

Yıl/Year: 4, Sayı/Issue: 9, Ağustos/August, 2023, s. 61-81.

Yayın Geliř Tarihi / Article Arrival Date
Yayın Geliř Tarihi: 07.08.2023

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi: 31.08.2023

ISSN: 2757-6000

Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

sehertetik@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4106-2676

PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA TÜRK MÜZİĞİNİN YENİ MÜCADELE ALANLARI: RADYO VE GAZİNO

ÖZET

Türkiye’de kültürel modernleşmenin gerçekleşmesinde oldukça işlevsel bir role sahip olan radyo, erken cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda araçsallaştırılırken, Türk müziği, modernleşmenin bir getirisi olarak icra edildiği mekânlardan ve devlet himayesinden mahrum kalacaktır. Ancak Ankara Radyosu kurulurken oluşturulan idari kadrolar, radyonun hem bir eğitim kurumuna dönüşmesini hem de Türk müziğine ilişkin kültürel sermayenin modern algı kalıplarına göre düzenlenerek yeniden üretilmesini sağlayacaktır. Öyle ki, modernleşme ile ortaya çıkan radyo ve gazino gibi yeni iktidar alanları, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kültürel modernleşmenin bir parçası olarak tahayyül edilse de zamanla Türk müziğinin seslendirildiği yeni icra mekânları ve mücadele alanları haline gelecektir. Böylelikle modernleşmenin bir parçası olarak araçsallaştırılan kadının da, ağırlıklı olarak bu mücadelenin bir parçası olduğu görülecektir.

Makale, radyo ve gazinoyu Türk müziğinin yeni mücadele alanları olarak ele alması, radyo ve gazinoyu işleten ve zamanla dönüştüren dinamikleri, eyleyicileri ve onlara ait stratejileri Bourdieu sosyolojisi bağlamında incelemesi bakımından önem taşımaktadır. Makalede nitel yöntemle çalışılan betimsel bir tarama modeli kullanılmış olup, radyo uzantılı dergiler ve icracıların hayatlarının ele alındığı biyografilerin yanı sıra radyo ve gazinoya ilişkin yayınlar taranmıştır. Elde edilen verilerin değerlendirilmesiyle ulaşılan bulgular doğrultusunda, radyo ve gazinonun yeni birer mücadele alanı olarak ortaya çıktığı, radyoya okul gibi bir işlerlik kazandırmak suretiyle devlet sermayesi üzerinde iktidar sahibi olan Mesut Cemil Bey’in Türk müziğine ilişkin kültürel sermayenin yeniden üretilmesini, radyoya özgü kurumsal kültürün inşa edilmesini ve birbirinden farklı iki simgesel alanın oluşmasını sağlayarak Türk müziğinde bir ayırım düşüncesi aşıladığı, böylelikle Türk müziği cemaatinde iki cepheli bir çatışmanın doğmasına sebebiyet verdiği anlaşılmaktadır. Ancak İstanbul radyosunun kurulmasıyla ortaya çıkan yeni iktidar alanı ve bu alanın siyasi iktidarla olan ilişkisi, ayırımın pekiştirilmesinde ve birbirinden beslenen, birbirinden farklı sermayelerin işler olduğu iki ayrı yapı ve simgesel alanın ortaya

çıkmasına sebebiyet verirken "radyo tavrı" denilen, radyoya özgü simgesel sermayenin oluşumunu da gerçekleştirmiştir.

Anahtar Sözcükler: Pierre Bourdieu, Türk müziği, Simgesel sermaye, Radyo, Gazino.

NEW FIGHTING AREAS OF TURKISH MUSIC CONTEXT OF PIERRE BOURDIEU SOCIOLOGY: RADIO AND CASINO

ABSTRACT

Radio, which has a very functional role in the realization of cultural modernization in Turkey, will be instrumentalized in line with the music policies of the early republican period, while Turkish music will be deprived of the places where it is performed as a result of modernization and the protection of the state. However, the administrative staff created during the establishment of Ankara Radio will ensure that the radio is transformed into an educational institution and that the cultural capital of Turkish Music is re-produced by arranging it according to modern perception patterns. Such that, new areas of power such as radio and casino that emerged with modernization will be imagined as a part of cultural modernization from the first years of the republic. However, these venues would eventually become new performance venues and areas of struggle where Turkish music was performed. Thus, it will be seen that women, who are instrumentalized as a part of modernization, are predominantly a part of this struggle.

The article is important in terms of considering radio and casino as new struggle areas of Turkish music, examining the dynamics, actors and their strategies that operate and transform radio and casino in the context of Bourdieu sociology. In the article, a descriptive survey model, which is studied with a qualitative method, was used, and publications related to radio and casinos were scanned, as well as magazines with radio extensions and biographies of the performers' lives. In line with the findings obtained by evaluating the data obtained, Mesut Cemil Bey, who had power over the state capital by giving the radio a function like a school, in which radio and casino emerged as a new field of struggle, aimed to reproduce the cultural capital related to Turkish Music, to build the corporate culture specific to the radio. It is understood that it instills a thought of distinction in Turkish Music by enabling the creation of two different symbolic fields, thus causing a two-sided conflict in the music community. However, the new power area that emerged with the establishment of Istanbul radio and the relationship of this area with the political power led to the emergence of two separate structures and symbolic areas, which are fed from each other and where different capitals operate, while the formation of the radio-specific symbolic capital called "radio attitude". has also done.

Keywords: Pierre Bourdieu, Turkish music, Symbolic capital, Radio, Casino.

GİRİŞ

Modernleşmekte olan Türkiye’de, uygulama alanı olarak görülen radyo; yerel olanın ulusal platforma taşınması, kadınların özel alandan kamusal alana çıkması gibi kültürel modernleşmenin gerçekleşmesinde oldukça işlevsel bir rol üstlenmiştir. Ancak erken cumhuriyet dönemi müzik politikaları gereğince Türk müziğinin radyo yayınlarındaki diğer müzik türlerine görece azlığının yanı sıra resmi müzik eğitim kurumu olan İstanbul Konservatuvarında da Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıyla, Türk müziği, devlet himayesinden ve kurumsal bir hüviyetten mahrum kalmıştır (Uzel, 2006: 89-90; Bardakçı,

2017: 57-58). Buna rağmen Ankara Radyosu kurulurken oluşturulan idari kadrolarda Türk müziğine hâkim müzisyenlerin yer alması; onların çabalarıyla radyonun bir eğitim kurumuna dönüşmesine ve kültürel sermayenin yeniden üretilmesinde işlevsel bir rol üstlenmesine sebebiyet verecektir (Özalp,1984: 94-95).

Cumhuriyetin ilan edilmesini de içeren bir dizi olayın gerçekleşme sebebi olan algı kalıbı değişimi ve modern olanın inşa çabası, yeni iktidar alanlarının doğmasına ve kültürel sermayenin yaratılmasına ya da yeniden üretilmesine imkân tanımıştır. Özellikle bilimsel epistemik cemaate geçişle birlikte meydana gelen epistemik merkez değişimi; dünya görüşü değişikliğine sebebiyet verdiği gibi kurumsal değişime de yol açacaktır (Arslan, 2019: 40-41; Swartz, 2022: 168-169). Bu kurumlardan birisi olan radyonun yanı sıra gazino da modernleşmenin vitrini olarak tasarlanmış ve cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kültürel modernleşmenin bir parçası olarak tahayyül edilmiştir. Ancak başlangıçta modern olanı temsil etmek üzere açılan gazinolar zamanla Türk müziğinin seslendirildiği yeni icra mekânları haline gelirken, özellikle erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarının uygulanabileceği bir alan olarak kurgulanan radyo da, bu dönem radyocularının kültürel sermayelerinin yeniden üretilmesine hizmet edecektir. Özellikle radyo idari kadrosunda bulunan isimlerin ağırlıklı olarak Türk müziğine hâkim müzisyenlerden oluşması; radyonun Türk müziğine ilişkin bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmasına sebebiyet verirken, radyo gibi kadının da kültürel modernleşmenin bir parçası olarak araçsallaştırılması, mücadelenin ağırlıklı olarak kadınlar arasında gözlemlenmesine sebebiyet verecektir. Makale, radyo ve gazinoyu Türk müziğinin yeni mücadele alanları olarak ele alması, radyo ve gazinoyu işleten ve zamanla dönüştüren dinamikleri, eyleyicileri ve onlara ait stratejileri Bourdieu sosyolojisi bağlamında incelemesi bakımından önem taşımaktadır.

Makalede nitel yöntemle çalışılan betimsel bir tarama modeli kullanılmıştır. Bu doğrultuda başlangıçta modernleşmenin vitrini olarak tasarlanmasına rağmen zamanla Türk Müziğinin yeni icra mekânlarından biri haline gelen gazinoyu ve cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yayın hayatına başlayan ancak Ankara Radyosunun kurulması ile siyasallaştırılan ve kurumsal bir hüviyet kazanan; çok partili hayata geçişle birlikte siyasi iktidarın ideolojisi doğrultusunda yeniden inşa edilen İstanbul Radyosu ve onu işleten, dönüştüren dinamikleri, stratejileri görünür kılmak amacıyla radyo uzantılı dergiler, icracıların hayatlarının ele alındığı biyografiler, radyo ve gazinoya ilişkin yayınlar taranmıştır. Elde edilen verilerin değerlendirilmesiyle ulaşılan bulgular doğrultusunda, radyo ve gazinonun yeni birer mücadele alanı olarak ortaya çıkışı, kültürel sermayenin yeniden inşa edilmesi ve yeni iktidar alanlarının oluşum süreci ele alınmıştır. Konunun anlaşılmasında kullanılabilecek en işlevsel analitik araçlar; Pierre Bourdieu'nun geliştirmiş olduğu habitus, alan, alana özgü doxa, ilisio, sermaye, sembolik şiddet, simgesel iktidar, tahakküm kavramları olup makale cumhuriyetin ilk yıllarından çok partili hayatın ilk yıllarında kadar geçen süre içerisinde radyo ve gazinoyu yeni birer mücadele alanı, özellikle radyo ve gazinoda icra etmekte olan kadın icracıları eyleyici

olarak ele alır. Ayrıca birbirleriyle ilişkili olan bu alanları ve meydana gelen olayları Bourdieu sosyolojisi bağlamında inceler.

