

ASSOLİSTLİK KİMLİĞİNE GEÇİŞ SÜRECİNDE SAFİYE AYL A ÖRNEĞİ

Sinem Özdemir
İstanbul Teknik Üniversitesi
snozdemir@yahoo.com

Eğlence bir toplumun hayatındaki davranış şekillerinde meydana gelen değişmelerle birlikte toplumsal bir duruşu, tavır alışını ifade eder. Bu bağlamda toplumlara özgü ifadelerin neler olduğu konusunda yön verir. Toplumla paralel eğlence de değişir. Osmanlı Devleti geleneksel döneminde din eksenli, örfi belirlemelerle şekillenen eğlence; kozmopolit oluşumun her bir yapısına ait bayramlarla, törenlerle, yortularla ve bunlara eşlik eden ritüellerle şekillenirken bu klasik düzenden batılılaşma ile sapma görülmüştür. Batılılaşma ile geleneksel hayat kabulleri derinden etkilenmiş, Batılı ölçüler içinde yeniden düzenlenmiş, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet olarak adımlandırabileceğimiz bu süreçte Türk toplumunun ve özellikle İstanbul'un sosyo-kültürel yapısında ve musikisinde bir çok yapısal değişime neden olmuştur ki bu değişimin izlenebileceği en somut göstergelerden biri de eğlence hayatıdır.

Batı etkisinin ve Batılılaşma akımlarının kendisini hissettirmeye başladığı 19. yüzyılın ortalarına kadar geçen süreçte, İstanbul'da eğlence hayatı: saray ve çevresinin eğlenceleri, çeşitli dinsel ve etnik kökenden halkın kendi özel eğlenceleri ve İstanbul'un bir liman ve kavşak kenti olmasının getirmiş olduğu meyhane, batakhaneye türü eğlenceler olarak sınıflandırılabilir (?1994:141). Tüm bu geniş çerçeve içindeki eğlence hayatının genelinde söylenebileceği gibi, Osmanlı toplumunun ataerkil yapısı içerisinde, sosyal yaşamın erkek egemen yapılanmasının, Osmanlı sanatlarında da erkek egemen yapılanmayı getirmesi doğal sonucu paralelinde, bu egemenlik tüm sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de geçerli olmuştur (Beşiroğlu 2006:5). Padişah huzurunda yapılan tüm musiki meclisleri erkek hanende, sazende ve bestekarlarca yapılırken; kadınların icraları daha ziyade kendi aralarındaki musiki meclislerinde ve haremdede gerçekleşmiştir. Haremdeki cariyelerden kurulu Harem Musikisi ve Raks Heyeti (III. Selim dönemi), Harem Bandosu (Abdülmecit dönemi), İnce Saz Takımları (Abdülhamit'in kızı Esmâ Sultan ve II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın saraylarında), Fanfar Orkestraları (Abdülmecit dönemi) gibi saz ve oyun takımları ile kadınlar sarayın en önemli eğlence unsuru olmuş, küçük yaşlardan itibaren müzik kabiliyeti olan cariyeler haremde meşkhanesinde ders almış, özel olarak tutulan hocalarla gerek meşkhanede gerekse evlerde eğitimlerini sürdürmüşlerdir (Beşiroğlu 2006:6).

19. yy sonlarına kadar, şehirdeki eğlence hayatı sınırlı olduğu yahut herkesin eğlence yerlerine gitmesi hafiflik sayıldığı için eğlencenin evde yaratılması ihtiyacı duyulmuş, bu eğlence de daha çok kadınlardan beklenir olmuştur. Sarayda olsun, konakta olsun, erkek musikicilerin her gün gelip kadınları eğlendiremeyeceği mantığıyla saray, konak ve evlerde kadınlar öncelikle musikiye teşvik edilmişler, aslında Müslüman kadını musikiye iten birincilikli etmen mahremiyet olgusu olmuştur. Musiki geleneğinin temeli başlangıçta bu şekilde atılsa da; gelenek bir kez kurulduktan sonra kadın ile erkek arasındaki bağlar koparılamamış, musiki faaliyetinin sürdürüldüğü her yerde kadın ile erkek karşı karşıya yan yana gelmiştir. Böylece kaç-göç olgusu belki de hiç öngörülmeden bir yan sonuç vermiş, kadın ile erkeği birbirine yaklaştırmıştır (Aksoy 1997:283,285).

Kurumsal oluşumlara bakılacak olunursa; Enderun kapatıldıktan sonra sanat ortamında oluşan boşlukları doldurmak maksadıyla 1913 yılında İstanbul Belediyesi'nce halkın kültürel ihtiyaçlarını karşılamak üzere tiyatro ve müzik bölümlerini içererek kurulan şehir konservatuvarı

Darülbendâyi'nin kapatılması ardından 1917 yılında kız ve erkek öğrenciler için ayrı ayrı öğretim yapan bir musiki okulu açılmasına karar verilmiştir. Darülelhan ve 1918 yılında erkek bölümü Şehzadebaşı'ndaki Fevziye caddesindeki bir konakta, kadınlar bölümü ise aynı yerde başka bir evde öğretim hayatına başlamıştır. Erkekler korosu 1917de kapanırken, kadınlar bölümü varlığını bir süre daha sürdürmüştür (Kaplan 1998:173).

