

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
SOSYOLOJİ PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DÖNEMİN KAYNAKLARI IŞIĞINDA TÜRKİYE’DE ERKEN CAZIN
ANLAM DÜNYASI: GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM
(1919-1928)**

**ENES MALİK SOYTÜRK
227B4011**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ONUR GÜNEŞ AYAS**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
SOSYOLOJİ PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DÖNEMİN KAYNAKLARI IŞIĞINDA TÜRKİYE’DE ERKEN
CAZİN ANLAM DÜNYASI: GÖSTERGEBİLİMSEL BİR
YAKLAŞIM (1919-1928)**

**ENES MALİK SOYTÜRK
227B4011
ORCID NO: 0009-0004-4732-6427**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ONUR GÜNEŞ AYAS**

MART 2026

Enes Malik Soytürk tarafından hazırlanan “Dönemin Kaynakları Işığında Türkiye’de Erken Cazin Anlam Dünyası: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım (1919-1928)” başlıklı çalışma, 09/03/2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından İnsan ve Toplum Bilimleri Ana Bilim Dalı Sosyoloji Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

Prof. Dr. Onur Güneş Ayas

İmza

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Mustafa Avcı

.....

Doç. Dr. Kerem Karaosmanoğlu

.....

ÖZET

DÖNEMİN KAYNAKLARI IŞIĞINDA TÜRKİYE’DE ERKEN CAZIN ANLAM DÜNYASI: GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM (1919-1928)

Cazın Türkiye’ye girişi İstanbul’un işgal altında olduğu yıllarda gerçekleşti. Türkiye’de cazın alanyazını, genellikle Cumhuriyet sonrası modernleşme anlatıları veya biyografik derlemeler ekseninde şekillenmiş; türün ülkedeki ilk yılları, genellikle birincil Osmanlıca kaynakların ihmaliyle geri planda kalmıştır. Bu çalışma, 1919’dan yazılı kültürün ve gösterge sisteminin yapısal değişime uğradığı 1928 yılına kadarki süreci kapsamakta, cazın ilksel biçimi olan “cazbant” olgusunu, dönemin gazeteleri, dergileri ve kurgusal metinleri ışığında incelemektedir. Araştırmada, erken caz yekpare bir dönem gibi ele alınmamış, göstergebilimsel bir analizle cazın bu dokuz yıllık süreçteki anlamsal dönüşümü izlenmiştir. Bulgular, ilk olarak işgal şartlarıyla ilişkilendirilen olumsuz bir zeminde anlamlandırılan cazbandın zamanla yer yer yozlaşma, yer yer çağdaşlaşma temsili olarak tezahür ettiğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte cazbant; İşgal yıllarından sonra yaygınlaşıp Türkiye’deki eğlence yaşamının bir parçası haline gelmiş ve söz konusu söylem kalıplarını aşarak yeni anlamlar kazanmıştır. Cazın sabit bir tanıma dayanmaktan ziyade; farklı toplumsal statüler, siyasi görüngeler ve iktisadi sınıflar nezdinde çeşitlenen bu anlamları, dönemin kültürel iklimine dair önemli veriler sunmaktadır. Bu bağlamda araştırma, cazın erken dönem Türkiye’sindeki kültürel kodlarla ilişkisini, yetkelerin caza bakışını ve cazın toplumsal alımlanışını dönemin kaynaklarına dayanarak keşfetmeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Caz, cazbant, müzik sosyolojisi

ABSTRACT

THE MEANING-MAKING OF EARLY JAZZ IN TÜRKİYE IN THE LIGHT OF CONTEMPORARY SOURCES: A SEMIOTIC APPROACH (1919-1928)

Jazz entered Türkiye during the years when Istanbul was under occupation. The literature on jazz in Türkiye has generally been shaped around narratives of modernization after the Republic or biographical compilations; the early years of the genre in the country have often been overshadowed by the neglect of primary Ottoman sources. This study covers the period from 1919 to 1928, when written culture and the sign system underwent structural change, examining the phenomenon of “cazbant,” the original form of jazz, considering the newspapers, magazines, and fictional texts of the period. The study does not treat early jazz as a monolithic period; rather, it traces the semantic transformation of jazz over this nine-year period through a semiotic analysis. The findings reveal that cazbant, initially interpreted in a negative context linked to the conditions of occupation, gradually manifested itself as a representation of both degeneration and modernization. However, cazbant spread after the years of occupation and became embedded in Türkiye’s entertainment life, transcending discursive frameworks and acquiring new significance. Rather than relying on a fixed definition, jazz’s meanings varied across different social statuses, political views, and economic classes, providing important data on the cultural climate of the period. In this context, the research aims to explore jazz’s relationship with the cultural codes of early Türkiye, the authorities’ view of jazz, and jazz’s social reception based on sources from the period.

Keywords: Jazz, cazbant, sociology of music

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnsan ve Toplum Bilimleri Anabilim Dalı, Sosyoloji Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Lisans eğitimi mühendislik olan, sosyal bilimler ve felsefeyi bir otodidakt olarak öğrenen, ders ve tez yazım döneminde tam zamanlı çalışan biri olarak beni, sabırla dinleyen, eksiklerimi birer gelişim fırsatı sayarak yetiştiren değerli danışman hocam Prof. Dr. Onur Güneş Ayas'a şükranlarımı sunarım. Kendisine yalnızca akademik rehberliği için değil, irfanı ve samimiyetiyle kurduğu muhabbet için de minnettarım.

Tez savunma jürimde yer alarak değerli vakitlerini ayıran, kıymetli katkıları ve yapıcı yorumlarıyla bu çalışmayı zenginleştiren hocalarım Doç. Dr. Kerem Karaosmanoğlu ve Doç. Dr. Mustafa Avcı'ya teşekkür ederim.

Ayrıca, tez sürecinde danışman hocam ile kaleme aldığımız ve Kadim Dergisi'nde yayımlanan makalemizin değerlendirme aşamasında, kıymetli görüşleri ve yönlendirmeleriyle çalışmamıza, dolaylı olarak da tezime katkı sunan dergi hakemlerine teşekkürü bir borç bilirim.

Enes Malik Soytürk
Mart, 2026; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ	1
2. KURAMSAL ÇERÇEVE, YÖNTEM VE ALANYAZIN	4
2.1. Caz Kültürünü Göstergebilimle Okumak.....	4
2.2. Araştırma Yöntemi ve Kaynaklar	10
2.3. Türkiye’de Erken Dönem Caz Çalışmaları: Alanyazın Değerlendirmesi.....	15
3. TÜRKİYE’DE ERKEN DÖNEM CAZIN TEMSİL BİÇİMLERİ	22
3.1. İşgal İstanbulu’nda Cazbant ve Temsilleri.....	22
3.1.1. Suriçi-Pera İkiliği Arasında Cazbant	23
3.1.2. Cazın İstanbul’a Girişi ve İlksel Anlamlandırmalar	26
3.1.3. İşbirlikçiliğin ve Üst Sınıf Mensubiyetinin Temsili Olarak Cazbant	28
3.2. Cumhuriyet Döneminde Cazbant.....	38
3.2.1. Tereddi Göstergesi Olarak Cazbant: Sefih ve Züppe Modernlik.....	41
3.2.2. İşgal İstanbulu’ndan Cumhuriyete: Suriçi/Pera Ekseninde Cazın Değişen Görünümleri	59
3.2.3. Modernleşmenin ve Toplumsal Değişimin Göstergesi Olarak Cazbant..	65
3.2.3.1. Teknik İlerlemeler ve Cazbant	66
3.2.3.2. İlerlemeci Tarih Anlayışının Kısacasında Cazbant	72
3.2.4. Vahşi Bir Modernlik: İrksal Bir Gösterge Olarak Cazbant.....	75
3.2.5. Genişleyen Anlam Alanlarında Yüzen Bir Gösteren: Cazbant.....	80
3.2.5.1. Dünya Basınından Yansıyan Anlatılar.....	82
3.2.5.2. Cazbandın Yaygınlaşması ve Resmi Kültürle İlişkisi.....	86
4. SONUÇ	100
KAYNAKÇA.....	104

EKLER.....	114
------------	-----



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
YTÜ	: Yıldız Teknik Üniversitesi



1. GİRİŞ

Bu tez çalışması, cazın Türkiye’deki ilk yıllarına odaklanmaktadır. İşgal İstanbul’u ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında cazın ilk örnekleri olarak kabul edilen cazbant müziği, caz repertuarını da içeren, ancak Avrupa ve Amerika kaynaklı çeşitli dans müziklerini kapsayan orkestraların ortak ismi olarak kullanılmaktadır (Uyar, 2016, s. 31). Günümüzde erken dönem caz kültürüyle ilişkilendirdiğimiz bu müzik türü, dönemin Türkçe yazılı kaynaklarında “cazbant” (*jazz band*) olarak adlandırılmıştır. Tezin ilerleyen bölümlerinde döneme ait basılı materyaller üzerinden de detaylandırılacağı üzere, Batı dünyasında “jazz” olarak adlandırılan türün o yıllarda Türkçedeki karşılığı olarak “cazbant” ifadesi kullanılmıştır, bu nedenle çalışmada da bu terim esas alınacaktır. Bu tez çalışması, cazbant olgusunu ve bu olgunun hangi bağlamlarda anlam kazandığını dönemin kaynakları üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Söz konusu müzik kültürü, teknik özelliklerinden ziyade toplumsal bir olgu olarak ve taşıdığı anlam çerçevesinde ele alınmaktadır. Araştırma temel olarak, “cazbant”ın o dönem taşıdığı farklı anlamları ve bu anlamlar arasındaki gerilimi, dönemin toplumsal, iktisadi ve siyasi kırılmaları üzerinden açıklamaya odaklanmaktadır.

Alanyazına baktığımızda mevcut çalışmaların Türkiye’de cazın tarihini genellikle Leon Avigdor veya Frederick Bruce Thomas gibi tekil “öncü” figürlerin biyografileri üzerinden okuma eğiliminde olduğunu görürüz. Bu yaklaşım, tarihi öncüler üzerinden kurgulayarak sosyolojik tabanı göz ardı etmekte ve geniş yelpazedeki yerel kaynaklar yerine birkaç Türkçe metni ya da tamamen yabancı kaynakları temel alarak şekillenmektedir. Türkiye’de cazın erken tarihinin yalnızca belli mekânlar, girişimciler ve sanatçılar etrafında ele alınması; cazın Türkiye’ye geldiği yıllarda İstanbul’un işgal altında oluşu ve birkaç yıl sonra cumhuriyetin kurulması gibi önemli dönemeçlerin gözardı edilmesi cazın ortaya çıktığı dönemde nasıl anlamlandırıldığını eşdeyişle cazın anlamını belirleyen siyasi, iktisadi ve toplumsal bağlamların gözardı edilmesine neden olmaktadır. Bu durum caz yazınındaki yakın tarihli çalışmalarda vurgulanmaya başlamıştır (Woodall, 2022). Bu çalışma caza

dönemin kaynakları ışığında bakarak, 1920'lerin tek bir dönem gibi ele alınmasıyla ortaya çıkacak kronolojik birleştirme sorununu, teleolojik yanılğı ve anakronizmi önlemeyi amaçlamaktadır.¹ Cazın erken tarihini yeniden incelemek, aynı dönemde ortaya çıkan benzer ve farklı anlamlara —ki bu çeşitlilik, anlamın olgunun kendinde var olan değil, belirli temsil dizgelerinin dolayımıyla inşa edilen bir yapı olmasından kaynaklanır— ışık tutabilir. Bu bağlamda, tez çalışması erken dönem caz kültürünün tek bir anlamından ziyade, farklı bağlamlarda ve farklı öbeklerce yeniden şekillendirilmiş anlamlarına odaklanacak ve bu anlamların özellikle Türk toplumu nezdindeki dönüşümünü, farklı hatlar üzerinden takip etmeye çalışacaktır.

Uzun bir dönem boyunca Türk caz tarihi yazınına hâkim olan “Mimaroglu anlatısı” (Woodall, 2008, s. 173) Türkiye’de cazı 1925’lerden başlatsa da aşağıda detaylı bir şekilde üzerinde duracağımız yakın dönemli bir dizi çalışma bu başlangıcı 1920’lerin hemen öncesine, işgal yıllarına kadar götürmüş durumdadır. Şüphesiz cazın Türkiye’deki anlamının ilk kez Cumhuriyet döneminde şekillenmeye başlamasıyla, Osmanlı İstanbulu’nun işgal altında olduğu yıllarda şekillenmeye başlaması arasında önemli bir fark vardır. Bu çalışmada bu iki dönem ayrı ayrı ele alınacaktır. O dönemde parçalanmış bir imparatorluğun başkenti olan İstanbul, çeşitli milletlerden mültecilerle dolmuş, önemli semtleri farklı işgal kuvvetleri tarafından paylaşılmış, işgalcilerin kendi aralarındaki siyasî çekişmelerinden ötürü otorite boşluğuna düşmüş, istikrarın sağlanamadığı ve iktisadî açıdan bir tarafta büyük bir sefaletin diğer tarafta sefahatin yaşandığı bir kent haline gelmiştir. İlk dinleyicilerinin önemli bir kısmı Beyoğlu ve civarındaki işgalci askerlerden, yabancılardan ve gayrimüslim tebaadan oluşan bir müzik türünün anlamı, hiç şüphe yok ki, bu çok özel bağlam içinde şekillenmeye başlayacaktır. Çünkü bir müzik türü toplumda yaygınlaşmadan, ticarileşmeden ya da çeşitli araçlarla bilinirlik kazanmadan önce o müzik türünün dinleyici kitlesi bu müzik türü ile belirli mekanlar aracılığıyla karşılaşır.

Dolayısıyla müziğin anlamı toplumsal pratiklerin daha da ağır bastığı bir zeminde ortaya çıkar. Tam bu noktada, iki dönem arasındaki kırılmayı yalnızca bir düzen değişikliği olarak değil; göstergebilimsel bir düzlemde, erkin el değiştirmesiyle

¹Bu çalışmanın işgal İstanbulu’na odaklanan bölümleri ve söz konusu dönemin yorumlanmasına ilişkin argüman ve değerlendirmeler, 2025 yılında yazarın tez danışmanı ile ortak bir makale olarak yayımlanmıştır. Tez metnindeki işgal İstanbulu ile ilgili bölümler büyük ölçüde bu makaleye dayanmaktadır. Bkz. “İşgal İstanbulu’nda Cazbant: Dönemin Kaynakları Işığında Erken Dönem Cazın Kültürel Anlamları,” E. M. Soyutürk ve O. G. Ayas, 2025, Kadim, (9), ss. 151–179.

birlikte bilgi üretim düzeneklerinin ve anlam dizgelerinin de köklü bir dönüşüme uğraması ekseninde okumak gerekir. Zira bilgi ve güç arasındaki kopmaz bağ, kültürel nesnelerin bu bağlamda cazbandın toplumsal hafızada nasıl kodlanacağını belirler; parçalı ve denetimsiz bir erk alanından, ulus-devletin merkeziyetçi iktidarına geçiş, cazın neliğine dair bilginin kaynağını ve meşruiyet zeminini de değiştirmiştir şüphesiz. Sözelimi, Cumhuriyet döneminde cazı ilk kez radyoda dinleyen bir kişinin cazı anlamlandırması ile müdavimleri belirli toplumsal statüdeki insanlardan oluşan bir mekânda dinleyen kişinin anlamlandırması farklı olacaktır. Dolayısıyla bu çalışmanın uzamsal-tarihsel başlangıcı İstanbul olacak ve Cumhuriyetin ilk yıllarıyla birlikte cazın ülke geneline yayılışı o dönemde yaşanan köklü değişimlerin oluşturduğu bağlamlar ekseninde incelenecektir. Türkiye’de erken dönem caz tarihi yazınında işgal yıllarından bahsedilse de Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti arasındaki fark gözardı edilmekte, 1920’ler başlığı altında değerlendirilen bu dönem bazı anokronizm içeren saptamalarla açıklanmaktadır. Cumhuriyet döneminde caz hakkında yazılan bir metin toplumsal yaşam düzeyinde İşgal İstanbulu dönemiyle bir süreklilik ilişkisi içinde olsa da cazın temsilini biçimlendiren birçok dönüşümün etkisi altındadır. Burada tarihyazımında var olan dönemselleştirmeler reddedilmemektedir. Bu çalışmada vurgulanan farklılıklar doğrudan yaşam pratiklerini ve kültürel temsilleri şekillendiren dönüşümlerdir, belirli bir tarihyazımsal konumdan olguların değerlendirilmesi ve tarihlendirilmesi amaçlanmamaktadır.

Bu çalışma, ilkin işgal yıllarının ve erken Cumhuriyet döneminin özgün bağlamını daha belirgin şekilde gösterebilmek için ilk caz etkinliklerinin gözlemlendiği 1919’dan yazılı kültürün ve gösterge sisteminin yapısal değişime uğradığı 1928’e kadarki döneme odaklanmaktadır. Bu zaman aralığı başkaca süreçlerle de kesişmektedir, inkılaplar devrine, imparatorluktan ulus devlete geçişe, kabaca iki büyük savaş arası yıllara denk düşen bu dönem oldukça özgün bir siyasi, tarihi ve toplumsal bağlamlar barındırmaktadır. Kullanılan kaynaklar 1919-1928 dönemine ait gazete-dergi yazıları ve ilanların yanı sıra, caz kültürüne ilişkin doğrudan veya dolaylı tanıklığa dayanan kurgusal veya kurgusal olmayan metinlerden oluşmaktadır. Cazın bu dönemdeki kültürel anlamları, bu kaynaklardaki temsil biçimleri tespit edilerek ve dönemin kültürel kodlarıyla ilişkilendirilerek keşfedilmeye çalışılmıştır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE, YÖNTEM VE ALANYAZIN

2.1. Caz Kültürünü Göstergebilimle Okumak

Caz, 19. yüzyıl sonunda ABD'nin güney kentlerinde doğan, ritim doğaçlama ve armoninin ön planda olduğu bir müzik türüdür. Sanılanın aksine, sadece tek bir kültüre dayanmaz, Afrika ve Avrupa müzik biçimlerinin harmanlanmasıyla ortaya çıkmış çok kökenli bir yapıya sahiptir. Attali, 1920'lerin meşhur caz sanatçılarını “zencileri taklit eden beyazları taklit eden zenciler” olarak tanımlar (Attali, 2014, s. 122) ve cazın bu karmaşık etkileşimlerle şekillenen yapısına işaret eder.

Cazın doğduğu orta-güney bölgesinde, o dönemde siyahilerin yanı sıra Fransız, İngiliz, Alman ve İtalyan topluluklar da yaşamaktaydı. Yaygın kanının aksine caz, yalnızca alt sınıfları temsil eden bir tür değildi. Farklı toplumsal sınıflardan gelen müzisyenlerin bu müziği icra etmesi, caz kültürü içindeki icra ve besteleme yöntemlerini çeşitlendirmişti (Berendt, 2019, s. 20). Dolayısıyla caz şemsiyesi altındaki müziklerin kategorize edilmesinde icracıların veya dinleyicilerin statü ve kimliği, zihin yapısı ve icra edildiği mekanların niteliği önemli bir rol oynadı.

Cazın kültürel anlamları her dönem değişti, ilişkilendiği farklı öznelere tarafından değişik şekillerde anlamlandırıldı. Nitekim cazın kökenine ve erken dönemine dair de çok çeşitli hikâyeler bulunmaktaydı (Sager, 2004, s.270). Örneğin *Caz Çağı Öyküleri*'nin ilk baskısının içindekiler bölümü için aldığı notlarda F. Scott Fitzgerald, 20'leri nitelemek için kullandığı “Caz Çağı”nı 1920 Temmuz’undan başlatır (Fitzgerald, 1922/2013, s. 345), *Echoes of the Jazz Age* adlı makalesinde de cazı “saygınlığa doğru ilerlediği yolculuğunda; önce seksi, sonra dansı, en son da müziği ifade etmiştir” diyerek tanımlar (Fitzgerald, 1931, ss. 459-464). Paris’in meşhur müzik dergisi *Revue Musicale*’de ise caz, başlangıçta “vahşi adamlar” tarafından yapılan “geleneksiz, disiplinsiz” bir “köle müziği” olarak tanımlanabilmektedir (Attali, 2014, s. 120). Buna karşılık, bir Batı Afrikalı yazara göre, Amerika’da ve Avrupa’da ırkçı bir bakışa sahip olanlar tarafından Afrikalı

kökenleri vurgulanarak ötekileştirilen cazın ayırt edici özelliği, tam da Afrikalı olmayan taraflarıdır (Johnson, 2004, s. 97). Zenciler tarafından icra edilmesi, Avrupalıların gözünde onu “ilkel, vahşi, egzotik” kılıyordu, ancak “Henri Ford ile aynı ülkeden” geliyor olması moderniteyle ve çağcıl olmakla, hatta paradoksal bir şekilde makine uygarlığıyla bağdaştırılmasına yol açabiliyordu (Hobsbawm, 2016, s. 313-314).

Avrupalıların geleneksel Batılı kalıpları kırabilecek bir taze kan olarak gördükleri caza yönelik tutkularında, “soylu vahşi” miti çerçevesinde ilkelciliği (primitivizm) yücelten Fransız entelektüel kültürünün izleri de vardı (Gioia, 1988, s. 20-22).

Dönemin algısında cazbant dendiğinde zihinlerde nasıl bir imge canlandığını anlamak için Meraklı Gazete’de yayımlanan “Asrın İbtilas: Danslar, Danslar ve Cazbandlar” başlıklı yazıya bakmak aydınlatıcı olacaktır. İlgili metinde cazbantın dünya genelinde klasik orkestralara tercih edilmeye başlandığı belirtilir. “Amerika zencilerinin iptidai musikilerinin ilhamıyla” ve yokluktan kaynaklanan “derme çatma aletlerle” ortaya çıktığı ifade edilen bu müziğin, insanların yeni bir çeşitliliğe, yazarın tabiriyle “başka türlü bir tenevvübe” duyduğu ihtiyacı kanıtlamaktadır. Piyano, keman, davul, saksofon ve obua gibi enstrümanlardan oluşan bu yeni biçimin “hakiki ve klasik Garp orkestrasını” öldürdüğü iddia edilse de yazar, cazbantın Türkiye’ye Avrupa musikişi zevkini temin eden bir aracı olduğunu öne sürer. Nitekim klasik orkestralara “lakayt kalan” kulakların cazbantı “daha suhuletle” [kolaylıkla] anladığı ve dolayısıyla bu yeni müziğin Türkiye’de “musiki zevkinin taammümüne” [yaygınlaşmasına] hizmet ettiği vurgulanır (Asrın iptilas: Dansingler, danslar, cazbantlar, 1926, s. 2).

Başka bir örnek olarak Mustafa Kemal Atatürk (1928, s.1-3), meşhur Sarayburnu konuşmasında cazbandı “medeni dünyanın musikişi” olarak adlandırır. Müzik, bu çalışmada odaklandığım haliyle cazbant, farklı zamansal ve mekansal bağlamların şekillendirici gücüne karşı koyacak içkin bir anlama sahip değildir. Gabbard’ın da belirttiği gibi caz bir inşadır, “hiçbir şey doğası gereği caz olarak adlandırılmaz”, bugün tarihin herhangi bir dönemindeki herhangi bir müziğe caz diyorsak, bu o müziğin kendisindeki içkin özelliklerden çok eleştirmenlerin, gazetecilerin, plak şirketlerinin, kulüp işletmecilerinin, dinleyicilerin bu müziği böyle tanımlaması ve anlamlandırmasından kaynaklanır (Gabbard, 2004, s. 1).

Bu çalışma özelinde Türk caz alanyazınında, genel itibarıyla toplumbilimlerinde kültürel olguların anlamlarını sabitleme uğraşı, toplumbilimlerdeki paradigma değişimiyle birlikte ortadan kalkmıştı. Bir bilim olarak sosyoloji ortaya çıktığında evren, doğa ve kültür belirli yöntemlerle ele alınıyordu. Dolayısıyla kültürel unsurların doğal zorunluluklara, belirli bir işlevselliğe dayanan; bu unsurların bilgisinin de dış dünyayı olduğu gibi temsil ettiğini önesüren olgucu yaklaşım uzun bir süre etkili oldu. (Sunar, 2008, s. 17-18)

Ancak 20. yüzyılda dilbilim başta olmak üzere pek çok disiplinde yaşanan gelişmeler, anlamın dış gerçeklikte keşfedilmeyi bekleyen sabit bir öz olmadığını; aksine inşa edilen bir olgu olduğunu ortaya koymuştur (Hall, 2017, s. 13) Bu inşa süreci, anlamın dönemden döneme ve toplumdan topluma değişebileceğini de beraberinde getirir.

Bu noktada Ferdinand de Saussure'ün (1998) *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki yaklaşımı, dilin ve anlamın toplumsallığını kavramak açısından kurucu bir nitelik taşır. Her ne kadar bugünkü göstergebilim anlayışımızla belirli farklılıkları olsa da Saussure, dili “kavranılanı belirten bir göstergeler dizgesi” olarak tanımlayarak; onu yazı, sağır-dilsiz alfabesi, simgesel nitelikli kutsal törenler, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleri veya askeri işaretler gibi diğer sistemlerle karşılaştırılabilir görür ve dilin bu sistemler arasındaki en önemlisi olduğunu vurgular. Saussure'e göre, “göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek” ve adına “göstergebilim” (*sémiologie*) denilecek yeni bir bilimin tasarlanması elzemdir. Dilbilimin de ancak bu genel bilimin bir parçası olarak konumlanabileceğini belirten Saussure, göstergebilimin ortaya koyacağı yasaların dilbilime de uygulanabileceğini ve böylece dilbilimin “insana ilişkin olgular bütünü içinde” kesin bir yere oturacağını ifade eder (s. 46).

Anlamın bir topluluğu ya da toplumu oluşturanlarca paylaşılması ve dolayına sokulması için üyelerin aynı temsil dizgesini kullanması gereklidir. Bu temsil dizgesi bir toplumun ortak dili (*language*), bir orkestranın kullandığı nota sistemi ya da bir laboratuvarındaki görsel yönergeler olabilir. Bir temsil sistemi olarak müzik dinleyenlerce algılanır ve anlaşılır, anlaşılan işaretler -birim olarak notalar-duyguları, imgeleri ve kavramları uyandırır. Diğer bir temsil dizgesi olarak dil, yine bir müzik türünün adlandırılmasıyla başkaca anlamların üretilmesini sağlar. Bu etkinin meydana gelebilmesi için de icra edenle dinleyen arasında ya da bir yazıyı

yazanla okuyan arasında ortak bir kültürel düzgünün [kodun] var olması gerekir. Bu kodlar, Hall'un (2017) da tanımladığı gibi "aynı kültürün mensuplarının, dünya hakkında aynı şekilde düşünme ve hissetmelerini, dolayısıyla da dünyayı kabaca benzer şekilde yorumlamalarını sağlayacak kavram, görüntü ve fikir gruplarını" ifade eder (s.11). İşte bir müzik türünün belirli bir zaman aralığındaki anlamı ancak o dönemde paylaşılan kodların ortaya çıkarılmasıyla mümkündür.

Temsil dizgelerini meydana getiren ve bu kodların oluşmasını sağlayan birimler göstergelerdir. Göstergeler, bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Örneğin "müzik" kelimesi ve onu oluşturan harfler bir gösterendir, bu akustik birimin zihnimizde uyandırdığı kavram ise gösterilendir. Saussurecü bağlamda bu ilişki keyfidir; yani gösteren ile gösterilen arasında doğal bir bağ yoktur. Gösteren bir kurala bağlı olmadan ortaya çıkar ve bir gösterenin hangi gösterileni imleyeceği belirli karşıtıllara dayanan, buyruntusal ya da uzlaşımsal süreçlerle şekillenir.

Bir şey tanımlanıp, sınırlandırılıp, hatta sınıflandırılırken başka şeyler hep bu kümenin dışında bırakılır, temelde belirli bir karşıtlık dizgesi çalışmaktadır. Anlam, bir şeyin kendi özünden değil, bu karşıtıllar dizgesinden doğar. Hall'un da belirttiği gibi "siyah" kelimesinin anlamı s-i-y-a-h harflerine değil "beyaz" ve diğer renklerle kurulan karşıtlık ilişkisinden ve renk bağlamından doğar. Dolayısıyla "anlam taşıyan şey, gösterenler arasındaki farktır" ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişki sabit değildir, tarihsel olarak değişir (Hall, 2017, ss. 43-44).

Anlamın sabit ve değişmez olmadığı ve keyfi gösterenlerle temsil edilip bağlamsal olarak inşa edildiği düşüncesi, dilin ve diğer gösterge dizgelerinin sadece betimleyici değil, aynı zamanda bir toplumun üyelerinin algılarını, kimliklerini ve toplumsal ilişkilerini biçimlendiren bir araç olduğunu da düşündürür. Eğer anlam uzlaşımsal ve bağlamsal ise, göstergeler kullanılarak ve farklı yorumlarla harmanlanarak toplumsal anlayış değiştirilebilir. Dolayısıyla bilgi ve anlam sorunu bir toplumdaki güç ilişkilerinden bağımsız değildir.

Anlam doğal ya da verili değildir. Bir inşadır, temsil dizgeleri aracılığıyla dolayımlanır ve anlaşılır. Toplumsal hatta doğal tüm görüngülere kültürel kodlara ve uzlaşımlara dayalı anlamlar yüklenir. Dolayısıyla, toplumsal incelemeler bir yana doğal olgulara dair bilgimiz dahi hiçbir zaman doğrudan veya aracısız değildir; her zaman kültürel anlam üretim süreçlerinin süzgecinden geçer.

Bu bağlamda bir kelimenin zihinde sadece tek bir anlam çağrıştırmadığı da vurgulanmalıdır. Barthes bir göstergenin yalın anlamını ifade eden düz anlamla, ikinci düzeyde gerçekleşen yan anlam arasında bir ayrım yapar. “Çünkü toplum durmaksızın, insan dilinin kendisine sağladığı birinci dizgeden kalkarak ikinci anlam dizgeleri geliştirir” (Barthes, 2023, s. 85). Bir kelime veya cümlemin yalnızca düz anlamıyla değil, aynı zamanda bir kültürün veya bireyin değer sistemini temsil edecek şekilde kullanılması, söz konusu dilsel olgunun temelidir. Bu keyfi anlamlandırma sürecinin zamanla yaygınlaşıp doğal kabul edilmesi, ilgili göstergeyi belli bir ideolojinin düşünce kalıplarını dayatan bir söylen [mit] haline getirir. Göstergebilimsel yorumun temel amacı da bu söyleni çözümleyerek göstergenin tarihsel ve toplumsal bağlamını, bununla ilişkili örtük anlamlarını ifşa etmektir.

Öznenin deneyimleri, dünya görüşü, ait olduğu toplumsal sınıf ve yaşadığı dönem, bir göstergeyi nasıl anlamlandırdığını belirler. Bu açıdan bakıldığında anlam ve anlamı üreten tüm dizgeler, evrensel doğrular değil, belirli bir tarihsel kesitte inşa edilmiş yapılardır. Bu durumu takım elbise örneği üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Takım elbise, düz anlamıyla sadece kumaştan üretilmiş ve bedeni örtmeye yarayan bir giysiyken; zamanla kültürel olarak “profesyonellik”, “ciddiyet” ve “yetkinlik” değerlerini temsil eden bir anlamla yüklenmiştir. Ceket giymek ile birtakım yetenekler arasında mantıksal bir bağ olmamasına rağmen, bu keyfi eşleşme toplum tarafından doğallaştırılmıştır. Sonuç olarak bu gösterge, kurumsal ideolojiyi dayatan bir araca dönüşür ve takım elbise giymeyen ciddi değildir algısını yaratır. Göstergebilimsel bakış tam bu noktada devreye girerek; bu kuralın mutlak bir doğru olmadığını, tarihsel olarak inşa edilmiş bir statü ve sınıf göstergesi olduğunu deşifre eder.

Stuart Hall’un (2017) temsil ve anlamlandırma pratikleri üzerine kurduğu teorik çerçeve, anlamın bir nesne gibi paketlenip aktarılan bir şey değil, bir toplumsal inşa süreci olduğu fikrine dayanır (s.7). Bu bağlamda Hall, temsili, dünyadaki nesnelerin, insanların veya olayların dil aracılığıyla anlamlı bir şekilde tasvir edilmesi süreci olarak tanımlar. İnşacı yaklaşımı benimseyerek anlamın şeylerin doğasında hazır bulunmadığını, insanlar tarafından kültürel ve dilsel kodlar kullanılarak inşa edildiğini savunur; dolayısıyla anlam, özdeksel dünyadaki nesneler, zihnimizdeki kavramlar ve bu kavramları işaret eden dil arasındaki karmaşık ilişkiden doğar (ss. 40-41). Anlam üretimini tek yönlü bir süreç yerine karşılıklı etkileşim örnekleme

olarak gören Hall, anlamın kültür içindeki ortak kodlar sayesinde dolaşıma girdiğini belirtir (s.20). Bu bağlamda gönderinin üreticisinin kültürel ve ideolojik perspektifine göre mesajı belirli bir anlamla yüklemesi ve alıcının mesajı pasif bir ekran gibi kabul etmeyip kendi kültürel sermayesiyle yorumladığı aşamalar bu sürecin en önemli bölümleridir.

Örneğin 1919 İstanbulu'nda “cazbant” kelimesini ele alalım. Eğer bu müziği deneyimleyen özne Avrupalı bir tüccar ya da asker ise; zihinde canlanan imge, ritmin baskın olduğu, dans ve eğlencenin doruğa ulaştığı, çağın ruhunu yakalayan dinamik bir ortamdır. Bu perspektifte caz; modernlik, kozmopolitlik ve özgürleştirici bir “vahşi dinamizm” gibi yan anlamlar üretir. Ancak anlatıcı Suriçi'nde ikamet eden, evi yangınlarda zarar görmüş ve geceleri Haliç'ten Anadolu'daki Kuvayi Milliye hareketine silah kaçıran bir Türk ise, anlamlandırma süreci tamamen değişir. Bu özne için cazbant çokkültürlülükle değil emperyalizmle; caz dinleyenler ise modern bireylerle değil işbirlikçilerle özdeşleşir. Bu bağlamda siyahi müzisyenlerin performansındaki “vahşilik”, Avrupalı gözlemcinin algıladığı egzotik bir unsur olmaktan çıkar, doğrudan işgalci subayların vahşetiyle ilişkilendirilir.

Türkiye'deki erken dönem araştırmalarının, çoğu zaman düz anlam düzeyinde işlediğini söylemek yanlış olmaz. Örneğin cazın Türkiye'deki ilk yıllarındaki formu olan, Fransızca gazetelerde *Jazz-Band* olarak adlandırılan ve Türkçeye cazbant olarak geçen kelimenin, literatürde “dans ve popüler müziği” tanımlamak ve “alafranga” tınıları ima etmek için kullanılan bir sözcük olduğu konusundaki ortak kabul buna bir örnektir (Tan, 2024, s. 26; Uyar, 2016, s. 31). Buna karşılık, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak olan 1919-1928 aralığındaki örneklerde, söz konusu müzikolojik çerçevenin geri planda kaldığı görülür. Bu kesitte cazbant; kimi zaman modernlik, kimi zaman seçkinlik, kimi zaman ise yozlaşma ile ilişkilendirilmiştir. Cumhuriyet dönemine devredilen bu ilişkilendirmeler, eklenen yeni katmanlarla birlikte geniş bir anlam yelpazesi oluşturmuştur. Bu doğrultuda çalışma boyunca caz; müzikal kurallarla sınırlandırılmış, stilistik dönemlere ayrılmış veya bugünkü statü çağrışımlarını barındıran teknik bir tür olarak ele alınmamıştır. Aksine, kendinde içkin bir anlamı olmayan, ancak dönemin insanları tarafından üzerine anlam yüklenen simgesel bir işaret ve bir temsil unsuru olarak incelenmiştir. Dolayısıyla bu tez, yeni bir caz tarihi

anlatısı kurmayı değil; cazın Türkiye’deki ilk on yılında, toplumsal, siyasi ve iktisadi bağlam içerisinde nasıl anlamlar kazandığını çözümlemeyi amaçlamaktadır.

Bu noktada, kültürel bir olgunun belirli bir zaman dilimindeki anlamının ve diğer olgularla ilişkiselliğinin nasıl tespit edileceği sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu metodolojik yaklaşım, takip eden bölümde detaylandırılarak tartışılacaktır.

2.2. Araştırma Yöntemi ve Kaynaklar

Bu çalışmanın inceleme nesnesi; teknik bir müzik terimi veya müzik dilinin bir alt kategorisi olarak “cazbant” değil, yazılı kaynaklarda geçen ve anlamı bu metinler aracılığıyla inşa edilen bir gösterge olarak “cazbant”tır. Dolayısıyla çalışma, müziğin teknik icrasına veya müzikal formuna değil; “cazbant” kavramının geçtiği metinlerde kazandığı anlama ve bu metinler üzerinden üretilen toplumsal kabullere odaklanmaktadır.

Söz konusu anlamın ve toplumsal kabullerin inşasını çözümleyebilmek, olguyu tarihsel bir zamandiziminin bir durağı olarak değil; belirli bir zaman dilimindeki ilişkiler ağı içinde bir unsur olarak ele almayı gerektirir. Bir göstergenin metin içindeki işlevini saptamak, onun tarihsel anlatı içinde kökenini aramaktan ziyade, o anki anlam üreten dizge içerisindeki konumunu saptamakla mümkündür. Bu gereklilik, çalışmanın yöntemsel rotasını Ferdinand de Saussure’ün bilimsel incelemeler için şart koştuğu zaman ve dizge eksenli ayrıma, artsüremlilik ve eşsüremlilik kavramlarına yönlendirmektedir.

Kültürel bir olgunun incelenmesinde eşsüremlilik yaklaşım, inceleme nesnesinin tarihsel gelişim çizgisinden (artsüremlilik), ya da inşa edilen tarihsel anlatıdan soyutlanarak, belirli bir zaman dilimindeki durumunun ele alınmasını ifade eder. Bu ayrımın temelini atan Ferdinand de Saussure (1998), bilimsel incelemelerde iki eksenin birbirinden ayrılmasının zorunluluğunu vurgular: Eşzamanlılık eksenini (birlikte var olan öğelerin ilişkileri) ve ardışıklık eksenini (zaman içindeki değişimler). Eşsüremlilik dilbilim, aynı toplumsal bilincin algıladığı ve bir arada bulunarak bir dizge oluşturan öğelerin bağıntılarıyla ilgilenir. Bu bağlamda kültürel bir olgu örneğin cazbant, tarihsel anlatı içinde değil, o andaki işleyiş kuralları ve diğer öğelerle kurduğu ilişkiler ağı içinde bir değerler dizgesi olarak ele alınır. Saussure’ün satranç analogisi bu bakış açısını daha anlaşılır kılmaktadır: Oyunun herhangi bir anındaki

durumu açıklamak için taşların oraya hangi hamlelerle geldiğini bilmek gerekmez; taşların o andaki konumları ve birbirleriyle ilişkileri durumu tanımlamak için yeterlidir (ss. 126-155).

Eşsüremlî yöntem, dilbilimsel modellerin dil dışı sistemlere uygulanmasıyla, yani göstergebilimsel bir çerçevede de geçerlidir. Roland Barthes'a (1993) göre, nesneler, görüntüler ve davranışlar birer gösterge dizgesi oluşturur ve dilbilimsel kavramlarla analiz edilebilirler (ss. 40-41). Bir kültürel öğenin anlamı, kendi özünden değil, dizge içindeki diğer öğelerle olan karşıtlık ve benzerlik ilişkilerinden doğar. Örneğin, bir giysi parçasının anlamı, o dönemdeki diğer giysi parçalarıyla (örneğin "resmi" veya "gündelik" kategorileriyle) kurduğu ilişkiyle belirlenir. Barthes (2014), *Çağdaş Söylenler* adlı eserinde kültürel olguların bu yapısal işleyişini bir adım öteye taşıyarak, toplumsal anlam üretiminin birer söylen olarak gerçekleştiğini belirtir. Söylen, Saussurecî şemanın üzerine inşa edilen, ancak onu aşan "ikinci düzey bir göstergebilimsel dizge"dir. Bu düzenekte, ilk düzeydeki dizgenin (örneğin bir fotoğrafın, bir kelimenin veya bir nesnenin) oluşturduğu tam ve anlamlı gösterge, söylen düzeyinde biçimselleşerek bir gösteren haline gelir ve yeni, daha geniş bir kavramsal gösterilene bağlanır (ss.183-184).

Söylen, aslında bu biçimiyle, tarihsel ve insan elinden çıkma siyasi gerçekliğin içini boşaltarak onu ezeli, ebedi ve kendiliğinden var olmuş doğal bir hakikat gibi sunan, böylece ideolojiyi masumlaştıran bir araçtır. Bu süreç, göstergebilimsel düzlemde "yananlam" (*connotation*) yoluyla işler; kültür, bilgi ve ideoloji, dizgeye tam da bu noktadan sızarak "karşı-doğa"yı "yalancı-doğa"ya dönüştürür. Böylece nesneler, yapılış süreçlerini ve tarihsel çelişkilerini yitirerek yüklerinden arındırılmış saf bir açıklığa kavuşur. Dolayısıyla göstergebilimsel çözümlenin nihai amacı, bu doğallık maskesini düşürmektir: Araştırmacı, yüzeydeki masumiyetin ardına gizlenmiş tarihsel ve kurgusal yananamları ifşa ederek, mitin buharlaştırdığı politik gerçeği yeniden görünür kılar (Barthes, 2014, ss. 207-209).

Bu yöntem, rastgele bir gözlem değil, belirli işlemsel adımları gerektiren bir inşadır. Analizin ilk adımı, incelenecek malzemenin sınırlandırılmasıdır. Barthes (1993), araştırmacının önsel olarak belirlediği ve sonlu sayıdaki gereçler dermesi olan "bütüncü" kavramına dikkat çeker. Eşsüremlî bir analiz için bütüncünün iki temel özelliği olmalıdır. Birincisi türdeşliktir; bütüncü, mümkün olduğunca aynı tözden (örneğin sadece yazılı metinler veya sadece fotoğraflar) oluşmalıdır. Bu çalışmada

derlenen yazılı kaynaklar buna bir örnektir. İkincisi eşsüremliliktir; bütüncü, dizgenin bir durumuyla, tarihin bir kesitiyle örtüşmeli, artsüremlî öğeler en aza indirilmelidir (ss. 72-74). Örneğin bu yöntemle yüz yıllık bir zaman dilimindeki caz olgusu ele alınamaz fakat bu yöntem terkedilerek ve değişmeyen bir caz müziği varsayılarak devasa bir anlatı inşa edilebilir.

Olgular yığını içinden sadece anlamla ilgili özellikleri seçip diğerlerini dışarıda bırakmak belirginlik ilkesidir. Araştırmacı, akış halindeki kültürel metni “okuma birimlerine” veya “kesitlere” ayırır (ss.139-143). Bu kesitleme işlemi, anlamın yerini tespit etmek için yapılan bir müdahaledir. Bir ögenin gerçekten anlam taşıyıp taşımadığını (bir birim olup olmadığını) anlamak için ise “değiştirim sınaması” uygulanır (ss. 53-58). Yapay olarak gösteren düzleminde bir değişiklik yapıldığında, gösterilen düzleminde de bir değişiklik oluyorsa, orada bir birim var demektir. Örneğin, bir “şapka” yerine “kasket” konulduğunda kültürel anlam (statü, cinsiyet vb.) değişiyorsa, bu öğeler dizisel bir karşıtlık içindedir. Bu çalışma bağlamında somutlaştırmak gerekirse; incelenen metinlerdeki “cazbant” ögesi yerine “klasik müzik” veya “türkü” ikame edildiğinde, metnin kurgusal tutarlılığının bozulduğu ve anlam bütünlüğünün dağıldığı görülmektedir. Bu durum, “cazbant” ögesinin metin içinde ayırt edici bir anlam birimi olduğunu doğrular.

Bu nevi bir araştırmanın amacı kültürel olgunun eşsüremlî yöntemle ortaya çıkarılan anlamının “doğru” olduğunu kanıtlamak, o anlamın “gerçek dünya”daki bir nesneye birebir tekabül ettiğini göstermek değildir. İçkinlik ilkesi gereği, o göstergenin içinde bulunduğu dizge içindeki işlevsel yerinin ve diğer göstergelerle kurduğu ilişkinin tutarlılığıdır. Ancak, araştırmayı salt göstergebilimsel bir içkinlik düzleminde tutmak, incelenen kültürel olguyu tarihsel boşlukta asılı duran soyut bir matematiksel şemaya indirgeme tehlikesini barındırır. Göstergebilim, anlamın nasıl üretildiğini yani düzeneği açıklamakta yetkin olsa da o anlamın tarihsel olarak neden o biçimde ortaya çıktığını ve meşruiyet kazandığını açıklamakta yetersiz kalabilir. Yapısalcılığın metne içkin ve bağlamsal yaklaşımı arasındaki bu gerilimi aşmak için, çözümlemenin gidişatını “göstergeler”den dönemin dilini ve retorikini şekillendiren siyasi, iktisadi ve toplumsal gelişmelere de çevirmek gerekmektedir.

Maddi ve siyasi yapıların keşfi, aslında metinlerdeki anlam ağının keşfidir. Çünkü dil ve dilsel yapılar; ahlaki yargılardan siyasi kamplara, güç ilişkilerinden gündelik yaşama kadar pek çok değişkenin etkisi altında şekillenen yapılardır. Bu noktada

metinler ile dönemin siyasi, iktisadi ve toplumsal yapıları arasındaki ilişki; basit bir yansıma ilişkisi değil, karmaşık bir eklemleme ve dönüştürme ilişkisidir.

Cazbant göstereninin, farklı anlamlara gönderim yapan çeşitli ahlaki/siyasi metinlerdeki kullanımı ve bu metinlerin paylaştığı ortak yan anlamlar, verilerin belirli başlıklar altında toplanmasına olanak sağlamıştır. Bu çalışmada, söz konusu ortak yan anlamlar “izlek” olarak adlandırılmıştır. Nitekim izlek terimi, klasik edebiyat incelemelerindeki konu bütünlüğünden ziyade, söylemsel bir düğüm noktası olarak işlevselleştirilmiştir.

Bu izlekler, mekân, nesne veya eylem gibi belirli göstergelerin metin düzeyinde ısrarlı ve tekrarlı bir biçimde yan yana getirilmesiyle, yani eşdizimlilik yoluyla oluşmuştur. Bu tekrarlı birliktelik, göstergeler arasında kurulan ve örtülü başkaca bağlantıları gizlemekte, zamanla “doğal” ve “zorunlu” bir nedensellik bağı varmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır.

Bu mekanizmayı somutlaştırmak gerekirse, incelenen dönemin muhafazakâr ve İslamcı süreli yayınlarında “cazbant” göstergesinin tek başına değil, sistematik olarak “Beyoğlu”, “dans”, “teceddüd ve terakki” göstergeleriyle ya da gayriahlakilik işaretleriyle bitişik nizamda kullanıldığı görülmektedir. Bu gösterge kümesi, metin içinde belirli bir anlam zinciri oluşturur: Batılılaşmanın ve tekinsizliğin mekânı olarak kodlanan “Beyoğlu”, bu mekânın gürültüsüyle bütünleşen bedensel bir taşkınlık olarak “dans” -yazara göre- sözde modernleşme kılıfı olan “teceddüd ve terakki” bir araya gelir. Böylece bu izlekte “cazbant”, sadece bir müzik türünü imleyen bir düzanlam olmaktan çıkarak; Beyoğlu’nun mekânsal yozlaşmasıyla, dansın bedensel denetimsizliğiyle ve “teceddüd” kavramının içinin boşaltılmasıyla bütünleşen ideolojik bir yananlama dönüşür. Söylemsel açıdan bakıldığında bu izleksel kurgu, tarafsız bir betimleme değil; karşıtlıklar üzerinden işleyen stratejik bir kodlama pratiğidir. Farklı göstergelerin birbirine bu şekilde lehimlenmesi, İslamcı/Muhafazakâr kimliğin kendi sınırlarını inşa ettiği bir anlamlandırma sürecidir. “Cazbant” göstereninin doğrudan bu yeni gösterilenlerle (dans, Beyoğlu, sahte terakki) sabitlenmesi, bu müziği dinleyen kitleyi yozlaşmış bir “öteki” olarak işaretlerken, kendince “gerçek” ilerlemeyi savunan ve bu yozlaşmış gösterge dünyasını reddeden kitleyi “ahlaklı özne” olarak konumlandıran bir söylen yaratır.

Bir kültürel olgunun belirli bir dönemdeki anlamının doğruluğu, o olgunun içinde bulunduğu gösterge dizgesinin içsel kurallarına ve o dönemin söylemsel oluşum yasalarına uygunluğu ile kanıtlanır. Dönemin toplumsal, siyasi ve iktisadi yapılarının keşfi, metindeki anlam ağının ne söylediğini doğrudan vermez; ancak o anlamın nasıl mümkün olduğunu, hangi düşünsel işleve hizmet ettiğini ve tarihsel olanı nasıl doğalmış gibi sunduğunu ortaya çıkarır. Bu nedenle, yapısal analiz ile yine dönemin yapısal koşulları birbirini dışlayan değil, tamamlayan süreçlerdir; anlam, metin ile bağlamın eklemlendiği noktada üretilir.

Sözgelimi, gazetelerde 1925-1928 yılları arasındaki kaynaklarda cazın eleştirildiği metinlerdeki sayıca artış, bu eleştirileri kaleme alanların toplumsal yaşamda belirli anlam örgülerleriyle var olan bir unsuru kullanarak yananlam düzeyinde bir mesaj ilettiklerinin göstergesi haline gelebilir. Bu tümleşik yöntem cazın bilinirlik sürecini, genel eğilimleri ve bunların altında yatan anlam dünyasını ortaya çıkarmada fayda sağlayacaktır.

Bu tez çalışmasının olgusal temelini oluşturan 1919-1928 yılları arasında yayımlanan, *Stamboul* dışındaki birincil kaynakların tamamı Türkçedir. Gazeteler, *Akşam*, *Cumhuriyet*, *Giresun'da Işık*, *Hakimiyet-i Milliye*, *Halk Gazetesi*, *Meraklı Gazete*, *Millet*, *Milliyet*, *Son Saat*, *Stamboul*, *Tanin*, *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*, *Vakit*, *Vatan* ve *Yeni Adana*; Dergiler ise *Akbaba*, *Amelî Elektrik*, *Arkadaş*, *Artistik-sine*, *Aydede*, *Ayın Tarihi*, *Ayine*, *Aylık Mecmua*, *Büyük Gazete*, *Gol*, *Haftalık Mecmua*, *Karagöz*, *Kelebek*, *Milli Mecmua*, *Resimli Ay*, *Resimli Gazete*, *Resimli Mecmua*, *Resimli Perşembe*, *Sebîlürreşâd*, *Servet-i Fünun*, *Spor Âlemi*, *Süs*, *Telsiz*, *Türk Hayatı*, *Türk Kadın Yolu*, *Yeni Türk*'tür.