Kavramsal Çerçeve: Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Temel Kavramlar ve Oyun Metaforu

Pierre Bourdieu, kendi kuramını geliştirirken fikirlerinden istifade ettiği Marx ve Weber'den farklı olarak, toplumsal yaşamın incelenmesinde eğitim ve kültür gibi faktörlerin en az ekonomik faktörler kadar önemli bir rol oynadığını düşünmektedir (Baran, 2019: 6-7; Allan, 2020: 240-241). Bu nedenle Bourdieu, günümüz toplumlarının çoklu sınıf yapısının anlaşılmasında etkili olacak alan, habitus ve sermaye olarak adlandırdığı kavramları kullanmaktadır (Swartz, 2022: 167-168). Nitekim müzik tercihlerinin bireylerin ait oldukları toplumsal tabaka ile ilişkilendirildiği çalışmalarda da Bourdieu'nun geliştirmiş olduğu alan kuramı ve içerisinde işlerlik kazanan kültürel sermaye kavramı, müzikte sosyal sınıfi duyumsama açısından kritik bir role sahiptir (Güven, 2022: s. 111).

Geliştirdiği bu kavramların daha iyi anlaşılması için oyun metaforunu kullanan Bourdieu, oyunun oynandığı yeri alan; oyuncuları, oyundan çıkar elde edecek kişiler; oyunun sonunda elde edilebileceğine inanılan çıkarları ise illusio kavramı ile açıklamaktadır. Bourdieu'ya göre oyuna dâhil olmak, oyunu oynamaya değer bulmak ve alanın yerleşik düzenini, kurallarını yani doxasını sorgulamaksızın kabul etmek demektir. Sermaye ise her oyuncunun oyunda kullanmak üzere elinde bulundurduğu kozları temsil etmektedir (Bourdieu&Wacquant, 2016: 82-83). Sermaye, maddi kaynaklara, eğitim yoluyla edinilmiş olan kültürel kodlara ve bireyin bir parçası olduğu sosyal ilişkiler ağına bağlı olarak ekonomik, kültürel ve toplumsal sermaye olmak üzere üç gruba ayrılmıştır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 82-83; Allan, 2020: 243).

Sözü edilen bu sermaye çeşitleri bir alanda mücadele silahı olabileceği gibi uğruna mücadele edilen şey olarak, sahibine belli bir iktidar ve bir nüfuz kurma olanağı vermektedir. Dolayısıyla bu sermaye tiplerinin bir araya gelmesiyle oluşan ve oyuncuları diğerlerine göre daha üstün kılan bir diğer sermaye türü ise simgesel sermaye olarak tanımlanır. Sermayeler farklı alanlarda farklı işlevler görmekle birlikte bu sermayelerin dördü de sınıfın üretimine yatırılır ve üretim için kullanılır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 82-83).

Bireyin sahip olduğu sermaye türlerini etkileme gücüne sahip olan ekonomik sermaye, servet ve gelire belirlenirken (Allan, 2020: 243), bireyin sahip olduğu sosyal bağlantılar ve bu ilişkilerden doğan yükümlülükler ve ayrıcalıklar toplumsal sermayesine refere eder (Göker, 2007:282; Bourdieu ve Wacquant, 2003: 108). Bourdieu'nun çalışmasında oldukça önemli bir role sahip olan kültürel sermaye ise bireyin sahip olduğu ekonomik kaynaklar sayesinde kazandığı enformel sosyal beceriler, alışkanlıklar, dilsel üslup ve beğenilere ilişkindir. Bourdieu kültürel sermayeyi, bir alanda gücü elinde bulunduranların eğitim yoluyla bireylere aktararak sistemin yeniden oluşturulmasını sağladıkları bir tür bilgi sermayesi olarak da tanımlar (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 108; Allan, 2020: 245).

Kültürel sermaye nesneleşmiş, kurumsallaşmış ve bedenselleşmiş olmak üzere üç farklı biçimde bulunmaktadır. Nesneleşmiş kültürel sermaye, kitaplar, tablolar, resimler gibi kültürel sermayeye ilişkin maddi ürünlere göndermede bulunurken; kurumsallaşmış kültürel sermaye, dereceler ve diplomalar gibi bilgi ve beceri sahipliğini tanıyan ehliyetlere refere eder. Bedenselleşmiş kültürel sermaye bireyin toplumsallaşma süreci boyunca edinmiş olduğu kazanımlara işaret ederken bireyde bilgi ve beceri şeklinde gömülü halde bulunur (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 108). Bourdieu'nun kuramında önemli bir yer işgal eden bu kavram aynı zamanda habitusun bir parçası olup, kültürel sermayenin bu işlevi beğeni olarak dışa vurur (Ayas, 2015: 138-142).

Simgesel sermaye, tüm sermaye türlerini içinde barındıran ve bu haliyle bir alanda söz sahibi olabilmeyi mümkün kılan sermaye türüdür. Fiziksel ya da sosyal gerçekleri üretmek ya da pekiştirmek adına simgelerden yararlanma gücünü temsil eden simgesel sermaye, bu anlamda sosyal ayrımları görünür ve aşikâr kıldığı gibi bir ayrımı dayatma ya da bir ayrım düşüncesini aşılama kudretidir. Bu da simgesel sermayenin siyasal bir iktidar olduğu anlamına gelir (Allan, 2020: 244). Ancak simgesel sermayeyi kullanacak kişinin dikkate alınmasına yetecek sosyal statüye sahip olması gerektiği gibi, toplum içerisinde kimliklerini simgesel olarak konuşturabilme olanağına sahip diğer bireyler tarafından da tanınır olması gerekmektedir. Nitekim simgesel sermayeyle kültürel sermaye arasındaki ilişki bunun bir göstergesidir. Simgesel sermayenin kullanılması kültürel sermayenin var olduğu simgesel alanı üretir (Allan, 2020: 245). Çünkü simgesel sermayenin kullanılması toplumsal yapı ve toplumsal pratik arasındaki ilişkiyi oluşturan düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına dayanır. Bireylerin topluma uyum sağlama ve toplum tarafından kabul görmesine imkân tanıyan bu davranış kalıpları ise Bourdieu'nün kuramsal tasarımında önemli bir yere sahip olan habitus kavramıyla açıklanır (Ayas, 2015: 142). Habitus, aynı grup ya da aynı sınıf mensuplarında ortak bir dünya görüşünün varlığına işaret eder (Ayas, 2015: 142; Allan, 2020: s. 244-246). Habitusun varlığı sayesinde etkin olan eyleyiciler alanın yeniden üretimini sağlayarak alanın var olmasında etken rol oynar. Bu durum habitus ve alanın birbirleriyle olan ilişkilerinin açık bir göstergesidir (Bourdieu, 2007: 48).

Bunlara ek olarak bir alandaki dinamizm, kaynağını alana özgü sermayeyi elde etme mücadelesinden alır. Böylelikle eyleyiciler hâkim simgesel sermayeye sahip olup, meşruiyet kazandıklarında, alanı kendi istekleri doğrultusunda dönüştürme yetisini elde eder. Böylelikle meşruiyet aracılığıyla tahakküm kurdukları gibi, var olan düzenin yeniden üretimini sağlayabilmek için fiziksel şiddet içermeyen bir baskı unsuru kullanırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 166; Swartz, 2022: 128) Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramıyla somutlaştırdığı bu durum, baskı gibi algılanmayan, bu nedenle Bourdieu tarafından “yanlış tanıma” olarak da adlandırılan, toplumsal bir eyleyici üzerinde kendi suç ortaklığı ile uygulanan bir şiddet biçimidir. Simgesel iktidar ise ona maruz kalan ancak bu iktidarı kendileri de kullanmak istedikleri için bu durumun farkında olmak istemeyen eyleyicilerin ürettikleri bir tür görünmez iktidardır. Dolayısıyla sembolik güç ona maruz kalanların katkısı olmaksızın hayata

geçirilemez ve onların buna maruz kalmalarının sebebi onu bu şekilde inşa etmiş olmalarıdır (Bourdieu, 2016, s. 166-167; Bourdieu, 2018: 56).

Türk Müziğinin Yeni Mücadele Alanları: Radyo ve Gazino

Osmanlı’da Batılılaşma hareketlerinin gerçekleşmesinden itibaren müziğin himaye gördüğü, kutsandığı, kurumsallaştığı icra mekânlarının teker teker lağvedilmesi, yerlerine batılı anlayışla hizmet veren yeni kurumların açılmasıyla Türk müziği de içinde yetiştiği, değer kazandığı ve kutsiyet atfedildiği bağlamlardan kopmaya başlayacaktır. Mehterhanenin kapatılmasıyla askeri müziğin; tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla dini müziğin icra mekânlarından koptuğu, saltanatın kaldırılmasının ardından Enderun mektebinin kapanması ve 1926 yılından itibaren Darülelhan’da da eğitiminin yasaklanmasıyla Türk müziğinin hem icra edildiği hem de eğitiminin gerçekleştirildiği kurumsal mekânlardan ve kimlikten mahrum kaldığı görülmektedir. Nitekim Tanzimat Fermanı’ndan itibaren faaliyet gösteren, çalgılı kır kahveleri, meyhaneler ve başlangıçta modernleşmenin bir sembolü olarak inşa edilen gazinolar, zamanla Türk müziğinin yeni icra mekânları haline gelecektir (Yapar, 2014: 60, 112; Bardakçı, 2017: 63). Taksim, Şişhane, Tepebaşı, Sirkeci, Cağaloğlu, Dolmabahçe, Üsküdar, Kadıköy gibi İstanbul’un çeşitli semtlerinde hizmet veren gazino, çay bahçesi ve müzikholler o dönemde Türk müziğinin icra edildiği yerler olacaktır (Uzel, 2006: 89).