Safiye Ayla tam da bu dönemde 13 Eylül 1907'de dünyaya gelmiştir. Kendi beyanatıyla önceleri Mısırlı bildiği, sonrasında Filistin'li olduğunu öğrendiği babası Abdullah Efendi henüz doğmadan annesini terk etmiştir. Annesi Seyyide Hanım ise küçük yaşlarda hayatını kaybedince, Safiye Ayla Çağlayan *Dârüleytami*'na (Yetimler Yurdu) verilmiştir. Burada ilk okul tahsilini tamamladıktan sonra, 1.Dönem Bursa Milletvekili-Diyarbakır İstiklâl Mahkemesi Başkanı ve Nakşibendi Şeyhi olan Şeyh Servet Efendi tarafından evlât edinilerek Bursa Öğretmen Okulu'na verilmiştir. Çok asabi ve yaramaz bir öğrenci olduğundan kendisi ile baş edilemeyip sinir hastalığı tedavisi görmesi için hastaneye yatırılmıştır. Hastalığı sırasında Konya-Adana-Konya-Bursa arasındaki okullarda mekik dokumuştur (Seçkin 1998:16,17,18). Hatta şöyle ki 22 Kasım 1934 Akşam Gazetesi'nde M.Salâhaddin Güngör ile yaptığı bir röportajında kendisine sorulan “Yeni musikimiz için ne düşünüyorsunuz?” sorusuna: “...şu kadarını söyleyim ki, şark kokusunu kaybetmeden, garp motifleri ile eser hazırlamak işini, ancak her iki vadede yüksek ehliyet göstermiş musiki bilimlerimiz başarabilirler. Konya Kız Lisesi'nde okuduğum zamanlarda Hasan Zühtü Bey isminde bir musiki hocamız vardı. Garp tekniği ile o kadar güzel şeyler kompoze etmişti ki, dinlemesine doyum olmazdı. Şimdi kendisi nerededir bilmiyorum. İşte benim aradığım ve seve seve okuyabileceğim parçalar, buna benzer olanlardır” (Güngör 1934) diyerek verdiği cevaptan bu şehirlerdeki eğitimi ve ilk müzikal donanımları hakkında bilgiler edinilmektedir. Ayla, yine Konya'da tanıştığı Gevher Hanım'ın İstanbul'daki nüfusu sayesinde önce Halicioğlu ardından da Eyüp'te bir ilkokula öğretmen yardımcısı olarak atanmıştır (Seçkin 1998:18). Bu dönemde bir tesadüfle tanıştığı Rebabî, Kemanî ve Bestekâr Hâfız Mustafa (Sunar) Efendi, Safiye Ayla'nın usul ve makam bilgisi edinip meşk ettiği ilk hocası olmuştur. Daha sonraki yıllarda konservatuarda da birlikte çalışacağı hocası Mustafa Efendi, Ayla'yı Avrupa'dan gelen plak yapımcısı Willy ve Goille ile tanıştırmış ve ardından Safiye Ayla bir ay gibi kısa bir süre içerisinde Colombia Şirketi tarafından ilk plağını doldurmuştur. İlk plağı daha sonradan hocası olacak Yesari Âsım (Arsoy) Bey'in *Bekledim de Gelmedin ve Sevda Yaratan Gözler* şarkılarını kapsamaktadır. Safiye Ayla bu plak ile bir ay içerisinde meşhur olmuştur. 1930 yılı plakları ile iyice ünlendiği ve adını duyurduğu yıl olmuştur (Seçkin 1998:19). Yaptığımız gazete taramalarında bahsi geçen ilk plağının ilan ve afişlerine rastlayamadık, fakat yine ilk plaklarından olduğunu sandığımız bir ilana 19 Temmuz 1930 yılı Cumhuriyet Gazetesi'nden ulaşılmıştır (Şekil 1). Safiye Ayla'nın *Kederden mi neden bilmem ve Adalardan* adlı eserleri seslendirdiği Polidor Marka bu plak afişi, “çarşıkapıda 93 numaralı gramofoncu mağazasında arayınız” ibaresi ile nihayetlenmiştir (1930 Cumhuriyet)



Şekil 1- 19 Temmuz 1930 Cumhuriyet Gazetesi Safiye Ayla'nın İlk Plak İlanlarından

Safiye Ayla kendisi ile yapılan röportajlarda (Seçkin 1998:20) sahneye ilk defa 1931 yılında Muleruj'da çıktığını, 1981 yılına dek sahne çalışmalarına devam ettiğini belirtmiştir; fakat yaptığımız gazete taramalarında kendisinin ilk defa 9 Ekim 1930 yılında Muleruj'da sahneye çıktığı tespit edilmiştir. İlan "Sevda Yaratan, Şen Gözlerinin Nuru, Kederden mi gibi çok sevimli eserleri büyük bir muvaffakiyetle plağa okumuş olan Safiye (Hanımı) bugünden itibaren Mulerujda dinleyeceğinizi tebşir ederim. Derviş İbrahim" şeklinde Safiye Ayla'nın da şık bir resmi ile gazetede yer almıştır (1930 Cumhuriyet) (Şekil 2). Safiye Ayla Muleruj'dan günlüğü 5 liradan ayda 150 liralık kazancı için : "Benim için büyük bir paraydı bu. Çünkü o zamana kadar elime böylesine çok para geçmemişti. Zaten para kavramı da yoktu bende. Para amacım değildi. Ne kadar verilerse alıyor, itiraz etmiyordum. Oysa gazino patronları, plak şirketi sahipleri sıkı pazarlık yapacağını sanıp, önerilerini biraz da çekinerek söylüyorlardı. Benimse hiç itirazsız verilen parayı aldığımı görünce, ellerini ovuşturuyorlardı mutluluktan... Bu tavrım sonra ki yıllarda da sürüp gitti" demiştir (Güngör ? :14) .



Şekil 2-9 Ekim 1930 Cumhuriyet Gazetesi Safiye Ayla İlk Sahne Çalışması İlanı

Safiye Ayla'nın ilk plağını doldurduğu ve ilk sahneye çıktığı Kurtuluş Savaşı ardından 29 Ekim 1923 Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan bu yeni dönemde, İstanbul'un bin yıllık Bizans, 430 yıllık da Osmanlı başkenti olma özelliği sona ermiş, geriye ekonomik ve toplumsal yönden çökmüş bir eğlence yaşamı kalmıştır. Her şeyden önce eski konularını koruyamayacaklarını gören birçok Levanten, Rum, Ermeni, Musevi, Beyaz Rus ve Avrupa ülkeleri uyruğu insan kenti terk etmiştir. Bu terk eden kişilerin çoğu da eğlence yerlerinin müşterisi, işletmecisi ve çalışanı konumunda olduğu için, eğlence sektörü doğrudan etkilenmiştir. Cumhuriyetle birlikte başlayan köklü değişiklikler özellikle toplumsal yaşamı hızla Batılılaştırmayı amaçlamış, geleneksel kültür ve yaşam tarzı özellikle büyük kentlerde hemen bütünüyle terk edilmeye başlanmıştır (Sakaoğlu-Akbayar 1999:89).

