

**OSMANLI DÖNEMİNDEKİ BATI
TİPİ SANAT DALLARININ
OSMANLI MODERNLEŞMESİNE
ETKİSİNİN YAPISALCI BİR
BAKIŞLA DEĞERLENDİRİLMESİ**

**THE EFFECT OF
MODERNIZATION IN
WESTERN TYPE OF ARTS ON
OTTOMAN TERM**

İlkben AKANSEL*

ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti (T.C) kurulurken kendini her alanda güçlü kılabilecek temelleri bünyesine almak istemiştir. Bunun için kendisine ‘batılılaşma’- ‘modernleşme’ denilebilecek bir felsefe benimsemiştir. Aynı felsefe kısmî olarak Osmanlı’da da denenmiştir. Modernleşmenin, eğitim, sağlık, sanat olarak, üç temeli olduğu kabul edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu kendini yeniden güçlendirmek arayışlarını bu üç alanda denemiştir. Ancak başarısızlığının sebebi, atılan her adımın kısmicî ve ikici bir nitelik taşımasıdır. Biz bu çalışmada, Osmanlı’da klasik Batı müziği, opera, bale, tiyatro dallarının Osmanlı modernleşmesine katkısını incelemeyi amaçlıyoruz. Bunu yaparken Louis Althusser’in görüşlerini temel alacağız.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, sanat, modernleşme, Althusser.

ABSTRACT

Turkish Republic while was being founding wanted the basises which make herself powerfull in every field. For this , she has adopted a philosophy may called ‘westranization’- ‘modernization’. Also the same thought was tried in the Ottoman Empire in partial. It is accepted that modernization has three basises as education, health and art. The Ottoman Empire tried herself in these three fields to re-powered. But, the reason of the failure was being partial and dualistic qualification.of the every step which was taken. In this study we aim to the contribution of the western classical music, opera, balet, theatre branches to the Ottoman modernization. While doing this we are going to take the ideas of Louis Althusser as base.

Key Words: Ottoman, art, modernization, Althusser.

* Yrd. Doç. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi Hopa Meslek Yüksekokulu E-posta: iakansel@yahoo.com

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu, özellikle gelişme döneminden itibaren Batı'da oluşan yaklaşımları daha dikkatle incelemeye başlamıştır. Bunu yapmasının amacı bozulan ekonomisine paralel olarak bozulan adalet, eğitim, toplumsal düzeni yeniden kurabilmektir. Gerçekten hemen her alanda ciddi çalışmalar yapmaya çalışmıştır. İlk askerlik alanında yapmaya başladığı reformları eğitim, adalet, sanat gibi alanlar izlemiştir. Ancak yapılan her atılım ikici ve kısmicî bir nitelik taşıdığı için tam anlamıyla başarıya ulaşamamıştır. Bunun altında yatan en büyük nedenin 'yamalama' olduğunu düşünüyoruz. Bu kavramı aşağıdaki gibi açıklamak mümkündür:

“Yamalama, çoğu zaman bilinçsiz bir işlemdir; birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır. [...] Yamalama, iki karşıt yönde olabilir, ama sonuçlar hemen hemen aynıdır. Ya eski bir içerik üzerine yeni (modern) bir söylemi yamalar, ya da yeni bir zemin üzerine eski (geleneksel) bir söylem oturtur. İlk durumda Batılılaşmayla karşı karşıyayızdır (modernliğin Batı'yla ilişkili olmasından ötürü), ikinci durumdaysa İslamlaşma'yla-bizi asıl ilgilendiren bu durumdur. Bu iki işlem karşıt gibi görünürler, fakat çözüldükleri noktada birbirlerine benzerler; ikisi de aynı olguya yol açarlar: *Çarpıklık*. Peki neden? Çünkü üzerine yeni veya eski söylem yamalanan 'zemin' ne odur, ne de öteki; melezdür, yani ikisinin karışımıdır ve daha o anda bir kırılma ve parazit alanı yaratır. İki durumda da sakatlanmış bir bakışla karşı karşıya-

yızdır, tıpkı biçimleri bozan bir ayna karşısında olduğu gibi, görüntü çarpık ve bozuktur. Yapılan yamanın doğası ister laik, ister dinsel olsun pek önemli değildir, sonuç hep ikisinin-arası olur. Ya söylem, üzerine yamandığı zeminden 'ileride' olacaktır, ya da 'gecikmiş' olacaktır, ama hiçbir zaman gerçekliğe uygun olmayacaktır, hele bu gerçekliğin de aynı ölçüde sakatlanmış olduğu hesaba katılırsa: Gerçeklik, ne modernlerin onun hakkında yürüttükleri fikirlere uyacaktır, ne de gelenekçilerin kafasındaki görüntüye. Uyum eksikliği iki durumda da kendini hissettirecektir.” (Shayegan, 2007: 87, 88).

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

OSMANLI'DA KÜLTÜR SANAT ETKİNLİKLERİNİN KAPSAMI

Osmanlı'da Batı tipi sanat dalları için yapılmaya çalışılan adımların ortak

noktası, diğer her alanda olduğu gibi, dışarıdan konunun uzmanlarını getirmek olmuştur. Yapılmaya çalışılan adımları klasik Batı müziği, tiyatro, opera ve bale olarak dört temele ayırmak mümkündür.