İstanbul’daki bu eğlence mekânları, müziğin üretilip tüketildiği yerler iken İstanbul radyosunun alternatif bir mekân olarak ortaya çıkmasıyla hali hazırda müziğin üretildiği ve tüketildiği mekânlardan bağımsız bir alan oluşacaktır. Ayrıca Sirkeci Garında yayın hayatına başlayan radyo, kurulduğu ilk yıllarda siyasi ve iktisadi anlamda güçlü bir kurum değildir. Öyle ki canlı program yapacak çok sayıda icracının olmamasının yanı sıra müzisyenlere düzenli olarak maaş verecek ekonomik olanaklardan da yoksundur. Mesut Cemil Tel, Vecihe Daryal, Safiye Ayla, R. Ferit Kam ve Cevdet Kozanoğlu gibi radyonun ilk yıllarından itibaren yayınlara katılan müzisyenlerin anılarında radyonun o dönemde nasıl bir yoksunluk içerisinde olduğu, çalışanların maaşlarının bile ödenemediği anlaşılmaktadır (Kozanoğlu, 1988: 5-7). Dolayısıyla bu dönemde müzisyenlerin pek çoğu radyonun yanı sıra daha fazla kazanç elde edebilecekleri mekânlarda çalışmaktadır. Ancak bu dönemde modern olanı çağrıştırmadığı için Türk müziğine meşruiyet atfedilmemesinin yanı sıra içkili gazino, meyhane gibi mekânlarda icra edilmesi onun içki ile özdeşleştirilmesine sebebiyet vermiştir. Nitekim 1933 yılında Yeşilhilal (Yeşilay) Cemiyeti, “içkiyi özendirdiği gerekçesiyle” incesaz topluluklarının gazinolardan kaldırılması yönünde bir propaganda faaliyeti başlatacaktır. Peşinden dönemin önemli isimleri tarafından gazetelerde yayınlanan yazılarda klasik dönem müziğinin nitelikli eserleri haiz olsa bile bugünün dinleyicisine hitap edemeyecek ölçüde eskimiş olduğu, bestelenen yeni eserlerin ise kaliteden yoksun olduğu yazılarak radyoda bir saat elli dakikalık yayın süresini nitelikli eserlerle doldurmanın mümkün olmadığı, bu nedenlerle de söz konusu müzik türünün tümünden yayından kaldırılmasının yerinde olacağı yönünde düşüncelere yer verilmesi, Türk müziğinin

aleyhinde başlatılan kampanyaların hat safhaya geldiğini göstermektedir (Kütükçü, 2012: 46-47).

Ancak Ankara Radyosu kültürel modernleşme sürecinde kurumsallaşırken, radyoya özgü kurumsal kültürün inşa edilmesinde radyo kurulduğu ilk günlerden itibaren çalışan Mesut Cemil Bey’in simgesel emeği ve tecrübesinden istifade edilmesi (Swartz, 2022: 134-135), Ankara radyosunun Mesut Cemil Bey’in kültürel sermayesi doğrultusunda faaliyete geçmesine sebebiyet verecektir. Öyle ki Mesut Cemil Bey’in Ankara radyosunu bir okul gibi faaliyete geçirmesi ve Türk müziğine alan açması, cumhuriyet dönemi müzik politikaları doğrultusunda şekillendirilmek istenen radyonun yapısına bir tür direniş gösterdiği, ardından 1950’li yıllarda Türk müziğinin radyo ve gazino tavrı olmak üzere ikiye ayrılarak kutuplaştırıldığı görülmektedir.

Nitekim Cevdet Kozanoğlu’nun, Mesud Cemil’in 40. sanat yılında anlattığı bir anısında

“Onu (Mesud Cemil’i) ilk olarak takriben yirmi sekiz-otuz sene önce, sisli ve puslu bir gecede, kalabalık bir mecliste tanıdım. Yanında daha önce kendisiyle aşinalığım olan Kıymetli dostum Ruşen Kam vardı. Hiç unutmam Kemanî Rıza Efendi’nin Tahir-Bûselik peşrevini çalıyorlardı. İkisi de pürteravet dinç ve enerjik idiler. Peşrev bittiği zaman kemeçe ve tanburdan mürekkep bu ikili konserin icrasına meftun ve hayran olmuştum. İtiraf edeyim ki, o geceye kadar böyle asil bir uslubla icra edilen bir saz musikisini ne yapabilmiş ne de dinleyebilmişim. Bu genç ve muktedir sanatkarların küçük konseri, o zaman ülfet etmekte olduğum piyasa musikisi ile Hakiki Türk Sanat Musikisi arasında bir köprü oldu. Ben bugünkü durumuma bu köprüden geçerek vâsıl oldum” (Kozanoğlu, 1988: 8).

sözlerinden 1920’li yıllarda birbirinden farklı iki simgesel alanın var olduğu ve Mesut Cemil Bey’in bunu görerek bir ayırım düşüncesi aşılamağa başladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Türk müziğinin gazino ve içki ile özdeşleştirilmekte olduğunu fark eden Mesut Cemil Bey, radyoya okul gibi bir işlerlik kazandırmak suretiyle bu ayırım düşüncesini pekiştirdiği gibi Türk müziği cemaatinde iki cepheli bir çatışmanın doğmasına ve son olarak radyoya özgü simgesel sermayenin oluşmasına alan açmıştır. Böylelikle Bourdieu’ya göre yeni bir alanın oluşumu için gerekli olan özerkliğin kazanılması (içerisinde bulunulan alanın yapısına direniş gösterilmesi), ikinci yapının ortaya çıkması (iki cepheli bir çatışmanın doğması) ve alana özgü simgesel sermayenin oluşması gerçekleşmiş olur (Bourdieu, 2020: 100-298). Radyo tavrı denilen tavrın ortaya çıkışı; radyoya özgü simgesel sermayenin oluştuğunu yani kendine has bir sermayeyle yeni bir alanın ortaya çıktığını göstermesi açısından kayda değerdir (Baran, 2019: 8).

Modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan bu farklı iktidar ya da sermaye türleri ve bunların mukabilinde yeni alanların inşa edilmesi, farklı alanlar ve farklı sermaye türleri üzerinde iktidar sahibi olma olanağı veren, devlete özgü sermayenin doğmasına sebebiyet vermiştir. Dolayısıyla modernleşmeyle başlayan, imparatorlukların yıkılıp yerine ulus devletlerin kurulmasıyla devam

eden süreç, belirli iktidar alanlarının oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Söz konusu iktidar alanları ise birbirinden farklı türlerde sermayeye sahip olanların özellikle farklı sermaye türleri ve bunların yeniden üretimini içeren (okul gibi) devlet sermayesi üzerinde iktidar sahibi olmaya çalıştıkları bir oyun alanıdır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 100-101). Öyle ki özellikle Mevlevihanelerin müziğin kutsanmasında, ilmüleştirilmesinde ve üretilmesindeki otoritesi gibi devlet sermayesini de modernleşmeyle birlikte yitirdiğini göz önünde bulundurursak, kurulduğu ilk yıllarda bir eğitim kurumu gibi hizmet veren radyonun, bir iktidar alanı olduğunu ve müzik özelinde uzun yıllar benzer bir güce, simgesel sermayenin de ötesinde bir devlet sermayesine sahip olduğunu ve bu güçle donandığını görebiliriz. Bu nokta da Mesut Cemil Bey, radyoya bir eğitim kurumu gibi işlerlik kazandırmak suretiyle kültürel sermayesini yeniden üretmiş, bunun yanı sıra yeni bir iktidar alanı olan radyoda devlet sermayesi üzerine bir mücadeleye girmiştir.

Özerkliğin Kazanılması: Mesut Cemil ve Radyo Okulu

Ankara'da kurulduğu ilk yıllarda siyasi iktidar ve onun ideolojisine hizmet etmek amacıyla araçsallaştırılan radyo, yayın hayatına başladığı ilk yıllarda sanatçılar için bir okul olarak hizmet vermekteydi (Kozanoğlu, 1988: 27; Dikici, 2016: 33, 85-88). Ankara Radyosu kurulurken oluşturulan idari kadrolarda Mesut Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam ve Nuri Halil Poyraz gibi Türk müziğine hâkim müzisyenlerin yer alması, onların çabalarıyla radyonun bir eğitim kurumuna dönüşmesine sebebiyet verirken, mevcut kültürel sermayenin de modern algı kalıplarına göre düzenlenerek yeniden üretilmesine yol açtı (Allan, 2020: 245). Nitekim cumhuriyetin ilan edilmesini de içeren bir dizi olayın gerçekleşme sebebi olan algı kalıbı değişimi ve modern olanın inşa çabası, kültürel sermayenin üretim alanlarını değiştirdiği gibi yeni kültürel sermayelerin oluşumuna da imkân verdi (Arslan, 2019: 40-41).

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla hedeflenen, halk ezgilerinin batı tekniği ile işlenmesiyle oluşturulacak "Ulusal Türk Müziği" beklentisinin aksine, değişen algı kalıplarıyla uyumlu bir müzik inşa etmeye çalışan Mesut Cemil Bey, içerisinde bulunduğu alanın yapısına direniş göstermiştir. Böylelikle klasik ve modern epistemik cemaat arasındaki kutuplaşmayı ve aralarındaki ayrımı görerek Türk müziğini dini müziğe mahsus okuyuşla ve oturarak meşk etmek gibi klasik epistemik cemaatle ilgili olan tüm simgesel bağlarından arındırmaya çalıştığı gibi içki ve gazinoyla ilgili unsurlardan da ayırıştırarak müziğe itibar kazandırabilmek için Türk müziğinde bir ayırım düşüncesi ortaya atmıştır (O'Connell, 2013: 24-27).