Cumhuriyet'in ilk dönemi denilecek 1923-1938 yılları yani Atatürk'lü yıllarda İstanbul halkının başlıca eğlencesi daha ziyade tiyatro ve sinema olmuştur. Sayılar azalsa da gazinolar, barlar, içkili lokantalar, meyhaneler, bahçeler yine faaliyettedir. Diğer taraftan Direklerarası son günlerini yaşamaktadır. Ortaoyunu tuluata dönüşmüş, meddahlık mahalle aralarına çekilmiş, Karagöz ise çocuk eğlencesi olarak varlığını sürdürmeye çabalamaktadır (Sakaoğlu-Akbayar 1999:89). Bu dönemde yeni eğlence anlayışları da belirmiştir. Şirketi Hayriye yeni mekanlarını tanıtmak, Boğaziçi'nin eğlence beldesi haline gelmesini sağlamak amacıyla özel gezi seferleri düzenlemeye başlamıştır. Daha ziyade akla hep Deniz kızı Eftalya'yı çağrıştıran bu faaliyetler resmi olarak Safiye Ayla'nın solistliği nezaretinde başlamıştır. Bu gezilerin ilki, 12 Temmuz 1936 tarihinde düzenlenen 'Boğaziçi'nde mehtap âlemi'dir. Şirketi Hayriye'nin verdiği ilandan öğrendiğimize göre, geziye 'en yüksek san'atkârimiz Bayan Safiye, bestekâr meşhur Selâhattin Pınar'ın iştirakile' katılacaktır. Saz heyeti olarak sanatçıya Kemanî Zadi ve Necati, Udî Cevdet, Klarnet Şeref, Piyanist Feyzi eşlik edeceklerdir. Diğer okuyucular, Nuri Halil, Hafız Yaşar, Sudan, Bayan Radife, Suzan ve Küçük Safiye'dir (Akçura 2003:44-45). Aynı yılın son gezisi, 2 Eylül Çarşamba günü yine Safiye Ayla'nın katılımı ile yapılmıştır. Gazetelerde (1936 Cumhuriyet) 'Şirin Boğazın en son gecesini, Mehtap-Musiki-Şiir' başlığı ile yer alan ilanda Safiye Ayla ile beraber bu sefer Sadettin Kaynak'ın bulunacağına yer verilmiştir (Akçura 2003:46-47). Sonraki yıllarda da 'mehtap âlemi' gezilerinin aranan ismi hep Safiye Ayla olmuştur (1937 Cumhuriyet) (Şekil 3).



Şekil 3-17 Ağustos 1937 Cumhuriyet Gazetesi Festival Mehtap Alemi Gazete İlanı

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle Kemalist reformların getirmiş olduğu toplumsal dönüşümler bağlamında kadına birçok sorumluluk yüklenmiştir. Bu sorumluluklar, kültürden eğitime, sanattan siyasete kadar geniş bir yelpazeye uzanmaktadır. Bu yelpazenin açılımında ise Atatürk'ün, milli kültüre sahip, erkeklerle her alanda eşit Türk kadınına simgeleştirmek; eğitilmiş, ülkesi ve ailesi için çalışan, milliyetçi ve medeniyetçi, taklitçilikten uzak Türk kadını anlayışını yerleştirmek ve kadına saygın bir konum kazandırmak çabasında olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Kaplan 1998:173). Bu bağlamda da Safiye Ayla 1932 yılında ilk defa Mülneri'den Küçükçiftlik Parkı'na geçtiği yıllarda Haydi Ziver Bey, Selâhattin Pınar, Yorgo Bacanos, Aleko Baconos, Feyzi Aslangil, Nubar Yekyay ve Şükrü Tunar'dan oluşmuş devrin en önemli sazenceleri ile çalışırken, bir iş çıkışında Vali yardımcısı Nuri Bey'in evine çağırılarak karşısına çıktığı ve *Sevda Yaratan Gözlerini Her Zaman Öpsem* adlı plağındaki ilk eserini seslendirdiği Atatürk'ün Çankaya ve Florya köşkleriyle Dolmabahçe sarayındaki Türk müziği icralarının vazgeçilmezi ve Ata'nın gözdesi olmuştur (Seçkin 1998:20-22). Safiye Ayla'nın Atatürk ile olan bu bağı onun gazetelerde yer alan plak ilanlarının başlıklarına dahi yansımaktaydı. 28 Nisan 1935 yılında Columbia Şirketinden çıkan bir plağı 'Yanku

ve sevgi büyük önderimiz Atatürk'e' başlığıyla Ata'ya ithaf edilmiştir (1935 Cumhuriyet)

Her anlamda çağdaşlaşma, modernleşme ve Batılılaşma arzusu içinde olan Cumhuriyet ideolojisinin en büyük hamlelerinden biri olan 'müzik devrimi' sonucunda, Klasik Türk Müziği ve onu icra eden sanatçılar, varlıklarını devam ettirebilmek için ideolojinin istediği Batılı imajına bürünmeye çalışmışlardır. Bu anlamda en büyük evrimlerden biri ise 'kadın ses sanatçılarının' varlığı ile olmuştur ki Safiye Ayla musiki yönünden en önemli örneklerdendir (Inan 1975:155).

Ele alınan konu itibarıyla bu başlangıç sürecinde performans sergileyen kadını 'kadın ses sanatçısı' şeklinde tanımlayıp, assolist terimini kullanmamaktaki amaç ise bu terimin henüz Cumhuriyet dönemi içerisinde kullanılmaması; bu terimin 1970'lerde eğlence endüstrisinde, gazinolarla kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Kadın ses sanatçılarının daha da özelde Türk Müziğini yorumlayan kadın ses sanatkarlarının, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde resmi ideolojinin hezimetine uğradığı gerçeğini savunmak yanlış olmayacaktır. Bunun nedeni resmi ideolojinin klasik batı müziğini Türk müziğine yeğ tutmasıdır (Güloğlu 2005:21).

