

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**YENİ ANKARALI MÜZİK ANLAYIŞI
VE
EĞLENCE PRATİKLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ**

DOKTORA TEZİ

Ömer Can SATIR

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

MART 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**YENİ ANKARALI MÜZİK ANLAYIŞI
VE
EĞLENCE PRATİKLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ**

DOKTORA TEZİ

**Ömer Can SATIR
(414092005)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

MART 2014

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414092005 numaralı Doktora Öğrencisi **Ömer Can SATIR**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**YENİ ANKARALI MÜZİK ANLAYIŞI VE EĞLENCE PRATİKLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ali ERGUR**
Galatasaray Üniversitesi

Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Levent SOYSAL
Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **24 Şubat 2014**
Savunma Tarihi: **31 Mart 2014**

Eşime,

ÖNSÖZ

Açık söylemek gerekirse, müzikoloji alanında doktora yapmaya karar verdiğimde yaygın tabirle “Ankara Havaları” üzerine bir tez çalışması yapabileceğim aklımın ucundan dahi geçmemişti. Zira benim yetiştiğim gelenek içinde, kendi beğeni ve değer yargıları dışında kalan ve öteki olarak görülen müzik pratiklerinin akademi dünyasında bir araştırma konusu olabilmesi pek mümkün değildi. Bir bakıma bayağı ve yoz olarak görülen müzikler araştırmaya gerek olmayan olgulardı. Ancak İTÜ Müzikoloji Bölümü’nde başladığım lisansüstü eğitim, o güne değin alanımla ilgili sahip olduğum tüm paradigmaları yeniden ele almama imkân tanıdı.

Doktora sürecinin üçüncü döneminde Prof. Songül Karahasanoğlu’ndan aldığım bir ders, bu tezin ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Hocam, Ankaralı müziği üzerine bir alan çalışması yapmak istediğini, benim ise bu iş için oldukça uygun bir öğrenci olduğumu söyleyerek böyle bir tez yapmayı düşünüp düşünmediğimi sordu. Dediğim gibi bu, geleneksel müzik eğitimi tedrisatından geçen biri için oldukça zor bir soruydu. Ancak çok geçmeden beğenilerle değerlerin birbirine karıştırılmaması gerektiğini, belirli bir grubun veya toplumun bir müziğe anlam atfetmesi durumunda onu değersiz veya yoz görmenin bilimsel bir tavır olamayacağını anlayarak Ankara ve çevresinde “yeni bir gelenek” haline gelen müzik ve eğlence pratiklerine odaklanmaya karar verdim.

Bu zorlu süreçte hiç kuşkusuz yalnız değildim. Başta bu çalışmanın mimarı danışmanım Prof. Songül Karahasanoğlu’na, tezin her aşamasına müdahil olmak suretiyle gösterdiği yakın ilgi ve yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Zira o olmasaydı böyle bir tez de olmazdı. Aynı teşekkür, tez izleme jürimde yer alarak araştırmama olumlu katkılar sunan Prof. Dr. Ali Ergur ve Doç. Dr. Levent Soysal için de geçerli. Yine bu çalışmanın her aşamasında eleştiri, görüş ve önerilerini eksik etmeyen Doç. Dr. Cenk Güray’a da teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak, her zaman yanımda olup desteği ve dostluğuyla kendimi iyi hissetmemi sağlayan arkadaşlarım Araş. Gör. Erdem Şimşek ve Yusuf Emrah Uzunca’ya; bu süreçte manevi desteğini bir an olsun eksik etmeyen Hitit Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Reha Metin Alkan’a; her zaman bana güç veren, bu zorlu süreçte desteğini ve emeğini esirgemeyen, yaklaşık iki yıl boyunca Ankara havalarını büyük bir sabırla dinlemek zorunda kalan sevgili eşim Yrd. Doç. Dr. İlknur TOSUN SATIR’a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mart 2014

Ömer Can SATIR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xix
SUMMARY	xxi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	1
1.2 Yöntem ve Teknikler.....	5
2. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL TEMELLERİ	9
2.1 Yerel Küresel İlişki Bağlamında Küyerelleşme.....	9
2.2 Küresel Kültürel Akış	23
2.3 Bourdieu Sosyolojisi Bağlamında Habitus ve Kültürel Sermaye	27
2.4 Bir Analiz Birimi Olarak Scene ve Yerel Soundlar	36
2.5 Eğlence Kavramının Anlamı.....	49
3. ANKARA HALK MÜZİĞİNİN GELENEKSEL TEMELLERİ	55
3.1 Ankara Halk Müziği Üzerine Yapılan Çalışmalar	55
3.2 Ankara Halk Müziğinin Tarihsel ve Geleneksel Temelleri	64
3.3 Ankara Halk Müziğini Bütünleyen Türler ve Repertuar Elemanları	75
3.3.1 Zeybek.....	76
3.3.2 Düz oyun.....	80
3.3.3 Divan.....	82
3.3.4 Muhabbet-oturak ve zil havaları	84
3.3.5 Bozlak	86
3.4 Ankara Halk Müziğini Belirleyen Öğeler	91
3.5 Ankara Halk Müziğinin Kimliği, İcra Geleneği ve Sosyal İşlevi	124
4. YEREL-KÜRESEL KÜLTÜREL AKIŞTA YENİ ANKARALI MÜZİK ANLAYIŞI	149
4.1 Küyerelleşme Bağlamında Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı	149
4.2 Küresel Kültürel Akış Bağlamında Yeni Ankaralı Müziği.....	160
4.2.1 Ankaralı müziğinin etnik alanı.....	163
4.2.2 Ankaralı müziğinin finans alanı.....	167
4.2.3 Ankaralı müziğinin teknoloji alanı	177
4.2.4 Ankaralı müziğinin medya alanı	184

4.2.5 Ankaralı müziğinin ideoloji alanı.....	194
5. YENİ ANKARALI MÜZİK VE EĞLENCE PRATİKLERİNİN	
ÇOK BOYUTLU HABİTUSU	203
5.1 Tarihsel Süreçte Ankara’da Eğlence Yaşamı	204
5.2 Yeni Ankaralı Müzik-Eğlence Pratiklerinin Kısa Tarihi	213
5.3 Ankaralı Müziği İcra Eden Eğlence Mekânları Üzerinden Bir	
Scene Analizi.....	224
5.3.1 Mekânların genel fiziksel koşulları	225
5.3.2 Aktörler	229
5.3.2.1 Müzisyenler.....	229
5.3.2.2 Oyuncu kadınlar	234
5.3.2.3 Mekân sahipleri ve diğer çalışanlar	237
5.3.2.4 İzlerkitle	240
5.3.3 Müzik yapma stratejileri ve eğlence pratikleri	242
5.3.4 Repertuar bileşenleri	253
6. SONUÇLAR.....	273
KAYNAKLAR.....	279
ÖZGEÇMİŞ	293

KISALTMALAR

CD	: Compact Disc
DVD	: Digital Versatile Disc
MIDI	: Musical Instrument Digital Interface
MP3	: Motion Pictures Experts Group Audio Layer III
PA	: Public Adress System
RIAK	: Radyo İzleme Araştırma Kurumu
RTÜK	: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
TÜİK	: Türkiye İstatistik Kurumu
Vb.	: Ve benzeri
VCD	: Video Compact Disc
Vs.	: Vesaire

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 2.1 : Küreselleşmenin aşamaları.....	10
Çizelge 3.1 : 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında Ankara nüfusu	68
Çizelge 3.2 : Bozlak türleri.....	87
Çizelge 3.3 : Kösemihal ve Karsel’e göre bağlamadaki perdeler.....	140
Çizelge 4.1 : 2004-2010 tarihleri arasında en çok bandrol alan Ankaralı albümleri	174
Çizelge 4.2 : Ankaralı müziği yayını yapan radyolar	188
Çizelge 5.1 : Ankaralı müziği icra eden eğlence mekânları	223

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 : 20. Yüzyılın başında Ankara'nın çokkültürlü müzik yapısı	66
Şekil 3.2 : Ankara ve çevresi	71
Şekil 3.3 : Ankara halk müziği kültürünün bileşenleri	75
Şekil 3.4 : Avşar ve Cerit bozlak dizileri.....	88
Şekil 3.5 : Orta Anadolu'da görülen diğer bir bozlak dizisi.....	88
Şekil 3.6 : Türkmeni bozlağı dizisi (a)	89
Şekil 3.7 : Türkmeni bozlağı dizisi (b)	89
Şekil 3.8 : Zeybek ezgilerinde kullanılan ses genişliği.....	96
Şekil 3.9 : Ankara zeybeklerinin ses alanı.....	96
Şekil 3.10: Zeybek ezgilerinin karar sesleri/perdeleri	96
Şekil 3.11: Zeybek ezgilerinin makamsal dağılımı	97
Şekil 3.12: Alim de Gıtme Pazara'ya ait bir bölüm.....	97
Şekil 3.13: Kolcu Başı Zeybeği'ne ait bir bölüm	97
Şekil 3.14: Zeybek Ezgisine ait bir bölüm	98
Şekil 3.15: Silindi mi Maşrapamın Galayı'na ait bir bölüm.....	98
Şekil 3.16: Ankara Zeybeği'ne ait bir bölüm	98
Şekil 3.17: Karaşar Zeybeği'ne ait bir bölüm.....	98
Şekil 3.18: Höyüklünün Edirafı Köşk Olsun'a ait bir bölüm	99
Şekil 3.19: Misket Zeybeği'ne ait bir bölüm	99
Şekil 3.20: Silindi mi Maşrapamın Galayı zeybeğinin multi-ritmik yapısı.....	100
Şekil 3.21: Ağırca karakterli Ankara zeybeklerinin ritmik yapısı	100
Şekil 3.22: Yürük-Hareketli-Kıvrak Ankara zeybeklerinin ritmik yapısı	100
Şekil 3.23: Ankara zeybeklerinin davulla icrasında kullanılan başlıca ritim kalıpları.....	100
Şekil 3.24: Düz oyun ezgilerinde kullanılan ses genişliği.....	101
Şekil 3.25: Ankara düz oyun ezgilerinin ses aralığı	101
Şekil 3.26: Düz oyun ezgilerinin karar sesleri/perdeleri	102
Şekil 3.27: Ankara düz oyunları ezgilerinin makamsal dağılımı	102
Şekil 3.28: Misket'e ait bir bölüm	103
Şekil 3.29: Yıldız oyun havasına ait bir bölüm	103
Şekil 3.30: Çiçek Dağı'na ait bir bölüm	104
Şekil 3.31: Fidayda'ya ait bir bölüm	104
Şekil 3.32: Irmağın Geçeleri ezgisine ait bir bölüm	105
Şekil 3.33: Topal Koşma oyun havasına ait bir bölüm.....	106
Şekil 3.34: Def eşliğinde icra edilen Mor Koyun türküsünün ritmik yapısı ve icra şekli	107
Şekil 3.35: Kaşık eşliğinde icra edilen Mor Koyun türküsünün ritmik yapısı ve icra şekli	107
Şekil 3.36: Parmakla icra edilen Mor Koyun türküsünün ritmik yapısı ve icra şekli	107

Şekil 3.37: Atım Arap ezgisine ait ritmik yapı	107
Şekil 3.38: Divân ezgilerinde kullanılan ses genişliği	108
Şekil 3.39: Ankara divânlarının ses genişliği	109
Şekil 3.40: Anasır Gömleğini Giymezden Evvel divânına ait bir bölüm	109
Şekil 3.41: Muhabbet-oturak ve zil havalarında kullanılan ses genişliği	110
Şekil 3.42: Muhabbet-oturak ve zil havalarının ses genişliği	111
Şekil 3.43: Muhabbet-oturak ve zil havalarında kullanılan karar sesleri/perdeleri	111
Şekil 3.44: Muhabbet-oturak ve zil havası ezgilerinin makamsal dağılımı.....	112
Şekil 3.45: Madem Dilber Meylin Yoğudu Bende türküsüne ait bir bölüm.....	112
Şekil 3.46: Karpuz Kestim Yiyen Yok türküsüne ait bir bölüm.....	113
Şekil 3.47: Denize Dalmayınca türküsüne ait bir bölüm	113
Şekil 3.48: Hırka Diktim Pamuklu türküsüne ait bir bölüm	114
Şekil 3.49: Su Sızıyor türküsüne ait bir bölüm	114
Şekil 3.50: Şeker Oğlan çeşitlemesine ait bir bölüm	115
Şekil 3.51: Yıldız çeşitlemesine ait bir bölüm	115
Şekil 3.52: Karam türküsüne ait bir bölüm.....	116
Şekil 3.53: Başına Bağlamış Karalı Yazma ezgisinin ritmik yapısı ve icra biçimi.....	116
Şekil 3.54: Şu Kavak Meşe Kavak ezgisinin ritmik yapısı ve icra biçimi.....	117
Şekil 3.55: Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarında kullanılan ses genişliği	117
Şekil 3.56: Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının ses aralığı.....	118
Şekil 3.57: Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının karar sesleri/perdeleri	118
Şekil 3.58: Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının makamsal dağılımı.....	119
Şekil 3.59: Çayırılıkta Çimenlikte Evim Var türküsüne ait bir bölüm	119
Şekil 3.60: Erciyes'ten Duman Kalktı türküsüne ait bir bölüm.....	120
Şekil 3.61: Ankara çevresi oyun havalarının genel ritmik yapısı	121
Şekil 3.62: Erciyes'ten Duman Kalktı türküsünün ritmik yapısı	121
Şekil 3.63: Kayaların Arını türküsünün ritmik yapısı.....	121
Şekil 3.64: Kayanın Bedenleri türküsünün ritmik yapısı.....	122
Şekil 3.65: Tarlalarda Örene türküsünün ritmik yapısı.....	122
Şekil 3.66: Seymenler ve Ankara sazı	137
Şekil 3.67: Seymen saz topluluğu.....	137
Şekil 3.68: Ankara'da kullanılan bozuk düzenleri.....	138
Şekil 3.69: Saz, bağlama ve cin teli düzenleri	139
Şekil 3.70: Bağlama düzenlerinden oluşan diatonik dizi.....	139
Şekil 3.71: Kösemihal ve Karsel'e göre onuç perdeli dizge.....	140
Şekil 3.72: Şimşek ve Palacı'ya böre bozuk, bağlama ve misket düzenleri	141
Şekil 3.73: Şimşek ve Palacı'ya göre hüdayda, sürmeli ve müstezad düzenleri	141
Şekil 3.74: Kerem Ayağı dizisi.....	142
Şekil 3.75: Garip Ayağı dizisi.....	142
Şekil 3.76: Sabahi Ayağı dizisi.....	142
Şekil 3.77: Ankara tezenesinde uygulanan mızrap tekniği.....	142
Şekil 3.78: Bozuk düzende uygulanan mızrap tekniği	143
Şekil 3.79: Çiçek Dağı türküsünün tavrırlı ve tavrırsız icrası	143
Şekil 3.80: Hüdayda tavrı (a).....	143

Şekil 3.81: Hüdayda tavrı (b).....	143
Şekil 3.82: Fidayda ezgisinin tavrırlı icrası	144
Şekil 3.83: Ankara zeybeklerinde kullanılan altılı tezene tekniği	144
Şekil 3.84: Misket Zeybeği'nin tavrırlı icrası	144
Şekil 3.85: Ankara Sürmelisi'nde uygulanan mızrap teknikleri.....	145
Şekil 3.86: Ankara Sürmelisi'nin tavrırlı icrası	145
Şekil 3.87: Bayram Aracı'nın geliştirdiği mızrap tekniği	146
Şekil 3.88: Kız Saçların Taralı türküsünde uygulanan mızrap tekniği.....	146
Şekil 4.1 : Küresel kültürel akış alanları.....	161
Şekil 4.2 : Küreselleşen müziğin kültürel akış alanları	163
Şekil 4.3 : Ankara'nın aldığı göçün mekânsal dağılımı	165
Şekil 4.4 : Ankaralı müzik sektörünün değer zinciri: yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim aşamaları	176
Şekil 4.5 : İnternet üzerinden kurulan Ankara oyun havaları sayfası.....	182
Şekil 4.6 : Elektro bağlamanın manyetik devresi	183
Şekil 4.7 : Ankaralı müziğin medya alanı	186
Şekil 4.8 : Radyo Seymen'in yayın yaptığı bölge iller.....	190
Şekil 5.1 : 60'lı yıllardaki gazinoların program akışı.....	219
Şekil 5.2 : Ankaralı mekânına ait bir görünüm	226
Şekil 5.3 : Ankaralı müzisyenler	230
Şekil 5.4 : Oyuncu kadınlar	235
Şekil 5.5 : Ritmik kompozisyon	243
Şekil 5.6 : Tiz darbuka atakları.....	244
Şekil 5.7 : Armonik ve ritmik kompozisyon	244
Şekil 5.8 : Çok ritüeli.....	252
Şekil 5.9 : Fidayda'nın saz girişi ve söz girişinden bir bölüm	255
Şekil 5.10: Misket'in giriş bölümü	256
Şekil 5.11: Karpuz Kestim Yiyen Yok türküsünün saz ve söz girişi.....	256
Şekil 5.12: Sabahınan Doğar Seher Yıldızı'na ait bir saz ve söz bölümü	257
Şekil 5.13: Ankara'da Yedim Taze Meyvayı bozlağına ait bir bölüm	257
Şekil 5.14: Ben Ölürüm İçkilerin Zehrinden bozlağına ait bir bölüm	258
Şekil 5.15: Yazı Bir Dert Kışı Bir Dert türküsünden bir bölüm.....	259
Şekil 5.16: Şu Sille'den Gece Geçtim türküsüne ait bir bölüm.....	260
Şekil 5.17: Tiridine Bandım türküsüne ait bir bölüm.....	261
Şekil 5.18: Cimdallı türküsüne ait bir bölüm	262
Şekil 5.19: Çöz de Al (Garabaş Goyununu) türküsüne ait bir bölüm.....	263
Şekil 5.20: Çapa Yapmış Zilli'ye ait bir bölüm.....	264
Şekil 5.21: Ali Dayı'ya ait bir bölüm	265
Şekil 5.22: Oğlum Bak Git'e ait bir bölüm.....	266
Şekil 5.23: Kapıcı İzzet'e ait bir bölüm.....	267
Şekil 5.24: Atım Araptır türküsüne ait bir bölüm.....	268
Şekil 5.25: Atım Araptır türküsüne ait bir bölüm.....	269
Şekil 5.26: Hayatı Tespih Yapmışım şarkısının nakarat bölümü	270
Şekil 5.27: Alkol Aldım şarkısının nakarat bölümü	271

YENİ ANKARALI MÜZİK ANLAYIŞI VE EĞLENCE PRATİKLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ

ÖZET

Yapılan bu çalışma, iki temel konu üzerinden tartışmaya açılmıştır. Bunlardan ilki, belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenip, popüler kültürden beslenen ve 1980 sonrası farklı bir üslûpla kendini gösteren yeni Ankaralı müzik anlayışıdır. Burada bu müziği var eden ve diğer müzik anlayışlarından ayıran tüm dinamiklerin detaylı olarak belirlenmesi çalışmanın en önemli odak noktasıdır. Bu müziğin kendisini özgürce ifade edebilecek mekânlara, ritüellere ve pratiklere sahip olması ise, araştırmayı temellendiren ikinci faktördür. Nitekim Ankara ve çevresine özgü müzikli eğlence pratiklerinin içinde bulunduğumuz süreçte, bilhassa mevcut piyasa şartları altında bariz bir dönüşüme uğradığı üzerine geliştirilen genel kanının, çalışmayı bu yöne kanalize etmesi kaçınılmazdır. Zira burada, Ankara oyun havaları temasıyla hizmet veren ve bütün gece Ankaralı müziği icra edilen gazino, pavyon ve gece kulübü tipi eğlence mekânlarının, Ankara havzası içinde gerçekleştirilen kadim bir geleneğe bağlı Cümbüş, Muhabbet, Oda Eğlencesi/ Sohbeti ve Ferfene gibi modern öncesi eğlence pratiklerinin bir devamı olduğu iddia edilmektedir. Her iki döneme ait bu eğlence anlayışlarını detaylı olarak ortaya koymak bu çalışmanın öncül hedefleri arasındadır.

Söz konusu bu hedeflere ulaşmak için nitel araştırmaya dayalı bir metodolojik yöntem esas alınmıştır. Ayrıca pozitivist metodolojinin karşısında duran fenemoloji, etnometodoloji ve sembolik etkileşim gibi düşünce okulları çalışmayı nitel bir perspektife yönlendiren diğer unsurlardır. Etnografik yöntem ve alan araştırmasına dayalı müzik etnografisi ise, tezin temel metodolojik yaklaşımıdır. Alan araştırması sürecinde elde edilen veriler; gözlem, görüşme ve sözlü tarih gibi nitel veri toplama teknikleri ile toplanmıştır.