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

Ancak Donizetti'nin resmi davetli olarak gelmesinden çok önce, Osmanlı'nın hemen her döneminde Avrupa'nın sanatına karşı bir merak süregelmiştir. Çoğu kesimin düşüncesinin aksine Batı musikisi Türkiye'ye ilk defa Cumhuriyetle girmemiştir. Hatta Batı musikisiyle Türklerin tanışması çok eskilere, kronolojik olarak sıralı olmasa bile, götürülebilir. Buna en güzel örnek, Kanuni Sultan Süleyman ve I. François'ın dostluğunun sonucu, Osmanlı'da Batı musikisi alanında yaşanan bir olay verilebilir. Bu olay şudur: Kanuni'nin I. François'ya yaptığı yardımlara bir jest olarak François'a İstanbul'a çok kıymetli müzisyenlerinden oluşan bir orkestra yollar. Bu gönderilen orkestranın icrasından sonra meydana gelenleri Chevalier Chardin gibi bazı Fransız seyyahlar oldukça abartılı bir lisanla ve gerçekleri hayli saptırarak nakletmişlerdir. Anlatılanlara göre, Kanuni verilen konseri dinledikten sora cengâver ruhunun yumuşamaması için orkestrayı geri göndermiş, hatta bu musikinin ülkesinde yerleşmesinden duyduğu endişe sebebiyle enstrümanları kırdırıp,

bu musikinin bir şekilde peşine düşenlerin hayatlarından olacağını ferman buyurmuştur. Hatta Fransız elçisine, François'nın bunu mahsus yaptığını bildiğini kastedecek cümleler sarf etmiştir. Bununla birlikte, müzisyenlere izzet ikramda eksik olmamıştır. Aslında olan şey, yine bir rivayettir ama Zekai Dede'den Rauf Yekta Bey'e nakledilerek, ziyan olması önlenmiştir. Buna göre, Kanuni zamanında İstanbul'a gelen bu orkestrayı Kanuni dinlemiş, çalınan parçalardaki üç zamanlı 1+2-1+2 ritminin sık tekrarı dikkatini çekmiş ve frenk işi usulde besteler yapılmasını emretmiş, ismi bilinmeyen bir bestekâr birkaç parça yazarak, usule 'frenk çin' (frenk işi) adını vermiştir. Bugün halen daha musikimizde kullanılmaktadır. Fransız müzisyenler konserden sonra hiçbir kabalığa maruz kalmadan, izzet-ikramda kusur edilmeden ülkelerine geri dönmüşlerdir. Fransız musiki tarihinden aktarılan bilgiye göre, bu orkestranın İstanbul'da kalmasına imkân yoktu. Zira bu orkestra I. François'nın kendisine özel bir orkestraydı ve o zamanın koşulları içinde ancak oluşturulabilirdi. Fakat burada iki gerçek ortaya çıkmaktadır.

A) İstanbul'a gelen ilk Avrupa orkestrasının bir Fransız takımı olduğu

B) Çaldığı Fransız parçaları içindeki bir takım güzel unsurları Türk dinleyicilerin pekâla sezdikleri." (Köseihal, 1939: 49, 50).¹

Bu yukarıda anlattığımız olay tabii çok sık rastlanmayan bir durumdur ve padişahın beğeni düzeyinin yüksekliğini gösterir. Aynı zevk inceliğinin

¹ Tırnak içinde geçen cümledeki 'fransız' ve 'türk' kelimelerinin küçük harfle yazılmasının sebebi, direkt alıntı olduğu için, alınan kaynakçada o şekilde yazılmış olmasıdır.

halkta bulunduğunu söylemek pek mümkün değildir. Buna 1700'lerden bir örnek vermek isteriz. "O zamanki türkler Avrupa musikisinden anlamakta güçlük çekerlerdi dediğimiz zaman tabii bütün istanbullu vatandaşları kast ediyoruz: yerli hiristiyenlar da yabancı sanatların salon şekillerine karşı duygusuz kalıyorlardı. 1786 yılının yaz aylarını İstanbulda geçirmiş olan münevver ingliz kadını Elisabeth Craven fransız elçisi kont de Choiseul Gouffier'nin yalısında verilmiş olan Avrupai musiki konserlerine karşı rumların alâka tarzını, bu musikiden anladıkları kötü intibai ve velveleli bir taşkınlıkla izhar ederek ileri bile gittiklerini şöylece anlatıyor ki kâfi bir misâldir: 'Her akşam, elçinin çalgıcıları bize konser veriyorlar. Elçi yalısının önündeki deniz bu konseri dinlemeğe üşüşen rum kayıkları ile doluyor. Bu çalgıcıların hepsi alman, M. De Choiseul'e Viyanadan gönderilmiş. İtalyan ve Alman musikisinin en güzel parçalarını muvaffakiyetle çalışıyorlar. Rumlar da kayık gezintilerinde bir lir, bir keman, ve bir veya iki kitara atıyorlar ve bu sazlarla korkunç bir gürültü çıkıyorlar, şarkı söylüyorlar. Pencerelerimizden taşan klarinet sesleri onlarıçekiyor, fakat birkaç dakika dinledikten sonra kafa silkerek beğenmiyorlar; sanki bizi yuhaya tutar gibi gürültüli, feci ahenklerine başlıyorlar ve bizim musikimizin kendilerinkinden çok daha aşağı olduğunu göstermek için yalının önünden uzaklaşıyorlar.'" (Köseihal, 1939: 53, 54).²

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

Buradan da anlamaktayız ki, sanat da olsa, bir şeyin kabul ettirilmesi için rıza önemli bir şarttır. Çünkü rıza ideolojiyi de kapsar. Hegemonyada bir egemen iktidar için önemli olan hâkimiyetleri altındaki insanların rızalarını kazanabilmektir. Bu rıza da, özellikle o devrin şartları açısından bakılacak olursa öyle kolay başarılabilecek bir şey değildi. Bu yüzden, gerek Müslüman gerekse de gayrimüslim tebaa kendine ait olmayan bir musikiyi merak etmişler ama fazlaca benimseyememişlerdir. Günümüzde Türk toplumunun, halen daha yüzde yüz benimsememiş olmakla birlikte, bu müziğe aşına olması için daha ikiyüz yıl geçmesi gerekmektedir. Bunun nedeni, ideolojinin bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkiyi temsil ettiğini, bu ilişkilerin bir tasarımı olduğunu hatırlarsak (Kazancı, 2006: 10, 11), toplu-

