

Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir Filmi Üzerinden Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik ve Simgesel İktidar

Symbolic Power and Music in the Early Republic Period of Türkiye through *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*

Erdinç Kaygusuz, *Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Beykoz Üniversitesi, 0000-0002-9581-4458*

Özet

Sanatın icrası ve sanat yapıtının temellük edilme biçimlerinin her biri nihayetinde toplumsal bir ilişkilendirme biçimi olduğundan, müzik alanı da toplumsaldaki oluş ve eyleyşlerin belirgin mücadele sahalarındandır. Bu nedenle Türkiye’de Cumhuriyetin erken döneminde müzik, iktidar ilişkilerinin simgesel olarak sağlanması açısından önemsenmiş ve sembolik gücün gösterildiği uygulamalara sahne olmuştur. Dahası sembolik güç üzerine kurulu müzik politikaları yer yer açık baskı unsurlarıyla da desteklenmiştir. Bunlardan biri 1934 yılında Osmanlı müziğinin radyolardan çalınmasının engellenmesidir. Bu çalışma Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını toplumsal iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirmekte; dönemin tartışmalarının ve 1934 tarihli radyo yasağının *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) kısa metrajlı filminde nasıl temsil edildiğini çözümlenmektedir. Nitel araştırma desenine sahip bu çalışmada eleştirel film analizi sosyolojik çözümleme etrafında yapılmıştır. Türkiye’nin toplumsal ve kültürel tarihinde süregelen tartışmaları konu etmesi bakımından alışlagelmiş bir kompozisyon örneği sunsa da film, gerek alaturka-alafranga karşıtlığını absürt politik mizahla buluşturarak izleyicilere sunması gerekse de bugünün Cumhuriyet eleştirilerine zemin sağlaması bakımından önemsenmiştir. Ancak filmin temel argümanlarından olan türkülerin yasaklandığı iddiası ile tarihsel olaylar arasındaki çelişki nedeniyle söz konusu uygulamanın filmde çarpıtılarak gerçeklikten uzak temsil edildiği belirtilebilir.

Anahtar Sözcükler: Erken Cumhuriyet Dönemi, müzik, müzik politikaları, kültür politikaları, radyo yasağı, Türk müziği, eleştirel film analizi.

Akademik Disiplin(ler)/alan(lar): Müzik sosyolojisi, kültürel çalışmalar, medya ve iletişim çalışmaları, politik iletişim.

Abstract

Every shape of art and its appropriation is eventually a form of a social relationship. Music, in particular, symbolizes one of the preeminent areas of struggle concerning existence and action in the social sphere. In the Early Republican Period in Türkiye, importance was given to the sphere of music in terms of appointing power dynamics, and the sphere was also the scene of practices revealing symbolic power. One of these practices was the ban of traditional Turkish music from being played on the radio in 1934. This study considers the music policies of the Early Republican period in Türkiye in the context of social power relations. It investigates how the radio ban on traditional Turkish music in 1934, one of the major discussions of the period, was represented in the short film *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006). Based on this framework, the study has a qualitative research design, using the critical film analysis method in the sociological frame. Although the film presents a typical example concerning an occurrence that has sparked endless discussions in Türkiye's social and cultural history, it is considered consequential for presenting the east-west contrast with political humor to the audience ludicrously. Nevertheless, the claim that folk songs are banned, which is one of the main arguments of the film, contradicts historical facts.

Keywords: Early Republican Period, music, music policies, cultural policies, the radio ban, Turkish music, critical film analysis.

Academical Disciplines/fields: Music sociology, cultural studies, media and communication studies, political communication.

- **Sorumlu Yazar:** Erdinç Kaygusuz, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Beykoz Üniversitesi.
- **Adres:** Beykoz Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Lisans Yerleşkesi, Kavacık Mah. Muhtar Sok. No: 3 Beykoz, İstanbul.
- **e-posta:** kaygusuzerdnc@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:**
- **doi:** 10.17484/yedi.1329530

Geliş tarihi: 20.07.2023 / Kabul tarihi: 15.09.2023

1. Giriş

Bu çalışma Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını toplumsal iktidar ilişkileri bağlamında değerlendirmekte; dönemin öne çıkan uygulama ve tartışmalarından biri olan 1934 tarihli radyo yasağının *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) kısa metrajlı filminde nasıl temsil edildiğini çözümlemektedir. Böylece birinci olarak Erken Cumhuriyetin müzik politikaları ve uygulamalarına ilişkin bir çerçeve çizmek, ikinci olarak radyo yasağının ve dönemin müzik politikalarının filmde nasıl temsil edildiğini açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi ise Pierre Bourdieu’nün, toplumsaldaki başat tahakküm tarzının simgesel manipülasyon biçimlerine kaydığını (Bourdieu, 1990a) ve tüm simgesel sistemlerin bilişsel, iletişimsel ve siyasal biçimlerinin sıkı birliğini ifade eden (Swartz, 2018, s. 120-121) *simgesel iktidar* kuramına yaslanmaktadır.

İktidar ancak birtakım kurmacalarla ve dışarıya yansıyan kendindeki olumsuz belirtilerin yumuşatılmasıyla sürdürülebilir ve ancak zorunlu tuttuklarının yüreklere yazılmasıyla toplumsalın sadakatini kazanabilir (Eagleton, 2021, s. 65). Bourdieu’ya göre (2015, s. 367) de kültür, toplumsal olarak bahse girilen herhangi türden şey gibi hem oyuna dâhil olmayı hem de oyuna gelmeyi dayatan bir bahistir. Kültürel ve simgesel ürünlerin üretim, dağıtım ve tüketim koşulları üzerindeki bahse konu olan mücadele, bu bakımdan iktidar üzerine verilen sembolik bir mücadeledir. Bu amaçla sanat nesnelere ve sanatsal ürünler bu sembolik mücadelenin sahasıdır. Bunların çeşitlerinden müzik ise ruha hitap eden sanatların en manevi olanı olduğundan (Bourdieu, 2015, s. 35) yüreklere yazılması pek kolay değildir. Bu nedendir ki müzik üzerindeki mücadele kimi zaman sembolik şiddet görünümü, kimi zamansa iktidara direnme biçimini alır. Lâkin şu bir gerçek ki:

(...) Müzik, egemen sınıfların yayılmasında yoğun bir şekilde yer almış ve gelişen dünyada yeni devletlerin, daha doğrusu bu yeni toplumsal oluşumlarda çıkarı en yüksek olan sınıfların elinde bir araç olmuştur. Bu kontrol esas olarak üniversiteler, konservatuvarlar ve arşivler üzerindeki devlet kontrolü veya etkisi yoluyla yürürlüğe konur ve medya sistemleri aracılığıyla yayılır. (Stokes, 1997, s. 10)

İktidarlar ya da devletler, oluşan yeni toplumsal manzarada müziğin ve sanat alanının kontrol edilmesine yönelir. Nitekim bir atasözündeki gibi, “yeni toplumlar, beraberinde yeni şarkılar getirir” (Petrov, 2022, s. 4). Bunun nedeni yeni toplumsal uzamdaki farklı konumlarda bulunan toplumsal failerin gücü elinde bulunduranlarının, yeni türden meşru bir yaşam stilini hedeflemesi ve dayatmasıdır (Bourdieu, 2015, s. 367). Türkiye’nin erken dönemlerinde yaşanan da özünde bundan farklı bir niyet taşımaz. Erken Cumhuriyetin müzik alanındaki politika ve uygulamaları, devletin ve toplumun kültürel açıdan modernleştirilmesi projesinin önemli bir yapı taşıdır (Erol, 2012, s. 49). Nihayetinde eski olandan bağımsızlaşmış, eskiyle girdiği sembolik mücadeleden galip ayrılmış, kültürel bahsi kazanmış ulusal bir müzik kültürü inşa etmek Erken Cumhuriyetin temel hedefi olarak belirlenmiştir.

Bu süreçteki kimi uygulamalar bazılarınca sembolik şiddet örnekleri olarak, bazılarınca da amaca uygun kıymetli etkinlikler olarak görülür. Fakat Erken Cumhuriyet döneminden bugüne değin uzanan gelişmeler içerisinde devlet politikalarının doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmak bu çalışmanın kapsamında olmadığı gibi amacım bazı uygulamaları savunmak ya da eleştirmek de değildir. Bu çalışmada Türkiye’nin emekleme dönemlerinde müzik alanındaki politikalara kısa bir bakış sağlamaya çalışacağım ve Osmanlı müziğinin¹ radyolardan çalınmasının 1934’te yasaklanması uygulamasına değineceğim. Daha sonra bu uygulamanın 2006 tarihli ve Sinan Çetin tarafından yazılıp yönetilen *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* filminde nasıl temsil edildiğini ortaya koymak amacıyla sosyolojik film çözümlemesi yapacağım.²

2. Politik Alanda Toplumsal Failer ve Müzik

Müzik ve daha genel olarak sanat ile iktidar arasındaki süregelen ilişki ya da müziğin bir tür yönetim, tahakküm ve kullanım aracı olarak benimsenmesi, kuramsal ve tarihsel bakımdan üzerine tartışılan başlıca konulardan biridir. Bu ilişki bir yandan müziğin iktidar faillerinin yönetim fonksiyonu, diğer yandan da

¹ *Osmanlı müziği* ifadesiyle geleneksel Türk müziğini kastediyorum. Yine aynı kasıtlı çalışmada yer yer *Saray müziği* ifadesini de kullandım. Bu üç kullanımı birbirlerinin yerine geçebilecek şekilde tercih ettim. Bu noktada söz konusu müziğin Saraya ait olmaktan daha çok kentlerde yaşayan halkın müziği olduğunu ileri süren literatüre mesafeli yaklaşığımı belirtmeliyim.