Araştırma sürecimde ilkin tüm kaynaklar arasında cazbant kelimesinin yer aldığı metinleri seçtim. Ardından tüm bu metinler içinden cazbantın belirli bir bağlam içinde, metindeki diğer yananlamlarla ilişkili şekilde kullanılıp kullanılmadığını tespit ederek elemeler yaptım. İkinci aşamada oluşturduğum bu bütünce içinde ortaya çıkan ortak izlekleri belirledim ve bu izleklerin işaret ettiği gösterilenlerle bu izlekleri adlandırdım. Bu izlekler, cümlelerin düzanlam dizgesindeki anlamları ile değil; öznel, kültürel ya da siyasi değerlerin inşa ettiği ve cümlelerin yeni bir gösterene dönüştüğü anlamlarla oluşturulmuştur. Örneğin sonraki bölümlerde karşılaşacağımız, çeşitli dergilerde yayımlanan annelik ve çocuk bakımı ile ilgili gibi görünen bir köşe yazısı ile eski bir Beyoğlu müdaviminin açıklamaların aktarıldığı

röportaj arasında bir bağlantı görünmeyebilir ama gece hayatı, yozlaşma ve diğer birçok gösterilen bu iki metnin aynı üstdille kaleme alındığını ortaya çıkarır. Dolayısıyla metinlerin ardındaki katmanların yorumlanmasında dönemin, özellikle metnin kaleme alındığı yılın siyasi, toplumsal ve iktisadi yapısı önem kazanmaktadır, bu yapıların açıklanması için de yine tarih araştırmalarına başvuru yapılmıştır.

2.3. Türkiye’de Erken Dönem Caz Çalışmaları: Alanyazın Değerlendirmesi

Erken Cumhuriyet’in kimlik krizi ve “dekadan modern” kavramı bağlamında 1920’ler İstanbul’unun caz dünyasını inceleyen Woodall, Türkiye’de cazın tarihini ele alan metinlerde İşgal İstanbulu dönemi hakkındaki sessizliğe ilk dikkat çeken araştırmacıdır (Woodall, 2008, 2010, 2016). Woodall, Cumhuriyet’e odaklanarak Osmanlı’nın son dönemiyle ilişkili başka anlatıları bastıran bu erken caz tarihi anlatısının İşgal İstanbulu dönemi caz tarihine yönelerek dengelenebileceğini ileri sürer. Buradan hareketle İşgal İstanbulu dönemi caz tarihine yönelen Selim Tan da Türkiye’de cazın erken dönemini inceleyen metinlerin genellikle Cumhuriyet dönemine odaklandığını ve İşgal İstanbulu yıllarındaki erken caz tarihinin büyük ölçüde gölgede kaldığını tespit eder (Tan, 2022, s. 311). Örneğin Murat Meriç 75. yılda Cumhuriyet’in müzik bilançosunu çıkartan çok yazarlı bir kitapta cazın “Cumhuriyet’le hemen hemen eş zamanlı gelişmiş bir müzik” olduğunu ileri sürer ve Türkiye’de cazı Leon Avigdor ile başlatır (Meriç, 1999, s. 160). Benzer şekilde Tekelioğlu da sözlü tarih yöntemiyle erken caz tarihine odaklanan makalesinde cazın Türkiye’de 1940’lı yıllardan önceki tarihinin pek bilinmediğine ve bu döneme ait caz mekânları konusunda kaynak yetersizliği olduğunu ileri sürer (Tekelioğlu, 2011, s. 106-107). İkincil kaynaklar açısından bu tespit doğru olsa da hem bu tez çalışmasından türetilen makalede (Soytürk & Ayas, 2025) hem de 1919-1928 yılları arasındaki dönemi inceleyen bu tez çalışmasında da görülebileceği gibi birincil kaynaklar açısından böyle bir eksiklik söz konusu değildir. Sadece bu kaynaklar henüz yeterince incelenmemiştir.

Erken dönem kaynaklara sınırlı sayıda başvuru yapılması, Türkiye’de cazın salt Cumhuriyet dönemine özgü bir olgu olarak algılanmasına ya da İşgal İstanbul’u ile Cumhuriyet döneminin ‘1920’ler’ başlığı altında homojen bir bütünmüş gibi değerlendirilmesine yol açmıştır. Bunun temel nedeni, dönemler arası sürekliliği veya belirli bir anlam dünyasını ortaya çıkaracak zenginlikte kaynağın sunulmamış

olmasıdır. Bu durum, cazın anlamına ilişkin analizlerin de kısıtlı bir çerçevede şekillenmesine neden olmuştur. İlerleyen bölümlerde ele alınacağı üzere, yazılı metinlerde bir “yozlaşma göstergesi” olarak sunulan cazın, aynı dönemde halka açık toplu sünnet merasimlerinde icra edilen bir müzik türü olarak varlık göstermesi dikkat çekici bir tezat oluşturur. Alanyazında yozlaşma temalı verilerin varlığına karşın, sünnet merasimlerindeki icra pratiklerinin göz ardı edilmesi, halkın bu müziği alımlama biçimine dair yanıltıcı varsayımlar doğurabilir. Ayrıca cazbantın anlamının, bu tezin merkezini oluşturan kaynaklarla dahi sınırlı olmadığını bilimsel bir gerçeklik olarak ortaya koymak gerekmektedir.

Dolayısıyla mevcut literatürdeki saptamalar, cazın toplumsal karşılığını bütüncül bir şekilde yansıtmaktan ziyade kısmi bir görünümünü sunmaktadır. Türkiye’de caz tarihini Cumhuriyet dönemiyle başlatan anlatının oluşmasında, cazla ilgili en yaygın Türkçe metin olan Mimaroglu’nun *Caz Sanatı* adlı kitabının “Türkiye’de Caz” bölümünün önemli bir rolü vardır. Mimaroglu, cazın Türkiye’deki ilk temsilcisinin, bir arkadaşı sayesinde cazla tanışan, ardından Avrupa’ya giderek bir kuartet kuran ve 1925-26 yıllarında İstanbul’da caz icra etmeye başlayan Leon Avigdor olduğunu ileri sürer (Mimaroglu, 2013, s. 110). Woodall’ın “Mimaroglu anlatısı” (Woodall, 2008, s. 173) olarak adlandırdığı ve Tan’ın da (Tan, 2024, s. 22) vurguladığı bu başlangıç hikâyesi uzunca bir süre caz literatürüne hâkim olur. Caz yazınında Fikret Adil’in *Avâre Gençlik* ve *Gardenbar Geceleri* (Adil, 1993) kitabında Friedrich Thomas’ın 1920’lerde işlettiği Maksim Gazinosu’ndan bahsettiğinin keşfedilmesi (Akçura, 1999) ve ilk kez 2004 yılında özgün metni, 2015 yılında Türkçe çevirisi yayınlanan *Siyah Rus* adlı Thomas biyografisi Türkiye’deki ilk caz performanslarının 1919’a kadar gittiğinin anlaşılmasını sağlar (Alexandrov, 2015). Frederick Thomas, 1872’de Mississippi’de dünyaya gelen, Avrupa’da bir süre yaşadktan sonra Moskova’da gece kulübü işletmeye başlayan Ekim Devrimi’nin ardından da İstanbul’a kaçan Afro-Amerikan kökenli bir girişimcidir. İstanbul’da Stella ve Maksim adında iki mekân açan ve müşterileri ağırlıklı olarak işgalci subaylardan oluşan Thomas 1919 yılından itibaren mekânlarında caz orkestralarına ev sahipliği yapmıştır (Alexandrov, 2015). Buna rağmen Mimaroglu anlatısının izleri çok yakın tarihli metinlerde bile görülür. Örneğin Batu Akyol’un Türkiye’de Caz belgeselinden doğan kitabındaki söyleşilerde erken caz tarihinin Cumhuriyet yıllarında başlatıldığını görürüz (Akyol, 2021).

Son yıllarda sayısı artan caz araştırmalarının bazılarında Leon Avigdor ve Frederick Thomas isimlerinin beraber kullanıldığı bir anlatım tercih edilmiştir (Akça, 2020; Altuncu, 2022). Aksoy ve Soylu Bağçeci (2023), İlbi (2019) ve Özen'e (2017) göre Avigdor; Akçura (2022), Kumrular (2022), Lamboğlu (2006) ve MacArthur-Seal'e (2024) göre ise Frederick Thomas bu alandaki öncü isimdir. Mimaroglu'nun Avigdor üzerinden anlattığı erken caz tarihi son dönemlerde bu kez Thomas'ın işlettiği mekânlar üzerinden anlatılmaya başlamıştır. (Woodall, 2010)

Mevcut alanyazında erken dönem caz tarihinin ısrarla Leon Avigdor veya Frederick Thomas gibi belirli figürler üzerinden kurgulandığı görülmektedir. Hatta Tan (2024) örneğinde olduğu gibi, bu figürleri açıklamak adına Weber'in liderlik prototipleri gibi konuyla doğrudan ilgisi tartışmalı politik-sosyolojik kavramlara başvurulması, kuramsal açıdan zorlama bir çaba olarak değerlendirilebilir. Alandaki temel sorun, erken dönemin bir tür tarih öncesi çağ gibi alımlanması ve eski harfli metinlerin yeterince incelenmemesinden kaynaklanmaktadır. Bazı metinlerdeki savların eleştirel bir süzgeçten geçirilmeden kabul görmesi, bu eksik kavrayışın literatürde tekrar edilmesine neden olmaktadır. Bu zincirleme yöntemsel sorunlar, nihayetinde ciddi bir dönemselleştirme sorununu da beraberinde getirir; İşgal İstanbul'unun kendine has özellikleri ile Cumhuriyet dönemi birbirinden ayrıştırılmadan, hatalı bir süreklilik içinde ele alınmaktadır.

Woodall "kronolojik birleştirme" problemi olarak adlandırdığı 1920'lerin kültürel deneyiminin 1930'larınkinin altında toplanmasını eleştirir ve bu iki dönemin ayrı ayrı ele alınmasını önerir (Woodall, 2010, s. 576-577). Fakat kendisi 2022 yılında yayımlanan ve işgal döneminin özgül şartlarına dikkat çeken son makalesine kadar, o da bir başka "kronolojik birleştirme" ile 1919-1923 işgal dönemiyle 1923 sonrası 1920'ler parantezine alarak inceler (Woodall, 2022). Woodall'ın İşgal İstanbulu'ndaki caz ortamına ilişkin esas özgün katkısı 2022 tarihli makalesinde ortaya çıkar. Woodall'ın daha önce kullanılmamış olan, o döneme ait Amerikan gazete ve dergilerine dayanarak sağladığı bilgiler, işgal yıllarındaki İstanbul caz dünyasının az bilinen veya bilinmeyen yönlerine ışık tutmaktadır. Bununla birlikte, Cumhuriyet'in ilanından sadece birkaç gün önce yayımlanan 25 Ekim 1923 tarihli Akbaba gazetesini saymazsak, kullandığı Türkçe kaynakların (*Resimli Gazete*, *İkdam*, *Meraklı Gazete*, *Darül Elhan*, *Büyük Gazete* ve *Resimli Gazete*) tamamı Cumhuriyet dönemine aittir (Woodall, 2022). Woodall, İstanbul'daki caz

etkinliklerine ilişkin ilk haberlerin 1920'lerin başında Osmanlıca basılan gazetelere yansımaya başlamış olabileceğini doğru bir şekilde tahmin eder (Woodall, 2022, s. 261), fakat çalışmalarında 1920'lerin başındaki kaynaklar yoktur. Woodall'ın çalışmaları, caz yazınında uzun yıllar örtük kalan işgal yılları caz sahnesinin ortaya çıkmasında başat bir rol üstlenmiş olsa da İstanbul'un yerleşik halkının veya caz sahnesinin Amerikalılar dışındaki paydaşlarının, işgal yıllarındaki caz kültürüne ilişkin algılarını yansıtacak kaynaklara yeterince yer vermemektedir. İşte bu çalışma, işgal yıllarında Osmanlı Türkçesiyle ve Fransızca basılmış çağdaş kaynakları ve işgal yıllarına dair doğrudan veya dolaylı tanıklığa dayanan geç Osmanlı ve bazı Cumhuriyet dönemi metinlerini de kullanarak bu alandaki çalışmalara katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Tan'ın işgal yıllarının önemine dikkat çekerek bu dönemdeki caz kültürüne odaklanan bir makale kaleme almış olması önemlidir (Tan, 2022) fakat onun kullandığı kaynakların da yine Cumhuriyet döneminde kaleme alınmış metinlerden oluştuğu görülmektedir. Uyar ve Karahasanoğlu Türkiye'de cazın tarihini işgal yıllarına kadar geriye götürmekle birlikte erken dönem cazı 1923'ten başlayarak analiz ederler (Uyar & Karahasanoğlu, 2016, s. 129). Kumrular Türkiye'de cazı işgal yıllarından başlatır, ancak İşgal İstanbulu'nun özgül bağlamına değinmez ve yine 1920'leri tek bir dönem olarak ele alır (Kumrular, 2022, s. 78). Akçura 6 Ekim 1923'te Türk birliklerinin İstanbul'a girmesiyle birlikte yeni bir dönemin başladığına dikkat çeker, ancak müşterileri çoğunlukla işgalci subaylardan oluşmasına karşın, Cumhuriyet'in Batıcı yönelimi sebebiyle Thomas'ın Cumhuriyet döneminde itibar kaybetmediğini kaydederek bu süreklilik anlatısını bir şekilde devam ettirir (Akçura, 2022, s. 83). Woodall "şehirde görev yapan ABD askerleri tarafından açılan ve doğaçlama canlı erken dönem caz performanslarının sergilendiği Pele Mele, Gregory's Club ve Dinty Moore's Place" gibi kulüplerden hiçbirinin Cumhuriyet dönemi gece kulübü sahnesinin bir parçası olarak devam etmediğini tespit eder ve bu kesintiyi işgal dinamiklerine bağlar (Woodall, 2022, s. 257).

Türk caz literatüründeki çalışmalar, 1919-1923 aralığına ait birincil kaynaklardan ziyade, ağırlıklı olarak Cumhuriyet dönemi kaynaklarına ve şahsi tanıklıklara yaslanmaktadır. Bu yöntemsel tercih, kronolojik belirsizliklere neden olmakta; iki farklı dönemin kendine özgü bağlamlarının birbirine karışmasına yol açmaktadır. Örneğin, İstanbul eğlence hayatının farklı evrelerinde yer almış Thomas ve Kelekyan

gibi figürlerin “erken dönem caz tarihi” parantezine alınması (Uyar, 2016, s. 27-29), genel okurda bu isimlerin eşzamanlı faaliyet gösterdiği yanılgısını doğurmaktadır. Ayrıca bu tutum, *Stamboul* gazetesinin verilerine göre işgal döneminde caz orkestrasına sahip mekanlardan sadece birini işleten Thomas’a odaklanılmasına, dolayısıyla diğer işletmelerin literatürde görünmez kalmasına neden olmaktadır. Örneğin Taksim Pera’da bulunan Théâtre Chantecler’ı işleten “G. Privileggio” (Pera Palace Hotel, 1922) gibi isimler ya da *Printania*, *Theatre Music-Hall Olympia Pera* ve El-Hamra Müzikhol Pera gibi mekânlar da cazın Türkiye’deki tarihine katkı sağlayacaktır. Woodall’ın, İstanbul’daki Amerikan donanma mensupları tarafından çıkarılan haftalık *Far Seas* dergisi ile *The Chicago Defender* ve *New York Amsterdam News* gibi dönemin önde gelen Afro-Amerikan gazetelerini temel alan son çalışması, erken dönem cazın işgalci unsurlarla olan doğrudan ilişkisini somutlaştırmakla kalmayıp; aynı zamanda o güne kadar üzerinde durulmamış yeni mekânlara, isimlere ve sosyal atmosferlere işaret etmesiyle de öne çıkmaktadır. Woodall, Pele Mele gibi mekânların yanında benim de farklı kaynaklarda teşhis ettiğim *Olympia* ve *Garden des Petits-Champs* (Spectacles & concerts, 1921) gibi yeni mekânları gün yüzüne çıkarmış, Amerikan denizcilerinin kurduğu amatör caz topluluklarının İstanbul caz sahnesinin şekillenmesindeki rollerine işaret etmiştir (Woodall, 2022, s. 262-269).

Woodall, Türkiye’de erken dönem caz kültürüne ilişkin algının şekillenmesini çok uluslu bir imparatorluktan ulus-devlete geçiş süreciyle ilişkilendirir (Woodall, 2010, s. 479). Cazın “ulusötesiliği”nin toplumsal yapıları bulanıklaştırdığını ve cazın ulusal ve kültürel elitlerin diğer medeni Batılı uluslarla mücadele edebilecek “homojen bir cumhuriyet yaratma” hedefiyle çatıştığını öne sürer. Woodall’ın (2010) çalışması esasen Cumhuriyet dönemine odaklansa da erken dönem caz kültürünü “1920’ler” genellemesi altında ele alması, işgal dönemine özgü dinamiklerin göz ardı edilmesine neden olur. Bu yaklaşım, okuyucuda işgal yıllarının da Cumhuriyet dönemi çerçevesiyle okunabileceği yanılsamasını yaratır. Oysa cazın kültürel anlamlarının filizlendiği işgal yıllarında, ne bir ulus-devlet mefhumu ne de gelecekteki kültür politikalarının bir taslağı mevcuttur. Bu dönemde İstanbul, sadece Osmanlı’nın değil; Fransız, İngiliz, İtalyan (ve kısmen Amerikan) güçlerinin oluşturduğu çok katmanlı bir işgal yönetiminin altındadır. Bu karmaşık iktidar alanına, İngiltere ve Fransa arasındaki emperyal rekabet de eklenmektedir. (Bozkurt, 2014, s. XXII).

Şehir idaresinin parçalanmasının yanı sıra demografik yapı değişmiş, yangınlarla bayındırlık zedelenmiş, iktisadî yapı çökmüş ve toplumsal barış ortamı da imparatorluk dönemiyle kıyaslanamayacak kadar bozulmuştur (Criss, 2020, s. 43-50). Dolayısıyla Osmanlı'nın çok uluslu yapısından ulus-devlete geçişine indirgenmeyecek bir bağlam söz konusudur. Benzer şekilde, cazın Batı'daki kültürel anlamlarından yola çıkarak işgal dönemindeki caz dünyasını çokkültürlülük çerçevesinde ele alan veya cazın sınıflar, kültürler ve toplumsal gruplar arasındaki sınırları bulanıklaştıran heterojen yapısına işaret eden yorumlar için de bir ihtiyat payı bırakmak gerekir (Tan, 2022, s. 320; Woodall, 2010, s. 479). Savaşın sona ermesinin yarattığı coşku ve boş zamanla birlikte çeşitli grupların İstanbul'a akın edip eğlence mekânlarında bir araya gelmesi, caz gibi yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasını sağlayan kozmopolit bir ortam yaratmıştır. Ancak bu hem işgal ortamının hem de sınıf farklarının sınırlandığı, oldukça dar bir kozmopolitizmdir (Abi, 2023, s. 161).

Woodall'ın erken dönem cazını “Amerikan kültür emperyalizmi” yerine “ulusötesi etkileşimler” çerçevesinde okuma önerisi, Batı basını veya işgal sonrası dönem referans alındığında tutarlı görünebilir (Woodall, 2022, s. 257). Ancak işgal altındaki bir şehirde, kültürel sahneye doğrudan işgalci unsurlar eliyle giren bir müziğin “emperyalizm” ile bağdaştırılması; sonradan üretilmiş bir Cumhuriyet kültür politikasından ziyade, dönemin yaşamsal gerçekliğinin ve hayatın olağan akışının doğal bir sonucudur. Zira işgalin ilk yıllarında cazın hitap ettiği kitle; ağırlıklı olarak işgal subayları, Avrupalı tüccarlar ve onlarla irtibat halindeki gayrimüslim cemaatlerdi. Müslüman-Türk dinleyiciler ise Pera'nın müdavimi olan sınırlı bir zümreden ibaretti. Suriçi'ndeki Müslüman çoğunluk için caz uzak bir olguydu. Sonuç olarak, Türkiye'de Erken Caz dönemi literatürü; yerel ve birincil kaynaklara dayalı sistematik bir arşiv çalışmasından yoksundur. Mevcut yazın; kişisel anekdotlara, tekil biyografilere yaslanan ve genellikle Türkçe kaynakları ihmal eden seçmeci bir tarih yazımı üzerine kurulduğu için, yöntemsel açıdan sorunlu ve bulanık bir tablo çizmektedir.

Bu kısıtlı bakış açısının ışığında, caza dair bilginiz, 1920'ler ile 1940'lar arasındaki dönemde “caz” kavramının teknik bir müzik türünden ziyade fokstrot, çarliston, tango ve kanto gibi Batı kökenli tüm popüler dans müziklerini kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanıldığı; bu melez repertuarı icra eden cazbandların ise piyano,

keman ve saksafon gibi enstrümanlarla “yeni ve alafranga” olanı temsil ettiği bilgisiyle özetlenebilir. Belli çevrelerce “sinir müziği” veya “zenci velvelesi” gibi yergi dolu sıfatlarla anılarak uyuşturucu ve ahlaki yozlaşma ile özdeşleştirilen bu dönem, alanyazında gerçek cazın teknik ve estetik standartlarından yoksun bir tarih öncesi evresi olarak konumlandırılmakta; müziğin jenerik bir eğlence etiketinden sıyrılarak doğaçlama odaklı özgün kimliğini kazanması ise genellikle 1941 yılında kurulan gruplarla başlayan kırılma noktasına tarihlendirilmektedir.

Alanyazınına baktığımızda caza dair bilginizin kapsamı budur. Bu kurulan anlatıda cazın toplumsal zemini ve anlam çokluğu eksiktir. Müziğin toplumbilimsel analizi ve cazbant olgusunun kültürel katmanlarını çözümleme amacı güden bu çalışma, yöntem olarak ikincil yorumlar yerine doğrudan dönemin ana kaynaklarını ve belgelerini önceleyen bir araştırma ve yöntem benimsemiştir. Araştırma, uzlaşım sal anlamları ve cazbandın temsillerini tespit ederek ardından bu anlamların ve temsillerin ötesine geçerek cazbandın toplumsal edimlerdeki yaygınlığını ve barındırdığı anlam varsıllığını bir arada, bütüncül bir bakışla ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu çerçevede cazbant; kimi zaman bir çağdaşlaşma imgesi, kimi zaman bir yozlaşma belirtisi, kimi zaman ise kurumsallaşmış bir eğlence aracı olarak karşımıza çıkmaktadır; müzikal yapı bakımından benzerlik gösterse de bu farklı nitelermeler belli bağlamlarda ayrışmakta, bazen yan yana gelmekte, bazen de birbirini içinde eriyerek yeni bireşimlere sentezlere kapı aralamaktadır.

3. TÜRKİYE’DE ERKEN DÖNEM CAZIN TEMSİL BİÇİMLERİ

3.1. İşgal İstanbulu’nda Cazbant ve Temsilleri

Osmanlı İmparatorluğu’nun başkentinde, İstanbul’da, 1919-1923 yılları arasında hüküm süren işgal dönemi; askeri ve siyasi çöküşün iç içe geçtiği, bir yanda sefahat diğer yanda halkın derin yoksulluk yaşadığı toplumsal belleğin derinliklerine işlemiş yaralayıcı bir süreçtir. Mondros Mütarekesi’nin hemen akabinde İtilaf donanmasının şehre demirleyip askeri birliklerini karaya çıkarması ve Yüksek Komiserlikler aracılığıyla fiili bir gölge yönetim oluşturmasıyla başlayan İstanbul’un işgal süreci, Meclis-i Mebusan’ın Misak-ı Milli’yi kabulüne tepki olarak 16 Mart 1920’de Şehzadebaşı Karakolu’nun basılarak Türk askerlerinin şehit edilmesi ve nezaretlerin zaptıyla resmiyete dökülmüştür.

İtilaf devletleri, kurdukları polis, sansür ve pasaport gibi denetim komisyonlarıyla Osmanlı bürokrasisini işlevsizleştirip Anadolu yakasına geçişi dahi izne bağlayarak şehir üzerinde tam bir tahakküm kurarken, İstanbul toplumsal açıdan “sefahat ve sefalet” ikilemi içinde iki ayrı dünyaya bölünmüştür. İşgal kuvvetleri, Levantenler ve Bolşevik Devrimi’nden kaçarak şehre sığınan yüz binlerce Beyaz Rus’un etkisiyle kentin belli bölümleri, barların, cazbandın, plaj eğlencelerinin ve aynı zamanda fuhuş, kumar ve uyuşturucu gibi unsurların hüküm sürdüğü bir eğlence merkezine dönüşmüştür. İstanbullular yoksulluk içinde, iase krizinin ve pahalılığın pençesinde hayatta kalma mücadelesi vermiştir (Bozkurt, 2014, ss. 545-558). Rus mültecilerin yarattığı kültürel şok ve savaş zenginlerinin türediği bu buhranlı ortamda, halkın bir kısmı ev eşyalarını satarak geçinmeye çalışsa da direniş sürekliliğini korumuş; yeraltı örgütlenmeleri, işgalci yapıların ve işbirlikçilerin içine sızarak istihbarat toplamış, İtilaf depolarından kaçırdıkları mühimmatı Anadolu’daki Millî Mücadele’ye sevk ederek kurtuluşun maddi zeminine destek olmuştur.

Cazın bu dönemde ortaya çıkan ve Cumhuriyet döneminde de izini sürebileceğimiz anlamları yukarıda betimlenen ortamda şekillenmiştir. Dil, kaçınılmaz olarak

gündelik edimlerden siyasi çekişmelere, toplumsal buhranlardan savaşırlara kadar bütün deneyimlerden etkilenir, cazın anlamını keşfedebilmek için o dönemde ortaya çıkan büyük yapıları ve temel ayrımları haritalamak gerekmektedir. O dönemde İstanbul denildiğinde akla gelen o semtle, Suriçi'yle tam karşısındaki Pera arasında oluşan ayırım da bunlardan biridir.

3.1.1. Suriçi-Pera İkiliği Arasında Cazbant²

Osmanlı'nın son yıllarında Suriçi İstanbul Türklerin ve Müslümanların ağırlıkta olduğu bir bölgeyken Pera/Beyoğlu daha çok gayrimüslimlerin ve yabancıların, diplomatların, yabancı iş adamlarının ve zengin ailelerin yaşadığı, elçilik binalarının ve bankaların bulunduğu bir semtti (Criss, 2020, ss. 40-41). İşgal yıllarında İstanbul'da bulunan Fransız gazeteci Keyser, Suriçi ve Pera'nın "iki farklı İstanbul" gibi gözüktüğünü kaydeder (Criss, 2020, s. 110). İstanbul'un eğlence hayatı da -bir süre sonra Anadolu yakasındaki bazı merkezler eklense de- ana hatları itibarıyla, Haliç'in altı ve üstü olmak üzere iki ana hat etrafında şekillenmiştir (Erdoğan, 2017, s. 60).

Pera çok çeşitli kesimlerden insanı ve farklı müzik türlerine mensup müzisyenleri kendisine çeken önemli bir eğlence merkeziydi. Ancak Müslüman nüfusun çok daha yoğun olduğu ve geleneksel/yerli müzik kültürünün daha baskın olduğu Suriçi'ne, özellikle Direklerarası'na kıyasla daha Avrupalı bir eğlence kültürüne ev sahipliği yapıyordu (Ayas, 2023). Suriçi'yle Beyoğlu/Pera arasındaki mekânsal ve simgesel ayırım 1920'lerden çok önce oluşmuştu (Tunç Yaşar & Ayas, 2024, ss. 1-4).

Tunç Yaşar ve Ayas'ın (2024) aktardığına göre Burhan Felek hatıralarında, Osmanlı'nın son döneminde İstanbul tarafından Galata'ya hiç geçmemiş binlerce kişi olduğunu yazar ve İstanbul'un Türkler için esas eğlence merkezinin Şehzadebaşı ve Direklerarası civarı olduğunu belirtir (s.11). Erken dönem caz dünyasının Pera ve çevresiyle sınırlı kalışının bu açıdan ne anlama geldiğini görmek için sinemanın Osmanlı'ya girişine bakabiliriz. Tıpkı tiyatro ve opera gibi sinema da ilk kez Beyoğlu'nda, Sponeck birahanesinde gösterime girmesine karşın, geniş kitlelere

² Tezin "Suriçi-Pera İkiliği Arasında Cazbant" ve "Cazın İstanbul'a Girişi ve İlksel Anlamlandırmalar" başlıklı bölümleri, büyük ölçüde tez danışmanı Onur Güneş Ayas'ın izniyle onunla kaleme aldığımız şu makaleye dayanmaktadır: "İşgal İstanbul'unda Cazbant: Dönemin Kaynakları Işığında Erken Dönem Cazın Kültürel Anlamları," E. M. Soytürk ve O. G. Ayas, 2025, Kadim, (9), ss. 151-179.

ulaşması, Haliç'in öte yakasına geçip Direklerarası'ndaki Fevziye Kırathanesi'ndeki gösterimlerin başlamasıyla mümkün hale gelmiştir (Tunç Yaşar & Ayas, 2024, ss. 19-21). Ramazan eğlenceleriyle ön plana çıkan Direklerarası'nın aksine; Avrupai eğlence anlayışının hâkim olduğu, alkollü mekânlara, hatta fuhuş ve uyuşturucu trafiğine ev sahipliği yapan Pera/Beyoğlu muhitinin geçmişten gelen bu tekinsiz imajı; işgal döneminde göçmenler, yabancılar ve işgalci askerler tarafından tercih edilmesiyle daha da pekişmiştir. Woodall da Pera'nın bir "sefahat" merkezi ve "yabancı işgalci"ler tarafından tercih edilen bir mekân olarak görülmesinin Türkiye'de caz algısının şekillenmesindeki rolüne işaret eder (Woodall, 2022, s. 269). Özetle Beyoğlu'nun kendine has dinamikleri, caz gibi yeni kültürel unsurların keşfedilmesi ve deneyimlenmesi için elverişli bir zemin hazırlarken; İşgal döneminin koşulları, bu özgürleştirici atmosferin yarattığı cazibeyi aşındıran bir etki yaratmıştır.

Bu tarihsel panorama üzerinden bir okuma yapıldığında, Haliç'in yalnızca coğrafi bir su yolu değil, iki farklı "anlam evreni"ni birbirinden ayıran simgesel bir fay hattı olarak işlediği görülür. Ancak bu durum, iki bölgenin birbirinden tamamen yalıtıldığı izlenimini uyandırmamalıdır; nitekim hem bu bölümün sonundaki hem de Cumhuriyet dönemindeki bulgular, iki semtin devamlı bir etkileşim içinde olduğunu göstermektedir. Suriçi ve Pera arasındaki bu simgesel ve mekânsal ayrım, dönemin zihin haritasında basit bir yerleşim farkından öte, birbirini dışlayan ama aynı zamanda birbirini tanımlayan ikili karşıtlıklar üzerine kuruludur. Cazın Türkiye'ye giriş sürecinde söz konusu bağlam önemlidir; zira İşgal İstanbul'u döneminde eğlence hayatında yer edinmeye başlayan cazbant, ilk dinleyici kitlesiyle Pera ve çevresinde buluşmuştur. Nitekim *Stamboul* gazetesinin 1920-1922 yılları arasındaki ilanları, Beyoğlu'nda oldukça hareketli ve yoğun bir caz sahnesinin teşekkül ettiğini kanıtlamaktadır.

Dönemin ilanları, gazete yazıları, anıları ve edebi eserleri incelendiğinde, buradaki ilk caz topluluklarının dinleyici kitlesinin ağırlıklı olarak gayrimüslimler, işgalci askerler ve yabancıardan oluştuğu görülmektedir. Gayrimüslimler şüphesiz Osmanlı toplumunun bir parçasıdır; ne var ki cazın Türkiye'deki ve Türkçedeki kültürel izdüşümlerini tam manasıyla kavrayabilmek için, bu müziği Osmanlı'nın hâkim unsuru ve Cumhuriyet'in kurucu iradesi olan Türklerin algı ve anlam dünyası üzerinden incelemek de gerekmektedir. Benim de literatürde sıklıkla dikkat çektiğim temel boşluk tam olarak budur.

Örneğin Vakit gazetesinde adeta İşgal İstanbulu'nun günlüğünü tutan ve bu yazıları derlenerek kitaplaştırılan Hakkı Süha Gezgin 6 Haziran 1920 tarihli yazısında “Beyoğlu’nda bizden pek az kimseye” rast geldiğini belirtir (Gezgin, 2019, s. 34). Gezgin; matem halindeki Türk toplumuna, söz konusu mekânları “cins ve rengi muhtelif misafirlerine terk etmenin” yaşacağını belirtir. Ona göre; “kalpsizlikleri ve seciyesizlikleriyle her yerde merdud bir zümre” istisna edilirse, bugün Beyoğlu’na eğlenmek bir yana, keder dağıtmak için bile giden Türklerin sayısı yok denecek kadar azdır. Yazar bu anlatımıyla; uzama, kimliğe ve toplumsal yapıya sirayet eden keskin bir “biz” ve “onlar” ikiliği inşa eder. “Onlar”ın bölgesinde yani Beyoğlu’ndaki ortam, belirsizliklerle ve tanımlayamadığı insanlarla doludur bu sebeple “cins ve rengi muhtelif” misafirler barındırmaktadır. Hüzün ve neşe karşıtlığında ise hüznü Türklere neşeyi ötekilere yaşıtırmıştır. İşgal İstanbulu’nu anlatan yazılarında cazbanttan da bahseder. Fransızca bir tabelanın arkasında, Fransızca ve Türkçe bilmeyen Rus garsonların hizmet ettiği, “insana yıkanmak ihtiyacını veren bulaşık bir havası” olan La Maskot adlı bir birahane “cehennemî bir hava çalan” cazbant, Gezgin’e göre “şeytanları bile bizar eden (...) kudurmuş bir musiki” icra etmektedir. Bu ortam ona “haysiyet, para ve şeref gibi kıymetlerin öğütüldüğü açgözlü bir değirmen gibi” uğuldayan “sağır duvarlar”ı çağrıştırır (Gezgin, 2019, s. 555).

Hakkı Süha Gezgin’in Beyoğlu’nda Türklere rastlayamadığını belirttiği tarihlerde yayımlanan bir ilan, *Stella*’da Napoliten, Rus, Çingene ve Yahudi şarkılarının icra edileceğini, ayrıca yeni bir Yunan opera topluluğunun sahne alacağını duyurmaktadır (Villa et jardin, 1920, s. 2). Aynı ilanda, *Trio Américan* isimli bir caz grubunun da programa dahil olduğu görülür. İlk bakışta bu tablo, imparatorluğun çokkültürlü yapısını yansıtan, Pera’nın kozmopolit ruhuna uygun ve farklı toplulukların bir arada olduğu bir etkinlik izlenimi yaratabilir. Ancak gerek icracı gerek dinleyiciler arasında İstanbul’un en kalabalık grubunu oluşturan Müslüman-Türklerin temsil edildiğini söylemek zordur. Hedef kitlenin esasen Beyoğlu sakinleri ve müdavimleri, mülteciler ve işgal askerlerinden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim İsmail Hakkı Sunata’nın *İstanbul’da İşgal Yılları* adlı hatıratı, 1920 yılının haziran ayında Müslüman-Türklerin, çoğunlukla, hınca hınç dolu olan Şehzadebaşı ve Direklerarası’ndaki Ramazan alemlerinde olduğunu göstermektedir (Sunata, 2006, s. 103).

Dönemin anlam dünyasında Suriçi/Direklerarası ve Pera/Beyoğlu, salt coğrafi konumlar olmanın ötesine geçerek birbirine zıt değerleri temsil eden temel göstergelere dönüşür. Suriçi; “biz”i, geleneği, güveni, matem, “haysiyet”i ve ahlaki tutarlılığı imleyen bir “öz” alanı olarak kodlanırken; Pera, “öteki”ni, işgalciyi, sefahati, tekinsizliği ve o meşum “bulaşık hava”yı temsil eden bir “karşı-mekân” olarak varlık gösterir. Bu bağlamda “cazbant”, estetik bir tercih olmaktan çıkarak kültürel bir çatışma göstergesi halini alır. Ramazan eğlencelerindeki modern öğelerin varlığı, yeniliklerin ancak “yerleştirildiği” takdirde kültürel koda dâhil edilebildiğini kanıtlar niteliktedir. Nitekim Suriçi’nde operet, opera, kanto ve alafranga orkestralara rastlanmaktadır (Ayas, 2024, ss. 7-11).

Bu ayrım içinde cazbant, bir müzik türünün sınırlarını aşan bir gösteren konumunu edinmeye başlar. Suriçi’nin sessizliği veya geleneksel tınları karşısında Pera’nın cazbantları; gürültüyü ve hızı ve hepsinden önemlisi “işgali” simgeler. Cazın Pera’da “yabancı işgalci” ile özdeşleşmesi, bu müziği yerli algıda işitsel bir “sömürge sembolü”ne dönüştürür. Dolayısıyla o dönemde bir Türk’ün caz dinlemek için Pera’ya gitmesi, sadece estetik bir yönelim değildir; bu aynı zamanda mekânsal ahlak kodlarını zorlayan hem modernleşme arzusunu hem de kültürel yozlaşma korkusunu içinde barındıran belirsizlik yüklü bir sınır ihlalidir.

Mekânsal sınırların aynı zamanda ahlaki ve toplumsallaşma sınırları çizdiği bu düzlemde müzik, aradaki gerilimi somutlaştıran bir araca dönüşür. Burada caz işgalin “gürültüsü”, sessizlik, tedirginlik ve öfke de direnişin sesi gibidir. Kısacası Pera’daki ilk caz toplulukları, şehre girdikleri işgal yıllarında yalnızca tarihsel Suriçi-Pera ikiliğinin değil, işgalin yarattığı siyasi ve toplumsal kutuplaşmanın da temsili haline gelmiştir. Bu durum, cazbandın Müslüman-Türk toplumu nezdinde evrensel bağlamından uzaklaşarak, dönemin kendine özgü yaralayıcı koşulları içinde anlamlandırılmasına zemin hazırlamıştır.

3.1.2. Cazın İstanbul’a Girişi ve İlk Anlamlandırmalar

Mevcut kaynaklar ışığında, Türkiye’de cazbandın geçmişi 1919 yılına kadar uzanmaktadır. Ancak kelimenin Türkçedeki ilk kullanımına daha erken bir tarihte, 1916 yılında rastlanır. Bu ifade, 1916 tarihli Hasan Bedreddin çevirisiyle yayıma hazırlanan “Her Sene Birinci Yahud İttifak-i Murabba” adıyla Türkçeleştirilen

Arthur Conan Doyle'un *The Sign of Four* adlı romanın son kısmına eklenen başka bir öyküde geçmektedir (Doyle, 1890/1916, s.109).

Woodall'a göre caz müziğinin İstanbul'a gelişi, USS St. Louis gibi gemilerdeki Amerikan denizcilerinin oluşturduğu amatör gruplarla başlamıştır. *St. Loo* cazbandı ve diğer gemi müzisyenlerinin yer aldığı bu topluluklar, zamanla organizatörler tarafından şehirdeki etkinlikler için kiralanmıştır. Woodall bu bilgilere, yayın hayatına Aralık 1919'da başlayan Amerikan denizci gazetesi *Far Seas* üzerinden ulaşmıştır (Woodall, 2022, ss. 265-266).

Buna karşılık, Frederick Thomas'ın 24 Haziran 1919'da faaliyete geçirdiği Anglo-American Garden Villa –ya da yaygın bilinen adıyla Stella– tarafından 31 Ağustos'ta yayımlanan ilan “Bütün Avrupa'da büyük sansasyon yaratan Bay F. Miller ve Bay Tom yönetimindeki cazbandın ilk defa olarak Konstantinopolis'te” olduğunu duyurur. Ancak belirtmek gerekir ki bu figürler, profesyonel caz müzisyenlerinden ziyade; esasen perde aralarında caz motifli performanslar sergileyen komedyen veya gösteri sanatçılarıdır (Alexandrov, 2015, s. 185-186). Adil ise cazbant “ismine layık olabilecek musiki”yi ilk kez Sketing adlı mekânda dinlediğini aktarmaktadır. “Okuldan kaçarak gittiği” bu mekânın ardından cazbandın yaygınlaştığını belirtmektedir (Adil, 1993, s. 27). Adil'in kullandığı ve Sketing olarak latinize edilen kelime aslında “Skating”tir. Akçura bir yazısında bu mekânın tarihinin 1909'a dayandığını ve Cercle d'Orient adlı binada yer aldığını belirtir. Mekân ismini “skating” sporundan alır (Akçura, 2020). Ancak Adil'in cazbandı bu mekânda tam olarak ne zaman dinlediğine dair kesin bir tarih bulunmamaktadır.

Thomas, Stella'nın ardından 1920'de Pera'da Royal Dansing Kulüp'ü, 1921'de ise Maksim'i hizmete açmıştır. Dönemin caz tarihi genellikle Maksim ekseninde kurgulandığından, literatürdeki kaynaklar da çoğunlukla Thomas'ın mekânlarıyla sınırlı kalmaktadır. Oysa gazete ve dergi arşivlerinde yürütülen taramalar, 1920'den itibaren faaliyette olan başka caz mekânlarının da varlığını ortaya koymaktadır. *Stamboul* gazetesinin 1920'li yıllara ait nüshalarında sıkça adı geçen *Printania*, *Theatre Music-Hall Olympia Pera* ve El-hamra Müzikhol Pera bu mekânlar arasındadır. Ayrıca *Stamboul* gazetesindeki veriler, Thomas'ın o dönemde El-hamra Müzikhol'ün ortak yöneticilerinden biri olduğunu ve ünlü Yarasa operetinin bu mekânda sahnelendiğini teyit etmektedir (Spectacles & concerts, 1920, s. 6). Ek olarak Pera'da bulunan *Printania* yine aynı gün bir caz orkestrasını sahneye

çıkarmaktadır. İlanlarda her akşam dans ve cazdan bahsedilmesi hareketli ve süreklilik kazanmış bir cazbant ortamının varlığına işaret etmektedir.

İstanbul'un, kurtuluş mücadelesini sürdüren bir ülkede bulunan işgal altındaki bir kent olması, onun dünya ile etkileşimini kesmemiştir. Öyle ki, *Stamboul* gazetesinde Folies Bergere'nin (Paris'de bir kulüp) “gerçek caz” orkestrasının Olympia'ya geleceği haberi yer almaktadır (Spectacles & concerts, 1920, s. 2). Bu gazete ilanı sayesinde o dönemde İstanbul'a yurtdışından caz orkestralarının geldiği anlaşılmaktadır. Printania'da ise caz orkestrasının sürekli çaldığı bilinmektedir. Birçok mekânda bu kadar caz orkestrasının bulunması daimî bir izleyici kitlesinin, müzisyenlerin, işletmecilerin, mekânların bulunduğu bir iktisadî ortamın da oluştuğuna işaret etmektedir.

3.1.3. İşbirlikçiliğin ve Üst Sınıf Mensubiyetinin Temsili Olarak Cazbant

Dönemin İstanbul'unu etkisi altına alan işgal ve yoğun göç dalgasının yarattığı ağır iktisadi buhran göz önüne alındığında, eğlence sektörünün dinamikleri daha net anlaşılır. Bu bağlamda, eğlence mekânlarını ayakta tutan iktisadi tabanın; toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan yoksul halk kitleleri veya Suriçi'nde ikamet eden Müslüman nüfus olmadığı aşikârdır. Bu sınıfsal ve kültürel ayrışmanın somut bir göstergesi olarak, *Stamboul* gazetesinde yer alan 24 Ocak 1921 tarihli ilan örnek gösterilebilir. Rus mülteciler yararına düzenleneceği ve bir Amerikan cazbandının sahne alacağı duyurulan bu etkinliğin biletlerinin elçilikte ve kapıda satışa sunulması, organizasyonun hedef kitlesinin kimlerden oluştuğunu açıkça ortaya koymaktadır (A l'Ambassade d'Amerique, 1921, s. 2).

Yine *Stamboul* gazetesinde bir yazar Edgar-Quinet adlı savaş gemisindeki gezi-konferans hakkında bilgi vermektedir. Geminin kaptanı ve denizcilerin onları hoş karşılayıp gemiyi gezdirdiğini, ardından subay salonunda buzlu içecekler ve caz orkestrasının onları karşıladığını; salonda “boston”, “fokstrot” ya da “one step”le dans edildiğini kaydeden yazar, güneş Eyüp'ten batarken fotoğraf çekildiklerini ve etkinliğin coşkulu bir şekilde bittiğini aktarmaktadır (Cercle litteraire et artistique, 1921, s. 2). Söz konusu gazete yazısında “cazbant”, Türk müelliflerin gözlemlerinde karşılaşılan o menfî anlam yükünden tamamen arınmış durumdadır. Aksine, betimlenen atmosferin doğal ve uyumlu bir bileşeni olarak sunulur. Oysa bu satırların yazarı ile Hakkı Süha Gezgin, fiziksel olarak aynı şehri paylaşmaktadır. Ne

var ki Türkler nezdinde, geleceğin inşası ve varoluşsal bir amaç için zorunlu olan düzen imgesi parçalanmış gibidir. Aynı uzamsal sınırlar içerisinde, birbirine zıt çok sayıda anlam dizgesi bir arada yaşamakta; bu anlam dünyaları, İstanbul dışındaki askeri ve siyasi gelişmelerden doğrudan etkilenmektedir. Zira yazarın söz konusu etkinliğe dair notlarını düştüğü esnada; Anadolu’da Tekalif-i Milliye Emirleri ilan edilmekte, halktan ordunun lojistik ihtiyaçları için büyük fedakârlıklar talep edilmektedir. İşte bu tarihsel bağlam sebebiyle İşgal İstanbulu’nda cazbandın, en Batılılaşmış Müslüman-Türklerin nazarında dahi salt bir müzik türü olmaktan çıktığı görülür. Caz, işgal güçleriyle, işbirlikçilerle ve halkın can derdine düştüğü bir dönemde sergilenen üst sınıf kibriyle, gösterişçi tüketimle ve gayriahlaki tutumlarla özdeşleşen menfi bir simgeye dönüşmüştür. Bu anlamların üretimi karşılıklı olarak gerçekleşmektedir.

“Elçilikte bilet satışı” erişilebilirliğin sınırlarını çizen bir belirti olarak karşımıza çıkar; bu durum, cazbandın belli kesimlere kapalı, korunaklı ve yabancı bir alana ait olduğunu gösterir. Cazbant, bu bağlamda belirli bir yaşam tarzının bir ikonu olurken; aynı zamanda işgal İstanbulu’ndaki ekonomik uçurumun ve işgalci askerlerin varlığının ve işgalcilerin çevresinde olanların işitsel bir simgesine, yabancılaşmış sosyal dokunun bir yananlamına dönüşmektedir.

Kuntay (2012) *Üç İstanbul* romanında Raşel’in İşgal İstanbulu yıllarında yaşadığı sefahat ve ahlaksızlık dolu evindeki cazbantlı bir çay partisini bu bağlam içinde tasvir eder. “Dışardaki zulmün ve kışın korkunç kimsesizliğini sezecek bir tek kişi”nin bulunmadığı salonda cazbandın davulunu çalan kişi, mütarekenin ilk günlerinde evine koskoca bir Fransız bayrağı asan demir tüccarı bir Yahudi’dir (Kuntay, 2012, s. 525-530). Söz konusu metinde caz, salt bir müzik türü olarak değil; zengin gayrimüslimlerin işgal güçleriyle iş birliğine, halkın sorunlarına karşı duyarsızlığına ve ahlaki yozlaşmaya işaret eden bir gösterge olarak sunulur.

Bu yaklaşıma koştur olarak Kemal Tahir, *Esir Şehrin İnsanları* romanında Garden Bar’da cazbant dinleyen kitleyi, “hemen hepsi üniformalı işgal ordusu subaylarıyla savaşı kazanmış devletlerin elçilik memurları”ndan oluşan “kanlı bir çetenin ortakları” şeklinde tasvir eder (Tahir, 2005, s. 56-57). Aynı Garden Bar Cumhuriyet döneminde de seçkin kesime hitap eden bir mekân olarak varlığını sürdürecektir. Yakup Kadri’nin İşgal İstanbulu’nu anlattığı romanı *Sodom ve Gomore*’de bir işgal subayının emriyle cazbant çalmaya başlayınca “bu vahşi musikinin kaotik ahenginde

bir düzine bir dans kasırgası” başlar ve “İngiliz zabıtları bir cenk sonunda ganimet paylaşmasına koyulan savaşçılar gibi kadınların üzerine atıldılar” betimlemesi yer alır. Bahsi geçen sahnede vurgulanan vahşilik, Batı’daki ırkçı söylemlerin veya medeni-vahşi ikiliğinin bir yansıması olmaktan ziyade, doğrudan işgalcilerin hoyratlığına işaret etmektedir (Karaosmanoğlu, 1966, s. 126). Bu bağlamda yazar, orkestranın gürültüsü ile işgalcinin vahşiliği arasında simgesel bir ilişki kurgulamaktadır.

Solita Solano’nun 1922 tarihli yazısı, İşgal İstanbulu’nun yabancı bir göze nasıl yansıdığına dair canlı bir tablo sunar. Yazar; Galata Köprüsü üzerindeki Rus, Ermeni ve Rum mültecileri, Osmanlı yurttaşlarını, İngiliz, Fransız ve İtalyan askerlerini, Japon Çinli ve İranlı tüccarları; dervişleri, hamalları ve Yahudi rehberlerin bulunduğunu anlatır. Türklerin çoğunun yılgınlığa kapıldığını, okuma yazma bilmediğini ve okuma yazma bilenlerin mektupçulukla para kazandığını aktaran Solano, Rus mültecilerin sokaklarda yattığını, dilencilik yaptığını ve hallerinin içler acısı olduğunu aktarır. Nüfusun %30’u göçmenlerden oluşmakta, yangınlar nedeniyle ciddi bir konut sorunu yaşanmakta ve İstanbul, New York hariç dünyanın her yerinden daha pahalı bir şehir görünümünü çizmektedir (Solano, 1922).

Bu gözlemler, cazın icra ve tüketim alanlarının; işgal kuvvetleri, elitler ve tüccarlar tarafından finanse edilen bir zümreye ait olduğunu doğrular niteliktedir. Ancak Solano’nun okuma yazma konusundaki aktarımı, çalışmam açısından daha mühim bir gerçeği gözler önüne serer. Çalışmanın ana malzemesini oluşturan dergi ve gazeteler hem İşgal İstanbulu’nda hem de Cumhuriyet döneminde aslında oldukça dar bir kitleye hitap etmiştir. Dolayısıyla, alanyazında şimdiye dek birkaç Türkçe metin üzerinden çıkartılan sonuçlar bir yana; bu çalışmadaki gibi geniş bir arşiv taraması yapıldığında dahi, yazılı kaynakların sunduğu anlam dünyasının kısmi kalacağı kabul edilmelidir. Cazın toplumsal gerçekliğini tam olarak kavrayabilmek için söylemsel sınırların dışına çıkmak ve toplumsal pratikteki varlığına odaklanmak da gereklidir. Bunun için ilerleyen bölümlerde bir başlık ayrılmıştır.