² Metin içinde imla hatası gibi gözükken bazı kelimeler orijinal eserde aynen kullanıldığı gibi kullanılmıştır. Kanaatimizce bunlar imla hatası olmayıp o dönemin ifade tarzı içinde kullanılmışlardır.

mun aşına olduğu tınıdan çok farklı bir tınıya tanıklık etmesi, o günün koşulları içinde ‘Batı musikisinin’ gereksiz ve anlaşılmayan bir tarz olarak görülmesindedir. Tüm bunlarla birlikte, 18. yüzyılda yavaş yavaş başlayan merak, 19. yüzyılda özellikle saray çevresinde hayranlıkla karışık bir gerekliliğe dönüştü.

“Çünkü ‘İngilizce bilmeyen bir insan o dile karşı ya hiçbir düşünce beslemez, yahut ta ‘keşki ingilizce bilseydim de o dildeki kıymetli, yazıları okusaydım!’ diye acınır; ve herhalde ‘mademki ben ingilizce bilmiyorum, şu halde ingilizce fena bir dildir!’ gibi saçma bir hüküm yürütmez; veya, ‘dil öğrenmek kötü birşeydir’ gibi daha umumi bir berbat kanaatin taasubu içinde bunalmaz... İşte yukarıdaki birkaç misâl eski istanbulluların avrupai musikiye karşı *onu ilk ender temaslarla kavrayamamış olmanın ileri* gelme pek lâkayd bir nazarla mütehasıs bulduklarını göstermeğe kâfidir. Gölgesinden bile kaçınılması icabedecek bayağı veya şeytanî bir meta gibi telâkkiye o zamanki hiçbir âkil Türk meyledemezdi ve etmemiştir. Halbuki ondokuzuncu asırda, Tanzimatla beraber saraya ve Türk musiki muhitine onun merakı sızmağa başlayınca bu yenilik hareketinin ilk asabiyet aksülâlemeti alaturka sanatın müntesipleri arasında görüldü, ve asabiyet duygusunun ilk tezahürü onu bir rakib gibi görmek isyanları halinde oldu.” (Kösemihal, 1939: 55).³

Görüldüğü gibi, her yenilik hareketinde olduğu gibi, Osmanlı’nın tarihinde, Batı musikisinin de ilk gelişimi öncelikle bir tuhaflıkla karşılanmıştır.

Saray musikisine karşı bir rakip gibi görülmüştür. Sarayın büyük müzisyenlerinde kırgınlığa yol açmıştır. Buna en güzel örnek Dede Efendi’dir. Abdülmecid, Dede Efendi’ye hayli düşkün oluşuyla bilinen bir padişahdır. Ancak, garp musikisine gösterdiği yakınlık ve muzikayı hümayun da garp musikisiyle uğraşının artışı Dede Efendi’yi kırmıştır.

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

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

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

³ Metin içinde imla hatası gibi gözükken bazı kelimeler orijinal eserde aynen kullanıldığı gibi kullanılmıştır. Kanaatimizce bunlar imla hatası olmayıp o dönemin ifade tarzı içinde kullanılmışlardır.

Naum Hıristiyan olması sebebiyle binasının yeniden yapılabilmesi için yabancı elçiliklerden yardım görmekle birlikte, yeni yapılacak binanın kârgirden olmasını istediği için padişahın da yardım görmek istemiştir. Bunun için bir dilekçe ile padişaha başvurmuş. Padişah bu dilekçeyi görüşmek üzere hükümete göndermiş ve hükümetten kendisine birçok Avrupa şehrinde buna benzer tiyatro binaları bulunduğu için İstanbul'da bulunmasının uygun olacağı, yabancıların da hoşuna gideceği, yabancı elçilerin Naum'a yardım ettikleri ve Naum'un da bir Osmanlı tebaası olması sebebiyle en azından saltanatın yüksek şanı için yardım edilmesi, bu yardımın da altmışbin kuruş kadar ihsan edilmesi yönünde bir mütalaa vermiştir. Padişah da bunun üzerine, bunun ellibin kuruşunun Naum'a, on bin kuruşunun da çalıştıracağı sanatkârlara verilmek üzere altmışbin kuruş olarak bir yardımda bulunmayı uygun buluyor. Yeni bina 4 Ekim 1848'de Macbeth operası ile hizmete giriyor ve o gece padişah Abdülmecit kendiliğinden oyunu izlemek için tiyatroya gidiyor (Sevengil, 1959: 27, 29).

Tüm bunlarla birlikte Naum tiyatrosunun tarihçesindeki en önemli olay: Naum Tiyatrosu'na 1851/52 yılında başarısından ötürü bir ödül niteliğinde Naum'a önce 10 yıl, sonra 5 yıl süre ile opera oynatma yetkisi verilmiştir. Naum bu dönemde, İtalya'dan çok geniş bir kadroya sahip, 117 kişilik bir opera topluluğunu İstanbul'a davet etmiştir. Oynanacak oyun için, padişaha

ve önemli kişilere ipek kumaş üstüne el ilanları bastırıp sunmuştur. Oynanan oyun Verdi'nin 'Haydutlar' isimli operasıdır (Altar, 1982: 208).