² Çalışma boyunca yararlandığım ve özellikle Mustafa Kemal Atatürk’ün görüşleri ve söylevlerine ilişkin bazı kaynaklar Türkçenin daha eski bir biçimiyle kaleme alındığından, okur, metinde kimi zaman Eski Türkçeyle karşılaşabilir.

İktidar faillerine karşı direnç merkezi olarak değerlendirilmesi boyutlarıyla öne çıkar. Boyutlardaki ağırlık merkezi ise ilişki alanlarındaki toplumsal ilişkiler ve mücadeleler tarafından belirlenir. Sanatın icrasını ve sanat yapıtının temellük edilme biçimlerini birer toplumsal ilişki biçimi olarak gören Bourdieu tam da bu nedenle sanatın iktidar ve güçle ilişkisini ele alması bakımından dikkate değerdir.³ Onun özellikle kültürel sermaye, alan, strateji, habitus ve sembolik güç kavramları, müzik sosyolojisi alanında önemli bir yaklaşım biçimi temsil eder ve dahası *Ayrım*'ı (2015) müzik zevkinin ve estetik eğilimin oluşumunun araştırılması için ampirik açıdan temel sağlar (Prior, 2011, s. 122). Bourdieu'nün geliştirdiği bir dizi kavramdan oluşan bu set toplumsal alanda faillerin birbiriyle ilişkili olarak konumlanması ve kendilerini ötekilerden ayırt eden birtakım yetkinlikler ve yetkinlikler geliştirmelerini temsil eder.

Alanlar, hegemonik olanlar ile tahakküm altındaki gruplar arasındaki ilişki alanlarını imler ve farklı alanlarda yapısal olarak benzer pozisyonları işgal eden faillerden oluşur (Bourdieu, 1985). İktidar alanı ya da politik alan Bourdieu'nün savunduğu gibi insanlar, uluslar ve devletler gibi varlıkların kendi yetkinliklerini, yetkinliklerini ve fikirlerini "dayatma ve telkin etme" gücü üzerine mücadele eden faillerden oluşur (Akt. Kerr vd., 2022). Genel anlamda herhangi bir alana giren veya burada konumlanmış toplumsal failler, müzakere etmek ve konumlarını belirlemek ya da güçlendirmek üzere kendileriyle birlikte belirli türden sermaye biçimlerini getirirler ya da alanda edinirler (Kerr ve Robinson, 2016, s. 703). Bu bakımdan iktidar alanı faillerini konumlandıran toplumsal bir alanı; belirli türden sermaye biçimleri ise bu alanda hareket etmek için yararlanabilecekleri kaynakları ifade eder (Williams, 2007'den aktaran Kuus, 2015, s. 371).

Bourdieu (1990a, s. 122-134) bugünkü toplumsal manzarada birincil ve egemen tahakküm tarzının açık baskıya ve fiziksel şiddete doğrudan dayanmadığını, daha ziyade simgesel manipülasyon biçimlerinde bulunduğunu savunur. Dünyayı düzenlemenin aracı olarak simgesel sistemler üzerine bir mücadele yürütülür. Politik alandaki iktidar mücadelesinde belirleyici olan sermaye türlerinden biri kültürel sermayedir. Bourdieu'ya göre kültürel sermaye, "sözel beceri, genel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi çeşitlilik gösteren olanakları kapsar" (Swartz, 2018, s. 111-120). Kültürel sermayenin somutlaşmış, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç biçimi de bir açıdan politik alanda iktidarın kurulmasıyla ilişkilidir. Sosyalleşme yoluyla içselleştirilmiş beğeniler, müzik, sanat, bilim anlayışları; kitaplar, sanat eserleri, bilimsel araçlar; eğitim sistemi kültürel sermayenin bileşenlerini oluşturur. Byung-Chul Han'ın (2020, s. 15) da vurguladığı gibi, iktidarın iletişimsel olarak gerçekleştirilişi ile kültürel boyutuyla iktidarın tesisi birbirine yakındır. Bu bakımdan müzik, kamusal ortak tecrübeye açık bir sanat biçimi olduğundan güç odaklarının her zaman ilgisini çeker (Tatar ve Aydın, 2017, s. 7). Daha başka deyişle, iktidar ilişkilerinde gücü elinde bulunduranın da mücadelede kullananların da tamamı müzik ve onun insan üzerindeki etkisiyle, yani baştan çıkarma, iletişim kurma ve birleştirme potansiyeliyle her zaman ilgilenir (During, 2005, s. 143). Öyleyse iktidar alanındaki mücadele bir bakıma kültürel ürünlerin sahipliği için verilen mücadele, ayırt edici sınıflama ilkelerinin sürdürülmesi ya da ortadan kaldırılması amacıyla verilen sembolik mücadelelerdir; bu mücadeleler içerisinde sanat nesnelere ve özellikle müzik faillerin birbirinden ayrılma/ayırıştırma ilişkisinin nesnelleştirilmesi anlamına gelir (Bourdieu, 2015, s. 333-367). Bourdieu, müziğin toplumsal faillerin birbirlerinde ayırışma mücadelesindeki bu özel rolünü şöyle anlatır:

Eğer müzik beğenileri mensup olunan *sınıfı* tescil ediyor ve başka hiçbir beğeni bu kadar kesin bir biçimde sınıflandırıcı olamıyorsa, bu, müziğe karşılık gelen yetkinliklerin edinilme koşullarının nadiren oluşmasından dolayıdır ve konserleri izleme ya da *soylu* bir müzik aleti çalma pratiğinden (diğer tüm etmenler eşitlendiğinde tiyatroya, müzeye hatta galerilere gitmeye oranla daha az yaygın olan) daha sınıflayıcı bir pratiğin olmamasından kaynaklanır. (Bourdieu, 2015, s. 35)

Diğer yandan Bourdieu'ya göre (1998, s. 33) devletler, müziğin de içinde olduğu kültürel sermaye ya da ekonomik sermaye gibi farklı sermaye türlerinin yoğunlaşma sürecinin bir formudur ve bu türlerin üzerinde güç sağlayan bir tür meta-sermayenin sahibi olarak devleti oluşturan bu yoğunlaşmadır: En geniş kapsamlı toplumsal yapılanma aygıtlarından biri olan devletin doğuşu, devletin meşru fiziksel ve sembolik şiddet tekelinin oluşumuyla el ele giden farklı ekonomik, kültürel ve politik alanların birleştirilmesi sürecinden ayrılamaz. Nihayetinde devletin amacı, devletin kendisi de dahil olmak üzere toplumsal yaşamdaki her şeye uygulanabilen düşünce sistemleri ve kategorilerini üretmek ve bunları benimsetmektir

³ Bourdieu'nün özellikle müziğin toplumsaldaki pratikleri ilişkisel olarak nasıl şekillendirdiğine yönelik fikirleri müzik sosyolojisinde post-Marksist araştırmaların gündemini belirlemiştir.

(Bourdieu, 1994, s. 1). Devletin gücünün tüm özgüllüğü kullandığı sembolik etkinliğiyle ölçülebilir ve bu etkinlik sosyal failler tarafından algılanan ve onların onu bilmelerine ve tanımalarına neden olan algı kategorileri tarafından algılanan sembolik sermayenin sağlanmasıdır (Bourdieu, 1994, s. 8-12) Bu bakımdan gücü elinde bulunduran faillerin iktidar alanında gücünü sembolik olarak da kurması ya da sürdürmesi amacıyla sergilenen uygulamalar bütünü sembolik güç olarak somutlaşır (Bourdieu, 1998, s. 58-59). Hem maddî hem de sembolik yapılarda failler tarafından toplumsal gerçekliğin inşasını kavrama noktasında Bourdieu'nün geliştirdiği sembolik güç kavramı⁴ (Adler-Nissen, 2013), sembolik çerçeveler oluşturulmasını, oluşturulanın yayılarak yeni bir dünyanın yaratılmasını, bu yaratılanı koruma ya da değiştirme yeteneğini ve bunun kolektif araçlarını tanımlar (Wacquant ve Akçaoğlu, 2017, s. 57). Bu noktada politik alandaki baskın toplumsal failler devletin yönetiminde sembolik sermaye elde etmeye yönelir ve alandaki diğer aktörler üzerinde simgesel şiddet uygulayabilir. Sembolik şiddet, gücü elinde bulunduranların, tahakküm altındaki failleri zorlamak ve bastırmak için söylemsel bir araç olarak kullanılır (Vestby, 2020, s. 53). Dahası Bourdieu (2015), sembolik şiddetin “kurbanları tarafından bile algılanamayan ve görülemeyen nazik bir şiddet” olduğunu ileri sürer ve bunu “olağanüstü derecede sıradan bir toplumsal ilişki” olarak etiketler (Akt. Vestby, 2020, s. 53). “Sembolik şiddet, kolektif beklentilere veya toplumsal olarak telkin edilen inançlara dayalı olarak algılanmayan boyun eğdiren şiddettir” (Bourdieu, 1998, s. 103). Bu bakımdan simgesel şiddetin örnekleri, mevcut toplumsal düzenin doğallaştırılması ve bunu sonucu olarak beklenen kültürel pratiğin sessizce işleyen ve politik alana özgü koşullara göre deneyimlenmesidir.