Bu konuda Safiye Ayla beklenenin aksine resmi ideoloji yanlısı bir tutum sergilemiştir. 22 Kasım 1934 tarihli Akşam Gazetesi'nde 'Safiye Hanım musiki değişimine seviniyor' başlığı ile Salâhaddin Güngör'le yaptığı röportajda Safiye Ayla

"Efendim ben musikide alaturka, alafranga bilmiyorum. Bir tek musiki var: O da bizim ruhumuzun ifadesi olan musiki.. Garp tekniği almakla öz musikimizin melodilerini değiştirecek değiliz. İtiraf etmeliyim: Alaturka musiki adı altında çalınan bazı parçalar çok acıklı şeylerdi...Musikide değişiklik yapmak zaruri idi...halk türküleri, benim en sevdiğim parçalardır... Bunlardaki temiz musikiyi başkalarında bulamazsınız. Efendim, ne melodilerdir onlar!.. Halk türkülerini, armonize ederken dikkat edilecek şey, onların özlerine dokunmamaktır. Çünkü incelikleri elden kaçırılırsa bir daha ruhumuza ses vermez olurlar. Ben, istenildiği yerde, istenilen hizmeti yapmağa hele halk türkülerini candan okumağa hazırım. Yeter ki, bu Türk kökünden gelme melodileri garp tekniğine uyduracak sanatkarlar bize okuyacak eser versinler! demiştir." "Yeni musikimiz için ne düşünüyorsunuz?" sorusuna ise Safiye Ayla şöyle cevap vermiştir: "Sözünüze cevap vermek güç..Yalnız şu kadarını söyleyim ki, şark kokusunu kaybetmeden, garp motifleri ile eser hazırlamak işini, ancak her iki vadiye yüksek ehliyet göstermiş musiki bilirlerimiz başarabilirler.... Onun için yeni musikiyi yaratacak olanlar ne tamamiyle Avrupa kafalı, ne de tamamiyle şarklı olmamak lâzımdır. Bu büyük değişimi yapacak olan büyük önderimiz, vazifeyi kimlere vermek lâzım geleceğini şüphe yok ki, en salâhiyettar olanlardan daha iyi bilirler" (Güngör 1934) demiştir.

Safiye Ayla bu yıllarda sahne aldığı bazı mekanlardaki ortamlardan pek de hoşnut olmadığını şu cümleleri ile belirtmiştir:

"Bir takım sarhoşlar karşısında, şarkı okumaktan duyduğum azabı size tarif edemem. Küçükçiftlik parkında şarkı okurken düşüp bayıldığımı hatırlarım. Bütün duygularımı ortaya döktüğüm, kendimi şarkının ahengine kaptırılmış olduğum sırada sarhoş kavgası, beni öyle altüst etmiş ki, kendimden geçip yere düşmüşüm. Kaldırmışlar, götürmüşler. Farkında bile değilim. Türk musikisini yalnız meyhanede dinlenilebilecek bir musiki olmaktan çıkarmağa çalışanlar varolsunlar! Seviyesi biraz yüksek kimseler, bizi dinlemek istedikleri halde şarkı söylediğimiz gazinolara giremiyorlar. Çünkü muhit yoktu, muhit..

Yeni musiki salon musikisi olacaktır. Orada, türkülerimizin yarıda kesilmeyeceğinden emin olarak söyleyebileceğiz” (Güngör 1934).

Müzik inkılabının yapılmasının temel nedenlerinden ve belki de en önemlilerinden biri geleneksel Osmanlı ideolojisini Cumhuriyet ideolojisiyle ikame etmektir (Güloğlu 2005:22). Geleneksel dönem içerisinde Klasik Türk Müziği yalnızca seçkinlerin müzik türü olarak addedilmiş ve saray içerisinde sınırlı kalmışken, uygulanan yaptırımların etkisiyle halka inmiş; böylece Osmanlının izlerini silmeye çalışan resmi ideoloji bir anlamda başarısızlığa uğramıştır demek yanlış olmayacaktır. Gerek besteleyenlerden ve yorumlayanlardan gerekse dinleyicisinden musiki bilgi birikimi isteyen Klasik Türk Müziği, Osmanlı elitlerinden sonra Cumhuriyet elitlerine hizmet etmeye tüm muhalefetlere karşın devam etmiştir. Özellikle saray içerisinde ‘erkek egemen’ sınıfa çoğu zaman ‘erkeklerce’ yorumlanan Klasik Türk Müziği, Cumhuriyet sonrasında değişen konumu ve statüsüyle kadın vokaller tarafından da seslendirilmiştir. Yorumlanan eserleri plak yapan kadın sanatçılar, dönemin müzik endüstrisi tarafından keşfedilmiş ve bu isimlerin yaptıkları plaklar oldukça popüler hale gelmiştir. İktidarın Klasik Türk müziğine karşı izlediği sınırlayıcı tutum karşısında plak şirketleri harekete geçerek alaturka okuyan sanatçılara önem vermiş, özellikle içerisinde kadın seslerinin de bulunduğu fasıl heyetlerinin plakları büyük tirajlara ulaşmıştır (Üstel 1994:45). Cumhuriyetten önce sadece gayrimüslim kadınlara tanınan bu hak, Cumhuriyetle beraber Türk-Müslüman kadınına da tanınmış ve ulusal şöhrete ulaşan birçok kadın ses sanatkarı yetişmiştir. O dönemde, gazino kültürü yeni geliştiğinden daha önce belirttiğimiz gibi şimdilik bu isimleri ‘assolist’ başlığı altında toplamak yanlış olacaktır. Bu yüzden bu kadın ses sanatçıları dönemsel adıyla şimdilik ‘hanende’ olarak anılacaktır (Güloğlu 2005:31). Hanendeler de tıpkı assolistler gibi bir eğlence programında sahneye en son çıkar ve programı finale bağlar ancak bu programlar gazino kültüründe olduğu gibi kendi içerisinde örgütsel bir yapıya sahip değildir. Programda yer alan sanatkarlar öncelikle toplu olarak fasıl yapar daha sonra solo olarak şarkı okurlar. Bu tür programlarda yer alan kadın sanatkarlar abartılı sahne kıyafetlerine de sahip değillerdir. “...Kemalist musiki inkılâbının geleneksel Türk müziği karşısındaki gözden düşürmeye yönelik tavrı, Türk musiki camiasının kendisine yeni bir siyasi rejim karşısında meşrulaştırma ve kanıtlama çabası içerisinde daha ‘uygar’ bir görünüm kazanmak amacıyla “Avrupai” bir dinleti düzenine yönelmesine yol açacaktır. Böylece ‘çağdaş’ bir biçime bürünme kaygısı, 1920’li yıllarda ama özellikle 1930’lardan sonra bir şef yönetiminde, belli icra mekanlarında, belli kıyafetlerle, belirli icra sayısı ve bazı standart kalıplarla icra edilen müziklere prestij kazandırmaya başlayacaktır” (Üstel 1994:48). Resmi ideoloji tarafından dışlanan Klasik Türk Müziği ve onu icra eden sanatkarlar, varlıklarını devam ettirebilmek için kabuk değiştirme yöntemini kendilerince uygulayarak, ideolojinin istediği Batılı imajına bürünmeye çalışmışlardır. Bu, bestelenen eserin dilsel yapısından icracıların giyimlerine kadar uzanan bir evrimi içermektedir. Bu anlamda en büyük evrim ise kadın ses sanatçılarının bu alanda kendilerini göstermesiyle hayat bulmuştur. Bu hem Türk kadını için kendisini ifade edebileceği ve daha önce deneyim kazanmadığı farklı bir alan hem de modern, çağdaş ve batılı Türk kadını imajının Avrupa’ya açılışının penceresi olacaktır. Hanendeler ve resmi ideoloji hakkında yazılan kaynaklar neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu türden bilgilere ancak dönemin ünlü seslerinin kişisel özgeçmişlerinden elde etmekteyiz. Bu kadın sanatçılar, Klasik Türk Müziğini erkek egemenliğinden kurtarmışlar ve Cumhuriyetin kendilerine sağladığı bu alanda kendilerini kanıtlamışlar ve kabul ettirmişlerdir. Aynı zamanda eğlence sektörü içerisinde de yerlerini alarak 1970’lerdeki assolist kültürünün öncüsü olmuşlardır