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

Osmanlı döneminde Batı tipi sanat dalları için söylenebilecek en önemli özellikler bir tanesi de şahsi nitelikler taşımasıdır. Osmanlı'da 'sanat'ın modernleşmesinin bir parçası haline gelmeşişinin en önemli sebeplerinden

bir tanesi taşıdığı bu şahsi özelliklerdir. Şahsi özellikler taşıması ciddi kurumsallaşmayı engellemiştir. Kurumsallaşmanın olmaması ‘yapının’ eksik kalmasına, halka ulaşamamasına, halkın ‘sanat’ anlayışı ile ‘seçkin’lerin sanat anlayışı olarak bir ikiliğin doğmasına yol açmıştır. Şahsi nitelik dediğimiz kavramı aşağıdaki örnekle açıklayabiliriz:

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

Osmanlı’da sanat alanında başlatılan çalışmalar üç padişah döneminde birbirinden farklı nitelikler arz eder. Bu padişahlar, Abdülaziz, Abdülmecid ve Abdülhamit’tir.

DİA ve DBA’nın bir ideolojide ne kadar önemli olduğunu, ileride daha detaylı ele almak kaydıyla, Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerindeki farklılıktan anlayabiliriz. Çünkü Abdülmecid, DBA’nı kullanmayarak, tam tersine DİA vasıtasıyla, Batılılaşma hareketlerinde ciddi atılımlar yapmış

bir padişahken, Abdülaziz, bunların tam aksini yaparak girişimleri geriletmiştir.

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

Osmanlı’da Batı tipi sanat dallarından özellikle tiyatronun ciddi şekilde canlandığı dönem Meşrutiyet’tir. ‘Ciddi’ kelimesine, kurumsallaşma anlamında değil, nicelik olarak artış anlamında kullanıyoruz.

Osmanlı’daki opera ve bale tarihçesi şu şekildedir:

Opera sanatı temelde çok eski çağlara dayanmakla birlikte, asıl ‘opera’ sanatı haline geliş İtalya’da, 16. yüzyılın sonlarına doğru meydana gelmişlerdir. Osmanlı’da da 14. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar padişah kızlarının evlenmesi, şehzadelerin sünnet törenleri vb. zamanlarda büyük eğlenceler düzenlenirdi. Bunun için geniş bir meydan seçilir, çadırlar kurulur, padişah, vezirler, saray mensupları, yabancı devlet temsilcileri bu eğlenceleri seyrederdilerdi. Hammer tarihine göre, 1582 yılında Padişah III. Murad’ın şehzadeleriyle birlikte, birçok fakir çocuğu da sünnet ettirdiği törende büyük bir şenlik düzenlenmiş ve bu şenlikte o zamana değin daha önceki eğlencelerde hiç görülmemiş bir eğlence gösterilmiştir. Bu eğlence

Üçüncü Murad'ın kızkardeşi Esmâ Sultan tarafından düzenlenmiştir. Bu gösteri bir 'ballet-pantomime' olup konusunu mitolojiden almıştır (Sevengil, 1959: 3-5).

Dünya bale tarihinin ilk zamanlarında konular mitolojiden alınmışlardır. Yukarıda bahsedilen konu itibariyle baktığımızda aslında Osmanlı'nın dönemini takip etmekten geri kalmadığını görüyoruz. O dönem için hayli gelişmiş sayılabilecek bale eseri, bütün sarayca izlenmeye değer bulunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa'da olup biten sanat hareketlerine hiçbir zaman duyarsız kalmamıştır. Buna bir örnek vermek gerekirse: Avrupa'da 17. yüzyılda yükselişe geçen 'Opera' sanatına duyulan meraktan ötürü Venedik'ten bir opera topluluğu getirtmek teşebbüsüne geçilmiştir. 17. yüzyılda Padişah IV. Mehmet'in hem küçük şehzadelerinin sünnet ettirilmesi hem de kızı Hatice'nin İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlendirilmesi sebebiyle Edirne'de çok büyük bir eğlence düzenlenmiştir. Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmet Paşa bunu için Venedik'ten bir opera temsil topluluğu getirtmeyi düşündü. Ancak, tam teçhizatlarıyla (oyuncuları, müzisyenleri, dekorcuları vb.) bir topluluğun gelmesi, vakit darlığı sebebiyle sağlanamadı (Sevengil, 1959: 7).

Osmanlı'nın başta opera olmak üzere Batı tipi bu sanatlara olan ilgisi yukarıda yazılanlardan da anlaşılacağı üzere en başta bir eğlence düşüncesinden kaynaklanır. Bunu merak duygusu

takip etmektedir. O dönemin sınırlı iletişim koşulları sebebiyle, genellikle kulaktan dolma edinilen bilgiyle başlayan merak, en başta o güne kadar eğlencelerinde hiç bilmedikleri bir 'sanat'ı görme arzusunu tetiklemiştir. Burada özellikle, seyyahların yazılarının ve anlatılarının oldukça etkili bir iletişim aracı olduğunu düşünüyoruz. Bu noktada, Avrupa'yla Osmanlı'nın ayrılan bir yanını vurgulamak istiyoruz. Batı Avrupa'da bilindiği üzere, opera, bale vb. sahne sanatlarının ilk başlayışı soylu kişilerin himayesinde gerçekleşmiş, daha sonra burjuvazi eliyle desteklenmiştir. Bu destekleniş başta tamamen bir eğlence aracı olarak görülürken, zaman içerisinde halkın da bu sanatlara ilgi duymaya başlamasıyla birlikte salt bir eğlence aracı olmaktan çıkmış, bir 'sanat'a dönüşmüş ve insanlar 'sanat' izleme, 'sanat'tan faydalanma vb. güdülerle izlemeye başlamışlardır.

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

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

19. yüzyıl başından itibaren bizzat Avrupalılar tarafından Beyoğlu’na opera getirildi. Abdülmecid’in ilk padişahlık yıllarında Bosko isimli bir İtalyan müzisyen kalabalık bir oyun takımı ile İstanbul’a gelerek opera temsilleri vermeye başlamıştır. Opera temsillerinde, dil bilmeyenlerin oyunu anlaması için de bir çare düşünülmüştü.