Solano’nun aktardığı tezatlığa dönecek olursak, cazın *Kansas City*’deki tarihsel serüveniyle çarpıcı bir benzerlik gösterir. Howard S. Becker’ın öncü çalışmasında detaylandığı üzere, Amerika’nın büyük bir kısmı Büyük Buhran’ın yıkıcı etkileriyle boğuşurken, *Kansas City*’de durum farklıdır. Şehrin yönetimini elinde tutan *Tom Pendergast*, kamu harcamaları ve büyük çaplı yolsuzluklara gösterdiği

‘zımni onay’ ile şehirde yapay bir ‘iktisadi vaha’ yaratmıştır. Bu düzeneğin merkezinde yer alan yozlaşma ve sefahat kültürü, şehre düzenli bir nakit akışı sağlamıştır. Dönemin popüler müziği olan caz ise, müşteri çekmek isteyen gece kulüpleri ve kumarhaneler gibi ‘ahlaksızlık merkezleri’ için vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir. Tıpkı İşgal İstanbulu’nda olduğu gibi, *Kansas City*’de de genel yoksulluğun ortasında gelir sağlayan edilen bu yapı, müzisyenlere istihdam alanı açmış ve paradoksal bir biçimde müziğin gelişimine zemin hazırlamıştır (Becker, 2004, s. 17).

Öte yandan caz icrasının yalıtılmış bir alanda değil kentsel dokuyla etkileşim halinde geliştiği de görülmektedir. Nitekim *Stamboul* gazetesinde yer alan bir duyuru, bu müziğin sokağa inişine dair somut bir veridir. İlanda, Büyük Hendek Caddesi’nde üç gün sonra amatörler için “büyük modern dans” yarışması yapılacağı belirtilmiş; René Thans ve Davidoff yönetimindeki etkinliğin cazbant eşliğinde gerçekleşeceği duyurulmuştur (Spectacles & concerts, 1921, s. 3). *Stamboul* gazetesinin Fransızca neşredilmesi ve okur profilinin Fransızlar ile Frankofon Osmanlılardan oluşması, caz müziğine ve ilgili etkinliklere muhatap olan, caz aşına bir kitlenin yıllar içinde yerleşik hale geldiğini gösterir. Gazetede yayımlanan kısa bir yazı, söz konusu grubun cazı nasıl alımladığına ve anlamlandırdığına dair kayda değer veriler barındırmaktadır. Kafatası doldurucu (Le Bourreur de Cranes) mahlaslı bir yazar kendisine gelen telgraflardan “Paris’in Kristof Kolomb ve onun Amerika’yı keşfinin şerefine bayraklarla donatıldığını” öğrendiğini yazmaktadır. Amerika’ya ve “cömert ve büyük” halkına övgüler dizdikten sonra Fransa-Amerika dostluğuna yazısında yer verir. “Kristof Kolomb’dan bu yana Amerika’dan bize gelen her şey her zaman mükemmel olmuştur. Amerika enerjisiyle canlı bir örnektir. Öyleyse neden bu büyüleyici tabloya gölge düşürmek için oradan caz grubu, içki yasağı ve Başkan Wilson da gelmek zorunda?” (La chronique du bourreur, 1922, s. 2) şeklindeki sitemkâr ifadesiyle, cazbandı olumlu Amerika imajını zedeleyen menfi bir unsur olarak konumlandırır. Bu söylem, yazarın bir Fransız ya da Frankofon Osmanlı yurttaşı olduğuna dair güçlü emareler taşır. Dolayısıyla metindeki eleştirel yaklaşımın, dönemin Fransa kültür dünyasına hâkim olan caz imgesinin İstanbul’daki bir yansıması olduğu sonucuna varılabilir.

Jody Blake’e göre zaten o dönemde caz Fransa’da da yozlaştırıcı bir unsur olarak görülüyordu. Ayrıca savaşla birlikte bütün dünyaya yayılan siyasî ve toplumsal

karmaşa halkta bir düzen özlemini uyandırmıştı. Geleneksel Avrupa değerlerine, düzene ve eski ihtişamlı günlere dönüş talebinin karşısına yenilikçi, doğaçlama icralar barındıran cazın yerleştirilmesi de tesadüf değildi. Ayrıca emperyalist geçmişine sebebiyle Afrika kültürüne hiç de yabancı olmayan Fransızlar, Afro-Amerikanların ön plana çıktığı bu müzik türünü ırksal tartışmaların da odak noktasına yerleştirmişti (Blake, 1999, s. 86).

Fransa’da cazın ve onu icra eden siyahi müzisyenlerin alımlanma süreci, temelde aynı kabullere dayanan ancak sonuçları itibarıyla birbirinden farklı iki yaklaşım üzerinden şekillenmiştir. Bir yanda siyahilerin vahşi, içgüdüsel davranan, duygularıyla hareket eden ve düşünceden yoksun oldukları için müzik ve dansa başarılı olduğuna, Avrupalıların ise entelektüel yetenekleri ile ön plana çıktığına inanılıyordu. (Blake, 1999, s. 242). Buna karşılık, aynı ikili karşıtlık, cazın bu kez olumlu anlamda geleneksel Batılı kalıpları kırabilecek bir taze kan olarak görülmesine yol açıyor, “soylu vahşi” miti çerçevesinde primitivizmi yücelten Fransız avangart kültürüne ilham kaynağı olabiliyordu (Gioia, 1988, ss. 20-22). Bu farklı bağlam içinde cazın “ilkelliği” avangart sanatçıların gözünde özgürlüğün, hareketliliğin ve modern yaşamın karmaşasının bir temsili haline gelmekteydi (Blake, 1999, ss. 120-121).

Caz, Fransa’da sınıfsal ve kültürel sınırları, yerleşik ikili karşıtlıkları muğlaklaştıran, savaşa ve yetkeye dirençli bir gençlik kültürü olarak anlam kazanırken; Türkiye’de durum farklı bir seyir izlemiştir. 1920’lerin başında Türkiye sahasında caz, daha ziyade işgal askerlerinin eğlence mekânlarında icra edilen bir dans müziği yahut alafranga yaşam tarzını benimseyen üst sınıfların gösterişli etkinliklerinin bir parçası olarak tezahür etmiştir. *Resimli Ay* mecmuası, Nisan 1927 tarihli nüshasında cazı “hayata neşe, şetaret ve hareket getiren” ve “Amerika’daki zenci güruhunun vakur Batı medeniyetine kabul ettirdiği” yeni nesle özgü bir gençlik kültürü olarak tanımlar (Toprak, 2017, ss. 284-285). Ancak İşgal İstanbulu’na dair kaynak ve tanıklıklarda, caza atfedilen bu tür bir olumlu imgeye rastlamak güçtür; nitekim bu temsil biçimi, çalışmanın Cumhuriyet dönemine odaklanan bölümünde detaylandırılacaktır. Döneme ait Türkçe metinlerde, Avrupa’daki örneklerin aksine “aşağı ırk” veya “alt sınıf” gibi etiketlemelere rastlamayız. Bu durum Osmanlı dünyasında kölelik veya farklı ırklara yönelik küçümseyici bir bakışın olmadığı anlamına gelmemektedir. Temel fark, kölelik kurumunun yapısal biçimindedir. Amerika ve Avrupa’daki köle

ticareti Afrika odaklı sömürge faaliyetlerine dayanırken; Osmanlı'da köleler savaşlar, insan avcılığı, hediyeleşme ve ticaret yoluyla Kafkasya, Arabistan, Kuzey Afrika ve Balkanlar gibi çok daha geniş bir coğrafyadan temin edilmekteydi (Parlatır, 1983). Dolayısıyla kültürel farklılıkları, ırksal bir sıradüzenine dönüştüren düşünce tarzı Osmanlı'da farklı bir tayf içinde anlam kazanmıştır. Örneğin Osmanlı Halep'indeki bir hanede “beyaz” tenli Rus ya da Gürcü köle görmek şaşırtıcı değildi (Wilkins, 2012, ss. 300-301). Osmanlı entelijansiyası siyahilerin toplumdaki varlığından ve tarihsel konumundan habersiz değildi, siyah kölelere karşı küçümseyici bir bakışa da rastlanabiliyordu (Bayazoğlu, 2022, ss. 7-19). Fakat Boratav'ın da gösterdiği gibi Osmanlı dönemi folklorunda siyahlar hem olumlu hem olumsuz temsil biçimleri içinde karşımıza çıkıyordu (Boratav P. , 1951, ss. 83-88). Müslüman olan köleler çoğu zaman azat ediliyordu. Bir kişinin toplumsal konumunun belirlenmesinde ten rengi veya kökenine kıyasla, dini mensubiyeti, toplumsal ve kültürel statüsü, eğitimi, siyasî aidiyeti ya da iktisadî gücü gibi diğer unsurlar daha etkiliydi. Müzik alanından örnek vermek gerekirse, Şeyhülislam Esad Efendi'nin (1685-1753) Osmanlı yüksek müzik kültürüne mensup bestekarların kısa biyografilerini bir araya getirdiği, dönemin tek musikişinaslar tezkiresi olan Atrabü'l-Âsâr'da bestekar olarak azat edilmiş iki kölenin ismine yer vermiş olması (Behar, 2010, s. 159) veya bestekâr “Zenci” Salih Efendi'nin, 1890 yılında, kapağında kendi isminin “Zenci Salih Efendi” olarak geçtiği saygın bir klasik musiki eserleri koleksiyonu yayımlaması (Zenci Salih Efendi, 1890), Avrupa'nın yüksek müzik kültüründe benzerine rastlamanın çok zor olduğu örneklerdir.

Batı literatüründe erken dönem caza yönelik yaklaşım, çoğunlukla egemen öznenin nesneye yukarıdan bakışı şeklindedir. Oysa İşgal İstanbulu'ndaki egemene gücün unsurları işgalciler ve çevresindekilere karşı bir bakış söz konusudur. Bu yüzden “zenci” müzisyenler kimi zaman yerel halkın gözünde bazen egemen zümrenin bir uzantısı olarak algılanabilmektedir. Bu bağlamda, cazın 1920'lerin başındaki olgusal gerçekliği ile 1927'deki imgesi ile arasında belirgin bir fark vardır. Hatta Fikret Adil'in 1924'ten sonra İstanbul'da sahneye çıkmaya başlayan Palm Beach caz topluluğundaki “zenci” müzisyenlerin “kravat iğnelerinden, yaka düğmelerinden tutunuz da çorap bağlarının tokalarında bile pırlanta taşlar” bulunduğu dikkat çekmesi, caza yönelik yukarıdan bakışın, 1920'lerin ikinci yarısındaki gerçeklikle her zaman örtüşmediğini kanıtlar niteliktedir. (Adil, 1993, s. 124). Sonraki süreçte

caza yüklenen ırksal açıdan küçümseyici anlamların birçoğunun Avrupa'daki siyahilere bakışla şekillendiğini söylemek yanlış olmaz. Çünkü Cumhuriyet düzeniyle birlikte, toplumsal kimlik ve biz/öteki ayrımı yeni baştan kurgulanmıştır. Bu süreçte imparatorluk mirası reddedilmiş; Türk kimliği ise dünyaya eklemlenmeye başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında Batı'nın kendi içinde medeni/medeni olmayan olarak kodladığı unsurlara yönelik bakış Türkiye'yi de etkilemiştir.

Hüseyin Nadir 1922 tarihli *Fakabasmaz'ın Manyetizme Oyunu* adlı kitabının “Amerikalı” bölümünde Beyoğlu'nun “en kibar kadın ve erkekleri”nin Pera Palas otelinde büyük bir salonda toplanarak güzide bir orkestranın icra ettiği Arjantin tangosuyla dans ettiklerini, büfenin misafirlere “şampanya, şarap ve bira” yetiştirmekte zorlandığını anlatır. Hikâyenin ana karakteri olan Amerikalı milyarder özel olarak karşılanır. Cazbandı sadece “dinlemek” değil onun eşliğinde “dans etmek isteyen Amerikalı milyarder bir süre sonra “seçkin” aileden bir kadınla dans eder (Nadir, 1922, ss. 14-15). Hüseyin Nadir'in hayatında en az bir kere böyle bir ortamda bulunduğunu ve sanatçı imgelemiyse bir kurgu kaleme aldığını düşünürsek, cazbant dinleyicisi olmanın toplumun refah içinde yaşayan bir kesimine mensup, iktisadî buhran döneminde eğlenme imkanına sahip, belirli otoriteler tarafından onaylanmış bir kişi olarak temsil edildiğini söyleyebiliriz. Nitekim aynı yıllara ait gazete ilanlarında, “zarif müşteriler” için düzenlenen cazbantlı balo ve konserlerin adresinin yine Pera Palas olarak gösterilmesi bu kurgusal temsili tarihsel verilerle destekler niteliktedir (Pera Palace Hotel, 1922, s. 2). Hüseyin Nadir'in kadın ve erkeklerin bir arada dans ettiği, tüketimin sınır tanımadığı ve yabancı zenginlerin şaşıyla karşılandığı bir mekân olarak resmettiği Pera Palas'taki caz imgesi, işgal yıllarının toplumsal hafızasındaki birçok yan anlamı ve tarihsel sembolü harekete geçirir. Dolayısıyla yazarın imgelemi ile arşivlerdeki somut veriler, Pera Palas uzamında üst üste biner. Kurgusal olanla tarihsel veriyi bu denli iç içe geçirip aynı simgesel düzlemde birleştiren temel etken, dönemin işgal altındaki siyasi ve toplumsal atmosferinin şekillendirdiği anlam dünyasıdır. Bu yapı, Pera Palas'taki cazbandı salt bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp, İşgal İstanbulu'nun sınıfsal ayrıcalıklarının ve işgalciyle kurulan kültürel temasın somut bir tezahürü olarak yeniden inşa eder.

Toplum yoksulluk içinde yaşarken üst sınıfların toplumdan kopuk gösterişçi tüketimi Tanzimat'ın ilk yıllarından beri en çok eleştirilen konulardan biridir. Şerif Mardin “Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma” adlı meşhur makalesinde, Batı tipi gösterişçi

tüketime ve israfa yönelik eleştirileri, Osmanlı toplum düzenine istikrar getiren - Polanyici anlamda- “hediyeleşme kültürü”nün zayıflamasıyla ilişkilendirir. Batı tipi tüketim, servetin “yeniden-üleşim” düzeni ile dağılmasını engellemekte, yöneticiler ve yönetilenler arasındaki duygudaşlığı ortadan kaldırmaktadır (Mardin, 1991, ss. 23-81). pBatı tarzı tüketim kalıplarıyla şekillenen sefahat ortamları, bu yaşantının öznelerini toplumsal bütünden kopararak yalıtılmış bir ortama hapsetmiştir. Söz konusu ayrışma hem alt sınıfların hem de geleneksel elitlerin eleştirilerine hedef olmuştur. Buna, işgalin getirdiği iktisadi yıkım ve caz mekânlarının işgalci unsurlarla özdeşleşmesi gerçeği eklendiğinde; cazbant tüketicisi ile geniş Müslüman-Türk kitleler arasında bir duygusal kopuş yaşanması kaçınılmazdır. Sonuç olarak, cazın başka coğrafyalarda sınıfsal sınırları muğlaklaştıran ve toplumsal sıradüzenini aşağıdan yukarıya sarsan dönüştürücü gücü, Türkiye’nin özgül koşullarında işlevsiz kalmıştır diyebiliriz. Gerçi Adil’in aktardığı gibi caz zamanla Beyoğlu’nun “mahalle aralarına” kadar taşıp alt sınıflarla da ilişki kurmuştur (Adil, 1993, s. 27). Fakat caz Beyoğlu’nun bu seçkin olmayan muhitlerindeki fuhuş, uyuşturucu ve suç dünyasıyla ilişkili yer altı kültüründen doğan yan anlamlarla (Blackthorne O’Barr, 2021) yüklenmiş, tekinsiz ve gayri-ahlaki bir müzik kültürü olarak kodlanmaya başlamış ve bu fikirler seçkin mekânlara yönelik işgal dönemine özgü eleştirilerle birleşerek çok katmanlı bir olumsuz caz temsilini beslemiştir. Nitekim Cumhuriyet dönemine dair bulgular, bu olumsuz temsilin uzun bir süreklilik kazandığını göstermektedir. İlerleyen bölümlerde ele alınacak olan yozlaşma anlatısının kökenleri, işte bu tarihsel ve toplumsal bağlamda aranmalıdır.

Elbette ki seçkin mekanlardaki caz ortamının bir parçası olanlar açısından olumsuz bir imge söz konusu değildir, aksine bu mekanlarda cazbandın eşlik ettiği çeşitli unsurlar bir tür seçkinlik ve statü işareti olarak sunulmaktadır. *Stamboul* gazetesinde Bebek Majestik Park’ta en iyi caz orkestrasının Filipin Adaları’ndan bir dans gösterisi eşliğinde sahne alacağı ve işletmenin, Petrograd’daki *Imperial Yacht Club*’ın eski baş aşçısının yönetiminde olduğu belirtilmektedir. Yönetim S. Albrand’a, orkestra ise Maestro Tcherepinsky’e emanet edilmiştir (Bebek Majestic Parc, 1922, s. 2). İlan, yalnızca “en iyi” ya da “birinci sınıf” gibi ifadelerle değil, İmparatorluk Yat Kulübü’ne yapılan atıfla da seçkinliği ve üst sınıf zevkini vurgulamaktadır. Gazetedeki başka bir ilanda ise Taksim’deki Maksim restoranının bahçesinde *Pro Infantia* derneğinin hamileri tarafından İtalyan *Principe di Piemonte*

yetimhanesi yararına bir etkinlik düzenleneceği haberleştirilmektedir. (Le the dansant, 1922, s. 4). Etkinlikte salonu kraliyet filosunun denizcilerinin İtalyan renkleriyle dekore ettiği, birisi salon diğeri ise cazbant olan iki orkestranın bulunduğu, çiftlerin açık havada dans ettiği aktarılmaktadır. Ardından Rus bale topluluğunun performansı sahnelenirken büyükelçilerin ve seçkinlerin davete katıldığı belirtilmektedir. Cazbant, İşgal İstanbulu'nda üst tabakaya hitap eden baloların adeta ayrılmaz parçası haline gelmiştir. Halihazırda toplumda var olan farklılık ve eşitsizlikler İşgal İstanbulu'nun kargaşasında daha da belirgin hale gelmekte, cazbant imgesini şekillendirmektedir. Çünkü Bebek ve Taksim'de bunlar yaşanırken, İsmail Hakkı Sunata 1922'nin yaz aylarında günlüğüne “Yunanlar Çatalca yakınlarına kadar Trakya'yı almışlardı. Şimdi de İstanbul'a girmek niyetleri varmış.” cümlelerini yazmaktadır (Sunata, 2006, s. 162). Bu sebeple o yıllarda İstanbul'da yekpare bir toplumun değil farklı çıkarlara sahip ve iktisadî, siyasî ve etnik açıdan birbirinden ayrılmış, farklı gündemlere sahip çeşitli toplulukların yaşadığını yeniden vurgulamak gerekmektedir. Örneğin Sunata, İstanbul'un çeşitli yerlerinde cazbant ilanlarına rastladığımız ağustos ayında kendi gündemlerini “Anadolu ile bütün muhabere kesildi. İstanbul gazetelerinde bir telaş. Biz de telaşa düştük. Anadolu'dan hiç telgraf gelmiyor. Mektup ve benzeri şeyler de hep kesilmiş” cümleleriyle açıklamaktadır (Sunata, 2006, s. 165). Bu gündem farklılığı, cazbandın ilerleyen yıllarda kazanacağı anlamı da derinden etkilemiştir. Tam bu noktada, günümüz caz araştırmalarında başvuru alan ulusötelilik veya kozmopolit etkileşim gibi kavramların, bu özgül tarihsel kesitte Türk toplumu ile doğrudan bir ilgisi olmadığı açıktır. Cazın bu dönemdeki kozmopolit çağrışımları, kendiliğinden gelişen kültürel bir alışverişten ziyade, güç ilişkilerindeki işgalci tarafın etkisiyle de şekillenmiştir. Dolayısıyla nesnel bir yorum için meseleye tek yanlı değil, işgal eden ve edilenin açısından da bakmak gereklidir. Müslüman-Türklerin, aşına oldukları diğer Batı kökenli müziklere kıyasla cazbanda neden daha mesafeli durduklarının cevabı, belki de bu güç ilişkilerinde ve işgal basınında kurulan bu temsilde aranmalıdır.

Ne var ki, işgal ortamının baskısının dışında gündelik hayatın kendi dinamikleri, bu temsili ve karşıtlığı aşındırmış; müziğin kaçınılmaz akışkanlığı devreye girmiştir. Zamanla cazbandın İstanbul'daki varlığı, yalnızca işgalci güçlerin ve gayrimüslim azınlığın tekelinde kalan bir eğlence biçimi olmaktan çıkıp, daha geniş bir tabana yayılmaya başlamıştır. Bu yaygınlaşma süreci, cazın üzerindeki “işgalcilerin ve

işbirlikçilerin sembolü” olma etiketini kısmen de olsa dağıtmış; müzik, politik bir gösterge olmaktan sıyrılarak olgusal bir şehir eğlencesine dönüşmeye başlamıştır.

Bu dönüşümün ilk emareleri, ağırlıklı olarak Müslüman-Türk okur kitlesine hitap eden yayınlarda görülür. Aydede gazetesinin 1922 yılındaki birkaç sayısında caz orkestrası bulunan mekânların ilanlarına rastlanmaktadır. Yine Aydede gazetesinde cazbanttan “moda” hava olarak bahsedilmektedir (Hakları varmış, 1922, s. 1). Ayrıca cazbant Türkler tarafından yer yer iğneleme amacıyla da kullanılmaktadır. Ayine gazetesinde “adalarda (...) cazbanda uyup danseden” Hüseyin Cahid, Yahya Kemal’in şarkı olarak bestelenmiş bir şiirine nazireyle, “dün Cahidimiz zevk ediyorken adalarda/ Bendim yatan ey sevgili viran odalarda” diye hicvedilmektedir (Hüseyin Cahit Bey’e şarkı, 1922, s. 1).

1922 Ağustos’unda Vakit gazetesinde yayımlanan bir ilanda, 27 Ağustos Pazar günü saat 11’de gerçekleşecek bir müsamerede İstanbul Polis Müdürü Esat Bey’in yer alacağını; müstakbilin cemiyeti menfaatine düzenlenen Fenerbahçe mesiresi ve Belvü Gazinoları’nda gerçekleşecek etkinliklerde bisiklet, boks müsabakaları, fener alayı, Ertuğrul Muzikayı Hümayunu ve caz orkestrası bulunacağını öğrenmekteyiz (Sonbaharın en muazzam ve revnakdar müsameresi, 1922, s. 4). Bazı devlet görevlilerinin dahil olduğu etkinliklerde cazbandın icra edilmeye başladığı ve Türkler tarafından da tanınır hale gelmeye başladığı anlaşılmaktadır. Müslüman-Türk topluluk için yazılan haber metninin bağlamı içinde cazbant aykırı, menfi bir öge olarak bulunmamaktadır. “Muazzam” ve “revnakdar” olarak nitelenen etkinliğin içinde olağan bir yere sahiptir. Cazbandın Pera’daki görünümü her ne kadar bazı yazarlarca eleştirilse de Osmanlı yetkilileri tarafından reddedilmiş bir müzik türü olmadığı anlaşılmaktadır. Bu sırada Stamboul gazetesinde Frederick Thomas’ın mekânı Stella’nın yeniden düzenlendiği ve dönüştürüldüğü, Grégoire Ermoloff ve dünyaca ünlü Crivoy Djimmi topluluğunun iş birliğiyle bir program hazırlandığı yazılmakta, Amerika turnesinden dönen topluluk için Stella’nın altın değerinde ücret ödediği vurgulanmaktadır (Spectacles & concerts, 1922, s. 2). Mekânda bir de Amerikan caz orkestrası bulunmaktadır. Cazbandın Pera ve Bebek hattındaki eğlence sektöründeki yaygınlığı kesintiye uğramadan sürerken bazı isimler *Stamboul* gazetesindeki birçok kupürde tekrar eder hale gelmiştir. Daha önce de ismini duyduğumuz Albrand’ın Hamalbaşı caddesinde bulunan Parisiana’da, dans, cazbant ve eğlenceler düzenlediğini yine bu gazeteden öğreniyoruz.

1923'e gelindiğinde Mehmet Rauf, *Tanin* gazetesinde cazbant ile “Rus kabareleri”, “dans salonları”, “türlü içkiler”, “boyalı kadınlar” ve “maskara erkekler” kelime öbeklerini beraber kullanmaktadır (Mehmet Rauf, 1923, s. 2). Kurucusu İngilizler tarafından sürgüne gönderilmiş bir gazetedir bu. Öte yandan Taksim Belediye Bahçesi'nde J. Lehmann'ın düzenlendiği çay dansında caz orkestrası ve salon orkestrasının sahneye çıktığını Stamboul gazetesinden öğreniyoruz (Restaurant Dancing-Select, 1923, s. 3). İstanbul Mebusu Ali Rıza Beyefendi'nin de iştirak ettiği bir vapur m sameresindeyse incesaz, cazbant, dans ve bale aynı etkinlik içinde karşımıza çıkmakta (İstanbul Mebusu Ali Rıza beyefendinin himayesinde, 1923, s. 4). Bu, cazbandın Müslüman-Türk toplumunun belli  yeleri için daha nötr bir anlama bürünmeye ba ladığı bir bağlamın ifadesi olarak görülebilir.

1923 Eylül' ne gelindiğinde Fazıl Ahmet Bey, “elektrik lambalarıyla mehtabın mücadelesi on saattir devam ediyor” diyerek ba ladığı hik yesinde, ayın “kolay bir muvaffakiyeti necip fakat yorucu bir zafere tercih edeceğinden” bahseder (Fazıl Ahmet Bey, 1923, s. 6). Ay burada gelenek ve doğallıkla, elektrik ise modernlik ve yapaylıkla  zde leştirilir. Otelin yapay ortamını eleştiren Fazıl Ahmet Bey, ayın doğal güçlerinin cazbandın davulunu susturacağını ve  ampanyanın dimağlara verdiği etkiden daha güçlü bir etki yaratacağını düşünür. Yazar, modernleşme krizini, Weber'deki “dünyanın büyüsünün bozulması” kavramını çağrıştıran bir dille tasvir eder; ay ve elektrik arasındaki  atı ma, Batılılık ve Doğululuk, geleneksellik ve modernlik gibi karşıtlıklar temelinde caz üzerinden işlenir (Weber M. , 1919/2011, s. 16-17). Bu eksenler, Cumhuriyet döneminde cazı olumlamak ya da eleştirmek için farklı biçimlerde yeniden tanımlanacaktır.

3.2. Cumhuriyet Döneminde Cazbant

Türk tarihi açısından Osmanlı İmparatorluğu'nun hukuken ve fiilen tarihe karışarak yerini tam bağımsız bir ulus-devlete bıraktığı kurucu bir dönemeç olan 1923 yılı; siyasi, iktisadi ve toplumsal alanlarda gerçekleşen değişimlerin ve yeniden inşa süreçlerinin i  içe geçtiği bir nitelik taşır. Siyasi düzlemde Lozan Barış Antlaşması ile kapitülasyonların kaldırılarak egemenliğin uluslararası alanda tescillenmesi, İstanbul'un işgalden kurtarılması ve Cumhuriyet'in ilanıyla Ankara'nın başkent olması yeni düzenin kurumsal sınırlarını çizerken; iktisadi alanda İzmir İktisat

Kongresi ile sanayileşmeyi ve yerli sermayeyi önceleyen milli iktisat modeli yeniden ön plana çıkmaya başlamıştır.

Bu dönüşümler, toplumsal hayatta nüfus mübadelesiyle yaşanan demografik değişim, İstanbul'da içki yasağının sert bir şekilde uygulanması gibi toplumsal, Ali Şükrü Bey suikastı gibi siyasi gerilimlerle eş zamanlı ilerlemiş; nihayetinde savaşlarla hırpalanmış Anadolu, Türkiye Cumhuriyeti kimliğiyle yeniden sahneye çıkmıştır. Cumhuriyetin ilanı eşdeyişle toplumsal ilişkileri yeniden üreten devlet düzeneğinin yöntemindeki değişim bir kırılım olduğu kadar kendi içinde bir sürekliliği olan Türk Modernleşme'sinin bir evresidir aynı zamanda.

Türk modernleşme tarihi aslında değişme ve ilerleme fikirlerinin filizlenmesiyle başlar; nitekim II. Mahmut dönemi, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılarak modern ordunun kurulması, sivil bürokrasinin güçlenmesi ve halkın konumunun “reaya”dan “tebaa”ya dönüşmesiyle kapsayıcı adımların kapısını aralamıştır.

Bu temelin üzerine inşa edilen ve 1839 Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan Tanzimat dönemi, hukuk devleti ve can güvenliği kavramlarını gündeme getirse de eğitim ve hukukta geleneksel ile modernin yan yana yaşadığı bir ikiliği de yaratmış, ancak yine de Batı tarzı okullar ve müspet bilimler yoluyla yeni bir aydın sınıfının doğuşuna zemin hazırlamıştır (Berkes, 2012, ss. 203-212).

1908 Devrimi ile süreç bir adım öteye taşınarak modernleşme devletin kurtarılması çabasıyla birlikte toplumsal yönleriyle de gerçekleşmesi gereken bir devrim olarak algılanmıştır, kadınların kamusal alana katılımı konusunda atılan adımlar buna bir örnektir. Bu zihniyet devrimi iktisadi alanda da karşılık bularak liberalizmden vazgeçilmesine yol açmış; İttihat ve Terakki, korumacı Milli İktisat politikalarını gündemine alarak gümrük duvarlarını yükseltmiş ekonomiyi gayrimüslim tekelinden kurtarmayı ve yerli bir burjuvazi yaratmayı hedeflemiştir (Boratav, 2005, ss. 22-29). Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali, Anadolu'daki Millî Mücadele ile egemenliğin kaynağının saraydan ve İstanbul hükümetinden alınıp millete dayandırılması gibi büyük ölçekli gelişmeler bu birikimin 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile kesin bir sonuca ulaşmasına zemin hazırlamıştır.

Toplumsal yaşamdaki ve eğlence biçimlerindeki modernleşme de bu aşamaları takip etmiştir. Nitekim II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhane kaldırılmış, yerine Batı tarzı Muzika-i Hümayun kurularak sarayda Batı müziği tercih

edilmeye başlanmıştır (Akçura, 2022, s. 18). Bunun yanı sıra elçiliklerde düzenlenmeye başlayan balolar ve Türk devlet erkanının bu etkinliklere katılmasıyla, söz konusu yeni eğlence biçimleri hızla içselleştirilmiştir. İçki kültürünün de görünür bir pratiğe dönüşmesi, bürokrasiyi ve yeni orta sınıfı bu toplumsal dönüşümün bir parçası haline getirmiştir (Akçura, 2022, ss. 30-38).

Sözgelimi salaş koltuk meyhaneleri yerini masa ve sandalyeli modern meyhanelere, 19. yüzyıl ortalarından itibaren de bira bahçelerine geçiş ya da geleneksel sahne oyunları devam ederken tiyatroların başlaması, Kanto gibi sentezlerin doğması, sirk gösterilerinin başlaması modernleşmenin tabandaki göstergeleri olmuştur. Toplum yeni etkinlik biçimlerine yabancı değildir, askine bunları içselleştirmede ve yeni sentezler üretmede son derece mahirdir.

Örneğin 18 Ekim 1923'ü gösterdiğinde *Vatan* gazetesinin o günkü baskısında Şükrü Kadri Paşa himayesinde, Nişantaşı İdman Yurdu menfaatine bir etkinlik düzenleneceğini bu etkinlikte cazbandın da bulunduğunu yazmaktadır (Bu akşam, 1923, s. 4). Yine *Vatan* gazetesinin 30 Ekim 1923 tarihli baskısında hem “Ankara’da 101 pare top endahı ile Cumhuriyetin tesid edildiği” (Dün gece Ankara’da, 1923, s. 1) duyurulmakta hem de Taksim’deki etkinlikte cazbandın çalındığı belirtilmektedir (Taksim Palas, 1923).

Cazbant artık yavaş yavaş Türk gazetelerinde yer edinmeye başlamıştır, Taksim’deki etkinlikleri duyuran çoğu gazetede bu tip ilanlar yer almaktadır. Yine *Vatan* gazetesindeki ilanlardan öğrendiğimiz kadarıyla “Taksim Sporting Palas” caz çalan yeni bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Taksim Isporting Palas, 1923, s. 4). Ayrıca Cadde-i Kebir’deki Santral Rus lokantasındaki bir etkinliğin cazbandının idaresinin “Maestro Mehmed”te olduğu bilgisi bize Türklerin icracı konumuna geçtiği bilgisini vermektedir (Troyka (Santral) Rus Lokantası, 1923, s. 4). Cazbant, İşgal İstanbul’undan kalan bir unsur olarak yaygınlaşırken, zamanla işgal bağlamından sıyrılıp meşruiyet kazanmış ve modernlikle ilişkilendirilmiştir. Halihazırda -İşgal İstanbulu’nda dahil- toplumsal bellekte modern eğlence biçimleri hakkında olanca karışıklık, menfi veya müspet fikirler varken; cazbant da bu iki yönlü ilişkinin ve üstdillerin içinde anlam kazanmaya devam etmiştir. Bu anlamlardan biri modern hayatın bir parçası olarak kucaklanmasıyken, diğeri yozlaşmanın ve sefahatin göstergesine dönüşmesidir.

3.2.1. Tereddi Göstergesi Olarak Cazbant: Sefih ve Züppe Modernlik

Siyasi bağlamda Cumhuriyet'in ilanıyla yeni bir döneme girilmiş olsa da toplumsal yaşantıdaki ve eğlence kültüründeki alışkanlıklar bir anda değişmemiştir. Tam da İşgal İstanbulu ile erken Cumhuriyet arasındaki bu kültürel “eşik” döneminde yayımlanan edebi eserler, bu araf durum da oluşan anlamları açıkça yansıtır. Bu ara dönemde kaleme alınan metinlerde cazbandın bir tereddi ve sefahat göstergesi olarak da işlendiği görülmektedir.

Suad Muammer'in 1924 yılında basılan *Kıskanç Gözler* adlı romanı da cazbandın seçkin topluluklarca ev partilerinde çalındığını göstermektedir. Farklı ülkelerden gelen ve yer yer Fransızca konuşulan bir ev partisinde kahraman, salonda bulunanların sarhoşluğu arttıkça ve cazbant ile başlayan dansa insanlar katıldıkça mekânı “sefi salon” olarak adlandırmaktadır (Suad Muammer, 1924, s. 209). Karakter esrik özgürlüğün ortaya çıktığı bir alanda değer yargılarıyla çatışır halde bulur kendisini adeta. Kadın-erkek ilişkilerindeki sadakat duygusu sorgulanır, karakterler eğitilmiş, kendi kültürleri dışındaki dünyaya aşinadırlar. Cazbant böyle çağcıl bir ortamın unsuru haline gelmiştir. Kaçınılmaz olarak da “ev partisi” ortamının çağrıştırdığı gösterilenlerle ilişkili olarak metinlerde kullanılmıştır (Suad Muammer, 1924, ss. 200-220).

Dönemin en çok okunan yazarlarından olan Etem İzzet Behice'nin *Çıldırın Kadın* adlı romanında, yazar, “Beyoğlu'nun en parlak dans salonunda” cazbandın çaldığını ve çiftlerin bakışları arasında cazbandın salona gürültülü, coşkulu ve taze bir hayat ve revnak sunmaya başladığını betimlemektedir (Behice, 1924, ss. 84-86). Şükrü Canib'in kaleme aldığı *Modern Hayatın İç Yüzü* adlı kısa öykü de ise Necla karakteri, Aksaray'da yaşayan, eğitilmiş ve evli bir kadındır. Gerek arkadaş çevresi gerekse gece hayatına dahil olduğu ortamlarda eşiyle ve eşinin düşünce dünyasıyla çatışma halinde olan ve evliliğinden mutsuz olan Necla, Şişli ve civarında yaşayan insanlara, zevk alemlerine cazbant çalan partilerdeki özgür ilişkilere gıpta ile bakmaktadır. (Şükrü Canib, 1924) Metinlerdeki cazbant göstergesi yan anlam düzeyindeki “modernlik”, “sefahat” gösterilenine, gayriahlaki tutum ve davranışlara gönderim yapan imgelere doğrudan bağlanmaktadır. Bunun yanında Aksaray ve Şişli arasındaki yaşantı ve değer dünyası farklılığı kapalı biçimde oluşmaktadır.

En temel düzeyde işleyen ikili karşıtlıklarla dış gerçekliği anlamlandırma süreci modernliğin karşısına bildik varlık anlayışını; yazarın çelişkiyi inşa etmek için açıklamaya gerek duymadığı dünyayı eşdeyişle “gelenekselliği” yerleştirmektedir. Şişli birçok metinde daha önceki bölümde incelendiği gibi modernliğin uzamsal göstergesi olarak işlev görmektedir.

Tarihler 2 Şubat 1924’ü gösterdiğinde *Resimli Gazete*’nin 5. Sayfasında “Züppelerin Dervişliği: Dans” adlı bir yazı bulunmaktadır. Müterakeden sonra dünyanın bütün milletlerinde eğlenceye ve oyuna doğru şiddetli bir eğilimin olduğunu ve dansın yakın zamana kadar sadece Avrupa milletlerine özgü görülürken şu anda yaygınlaşmasından ötürü bir sayfayı dans konusuna ayırdıklarını belirten yazar dansın son derece eski bir olgu olduğunu her milletin ve bölgenin kendine has dans biçimi olduğunu vurgulamaktadır (Züppelerin Dervişliği: Dans, 1924, s. 5) . Aslında bu temayı Woodall (2022) yine *Resimli Gazete*’de yayımlanan bir yazıyla görünür kılsa da kullandığı kaynaktan dansa dair aktarılan ulusal dans/modern dans fikrini genel bir kabulmüş gibi yansıtma hatasına düşmektedir. Fakat savaş sonrası dans “çılgınlığı” konusundaki savını doğru temellendirmektedir (ss.269-271). Elimizdeki anlatılardan izleklere, ortak izleklerden düşünce biçimlerine, düşünce biçimlerinden anlam çoğulluğunu yaratan toplumsal yapıya geçiş yapmak daha isabetli saptamalar yapmamıza olanak sağlayacaktır.

Metnimize dönecek olursak, Fokstrot ve one-step gibi dans türlerine de değinen yazarın, tarihsel bir açıklama, başlangıçta yansız ve ahlaki yargıların yer almadığı genellemeler barındıran metninin esas amacı ve yananlam düzeyindeki gösterileni son kısımda ortaya çıkmaktadır. Yazar, fokstrot ve one-stepin çok sevilmesini uyuşturucu bağımlılığına benzetmekle kalmaz “bir dans müptelası”nın günlük rutinini betimlemeye başlar. Yazara göre cazbandın çaldığı dans salonunda “kanı kaynayan bir gencin bütün ihtirasları toplanmış” gibidir. Metinde daha önce rastladığımız elektrik ışıkları izleğine yine rastlarız. Renkli abajurlar, ortamdaki kokular ve çıldırıcı müzik insanların kendisine hâkim olmasını engellemekte ve yazarın doğrudan bahsetmediği ama bu gösterenlerle işaret ettiği “gayriahlaki” davranışlara sebep olmaktadır. Papa’nın dahi bu dansların aleyhtarı olduğunu iddia eden yazar, Avrupalıların bu durumdan haberdar olduğunu fakat memlekette kimsenin bilgisinin ve farkındalığının olmadığını öne sürmektedir (Züppelerin Dervişliği: Dans, 1924, s. 5) .

Yazarın metne yerleştirdiği kategorilere ve sıradüzenine göz atmak bize bunun insanlık tarihi kadar eski bir düşünme biçimi olduğunu gösterecektir. Ahlak söz konusu olduğunda toplumu birarada tutan ve toplumsal alanda üyelerin düşünce ve devinimlerini düzenleyen kurallar dizgesinden bahsetmiş oluruz. Bu bağlamda ahlak en temelde yatan iyi/kötü ayrımlarından, dilden, toplumdaki güç ilişkilerinden, kutsal, kutsal olmayan ayırımından, yasaklı olan unsurlardan bağımsız düşünülemez. Tarih içinde dizgesel bir hal almış, büyük toplumsal, iktisadi ve siyasi dönüşümlerle biçim değiştiren ahlak anlayışı birey düzeyinde anlamlı ve bütün bir dünya tasarımını işaret eder. Eğer bir görüngü ahlakdışı olarak işaretlenip ortak yaşam alanlarından, eşdeyişle toplumsal alandan doğal yaşam alanlarına itildiyse -örneğin eve- bunun yeni bir yaşam biçiminin ortaya çıktığı -örneğin modern yaşam- dönemde toplumsal alanda görünür olması yazarın hissettiği kaygıyı açıklar. İnsan zihninin yapılanmasından, ilkel biçimde örgütlenmiş toplulukların davranışlarına kadar her yapıda bu ikiliğe rastlayabiliriz. Hem dil düzeyinde hem de eylem düzeyinde ancak karşıtıyla anlam kazanan ikilikleri -ahlaki olanı ahlakdışı olan tanımlar- sarsan deneyimler dünya tasarımındaki bütünlüğü sarsar, bunun en ilkel dışavurumu da bunu yeniden kötü olarak işaretleyerek sınır dışına itmeye çalışma girişimidir. Oysa toplumsal işlev-yapı olarak caz müziğinin ve ona eşlik eden dans biçimleri olan one-step ve fokstrotun geleneksel bir oyun havasından bir farkı yoktur.

Ne var ki dönemin düşünce yapılarında bu yapısal benzerlik göz ardı edilir. Cazbant ve modern danslara yöneltlen eleştiriler, saf bir ahlaki endişeden öte, ideolojik konumlanışların birer tezahürü olarak da karşımıza çıkar. Bedeni ve gündelik hayatı denetlemeye çalışan bu çıkarımların, siyasi birer malzeme olarak araçsallıştırılmasından geri durulmamıştır. Kamusal alandaki bu yeni bedensel görünürlük, karşıt ideolojilerin kendi meşruiyetlerini sağlamlaştırmak veya ötekini sınırlandırmak için kullandıkları verimli bir çatışma sahasına dönüşür.

Sebilürreşâd dergisinin 28 Şubat 1924 tarihli sayısında Pera Palas'ta Himaye-i Etfal Cemiyeti tarafından düzenlenen balo hakkındaki yazı buna örnektir. *Akşam* ve *Vatan* gibi meşhur gazetelerin haberlerine atıf yapan yazar; geceye “münevver sınıfa mensup Türk, ecnebi yüzlerce ailenin katıldığı” bilgisini aktarıyor. Şehrin tanınan simalarının, sefarethane erkanının ve yabancı birçok misafirin baloya katıldığını, Türk insanını içtimai hayata ve medeniyete karşı insanlar sanan ecnebilerin İstanbul'a gelip bu tabloyu görmesi gerektiğini söylüyor. Baloya katılan iki bin

kişinin yarısının Türk olduğunu aktaran yazar sabaha kadar “cazbant” havalarının çaldığını ekliyor. “Teceddüd perverlik” adı altında gerçekleşen bu tip eğlencelerin bertaraf olmasını temenni ederek bir yandan aile ile bu tip eğlencelere gitmenin sakıncasından bahsederken memlekete harp sanayi, ilim ve fen yerine balo ve dansın gelmesinden yakınmaktadır. Anadolu zorluk ve yoksulluk içinde çırpınırken, İstanbul’un bu kadar zevk ve sefaya hakkı olmadığını ifade etmektedir. Batılılarla temasın böyle balo ve dans salonlarında değil, ilim ve sanat ocaklarında olması gerektiğini söylemektedir. Bu tip eğlencelerle “ilerleme”nin gerçekleşmeyeceğini öne sürmekte ve eğer ilerleme böyle sağlanıyorsa memleketin her köşesine balo salonu açalım diyerek durumu esprili bir dille eleştirmektedir (Garplılaşma bu mu?, 1924, ss. 15-16).

Sebîlürreşâd’ın bir ay sonra çıkan sayısında fokstrot tango ve onestep ile birlikte cazbant da hedef tahtasına oturtulmaktadır. Yazar, Beyoğlu’nda “dans iptila”sının müthiş bir salgın halini aldığını ve her evde her sokakta her caddede dans muallimlerinin dans mekteplerinin, dans akademilerinin ve dans okullarının bulunduğu ve her yerde daima canhıraş cazbantın ve kucak kucağa dönen çiftlerin olduğundan yakınır. Dans ile “garplılaşma”nın hallolduğunu, Batı ilim ve fenini öğrenmek uzun sürerken dans öğrenmenin çok kolay ve eğlenceli olduğunu söyleyerek bu eğlenme biçimini hicveder. Avrupa ve Amerika’yı deliye döndüren bu dans salgınının memleketin genelini değil sadece İstanbul’u ele geçirdiğini, hatta İstanbul’da da sadece “kozmopolit”, “tatlı su frengi Beyoğlu”nda bulunduğunu iddia etmektedir. Hakiki teceddüd ve terakkiye ihtiyaç duyulan bu dönemde bu sabahlara kadar süren kucak kucağa dans biçimi yazarı korkutmaktadır. Ona göre gençleri ve özellikle genç kızları felakete sürükleyeceğine inandığı bu olgu onların namus ve ismetini doğru yoldan döndürecek. Yazar, her türlü zorlu hava koşulunda cepheye top taşıyarak kendini kanıtlayan Türk kadınının iki sene önceye kadar işgalci Yunan zabitlerinin kılıç şakırdattıkları salonlarda dans ederek kendini alçalttığını söyler. Hatta Cumhuriyet’in merkezinin Ankara olmasını bu sebeple takdir etmektedir, yazara göre İstanbul yalnızca Batı donanmalarının toplarının tehdidi altında değil Batı rezilliğinin tehdidi altındadır. Şehremaneti’nin dans salonlarına çok ağır vergi getirdiğini ve bu sayede mekanların kapanabileceğini söyleyen yazar şikâyet üzerine vergileri tenzil eden Şehremaneti’ni eleştirmektedir. Yazara göre halk ithalat vergileriyle ezilmektedir fakat Şehremaneti ufacık bir şikâyetle bu salonların

vergilerini hemen düşürüp ticaretlerini hızlandırmıştır (Dans iptilası mı dans belası mı?, 1924, ss. 16-17).

Anlaşılabileceği üzere İşgal İstanbul’unda eğlence mekanlarının vazgeçilmez unsuru olan cazbant, işgalciler ülkeyi terkettiğinde dinleyici kitlesini Türk seçkinleri arasında bulmuştur. İşgal döneminde Türkçe gazetelerde bu ölçü ve kapsamda rastlayamadığımız cazbant artık yalnızca gazetelerde değil dergilerde yer almakta, uzun yazılarda menfi olarak işaretlenen ve hedef alınan bir unsur haline gelmeye başlıyor. Aslında Uyar’ın (2016) atıf yaptığı *Meraklı Gazete*’de yer alan (Asrın iptilası: Dansingler, danslar, cazbantlar, 1926) adlı yazı’daki “iptila” eşdeyişle bağımlılık benzetmesinin ilk nüveleri bu yıllarda oluşmuştur. Bu eleştirilerin Cumhuriyet’in ilanının hemen ardından kaleme alınması şaşırtıcı bir durum değildir. Bir önceki bölümde bahsettiğim otorite boşluğu ortadan kalktıktan ve Türkler zaferini ilan ettikten sonra her yönüyle yeni bir düzen kurulmuş oldu. Artık Türkler bir ulus-devlete sahipti ve kısa bir zaman önce, İmparatorluk devrinde tüzel olarak varlıkları kabul edilen ve dini kimlikleri temel alınarak yönetilen topluluklar artık bir ulus devletin azınlık statüsündeki yurttaşlarıydı. Cumhuriyetin ilk yıllarında imparatorluktan devralınan dini kimlik eksenli sınıflandırma nispeten devam ettirildi. Laiklik çerçevesindeki düzenlemelere rağmen Türklerin kimliğini her şeyden önce İslam dinine mensubiyetleri belirliyordu. Bu kısa tarihi veriler ışığında özellikle İslamcılık düşüncesini yayma amacıyla kurulan *Sebilürreşâd* adlı dergide yayımlanan yazılarda dansın, gece hayatının ve diğer eğlence biçimlerinin üst perdeden eleştirilmesi rastlantısal değildir. İşgale karşı birlikte mücadele eden fakat siyasi olarak farklı doğrultularda ilerleyen birçok hareketin devlet kurulduktan sonra kültürel, iktisadi ve ideolojik alanlarda yetke kavgasına tutuşması da anlaşılır bir durumdur.

Sebilürreşâd’ın düzenli olarak yayımladığı dans karşıtı dergi yazılarından birine 21 Ağustos 1924 tarihli sayısında tekrar rastlıyoruz. Esat Mahmut Bey’in *Akşam* gazetesindeki bir yazısına atıf yapılan metinde dansın “ecnebilerin memlette bıraktığı son bir hatıra” olduğu, “Beyoğlu’nda, Kadıköy’de, Büyükağa’da her sokak başında dans salonlarının” milletin ahlak-ı içtimaiyesi üzerine yaptığı tesire vurgu yapılıyor. Dergi yazarı, Esat Mahmut Bey’in Beyoğlu’ndaki bir dans salonunun levhasını (levha o yıllarda resim anlamına geliyordu.) betimlediği kısma odaklanıyor. Görselde masada oturan “koltuk altlarına kadar açık” olan kadınların “çıplak göğüslerini”

erkeklerin başlarına dayadıkları aktarılıyor. İki “Ermeni” gencinin de münasebetsiz hareketler yaptığı yazılıyor. O sırada elektrikler sönüyor, cazbant başlıyor ve bir elektrik projektörü açılıyor yazarın ifadesiyle. Sonraki bölümde masada oturan “Ermeni” haricinde herkes dansa kalkıyor. Ortama bir “Türk kadını” geliyor, başörtüsü ve mantosun”dan Türk olduğundan şüphe duyulmayacağını söyleyen yazar, görselde kadının “Ermeni” ile öpüştüğünü ardından tanıdık bir “Türk”ü görünce Ermeni’nin kulağına fısıldayıp başka bir yere geçtiklerini aktarıyor. Yazar yazının ilerleyen bölümünde bu tabloyu yorumlarken ahlak tartışmasına giriyor ve bir anda Sadrettin Celal Bey’in “Ahlakta Beşerî Saikler”ine gönderme yapılıyor ve cazband geleneksel ahlak anlayışının ve modern ahlak anlayışının temelleriyle alakalı bir eleştirin içinde yer alıyor. Yazara göre insanları “insan eserlerine” taptırmaya çalışan ve kökü Fransız Farmasonluğuna dayandığı iddia edilen bu “ahlaka” mensup olanlar aslında kafir oldukları için insan kafasının içindeki beşeri olmayan o ilahi yönü göremiyorlar (Dans illeti, 1924, s. 12).