Mesut Cemil Bey, bu ayrımı yaratabilecek simgesel sermayeye ve dikkate alınmaya yetecek sosyal statüye sahiptir. Nitekim Tanburî Cemil Bey'in oğlu olması bile içerisinde bulunduğu müzik cemaati tarafından dikkate alınması için yeterliyken, babasının yanı sıra onun çevresinde yetişen müzisyenlerle de aynı ortamı paylaşması, bu alanda geçerli olan kültürel sermayeyi edinmek ve alanın doxasına bağlı olabilmek için Yenikapı ve Galata Mevlevîhânelerine devam ederek Türk müziğinin önemli temsilcileri ile bir arada bulunması

(Özcan, 2011: 392-393), o çevrenin habitusunu benimsediğini gösterir. Öyle ki, Osmanlı’da müzik alanında yetişebilmenin yolu da iyi bir hocadan meşk etmek kadar Mevlevihaneler, tekkeler, çalgılı kır kahveleri, semai kahveleri ve müzikli toplantıların yapıldığı konaklar gibi halka açık müzik çevrelerinde bulunmaktır (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 108).

Bütün bunların yanı sıra Mesut Cemil Bey’in lise yıllarında başlayıp yurt dışında devam ettirdiği batı müziği eğitimi, onu cumhuriyet dönemi idealleri konusunda simgesel bir mücadeleye girmekten kurtarmaktaydı (Allan, 2020: 245; Kıyak, 2018: 14-15). Öyle ki radyo, kurulduğu ilk yıllarda cumhuriyet dönemi politikalarını tahayyül edildiği şekilde yerine getirebilecek kadrolara sahip olmamakla birlikte “Bir Halk Türküsü öğreniyoruz” ve “Yurttan Sesler” gibi programlar yapılmasının yanı sıra radyoya girdiği ilk yıllarda şarkılar seslendiren kadın icracıların türkü, maya gibi çeşitli formlarında aralarında olduğu bir repertuarı seslendirmesinde ve halk ezgilerinin ulusal bir platforma taşınmasında öncü oldu. Ancak İstanbul radyosunun kurulmasıyla birlikte yönettiği Yurttan Sesler topluluğunu Muzaffer Sarısözen’e devretti. Böylelikle Muzaffer Sarısözen de, halk ezgilerinin derlenmesi, çalgıların standartlaştırılması ve derlenen ezgilerin ulusal bir kimlikle halka sunulması noktasında Ankara radyosu kadrosundaki yerini aldı (Dikici, 2016: 85; Kıyak, 2018: 32, 44).

Ancak çok partili hayata geçişle birlikte, siyasi iktidarın İstanbul’u milliyetçi muhafazakâr algı kalıbı doğrultusunda imar etmesi, İstanbul Radyosunun kurulması ve Mesut Cemil Bey’in idealist tutumu neticesinde, İstanbul Radyosu, Klasik Türk Müziğinin icra mekânı olarak inşa edilecekti (Işık, 2023: 60). Bununla birlikte radyoda icracı olmak; kurumsal bir hüviyete, kurumsallaşmış bir sermayeye sahip olmak anlamına geliyordu. Özellikle Ankara’nın aksine İstanbul’da gazino gibi radyoda alternatif çokça sayıda mekânın olması, İstanbul radyosunun icracılar için yeni bir icra mekânı haline gelmesi, elde edilebilecek yeni sermayeye dolayısıyla yeni bir mücadele alanının varlığına işaret etmekteydi (Öztürk, 2016: 2).

İki Cepheli Çatışmanın Doğması: Radyo ile Gazino Arasında ve Birbirine Dayanan Amansız Bir Geçim Mücadelesi

Radyonun varlığı icracılara bilgi ve beceri sahipliğini resmen tanıyan, kurumsal bir yetki onayı vermekteydi. Çünkü özellikle Ankara radyosunun bir okul gibi hizmet verdiği yıllarda sanatçı belirli eğitimlerden ya da sınavlardan geçerek yani öğretim yoluyla radyoda makam bilgisi, repertuar ve tecrübe ediniyordu. Böylelikle radyoda icracı olmak, kurumsal bir hüviyet sahibi olmanın yanı sıra iktidarın, otoritenin bir parçası olmak anlamına geliyordu (Swartz, 2022: 15). Bu da Bourdieu’nun deyimiyle oyuncular için oyuna dâhil olmaya degecek bazı çıkarların varlığına yani illusioya işaret etmekte ve oyunun oynanmaya değer bulunması ve kuralların (doksanın) sorgulanmadan kabul edilmesi anlamına gelmekteydi (Bourdieu, 2006b: 405). Böylelikle radyo icracıları, kurumsal hüviyetin verdiği güçle, radyo sanatkarı olarak itibarlı ve meşru bir iş sahibi olmanın yanı sıra kamusal alanda radyonun prestijini yeniden üreterek kendi şahısları adına da kullanabiliyorlardı. Plak yapımcıları ve gazino patronlarının

özellikle radyoda mikrofon karşısına geçen icracılarla çalışmayı tercih etmesi radyoya özgü kurumsal sermayeyi farklı alanlarda da geçerli hale getiriyordu.¹ Nitekim sermaye çeşitleri bir alanda mücadele silahı olabildiği gibi mücadele edilmeye değer bir unsur olarak, sahibine iktidar ve nüfuz kurma yetkisi vermekteydi. Ayrıca hangi tür sermaye olursa olsun sermayenin büyüklüğünün sahibine pek çok ayrıcalık kazandırdığı ortadadır. Öyle ki gündelik yaşamda yeni bir fırsat doğduğunda bundan ilk haberdar olanlar, sermaye bakımından diğerlerinden daha zengin olanlardır (Allan 2020: 240-245). Benzeri şekilde Hamiyet Yüceses’in gelirinin büyük bir bölümünü gazinodan elde etmesine rağmen radyodan ayrılmak istememesini; radyonun sunduğu itibar, prestij ve güç ile ilişkilendirmek mümkündür (Benderli, V. H., 1953, 31 Ekim:18).

Ancak bu yetke çoğu zaman kadın icracılar arasında bir tahakküme dönüşmekte, bu durum gazino kulislerine kadar sirayet edebilmekteydi (Tükel, 1952: 10-11). Başlangıçta kültürel modernleşmenin bir parçası olarak araçsallaştırılan kadın icracıların verdiği bu mücadele; daha tanınır olmak, alanında otorite ve yetki sahibi olmak, radyoda daha uzun süreli programlar yapabilmek gibi iç içe geçen ve bir üst sermayeye kadar uzanan “radyo ile sahne arasında ve birbirine dayanan amansız bir geçim mücadelesiydi” (Münir, 1953, 25 Nisan: 31). Nitekim yayın hayatına başladığı ilk yıllardan beri radyonun iktisadi anlamda çok güçlü olmaması çoğu zaman gazinoya göre daha az tercih edilmesine sebebiyet vermiştir. Öyle ki pek çok kadın icracı İstanbul’da gazinoda çalışmak için Ankara radyosundaki görevinden ayrılacaktır (Kütükçü, 2012: 271; Dikici, 2016: 37, 91). Ancak Demokrat Parti iktidarıyla birlikte İstanbul’un siyasi iktidarın ideolojisi doğrultusunda imar edilmesi ve İstanbul Radyosunun imar faaliyetlerinin bir parçası olması, icracıların gazinonun yanı sıra radyoda da çalışmalarına imkân verecektir (Işık 2023: 60). Böylelikle radyoda sahne alan icracılar radyonun sağladığı kurumsallaşmış kültürel sermayeyi, yani sahip oldukları kurumsal yetke onayını; kimlik, tecrübe ve müzikal yeterliliği gazinoda sahne alırken kullanabileceklerdir. Sahip oldukları bu kimlik; gazinoda sahne alan icracıların kimlerle birlikte sahne alacağı, sahneye çıkış sırası ve seslendirecekleri repertuarın belirlenmesi gibi pek çok konuda etkili olacaktır.²

Bununla birlikte icracılar arasında söz konusu hiyerarşiyi üreten unsurlar; kıdemin yanı sıra makam ve usul bilgisi, nota okuyup yazabilme, derleme yapabilme gibi müziğe hakimiyeti gerektiren, bedenselleşmiş kültürel sermayeye ilişkin unsurlar olabilmektedir (Benderli, 1953,

¹ Akansel, R. (1952, 10 Mayıs) Ankara Radyosu'nun Yetiştirdiği Genç Kıymetlerden Biri Daha Bedia Yaltrak, *Radyo Haftası*, sy. 103, s. 6-9; Münir, H. (1953, 25 Nisan). Parazit, *Radyonun Sesi*, s. 31; Haftanın Dedikoduları, 1953, 25 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 22, s. 34; Cevriye Ceyhun ve Ragıp Tanju Ayrıldılar, (1953, 8 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 21; Benderli V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey’e Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2; Bilgin A. (1954, 3 Nisan). Şükran Özer’in Bugünkü Durumu, *Radyo Haftası*, c. 16, sy. 202, s. 5-7.

² Tükel Z. (1952, 31 Mayıs). Şen Kardeşlerle Tatlı Bir Konuşma, *Radyo Haftası*, sy. 106, s. 24-25; Tükel, Z. (1952, 22 Kasım). Sabite Tur Gülerman Nasıl Plak Doldurdu? *Radyo Haftası*, sy. 131, s. 38; Tepebaşı Gazinosunda Bir Gece Saime Sinan'ın Sazsız Okuduğu Şarkı, (1952, 27 Aralık). *Radyo Haftası*, s. 6, 38; Kulağımıza Gelenler, (1954, 4 Eylül) *Radyo Haftası*, sy. 224, s.10; Kulağımıza Gelenler, (1954, 11 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 225, s. 11,13; Belgin, A. (1954, 11 Eylül). Şenlerle Biraz Dedikodu Yaptık, *Radyo Haftası*, sy. 225, s. 22-25.

31 Ekim: 19). Nitekim bir eserin derleme yapan ya da ilk seslendiren kişi dışında biri tarafından seslendirilmesi, söz konusu hiyerarşiyi gündeme getirebilmektedir (Tükel, 1952, 22 Kasım: 24-26, 38; Akın, 1953, 8 Ağustos: 18-19; Ekicigil, 1953, 24 Ekim: 39). Örneğin Radife Erten, Tepebaşı Gazinosunda beraber çalışmakta olduğu Saime Sinan'ın bir gün okuduğu bir şarkıyı, kendisinin lanse ettiğini ve bir daha kendisinden başka kimseye okutturulmaması gerektiğini ileri sürerek Saime Sinan'ın bahçeden ayrılmasına sebep olduğu gibi bu tutumunda ısrarcı davranıp aynı şarkıya Hamiyet Yüceses'in sahip çıkmasından rahatsızlığını dile getirdiğinde, senelerden beri birinci sınıf solistliği elinde tutan Hamiyet Yüceses karşısında, beraber çalıştıkları Küçük Çiftlik parkından ayrılmak mecburiyetinde kalabilmekteydi (*Radyonun Sesi*, 1953, 25 Temmuz: 34-35; Akın, 1953, 8 Ağustos 1953: 18-19).