(Güloğlu 2005:33).

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle, devletin halkı 'sosyalleştirme' çabaları da beraberinde gelişmiştir. Erken Cumhuriyetin eğlence biçimleri, 1920'lerden başlayan sosyal değişimle birlikte eğlence biçimlerinin de bu duruma ayak uydurmuş ve Cumhuriyetin yeni eğlence biçimleri, özünde mütevazı, Batılı bir anlayışla yeniden yorumlanan düğün, açık havada yemek ve sahilde gezinti olarak sınıflandırılabilir (Öztürkmen 1999:183).

1938 yılında Lütfi Kırdar'ın vali/belediye başkanı olduğu on bir yıllık döneminde kentte bir imar hamlesi başlamış ve yollar düzenlenip, yeni bulvarlar, parklar, bahçeler, gezi alanları, meydanlar oluşmuş, kente modern bir hava gelmiş, işte Safiye Ayla'nın da sahne aldığı Taksim Belediye Gazinosu, Taşlık Bahçesi ve Açık hava Tiyatrosu gibi pek çok mekan bu yıllarda yapılmıştır (Sakaoğlu-Akbayar 1999:90). Bunlara daha sonraları Harbiye Belvü Bahçesi, Panorama Bahçesi, Tepebaşı Bahçesi, Suadiye'de Kuru Parkı gibi yeni Açık hava konser alanları eklenmiştir (Şekil 3)



19 Temmuz 1935 Cumhuriyet G



19 Temmuz 1936 Cumhuriyet G.



31 Mayıs 1940 Cumhuriyet G.

Şekil 3- Safiye Ayla'nın açık hava eğlence mekanlarında yer alan gazete ilanları

Dönem büyük bir ekonomik sıkıntı yaşanan 1939-1945 II. Dünya Savaşı yıllarına denk gelmesi talihsizliği yaşamıştır. Gece hayatı iyice sönükleşmiş ve halk artık ev yaşamının bir parçası olan radyo başında eğlenmeye başlamış, savaşı da radyodan takip eder olmuştur. Bu yıllar İstanbul için de radyo günleri olmuştur (Sakaoğlu-Akbayar 1999:90,92). Tabii bu dönem öncesi Cumhuriyet politikaları doğrultusunda geleneksel müziği unutturmak amacı ile başlatılan yasaklama sürecinde, halkın radyolarda Arap müziği yayınlarını aramaya başlamasına ve bu melodilere aşına olmasına sebebiyet vermiş, ardından II. Dünya Savaşı ile beraber kapanan Avrupa pazarlarının yerini Mısır filmlerinin almasıyla da halkın bu filmleri izlemesine neden olmuştur. Çoğunluğu Mısır kökenli olan yaklaşık 150 Arap filmi halk tarafından büyük bir beğeni ile karşılanınca doğuracağı sakıncalar sebebiyle; 1938'de şarkıların Arapça söylenmesi yasaklanmıştır. Bu yasaklanma ardından filmlerdeki şarkılar ya konularına göre yazılan yeni şarkılarla ya da doğrudan üstlerine Türkçe sözler yazılarak seslendirilmeye başlanmıştır ki böylelikle 'adaptasyon' adı verilen yeni bir şarkı türü ortaya çıkmıştır. (Özdemir 2009:19). Bu anlayışın en önemli ismi Sadettin Kaynak başta olmak üzere Selahattin Pınar, Münir Nurettin, Sadi Işıl, Kadri Şençalar, Artaki Candan gibi bestekârların gerek adaptasyon gerekse yeni bestelerini seslendiren solistlerin başında da Safiye Ayla gelmiştir. *İstanbul Kızı, Doğru Yol, Acı Hatıralar, Sahra Güzeli, Çoban Kızı, Aşk ve Fedakarlık, Fakir Kızı Leyla, Aşkın Zaferi, Şeyhin Kızı, Beyaz Melek, Düğün Gecesi, Sonsuz Acı, Meçhul Mazi, Beyaz Zambak, Harmankaya, Kara Bahtım, Gülnaz Sultan* filmlerinin müziklerini seslendirmiş, ardından filmlere seslendirdiği bu eserlerin çoğunu da plaklara okumuştur (1939-1949 yılları arasındaki Akşam ve

Cumhuriyet Gazete taramalarında edinilen afişlerden).