Cazbandın ve dansın böylesine ideolojik gösterenlerle dolu bir metinde yer alması şaşırtıcı değildir. Cumhuriyet’in ilanının ardından bu tip tartışmaların daha çok gündeme gelmesi de öyle. Çünkü buradaki ahlak tartışması İstanbul’da ve ülke genelinde değişen egemenlik tartışmasına koşut biçimde ilerlemektedir. Gelenesellik/modernlik, saltanat/cumhuriyet, tebaa/yurttaş, inanç/bilim karşıtlıklarının bu metindeki birçok yargıyı biçimlendirmedeği düşünülemez. Türk moderleşmesinde her ne kadar Tanzimat Fermanı önemli bir uğrak olsa da Cumhuriyetin ilanı devlet kavramının ve devletin örgütlenme biçiminin kökten değişmesi demektir. Dolayısıyla “Hakimiyet bilakaydüşart milletindir” ifadesi, egemenliğin devlet, siyaset ve toplum düzenlenmesinde herhangi bir ilahi otoriteye örneğin sultanın meşruiyetini sağlayan iradeye dayanmadığını kabul etmek demektir. Toplumsal yaşamın düzenlenmesinde “beşerî saiklerin” ön plana çıkması farklı bir varlık anlayışını eşdeyişle modernliği ırlamaktadır. Sebülürreşâd kadrosu ve genel olarak İslamcılık akımına mensup yazarların, Millî Mücadele’ye verdikleri desteğin ardından gelen Cumhuriyet devrimleriyle birlikte derin bir hayal kırıklığı yaşadıkları ve muhalefete geçişleri tarihi bir gerçektir. 1923’te kendi dünya görüşlerine uygun politikalar onları sevindirirse de 1924’te hilafetin kaldırılması ve eğitim reformaları gibi yenilikler bu yol ayrılığını belirginleştirmiştir. Aslında bu siyasi çekişme, her ne

kadar herkesin bütün düşünce dünyasını şekillendirmese de evrensel sayılabilecek bir çatışmanın yazı alanındaki izdüşümü gibidir.

1917’de verdiği bir dersten derlenen *Meslek Olarak Bilim* metninde Weber, tam da o dönemde varlık anlayışındaki bu değişimi “dünyanın büyüünün bozulması” olarak adlandırmıştı (Weber M. , 1919/2011, s. 35). Burada Weber’in çözümlemesi çağın ruhuna uygun biçimde bu ikili karşıtlığı görünür kılmaktadır. Her ne kadar kendisi bilimsel tespitlerin eskiyeceğini yine aynı metinde belirse de olgusal gerçeklerden çıkarsadığı bu iki farklı dünya tasarımı başka kültürlerde de rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. (Weber M. , 1919/2011, s. 15).

Sadece 1924 yılında Hilafetin Kaldırılması, Şer’iye ve Evkaf Vekâleti ile Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Vekâleti’nin Kaldırılması ve Tevhid-i Tedrisat Kanunu gibi birçok devrimci adım atılmıştır. Dolayısıyla yeni düzene muhalif olan *Sebîlürreşâd* gibi dergilerin, gündelik yaşamdan sahnelerle başlayan yazılarının birer muhalif söylem alanına dönmesi tesadüfi değildir. Ülke işgalden kurtulduktan ve yeni bir siyasi düzen kurulduktan sonra politikalarından memnun olmayan bir kitle sesini ancak bu tür yöntemlerle duyurabilir.

Onlara göre dans salonları, Beyoğlu’ndaki eğlence hayatı neden denetlenmelidir ya da “ahlak-ı içtimaiye” tesiri neden önemlidir? *Sebîlürreşâd*’taki yazılardaki bu izlek güç ilişkilerinden bağımsız düşünülemez. O günkü biçimiyle imparatorluktan arta kalan ve nüfus mübadelesiyle ulus devletin kurucu unsuru olan Türklerin büyük bir bölümü için Cumhuriyet devrimleri tamamıyla içselleştirilmiş ve kabul görmüş değişiklikler değildi. Bunu eskiden at arabası kullanan bir topluluğun yavaş yavaş motorlu taşıtların dünyasına geçişine benzetebiliriz, bu basit bir araç değişikliği değildir. Motorlu taşıt, sürücüsü o aracın kaputunun altında yatan termodinamik yasaları hiç bilmesee dahi, onu keskin ve kaçınılmaz kuralları olan yapay bir trafik düzenine, kullanım kılavuzuna mecbur bırakır. Sürücü, motorun nasıl çalıştığından bihaber olsa da o devasa metal bloğu hareket ettirmek için sistemin dayattığı işaretlere, ışıklara ve şeritlere yani modernleşmenin ussal yasalarına uymak zorundadır. Geçmişte denenilen modernleşme hamleleri ve yeni kurulan Cumhuriyet düzeni de buna benzetilebilir. Halk, bu yeni devlet aygıtının merkezinde yer alan kuramlardan habersiz olabilir; fakat sistemin işlemeye başlamasıyla birlikte, tıpkı trafik kuralları gibi işleyen yasalarla başka bir deyişle üst yapısal dizgelerle kuşatılmıştır. Birey, yapının kuramına yabancı olsa da kılğısal gerekliliklere uymak

zorundadır. İşte *Sebîlürreşâd* yazarlarının konumu tam bu gerilim hattında belirginleşir. Onların bu tür görünüşleri hedef almasının altında yatan neden Türkiye’deki egemen söylemin değişimidir.

Haftalık Mecmua’da da birtakım dans, eğlence ve cazbant yergisiyle karşılaşırız. “Asrilik, Medenilik, Dans ve Annelik” adlı metinde annelikle asri ve medeni olmak, dans etmek gibi olgular karşılaştırılıyor ve okuyucuya hangisini tercih edeceği soruluyor. Bazı kadınların bebeğini bir hizmetçiye bırakarak “dans salonuna” gittiğini eleştiren yazar bu durumu “vahşilik” olarak adlandırıyor, hayvanların bile yavrularına daha dikkatli baktığını ve medeniyetin, asla -hayvalarda bile olan bu- hissin ihmali olmadığını yazıyor ve “medeniyet”in bu annelik hissinin yükselmesiyle ölçüleceğini söylüyor. Çocuk bakmamayı medenilik zannettikleri için de kadınları eleştiren yazar, onları “bunlar en aşağı hayvanlardan bile daha aşağı düşmüş” böcekler diyerek nitelendiriyor. “Terbiyeli ve eğitilmiş genç kadınların” ise bunlara benzemediği; onların “valideliğin en yüksek, muhterem ve güç meslek” olduğunu bilen kişiler olduğunu iddia ediyor. Çocuk yetiştirme sürecinin ve çocukların bir tebessümünün “dansın” “adi” ve yeknesak zevkinden çok “ulvi” bir zevk olduğunu iddia ediyor (Asrilik, medenilik, dans ve annelik, 1925, s. 2).

Haftalık Mecmua dergisinin ideal tipolojiler konusundaki yayım tercihleri bilinmeyen bir durum değildi. Nitekim Toprak’ın (2017, ss. 135-136) da saptadığı gibi *Haftalık Mecmua* “erkek ve kadın tipolojileri belirli kategoriler altında toplama” ve “toplumda geçer akçe kıstaslara göre “ideal” tipler” oluşturma işlevi gören anketler de yapmıştı.

11 Eylül 1925 tarihli *Millet* gazetesinde ise cazbanda yönelik eleştirilerin uluslararası boyutta olduğunu ima edercesine, Amerika’da yaşandığı iddia edilen bir haber bulunuyor. “Cazbant aleyhtarları Vaşington’da kadınlar ve bilhassa polise mensub bazı memurlar cazbandın “mugayir-i ahlak” bir çalgı olduğunu iddia etmeye başlamışlardır” cümlelerine yer verilen haberde bir müdirenin “cazbant herhalde münasebetsiz bir çalgıdır. Cazbant yüzünden birçok kimseler evlerini çocuklarını ihmal etmekte” dediği iddia ediliyor. Yazar Vaşington zabıtasının Amerikalıları “edep ve terbiye” dairesine getirmek için cazbantı oradan kaldırmak gerektiğini söylemesine rağmen cazbant “iptila”sının katien azalmadığını söyleyerek haberi noktıyor (Amerika’da cazbant aleyhtarları, 1925, s. 5).

Bu ve benzeri metinlerde kullanılan ahlak, medenilik, ulvilik vb. gibi çoğu sözcüğün belirsiz anlamlarda keyfi kullanımlarla metne serpiştirildiği çok açıktır. Medeniliği hangi uzmanlık alanına göre hangi dizgesel düşünme sürecinin bir parçası olarak kullanılmaktadır? Hangi temel kabullerimizden ötürü annenin bebeğine bakım verme içgüdüsünün bir medenilik göstergesi olduğunu öne sürebiliriz? Metinlerin bu türden sorgulamalara yanıt olması için değil de sıradan okuyucunun zihin dünyasında var olan, toplumsal edimlerin belirleyicisi olan temel ahlaki kuralları çağrıştırmak için yazıldığı açıktır. Aslında çarpışan iki büyük anlam dizgesidir. Düzanlam düzeyinde ise “annelik”ten ya da “ahlak-ı içtimaiye”den bahseden anlatımlar varmış gibi görünmektedir. Metinlerin alt katmanlarına işleyen temel varsayımlar, “anne/dans eden kadın”, “doğal/yapay” ve “samimi/vahşi” eksenlerine yerleştirilirken, “medeniyet” göstergesi modernleşmenin getirdiği toplumsal edimlerden kopararak paradoksal bir biçimde “annelik içgüdüsüne” sabitlenir. Modern kadın imgesi, “böcek” ve “aşağılık” eğretilmeleriyle insan-dışlaştırılırken; annelik, toplumsal yozlaşmaya karşı bir müspet gösterge olarak kutsallaştırılır. Kadının toplumsal konumu modern kamusal alanın dışına itilip geleneksel/kutsal alana yönlendirilmeye çalışılır.

Türk Kadın Hareketinin öncü ismi Nezihe Muhiddin’in çıkarttığı Türk Kadın Yolu dergisinin 27 Ağustos 1925 tarihli sayısında yer alan “İstanbul Beyoğlu’nda İki Levha” adlı denemesinde de Nezihe Hanım Beyoğlu’nu geçmişten aşına olduğumuz Suriçi-Pera ikiliği ekseninde değerlendiriyor. İstanbul’un bir yanında “harab duvarlarının kenarlarında tenebbüt eden tozlu yeşilliklerde tuhaf bir samimiyet” varken, karşıda Beyoğlu’nda cazbanın vahşi ahengiyle dans edenlerin eğlence yaşamı “bütün bu süslü ziynetli felaketler yıldızlı bir yaz semasını altında sıkıntılı bir uykuya çöken ağır bir kâbus gibidir” betimlemesiyle tanımlanır (Nezihe Muhiddin, 1925, s. 5). Uzama yayılan ikilikle, Pera’nın ışıltılı “cazbant” atmosferi bir “yanılsama/kâbus”, Suriçi’nin harabeliği ise “gerçek/samimiyet” olarak kodlanmıştır. Kadın konusunun ardından gençlik meseleleri de cazbantla ilişkili biçimde gündeme alınmıştır.

Resimli Perşembe dergisinin 4 Şubat 1926 tarihli sayısındaki “Yeni Nesli Tehdit Eden Üç Büyük Tehlike: İçki, Kokain ve Tereddi” başlıklı metinde “İçki, aleni sorhoşluk memnuiyetine rağmen bütün nesli esaret altına almış bir beladır. Hayatta tabii zevk vasıtalarından mahrum olan Türk gençliği bu ihtiyacını tatmin için suni

vasitalara mecbur kalıyor, rakı içiyor, kokain çekiyor. Rakı İstanbul'da en çok istihlak edilen bir mal olmuştur. Adım başında bir meyhane vardır...” gözlemini aktardıktan sonra “her genç akşam bir iki kadeh olsun atmadan istirahat edemez” diyerek eğlencenin gündelik yaşamın bir parçası olduğunu kendi penceresinden itiraf ediyor. Anadolu'daki rakı sarfiyatını da vurgulayan yazar eleştirilerine devam ediyor. “Filhakika Anadolu'da akşamcılık İstanbul'dan daha müthiş bir iptila halindedir.” saptamasından sonra “Kokain rakıdan daha az tehlikeli bir itlaf değildir” cümlesiyle kokainin Anadolu'dan çok İstanbul'da yaygın olduğunu altını çiziyor. Bu iptilanın tımarhanelerde hapishanelerde ve hastanelerde kurbanlarının olduğunu, kokainle topyekûn mücadele edilmesi gerektiğini de ekleyen yazar insanları bu maddeye karşı uyarıyor. Yazı buraya kadar toplum sağlığı hakkında kaleme alınan bir metin gibi devam ediyor. Ardından tereddi bölümünde cazbant gündeme alınıyor. Yazar, Türk gençliği arasında başlayan “üçüncü tehlike”nin “tereddi” olduğunu belirterek özellikle “iş ve mesai saatlerinde cazbant, dans, içki” gibi unsurların Türk gencini yozlaşmaya sürüklediğini ifade ediyor. Bu bağımlılık karşısında kadın ve erkek tüm gençlerin “benliklerini, haysiyetlerini” unuttuğunu ve bir kez “uçurum kenarına” geldikten sonra başları dönerek düşüp yuvarlandıklarını tasvir ediyor. İstanbul gençlerinin bir kısmının bu iptilaların yol açtığı “tereddi hastalığıyla malûl” olduğunu savunan yazara göre gençler, “milliyetlerini” ve “benliklerini” unutmuş bir halde “rakı, kadın ve dansın sehhar kolları içinde mest ve boş yuvarlanıp” gitmektedirler (Yeni nesli tehdit eden üç büyük tehlike: içki, kokain ve tereddi, 1926, s. 10).

Bu üç unsurla milli bir mesele olarak ferdi ve içtimai bir surette mücadele edilmesi gerektiğini öğütledikten sonra yazıyı bitiriyor. Bir hafta sonraki baskıda yeniden yayımlanan yazıda içki ve kokain gibi kimyasal unsurlarla cazbant/dans gibi kültürel öğelerin aynı dizisel eksen üzerine yerleştirdiği görülmektedir. Bu diziliş, eğlence kültürünün tıbbi bir hastalık olarak kodlanmasına hizmet eder. Tereddi kavramı, burada hem bedensel hem de zihinsel bir çöküşü imleyen üst işaret olarak işlev görürken, metin milliyet/benlik cazbant/kokain arasında keskin bir koşutluk, bu ikili öbekler arasında da karşıtlık kurar. Metnin sınırları içinde cazbandın bir müzik türü değil de tıpkı kokain gibi “benliği unutturan” ve gençliği “uçuruma” sürükleyen bir uyuşturucu eğretilmesiyle sunulması, dönemin birlik düşüncesini, bu tip edimlerin

sadece ahlaki değil aynı zamanda toplum sağlığı sorunu olarak çerçevelendiğini ve milli bünyeyi tehdit eden yabancı bir unsur konumuna indirgediğini gösterir.

Resimli Perşembe ve benzeri dergilerin toplumu bilgilendirici içerikler sunma ödeviyle yayımlanıyor olma ihtimalini de göz önünde bulundurarak herhangi bir ideolojik ve siyasi söyleme angaje olmamış insanların da İstanbul'un, genelde de Türkiye'nin eğlence hayatına dair menfi düşüncelere sahip olabileceğini söyleyebiliriz. Fakat *Resimli Perşembe* tarafında bunlar olurken, *Vakit* gazetesinin 18 Şubat 1926 tarihli baskısında “Şehzadebaşı'nda Millet Tiyatrosunda 18 Şubat Perşembe günü akşamı Kemani Şiryorko Efendi'nin tertip etmiş olduğu müsamere” başlığı, operet, Yeni Milli Türk Musiki Cemiyeti ve İsmail Hakkı konserinin yanında “perde aralarında cazbant” (Şehzadebaşı'nda Millet Tiyatrosu'nda [İlan], 1926, s. 5) ilanı yer almaktadır. İlandan ve araştırmalarımızdan anladığımız kadarıyla Osmanlı'nın Türk-Müslüman tabaasının Ramazan eğlencelerinin merkezi olan Şehzadebaşı'nda, Cumhuriyet döneminde, operetlerin yanında cazbant çalmaya başlıyor. Bu açıdan ilana bakıldığında bir önceki örnekte cazbant'a ilıştırılan unsurların burada yer almadığını anlıyoruz.

Çalışmanın bir başka bölümünde göreceğimiz, cazbantın yaygılaşması, izlerdinlerkitesinin artması ve cazbant çalan mekân sayısının çoğalması gibi olgular mevcutken cazbandın yine siyasi bir söylem yığınının içinde bir nesli nitelemek için kullanıldığını da görüyoruz. İttihat ve Terakki döneminden Millî Mücadele yıllarına, Lozan delegeliğinden Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tavrına kadar birçok dönemde adı gündeme gelen Rıza Nur 1926'da basılan *Türk Tarihi* adlı kitabında Batılılaşma ile ilgili bir bölümde “tahsil görenlerin bir kısmında Türkün avcılık mertliği doğruluğu gitmiş yerine yalancılık, aldaticılık, vefasızlık, vatansızlık, kozmopolitlik, hayalperestlik, sabırsızlık... çürüklük havailik gelmiştir” gibi ifadeler yer almaktadır. Yazar, bu dönüşümü sadece karakterde değil, bedensel temsilde ve cinsiyet rollerinde de görür. Yeni neslin, yüzlerindeki allıklar ve pudralarla, söz ve yürüyüşleriyle “kadınsı” bir hâl aldığını öne sürer. Bu kitleyi, eski tevazu yerine kof bir gurura kapılmış, en kötü işleri yaparken her şeye akıllarının erdiğini zanneden “Türk içtimai heyetinin mikrobi” olarak niteler. Rıza Nur, “yarı hekimin hiç hekimden çok muzır” olması gibi, bu aydınları da “yarı münevverler” olarak adlandırır ve eleştirisini dönemin ruhunu yansıtan nihai bir etiketle taçlandırır: “Onlara cazbant nesli diyorlar ki iyi tavsiftir” (Rıza Nur, 1926, s. 348).

Rıza Nur yalancılıktan vatansızlığa, hayalperestlikten çürüklüğe, kadınsılıktan mikropluğa kadar birçok sıfatı zihnindeki bir tiplemeye iliştiirmekle kalmamakta bölümün sonunda bütün bir kuşağa cazbant nesli demektedir. İlginç bir şekilde cazbant, yazarın zihnindeki ahlaki ve toplumsal yozlaşmayı temsil eden, bütün bir kuşağı imleyen bir gösterge işlevi görür. Metindeki “kadınsılık”, “pudra” ve “allık” gibi ifadeler, Batılılaşmayı olağan bir kültürel değişimden ziyade, eril özün yitimi ve yapay bir “dişil” edilginliğe sürükleniş olarak kodlar. Benzer şekilde, karşı veya farklı olanı “mikrop” olarak niteleyen biyolojik eğretileme; toplumu yaşayan bir organizma, bu bireyleri ise bu yapıyı içeriden çürüten unsurlar olarak konumlandırır. Toplumun mekanik bir yapıdan ziyade canlı, doğal bir organizma olarak tasavvur edilmesi de ayrıca dikkate değer bir koddur. Zira sanayileşmeyle birlikte organik dünya tasarımı yerini mekanik dünyaya, “hastalık” (*illness*) kavramı ise yerini sistemsal “bozukluğa” (*disorder*) bırakmış olsa da yazar, bu organik metaforu kurmuştur.

Rıza Nur’un bu keskin sınıflandırmasının yanında dönemin popüler neşriyatında “teknik Batı” ile “kültürel/ahlaki Batı” arasına çekilmeye çalışılan kalın çizgi de karşılığını bulur. Modernleşmeyi bilim ve fen ile sınırlı tutup, yaşam tarzı değişikliklerini “yozlaşma” olarak gören bu ikircikli tavır didaktik bir üslupla da işlenir. *Servet-i Fünun* dergisinin 15 Ocak 1926 tarihli baskısında yer alan coğrafya, sıcaklık ölçüm teknikleri vb. bilgilerin aktarıldığı sayfanın tam ortasında bulunan bir görselin altında “Avrupa’nın terrakkiyatını, ilmini nakil ve kabul edelim fakat son zaman Avrupacılığında bir hayat sefahatinden mümkün merteye uzak duralım. İşte bir cazbant aleminden manzara” cümleleri bulunmaktadır (Avrupa’da bir hayati, 1926, s. 12).

1926 yılında giderek yoğunlaşan bu cazbant ve tereddidi imgesine 29 Mart sayısında *Akbaba* dergisi bir espri ile katılır. “Rüya tabirnamesi” adlı mizah bölümünde rüyada cazbant görmenin anlamını “Aklınızı kaçıracaksınız, eğer evli iseniz ve kızınız varsa delikanlının biriyle kaçacaktır” şeklinde izah eden dergi (Rüya tabirnamesi, 1926, s. 4) 9 Eylül tarihli baskısında da bir gençlik eleştirisine yer veriyor.

Metinde gençlerin giyimlerinden yürüyüşüne kadar her şey eleştirildikten sonra “eskiden iki genç bir araya geldiği zaman ya edebiyattan ya hissiyattan ya riyaizyattan her halde akla mülayim, kafaya uygun, kaleme gelir şeyler konuşurlardı. Şimdi iki genç bir araya gelince ya futbol oynuyor ya dans ediyor. Oturup tatlı tatlı

konuşmalarına muhabbet etmelerine imkan yok” gibi cümlelerle muteber olanın, boş vaktin nasıl geçirileceğine dair kabullerin nasıl değiştiği itiraf ediliyor; gençliğin lisanda sadece “valasya, sonya, fikor, şimi, fokstrot, çarleston, dam, cazbant, bar veyahut şut, kale, taç, ofsayt, penaltı, gol” kelimelerini bildiği belirtilerek kültürel gerileme, yozlaşma tespiti yapılıyor (Gençlik!, 1926, s. 1).

Gençliğin dili ve zihniyeti üzerindeki bu karamsar tablo *Milli Mecmua*’nın 15 Kasım 1926 tarihli baskısında bulunan, Türk kızlarına öğüt veren şiirle biçim değiştiriyor, “cazbanda ayak uydurarak uçtuğun anlar, alt üst olur sıtmalu ufkunda cihanlar” dizeleriyle başlayan şiir “garp namına öğrenmedesin başka telakki, ahlak ve faziletle yaşar orda telakki” dizesiyle asriliğin cazip ve güzel bir emel olduğunu kabul etmekle birlikte, sınırları keskin çizgilerle çizer: “asri olabilmek ne kadar canlı emeldir. Asrilik, evet hem de ne cazip ve güzeldir. Lakin şunu bil sevgili genç kız hak gidemez fahişeler barlara yalnız. Garbın medeniyet dağılan gölgelerinde.”

Şiir, kadının toplumsal konumunu “Türk’ün kızıdır, bir bar kızı bar yosması asla olamazsın” “yarının annesidir” ifadeleriyle sabitleyerek, modernleşmenin sınırının annelik vazifesiyle çizildiğini ilan eder (Genç kız, 1926, s. 11).

1 Temmuz 1927 tarihine geldiğimizde aynı gün basılan *Resimli Ay* dergisinde oldukça tuhaf bir öyküyle karşılaşırız. “Kadınları Sigorta Ettirme İdarehanesi” başlığıyla İbn-ür Refik Ahmet Nuri tarafından kaleme alınan yazıda İhsan Bey ve Muhsin Bey bir sokakta karşılaşırlar. İhsan Bey sigorta ilanı okuduğunu, Muhsin Bey de gazetelerde yüzlerce ilan olduğunu ve kendisinin dikkat etmediğini aktarır. Muhsin “yeni sistem bir sigorta” diyerek söze girer ve ilanı okur: “Her nevi revabit-ı zevciyet ve münasebat-ı aşıkaneinin âfât-ı fenasına sigorta edilir. Zevcelerinin sadakatini, metreslerinin samimiyetini emniyet altına aldirmek arzusunda olan zevat müessesemize müracaat buyursun. Müessese her şeyi korur, haber alır, haber verir.” Muhsin şaşırır, İhsan da karısına güvendiği fakat kendisinden on beş yaş küçük olduğu için ne olur ne olmaz diye aklına geldiğini ifade eder. Muhsin de “kadınların sık sık hıyanet ettiği” asırda bu sigortanın çok gerekli olduğunu söyler ve “metresimi” sigorta ettirmeli miyim diye düşünür. Ardından sigorta şubesine giderler orada başka bir müşteri ile çalışan arasındaki konuşmaya tanık olurlar, sigortacı müşteriye: “Müessesemiz genç kızları sigorta etmekten şu sırada maalesef içtinab ediyor. Çünkü hane-i pederden firar etmek, barlarda karar kılmak genç kızlar için moda hükmüne girdi. Ne vakit cazbant susarsa çarliston pantolonun modası geçerse

o vakit müracaat buyurunuz. Bu âfet devam ettikçe kerimeniz kız hanımı sigorta etmek kabil değildir” der.

Adam da tavsiye ister, sigortacı kızını hemen evlendirmesini önerir. Adam teşekkür ettikten sonra Muhsin ve İhsan’a dönüp: “Bu zamanda kızları zapt etmek güç beyefendiler, güç” dedikten sonra mahallesinde bir çingene kızı olduğunu ve “bütün kızları” azdırdığını söyler. Sonra da “gece yarısı Eyüp Sultan’dan kalkıyor da ta Kasımpaşa sırtındaki cazbandlı kahveye gidiyorlar” diye ekler ve öykü bu şekilde devam eder (İbn-ür Refik Ahmet Nuri, 1927, s. 17).

Yine modernleşmenin yarattığı erkeklik kaygısını ve yetke krizini ifşa eden zengin bir göstergeler bütünüyle karşılaşıyoruz bu öyküde. Hikâyenin merkezindeki sigorta göstergesi dahi Türklerin 19. yüzyılda yeni yeni tanıdığı bir olguyken kadını risk altındaki bir meta konumuna indirgeyerek erkeklerin dünyasındaki kuşku ve kuruntuları resmediyor; metinde yine Haliç’in iki yakası karşıtlık içinde, Suriç/Pera Eyüp Sultan/Kasımpaşa ikiliğine dönüşüyor ve yine geleneksel güven alanı ile modern dünyanın tehditleri karşı karşıya getiriliyor ve sigortacının artık genç kızları sigortalamaması ise işi iyice tuhaflştırıyor. Çarliston danslı cazbant müzikli ortamların ender afetlerden olağan durumlara dönüşmesi ise değişen eğlence biçimlerini bu iğnelemeli kurgunun içinde resmediyor. Buradan da moda hava cazbantın aleyhtarlarına rağmen, üstelik tüm Suriçi de dahil birçok yerde çalınmaya devam ettiğini anlayabiliyoruz.

Erkeklik buhranı, genç kızların durumu, aile kurumu açısından bunlar yaşanırken Ferdiye Kemal mahlaslı bir yazar 22 Aralık 1927 tarihli *Büyük Gazete*’nin kadın sahifesinde “Asri Gençler Neden Evlenmek İstemiyorlar?” başlıklı bir yazı yayımlıyor. Gençlerin çalışması gerektiğini, ebeveynin onlara çalışmayı telkin etmesi gerektiğini söyleyen yazar, bu çalışma programının “en birinci şartı”nın “iyi tahsil teşkil” etmesi gerektiğinin altını çiziyor. “İyi çarleston oynamanın hayatta muvaffakiyet değil kabil-i felaket tevlid edeceğine” unutmamak gerektiğini belirten yazar, amacının dans veya çarleston aleyhinde propaganda yapmak olmadığını; bilakis “vaktinde her şeyin çok büyük faideler tevlid edeceğine” inandığını ifade ediyor. Yazarın asıl temennisi ise “hayattaki muvaffakiyet ve aile yuvası teşkilindeki çarede çarlestonun hiçbir dahl ve tesiri” olmaması yönündedir. Ferdiye Kemal, sırf “güzel çarleston oynadığı için haiz-i rüçhan vaziyette aile teşkiline muvaffak olanlar” açısından cazbant sesi kesildiği dakikada aile mefhumunun manasının hitama ereceği

uyarısında bulunuyor. Artık söylem katmanına geçen yazar “Türk cemaatinin istediği aile yuvası bu mudur? Türk yurdu bugün Türk gençlerini büyük bir nüfus meselesine, aile yuvası teşkiline davet ediyor. Bu hamle Genç Türk Cumhuriyetinin tezyid-i nüfusu için görüyoruz, malumatlı evlat yetiştirecektir” cümlelerinden sonra gençlerin öğrenimlerine önem vermesini, çalışmalarını ve hayat arkadaşı bulmalarının kendilerine ve yurtlarına çok faydalı olacağını öne sürerek metni tamamlıyor (Ferdiye Kemal, 1927, s. 2).

Kentleşme ve modernleşme ile birlikte bir tür denetim kaybı da oluşur. Geleneksel mahalle baskısının zayıfladığı ve eğlence biçimlerinin giderek bireyselleştiği toplum yapısında; cazbant ve dansın icra edildiği eğlence mekânları, toplumsal kuralların, tensel sınırlarının ve bildik kuralların eridiği tekinsiz alanlar olarak kodlanmaktadır. Sigorta metaforuyla kadın bedeni ve hareketliliği üzerinde kurulmaya çalışılan yeni denetim düzenekleri ile Ferdiye Kemal’in gençleri milli vazife olarak aile kurmaya çağıran söylemi özünde aynı tepkenin sonucudur: hazzın denetlenemez akışkanlığına karşı, denetlenebilir birimleri inşa etmek. Dolayısıyla, boş işlerle uğraştığı iddia edilen, tereddiye düştüğü söylenen, cazbantın ritmiyle evden veya baba yasasından kaçan gençlik, sadece sapkın, düşkün olarak değil; nüfus politikalarını ve toplumsal düzeni tehdit eden, acilen zapturapt altına alınması gereken bir kamusal mesele olarak kurgulanmaktadır.

29 Aralık 1927 tarihli *Resimli Perşembe* dergisine baktığımızda, hep aşına olduğumuz mekâna, Beyoğlu’na dönüyoruz. Dergide, Beyoğlu’nu tüm menfi unsurlarla işaretleyen bir yazı dizisi yayımlanıyor. İkinci bölümü birkaç ay sonra çıkacak olan yazının başlığı “Sefahet ve Fuhuş ile Mücadele İçin Beyoğlu Alemlerinin İç Yüzünü Bilmek Lazımdır” iken, Beyoğlu’daki sefahat alemlerinin Türklüğün yüzünü kararttığı, amillerinin de ecnebiler olduğu söylenmektedir. “Hükümet fuhşa, kadın ticaretine karşı bir mücadele açmağa karar vermiş bulunuyor. Bu kararın derece-i isabetini anlamak için, bu fuhş ve sefahat hayatının menba ve merkezi olan Beyoğlu alemlerinin iç yüzünü bilmek lazımdır” cümlesiyle başlayan metin aslında devletin denetleme politikalarının kamuoyu ayağını oluşturuyor (Sefahet ve fuhuş ile mücadele için, 1927, s. 6).

Nitekim Toprak (2017, ss. 305-340) *Türkiye’de Yeni Hayat 1908-1928* adlı kitabının “Fuhuş ve Ahlak Buhranı” bölümünde bunu detaylı bir şekilde inceler. Cumhuriyet’in geçiş dönemindeki fuhuş olgusu, edebi ve toplumsal yansımalar

bağlamında dönemin yazarları tarafından toplumsal çöküntünün ve dışlanmışlığın bir göstergesi olarak gerçekçi bir dille işlenirken, devlet denetimi ve sağlık politikaları çerçevesinde ise yönetici erk, hastalıkların yayılmasını önlemek amacıyla kadın bedeni üzerinde katı tıbbi ve idari bir denetleme ağı kurmuş, ancak erkekleri bu denetim düzeneğinin dışında tutmuştur. Bu süreçte umumhanelerden randevuevlerine kadar uzamsal ve toplumsal sıradüzeni, işletmeciden hayat kadınlarına kadar katı iç dinamikler ve sınıflandırılmış müşteri katmanları oluştururken; sorunu kapitalist üretim ilişkileri ve kadın hakları temelinde ele alan bakış açıları da mevcuttu. Cezalandırma ve tecrit yerine kadınların eğitilerek üretim ilişkilerine katıldığı modelleri ve ahlak anlayışında cinsiyet eşitliğinin olması gerektiğini söyleyen aydınlar da vardı. Aslında meselenin sadece ahlaki değil, savaş ve yoksullukla başlayan sonra devam eden yapısal bir toplumsal buhran olduğu da açıktı.

Resimli Perşembe'deki yazıya dönersek Beyoğlu'nun gece hayatını, iç yüzünü bilen "eski bir zevkperest" eşliğinde katmanlı bir yozlaşma sıradüzeni olarak sunan metinde yazar bu kişiden ilkin "Beyoğlu'nu eğlence yerleri itibarıyla üç kısma ayırmak mümkündür. 1- yüksek sınıf sefahathaneler, 2 – orta halli eğlence mahalleri, 3 – aşağı tabakadan zevk ehlinin devam ettikleri yerler" şeklinde bir yanıt alıyor. Yüksek sınıfın Maksim ve Gardenbar gibi lüks eğlence mekânlarında bulunduğunu, bu mekanların kozmopolit bir müşteri kitlesinin olduğunu aktarmaktadır. Müşterilerini "içlerinde büyük banka direktörleri, borsa sarraf aleminde tanınmış simalar, İstanbul'a şöyle birkaç gün için gelmiş paralı ecnebler, baba mirası yemiş muhtelif milletlere mensup gençler, kendilerini dirhem dirhem satan yüksek fahişeler, musiki mahfilinde şöhret almış, para kazanmış birtakım sefihler vardır" cümleleriyle betimlemektedir. Buraları gece yarısından sonra çehresi değişen yerler olarak tasvir etmektedir. Gece yarısından sonra mekânın hareketlendiğini, cazbant müziği, *black bottom* dansı ve patlayan şampanyalar eşliğinde sahneye hayat kadınlarının ve zengin müşterilerin hâkim olduğunu belirten zevkperest; alkol ve kokainin etkisiyle utanma duygusunun tamamen ortadan kalktığı, sınırların bulanıklaştığı ve sabaha kadar süren bu taşkın eğlencenin, özel odalardaki mahremiyet arayışıyla sonlandığını aktarır. Satır aralarındaki ifadelerinde garip sahneler aktarmaktadır. "Bu esnada henüz on sekiz baharını tekmil etmemiş bir aile kızı görürsünüz ki, mesela cazbandın davulcusu zenci Tom'la kucak kucağa derin bir

heyecan içinde...” gibi tasvirlerin yanında bazı kadınların henüz çocuk denilecek yaşta bir genci sıkıştırdığını söylemektedir.

Eski zevkperest, ikinci sınıf eğlence yerlerini, zevkleri gelişmemiş ancak cepleri dolu Anadolu tüccarların ve komisyoncuların uğrak noktası olarak tarif ederken; buralarda İşgal İstanbulu döneminden kalma hayat kadınları ile gündüzleri çalışıp geceleri eğlence hayatına dahil olan genç kızların bulunduğunu belirtir. Üçüncü sınıf sefahat mahalli olarak Rus kadınların işlettiği pastanelere dikkat çeker. Dışarıdan cazip görünen bu mekanların aslında çaresizlikle dolu olduğunu vurgulayan anlatıcı; buradaki kadınların açlık ve bilhassa kokain yoksunluğuyla kıvrandıklarını, bir miktar uyuşturucu karşılığında aşırı sevgi gösterilerinde bulunsalar da genellikle müşterisiz kalarak sefalet içinde tükendiklerini aktarmaktadır (Sefahet ve fuhuş ile mücadele için, 1927, s. 6).

Zevkperest uzamsal kodlar üzerinden kurguladığı dikey sıradüzeninde “Maksim/Gardenbar” gibi yüksek sınıf mekânlar ile “pastaneler” gibi sefalet odakları arasındaki ayrımı, ahlaki çöküşün sınıfsal bir ayrıcalık değil sadece biçim değiştiren bir olgu olduğunu vurgulayarak yapar. Yüksek sınıfta şampanya ve cazbant eşliğinde estetize edilen yozlaşmanın alt sınıflarda açlık ve kokain krizi olarak çıplak gerçeğine dönen anlatımda anlatıcı, “zenci Tom” ve “aile kızı” eşleşmesi ile cazbant davulcusunu yabancı, kısmen “dürtüsel” olarak kodlayarak beyaz ve masum aile kızının onunla olan yakınlığını medeniyetin ve saflığın ihlali şeklinde betimler. Son aşamada gece yarısı zaman göstergesiyle toplumsal maskelerin düştüğü, banka yöneticisi veya sarraf gibi statülerin silindiği bir eşik yaratılırken, cazbandın kaotik ritmiyle herkesin eşitlendiği bu ahlaksızlık ortamı resmedilir.

12 Ocak 1928 tarihinde yine aynı dergide aynı başlıkla bir yazı daha yayımlanmıştır. Belirli resimlerin etrafında büyük puntolarla “Beyoğlu’nda mütareke ile başlayan fahişe hayatında Ruslar hakimdi. Şimdi Rus kadınlarının yerlerini ecnebler elinde Türk kadınları işgal ediyor, Rusların Beyoğlu alemlerine getirdikleri yeni sahnelerden bazıları” yazmaktadır. Metinde ise:

...ihtiras, yalnız göze doymak, kalbe bir vuslat inşirahı aşılacak için boyanmış olan bu Beyaz Rus kadınlarında o kadar fazla idi ki, bütün İstanbul erkekliğini peşine taktı, arkasından koşturdu, eritti, bitirdi. Bu alem, Beyoğlu’nda geçiyordu. Bittabi Beyoğlu’nu kaplayan yerli kadın tabakası da Rus kadını

dalgasından yakasını sıyıramazdı. Rus kadını, Türk erkeğinin zevkini değiştiriyor, eğlence alemini garblılaştırıyor, sazın yerine cazbandı, sözün yerine çıplak sahne kuruyor ve ihtiraslarda yalnız bir vuslatdan ibaret olmadığını, afyonun, kokainin, eterin ve kadının tablolarında daha müdhiş daha heyecanlı bir ihtiras uyandırdığını isbat ediyordu. Bu asır gençliğinin aklından geçiremediği kadar cazib bir güzelin füsununa istinad eden bu tesirler neticesiz kalmadı. Birdenbire zevkimizde yeni cereyan başladı. Bu cereyanın bir zammı, hayatın samimiyetine doğru gitmiş olabilir. Fakat, kuvvetli bir fırtınada Beyoğlu'nun bugünkü sefahet hayatını teşkil etmiştir. Yeni bir zevkin tadını tadan zevkperest alem, muhitinde bu arzusunu aşıladı ve İstanbul servetinin idarelerinden aciz kaldığı Rus güzelleri birer birer Paris, Londra, New York sefahat merkezlerine giderlerken yerlerini yerli bir sınıf kadınlar işgal ediyorlardı. Bu kadınlar ki, Rus kadınlarıyla tanışıp, onlarla düşüp kalkmışlar ve yeni hayatın yeni maceralarını öğrenmişlerdi. (Sefahet ve fuhuş ile mücadele için[2], 1928, s. 10)

İfadeleri ile ortam betimlenmektedir. Beyaz Rus kadını Batı'nın aşırı ve tehlikeli modernitesini taşıyan bir unsur olarak konumlandırıp, “boyanmış olmayı” yapaylığın ve göz boyamanın temel göstergesi olarak sunan yazar, kültürel değişimi “saz ve söz” gibi geleneksel değerler ile “cazbant ve çıplak sahne” gibi bedensel unsurlar arasındaki keskin ikiliklerle şematize eder ve Rus kadınının Türk erkeğinin “zevkini” değiştirdiğini iddia eder.

Ancak, sadece üç hafta sonra, 2 Şubat 1928'de Ferdiye Kemal imzasıyla yayımlanan “Sağlam ve Gülbüz Yavrulara Muhtacız” başlıklı yazı, bu karanlık tabloyu tersine çevirerek aynı olguları (dans, cazbant) ulus inşasının bir parçası olarak yeniden tanımlar. Gençlerin vatana millete faydalı olması gerektiği, ülkenin geleceğinin onlar olduğu gibi fikirlerinin yanında şu sözlerle gündelik yaşamdaki değişime dikkat çeker:

Hakikaten eski zamanların yaşayışı hatta eğlenceleri bile çok basit ve daha doğrusu o zamanki insanların seviyeleriyle mütenasib imiş. Bugün ise hiç de öyle değildir. Zevkimiz değişmiş, eğlencelerimiz değişmiş, velhasıl maddi ve manevi bütün hayatımız değişmiştir. Hatta duygularımız bile değişmiştir. Dün alaturka musikiden zevk alırken bugün cazbandı tercih ediyoruz. Dün kadın oynatırken bugün dans ediyoruz. Hatta dün dekolte gezmeği bir dinsizlik

addedyorken bugün başımız açık saçlarımız kuafürlü dekolte elbiselerimizle Tokatlıyan salonlarında yüzlerce erkekle dans ediyoruz. (Ferdiye Kemal, 1928, s. 1).

Son paragraflara doğru Ferdiye Kemal hâkim anlatıya uygun Türklerin 20. Yüzyıldaki deneyimleriyle örtüşen bir son yazarak ulus devlete ve ulus inşasına selam gönderir: “ve nihayet dün Osmanlılık, kozmopolit bir ruhla kendi kendimizi aldatırken bugün Türklük heyecanıyla yüreklerimiz çarpıyor. Sokakta işittiğimiz bir Rumca, Ermenice kelime bizi sinirlendiriyor.” Bu kısımda insanların Türklüğü içselleştirdiğini vurgulasa da “Buna mukabil en medeni memleketlerdeki ilim ve sanat aşkı bizi kısıktandırıyor. Artık bugün bütün hadiseler gösteriyor ki kadın, erkek, şehirli, köylü bütün Türk milleti tam manasıyla medeniyet için lazım gelen bütün duygulara maliktir” cümleleriyle Batıyla kurulan rekabetçi ilişkiyi de ideolojik anlatının içine yerleştirmektedir. Gençliğin de bu şekilde yetiştirilmesi gerektiğini vurgulayarak cümlelerini tamamlayan Ferdiye Kemal, örtük olarak ulusun kültürel sınırlarını çizer.

Şu ana kadar incelenen metinlerde, cazbandın sefahat ve yozlaşma kavramlarıyla özdeşleştirildiği anlatılar ele alınmıştır. Bu bağlamda, modernleşme sürecine dışarıdan eklemlenen bu unsurun; ahlaki normlara aykırı bulunan, gençliği tehdit eden ve toplumsal çürümeyle ilişkilendirilen temsili öne çıkmaktadır. Takip eden bölümde ise cazbandın taşıdığı yabancılaşma niteliği, İşgal İstanbulu’ndan miras kalan ikilikleri ve bu algıyı aşan durumları incelenecektir.

3.2.2. İşgal İstanbulu’ndan Cumhuriyete: Suriçi/Pera Ekseninde Cazın Değişen Görünümleri

İşgal İstanbulu bahsinde detaylandırdığımız Suriçi ve Pera arasındaki o mekânsal ve kültürel ikilik, işgalin fiilen sona ermesiyle bıçak gibi kesilmemiş; aksine Pera, “tekinsiz” ama “cazibeli” imajıyla bu kez Suriçi’nin yerli halkını da bir mıknatıs gibi kendine çekmeye devam etmiştir. Nitekim 1924 yılına gelindiğinde, Beyoğlu’nun eğlence dünyasının merkezi olma hüviyetini korumaya devam ettiğini hem önceki bölümlerdeki metinlerden hem de Osman Cemal’in (1924) Kelebek dergisinin 51. sayısındaki yazısından anlıyoruz.

Fatih ve Aksaray tramvaylarıyla Üsküdar-Haliç Vapurları’nın her Cuma birçok insanı Beyoğlu’na taşıdığını belirten Osman Cemal (1924), öğleden sonra Tünel’e

(finiküler) binme imkanının olmadığından yakınmaktadır. “Aksaraylı fırıncı çırağından Eyüplü mektep kalfası, unkapanlı kömür amelesi ve üsküdarlı tımarhane gardiyanına kadar” herkesin orada bulunduğunu belirtiyor ve bu kesimin güzel kadın görmek ya da eğlenmek için Beyoğlu’na gitmelerinin anlamsız olduğunu ancak orada dolaşıp bir kahvehane köşesinde oturacaklarını yazarak bu durumu onları aşağılayarak eleştiriyor. Dış görünüşlerinin uygun olmadığını ve cazbanda ayak uydurup zıplayamayacaklarını da söyleyen Osman Cemal Ortodoksların paskalyasında Edirnekapı neyse, Ramazan ayında Saraçhanebaşı nasılsa o günlerde de Taksim’in öyle olduğunu öne sürüyor. Eski eğlence mekanlarıyla güncel gözlemlerini kıyaslayarak yazısını tamamlıyor (Osman Cemal, 1924, s. 8)

Osman Cemal’in modern eğlence biçimlerini dini bayramlarla kıyaslaması kendisinin farkında olmadan kurduğu fakat Durkheim’ın 1912’de yayımlanan kitabında ortaya koyduğu ayin-festival koşutluğu epey ilginçtir:

Bu yüzden önemli sayılabilecek bir dinsel tören fikri doğal olarak bir festivali çağrıştırır. Tersine, kökeni tamamen seküler olan bir festival bile dinsel törenin bazı özelliklerini taşır; çünkü her zaman bireyleri bir araya getirme, kitleleri harekete geçirme ve böylece zaman zaman coşkuya, hatta deliryuma varan bir durumda olan —dinsel duruma yabancı olmayan— bir tür toplumsal taşkınlık (effervescence) uyandırma etkisine sahiptir. İnsan kendinden sıyrılır, olağan uğraş ve kaygılarından uzaklaşır. Her iki durumda da aynı dışavurumları gözleriz: bağırışlar, şarkılar, müzik, şiddetli hareketler, danslar, canlılığı artıran uyarıcıların aranması vb. Halk şenliklerinin sıklıkla aşırılığa yol açtığı, meşru ile gayrimeşru arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı sıkça gözlemlenmiştir. Dinsel törenler de genellikle en çok saygı gören kuralların ihlal edilmesini gerektiren durumları belirler. Bu elbette iki kamusal etkinlik biçimi arasında hiçbir fark olmadığı anlamına gelmez. Basit sevinç gösterileri —kutsal olmayan şenlikler— ciddi bir amaç taşımazken, bir ritüel tören bütün olarak ele alındığında ciddi bir amaca sahiptir. Yine de, yaşamın ciddi tarafının hiçbir yankı bulmadığı bir sevinç gösterisi olmadığını belirtmek gerekir. Temelde fark, bu iki unsurun bir araya getirilme oranlarındaki eşitsizliktedir. (Durkheim, 2008, s. 285)

Gerçekten de ritmin melodiye ağır bastığı bir müzik türü olarak cazın böyle bir yönü vardır. Dinleyicinin katılımı, *Groove* ruhu (ritmik uyum), dans (bu bağlamda one-

step ve fokstrot) ve ortak eşzamanlı devinim insanları gündelik uğraş ve dertlerden uzaklaştıradan bir ortam yaratır. Jackson (2003) caz performansını bir ayin olarak incelediği çalışmasında cazın Afrikalı köklerine vurgu yaparak bu durumu “caz performansının bir ritüel olarak ele alınması ve blues estetiğinden ilham alması, onu Afrika diasporasındaki diğer müziklerle birleştirir. Diasporanın diğer müziklerinde olduğu gibi, normatif değerlerin ve kültürel kimliğin aktarılması ve aşkınlık (transcendence) için etkileşim, katılım ve biçimsel esnekliğe öncelik verir” (Jackson, 2003, s. 69) çıkarımıyla açıklar.

Bu modern ayin cazbant, bir yandan Osman Cemal (1924) tarafından seçkin-alt tabaka ve Fatih/Beyoğlu karşıtlığı ekseninde, alt tabakadan insanların dahil olamayacağı ortamların müziği olarak ırılanırken; 1923 öncesinde var olmayan ve ülkenin yeni başkenti olan Ankara ile İstanbul arasında da belirli karşıtlıklar oluşmaya başlamıştır. Bunun örtük olarak önceki metinlerde ve 20 Ağustos 1924 tarihli *Karagöz* dergisindeki bir yazıda mizahi bir şekilde ele alındığını görebiliyoruz. Hükümetin “muahedenin tatbiki için Avrupa’ya sefirler göndermeye başladığını” yazan muharrir, bir çilehaneye benzetilen Hariciye’de eğitimden geçen bürokratları, Avrupa’ya gittiklerinde Anadolu’dan İstanbul’a gelenler gibi şaşkına dönmemeleri konusunda uyarıyor. İğnelemede, Ankara kırsalından kurtulup “elektrik, cazbant, dans, müzik, koku, hareket ve gürültü” içine karışanın başının döneceği şeklinde cümleler de yer alıyor (Çileyi tek mil edenler... Pirrr!, 1924, s. 2). Her ne kadar cazbant; modernlik ve sefahat gibi göstergelerle ilişkilendirilip –bir önceki bölümde tespit edildiği üzere– Suriçi-Pera ikiliği ekseninde Şehzadebaşı’ndaki Ramazan eğlencelerinden dışlansa da bu katı sınırlar zamanla esneyecektir. Nitekim Tepebaşı Garden Tiyatrosu gibi mekânlarda düzenlenen “Ramazan’a özel” etkinliklerde cazbantın yer almaya başlaması, bu değişimin ve melezleşmenin en somut belirtisi olacaktır (Tepebaşı garden tiyatrosu, 1924, s. 4).

Diğer yandan *Vakit* gazetesinin 30 Ağustos 1925 tarihli baskısında yer alan “Maksim-F. Tomas” başlıklı ilanla caz alanyazınından aşına olduğumuz Frederick Thomas’ın mekanının hala açık olduğunu ve Tayyare Cemiyeti menfaatine düzenlenen etkinliğin onun mekânında gerçekleştiğini anlıyoruz (Maksim F. Thomas [İlan], 1925, s. 2). Ayrıca yine 5 Haziran 1925 tarihli *Vakit* gazetesinde Maksim Yazlık Bahçesi’ne ait başka bir ilan daha yer alıyor. İşgal İstanbulu yıllarında büyük ölçüde yabancı dillerdeki gazetelerde ilanı bulunan mekân artık Türk toplumunun

mahali haline geliyor. Bu durum, bazı metinlerde yabancı ve tekinsiz addedilen mekânların, resmî kurumlar ve cemiyetler tarafından kiralanarak meşru birer sosyalleşme alanı olarak kabul gördüğünü kanıtlar niteliktedir (Maksim yazlık bahçesinde, 1925, s. 5).

Ayrıca icracıların siyahi olduğuna dair detayı da *Cumhuriyet* gazetesinde 11 Eylül 1925 tarihli baskısındaki, “Maksim’de Habeşiler Cazbandı” ilanı ile öğreniyoruz. (Maksim’de habeşiler cazbandı [İlan], 1925, s. 5) Aynı gazetenin 15 Ekim 1925 tarihli baskısından Beyoğlu’nun “en kibar mahfili” Şanover Lokantası’nda da cazbant yer alıyor (Şanover Lokantası [İlan], 1925, s. 6).