3. Erken Cumhuriyetin Müzik Politikaları

Erken Cumhuriyetin müzik alanındaki uygulamaları da simgesel iktidar ve sembolik güç bağlamında değerlendirilebilecek iktidar ilişkilerinin bir çeşit görünümüdür. Bu dönemde müzik alanı iktidar ilişkilerinin simgesel bakımdan sağlanması ve korunması açısından önemsenmiş ve sembolik açıdan gücün gösterildiği uygulamalara sahne olmuştur. Fakat dönemin politikalarına geçmeden önce başlangıçta vurgulanmalı ki Atatürk'ün müzik hakkındaki görüşleri Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî müzik politikası olarak uygulanmıştır (Gedikli, 2005, s. 4). Bu açıdan onun görüşleri ve müzikle ilişkisi bir anlamda Erken Cumhuriyetin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin görüşleridir denilebilir. Bu nedenle Atatürk'ün sanatı ve müziği nasıl gördüğüne kısaca değinmek yararlı olabilir. Atatürk, sanatı, gerçekleştirmek istediği değişime yönelik tüm atılımların merkezine yerleştirmiş ve bir inkılâp alanı olarak görmüştür. Dahası sanatı Cumhuriyetin diğer atılımlarının ve politikalarının yaygınlaştırılmasında en etkin araçlardan biri olarak anlamlandırmıştır. Bu anlamlandırmasını “fikirler ve inkılaplar sanatla yayılır” sözleriyle de dile getirmiştir (Coşkun, 2008, s. 49). Onun müziğe ilişkin görüşleri arasından en bilinenlerden olanı, 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda öğrencilerle yaptığı konuşmada sorulan bir soru üzerine verdiği yanıtıdır (Beşkur, 2006, s. 51):

(...) Hayatta musiki lâzım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alâkası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzuu bahs olan hayat insan hayatı ise musiki behemehal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neiesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i Çayanı mütaleadır. (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 2006, s. 362)

Bu kapsamda Atatürk'ün müzik alanındaki en önemli yenilik hedefi, eskiden kopmuş ve yeni toplumun değerlerine uygun, çağdaş ve ulusal nitelikte yeni bir müzik anlayışı oluşturabilmek yönündedir (Coşkun, 2008, s. 52). Genel olarak sanat ya da özel olarak müzik, Türkiye'de bulunan devlet geleneğinin de belirlenmesiyle hükümetler tarafından, toplumdaki özgür düşünce ortamını ve yaratıcılığı geliştirecek alandan ziyade toplumsal alandaki yaşanan dönüşümleri desteklemesi yönünde bir araç olarak görülmüştür (Güray, 2016, s. 252). Ne var ki Osmanlı'dan devralınan müzik anlayışı Atatürk'ün tarif ettiği özelliklere sahip olmadığı gerekçesiyle politik alanda karşıt bir konum olarak belirlenmiştir. Bu bakımdan bu hedef Bourdieu'daki karşılığıyla yeni türden pratik yatkınlıklar (*habitus*) geliştirmek ve toplumun eylemlerini buna göre düzenlemesini sağlamak hedefiyle paralellik gösterir. Bu çerçeveden hareketle Ahmed Adnan Saygun'un da vurguladığı gibi (1987, s. 69) “Osmanlı müziği Türkiye Cumhuriyetindeki büyük devrimleri anlatacak güçte değildir.” Devlet aygıtını elinde bulunduran toplumsal failler bu nedenle çareyi, özünü halk müziğinin oluşturduğu çoksesli Batı müziğine dayanan yeni türden bir müzik anlayışının oluşturulmasında bulmuşlardır. Dolayısıyla Erken Cumhuriyetin müzik politikası Batı müziğini halka

⁴ Simgesel güç Bourdieu'nün gençlik çalışmalarından sanat üzerine yaptığı araştırmalara ve ardından politik alana özgü tartışmalarına dek metinlerinin hemen hemen tamamında detaylandırdığı önemli bir kavramdır.

sevdirek Batılı toplum olmaya yaklaşmak üzerine kuruludur. Bunun sonucunda müzik alanı devlet kontrolünün belirgin olduğu bir seyir izlemiştir.

3.1. Millî Musiki Fikri

Özünü halk müziğinden alan ve çoksesli Batı müziğine dayanan yeni millî müzik anlayışının çıkış noktasında Atatürk'ün birçok açıdan etkilendiği Ziya Gökalp'in fikirleri bulunur. Osmanlı'nın gerilemesini takip eden on dokuzuncu yüzyıl boyunca devletin geleceğinin sorunsallaştırılmasıyla ilişkili görüşlerden biri olan ve Gökalp'in temsil ettiği Türkçülük fikri (Yılmaz, 2017, s. 53), müzik alanındaki uygulamalar için belirli oranda bakış sunmuştur.

Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*'nda (1976) ulusal ve çağdaş bir müziğin oluşturulmasına ilişkin bir yöntem önermiştir (Coşkun, 2008, s. 52). Onun önerisi Türkiye'de Erken Cumhuriyetin müzik politikaları üzerinde uzun bir süre etkin olmuş ve bu alandaki politika ve uygulamaların temelindeki mekanizmayı oluşturmuştur (Değirmenci, 2022, s. 96). Bu öneri sentez temelli bir müzik anlayışıdır. Gökalp'e göre (1976, s. 138-140) ulusal müzik, halk müziği ile Batı müziğinin bir araya gelerek oluşturacağı bir sentezle mümkün hâle gelebilir: "Çünkü halk müziği kendi kültürümüze, Garp müziği de dahil olmaya çalıştığımız medeniyete aittir." Buna göre Türk çağdaş müziğine ulaşmak için halk müziği Batılı tekniklerle yeniden düzenlenmelidir (Yılmaz, 2017, s. 53). Bu noktada ulusal müziğin Anadolu köylerinde bulunan fakat ilkel araçlarla işlendiği için ham hâlde bulunan müzik olduğu; oluşturulmak istenen Batılı tarzdaki yeni müziğe bu müziklerin kaynaklık edeceği tezi çeşitli devlet yöneticileri tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin Matbuat Umum Müdürlüğü (1933-1937), Turizm Müdürlüğü (1938), Ankara Radyosu Müdürlüğü (1938-1943) gibi çeşitli kurumlarda yönetici olarak görev yapan Vedat Nedim Tör'ün görüşleri halk müziğinin kaynaklık edeceği bu sentez fikrini doğrulamıştır (Yöre, 2022, s. 8). Tör (1942, s. 10), "Yarımın ileri Türk musikisi, bütün ileri millî musikiler gibi, Halk Musikisi denilen tükenmez kaynaktan avuç avuç içecektir. O vakit, Türk musikisi de milletlerarası musikiler içinde kendine yaraşan orijinal yeri alacaktır" demiştir.

Sonuçta bu dönemin genel bir özelliği yalnızca siyasette değil sanat ve özellikle de müzik alanında millîliğin esas alınmasıdır (Bayındır Uluskan, 2017, s. 307). Fakat bu fikre temel oluşturan Ziya Gökalp'in bir müzikolog olmadığını belirtmek gerekir. Nitekim Gökalp'in kendisi de konuya yalnızca Türkçülüğün müzik alanındaki programı açısından baktığını yazmıştır (1976, s. 127-128).

Bu çerçeveden hareketle Cumhuriyetin ilânını izleyen ilk günlerden itibaren çeşitli uygulamalar yürürlüğe koyulmuştur. Bunlar arasından sentez temelli millî müzik anlayışı esasınca en belirgin olanları arasında halk müziği derlemelerine yönelik çalışmalar gelmiştir. Bu yeni dönemle birlikte ulusal kültürün inşası bakımından halk müziğine özel bir önem atfedilmiştir (Güray, 2022, s. 24). Anadolu halkının kendine özgü kültürünü taşıdığı düşünülen ve millî müziği yaratmak için bir *hammadde* niteliği taşıyan bu şarkıları derlemeye yönelik çalışmalar, 1922 yılında müzik öğretmenleri ve diğer ilgili kişilerin katılımıyla yapılan anket çalışmalarıyla resmen başlamıştır (Değirmenci, 2022, s. 97). Birkaç yıl içinde fonograf teknolojisinin kullanılmaya başlandığı derlemeler 1929 yılına kadar derlemeler devam etmiş ve bunların sonucunda 670 halk şarkısı derlenmiş ve 12 cilt halinde basılmıştır (Şenel, 1999, s. 106-107). Fakat bu noktada çalışmaların genellikle telaş içinde ve bu nedenle de yalnızca malzeme toplama odaklı yapıldığı vurgulanabilir (Öztürk, 2022, s. 78).