Müzikolojik bir çalışma, bilimsel meşruiyetini, teorik yaklaşımlardan alır. Burada ele alınan mevzu, ona en uygun teori(ler) yardımıyla soyutlanarak açıklanmak zorundadır. Dolayısıyla bu çalışmada, odaklanılan konular gereği birden çok teorik yaklaşımla yeni Ankaralı müzik anlayışı ve buna bağlı gelişen eğlence pratikleri, tartışmaya açılacaktır. Buna göre, ilk yaklaşım, Ankaralı müziğinin ontolojik yapısına katkı sunan, yerel-küresel eklemelenme bağlamında küyerelleşme olgusudur. Bu müziğin karmaşık ve çok katmanlı yapısı, ancak “yerel” ve “küresel” bileşenler ile tanımlanmasına imkân tanımaktadır. Söz konusu yerel bileşenler içinde “tarihsel köklere sahip”, “değişken”, “sosyal medya ve iletişim araçları” tarafından yönlendirilebilen özgün bir çekirdek repertuarın; repertuarı doğrudan şekillendiren hatta bizatihi “var eden” ve etnografik olarak betimlenmesi gerekebilecek özgün bir “müzik-mekân” ilişkisinin mevcut olduğu ifade edilebilir. Doğaldır ki bu yerel bileşenler ancak küresel bileşenler ile birlikte hareket ederek söz konusu yerel müzik kültürünü oluşturabilmektedir. Küresel bileşenler arasında ilk göze çarpanlar ise, yerellik dışı dinamiklerin etkisi ile gelişen “kültürel sermaye” ve “küresel bir arketip

doğrultusunda şekillenen müziksel yapılardır. Yerel ve küresel bileşenler arasındaki başat bağlantıyı oluşturan yapının ise “iletişim teknolojileri” üzerinden tanımlanması gereken bir “medya-sosyal medya” ilişkisi olduğu da fark edilebilmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, yukarıda özetlenen bu model döngüsünün tüm safhaları incelenerek, kuram ve pratik arasında hem yeni Ankaralı müzik anlayışını ifade edebilmek için yeni bir yol aranmaya çalışılacak hem de müziğe bağlı gelişen eğlence pratiklerinin dönemsel (modern öncesi, modernite ve postmodern) izleri belirlenip, dönüşüm aşamaları sorgulanacaktır. Bu anlamda sosyo-kültürel modellerin araştırılması, incelenmesi ve içselleştirilmesi ile başlayan çalışma, sonrasında tarihsel süreçteki yerel müzik ve eğlence pratiklerinin anlaşılması ile devam edecektir. Teorik yaklaşımlar ile müzik geleneğinin sosyal anlamlarının buluşma noktaları, tezin de sonuçlarının alınmaya başladığı noktalar olacaktır. Sonucu genelleyen bir bakış açısıyla şu söylenebilir ki, temelini gelenekten alan Ankaralı müzik eğlence pratiklerinin kültürün rasyonelleşmesi, metalaşması ve modernleşmesi bağlamında bir tüketim nesnesine dönüştüğü; bunun yanında müziksel dinamikler ve eğlence ritüelleri açısından kendini her dönemde yeniden inşa ederek temsili varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

THE NEW ANKARALI MUSICAL UNDERSTANDING AND THE TRANSFORMATION OF ENTERTAINMENT PRACTICES

SUMMARY

This study develops arguments on two basic issues. The first one is the new Ankaralı musical understanding, which is embodied between tradition and modernity in a specific geographical region, fostered by popular culture and asserted with a different style in the post-1980 period. The most important focus of the study is the designation of all the dynamics which bring this music into being here and differentiate it from other musical understandings in detail. This music having special sites, rituals and practices for freedom of expression, is the second base of the research. Thus, it is inevitable for the study to be canalized towards that direction upon the idea that the practices of entertainment with music peculiar to Ankara and its periphery, within the period we are experiencing and under the current market conditions, have gone under apparent transformation. This is because it is claimed that the entertainment sites (*gazino*, *pavyon*) and night clubs, which serve their clients with the theme of Ankara dance music and in which *Ankaralı* music is played all night long, are the continuation of the pre-modern entertainment practices which date back to ancient tradition in the Ankara region, such as *Cümbüş*, *Muhabbet*, *Oda Eğlencesi/Sohbeti* and *Ferfene*. To clearly state the understandings of entertainment pertaining to the two periods is among the premises of the study.

So as to realize the aims, a perspective based on qualitative research is taken up. Furthermore, schools like phenomenology, ethnomethodology and symbolic interactionism which stand against positivist methodology are other elements pulling the research towards a qualitative perspective. The basic methodological approach of the dissertation is ethnography of music, which is based on ethnographic methodology and field research. The data were gathered with qualitative techniques of observation, interview and oral history throughout the field research.

A musicological study is legitimized through theoretical approach. The issue covered here should be theorized and analyzed with the most appropriate theory(ies). Hence, the *Ankaralı* musical understanding and the entertainment practices flourishing from that understanding will be discussed around several theories throughout this study due to the diversity of topics in focus. The first approach to be discussed is, thus, the glocalization phenomenon in the context of local and global articulation, which contributes to the ontological structure of *Ankaralı* music. The complex and multi-layered structure of this music only enables a definition with “local” and “global” components. It can be stated that there is an authentic core repertory within the local components, which “has historical roots”, which is “flexible”, which “can be canalized through social and information media”, and a genuine “music-space” relation which directly shapes the repertory and even “brings it into presence”, and which needs an ethnographic description. It is natural for the local components that they can only create the local musical culture in issue by cooperating with the global

components. Among the global components, the most prominent ones are “cultural capital” which is developed under the effect of nonlocal dynamics and the musical structures which are shaped with respect to a “global archetype”. Furthermore, it can be recognized that the structure which forms the dominant connection between the local and global components is a “media-social media” relationship which should be defined upon “communication technologies”.

One of the most important parts of this study is, for the embodiment of these components which are recognized to bring the new *Ankaralı* musical understanding into being, to build up the relationship of this music with existing socio-cultural models and to define the theoretical bases of the research upon these models. In that regard, Arjun Appadurai’s “global cultural flows” model can support the model of glocalization, which is the basic model that relates all the local and global components with one another. With the help of the global cultural flows model, the ethnoscares, financescares, mediascares, technoscares and ideoscares of *Ankaralı* music will be determined and the dynamics which distinguishes this music from others will be revealed. For instance, while the ethnoscape puts emphasis on the cultural coalition on which this music rests and the concept of migration which might probably have caused this coalition, the music and entertainment practices can be perceived as a product of the “coalition of Ankara and neighboring cities”, which was formed by migration, in an effort to adapt the city culture, “embrace the city” or “make the city theirs”. In connection with other scares, definitions can be made on the technologically-supported social media possibilities which are the prime transmission sources of this musical understanding, the financial power of the musical industry which enables the distribution of this musical culture, the mass media tools which are the other sources of transmission, and the ideology which is structured upon the local identity, in the formation of which all the scares serve.

Habitus, which is analyzed in the context of Bourdieusian sociology, is additionally important in the sense that it relates the formation dynamics of the music which are based on cultural capital with space and actors. Furthermore, it is striking that in all other musical traditions which developed upon similar idiosyncrasies, it is only possible to understand the adventure of music by looking at the sites and the live performances on these sites. It is also argued that analyzing the space-based performances is important in understanding the transformation from historical tradition to present experience of the behavioral practices of people. This space-oriented analysis makes it inevitable to consult musicological approaches such as phenomenology and postmodernism. Such an analysis based on musicology also needs quantifiable, analytical scales. Thus, concepts of scene and local sound are put forward as two basic scales for developing a basis for musicological analysis. Throughout the study, the concept of scene will be used for understanding the space-music relationship, and the concept of local sound will be utilized for explaining the properties of the music rising from this space.

In an effort to control how much correspondence exists between the theoretical framework stated above and the actual practice, it is necessary to set off from the concept of habitus, which is first touched upon concerning musical culture. “The effect of past experience on present behavior” as one of the key concepts suggested by Bourdieu, gains reality in Ankara, with the connection of the present new *Ankaralı* musical understanding and the past entertainment culture in Ankara and its periphery. The style of entertainment, the function of actors, their idiosyncrasies, positionalities and educational processes all provide data verifying this statement. At

this level, the sites which are identified with the concept of scene are even more prominent. The next level is the “tradition of new local music” itself, which is defined by the concept of “local sound”. Within this tradition, the mixing of local motifs with universal ones, the placement of “modern” sound and arrangement understandings in the music, the engagement of electronic instruments on certain occasions are the basic dynamics of the formation of the local sound. The basic cycle of the two-fold process which makes many outer elements its own and which enables the local material enter the market on a global level is related to “local sound”. The main center of the market is, on the other hand, related to the concept of “scene”. It can actually be argued that both scene and local sound concepts are the basic means of cultural capital and these means create connections between glocalization and local tradition. As a matter of fact, while it is possible to relate the creation process of the new *Ankaralı* music and similar musical understandings to the adventure of modernization through this model, it is inevitable to analyze the post-modernity process so as to understand the more relevant reasons bringing about this result. The most important effect of this process on traditional musical cultures is the use of the “sounds” taken from these musical cultures as “ornamentation” elements in the concept formulized as “world music” without the cultural background necessitated by their roots. This formula, just as enabling the local music motifs to be manipulated in larger music models, makes many patterns related to “world music” penetrate into local musical cultures and standardizes traditional musical cultures, turning them into a monotype. Thus, many folkloric formations around the world based on cultural identity come into being by the cultivation of socially similar models through different parameters; musical cultures as one concrete outcome of these have started to grow out of similar technical formulas and parameters in many different parts of the world. Maybe this is the most important reflection of glocalization on musical cultures.

In the light of this information, all the phases of the cycle of the model summarized above will be analyzed, a new path will be sought in an effort to explain the new *Ankaralı* musical understanding between theory and practice, the periods of entertainment practices engaged to this music (pre-modern, modern and post-modern) will be traced and the transformation phases of these periods will be questioned. In that sense, the study starting from the research and adaption of socio-cultural models will move on with an understanding of local music and entertainment practices throughout the historical process. The meeting points of theoretical approaches and the social meanings of musical traditions will be the points where the results of the dissertation start coming out. In the light of obtained findings, it is seen that Ankara music entertainment practices that take its roots from tradition, were transformed into a consumption object within the scope of rationalization and commoditization of these practices and culture as well as continuing its representative existence by rebuilding itself in terms of musical dynamics and entertainment rituals.

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Amacı ve Kapsamı

Ankara ve çevresinin sahip olduğu geleneksel müzik ve eğlence pratikleri, günümüzde yerel sınırlarını aşarak popüler kültürün önemli bir dinamiği haline gelmiştir. Zira elektro bağlama, kaşık ve zil eşliğinde oynayan kadınlarla, içinde muzip ve erotik sözler barındıran ve müzikal temelini yerel halk müziği motiflerinden alan ezgilerin, toplum tahayyülünde “Ankara”, “Âlem”, “Oyun Havası” gibi anahtar kavramlara karşılık geldiğini söylemek bu anlamda mümkündür. Dolayısıyla bu konu, başta, bağlantılı olduğu sosyal, kültürel ve ekonomik faktörler nedeniyle sosyal bilimcilerin; müzikle olan yoğun ilişki sebebiyle de müzikologların, özellikle odaklanmaları gereken bir alan olarak ayrı bir önem taşımaktadır. Bu nedenle, belirli bir kesim tarafından sevilen, nefret edilen, eleştirilen hatta bir araştırma alanı olmaya lâyık bile görülmeyen Ankaralı müzik ve eğlence pratiklerinin bilimsel bir perspektifte değerlendirilmesine olan inanç, bu tezin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim bu çalışma; günümüz popüler kültürünün ilgi çekici müziksel değerlerinden biri olarak dikkat çeken ve burada “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı” olarak zikredilecek müzik kültürü ile modern yaşama koşut olarak dönüşen bu müziğe bağlı eğlence pratiklerinin, algılanabilmesi, tarihsel köklerinin ve günümüz sosyal kültürü ile etkileşiminin tespitini gerçekleştirebilmek adına tasarlanmıştır.

Yapılan bu çalışma, iki temel konu üzerinden tartışmaya açılmıştır. Bunlardan ilki, belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenip, popüler kültürden beslenen ve 1980 sonrası farklı bir üslûpla kendini gösteren yeni Ankaralı müzik anlayışıdır. Burada bu müziği var eden ve diğer müzik anlayışlarından ayıran tüm dinamiklerin detaylı olarak belirlenmesi çalışmanın en önemli odak noktasıdır. Bu müziğin kendisini özgürce ifade edebilecek mekânlara, ritüellere ve pratiklere sahip olması ise, araştırmayı temellendiren ikinci faktördür. Nitekim Ankara ve çevresine özgü müzikli eğlence pratiklerinin içinde bulunduğumuz süreçte, bilhassa

mevcut piyasa şartları altında bariz bir dönüşüme uğradığı üzerine geliştirilen genel kanının, çalışmayı bu yöne kanalize etmesi kaçınılmazdır. Zira burada, Ankara oyun havaları temasıyla hizmet veren ve bütün gece Ankaralı müziği icra edilen gazino, pavyon ve gece kulübü tipi eğlence mekânlarının, Ankara havzası içinde gerçekleştirilen kadim bir geleneğe bağlı Cümbüş, Muhabbet, Oda Eğlencesi/ Sohbeti ve Ferfene gibi modern öncesi eğlence pratiklerinin bir devamı olduğu iddia edilmektedir. Her iki döneme ait bu eğlence anlayışlarını detaylı olarak ortaya koymak bu çalışmanın öncül hedefleri arasındadır.

Müzikolojik bir çalışma, bilimsel meşruiyetini, teorik yaklaşımlardan alır. Burada ele alınan mevzu, ona en uygun teori(ler) yardımıyla soyutlanarak açıklanmak zorundadır. Dolayısıyla bu çalışmada, odaklanılan konular gereği birden çok teorik yaklaşımla yeni Ankaralı müzik anlayışı ve buna bağlı gelişen eğlence pratikleri, tartışmaya açılacaktır. Buna göre, ilk yaklaşım, Ankaralı müziğinin ontolojik yapısına katkı sunan, yerel-küresel eklemlenme bağlamında küyerelleşme olgusudur. Bu müziğin karmaşık ve çok katmanlı yapısı, ancak “yerel” ve “küresel” bileşenler ile tanımlanmasına imkân tanımaktadır. Söz konusu yerel bileşenler içinde “tarihsel köklere sahip”, “değişken”, “sosyal medya ve iletişim araçları” tarafından yönlendirilebilen özgün bir çekirdek repertuarın; repertuarı doğrudan şekillendiren hatta bizatihi “var eden” ve etnografik olarak betimlenmesi gerekebilecek özgün bir “müzik-mekân” ilişkisinin mevcut olduğu ifade edilebilir. Doğaldır ki bu yerel bileşenler ancak küresel bileşenler ile birlikte hareket ederek söz konusu yerel müzik kültürünü oluşturabilmektedir. Küresel bileşenler arasında ilk göze çarpanlar ise, yerellik dışı dinamiklerin etkisi ile gelişen “kültürel sermaye” ve “küresel bir arketip” doğrultusunda şekillenen müziksel yapılardır. Yerel ve küresel bileşenler arasındaki başat bağlantıyı oluşturan yapının ise “iletişim teknolojileri” üzerinden tanımlanması gereken bir “medya-sosyal medya” ilişkisi olduğu fark edilebilmektedir.

Bu çalışmanın belki de en önemli kısımlarından birini ise, Yeni Ankaralı müzik anlayışını var ettiği fark edilen bu bileşenlerin daha somut bir zemine indirgenmesi amacıyla mevcut sosyo-kültürel modeller ile ilişkisinin kurulabilmesi ve bu modeller üzerinden araştırmanın kuramsal temellerinin tanımlanabilmesi oluşturmaktadır. Bu bağlamda, tüm yerel ve küresel bileşenleri birbirleriyle ilişkilendiren temel model olan küyerelleşmeyi, Appadurai’nın öne sürdüğü “küresel kültürel akış” modeli

destekleyecektir. Küresel kültürel akış modeli ile Ankaralı müziğinin etnik, finans, medya, teknoloji ve ideoloji alanları belirlenerek, bu müziği farklı kılan dinamikler açığa çıkarılacaktır. Örneğin etnik alan, bu müziğin dayanmakta olduğu kültürel koalisyon ve bu koalisyona sebebiyet vermiş olması muhtemel olan göç kavramına vurgu yaparken, buradaki müzik ve eğlence pratikleri, Ankara’da göç ile oluşan bir “Ankara ve çevre illeri koalisyonunun” kent kültürüne adapte olabilmek, “kenti benimsemek” ya da “kendinin kılabilmek” için ürettiği bir ürün olarak algılanabilmektedir. Diğer alanlara bağlı olarak, bu müzik anlayışının öncelikli aktarım kaynağı olan teknoloji destekli sosyal medya olanakları, bu müzik kültürünün yayılabilirliğini sağlayan müzik endüstrisinin finansal gücü, aktarımın diğer aracı olan kitle iletişim araçları ve bütün önceki bileşenlerin oluşmasına hizmet ettiği yerel kimlik üzerinde yapılanan bir ideoloji üzerinden tanımlayabilmek mümkündür.

Bourdieu sosyolojisi bağlamında ele alınan habitus ayağı ise, müziğin kültürel sermaye temelli oluşum dinamiklerini mekân ve aktörler ile ilişkilendiren bir kavram olarak ek bir önem taşımaktadır. Zira benzer özellikleri temel alarak gelişen tüm müzik geleneklerinde müziğin serüveninin ancak mekânlara ve buradaki canlı performanslara bakarak anlaşılabilirdiği göze çarpmaktadır. Bu mekân temelli performansların incelenmesinin, insanların davranış pratiklerinde tarihsel gelenek ile şu anki tecrübe arasında yaşanan geçişin anlaşılması adına önem arz ettiği de düşünülmektedir. Bu ise, fenomenoloji, postmodernizm gibi müzikoloji yaklaşımlarından da destek alınmasını gerekli kılmaktadır. Böylesi müzikoloji temelli bir inceleme, ölçülebilir analitik göstergelere de ihtiyaç duymaktadır. Bu yüzden, scene ve yerel sound kavramları müzikolojik analizlere temel teşkil edebilecek iki temel gösterge olarak öne sürülmüştür. Çalışma boyunca scene kavramı mekân-müzik ilişkisini, yerel sound ise bu mekânı temel alarak doğan müziğin özelliklerini açıklayabilmek için kullanılacaktır.

Yukarıda çizilen temel kavramsal çerçevenin pratikle ne kadar örtüştüğü yönünde bir kontrol için öncelikle müzik kültürü üzerinden ilk temas edilen kavram olan habitus kavramı üzerinden hareket etmek gerekir. Bourdieu’nün öne sürdüğü temel kavramlar arasında olan “geçmiş deneyimlerin şimdiki davranışlara etkisi” Ankara’da, şu anki yeni Ankaralı müzik anlayışının geçmişteki Ankara ve çevresindeki eğlence kültürünün bağlantısı ile gerçeklik kazanmaktadır. Eğlencenin

şekli, aktörlerin işlevi, özellikleri, konumu ve eğitim süreçlerinin her biri bu durumu doğrulayan veriler sağlamaktadır. Bu aşamada “scene” kavramı ile özdeşleşen mekânlar daha ön plândadır. Bir sonraki aşama ise “yerel sound” kavramı ile ifade edilen “yeni yerel müzik geleneğinin” kendisidir. Bu gelenek içinde yerel motiflerin küresel motiflere karışması, “modern” ses ve düzenleme anlayışlarının müziğin içinde yer edinmesi, elektronik çalgıların yer yer belirli ortamlarda devreye girmesi “yerel soundun” oluşmasının temel dinamikleridir. Bir anlamda dışarıdan gelen pek çok unsuru kendinin yapan ve yerel malzemenin de küresel boyutta pazara alınmasını sağlayan iki taraflı sürecin temel döngüsü “yerel sound” ile ilgilidir. Pazarın ana merkezi ise “scene” kavramı ile ilişkilidir. Esasen, hem scene hem de yerel sound kavramlarının kültürel sermaye’nin temel araçları olduğu ve bu araçların küyerelleşme ile yerel gelenek ile bağlantı kurduğu iddia edilebilir. Nitekim bu modelin yeni Ankaralı müziği ve benzeri müzik anlayışlarını yaratma sürecini doğal bir öncelikle, modernleşme serüveni ile bağdaştırmak mümkünse de, bu sonucu doğuran daha yakın sebepleri algılayabilmek için modernite sonrası/postmodern sürecin incelenmesi kaçınılmazdır. Zira bu sürecin geleneksel müzik kültürlerine dair en büyük etkisi, bu müzik kültürlerinden alınan “seslerin” köklerinin gerektirdiği kültürel alt yapı olmaksızın, “dünya müziği” olarak formülize edilen kavramın bir yerlerinde “süsleme ve bezeme” malzemesi olarak kullanılmasıdır (Güray, 2006). Bu formül nasıl yerel müzik motiflerinin daha büyük müzik modellerine malzeme olarak kullanılmasını sağlıyorsa, “dünya müziğine” dair pek çok kalıbın yerel müzik kültürlerine de nüfuz etmesini sağlayarak, geleneksel müzik kültürlerini aynılaştırmakta, tek tipleştirilmektedir. Bu yüzden dünya üzerinde kültürel kimlik oluşumu temelli pek çok folklorik oluşum, sosyal açıdan benzer modellerin farklı parametrelerle işlemesiyle ortaya çıkarken; bunların somut çıktılarından biri olan müzik kültürleri dünyanın pek çok tarafında benzer teknik formüller ve parametrelerle oluşmaya başlamıştır. Belki de küyerelleşmenin müzik kültürlerine en önemli yansıması da budur.

Tüm bu bilgiler ışığında, yukarıda özetlenen bu model döngüsünün tüm safhaları incelenerek, kuram ve pratik arasında hem yeni Ankaralı müzik anlayışını ifade edebilmek için yeni bir yol aranmaya çalışılacak hem de müziğe bağlı gelişen eğlence pratiklerinin dönemsel (modern öncesi, modernite ve postmodern) izleri belirlenip, dönüşüm aşamaları sorgulanacaktır. Bu anlamda sosyo-kültürel

modellerin araştırılması, incelenmesi ve içselleştirilmesi ile başlayan çalışma, sonrasında tarihsel süreçteki yerel müzik ve eğlence pratiklerinin anlaşılması ile devam edecektir. Teorik yaklaşımlar ile müzik geleneğinin sosyal anlamlarının buluşma noktaları, tezin de sonuçlarının alınmaya başladığı noktalar olacaktır.

1.2 Yöntem ve Teknikler

Ele alınan bu tez, nitel araştırma yöntemine dayalı ampirik bir çalışmadır. Ampirik araştırma, sadece gözlem ve betimleme değil, aynı zamanda problemin doğasını açıklama ve onun hakkında kestirim yapmaktır (Balcı, 2009). Nitel araştırma ise; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği yaklaşımdır (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Nitekim bu araştırma, Dundes (2006b)'ın ileri sürdüğü gibi doku (*texture*), metin (*text*) ve bağlam (*context*) merkezli bir bakış açısı geliştirme zorunluluğu taşıdığından, hedefe ilişkin birden çok metodolojinin kullanılması kaçınılmazdır. Ayrıca pozitivist metodolojinin karşısında duran fenemoloji, etnometodoloji ve sembolik etkileşim gibi düşünce okulları çalışmayı nitel bir perspektife yönlendiren diğer unsurlardır.