Bu hiyerarşi, alanın doxasını ve tahakkümün boyutlarını göstermesi açısından da çarpıcıdır (Ekicigil, 1953, 7 Kasım: 4-5). Nitekim bu yetke kadın icracılarla yapılan röportajların hangi sıraya göre yapılacağını (*Radyonun Sesi*, 1953, 17 Ekim: 5) ya da gazinoda birlikte sahne alacağı kişiyi seçme hakkını verebiliyordu (Ekicigil, 1953, 7 Kasım: 4-5; *Radyonun Sesi*, 1953, 12 Eylül: 35; Altındağ, 1953, 17 Ekim: 51; Dikici, 2016: 96). Öyle ki Turkuaz Gazinosu ile mukavele yapan Erdem Kardeşlerin, bu gazinoda çalışmamaları hususunda gazino sahibine baskı yapan Radife Erten'e karşı dava açmaya karar vermeleri bu durumun vahametini gözler önüne sermektedir (*Radyonun Sesi*, 1953, 31 Ekim: 20).³

Üstelik bu güç sadece aynı gazinoda beraber sahne alacakları kişileri değil, icracılar için hazırlanan afişlerde kimin isminin en başa yazılacağından⁴ hangi şarkıları okuyacağına;⁵ hatta sahneye tuvaletle çıkıp çıkamayacağı konusunda bile karar mercii gibi hareket etmelerine sebebiyet verebiliyordu. Nitekim Ayten Arıkan'ın, Perihan Altındağ ile birlikte sahne aldıkları Tepebaşı gazinosunda bir akşam tuvalet giyip sahneye çıkması ve o gecenin akabinde gazinodan ayrılmak mecburiyetinde kalması, radyo dergilerinde değinilen konulardan birisidir (*Radyonun Sesi*, 1953, 26 Eylül: 8).

Radyo ve gazinoda sahne almakta olan kadın icracılar arasındaki rekabet öylesine hat safhaya ulaşmıştır ki, (Akın, 1953, 5 Eylül: 20; *Radyonun Sesi*, 1953, 10 Ekim: 9; Ekicigil, 1953, 7 Kasım: 4-5) birbirlerinin sahnesini izlemek ya da izlettirmek (*Radyonun Sesi*, 1953, 4 Temmuz: 22; *Radyonun Sesi*, 1953, 10 Ekim: 9), mikrofonunun elektriğini kestirmek, kuliste

³ Benzeri şekilde 1945 yılında Tepebaşı Belediye Gazinosu işletmecisi Muhittin Öztuna gazinonun açılışı için sahneye çıkarmayı planladığı Perihan Altındağ ve Sabite Tur'u kadroya alıp almama konusunda Müzeyyen Senar'a danışacaktır (Dikici, 2016: 95-96).

⁴ Haftanın Dedikoduları, (1953, 27 Haziran). *Radyonun Sesi*, sy. 18, s. 9; Haftanın Dedikoduları, (1953, 11 Temmuz) *Radyonun Sesi*, sy. 20, s. 10; Haftanın Dedikoduları, (1953, 1 Ağustos). Perihan'a cephe alanlar ayrılıyor mu?, *Radyonun Sesi*, sy. 23 s. 8; Radife Erten "Her Yer karanlık" Gazelini Hala Okuyacak mı?, (1953, 1 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 23, s. 10; Benderli, V. (1953, 15 Ağustos). Perihan Sözeri İle Bir Konuşma, *Radyonun Sesi*, sy. 25, s. 49; Benderli V. (1953, 21 Ağustos). Şükran Özer'e Tavsiyeler, *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 21; Akın, E. (1953, 5 Eylül). Acaba kendilerinden şüphelerimi var?, *Radyonun Sesi*, sy. 28, s. 18-19.

⁵ Benderli, V. (1953, 25 Temmuz). Refik Fersan diyor ki; Sanatkar Olmadıkları Halde Sanatkar Sifatını kullananlar Riyakardır! *Radyonun Sesi*, sy. 22, s. 4-6; Edip A. (1953, 8 Ağustos) Her Yer Karanlık Gazeli Hakkında Radife Erten'in Düşünceleri, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 18-19; Benderli, V. (1953, 21 Ağustos). Perihan Sözeri Dedikodulara Cevap Veriyor, *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 46; Akın, E. (1953, 5 Eylül). Acaba kendilerinden şüphelerimi var?, *Radyonun Sesi*, sy. 28, s. 18-19.

üstünlük kurmak için tuvalet masasındaki aynayı daha büyüğü ile değiştirmek gibi sembolik şiddete kadar uzanacak davranışlar sergileyebildikleri gözlenmiştir (Benderli, 1953, 15 Ağustos: 49). Safiye Ayla'nın Türk müziğinin artık sadece kadın icracıları inhisar ettiği, icracılığın kadınlık mefhumu ile birleştiği, hatta tuvaletin neredeyse repertuarın yerini aldığı konusundaki serzenişleri durumun vahametini gözler önüne sermektedir (Radyo Magazin, 1950, 30 Aralık: 10-16). Ancak gazinoda sahne alan hemen hemen bütün kadınların bu durumdan mustarip olmalarına rağmen bunu durdurmak yerine yeniden üretmeleri, iktidarı kendi lehlerine kullanmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Çünkü şiddet gibi algılanmayan ancak bir tür baskı ve şiddet içeren davranışlar; ona maruz kalanların durumun farkında olmak istememeleri ve bu duruma göz yumanların bir nevi suç ortaklığı ile uygulanabilecek görünmez bir iktidardır (Allan, 2020: 240-245).

Radyo ve gazinoda özellikle kadın icracılar arasında gözlenen bu durum ve Türk müziği aleyhinde yayınlanan yazılar, kurumsal kimliğin verdiği yetkenin sorgulanmasına sebebiyet verecek, sanatçı kimliği sorgulanırken, radyo ve gazino birbirinden ayrıştırılacak ve böylelikle radyo ve gazino tavrının yanı sıra sanatçı ve piyasa şarkıcısı kavramları inşa edilecektir (Işık, 2023: 67-70).

Alana Özgü Simgesel Sermayenin Ortaya Çıkışı: Radyo Tavrı ve Sanatçı Kimliğinin İnşası

Ankara radyosunun kurulmasıyla birlikte Mesut Cemil Bey ve beraberinde göreve başladığı Ruşen Ferit Kam gibi idealist icracıların kültürel sermayeleri etrafında radyoya özgü bir üslup ortaya çıkarken; İstanbul radyosunun kurulması, İstanbul'da Türk müziğinin icra edildiği mekânların çeşitlenmesine sebebiyet verecekti. Böylelikle gazinoda icra eden sanatçılar için yeni bir mücadele alanı ortaya çıkarken radyodaki üsluptan bağımsız bir tavır da radyo sınırları içerisinde sergilenmeye başlayacaktır. Bu nedenle radyo ve gazinoda mikrofon karşısına geçen icracılar ve okudukları eserler değişirse de bir yandan Türk müziğini meşru kültür haline getirmek ve ona itibar kazandırmak, bir yandan da radyonun sınırlarını çizebilmek için radyo ve gazinoyu birbirinden uzaklaştırmak gerekmektedir (Işık, 2023; 70-71). Bu doğrultuda özellikle Mesut Cemil Bey, nota ve usule sadık, eserin orijinaline uygun, bestenin ya da güftenin önüne geçecek abartılı süslemelerden azade, yalın ancak küçük geçki ve süslemelere imkan tanıyan sade bir icrayı hedefleyen, sözlü icrada telaffuz, söyleyiş ve ses tonuna önem veren ve ilerleyen yıllarda radyo tavrı olarak anılacak çeşitli meşruiyet ölçütleri belirleyerek radyoda yapılan icraları klasik epistemik cemaate ilişkin sembollerden uzaklaştırarak özerkleşmeyi hedeflemektedir (Kütükçü, 2012: 76-77; Kıyak, 2018: 32- 42, 44). Bu nedenle özellikle dini müzik örneklerini çağrıştıran gazel formunu radyonun sınırlarının dışında bırakmaktaydı. Mesut Cemil Bey'in Ankara radyosunda oluşturduğu doksik yapı (Kozanoğlu, 1988: 29; Yener, 1999: 14; Dikici, 2016: 117; Kıyak, 2018: 46-47) daha sonra klasik üslup ya da radyo tavrı olarak anılacak olan üslubun inşasında etkili olacağı gibi kazanç

ve popülerite gibi nedenlerle radyonun yanı sıra gazinoda da çalışmaya devam eden icracılar “gazino tavrı” olarak adlandırılacak başka bir tavrın da oluşmasına sebebiyet verecektir.

Radyo ve gazinonun ayrıştırılmasında özellikle 1950’li yıllarda İstanbul radyosunda vuku bulan olaylar önem kazanmaktaydı. Nitekim Hamiyet Yüceses’in radyo programında okumayı arzu ettiği “Bakmıyor Çeşmi Siyah” isimli şarkının radyo programından kaldırılmasıyla başlayan süreç,⁶ Zahir Törümküney’in müdür bulunduğu sıralarda İstanbul Radyosunun ıslaha muhtaç olduğu yönünde yayınlar yapılması, ardından radyonun ıslâhı için bir komisyon kurulması ve Mesut Cemil Bey’in İstanbul Radyosuna tayiniyle devam etmiştir.⁷

Olayların yaşandığı 1950-1953 yılları arasında radyo idarecileri bazı şarkıların radyoda okunmasından rahatsızlıklarını dile getirseler de radyoda ve gazinoda çalışan icracıların aynı şarkıları söyleme konusunda ısrarcı olmaları,⁸ Hamiyet Yüceses gibi Radife Erten’in de aynı şarkıdan dolayı radyo idarecileri ile arasında sürtüşme yaşanmasına (Hınçer, 1953, 27 Haziran: 4-5), akabinde “Her yer karanlık” gazeli ile “Yarab kalbimin sahibi nerde? gibi birkaç şarkının radyo idaresi tarafından programlardan kaldırılmasına sebebiyet vermiştir (*Radyonun Sesi*, 1953, 25 Temmuz: 34).