Bunun yanında, 1924 yılında Meclise getirilen Musiki ve Temsil Akademisi Yasası, Darülelhan'ın 1923 yılında yeniden faaliyete geçirilmesi ile 1927 yılında İstanbul Belediyesine bağlanarak İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla yapılması, 1924 yılında genel müzik eğitiminde görev alacak öğretmenlerin yetiştirileceği bir okul olan Musiki Muallim Mektebi'nin açılması, Muzika-i Hümayun'un 1922'de Makam-ı Hilafet Mızıkası adıyla yapılması ile 1924'te Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti olarak Ankara'ya taşınması, 1936'da Ankara Devlet Konservatuarının kurulması ve Halkevlerinin güzel sanatlar kolunda toplumun gündelik yaşamına yeni müziği dahil etmeye yönelik faaliyetler bu dönemdeki uygulamalardan anılması gereken bazılarıdır. Üstelik yurtdışına öğrenci gönderilmesi ile yurtdışından uzman davet edilmesi bu döneme rengini çalan politikalar olarak öne çıkmıştır.

3.2. Temel Tartışmalar

Ziya Gökalp'in etkisiyle gelişen ve Atatürk'ün müzik alanında oluşturmak istediği yeni türden müzik anlayışının temeli olan bu sentez yöntemi, bugün bile birçok tartışmanın konusudur. Nitekim bu yöntemdeki Saray müziğinin millî müzikten uzak tutulması ile bu yöndeki yaklaşım ve uygulamalar, süregiden bu tartışmaların temel nedeni olmuştur (Coşkun, 2008, s. 53). Türkiye'deki müzik tartışmalarına özünde aynı kamplaşmayı ifade eden alaturka-alafranga, çokseslilik-tekseslilik, ileri müzik-geri müzik karşıtlığı 1920'lerden itibaren iz bırakmaya başlamıştır. Özellikle 1926 yılındaki Türk sanat müziğinin Darülelhan'da öğreniminin durdurulması alaturka-alafranga müzik kamplaşmasındaki alevi harlamıştır.

Erken Cumhuriyetin ulusal müzik anlayışını da doğuran temel kabul, evrensel olanın Batının müzik tekniği olduğudur (Yılmaz, 2017, s. 56). Buna göre Batı müziğine evrensellik niteliğini veren şey, müzikal hareketteki eğilimdir. Batı müziği dikey (*vertical*), Osmanlı müziği ise yataydır (*horizontal*) ve bu birbirinden farklı müzikal hareket iki müziği birbirinden ayıran en temel farkı ifade eder (Çetinkaya, 1999, s. 109-110). Bir başka açıdan, tonal müzik ile makam müziği arasındaki fark alaturka-alafranga müzik tartışmalarının altında yatan müzikal ayrımı oluşturmuştur. Bu süreçte Osmanlı müziği kendindeki özellikleriyle değil de onun sahip olmadığı Batılı özellikler üzerinden olumsuz bir şekilde tanımlanmıştır (Ayas, 2015, s. 108-115). Bu nedenle Erken Cumhuriyet evrensel olan, dikey yönlü, tonal müzikten yana saf tutmuştur.

Gelgelelim pek çok araştırmacının da vurguladığı gibi bu dönemdeki müzik tartışması esasında estetik ve sanatsal problemlerle alakalı olmaktan daha çok (Özdemir, 2022, s. 168) gücü elinde bulunduranların *muasır medeniyetler seviyesine* ulaşmak üzere Batı yanlısı politik tercihleriyle ve ülke içinde izlenen eski rejimle mücadele politikalarıyla ilişkilidir. Bu durum Osmanlı müziğinin o dönemlerde daha çok eski rejimden yana saf tutmuş tekke ve zaviyelerdeki ayin ve törenlerde kullanımıyla da açıklanabilir (Beşkurt, 2006, s. 41). Nitekim Osmanlı müziği meşk yöntemiyle aktarıldığından tekkeler müzik eserlerinin icrasında ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamış (Behar, 2015, s. 23) ve bu durum yeni rejimin bu müziğe takındığı tavrı perçinlemiştir. Şu hâlde söylenebilir ki Türkiye’de müzikle ilgili alınan kararların tümü politiktir (Kutluk, 2020, s. 63).

Yeni rejimin müzik anlayışı ekseninde dönemin tartışmaları yazılı basında da sıkça gündem edilmiştir. Üstelik bu dönemde müzik tartışmalarına basının yanı sıra sivil toplumdaki bazı kuruluşlar da tarafgir olmuştur. Örneğin İçki Aleyhtarları Gençler Cemiyeti yöneticileri, alaturka müziğin içki içmeye teşvik ettiğini ve bu nedenle de yasaklanması gerektiğini ifade etmiştir (Bayındır Uluskan, 2017, s. 360).

4. Tartışmalar Alevlenirken: 1 Kasım 1934 Tarihli Radyo Yasağı

Eski rejimin müziğine karşı mücadelede önemli bir dönüm noktası 1 Kasım 1934 tarihinden itibaren Osmanlı müziğinin Türkiye radyolarında çalınmasının yasaklanmasıdır. Bu olay Türkiye’deki alaturka-alafranga tartışmalarının yoğunlaşmasına ve alevlenmesine neden olmuştur.

1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi 4. Yasama Yılı açış konuşmasını takip eden birkaç gün içinde geleneksel Türk müziğinin radyolardan çalınması yasaklanmıştır. Atatürk’ün meşhur “bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” ifadelerini dile getirdiği bu konuşması Osmanlı müziğinin ulusal bakımdan duygu ve düşünceleri anlatmaktan uzak olduğunu ve bu nedenle de övünç kaynağı olmadığını anlatır:

(...) Arkadaşlar, Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak; bu güzeyde[düzeyde], Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (Akt. Öztürk, 1969, s. 239-240)

Atatürk’ün müzik alanında izlenecek politikaların temelinde yatan düşünceye getirdiği bu açıklık ilerleyen günlerde geleneksel Türk müziğinin Türkiye Radyosu’nun yayınlarından tamamen çıkarılmasının zemini olmuştur. Açış konuşmasından esinlenen dönemin Mutbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör’ün, Dahiliye Vekili Şükrü Kaya’ya radyodan geleneksel Türk müziğinin yasaklanmasını önermesi üzerine Saray müziği 2 Kasım 1934 tarihinden itibaren radyo yayınlarından kaldırılmıştır (Sarı, 2012). Kaya, konuşmanın peşi sıra radyolara alaturka yayınların derhal durdurulması talimatını vermiştir (Özdemir, 2022, s. 175). 2 Kasım 1934 tarihli *Hakimiyet-i Milliye*’de Atatürk’ün Mecliste yaptığı konuşmanın ardından Ankara ve İstanbul valilerine radyolardan alaturka müziğin kaldırılması yönünde Dahiliye tarafından emir ulaştığı belirtilmiştir. Bu kararlar ilgili olarak Anadolu Ajansı ise şu haberi geçmiştir:

Ankara (AA)- Dahiliye Vekaletinin bugün TBMM’de Gazi Hazretlerinin alaturka musikisi hakkındaki irşadlarından ilham alarak, bu akamdan itibaren alaturka

musikinin radyo programlarından tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garb tekniğiyle bestelenmiş motifleri, millî musiki parçalarımızın Garb tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmişti. (Akt. Sarı, 2011)

Anadolu Ajansının bu haberiyle eşzamanlı olarak İstanbul Radyosu 3 Kasım 1934'te Batı tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından Batı tekniğiyle bestelenmiş parçaların çalınması için hazırlıklara başladığını ve birkaç güne kadar faaliyete geçileceğini duyurmuş ve o günkü radyo programı şöyle açıklanmıştır: "18.00. Fransızca Ders, 18.30. Plak ile sololar ve klasik parçalar, 20.00. Spor musahabesi, 20.30. A.A. haberleri, 21.20. Dünya haberleri, Borsa bülteni, 21.30 Stüdyo orkestrası, caz ve tango orkestrası" (Bayındır Uluskan, 2017, s. 363).

Radyolara ulaşan ve buradan da topluma yayılan haberlerle birlikte Osmanlı müziğinin radyolardan çalınması resmen yasaklanmıştır. Bu karar, içlerinde Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Ulvi Cemal Erkin gibi sanatçıların bulunduğu ve Maarif Vekaleti altındaki bir komisyon tarafından da doğrulanmış ve onaylanmıştır: Komisyon 26 Kasım 1934 tarihinde toplanarak çeşitli uygulamalara yönelik kararlar almış; bunlar arasında Osmanlı müziğinin radyo, plak ve halka açık alanlarda çalınmaması, mevcut senfonilerin devlet yönetimi tarafından kontrol edilmesi, devlet ve şehir konservatuvarlarının sayısının artırılması gibi şeyler yer almıştır (Oransay, 1985, s. 79).