İtalyanca’dan Türkçe’ye çevrilerek Beyoğlu’nda Dörtüolağzı’nda kitapçı Dübua’nın dükkânında tanesi altı kuruşa satılıyordu. “Görülüyor ki Tanzimatın henüz başlangıç senelerinde operada İstanbulda yer almıştı (1839). Opera, dil bilmeyenlerce de zevkle dinlenebilirdi.” (Kösemihal, 1939: 116, 117).

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

19. yüzyılın başında yabancı ülkelerle artan ilişkilerin neticesi olarak, III. Selim Ruslarla aramızdaki savaşın barış antlaşması ile bitmesini takiben Petersburg’a bir elçi göndermişti. Ünlü sefir Rasih, sefaretnamesinde (elçilik kaydı) bu operaların nasıl bir ortamda ve ne tür şekillerde oynandığını ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Ancak III. Selim gibi sanatçı kişiliği de ağır basan bir padişah, bu ilginç sanat dalını izlemekten geri kalamazdı. Bu sebeple, İstanbul’a gelen bir opera topluluğunun gösterisini bizzat izlemiştir. Bunların yanı sıra III. Selim aslında oldukça ileri görüşlü sayılabilecek bir padişahı. Osmanlı’nın o günkü durumunun iyi bir gidişatta olmadığını fark ettiği içindir ki Batı’nın birçok kurumunu Osmanlı’ya uyarlanmaya çalışmıştır. Bunu yaparken başta Yeniçeri Ordusu’nun yanı sıra, Fransız subaylar tarafından batı usullerine uygun bir ordu kurmasının yanı sıra, güzel sanatlara da ağırlık vermiştir. Aynı zamanda ressam olan İtalyan mimar Melling’ten kız kardeşi Hatice

Sultan için yaptıracığı sarayın, Batı mimarisine uygun olarak yapılmasını istemiştir. III. Selim'in önemli bir özelliği de Batı resim sanatına önem vermesidir. Tüm bunlardan daha önemli ve konumuzu çok ilgilendiren bir durumsa Avrupa müziğinin, dansının ve operasının III. Selim'in Topkapı Sarayı'nda yerini bulmasıdır. Batı usulü ilk dansı Hatice Sultan'ın sarayın bir paravan arkasından izlenmiştir. Fransa'nın İzmir Konsolosu Mösyö De Lodo'nun kızının dansını çok beğenmiş ve kendini tutamayarak paravanın arkasından çıkarak kızlara iltifatta bulunmuştur. III. Selim hakkında, Topkapı Sarayı müzesinin eski müdürü Tahsin Öz sayesinde önemli bir belge ortaya çıkarılmıştır: "Bu vesika, Padişah Üçüncü Sultan Selim'in günlük yaşayışına dair sır kâtibi tarafından yazılmış olan büyük bir defterdir." Bu belgede, III. Selim'in Batı tipi sanat dallarına gösterdiği yüksek ilgi anlatılmaktadır. "Bir İtalyan san'atkârın eseri balmumundan yapılmış insan tasvirlerinin 'Heykel', padişah tarafından tetkik edildiğini ve bunların canlı gibi olduğunu bu eserden öğreniyoruz; Nemseli bir canbazın İstanbul'a geldiğini ve Topkapı sarayında Mahbubiyeye meydanında at üstünde hünnerler gösterdiğini yine bu eserde okuyoruz. Üçüncü Selim'in sır kâtibinin bizim konumuzla en yakın şekilde ilgili olarak verdiği bazı malûmat da vardır. Hicrî 1207 yılı Şevval ayının dördüncü günü- Milâdi 1793-padişah Sa'adâbâd dönüşü, Topkapı sarayına

geldiği zaman orada Şevkiyye köşkünde hazırlanmış olan, 'Frenk rakkaslarını' seyredip eğlenmiştir. Padişah, bundan sonraki gecelerde de Topkapı sarayında üst üste bu rakkasları oynatıp seyretmiştir. Bunların bir bale heyeti sanatkârları olduklarından hiç şüphe edilemez (Sevengil, 1959: 13, 16).

Yukarıda yazılanlardan da anlaşılacağı gibi, III. Selim sanatçılık yönü de bulunan bir padişah olduğu için, Batı tipi bu sanat dallarını büyük bir ilgiyle izlemiş ve beğenmiştir. 'İzlemiş ve beğenmiş' diyoruz, çünkü eğer beğenmemiş olsaydı, bir sefer izledikten sonra tekrar izlemek girişiminde bulunmazdı. Bir de, Batı tipi bu sanat dallarının sadece Padişah ve saraya mensup bazı üst düzey kişilerce izlenip, beğenilmesinin iki nedeni olduğunu düşünüyoruz. Birincisi, özellikle opera gibi söz ve müziğin yoğun bir şekilde iç içe geçtiği bir sanat dalının anlaşılması için, özellikle de o günün teknik imkânsızlıkları göz ardı edilmeden, dil bilinmesi birinci şarttır. Bu sebep, saray erkânının bile, bu sanat dallarını anlamaması için yeterliydi. Kaldı ki, bir şekilde halkın da izlemesi sağlansaydı halk da anlamayacaktı.

İkincisi, Batı tipi sanat dallarının çok fazla gelişmemesinin bir diğer sebebi 'din' faktörüdür. Şer'i hukuk düzenine göre kadın-erkeğin her alanda ayrıldığı bir toplum yaşantısında, kadın ve erkeğin karşılıklı rol yaptığı sanat dallarının en azından özellikle 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı toplumunda gelişebil-

mesinin, izlenebilmesinin mümkün olmadığını düşünüyoruz. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde, özellikle de tiyatro ile birlikte kadın-erkek birliğine karşı görüşler biraz olsun aşılımış olmalı ki, en azından Hıristiyan tebaadan kadınlar, özellikle tiyatrodaki erkeklerle birlikte rol alabilmişlerdir.