Gazinoda başlayan, radyoya sirayet eden; radyodaki icracıların birbirleriyle olan ilişkilerinin bozulmasına hatta aralarındaki gerilimin hat safhaya ulaşmasına, kendi aralarında blok kurmalarına neden olan bu gazel ve alameti olduğu simgesel alan, dönemin kadın icracılarından Radife Erten’in Hamiyet Yüceses’le beraber çalıştıkları Küçük Çiftlik parkından ayrılmasına gerekçe olarak gösterilse de aslında İstanbul’da radyo ve gazinolarda sahne alan kadın icracılar için şarkılar, sadece aralarındaki tahakkümü üreten araçlardan bir tanesidir (Ekicigil, 1953, 7 Kasım: 4-5; Hınçer, 1953, 27 Haziran: 4-5). Öyle ki Perihan Altındağ’a karşı bir blok kurarak Küçük Çiftlik parkında sahne almaya başlayan Radife Erten, Hamiyet Yüceses ve Sabite Tur Gülerman’ın⁹ kurduğu blok, Her yer karanlık gazelinin gazinoda sadece Hamiyet Yüceses tarafından okunmasının istenmesi üzerine¹⁰ dağılmıştır (Benderli, 1953, 21 Ağustos: 12-13).

⁶ Kulağımıza gelenler, (1950, 25 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 27, s. 34.

⁷ Çeşmi Siyah Çağlayanı Hamiyet Yüceses, (1950, 9 Aralık). *Radyo Magazin*, sy. 3, s. 10-13; Hançerlioğlu, H. (1950, 23 Aralık). Şuh Sanatkar, Esmâ Engin, *Radyo Magazin*, sy. 5, s. 6-8; Sesiyle Kralları Dize Getiren İlahi Sanatkar Safiye Ayla, (1950, 30 Aralık) *Radyo Magazin*, sy. 6, s.10-16; Benderli V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey’i Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2; Benderli, V. (1953, 31 Ekim). İstanbul Radyosunun Son Aldığı Kararları Protesto Ediyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 36, s. 31; Kıyak, H. (2018). Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, s. 32, 43.

⁸ İstanbul radyosu müdürlüğü bazı Serhat türkülerini kadın seslerine okutulmasını doğru bulmadığından bu çeşit plakları yayından kaldırmıştır. Bu plaklar arasında Safiye Ayla’nın (İzmir’in Kavakları), Müzeyyen Senar ve Neriman Altındağın (Kırım’dan gelirim) Perihan Sözeri’nin (Estergon Kal’ası) da vardır s. 15 Kulağımıza gelenler, *Radyo Haftası*, İstanbul 20 Eylül 1952, sy.122, s.15; Işık, S. (1950, 25 Kasım). Türk Musikisinin Estergon Kalesi Perihan Altındağ Bre Dilber Aman!, *Radyo Magazin*, sy. 2, s. 12-15; Kulağımıza gelenler, (1950, 25 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 27, s.18.

⁹ Benderli V. (1953, 21 Ağustos). Perihan Sözeri Dedikodulara Cevap Veriyor *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 12-13.

¹⁰ Perihan Sözeri, İkazımız Üzerine Her Yer Karanlık Gazelini Okumaktan Vazgeçti, (1953, 1 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 23, s. 21; Edip A. (1953, 8 Ağustos). Her yer Karanlık Gazeli Hakkında Radife Erten’in Düşünceleri, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 18-19; Niçin Geçinemediler?, (1953, 25 Temmuz). *Radyo Haftası*, İstanbul, sy. 166, s. 22-25

Söz konusu gazel ve alameti olduğu simgesel alan radyo ve gazinonun kutuplaştırılmasında araçsallaştırılırken, radyo ve gazinoda mikrofon karşına geçen icracıların ve seslendirilen eserlerin birbirinden ayrıştırılması düşüncesi ise Islah komisyonu fikrini yeniden gündeme getirmiştir. Ardından Zühtü Velebişe'nin riyasetinde bir Radyo Islah Komisyonunun kurulduğu haberi basına intikal etmiştir (*Radyonun Sesi*, 1953, 24 Ekim: 38). Şevket Rado, Burhan Asaf Belge ve Bedii Faik'ten oluşan kurul üyeleri (*Radyonun Sesi*, 1953, 24 Ekim: 1953: 38; Ekicigil, 1953, 7 Kasım: 4-5; *Radyonun Sesi*, 1953, 24 Ekim: 28) Türk müziğinin itibarını yükseltmek için usul, makam ve bilhassa nota bilmeyen solistlerin radyoda okutulmamasına karar vermişler, (*Radyonun Sesi*, 1953, 24 Ekim: 23). Islah komisyonunun aldığı kararlardan sonra Hamiyet Yüceses'in radyoda okuması, Neveser Kökteş, Sadettin Kaynak, Mustafa Nafiz ve Osman Nihad'ın bestelerinin “piyasa bestekârları” olarak lanse edildikten sonra radyoda seslendirilmesi yasaklanmıştır (Ekicigil, 1953, 14 Kasım: 3; Akın, 1953, 3 Ekim: 11-13; Çağlar, 1953, 7 Mart: 7).

Bunun nedeni radyoya özgü simgesel sermaye üretilirken hem müzik hem de cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşmenin bir aracı olarak siyasallaştırılan kadın icracıların simgesel süreçlerin nesnesi haline getirilmiş olmasıdır. Simgesel süreçlerin temel mantığı ise ikili karşıtlıklar ve ayrımlar tesis etmektir. Bu anlayışla değerlendirdiğimizde simgesel sistemlerin temel içerme ve dışlama mantığı üzerine kurulu sınıflandırma sistemlerinin, müziğin yanı sıra kadınların da bu durumun bir nesnesi haline getirilerek radyo tavrı-gazino tavrı, fena piyasa nağmeleri- klasik Türk müziği, sanatçı-piyasa şarkıcısı gibi ikili karşıtlıklarla ayırım tesis ettiği anlaşılmaktadır (Swartz, 2022: 122-123) Ancak her ne kadar radyoya özgü sembolik sermaye ortaya çıksa da kurul üyelerinden Bedii Faik'in radyodaki vazifesine son verilmesinin ardından (*Radyonun Sesi*, 1953, 14 Kasım: 13; Aknesıl, 1954, 17 Nisan: 3) seansları İstanbul Radyosu programlarından kaldırılan Hamiyet Yüceses'in Ankara Radyosunda okutulması için dönemin Başbakanı Adnan Menderes tarafından radyo müdürlüğüne gelen emirle birlikte bir dizi olay gerçekleşecek böylelikle Mesut Cemil Bey'in devlet sermayesi üzerindeki yetkisi son bulacaktır (Akın, 1953, 1 Ağustos: 34-36; Gökmen, 1953, 14 Kasım: 45; *Radyonun Sesi*, 1953, 26 Aralık: 38-39; *Radyonun Sesi*, 1954, 10 Nisan: 20).

SONUÇ

Cumhuriyetin ilanı, klasik epistemik cemaatten modern epistemik cemaate geçişin, başka bir deyişle algı kalıbı değişiminin sembolik bir göstergesidir. Modernleşmeyle birlikte yaşanan bu değişim, geleneksel kurumların dönüşümünü beraberinde getirirken, gelenek de kültüre uygun bir biçimde modernize edilmiştir. Türkiye'de modernleşmeyle birlikte kurumsallaşan radyo ise kurumsal anlamda modernleşmeyi gerçekleştirecek faillere ihtiyaç duymaktadır. Ancak radyoya ilişkin kurumsal kültürü oluşturacak olan kadroların büyük ölçüde geleneksel kültürle yetişmiş olması, kendi kültürel sermayelerini yeniden üretmelerine sebebiyet verecektir. Nitekim Ankara radyosu yayın hayatına başladığında kurucu kadroda olan isimler

ve habitusları birbirinden farklı olduğu gibi radyoya icracı olarak alınan diğer kişilerde farklı habituslara dolayısıyla birbirinden farklı kültürel sermayelere sahip bireylerden oluşmaktaydı. Ancak Sirkeci Garında kurulduğu ilk günlerden itibaren radyoda çalışan Mesut Cemil Bey’in simgesel emeği ve tecrübesinden istifade edilmesinin bir sonucu olarak Ankara radyosu Mesut Cemil Bey’in kültürel sermayesi doğrultusunda faaliyete geçecektir.

Ankara Radyosuna bir okul gibi işlerlik kazandırmak suretiyle kendi habitusunu yani beğenilerini radyoya taşıyan Mesut Cemil Bey, simgesel sermayesini kullandığı gibi bir üst sermaye yani devlet sermayesi için bir mücadeleye girmiştir. Böylelikle bir yandan devlet sermayesine sahip olurken bir yandan da kendi kültürel sermayesini yeniden üretmiştir. Türk Müziği cemaati içerisinde birbirinden farklı anlayışların olduğunun farkında olan Mesut Cemil Bey, radyoya özgü bir üslup oluşturmakla birlikte Türk müziğinde bir ayırım düşüncesi ortaya atmıştır. İstanbul radyosunun kurulmasıyla bu ayırım iyice pekişmiş, böylelikle radyoya özgü sembolik sermaye yani “radyo tavrı” ortaya çıkarken, gazinoda gerçekleştirilen icra ise “gazino tavrı” olarak adlandırılmaya başlanmıştır.