Buna göre, tez çalışmasının yöntem bağlamında temelini kültür analizi yani etnografi/etnografya oluşturur. Kaplan (2007)'a göre, “etnografi, kültür ya da topluluğun yaşam adına paylaştığı sistemin, onların yaşamlarına etkin ya da pasif olarak, uzun süreli katılımla; incelenen grup üyelerinin söylemlerinden elde edilen derin ve ayrıntılı bilgisini derler” (s. 115). Hancock ise, antropoloji geleneğini yansıtan kültür analizinin, bireysel algı ve davranışın olduğu kadar toplumsal davranış, yapı, işleyiş, değerler, normlar gibi kültürel öğelerin tanımı ve analizi üzerine odaklandığını belirtir (Yıldırım ve Şimşek, 2005'te atıfta bulunulduğu gibi).

Etnografik yöntem, bu çalışmada hiç kuşkusuz kendisini müzik etnografi olarak belli eder. Kültür analizine bağlı olarak gelişen müzik etnografisi, “belirli bir topluluğun, yaşamlarında yer alan müziğin sosyal yaşamla ilişkilerini kuran bilgisini, topluluk üyeleri ile uzun süre bir arada bulunarak elde etme ve betimleme olarak tanımlanabilir” (Kaplan, 2007, s. 115). Buradaki ana amaç, belirli bir grubun müzik kültürünü tanımlama ve yorumlamadır ve bu durum ekseriyetle o müzik kültürüne özgü kavramlar, süreçler ve algılar çerçevesinde yapılır. Frans Boas'ın önünü açtığı

kültürel görelilik anlayışı bilhassa Merriam (1964)'ın ileri sürdüğü “kültür içinde müzik araştırması” yaklaşımını ön plâna çıkararak, müzik etnografisi yöntemini yeniden şekillendirmiştir. Buna göre müzik, bağımsız bir alan olmakla birlikte, tüm kültürel pratiklere bağlı özerk bir alan olarak da görülmelidir. Merriam (1964)'a göre, müziğin kültürel analizi şu boyutlarda ele alınmalıdır; a) müzik materyalleri ve çalgılar; b) şarkı sözleri; c) repertuar bileşenleri; d) müzisyenlerin konumları e) kültürün diğer unsurları açısından müziğin kullanımı ve işlevi; f) bir yaratıcı kültürel aktivite olarak müzik.

Özer (2002) ise, bir müzik etnografisinde dikkate alınması gereken noktalar üzerinde dururken, müziğin icracısında neler olup bittiğine, seslerin bireşimlerini ve zamana mekâna göre düzenlenmelerini organize eden ilkelere, belirli bir kültüre ait müziğin yer, zaman ve mekân bağlamındaki konumuna, müziğin kentleşme, modernleşme, teknoloji gibi değişken süreçlerle olan ilişkisinden kaynaklanan değişme ve algılanış biçimine vurgu yapmaktadır. Tüm bu etnografik noktalar bu çalışmanın da değindiği aşamalar olacaktır.

Yine Özer (2003)'in etnografi temelli popüler müzik incelemelerinde vurguladığı gibi, bu araştırma, üretim-ürün ve tüketim üçgeninde ve bu üçgenin tepe noktaları arasındaki ilişkilerin tanımlanma çabasına dayalıdır. Burada üçgenin bir ayağının endüstriye diğer ayağının eğlenceye dayanması, bu çalışmayı her iki dinamik açısından ele almayı kaçınılmaz kılmıştır. Krishner'in öne sürdüğü kozmopolit etnografi ise, sabit kültürel mekân ve deneyimlerine ek olarak “merkezsiz bir alan” içinde gerçekleşen (meta formatındaki kaset, CD, VCD ve DVD vb. ile müziğin medyadaki görünümü) müzik ve eğlence pratiklerini kapsama alanına alarak, klâsik etnografiyi tamamlamaktadır (Özer, 2003'te atıfta bulunulduğu gibi).

Müzik etnografisinin yegâne çalışma yöntemi hiç kuşkusuz alan araştırmasıdır. Etnografik alan araştırması, insan topluluklarının gündelik yaşamları içerisinde ele alınarak çalışılmasını içerir. Belirli bir sosyal düzen içerisine girilerek bu düzende yaşayan insanlar tanınmaya çalışılır. Ancak burada amaç, gerçeğin ne olduğunu kesinkes ortaya koymak değil, başkalarının yaşamları içerisinde bulunan çoklu gerçekleri açığa çıkarmaktır (Emerson ve diğ, 2008). Bu bağlamda, tez çalışmasının araştırma alanını, Ulus, Cebeci ve Maltepe üçgeninde konuşlanmış, “Ankara-kaşık havası” icra eden eğlence mekânları oluşturacaktır. Alan araştırması sürecinde elde

edilen veriler ise, gözlem, görüşme ve sözlü tarih gibi nitel veri toplama teknikleri ile toplanacaktır.

Gözlem tekniği, alana giren araştırmacının olaylar, uygulamalar ve durumlar hakkında ilk elden veriyi, doğrudan gözleyerek elde etmesini sağlar. Burada etik ve emik yaklaşım gözlemin niteliğini belirleyen iki önemli faktördür. Etik yaklaşım, araştırmacının kendi değer yargılarından, beklentilerinden, dünya görüşüne göre olması gerekenlerden arınarak, o kültürü dışarıdan incelemeye gelen biri gibi davranmasıdır. Emik yaklaşım ise, araştırmacının olaylara, olgulara, tutum ve davranışlara o topluluğun bir üyesi gibi bakabilmesi, toplulukla “empati” kurabilmesidir (Kaplan, 2007). Bu çalışmada yapılan tüm gözlemler, etik ve emik yaklaşımlar gözetilerek, katılımcı bir biçimde gerçekleşmiştir. Katılımcı gözlem, gözlemcinin, standart bir gözlem aracı kullanmadan, gözlem konusu yaptığı olaya doğrudan doğruya katılarak gözlemde bulunmasıdır. Sencer’e göre, bu tür gözlem, araştırmacının, gözlemci kimliğini saklayabildiği ya da kendisini, gözlemde bulunduğu grubun ya da topluluğun bir üyesi olarak kabul ettirebildiği durumlarda söz konusudur (Kaplan, 2007’de atıfta bulunulduğu gibi).

Etnografik alan çalışması içinde kullanılan diğer bir teknik görüşmedir. Steward ve Cash’e göre, görüşme, önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim sürecidir. Bu tanımda süreç, “iletişimdeki sürekliliği ve dinamikliği,” karşılıklı, “iki veya daha fazla birey arasında gerçekleşen karşılıklı etkileşimi,” etkileşimli, “görüşmeye dâhil olan bireyler arasında oluşan bireyler arası bağı,” önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç, “görüşmeye dâhil bireylerden en az birinin belirli bir amacı olduğunu ve bu amaca yönelik bilgi toplama çabası olduğunu,” soru sorma ve yanıtlama ise, “görüşme süresince görüşmeye dâhil olan bireyler arasındaki etkileşim ve ilişkiyi başlatma ve sürdürme; bunun yanı sıra taraflardan en az birinin önceden plânlanmış amacının gerçekleştirilmesine hizmet etme ve bu amaca yönelik bilgiye ulaşmayı sağlama işlevini” ifade eder (Yıldırım ve Şimşek, 2005’te atıfta bulunulduğu gibi). Bu bağlamda, yapılan bu çalışmada, yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme süresince, veri elde etmek amacıyla, konuya ilişkin soru ve başlıklardan oluşan bir rehber form düzenlenmiştir. Burada amaç farklı insan gruplarından belirli bir düzen içinde bilgi toplamaktır. Kümbetoğlu’na göre, yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde sıklıkla kullanılan bu tarz formlar, anket

formunun aksine, soruların sırasının değişebildiği rehber niteliğindeki esnek bir izlektir. Aynı zamanda bu form, aynı konuda farklı insanlarla yapılan görüşmelerde daha sistematik ve bütünlüklü bilgi elde etme ve verileri sınıflama kolaylık sağlar (Kaplan, 2007’de atıfta bulunulduğu gibi). Bu çalışmada da, hem Ankaralı mzık eğlence pratiklerinin tarihsel yatkınlıklarını ortaya koymak hem de günümüzdeki durumunu tespit etmek amacıyla 19 kişiyle derinlemesine görüşme yapılmıştır. Bu kişiler, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren eğlence mekânlarının aktörlerinden (müzisyen, oyuncu kadın, izlerkitle, mekan sahibi ve çalışanlar), bu müziğin doğrudan içinde olmayıp prodüksiyon ve yayın süreçlerine (müzik yönetmeni, aranjör ve radyocular) katkı sunanlardan, Seymen müziğinin temsilcilerinden ve 1980 öncesinde Ankara gazinolarında bilfiil çalışan müzisyenlerden oluşmaktadır.

Tez çalışmasının son yöntemi, müzik analizine dayanmaktadır. Müzikal analiz, analitik düşüncenin müzikoloji ile temasını sağlayan ana araçlardan biri olarak, “değişme” olarak kabul edilen “soyut” mekanizma için bir somutlaşma yolu tanımlamaktadır. Burada, Ankara’nın geleneksel halk müziği kaynaklarına ilişkin geniş bir literatür taraması yapılmış ve yazılı dokümanlarla birlikte, alan araştırmasından elde edilen tüm müzikal verilerin transkripsiyonu yapılarak analiz edilerek, bilhassa gelenekle ilişkili Ankara halk müziğinin, dizgesel, çalgısal, ezgisel, ritimsel, biçimsel ve icrasal dinamikleri; ses genişliği, karar sesi, makamsal ve ritmik yapı, karakteristik ezgi tipleri ve form açısından incelenmiştir. Buradaki analiz yöntemi, müziğin dönüşümünü gözler önüne sermesi bakımından ayrı bir önem arz etmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL TEMELLERİ

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal temellerini oluşturan konular üzerine odaklanılacaktır. Öncelikli başlık, yerel-küresel ilişki bağlamında küyerelleşme kavramıdır ve bu anlayış, bütüncül bir çerçevede, küreselleşme olgusu ve yarattığı kültürel kavramlardan hareketle tanımlanacaktır. Aynı zamanda, kültürün küreselleşmeyle girdiği ilişkinin çok boyutlu yapısı, konuyu “küresel kültürel akış” bağlamında da ele almayı zorunlu kılmıştır. Kuramsal temelin diğer bir ayağı, Bourdieu sosyolojisinin iki temel dinamiği olan *habitus* ve *kültürel sermaye* kavramlarına dayanacaktır. Bu nosyonlar bize, gözlem yapılan müzisyenlerin davranış ve pratiklerine anlam yüklemede yardımcı olacaktır. Çalışmanın müzikolojik temelini ise, *scene* ve yerel sound yaklaşımları oluşturacaktır. *Scene* burada, eğlence mekânlarında icra edilen müziğe dair bir analiz birimi olarak iş görürken, yerel sound anlayışı, ele alınan müziğe referans olacaktır.

2.1 Yerel-Küresel İlişki Bağlamında Küyerelleşme

Yerel ve küresel kavramları, her ne kadar, birbirinin zıttı gibi görünen olgular olarak karşımıza çıksa da, günümüz dünyasının önemli sorunsallarının başında gelirler. Buradaki ilk terim, modern öncesi döneme ait bir yaşamı vurgularken, ikincisi ileri modernleşmenin yarattığı bir gerçekliktir. Fakat ikincisi, büyük ölçüde ilkinin tabidir. Bir başka deyişle, küreselleşme kendi varlığını yerel dinamikleri üzerine inşa etmekte, yerel dinamikleri sayesinde özgün kimliğini var edebilmektedir. Bu anlamda küreselleşme olgusu, yerel-küresel eklemlenmeyi anlamak için anahtar bir kavramdır ve konuyu derinlemesine tartışmak için başlangıçta küreselleşme olgusunu ayrıca ele almak bu başlık için kaçınılmazdır.

Günümüz, bugüne değin birikerek gelen, sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik alanlardaki paradigmaları alt üst eden bir “Küreselleşme” eşanlamıyla, “Globalleşme” tasavvuruna tanık olmaktadır. Bu kavramın isim babalığını yapan McLuhan (1960) *Komünikasyonda Patlamalar* adlı eserinde, gelişen sosyal ve

ekonomik temelli dönüşümü *Global Köy* kavramıyla özdeşleştirerek, teorik çerçevesini çizdiği bu yaklaşımın, zamanla akademik çevrelerce küreselleşme başlığı altında soyutlanarak tartışılan bir olgu haline gelmesine zemin hazırlamıştır (Tutar, 2000).

Küreselleşme, önceki dönemleri tanımlayan kavramlara nazaran farklı bakış açılarıyla ele alınabilmektedir. Örneğin, bir tanıma göre, küreselleşme, “hangi alanda olursa olsun, ekonomiden sanata, bilimden iletişime herhangi bir çalışmada, üretimde, yapılarda, dünya çapında geçerliliği, ağırlığı, öncülüğü olan normların, ölçülerin dikkate alınması veya etkili hâle gelmesi, benimsenmesi, dünyaya açılarak yerelliğin, ulusallığın reddedilmeksizin dışına çıkılması ve evrenselleşmeyle bağdaştırılması ve birleştirilmesidir” (Güvenç, 1998, s. 139). Bir başka tanımda ise, küreselleşme, “ulusal devlet politikalarıyla ilişkili, dünya insanların günlük yaşamlarında daha fazla önemli olan, insanların, sermayenin ve uluslararası serbest mal hareketliliğinin oluşturduğu global piyasa güçlerinin yer aldığı bir dünya tasviridir” (Greider, 2003, s.73). Bauman (2010)’a göre, küreselleşme fikrinin taşıdığı en derin anlam, dünya meselelerinin belirsiz, ele avuca sığmaz ve kendi başına buyruk doğasıdır. Bu kavram, aynı zamanda, yeni bir dünya düzensizliğinin diğer adıdır. Küreselleşme olgusunu, “zaman-mekân sıkışması” bağlamında ele alan Harvey (2007) ise, *fordizmden* esnek birikime geçişle birlikte, mekân ve zamana ilişkin kullanım ve anlamların değiştiğini belirtmektedir. Artık globalleşen dünyada yirmi dört saat oldukça uzun bir zaman dilimidir. Üretimde hızlanan devir zamanı, doğal olarak sosyal değişimde ve tüketimde paralel hızlanmalar yaratacaktır.

Oran (2000)’a göre, küreselleşme, uygarlık tarihi içinde, 15. yüzyıldan bu yana süregelen bir kavgaanın günümüzdeki yansımasıdır. Bu anlamda, çizelge 2.1 küreselleşmenin tarihsel serüvenini betimler niteliktedir:

Çizelge 2.1: Küreselleşmenin aşamaları (Oran, 2000).

	Birinci Küreselleşme (1490)	İkinci Küreselleşme (1890)	Üçüncü Küreselleşme (1990)
Katalizör	Coğrafi keşifler, Merkantilizm	Sanayi Devrimi	İletişim Devrimi
Araç	Coğrafi keşifler, Sömürgecilik	Sanayileşme, Yeni pazar arayışları	Çokuluslu şirketler, Kültürel ideolojik etki
Olumlu İfade	‘Tanrının dinini tüm dünyaya yayma’	‘Beyaz adamın yükümlülüğü’	‘Uygarlığın evrimi’ ‘Piyasanın gizli eli’
Sonuç	Sömürgecilik	Emperyalizm	Küreselleşme

Çizelge 2.1'e göre, küreselleşme sürecini üç dönem üzerinden okumak mümkündür. İlk dönem, onbeşinci yüzyılın son yıllarında, coğrafi keşifler ve merkantilist¹ tarzı ekonomik düşünce sistemiyle ortaya çıkıp, tanrının dinini dünyaya yayma söylemiyle oluşan bir sömürgecilik anlayışıdır. Bu durum, aynı zamanda, küreselleşme serüveninin başlangıç noktasıdır. İkinci dönem ise, kendisini emperyalizm ile gösterecektir. Bu dönemin en belirgin dinamiği, sanayi devrimi ve akabinde oluşan yeni pazar arayışlarıdır. İçinde yaşadığımız çağ ise, küreselleşmenin yaşandığı bir döneme tekabül etmektedir. Bu dönemi belirgin kılan anlayışsa, iletişim teknolojileriyle gelişen kültürler arası ilişki ve çok uluslu ekonomi modelidir.

Küreselleşmenin bir diğer gündemi, tek bir yer/mekân algısı üzerinedir. Bu nedendir ki, Waters (1995) küreselleşmeyi, coğrafyanın toplumsal ve kültürel düzenlemelere dayattığı kısıtlamaların azaldığı, insanların bu azalmayı giderek daha çok fark etmeye başladıkları bir toplumsal süreç olarak tanımlamaktadır (Marshall, 2009'da atıfta bulunulduğu gibi). Ancak küreselleşmeye, yalnızca uluslar arası ilişkiler veya iktisâdi etkileşimler açısından bakmak yeterli olmayacaktır. Zira küreselleşme, bütünüyle çelişkili iki kavram olan, türdeşleşme ile farklılaşmanın diyalektik ilişkisi içinde şekillenmektedir. Örneğin, “her kıtada aynı moda aksesuarların üretilip satıldığı bir gezegende Brezilya'daki bir ormandan elektronik posta gönderip almak; Manchester'da olduğu gibi Moskova'da da McDonald's hamburgerleri yemek ve yenilen şeylerin parasını Madras'taki bir banka hesabına bağlı olan bir Mastercard kullanarak ödemek” (Marshall, 2009, s. 450) söz konusu bu diyalektiğin en somut göstergesidir.

Küreselleşme aynı zamanda, Sarıbay (2004)'ın deyimiyle, bir dünya toplumu yaratma projesidir. Bu anlamda ulusal, yerel, gelişmiş veya az gelişmiş gibi farklı vasıflandırmalara dayanan bir toplum anlayışı yoktur; sadece bir toplum vardır; o da *dünya toplumdur*. Bu toplum, iki dinamik olan, kapitalist üretim ve ticaret ilişkileri ile mikro elektronik temelli enformasyon ve iletişim teknolojileri üzerinden işlerlik kazanır. Diğer bir tanımla, *global toplum*; “dünya çapında yaygın enformasyon ve iletişim teknolojilerinin vücut verdiği; kapitalist nitelikte enformasyonel, global ve ağsal kaideler üzerine oturmuş; kişiselleşmiş ve otomasyona dayanmış bir kapital-emek ekseninde örgütlenmiş üretim ilişkilerine sahip; bu ilişkilerden hasıl olan

¹ Merkantilist, sözlük anlamı olarak, merkantilizm yanlısı olan kimseyi işaret eder. Merkantilizm ise, genel bir ifadeyle, ihracatı artırıp ithalâtı azaltmaya çalışan iktisat öğretisi olarak tanımlanabilir.

ekonomik değerlerin gösterimsel bir tüketime dnstrldğ; hiyerarşik olmayan, merkezsiz ve örgütsüz iktidar uygulamasına maruz bırakılmış; her türlü şekli alacak tarzda esnek, akışkan, uyarlanmışlık kapasitesi yüksek, birbirine kendi kendini çoğaltan düğümlerle bağlanmış ve bu sayede bütünleşmeden (*integrity*) değil, farklılaşmadan (*differentiation*) beslenen bir toplumdur” (Sarıbay, 2004, s. 4).

Küreselleşmenin etkisini, toplumsal yaşamda yarattığı hızlı devingenlikler üzerinde de görmek mümkündür. Örneğin, bunlardan biri sermaye devingenliğidir. zbudun (2009)’a göre, “günümüzdeki finansal hareketlilik, şimdiye dek görülmemiş bir hıza erişmiş ve ulusal ekonomilerin özerklik iddiası artık tarihe karışmıştır. Söz gelimi, dünyanın bir bucağında patlak veren bir borsa krizi kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alabilmektedir” (s. 538-539). Teknoloji devingenliği de burada önemlidir. Teknolojinin dizginsizleşmiş gelişimi, bu gelişmede motor işlevi üstlenen Kuzey lkelerinin eskiyen teknolojilerini Güney ülkelere ihraç ederek mikro elektronik devrimin önünü açmıştır. Ancak teknoloji transferi, yalnızca imalt sanayileriyle sınırlı değildir. Bu transferin, silâh, telekomünikasyon ve bilişim gibi sektörlerde de sürdüğünü görmek mümkündür. zbudun (2009)’un belirttiğı diğer bir devingenlik alanı, insanlardır. Dünyanın sosyal eşitsizlik ekseninde yeni bir bölünmeye sahne olduğu mevcut küreselleşme koşullarında, ülkeler, bölgeler ve kıtalar arasında cereyan eden devasa göç hareketleri giderek yoğunlaşmıştır. Bunun yanında kırsal kesimde büyük bir iş gücü fazlasının ağa çıkması, kırsal mülksüzleşme ve kentsel işsizliğin küresel ekonomik politikaların bir sonucu olması g hareketlerini tetiklemiştir. Sonuç olarak, sermaye, teknoloji ve insanların küresel ölçekteki bu hızlı devinimi, özellikle iletişim teknolojisindeki gelişmeler ve insan hareketleri zemininde fikir, imge ve simgeleri de sınır tanımayan bir dolaşıma sokmuştur (zbudun, 2009).

Küreselleşmeyi, modernliğin bir sonucu olarak gören Giddens (2010)’a göre, bu olgu, ekonomik olduğu kadar siyasal toplumsal ve kültürel bir durumdur. O’na göre, küreselleşme olgusunu yaratan dinamikler çok boyutludur:

- a) Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki yaşanan gelişmeler ile zaman ve mekânın yakınlaşması sağlanmışır. Bireyler artık öteki insanlarla olan karşılıklı bağlantılarının daha fazla farkında ve gemişteğine kıyasla kendilerini daha fazla küresel sorun ve süreçlerle özdeşleştirmiş durumundadırlar. Aynı zamanda insanlar küresel bir bakış açısıyla kimliklerini inşa ederlerken çok daha fazla ulus-devlet dışındaki kaynaklara yönelirler ve kültürel kimliklerini geleneksel ulus-devletin bağlayıcılığından soyutlarlar (Giddens, 2008, s. 87-88).