Bunun üzerine söz konusu yasağın halk türkülerini kapsayıp kapsamadığı yanıt verilmesi gereken önemli soru başlıklarından biri olmuş ve bu soru günbegün gerek basında gerekse de gündelik yaşamda sıkça dillendirilmiştir. 6 Kasım 1934 tarihli Milliyet gazetesindeki *Türküler ortadan kalkmayacak* başlıklı bir yazı, bu soruya yanıt vermiştir. Yazıya göre ulusal müzikle ilgili alınan kararların ulusal sözleri, ezgileri ve türküleri bağlamayacağı vurgulanmış ve dahası bunlardan yararlanarak Batı tekniğiyle ulusal müzik yaratılacağından bahsedilmiştir (Özdemir, 2022, s. 181).

Sonuçta Osmanlı müziği 1 Kasım 1934 tarihinden 9 Eylül 1936 tarihine kadar Türkiye radyolarında çalınmamıştır. Bir yandan bu yasak kararı karşısında Atatürk'ün ses çıkartmadığı ve yasağa iki yıl boyunca tahammül etmek zorunda kaldığı (Özdemir, 2022, s. 171), diğer yandan da Atatürk'ün "Bu musiki bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır" cümlesinin esasında Sarayburnu'nda dinlediği kötü bir müzisyen grubunu ifade etmek için söylendiği (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı) iddia edilmiştir. Dahası, Atatürk'ün Vasfi Rıza Zobu'yla geçen bir diyalogda kendisinin yanlış anlaşıldığını söylediği bile rivayet edilir:

Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar... Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onları tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim... Yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum. (Taman, 1991, s. 20)

Fakat en nihayetinde bunlar birer rivayettir; çünkü Türkiye'de erken dönem müzik politikaları ile Atatürk'ün radyo yasağına yaklaşımını konu edinen yazının ortak özelliği, iddia edilen bilgilerin genellikle bireylerin anıları üzerinden temellenmesidir. Üstelik verilen bilgilerin farklı yazarlar tarafından yazılmış farklı kaynaklarda yeniden değerlendirildiği ve söz konusu bilgilerin asılsız olduğu iddiaları da hayli fazladır (Kutluk, 2022, s. 231). Bu bakımdan birincil ya da ikincil ağızdan aktarılan anıların sayısındaki çokluk, radyo yasağı konusunda Atatürk'ün yaklaşımını aydınlatabilmiş değildir.

5. Amaç ve Yöntem

Bu çalışma Türkiye'de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını simgesel iktidar bağlamında konu edinmekte ve dönemin öne çıkan tartışmalarını kültürel ürün olarak bir kısa metrajlı film üzerinden çözümlenmektedir. Yoklama, odak grup, gözlem, deney ya da derinlemesine görüşme gibi tekniklerle katılımcılardan veri toplanmadığı için etik kurul iznine ihtiyaç duyulmamıştır.

5.1. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı Sinan Çetin'in yazıp yönettiği *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) kısa metrajlı filmi üzerinden Türkiye'de Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarını ve bu alandaki uygulamalardan biri olan 1934 tarihli Radyo Yasağını incelemek ve tartışmaktır. İkinci olarak Erken Cumhuriyetin müzik politikaları ve uygulamalarına ilişkin bir çerçeve çizmek de hedeflenmiştir. Bu problem alanı çerçevesinde çalışmanın yanıt arayacağı araştırma soruları şöyledir:

Araştırma Sorusu 1: Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir filminde Erken Cumhuriyetin müzik politikaları ne şekilde temsil edilmektedir?

Araştırma Sorusu 2: Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir filminde Erken Cumhuriyetin müzik politikaları hangi ana temalar ışığında işlenmektedir?

Araştırma Sorusu 3: Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir filminde 1934 tarihli Radyo Yasağı nasıl temsil edilmektedir?

5.2. Yöntem

Nitel araştırma desenine sahip bu çalışmada eleştirel film analizi yönteminden yararlanılmıştır. Erken Cumhuriyetin müzik politikalarına ve uygulamalarına ilişkin bir çerçeve sunmayı ve 1934 tarihli Radyo Yasağını tartışmayı hedefleyen çalışmanın örneklemini *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* (2006) filmi olarak belirlenmiş ve film, içeriğinde ele alınan dönemin toplumsal ve kültürel koşullarının incelenmesi amacıyla eleştirel film analizi yöntemiyle sosyolojik çözümleme etrafında incelenmiştir.⁵

Sosyolojik çözümlemeye dayalı eleştirel film analizinde filmler estetik özellikleri açısından ele alınmak yerine üretilmiş oldukları ya da içeriklerinde odaklanılan dönemin sosyal ve kültürel koşulları bağlamında incelenmektedir. Bu türden eleştirel analiz ele alınan tarihsel koşulların sosyolojik bakımdan ortamının daha bütünlüklü incelenmesine yardımcı olmaktadır (Özden, 2004, s. 154-155). Zizek'in (2019, s. 15) de vurguladığı gibi bir film asla yalnızca hafif bir kurgu ürünü değildir, toplumsal yapıya göbekten bağlı olduğu gibi toplumsal yapıyı anlatır. Öte yandan filmler, bu anlatım özelliğinin yanı sıra toplumsal olanı belli oranda inşa etme sürecine de katkıda bulunur. Toplumsal gerçekliğin inşası ve toplumsal gerçekliğin nasıl anlaşılacağına inşası birbiriyle iç içe geçerek mevcut sistem, yapı ve koşullarla belli yönlerden ilişki geliştirir. Bu nedenle filmleri Bourdieu'nün (Wacquant ve Bourdieu, 1992, s. 62-75) anlayışından hareketle daha kapsamlı kültürel ürünler olarak görmek gerekir; ekonomik, siyasi vb. ilişki içinde bulunan sanat alanındaki toplumsal yapılar ve mücadeleler olarak (Diken ve Laustsen, 2019, s. 22). Dolayısıyla sosyoloji temelli film eleştirisi, filmi toplumsal yeniden üreten bir kültür ürünü olarak görür ve bu nedenle inceleme film dışı kültürel bağlamlar içinde yapılabilir (Özden, 2004, s. 162). Nitekim Bourdieu (1990b, s. 181) sosyolojinin görevini iktidar ilişkilerinin toplumsal koşullarını aydınlatmak olarak açıklar. Bu çalışma sanat eserlerini bu ilişkilerin toplumsal bağlamı olarak değerlendirmeyi yeğlemiştir.

Fakat toplumsal alana daha yakından bakmak konusundaki yetisi nedeniyle çalışmada tercih edilen bu yöntemin aynı zamanda bu çalışmanın sınırlılığına ilişkin olabileceğini de yine belirtmek gerekir. Bu türden film okumalarının genel ve yaygın bir özelliği olarak yapılan semiyotik okuma araştırmacıdan araştırmacıya değişebilmektedir. Anlam ve alımlamanın müzakereci doğası, yorumsamacı yaklaşımın herhangi bir metnin anlamını yorumlama gibi genel amacını pekiştirir pekiştirmesine ama araştırmacı ya da inceleme nesnesine yaklaşım değiştiğinde anlam da ister istemez değişime uğrar.

6. Temsil ve Anlamın İnşası: *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*'de Erken Cumhuriyetin Müzik Politikaları ve Radyo Yasağı

Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir, Sinan Çetin'in yazıp yönettiği 2006 yılı yapımı dram türüne dahil edilen bir kısa filmidir. Nebil Özgentürk'ün Cumhuriyet'in ilânının 84'üncü yıldönümü dolayısıyla hazırladığı, Türkiye'nin modern tarihinde insanların deneyimlerine odaklanan *Türkiye'nin Hatıra Defteri* adlı belgesel projesi kapsamında hazırlanan bu film Erken Cumhuriyetin müzik politikalarını ve uygulamalarını alaycı bir üslupla eleştirir. Nitekim dönemin müzik politikaları özünü halk müziğinden alan ve çoksesli Batı müziğine dayanan yeni bir millî müzik anlayışına dayandığından, filmdeki eleştiri de bunun üzerine kurulur. Bu bağlamda dönem politikaları ve uygulamalarında, kimi türkülerin yasaklandığı ve halkın kendini kültürel bakımdan ifade etme biçimlerinin açıkça baskılandığı vurgulanır. Filmdeki olay 2 Kasım 1934 tarihinde Anadolu'nun bir köyündeki evde geçer ve karakterlerin bir kısmı Anadolu halkını diğer kısmı da yeni rejimin resmî muhafızlarını temsil ederler. Türkiye'nin toplumsal ve kültürel tarihinde büyük ve sonu gelmeyen tartışmalar yaratan müzik alanındaki politikaları konu etmesi bakımından alışlagelmiş bir kompozisyon örneği sunsa da *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* söz konusu keskin zıtlıkları absürt politik mizahla buluşturarak izleyicilere sunması bakımından da tartışmalara damgasını vurur. Bu noktada asıl tartışmaya geçmeden önce filmin sekanslarına ve genel hatlarına göz atabiliriz.