Özellikle gazino tavrı denilen tavır pek çok açıdan Mesut Cemil Bey’in habitusunu yansıtmadığı gibi o dönemde meşru kabul edilmeyen bir kültürü de temsil etmektedir. Cumhuriyetin ilanından önce sadece gayrimüslim ve kıpti kadınların sahne alması, plak doldurması dolayısıyla tanınır olması, plaklara kaydedilen icraların genellikle şive farklılıkları ve avamî bir okuyuşla ilişkilendirilmesine sebebiyet vermiş ayrıca plaklarda kayıt altına alınmış diğer icraların çoğunlukla hafızlar tarafından gerçekleştirilmiş olması, modernleşmenin gerektirdiği seküler bir yaşamı, milli ve modern bir müziği temsil etmemesi açısından makbul görülmemiştir. Tüm tenkitleri göze alarak değişen algı kalıplarıyla uyumlu, meşru bir müzik inşa etmeye çalışan Mesut Cemil Bey, klasik ve modern epistemik cemaat arasındaki kutuplaşmayı görerek Türk müziğini klasik epistemik cemaatle ilişkili olan tüm simgesel bağlarından arındırmaya çalıştığı gibi cumhuriyetin ilk yıllarında bağdaştırıldığı içki ve gazinodan da ayırtırmak suretiyle radyoya ilişkin bir kültürel sermayenin oluşmasını sağlamıştır.

Ancak İstanbul radyosunun kurulmasıyla gazinoda sahne alan sanatçılar için radyo, yeni bir mücadele alanının ortaya çıkması anlamına geldiği gibi gazinoya özgü tavır da radyo sınırları içerisinde sergilenmeye başlayacaktır. Kültürel modernleşme doğrultusunda araçsallaştırılan ve kamusal alanda sahne almaya başlayan Türk kadını için radyo, Ankara’da kurulduğu yıllarda ekonomik açıdan gelir getirmemesi nedeniyle tercih edilmezken, İstanbul radyosunun kurulmasıyla radyo ve gazinoda eş zamanlı çalışabilme imkânı doğduğu gibi kadın icracıların İstanbul radyosunu tercih etmelerine neden olmuştur. Öyle ki radyodaki bu mücadele ağırlıklı olarak kadın icracılar arasında gözlemlenecektir. Nitekim Müzeyyen Senar’ın gazinoda çalışmak için Ankara Radyosundan ayrıldığı yıllarda Ankara Radyosuna giren Perihan Altındağ, İstanbul Radyosu açıldıktan sonra İstanbul’a taşınan icracılar arasındadır. İstanbul Radyosunda çalışmak, kurumsal bir hüviyete, nesneleşmiş kültürel sermayeye sahip

olmak anlamına geldiği için icracılara kurumsal bir yetke ve saygınlık sağlamaktaydı. Özellikle Perihan Altındağ gibi Ankara Radyosunun kültürel ortamında yetişmiş, radyonun doxasını, kurumsallaşmış kültürel sermayesini edinmiş, böylelikle İstanbul Radyosunda da iktidar ve nüfuz kurma olanağına sahip olmuştur. Ancak radyonun yanı sıra gazinoda da tahakküm kurabilmek amacıyla o dönemde gazinolarda sahne almakta olan Hamiyet Yüceses, Radife Erten ve Sabite Tur Gülerman gibi diğer icracılarla en çok simgesel mücadeleye girmek durumunda kalan isimlerden birisi de o olmuştur.

Başlangıçta kültürel modernleşmenin bir parçası olarak araçsallaştırılan kadın icracıların verdiği bu mücadele; daha tanınır olmak, alanında otorite yani yetki sahibi olmak, radyoda daha uzun süreli programlar yapabilmek ya da gazinoda assolist olabilmek, istediği şarkıyı seslendirip istediği gibi giyinme hakkını elde edebilmek gibi iç içe geçen illusiolarıyla bu iki alana özgü simgesel sermayeyi elde etmek için girilen simgesel bir iktidar mücadelesi olup kazanımlar kişinin mevcut sermayesine bağlı olarak değişmekteydi. Nitekim radyoda makam ve usul bilgisi, nota okuyup yazabilme, derleme yapabilme gibi müziğe ilişkin bilgi ve becerinin gömülü halde bulunduğu bedenselleşmiş kültürel sermayeye önem kazanırken, radyoda icracı olmak gibi kurumsallaşmış kültürel sermayenin varlığı, gazino için işler bir sermaye olmaktaydı. Nitekim gazinoda “İstanbul Radyosu sanatçısı” unvanıyla sahne alan icracıların sahip oldukları ayrıcalık; icracıların isim ve fotoğraflarının gazino afişleri üzerinde nereye basılacağından tutun da sahneye çıkış sırası ve seslendirecekleri repertuarın yanı sıra tuvalet giyip giyemeyeceklerinin belirlenmesinde bile etkili olabilmekteydi. Ancak gazinoya özgü davranış kalıpları ve buna bağlı olarak Türk müziği aleyhinde yayınlanan yazılar, kurumsal kimliğin verdiği yetkenin sorgulanmasına sebebiyet verdiği için sanatçı kimliği sorgulanırken, radyo ve gazino birbirinden ayrıştırılacak, radyo ve gazino tavrının yanı sıra sanatçı ve piyasa şarkıcısı kavramlarının inşa edilmesine sebebiyet verecektir.

Bu nedenle bir yandan Türk müziğini klasik epistemik cemaate ilişkin sembollerden uzaklaştırarak meşru kültür haline getirmek, ona itibar kazandırmak, bir yandan da radyonun sınırlarını çizilebilmek, doxasını belirleyebilmek için radyo ve gazinoyu birbirinden uzaklaştırmak gerekmektedir. Bu doğrultuda özellikle Mesut Cemil Bey, simgesel sermayesini kullanarak Türk müziği bilgisine dayanan, eserin orijinaline uygun, dini müzik örnekleri ve onlara özgü tavrı çağrıştırmayan, özellikle gazel formunu radyonun sınırlarının dışında bırakan, yerel unsurlardan arınmış bir dil, doğru telaffuz ve sade bir icrayı hedeflemiş hatta bunu yaptırma dönüştürmüştür. Öyle ki “Bakmıyor Çeşmi Siyah”, “Her yer karanlık” gazeli ile “Yarab kalbimin sahibi nerde? gibi birkaç şarkı programlardan kaldırılmıştır. Söz konusu gazeller ve alameti olduğu simgesel alan radyo ve gazinonun kutuplaştırılmasında araçsallaştırılmış ve bunun neticesinde Hamiyet Yüceses’in radyoda okuması, Neveser Kökteş, Sadettin Kaynak, Mustafa Nafiz ve Osman Nihad’ın bestelerinin “piyasa bestekârları” olarak lanse edildikten sonra radyoda seslendirilmesi yasaklanmıştır. Ancak icracıların sahip olduğu toplumsal sermaye yani özellikle gazete ve dergilerde demeçler vermelerini sağlayacak, haklarında propaganda yapabilecek isimleri tanıyan olmaları da onlar için birer avantaj haline

gelecektir. Özellikle alanın iktidarla olan ilişkisi düşünüldüğünde bu durum daha da anlaşılır hale gelmektedir. Nitekim İstanbul Radyosu Demokrat Parti iktidarının milliyetçi muhafazakâr algı kalıbı doğrultusunda inşa edilmiştir. Ancak İstanbul radyosunda başlayan müzik, repertuar ve üslup seçkinciliği icracıların yanı sıra dinleyicilerin de bu durumdan şikayetçi olmalarına sebebiyet verecek, demokrat parti iktidarı ise haftalık radyo dergileriyle nabzını tuttuğu halkın beğenilerini, kendi mutlakiyetini garantiye almak adına meşrulaştıracaktır. Bu doğrultuda kendi simgesel sermayesini kullanarak radyoya özgü simgesel sermayenin oluşumunu sağlayan Mesut Cemil Bey'in devlet sermayesi üzerindeki yetkesi son bulacaktır.

KAYNAKÇA

- Akgün, H. (7 Nisan 1951). Birbirini Çok Seven İki Sanatkar, Sevim Tan ve Necla Folay, *Radyo Haftası*, sy. 46, s. 32-35, 42.
- Akın E. (1953, 1 Ağustos). Uzun Senelerden Sonra Hamiyet Yüceses'in Ankara Radyosundaki Konseri, *Radyonun Sesi*, sy. 23, s. 34-36.
- Akın, E. (1953, 10 Ekim). Saime Sinan'la Neveser Kökdeş'i Ziyaret Ettik, *Radyonun Sesi*, sy. 33, s. 11-13.
- Akın, E. (1953, 5 Eylül). Acaba kendilerinden şüphelerimi var?, *Radyonun Sesi*, sy. 28, s. 18-20.
- Akın, E. (1953, 8 Ağustos). Her yer Karanlık Gazeli Hakkında Radife Erten'in Düşünceleri, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 18-19.
- Aknesil, C. (1954, 17 Nisan). Şikayetler, Neveser Kökteş, *Radyonun Sesi*, sy. 60, s. 3.
- Allan, K. (2020). *Çağdaş Sosyal ve Sosyolojik Teori*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Altındağ S., P. (1953, 17 Ekim). Sizinle Basbasa, Benden ne istiyorlar?, *Radyonun Sesi*, 17 Ekim 1953, sy. 34, s. 51.
- Arslan, H. (2019). *Epistemik Cemaat*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ayas, G. (2015), *Müzik Sosyolojisi, Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayten, Ü. (1951, 20 Ekim). İstanbul Radyosunu Islah Yolunda Yürüyen Sanatkâr Mesut Cemil, *Radyo Haftası*, sy. 74, s. 16-18, 43.
- Baran, A. G. (2019). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi, *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Benderli V. (1953, 21 Ağustos). Perihan Sözeri Dedikodulara Cevap Veriyor, *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 12-13, 46.

Benderli V. (1953, 21 Ağustos). Şükran Özer'e Tavsiyeler, *Radyonun Sesi*, sy. 26, s. 21.

Benderli V. (1953, 8 Ağustos). İstanbul Radyosu Müdürü Mesut Cemil Bey'e Açık Mektup, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 2.

Benderli, V. (1953, 15 Ağustos). Perihan Sözeri İle Bir Konuşma, *Radyonun Sesi*, sy. 25, s. 49.