- b) Küreselleşme ile dünya ekonomileri bütünleşme yolunda hızlı adımlarla yol almaktadır. Artık bu dönemde ekonominin temeli birincil olarak tarım veya sanayi değil; bilgisayar yazılımı, medya ve eğlence ürünleri ile internete dayalı hizmetler gibi küresel ekonomide giderek ağırlıksız ve somut olmayan etkinliklerin ekonomileri başatır. Bunun yanında uluslararası şirketler ile elektronik ekonomi küreselleşmenin önemli bir dinamiğidir (Giddens, 2008, s. 88-90).
- c) Küreselleşmenin altında yatan diğer bir itici güç, siyasal değişmelerle ilgilidir. İlk, Sovyet Doğu Bloğu'nun çöküşü ve hemen ardından bu bloktaki ülkelerde Batı tipi siyasal ve ekonomik sistemlerin oluşması, küreselleşmeye giden yolun siyasal bir sonucu olmuştur. İkinci bir siyasal etken, Birleşmiş Milletler ve Avrupa Birliği gibi uluslar arası ve bölgesel hükümet mekanizmalarının gelişimidir. Üçüncü bir etken ise, Greenpeace, Sınır Tanımayan Doktorlar ve Uluslararası Af Örgütü gibi küresel çapta etkinlikler düzenleyen sivil toplum kuruluşlarının etkin rol oynamaya başlamalarıdır (Giddens, 2008, s. 91).

Küreselleşmenin bir yönü, ekonomik ve teknolojik alanı bağlarken, diğer bir yönü kuşkusuz kültürel ve yarattığı bireysel ve toplumsal etkinin tanımlanması, diğer alanlar kadar kolay değildir. Bu zorluğun en büyük nedeni ise, kültür kavramı üzerine geliştirilen muğlak tanımlardır. Yine Özbudun (2009)'a göre, kültür, öteden beri, yerellele bağlantılı olarak düşünülmüş; geçim örüntüleri, toplumsal örgütleniş, siyasa, dinsel yaşam tarzları ve ortaklaşmış simge/anlamlandırma sistemleri gibi tikel toplumsallık ve düşünsellik tarzları biçiminde sınıflanmıştır. Bir başka deyişle, kültür, antropolojik anlamda, çoğu zaman tikel niteliğiyle tanımlana gelmiştir. Ancak küreselleşme süreci, kültürün tikel çerçevelerini parçalamakla kalmayıp, tikel kültürleri coğrafi bağlamından kopararak, deyim yerindeyse bölgesizleştirmiştir. Bu nedendir ki, küreselleşme ve kültür ilişkisi, tahlil olanaklarını bulanıklaştıran çok-etkenli bir "arızilik (*contingence*)" olarak tezahür etmektedir (Özbudun, 2009).

Küreselleşmeyi, birçok toplumsal ve kültürel gelişmelerin, hem bir nedeni hem de bir sonucu olarak görmek mümkündür. Marshall (2009)'a göre, "dünya çapında uydu enformasyon sistemlerinin varlığı; küresel tüketim ve tüketimcilik kalıplarının ortaya çıkması; kozmopolit yaşam tarzlarının gelişmesi; olimpiyat oyunları, futbolda dünya kupası ve uluslar arası tenis turnuvaları gibi dünya çapındaki spor dallarının gelişmesi; ulus devlet hâkimiyetinin gerilemesi; küresel bir askeri sistemin ortaya çıkması; AIDS gibi tüm dünyaya yayılan sağlık problemleriyle karşılaşılması; Milletler Cemiyeti ve Birleşmiş Milletler gibi dünya çapında siyasal sistemlerin kurulması; Marksizm gibi küresel siyasal hareketlerin yayılması; insan hakları kavramının kapsamının genişlemesi ve dünya dinleri arasındaki karmaşık

etkileşimlerin tümü, küreselleşmenin ortaya çıkardığı toplumsal ve kültürel gelişmelerdir” (s. 449).

Küreselleşme üzerine yapılan tartışmalarda, kültür bağlamının giderek daha ağır basması, her iki olgu arasındaki ilişkiyi sorgulayan yaklaşımları beraberinde getirir. Örneğin, kürselleşen çağda kültürel kimlik sorunsalı üzerinde duran Kalb ve Land (2007)’a göre, kültürel kimlik ve küreselleşme meselesine eğilmek için *property* (özellik, karakteristik) ve *propriety* (yerleşik ahlâka uygunluk) kavramlarına, küresel sermaye birikimi ve yerleşmiş gündelik yaşama, gözden geçirilmiş yeni kritik bir yaklaşımla eğilmek gereklidir. Bu anlamda, küreselleşme dalgası içinde gerçekleşen kültürel değişme, ancak dört faktör ekseninde değerlendirilebilir. Bunlar sırasıyla; iletişimsel paradigma, yaratıcı tüketim paradigması, sıkı kültürler paradigması ve Amerikanlaşma paradigmasıdır. İletişimsel paradigma anlayışına göre, dünya toplumu algısına paralel olarak, homojenizeden uzak heterojen bir küresel kültür teşekkül etmiştir. Ancak her birey, her millet, her medeniyet ve her grup, günümüzde kendini bu geniş ve çoğulcu global kültürel çevreye göre konumlandırmak zorundadır. Dolayısıyla küreselleşme çağındaki tüm kültürel kimlikler birbiriyle ilişki halindedir. İkinci bir yaklaşım, pazar merkezli ‘yaratıcı tüketim paradigması’dır. Hannerz (1996)’in *küresel ekümeniklik*² iddiasından hareketle geliştirilen bu yaklaşıma göre, mevcut bir kültür önceden melezleştirilerek, farklı, tarih, ihtiyaç ve deneyimlere sahip farklı toplulukların, dünya pazarının sunduğu ürün ve fırsatları kolaylıkla kullanmalarının önü açılır. Bu aynı zamanda, eski milli kültürlerin yeniden parçalanması gerektirir. Çevredeki yerel topluluklar (tüccar, işçi, köylü vb.) yeni durumlarında, kendilerine en uygun olana yönelirlerken, metropollerde yeni beliren kozmopolit topluluklar, küresel nitelikteki tüketici ve elit kültürlerle özdeşleşme yolunu seçmişlerdir. Bir diğer yaklaşım, kurumsallaşmış devletleri esas alan ve küreselleşme çağındaki mevcut derinleşmiş ve halen muhafaza edilen etnik-kültürel sınırların altını çizen ‘sıkı kültürler paradigması’dır. Anthony Smith (1995)’in milliyetçilik üzerine yaptığı çalışma üzerinde şekillenen bu paradigma, küreselleşme olgusunu üzerinden açıklama yoluna giderken, ileri düzeyde uygulana gelen iktisadi entegrasyonların, etnik kimliklerin diğer etnisitelerle

² Bu yaklaşıma göre, Hannerz, küreselleşmedeki kültürel sürecin farklı dillerden alınma anlam ve gramer yapılarının gündelik yerel dil içinde eritildiği kırma dillerin ortaya çıkmasına benzediğini ileri sürer (Kalb ve Land, 2007).

homojenleşmesine olanak tanımadığını, tam tersi, bu yapının insan topluluklarını birbirinden ayırttığını ve bu durumda, mevcut etnik grupların, siyasi alanda daha fazla otonomi taleplerine ihtiyaç duyduklarını vurgular. Kültür bağlamında küreselleşmeyi ele alan son görüş, Ritzer'in *McDonalddlaşma* tezi ile paralellik gösteren 'Amerikanlaşma paradigması'dır. Bu görüş, tamamen, 'yaratıcı tüketim' ve 'sıkı kültürler' paradigmalarının karşısındadır ve düşüncenin özünde, çok kapsamlı bir homojenleştirici dünya kültürüne tepki vardır (Kalb ve Land, 2007).

Küreselleşme ve kültür arasındaki bağlantının öznesi olan insanlar ile global kentlerdeki yerel görünüm, etnisiteler ve bu etkileşimden doğan sosyal tabakalaşma üzerine odaklanan Albrow (2007)'a göre, küreselleşme, modernleşme sürecinin basit bir uzantısı değildir. Bu durum, değişmiş olan sosyal koşulları yansıtan toplum, ulus ve kültür fikirleriyle uğraşan ulus-devlet sosyolojisinin açık bir perspektifidir. Bu bağlamda, Albrow, küreselleşme olgusuna, Robertson, Harvey ve Giddens gibi düşünürler açısından yaklaşır. Buna göre, globalizm, çağdaş toplumlarda, pek çok grup için gündelik davranışları besleyen değerler, dünyanın ve üzerinde yaşayanların gerçek ya da hayali maddî koşullarıyla doğrudan bağlantılıdır. Ayrıca, imajlar, bilgi ve mallar, dünya üzerindeki herhangi bir yerde ve zamanda giderek artan sayıda insan tarafından erişilebilir olmakla birlikte dünya üzerindeki güçlerin ve olayların sonuçları yerel yaşamları çoğu kez etkileyebilmektedir. Küreselleşmenin diğer bir ayağı, zaman ve mekân sıkışmasıyla etki alanı artan bilgi ve iletişim teknolojilerinin, dünya üzerinde ne kadar uzaklıkta olursa olsun sosyal ilişkileri doğrudan etkileşimle sürdürmeyi mümkün kılmasıdır. Bu durum aynı zamanda, insanların yaşam tarzlarını ve günlük rutinlerini nerede olursa olsun sürdürmelerine ve bireylerin ulusal sınırların ötesine olan hareketliliğine izin vermektedir (Albrow, 2007).

Anthony Smith ise, "Global Kültüre Doğru" (2007) adlı çalışmasında, 'global kültür' kavramına eleştirel yaklaşan düşünürler arasındadır. Yazara göre bu kavram kendi içinde bir takım sorunlar içerir. Zira kültür kavramı; farklı yaşam biçimleri, inanç setleri ve insan topluluklarına ilişkindir ve bu anlamda tekil bir kültürel durumdan söz edilemez. Ulus devlet modelinin yarattığı kültürel dinamikler ile küresel kültürü karşılaştıran Smith'e göre, ulusal kimlik ve kültürler, toplumun kuşaklar boyu süren bir devamlılık duygusuna, ortak tarihsel olaylar ve hatıralara, bütün bunlar üzerine oturan ortak bir kader duyguna dayanmaktadır. Global kültür ise, tarihle olan bağı

koparmıştır. Ulusal kültürlerin aksine bu kültür tamamen hatırasızlıktır. Bu anlamda global kültürü besleyecek ortak bir tarih henüz icat edilmiş değildir. Smith (2007), küresel kültürü, mevcut tartışmaların da ortaya koyduğu üzere, eklektik bir nitelik arz etmesine rağmen yekpare bir ambalaj olarak görmektedir. Bu paketlemenin içinde, standartlaşmış ve ticarileşmiş kitle malları, orijinal bağlamlarından koparılmış ve hissizleştirilmiş geleneksel, folklorik ve milli motif biçimlerini bulmak mümkündür. Böylece küresel kültür, yüksek miktarda standart mal; milli kimliğinden soyutlanmış halk motiflerinden ibaret yama bir unsur; insana özgü genel bir değer ve çıkarlar silsilesi; tek düze bir bilimsel anlam söylemi ve son olarak diğer bütün unsur ve düzeyler için maddî temel niteliğinde birbiriyle ilintili bir iletişim sistemi olarak birkaç düzeyde birden eş zamanlı olarak yürüyebilir. Sonuç olarak küresel bir kültür; burada, şimdi ve her yerdedir. Geçmiş ise, onun amaçları ile kozmopolitan mozağının bağsamsızlaşmış bazı örnek veya elementlerini aktarmaktan öte başka bir işleve sahip değildir (Smith, 2007).

Küreselleşmenin kültürel dinamiklerini, merkez-çevre etkileşimi üzerinden kuramsallaştıran Hannzerz (1998) ise, konuyu dört farklı senaryo içinde irdeler.³ Bunlardan ilki merkez ve çevre arasındaki eşitsizliğe dayalı küreselleşme senaryosudur. Bu ilişkide, kültürel akış açısından dışarıda, uzak topraklarda olan çevre, anlamın ve anlamlı yapının aktarıcısından çok alıcısıdır. Burada merkez etken, çevre ise edilgendir. Bu görüşe göre kültür, küresel çapta bir türdeşleşmeyle karşı karşıyadır. Ortaya çıkmakta olan bu türdeş dünya kültürü ise, Batı kültürünün bir uyarlaması olacaktır ve yerel kültürün yitip gitmesi kendini en çok çevrede hissettirecektir. İkinci senaryo, çevresel yozlaşmaya ilişkindir. Bu anlayışa göre merkez, belirli kurumsal yapılar aracılığıyla en değerli bilgilerini ve en yüksek ideallerini çevreye sunarken, çevre bunları ilk önce benimseyip sonra yozlaştırmaktadır. Burada merkez, etnosentrik bir anlayışla, çevreye kuşkucu ve/veya alaycı yaklaşır. İkinci senaryo, kültürel farklılıklardan ziyade, kültür ve kültür-dışı, yani uygarlık ve barbarlık arasındaki farklılık sorununu gündeme taşır. Çevresel yozlaşmanın tam karşısında ise, küresel türdeşleşme senaryosu vardır. Bu görüşe göre, kültüre ait anlamlar ve anlamlı yapılar, belirli uzmanlar tarafından yönetilerek, piyasa şartları altında, maddî tüketim için mübadeleye sokulurlar. Bu aşamada

³ Bu bölümde, son senaryo olan, kadın, çevre ve barış gibi kolektif hareketleri içeren toplumsal hareketler anlatım dışı bırakılmıştır.

piyasa, kültürü bir bütün olarak algılamak ister. Piyasanın simetrisinde duran devlet de, kültürel sürecin tek tipleşmesine katkı sunar. Kültürel anlamın belirlenmesinde, piyasa kadar devletin aygıtları da önemli bir rol oynayarak, türdeşleşmeyi zorunlu kılar. Bir anlamda, devlet, iyi kültürü yani, onaylanmış düşünsel ve estetik standartlara uyan anlamlar ile anlamlı yapıları sağlamaya çalışırken, kültürel akışı bir merkezde toplayarak, hem denetim altına alır hem de kendi seçtiği anlam akışını, merkezden çevreye kontrollü olarak aktarır. Kültür ve küreselleşme ilişkisindeki bir diğer senaryo, yaşam biçimleri üzerinedir. Bu anlayışa göre, belirli bir ‘yaşam biçimi’ doğrultusunda, insanların nesnelere ulaşabilmeleri için, bağımsızlığa ve bireyselliğe dayalı, özgür ve karşılıklı kültürel bir akışı gereklidir. Tüm farklı yaşam biçimleri güvence altına alınırken, merkezsiz ve yaygın kültürel süreçler burada önem taşır. Deyim yerindeyse, kültürün kumanda merkezleri, bu senaryoda rol alamaz; günlük etkinliklerin neredeyse tümü, maddî koşullara uyarlandığından koşullar değişmediği sürece kültürel süreçte değişikliğe uğramaz (Hannerz, 1998).⁴

Kültürün, küreselleşmeyle olan ilişkisi, toplumsal yaşamda yeni anlayışlara yol açarken, sosyal bilimler açısından yeni kavramların türemesine imkân sağlamıştır. Örneğin, yersiz-yurtsuzlaşma (*deterritorialization*), melezleşme (*hybirdization*), yerelleşme (*localization*) ve küyerelleşme (*glocalization*) kavramları, bir yandan küresel kültürü anlama ve açıklamada analitik birer araç olarak iş görürken, diğer yandan kültürün küreselleşmeyle birlikte kat ettiği aşamayı belirleyen nosyonlardır ve bu kavramların her biri ayrıca tanımlanmaya muhtaçtır.

Bauman (2010)’ın deyimiyle, küreselleşme, bütünleştirdiği kadar bölmekte ve derin kutuplaşmaları doğuran keskin farklılaşmalara yol açabilmektedir.⁵ Zira her şeyden önce, küreselin çekirdeği olan modernite, temelde parçalı bir olgudur. Sarıbay (2004)’a göre, modernitenin her bir parçasının içinde aktığı formlar, somut pratik ilişkiler zemininde farklı içerikler kazanabilmektedir; çünkü hem modernite hem de

⁴ Hannerz’in kültür tanımı, burada ayrıca önem arz eder. Buna göre, toplumsal uzlaşmaya dayalı bir anlam olan kültür, öncelikle, karşılıklı bir etkileşimin ürünüdür. Klâsik anlamda kültürü, mobilizasyona kapalı, insanlar arasındaki yüz yüze ilişkilerde gerçekleşen bir anlam akışı olarak görmek, kültürleri belirli toprak parçalarına yerleşmiş çoğul kendilikler olarak düşünmek için yeterliyken, yüz yüze iletişimin dışında farklı alternatiflerin gelişmesi ve insanların bir şekilde daha fazla hareket serbestliği kazanmaya başlaması kültürü daha da karmaşıktır. İşte, kültürün küreselleşmesiyle birlikte vardığı nokta tam da budur (Hannerz, 1998).

⁵ Bauman (2010)’a göre, yerkürenin tek tipliğini teşvik etme nedenleriyle bölme nedenleri özdeşdir. Örneğin; iş, finans, ticaret ve enformasyon akışının yerel-küresel boyutlara ulaşmasıyla yanısıra bir yerelleşme, bununla birlikte bir mekân sabitleme süreci de işlemektedir.

küreselleşme, ancak ve ancak farklılaşma sayesinde var olabilecektir. Farklılaşma ise, küreselleşme ile yerelleşme arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran bir araçtır. Benzer bir düşünceyi paylaşan Hsiao (2003) da, küreselleşmeyi, “yerel ve ulusal kimlikleri, kültür ve gelenekleri türdeşleştiren ve aynılaştıran olarak değil, tam tersine, yerel farklılığın ve çeşitliliğin artmasına, yerel heterojenleşmenin yükselmesine olanak sağlayan bir süreç” (s. 57) olarak tanımlamaktadır. Hsiao (2003)’ya göre, “yerelliğin küreselliğini küreselleşmenin olası bir sonucu olarak kabul etmek ironik görülebilir ancak yerelliğe ve yerliliğe ilişkin söylemlerin ve düşüncelerin küresel ve ulus ötesi hareketler aracılığıyla yaygınlaştığı ve savunulduğu bir gerçektir. Dolayısıyla küresellik ile yerellik arasındaki pazarlığın kültürel özgünlüğün yaratılmasıyla ya da bulunmasıyla sonuçlandığını keşfetmek olasıdır. Bu anlamda yerel tepkilerin asıl önemi, küreselleşmenin nasıl bir sona ulaştığında; küreselleşmenin asıl önemi de, yerel kültürlerin sonunda nasıl bir dönüşüme uğradığında ortaya çıkar” (s. 57).

Yerel ve küresel diyalektiğini farklı bir pencereden değerlendiren Albrow (2007) ise, konuyu şu başlıklar altında özetler:

- a) Yerellik, küreselleşme ile ilgili bilgi kaynakları oranında küreselleşme ile ilgili düşünceleri sürdürebilir;
- b) Yerellik dünya olayları ile ilgili etkiler taşıyabilir ve bu da dünyadan ayrı olma duygusunu ortadan kaldırır;
- c) Yerel bir bölgedeki insanlar arası ilişki ağları, kişilerin kaynakları ve iletişim araçlarını kullanma istekleri oranında gelişir. Zaman-yer kısıtlaması, Birmingham ya da Brentford ile olduğu kadar Hindistan ya da Jamaika ile akrabalık ilişkilerinin sürmesini sağlar;
- d) Yerel bir bölgedeki kaynaklar ve etkinlikler o bölgeyi küresel olarak kurumlaşmış uygulamalara yönleltebilir. Eğer kültürün ürünlerini kullanmak istiyorsanız ve seyahat etmek için diğer yerler kadar uygunsa, yaşamaya uygun olduğu anlamına gelebilir. Bunun için, oranın hem geçici, hem kalıcı sakinleri dünyaya açılan bir yaşam kurma konusunda eşit oranda şansa sahiptir (s. 69).

Tüm bu bilgiler ışığında, yerelleşme ile küreselleşme arasında yaşanan bir çekişme ya da karşıtlıktan söz etmek güçtür. Robertson (1995)’un da deyimiyle, küreselleşme, homojenleştirici tek tipleştirimin ve gücünün zayıflar üzerinde kurduğu bir hegemonya aracı olmaktan ziyade, merkezi dinamiği, evrenselin tikelleşmesi ve tikelin evrenselleşmesi biçiminde işleyen ikili bir süreçtir (Taylan, 2008). Ancak yerellik tartışmaları, iki açıdan önemlidir. Bunlardan ilki, yerel olan büyük ölçüde yerel-ötesi bir temelde inşa edilir. Bir başka deyişle, yerelliğin yükseltilmesi, gerçekte yukarıdan veya dışarıdan gerçekleştirilir. Yerel olarak ilân edilen her ne ise,

yerelliğin genelleşmiş kabullerinin bir toplamı olarak farz edilir. Yerel-ötesi (*translocal*) faktörlerse, yerelliği belirleyen dinamikler arasındadır. İkincisi ise, küreselleşme mekânsal olguyu öne çıkarmıştır. Artık günümüzde zamansal ve mekânsal boyutlar arasındaki bağlar daha önce hiç olmadığı kadar sıkılaşmış, yerel bağlamsallıkların önünü açmıştır (Robertson, 1999).

Bu düşünsellik çerçevesinde, küreselleşmeyi var eden evrensellik-tikellik, benzerlik-farklılık, bütünsellik-parçalanmışlık gibi karşıtlıklar, yerel-küresel etkileşiminin bir ürünü olarak küyerelleşme (*glocalization*) kavramını tartışmaya açmıştır. Zira özgüllük (*uniqueness*) beklentisinin artarak kurumsallaştığı ve küresel olarak yaygınlaştığı bir dünyada, küresel-yerel etkileşimini kavramsallaştıracak bir terime ihtiyaç vardır (Robertson, 1999). Küyerelleşme kavramı, küresel (*global*) ve yerel (*local*) kelimelerinin iç içe geçen birlikteliğinin bir ürünüdür ve terimleşme serüveni bir hayli ilginçtir. Bu fikir, esasında Japonlara ait, “herhangi bir tarım tekniğinin yerel şartlara uyarlanması” anlamını taşıyan *dochakuka* kelimesi model alınarak ortaya çıkmıştır. Japon iş dünyası bu kavramı, 80’li yıllarda global lokalizasyona karşılık olarak, küresel bakış açılarını yerel şartlara uyarlama stratejilerini betimlemede kullanmıştır.⁶ Bu anlamda, küyerelleşmenin ana düşüncesi, küresel ürünlerin yerel ihtiyaçlara göre düzenlenmesiyle birlikte, mal ve hizmetlerin oldukça farklılaşmış yerel ve özgün pazarlara, küresel veya küresele yakın bir temelde uyarlanmasıdır (Robertson, 1997). Mottosu ise, “global düşün, yerel davran” söylemi üzerine kuruludur.