2 Eylül 1925’te ise yine karşıtlıkları ters yüz edecek başka bir bilgiyle karşılaşıyoruz, *Vakit* gazetesindeki bir haberde birçok bürokratla birlikte İngiliz ve Fransız sefirlerinin de bulunduğu etkinlikte cazbant ve mehteran birlikte çalmaktadır (Şehremini Emin Bey’in dün akşamki ziyafeti, 1925, s. 2). Öte yandan cazbant Pera Palas’ta bir yılbaşı etkinliğinde çalarken (Pera Palas’da, 1925), geleneksel eğlencenin kalesi sayılan Şehzadebaşı’ndaki Ferah Tiyatrosu’na kadar nüfuz etmiş vaziyettedir (Şehzadebaşı’nda Ferah Tiyatrosu’nda [İlan], 1926, s. 6).

Aslında Suriçi ve Pera arasındaki karşıtlık hala fiziki olarak korunmaktadır, çünkü sadece Haliç’in ayırdığı coğrafi iki yaka olmaktan öte bu karşıtlık mahalle yaşamını merkeze alan, ahşap dokulu geleneksel ruh ile taş binaların ve modern eğlence anlayışıyla şekillenen dokunun kaşıtlığıdır. Fakat iki bölge arasındaki geçişkenlik ve kaynaşma kaçınılmazdır. 1908 devriminden işgal yıllarına, Cumhuriyet’in ilanından 1928’e uzanan süreçte; yabancıların eğlence hayatına kattığı alışkanlıklar, zenginleşen kesimin kent içindeki yer değişikliği ve Cumhuriyet’in modernleşme politikaları bu iki kutbu birbirine yaklaştırmıştır şüphesiz. Sonuçta Pera Türkleşecek, Suriçi de modernleşecektir, 1926’da da cazbant Beyoğlu’ndaki varlığını Maksim, Şanvar, Elhamra Sineması ve daha onlarca mekanla sürdürürken 6 Haziran 1926 tarihli Milliyet gazetesinin son sayfasında “Mutlaka okuyunuz” başlıklı ilanda Sarayburnu Park Gazinosu’nun yeniden açıldığı, etkinlikte cazbant olduğu yazıyor. Hatta ilanda Gazi Mustafa Kemal Paşa adına bir şeylerin olduğu da yazıyor fakat belge ve taramadaki sorunlardan ötürü tam okunmuyor.

14 Ocak 1927 tarihli *Son Saat* gazetesinin 6. sayfasındaki ilanda cazbanda ve Suriçi’ne dair bütün imge düzenini alt üst edecek cümleler yer alıyor: “Bu akşam:

Şehit Kadın ve Çocukları Çalıştırma Cemiyeti tarafından Şehzadebaşı'nda fevkalade tezyin edilen Türk salonunda cidden görülmeye seza muhteşem bir balo. İşbu balo evvelki eğlencelerin fevkinde olacağı gibi heyet-i tertibiyeden Beyoğlu'nda meşhur Dans Profesörü Madam ve Mösyö Salaha" açıklamalarıyla birlikte "baloda Saat 18'den 22'ye kadar en mümtaz hanende ve sazendelerden müteşekkil saz icrayı ahenk edecektir. 22'den sabaha kadar mükemmel bir cazbant idaresinde varyete ve baloya devam olunacağı gibi mu'tedil büfe de mevcuttur. Teşrif buyuracak zevat herhalde memnunen avdet edeceklerdir" yazıyor (Muhteşem bir balo [İlan], 1927, s. 6).

Resimli Perşembe'de tüm olumsuz gösterenlerle işaretlenen Beyoğlu'nun asri eğlence tarzının geleneksel Müslüman-Türk mahallesinin kalbi Şehzadebaşı'na taşınmasıyla, Suriçi ve Beyoğlu arasındaki simgesel sınırların hem fiziksel hem de kültürel olarak silikleştiği bu örnekle belgelenmektedir. Etkinliğin "Şehit Kadın ve Çocukları Çalıştırma Cemiyeti" himayesinde düzenlenmesi, caz ve dans gibi modern öğelerin milli ve kutsal değerlerle birarada var olması; programın akşam saatlerinde geleneksel "saz" ile başlayıp gece yarısına doğru "cazbant"a evrilmesi, söylemsel sınırların kılğısal düzeyde pek bir karşılığının olmadığı resmidir. Beyoğlu'ndan gelen dans eğitmenlerinin varlığı ile Batılı eğlencenin Suriçi'ne taşınması aslında yeniliklerle karşılaşan her toplumun bu yenilikleri benimseme sürecinin küçük ölçekli örneği gibidir.

Bu süreçte *Vakit*, *Akşam* gibi gazetelerin çeşitli baskılarında Beyoğlu'ndaki mekanların ilanları yer almaya devam etmektedir. Siyahilerin ilk kez "habeşi" olarak adlandırıldığı ilandan sonra "Meşhur Amerikalı Zenciler Revü Trupı" başlığıyla başka bir duyuru da yer almaktadır. *Son Saat* gazetesinde bulunan ilanda, cazbant da bulunmaktadır (Fransız Tiyatrosu'nda, 1927, s. 4). Beyoğlu tarafı böyleyken *Vakit* gazetesinde Şehzadebaşı'ndaki başka bir cazbant ilanı bu konudaki çıkarımlarımı daha da doğrulamaktadır (Şehzadebaşı'nda, 1927, s. 4).

21 Nisan 1927 tarihli *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinin 5. sayfasında ise Elhamra Bar'daki özel gün etkinliği dikkat çekiyor, etkinlik muhtemelen 23 Nisan için ve bu etkinlikte cazbant da var. Daha önce Şehit Kadın ve Çocukları Çalıştırma Cemiyeti menfaatine düzenlenen etkinlikteki mekân ve simgesel tören arasındaki zıtlığın birliğe dönüşmesi bu kez milli bir bayramla Beyoğlu'nda gerçekleşmektedir (Elhamra Bar'da [İlan], 1927, s. 5).

Kaynaşma burada noktalanmamaktadır, 09 Haziran 1927 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin 6. sayfasında 10 Haziran'daki Kurban Bayramı'na özel ilanda şu cümleler yer almaktadır: “Sarayburnu Park Gazinosu'nun alafranga kısmı bayramın birinci gününden itibaren her gün ve gece sabaha kadar bayrama mahsus büyük program.”

Gövde metninin ardından “Direktör Mösyö Henri Konti idaresinde 68 artistin iştirakiyle Paris varyetesinde bir gece 3 kısım / 26 tablo fevkalade muazzam bir temsil, hususi kostüm ve dekorlar Paris'te pek büyük rağbete mazhar olup bugüne kadar şarkta ilk defa görülecek” açıklaması bulunuyor. Programda müzik de eksik değıl, “on sekiz kişiden mürekkep büyük senfonik orkestra ve Mösyö Gravon'un hakiki Amerikan dromunun iştirakiyle mükemmel cazbant” ve yemeklerin tanıtıldığı “alakart akşam taamı – alaturka ve alafranga nefis yemekler, aileler gerek alafranga ve gerekse alaturka kısmında emniyet fevkinde eğlenir” satırlarıyla son bulan metin, hem büyük bir organizasyonu hem de Suriçi'nin burnunda yer alan eğlence merkezini tanıtıyor (Açılıyor! Sarayburnu Park Gazinosu'nun [İlan], 1927, s. 6).

Aynı sayfadaki başka bir ilanda ise “Veda Müsamereleri” başlığıyla şehazebaşı Turan Salonu'nda bayram günlerine mahsus fevkalede veda müsamereleri tertip edildiğı yazılıyor. Bayram günleri 13.30'dan gece yarısına kadar gerçekleştirilecek etkinlikler “mükemmel cazbant, muhtelif eğlenceler, dans ve güzellik müsabakaları, birincilere muhtelif hediyeler verileceğı gibi meşrubat fiyatları da gayet mutedildir” açıklamasıyla duyuruluyor (Veda müsamereleri [İlan], 1927, s. 6). Yılın son gününde Milliyet gazetesinin 3. sayfasında “İstanbul cuma günleri nasıl eğleniyor Yılbaşı ile Tayyare Piyangosu bir araya geliyor!” başlığı altında Beyoğlu'nda yılbaşı hazırlığı aktarılıyor: “Beyoğlu, yılbaşına hazırlanıyor. Cuma gecesi, bilhassa bu hazırlığı görmek için Beyoğlu'nda dolaştım. Efendim, ne kadar birahane, gazino, bar, dansing, hatta ne kadar sütçü, pastacı, şekerci varsa hepsi kapılarının önüne birer ilan yapıştırmışlar: kotiyonlu suvare, cazbant, suvare dö gala, sabaha kadar dans, eğlence” (İstanbul cuma günleri nasıl eğleniyor?, 1927, s. 3).

Beyoğlu sokaklarından taşan bu manzara, aslında cazbandın artık belirli bir zümrenin veya semtin tekelinden çıkarak toplumsal bir fenomene dönüştüğünü de resmeder. Yılbaşı kutlamalarıyla geleneksel bayram şenliklerinin aynı enstrümanlar ve ritimlerle icra ediliyor oluşu, kültürel haritanın yeniden çizildiğıne işaret ediyor gibidir.

Bu bölümün sonuna doğru cazbanda dair ikili karşıtlıkların toplumsal pratikte bir ölçüde eridiğini ve dönemin kültürel hayatında sanıldığından çok daha karmaşık bir geçirgenliğin hüküm sürdüğünü görmekteyiz. Kurban Bayramı gibi dini bir zaman diliminde dahi Şehzadebaşı ve Sarayburnu gibi geleneksel dokusu baskın bölgelerde cazbant çalınmaya başlanması, halkın bu yeni eğlence biçimini içselleştirdiğini göstermektedir. Dolayısıyla, dönemin kalemlerinin ürettiği “sefahat ve yozlaşma” anlatısı, tek başına dönemin kültürel anlam haritasını açıklamaya yetmez; aksine bu örnekler, cazbandın köşe yazılarındaki gibi bir unsur değil, gündelik hayatın ritmine eklemlenmiş, bayram eğlencelerine dahi sızabilmiş bir deneyim alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

3.2.3. Modernleşmenin ve Toplumsal Değişimin Göstergesi Olarak Cazbant

Türk modernleşme tarihinde 1919-1928 yılları, eski düzenden Cumhuriyet’e geçişin, savaşın yıkımı ile yeni düzenin inşasının iç içe geçtiği köklü bir arasız devrimler dönemidir. Bu süreçte egemenlik imparatorluktan Anadolu odaklı ulus devlete evrilirken; hilafetin kaldırılması, Tevhid-i Tedrisat ile eğitimin millileşmesi ve Türk modernleşmesinde önemli bir evre olan 1926 Medeni Kanun’u ile toplumsal yapının dünyevileşmesi sağlanmıştır.

Harf ve takvim devrimleriyle zihinsel rota tamamen Batıya çevrilmiş, ulus devletin ulusu şekillenmeye başlamıştır. İktisadi alanda kapitülasyonların kaldırılması ve yerli burjuvazi yaratma çabasıyla iktisat politikaları hayata geçirilirken; toplumsal alanda kadınlar kamusal hayata ve iş gücüne daha aktif katılmış, ancak bu büyük dönüşüme savaştan artakalan, hastalık ve sosyal buhranların getirdiği derin yaralar da eşlik etmiştir.

Özetle bu on yıl, büyük kırılımlar kadar Türk toplumunun modern dünyaya eklemlendiği, halihazırda başlayan modernleşme serüveninin bir evresi ve kurumsal dönüşümlerin çağıdır.

Dolayısıyla caz gibi modern çağın ürünü olan bir müzik türü herhangi bir çaba gerektirmeksizin moderleşmeyi, piyasalaşmayı, kentliliği ve diğer dönüşümleri kendiliğinden çağırıştırır. Örneğin 24 Haziran 1925 tarihli *Karagöz* dergisinde “Bir Vapur Alemi” adlı bir yazıda bu durumdan bahsedilerek Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi kıyaslanıyor. Yazar iki üç cumadır Şirketi Hayriye’nin düzenlediği Bursa seferlerinde cazbandın çaldığını kadın erkek herkesin gülüp oynadığını belirtiyor.

Bundan on iki on üç sene önce bu tür gezilerde “haremlık selamlık” olduğunu ve kadınlarla erkeklerin bölümünün tahta perdeyle ayrıldığını söylüyor. Perde açıldığında erkeklerin kadınlar tarafına baktığını, karı kocaların dahi yanyana oturamadığını belirten yazar şimdi bunların komik olduğunu ve o zamanki durumla alay edildiğini kaydediyor. Ve sonra o zamanlardan kalma bir anısını aktarıyor (Bir vapur alemi, 1925, s. 3). Bu metin alaycılığının yanında tam da bu araştırmanın ortaya koyduğu, bir yaşama biçimi değişimini gözler önüne seriyor.

3.2.3.1. Teknik İlerlemeler ve Cazbant

Modernleşme sadece toplumsal yaşamın insan ilişkileri bağlamındaki değişimini değil teknolojik gelişmeleri de karakterize eder. Örneğin Büyüka'da bunun uzamsal kanıtı gibidir. İşgal İstanbulu döneminde de bilinen Büyüka'da, eğlence mekanlarının teknik altyapısı konusunda çağın gelişmelerinin doğrudan uygulandığı bir bölge olarak karşımıza çıkıyor. Türk toplumu için 1919-1928 yılları arası aslında sürat ve hareket çağına geçişin yaşandığı, teknik gelişmelerin gündelik yaşamı değiştirdiği bir sürece de denk düşer. Elektrik, sadece üretim tesislerine güç veren veya yeni vasıtaların güç kaynağı değil, aynı zamanda eğlence mekanlarını süsleyen, tiyatrolardaki aydınlatmaları arttıran, sinema makinelerini yaygınlaştıran asrileşmenin en güçlü simgesi olmuştur. Elektriğin getirdiği bu modern ivme, iletişim ve kültür sanat alanında da yankı bulmuş; Akçura'nın (2022, ss.123-125) aktardığı gibi Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün 1926'da bir radyo alıcısıyla yaptığı dinleme sonrası verdiği talimatla hız kazanmıştır. Eş zamanlı olarak gramofon firmalarının pazara girmesiyle müzik endüstrisi dağıtım alanında hız kazanmıştır. Böyle bir dönemde Büyüka'daki aydınlatmalı mekanların ün kazanması son derece doğaldır. *Son Saat*'in 09 Haziran 1925 tarihli baskısında adaların bu ününü tanıtan bir metinle karşılaşırız. Adalar'da bir motor vasıtasıyla elektrik üretildiğini, sokaklarının temiz olduğunu ve sokak lambalarının olduğunu öğrenmekle birlikte, gazinolarında cazbandın bulunduğunu ve dans meraklılarının buralarda dans ettiğini belirtiyor yazarımız (Adamız küçük bir Avrupa şehri, 1925, s. 2).

Aydınlatılmış sokaklar ve elektrikli mekanlar, karanlık/aydınlık ikiliği üzerinden yeni yaşam biçimlerini, yeni bir kent tasarımını kodlar. Cazbant ise bu yeni elektrikli evrenin işitsel unsurunu oluşturur; yani teknik temel ile kültürel üstyapı (caz/dans) arasında eşzamanlı bir ilişki kurulur. Büyüka'nın “küçük bir Avrupa şehri” olarak

nitelenmesi, mekânın coğrafi gerçekliğinden koparılarak, Batılı yaşam tarzının bir simgesi, idealize edilmiş bir “modernlik örnekleme” olarak kurgulandığını da gösterir. Büyükada’nın bu ayrıcalıklı imgesi resmî kurumların da dikkatini çekmiştir.

15 Ağustos 1925 tarihli *Milli Mecmua*’da yer alan habere göre Türk Tayyare Cemiyeti’nin ilk balosu ağustos ayında Büyükada Yat Kulübü’nde gerçekleşmiştir. Baloya mahsus hareket eden vapurda erkeklerin smokinlerini yanlarında hazır bulundurduğu ve zarif kadınların yer aldığı belirtiliyor. Kulübün Bahçesi’nin dahili ve harici elektriklerle süslenmesi vurgulanıyor. Buradan hareketle Büyükada’daki eğlence hayatının Beyoğlu ile yarışacak düzeyde olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Büyükada muhtemelen gayrimüslimlerin çoğunlukta olduğu bir muhit olarak tıpkı Beyoğlu gibi bir kozmopolit bir eğlence merkezi hüviyetine sahiptir.

Bahçenin peyzajı ve tasarımı, çiçekler, renkli ışıklar ve havai fişek gösterileri yazarı çok etkilemektedir. Yazara göre “habeşi”lerin çaldığı cazbant çiftleri büyük bir neşeyle döndürmekte, bu habeşilerin neşelerinin de yüksek olduğunun altı çizilmektedir. (Milli mecmua’nın iki haftası, 1925, s. 18).

Gol dergisinde de Beylerbeyi Terbiyeyi Bedeniyye Kulübü şerefine düzenlenen etkinlikte polis müdüründen Şehreminine, sporculara ve seçkin misafirlere kadar herkesin bulunduğu bir etkinlikten söz ediliyor, yine çeşitli eğlencelerle birlikte cazbant yer alıyor. Haberi aktaran kişi Büyükada’daki eğlencede “çam kokuları” altında çalınan “cazbant ve saz” seslerinin ortamı baştan başa “aşk, saadet ve yaşamak kokusuyla yıkadığını” vurguluyor (Beylerbeyi Kulübü’nün büyük bir tenezzühü, 1926, s. 12), Elektrikli mekân ismi olarak da 1908’de kurulan Splendid Palas ismi öne çıkıyor. (Splendid Palas, 1926, s. 6).

Elektrik ve aydınlatma piyasada yaygınlaştıkça bu alanda yayın yapan dergilerdeki ilanlarda cazbant göstereni de yer almaya başlıyor. 1 Mart 1926 tarihli *Ameli Elektrik* dergisinde yer alan bir ilanda Turan Lokanta ve Barı’nda mükemmel olarak nitelenen cazbandın olduğunu görüyoruz (Turan Lokanta ve Barı [İlan], 1926, s. 4).

Bir teknik dergide bir eğlence ilanı görülmesi, teknik yenilikler ve eğlencenin iç içe geçmiş yapısını göstermektedir aslında. Artık bir lokantanın “iyi” olması sadece yemeklerine değil, sahip olduğu modern teknik ve kültürel donanımına bağlıdır.

Yukarıdaki bahsettiğim birbirini destekleyen çağrışımlar geriye dönük olarak kurgulanmamaktır. Dönemin aydınları da bu koşutlukları farkediyor. *Vakit*

gazetesinin 16 Temmuz 1926 tarihli baskısında “Gramofoner” başlıklı bir bölüm yer alıyor, Tanburi Cemil Bey’in zamanında gramofonla Türk illerinde bilinirlik kazandığını iddia eden yazar, “hiç kimse garp eserlerinin Türkiye’de taammümüne bu aletin ne büyük ne kuvvetli bir vasıta olacağına ihtimal vermemiştir, cazbant gramafona ilk kırbaç oldu, dans, on bir hamlede en asude kırlara en kibar salonlara kadar her tarafa yayıldı” diyerek doğru bir çıkarımda bulunuyor. Ayrıca “gramafonun birkaç cepheden tedkikinın elzem ve içtimai” bir mesele olduğunu da ekliyor (Gramafoner, 1926, s. 4) .

Yazarın kullandığı “kırbaç” eğretilmesi, cazbandın modernleşme sürecindeki hızlandırıcı ve belki de sert etkisini imler. Gramofon, sahne deneyimindeki biricikliği yok ederken onu kitlesel olarak yeniden üretilebilir bir nesneye dönüştürür. Kırlar ve salonlar arasındaki mesafenin bu yeniliklerle kapanması, cazbandın sınıfsal ve coğrafi sınırları aşan, akışkan bir yapıya büründüğünü gösterir. Cazbant artık sadece bir mekânın değil, taşınabilir bir kutunun içindeki bir sestir.

Nitekim çalışmadaki bu başlık bu tür teknik gelişmelerin toplumda ve toplumsal olguların alımlanmasında değişimin derlenmesiyle oluştu. Gramafonun etkisinin tespiti sadece bu şekilde sınırlı kalmıyor, cazbandın yaygınlaşması iktisadi olarak da ilgi çekici sonuçlar doğuruyor 30 Mayıs 1927 tarihli *Milliyet* gazetesinin 3. sayfasındaki “Cazband!” başlıklı yazıda şu tespitler yer alıyor:

Gramofon, cazbant ve saire için harice az para vermiyoruz. Elde ettiğimiz malumata göre Dalis’in memleketimizde inhisarı büyük müessesesinden olan gramofon ve cazbant ile diğer musiki aletlerinin evvelki senelere nisbetle daha fazla miktarda ithali intaç etmiştir. 1925 senesi zarfında muhtelif ecnebi memleketlerinden memleketimize 26.258 lira kıymetinde 76 adet piyano, 49.745 lira kıymetinde 6.602 kilo muhtelif şekilde cazbant vesair alet ve edevat da ithal edilmiştir. Yalnız cazbant için aynı sene zarfında Avrupa’ya 500.000 bin lira gitmiştir. Bu hesaba, memleketimizde daha ziyade tamim olan gramofon ve plakları dahil değildir. Yine 1925 senesinde Avrupa’dan memleketimize cazbandın miktar ve kıymetinden daha fazla olmak üzere, (166.524) liralık (55.520) kilo gramofon ve plağı ithal edilmiştir. Halbuki 1926 senesinde bu miktar daha ziyade kabarmıştır: 1926 senesi zarfında yalnız gramofon için Avrupa’ya (220.000) lirayı mütecaviz para gitmiştir. Bunun kilo itibarıyla miktarı takriben (75.000)’den fazladır. Bu miktarın 15.000 kilosunu

plaklara tefrik edersek geriye kalan 60 bin kilosu sadece gramofonlar teşkil eder. Her gramofon üst üste 6 kilo farz edilecek olursa netice itibarıyla bir sene zarfında memleketimize (11.000) adet gramofon getirilmiş demektir. Plakların adedine gelince o da (75.000) haddini tecavüz etmektedir. (Cazbant!, 1927, s. 3)

İlk bakışta bu köşe yazısı, dış ticaret açığına ve Avrupa'dan ithal edilen müzik aletlerinin maliyetine odaklanan iktisadi bir uyarı gibi görünebilir. Ancak metnin derin katmanlarına inildiğinde; cazbant icracılarının ve mekanlarının yarattığı büyük talep, gramofonun yaygınlaşmasının getirdiği sosyokültürel dönüşüm ve müziğin metalaşma süreci açıkça okunmaktadır. Rakamların büyüklüğü, modernleşmenin sadece kültürel bir konu değil, aynı zamanda devasa bir pazar ekonomisi yaratan tüketim kalıbı olduğunu kanıtlar.

Cazbant, İşgal İstanbulu'nda bir etkinlik müziği olarak kamusal alanda bilinirlik kazanırken, aynı zamanda teknik araçlar vasıtasıyla kitleselleşerek özel hanelere de girmeyi başarmıştır. Bu süreçte müzik enstrümanları ve gramofonlar sadece ithal birer nesne değil; modern yaşam tarzının ve sürekli plak alımı gibi tüketim alışkanlıklarının yerel dokuya nüfuz etmesini sağlayan modernleşme araçlarıdır. Dolayısıyla yazarın ekonomik kaygıyla yaklaştığı bu tablo, aslında on binlerce hanenin modern seslerle tanıştığı, tüketim toplumunun doğduğu ve modernitenin tabana yayıldığı yeni bir toplumsal düzenin betimlemesidir. Hane içine giren her gramofon, kamusal alandaki modernliğin özel alana tercüme edilmesidir. Cazbant artık bir olay değil, bir ürün olarak anlam kazanır. Bu, müzik icra ve dinleme pratiklerinin yapıçözüme uğraması ve yeni üretim-tüketim ilişkisine dayalı alışkanlıkların inşa edilmesi anlamına gelir.

12 Mart 1927 tarihli Cumhuriyet gazetesinde müzik endüstrisindeki bu gelişmeleri kanıtlayan başka bir ilan bulunmaktadır: “Musiki Meraklılarının Nazarı Dikkatine” başlıklı “Her türlü alat-ı Musikiye, cazbant takımları, orkestra takımları, askeri bando, taburlar ve mekteplerle kulüpler için flüt trampeti fifre ve sair alatı musikiyye ile bunların tekniik metotları, alafranga ve alaturka notalara ihtiyacı olanların Babıali Caddesi'nde 80 numarada Şark Musiki Pazarına müracaatları menfaatleri muktezasıdır” duyurusu yapılıyor. Ayrıca vilayetlere toptan satış için resimli kataloglar gönderebileceklerini belirtiyor ilanı verenler (Musiki meraklılarının [İlan], 1927, s. 6). Şark Musiki Pazarı ismi ise ironik bir göstergedir; isminde Doğu

kelimesini taşıyan bir işletme, Batı müziğinin lojistik üssü haline gelmiştir. Bu durum, dönemin melez piyasa yapısını da özetler.

7 Mayıs 1928 tarihli *Türk Sözü* gazetesinde yer alan Columbia Records'a ait başka bir ilan da bu durumu kanıtlar niteliktedir: “Kolombiya’nın Viva-Tonal Portatif Gramofonları” başlığı altında “Kolombiya markalı 112 modelli portatif gramofonları görmeyi talep ediniz. Bu portatif gramofonları görmeyi talep ediniz, bu portatif makineler nefaset ve fiyat cihetinden bütün dünyaya meydan okumaktadır. Kolombiya’nın dans plakları Avrupa’nın en iyi cazbandları tarafından doldurulmuştur” açıklamasıyla doğrudan cazbant dinleyici hedefleniyor, “Kolombiya plakları, çalındığı esnada cızırtı yapmayan yegâne plaklardır. Türkçe Kolombiya ve Darülelhan plakları Türkiye’nin en yüksek sanatkârları tarafından vücuda getirilmiştir. Plaklarınızın kıymetini takdir ediyorsanız yalnız Kolombiya iğnelerini kullanınız” uyarısı yapılıyor, alt bilgi kısmında ise “Mersin Acentesi: Vilyam H. Rikards, Adana Satış Mahalli: Menkulizade Kâmil Fikret Ticarethanesi” adresleriyle de İstanbul’dan sonraki dağıtım merkezlerinin neresi olduğunu öğreniyoruz (Kolombiya’nın viva-tonal portatif gramofonları, 1928, s. 4).

Merkezden çevreye uzanan bu dağıtım ağı, modernitenin coğrafi yayılımını haritalandırır. Müziğin bu yaygınlaşma süreci çok önceden gramofonla başlamış olsa da telsiz telefonun gelmesiyle cazbantın yayılma hızı daha da artacaktır.

4 Haziran 1927 tarihli *Vakit* gazetesinin 4. sayfasındaki “Telsiz Telefon’da Bugün” başlığıyla yayınlanan bölümde bir radyo programı görüyoruz. Klasik Türk Müziğinin, Klasik müziğin ve yabancı şarkıların olduğu listede cazbant da yer alıyor (Telsiz telefonda bugün, 1927, s. 4). Aynı şekilde 9 Haziran 1927 tarihli *Milliyet* gazetesindeki “Telsiz Telefon Konserleri” başlıklı program duyurusunda da 19:05 ve gece yarısına doğru cazbant çalındığını öğreniyoruz (Telsiz telefon konserleri, 1927, s. 4). 07 Temmuz 1927 tarihli *Telsiz* dergisi “nitekim Avrupalı samilerin ekserisi Avrupa istasyonlarının mesela cazbandla vaki neşriyatı hoşnutsuzlukla karşılamaktadır. İstanbul Telsiz Telefonu’na gelen pek çok mektuplarda Avrupalı samiler, kendi istasyonlarının dans havaları neşretmesinden şikayetle kendisine has bir hususiyete malik olan İstanbul postanesinin bunu muhafaza ederek diğerleri gibi cazbant neşriyatı yapmamasını temenni etmektedir” notuyla cazbant aleyhtarı bir haber yayımlıyor (Haftadan haftaya, 1927, s. 1). Fakat 15 Eylül 1927 tarihli *Telsiz*

dergisinden gördüğümüz kadarıyla cazbant yayınları devam ediyor (Radyo programının olduğu sayfa, 1927, s. 12).

27 Ekim 1927 tarihinde ise dergide diğer uluslararası radyolarla rekabetleri aktarılıyor, bu kez de haberi hazırlayan kişi cazbant yayınlarının övüldüğünden bahsediyor: “Bizim postadan en ziyade müstefid olan Bulgarlarla Romenlerdir. Peki cazbandı tebrik eden edene. Halbuki Türk samileri ‘ay! gramofon çalmayın!’ diye yazıyorlar. Tuhaf değil mi? Ne olursa olsun tenkid etmeyi adet etmiştir” cümleleriyle gelen talepleri eleştirdikten sonra “aboneler ‘cazbant istiyoruz!’ dediler şirket en mükemmeli yüzlerce liraya tuttu” diye ekleyerek bu alandaki yatırımları aktarıyor (Yeni bir komşu, 1927, s. 4).

23 Ağustos 1926 tarihli *Haftalık Mecmua* dergisinde bu toplumsal, iktisadi ve siyasi değişimi gözlemleyen ve çözümleyen bir yazı da bulunuyor, “Endüstrileşmek, elektrikleme, bunlar yeni yeni kelimelerdir. Fakat bir ağız dolusu mana ifade eden tabirlerdir” cümleleriyle başlayan makale “elektrikleme tabirini en evvel ruslar kullanmışlardır. Ziraati elektrikleme, sanayinin elektrikleme gibi...” girişiyle kökenbilimsel bir açıklama yapıyor. Diğer yandan “endüstrileşmeye gelince bunu kim icat etti bilmiyorum. Lüzumlu bir kelimedir. Sanayi-i nefisenin endüstrileşmesi, musikinin endüstrileşmesi gibi...” gibi izahatlarla teknik ilerlemenin evrelerini sıralıyor. Ayrıca güzel sanatlardaki değişimi de “resimler, gazeteler, reklam resimleri yapmağa, sinema perdeleri boyamağa başlıyorlar, bu meslek müntesibini refah içinde yaşamağa başladı” tespitiyle dönemin medya biçiminin endüstrileşme sürecini aktarıyor. Metnin “cazbant icat edilmezden evvel musiki can çekişiyordu. Bunlar sanayi-i nefisenin endüstrileşmesi daha doğrusu ticaretlenmesidir” kısmıyla da cazbandın kitlesel tüketime ve modern yaşamın ritmine uygun bir müzik olarak ortaya çıktığını ortaya koyuyor. Edebiyattaki gelişmeleri de “şair Ekrem Bey ilk defa olarak şiiri sanayileştiriyor. Bir dış doktoru için yazdığı bir ilanda ezcümle diyor ki: gencin genci bu doktor ne yaman üstad imiş, Paris’te tahsil etmiş üç yıl da staj yapmış hem doktor hem gayet vicdanlı bir çocuktur. Fennin, medeniyetin esrarını hep kapmış. Şiir ressamlık ve musiki gibi ticaretlenmekten sonra artık bu nev şairler yetişmesi beklenebilir” cümleleriyle ele alıyor yazarımız. (Şehrin ticaretlenmesi, 1926, s. 2).

3.2.3.2. İlerlemeci Tarih Anlayışının Kısacasında Cazbant

Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar gelen ekonomik süreç, Boratav (2005) tarafından "Milli İktisat" anlayışının sürdürülmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu dönem, 1908 ile başlayan toplumsal ve iktisadi dönüşümlerin bir devamı niteliğindedir (ss.39-40). Bir "ticarileşme"den söz ediyorsak, aslında bu yeni ortaya çıkmaya başlayan milli burjuvazinin gelişmesi anlamına gelmektedir. Tanzimat'tan beri süregelen Batı ile rekabet edebilme ve kalkınma girişimleri aslında bir ilerleme düşüncesinin izdüşümüdür, dünya ilerliyordur.

Resimli Perşembe dergisinin 23 Eylül 1926 tarihli sayısında "Dünya İleriye Gidiyor, Biz Onun Meşyini Tevkif Edebilir Miyiz?" başlığıyla bir yazı yayımlanıyor. Dünya ileriye gidiyor ve onun yürümesini durdurabilir miyiz? diye bir soru yöneltiyor okura yazar. Başlığın hemen altında yer alan çizimde ise "Terakki ve Medeniyet" silindiri yer alıyor. "Türkiye hala teceddütle taassubun terakkiyle ananenin mücadele ettiği devirdedir. Medeniyet büyük bir silindir halinde durmaksızın önüne gelen her şeyi kırıp ezerek ilerliyor. Bu muazzam kuvveti aciz bir insan gibi itip durdurmak mümkün müdür?" sorusu ve "ilim, fen ve yeni ihtiralar her gün yeni bir süratle insaniyete yeni ufuklar açıyorlar" cümlesi dönemin çizgisel tarih anlayışı resmediliyor. Medeniyet yıkıcı, ama yeni ufuklar da açıyor. Fakat onun karşısında gericilik yer alıyor, "cehalet taassub ve anane ona 'dur diyor bizi eski günlerden ayırma' fakat terakki makinası eski zaman karanlık devirlerinden bugünkü pürnür hayatına doğru ilerlemekte devam ediyor. Bunun önüne dün de geçememişler, bugün de geçemiyorlar, yarın da geçemeyeceklerdir. Medeniyet silindiri, onu durdurmaya çalışanları insafsızca ezip geçiyor. Biz de bu ezilmekten kurtulmuş olmak için silindirin önüne değil için içine atılmak mecburiyetindeyiz." diyerek aslında mekanik eğretilme ile Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının temel meselesini ve çözümünü özetliyor yazar. "Medeniyet deyince ne anlıyoruz? Dans, cazbant, manasız fazla bir hürriyet demek midir? Hayır. Nafi ihtiraları, güzel kanunları, bol mektepleri, yeni fikirleri, ilim ve fenni, insanlara fazla hürmeti, hayattaki huzur ve istirahati, fikre verdiği mevki ile tanıtır" tanımıyla karşıtlıklarını inşa ediyor ve ilerlemeye ve gelişmeye yazgılı çizgisel tarih anlatısında "medeniyet ve terakkinin insanları esaretten kölelikten hayvanlıktan" kurtaracağına ve "insan kıymetini" vereceğine değiniyor. Modernleşme ve muasırlaşma gibi düşüncelerin eğlence dünyasıyla yanyana anılmaması gerektiğini öğütledikten sonra yazı geniş açıklamalarla bu

şekilde devam ediyor. Nitekim kadın haklarından ücretsiz eğitime, yeni düzendeki yurttaşlık kazanımlarına kadar birçok değerin aktarıldığı metin dönemim ilerici aydınlarının düşün dünyasını neredeyse eksiksiz biçimde özetliyor. Cazbant ve dans ise önemsizleştirilerek daha güvenli bir alana çekiliyor (Dünya ileriye gidiyor, 1926, s. 2).

Aslında kullanılan “silindir” metaforu, modernizmin Batı dışı toplumlarda uyandırdığı şiddet hissini ve yaratıcı yıkım imgesini simgelemektedir. Silindir, “dönerek” önüne çıkan her türlü geleneksel engeli ezip geçen, tersinmez ve dönmesine rağmen “çizgisel” bir rotada ilerleyen dünya tasarımıdır. Yazarın cazbant ve dansı medeniyet tanımının dışında tutmaya çalışması ise bir tasnif çabasıdır. Metinde ciddi modernleşme ile hafif modernleşme arasında sıradüzensel bir ikilik kurulur. Bu ayrım, modernleşmenin sadece teknik ve ussal bir süreç olarak meşrulaştırılmak istendiğini, ancak kültürel ve bedensel hazların bu rasyonel anlatıya gölge düşürmemesi gerektiğini anlatır.

Aylık Mecmua’nın 01 Aralık 1926 tarihli baskısında “Amerika’da Yeni Danslar: Siyah Kuyruk, Mevlevi Dansı...” başlıklı bir haber yazısı bulunuyor. Yazıda bahsedilen dans muhtemelen 20’lerin meşhur dansı *Black Bottom*, onun Amerika’da meşhur olması haberleştiriliyor. Bu dansın “vücudun belden yukarı kısmının mütemadiyen titretmekten ve ayakları tepinir gibi sallayarak yürümekten ibaret” olduğu söyleniyor. “Bu dansın mucidi Amerika içlerinde uzun seyahat yaparak zenci kabilelerinin oyunlarını seyretmiş ve bunlardan aldığı ilham üzerine black bottom tertip eylemiştir. Yeni dansta cazbant daha gürültülü ve süratli bir şekil almaktadır” diye bilgi veriyor ve kaynağı, doğruluğu belirsiz bu haberle çarlistondan daha eğlenceli bir dans olduğu kanısına varıyor yazar. Amerika’da balonlarda, salonlarda dans mekteplerinde yeni dans olarak yayıldığını söylüyor. Yazı baştan sonra acayipliklerle dolu olsa da modern eğlence biçimleri arasında da sınıflandırmalar yaparak karşılaştırmalar yapıyor yazar. Örneğin “dans musikinin ahenkte tabi olarak yapılan bedii hareketlerden ibarettir ve terbiyevi mahiyeti haizdir. Kadınlarda erkeğe, erkeklerde kadınlara karşı hürmet dahi uyandırır. İnsanların zevkini inceltir” kısmıyla dansı överken; “bugün oynanan oyunlara hiçbir vecihle dans namı verilmez. Çünkü evvela ortada bir musiki yoktur. Cazbandın çıkardığı gürültüye musiki namını vermek günahtır. Kulakları tırmalayan bu sesler belki iptidai insanların hoşuna giderdi. Bugün cazbandı beğenmek musikinin son asırlar zarfında mazhar olduğu

terakkiyi inkâr etmek demektir” diyerek sınıflandırmasını tamamlıyor, örtük olarak çizgisel ve Avrupa-merkezci bir kültür anlayışını metne yediriyor. Yazının en önemli kısmı toplumsal yaşamın ritminin hızlanmasıyla danslar ve müziklerin hızlanması arasında kurulan bağlantıda yer alıyor, dizgesel bir düşünce ürünü olmasa da bu kavrayış, çağına göre isabetli tespitler barındırıyor.

Mesela “bir zamanlar umumi hayat, insanların yürüyüşü oturup kalkmaları pek batî [yavaş] idi, bittabi o vaktin dansları da batî ve ağırdı” tespiti ile posta arabalarından şimondifere geçişle valsın, umumi hayatın hızlanmasıyla şimdi de yeni dansların ortaya çıktığını iddia ettiği kısımlar bu bağlamda anlamlı hale geliyor. Hatta eli daha da yükselterek yaşlıların bunu anlamadığını ama uçakların otomobillerin olduğu bir çağda kağıt arabası kadar yavaş oyunların olmayacağını iddia ediyor. Fakat metin ilerleyen aşamalarda daha da savruluyor. Cazbandı beğenip beğenmemenin bir zevk meselesi olduğu kanısına varan yazarımız, Amerikalıların yeni bir dans tertibi için uğraştıklarını aktarıyor ve “fokstrot ve black bottom zenci oyunlarından mülhem olarak tertip edilmiştir” deyip “yeni dans tekkelerdeki ayinler tetkik edilerek vücuda getirilecektir” cümlesiyle son noktayı koyuyor. Yazının bu kısmında bu tetkiki kimin yaptığı pek anlaşılmıyor fakat bir Fransız gazetesini kaynak olarak görüyoruz. Mevlevi semasından ve yeni bir cazbant sentezinden bahsettiği kısımdan sonra bu fantastik derleme tamamlanıyor (Amerika'da yeni danslar, 1926, s. 9).

Cazbandın nereden geldiği ya da neyin temsili olduğu o kadar belirsizdir ki kişilerin istediğine, metnin altta yatan göndermelerine göre cazbandın neyi karakterize ettiği değişmektedir. Örneğin aynı derginin 1 Şubat 1927 tarihli sayısında “Garp Medeniyeti Şark Milletlerini Nasıl?” başlıklı metinde yaşadıkları çağdaki değişimleri ele alan bir analiz yer alıyor. Metin şöyle: “Evvelce bir milletin hayat ve seciyesinde tebeddül vukuu için asırlar lazımdır. Halbuki şimdi bir gece içinde koca bir milletin bütün hayatı bütün müessesat ve ananâtı da geçiyor. Garp, otomobili, sineması, matbuatı, dansı ve modası ile, bütün dünya üzerinde o kadar seri tehavvüller [değişimler] yapıyor ki, şimdiye kadar maziye bağlanıp kalmış olan milletler bile baş döndürücü hamlelerle ileri atılamaya mecbur oluyorlar. Türkiye’de son bir iki sene zarfında vuku bulan muazzam inkılabı bakınız. Daha dün kadınlarımızla birlikte sokağa çıkamıyorduk. Bugün karılarımızı dekolte giydirerek beraber baloya gidiyoruz. Daha dün alaturka musiki zevkimizi tatmine kâfi iken, bugün bizi harekete

getiren ancak cazbant oluyor” diyerek modernleşme süreci üstünden cazbandı değerlendiriyor (Garp medeniyeti şark milletlerini, 1927, ss. 30-32).

3.2.4. Vahşi Bir Modernlik: İrksal Bir Gösterge Olarak Cazbant

İşgal İstanbul’unda –en azından bu çalışmada incelenen metinlerde– pek rastlamadığımız ve “zenci” göstereniyle ilişkilendirilen Avrupamerkezci cazbant anlatısına, Cumhuriyet döneminde daha sık rastlamaya başlıyoruz. İnsanlık tarihi kadar eski olan ve Osmanlı toplumunda savaş esirliği ya da ticaret yoluyla varlığını sürdüren kölelik kurumu da bu konuyla yakından ilişkilidir. Ancak, tüzel olarak insanları hür ve köle şeklinde ayıran, köleyi ise efendisinin tasarrufundaki bir mal olarak tanımlayan bu yapı, Avrupamerkezci ırkçılıktan belirli noktalarda ayrışır.

Amerika ve Avrupa’daki Afrika odaklı sömürgeciliğin aksine, Osmanlı’da köleler savaşlar, insan avcılığı ve ticaret yoluyla Kafkasya, Arabistan, Kuzey Afrika ve Balkanlar gibi geniş bir coğrafyadan temin edilmekteydi (Parlatır, 1983); bu durum Halep’te “beyaz” bir köle görmeyi sıradan kılan (Wilkins, 2012, ss. 300-301), kültürel farklılıkların katı bir ırksal sıradüzeninden ziyade farklı bir tayf içinde anlam kazandığı karma bir yapı oluşturmuştur.

Elbette bu durum; insanları hür ve köle olarak kesin çizgilerle ayıran, efendiye cariyeler üzerinde cinsel tasarruf hakkı tanıyan ve siyahileri ten renkleri nedeniyle “zenci”, “Habeshi” veya “Arap” gibi sıfatlarla niteleyen bu dizgeyi kölecilik ve ırkçılık eleştirilerinden muaf tutmaz. Aksine, bu ayrımları göz önünde bulundurmak, ilerleyen bölümlerde örneklerini göreceğimiz ırkçı ifadelerin nasıl bir kültürel birikimden beslendiğini anlamamızı sağlayacaktır.

Ancak Müslüman olanın ya da kendi parasını kazanarak fidyesini ödeyenin azat edilmesi geleneği ve kişinin toplumsal konumunda ten renginden ziyade dini, siyasi ve kültürel statünün belirleyici olması; siyahilerin sadece ağır işlerde veya ev hizmetlerinde istihdam edilmeyip, Sümbül Molla gibi sarayda yüksek mevkilere gelebilmesini (Zilfi, 2010, s. 135) yahut Sudanlı siyahi bir anneden doğan Mustafa Halim Özyazıcı gibi isimlerin hattat olarak sanat dünyasında yer alabilmesini sağlamıştır.

Avrupamerkezci vahşi/medeni ikiliğiyle şekillenen caz anlatısı ile Türkiye’deki bu anlam dünyası kaynaşınca ortaya karmaşık metinler çıkmıştır. Örneğin, *Resimli Ay* dergisinin 01 Nisan 1927 tarihli baskısının 20. ve 21. sayfasında “Musikisi, Dansı ve

Zevki Avrupayı İstilaya Başlayan Yeni Bir Medeniyet” başlıklı makale buna bir örnek olabilir. “Garb medeniyeti yeni bir istilaya maruzdur. Bu istila vaktiyle Atilla ve Cengiz Han’ın müstevli orduları gibi askeri ve siyasi bir istila değildir. Bilakis bütün Garb medeniyeti sulh-perver, sakin, gürültüsüz, fakat o derece mühim manevi bir istila ile karşı karşıyadır” cümleleriyle Caz Çağı’ndaki Avrupa’da stereotipleşmiş anlatıyı tarihi olayları ve karakterleri serpiştirerek zenginleştiriyor.

“Bugün Garbın zevk, hars ve bediiyatında büyük bir değişiklik görüyoruz. Musiki de değişiyor, dans da değişiyor ve bu değişiklik sadece adi bir tebdil kalmıyor; bütün ruhları fetheden, bütün hayatımızı alt üst eden istilalı bir şekil alıyor. Klasik musikinin yerini Cazbant, eski dansların yerini Charleston ve Black Bottom aldı” eleştirisiyle yine modern değerler arasında sıradüzeni inşa edip asırlarca medeni/barbar ikiliğiyle kurgulanan anlatı şemasına cazbant ve dansları yerleştiriyor. Bütün dünyanın “genç ihtiyar hep ayaklarını ve hayatlarını” bu musikisinin ahengine uydurmağa mecbur olduğunu söylüyor. Yeni, garip ve vahşi bir hars, Garbın eski ve ince harsına galebe çalıyor. Geçen ay İstanbul’u ziyaret eden zenci grubu bize bu istilanın pişdarları gibi göründü” ifadesi bir önceki bölümde aktardığım Fransız dans grubunun gelişini yeriyor. Uluslararası eğlence dünyasında meşhur olmuş ekibi “bunlar bütün Avrupa’yı dolaştılar. Her yerde halka yeni musikinin, yeni zevkin ve yeni dansların numunelerini gösterdiler. Bugün artık inkâr edilemez ki medeni dünyanın zevki üzerinde bu zenci musikisinin ve bu zenci danslarının mühim tesirleri vardır” yergileriyle eleştiriyor.

Artık metnin merkezine ırkçılık yerleştiriliyor ve olgusal gerçeklerden oldukça uzak “hatta garbın bütün içtimai hayatı bu yeni tesir altında sarsılmaktan kurtulamamıştır. Artık zevkimize, hayatımıza bir avuç zencinin zevk ve harsı hâkim oluyor. Bu itibarla garbın yeni bir istila karşısında bulunduğunu söylemek hiç de mübalağa addedilemez” ifadeleri bu düşünceyi daha da görünür kılıyor. Yazar inşa ettiği anlatıda ve anlam dizgesinde medeni dünyanın tarafında bulunuyor, Avrupa ailesinin üyesi olan Türkiye de bu “istila”nın mağduru konumunda ona göre (Musikisi, dansı ve zevki Arupa’yı istilaya başlayan yeni bir medeniyet, 1927, ss. 18-19). Bu tür anlatıların çok benzerine, daha doğrusu kaynağına esas Avrupa’da rastlarız. Blake (1999, s. 86) cazın popülaritesinin “zenci egemenliği” ve Avrupa’nın zayıflaması olarak yorumlandığına “zenci hâkimiyeti”nin “Avrupa ruhunun çöküşünün bir belirtisi, Batı iradesinin zayıflığının bir kanıtı olarak görüldüğüne dikkat çeker.

İncelemeye devam edeceğimiz metnin akışı içinde yazarımız siyahileri tanımlama gereği duyuyor ve “bütün dünyanın zevk ve harsı üzerinde ani surette bu kadar mühim rol oynayan zenciler kimlerdir? Nasıl oluyor da bu geri kalmış ve hatta iptidai addedilen siyahiler garbın mütekamil medeniyeti üzerinde rol oynamaya muvaffak oluyorlar? Bu cidden tetkike değer bir meseledir. Çünkü biz de aynı istila altındayız. Cazbant ve Charleston bizim de içtimai hayatımızda ve bedii zevkimizde mühim inkılaplar yapmaktadır” kısmıyla iptidailik vurgusu ağırlık kazanıyor. Önceki bölümlerde değindiğim, Türklerin herhangi ithal bir düşünce yapısına ihtiyaç duymadan cazbandı menfi bir gösterge olarak işaretlemesiyle Avrupamerkezci medeni/vahşi ekseninde yapılan yorumlar aslında Claude Levi-Strauss’un vurguladığı davranış örüntüsünden kaynaklanmaktadır:

Beklenmeyen bir durumla karşılaştığımızda hepimizde yeniden ortaya çıkma eğilimi gösteren ve kuşkusuz sağlam psikolojik temellere dayanan en klasik tavır, kendimizle özdeşleştirdiğimiz kültürel, yani ahlaksal, dinsel, toplumsal, estetik biçimlere uzak düşen biçimlerin açıkça yadsınmasından ibarettir. Bize yabancı olan yaşam, inanış ve düşünme biçimleriyle karşılaştığımızda, “yaban alışkanlıklar”, “bu bizden değil”, “buna izin verilmemeliydi”, vb. türünden ürperti ve tiksinti dile getiren kaba tepkiler gösteririz. İlkçağ da Yunan kültürünün içinde yer almayan her şeyi “barbar” adı altında topluyordu; Batı uygarlığı daha sonra yaban deyimini aynı anlamda kullandı. Oysa bu sıfatların ardında tek bir yargı gizlenmektedir: “Barbar” sözcüğü kök bakımından, insan dilinin anlamlı akustik imgesine karşı, eklemsiz kuş şakımalarının karmaşıklığından kaynaklanıyor olabilir ve yine “ormana ilişkin” anlamına gelen “yaban” sözcüğü de insan kültürüne karşıt hayvansı yaşam biçimini çağırıştırır. Her iki şıkta da kültürel çeşitlilik olgusu yadsınır; yaşamımızı düzenleyen normlara uymayan ne varsa kültürün dışına, doğaya atılması yeğlenir. (Lévi-Strauss, 1995, ss. 24-25)

Muharrir “hayata neş’e, şetaret ve hareket ilave eden bu yeni musiki ve bu yeni zevk”in “Amerika’daki zenci”lerin ürünü olduğu tekrar ediyor ama bu neşe izleğini savaş sonrası değişen çağın ruhuyla ilişkilendiriyor: “Evvela harpten sonra insanlar hayatta asgari zamanda azami surette istifade etmek lazım geldiğine kani oldular. Hayatı eskisi gibi bir kayd içinde sürüklemeye tahammül edemiyorlar. Senelerce barut kokusu içinde bunalan ruhlar şimdi biraz neş’e, biraz şetaret, biraz hareket

istiyor” diyerek tüm anlatımdaki ırkçı tonu aslında o dönemde oldukça yaygın olan bu yorumu kullanarak bir nedensellik ağı içine yerleştiriyor. Eski Batı müziğinin bu yeni ruha cevap veremediğini, “Cazbant neşe, şetaret ve hareketten ibaret bir musikidir. Cazbandların gürültülü ahengi içinde ihtiyarlar bile gençleşiyor, sıçramak ve oynamak ihtiyacı duyuyorlar. Bu neşeli musiki, kaygısız ve şen zenci ruhunun Garb medeniyetine bir hediyesidir” (Musikisi, dansı ve zevki Arupa'yı istilaya başlayan yeni bir medeniyet, 1927, ss. 18-19) cümlesiyle temellendirirken aslında bizim caz araştırmalarından aşına olduğumuz genel kanıyı da dile getiriyor. Robert Walser editörlüğünde hazırlanan *Keeping Time: Readings in Jazz History* isimli eserin 17. bölümünde yer alan 1927’de yayımlanan Mendl’e ait “The Appeal of Jazz Explained” adlı yazıda bu konu “zenci kökenli, şiddetli senkoplu ezgiler, önceki caz gruplarının tuhaf, çoğu zaman kaba ve uyumsuz enstrümantasyonu, sadece savaşın gerçek dehşetinden uygun bir şekilde zenginleştirilmiş bir rahatlama sağlamakla kalmadı: aynı zamanda kendi yollarıyla, savaş ateşinin temel içgüdülerinin bir yansımasıydı” şeklinde açıklanıyordu (Mendl, 1927/2015, s.69) Ayrıca caz hakim sanat anlayışına karşı olan Dadaistlerin de silahıydı (Blake, 1999, s. 60).