Benderli, V. (1953, 25 Temmuz). Refik Fersan diyor ki; Sanatkar Olmadıkları Halde Sanatkar Sıfatını Kullananlar Riyakardır!, *Radyonun Sesi*, sy. 22, s. 4-6.

Benderli, V. (1953, 29 Ağustos). Halk, Radife'den Soruyor: Manası Ne?, *Radyonun Sesi*, sy. 27, s. 15-16.

Benderli, V. (1953, 31 Ekim). İstanbul Radyosunun Son Aldığı Kararları Protesto Ediyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 36, s. 19, 31-32.

Bilgin, A. (1954, 27 Şubat). Sahneye Çıkmak İstemeyen Sanatkar Masume Ufuk'un Tercih Ettiği Şey, *Radyo Haftası*, sy. 197, s. 19-21.

Bourdieu P. & Wacquant L. (2016). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (2020). *Sanatın Kuralları, Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, İstanbul: Alfa Yayınları.

Bourdieu, P. (2018). *Erişim Tahakkümü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Çağlar, B. K. (1953, 7 Mart). Bir Radyo Hatırası, Gerçek Türk Musikisinin Hasretini Çekiyoruz, *Radyonun Sesi*, sy. 2, s. 7.

Çeşmi Siyah Çağlayanı Hamiyet Yüceses, (1950, 9 Aralık). *Radyo Magazin*, sy. 3, s. 10-13.

Deniz, K. (1950, 14 Ekim). Sesiyle Bütün Anadolu'yu Saran Neriman Altındağ ne çok Seviliyor?, *Radyo Haftası*, sy. 21, s.24-25.

Dikici, R. (2016). *Müzeyyen Senar Efsanesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Duydunuz mu? Bu ne perhiz bu ne lahana turşusu, (1953, 24 Ekim). *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 23.

Edip, A. (8 Ağustos 1953). Her Yer Karanlık Gazeli Hakkında Radife Erten'in Düşünceleri, *Radyonun Sesi*, sy. 24, s. 18-19.

Ekicigil, R. (1953, 14 Kasım). Radyonun Keşmekeşliği, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 3.

Ekicigil, R. (1953, 24 Ekim). Hamiyet Yüceses Radyodan Çıkarıldı, *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 39.

Ekicigil, R. (1953, 7 Kasım). Artistlerin Kıskançlığı Onlar Birbirlerini Neden Çekemezler? *Radyonun Sesi*, sy. 37, s. 4-5.

Gökmen, L. (1953, 14 Kasım). Sayın Başvekil Adnan Menderesin Emriyle, H. Yüceses Radyoda Okuyacak, *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 45.

Haftanın Dedikoduları, (1953, 11 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 20, s. 10.

Haftanın Dedikoduları, (1953, 12 Eylül). *Radyonun Sesi*, sy. 29, s. 34.

Haftanın Dedikoduları, (1953, 25 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 22, s. 34-35.

Haftanın Dedikoduları, (1953, 26 Eylül). *Radyonun Sesi*, sy. 31, s. 8

Haftanın Dedikoduları, (1953, 27 Haziran). *Radyonun Sesi*, sy. 18, s. 9.

Haftanın Dedikoduları, (1953, 3 Ekim). *Radyonun Sesi*, sy. 32, s. 9.

Haftanın Dedikoduları, (1953, 31 Ekim). *Radyonun Sesi*, sy. 36, s. 20

Haftanın Dedikoduları, (1953, 4 Temmuz). *Radyonun Sesi*, sy. 19, s. 22.

Haftanın Dedikoduları, Bedii Faik'in Radyodaki Vazifesine Son Verildi, (1953, 14 Kasım). *Radyonun Sesi*, sy. 38, s. 13.

Haftanın Dedikoduları, Hamiyet Ankara Radyosuna Davet Edildi, (1953, 19 Aralık). *Radyonun Sesi*, sy. 43, s. 38-39.

Haftanın Dedikoduları, Konservatuardan ayrılmadı, (1954, 10 Nisan). *Radyonun Sesi*, sy. 59, s. 20.

Haftanın Dedikoduları, Meğer Konservatuarın Vazifesi Ne Olmalıymış?, (1953, 24 Ekim) *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 28.

Haftanın Dedikoduları, Perihan'a cephe alanlar ayrılıyor mu?, (1953, 1 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 23 s. 8.

Hamiyet Yücesesi Tanır Mısınız?, (1954, 2 Ocak). *Radyonun Sesi*, sy. 45, s. 34-35.

Hançerlioğlu, H. (1950, 23 Aralık). Şuh Sanatkar, Esmâ Engin, *Radyo Magazin*, sy.5, s. 6- 8.

Hınçer, İ. (1953, 27 Haziran). Radife Erten Radyodaki Seanslarına Başlıyor, *Radyonun Sesi*, sy. 18, s. 4-5.

Hosan, B. (1952, 27 Aralık). Feriha Tunceli'yi Yakından Tanıyalım, *Radyo Haftası*, s. 7-10

Işık, S. (1950, 2 Aralık). Türk Musikisinin Estergon Kalesi Perihan Altındağ Bre Dilber Aman!, *Radyo Magazin*, sy. 2, s. 12-15.

Işık, T. S. (2023), Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye Bir, Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikîsi ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası, *Yegah Müzikoloji Dergisi*, sy. 1, s. 57-83

Kıyak, H. (2018). Mızrabı, Yayı ve Kalemle Mesud Cemil, İstanbul: Kubbealti Neşriyatı.

Kozanoğlu, C. (1988). Radyo Hatıralarım, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Kulağımıza Gelenler, (1950, 25 Kasım). *Radyo Haftası*, sy. 27, s. 18.

Kulağımıza Gelenler, (1952, 20 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 122, s. 15.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneği ve Türk Musikimiz*, İstanbul: Ötüken Yayıncılık. Münir, H. (1953, 25 Nisan). Parazit, *Radyonun Sesi*, sy. 9, s. 31.

Niçin geçinemediler?, (1953, 25 Temmuz). *Radyo Haftası*, İstanbul, sy. 166, s. 22-25

O’Connel, J. M. (2013). *Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)*, Dorchester: Dorset Press.

Öğüt, N. & Eren R. (1951, 13 Ekim). Anadolu’yu Dağ Tepe Dolaşan Sanatkar Hacer Buluş Yakında Ana Oluyor, Müjde! *Radyo Haftası*, sy. 73, s. 23-25.

Özalp, M. N. (1984). *Türk Musikisinin Yakın Tarihi ve Ruşen Ferit Kam*, Ankara: Yorum Matbaası.

Öztürk, İ. (2016). Ankara’daki Müzikli Eğlence Yerlerinin Dünü ve Müzik Türlerindeki Değişim, <https://www.repertukul.com/Makaleler>, s. 1-11.

Perihan Sözeri İkazımız Üzerine Her Yer Karanlık Gazelini Okumaktan Vazgeçti, (1953, 1 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 23, s. 20-21.

Radife Erten “Her Yer karanlık” Gazelini Hala Okuyacak mı?, (1953, 1 Ağustos). *Radyonun Sesi*, sy. 23, s. 10.

Radyo Postası, (1951, 29 Eylül). *Radyo Haftası*, sy. 71, s. 36.

Radyodaki Curcuna ve Post Kavgası, (24 Ekim 1953). *Radyonun Sesi*, sy. 35, s. 38.

Sesiyle Kralları Dize Getiren İlahi Sanatkar Safiye Ayla, (1950, 30 Aralık). *Radyo Magazin*, sy. 6, s. 10-16.

Swartz, D. (2022). *Kültür ve İktidar*, Pierre Bourdieu’nun Sosyolojisi, İstanbul: İletişim Yayınevi.

Tepebaşı Gazinosunda Bir Gece Saim Sinan’ın Sazsız Okuduğu Şarkı, (1952, 27 Aralık). *Radyo Haftası*, s. 6, 38

Tükel Z. (1952, 31 Mayıs). Şen Kardeşlerle Tatlı Bir Konuşma, *Radyo Haftası*, sy. 106, s. 22-27

Tükel, Z. (1950, 30 Aralık). Mualla Gökçay’a Atatürk’ün Muzipliği, *Radyo Haftası*, sy. 32 s. 28-31, 44.

Tükel, Z. (1950,7 Ekim). Ankara Radyosunun Üç Sesinden Biri Berrin Erbay, *Radyo Haftası*, sy. 20, s. 5-8, 29, 42.

Tükel, Z. (1951, 19 Mayıs). Meşk Arasında Çok Tatlı Bir Konuşma, Nevzat Altınok Hocası Agapos’a Nasıl Sualler Sordu?, *Radyo Haftası*, sy. 53, s. 22-25.

Tükel, Z. (1951, 22 Eylül). İstanbul Radyosunda Çok Sevilen Bir Ses, Suzan Güven’e Neden Hep Genç Kızlar Aşık, *Radyo Haftası*, sy. 70, s. 26-29.

Tükel, Z. (1951, 26 Mayıs). Meşk Arasında Çok Tatlı Bir Konuşma, Nevzat Altınok Hocası Agapos’a Nasıl Sualler Sordu?”, *Radyo Haftası*, sy. 53, s. 11-15, 22-25.

Tükel, Z. (1951, 26 Mayıs). Zeki Müren ve Yeşil Gözlü Kız, *Radyo Haftası*, sy. 53, s. 11-15.

Tükel, Z. (1952, 19 Nisan). Bir Yıldız Böyle Doğdu, Sahne Arkası Entrikaları, *Radyo Haftası*, sy. 100, s.10-11.

Tükel, Z. (1952, 22 Kasım). Sabite Tur Gülerman Nasıl Plak Doldurdu?, *Radyo Haftası*, sy. 131, s. 24-26, 38.

Uzel. N. (2006). *Radyoda Bir Gün*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yapar, S. (2014). *Modernleşme Projesinin Mekânı: Taksim Belediye Gazinosu (1939-1967)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Bilgi Üniversitesi SBE.

Yener, F. (1999) *Radyo ve Televizyon Günleri, Olaylar, İnsanlar, Anılar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.