Küyerelleşme düşüncesini, tüm sosyo-kültürel çağrışımlara rağmen, çıkış noktası olarak ekonomik bir bağlam içinde mikro-pazarlama yöntemlerinin bir ürünü olarak mümkündür. Bu anlayışa göre, özdeş iki terim olan mikro-pazarlama ve glokalleşme, alıcı kitleye, farklılık satarak, yaygın ve nostaljik talepler bağlamında, farklılaşmış bir tüketici profili yaratırken (Robertson, 1999); küyerelleşmenin genel bir tanımı olan, “küresel pazar amaçlı, yerel kültürlerle uygun olarak tasarlanan ürün veya hizmetler” (Khondker, 2004, s. 15) ile “ürün ve hizmetlerin, küresel pazar ölçeğinde üretilmesi veya dağıtılmasının ancak yerel koşullara ve kültüre uyacak şekilde uyarlanabileceği” (Taylan, 2004, s. 15) fikirlerini haklı çıkarır.

⁶ Küyerelleşme (*glocalization*) terimi, Robertson (1995)’un kavramsallaştırmasıyla akademik literatüre yerleşmiştir.

Küyerelleşme, başka bir açıdan, küreselin yerelle, yerelin de küresel ile hemhâl olma halidir.⁷ Bu durum, evrensel-tikel ilişkisini yeni bir formata sokarak, küreselin yerel üzerinde belirleyici ve tek tipleştirici özelliğini ortadan kaldırırken, yerelin de aktif katılımcı olarak, yeni kültürel melezliklere ve sentezlere katkıda bulunmasına imkân tanır. Burada, küreselden izole edilmiş ya da etkilenmeyen bir yerellik düşünölemeyeceğı gibi, yerelin de kendisini ifade edebileceğı küresel mekanizmalar ihtiyaç duyması kaçınılmazdır (Şen, 2008).⁸

Khondker (2004)'e göre, yerel-küresel ilişkisini anlamak için, makro-lokalizasyon ve mikro-globalizasyon süreçlerine dâhil olmak gerekir. Makro-lokalizasyon, yerel sınırların genişleyerek belirli bölgeye ait değerlerin küresel bir boyut kazanması olarak tanımlanırken, dünya genelindeki etnik ve dinsel uyanışlar, bu yaklaşımın en açık göstergesi kabul edilir. Mikro-globalizasyon ise, küresel süreçlerin yerel dinamiklere sirayet ederek birleşmesine işaret etmektedir. Yazar, tüm bu kuramsal çerçevenin dışında, küyerelleşme anlayışını, şu söylemler ekseninde temellendirmeye çalışır:

- a) Çeşitlilik sosyal yaşamın temelidir;
- b) Küreselleşme tüm farklılıkları yok etmez;
- c) Tarih ve kültür özerkliği, belirli bir kültür, toplum veya ulus olarak nitelenen insan gruplarının deneyimlerine benzersizlik hissi verir;
- d) Küyerelleşme nosyonu, küreselleşmenin tüm farklılıkları yok ettiğı düşüncesini yok eder;
- e) Küyerelleşme, günümüzde tüm çatışmalarından arınmış bir dünya sözü vermez; ancak dünyayı pragmatik bir bakış açısıyla bütönsel olarak anlamaya çalışır (Khondker, 2004, s. 16).

Buraya kadar nazarî çerçevesi çizilen küyerel durum, beraberinde, melezleşme (*hybridization*) ve yersiz-yurtsuzlaşma (*detrterritorialization*) nosyonlarıyla anlam kazanır ve bu kavramlar, küreselleşmenin kültür ile girdiğı ilişkinin toplumsal yaşama yansıyan ve etkileyen süreçler bütününe işaret ederek, bu süreçte ortaya çıkan dönüşümü daha net kavramamıza olanak tanır.

Küreselleşmenin yarattığı algılardan biri de, mekâna bağılı olan aidiyetliğin ortadan kalkmasıdır. Bu duruma neden olan en önemli ekonomik faktör ise, sermayenin artık günümüzde serbest dolaşım özgürlüğüne sahip olmasıdır. Bir başka deyişle,

⁷ Bir başka deyişle, küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi durumudur.

⁸ Yerel unsurlar, burada, Batılı tarzda tüketim kalıplarının yaygınlaşması ve hâkimiyeti karşısında, bir direniş odağı olarak iş görürken, küresel kültür karşısında, diasporalar, cemaatler ve etnik-dinsel gruplar vasıtasıyla, melez ve çokkültürlü yapıların inşasında dayanak noktası olur (Şen, 2008).

sermayenin yersiz yurtsuzlaşması, Bauman (2010)'ın deyimiyle anlam ve değer üretim merkezlerini de yurtsuzlaştırarak yerel kısıtlamalardan kurtarmıştır.⁹ Anlam olarak bu fikir, toprak bağının artık işlevini yitirdiğini, toplumsal bağların yurt ve yer bağlamından ayrı düşünülmesi gerektiğini ileri sürer. Bu görüşü meşrulaştıran temel düşünce ise, Mattelart'ın deyimiyle, iletişim teknolojilerindeki gelişmelere dayalı olarak evrenin küçüldüğü ve gitgide sınırları olmayan bir küreye dönüştüğüdür (Tutal-Cheviron, 2004'te atıfta bulunulduğu gibi). Bu anlamda yersiz-yurtsuzlaşma kavramını, temelde küreselleşmenin kültürel bir durumu olarak görmek doğru olacaktır.

Tomlinson (2004) yersiz yurtsuzlaşmayı, “gündelik kültürle, karasal anlamda bulunulan yer arasındaki bağlantının çözülmesi ya da zayıflaması” (s. 176) olarak tanımlamaktadır. Yazara göre, küreselleşme yaşadığımız yerlerle kültürel pratiklerimiz, deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi kökten dönüştürmüştür. Artık bağlı bulunduğumuz yer, mevcut kimliklerimizin açık bir destekleyicisi olamazken, kültürün coğrafi ve toplumsal kara parçalarıyla doğal ilişkisinin yok olması, yersiz-yurtsuzluk kavramını gündeme getirmiştir (Tomlinson, 2004). Aynı zamanda bu kavram, “küresel-modern kültürün temelini oluşturan hayatımızı kolaylaştıran koşulları kurumsallaştırmanın, günümüz modernliğin getirdiği şaşırtıcı biçimde hızlı dönüşümlerde karşımıza çıkan ampirik kültürel fenomenleri betimlemenin ve bunları adlandırmanın diğer bir yoludur” (Tomlinson, 2004, s. 179).

Yersiz-yurtsuzluk, temelde, yer değiştirme deneyiminin bir sonucudur. Ancak bu hareketlilik, bir yabancılaşma deneyimi değil, iki değerlilik getiren bir deneyimdir. Bu iki değerliliği vurgulamak ise, yersiz-yurtsuzlaşma durumunun, küresel modernliğin, kitlelere yayıldığı ve merkezileştiği bir zamanda, gerçek yerellikleri yok ettiği iddiasından ayırmak için önemlidir. Ayrıca bu yaklaşımı, gelenek ve modernleşme ilişkisinin soyutlandığı merkez-çevre modeli üzerinden anlamak yerine, hızlı bir biçimde gelişen şehirleşmeden, sanayileşmeden ve kitle iletişim araçlarından kaynaklanan, kırsal kültür ve kent kültürü arasındaki keskin farklılıkları

⁹ Yersiz-yurtsuzlaşma fikrinin ilk olarak I. Dünya Savaşı öncesinde çıktığını söylemek mümkündür.

çözen ve bu toplumları hem gerçek hem de mecazi anlamda bir hareket ve karşılaşma yerleri haline getiren bir kültür olarak anlamak doğru olacaktır (Tomlinson, 2004).¹⁰

Küreselleşen kültürün göstergesi olarak, yersiz-yurtsuzlaşma kadar öne çıkan diğer bir kavram melezleşmedir.¹¹ Tomlinson (2004)'a göre, küreselleşme sürecinin yarattığı kültürler arası sıkı ilişki, kültür ile yer/mekân arasındaki bağı yerinden çıkararak, kültürel pratiklerin birbirine karışmasını ve karmaşık melez kültür biçimlerinin oluşmasını mümkün kılmıştır. Bu yönüyle melezleşme söylemi, temelde, kültür alanında küreselleşmenin devinime geçirdiği dinamikler arasındaki karşılıklı etkileşime dikkat çekmekte, gelişmiş ülkelerin iktisâdi ve siyasal hegemonyasının yanı sıra, kültürlerini de dayatmaları biçimindeki yorumu indirgemecilikle eleştirmekte, tikel-yerel kültürlerin merkezden gelen kültürel etkilere edilgin biçimde teslim olmaktadır, onu yaratıcı biçimde uyarladıklarını, dönüştürdüklerini, kendi değerlerini kattıklarını, antropolojik deyimle, tek yönlü bir asimilâsyondan öte, sistematik bir kültürleşme olduğunu savunmaktadır (Özbudun, 2009).

Freidman (1999)'a göre, melezleşme, “uzak kaynaklardan gelen anlamların tek bir yerde karşılaşma ve karışmasıdır” (s. 102). Melez, öteki olanı kimliklendirmenin bir biçimi haline gelirken, bu biçim, küresel sistem içinde ortaya çıkan hegemonik düzenlemelerle istikrar kazanmış ve yerleşmiştir. Bu anlamda melez kimliğin kuruluş ve ayakta tutuluşu, kültürel bir olgudan ziyade toplumsal bir eylemdir (Friedman, 1999). Berger (2003) ise, melezleşmeyi, yabancı ve yerli kültür öğelerinin bilinçli bir sentezini yaratma çabası olarak görür.¹² Bir nevi, farklılık arz eden kültürlerin bir araya gelmesi, birleşmesi ve birbirinin içine geçmesi halidir. Tomlinson (2004)'un

¹⁰ Günümüzde küresel olayların, gündelik yaşamımıza doğrudan müdahil olması ve insanların uzaktaki muhtemel olayları ve süreçleri, kendi kişisel yaşamları için önemli olduğunu düşündükleri günlük şeylere dâhil etmeleri yersiz-yurtsuzlaşmanın açık bir göstergesi sayılabilir. Bu durum aynı zamanda, kültürel farkındalığı, daha da önemlisi yaşamın bireysel olarak plânlanmasını, kendi kendine yeten, fiziksel yerelliği merkez edinmiş bir bağlamdan ya da siyasî anlamda tanımlanmış toprak parçasından ayırarak, insanların rutin deneyimlerinde ilgi sahasının sürekli olarak genişlemesine olanak sağlar (Tomlinson, 2004).

¹¹ Melezleşmenin diğer bir ismi, Tomlinson ve Yang'ın deyimiyle ‘hibridleşme’ ya da Hannerz (1998)'in deyimiyle, ‘kreolleşme’dir. Burada Hannerz, biyolojik bir terim olan ‘hibridleşme’ yerine, kültürel bir anlam atfeden ‘kreolleşmeyi’ tercih etmiştir (Özbudun, 2009). Hannerz (1998)'e göre, melezleşme, yeniden yaratmaya yönelik kültürel bir edimdir. Bu nedenle melez (creole) ile yaratma (create) arasındaki benzerlik rastlantısal değildir.

¹² Berger, tanımını, Hristiyanlık ile yerel dinlerin bir sentezi olan Afrika Yerel Kilisesi üzerinden açıklar.

örneğinde olduğu gibi, Amsterdam'daki Faslı kızların Tayland boksı yapması, Londra'da çıkan Asya Rap müziği, Doğu Avrupalı Yahudilerden devşirilen İrlanda simidi ve Meksika kökenli bir Çin yemeği olan 'Tacos'un icadı, iyi birer küresel ölçekli melezleşme göstergeleridir.

Melezleşmeye, yeniden yaratıma dönük bir eylem olarak bakan Hannerz (1998) ise, bu kavramı, merkez-çevre etkileşimi bağlamında ele alır. Melezleşme, tarihsel temelde, birikerek süre giden, merkez ve çevre arasındaki karşılıklı bağımlılığın bir sonucudur. Buna göre, çevre, merkez kültürünü kendi özgüllüklerine göre yeniden şekillendirirken, yerel aktörler, ulus ötesi meta akışı ve diğer yollarla kendilerine ulaşan yabancı kültür biçimlerini, yerel gündelik yaşama daha çok tepki veren ve aynı zamanda kısmen onun doğal sonuçları olan yeni biçimler ortaya çıkacak şekilde parçalayarak, değiştirip bozarak ve onararak, denetimleri altına alırlar. Böylelikle, melez kültürler, kaybetme ve kazanma faktörlerini birlikte içeren sentez ürünler olarak tanımlanırken, hem çevre ile merkez arasındaki kültürel uzaklığı azaltırlar hem de kesintiye uğramayan bir süreklilik ile yaşayan sentezlerin devamını sağlarlar (Hannerz, 1998).

Sonuç olarak, yerel-küresel ilişki bağlamında, burada ortaya konulan tüm analitik araçlar, Tomlinson (2004)'un ifadesiyle, 'karmaşık bağlantılılık' (*complex connectivity*)¹³ ilkesinin doğal bir sonucudur. Söz konusu bu ilke, çağın ileri teknolojilerinin yardımıyla, kültürler arasında çok yönlü bir akış yaratarak, buraya kadar irdelenen bu kavramsal dinamiklerin belirleyicisi olacaktır.

2.2 Küresel Kültürel Akış

Sermayenin uluslar-üstü akış kazandığı, ulaşım ve iletişim teknolojilerinin ise sınır tanımadığı bu dönem, karmaşık bağlantılılık ilkesine bağlı olarak, karmaşık, üst üste giderek zorlaşmaktadır. Bilhassa, küresel ekonomideki karışıklık, bugüne değin güçlkle teorize edilen ekonomi, kültür ve politika arasındaki belirgin ayrışmalara fırsat tanırken (Appadurai, 2007); dünya çapında insan ilişkilerini yeniden ayarlayan ve küresel sistemleri yeniden yapılandıran karmaşık ve oldukça kestirilemez nitelikli

¹³ Bu kavram, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret eder (Tomlinson, 2004).

süreçleri anlamamıza yardımcı olan kuramsal yaklaşımları, ancak Appadurai'nin geliştirdiği kavramlar üzerinden tartışmaya açabiliriz (Haviland ve diğ., 2008).

Küreselleşmenin sosyal ve ekonomik boyutta yarattığı yeni anlam dünyalarını açıklamak ve ayrışmalar temelindeki farklılıkları ortaya çıkarmak için Appadurai, küresel kültürel akışın beş alanı arasındaki ilişkileri açıklayacak temel bir çerçeve önermektedir. Bunlar; (a) etnik alan (*ethnoscape*) (b) teknoloji alanı (*technoscape*) (c) finans alanı (*finanscape*) (d) medya alanı (*mediascape*) ve (e) ideolojik alan (*ideoscape*) olmak üzere beş temel kategoride sınıflanır. Buradaki *scape* eki, bütün bakış açılarından aynı görünen ve objektif olmayan ilişkilerden çok, bireysel aktörlere¹⁴ yani ulus-devletlere, çokuluslulara, ülkelerinden sürülmüş çevrelere, alt ulusal gruplar ve hareketlere (dini, politik ve ekonomik) ve hatta iç içe geçmiş gruplara, örneğin kasabalar, komşular ve ailelere; politik, dil ve tarihi durumlarının oldukça etkisinde kalmış derinlemesine yapılara işaret etmektedir.¹⁵ Bu ek aynı zamanda, söz konusu bakış açılarının düzensiz akışkan şekillerini de göstermektedir (Appadurai, 2007).

Appadurai'nin küresel kültürel akış sorunsalına geliştirdiği ilk yaklaşım “etnik alan”dır. Bu alan, içinde yaşadığımız dünyayı değiştiren insanları tanımlayan bir kategoridir. Bu alanı oluşturan dinamikler ise, günümüz dünyasındaki turistler, göçmenler, mülteciler, sürgünler, misafir işçiler ve hareket halindeki diğer insan gruplarıdır ve bu gruplar, şimdiye dek hiç görülmemiş bir biçimde ulusların politikalarını ve uluslar arası politikaları etkilerler (Appadurai, 2007). Etnik alan içerisinde, insan gruplarının hareket halinde olma durumunu, Appadurai, *realite* ve *fantezi* ikileminde değerlendirir. *Realite* faktörü ile belirtilmek istenen şey, maddî koşullardaki istikrarsızlıkların yol açtığı insan hareketlerinin artması ve böylelikle birey ya da grupların hareket etmeye zorunda kalmalarıdır. Bu gerçekliğe ek olarak, küreselleşmeyle oluşan ‘hayali dünyalar’ anlayışı, hareket etme fantezilerini de öne

¹⁴ Appadurai (2007)'nin burada ‘bireysel aktör’ olarak tanımladığı bu dinamikler, “daha geniş formasyonlarda kurulan ve tecrübe sahibi olan ajanlar tarafından yönlendirilen belirli bir bakış açısındaki bir vizyonun son halkalarıdır” s. (237).

¹⁵ Appadurai burada, Anderson (1983)'un ‘hayali dünyalar’ kavramına atıfta bulunarak, bu bakış açılarını, tarihi olarak yaşanmış ve yeryüzüne dağılmış kişi ve grupların, hayal güçleri tarafından kurulmuş çoğul dünyalarının yapı taşları olarak değerlendirmektedir. O'na göre, bugün içinde yaşadığımız dünyanın önemli bir gerçeği, yeryüzündeki birçok insanın, sadece böyle hayali cemaatlerde değil, hayali dünyalarda da yaşamaları ve böylece, onları çevreleyen iş dünyası mantığının ve resmi mercilerin ‘hayali dünyalarına’ kafa tutma ve bazen de yıkmaya gücüne sahip olmalarıdır (Appadurai, 2007).

çıkarmıştır. Örneğin, birey ve toplumların algılarında yaratılan “hayali dünyalar” fantezisi (realitenin aksine), Hindistan’ın küçük kasabalarında yaşayan insanların yalnızca Poona’ya, Madras’a taşınmayı düşünmekle kalmayıp Dubai ve Houston’a taşınmayı düşünmelerine; Hmongların Londra’ya olduğu kadar Philadelphia’ya göçme isteklerine ve Sri-Lankalı sığınmacıların Güney Hindistan’a olduğu kadar Kanada’ya gitme arzusuna olanak sağlamaktadır (Appadurai, 2007).

Appadurai’nın öne sürdüğü ikinci bir yaklaşım olan “teknoloji alanı” küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel yüksek ve basit teknoloji gerçeğini ifade eden bir kategoridir. Appadurai (2007)’ın ifadesiyle, günümüzde sermaye ve insanlar gibi teknolojik ürünler de hareket halindedir. Örneğin bugün, Libya’ya inşa edilen devasa çelik binaların her bir parçası Japonya ve Rusya gibi ülkelerin eseri olabilmektedir. Bunun yanında, teknolojiyi işleten entelektüel sermaye de ürünün kendisini gibi hareket içindedir. Somut bir örnekle, bugün Hindistan çevre bölgelere şoför ve garson ihraç ettiği gibi, Amerika’ya bilgisayar mühendisi de ihraç edebilmektedir. Bu grup zamanla zengin ‘yerli yabancılar’ statüsüne geçmişler ancak para ve bilgi birikimlerini ağırlıklı olarak yine kendi ülkelerine yapma eğilimi göstermişlerdir. Böylelikle, bu iki ekonomiyi birbirine bağlayan oldukça karmaşık küresel nakit para spekülasyonu ve para transfer ağı oluşmuştur (Appadurai, 2007). Söz konusu bu ekonomik ağ, teknoloji alanını finans alanına bağlamaktadır.

“Finans alanı” uluslar arasında bugüne kadar görülmemiş hacimde ve hızda, para akışının ve bu akışın kışkırttığı piyasa işlemlerinin (uluslararası borsa ve spekülasyon işlemleri) yapıldığı bir alandır (Sarıbay, 2004) ve Appadurai (2007)’ye göre etnik, teknik ve finans alanları arasındaki küresel ilişki derinlemesine ayrılamaz ve tamamen karşı konulamazdır. Zira bu alanların her biri aynı zamanda birbirlerindeki hareketler için parametre ve sınırlama işlevi gösterdikleri kadar, kendilerinin sınırlarına ve dürtülerine (biraz politik, biraz bilgiye dayalı ve biraz da tekno-çevresel) maruz kalmaktadır. Bu nedenle, basit bir küresel ekonomi modeli bile, bir diğeri ile farklı ilişkileri uzlaştırabilecek, finans transferlerini, teknoloji akışı ve insan hareketleri arasındaki değişken ilişkileri hesaba katmak zorundadır (Appadurai, 2007).

Küresel kültürel akışın bir diğer dinamiği “medya alanı”dır. Bu anlayış, üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan artan kamu ve özel

ıkar haberlerinin yayılmasını (gazeteler, dergiler, TV istasyonları, film yapım stüdyoları vb.) ve bu medya tarafından yaratılan dünya imajlarını içeren ve gazeteler, dergiler, televizyon ve film sektörü gibi enformasyon araçlarının elektronik olarak üretildiği ve kültürel temasların sıklaşmasını sağlayan bir alandır (Sarıbay, 2007). Medya alanı, izlerkitleye, çeşitli imajlar sunmakla yükümlüdür ve sunulan bu imajların içeriği medya sahiplerinin ve onu kontrol edenlerin çıkarlarına, izleyicilere (yerel, ulusal ve uluslararası), medya donanımlarına (elektronik veya elektronik öncesi) ve medya şekline göre (belgesel veya eğlence) değişebilmektedir. Bunun anlamı ise, dünya yüzeyindeki pek çok izlerkitlenin medyayı karmaşık ve içi ie geçmiş iletişim teknolojileri (elektronik ekranlar, bilbordlar vb.) ile tecrübe etmeleridir. İnsanların gördükleri bu gerçek ve hayali manzaralar arasındaki çizgiler öylesine bulanıklaşmıştır ki, insanlar metropoliten yaşamın doğrudan deneyimlerinden ne kadar uzakta olurlarsa, gerçek olmayan, estetik ve hatta fantastik nesneler içeren ‘hayali dünyalar’ inşa etmeleri o kadar olasıdır. Bu anlamda medya alanları, imaj merkezli ve öyküye dayalı olma eğilimindedir ve medyanın halka sunduğu şey, kendilerinin olduğu kadar başka yerlerde yaşayanların da hayali yaşantılarından kurulmuş, film metinlerinden çıkarılmış bir dizi unsurlardır (Appadurai, 2007).