II. Mahmut döneminde saraya gelen Donizetti, saraya gelişi ile birlikte sadece Batı musikisi ile uğraşmakla kalmayıp baleye de el atmıştır. Bu şöyle olmuştur: Abdülmecid'in arayında opera, operet, bale, Batı müziği bir nevi konservatuvar gibi düzenli olarak bu sanat dallarına ait eğitimi vermekteydi. Bu eğitim şöyle oluyordu: Çırağan ve Dolmabahçe saraylarının mabeyne yakın bir zemin katında, erkekler tarafından dersler verilirdi. Dansözlerin erkeklere başı açık görünmelerine izin veriliyordu. Saray kızlarının içinde müziğe en yakın olanlar seçiliyordu. Bunlar aynı zamanda sultanların orkestralarında çalışıyorlar ve işlerini görüyorlardı. Dolayısıyla, müziğe ayıracak vakit oldukça kısıtlıydı. Erkeklerin çalışma zamanları ise daha fazlaydı. Batı musikisi orkestrası ve fanfar' denilen banda haftada iki defa 'sıra geçmek' denilen prova yapıyorlardı. 'Sıra geçme'nin adı daha sonra 'meşk' olmuştur. "Dans dersleri için ayrı bir salon vardı. Fakat, umumi geçme (répétition générale) balet heyeti ile orkestra büyük şenliklere mahsus salonda birleşirlerdi. Garp musikisi nota ile, türk

musikisi ise notasız-mutad veçhile kullaktan gösteriliyordu." (Köseihal, 1939: 111, 112).

Sarayda *Kızlar Fanfarı* adı verilen bale topluluğu Harem'de gösterilecek temsiller için oluşturulmuş bir bale topluluğudur. Bu konudaki bilgi Abdülmecid devrinde saraya alınan, hekim İsmail Paşa'nın kızı, sonraları ünlü bir şair ve musikîşinas olarak şöhret kazanan Leylâ (Saz) Hanım (1850-1936) tarafından verilmiştir. Kızlar Fanfarı'nda dans eden kızların kıyafetlerini Saz şöyle açıklamıştır: "Bu kızların bir örnek yaptırılmış elbiseleri vardı; defne yaprağı işlenmiş iki santimetre genişliğinde sırma zırlı nar çiçeği kadifeden pantolon giyerlerdi; etekleri, kolları, boyun tarafları yine sırma işlemeli ceketleri vardı. Kızların saçları kısa kesilirdi; başlarında elbisenin kumaşından kenarı sırma zırlı ve ferahili fes, ayaklarında arlak potinler bulunurdu. Uzun boylu, düzgün endamlı, güzel vücutlu kız çavuş, fanfar hey'etinin başında durur, eski mehter takımlarında iç oğlan başçavuşunun gördüğü işi görürdü İlk sırada flütler, klânetler, pistonlu kornolar, ikinci ve üçüncü sıralarda da büyük davullar bulunurdu. Kız çavuş, elinde püsküllü bir baston tutar. Hünkârın önü sıra gelen teşrifatçı görününce, elindeki bastonla maiyyetine hazırlık işareti verir, İkinci hazinedar görününce de bastonu havaya fırlatıp döndürerek yakalardı; Padişah solunda hazinedar usta, arkasında kadın maiyyeti olduğu halde girer, bu sırada

fanfar selâm havasını çalardı. Padişah, kapı önünde durup vâlîde sultan yanına gelince Hünkârın marşı çalınırdı.” Kız bale takımının yaptığı danslar arasında, İskoçya, İspanyol dansları, başka Avrupa danslar, çeşitli pantomimler yapılırdı (Sevengil, 1959: 60, 61).

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere, Osmanlı gibi ‘şeriat’la yönetilen bir toplumda bile, saray çevresiyle sınırlı kalsa da, ‘bale’ ne dinden çıkış ne de ahlâkın bozulması olarak algılanmamıştır.

Osmanlı’da bu sanat dallarının çok etkili olamamasının sebebi, ‘popüler kültür’ kavramı olamaz. O zamana kadar ki Türk kültürüne tamamen yabancı olan sanat akımlarının tam olarak ne olduğunu, nasıl sunulması gerektiğini, halka nasıl tanıtılıp, halkla tam olarak nasıl bütünleştirileceğinin tam olarak bilinmemesinden kaynaklanmaktadır. Zaten halkını tebaa olarak gören bir zihniyetin, sanatın modernleşmenin bir parçası olduğunu kabul edip, halkının bütününe yayma arzusu içinde olabileceğini de düşünmüyoruz.

Osmanlı döneminde Batı tipi sanat dallarını yürekten isteyen, sanatı bir toplumun kendini ifade edebilmesi ve var olan aksaklıkları en güzel şekilde kendi diliyle anlatan bir eleştiri mekanizması olarak gören insanlar olduğu gibi, sanatı cehaletlerinden, yobazlıklarından vb. birçok kötü sebepten gereksiz, Türk toplumunun istemeyeceği, kendi çıkarlarına zarar getirebi-

lecek bir araç olarak gören insanlar olmuştur.