⁵ Sosyolojik çözümleme ya da eleştiri, daha önceleri medya içeriklerinin insanlar üzerinde olumsuz etkileri olduğu fikrinden yola çıkarak bu etkileri ele almıştır. Tarihsel olarak daha sonraki çalışmalar ise medyanın insanlara ne yaptığıyla değil insanların medyayla ne yaptığıyla ilgilenmiştir. Ayrıca film çözümlemelerinde toplumsal olayların temsili ve toplumsal olaylarda medya ürünlerinin rolü gibi daha kapsamlı konular üzerine de yoğunlaşmıştır.

Film kadın ve erkeklerden, çocuk ve yaşlılardan, başı açıklerden ve kapalılarından oluşan bir grup karakterin *Gesi Bağları* türküsünü yerde ve kanepede oturarak çalıp söylemesiyle açılır. İki kişinin saz çaldığı, bir kişinin bendirle eşlik ettiği görüntülerde karakterlerin yüzlerindeki gülümsemeler dikkat çeker. Filmin örtük mesajlarından biri aslında budur. Anadolu halkını temsil eden bu grup kendi kültürüne ait ezgileri söylerken mutludur. Diğer yandan filmin odağına aldığı uygulamaya işaret eden bir dizi ifade bu görüntülerin yanı sıra akan yazı şeklinde izleyiciye sunulur: *O yıllarda T.C. Hükümeti radyolarda Türk müziğinin çalınmasını yasakladı. Amacı Batı müziğinin yaygınlaşmasını sağlamaktı. Genç cumhuriyet; alaturka yerine alafrangayı, yani 'batı kültürünü' topluma yerleştirmek istiyordu.* Filmin bu açık mesajı, Cumhuriyetin erken dönemlerindeki alaturka-alafanga tartışmasında aldığı pozisyonla ilişkilidir.

Yazının ekrandan kaybolmasının peşi sıra arkadan bir ses duyulur, *susun lan!* ve herkesin üzerine şaşkınlık, kasvet ve sessizlik çöker. Anadolu halkını temsil eden karakterler, ayakta oldukları için kendinden daha yüksekte duran askerlere bakar ve kendilerine doğrultulmuş namlularla göz göze gelir. Bu noktada film karakterlerin içinde buldukları duygusal durumları aktarmaya niyetlidir. Askerlerden birinin, *ne çalıyorsun?* sorusuyla sessizlik bozulur ve elinde bağlama bulunan kişi etrafındakilere baktıktan sonra *türkü* şeklinde yanıt verir. Diyalog şöyle devam eder:

-Ne türküsü?

-Halk türküsü.

Konuşmanın seyri bu andan itibaren farklılaşır ve asker, aldığı *halk türküsü* yanıtının ardından yalnızca *yasak* diyerek çaldıkları müziğin çalınmasının yasak olduğunu belirtir. Halkı temsil eden karakterler şaşkınlıklar içerisinde birbirlerine bakarken asker cümlelerine devam eder: *Öyle Şarklı gibi yerde oturup da türkü çalıp söylemek yasak! Bundan sonra Batılı bestekârları çalacağız.* Asker bu sözlerinin ardından Giuseppe Verdi, Franz Schubert, Frederic Chopin, Richard Wagner, Johannes Brahms, Pyotr İlyich Tchaikovsky, Antonin Dvorak, Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach ve Johann Mattheson gibi ünlü bestecilerin isimlerini elinde tuttuğu kâğıda bakarak sayar. Bu sırada askerler bestecilerin isimlerini telaffuz dahi edemezler. Bir diğer asker karakter, *böyle köylü gibi türkü niye söylüyorsunuz?* şeklinde insanlara çikışır, *siz köylü müsünüz?*

Filmin devamında ikinci asker karakter Erken Cumhuriyetin benimsediği çoksesli Batı müziğini yaygınlaştırma ve Batı toplumları seviyesine ulaşma hedefini Anadolu halkını temsil eden karakterlere anlatır: *Batılı olacağız, çağdaş olacağız, modern olacağız, mutlu olacağız* dediğinde ekranda şaşkınlık içerisinde biri yaşlı iki erkek görünür ve asker mutlu olmayı emrettiğini yineleyerek bu karakterlere neden mutlu olmadıklarını sorar. Asker mutlu olmalarında ısrar eder, *bekliyorum* der ve ısrarını rejimin tehdidiyle birleştirir: *Mutlu ol, mutlu ol. İsyân mı ediyorsun lan devlete karşı?* Bunun üzerine karakterlerden biri kendini zorlayarak gülümsüyormuş gibi yapar ve kamera tekrar kalabalık grubu gösterir. Bu sırada asker, *mutlu ol, Batılı gibi söyle,* derken diğer asker karakter *Mozart çalınacak* diyerek halkı yönlendirir: *Wolfgang Amadeus Mozart çalınacak.*

Elinde bağlaması bulunan karakter, Mozart'ın 40. Senfonisini çalmaya başlar. Fakat muhafız buna, *bu bence Batı değil* diyerek gülünç duruma düşer ve ekler: *Sazla Batı olur mu lan? Ludwig von Beethoven çalacaksın.* Bağlamalı karakter Beethoven'ın 9. Senfonisi çalmaya başlar. Bununla birlikte cümbüş ve bağlama sesleri duyulur, insanlar yeniden gülümseye başlar ve hep birlikte eğlenerek *Kalenin Bedenleri* türküsünü söylerler. Bir yanda gülümseyen yüzler görünür diğer yanda da afallamış yüz ifadeleri... Oldukça kısa süre sonra askerler de müziğe kafa sallayarak küçük zıplamalarla eşlik ederler. İçlerinden biri, *eğer bu Garpsa, niye benim bu hoşuma gidiyor? Bu Garp mı lan?* diye sorar ve bağlama çalan karakter Beethoven'ın 9. Senfonisini çaldığını belirtir. Asker ise *Beethoven böyle güzel mi lan?* diye ekler. Film herkesin gülümsediği ve eğlendiği görüntülerin yanındaki şu akan yazıyla sonlanır: *İnsanların müziğine, kültürüne, yaşam tarzına yasaklar koyan siyasi otorite, hayatın karşısında daima tuhaf duruma düşmüştür.*

Bunlardan yola çıkarak, filmin ana temasının karşıtlıklar üzerine kurulduğu ilk olarak belirtilebilir. Film, Erken Cumhuriyetin çoksesli Batı müziğini yaygınlaştırma çabası ve bu yöndeki uygulamaları konu edinirken çatışmasını esas itibarıyla Batı-Doğu, Şark-Garp ve alaturka-alafanga gibi karşıtlıklar üzerine kurmuştur. Bu yönüyle dönemin müzik politikaları üzerinden ideolojinin kültürel boyutunu ekrana yansıtmayı amaçlamıştır. Filmdeki olayın 2 Kasım tarihinde meydana gelmesi ise bu açıdan bir rastlantı değildir. Bilindiği ve bir önceki bölümde ifade edildiği gibi, 1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk'ün TBMM açış konuşmasının üzerine geleneksel Türk müziğinin radyolarda çalınması birkaç gün içinde yasaklanmıştır. Bu yasak, filmin ana konusu olduğu gibi zaman bakımından da desteklenmiştir. Karşıtlıklara dayanan bu ana tema içerisinde, karakterlerin müzik aracılığıyla kimliklerini ifade etme ve politik alandaki egemen toplumsal failer tarafından üretilen toplumsal normlara uyum sağlama ya da direnme çabaları

vurgulanmıştır. Bu açıdan filmde yeni rejimin otoriter koruyucuları olan figürler ile halkı temsil ettiği belli olan diğer karakterler arasında bir çatışma kurgulanmıştır. Bu çatışma genellikle ekonomik veya politik gücü elinde bulunduran seçkin sınıfın, yönetimdeki karar aşamalarında kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarına karşı tercih ettiği yönündeki yönetici seçkinler teorisinden güçlü şekilde beslenmektedir. Bu noktada çıkarın yalnızca maddi olmayabileceğini, simgesel çıkarların da söz konusu olabileceğini hatırlamak gerekir. Seçkinlerin Batılılaşma politikalarını benimsemesi ve modernleşme girişimlerini teşvik etmesinin toplumun geleneksel değerleri ve kültürüyle örtüşmediği imasından hareket eden çatışmada toplumsal gerçekliğin anlamlandırılması üzerine yürütülen mücadele dikkat çekicidir ve yönetimde üstün olan kesimler için bir ayırım noktasını temsil etmektedir. Bu çıkarların korunması ve sürdürülmesi aynı zamanda toplumdaki hâkim iktidar ilişkilerinin simgesel bakımından sürdürülmesiyle ilintilidir.