Yazının ilerleyen bölümlerinde Amerikalı siyahilerin kökeni hakkında bir bölüme geçiş yapılıyor. Sudan’daki siyahilerin “vahşi”, Amerika’ya getirilenlerin ise “iptidai hayatlarından” çıkarılmış ve yenilenmiş siyahiler olduğu, ruhlarının Amerika kültürüyle yoğrulduğu söyleniyor. Daha düne kadar bir Amerikalı ile bir arabaya binemeyen, lokantada yemek yiyemeyen “kıymeti” olmayan “zenci”lerin yeni bir medeniyet vücuda gertirdiği iddia ediliyor ve bu “tabiatın garip bir intikamı” olarak adlandırılıyor (Musikisi, dansı ve zevki Arupa'yı istilaya başlayan yeni bir medeniyet, 1927, ss. 18-19).

Büyük bir endüstri toplumu ile Afrika’daki topluluklar arasında belirli farkların olduğu açıktır. Önemli olan farkların adlandırılması, bu adlandırılmaların dayandığı üstdil düzeyindeki bakışsız [asimetrik] güç ilişkileridir. Bu izlek aslında *Akbaba* dergisinin 05 Nisan 1926 tarihli sayısındaki resim açıklamasındaki mizahi açıklamayı akla getirmektedir: “cazbant dinlerken: eskiden beyazlar zenci esirlerini oynatırlardı, şimdi zenciler beyaz esirlerini oynatıyorlar” (Cazbant dinlerken, 1926, s. 4).

1927’de Akşam Matbaası’nda basılan ve Köroğlu mahlaslı yazarın kaleminden çıkan “Çarliston” kitapçığında yazarın cazın kökenine dair sunduğu anlatı, yabancı bir

kültür ögesinin yerel kodlarla ikame edilerek Türkleştirilme girişimi gözümüze çarpar: “Zenci musikisi, zenci oyunu falan ama bakın, nasıl bütün dünyayı peşine taktı, sürükleyip duruyor, gece gündüz, sabah akşam, alemi fırıl fırıl döndürüyor” girizgahının ardından “çarliston’un aleyhtarları bilmeyiz ki, neden bunun aleyhinde bulunuyorlar? Çarliston olsun, fokstrot olsun, tango olsun, van step olsun, black bottom olsun, hatta henüz buraya gelmeyen ve uzaktan ismi işitilen heebie jeebies olsun, tabii her şeyin ifratı mazur olduğu gibi bunların da durup dinlemeden mütemadiyen ifratına gidilirse elbette mazur olur” diyerek yumuşak bir giriş yapan Köroğlu, “meşhur emrazı asabiye ve akliye mütehassısı doktor” Mazhar Osman’ın dansın bir spor olduğuna dair demecini aktarıyor. Bu yetkeye başvurarak doğallaştırma çabası aslında metnin bütününün inandırıcılığını arttırma girişimidir. Köroğlu, kitapçığın 4. sayfasında, “Amerikan zencilerinin oyun havaları ilk defa cazbandla çalınmaya başladığı zaman bana hiç de yabancı gelmemişti. Galiba ilk cazbandı Taksim Bahçesi’nde dinlemiş ve kendimi Taksim Bahçesi’nde değil Alibeyköyü’nde çoban çeşmesinde sanmıştım” diyerek yerelleştirme anlatımına ve kendi bakış açısından bir caz anlatısı kurmaya başlıyor. “Çünkü cazbandın çaldığı bütün parçalar esas itibariyle bizim yerli İstanbullu zencilerin her sene Araplar düğünü denilen cümbüş esnasında çaldıkları havalara benziyordu. Vakıa bizim yerli zenciler vaktiyle buraya Amerika’dan değil, Afrika’dan Sudan’dan Fizan’dan Trablusgarp içerilerinden gelmişlerdir fakat her iki kıtanın zenci musikisi arasında birbirine gayet yakın kuvvetli bir müşabehet duyuluyor” diye de ekliyor.

Köroğlu yerel müziklerle cazbant arasındaki ritmik koşutluklar konusunda kısmen haklı olsa da İstanbul’daki siyahi yurttaşları toplayıp müzik icra ettirdiğini, söylettiğini ve oynattığını sonra da dünyanın bayıldığı dansların senelerden beri İstanbul’da “işlenmemiş birer mevadd-ı ibtidâiye halinde saklı olduğunu” farkettiğini ifade edince konu bu bağlamdan kopuyor. Hatta Batılıların cazbandı ihraç ettiğini, bizim siyahilerimizin neden böyle uğraşlarının olmadığını sorgulayarak milli bir zaviyeden yeni bir iktisadi alan açıyor okurlarına (Köroğlu, 1927, ss. 2-10).

Köroğlu’nun bu yerlileştirme arayışına karşın, dönemin müzik yazını cazı çok daha net bir dışsal olgu, hatta bir istila olarak kaydeder. Ahmet Muhtar Ataman, (1927) *Musiki Tarihi* adlı çalışmasının birinci cildinde cazbandı “Harb-i umumînin hitamından sonra, Amerika’da mergub olan ve zencilere mahsus bulunan” ifadesiyle tanımlayıp; “cazbant ve zenci’l-asıl danslar hemen her tarafı istila etmiştir. Fokstrot,

van step, tustep, şimi gibi danslar –vals müstesna olmak üzere– diğer bütün raksların –muvaakkaten– yerine geçmiştir” tespitleriyle süreci analiz etmektedir (Ataman, 1927, s. 191).

Dönemin süreli yayınlarında siyahi kültürün inşası, istatistiksel verilerin birer rasyonalizasyon ve meşruiyet göstergesi olarak araçsallaştırıldığı metinlerin ortaya çıkmasına da neden oluyor. Örneğin, *Resimli Mecmua*’da “Medeniyet Aleminde Zenciler” başlığıyla “vahşet aleminin timsali sayılan zenciler de günden güne medeniyet alemine sokuluyor, hatta çok mühim mevkiler alıyorlar” cümlesiyle başlayan metin siyahileri “vahşet alemi” ile “medeniyet alemi” arasındaki ikili karşıtlık düzleminde yeniden konumlandırarak, bu öznelerin aşağıdaki mesleki kodları kuşandıklarında “insan” statüsüne erişebileceklerini imleyen ırkçı bir söylemle şekilleniyor: “Yalnız Amerika’da 20 bin sanatkâr zenci sayılmıştır. Bunlardan 2000 cazbandcı, 50 mimar, 359 ressam, 315 gazeteci ve muharrir, 207 eczacı, 10,053 müderris ve diğer her sınıftan birçok adam vardır” (Medeniyet aleminde zenciler, 1927, s. 6). Burada cazbant da diğer tüm modern meslekler gibi bir medenileşme koduna dönüşmüştür. Neredeyse tüm dünyada harici konumunda bulunan çingeneler de bu söylem içinde konumlandırılmaktadır. 25 Haziran 1927 tarihli *Resimli Gazete*’de çingeneler hakkındaki bir yazıda “çingenelerin musikiyle olan iştigalleri, eşkıyalık ve kaçakçılık” yaptıklarına dair çıkarımla yasadışılık yan anlamını çingenelere yüklerken, “dans iptilası”nda çingenelerin cazbandlarda iş bulduğu, hatta “bugün Avrupa’nın ve Amerika’nın cazlarında zenciler kadar çingeneler de vardır. Resmimiz bir çingene kemaninin Amerika’dan geldiğini gösteriyor” kısmıyla müzik yeteneği suç eğilimiyle aynı düzlemde ele alınarak tekinsiz bir öteki betimlemesi yapılıyor (Cihanın ezeli serserileri çingenelerin hayatı, 1927, ss. 4-5).

3.2.5. Genişleyen Anlam Alanlarında Yüzen Bir Gösteren: Cazbant

Önceki bölümlerde sıraladığım gibi Türkiye’de erken caz, özellikle 1919-1928 yılları arasındaki dönem, cazın tüm popüler Batı dans müziklerini kapsayan geniş bir kavram ve modernite simgesi olması gibi tanımlara, İtilaf Devletleri personeli, Beyaz Rus mülteciler, Frederick Bruce Thomas ve 7 Palm Beach gibi öznelere sıkışmıştı. Ancak bu tekil odak noktaları üzerinden yapılan okumalar, cazbant olgusunun o dönemdeki çok anlamlı yapısını ve dinamizmini yansıtmakta yetersiz kalmaktadır.

Şimdiye değin incelediğim kaynaklar birçok yeni izlek ortaya çıkarsa da o döneme ait yazılı malzeme aktardıklarımla ve belirli söylemsel çerçevelerle sınırlı değildi.

Bu bölümde, cazbandı toplumsal dolaşıma girdikçe içi farklı içeriklerle doldurulan, sınırları belirsiz ve akışkan bir “yüzen gösteren” olarak ele alacağım. Claude Lévi-Strauss’un (1950/1987) ingilizce çevirisi *Introduction to Marcel Mauss* olarak yayımlanan eserinde temellendirdiği yüzen gösteren (floating signifier) dilsel yapıda gösteren ile gösterilen arasındaki kaçınılmaz örtüşmezliği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan anlam fazlasını dengeleyen işlevsel bir kavramdır (s.63). İnsan zihninin evreni bir bütün olarak anlamlandırma yetisi ile bilimsel bilginin kademeli ilerleyişi arasındaki boşluktan doğan bu kavram, belirli bir anlamı olmamasına rağmen her türlü anlamı yüklenebilen “sıfır simgesel değer” (*zero symbolic value*) olarak tanımlanır (s.64).

Sunulacak veriler, cazın belli bir tema bütünlüğüne sığmayan, dağınık gibi görünen ancak esasen onun kurumsallaşma ve yaygınlaşma sürecindeki söylemsel saçılımını kanıtlayan izlerini tartışmaya açacaktır.

Cazın yayılımına dönecek olursak, araştırmalarda aktarılanın aksine cazbandın bilinirliği İstanbul’la sınırlı değildi. *Giresun’da Işık* adlı gazetenin 1 Ocak 1924 tarihli baskısında bulunan Giresun Bilgi Yurdu’nda Piyanist Sadi Bey tarafından verilen konserdeki şarkı listesinde cazbandın bulunması, hınca hınç dolu olduğu belirtilen yurttan İstiklal Marşı ile açılışı yapılan konserde son kısımda cazbantın icra edildiğinin aktarılması buna bir örnektir (Yurdda ikinci konser, 1924, s. 1). Ayrıca Türkiye Salon ve İlanat Gazetesine göre Kastamonu’ndaki Asri Gazino’da “Her akşam muntazam surette cazbant vardır” ilanı yer almaktadır (Asri Gazino, 1925, s. 21). Başka bir örnek ise, Akçura’nın (2022) aktardığı 1937-1939 yılları arasındaki caz çalan vapur seferleriyle ilgili. Aslında Şirketi Hayriye’nin cazbantlı seferleri çok önceden başlamıştı. *Son Saat* gazetesinin 07 Haziran 1925 tarihli baskısında İstanbul’dan Mudanya’ya hareket eden Şirketi Hayriye’ye ait vapurda cazbandın icra edildiği belirtilmektedir (İstanbulcular dün Bursa’yı gezdiler, 1925, s. 2). Diğer yandan spor müsabakaları düzenlenirken cazbant etkinlik müziği olarak yer alıyor. *Spor Alemi Dergisi*’nin 15 Ekim 1925 tarihli sayısında İstanbul’da Moda Kayık Yarışları’nda, Galatasaray gibi İstanbul’un ünlü spor kulüplerinin de dahil olduğu bu büyük organizasyona yüzlerce sporcunun ve halkın katıldığı ve cazbandın çaldığı aktarılıyor (Moda kayık yarışları, 1925, s. 10). Cazbant olgusunun varlığı ve

bilinirliği bunlarla sınırlı değil, Caz Çağı tüm dünyada yaşanırken, caza dair uluslararası haberler Türk basınında da yer almaya başlıyor.

3.2.5.1. Dünya Basınından Yansıyan Anlatılar

Resimli Mecmua’da Robert Z. Leonard’ın *Jazzmania* adlı sessiz filmi hakkında bir yazıya rastlıyoruz. Yazıda bolca yanlış bilgi bulunmaktadır. Fakat cazın anlamı bağlamında filmin konusunu doğru aktarmak gerekmektedir. Film, kurgusal bir Balkan krallığı olan *Jazzmania*’da geçmektedir, ülkenin kraliçesi Ninon (*Mae Murray*) saray işlerinden daha çok dans etmeyi ve eğlenmeyi sevmektedir. Ninon, siyasi bir entrika olarak gördüğü, Como Prensi Otto (*Jean Hersholt*) ile yapacağı evliliğe karşı çıkar. Prens Otto, bu reddedilişe karşılık olarak ülkede bir devrim başlatır. Bu politik kaosun ortasında, Amerikalı gazeteci Sonny Daimler (Edmund Burns), Kraliçe Ninon’u tahttan feragat edip ülkeden ayrılmaya ikna eder. Ninon, bu teklifi kabul ederek önce Avrupa’nın eğlence merkezi Monte Carlo’ya, ardından da modern dünyanın kalbi olan New York’a kaar. Bu yolculuk sırasında, Amerikalı Jerry Langdon (*Rod La Rocque*) ile tanışır ve ona açık olur. Amerika’da Ninon, kraliyet sorumluluklarından uzak, caz müziğinin, dansın ve partilerin ritmiyle dolu yeni bir hayata dalar. Ancak bir süre sonra ülkesine karşı duyduğu sorumluluk duygusuyla *Jazzmania*’ya geri dönen Ninon, karizması ve halk üzerindeki etkisiyle devrimi bastırır, monarşiyi lağvederek yerine modern bir cumhuriyet kurar ve nihayetinde sevdiği adam Jerry Langdon ile evlenir. Bu son, sadece kişisel bir mutluluğu değil, aynı zamanda eski dünyanın köhnemiş gelenekleri karşısında modern, demokratik düşüncenin zaferini de simgelemektedir (Leonard, 1923).

Caz Çağı’nın anlam dünyasındaki ikili karşıtlıkların neredeyse tamamını simgesel düzeyde barındıran bu filmin düşünsel yönüne hiç değinmeyen veya bunun farkında olmayan *Resimli Mecmua* yazarı, filmi izlemiş olsa aslında kendi ülkesinde de bu karşıtlıkların var olduğunu anlayacaktır. Ancak yazar filmde o kadar bihaberdir ki, olay örgüsünde ve karakter listesinde bulunmayan ögeler uydurarak konuyla tamamen alakasız bir yazı kaleme almıştır (Sinema sahifesi, 1925). Aslında caz filmde bir müzik olarak değil, savaş sonrası Avrupa’nın geleneksel yapısı ile Amerikan modernizmi arasındaki çatışmayı çözümleyen görsel bir üst-gösterge olarak konumlandırılmıştır. *Jazzmania* krallığının temsil ettiği sıradzene dayalı, durağan eski dünya ile Amerikan “Caz Çağı”nın sunduğu kaos, hız ve yeni dünya

karşı karşıya gelmektedir. Bu semiyotik zeminde kostümler dahi bu iki dünya arasında değişir. Kraliçe Ninon, iki kutup arasında gidip gelen bir eşik ve arabulucu işlevi görür.

Diğer yandan güzel sanatların, sinemanın, özellikle sessiz sinemanın müzik ile kaynaşması da bu tür filmlerle gerçekleşmektedir. Cazbandın sinemadaki rolünü farkedenden alanında yetkin isimler bu konuyu merkeze alan yazılar hazırlıyorlar. *Artistik-sine* dergisindeki “Musiki ve Sinema” başlıklı çeviri olması olası makalede bu konu etraflıca ele alınıyor. Hem yazara hem ele aldığı konuya ve entelektüel derinliğine bakıldığında Türk okuyucu kuramsal açıdan da cazbandı konumlandırarak ve anlamlandırarak düzeye geldiği izlenimi ediniliyor. Örneğin okuyucunun “şimdiye kadar belki bin defa bahsedilen, yine söylüyorum; sinemada musikanın mühim bir rolü vardır. Ve müşterilerini memnun etmek isteyen sinema müdürleri tarafından hissi bir sahne, bir cazbant refakatiyle gösterilirse bütün kıymeti gaib eder. Keza, şuh [neşeli] bir sahne dahi ağır müzik ile irae edilirse [gösterilirse] kıymetten düşer. Bir filmin muvaffakiyet kazanması için elzem avamildir” tespitini anlayabilmesi için temel düzeyde sinema kuramına hâkim olması gerekmektedir. Beyoğlu’ndaki bazı sinemalarda buna önem gösterildiği aktaran eleştirmen, bazılarında eksiklerin olduğu söylüyor. Halkın Amerikan musikisine bayıldığını, bazı insanların onu “zenci müziklerinin takdircarı olmakla itham edeceklerini” fakat onun “iyi olan her müziği seven” birisi olduğunu belirtmesi belirli camialarda cazbanta karşı olumsuz düşüncelerin kalıplaşmış olduğunu göstermektedir (Musiki ve sinema, 1927). Amerika, Amerikan müziği, New York gibi kelimeler hem cazın kaynağına bir gönderim yapmakta hem de Caz Çağı’nın zirvelerinin yaşandığı coğrafyanın Türkiye’deki etkisini kanıtlamaktadır.

Resimli Perşembe dergisinin 4 Haziran 1925 tarihli sayısında “Dünyanın Her Köşesinden” adlı köşede cazbanda yönelik hem kısmi bir eleştiri hem de cazbandın kökenine dair ilginç bilgiler yer almaktadır, insanları zıplatan bu müzik türünün Amerika’da doğduğu ve bunu “icat eden” kişinin de *Vayt* adında bir Amerikalı olduğu iddia ediliyor. Vayt’ın bu “baş ağrısı” müzik sayesinde milyoner olduğunu iddia eden yazar, Vayt’ın New York’ta elli muhtelif yerde cazbant çaldırdığını ayrıca cazbandın bütün cemiyet ve balolarda onun tarafından idare edildiğini, bu sayede dört yıl içinde yüz binlerce dolar para kazandığını öne sürmektedir. Yazar cazbandı

bir icat, piyasaya sürülünce para eden bir pazar ürünü olarak algılamaktadır. (Dünyanın her köşesinde, 1925, s. 2)

Burada ve daha sonraki bulgularda göreceğiz ki Amerika’da ve Avrupa’da *Jazz* olarak adlandırılan tür Türkçeye doğrudan cazbant olarak çevrilmiştir. Bunu eklemekte fayda görüyorum. Bu dilsel bulgu, bir şekilde ortaya çıkan “cazbant” ifadesinin Batıdaki “jazz”ın Türkçe karşılığı olduğunu ispatlamaktadır.

Diğer yandan *Haftalık Mecmua*’nın 01 Mart 1926 tarihli baskısında yer alan bir derlemede “cazband için senede 400 milyon veren halk!” başlığıyla ünlü Amerikalı bankacı, hayırsever ve koleksiyoncu Otto Hermann Kahn’ın oğlu Roger Wolfe Kahn haber konusu oluyor. “NewYork’ta henüz on sekiz yaşına varmayan bir çocuk var ki çalgıdan kazandığı parayı Amerika Reis-i Cumhur’u kazanmıyor” cümleleriyle başlıyor yazı. İkinci bir kanıt olarak Türklerin Newyork’taki jazz’ı burada cazbant diye adlandırdığına emin oluyoruz (Cazbant için senede 400 milyon veren halk!, 1926, s. 6).

Amerikan müziği vurgusu ve New York’un caz için mekansal bir merkez gibi alımlanması tesadüfî değildi. Caz Amerika’da doğmuştu fakat oradaki serüveni dünyanın diğer bölgeleriyle bazen benzeşiyor bazen de ayrışiyordu. 1920’ler Amerikası’nda caz müziği, sadece popüler bir eğlence biçimi olmanın ötesinde, savaş sonrası dönemde yaşanan derin toplumsal ve ahlaki değişimlerin en belirgin sembolü, hararetli bir tartışma konusu ve modern Amerikan yaşamının ritmini belirleyen bir güç olarak ortaya çıkmıştı. Kathy J. Ogren’in (1989) *The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz* adlı kitabında da aktardığı gibi 1. Dünya Savaşı sonrası normale dönüş arzusu ile gençlik, coşku ve isyanın çatıştığı bu dönem; ABD’nin uluslararası gerilimlerde müdahale etmeme politikaları, Kızıl Korku ve ırksal şiddet gibi çalkantıların yanı sıra ekonomik patlama ve tüketim kültürünün yükselişine sahne olmuş, caz müziği de eski Viktorya dönemi ahlakına bir başkaldırı olarak “Caz Çağı”nın ruhunu tanımlamıştır (ss. 3-9).

Doğaçlama ve çoklu ritim duygusu gibi unsurlarla icracı ve dinleyici etkileşimini zorunlu kılan caz, Büyük Göç dalgasıyla birlikte New Orleans sokaklarından Kuzey’in sanayi şehirlerine taşınmıştır. Chicago’nun Güney Yakası ve New York’un Harlem bölgesi gibi merkezlerde, sokaklardan kabarelere ve içki yasağı nedeniyle

yasadışı mekanlara girmiştir hem organize suçla ilişkilendirilmiş hem de beyaz izleyicilerin ilkelcilik (*primitivism*) fantezilerine hitap ederek ticarileşmiştir.

Bu durumu “ilkelcilik modası” olarak tanımlayan Ogren (1989) birçok entelektüel ve sanatçının bu akımda pay sahibi olduğunu, ilkel kültüre cinsel özgürlük gibi uygarlaşmamış erdemler atfedildiğini öne sürer (ss. 146-147). Caz bu süreçte yer yer egzotik şovlarla beyaz orta sınıfa yayılırken, aynı zamanda şiddetli kültürel çatışmaların odağı haline de gelmiştir. Ogren’e göre (1989) gelenekselciler tarafından şeytanın müziği olarak ahlaksızlık ve delilikle, hatta hayvan sesleriyle ilişkilendirilen caz; siyah entelektüeller arasında da farklı yorumlanmıştır (ss. 155-159). Bu temaların daha önceki bölümlerle incelediğim temalarla benzeşmesi ve farklılaşması müziğin anlamının hem başka kültürlere taşınabildiğini hem de yeniden üretilebildiğini kanıtlamaktadır.

Cazbanta dair ulusal sınırların ötesinden aktarılan bu haberlerin yanında cazbant ve dansın beraber anıldığı olumlu yorumlar da bulunmaktadır. *Resimli Perşembe* isimli derginin 20 Ağustos 1925 tarihli sayısında tüm bu anlatıların karşısı olabilecek bir yazı kaleme alınıyor, “Dans hem saadet hissinizi artırır hem de tavrınıza edanıza letafet verir” başlıklı yazıda *Florenz Edward Ziegfeld*’tan bahsediliyor ve New York’taki dans tertibatındaki muvaffakiyetleriyle bütün dünyada şöhret olmuş ve güzellikleriyle ünlü birçok yıldız yetiştiren bu şahsın “dans edin dünya da sizinle birlikte dans eder” sözüne atıfta bulunuyor yazar. Birkaç yıl önce bazı ukalaların halkın danstan çabuk bıkaacağını söylediğini fakat yanıldıklarını, “dansın insanın eğlence ve idman ihtiyacını temin ettiğini” ve eğlence biçimleri arasında “en sağlıklı ve faydalı” olanın dans olduğu da ekliyor. Cazbandın tiyatro sahnesine girmesinin, dansın revo oparet gibi oyunlarda bulunmasının iyi karşılandığını ve çabuk yaygınlaştığını aktarıyor (Dans hem saadet hissinizi artırır, 1925, s. 6).

Cazın Amerika’daki varlığının yanında Türk entelelijansiyası hem İngiltere’deki hem de Fransa gibi diğer Avrupa ülkelerindeki caz furiasının farkındalardı. *Son Saat* gazetesinin 19 Haziran 1925 tarihli baskısında Londra’daki bir muhafaza cemiyetinin belediyeye bir karar tebliğ ettiği ve pazar günleri Finsbury parkında cazbandla dans edilmesini protesto ettiği iddia ediliyor. Komitenin “cazbant terennümatının milli istirahat günü olan pazar kadimine bir tecavüz teşkil ettiği ve binaenaleyh haftanın yedinci günü istirahat edilmek lazım geldiği hakkındaki emri ilahiye nakız olduğu ilave etmiştir” yazıyor (Cazbant günah mı?, 1925, s. 4). Cazı dini/dünyevi ikiliği

eksenine indirgeyen ve doğrulunu teyit edemediğim bu haberin yanında *Servet-i Fünun* dergisinin 25 Şubat 1926 tarihindeki baskısında “Nis’te [Nice] Karnaval Maskaralıkları” adlı bir yazısında Ahmet İhsan, *Nice*’deki meşhur karnaval hakkındaki gözlemlerini ve cazbant coşkusu aktarıyor (Ahmed İhsan, 1926, s. 12). Derginin 11 Mart 1926 tarihli sayısında yer alan çizimde ise “Paris’te dans merakı: Büyük lokantalarda yemek yenirken cazbant başlayınca çatal kaşığı bırakan kadın ve erkek birbirlerine sarılıp raksa başlar. Ama yemek soğurmuş kimin umrunda! Yaşasın dans!” açıklamasıyla Fransızlar hicvediliyor (Paris’te dans merakı, 1926, s. 8). Özünde büyük lokantalarda çatal ve bıçağın -modernite ve sofra adabı göstergeleridir- bırakılıp, yemeğin soğuması pahasına dansa koşulması; ussal kentsoylu alışkanlıklarının, cazın tetiklediği usdışı ve bedensel dürtüler karşısındaki yenilgisini imlemektedir.

Sinema perdesindeki yerinden, Avrupa ve Amerika kaynaklı haberlerin yarattığı anlam dünyasına kadar uzanan bu süreç, cazın Türkiye’deki zihinsel ve söylemsel altyapısına etki etmiştir. İster modernizmin işareti ve sağlıklı bir neşe kaynağı, isterse dürtüsel bir taşkınlık olarak kodlansın; cazbant kavramı artık dönemin süreli yayınlarda ve kentli elitlerin dağarcığında kendisine sarsılmaz bir yer edinmiştir. Ancak cazın Türkiye serüveni, sadece dış dünyadan aktarılan sansasyonel haberler veya sessiz film çözümlemeleriyle sınırlı kalmamış; bu kuramsal ve görsel aşinalık, kısa sürede somut bir talebe ve yerel bir icra pratiğine dönüşmüştür. Dolayısıyla, basındaki tartışmaların ve ulusal ya da uluslararası söylemsel sınırlarının ötesine geçerek; bu müziğin mekânsal bir karşılık bulduğu, bir eğlence standardı haline gelerek profesyonelleştiği, toplumsal hayata ve bürokratik süreçlere nüfuz ettiği, siyasi ve ideolojik çerçeveler dışında değerlendirmelere konu olan somut yapılanma sürecine odaklanmak gerekmektedir. Bir sonraki başlık; düz anlam düzeyinde farklı konuları içermesine rağmen, yan anlam düzeyinde belirli gösterilenlere bağlanan ve ortak bir tema altında incelenen diğer bölümlerden ayrılmaktadır. Ele alacağım metinlerin her biri, çoğunlukla kendi bağlamı içinde değerlendirilecektir.

3.2.5.2. Cazbandın Yaygınlaşması ve Resmi Kültürle İlişkisi

Uluslararası haberlerden Türkiye’ye döndüğümüzde, 1925 yılı itibarıyla yeni eğlence biçimlerinin, eski mekanlara ve geleneksel eğlencelere özlem duyanlar tarafından eleştiriye tabi tutulduğuna tanık oluyoruz. 8 Ağustos 1925 tarihli *Karagöz* dergisinde

“Zavallı Boğaziçi” başlıklı yazı, İstanbul’un eğlence coğrafyasındaki bu değişimi çözümler.

Yazar, çözümlemeye Büyükkada ve Boğaziçi’ndeki köşk kiralarını karşılaştırarak başlar. Boğaziçi’ndeki evlerin çok daha ucuz olmasına rağmen neden tercih edilmediğini sorgularken, odağına “yeni kurulan hayatı” alır. Bu yeni hayat tarzına eklemlenen bireylerin artık geleneksel huzur yerine dans ve tenis gibi tercih ettiklerini, dolayısıyla yeni bir “cemiyet hayatı” talep ettiklerini dile getirir. Yeni cemiyet hayatının Boğaziçi’inde yerinin olmadığını, o bölgede halkın “yatsı okununca” evine girdiğini fakat Büyükkada’da sabaha kadar eğlencenin sürdüğünü aktarmaktadır (Zavallı Boğaziçi!, 1925, s. 3).

Yazarın yaşam biçimleri bakımından mizahi bir şekilde dile getirdiği yatsı okununca eve girme alışkanlığı aslında sezgisel olarak farketdiği yapısal değişimleri imlemektedir. İnsanların doğa ve ibadet odaklı döngüsel zaman algısından, modern kapitalizmin dikte ettiği mekanik ve çizgisel zaman algısına geçişi bunlardan biridir. Geleneksel yapıda zaman, güneşin hareketleri ve namaz vakitleri gibi niteliksel değerlerle, döngüsel bir yapı gibi şekillenirken; yeni üretim biçiminde zaman, saat ve dakika ile ölçülen, para ile eşitlenen ve üretime göre belirlenen niceliksel bir metaya dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte zamanın mülkiyeti aşkın bir yetkeden sermayeye geçmiş; zamanı doğal ve ilahi biçimde dilimlemenin yerini iş saatleri, işin ardından işte kazanılan paranın harcanacağı boş zaman almıştır. Dolayısıyla yazarımızın verdiği örnekte Büyükkada müdavimlerinin bu tip boş zamana sahip kimseler olduğu çıkarımını rahatlıkla yapabiliriz.

Ayrıca bu ifadelerle cazbandın Beyoğlu’nun sefahat alemleriyle sınırlandırılmamış ve bütün bir yaşama biçimine dahil olmuş bir müzik türü olduğunu görüyoruz. Şimdilerde kimsenin “saz” dinlemediğini, her yerde “cazbant” rüzgarının estiğini belirten yazar, Boğaziçi ahalisine öneriler de sunuyor. Boğaziçi’nde yazlığı olanların yeni nesil eğlence işine girmelerinin ve biraz sofuluktan vazgeçmelerinin; tıpkı Ada’da olduğu gibi zenginlerin oraya akmasını sağlayacağını dile getiriyor. Adadaki bir Rumun evini kiraya verip yarısını yeniden işine harcadığını, Boğaziçi’nde yaşayanların da aynı şekilde biraz masraf yapması gerektiğini yoksa yine Boğaziçi’nin dergâh gibi kalacağını dile getiriyor (Zavallı Boğaziçi!, 1925, s. 3). Boğaziçi ahalisine yöneltlen sofuluktan vazgeçme ve yeni nesil eğlenceye yönelme çağrısı, aslında mekânın üzerindeki geleneksel havanın dağıtılıp yerine piyasa odaklı

dünyevi bir uzamsallığın talebidir. Yazarın örneklediği, evini kiraya verip kazancını işine yatıran Rum, ussal sermayedar figürünün somut bir göstergesi olarak sunulur ve yazar, kapalı bir dille Türk okuruna bu iktisadi düşüncüyü ve girişimci ruhu benimsetmeye çalışır. Metindeki bu dönüşümün meşruiyeti Hilal-i Ahmer Cemiyeti gibi saygın ve milli bir kurumun Büyükada Yat Kulübü'ndeki “sabaha kadar cazbantlı” müsameresiyle tescillenmektedir (Hilal-i Ahmer'in senelik büyük müsameresi [İlan], 1925, s. 5). İlan, *Cumhuriyet*, *Akşam* ve *Vakit* gazetesinin 28 Ağustos 1925 tarihli baskısında ve başka birçok gazetenin sonraki baskılarında yer almaktadır.

Burada, diğer dans ve cazbant yazılarının aksine ne ahlaki bir çürüme ne de başka olumsuz unsurlar görüyoruz; bilakis çağın yeni toplumsallaşma biçimlerini tespit eden ve konuyu farklı disiplinlerle ele alan bir metinle karşı karşıyayız. Bu tür analizlerin, gayriahlakilik ve yozlaşma suçlamaları içeren yazılarla aynı haftada yayımlanması, bir anlam çeşitliliği olduğunu gösterdiği kadar; kalıplaşmış söylemlerin ötesine bakabilen insanların varlığını da kanıtlıyor. Bu durumun temel sebebi, cazbant olgusunun artık toplumsal alışkanlıklara nüfuz ederek görünür hale gelmesi ve çağın ritmiyle uyumlu yapısının bu konumu pekiştirmesidir. Nitekim cazbandın zamanla yaygınlaşması, bu olgunun resmi kayıtlara yansımaya da zemin hazırlıyor; öyle ki resmi davetler aracılığıyla bu müziğe aşina olan bürokratların, cazbandı devletin resmi raporlarına dahi konu ettikleri görülüyor.

Muallimler Birliği'ne ait derginin 1 Kasım 1925 tarihli sayısında “Musikimiz Hakkında Bir Rapor” adlı bir rapor yer almaktadır. “Maarif vekaletinin hars müdiriyetinin gösterdiği lüzum üzerine musikimiz hakkında Garbi Anadolu'da iki aydan beri tetkikatta bulunan Galatasaray Lisesi musiki muallimi Seyfeddin Bey ile İstanbul Lisesi musiki muallimi Sezai Beyler ahiren seyahatlerini ikmal ile netice-i tetkiklerini hars müdiriyetine bir raporla bildirmişlerdir” açıklamasıyla yayımlanan bu raporun konusu, Batı Anadolu'ya, İzmir, Aydın ve Manisa'ya yapılan yolculuk ve “Milli Musiki”dir. Rapor içeriğinde bu amaç açıkça belirtilir. İlgili il ve ilçelerde ozanlarla tanışan bu iki öğretmen, yerel müzikleri kayıt altına almış ve halkta garp musikisine ilgi uyandırmak amacıyla konserler vermişlerdir. Hanende ve sazandelerle, zeybek ve yörüklerle zaman geçiren eğitimciler; özellikle kabak, cura, bağlama ve kaval icracılarından çok istifade ettiklerini vurgulamışlardır. Çalışma kapsamında Ayvalık, Bursa ve Balıkesir civarına da uğrayan heyet, bu bölgelerdeki

gözlemlerini de aktarmıştır. Raporun “İzmir’de Musiki” bölümünde, bölgedeki müzik türleri dört ana başlıkta sınıflandırılmıştır. İlki, avam arasındaki musiki; yani eski ve yeni zeybeklerin oyun ve türkü havalarıdır. İkincisi, Rumların bizim milli havalarımızdan ürettiği bestelerdir. Üçüncüsü, “saltanat musikisi”dir ki bu tür; esrarengiz sarayların uyuşuk hava tesiri yapan, sessiz, ruhsuz ve insanı uyuşukluğa gark eden bir müzik olarak tanımlanmıştır. Dördüncüsü ise cazbanttır ve “nazarı itibara alınacak bir nevi olmamasına rağmen bugün Avrupa musikisi için mahsus bir muhatara haline ve şimdi bazı Avrupa şehirlerinde yasak idilen bu zenci musikisi vatanımızın henüz belli başı bir temeli olmayan musikisinin istikbali namına bir tehlikedir” cümlesiyle kaydedilmiştir. (Seyfettin Bey & Sezai Bey, 1925, s. 37).

Bu tür araştırmalar, aslında ilerleyen yıllarda hayata geçirilecek olan Musiki İnkılabı’nın zeminini oluşturmaktadır. Bu konu ile ilgili Ayas’ın (2020) kapsamlı çalışmasına bakılabilir.

Müzik sahasında incelemeler yapan ve belirli sınıflandırmalar geliştiren eğitimcilerin raporlarının ardından, cazbanta yönelik eleştirilerde “zenci musikisi” damgasının giderek daha fazla kullanılması şaşırtıcı değildir. Metin, aslında seçmeci bir inşa ortaya koymaktadır; milli olanı yüceltirken, yoz addettiği unsurları tehlikeli ötekiler olarak işaretleyip dışarıda bırakan sıradüzenine dayanan yeni bir anlam evreni kurmaktadır. Ayrıca cazbantın İzmir’deki varlığı hem Ege gezisine giden öğretmenlerce belgelenmiş hem de 1926 tarihli *Ticarî ve iktisadî İzmir Rehberi*’ndeki Şafak Gazinosu ilanı ile kesinleşmiştir (Ticarî ve iktisadî İzmir rehberi, 1926, s. 89). *Vakit* gazetesinin 25 Mayıs 1926 tarihli baskısının 5. sayfasında Türkiye Seyr-ü Sefain İdaresi’nin ilanında İstanbul-İzmir arasında çalışan Fatih vapurunda da cazbant çalındığı duyurulmaktadır (Türkiye Seyr Sefain İdaresi, 1926, s. 5).

Maarif Vekâleti Hars Müdürlüğü raporunda yer alan bu keskin tanımlamalar, ilk bakışta cazbantın tehlikeli unsur konumuna itildiğini düşündürse de dönemin toplumsal pratikleri ve gündelik hayatın akışı, bu resmi söylemin aksine cazın şehir kültüründe ve bürokratik ortamlarda giderek artan bir meşruiyet ve görünürlük kazandığını kanıtlamaktadır. Örneğin, *İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Eylül 1923 - Mayıs 1926 Faaliyet ve Muamelâtına Dair Umûmî Rapor*’unda yer alan bir maddede görüyoruz ki bir heyetin toplandığı kongrede her akşam 5’ten 7’ye cazbant çalınacağı kurallar arasında yer alıyor (İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Eylül 1923 - Mayıs 1926 Faaliyet ve Muamelâtına Dair Umûmî Rapor, 1926).

İstanbul Vilâyet Meclis-i Umûmisi Müzâkerât Zabıtnâmesi'nde de cazbant gayet doğal bir toplumsal bir olgu ve kamu düzeni meselesi olarak değerlendiriliyor. Mecliste, “madde 2, düğün bir günden ziyade devam etmeyecek ve düğün gününe münhasır olmak üzere bir günden ziyade çalgı çaldırılmayacak ve köçek/çengi oynatılmayacaktır” kararı alınırken Kazım Şinasi Bey Beyoğlu’nu temsilen söze giriyor ve diyor ki: “İstanbul’un hususiyeti nazarı dikkate alınarak ona göre bir kayıt ilave edilmedi burada köçek yok fakat cazbant var. İşte bunu kaydedin ve tasrih edin, tutar da köçek oynatmaz fakat Maksim barda üçyüz kişilik bir ziyafet verir veyahut Pera Palas’ta bir balo verir. Burada köçek yoktur bunu zikrederim efendim” dedikten sonra mecliste bir tartışma başlıyor.

Tartışmanın ilerleyen safhalarında Emin Ali Bey, yasağın sınırlarını genişleterek “düğün münasebetiyle balo ve çay ziyafeti verilmeyeceği, düğünün de bir günden fazla sürmeyeceği” şeklinde bir fıkra eklenmesini teklif eder. Kazım Şinasi Bey ise çay ziyafetlerinin yaygınlığını gerekçe göstererek, bu etkinliklerin aslında balodan farksız olduğunu vurgular: “gündüz verilen bu çay ziyafetleri de filhakika balo gibi oluyor. Yalnız fark şudur smokin ve frak giyilmiyor. Gündüz baloları gece baloları gibidir, bu takdirde de dans ve cazbant oluyor. Binaenaleyh eğer hakiki maksat israfatı men ise balo ile beraber çay ziyafeti ve hatta cazbandlı çay ziyafeti memnudur diyelim.” Halit Ziya Bey ise araya girerek, kamusal ve özel alan ayırımına dair önemli bir nüansı dile getirir: “Efendim bazı aileler arasında hususi ziyafetler tertip edilir. Burada alaturka çalgı olmasa da dans olur. Köçek oynatmaz da kalkar bir fokstrot yapılabilir.” Emin Ali Bey de bu ayırma istinaden “o halde umumi salonlarda demek kafidir” der.

Bu noktada “cazbant ve dans” ile geleneksel “düğün” simgesel olarak karşı karşıya gelir. Hacı Evliya Efendi söze girerek, aslında iki farklı dünya görüşünün çatışmasını ifşa eden şu tespiti yapar: “bazı hususi ziyafetler olur da orada dans edilmez fakat köçek oynatılır. Eğer birisi caiz ise diğeri de caizdir. Biri asridir diye tecviz ediliyor da öteki gayri asridir diye tecviz olunmayacak mı?” Halit Ziya Bey ise meseleyi iktisadi bir temele oturatarak dans ve köçek arasındaki farkı “dans parasızdır fakat köçek bir sanatkardır. Mutlaka çalışmasının mukabilinde bir ücret alacaktır” minvalinde bir açıklamayla ortaya koyar. Hacı Evliya Efendi, dansa verilen parayı hatırlattıktan sonra, aslında “balo yapılmasın demediklerini” belirterek geri adım atar gibi görünse de kültürel çifte standarda dikkat çeker. Cemal Bey tartışmayı

toparlamak adına düğünün ve çalgının bir günü aşamayacağını yinelerken, düğün sahibinin de “bir güne sıkıştırır alemi” diyerek orta yolu bulmaya çalışır.

Müzakerenin son kısmında Hacı Evliya Efendi asıl niyetini ve itirazını daha net bir şekilde beyan etmektedir: “Efendim burada köçek oynatmak bir gün bile değil ve hatta hiç caiz değil. Yani düğün gününe mahsus olmak üzere caiz değildir. Binaenaleyh balo filan da bir gün bile tecviz edilmemelidir. Köçek oynamak nasıl ise balo vermek de aynı vaziyette olmalıdır.” Tartışma, Reşat Bey’in “ecnebi tebaa hakkında talimatname ahkamı tatbik edilecek mi efendim” demesiye içinden çıkılmaz bir hale gelse de Reis Bey’in yasakların onları da kapsayacağını kesin bir dille belirtmesiyle (“hayır” cevabıyla) sonuca bağlanır. Hacı Evliya Efendi’nin konuyu pehlivan güreşleri gibi milli sporlara getirme çabası sonuçsuz kalır ve madde şu haliyle zabıtlara geçer: “Efendim madde şu şekilde iktisap etti. Düğün bir günden ziyade devam etmeyeceği ve düğün gününe münhasır olmak üzere bir günden ziyade çalgı çaldırılmayacağı ve hiçbir suretle köçek/çengi oynatılmayacağı gibi bu vesile ile umumi salonlarda balo ve çay vesaire ziyafetleri de verilmeyecektir. Bu maddenin tadili suretiyle kabulü muvafıkmiş efendim” notuyla meclis zaptı tamamlanıyor (İstanbul Vilâyet Meclis-i Umûmisi, 1926).

Bu tarihsel kayıt, dönemin zihniyet dünyasını ve kültürel çatışmalarını okumak adına oldukça zengin bir göstergeler dizgesi sunmakta, cazbantın basın dışında resmi makamlarda nasıl anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Örneğin Avcı’nın (2017) tespit ettiği, köçek geleneğinin geçmişte olduğu gibi Cumhuriyet’in ilk yıllarında da utanç verici bir unsur olarak görülmesi (s. 775), bu tartışmanın merkezindedir. Cazbant, balo, fokstrot ve smokin gibi göstergelerden bazıları her ne kadar yeni düzen tarafından eleştiri yağmuruna tutulsa da bu raporun bağlamında modernleşmeyi, “asri” yaşamı ve yeni kamusal düzeni temsil etmektedir. “Köçek”, “çengi” ve “alaturka çalgı” gelenekseli, geçmişi ve tasfiye edilmek istenen “gayri asri” kültürü imler. Tartışmada ücret konusu önemli bir neden gibi sunulsa da aslında çalışmanın ana eksenindeki iki farklı varlık anlayışının çatışması burada da mevcuttur. Hacı Evliya Efendi bildik, kimliğinin bir uzantısı olarak gördüğü eğlence biçimini “biri asridir diye tecviz ediliyor” itirazı ile savunmaktadır, aslında bu cümlesiyle örtük sıradüzenini de ortaya çıkarmakta, modern eğlence biçimlerinin kısmen tolere edildiği kanısına kapılmaktadır. Aslında köçek geleneğinin eski

dünyaya ait olarak mimlenmesi ve silinmeye yüz tutması bu meclis konuşmasından çok önce başlamıştır.

Toprak (2017) Türkiye’de kadının kamusal alana açılımını Hürriyet’in İlanı’na kadar dayandırır (s.36). Kadının özgürleşme sürecine paralel olarak, 1927’ye kadar uzanan dönem incelendiğinde belirgin bir “erkeklik bunalım”ından söz etmek mümkündür. Toplumda yaşanan değişim, özellikle erkeklerde derin travmalara ve çeşitli tepkilere yol açmıştır. Savaş sonrası iktisadi gücünü kaybeden ve geleneksel ailenin mutlak reisi konumu sarsılan ve yeni değerler üstlenen erkekler, ciddi bir erkeklik bunalımı ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Nitekim erkeklerin hemcinsleriyle dansını eleştiren aşağıdaki yazılar da bu tür bir buhranın somut göstergesidir. Zira bu tablo, her şeyden önce üstbenin dayattığı yasaları delmekte; simgesel düzeni içselleştirmiş özneler için kaygı verici bir durum yaratmaktadır.

Büyük Gazete adlı yayımın 14 Nisan 1927 tarihli baskısında bulunan “Nasıl Dans Etmeli” başlıklı metinde “kariler bize şimdiye kadar muhtelif vesilelerle dansın umumi nazariyatından ve dedikodularından bahsetmiştik. Bu haftadan itibaren biraz da dansın usul ve adab-ı erkanından bahsetmeye başlıyoruz” bölümüyle açılışı yapan Nuri Osman, “bilhassa son günlerde en ufak kasabalarımıza kadar sokulan cazbant ve onun meydana çıkardığı dans, hakikaten memleketimizde layık olduğu derecede ehemmiyet buldu. Herkes; genç, ihtiyar, kadın, erkek onun tatlı ahengile mest olarak sıçırıyor, dönüyor, yoruluyor. Nihayet bitap fakat memnun ve mesrur olarak oturuyor” diyerek bir durum tespiti yapıyor ve “bilemeden yapılan bazı hareketlere” kızdıklarını belirtiyor ve ekliyor “gazetemizin müdürü Zeki Cemal Bey’in Bursa seyahati hakkındaki yazısında bizim anlatmak için misal getirmek mecburiyetinde olduğumuz bir hadise var. Bursa’nın barına gidenler erkek erkeğe dans ediyorlarmış. Yani dans çiftler erkekmiş. Ben görmedim. Fakat böyle garip bir manzarayı şimdi tahayyül ederken bile tüylerim ürperiyor” cümleleriyle bu durumu eleştiriyor. Ardından kadın erkek eşitliğine vurgu yaparak, dansın eski fukuhanın söylediği gibi şehvi bir hareket olmadığını söylüyor (Nuri Osman, 1927, s. 3). Başka bir açıdan Bursa’da da cazbantın moda dansların olması şaşırtıcı değildir çünkü *Vakit* gazetesinin 30 Nisan 1926 tarihli baskısında Şirket-i Hayriye’nin Mudanya giden seferlerine yeniden başlayacağı ve cazbandın çaldığı belirtilmektedir (Şirket-i Hayriye, 1926, s. 2). Hatta *Servet-i Fünun* dergisinin 20 Mayıs 1926 tarihli sayısında bu geziye dair görseller de bulunmaktadır (Bursa’ya, 1926, s. 4).

Ne resmî kurumlardaki tartışmalar ne de eğlence hayatını doğrudan hedef alan yazılar tüm dünyayla birlikte Türkiye’yi de saran caz akınıni engellemektedir. 9 Ocak 1926 tarihli Vakit gazetesinde “Sanayi Mektebi Müsameresi” başlıklı bir haberde şehrin önde gelen figürlerinin katıldığı cazbantlı müsamere haberleştirilirken (Sanayi mektebi müsameresi, 1926, s. 4), *Türk Hayatı* dergisinin 15 Mart 1926 tarihli sayısında yer alan “Balo, Envâa, Merasim” başlıklı makalede “raks ve musikiye” olan meyilin arttığı ve bu iki unsuru birleştiren baloların mütemeddin memleketlerde en güzel ve kibar eğlenceler sırasına girdiği yazmaktadır.

Medenileşmiş memleketler yalnızca coğrafi bir gönderimi değil, ulaşılması hedeflenen ideal bir kültür seviyesini imleyen bir üst-gösterge olarak işlev görür. Yazar, bu yeni kültürel biçimin baş aktörü olan raks ve musikiye cazbanttan ötürü ikircikli bir tutum sergiler; “filhakika cazbandın şakrak nağmeleri insanı bila irade noksan ediyor” diyerek bu müziğin bedensel dürtüleri harekete geçiren, iradeyi askıya alan ve denetlenmesi güç doğasını eleştirir ve “fakat ne yalan söyleyim ben bizim eski danslarda daha ziyade cazibe daha ziyade kibarlık ve ahenk görürüm” diyerek ilksel modern danslarla cazbant dansları arasında bir sıradüzeni inşa eder (Balo, envâa, merasim, 1926, s. 7).

Metnin ilerleyen kısımlarında, baloların sadece bir eğlence değil, aynı zamanda öğrenilmesi gereken bir kod olduğu gerçeği öne çıkar. “Mademki refah içinde bulunan her münevver baloya gidiyor bunun esassından adabından biraz bahsetmek fena olmaz” cümleleriyle bu öğretici kısma başlayan yazar umumi ve hususi balo ayırımından, nasıl ve neden düzenlendiklerinden bahseder ve adeta bir balo protokolünü, bir seçkin eğlence biçiminin kodlarını serimler okurlarına. Bu noktada metin, bir durum tespitinden çıkıp bir rehber dönüşmektedir. Umumi ve hususi balo ayrımları, davet ritüelleri, teşekkür mekanizmaları ve giyim kuşam kodları; toplumsal bağlamda seçkin sınıfın sınırlarını çizen simgesel araçlarıdır. Yazarın detaylandığı bu protokol, baloyu kaotik bir kalabalık olmaktan çıkarıp, her hareketin ve jestin bir anlam taşıdığı teatral bir sahneye dönüştürür. Cazband ile değişen usullere yapılan vurgu ise, bu yeni sahnenin kurallarının henüz tam oturmadığını, ancak kurumsallaşma yolunda ilerlediğini göstermektedir (Balo, envâa, merasim, 1926, s. 7).