İstanbul’da, 19 yüzyılda İtalyan sanatçıları tarafından başlatılan bu akımlar, Türk aydınlarını da etkilemiştir. Ünlü şair Abdülhak Hamid’in babası hekimbaşı Zade Hayrullah Efendi, henüz Tıp Fakültesi’nde öğrenciyken, ‘Hikaye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni’ (İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa’nın Hikayesi) isimli dramatik bir libretto yazmıştır. Hayrullah Efendi’nin izlediği operalardan etkilenmiş olması normaldir. Çünkü o zamanki Tıbbiye-i Şahane yani Tıp Fakültesi, şimdiki Galatasaray Lisesi’nin karşısındadır ve bunun karşısında Bosko’nun tiyatrosunda sık sık İtalyan operaları oynardı. Bu eser, çok kuvvetli bir özellik taşımamakla birlikte, bir Türk aydını tarafından yazılmış ilk dramatik eser olma özelliğini taşır (Altar, 1982: 211, 214).

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

Ancak yine de şunu belirtmeliyiz ki, önlerinde tam anlamıyla kendilerine bir model yoktu. En azından ‘sanat’ konusunda atılan adımların tam bir başarıya ulaşmamasını en saf bir düşünüşle bir model yokluğuna bağlayabiliriz. Bir de Osmanlı’nın yavaş yavaş sürüklenişe gittiği bir dönemde, o zamanki yönetici

zihniyeti de göz ardı edilmeksizin, ‘sanat’a bu eğiliş aslında mucizevî bir olaydır. Bunun ışığını da dönemin birkaç ileri görüşlü yöneticisinde aramak gerektiğini düşünüyorum.

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

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

yaptığı bir konuşmada, Abdülaziz’in içinde bulunulan yüzyılım düşüncelerini öğrenmesini istediğini, çünkü birçok zorlukla gerçekleştirmeye çalıştığı atılımları mahvetmesinden korktuğundan bahsetmiştir. Abdülaziz, tahta çıktığı zaman otuziki yaşındaydı ve bütün çabalara rağmen Avrupalılaşma hareketine ilgi duymamış ve çok alaturka bir hayat yaşamıştı. Bol para harcamakla eşdeğer görülen alafrangalıktan hoşlanmaması halkın sevgisini kazanmasına sebep olmuştur (Sevengil, 1962: 43, 44).

Halkın Abdülaziz’i alafrangalıktan uzak durması sebebiyle sevmesi o dönemin şartları içinde gayet makul görülebilir. Bunun iki sebebi vardır. Birincisi, ‘din’ olgusu. Bütün yaşam şeklini dini kuralların hâkim olduğu şeriatı göre yönlendiren bir toplum için o dönemin düşünce yargısı içinde Batı tipi sanat dalları ‘gâvur icadı’, Osmanlı toplumuna yakışmayan şeyler olarak görülebilir. İkincisi ve bize göre daha da önemli bir sebep de hakikaten Batı tipi sanat dallarının, özellikle de, operanın işleyebilmesi ve yürütülebilmesi bol para gerektirir. Osmanlı’nın o dönemdeki ekonomik durumu göz önüne alındığında bu sanat dallarının kurulup yerleşmesi için bol para harcanması halka israf gibi gelmiş olabilir. ‘Mademki devletin bu kadar parası var, o zaman niçin halk için kullanılmıyor?’ gibi bir düşüncenin sebebiyle, Abdülmeçid’in yapmaya çalıştıkları bir gereksizlik olarak görülüp sevilmemesine yol açmıştır.

Aksine, bunlara para harcamayıp, atılan adımları yok olma seviyesine getiren Abdülaziz de, 'israftan kaçınıyor' gibi bir düşünceyle sevilmiş olabilir.

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

duğu' gerekçesiyle kaldırılmış olmasına rağmen, yukarıda bahsettiğimiz geleneksel eğlenceler çok daha fazla masraf yapılmasına yol açmıştır (Sevengil, 1962: 49).

Biz burada Osmanlı'nın son dönemlerindeki genel olarak 'politikayı değerlendirmeme' durumunun olduğunu düşünüyoruz. Bir işe kalkışıldığında bunun getirilerinin ve götürülerinin iyi değerlendirilmemesi politikayı iyi değerlendirememektir. Osmanlı'nın özellikle Tanzimat'tan itibaren ekonomide, siyasette ve dâhi her alanda bir işin artı ve eksi yönlerini değerlendirme ve başlanılan işin sonucunu tam olarak yerine getirebilme durumu çok zayıftır. Gençliğinde ilim alanına çok fazla önem vermeyen ve bu sebeple Batı düşünce sistemini yeterince kavrayamayan Abdülaziz, kendisinden önceki Padişahların cılız da olsa Batılılaşmanın (geniş anlamda 'modernleşme'nin) bir koşulu olan Batı tipi sanat dallarının gereğini anlayamamıştır. Bu yüzden, Batı tipi sanat dallarıyla, geleneksel saray eğlencelerinin devlete ne kadar mal olacağını hesaplatmak bile belki de aklına gelmediğinden/bu sanat dallarından sırf kendi hoşlanmıyor diye işine gelmediğinden deyim yerindeyse 'kaş yapayım derken göz çıkartmıştır.' Bunun sebebi şudur: Yüksek sanatlar, açıkçası paraya dayalı sanatlardır. Bunda içeriğinde yer alan unsurlar yer alır. Ancak, akla mantığa uygun ve yerinde bir bütçe hazırlanması halinde açık verilmez. İşte, Abdülmecit'in 'sanat' için yaptığı fazla lüks ve gereksiz olan harcamala-

rın halk arasında uyandırdığı tepkiyi kırmak isterken Abdülaziz, kaynakları tamamen yok ederek yeni yeşeren ‘sanat’ın yaşamasını engellemiştir (Köse-mihal, 1939: 131).