Diğer yandan kurgulanan bu çatışma aşırı abartılı olaylar ve karakterlerle güçlü biçimde desteklenmiş ve sonuçta absürtlük filmin üslubuna rengini çalmıştır. Örneğin, bir evin içerisinde türkü söyleyenlerin karşısına yerleştirilen askerlerin sayısı oldukça abartılıdır. O dönemde Anadolu'nun herhangi bir köyünde çok sayıda askerlin böylesi bir *türkü söyleme* olayını *bastırmak* için hazır bulunması oldukça absürt bir durumdur. Asker olanların diğer karaktere mutlu olmak yönündeki emri de bu konudaki bir başka örnektir. Herhangi bir kimsenin mutlu olması için onu zorlamak oldukça gülünçtür. Üstelik filmde bu diyalog üzerinde zaman bakımından ısrar edilmiştir. Bunun nedeni nasıl ki bir kimse yalnızca sözle mutlu olamazsa, yalnızca politik alandaki diktalarla da kültürünü değiştiremeyeceğinin filmde ima edilmiş olabildiğindedir. Böylece dönemin kültür politikası abartılı ve absürt olaylarla eleştirilmiştir. Bir başka absürtlük ise karakterlerin ait olduğu toplumsal, siyasal ve biyolojik kökenlerle ilişkilidir. Filmde toplumun hemen her kesimini temsil ettiği düşünülen karakterlere yer verilmiş ve çeşitliliğe sahip abartılı bir toplum resmi çizilmeye çalışılmıştır; çocuk-yetişkin-orta yaşlı, kadın-erkek, başı açık-kapalı gibi. Bu çaba askerlerin tüfek doğrultmasıyla yeni rejimin her türden toplum kesimini karşısına aldığı fikrinin altını çizmiştir. Ayrıca asker karakterlerin şiveli konuştuğunu ve dil kullanma beceresinin bozuk olduğunu da yine belirtmek gerekir. Bu bakımdan filmde iletişim ve söylemin karakterler arasındaki diyaloglar ve konuşma tarzları aracılığıyla belirgin bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Daha buyurgan bir dilin kullanımından argoya, bozuk bir Türkçeden şaşkın mimiklere dek asker karakterlerin sosyal ve kültürel bağlamı yine filmin çatışmalı genel temasına uyumlu bir görünüm sergilemiştir. Askerlerin, isimlerinin nasıl telaffuz edildiğini dahi bilmedikleri Batılı bestecilerin isimlerini söylerken karşı karşıya kaldıkları absürt olay son örnek olarak belirtilebilir. Filmin diğer bir örtük mesajı da aslında budur: Bir bakıma rejimin muhafızlarının kendilerinin bile duymadığı, bilmediği, tanımadığı, daha önce dinlemediği isimleri yaygınlaştırmaya çalıştığı iması yapılmış ve Erken Cumhuriyetin müzik anlayışının halka ve halkın kültürüne aslında ne denli uzak olduğu anıştırılmıştır. Bu noktada filmdeki abartı ve absürtlüğün yüksek tonu onun melodramla ilişkilendirilmesine olanak sağlamaktadır. Sinemada da popüler bir tür olarak melodram temsilleri esas olarak izleyici üzerindeki ideolojik etkisi ve anlatılanın hâkim okuması yoluyla içselleştirilmesi nedeniyle öne çıktığından, filmde de melodram eğilimi görülmektedir. Abartı üzerinden izleyicilerin duyguları manipüle edilmekte ve böylece film melodramların tipik özelliğini göstermektedir.

*Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir'*de Erken Cumhuriyetin müzik uygulamaları karşıtlıklar ve absürtlükle dokunurken yalnızca karakterlerden ve diyaloglardan değil en az onlar kadar aksesuarlardan da yararlanılmıştır. Bu anlamda karakterlerin özellikleri, konuşmaları ve hareketleri mekândaki çeşitli nesnelere de desteklenmiştir. Bunlardan en dikkat çeken tartışmalar içerisindeki önemli konumu nedeniyle bağlamadır. Bağlama halk müziği kültürünü temsil eden bir Türk müziği enstrümanı olarak filmde kullanılmıştır. Asker karakterlerden birinin *sazla Batı olur mu lan?* çıkışı da aslında bu nedendir. Bu çıkış halk kültürüne dayanan çoksesli Batı müziği oluşturmayı amaçlayan millî müzik anlayışının eleştirisidir.

Bir başka önemli nesne kalabalığın oturduğu sedir ve minderlerden oluşan Şark köşesidir. Kalın halı dokumasıyla yapılmış ve süslenmiş bu oturma grubu adından da anlaşılacağı üzere doğu toplumlarının kültürünü yansıtan ve örneklerine Anadolu'nun herhangi bir yerindeki evlerde rastlanabilecek bir dekorasyon biçimidir. Bu anlamıyla filmde kullanımı filmin zaman ve mekânını desteklemenin yanı sıra özünü halkın kendinden aldığı şark kültürüne atıf amacı taşımıştır. Hakeza duvara asılmış süs ve el örgüsü kalın perdeler de bu amacı perçinlemiştir. Tüm bunların bir arada kullanımı ise her biri özenle hazırlanmışçasına abartılı şekilde izleyiciye sunulmuştur.

Sonuçta kolaylıkla belirtilebilir ki karakterlerin konuşmalarından mimiklerine, duygu durumlarından tavırlarına dek Garp-Şark, Doğu-Batı, alaturka-alafranga tartışması zaman zaman açıkça zaman zaman da göstergeler yardımıyla filmde incelikle işlenmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde filmde genel anlamda Erken Cumhuriyet döneminin kültürel hayat üzerindeki etkisi, özel olarak ise müzik politikaları ve anlayışı Batılılaşma ekseninde eleştirilmiştir. Bu eleştiri Cumhuriyet rejiminin ve rejimin seçkinlerinin, halkın kendisine ait olmayan düşünce ve yaşama tarzını halka dayatması fikriyle temellendirilmiştir. Gelgelelim

filmin dokuduğu sorunsal doğruluk ötesi bir inanışa dayandırılmıştır. Bu inanış halk ezgilerinin Türkiye radyolarından çalınmasının yasaklanmış olmasıdır. Ne var ki Erken Cumhuriyetin müzik politikaları bir önceki bölümde sergilendiği üzere halk kültürü ürünleri olarak türkülerin kaynak olarak kullanılacağı yeni bir müzik anlayışı üzerine temellenmiştir. Bu bakımdan filmin temel argümanlarından olan türkülerin yasaklandığı iddiası tarihsel olgu ve olaylarla çelişmektedir. Üstelik Türkiye’de erken dönem müzik politikalarını konu edinen literatür genellikle bireylerin anılarına dayandığından 1934 tarihli radyo yasağı gibi daha pek çok konu da spekülasyona açıktır. Buradan yola çıkarak *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*’de söz konusu radyo yasağının gerçeklikten uzaklaşarak ve yanıltıcı şekilde temsil edildiği söylenebilir.

7. Sonuç

Sanat, bilim ve dil gibi bütün simgesel sistemler, belli düzeydeki gerçeklikleri belli düzeyde inşa ederek insanlar arasındaki iletişimin temelini oluşturmanın yanı sıra toplumsal yapının ve bunun özgül ilişkilerinin sürdürülmesine katkıda bulunur (Swartz, 2018, s. 11). Erken Cumhuriyetin müzik alanındaki politikaları ve uygulamaları da arzu edilen yeni türden devletin, toplumun, sanatın, bireyin ve onların yatınlıklarının oluşturulması süreciyle birlikte anlaşılabilir. Toplumun ve politik alanın modernleştirilmesi projesinin bir parçası olarak müzik politikalarının amacı en nihayetinde kaynağını halk müziğinden alan ve Batı tekniğiyle işlenmiş çoksesli ulusal bir müzik türü, anlayışı ve kültürünün yaratılmasıydı. Bu bakımdan toplumsal iktidar ilişkilerindeki toplumsal failer, sanat alanındaki tahayyüllerini simgesel iktidar ve sembolik güç ilişkileri bağlamında somutlaştıracak adımlar atmıştır. Bu dönemde müzik toplumsal iktidar ilişkilerinin kurulmasında ve sürdürülmesinde önemli görülmüştür. Sembolik güç üzerine kurulu müzik politikaları yer yer açık baskı unsurlarıyla da desteklenmiştir. Bunlardan biri kuşkusuz 1934 yılında Osmanlı müziğinin radyolardan çalınmasının engellenmesidir. 1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi 4. Yasama Yılı açış konuşmasını takip eden birkaç gün içinde bu müzik türünün radyolardan çalınması yasaklanmış ve böylece alaturka-alafranga tartışmaları alevlenmiştir.

Diğer yandan sinemanın ve filmler ile bunlarda yer alan karakter ve olay temsillerinin içinde yaşanan toplumun ve ona ait olan kültürel dinamiklerin daha iyi anlaşılması bakımından önemli birer inceleme nesnesi oldukları genel kabul görmektedir. Üstelik filmler belirli bir döneme ait tarihsel koşulların kültürel açıdan incelenebilmesi için de kullanışlıdır. Bu çalışma kapsamında Erken Cumhuriyetin müzik politikalarının ve 1934 tarihli radyo yasağının temsil biçimini açıklamak üzere *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir* filmi örneklem olarak seçilmiştir.