Filmler dışında Safiye Ayla bir de danslı ve müzikli sahne oyunlarından olan Revülerde yer almıştır. Safiye Ayla'nın yer aldığı revülerden *Alabanda Revüsü*'nün oluşumunda, Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşler 'Kraliçe Mimoza' rolü için ilk düşündükleri isim Safiye Ayla olmuştur (Ünlü 2004:353). Safiye Ayla kendisine yapılan öneriyi revü içerisinde alaturka eserler de söylemek şartıyla kabul etmiştir. Bu önerisi kabul görmüş ve besteler, o günlerde filmler için müzikler bestelemekte olan bestekar Sadettin Kaynak tarafından yapılmıştır (Ünlü 2004:354)

Revünün şarkıları 1943 yılında Safiye Ayla'nın bağlı bulunduğu Columbia firması tarafından yayınlanmıştır. Gazete haberleri ve bir-iki fotoğraf dışında günümüze ilgili bir materyali ulaşamayan revüyü Safiye Ayla, Muammer Karaca ve Kelebek Hanım'ın (Anna Papazyan) okuduğu 10 şarkı ile kayıtlara alan firma günümüze taşımıştır. Bu şarkılardan Safiye Ayla'nın seslendirdiği Sadettin Kaynak'ın *Portakal Şarkısı* ve *Çiya Çiya* alaturka bölüme aitken, Karadeniz ezgilerinden esinlenerek yapılan bu şarkılar Kaynak'ın bizzat yönetimde kaydedilmiştir (Ünlü 2004:357).

Alabanda Revüsü dışında Safiye Ayla senaryosu Ziya Şakir'e, müziği Şefik Gürmeriç'e ait, yönetmenliğini de Ali Rıza'nın yaptığı *Bakireler Revüsü*'nde yer almış, bu revü Taksim Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde (1941 Akşam) sahneye konulmuştur. Safiye Ayla'nın yer aldığı bir diğer revü de, Yusuf Süruri ve Muharrem'in senaryosunu yazdığı, Muharrem ve Lütfullah'ında sahneye koyduğu ve Karlo Kopaçelli'nin müziklerini yaptığı *Canım Revüsü*'dür. Bu revü de İstanbul Gazinosu'nda sahnelenmiştir (1943 Cumhuriyet). Tıpkı Alabanda Revüsü'nde olduğu gibi Safiye Ayla'nın yer aldığı senaryosunu Ekrem Reşid'in yazdığı ve Cemal Reşid'in de müziklerini yaptığı bir diğer revü *Aldırma Revüsü* de Muharrem Karaca Hicran ve Lütfullah Süruri'nin iştirakleri ile İstanbul Gazinosu'nda (1943 Cumhuriyet) sahnelenmiştir (Şekil 4).



29 Mart 1943 Cumhuriyet G .



5 Temmuz 1941 CumhuriyetG.



18 Ocak 1943 Cumhuriyet G.

Şekil 4- Safiye Ayla'nın yer aldığı revülerin gazete ilanları

Bu dönemde Safiye Ayla'nın sahne ve plak çalışmaları tüm hızıyla devam etmiş ancak sonrasında Şerif Muhittin Targan ile olan evliliği neticesinde, zaman zaman müzik hayatına ara vermek zorunda kalmış, sık sık basında da 'son kez', 'veda' veya 'yalnız bir ay için' şeklindeki ilanlarla sahnelere geri dönüşü duyurulmuştur (1955 Cumhuriyet).

Sahnelere dönüşü ardından yaptığı bir röportajda: "Uzun ayrılıktan sonra sahneye bazı yeniliklerle çıkacaktım. Bunların başında Paris'teki ünlü modaevi Dior'dan getirttiğim tuvaletim vardı" demiştir. Ayla'nın Dior tuvaleti ile Küçüksu Kasrı'nda sahneye çıkıp seslendirdiği ilk eser ise Dede Efendi'nin Mahur bestesi *Ey gonca dehen* olmuştur. Beste ile başlayan bu repertuarın,

dönemin popüler şarkısı *Avare* ile neticelenmesi de klasik-neo klasik ve popüler harmanlaması adına gazino programı repertuarı açısından iyi bir örnek teşkil etmektedir (Seçil 1998:102-103).

Savaş ardından çok partili siyasi hayata geçiş, ABD ile artan ilişkiler, ülkede esen hürriyet rüzgarları halkta da ferahlama yaratmış, yaşama bağlılığını arttırmıştır. 1950'deki iktidar değişimi ve daha liberal iktisat politikaları ile ekonomi canlanmaya başlamış, toplumsal hareketlilik artmış ve iç göç hızlanmıştır. Bu evrede de İstanbul iyice kabuk değiştirmiş, yeniden ülkenin ekonomik karar merkezi durumuna yükselmiş, yükseliş tırmanmaya dönüşmüştür. Bu yıllarda geleneksel normlarını terk edip İstanbul'u keşfe çıkan Anadolu eşraf ve tüccarının kentin özellikle gece yaşamına damgasını vurduğu dönemdir. Asıl kentli kesimin eğlence yeri ise gazinolar olmuştur. Gazinolar altın çağını yaşamış, radyo sanatçıları da birbiri ardınca buralarda sahne almışlardır. Barlar modernleşirken Amerikan tarzı kulüpler ortaya çıkmaya başlamış, gramofonun yerini pikaplar almış, rock and roll, çaça, kalipso yeni danslar olarak belirmiş, caz ve hafif Batı müziği parçaları her yerde duyulmaya başlanmıştır. Televizyon, ses ve görüntü teknolojisi ülkeye girene dek, İstanbul eğlence hayatının kalbi de gazino, tiyatro ve sinema olmak üzere üç koldan beslenmiştir (Sakaoğlu-Akbayar 1999: 90, 92).