Appadurai’nın ne sürdüğü son yaklaşım olan “ideoloji alanı” özellikle Aydınlanma kökenli ideolojilerin ve fikirlerin dayandığı kavramların (zgrlk, refah, insan hakları, egemenlik, temsil ve demokrasi gibi) etkin olduğu bir kategoridir. Appadurai’nın resmettiği alanlar içi ve arası etkileşimler, son tahlilde yersizleşmeyi beraberinde getirerek, her eylemin ve fikrin kendisini rahatça ifade edebileceği hatta meşrulaştırabileceği bir ortam bulmasını sağlayıcı mahiyettedir. Bu durumun bir adım tesiyse, küreselleşme sürecinin sanal bir zeminde sürmeye devam etmesi, dolayısıyla toplumların, toplulukların siber-alanda ilişkiye geçmeleridir (Sarıbay, 2007). İdeoloji alanı da, medya alanında olduğu gibi, belirli imajlar temelinde işlerlik kazanır. Ancak bu imajlar çoğunlukla egemen ideolojinin karşısında bir tavır takınır (Appadurai, 2007).

Sonuç olarak, Appadurai’nın, küresel kültür üzerine tartışmaya açtığı bu beş alan, kültürel akışın oluştuğu şartlar hakkında geçici bir formülasyon önerirken, hem günümüzdeki insan, teknoloji, finans, imaj ve fikirlerin konum ve durumun anlaşılır kılmada hem de küreselleşmenin yarattığı kültürel karmaşıklığı aşmada anahtar

kavram olarak iş görürler. Friedman (1999)'ın deyimiyle, bu beş alan, salt kültür kavramına dayalı bir küresel tasavvurun yerine, teknolojinin, ekonominin, insan temsillerinin ve siyasal kimliklerin öne çıktığı bir anlayışı öne sürüyor.

2.3 Bourdieu Sosyolojisi Bağlamında Habitus ve Kültürel Sermaye

Bourdieu sosyolojisi üzerine söylenecek ilk şey, bugüne değin öne sürülen birbirine zıt kavram ve kuramları, aynı sistematik çerçevede kullanma eğilimi içinde olmasıdır. Bourdieu, var olan tüm ikiliklere eleştiri getirerek, her kavram ve kuramın dışlanamayacağını, aynı zamanda hiçbirinin de genel geçer kabul edilemeyeceğini vurgulamaktadır. Salt bireye ya da salt yapıya vurgu yapan çalışmaların eksik kalacağını belirten Bourdieu, incelenen olay veya olgunun tüm tarihsel geri plânının bilinmesi gerektiğini vurgularken; teorik ve tarihi alt yapının başlı başına açıklayıcı olmadığını öne sürerek, kurulan teorinin pratiğe dökülmesi gerektiğini ve pratiği olmayan teorinin de doğrulanamaz olduğunun altını çizerek (Baran, 2013).¹⁶

Bourdieu, tüm çalışmalarını, sosyal bilimlere özgü, temel ikililikler, yani yapı-eylem, nesnel-öznel, teori-pratik karşıtlıkları aşmak üzere kurgulamıştır. Ancak burada, bir olaya, yalnızca temel ikilikler çerçevesinden bakmak kadar, onların ayrılmaz bir ilişki içinde olduklarını görmek de önemlidir. Bu anlamda, Bourdieu'ye göre, görünüşteki nesnel sabit yapılar yaratılmak ve yeniden üretilmek zorundadır ve iradî öznel eylemler nesnel koşullar ve sınırlamalara tabidir ve onlar tarafından biçimlendirilirler. Bu çerçevede, teori, pratiğe sabit bir kurallar setine göre yön vermek yerine, bilgi ve eylem birbirini sürekli olarak biçimlendirir (Calhoun, 2007).

Bourdieu sosyolojisi, toplumsal aktörlerin sürekli olarak rasyonel ve ekonomik çıkarlara göre hareket ettiklerini savunan rasyonel eylem kuramına karşı, aktörlerin içkin bir pratik mantığa, sezgiye ve bedensel yatkınlığa göre hareket ettiklerini savunan, bu bakımdan da toplumsal dünyada beden ile pratiklerin mantığına önem veren bir yaklaşımdır (Baran, 2013). Bourdieu, geliştirdiği bu yaklaşımın metodolojik çerçevesini kurgularken, kuram ve yöntemin süreç birlikteliğine önem verir. Burada kuramsal yapı, pratiği doğrudan yönlendirebilecek durumda değildir.

¹⁶ “Kant’ın ünlü ilkesini aşırıma izin verin: Ampirik araştırmadan yoksun teori boştur, teoriden yoksun ampirik araştırma ise kördür” (Bourdieu, 2007, s. 35).

Buna karşın, teorik olarak güçlü ancak pratikte uygulanamayan yaklaşımlar geçersizdir (Bourdieu ve Wacquant, 2011).

Bourdieu'nün öne sürdüğü pratik-kuram ilişkisinin kavramsal temelini, 'düşünümsellik' (*reflexivity*) ilkesi karşılamaktadır. Söz konusu yaklaşım, neden ve sonuç arasındaki iki yönlü dönüşlü dairesel ilişkileri ifade ederken, sosyal bilimler çerçevesinde, düşünümsel arka plânda kendisini harekete geçiren faktörleri, dönüşümlü olarak etkileyen bir toplumsal eylem olarak karşılık bulur (Baran, 2013). Bourdieu'deki düşünümsellik, "bireysel olanda toplumsalı, mahremi altında gizlenen kişisel olmayanı ve özeldeki evrenseli keşfettirmeye yöneliktir (Çeğin, 2007, s. 511). Düşünümsel sosyolojinin diğer bir özelliği, yapı ve birey arasındaki diyalektik sürece odaklanması ve bu odaklanma sürecinde araştırmacının kendisine de incelenen olayın/olgunun bir parçasıymış gibi bakmasını öğütlemesidir. Bir araştırmacı bu sayede, incelediği olayın/olgunun hangi tarihsel şartlar altında ve hangi karşılıklı etkilerle içinde bulunduğu duruma ulaştığını ve kendisinin de hangi noktadan olaya yaklaştığını kendi tarihsel kültürel ve toplumsal arka plânını hesaba katarak rahatlıkla görebilecektir (Baran, 2013).

Bourdieu, iddia ettiği teorik ve metodolojik çerçeveyi, "oyun metaforu" bağlamında geliştirdiği bazı kavramlarla anlaşılır kılar. Buna göre, oyunun oynandığı yer bir çeşit *alandır*. Oyunun yürütücüleri olan aktörler, yani oyuncular, çeşitli çıkarlar doğrultusunda oyuna dâhil olurlar. Bu çıkarları *illusio* karşılar ve bu kavram, oyunun oynanmaya değer bulunması ve kuralların (yani *doxanın*) sorgulanması biçiminde karşımıza çıkar. Oyuna dâhil olmak demek, onu oynanmaya değer bulmak demektir. Oyuna dâhil olarak bu değer sorgulanmadan *alanın* yerleşik düzeni (kuralları, *doxası*) tanınmış ve benimsenmiş olur. Oyun sürecinde oyuncular çeşitli kozlara sahiptir. Bourdieu, söz konusu kozları, iktisâdi, kültürel, toplumsal ve simgesel olmak üzere farklı sermaye türlerinin hiyerarşik durumu içinde değerlendirir. Diğer bir deyişle, oyuncunun sahip olduğu kozlar *sermaye* kavramıyla özdeşleştirilir. Her koz farklı oyunlarda farklı işlevlere sahip olmakla birlikte, her *sermaye* tipi farklı *alanlarda* farklı işlevler görür (Baran, 2013; Bourdieu ve Wacquant, 2011).

Oyun metaforunda *alan*, oyunun sürdüğü yere işaret eder. Bu, gerçek hayatta mücadele edilen duruma özdeştir. Bireyler ellerinde bulundurdıkları *sermaye*, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (*doxa*) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar (*illusio*) doğrultusunda kendilerini sonuca götürecek bazı yollara

zaman içinde aşına olmaya başlarlar. Nasıl sonuca gidileceğine dair sahip olunan bu davranış kalıpları, karşılaşılan durumlar neticesinde bireylerin ortak bir yatkinlıklar bütünü oluşturmalarına yol açar. Bu anlamda Bourdieu, bu yatkinlıklar bütününe *habitus* adını verir (Bourdieu ve Wacquant, 2003; Baran, 2013).

Bourdieu, *alan* ile *habitus* arasındaki ilişkiye dikkat çekerek, aralarında var olan iki yönlü etkileşimi ontolojik bir suç ortaklığı olarak tanımlar. Bu durumda *alan*, *habitusu* yapılandırma eğilimindedir. Aynı durum, *habitus* için de geçerlidir (Baran, 2013). Bourdieu (2007)'ye göre, *habitus*, “bilinçlilik gerektirmeyen bir bilme biçiminin, plânlı olmayan bir yönelmişliği, kişinin açıkça ifade etmeden de geleceğe yönelmesini mümkün kılan, dünyadaki düzenlilikler ile pratik hâkimiyetin bir ilkesidir” (s.48). Diğer bir tanımla; “bir konumun içkin ve bağlantısal özelliklerini bütünlük bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünlük bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici bir kökendir” (Bourdieu, 2006b, s. 21).

Bourdieu'nün öne sürdüğü bu kuram, kendi içinde birleşen farklı kavramların soyutlanması temeline dayandığından, yapıyı oluşturan her bir parçanın tanımlaması, bütünü anlamak açısından önem taşımaktadır. Bunlardan biri de *alan* kavramıdır.

Bourdieu, alan kavramını tanımlarken, Marksizimden çok, Weber'ci bir tavır takınır. Daha açık bir ifadeyle, Bourdieu, toplumsal yaşamın sadece ekonomik faktörler ve sınıflar nezdinde incelenemeyeceğini, başta eğitim ve kültür olmak üzere ekonomik faktörlerin dışında kalan diğer faktörlerin de toplumsal yaşamda önemli bir rol oynadığını düşünür. Bu anlamda *alan*, Bourdieu sosyolojisinde üretim ilişkileri ve sınıf kavramının belirlediği maddî yapının karşılığı olarak kullanılan bir mücadele alanıdır (Baran, 2013). Göker (2007) ise *alanı*; “incelenen toplumsal uzayın üstünde bir kavram/nesne” (s. 545) olarak tanımlamaktadır. Wacquant (2007)'a göre *alanın* kendine ait kuralları vardır ve bu alanın üyesi, *alana* ait donanımlara sahip olması gerekir.

Bir başka açıdan *alan*, konumlar arasındaki nesnel bağlantıların konfigürasyonu ya da ağıdır. Bu anlamda, bağlantılar dâhilinde farklı alanların kendilerine özgü mevcut yasaları söz konusudur. Örneğin sanat alanı, din alanı ya da iktisâdî alan farklı mantıklara tabidir: “iktisâdî alan iktisâdî olarak “işin iş olduğu” (*business is business*) ve duygusal akrabalık, arkadaşlık ve sevgi ilişkilerinin ilke olarak

dışlandığı evren şeklinde ortaya çıkmıştır; sanat alanıysa tersine, maddî kâr yasasının reddiyle ya da tersine çevrilmesiyle kurulmuştur (Bourdieu ve Wacquant, 2011, s. 81).

Bourdieu'ye göre, *alanın* sınırlarını çizmek oldukça zor bir iştir. Yine de bu sorun her zaman *alanın* içinde çözümlenme eğilimi içindedir. *Alana* katılan unsurlar, örneğin iktisâdî işletmeler, rekabeti azaltmak ve alanın özel bir alt kesiminde tekel kurmak için, kendilerini sürekli olarak rakiplerinden farklılaştırmaya çalışırlar. Aynı zamanda, giriş bedelini yukarıya çekerek ya da belli bir aidiyet tanımı dayatarak, *alana* katılanların ya da katılabilecek olanların bir kısmını dışlamaya çalışırlar (Bourdieu ve Wacquant, 2011).¹⁷ Yine Bourdieu'ye göre, *alan*, sadece anlam ilişkilerinin değil, güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin de yeridir. Dolayısıyla sürekli bir devinim ve değişme içindedir. Bu mücadele ve dönüşüm aynı zamanda çatışmanın ve rekabetin de bir ürünüdür (Bourdieu ve Wacquant, 2011). Zira *alan*, hem simgesel mekanizmalar tarafından dışarıdan sınırlandırılan hem de eyleyiciler tarafından üzerinde mücadele edilen iki boyutlu bir yapıdır (Göker, 2007).

Bourdieu'ye göre yeni bir *alanın* oluşumu 3 aşamada gerçekleşir. İlk evre, özerkliğin kazanılması, diğer bir deyişle, içinde bulunulan *alanın* yapısına direniş gösterilmesidir. İkinci evre, ikinci yapının ortaya çıkması yani iki cepheli bir çatışmanın doğmasıdır. Son olarak üçüncü evre ise, simgesel sermayenin oluşması, kendine has bir sermaye ile yeni bir *alanın* ortaya çıkmasıdır (Bourdieu, 2006b; Baran, 2013). *Alanın* oluşumu kadar incelenmesi de önemli bir süreçtir. Öncelikle şu söylenebilir ki, *alan* incelenmesinde tarihin göz ardı edilmesi düşünsel sosyoloji açısından sorunlu bir durum teşkil eder (Baran, 2013). Bourdieu'ya göre, *alan* terimleriyle yapılan bir çözümleme, zorunlu ve birbirine bağlı üç uğrak içermektedir. Buna göre, ilk olarak, *alanın* konumu iktidar alanına göre çözümlenmelidir. Burada *alanın* iktidarla olan ilişkisi öne çıkmaktadır. İkinci olarak, bu *alanda* rekabet halinde olan eyleyicilerin ya da kurumların işgal ettikleri konumlar arasındaki bağlantıların

¹⁷ “Örneğin, X ya da Y'nin algıladığımız şekliyle alanın temel yasasında yazılı gereklere uygun bir sosyolog olmadığını söylediğimiz de yaptığımız budur. Şu ya da bu uzmanlık ve aidiyet ölçülerini dayatma ve kabul ettirme çabaları, konjonktüre göre başarılı ya da başarısız olabilir. Şu halde, alanı sınırları ancak ampirik bir araştırma ile belirlenebilir. Alanlar her zaman, söylenmemiş ya da kurumlaşmamış ‘giriş engelleri’ içerseler de, bunlar çok nadir hukuksal sınırlar biçimini alır” (Bourdieu ve Wacquant, 2011, s. 84-85).

nesnel yapısı kurulmalıdır. Üçüncü olarak, eyleyicilerin *habitusu*, yani belirli bir toplumsal ve iktisâdi koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu *alanın* içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkınlık sistemleri çözümlenmelidir (Bourdieu ve Wacquant, 2011).

Bourdieu, bir eyleyen olarak *alan* içinde faaliyet gösteren bireyin konumuna ilişkin birtakım çıkarımlarda bulunur. O'na göre birey, sosyal bilimlerin başlı başına edilgen bir nesnesi değildir; çünkü *alanda* eyleyici bir konumdadır. Ancak bireyin *alana* hâkim olabilmesi için, o *alana* ilişkin asgarî bilgi birikimine/sermayeye sahip olması gerekir. Bu süreci inceleyecek bir araştırmacı, *alanı* oluşturan sermaye biçimlerini ve sermaye biçimlerinin konum aldığı *alanı* gidiş-gelişli yani düşünömsel bir yöntemle ele almak zorundadır (Wacquant, 2007; Baran, 2013). Sonuç olarak Bourdieu'nün geliştirdiği *alan* kavramı, temelde sosyolojik bir inceleme yöntemidir ve toplumsal yapıların çözümlenmesinde yardımcı bir araç olarak işlev görmektedir.

Bourdieu sosyolojisi içinde *alan* ile tanımlanacak diğerk bir kavram *habitus*dur. Bu nosyon temelde, bireyin toplum içinde hareket edip belirli davranış kalıplarına sahip olduğu bir yetenekler bileşkesidir. Marshall (2009)'a göre *habitus*, “Bourdieu'nün toplumsal yapılar ile toplumsal pratik ya da toplumsal eylem arasındaki bağı oluşturduğunu düşündüğü, bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıpları için kullanılan bir kavramdır. *Habitus* kavramı, yapısal eşitsizliğe kültürel açıdan yaklaşmayı sağlayabilecek bir temel sunmakta ve eylemlilik üzerine odaklanmaya olanak tanımaktadır” (s. 291).

Bourdieu ve Wacquant (2011)'a göre *habitus*, kelimenin tam anlamıyla ne tam olarak bireyseldir ne de davranışları tek başına belirleyebilmektedir. Buna karşın, eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır. Aynı zamanda, eyleyicilerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesidir. Diğerk bir deyişle *habitus*, hem bireyi şekillendiren hem de bireyin eylemleri (pratikleri) tarafından şekillenen karşılıklı bir durumdur (Baran, 2013). Bir başka açıdan *habitus*, toplumsal eyleyicilerin üzerinde düşünmeden, plânlar, tasarılar yapmadan ortaya koydukları davranışlar bütünüdür (Bourdieu ve Wacquant, 2011). Baran (2013) *habitus* kavramını, “bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal dünyada karşılaştıkları durumlara karşı uyum sağlamada, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak geliştirdikleri yatkınlıklar bütünü” (s. 10) olarak tanımlamaktadır. Calhoun (2007)'a göre, *habitus*, bireyde doğuştan var olan bir yeti

değildir. Diğer bir deyişle, bireyin genetik potansiyeli ne olursa olsun bir *habitus*la dünyaya gelmez. *Habitus*, alışkanlıklar gibi tekrarlar edinilen, hem zihinle hem de bedenle tanınan bir olgudur. Wolfreys (2000)'e göre, *habitusun* davranış modelleri çeşitli şekillerle insanlığa gömülüdür ve dünyaya ilişkin insan etkileşimin her türlü görünüşünde kendisini açıkça göstermektedir. *Habitus*, yalnızca fikirde, konuşma biçiminde, giyim ve kuşamda kendini göstermekle kalmayıp, bedende ve bedenin yarattığı davranışlarla da kendini ele verir (Wolfreys, 2000).

Bourdieu sosyolojisinde tarihsellik daima ön plândadır. Bu bağlamda, *habitus* da hem tarihle ilişki içindedir hem de tarihsel sürecin bir ürünüdür. Bourdieu (1990)'ye göre *habitus*, tarihsel perspektife dayanan bir anlayışla bireyin pratiklerine yön verebilmektedir. Dolayısıyla *habitus*, geçmiş deneyimleri ile şimdinin etkinliklerini içeren bir pratiktir (Baran, 2013). Kavramın kendisi de tarihsel bir kimliğe haizdir. Şöyle ki, *habitus*, kaynağını Aristoteles'in *beke*¹⁸ kavramından almıştır. Bu kavramı Bourdieu, *habitus* kavramı üzerinden, yirminci yüzyılın toplumsal karakterine uyarlayarak, toplumsal yapılarla, toplumsal eylem ya da pratik arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıplarını nitelemeye çalışmıştır (Güçlü ve diğ, 2003).

Anlaşılması ve aktarılması oldukça güç bir terim olan *habitusu*, gündelik yaşamdan hareketle, şu şekilde tanımlamak da mümkündür:

Bir birey kendi evine, evindeki eşyalara ve odaların konumuna zaman içinde alışır ve daha sonra karanlıkta dahi kalsa tahmin ve el yordamıyla ev içinde yolunu bulabilir. Örneğin evinin karanlık koridorundan geçip tahmini bir hamleyle elini ışığı yakmak için elektrik düğmesinin üzerine ya da yakınlarına atabilir. Ancak misafir olarak ilk defa gittiği bir evde bir anda karanlıkta kalsa orada yaşayan insanların yaşamayacağı bir tedirginlik duyar. Çünkü zihninde o eve ve evin yerleşimine dair bir bilgi yoktur. Orada da rahatlıkla yolunu bulabilmesi için daha önce çok defa o eve gelmiş, o evin iç yapısına dair bazı bilgileri aklının bir köşesine yazmış olması gerekirdi. İşte *habitus* insanın kendi evinde karanlıkta dahi yolunu bulmasını sağlayan bu bilgiler ve yatkınlıklar gibi, içinde bulunduğu toplumsal alanlarda zorluklar yaşadığında onu çözüme ulaştıran bilgiler ve yatkınlıkların tümüne verilen isimdir (Baran, 2013).

Buraya kadar ortaya konulan bilgiler ışığında, *alan* ve *habitus* arasındaki bağlantıyı çok daha net görmek mümkündür. Burada *alan*, varlığını sürdürmek için *habitusu*

¹⁸ Ortaçağ felsefesine ait bu terimin anlamı; sürekli yinelenen alışkanlık haline getirilmiş davranış biçimi; edinilmiş düşünce, davranış ya da beğeni kalıbıdır (Güçlü ve diğ, 2003).

şekillendirirken, yeniden üretimi sağlayacak eyleyicilere ihtiyaç duyar ve bu eyleyiciler *habitusun* varlığı sayesinde etkin olurlar. Böylelikle, *habitus* yeniden üretimi sağlayarak *alanın* var olmasında etken rol oynar (Baran, 2013). Sonuç olarak, Bourdieu'nun öne sürdüğü *habitus* kavramını inşa eden dinamikler şöyle özetlenebilir:

- a) *Alan habitusu* yapılandırma eğilimi gösterirken, *habitus* da *alana* dair algıyı yapılandırma eğilimindedir.
- b) Birey *habitusu* sayesinde farklı ihtimaller karşısında çözüm üretme yeteneği kazanır.
- c) *Habitus* bireyin çok da hesaplama yapmadığı ve özünde toplum tarafından kabul görmek için pratiğe döktüğü bir gerçekliktir.
- d) *Habitus* bireyi belli kalıpların içine sokarak ve belli kodlarla tanımlayarak hareket alanını daraltır.
- e) *Habitus* kişiyi toplumsal düzendeki yerine uygun hale getiren eylem eğilimleri setidir.
- f) *Habitusun* temelleri örtük olarak çocukluk yıllarında atılır ve oluşturan yatkınlıklar bir ömür boyu sürer.
- g) *Habitus*, hem içselleştirilmiş bilîye dayalı davranış kalıbı hem de değişime ve yeniliğe olan yatkınlığın ifadesidir.