Ancak cazbandın seçkin etkinliklerin müziği haline gelmesi, onun sadece belirli salonlara hapsediği anlamına gelmemektedir; cazbant hem repertuvar kalıplarını

hem de bildik bölgesel sınırları zorlamaktadır. Nitekim *Milliyet* gazetesinin 22 Mayıs 1926 tarihli nüshasında, Darulmuallim Musiki Saz Heyeti'nin cazbant ve dans eşliğindeki etkinliği duyurulurken, bu yeni müziğin geleneksel icra heyetleriyle aynı sahneyi paylaşmaya başladığı görülür (Harb Ma'lûlleri 28 Mayıs Cuma [İlan], 1926, s. 5). Cazın bu nüfuzu, Pera'nın balo salonlarıyla sınırlı kalmayıp İstanbul'un diğer yakasına, Üsküdar'daki Doğancılar Jale Bahçesi'ne kadar uzanarak her akşam çalınan bir müzik halini alır (Üsküdar'da Doğancılar'da Jale Bahçesi'nde, 1926, s. 4). Cazbandın İstanbul içindeki bu hareketliliğini, Anadolu'nun şaşırtıcı noktalarındaki varlığı izler. *Vakit* gazetesinde yayımlanan “Samsunlular Nerelerde ve Nasıl Eğleniyorlar” başlıklı mektup, cazbandın Karadeniz'e ulaştığını ve Samsun eğlence hayatının bir parçası olduğunu açıkça belgeler (Samsunlular nerelerde ve nasıl eğleniyorlar, 1926, s. 2), ayrıca buna benzer bir haber 13 Eylül 1926 tarihinde de tekrar yayımlanmıştır. (Samsun'da hayat, 1926, s. 4).

Bu coğrafi yayılma, 1927 ve 1928 yıllarında bürokratik meşruiyet ve kültürel dönüşümle eş zamanlı ilerler. Örneğin Adana'da Ticaret Odası tarafından milletvekilleri şerefine verilen “gayet mükellef” ziyafette, “askeri mızıka” ile cazbandın “latif parçalar” çalması, cazın resmi protokoldeki yerini pekiştirdiğini gösterir (Türklüğünü ilk olarak ilan eden müessese, 1927, s. 3). Akdeniz bölgesinin bir diğer kenti Mersin'de de cazbant vardır, Burhaneddin Sadık, şehre dair izlenimlerini aktarırken elektriğin ve cazbandın varlığını gelişmişliğin eş değer göstergeleri olarak sunar (Mersin'de gece eğlenceleri, 1927, s. 1). Trabzon'daki cazbant varlığı ise *Necm-i Ati* dergisinde yıllardır alaturka müzik icra eden orkestranın iki hafta içinde “tepeden tırnağa cazbant” kesilivermesi şeklinde aktarılır (Kulüplerde gençlik, 1928, s. 3).

Cazın bu çok yönlü yayılımı, Sakarya'da düzenlenen yardım faaliyetlerinde dahi kendini gösterir. *Hakimiyet-i Milliye* gazetesindeki ilana göre “İstanbul Darü't-talim Musiki Heyeti derecesinde mükemmel bir ince saz takımı tarafından en nadide parçalar çalınacak ve ayrıca da cazbantla alafranga ve alaturka danslar” yapılacaktır. “Binaenaleyh hem iyi bir gün geçirmek ve hem de sarf ettiği para ile şehrin yetim ve yoksul yavrularının iâşe ve libaslarına yardım etmek arzu edenler 6 Temmuz 1928 Cuma günü gündüz ve akşamı Hatib Çayı civarında Himaye-i Etfal Sakarya Şubesi menfaatine verilecek muhteşem müsamereyi teşrif ettikleri takdirde memnun kalacaklardır. Aileleriyle gelen zevat-ı kirama hususi yer tefrik edilmiştir.” gibi

uzamsal düzenlemeler ve toplumsal dayanışmayı ön plana çıkaran cümleler hem mahremiyet endişesini yatıştırmakta, geleneksel olanla yeni olanın bu eklektik birlikteliği, cazbandı tehditkâr bir kültürel öge olmaktan çıkarıp, yerel ahlaki kurallarla uyumlu, güvenli bir modernleşme simgesi haline de getirmektedir. (Muhteşem müsamere, 1928, s. 4).

Cazın hayır kurumları ve resmiyet üzerinden kazandığı bu toplumsal kabul, onu sadece yardım balolarının değil, gündelik hayatın en köklü ritüellerinden olan sünnet merasimlerinin de doğal bir parçası haline getirir. Örneğin *Vakit* gazetesinde yer alan “Kadıköy’de Bir Sünnet Düğünü” başlıklı haber, bu içiçe geçmişliği net bir şekilde belgeler Kadıköy Mısırlıoğlu Bahçesi’nde, yine bir yardım kurumu olan Hilal-i Ahmer Cemiyeti menfaatine düzenlenen düğünde; “Şark Musiki Heyeti” ve “Üsküdar Musiki Heyeti” gibi geleneksel icracıların yanı sıra bir “cazbant takımı” ve “askeri bando”nun da bulunacağı müjdelendir (Kadıköy’de bir sünnet düğünü, 1926, s. 3). Benzer bir çeşitlilik, Kadıköy’deki Himâye-i Etfâl Balosunda sahne alan “Arap Cazband Takımı” ile egzotik bir boyut kazanırken (Himâye-i Etfâl balosunda, 1926, s. 5), Ankara’daki Yenişehir Bahçesi etkinliklerinde (Yenişehir Bahçesi [İlan], 1926, s. 5), ve Tayyare Bayramı balosu gibi devletin modern yüzünü temsil eden uygulamalarda da İstanbul’dan getirtilen cazbant takımlarıyla kendini gösterir. (Ankara’da balo, 1926, s. 3).

Cazbant aleyhinde “yozlaşma” izleğiyle birçok düşünce basım yayım yoluyla ortalarda dolaşırken, paradoksal bir şekilde cazın resmi bayramlarda ve milli günlerde çalan bir müzik türü haline gelmesi, onun söylemsel sınırları nasıl aştığının en somut göstergesidir. Nitekim 28 Ekim 1926 tarihli tarihli *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı kutlamaları münasebetiyle Yeni Bar’ın muhteşem salonunda “Büyük bir sover de gala” tertip edileceği, ayrıca mükemmel cazbant dansing ve zengin kotyonun bulunduğu ilan edilmektedir (Büyük suver de gala [İlan], 1926, s. 5). Yeni Bar’daki etkinliklerin sefahat alemi müptelalarının değil, sıradan vatandaşın ve ailelerin katılımıyla gerçekleştiğini ise 05 Kasım 1926 tarihli aynı gazetede başka bir ilandan anlıyoruz. Yeni Bar’ın cuma günleri düzenlenen “ailelere mahsus dans ve mükemmel cazband” etkinliğinin duyurusunda yer alan “kadınsız erkeklere ve ağır içkilere” müsaade edilmediği notu (Yeni Bar’ın muhteşem salonunda [İlan], 1926, s. 5) cazbanda yönelik “ahlaksızlık” eleştirilerine karşı olgusal bir kanıt niteliğindedir.

Bu süreçte cazbant; mekanlarda çalışıyor, özel davetlerde, balolarda ve hepsinden önemlisi resmi etkinliklerin ayrılmaz bir parçasına dönüşüyor. Sadece birkaç dergide cazbant, dans ve Batı kültürü hakkında çıkan eleştirel uzun yazılar, cazbandın kültür dünyasında yalnızca bu menfi anlamlarla sınırlı olduğuna dair yanıltıcı bir kanı doğurabilir. Fakat kapsamlı bir araştırma ve yeni bulgular, yazın düzeyindeki anlamlarla toplumsal kabulün iç içe geçtiğini göstermektedir. Unutulmamalıdır ki bir eğlence mekanının ilanını okuyan ve o mekâna giden insan sayısı, daima entelektüel bir derginin okuyucusundan daha yüksektir.

Tarihler 23 Nisan 1927'yi gösterdiğinde resmi bayram kutlamalarında repertuvarlarda cazbantın daha sık bulunduğunu görüyoruz. *Son Saat* gazetesinin “Yarın Akşam Kadıköy’ünde Bahariye Caddesi’nde Süreyya Sinema ve Tiyatro’sunda” başlıklı ilanında: “23 Nisan İd-i Millisi Şerefine Müsamere-i Fevkalade, Sinemada: Mevsimin en güzel filmlerinden Prens Katya, Dans Salonunda: Muhtelif varyete numaraları mükemmel cazbant takımı ile sabaha kadar dans” ifadeleri yer alır (Yarın akşam Kadıköy’ünde Bahariye Caddesi’nde, 1927, s. 4).

Cazın kapsayıcılığı o denli geniştir ki, onu eleştirenler dahi cazın çaldığı ortamlarda bulunmaktan geri durmazlar. *Vakit* gazetesinden öğrendiğimiz Matbuat Cemiyeti gezisinde cazbant ve büfe yer almaktadır (Matbuat tenezzühü, 1927, s. 1). İşin ilginç yanı, bu etkinliğe cazbant hakkında olumlu ya da olumsuz yorum yöneltten tüm gazete ve dergilerin ağır kalemleri bizzat katılmaktadır. Cumhuriyet gazetesinde bu etkinliğin içinden aktarılan haberde: “Gazeteciler Bayramda Eğlenceli Bir Deniz Tenezzühü Yaptılar” başlığı altında, Meclis Başkanı Kazım Paşa’nın da etkinlikte yer aldığı fotoğrafla belgelenir: “vapurda gazeteci arkadaşlarımızdan başka kâffe-i Meclis Reisi Kâzım Paşa Hazretleri, Isparta Mebusu Mükerrrem, Merkez Kumandanı Şakir, Seyr-i Sefain Müdürü Sadullah ve İşletme Müdürü Burhan Beyler de bulunuyorlardı” (Gazeteciler bayramda eğlenceli bir deniz tenezzühü, 1927, s. 1). 6 Haziran 1927 tarihli *Akbaba* dergisinde ise bu durum ironik bir dille eleştirilir ve “cazbant da her nedense boyuna askeri marşlar çalmıştır” denilerek davetteki atmosferin resmi yapısına dikkat çekilir (Matbuat Cemiyeti’nin tenezzühü, 1927, s. 1).

O dönemde cazbandın meşruluğu, şehitleri anma etkinliklerinde yer almasıyla zirveye ulaşmaktadır. “Şehid Yadiğârları İmar menfaatine” Taksim Bahçesi’nde

düzenlenen etkinlikte dahi konser, sinema ve varyetenin yanında cazbant ve dans bulunmaktadır. Sinemada “muazzam İstiklal Harbi filmi”, “Gazimizi ve Milli kahramanlarımızı, topçumuzun düşman siperlerini bombardımanı, süvarilerimizin harekatı, 26 Ağustos hücumu, düşmanın firar ve ta’kibini, ordumuzun İzmir’e duhulünü, şanlı bayrağımızın İzmir kalesine rekzini, düşman bakiyye-i suyufunun denize dökülmesini iftiharla görünüz” açıklamasıyla sunulurken fonu tamamlayan unsurlardan biri yine cazdır (Şehid yadigârları, 1927, s. 5). Milli bayramların en önemlisinde ve şehitler yararına yapılan bir organizasyonda, işgal yıllarında popüler olmaya başlayan bir müziğin çalınması; Türklerin cazbandı sadece bir eğlence aracı olarak değil, eğlence yaşamının ve toplumsal pratiklerin bir parçası olarak içselleştirdiğinin kanıtıdır. Cazbant hakkında faal olarak yapılan onca menfi eleştiriye rağmen talebin artmasının sebebi budur.

Kaldı ki, devlet ricalinin dahil olduğu gezilerden resmi karşılamalara kadar birçok etkinlikte cazbant, hayatın olağan akışı içinde yer almaktadır. 01 Temmuz 1927’de *Son Saat* gazetesinin 5. sayfasındaki ilanda: “Sevgili Reis-i Cumhurbaşnımız ve Büyük Gazimiz Mustafa Kemal Paşa Hazretlerinin İstanbul’u teşrifleri merasim-i istikbaliyesinde bulunmak arzusunda bulunan zevat için kumpanyamızın (Sakarya Vapuru) müteaddid salonu ihzar edilmiştir” duyurusu yapıldıktan sonra “gündüz ve gece gemide müzika, cazbant ve soğuk büfe vardır” notu yer almaktadır (Sevgili Reis-i Cumhurbaşnımız ve Büyük Gazimiz, 1927, s. 5).

Artık tenezzühler meşhur olduğu için bu cazbantlı gezileri, birçok birlik ve kentin önde gelen isimleri düzenlemektedir. Hatta bunlardan birisi yine “Büyük Millet Meclisi Reis-i Muhteremi Kâzım Paşa Hazretlerinin himayelerinde” gerçekleşir ve “Mükemmel iki cazbant, sabaha kadar dans havaları çalacaktır” ibaresiyle duyurulur (Büyük Millet Meclisi Reis-i Muhteremi Kâzım Paşa, 1927, s. 2).

Cazbant aleyhinde sayfalarca eleştiri kaleme alan yayın organlarının, konu sosyal hayata ve kurumsal temsile geldiğinde cazbantla karşılaşmaları, dönemin en büyük ikilemelerinden biri olabilir. Örneğin *Büyük Gazete*’de cazbantla ilgili sayfalarca yergi bulunurken Gazeteciler Balosu’nda cazbant çalmakta, Büyük Gazete de etkinlikte yelpaze dağıtmaktadır (Gazeteciler balosunda, 1928, s. 1). Bu durum, bazı gazete ve dergilerin sistematik bir şekilde cazbant aleyhtarı olduğu yönündeki olası yorumu zayıflatmaktadır; zira bu tutumun kurumsal bir politikadan ziyade münferit

yazarlardan kaynaklandığı ve pratikteki talebin, teorik reddiye her zaman mağlup ettiği görülmektedir.

Eleştirel söylemin bu denli kırılgan olması, cazın sadece tüketilen yabancı bir kültür ürünü olmaktan çıkıp, yerli icracılar eliyle üretilen bir müzik türüne dönüşmesiyle de yakından ilgili olabilir. Çünkü bu türden bir olgu sadece yaygınlaşmanın değil yerlileşmenin de bir ifadesidir. Bu dönüşümün en somut örneği, Resimli Gazete'nin 27 Kasım 1926 tarihli baskısında karşımıza çıkar. Seyr-i Sefain İdaresi'nin yönetimini öven yazı, kurumu "Avrupa postaları derecesine çıkarmak için geceli gündüzlü çalışıyor. Fevkalade bir ihata ve idare kabiliyetine malik olan Abdullah Bey birkaç sene zarfında vapurlardaki teşkilatı tanınmaz bir hale getirdi" cümleleriyle över. Ancak buradaki asıl vurgu, teknolojik gelişimin yanı sıra kültürel yetkinliğedir. Haberde, "işte karilerimizin bu güzel mektupları üzerinedir ki baş sahifemizi idarenin en güzel vapurlarından biri olan Gülcemal'e hasrediyoruz. Gülcemal'de seyahat edenler geminin Türkler idaresinde olan emsalsiz cazbantının ahenktar nâfialarını bir türlü unutamıyorlar" denilerek, tamamı Türklerden oluşan bir orkestra gururla tanıtılır. "Aşağıda ortadaki resim cazbant şefi Mehmet Bey sağdaki viyolonalı Kazım, soldaki de piyansist Hikmet Beylerdir" notuyla isimleri zikredilen bu müzisyenler, cazın artık "gayrimüslimlere" veya "yabancılar" ait bir alan olmadığını kanıtlar niteliktedir (Gülcemal vapurunda yolculuk edenler, 1926). Nitekim alanyazındaki yaygın kanı böyledir.

Cazın kısmen Türkleşmesi sadece ulusal sınırlar içinde kalmamış, uluslararası bir yetkinlik düzeyine de ulaşmıştır. Hikâyesinin detaylarını tam olarak bilemesek de *Haftalık Mecmua*'nın 8 Kasım 1926 tarihli sayısında yer alan bir haber bu uluslararasılığı göstermektedir. Bükreş elçilik katiplerinden Fahri Bey'in gönderdiği fotoğrara göre "Bükreş'in en lüks lokali" olan *Alfazar*'ın barında cazbant şefi bir Türktür (Bükreş'in en meşhur cazbandını bir Türk idare ediyor, 1926, s. 2). Tüm bu veriler bir arada değerlendirildiğinde, alanyazındaki erken Cumhuriyet dönemi eğlence hayatına dair yaygın anlatının yeniden gözden geçirilmesi gerektiği ortaya çıkar. Literatürde sıklıkla tekrarlanan belirli girişimcileri, belirli mekanları ve yabancı veya gayrimüslim icracıları temel alan tarih yazımı, aslında dönemin karmaşık yapısını basitleştiren eksik bir anlatıdan ibarettir.

Bu bölümde, cazbandın toplumsal ve mekânsal serüveni çok katmanlı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Çözümleme, İstanbul'un çok unsurlu eğlence merkezlerinden

Anadolu'nun taşra mekanlarına kadar uzanan geniş bir coğrafi yayılımı kapsamakla kalmamış; aynı zamanda şehir yönetimlerinin eğlenceyi denetleme mekanizmalarına ve kültür müdürlüğü yetkililerinin raporlarına yansıyan bürokratik bakış açısına da odaklanmıştır. Cazbandın yalnızca seçkin bir zümreye ait olduğu varsayımını sorgulayarak, resmi, dini ve kültürel özel günlerdeki kutlamalarda dahi varlık göstermesi üzerinden, bu müziğin toplumsal tabana ne denli yayıldığını ortaya koymaktadır. Burada asıl dikkat çekici olan, siyasi ya da sınıfsal aidiyetlerden bağımsız olarak söylemsel sınırların erimesidir. Dönemin matbuatında cazbant aleyhine yürütülen 'yozlaşma ve sefih modernlik tartışmaları -bu kısmı metinsel düzlem olarak adlandırabiliriz- gündelik yaşamla başka bir deyişle edimsel düzlemle karşılaştırıldığında hükmünü yitirmektedir. Dolayısıyla bu bölüm, temsillerin üretildiği kurgusal zeminden ziyade, yaşamın aktığı kaynağa ve toplumsal edimlere odaklanarak metinsel anlamın ötesine geçmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda cazbant, bir kesim için asrılık göstergesi veya ahlaksızlığın göbeğindeki müzik olarak kodlanırken; kılışal zeminde insanların rahatlıkla eğlendiği, çağın hızını bedensel bir pratiğe döktüğü popüler bir dans müziği işlevi görmüştür. Batı müziği eşliğinde eğlenmek isteyen kitleler için cazbant, milli bayramların coşkusuna eşlik eden, resmi spor müsabakalarında ve müsamerelerde ortamın enerjisini yükselten birleştirici bir unsur haline gelmiştir. Üstelik bürokrasi tabakası da cazbandı bu işleviyle içselleştirmiştir. Müziğin bu araçsal kullanımı, ideolojik tartışmaların ötesinde, cazbandın erken Cumhuriyet döneminin gündelik hayat ritmine nasıl senkronize olduğunu kanıtlar niteliktedir.

4. SONUÇ

Türkiye’de Erken Caz dönemi alanyazını; dönemin yerli ve birincil kaynaklarına dayalı dizgesel bir arşiv taramasından ziyade, ağırlıklı olarak kişisel anekdotlara, tekil biyografilere ve Türkçe kaynakların geri planda kaldığı seçici bir tarih yazımına yaslanmaktadır. Bu durum, alanyazının yöntemsel açıdan bazı sınırlılıklar taşımasına ve döneme dair bütüncül bir görünüm sunmakta zorlanmasına neden olmaktadır. Müziğe içkin bir öz veya değişmez bir yapı atfetme eğilimi, anlamın bizzat bağlamsal ve tarihsel koşullar içinde sürekli yeniden üretildiği gerçeğini dikkate almamakta; cazın belirli bir zaman aralığındaki olgusal gerçekliğini sabit kodlara ve anlatılara indirgemekte, müziğin toplumsal ve bireysel inşasının göz ardı edilmesine yol açabilmektedir. Cazı durağan bir nesne gibi ele alarak ona verili anlamlar yükleyen bu yaklaşım, anlamın verili değil, aksine devingen ve süreçsel bir olgu olduğunu savunan yapısalcı dilbilim sonrası güncel sosyal bilim kuramlarıyla tam olarak örtüşmemektedir.

Dolayısıyla, literatürdeki anlamı sabitlemeye yönelik eğilimler, cazın tarihsel süreçteki akışkanlığını ve bağlama göre şekillenen yapısını yakalamakta yetersiz kalarak literatürde perspektif eksikliği yaratmaktadır. Biyografik aktarımlarda yer alan gerçek caz tartışmaları da bu yaklaşımın bir sonucu olarak okunabilir. Bu bakış açılarının ışığında, alanyazında, 1920’ler ile 1940’lar arasındaki dönemde “caz” kavramının teknik bir müzik türünden ziyade fokstrot, çarliston, tango ve kanto gibi Batı kökenli tüm popüler dans müziklerini kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanıldığı; bu melez repertuarı icra eden cazbandların ise piyano, keman ve saksafon gibi enstrümanlarla “yeni ve alafranga” olanı temsil ettiği bilgisi aktarılmaktadır. Belli çevrelerce “yamyam müziği”, “sinir müziği” veya “zenci velvelesi” gibi sıfatlarla anılarak uyuşturucu ve ahlaki yozlaşma ile özdeşleştirilen bu dönemin cazı, alanyazında gerçek cazın teknik ve estetik standartlarından yoksun bir tarih öncesi evre olarak konumlandırmakta; müziğin jenerik bir eğlence etiketinden sıyrılarak özgün kimliğini kazanması ise genellikle 1941 yılında kurulan gruplarla başlayan kırılma noktasına tarihlendirilmektedir. Alanyazınına baktığımızda caza

dair bilginin kapsamı bu şekildedir. Bu çalışmada, cazın Türkiye’deki ilk yıllarında kazandığı anlamların, dönemin metinleri ışığında incelenmesi hedeflenmiştir. Yapılan incelemede, söz konusu sürecin cazın ‘ilkel dönemi’ olmadığı; aksine bu dönemde cazın yoğun bir varlığının olduğu ve kazandığı anlamların, çok katmanlı ve değişken toplumsal yapılardan doğduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışmada, literatürdeki öncü araştırmalarda yer alan, sayısı oldukça az Osmanlı Türkçesi kaynakların ötesine geçilerek çok daha kapsamlı bir birincil kaynak taraması yapılmış ve literatüre bu yönüyle katkı sağlanmıştır. Yazar öznelliği ve teknik tarama kısıtlılıkları saklı kalmak kaydıyla, elde edilen bulgular cazın Türkiye’ye İşgal İstanbul’u atmosferinde girdiğini ve ilk anlam katmanlarının bu bağlamda şekillendiğini göstermektedir. Bu zemin üzerine inşa edilen temsillerin bir kısmı Cumhuriyet döneminde genişleyerek varlığını sürdürürken, bir kısmı değişikliğe uğramış, yeni düzenin dinamikleriyle birlikte döneme özgü yeni temsiller de üretilmiştir. Bu süreklilik ve değişim ilişkisi, literatürdeki yekpare ‘1920’ler’ dönemselleştirmesine yönelik eleştirilerin haklılığını ortaya koymaktadır.

Bir diğer önemli sonuç ise cazın, ilk yıllardaki İstanbul merkezli yapısının dışına çıkarak Cumhuriyet ile birlikte ülke geneline yayılmasıdır. Küresel eğilimler, teknik ilerlemeler sayesinde ve toplumsal yaşamın içindeki etkinliklerin ayrılmaz bir parçası haline gelmesiyle cazın bilinirliği artmıştır. Nicel verilerle ortaya konulduğu üzere; icracı, enstrüman ve plak piyasasının belirgin bir hacme ulaşması, döneme dair “cazın pek bilinmediği” ya da gerçek caz olmayan ilkel bir unsur olduğu yönündeki anlatıyı da geçersiz kılmıştır. Cazın yalnızca “zenci müziği” veya “yozlaşma simgesi” olarak algılandığı yönündeki yaygın kanının aksine; bu müziğin modernlik ve dans biçimleriyle ilişkilendirilen, salon adabı gerektiren, resmi davetlerden milli ve dini bayramlara hatta sünnet düğünlerine kadar geniş bir yelpazede icra edilen prestijli ve kabul görmüş bir Batı müziği hüviyeti kazandığı tespit edilmiştir.

Aynı zamanda cazın; bir yozlaşma göstergesi, sefih bir modernlik biçimi, gençlik için bir tehlike, aile kurumu için bir tehdit, geleneksel müziklerin karşısında modern bir unsur, halihazırda toplumda yerleşmiş ikili karşıtlıkların ötesinde bir olgu, teknik ilerleme ve toplumsal değişimin simgesi, dönemin düşünce biçiminin kıskacında vahşi modernlik göstergesi gibi çeşitli temsilleri mevcuttur. İncelenen metinler, söylemle pratik zeminin çarpıştığı paradoksal durumları da ortaya çıkarmıştır. Caz, bir yanda TBMM Başkanı’nın katıldığı resmi etkinliklerde icra edilirken, diğer yanda

musiki raporlarında milli musiki için bir tehdit olarak nitelendirilebilmiştir. Benzer şekilde, Cumhuriyetin ilanı kutlanırken bile çalan bu müzik topluma sunulurken Beyoğlu ile sınırlı bir ‘sefahat alemi’nin parçasıymış gibi aktarılmıştır. Dolayısıyla söz konusu temsiller, kılıgısal zeminin kendi gerçekliğinden ziyade; bilgi üretim süreçlerinin ve bu bilginin yayıldığı mecraların inşa ettiği anlamlara da işaret etmektedir. Tez kapsamında incelenen belgeler arasındaki bu gerilim ve zıtlıklar yeni yorum alanlarını açmıştır.

Cazbandın belirli metinlerle ya da bulgularla çizilen coğrafi ve söylemsel sınırları aşarak, anlamın sabitlenemediği bir “yüzen gösteren”e dönüştüğü de açıkça gözlemlenmektedir. Nitekim bu müzik, bürokrasinin resmi temsillerinden kent meclislerine, sinema salonlarının karanlığından kurum etkinliklerinin kamusal neşesine kadar geniş bir tayfta kendine yer bulmuş ve anlam kazanmıştır. Bu bağlamda cazbant, yazılı metinlerde belirli bir tema bütünlüğüne kavuşamasa da devletin modernleşme pratiklerinden gündelik eğlencenin en sivil alanlarına kadar sızarak toplumsal pratikte işlevsel ve uygulanabilir bir karşılık üretmiştir.

Cazbandın tüm bu temsillerini şekillendiren başat unsurlar ise halk, devlet ve bilgi üretiminin merkezinde yer alan entelektüellerdir. Halk nezdinde, sıradan bireyin zihinsel dünyasındaki anlama doğrudan erişmek yöntemsel olarak güç olsa da geniş kitleler, bilgi üreticilerinin dayattığı tanımlara karşı en somut yanıtı cazın yaygınlaşmasını sağlayarak vermiştir. Dolayısıyla, o dönemde de bilgiyi belirleyen toplulukların ürettiği göstergeler, bu müzik türünün toplumsal karşılığını ve kazandığı anlamı sabitlemekte yetersiz kalmıştır. Bu çalışma, literatürdeki öncü figürlere veya caz efsanelerine odaklanan yaklaşımın aksine; anlamın kendisine ve onu inşa eden toplumsal, iktisadi ve siyasi yapılara odaklanarak literatüre özgün bir katkı sunmaktadır.

Bununla birlikte, benimsenen izleksel çözümleme yönteminin doğal bir sınırlılığı olarak; metinlerin tasnifi sürecinde anlatı akışında yer yer zamandizimsel veya bağlamsal kopuklukların oluşabileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Çalışma sonucunda, incelenen döneme ait yeni kaynakların ve yorumların alanyazına kazandırılması özgün bir katkı niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte; 1919-1928 yılları arasındaki tarihsel kesitin çizdiği çerçeve, arşiv belgelerinin fiziki durumu ve çözümleme sürecindeki kaçınılmaz yazar öznelliği araştırmancının kısıtlılıklarını oluşturmaktadır. Tüm bu sınırlılıklara rağmen, bulgular üzerinden kurulan izlekler ve

beraberinde getirdiği yeni sorunsallar, gelecekte yapılacak çalışmalara zemin hazırlayacaktır. Mevcut literatürle birlikte bu çalışmanın yeniden değerlendirilmesi ve eksikliklerin giderilmesi, alanyazının derinliğini artıracak; caza dair bilgi ve algımızın gelişimine katkı sunmaya devam edecektir.



KAYNAKÇA

- A l'Ambassade d'Amerique. (1921, 22 Ocak). *Stamboul*, 2.
- Abi, C. (2023). A leisurely stroll in allied-occupied Istanbul: Urban encounters between Muslims, non-Muslims, and occupation forces (1918–1923). *Spectacle, entertainment, and recreation in late Ottoman and early Turkish Republican cities* (s. 147-165). içinde Shortrun; Intellect Books.
- Açılıyor! Sarayburnu Park Gazinosu'nun [İlan]. (1927, 9 Haziran). *Cumhuriyet*, 6.
- Adamız küçük bir Avrupa şehri. (1925, 9 Haziran). *Son Saat*, 2.
- Adil, F. (1993). *Avâre gençlik ve Gardenbar geceleri*. İletişim Yayınları.
- Ahmed İhsan. (1926, 25 Şubat). Nis'te Karnaval Maskaralıkları. *Servet-i Fünun*, 11-12.
- Akça, F. (2020). *Caz mekânlarının tercih edilme nedenleri: Nardis Jazz Club, The Badau İstanbul, Bova Sahne*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Akçura, G. (1999). Türkiye'de caz öncesi caz. *Skylife Magazine*(191), 118-128.
- Akçura, G. (2020, 20 06). *Beyoğlu'nda bir paten sarayı: Skating Palace*. 06 14, 2025 tarihinde Manifold: <https://manifold.press/beyoglu-nda-bir-paten-sarayi-skating-palace> adresinden alındı
- Akçura, G. (2022). *Yıldızların altında-Cumhuriyet döneminde Türkiye'de eğlence yaşamı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aksoy, İ., & Soylu Bağçeci, F. (2023). Türkiye'de caz müziğinin ilk kadın yorumcusu: Sevinç Tevs. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 7(1), 221-244.
- Akyol, B. (Yöneten). (2013). *Türkiye'de caz* [Sinema Filmi]. <https://www.imdb.com/title/tt2289926/> adresinden alındı
- Akyol, B. (2021). *Caz çok zor*. Karaplak Yayınları.
- Alexandrov, V. (2015). *Siyah Rus*. (B. Tırnakçı, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altuncu, D. (2022). 1917 Bolşevik Devrimi sonrasında İstanbul'a göç eden Beyaz Rusların eğlence kültürüne etkileri: Maksim Gazinosu. *Sosyologca*(23), 59-67.
- Amerika'da cazbant aleyhdarları. (1925, 11 Eylül). *Millet*, 5.
- Amerika'da yeni danslar. (1926, 1 Aralık). *Aylık Mecmua*(9), 9.
- Ankara'da balo. (1926, 27 Ağustos). *Milliyet*, 3.
- Asri Gazino. (1925, 01 Ocak). *Türkiye Salon ve İlanat Gazetesi*, 21.

- Asrilik, medenilik, dans ve annelik. (1925, 17 Ağustos). *Haftalık Mecmua*, 2.
- Asrın iptilası: Dansingler, danslar, cazbantlar. (1926, 16 Eylül). *Meraklı Gazete*, 2.
- Ataman, A. (1927). *Musiki Tarihi*. İstanbul Devlet Matbaası.
- Atatürk, M. (1928). Yeni harfler hakkında Sarayburnu'nda halka nutuk. *Ayın Tarihi*(53), 1-3.
- Attali, J. (2014). *Gürültüden müziğe*. (G. Türkmen, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Avcı, M. (2017). Shifts in sexual desire: bans on dancing boys (koçeks) throughout Ottoman modernity (1800s–1920s). *Middle Eastern Studies*, 53(5), 762–781.
- Avrupa'da bir hayati. (1926, 15 Ocak). *Servet-i Fünun*, 12.
- Ayas, G. (2020). *Musiki inkılabı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İthaki Yayınları.
- Ayas, O. G. (2023). Direklerarası müzik sahnesi ve incesaz takımları: Müzisyenler, repertuar, dinleyiciler ve beğeni yapısı. *Türkiyat Mecmuası*, 33(2), 641-679.
- Ayas, O. G. (2024). Socio-musical convergence and interaction in Direklerarası: Commercialization of music in late Ottoman Istanbul. *Middle Eastern Studies*, 61(5), 632–647.
- Balo, envâa, merasim. (1926, 15 Mart). *Türk Hayatı*(26), 7.
- Bar nedir? (1928, 27 Haziran). *Arkadaş*, 3.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2023). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Bayazoğlu, Ü. (2022). *Arap kızı camdan bakıyor*. Aras Yayıncılık.
- Bebek Majestic Parc. (1922, 17 Haziran). *Stamboul*, 2.
- Becker, H. (2004). Jazz places. *Music scenes: Local, translocal and virtual* (s. 17-27). içinde Vanderbilt University Press.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislamın müziği 18. yüzyılda Osmanlı/Türk musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behice, E. (1924). *Çıldırın Kadın*. İstikbal Matbaası.
- Berendt, J.-E. (2019). *Caz kitabı*. (N. Ozan, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beylerbeyi Kulübü'nün büyük bir tenezzühü. (1926, 25 Haziran). *Gol*, 12.
- Bir vapur alemi. (1925, 24 Haziran). *Karagöz*, 3.
- Blackthorne O'Barr, E. (2021). Singing on 'The World's Stage': Kanto and late Ottoman social life. *Kadim*, 2, 13-32.
- Blake, J. (1999). *Le Tumulte Noir : Modernist art and popular entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania State University Press.
- Boratav, K. (2005). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2002*. İmge Kitabevi.

- Boratav, P. (1951). The Negro in Turkish folklore. (W. Eberhard, Çev.) *The Journal of American Folklore*, 64(251), 83-88.
- Boyar, E., & Fleet, K. (2014). *Osmanlı İstanbul'unun toplumsal tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bozkurt, A. (2014). *İtilaf devletlerinin İstanbul'da işgal yönetimi*. Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Bu akşam. (1923, 18 Ekim). *Vatan*, 4.
- Bu akşam Kadıköy'de. (1927, 30 Eylül). *Vakit*, 6.
- Bu akşam: Melek Sineması'nda. (1927, 23 Ocak). *Akşam*, 3.
- Bursa'ya. (1926, 20 Mayıs). *Servet-i Fünun*(1553), 4.
- Bükreş'in en meşhur cazbandını bir Türk idare ediyor. (1926, 8 Kasım). *Haftalık Mecmua*, 2.
- Bütün dünyada ve bizde. (1927, 9 Haziran). *Resimli Perşembe*, 10.
- Büyük Millet Meclisi Reis-i Muhteremi Kâzım Paşa. (1927, 16 Ağustos). *Son Saat*, 2.
- Büyük suvere de gala [İlan]. (1926, 28 Ekim). *Hakimiyet-i Milliye*, 5.
- Cazbant dinlerken. (1926, 5 Nisan). *Akbaba*(348), 4.
- Cazbant günah mı? (1925, 19 Haziran). *Son Saat*, 4.
- Cazbant için senede 400 milyon veren halk! (1926, 3 Mart). *Haftalık Mecmua*(33), 6.
- Cazbant! (1927, 30 Mayıs). *Milliyet*, 3.
- Cazbanttan hoşlanmıyorsanız. (1928, 17 Mart). *Son Saat*, 1.
- Cercle litteraire et artistique. (1921, 3 Ağustos). *Stamboul*, 2.
- Cihanın ezeli serserileri çingenelerin hayatı. (1927, 25 Haziran). *Resimli Gazete*, 4-5.
- Criss, B. (2020). *İşgal altında İstanbul 1918 – 1923*. İletişim Yayınları.
- Çileyi tekmi edenler... Pirrr! (1924, 20 Ağustos). *Karagöz*, 2.
- Dans hem saadet hissinizi artırır. (1925, 20 Ağustos). *Resimli Perşembe*, 6.
- Dans illeti. (1924, 21 Ağustos). *Sebîlürreşâd*, 12.
- Dans iptilası mı dans belası mı? (1924, 27 Mart). *Sebîlürreşâd*(594), 16-17.
- Doyle, A. C. (1916). *Her sene bir inci yahud ittifak-i murabba*. (Hasan Bedreddin, Çev.) Sabah Matbaası.
- Durkheim, É. (2008). *The elementary forms of religious life*. (C. Cosman, Çev.) Oxford University Press.
- Dün gece Ankara'da. (1923, 30 Ekim). *Vatan*, 1.
- Dünya ileriye gidiyor. (1926, 3 Eylül). *Resimli Perşembe*, 2.
- Dünya vukuatı. (1926, 4 Eylül). *Resimli Gazete*, 8.
- Dünyanın her köşesinde. (1925, 04 Haziran). *Resimli Perşembe*, 2.
- Elhamra Bar'da [İlan]. (1927, 12 Nisan). *Hakimiyet-i Milliye*, 5.

- Elhamra Barı'nda. (1927, 30 Ocak). *Hakimiyeti Milliye*.
- Elhamra Sineması'nda [İlan]. (1926, 6 Nisan). *Milliyet*, 4.
- Enver Behnan. (1928, 16 Şubat). Anadolu'nun tarihe karışan hatıraları. *Büyük Gazete*, 6.
- Erdoğan, N. (2017). *Sinemanın İstanbul'da ilk yılları*. İletişim Yayınları.
- Ertaşkan, F. (2022). Türkiye'de caz tarihi İstanbul'la başlar. *Müzik İstanbul* (s. 980-996). içinde Esenler Belediyesi.
- Fazıl Ahmet Bey. (1923, 15 Eylül). Yevmiye defterinden. *Süs*, 6.
- Felek, B. (1974). *Yaşadığımız günler*. Milliyet Yayınları.
- Ferdiye Kemal. (1927, 22 Aralık). Asri gençler neden evlenmek istemiyorlar? *Büyük Gazete*, 2.
- Ferdiye Kemal. (1928, 1 Şubat). Sağlam ve gürbüz yavrulara muhtacız.
- Fitzgerald, F. S. (1931, Kasım). Echoes of the Jazz Age. *Scribner's Magazine*, XC(5), 459-465.
- Fitzgerald, F. S. (2013). *Caz çağı öyküleri*. (Ü. İnce, Çev.) Everest Yayınları.
- Fransız Tiyatrosu'nda. (1927, 4 Mart). *Son Saat*, 4.
- Gabbard, K. (2004). The word jazz. *The Cambridge companion to jazz* (s. 1-6). içinde Cambridge University Press.
- Garp medeniyeti şark milletlerini. (1927, 2 Şubat). *Resimli Ay*(12), 30-32.
- Garplılaşma bu mu? (1924, 28 Şubat). *Sebîlürreşâd*(590), 15-16.
- Gazeteciler balosunda. (1928, 15 Mart). *Büyük Gazete*, 1.
- Gazeteciler bayramda eğlenceli bir deniz tenezzühü. (1927, 14 Haziran). *Cumhuriyet*, 1.
- Genç kız. (1926, 15 Kasım). *Milli Mecmua*, 11.
- Gençlik! (1926, 9 Eylül). *Akbaba*, 1.
- Gezgin, H. (2019). *İşgal günlerinde İstanbul*. Kapı Yayınları.
- Gioia, T. (1988). *The imperfect art: Reflections on jazz and modern culture*. Oxford University Press.
- Gramafoner. (1926, 16 Temmuz). *Vakit*, 4.
- Gülcemal vapurunda yolculuk edenler. (1926, 27 Kasım). *Resimli Gazete*(169).
- Haberin var mı? (1926, 5 Ağustos). *Akbaba*, 2.
- Haftadan haftaya. (1927, 7 Temmuz). *Telsiz*, 1.
- Hakları varmış. (1922, 24 Temmuz). *Aydede*, 1.
- Hall, S. (2017). *Temsil kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (İ. Dündar, Çev.) Pinhan Yayıncılık.
- Harb Ma'lûlleri 28 Mayıs Cuma [İlan]. (1926, 22 Mayıs). *Milliyet*, 5.
- Hilal-i Ahmer'in senelik büyük müsamesesi [İlan]. (1925, 28 Ağustos). *Vakit*, 5.
- Himâye-i Etfâl balosunda. (1926, 12 Ağustos). *Vakit*, 5.

- Hobsbawm, E. (2016). *Sıradışı insanlar direniş, isyan ve caz*. (I. Gündüz, Çev.) Yordam Kitap.
- Hüseyin Cahit Bey'e şarkı. (1922, 23 Ağustos). *Ayine*, 1.
- İbn-ür Refik Ahmet Nuri. (1927, 1 Temmuz). Kadınları sigorta ettirme. *Resimli Ay*, 17.
- İlbi, D. (2019). *Türkiye'de enstrüman çalan kadın caz müzisyenlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi.
- İlhan, A. (1988). *Dersaadette sabah ezanları*. Bilgi Yayınevi.
- İnkılabın mesud adımları. (1925, 15 Ağustos). *Türk Hayatı*, 12.
- İsplendid Palas. (1926, 29 Temmuz). *Milliyet*, 6.
- İstanbul cuma günleri nasıl eğleniyor? (1927, 31 Aralık). *Milliyet*, 3.
- İstanbul Mebusu Ali Rıza beyefendinin himayesinde. (1923, 29 Ağustos). *Tanin*, 4.
- (1926). *İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Eylül 1923 - Mayıs 1926 Faaliyet ve Muamelâtına Dair Umûmî Rapor*.
- İstanbul Vilâyet Meclis-i Umûmisi. (1926). *İstanbul Vilâyet Meclis-i Umûmisi Müzâkerât Zabıtnâmesi*.
- İstanbullular dün Bursa'yı gezdiler. (1925, 07 Haziran). *Son Saat*, 2.
- Jackson, T. (2003). Jazz performance as ritual: The blues aesthetic and the African diaspora. I. Monson (Dü.) içinde, *The African diaspora: A musical perspective* (s. 21-83). Routledge.
- Johnson, B. (2004). Jazz as cultural practice. *The Cambridge companion to jazz* (s. 96-113). içinde Cambridge University Press.
- Kadıköy Palas [İlan]. (1928, 16 Mart). *Milliyet*, 6.
- Kadıköy'de bir sünnet düğünü. (1926, 3 Ağustos). *Vakit*, 3.
- Kadın birliğinin tenezzühü. (1927, 12 Temmuz). *Son Saat*, 5.
- Karaosmanoğlu, Y. (1966). *Sodom ve Gomore*. Bilgi Yayınevi.
- Kolombiya'nın viva-tonal portatif gramofonları. (1928, 7 Mayıs). *Türk Sözü*, 4.
- Köroğlu. (1927). *Çarliston*. Akşam Matbaası.
- Kulüplerde gençlik. (1928, 1 Ocak). 3.
- Kumrular, Ö. (2022). *İstanbul eğleniyor*. İBB Yayınları.
- Kuntay, M. (2012). *Üç İstanbul*. Oğlak Yayınları.
- La chronique du bourreur. (1922, 17 Haziran). *Stamboul*, 2.
- Lambağolu, Ş. (2006). *Küresel müzik endüstrisinin "yerel müzikleri" caz müziği ile ilişkilendirme süreçleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Le the dansant. (1922, 17 Haziran). *Stamboul*, 4.
- Leonard, R. Z. (Yöneten). (1923). *Jazzmania* [Sinema Filmi].

- Lévi-Strauss, C. (1987). *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. (F. Baker, Çev.) Routledge & Kegan Paul.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *İrk, Tarih ve Kültür*. (H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, & I. Ergüden, Çev.) Metis Yayınları.
- MacArthur-Seal, D.-J. (2024). Musical convergence and divergence in occupied Istanbul, 1918-1923. *New Perspectives on Turkey*, 1-19.
- Maksim [İlan]. (1926, 26 Ocak). *Son Saat*, 5.
- Maksim F. Thomas [İlan]. (1925, 30 Ağustos). *Vakit*, 2.
- Maksim yazlık bahçesinde. (1925, 5 Haziran). *Vakit*, 5.
- Maksim'de habeshiler cazbandı [İlan]. (1925, 11 Eylül). *Cumhuriyet*, 5.
- Mardin, Ş. (1991). Tanzimattan sonra aşırı Batılılaşma. *Türk modernleşmesi: Makaleler 4* (s. 23-81). içinde İletişim Yayınları.
- Matbuat Cemiyeti'nin tenezzühü. (1927, 16 Haziran). *Akbaba*, 1.
- Matbuat tenezzühü. (1927, 10 Haziran). *Vakit*, 1.
- Medeniyet aleminde zenciler. (1927, 15 Aralık). *Resimli Mecmua*, 6.
- Mehmet Rauf. (1923, 12 Nisan). Karanfil ve yasemin. *Tanin*, 2.
- Mendl, R. (2015). The appeal of jazz explained. R. Walser (Dü.) içinde, *Keeping time: Readings in jazz history* (s. 67-71). Oxford University Press.
- Meriç, M. (1999). Türkiye'de caz: Bir uzun serüven. *Cumhuriyet'in sesleri* (s. 160-167). içinde Tarih Vakfı Yayınları.
- Mersin'de gece eğlenceleri. (1927, 9 Ağustos). *Yeni Adana*, 2.
- Milli mecmua'nın iki haftası. (1925, 15 Ağustos). *Milli Mecmua*, 18.
- Mimaroglu, İ. (2013). *Caz sanatı*. Pan Yayıncılık.
- Moda kayak yarışları. (1925, 15 Ekim). *Spor Âlemi*(195), 10.
- Muhteşem bir balo [İlan]. (1927, 14 Ocak). *Son Saat*, 6.
- Muhteşem müsamere. (1928, 1 Temmuz). *Hakimiyet-i Milliye*, 4.
- Musiki meraklılarının [İlan]. (1927, 2 Mart). *Cumhuriyet*, 6.
- Musiki ve sinema. (1927, 7 Nisan). *Artistik-sine*.
- Musikisi, dansı ve zevki Arupa'yı istilaya başlayan yeni bir medeniyet. (1927, 1 Nisan). *Resimli Ay*, 18-19.
- Mutlaka okuyunuz [İlan]. (1926, 9 Haziran). *Milliyet*, 6.
- Nadir, H. (1922). *Fakabasmaz'ın manyetizme oyunu*. Minber Matbaası.
- Neler olacak? (1928, 21 Mayıs). *Akbaba*, 2.
- Nezihe Muhiddin. (1925, 27 Ağustos). İstanbul Beyoğlu'nda iki levha. *Türk Kadın Yolu*, 4-5.
- Nuri Osman. (1927, 14 Nisan). Nasıl dans etmeli. *Büyük Gazete*, 3.
- Ogren, K. J. (1989). *The jazz revolution: Twenties America and the meaning of jazz*. Oxford University Press.

- Osman Cemal. (1924, 27 03). Cuma günleri Beyoğlu. *Kelebek*(51), 8.
- Özen, F. (2017). *İstanbul'da caz müziği arzı ve kültürel sermaye ilişkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Parisiana. (1922, 7 Kasım). *Stamboul*, 3.
- Paris'te dans merakı. (1926, 11 Mart). *Servet-i Fünun*(1543), 8.
- Parlatır, İ. (1983). Türk sosyal hayatında kölelik. *Belleten*, 47(187), 805-830.
- Pera Palaca Hotel. (1922, 22 Nisan). *Stamboul*, 3.
- Pera Palace Hotel. (1922, 22 Nisan). *Stamboul*, 2.
- Pera Palas'da. (1925, 28 Aralık). *Vakit*, 4.
- Radyo programının olduğu sayfa. (1927, 15 Eylül). *Telsiz*, 12.
- Restaurant D'europe. (1923, 20 Aralık). *Stamboul*, 1.
- Restaurant Dancing-Select. (1923, 3 Mayıs). *Stamboul*, 3.
- Rıza Nur. (1926). *Türk tarihi*. İstanbul-Milli Matbaa.
- Rüya tabirnamesi. (1926, 29 Mart). *Akbaba*, 4.
- Sager, D. (2004). History, myth and legend: The problem of early jazz. *The Cambridge companion to jazz* (s. 270–285). içinde Cambridge University Press.
- Samsun'da hayat. (1926, 13 Eylül). *Vakit*, 4.
- Samsunlular nerelerde ve nasıl eğleniyorlar. (1926, 10 Temmuz). *Vakit*, 2.
- Sanayi mektebi müsameresi. (1926, 9 Ocak). *Vakit*, 4.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) Multilingual Yayınevi.
- Sefahet ve fuhuş ile mücadele için. (1927, 29 Aralık). *Resimli Perşembe*, 6.
- Sefahet ve fuhuş ile mücadele için[2]. (1928, 12 Ocak). *Resimli Perşembe*, 10.
- Sevgili Reis-i Cumhuriyetimiz ve Büyük Gazimiz. (1927, 1 Temmuz). *Son Saat*, 5.
- Seyfettin Bey, & Sezai Bey. (1925). *Musikimiz hakkında bir rapor [Rapor]*. Muallimler Birliği.
- Sinema sahifesi. (1925, 02 Nisan). *Resimli Mecmua*.
- Solano, S. (1922, Haziran). Constantinople today. *The National Geographic Magazine*, 41(6), 647–680.
- Sonbaharın en muazzam ve revnakdar müsameresi. (1922, 29 Ağustos). *Vakit*, 4.
- Soytürk, E. (2025). *Çağdaş kaynaklar ışığında Türkiye'de erken caz: Göstergebilimsel bir yaklaşım*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Soytürk, E. M., & Ayas, O. G. (2025). İşgal İstanbulu'nda cazbant: Dönemin kaynakları ışığında erken dönem cazın kültürel anlamları. *Kadim*(9), 151-179.
- Spectacles & concerts. (1920, 11 Aralık). *Stamboul*, 2.
- Spectacles & concerts. (1920, 6 Aralık). *Stamboul*, 6.