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

Yukarıda değindiğimiz üzere Abdülaziz, Abdülmecit, Abdülhamit dönemlerinde Batı tipi sanat dallarına farklı tarzlarda yaklaşmıştır. Kurumsallaşmanın sağlanılmamasının altında yatan en büyük etmenin bu bakış açıları ve uygulamalardaki farklılıklar olduğunu düşünüyoruz. Şöyle ki, Abdülmecit Batı tipi sanat dallarına ilgi duyan ve destekleyen bir padişah iken Abdülaziz bu sanat dallarını desteklemeyen hatta atılmaya çabalanan cılız adımları daha da geriletken bir politika izlemiştir. Abdülhamit ise, opera hayranı olup, kendi devrinde bu tip sanat dallarının yeniden yükselişe geçmesine çalıştıysa da şahsi girişimlerin ötesine gidememiştir.

Osmanlı dönemindeki Batı tipi sanat dalları için atılan adımların genel karakterini yukarıda anlattıklarımız çerçevesinde aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

Her alanda yaşanan bozulmaya çözüm çaresi olarak Batı’da görülen ve ‘uygar’, ‘çağdaş’ olarak adlandırılan kurumların Osmanlı için de uyumlaştırılması istenmiştir. Günümüze kadar

süregelen temeli Osmanlı zamanında atılmıştır. Başarılı olunan alanlar mevcuttur. Ancak, tüm bunlar, genelde devletin topyekûn kurtarılması amacını sağlamamıştır. Çünkü birinci olarak ciddi bir planlama hatası mevcuttu. Bir iş yapılacağı zaman enine boyuna düşünülüyor, sadece o alanda uzman olduğu söylenen kişi /kişiler getirtiliyor ve sağlam bir temel oluşturulmadan girişimler yapıyordu. İkinci olarak, saray-halk kopukluğu sanat alanında keskin bir ayrıma sahipti. Ne saray halk sanatını anlayabiliyor ve kabulleniyor ne de halk sarayın sanatını anlayabiliyor ve kabulleniyordu. Bunun altındaki en büyük etmen ise, üretim ilişkileri idi. Bilindiği üzere Avrupa’nın ‘modernleşme’sine giden yol üretim ilişkilerindeki değişikliklerle başlamıştır. Tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçiş sürecinde yaşanan eğitim, sağlık, sanat alanlarındaki yeniden yapılanma süreci, Osmanlı’da yaşanılmadığı için kopukluk olmuştur. Tarım ekonomisini sürdüren bir toplumun mevcut üretim ilişkilerini ve o üretim ilişkilerinden beslenerek gelişen alanlar beslenememiştir. Dolayısıyla, toplumun değiştirilemeyen üretim ilişkileri toplumun yapısını, algısını, anlayışını değiştirememiştir. Bu sebeplerle, halk sarayın kurmaya çalıştığı Batı tipi sanat dalları olarak adlandırılan opera, bale, tiyatro vb. sanat dallarını anlayamamıştır, dışlamıştır.

Burada saray-halk arasındaki iletişim kopukluğu en üst faktör olarak işlev görmüştür. Burada değiştirilemeyen üretim ilişkileri kadar halkın tebaa

olarak görülmesi de rol oynamıştır. Tebaa olarak görülen halka saraydaki kurulmaya çalışılan sanatların anlatılması ihtiyacı yoktur.

Bütün bu anlatılanları Althusser'in görüşleriyle şu şekilde bağlantılandırabiliriz:

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

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

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

Osmanlı toplumu tarım ekonomisine dayanan üretim ilişkisi içerisinde, o dünyayı yaşıyorlardı. Sarayın dünyası, halkın dünyasından bambaşkaydı. Dolayısıyla, sarayın gerçek yapmaya çalıştığı dünya halkın gerçek varoluş koşulları ile uyumuyordu. Osmanlı İmparatorluğu, bireyleri ‘tebaa’ olarak çağırıyordu. Tebaa olarak çağırılan halktan sadece ‘kul’luk görevlerini yerine getirmeleri bekleniyordu. Saray çevresinde sınırlı bir şekilde yeşertilmeye çalışılan Batı tipi sanat dallarının ‘tebaa’ya anlatılma ihtiyacı hissedilmiyordu. Zaten halkın da yapılmaya çalışılanları anlamak gibi bir gayreti yoktu.

SONUÇ

Modernleşmenin bir parçası olan sanat, özellikle de bunun bir göstergesi olarak kabul edilen Batı tipi sanat dalları, Osmanlı’da kötü gidişatın düzeltilmesi için atılan birçok adımdan biridir. Ancak çeşitli sebeplerden ötürü modernleşmeye katkısı olabileceği düşünülerek çalışılan Batı tipi sanat dalları istenilen başarıyı sağlayamamıştır.

Bu sebepleri özlüce, saray-halk arasındaki dünya görüşlerinin farklılığı nedeniyle oluşan kopukluk, üretim ilişkilerinin insanların dünya görüşlerinin değişmesine izin vermemesi, ‘din’in insanların hayatındaki büyük önemi sebebiyle, bu sanatların günah olarak değerlendirilmesi, yeterli eğitim olmayışından dolayı yüksek sanatların tam olarak anlaşılabilmesi olarak sayılabilir.

KAYNAKÇA

ALTAR, Memduh, Cevat (1982). *Opera Tarihi IV*. Ankara: Ogun Kardeşler Matbaası.

KAZANCI, Metin (2006). “*Althusser, İdeoloji ve İdeoloji İle İlgili Son Söz*”. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Ekim, s. 1-20.

KÖSEMİHAL, Mahmut Ragıp (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. İstanbul: Nümune Matbaası.

SEVENGİL, Ragıp Ahmet (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi II, Opera San'atı İle Temaslarımız*. İstanbul: Maarif Basımevi.

SEVENGİL, Ragıp Ahmet (1962). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV*, Saray Tiyatrosu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SEVENGİL, Ragıp Ahmet (1968). *Türk Tiyatrosu Tarihi V*, Meşrutiyet Tiyatrosu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SHAYEGAN, Daryush (2007). *Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