Sözlük anlamıyla gazino, 'yemek yenilen, gösteri izlenen, müzik dinlenen, bazen oyun sergilenen eğlence yeri' olarak tanımlanmaktadır. Bu mekanların vazgeçilmez assolist ise, 'bir müzik programında genellikle en son sahneye çıkan, alanında çok ünlü olan sanatçı'dır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, assolist, gazinolarda, Türk Sanat Müziği okuyan şarkıcılardan oluşan, 1970'li yılların başlarından 1980'lerin ikinci yarısına kadar geçerliliği devam eden ancak değişen kültürel iklimler bağlamında eğlence anlayışının da dönüşüme uğramasıyla bugün sadece bir sıfat olarak kalan bir terimdir. Assolist olarak nitelendirilenler, yapılan gazino programlarında, en son sahne alan ve yaklaşık olarak 2-2,5 saat boyunca müzikal icranın yanı sıra bugün *show* olarak adlandırılan sanatsal performansını sergileyen, genelde kadın şarkıcılardır. Bu şarkıcılar, Türk Sanat Müziği sanatçıları olarak nitelendirilmesine karşın türkü, pop veya günün popüler şarkılarını da seslendirmektedir. Önemli olan burada hangi türde şarkı söyledikleri değil, şarkıcıların kendilerini seyirciye dinletebilmesi ve izletebilmesidir. Seyirci alım gücünü aşmayan plaklardan aşına olduğu sesin sahibini görmek ya da eğlence amacıyla gazinoya gitmektedir. Assolistliğin oluşumundaki faktörlerin başında, sanatçının sanatsal yorumu oldukça önemlidir. Her şarkıcının assolist olabileme şansı yoktur. Bu anlamda sanatçının klasik bir müzik bilgisi çerçevesinde neo-klasik eserlerden de oluşan bir repertuara sahip olması, 'üstad' olarak adı anılan hocalardan makam ve usul dersleri alması gerekir. Bunun yanı sıra, kurumlaşmış bir yapı olan radyodan 'radyo sanatçısı' unvanıyla görev almış olması onun için artı bir puandır. Müzikal bilgisi sağlam bir temelde olan assolist, varlığını izleyicisine/dinleyicisine daha rahat kabul ettirecektir. Çünkü Türk Sanat Müziği hem icra eden ve yorumlayan hem de dinleyicisinden müzikal bilgi birikimi isteyen bir müzik türüdür. TRT İstanbul ve Ankara radyoları, dönemin en ünlü assolistlerinin, mesleklerinin başlangıç yıllarında görev aldığı kurumlar olmuştur. Ayla'nın Radyoya girişi ise 1952 yılına denk gelmektedir. (1952 Dünya). Bir de Safiye Ayla'nın İstanbul Konservatuarındaki öğretim görevliliği görevi bulunmaktadır. Ayla bu yoğun hal ve çalışmalar neticesinde bu görevinden istifa etmek durumunda kalmıştır. Ayla 1943 itibarı ile bu görevini de 6 sene sürdürmüştür. İstifa sebebi olarak da "Kendimi çok yorgun hissediyorum" diye belirtmiştir (1948 Cumhuriyet).

Bir sanatçının assolist sıfatını kazanabilmesi için gerekli olan bu akademik ve sosyal

statüler yanında tabii ki en önemli öge gazinoda sahne almasıdır. Program kadrosunda en son sahne olarak gazino programını finale bağlar. Programda assolistin yalnızca yorumladığı şarkı değil, kendisini izlemeye gelen seyircisine karşı görsel bir yorum da sunar. Bu görsel yorum, şarkıcının imajının yanı sıra eşlik eden sazencelerin giyiminden sahnedeki düzene kadar değişkenlik gösterir. Yanı sıra şarkıcının mesleğinin gerekliliği olarak kendisi üzerinde kurulmuş olan imajdır. Assolist bu imajı yalnızca sahnede değil sahne arkasında da birçok alanda kullanmaktadır. Assolist, kendisi üzerinde kurulan bu imaj sayesinde varlığını sürdürür demek yanlış olmayacaktır. Assolistin kendisini ifade ederek performansını sergileme imkanı bulunduğu, kendisiyle bir bütünsellik oluşturduğu ve örgütsel yapısı içerisinde bir birim durumunda olduğu mekandır gazinolar. Assolistin performansını sergilediği gazinoda ve gazino ardında çizdiği (ya da üzerinde kurulduğu) imaj faktörü de önemli unsurlardandır. Assolist, imajının altında bir kimlik oluşturmakta ve kendisini bu şekilde ifade etmektedir. Böylece toplum içerisinde kendisini kabul ettirerek varlığını sürdürebilmektedir. Bir assolistin imajını oluşturan öğeleri sarışınlığı, makyajı ve kıyafeti özelinde incelemek mümkündür. Bu parçaların her biri kendi başına bir anlam ifade etmekle beraber, bir araya gelerek anlamı güçlendirmekte, böylece üzerinde kurulduğu assoliste değer yüklemektedir: makyaj, kostüm assolistlik imajını belirleyen temel unsurlar olarak sayılabilir. Belki Safiye Ayla'nın döneminde değil fakat bir sonraki jenerasyon için sarışınlığı da bu imaj içerisine katabiliriz. Bazen imaj için kullanılan objeler de olmuştur ki Safiye Ayla'da bu imajı için bir çok sahne resminde rastlanılan eline aldığı mendildir. Bu mendili çağdaşı olan Ümmü Gülsüm'den esinlenerek kullandığı oldukça muhtemeldir. Ayrıca dış görüntüsü ile ilgili bir çok espiye hatta ağır ithama maruz kalan çirkin denilen Safiye Ayla "fiziğimden boyumun kısalığı dışında hiçbir şikayetim olmadı" diyerek topuksuz her yanı aynı yükseklikte, bir platform şeklinde ayakkabılar yaptırarak giyiniş bunlarla da özdeşleşmiş olmuştur (Seçkin 1998:136).