Bourdieu'nün toplumsal yapıyı çözümlemek için geliştirdiği anahtar kavramlardan bir diğeri ise *sermaye*dir. Buradaki anlamıyla *sermaye*, *alan* içinde eyleyici bir faktör olan bireyin, o alan içinde var olmak için taşıdığı maddî, manevî birikimlerin tümü olarak tanımlanabilir. Bourdieu, yukarıda kavramsal tanımı yapılan alanlar içerisinde, hâkimiyet çabası sırasında elde edilmeye çalışılan sermaye tiplerini; (a) ekonomik, (b) toplumsal veya sosyal, (c) kültürel ve (d) simgesel sermaye olmak üzere dört grupta sınıflamaktadır (Baran, 2013). Bu çalışmanın odak noktası olan *kültürel sermaye*yi daha iyi anlamak için diğersermaye tiplerine de değinmek yerinde olacaktır.

Bourdieu'nün Marks'tan alıntılardığı *ekonomik sermaye*, doğrudan gelir ve mülkiyet sahipliğiyle ilişkili olmakla birlikte diğersermaye dinamikleriyle olan bağlantılarıyla anlam kazanmaktadır. Göker (2007)'in deyimiyle, ekonomik olan ekonomik olmayandan bağımsız ve kopuk bir sermaye türü değildir. Bourdieu'nün *ekonomik sermaye* kavramı ile Marks'ın sermaye sınıfı arasındaki farklılığa bakılacak olursa;

Bourdieu'nün *ekonomik sermaye* kavramı, bireyin sahip olduğu gelir-mal-mülk ilişkisini tanımlarken, Marks'ın sermaye sınıfı ekonomik açıdan üretim araçlarını elinde bulunduranları ifade etmektedir. Dolayısıyla, Marks'taki sermaye sınıfının sınırları ve ölçütü kesinken, Bourdieu'de sınıfı açıklamak için *ekonomik sermaye* tek başına yeterli değildir. Ancak diğer üç sermaye tipiyle olan ilişki, *ekonomik sermayeyi* anlaşılır kılacaktır (Baran, 2013).

Diğer bir sermaye türü olan *toplumsal* ya da *sosyal sermaye*, alanı işleten aktörlerin ilişkiler ağına gönderme yapmaktadır. Göker (2007), bu sermayenin içeriğini, “eyleyicilerin diğerleriyle olan bağlantıları, grup üyelikleri, bu ilişkilerin getirdiği eyleyicinin üstündeki veya ona yönelik yükümlülükler, ayrıcalıklar ve itimat” (s. 282) olarak tanımlamaktadır. Bourdieu'nün de ifadesiyle, *sosyal sermaye*, az ya da çok kurumsallaşmış karşılıklı tanıma ve tanınma ilişkilerinin süre(k)li ağlara sahip olma/tasarruf etme ile bağlantılı, aktüel ve potansiyel kaynakların birlikteliğidir; ya da bir gruba, aidiyete dayanan kaynaklarla ilişkili bir şeydir (Yarcı, 2011'de atıfta bulunulduğu gibi).

Bourdieu'nün üzerinde ağırlıklı olarak durduğu bir diğer kavram *kültürel sermaye*dir. *Alan* içindeki eyleyicilerin bilgi birikimlerini tanımlayan bu sermaye, alanda gücü elinde bulunduranların, eğitim yoluyla ailelere ve bireylere aşıladığı yapı dâhilinde tanımlanmaktadır (Baran, 2013). Bu sermayenin temeli, formal ve informal eğitim süreçlerine dayanmaktadır. Burada, bir önceki kuşaktan alınan bilgi ve becerilerin bir sonraki kuşağa aktarılması, sermaye tipinin sürekliliği için önem arz eder. Nash (1990)'e göre, kültürel sermaye üç biçimde kendini ele verir. Öncelikle akıl ve beden, kültürel sermayeyi inşa eden iki unsurdur ve sermaye, bu iki ögenin durumlarına göre var olur. İkinci olarak sermaye, kültürel bir pratik olarak nesneleşmek durumundadır. Bunun sonucunda ise kültürel sermaye, kurumsallaşan bir yapı sergilemelidir.

Bourdieu'nün kuramsallaştırdığı son yaklaşım ise *simgesel sermaye*dir. Tek başına bir anlam ifade etmeyen bu sermaye, diğer tip sermayelerin göstergelerinin bir toplamıdır. Örneğin eğitim sonucu alınan diplomaların bir göstergesi olan *simgesel sermaye*, aynı zamanda ekonomik, kültürel ve toplumsal faktörlerin, bir diğer deyişle bireyin sahip olduğu bu sermayelerin bir toplamıdır. Bunun yanında, antika eserlere sahip olmak, koleksiyonculuk yapmak gibi durumları, *simgesel sermayeye* ilişkin göstergeler kategorisine dâhil etmek mümkündür (Baran, 2013). Söz konusu bu dört

temel sermaye, *alanı* bütünleyen ve o *alan* içinde, birbirleriyle kesintisiz ilişki içinde olan dinamikleridir. Turner (2003)'ın ifadesiyle, bu dört sermaye formunun her biri, yapının temel sürekliliğini sağlamakla birlikte aynı zamanda birbirini dönüştürme yeteneğine sahiptir.

Yeniden kültürel sermaye kavramına dönecek olursak, bu anlayışın, kişiler arası informal becerileri, alışkanlıkları, tarzları, dili kullanma biçim ve becerilerini, eğitimsel başarıları, zevk ve beğeniler ile yaşam tarzlarını kapsayan oldukça geniş bir pratik alana karşılık geldiğini söyleyebiliriz.¹⁹ Bourdieu, kültürel sermayeye anlam yüklerken, tüm bu pratikleri, üç temel dinamik üzerinden tanımlama yoluna gitmiştir. Buna göre, *kültürel sermayenin* öncü dinamiği bedenselleşmedir. Çocukluk yıllarında edindiğimiz dil, okuma ve yazma gibi beceriler ile beden kullanım tarzı, *kültürel sermayenin* bedenselleşmesine işaretler. Diğer bir bileşen, nesneleşmedir. Kitap, resim, sanat ve bilim eserleri, bu sermayenin nesnel ürünleridir. *Kültürel sermayenin* devamlılığını sağlayan son unsur ise kurumsallaşmadır. Bourdieu'nun deyimiyle, toplumdaki eşitsizlik ve hiyerarşi düzenini yaratan eğitim kurumları/okullar *kültürel sermayenin* kurumsallaşan yapılarıdır (Göker, 2007).

Sonuç olarak, buraya kadar değinilen *sermaye*, *alan*, *habitus* gibi kavramsal yaklaşımlar, günümüzün karmaşık toplumsal yapısını çözümlemeye çalışan analitik araçlardır. Bu anlamda Bourdieu, yalnızca yapıyı ve bireyi temel alan yaklaşımlara, bu araçlarla karşı durarak, eski yöntemlerle gözden kaçan olgu ve olayların teşhis edilmesine katkı sağlamayı hedeflemiştir. Ayrıca, düşünömsellik anlayışıyla, incelenen olay veya olguyla ilgili her türlü ayrıntıyı sürekli geri dönüşler yaparak düşünmeyi önermektedir. Burada önemli olan odaklanılan konuyu tüm bağlamlarıyla (coğrafi şartlar, kültürel durum, mekân, tarihsel serüven vb.) gözden geçirmektir. Olay ve olguların ötesinde Bourdieu, yapı-birey diyalekti üzerine birkaç şey söyler. Buna göre, iki unsur arasında dönüşömlü etkileşim söz konusudur ve her iki dinamik de birbirini şekillendiren bir paradoksun içindedir. Bu anlamda Bourdieu, yapıyı

¹⁹ Bu nedenledir ki, Bourdieu, kültürel sermayeyi çeşitliliğini vurgulamak amacıyla, bilgi sermayesi olarak da adlandırma yoluna gitmiştir (Bourdieu ve Wacquant, 2011). Bourdieu, bu kavramı, başlangıçta eğitimsel yaklaşımların ışığında geliştirmiş ve daha sonra genel bir toplumsal yapı çözümleme yöntemine dâhil etmiştir. Marshall (2009)'a göre Bourdieu, orta sınıf anne-babaların çocuklarını çeşitli dilsel ve kültürel becerilerde oluşan bir kültürel sermaye ile donattıklarını ileri sürerek, bu sermayeden yoksun ailelerin çocuklarıyla diğer çocuklarla aynı okulda aynı başarıyı gösterememelerinin fırsat eşitsizliği yarattığını dile getirmiştir. Bu soyutlama, kültürel sermaye dengesizliğinin ekonomik eşitsizliği de meşru kıldığına işaret etmektedir.

etkileyen bireyleri ve bireylerin pratiklerini ve zihinsel yapıyı etkileyen yapıyı önceki aşamalara dönüşler yaparak ve araştırmayı sürekli sınavarak incelenmesi gerektiğini vurgulayarak, nesnel ve öznel durumlar ile incelemenin yapıldığı ana kadarki tarihsel arka plânı ve aynı zamanda incelenen alanın diğer alanlarla olan bağlantılarını göz önünde bulundurulması gerektiğini ileri sürer (Baran, 2013).

2.4 Bir Analiz Birimi Olarak Scene ve Yerel Soundlar

Araştırmanın müzikolojik temellerini oluşturan *scene* ve *yerel sound* kavramları, bu çalışmanın etnografik yanını kuramsallaştıran parametreler olarak karşımıza çıkar. Tanımlar arasında bir ayrışmaya giriştiğimizde ise, *scene* nosyonu, günümüzdeki eğlence mekânlarındaki yeni Ankaralı müzik-eğlence pratikleriyle özdeşleşirken, *yerel sound*, Ankaralı müziğinin niteliğini tanımlamada etkili bir kavramsal tanım olarak öne çıkar. Elbette ki her iki anahtar kavramı da bu başlık altında ayrı ele almak yerinde olacaktır.²⁰

Ankaralı müzik-eğlence pratiklerinin analizini metodolojik bir çerçevede ele almayı kolaylaştıran *scene* kavramının, Türkçedeki ilk anlamı sahnedir. Sözlüklerde yer alan diğer çeviriler ise “bir olayın geçtiği veya hayal edildiği yer ve manzaralara” işaret etmektedir. Harris (2007)’e göre bu terim, temelde tiyatro kökenlidir ve aynen sözlük anlamında olduğu gibi, belirli bir hareketin icra edildiği alana göndermede bulunur. Müzikoloji çalışmalarında ise *scene* terimi, farklı bir yapıya bürünür. Cohen (1999)’e göre bu terim, ortak bir müzikal beğeni ve etkinlik içinde bulunan bir grup insana işaret etmektedir. Aynı zamanda bu terim, belirli bir müzik türünün üretim ve tüketim süreçleriyle ilgili olmakla birlikte resmi olan/olmayan müzik etkinlikleri ile izlerkitle/hayran grubu, yapımcı ve müzisyenler arasındaki karmaşık ilişkileri tanımlamak için kullanılan kavramsal bir yaklaşımdır (Cohen, 1999). Erol (2009) ise, yine Cohen’den alıntıladığı tanımla, *scene* nosyonunu, paylaşılan bir müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan

²⁰ Ancak konuya girmeden önce, açıklanması gereken en önemli sorun, her iki anahtar kavramın da çalışma boyunca neden Türkçeleştirilmediği yönündedir. Tıp ve fen bilimlerin de olduğu gibi hem sanat hem de bir bilim dalı olan müzikte de kullanılan bazı terimler evrenselliğini korumaktadır. Örneğin klâsik müzikte birçok terimde İtalyancanın ağırlığı bilinen bir gerçekliktir ve bazı terimler bu dil ekseninde evrensel kullanıma açılmıştır. Bu çalışmada da başta *scene* ve *sound* nosyonları olmak üzere bazı terimler kavramsallaştığı dilden üretilen göstergelere sadık kalınarak kullanılacaktır. Zira bu kavramların çevirileri, gösteren-gösterilen ilişkisini tam yansıtamayacaktır. Örneğin, *scene* terimini sahne, *soundu* ise ses olarak ele almak, kuramsal yaklaşımların özünü sınırlayacaktır.

insan grubu üzerine odaklanan, belli müzik türleri ya da üslûpların üretimi ve tüketimi ile ilişkili olayları tanımlamada kullanılan bir terim olarak açıklar. Burada *scene* nosyonu, doğrudan, akışkanlığa, gevşekliğe, kozmopolitliğe, süreksizliğe ve yerel müzik etkinliğinin dağılmış/yayılmış doğasına vurgu yapar (Erol, 2009).²¹

Scene kavramında öne çıkan diğer bir özellik ise, belirli bir coğrafi alan ile müziğin arasındaki ilişkiye vurgu yapacak dinamiklere sahip olmasıdır. Stahl'ın deyişle *scene*, içinde uzamsal kodlar barındıran ve kentin kültürel bağlamıyla ilişkili olan bir pratiktir (Shuker, 2005'te atıfta bulunulduğu gibi). Cohen (1999)'in verdiği örneklerden hareketle, bir kent veya bölge ile ilişkili Seattle *rock scene*, Güney Londra *rock scene* ve Yeni Zelânda *rock scene* gibi adlandırmalar, bu kavramın özgül bir coğrafya ile olan bağlantısını gözler önüne sermektedir. Bu anlamda *scene*, popüler müzik içindeki yerel durum ve mekânlarla iş birliği içindedir. Çerezcioglu (2011)'na göre, bu kavram, hem belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret etmek için hem de yerel düzeyde gerçekleşen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri sınırlamak için kullanılabilir. Aynı zamanda *scene*, popüler müzikte küresel bağlantılığı anlamak için önemli bir araçtır. Özellikle de yerel küresel ilişkinin küreselleşme literatürüyle bağlantılı bir biçimde ele alınmasında müziğe ilişkin önemli gereçler sunmaktadır (Çerezcioglu, 2011).

Cohen (1999)'e göre, *scene*, büyük bir müziksel üretim ağlarından oluşan çok aktörlü bir yapı içinde kümelenmiştir ve bu ağ içindeki her bir bileşen karşılıklı ilişki içindedir. Her bir pratik ve üretim, müzisyeninden, izlerkitlesine, müzik medyasından, yapımcısına kadar geniş bir çember içinde ve belirli bir uzlaşmayla belirlenmektedir. Benzer bir tanımla, Shuker (2005) da, *sceneler* üzerine yapılan tüm çalışmaları, kolektif bir hareket olarak kavramsallaştırma çabası olarak görmektedir. Bu kolektif hareketin içindeki tüm aktörler birbirlerini tamamlayan unsurlardır. Aynı zamanda, *sceneler*, kolektif olarak yürütülen canlı performansların merkezidir ve bu merkez etrafında kümelenen her dinamik, doğrudan *scene* atmosferini etkilemektedir (Cohen, 1999).

²¹ Ek bir bilgi olarak şu söylenebilir ki, *scene* terimi, popüler müzik kültürü içinde ilk olarak 50'li yıllarda caz müziğine atfen *jazz scene* kavramıyla literatüre girmiştir (Cohen, 1999).

Shank (1993) ise *sceneleri*, içinde güçlü duygular barındıran kinetik bir oluşum olarak tanımlamaktadır. Bu atmosfer, yeni kimliklerin ortaya koyduğu performansları değerlendirmek için oldukça önemli bir bağlamdır (Cohen, 1999). Kimlik ve aidiyet duygularıyla birlikte, kültürel miras, yerel kimlik, coğrafya ve tarihsel köken gibi bağlamlar, *scene* kavramıyla iç içedir. Bu anlamda, tek tip bir *scene* yerine farklı mekân ve coğrafyalara ait farklı yerel *scene* kategorilerinden söz edilebilir. Her bir *scene*, kendine özgü bir karaktere, duruma ve kimliğe sahip olmakla birlikte keskin sınırlara bağlanamayan, bağlamsal değişimlere açık bir pratiktir. Ancak bu durum, küresel etkileşimlere kapalı olduğunun bir işareti değildir (Cohen, 1999).

Straw (1991)'a göre, *scene*; değişken, belirsiz, kozmopolit, süreksiz ve coğrafi olarak dağınık bir yerel müzik etkinliği olmakla birlikte, belirli bir mekâna/yere bağlı topluluk (*community*) veya altkültür olarak tanımlanan değişmeyen kitlelerle özdeşleşir. Bu durum aynı zamanda *scene* kavramının, müzikal referanslara dayanan koalisyonlar, ittifaklar çevresinde oluşan, karşılıklı etkileşim ve kültürel değişimlere açık bir etkinlik olduğunu gösterir. Bir başka açıdan *scene*, dinamik, insan hareketliliğine bağlı olarak coğrafi bağlamda akışkan ve sürekli değişen bir kültür içinde, yerel müzik kültürünü, küresel bağlantılarla kavramsallaştıran teorik bir araçtır (Cohen, 1999).

Scene teriminin öne çıkan bir diğer niteliği, 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren, akademik popüler müzik çalışmalarında altkültür kavramının yerine kullanılmasıdır. Erol (2009)'un deyiimiyle, kökleri coğrafi olarak belirlenen müziklerle ilişkili insan gruplarına işaret eden 'topluluk' (*community*) ile sınırları çoğunlukla keskin çizilen insan gruplarına gönderme yapan 'altkültür' (*subculture*) terimleri, *scene* kavramıyla yer değiştirmiştir. Dolayısıyla, *scene* teriminin, popüler müzik incelemelerinin etnografik bağlamlı araştırmalarında altkültür kavramına rakip olarak çıktığını söylemek mümkündür. Burada, *scene* terimini daha iyi anlamak için altkültür kavramına değinmek yerinde olacaktır.

Bora (1988)'ya göre, altkültür, "egemen toplumsal-siyasal düzenin toplumsallaştırma normlarının ve ilişkilerinin dışında, kendi toplumsal normlarıyla yaşayan; farklı ve kendine özgü bir ahlâkı, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzı, eğlenme faaliyeti olan; kültür adına farklı (kendine özgü) bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk ve toplumsal ilişkiler sistemidir" (s. 5). Hebdige (1988) ise, altkültürü, "kendine özgü

yaşama biçimini kendi grubunda içselleştirmiş ve ona benimsetmiş bir topluluk” (s. 11-12) olarak tanımlamaktadır. O’na göre, bu topluluğun altkültürler olarak anlamı onun belirli bir topluma göreliği ile açıklanabilir. Yani herhangi bir altkültür belirli bir toplum içindeki konumu ile anlam kazanmaktadır. Bu anlamda, toplumun genel dokusu ile farklılık arz eden grupsal her hareketi bir çeşit altkültür olarak tanımlamak mümkündür (Hebdige, 1988). Erol (2009)’a göre, altkültürün teorik yaklaşımı, popüler müzik incelemelerinde bir analiz birimi olarak uzun süre kullanılmıştır. Ancak bu kavramın metodolojik sınırlaması, popüler müziğin küresel ölçekteki akıcılığı ile baş edemeyerek yerini *scene* nosyonuna bırakmıştır. Alt kültür ve *scene* ilişkisine odaklanan Harris konuya şu boyutta yaklaşır:

Scene, popüler müzik incelemelerinin gelişiminde anahtar bir kavram olarak alt kültür ile yakından ilişkilidir. Alt kültür; kavramının kusurları enine boyuna tartışılmıştır ve günümüzde iyi bilinmektedir. Alt kültür dar bir kaynaşmayı, keskin/sert bir sınırlamayı, iflâh olmaz bir muhalefeti, erkek egemenliğini, coğrafi olarak belirli bir toplumsal çevre/mekânı akla getirir. Alt kültür ile yeniden gözden geçirmeler ve biçimlendirmeler olduysa da kavram küreselleşme, muhalifliğin belirsizlikleri ve kimliğin kakışkanlığı (*heterogeneity*) üzerine güncel çalışmalarla fikir uyuşmazlığı yaşıyor. İşte bu yüzden *scene* terimi, müzik etkinliğinin dinamik, değişen ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapmasından, yani bu biçimde kavramlaştırılmasından ötürü tercih ediliyor. *Scene* böylece daha fazla esnekliğe, müziğin içinde üretildiği ve tüketildiği mekânın gevşekliğine ve müzik pratiği için önemli bir bağlam olanağına işaret ediyor. Çünkü *scene*, kendisini oluşturan etkinlikler ve üyelerinin türdeşliği ve uyumluluğu hakkında daha az varsayımda bulunuyor (Erol, 2009’da atıfta bulunulduğu gibi).

Böylelikle *scene*, hem yerel hem de küresel ilişki kurabilen bir müzik türüne/tarzına hem de aynı yer/mekân içerisindeki (kent, bölge, ulus) birbirinden farklı müzik tarzlarının o yer/mekân ile kimliklendirilmesine gönderme yapıyor (Erol, 2009).

90’lı yıllardan bu yana, *scene* üzerine pek çok araştırma-incelemenin yapıldığını söylemek mümkündür. Bilhassa, Liverpool’daki rock kültürü üzerine çalışan Cohen (1991) ile Austin Texas’taki rock’nroll *scenelerini* inceleyen Shank (1994), bu yaklaşımı kuramsallaştıran araştırmacıların başında gelmektedir. Bunun yanında, Bennett (2000), O’Connor (2002), Stahl (2004) ve Kahn-Harris (2004) gibi araştırmacılar, *scene* kavramını teorik çerçevede tartışmaya açmışlardır. Özellikle de akademik bir yayın olan *Populer Music* [2001,19(1)] dergisinin başlı başına *scene* temalı özel bir sayıya yer vermesi, burada önemli bir gelişme olarak okunabilir (Shuker, 2005). Tüm bu bilgiler ışığında, söz konusu bu çalışmalara kısaca değinmek

ve de Cohen (1991, 1997, 1999)'in Liverpool *rock scene* atmosferi üzerinde yaptığı etnografik değerlendirmelere yakından odaklanmak, *scene* nosyonunu yakından tanımamıza olanak sağlayacaktır.