- Spectacles & concerts. (1921, 22 Ağustos). *Stamboul*, 3.
- Spectacles & concerts. (1921, 4 Şubat). *Stamboul*.
- Spectacles & concerts. (1922, 9 Eylül). *Stamboul*, 2.
- Suad Muammer. (1924). *Kıskanç Gözler*. İstanbul: Cihan Biraderler Matbaası.
- Sunar, İ. (2008). *Düşün ve toplum*. Doruk Yayıncılık.
- Sunata, İ. (2006). *İstanbul'da işgal yılları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Süha, H. (1920, 6 Haziran). İstanbul nasıl eğleniyor? -2. *Vakit*.
- Süha, H. (1923, 16 Haziran). Elveda gecesi.... *Vakit*.
- Şanover Lokantası [İlan]. (1925, 15 Ekim). *Cumhuriyet*, 6.
- Şehid yadigârları. (1927, 20 Haziran). *Vakit*, 5.
- Şehremini Emin Bey'in dün akşamki ziyafeti. (1925, 2 Eylül). *Vakit*, 2.
- Şehrin ticaretlenmesi. (1926, 23 Ağustos). *Haftalık Mecmua*, 2.
- Şehzadebaşı'nda. (1927, 18 Ocak). *Vakit*, 4.
- Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu'nda [İlan]. (1926, 25 Ocak). *Halk Gazetesi*, 6.
- Şehzadebaşı'nda Millet Tiyatrosu'nda [İlan]. (1926, 18 Şubat). *Vakit*, 5.
- Şirket-i Hayriye. (1926, 30 Nisan). *Vakit*, 2.
- Şükrü Canib. (1924). *Modern hayatın iç yüzü*. Matbaa-i Milli.
- Tahir, K. (2005). *Esir şehrin insanları*. İthaki Yayınları.
- Taksim Palas. (1923, 30 Ekim). *Vatan*, 4.
- Taksim Isporting Palas. (1923, 09 Kasım). *Vatan*, 4.
- Tan, S. (2022). Çokkültürlü ve ulusötesi bir uzam olarak mütareke yılları İstanbul'unda caz. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), 309-327.
- Tan, S. (2024). *Türkiye'de "caz yapmak" meşrulaştırma, hakim anlatılar ve yapısöküm*. Doğu Kitabevi.
- Tekelioğlu, O. (2011). 1940'lı yıllardan itibaren İstanbul'un caz mekânları. *İstanbul'da eğlence* (s. 105-120). içinde İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Telsiz telefon konserleri. (1927, 9 Haziran). *Milliyet*, 4.
- Telsiz telefonda bugün. (1927, 4 Haziran). *Vakit*, 4.
- Tepebaşı garden tiyatrosu. (1924, 14 Nisan). *Yeni Türk*, 4.
- (1926). *Ticarî ve iktisadî İzmir rehberi*.
- Toprak, Z. (2017). *Türkiye'de yeni hayat: İnkılap ve travma 1908-1928*. Doğan Yayıncılık.
- Troyka (Santral) Rus Lokantası. (1923, 16 Kasım). *Vatan*, 4.
- Tunç Yaşar, F., & Ayas, O. (2024). Early acquaintances with modern mass culture in late Ottoman İstanbul: The experiences of child audiences at Direklerarası. *Sociology Lens*, 37(1), 8-27.
- Turan Lokanta ve Barı [İlan]. (1925, 02 Ekim). *Millet*, 5.

- Turan Lokanta ve Barı [İlan]. (1926, 1 Mart). *Amelî Elektrik*, 14.
- Turkuaz. (1928, 7 Nisan). *Son Saat*, 4.
- Türkiye Seyr Sefain İdaresi. (1926, 25 Mayıs). *Vakit*, 5.
- Türklüğünü ilk olarak ilan eden müessese. (1927, 9 Ocak). *Vakit*, 3.
- Uyar, Y. (2016). *Jazz in Turkey: Cultural connotations and the processes of localization*. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Uyar, Y., & Karahasanoğlu, S. (2016). The early performance of jazz music in Turkey. *Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies*(13), 129-139.
- Üsküdar'da Doğancılar'da Jale Bahçesi'nde. (1926, 23 Mayıs). *Vakit*, 4.
- Veda müsamereleri [İlan]. (1927, 9 Haziran). *Cumhuriyet*, 6.
- Villa et jardin. (1920, 11 Haziran). *Stamboul*, 2.
- Weber, M. (1919/2011). *Wissenschaft als Beruf*. Duncker & Humblot.
- Weber, M. (2013). *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*. (S. Kalberg, Çev.) Routledge.
- Wilkins, C. (2012). Masters, servants and slaves: Household formation among the urban notables of early Ottoman Aleppo. *The Ottoman world* (s. 291-306). içinde Routledge.
- Woodall, G. (2008). *Sensing the city: Sound, movement, and the night in 1920s Istanbul*. Yayımlanmamış doktora tezi, New York University.
- Woodall, G. (2010). Awakening a horrible monster: Negotiating the jazz public in 1920s Istanbul. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 30(3), 574-582.
- Woodall, G. (2016). Listening for jazz in post-armistice Istanbul. *International Journal of Middle East Studies*, 48(1), 135-140.
- Woodall, G. (2022). Constantinian town sounds: Multidirectional movement of early jazz in the 1920s. *Urban popular culture and entertainment* (s. 256-285). içinde Routledge.
- Yarın akşam Kadıköy'ünde Bahariye Caddesi'nde. (1927, 23 Nisan). *Son Saat*, 4.
- Yeni Bar'ın muhteşem salonunda [İlan]. (1926, 5 Kısım). *Hakimiyet-i Milliye*, 5.
- Yeni bir komşu. (1927, 27 Eylül). *Telsiz*, 4.
- Yeni nesli tehdit eden üç büyük tehlike: içki, kokain ve tereddidi. (1926, 4 Şubat). *Resimli Perşembe*(37), 10.
- Yenişehir Bahçesi [İlan]. (1926, 23 Ağustos). *Hakimiyet-i Milliye*, 5.
- Yurdda ikinci konser. (1924, 24 Ocak). *Giresun'da Işık*.
- Zavallı Boğaziçi! (1925, 8 Ağustos). *Karagöz*, 3.
- Zavallı Türkçe. (1926, 27 Mayıs). *Akbaba*, 1.
- Zenci Salih Efendi. (1890). *Ahenk-i Tarab*. Cemal Efendi Matbaası.
- Zilfi, M. C. (2010). *Women and slavery in the late Ottoman Empire*. Cambridge University Press.

Züppelerin Dervişliğı: Dans. (1924, 16 Şubat). *Resimli Gazete*, 5.





مؤسس: علی فزاد بك سرعمر
تاریخ تاسیسی: ۲۶ ترمز ۱۳۲۴

هر نوع اوراق و آپونه بدلائی اداره مدیریت
نامه کندر بلیدر آدرس اوقوناقی اولالی در

آبوز شرافتی
سنه ۱۰۴، آتی آتی ۵۲ نسخدر
سنه لکی استانبول و ولایه پوسنه اجریتله
(۲۵۰) آتی آتی (۱۳۰) غروشدر
علاقه اجنبیه ایچون سنه لکی (۰)
آتی آتی (۲۵۰) غروشدر

هر پرده نسخته ۱۰۰ یازدر



محرر امور: محمود حادده
باسم تحریری: برهانیه حادده

اداره حادده:
باب عالی حادده سند دائرة مخصوصه در
خرنه مزك پاری و رسالیه حادده
حق تألیف: موجنبه حادده
درج اوقانان اوراق اعاده ایذدر

تلفون: ۴۱۳
استانبول - قره کوز
تلفون: استانبول ۴۱۳

هر پرده نسخته ۱۰۰ یازدر

تورمرو: ۱۶۱۴

۳۳ محرم ۱۳۴۲

★ چهارشنبه ★

۵ ايلول ۱۳۳۹

س: ۱۶



یکی مبارک است!

قره کوز: — آقرمه — اوزاقدن داوولک سی خوش کلیر دیرلر. قوزوم جانم اقدیرلر، شو سوک مودا (جازیلد) صنعتکاری برده یاقیندن دیکله سه کزن نه اولور!

بر جان کی اولیق ایچون فلا کشی کمالی،
دشمنلرک سونکولری پوره کلری دهلمی،
عقلمزك دومنی دشمنلری چلمی،
حرب کونلری برجان کی هب جالیشدق توزولدك،
صلح کونلر دشمن کی هب آریلدق، چوزولدك!
اصل شیمدی آلی آله ورمهك نام زمانی،
بو سایه ده تیهلهدك بز او خان یونانی،
داغیلدقی آوروپالی ورمز بزه آمانی،
بزی بویه کوردیلری سیرتیزه بیتلر،
طنل انجهك سیاستله قولای ایزلر!

ینه بینرلر ها!

باقیورم حرصله حد بیه بزه صالیور،
اتماسلر، حقیرلقلر ینه میدان الیور،
چکمه مک، فنا کورمک پوره کلره دالیور،
محاره ییئلرند هب آل آله ورمشکن،
شیمدی یاقك هب آریلدق صلح یولونه کیرمشکن!

بکین هفته دیشدم که هب اولام سفر،
بارانلر ضابط اولسون، زوکوردیز هب نفر،
جالیشه رق فازالام تحارنده بر طنر،
یولانی کری آلم داهام مهم سوزوم وار،
بو ایشلرده نیم بر آ زنجیرلی کوزوم وار!
ای ملتم اوندن اول بایله ساق بر ایش وار،
جالیشه مک یوللارنده ایکی تورلو لیدیش وار،
بو یوللره هب بر اولوب جانله باشله کیریش وار،
برده یولک ترسی وار که نفاق ساجار ملته،
آمان قوزوم دوشمه یلم بو چوق فنا غلته!



فيل عالميك (رقصه گفتار) سرامى مقالسى ماميتير : قارموز اوزرندە داس

فتيش سوزلر آلايدىكته ايلرولرور ، بىساحده حصوله كىتيريان لك صوك تكمل ، شپه يوقى قار ووز اوزرندەكى (جازانده) دانلىرى در .
رسمز ، ادويچرمدە (سن موزيس) ده قارل اوزرندە اجراى آدك ايدل رجازانده طافنى كوستريور ؛ سن وشاطر ديتير ، موسك پرودى ،
دانك لطيف حرازى ايله تلاق ايتكك جاييتيورل . . .

اونى برغرات كى قوللادم كه هواى مكررى
« سالومه » نى برموسنى يارجه سته بكرمىدى ،
ورمالاد حاله قويدى . « رديقه لى ذوقك »
تصويريك طونجندن ايدى سورن لك
تصويرى بايان صنعتكاره عالماتور شعرمده
عين فكر باشقه جه نيجد ايتدى . ذاتاً
باشقه تولو اوله مازدى . انسان حياتك
هر مفرد آئنده ، ايلريده نه اوله جقه او
اولور ، صنعت بر مثالدر ، چونكه انسان
بر مثالدر .

صنعتكار

بر آفتام روحنده بر آرزو اويادى :
« بر لحظه لى ذوقك » بر تصويرى بايقى .
بونك ايچين دنيايه طونج آرامنه چيقدى .
چونكه او يالكز طونجمله دوشونه ييليردى .
فقط بتون دنيايه طونجملر كاملا غائب
اولشلىرى ، و هيج بر برده ، دنيايك بر
طرقدە طونج قانامشدى . . . يالكز بر تك
طونج وادى ، اوده « ايدى سورن لك »
تصويريك طونجى ايدى .
و بو تصويرى ، بالذات او ، كندى اليه
بايش ، و اوى ، حياتده سوديكى شيتك
مزارينك اوسته قوششدى . . . لك زياده

سوديكى شيتك مزارينك اوسته ، او ،
كندى ايداعى اولان بو تصويرى ، انسانك
اوله ين عشقه بر اشارت ، و انسانك ايدى
سورن لكته بر مثال اوله رقى قوششدى . .
و بتون دنيايه بو تصويرك طونجندن باشقه
هيج بر طونج يوقدى .

واوكندى ايداعى اولان بو تصويرى
آلدى بويوك بر بوطه لك ايچنه قويدى ،
و بوى آتسه او طونجى .

و ايدى سورن لك تصويريك
طونجندن بر لحظه سورن ذوقك تصويرى
پايدى .

تكملة كبريا

و محكمه كبريا سكوت ايچنده ايدى ،
و انسان ، جبر جيلاق ، اللهك حضورينه
چيقدى .

و الله انسانك حياتك كتابى آچدى .
و الله انسانه ديدى : « سنك حياتك
قا اولدى ، سن مدد آرايائله ظلم ايتدك
و ياردېم ايستينله آجى و سرت يوزمكلى
اولدك . فقير سى چاغيردى ، سن اوى
[۰] بومقادهكى واولز انجىل سائى تقيده آدر .

طونجلك ، سنك قولافرك مظلوملريك
واويلاسته طيقالى ايدى . سن ييتيرك
ميرائى غصب ايتدك و قومشوك باغه
تيلكيلر صالحك . صيلرك ايتككى آلك ،
كوبكله بديرك . باطافلرده بكا حدودنا
ايه ساكن و آسوده باشايان جذامليرى
آلك ، جاده لره كوتوردك و طوبراغندن
سى يازاندهم ارضه من معصوم قان ايتدك .
و انسان جواب ودى ، و ديدى :
« اوت ، تام بويه پايدم ين . »
و الله تكرار انسانك حياتك كتابى
آچدى .

و الله انسانه ديدى : « سنك حياتك
قا اولدى ، سن يم كوسترديك كوزلى آزادك ،
و كيزلهديك اينك يانندن كچوب كيتدك .
اوطه لك ديوارلرندە صورائلر جيزيلى ايدى ،
وسن شاعتريك دوستكندن فلاوطه سىلرله
قالقدك . سن يم اذن و برديكم كناهلر
ايچون يدى محراب قوردك ، وينه سى حرام
شيشي ييدك ، و سنك اتوايتك ارغوانده
عارومدلك نقشلى وادى . سنك صنمرك
قان ايتدنى ، سن اونرك صاحبي قوقولرله
لكله لك والرينه نار قويدك . سن اونرك

ايشيق

ماجله

صايه : ۷۰

۱۰۰ پارہ

۵۰۰ سائید اعتبارہ ۱۲۰ عرض

بشعی سنہ

ادارہ شامی : گرهسون مطبعی

تلفون : سائیکل - مطبعہ

برشبه ۲۴ کانون ثانیہ ۱۹۲۴ - ۱۳۴۰

استقلال محکمه سنده

محاکمه دوام ايترو و غير موقوف اولوق محاکماری قتر ايدق دای مسعود بکله کور ايراهيمي استجواب ايله مشدر . موقوفو جو ايلزنده هيچ بر سوه قصد تشکيلاتدن دولتمائری اولاديني دويو شيلوله علاقه دار بولمقدارنى سويله مشدر . متاقاً شوبله اسنانته باشلايش و رسومات مقتضاردن خلوصى بک هل عثابک بر حمت خفه تعديل و کتدوسک مذکور حمت دخولى تکليف ايتديکي کنديسته حکومتيده بر محکمارى سويلديکي عل عثابک هم حکومه همده انگلزلره خدمت ايتديکي شكري بکله ده حکومت علمدارى اولديني و عل عثانده جيغاه نقلياتده سوه استعجالده بولمقدارنى بيان ايتشدر . ديگر شوبده خلوصى بک افاديسى تايد ايدجک صورده شهادت ايتشدر . عل عثان آغا ايله حسن کيا بو شوبده ايله ايلزنده حصومت اولديني بيان ايله شهادتلى رد ايتشدر . سويله مشدر . بالاخره مدافعه شاهرارى اولوق ايل کيشي بکله مدافعه وتيلارى طرفدن طلب اولوش مقام ادا ونوک چلته لزوم اولديني بيان ايتشدر . مدافعه وکيلي تظاهر حقيقت ايجور اون کيشي بک چلتي تکرار طلب ايتش و طرف دباستدن مدافعه شوبديک چلته لزوم اولدینه بالاخره قرار ورنامک و لزوم کوريلورسه چل ايدک اولوده عاکه چهارشبه کونه تعلق ايلديک حليه خام ورنشدر .

احتياط ضابطلرينه اراضى و يريلور

۱ نقره : ۲۲ اقتصاد ايجنى احتياط ضابطلرين اوزون شيطاره اراضى و يريلورک ترقييلرينک تأمين حقتدنک لاجمک ماديلرى کيت و اکل ايتشدر .

يونان مجلس مبعوثانک اجتماعى

استانبول : ۲۲ آتشدن يلدز يلدور . مجلس ميونخ اجتماع ايدورک رئيس اعجازى اجرا ايتشدر . ليرال فرقه سته مفسوب راقيدله ۲۱۲ دني ايله راسته اعجاب اولنشد . جمهوريت طرافدارلرى داي پوصيلارى طوليميزسن اعدام ايتشدر . استانبول : استقلال محکمه سنده دون قاقچيلر کيايسى عل عثان ايله رفئاسک

معلولين غزانک ترقييلرى

آ نقره : ۲۲ مدافعه مليه ايجنى معلولين غزانک ترقييلرين دائر باريد ميوني سلباه سوده و کوتايه ميوني رجب بکله تکليفات کاتونلري رلشدر . بالان حرب هوى و استقلال حرن معلولاردن ارکان امرا ضابطان و افرايه وريان ماشاى خدمت ودرجه معلوليت کوره تويدي حقتده مفادکرده بولنشد .

نکاح

بله . شى عل اقدى زاده حسن اقدىک محمدي خالديک قارداشيزک مرشد اقدى کره شى خام اقدىک نکاح عقدلرى اجرا ايتشدر . مسعود اوللارنى شى ايدوز .

کولهرم

۱ روزگارک هم قاوپ باير اوللارن شارالارک حالته . . .

۲ بارده قزمون مقر اولوب سلامى کدين اوللای امورده . . .

۳ مومقى دوزمتم ديه ايشغله عليمده يازى بار ايتزه . . .

۴ ليلسازن سوکرا اودن توغو لاندک سله . . .

۵ شهرمن هد . لول اخر جيستک فاليته جيکجه ايلانلره . . .

۶ (باراه) ي کورود کورمتره . . .

۷ فارحوسى تيجر ديه قاراعمانى بکله تيره . . .

۸ شايق قنى (م) ک قشدارل هوزنک مانته لرى طرفدن ايللاجهته ايلانلره . . .

پورده ايکيجى قونر

کچن جمه ايرتى اقتامى يلدی پورنده بيايست سمدى بک طرفدن ايکيجى بوقونر ورنشدر . پورده خنجاخچ دولويدى . فقط سبه ساند ايه بحراني واردى سمدى بک بزه شمر آلودساعلر باشايدلر خلصتک کوستردي توجيهک و موسيقتک دوامى مدعاخالال ايدله من سکونک شيراني رهنرنيستدنه چوق بيوک تشکيلر مزي تقديم ايد . پروغرامى عتاً درج ايدوروز .

۱ - استقلال مارشى

۲ - صادق عاربه آرقاشورى مار

۳ [تورکيه المانيا آوسترا]

۴ چارداش - فورسقى

۵ - حجاز يشروى

۶ - بوقدر ائى

۷ - قارمن

۸ - هرام تقسيم

۹ - جارباند

۱۰ - ماسيس

۱۱ - آويردن و لهن (طوبه خالدره)

۱۲ - ليايى اويرتى

۱۳ - افاريا مارشى

صارى محمود زاده حسن اقدى

کچر سنده تيرى استانبوله اختيار اقامت ايدن ملکتمز اشراق و بخار صارى محمود زاده حسن اقدىک بو فاني دنياى ايديا ترک ايتديکي يلدرون تفراف بزنده بک چوق متاير ايتدى . بو وقايلز تولوم قيتيليم . سچوب رو بر ايجيزدن آلوب کونوربور . مرحوم حسن اقدى ثابت خاطرناک بيويوک کوچک هرکک عيقتي قارلان خلوق بر سيا

حرب هم ميدن اول رئيسلکنده بولوش ، بورولز برضاليله ملکک ترق و نالايسته چاليششدر . از جيله اسکه مزک توسي ايجون بيوک پروفلر حاضرلايش و بر خصوص ايجون زمانده بر قوميسيون تشکيل ايتشدر . نه چاره که حرب نوميتک تحريکيار تاثيرى هر شى کى بو فاليته لکه اوکته سد چکشدى . . .

روسلرک حارشوده قدارکسى بونون مالهار کى حسن اقدى بدم سامسونه و اورادن استانبوله اختيار هجرت ايتدريمش . بو سورته بلده رئيسلکى ترک ايتشدر . . .

ملت سنده ايلنده اوپلورس . مدعيه دالما فعال بر عضو اولاروق فالان مرحوم حسن اقدى زمانک عثماني عارف و شيعه رئيسى نهاد بکله چوق خيلى و نافع ايتشدر . بولونيوردى .

او دورک حکومتدن رتبه ناک و متعدد نشانلره تعلق ايلشدر . کاتش دوت سناک حياى ملکتمک نافع اولوق کچن حسن اقدى به ناکردن مغرت ايتدن برادرلرى اشرف اقدى به و عالمى ارکانه شير ديلوز .

نومرو: ۵-۱۴۷۹

لوت فون

صفحه: ۷۲



دانس، دانسینگ

دانس، جازبند، بار... ایسته بیوک
عجابه دن سوکره آورو یاده اک چوق رواج بولان
اکنجهل و اکنجهل پرلی! اولری استانبول بولری
هان بیلیم ایدی. یالکز قازناوال هتزلنده
یک اوغانک بابانچی عنصری مسخره اولور، یولر
وبرایر وادراده سیچرارل ایدی وزم کتیلکیز
بوکا مستیزانه باقاردی. شیمیدی ایش کاللا
دکشدی. استانبولی منحوس برصوزده اشغال
ایتدکن سوکره دفع اولوب کیدن اشلاف دولتری
پوراده اک مهم خاطره اوله ری بار و دانسینگری
راقدیلر. واقعا بویادکارل شهرزه دولونجه راست
کاکتیری یک اوغلی قهوه خانه سی رقص صالونیه
چو ریش ایدیلر. او نه ایدی؟ ویتوریا یاری،
ماقاهون یازی، استوجیا یاری... ده نلری!!
شیمیدی او اشغال کابوسی باشمزه بوق؛ فقط
چونمیزک باشنده دانس هوای اسور! دانس
کیار بر عیطده، کیار بر طرزد یابلق تیرطیه
هیچ فنا پرشی دکدر؛ دانس ایدلرک مشرطری
یز مؤاخذه ایلیمیز. هرکس فکرده هرور،
یالکز پوراده بر اولچو مشه سی کوریز، مجتعا
باشایان عیطلرک حسن معاشرت قواعددن، ادب
و تربیه تک چیزدیک خطوطدن چینه دقن سوکره
دانس دخی کتیلکک معذور کورله جک اکنجهلری
صبره سته کور.

قطعه دنه، دانه - ییلاوالا لی بو اکنجهلی

سویله یکه ز اولچو -
تک خارنه چیتا -
زیورلر، دانسک -
معذور کوروله -
میه یک طرزد دو -
کوله سی آ رو یاده -
بیله فنا کورلر -
چوقدر، ایسته -
بوراب تنیددرکه -
یکی دانسک -
منشائی کورسکله -
دانس هوسکار -
لینک بورکنه بر -
آز سوؤ قاق -
کتیرمک اینتور -
عجا موفق اوله -
جقلمی بیله میز -
زیرا دانسلرده -
هر حاله تحمل -
اولناز بر جاذبه -
وار! نعل اولسون؟ -
اولا قاذین وار، -
سوکره موزیکه -
نغمه لری و موجه -
لری آرمه شنده -
قاذینه تماس وار؛ -
جایزاید اور کستره.



صبره اید

۱ - اکنجهلرک زانه مشهور
برجارتد دایستروسی

۲ - آوروپا باشقاردن برنده
مکمل برجارتد موسیقه مانی

۳ - جازباندک مهد ظهوری
اولان آفریقا و مشیرلی نرودکی شکل
ایستادی



تورگه سالون و اعلانات غرضه سی : اطهر رهبری لوقطه ، غازینوس

شقیفه : ۱۴

Prinkipo

دیل غازینوسی

موسو قوچو اداره سنده در . بویوک
اطهده دیل جاده سنده ، چامرله مستور
ودکزه ناطر فرحفا برغازینوس .
پیرا ، لیکور و امثالی مشروبات سربستدر .

CASINO «DIL» Directeur : M. COTCHO
Un joli casino situé à la grand'rue de Dil et
donnant sur la mer et entouré de sapins
Toute espèce de Liqueurs et de Bières

آشچی و قهوه خانه - کوندوز و آقشام
بمکلی وریلیر . بویوک اطهده
باقی بازارنده ۷۵

دیموسینی

غریبوس

غازینوس و لوقطه سی . ژوزف فاجو اداره سنده
بویوک اطهده یک کوزل موقمنده اولوب منظره .
سنگ لافیتله . شهروردر . آرایه و مرکبلرله کیدیلیر .
پیرا ، لیکور و امثالی مشروبات سربستدر . بویوک اطهده جمعه تپه سنده

RESTAURANT & CASINO «CHRISTOS»
Directeur : Joseph Facio
Djuma-tépé Prinkipo
Très élégant restaurant
Toute espèce de Liqueurs et de Bières

توران

لوقطه و بیراخانه سی
بویوک اطهده شعبه سی
مدیری : عثمانیه بلک
بویوک اطهده اسکله سی اوزرنده کنیش برصالونی ، دکزه
ورنختیم جاده سنده ناطر واسع ایک تاراجی حای الک کبار
لوقطه و بیراخانه در .

هر ایشام مکمل سالون اورکسترسی اجرای ترنم ایدر
جمعه و بازار دیدن اعتباراً
دانس ، جازباند ، مانتیه دانسانت

تازه واریل بیرالری و علی العوم آوروپا اینجیلیری
و مختلف مزه دل ، نفیس بمکلی وریلیر .

CASINO «TOURAN» PRINKIPO
Orchestre de salon sur la vaste terrasse
CUISINE DE PREMIER ORDRE
BOISSONS CHOISIES - BIERE FRAICHE

یورگولی غازینوسی

مدیری : میخال میلوسوس
بویوک اطهده یورگولیده ، دکزه کنازنده کاش و چام سدیرلیر
مزین ، دلریا برغازینوسدر . پیرا ، لیکور ، و سائر مشروبات قدحله
ویرلکده در . بورایه آرایه و مرکبلرله کیدیلیر .

CASINO «YORGOLI»
Directeur : MIHAL MILISSOS
au bord de la mer et entouré de terrasses
de sapins Yorgoli,

فانی بک

لوقطه سی - بویوک اطهده قوسالده دکزه کنازنده در
پیرا ، لیکور و امثالی مشروبات سربستدر .

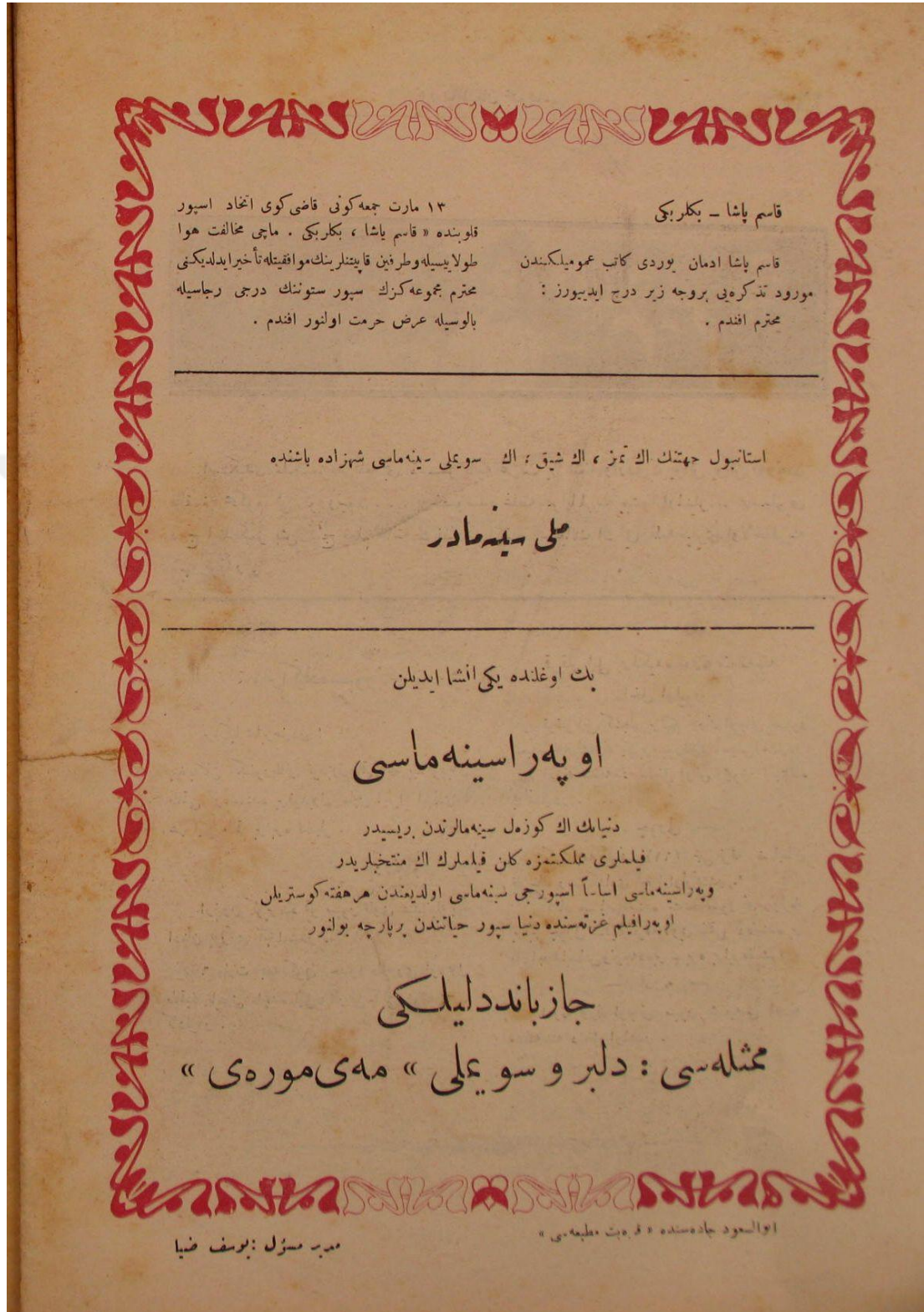
بویوک اطهده نفائس آشخانه سی
مدیری : منیر بک
فانی کوی ، قیزیل طوبراق ، منار
بولی ، کوز تپه و ازل کوبنده بک چوق
سنلردن بری یکی منجاور عالیه بک
ورمک صورتیه اعقاد و توجیه قازانان
بومؤسه بویوک اطهده و حکیمی اهالی محترمه سنده
برخدمت اولقی اوزره بویوک اطهده برشعبه کناز ایلیمشدر .
آشخانه بمکلی بک فانی بکره تجربه وایسته در . هم
تصرف ایشام ، همده تیر و نفیس غذا بدارک ایشام
عالیه لک آشخانه به آیه و اوله لری هر حاله کیدیلیر
بمؤن ایدر جکدر .

برکیشیک تایل دوت ۵۵ ، ایک کیشیک ۱۱۰ ، اوج
کیشیک ۱۵۰ غروشددر . بمکلی ات ، سبز ، طانی و میوه در .
لیسته هر کون تبدل ایدر .

آیوه اولان ذواتدن برهفته لی یشین آلتیر
اک مامر آشچیلرک اداره سنده بمکلی بک تیر و تازه
اوزاقه احضار ایدن نفائس آشخانه سی بالخاصه توصیه اولونور .

CUISINE DE FAMILLE «Néfaïs»
Directeur : MUNIR BEY
C'est la succursale de Prinkipo du célèbre
établissement fondé depuis des années et
honoré des faveurs et des confiances des
milliers de familles habitant à Cadi keuy
et à ses environs .

PRIX DE TABLE D'HOTE
1 personne : 55 Ptres, 2 personne 110 Ptres,
3 personne 150 Ptres
Il est servi chaque jour :
Viande, légumes, douceur et fruits.



صحیفه : ۱۱

سپور عالمی

تومرو : ۱۰ - ۱۹۰

دالغه لند قجه نوطالار ياكش چيغه باشلادی .
نهات فورطنه حد اعظمه كلنجه ، اولاساق سوفونك
صره لردن برينسه ياتدینی كورولدی . آرقه سندن ديكر
ايكي موزيقي حیده كوكل بولانيسندن بوبلي بوبونجه
اوزانديلر . يالكز قلازنت مورتوك هر ساللايشنده
فالصور باهرق چاليور . فقط كورولتوسندن اونى
ايشتمك قابل دكل ...

ميس شهده رله لك بوتشيش بوتون امريقاي علاقه دار



ميس شهده له لك تشبثنده كنديسنى اكلنديرمك
ايچون چالان جازباند

ايديبور . بورادهده امريقا ايشكدارلغى كوزوكور .
يانزدهدى رومور كورده (نورد امريقان اليانس)
غزته سنك محوري برتلسز تلغراف استاسيونى باجش ،
اولانى بيتهنى بلكه قونوشد قلرغزى بيله بكي دنيايه
بيله بريور . ديكر براسته بوطده (آسوسيائته درهس)
و (انترناسيونال نويس) (اونايتد برهس) خايرلى
مشركا دوورايه تلسز غايره سنده بولونيورلر . اورادن
قابلو واسطه سيله امريقا به خبرلر يوللايورلر . اوروياني
امريقا به ربط ايدن قابولردن بريسي بوسورتله يالكز
ميسي شهده رله لك امريينه آماده ...

بورغس ... اوده بزمله برابر . كنديسنى طانيا نلرك
سويله دكلرى كي « زواللى آدام مانشى اوقدر سويور كه
بركون مطلقا ايچنده بوغولاجق » فى الحقيقه بوسفرده
رومور كورده ... ميس شهده رله ايله برابر دكلزه
كبرى وكنج قيز ايله ايكي ساعت قدر بوزدى .
سوكرا ما بوسى ايله رومور كورده چيقدى . دوريني
ايله اطرافه باقور . اساساً ميس هاريسونى ومصرلى
حلىنى او چاليشد بريور .

سرعتلى اولديغندن (دووره) كله دن اول شهده رله يي
شمال دكلزينه آتاسندن قورقيور ... اسكيدن
(بولونيه) به دوغرى كيدر كن شمدي (قاله به) متوجهاً
بول آليورز ... دكلز ايسه كيتدكجه قابارمقده ...

شهده رله مكل بر اصول ايله ايلريله بور ... تطبيق
ايشديكى قراول دورت وآلى حركتى ايدى ...
متاديا مكل برستيل ايله بوزييور . اساساً دكلزه
كوزله اولديغندن شن وكيفلى كورونيوردي . دكلزدن
آره صره استه بوطده كيلرله آلاى ايديبور وكولوبوردي ...
ژابه زك كوزى متاديا شهده رله ده ، ايكيدى بر
نصايحه بولونيور . طليه سندن ممنون و غلبه دن امين
اولارق آكلانيور ...

تطبيق ايديلن اصول دورت وآلى دورلى . دقيقه ده
۲۴ - ۲۶ قولاج ، ساعتده سرعت ۱۳ ميل آره سنده .

صباحلين ساكن و دورغون دكلز بر ساعت ظرفنده
كوپك ايچنده قالدى . برقايترو يوكسكلنده دالغله
استه بولى و رومور كورى شدتله صارصيور ... اوللارى
ساكن دكلزه شن يوزن ميس شهده رله ، شمدي بر
بردالغه دن ديكر دالغه به آشفه چالشيور ... برمدت
يوكسك بردالغه لك اوزرنده كوزوكوز بوجيى ، بر
قاچ ثابته دالغله آره سنده غائب ايتدكده نصكرا
ينه ديكر بردالغه لك ذروه سنده مشاهده ايديبورز .
يالكز دالغه اولسه نه ايسه ، فقط جريائلر دكلزه
بوسبتون مخوف بر شكل و برييور . صباحلين براق
مائى دكلز ، شمدي عادتاً سياه مركب كى قوبو
برزلك آلدى .

استه بوطرك و دالغله لك شدتندن ميس شهده رله يي
تعقيبده ايجه كوچلك چكلكارى كوزوكيور ...
هيچن حلجان ايچنده يز . ساعت ايكي ... تام يدي ساعتدر
دكلزده يز ... دالغله آره صيره رومور كوره
كيرييور ... اكثريغزى دكلز طونيور ، هر كس
كندى باشك چاره سنه باقيور .

بوندهده امريقا عقل . استه بوطده بر جازباند
وار . بر ساقوفون ، بر قلازنت ، بر پيستون و بر
ترومبون متشكل شن قافله ميس شهده رله يي
اكلنديرمك ايچون متاديا چاليور بوسورتله كويا
زمانك كچديكى حس ايديله به جك . اوللارى لك شن
هوالر ، اوشاق فوسترولر چالان جازباندن دكلز

موده قایق یاریش لری

موسك البكمي بارشيري - قلوب فرملري مسافيسي - حمير لبارك مسافيدري - پونو قلوبك لمتراك استيك بو مسافيدره مع الالف قنار باغيد بالكر بو فوئيدير داخل اولشدر - صاري
قيرزليك موفيني - بي ايكي نوروده ماعدا بورونه مسافيدري غطسري فراغشدر

[illegible]

اولدنی اثبات اختیار فی الحقیقه جمع کونکی مساعله
امید ابدلک رغبت مظهر اولش غلظه سرای کی
جدا قیمتی ذکر جیلر مالک اولان قلوبلر ضنون
ماعدل کفوز، کبرکی، حسیح، آناتولی، اسکدر
فوله لرد اشتراک اختیار د. بوسورله قلوبلر منک
بر جو قلوبلر اشتراکی آرادکی رفاهت حسی اوایند.
رمنه وسه اولش ونجه لره رنج بر رفیت و بر مشدر.

سپهره اشرك ابدمه ماری لایق اوله قاری رغیق
آراشت، آغج موسی فریقنده اولمدر. حالوکه
موده یارشاری هیچده اوله اولامشدر. جمه کونی
یوقون سیورجیلر عز دیکر یارشاری سیره کالن خلق چوق
خوش یرون کونیمش، دیکر یارشاری ندرکده بکهارالی
هوشاری بر مسافیه اولمیش هر کس آکلاشدر.
معالمات شمریه قدر بوله مسافهرک اچرا

جمه کوئیک موده قایق باریشلی پارلاقی سورنده
بووک برانتظامله جریان ایشدر .
دها صاحبن موده قوئیده کشمبوقدعا لیت او کوئیک
باریشله بووک اهیت وریله یکنی کشمبوقد
قوئیده برچوق مولورلار حله باریشله تاندیر برلی
براندیر بولورلار باریش بری ایملره تقریق ایملور
خصوص باریشلر ایچون کان بوراق دیش ایسه



موده قویسندن دیگر بر متظره

اتفاقى رئيسى على ساي بك ودها بر چوق ذوات
ولونو پوردى .
هر كس صبر سز قلله باريشلرك ماشلاماسنى بگاوردى .

جمہ کوئی مودہ قوی
جی اورولو جک بر حالہ
بدی و برقی اعتبار جی کو
لو برشی اوتار جی کو
ویک بر طر فہ قمار لہ
یکر جھنتہ ایہہ دیرا بلہ
باقی رئیس غاٹوولی
فطہ و سکودلی باٹلری
سرسٹانک
احسان اوودہ واپوری
شرکت خیرہ ۷۱
۶۶ نوں و لو واپوری
انٹرافہ بر فوردون
باغشدری و اوک بر
قسی دہ سیداندر
بر منشی

[illegible]

حمہ کو نیکی قایم یار پش لرنده موده قوی

بر طرقتی در بهشت درووردی - صباح هوا
دروغون - خفیف بر روزگار آرزو صبره افوق
دعا جگر پاکباز
عقله سیریللی ایدر دوا برکنند دهر حاضرند
قاپری درووردی - منو عقیده منور کسیر
صدقاری معانی ایدر دوا برکنند ایدر حاضر لاری
اکال ایدر دوا
پیشی در کربک حیات خند مندی و پلایه جمنی
منتهه ایدر - منی زمانه یو ریزاتر دوا ایدر
دوا اولی انسان اول در کربک جگر خنکی
ایمکند نچرا ایدر ایدر ایدر ایدر ایدر
بر ایدر ایدر ایدر ایدر ایدر ایدر ایدر ایدر
دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا
دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا
دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا دوا

ایده میسایه پادشاه در دهه
انتقاله و میروالک جهان
ایده میسایه و اشتراک در ملک
یک آواز میسایه و بر پایه
سیله ها برده که چنانکه
یک سوک بر گرفته
بر آوردی و نامشاه است
نول که که مساعدت اعلی
حاضر بران، غایت کنش
ساحه ملک اولان بر
دره و دره و دره و دره و دره
قصد اهل ایلی
جداشان باغ بر پایه
قطر و سکه پارسی
الک آدم اولور
زده در دگر چنگ واری

[illegible]

کلیپو لینک ال اعتبار آدمی ۸۲ باشندہ باونہ قہرہ انارندہ محمد بکر

[illegible]

125

شرق و دنیا و قوعانة قوسه باقیشی

دنیایک انک مشهور فادیناری : دولی همشهره .

شمندوفر سیاسترک نره لرنن : تکه کوی استاسیونی .

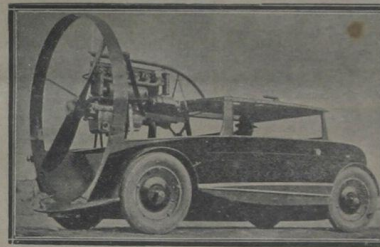


دولای همشهره لاریس تیارولنده اجزای صنعت ایند ایکی کوزه لفریزر . بونلرک دفعده کی موفیتیزی او قدر شهرت بولشدرگاهرموم آسپاقدن، انکافورده، دنیایک هر برانجندن یونری سیر اینک ایچون یوزیکارجه سیاح یازسه کلکدهدر .



سامسون - تکه کوی استاسیونی اخیراً اکال ایلش وایک تتره تروی ۱۸ حریرانده تکه کویه واسل اولشدر .

بنام پروانل اوتوموبیلر دیگر اوتوموبیلره رفات ایدیه یلیمکی ؟



بر انکلیز مهندی رسمیده کورون آرقندن پروانل اوتوموبیل ایجاد ایتشدر . دیگر اوتوموبیلره مرتعنه قاتی اولغله برابر غرافت ناطه طرندن اوشردن چوق دوشکوتدر .



— نه او ؟ مطیح طاقی آلیک ؟
— خایر عزیزم یو آفتام بالو وریپودم ... جازماند طاقی آلم .

۶ — سیارش لیستکله بده مراجعت ایتدیجکین زمان سیارش ویره جککین مال حلقده بزه کافی دجهه ایضاحات ویرمکین لازمدر .
۷ — بزمه ممکین مکتوباره جواب ویرمکین ایچون مکتوبکینه بشی غرضیق بوسنه بولی افا ایچلیککین . جواب ایچون پول کوندریسه لره جواب ویرمکده معوزر .
۸ — هرولو مکتوبیه سیارش وطلسمانه وحوال لایمده لری استانبولده رسلی غزبه اداره معبرشی نامه کوندریلیور .

سیارشکینک قایمه مال اولاجدی بشیریزر .
۲ — سیارشکینک آفتاقی کرک باقه ، کرک بوسنه حواله سی کرک قیست مقدورلی مکتوب ایه استانبولده صیبت اوقلی قارشوسنده (رسلی غزته) اداره مدیری نامه کوندریسکین .
۳ — سیارشکینک آفتاقی آله واصل اوشر اولماز سیارشکینک آلیز وودمال پاکت بایشلوق بوسنه یه تولع اولوزور .
۴ — بوسنه واسطه یله افا اهریاجله بونون ارسلانلار نایات ساحلیم آمالار یاپیلیر . ولفه لیا اولوق کوشمه یلیر . یو صورتک یولده اهریوب یوزولانریه امکن پرایلیماز .

واسطه آزمانکده وایتشیرکیمسه لره معاملیه یلایا کنده نروم قیامشدر . ایچی بوسنه نروم تولع ایتدیجکین افا سیارشکله آرزوکرک نه قنار بویوک در سرعت ویدینه افا ایچلیکی کوندریسکین .
شرائط عمومی من

سیارشلر ناصل افا ایدیلیر ،
۱ — سیارش لیستکینک مالک فیشاق واکرکله ایچون اولای بده سیارش لیستکین کوندریسکین .
۲ — سیارش لیستکینک آلیز آلتاز یز وودمال مالک فیشاقی و ارسلاله مضارقی تعلیق ایه سزه

فاریلریزه قولای قلمریز

(رسلی غزته) آفادورده اولونده احتیاج اولان وهرنیشی رتبه بولامان ویدیه بوزمه بوزک بوسنه فیشاق آلمن ایچنه هیچیشده قان قارلریزه پروانلایق اولق اوزره گنه یلایا ده منقار بوسنه آجیس ایتشدر . افا ایچده کوندریکینک شرائط سلیشه (رسلی غزته) یه واصل اولمق بونون سیارشکینک اهریاجله افا ایدیه جککین . آرقانچتاجلرکینک آلمن ایچوفا استکولده



Ek 19. Resimli Ay, 1 Şubat 1927, kapak sayfası





مئەب بوکچى ب قادىنى دانس دعووت ايتىرى .
سئرى (ره فوزه) ايتىكە حقى بوقى ؟

تربىلى و كيار برخاغه ياقىمىز . بىلكىده بو بجهول
آدم كيار قياقتىده اىر بويوك سىرسىردىر بىلكىده ..
عنى سورىله كيار و تربىلى بىر دانك طامىدنى بر
قادى دانسه دعووت ايتىرى دوشىر و حرىك ده كىلدىر .
كىم بىلىر بو بجهول قادىن بىلكىده اىر دوشىر بىر قادىندىر .
نهایت اىككىچىدن عبارت اولان دانسه ، اىككىچى
آرقاداشى اولارق انتخاب ايدىن قادىن ويا اركىكك
هوى سىزجه معلوم اولوب اولادىنى كىمسه بىلمه .
دىكىندىن عىلىكردىر بىرچوق دىدى قودىلر ، حق
سوى نىسبرلر ميدان ورمىش اولورسكىز .
نئجه : دانس ايدىن جىغىلك بىككىرى طامىش
اولسى لازىمدر . عكىس نىقدىرده بىرچوق خاغلر
طامىدقلى اىختاسى (ره فوزه) بىنى رد ايتلىرى
چوق دوشىر و حرىكندىر .
نورى عثمان

دانس دانس ده (ره فوزه)

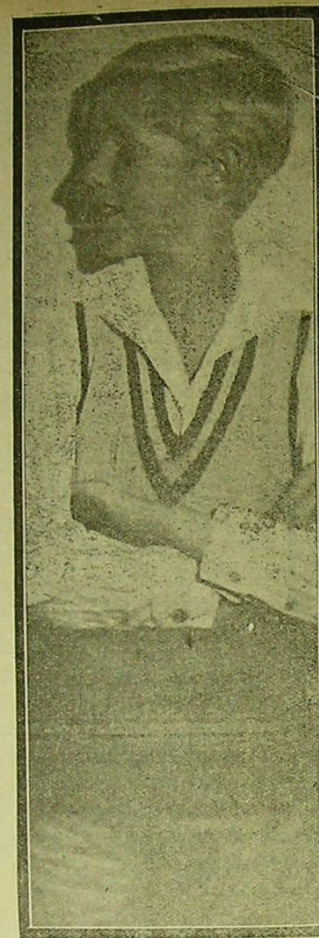
دانس يازىلارنى دقلا تىق ايدىن قازىلارمىز
بىرچوق مکتوب آلبورز . بونلردىن باغلاسه سوك
كان (اى) امضالى قازىلار دانس ده بويوك واهىتى
برقلمه تاس ايدىرور .

— دانس ده قادىلار نايچون رد (ره فوزه)
ايدىرور ؟ بىچاره قازىلار بونلارده اغىرى بىك
ياىنى اولاجىكى بويوك عىلپنده بىرچوق يازىلار مکتوبى
دولدىرمىش . فقط بىرچوق فكرده ده كىلز .
سوك سىلرده هر عىلپنده اولدىنى كى عىلپنده ده
تعم ايدىن دانس بونلار قوايدى و شىرائىله مع الاسف
عىلپنده داخل اولادى .

اصل ، نىلى ، هوى و نهايت سىجىسى معلوم
اولايان برقاچ روم وادىنى يوزوشىسى يارم باغلاق
شوندىن بونلار دانس دانس بىر كودىلر كىلدىلر
برر (دانس بىرچوقى) لىقنى طاقىلر . باره
قازانق امليله دانس مکتوبىلر ايتىلر . بو دانس
مکتوبىلر مکتوبىلر قىلردىن ، قاشىلر و مکتوبىلر
چوقلاردىن سىرسىرى لىق ايدىلر شىرت آمانى انسانلار
قادار هر كىس كىلوردى . طامىش اولارق بو عىلپنده
دانس عاذا (قابادىللىق) كىمكه كىرىدى . كىم
دها جسور ايسه (كوزىلر كىلدىلر) قىزىلارنى
قولدىن ملو بويور ، زورله دانسه قادىلر بويوردى .
(دانس مکتوبىلر ؟) بىرچوقلار (؟) بىن و اق اولان
شكايتلر :

— هر كىس دانس ايتىكە بويوردى . جواپ
ويىلوردى .
نئجهده طامىش اولارق دانس مکتوبىلر (؟) دوام
ايدىلر شوقىر تىق ايدىلدى . (هر قادىلر اركىك
طرفدىن واقى اولاجىكى دانس دعووت ايتىرى
بويوردى) .

خابوك دانس قاعده سنك اىر بويور
بويله ده كىلدىر ، زىرا دانسه دعووت ايدىلر
قادىلر بىله حال طامىش ويا نىقدىم ايدىلر اولاسى
لازمدر . طامىش طامىلار بر اركىكك دانس ايتىك



مئەب بوکچى ب قادىنى دانس دعووت ايتىرى .
طامىش طامىلار بىله بويوردى قبول ايدىر .



بىن هفته ۱۹۲۷ جازماندىر برده آرمونى هالوده ايدىلدىكى يازمىدى . ايشته آرمونى و دىكر
باغلاسه آلامدىن مەكب مەكل (برالين) ك اىر كوزم جازماندى



تلسیز

لامبالی آخذه لرك اساسی نه در؟

[یازلی بشتی صحیفه مزده در]



قارئلر عیزه هدیه ایده جکمز آلتی آخذه نك قرعه سی

آغز-نرلک ۱۵ نجی بازار کونی جکلیبور !

بو نسخه مزده : رادیو آخذه کزی ناصل انتخاب ایتیلیسکز ؟

کیمسه دویمایی ! سلامی عزت بکک نفیس بر حکایه سی

آمانور قارئلر عیزه اچجوه برستوه مخصوص آهپورز

آلوه اصرنی

سهک آلونه سی ۱۲۵۰ آلتی آلتی ۲۰۰ غروش
مماک اجنبیه برستهک آلونه بر استکلیز لیرامی
آلتی آلتی ۱۰ شیلندر
اداره نمایه سی : بکی پوستخانه ده سوک قاده

نومرو : ۶

برشته ، ۴ آغستوس ۱۹۲۷

فیاتی هر یرده ۷,۵ غروشدر

محرری : کور اوغلو

چارلستون!..



عموم موزع و کتابچیلرده بولونور

آشام مطبعه سی
۱۹۲۷

فیاتی ۵ غروش