Safiye Ayla gazinolarda sahne almasının yanı sıra Ekim 1943 yılındaki gazete ilanlarında rastlanıldığı üzere 'Safiye Salonu' adı altında kendine ait bir mekana da sahip olmuştur (1943 Cumhuriyet) (Şekil 7). Yapılan arşiv taramalarında, Safiye Ayla'nın Maksim, Kristal gibi mekanlarda sahne aldığı tespit edilmiştir; fakat bu mekanların gazino olarak tanımlandığı ve Safiye Ayla'nın da adının yer aldığı ilk ilan 1942 yılında İstanbul Gazinosu olarak tespit edilmiştir. (1942 Cumhuriyet) (Şekil 5). Bu afişin dönem Gazino müzikal kültürü anlatmak açısından da büyük ehemmiyeti vardır. Şöyle ki; bu ilanda Safiye adının altında yer alan okuyacağı eserler kısmında Nevakâr (İttri) ile başlayan Dede'nin Bi vefa bir çeşmi bidad eseri ile devam eden bir program yer almaktadır.



21 Kasım 1942 Cumhuriyet Gazetesi



29 Ekim 1943 Cumhuriyet Gazetesi

Şekil 5- Safiye Ayla İstanbul Gazinosu'nda ve Safiye Salonu Afişleri

Şu ya da bu şekilde assolist sıfatını kazanan her şarkıcı, bulunduğu toplumun bir parçası olup o toplumun en naif özelliklerini bünyesinde taşıyarak yine o toplum içerisinde hayat bulmuştur. Özellikle kentli orta sınıf, assolisti öylesine benimsemiştir ki, assolistlerden ilham alarak kendi deyişleri içerisinde birçok söylem türetmiştir. Assolistin gazino programında en son sahne almasına atıfta bulunarak, 'assolist gibi geç kalma', bir kişinin olumsuz eylemlerini/söylemlerini belirtmek için 'assolist gibi kaprisli', yine bir kişinin abartılı giyimini eleştirirken 'assolist gibi giyinmiş' ya da yine assolistin gazino programında en son sahne alması dolayısıyla değerli olduğunu belirtmek için 'assolistim' gibi deyişler assolistin ne kadar içselleştirildiğini gösterir demek mümkündür (Güloğlu 2005:46,49).

Assolistler, ataerkil düzen içerisinde erkek egemen söylemin etkisi altında kalması anlamında geleneksel, fiziksel ve dış görünüşüyle Batılı kadın imajı çizmesi anlamında modernidir. Savaş ardından çok partili siyasi hayata geçiş, ABD ile artan ilişkiler, ülkede esen hürriyet rüzgarları, 1950'deki iktidar değişimi ve daha liberal iktisat politikaları ile ekonomi canlanmaya başlamış, toplumsal hareketlilik artmış ve iç göç hızlanmıştır. Bu evrede de İstanbul iyice kabuk değiştirmiş, yeniden ülkenin ekonomik karar merkezi durumuna yükselmiş, yükseliş tırmanmaya dönüşmüştür. Değişim ve dönüşümler sonucunda gazino kültürünün erimesi ve dolayısıyla assolistlerin de bu değişimde olumsuz yönde etkilenmesi söz konusudur. Geleneksel yapıdan gelen assolistler varlığını devam ettirebilme adına müzik endüstrisiyle giriştiği mücadele sonucunda Türk Sanat Müziği okumak yerine neredeyse tamamen popüler olan farklı müzik tarzlarını icra etmek mecburiyetinde kalmışlardır. Resmi ideolojinin Batılı ve çağdaş Türk kadını, mesleğinde başarılı iyi bir eş ve anne profilini yansıtan assolistten, cinselliğin daha da ön planda tutulduğu ve sanatsal açıdan önceki döneme göre daha az nitelikli bir assolistliğe geçiş sürecinin yaşanmasından söz etmek mümkündür. Assolistin kendisini ifade alanı yaratan gazinoların pavyona dönüşmesi, müzik tarzlarını değiştirmek zorunda kalması salt ticarethane düşüncesiyle izleyiciye farklılık sunma çabasında olan gazinolarda assolistliğin görsel öğelerinin ön plana çıkarılma sürecini başlatmıştır. Çok daha sonraları televizyonun daha ucuz bir eğlence biçimi olması kentli orta sınıfın da eğlence biçimini değiştirmesine, televizyonu gazinoya tercih etmesine yol açmıştır. Önceki dönem assolistleri, eğlence mekanlarının da bu yönde değişmesiyle meşruyet alanları olan gazinolardan kopmuşlar ve varlıklarını televizyon aracılığıyla sürdürmeye çalışmışlardır. Safiye Ayla'nın da son kez sahneye çıktığı 1980 yılı itibari ile, bu yılların hareketli yaşam tarzı içerisinde pasif konuma düşmüşler ve eski popülerliklerini bu anlamda yitirmeye başlamışlardır (Güloğlu 2005:53).

Referanslar

- Akçura, Gökhan. 2003. *Ivır Zıvır Yarihi:Şen Gönüller Diyarı*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Aksoy, Bülent. 1997. "İstanbul Kültüründe Müsiki ve Kadın", *Gündelik Hayatın Renkleri*, Beşiroğlu, Şehvar. 2006. "İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri", *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, 3 (2).
- ?. 1994. "Eğlence Hayatı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 3, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları.
- Güloğlu, Volkan. 2005. "Türkiye'de Assolistliğin Dönüşümü: İmaj, Performans, Anlatı. Emel Sayın Örneği", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi., Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Muğla: Türkiye.

Güngör, Necati. ? . *Safiye Ayla Anıları*. İstanbul: Heyamola Yayınları.

Kaplan, Leyla. 1988. *Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını (1908- 1960)*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

Özdemir, Sinem. 2009. "Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Film Müzikleri ve Sadettin Kaynak", *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, (6)

Öztürkmen, Arzu. 1999. *Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek. 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan*, Cumhuriyet Modaları İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Sakoğlu, Nuri. Akbayrak. 1999. *Binbir gün Binbir Gece: Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*, İstanbul.

Seçkin,Nalan. 1998. *Musalladan Şöhrete Safiye Ayla*. Ankara:Bilgi Yayınevi

Ünlü, Cemal. 2004. *Git Zaman Gel Zaman Fonograf, Gramofon, Taş Plak*, İstanbul:Pan Yayıncılık

Üstel, Füsun. 1994. "1920'li ve 1930'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı""", *Defter, Sonbahar*. 7(22)

1930-1960 yılları Akşam, Milliyet, Cumhuriyet ve Dünya Gazeteleri.