Film, Türkiye’de Erken Cumhuriyet döneminin müzik anlayışını, politikalarını ve bu kapsamdaki 1934 tarihli radyo yasağını konu edinerek bu durumu alaturka-alafranga, Doğu-Batı gerilimi ekseninde alaycı ve abartılı bir üslupla eleştirmektedir. Bu gerilim hem filmdeki karakterlerin şivelerinden hareketlerine ve mimiklerinden konuşmalarına hem de mekândaki oturma düzeninden kullanılan çalgılara dek görülmektedir. Nitekim Bourdieu’nün (2015) de vurguladığı gibi sanatsal beğenilerden dile kadar bütün kültürel simgeler ve pratikler, toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi görür. Tüm bunlardan filmin *Batılılaşma gagesiyle kendi kültüründen uzaklaşarak aslında komik duruma düşüldüğü* mesajını verdiği anlaşılmaktadır. Politik mizahın önemli örneklerinden biri olarak işaret edilen bu filmin sonunda yer alan yazıda yaşam tarzına yasaklar koymanın tuhaf ve gülünç olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda dönemin müzik alanındaki uygulamaları üzerinden aslında genel anlamda kültürel iktidar mücadelesinin ve simgesel güç örneklerinin eleştirisi yapılmaktadır. Bu eleştirinin tonu, toplumun kendisine yabancı olduğu öne sürülen yeni türden yaşam tarzının simgesel güce dayalı yaygınlaştırma çabası üzerinden belirlenmektedir.

Gelgelelim filmde, dönemin çokça tartışmaya konu olan uygulamalarından birinin yanıltıcı şekilde izleyiciye ulaştırıldığını belirtmek gerekir. Radyolarda ve halka açık alanlarda türkü çalınmasının ve söylenmesinin yasaklandığı izlenimi film boyunca sürekli tekrar etmektedir. Oysa döneme ilişkin yazılı kaynaklarda da tutarlı şekilde yer aldığı gibi yasaklanan müzik türü halk müziği, yani türkü değil Osmanlı müziğidir. Bu açıdan uygulamanın ve Erken Cumhuriyetin müzik politikalarının *Mutlu Ol, Bu Bir Emirdir*’de çarpıtılarak temsil edildiği söylenebilir. Bu çarpıtma dönemin iktidarının toplumun geleneksel kültürüne yaptığı müdahaleyi abartılı melodramla desteklediğinden, anlam üzerindeki müzakere sürecini kendi lehine doğru çevirerek manipüle etmektedir.

Bundan başka filmdeki abartılı temsil, günümüzün politik tartışmalarına ve popülist siyaset biçimlerine katkı sunuyor olabilir. Çağdaş demokrasilerin karşı karşıya kaldığı popülist siyaset tehdidi düşünüldüğünde politika genellikle abartıya ve duygu temelli aşırı tepkilere dayalı bir iletişim yönelimine sahip olduğundan, özellikle toplumun dikkatini çekmek ve kamuoyunu etkilemek için filmdeki gibi dramatik anlatılara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yönüyle filmdeki gerçekötesilik eksenli anlam inşası çabası günümüz popülist politikacıların söylemleriyle benzerlikler taşıyabilir ve Türkiye’deki *yönetici elitler/seçkinler* söylemi ile

bu onların abartılı versiyonlarına katkı sunuyor olabilir. Daha açık bir anlatımla, Batı müziğine yönelik Erken Cumhuriyet dönemindeki iyimserci ve öykünmeci yönelimin filmdeki eleştirisi bugünkü Cumhuriyet eleştirilerinde bile merkezîyetini korumaktadır.

Kaynakça

- Adler-Nissen R. (Ed.). (2013). *Bourdieu in international relations: Rethinking key concepts in IR*. Routledge.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk musikisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi. (2006). *Atatürk'ün söylev ve demeçleri I-III*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar, yaklaşımlar, tartışmalar*. Doğu Kitabevi.
- Bayındır Uluskan, S. (2017). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beşkurt, A. H. (2006). *Cumhuriyet dönemi sanat dergilerinde Türk devrimi (1931-1950)* (Tez No. 182336) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Bourdieu, P. (1985). Social space and the genesis of groups. *Theory and Society*, 14(6), 723-744.
- Bourdieu, P. (1994) Rethinking the state: Genesis of structure of the bureaucratic field. *Sociological Theory*, 12(1), 1-18.
- Bourdieu, P. (1990a). *The logic of practice*. Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1990b). *In tther words: Essays towards a reflexive sociology* (M. Adamson, Trans.). Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Practical reason: On the theory of action*. Blackwell.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. Fırat ve G. Berkkurt, Çev.). Heretik.
- Coşkun, M. (2008). *Türk müzik kültürüne yönelik planlı kalkınma dönemi politikaları ve Türk müzik eğitimine etkileri* (Tez No. 218474) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çetin, S. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *Mutlu ol, bu bir emirdir* [Film]. Plato Film.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. Kaknüs Yayınları.
- Değirmenci, K. (2022). Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında etnisite. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 85-110). H2O Kitap.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2019). *Filmlerle sosyoloji* (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.
- During, J. (2005). Power, authority and music in the cultures of Inner Asia. *Ethnomusicology Forum*, 14(2), 143-164.
- Eagleton, T. (2021). *Kültür* (B. Göçer, Çev.). Can Sanat Yayınları.
- Erol, A. (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 35-52. <https://doi.org/10.1177/1367549411424947>
- Gedikli, N. (2005). Cumhuriyet dönemi müzik politikamız ve sonuçları. Ö. Çakır (Haz.), *V. Türk Kültürü Kongresi, Cumhuriyetten günümüze Türk kültürünün dünü, bugünü ve geleceği* (Cilt: V, Müzik kültürü), içinde (s. 3-9). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün esasları*. Kültür Bakanlığı.
- Güray, C. (2016). Cumhuriyetten günümüze hükümet programlarında müzik: Eleştirel bir bakış. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyetin klasik müzik serüveni içinde* (s. 231-256). H2O Kitap.
- Güray, C. (2022). Cumhuriyet politikalarının halk müziğine yaklaşımı: Bir toplumsal dönüşüm modeli. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 47-84). H2O Kitap.
- Han, B. C. (2020). *İktidar nedir?* (M. Özdemir, Çev.). İnsan Yayınları.

- Kerr, R. & Robinson, S. (2016). Architecture, symbolic capital and elite mobilisations: The case of the Royal Bank of Scotland corporate campus. *Organization*, 23(5), 699–721. <https://doi.org/10.1177/1350508415606988>
- Kerr, R., Robinson, S. & Śliwa, M. (2022). Organising populism: From symbolic power to symbolic violence. *Human Relations*. <https://doi.org/10.1177/00187267221129181>
- Kutluk, F. (2020). *Müzik ve politika*. H2O Kitap.
- Kutluk, F. (2022). *Atatürk ve müzik yayını eleştirisi*. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 231-246). H2O Kitap.
- Kuus, M. (2015). Symbolic power in diplomatic practice: Matters of style in Brussels. *Cooperation and Conflict*, 50(3), 368–384. <https://doi.org/10.1177/0010836715574914>
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. Küğ Yayınları.
- Özdemir, S. (2022). Türk müziği radyo yasağı ve 1934 medyası. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 165-202). H2O Kitap.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, K. (1969). *Cumhurbaşkanları'nın T. Büyük Millet Meclisini açış nutukları*. AK Yayınları.
- Öztürk, O. K. (2022). Türkiye'de halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü. F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 47-84). H2O Kitap.
- Petrov, G. (2022). *Beyaz zambaklar ülkesinde* (A. Ali, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Prior, N. (2011). Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond. *Cultural Sociology*, 5(1), 121–138. <https://doi.org/10.1177/1749975510389723>
- Sarı, A. (2012). Geleneksel Türk müziğinin yasak tadı. *Musiki Dergisi*. <http://www.musikidergisi.net/?p=1732>
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve musiki*. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Stokes, M. (1997). Introduction. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and culture in anthropology* (pp. 1-27). Berg Publishers.
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi* (E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor Edebiyat Dergisi*, Cilt XVII.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). *Türk musikisinin yasaklanması*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-musikisinin-yasaklanmasi.html>
- Tatar, B. veydın, S. (2017). *Müzik ve iktidar ilişkisi: Kuramsal ve tarihsel bir analiz*. *OMÜİFD*, 43, 5-30.
- Tör, V. N. (1942). Halk türküleri. *Radyo*, 1(7), 10.
- Vestby, S. (2020). *Musical Gentrification and the (un)democratisation of culture: Symbolic violence in country music discourse*. In P. Dyndahl, S. Karlsen & R. Wright (Eds.), *Musical gentrification: Popular music, distinction and social mobility* (pp. 50–65). Routledge.
- Wacquant, L. J. & Bourdieu, P. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Polity.
- Wacquant, L., & Akçaoğlu, A. (2017). Practice and symbolic power in Bourdieu: The view from Berkeley. *Journal of Classical Sociology*, 17(1), 55–69. <https://doi.org/10.1177/1468795X16682145>
- Williams, M. C. (2007). *Culture and security: Symbolic power and the politics of international security*. Routledge.
- Yılmaz, Ö. (2017). *Türkiye'de popüler müzik tartışmaları*. Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Yöre, S. (2022). *Türk ulusuna müzik arayışları; Sentez mi kültürel transplantasyon mu?* F. Kutluk (Der.), *Cumhuriyetin müzik politikaları içinde* (s. 1-14). H2O Kitap.

Zizek, S. (2019). *Toplumsalın kalbindeki film*. B. Diken, C. B. Laustsen (Ed.), *Filmlerle sosyoloji içinde* (s. 11-16). Metis Yayınları.