Cohen (1997) Liverpool *rock sceneleri* üzerine yaptığı çalışmada²² müzik ile kent arasındaki belirleyici ilişkiye dikkat çekmektedir. Buna göre, müziğin üretim ve tüketimi bir yer imajı üzerinden gerçekleşmektedir. Yaratılan bu imaj, müziği yaratım sürecinde, müziğin içinde gömülü olan kolektif bellekte, satın alma ve kullanma kalıplarında, sound ve anlam üzerindeki bölgesel çatışma ve uzlaşmaları içeren müzikal söylemde açığa çıkmaktadır (Cohen, 1997). Austin Texas'taki *rock'n roll scenelerinin* gelişimi üzerine çalışan Shank (1994) ise, bu akımın ilk olarak kovboy şarkılarıyla başladığını öne sürerek, *scene* atmosferinin oluşumunda, müzisyenlerle birlikte diğer paydaşların da aktif görev üstlendiğinin altını çizmektedir.²³ Shank'ın yaptığı diğer bir araştırmada, küresel bir kimliğe sahip olan Punk *scene* atmosferinin Austin'de nasıl bir yerel forma dönüşüp, kentin tarihi ve güncel sosyo-ekonomik karakterleriyle şekillendiği belirtilir. Benzer bir şekilde Finnegan da, Milton Keynes'te yaptığı bir çalışmada, şehrin yerel müzik dinamikleriyle, kent dışındaki “yabancı” yapıların etkileşimini gözler önüne sermektedir (Cohen, 1999). Bennett (2000) ise, yerellik, *scene* ve gençlik alt kültürleri gibi konuları içeren etnografik vaka çalışmasında, Newcastle'da ev ve kulüp partilerinde yapılan *house*, *tekno* ve *jungle* tarzında dans müzikleri üzerine bir dizi gözlem gerçekleştirerek, *scene* ortamındaki her bir aktörün, aynı duygusal paylaşımdan hareketle tüm baskıcı uygulamalara karşı birlikte mücadele ettikleri sonucuna varmıştır (Shuker, 2005).

Tüm bunların dışında, Shuker (2005), ticarî niteliği olmayan, belirli bir altkültürle ilişkili alternatif *scene* oluşumlarına dikkat çekerek, kolej veya üniversite şehirlerinde yapılan *sceneler* ile büyük kentlerdeki *scene* atmosferlerini birbirinden ayıran bir çalışmaya imza atmıştır. Buna göre, bağımsız Amerikan *underground* tarzının bir parçası olan kolej şehirlerindeki yerel müzik *scenelerinin* ilk fark edilişi 80'li yıllara dayanmaktadır. Küçük *scene* gruplarının en önemli özelliği ise, büyük kentlerdeki oluşumlarla sürekli ilişki içinde olmasıdır. Shuker (2005)'in deyiimiyle,

²² Ayrıntılarına ileride değinilecektir.

²³ Cohen (1999), Austin *scene* atmosferinde, yerel dinamiklerin haricinde, farklı sound ve üslûpların etkisine dikkat çeker.

bu gruplar, her iki merkez arasında âdeta mekik dokuyarak kültürel alışverişlerini sürdürmüşlerdir.

Alternatif *scene* kapsamında, Hawai'deki *underground* müzisyenler üzerine bir dizi çalışma gerçekleştiren Takasugi (2003) ise, *scene* üyelerinin paylaştığı sosyal değerlere ve kurallara, müzisyenlerin sosyalleşme ve kimlik formasyonlarına, ve bunların oluşturduğu örüntünün grup üyelerinin *scene* içindeki kimliklerini nasıl şekillendirdiğine ve pekiştirdiğine odaklanarak, etnografik çalışma yöntemi geliştirmiştir (Shuker, 2005). Bunun yanında O'Connor (2002); Washington DC, Austin, Texas, Toronto ve Mexico City gibi kentlerdeki çağdaş punk *scenelerine* odaklanarak, her kentteki *scene* atmosferlerinin, kendi yerel dinamikleriyle şekillenmek suretiyle, belirgin farklılıklarla birbirlerinden ayrıştığını belirtmektedir (Shuker, 2005).

Scene üzerine yapılan diğer bir tartışma konusu metodoloji sorununa ilişkindir. Öncelikle şu söylenebilir ki, etnografiye dayalı araştırma yöntemi, *scene* çalışmalarının dayanak noktasıdır. Bunun yanında, elde edilen veri setlerinden çıkan bulgular ile yerel *scene* oluşumları arasında yapılan karşılaştırmalı analiz yöntemi de bu çalışmalarda sıklıkla başvuru yöntemleri arasındadır. Ancak Shank ve Finnegan'ın başını çektiği bazı araştırmacılar, yerel müzikler üzerine yapılan etnografik çalışmaları sabit bir yere veya belirli bir *scene* oluşumuna saplanıp kaldıkları için eleştirirler. Onlara göre, etnografik yöntem, *sceneleri* benzersiz bir yapı olarak ele alıp, belirli sınırlar içine hapsedmekte; böylelikle farklı *sceneler* arasındaki karmaşık ilişkiler ağı gözden kaçmaktadır (Cohen, 1999). Buna karşın, Cohen (1999), *scene* üzerine yapılan etnografik çalışmaları, pratiklerin belirli bir grup tarafından yaşanıp deneyimlendiğini gözler önüne sermesi ve yerel *scenelerin* ulusal ve küresel bağlantılarını da irdeleyerek sınır ötesindeki etkileşim ve bağlantılara da kulak vermesi dolayısıyla olumludur.

Scene nosyonu üzerine yapılan araştırmalar içinde, Cohen (1999)'in yaptığı çalışmalar hiç kuşkusuz önemli bir yer tutar. Örneğin, Liverpool'daki Rock müzisyenleri ve *sceneleri* hakkındaki çalışma burada değinilmeye değerdir.

Cohen (1999), bu çalışmasında, *scene* kavramını ana akım kültürün karşıtı olup büyük müzik şirketlerine bağlı olmayan ve bağımsız müzik gruplarını barındıran (*indie*) Liverpool rock müziği üzerinden tartışmaya açmaktadır. Buna göre,

Liverpool’da yerel *scene* bağlamında ele alınacak, birbirleriyle ortak niteliklere sahip beş yüze yakın grup vardır. Buradaki her bir grup, dört veya beş müzisyenden ibarettir. Davul, gitar ve bas değişmeyen çalgılarken, bazı durumlarda klavyeli (*keyboard*) grupları görmek mümkündür. Burada her grup, sahnede kendi bestelerini icra etmektedir. Scene atmosferi içinde, siyahî bir müzisyenin bulunmazken, yaş ortalaması 20 ilâ 30 arasındadır. Her bir grup üyesinin müzik yapma nedeni ise farklıdır. Müzik yapmaya ilişkin en önde gelen neden, belirli bir yaşam tarzına ait olmayla ilgilidir. Bunun yanında, dış dünya ile ilişki kurma isteği, statü ve itibar, sahip olduğu duygu ve düşünceleri dışa vurma, sanatsal ve finansal başarı elde etme gibi durumlar, müzisyenleri güdüleyen diğer faktörler arasındadır. *Scene* atmosferindeki birçok müzisyenin asıl ve örtük amacı ise, büyük plâk şirketleriyle anlaşma yaparak sesini daha geniş kitlelere duyurmaktır. Ancak bu hiç de kolay bir şey değildir. Zira müzik endüstrisinin önceden kestirilemez dengesiz işleyen kazanç döngüsü ve izlerkitlenin beğenisine duyulan kuşku ticarî başarıyı engelleyeceği düşüncesiyle bu hedefi hep ötelemektedir. Yerel grupların müzik yapmak için gereksinim duydukları maddî kaynaklara ulaşmak, kendilerini takip edecek bir izlerkitle yaratmaları, piyasa şartlarında tutacak bir eser üretmeleri ve prodüksiyona yönelik harekete geçecek aktörlerin ilgisini çekmek ciddi bir mücadele gerektirecektir (Cohen, 1999).²⁴

Cohen (1999)’e göre, bir *scene* oluşumunun karakterini belirlemede yerel dinamiklerin payı büyüktür. Örneğin, bir liman kenti olan Liverpool’un, erkek egemen ağırlık bir yaşam tarzına sahip olması, müziklerindeki masküler yanı açığa çıkarır. Bu ise, bir kentin demografik, coğrafi, tarihsel, ekonomik durumunun ve tüm bunların bileşiminden oluşan sosyo-kültürel yapısının, müziğin tüm dinamiklerine (*sound*, üslûp, çalgı tipleri vb.) ne denli etki edebileceğinin somut bir göstergesidir. Benzer bir örnek ekonomik açıdan Liverpool’a göre ilerde olan Manchester müziği üzerinden verilebilir. Buna göre, Manchester soundu, Liverpool’a göre, teknolojiyle ve bilhassa sentisayzır (*synthesizer*) seslerle iç içedir. Liverpool soundu ise, diğerine göre yalın ve akustik kalmaktadır (Cohen, 1997). Yine Cohen (1999)’e göre, Liverpool soundunda, nazal bir tonla, yerel ağız ve şive özellikleri kullanılarak,

²⁴ Yerel *scene* oluşumlarının içinde bulunduğu maddî sıkıntı, onları Londra merkezli müzik endüstrisine yöneltmektedir. Buraya ulaşmak, yerel kaynaklardan doğan sıkıntıların çözümü demektir (Cohen, 1999).

daima oktav üzerinden söyleme pratiği, sosyal yapının müzik üzerindeki etkisinin somut bir göstergesidir.²⁵ Gerek müzisyenlerin gerekse izlerkitlenin şakacı, alaycı ve külhanbeyi-kabadayı tarzları, jargonları ve söylemlerinin ise, müziğe ve atmosfere doğrudan yansıdığı görülebilmektedir (Cohen, 1999).

Tüm bunlara rağmen, yerel faktörler, her ne kadar *scenelerin* önemli bir belirleyicisi olsa da, bu oluşumların yalnızca yerel değerler üzerinden hareket ettiğini söylemek zordur. Diğer bir deyişle, *sceneler* yerel oldukları kadar küresel bağlantıya da açıktırlar. Örneğin, Liverpool *rock scene* oluşumundaki kozmopolit yapı, bu savı destekler niteliktedir. Cohen (1999)'e göre, 50'li yıllardan itibaren, *caz*, *country*, *blues*, *soul* ve *rock 'n' roll* gibi Amerikan müzik tarzlarının kentlin müzik pratikleriyle kaynaşması ve göçle gelen çeşitli grupların, *scene* oluşumlarına katılması, Liverpool soundunu önemli ölçüde etkilemiştir. Bunlara bir de, Yahudi müzik şirketleri ile göçmen İrlandalıların kendi müzik geleneklerine ait motiflerin *scene* atmosferi içindeki yerel öğelere eklemlenmesi, kozmopolit bir oluşumu gözler önüne serer (Cohen, 1999).

Scene olgusunu yalnızca sosyal veya maddî bir yapıya indirgemek doğru olmaz. Herhangi bir müzik oluşumun bir *scene* olarak tescillenmesi için bazı ön koşullar gerekebilir. Bu şartlardan ilki, bir plâk şirketiyle sözleşme yapılması ve bu firma tarafından himaye edilmesidir. İkinci şart, ulusal medya araçları (gazete, dergi, TV vb.) tarafından tanınmadır. Üçüncü bir faktör, bu oluşumların kolektif bir yapı üzerinden hareket etmesidir.²⁶ Diğer bir şart, müziğe ve bağlamına dairdir. *Scene* aktörlerinin uzlaşımına dayalı olarak iyi bir performans ve bunu icra edecek mekâna/ortama sahip olmak gereklidir. Beşinci ve son koşulda ise, belirli bir farkındalık yaratmak, özgün bir yerel sound ve üslûp ortaya koymak kaçınılmazdır.

Scene üzerine yapılan çalışmalarda vurgulanan bir diğer önemli nokta ise, müziğin üretim ve tüketim aşamalarının belirli bir yer/mekân üzerinden gerçekleşmesidir. Yaratılan bu imaj; müziğin üretim sürecinde, içinde gömülü olan kolektif bellekte, tüketim kalıplarında, *sound* ve anlamı belirlemekle kalmayıp, çatışma ve uzlaşma ikilemi içinde, bir mücadele alanı olarak ortaya çıkan müzikal söylemde somutlaşmaktadır (Cohen, 1997). Buradaki yer ve mekân ilişkisi, ister istemez

²⁵ Bu üslûp aynı zamanda kentteki *rock scene* oluşumunun önemli bir bileşenidir.

²⁶ Bireyselliğe dayalı bir müzik etkinliği *scene* çerçevesinde değerlendirilmez.

konuyu yerellik tartışmalarına çeker. Daha önce de değinildiği gibi, *scene*, bir taraftan popüler müzik içindeki topluluk ve altkültür kavramlarıyla özdeşleşirken, diğer yandan yerel *scene* ve yerel *sound* nosyonlarıyla ilişki içindedir.²⁷ Yerel *scene*, açık bir ifadeyle, bağlı bulunduğu yerin sosyal, kültürel ve ekonomik karakterlerinden izler taşır ve doğrudan içinde bulunduğu mekânın/yerin niteliğini yansıtır. Aynı şey ekonomik katkı için de söylenebilir.²⁸ Burada, müzisyen ve izlerkitle ilişkisi de yalnızca müzikal bağlamda sınırlı değildir. *Scene* oluşumunda, para-sermaye ilişkisi ile anlam, imaj ve ideolojik söylemlerin karşılıklı dolaşımı söz konusudur (Cohen, 1999).

Yerel *sceneler* üzerine çalışma yapan Finnegan (1989), müzikteki sınırları ortadan kaldırma düşüncesini taşıyan *musical world* kavramını öne sürerken, müzikte belirli bir topluluk (*community*) anlayışını reddeder. Çünkü bu görüş, yerel müziği, oldukça durağan ve bütünleşik bir yapı içinde tasvir eder. Ayrıca bu yaklaşım, müziği birbirinden tamamen farklı ve parçalı olarak gördüğü için müzikal ağ örgüsünü de reddeder. Finnegan, yerel müzikler üzerine söylenen durağan, kökleşmiş ve içine kapanık gibi söylemler yerine, aktif, dışa dönük ve dinamik metaforlar kullanarak küresel kültür altında varlık gösteren yerel müzik kültürlerinin dönüşümünü vurgular (Cohen, 1999). Yerel müzik *scenelerinin* küresel bağlantıları üzerinde duran Shuker (2005) da, yerelliğin artık küresel kültürün bir nesnesi konumuna geldiğini, bağımsız olarak görülen birçok yerel mekân, deneyim ve eylemlerin daha önce hiç olmadığı kadar sosyal ağlara, sermaye gruplarına ve ulusal kurumlara bağlı olduğunu belirtir.²⁹

Cohen'in de vurguladığı gibi, *scene* incelemelerinde yerel müzik üretimi parçalanmışlıktan ve ihtilâf çıkarmaktan ziyade, ortaklaşa ve işbirliği sonucu ortaya çıkan bir şey olarak karakterize edilebiliyorsa; *scenenin* kalbi ve özü olarak işlev gören ve müzik etkinliğini teşvik eden iyi bir yerel performans mekânı varsa; kimliklendirilebilir ve farklılaştırılabilir bir yerel müzik *soundu* ve tarzı mevcutsa,

²⁷ *Scene* ile yerellik arasındaki ilk bağlantıyı keşfeden Straw, 80'li yılların sonunda Kuzey Amerika rock *scenelerinden* hareketle *musical localism* kavramını öne sürerek, yeni bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Artık 'kutsanmış bir halk'tan farklı olarak kent bağlamı yerel bir anlayış popüler müzik çalışmalarının odağı olmuştur.

²⁸ Örneğin, 60'lı yıllarda Beatles'in başarısı, 70'lerdeki enerjik rock *sceneleri* ve 90'lardaki dans *sceneleri* sayesinde Liverpool turist ve ziyaretçi akınına uğramıştır (Cohen, 1999).

²⁹ Örneğin, yerel *soundların* büyük müzik şirketleriyle geniş ölçekte pazara sokulması, yerelin sınırlarını aşarak uluslararası bir kimlik kazanmasının açık bir göstergesidir. Bu durum aynı zamanda yerel *sound* ve *scene* öğelerinin küresel dinamiklerin bir ürünü haline geldiğinin en açık kanıtıdır.

yerellik nosyonu daha rahat atfedilir (Erol, 2009’da atıfta bulunulduğu gibi). Burada dikkat çeken durum ise, *scene* ve yerel *sound* ilişkisidir.

Son dönemlerde yapılan müzikoloji çalışmalarında yer-mekân ve müzik ilişkisini ortaya koyan araştırmaların ön plâna çıkması, *scene* ile birlikte yerel *sound* yaklaşımının da önünü açmıştır.³⁰ Genel bir tanımla, yerel *sound*; bir yörenin hem geleneği, hem de günceli ile irtibat kuran, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve belirli bir topluluk/grup tarafından manevî bir önem atfedilen tınısal bir kurgudur. Konuya detaylı bir giriş yapmadan önce *sound* kavramını tanımlamak yerinde olacaktır.

İngilizceden dilimize yerleşen bu kavram, düz anlam olarak, sese veya duyulan sese karşılık gelmektedir. Ancak yapılan bu tanımın müziksel bağlamı karşılayamaması, terimin yabancı dilden uyarlanmadan, doğrudan kullanılmasını gerektirmiştir. Zira *sound*, müzisyenler için müziğin tınısını, rengini ve daha önemlisi kimliğini işaret eden bir kavramdır. Ayrıca bu terimi, “duyuluş” (Kuvaç, 2010) ve “müziksel tını” (Erol, 2009) olarak Türkçeleştiren çalışmalar da mevcuttur.

Fiziksel bir terim olan *sound*, Shuker (2005)’ın tanımıyla, “çevredeki havanın titreşimiyle kulakta oluşan işitsel bir etkidir” (s. 250). Bir *sound*un oluşması için sürekli ve düzenli bir titreşim gereklidir ve bu titreşimin gürültüden ayrılması için önceden düzenlenmiş olması bir zorunluluktur. Yapılan bu tanım, *sound*un fiziksel niteliğinin yanında, kültürel faktörlerle de tanımlanabileceğine işaret eder. Bu anlamda, başta müzik olma üzere, müziğin tınısı olarak tanımlanan *sound* “titreşen bir nesnenin ses dalgalarından oluşurken, bu ses dalgalarının fiziksel kendilikleri dışında müzik olarak algılanabilmesi toplumsal mutabakata bağlıdır. Başka bir deyişle, bir müzik parçasına da bir müzik türünde gereç olarak kullanılacak ne olacağı ve bu sesler arasındaki ilişkilerin nasıl yapılandırılacağı sosyo-kültürel bir uzlaşıya dayanır” (Erol, 2009, s. 12).

Birçok popüler müzik tarihçisi, genellikle belirli kentleri ya da bölgeleri bir *sound* ile ilişkilendirirken, özgül bir tarihsel bağlantı kurmakta ve bu ilişkilendirme ile belirli coğrafi alanlara işaret etmek ister (Erol, 2009). Zira 50’lerden itibaren kültürel/beşeri

³⁰ Ağırlıklı olarak kent kültürü içindeki Rock müziği otantisitesi tartışmalarının odağı olan bu konu, bu tür dışındaki popüler kültürle etkileşen müzikleri de oldukça ilgilendiren bir alan olarak karşımıza çıkar.

coğrafya alanı, müziğin coğrafi yerle olan ilişkine odaklanarak, çalışmalarını müziğin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik bağları üzerine yapılandırmıştır. Ağırlıklı olarak *blues*, *folk* ve *country* formları üzerine yapılan bu çalışmalarda, *rock* ve pop müzikleri dışlanmıştır. Meydana gelen boşluğu ise, 90'lı yıllardan itibaren hızla gelişen popüler müzik çalışmaları dolduracaktır (Shuker, 2011).

Yerel *sound*, en yalın tanımlamayla, belirli bir yerleşim yeri veya bölgeye özgü müziksel kimlik, ifade ve/veya üslûp olarak açıklanabilir. Bu kavramın belirgin bağımsız değişkeni ise, mikro ölçekte kentler, makro ölçekte ise bölgelerdir. Müziğin yerel dinamiklerle etkileşimi, yerel *sound* olarak tanımlayabileceğimiz yeni müzik anlayışları yaratmıştır. Cohen (1997)'e göre, yerel *sound*; küreselleşmeyle ortaya çıkan yersiz-yurtsuzlaşmanın somut bir tezahürüdür. Shuker (2001) ise, yerel *sound*u, alıcısı olan izlerkitlenin kendisini onunla özdeşleştirdiği, özgün bir kimlik atfettiği bir pratik olarak görürken, aynı zamanda talep oranında metalaşıp piyasaya sunulan bir marka ürün olarak değerlendirmektedir. Genel bir açıdan yerel *sound*; köken, etnisite gibi jeopolitik bağlantıları olan politik etkenleri, ulusal ve uluslar arası tehditlere maruz kalan yerel kültürün korumacı stratejilerle çevrelendiği ekonomik etkenleri ve otantisite gibi ideolojik etkenleri dışa vuran duysal bir tasarımdır (Cohen, 1997).

Cohen (1997)'e göre, yerel kaynaklı müzikler, yerel oldukları kadar, bölgesel, ulusal ve uluslar arası bağlantılarla ilişki içindedir. Müziksel öğelerinin yanında, din, etnisite, toplumsal cinsiyet durumları, göç, akrabalık ilişkileri ve evlilik gibi sosyal faktörler de, yerel *sound*un belirleyici dinamikleridir. Cohen (1997) burada, coğrafi hareketliliğin müzisyen kültürlerini doğal olarak etkilediğini, söz konusu mobilizasyonun, özgün yerlerin/mekânların oluşumuna olanak tanıdığını ve tüm bu kültürel dönüşümün yerel *sound* tasarımı içinde gömülü olduğunu belirtir. Bu anlamda, müzik ile yerelin ilişkisi sürekli değişkendir. Bauman (2010)'ın deyimiyle küreselleşen dünyada yerel kalmak nasıl ki toplumsal sefaletin ve alçalmanın bir göstergesi ise ve yerel birimler anlam yaratmada ya da anlam müzakere etmede kapasitelerini artık kaybetmişlerse, çağdaş kentlerde yerel kaynaktan beslenen yeni müzikal arayışlar küresel dinamiklerle etkileşmek durumundadır. Yerel *sound*un ana misyonu, farklılığı ve yerel kimliği sembolik olarak temsil etmektir (Cohen, 1997).

Müzik ve yerellik ilişkisinin, çok boyutlu görünümüne dikkat çeken Benett (2001) ise, yaratıcı bir pratik ve bir tüketim biçimi olarak müziği, mekânın/yerin anlatıcısı

olarak görür. Yerel bilgi ve deneyimde paylaşılan unsurların tınıyı şekillendirmedeki etkisi bu açıdan önemlidir. Bu çerçevede, Benett, müziksel metinlerin, yaratıcı biçimde yerel bilgi ve yerel duyguyu birleştirdiğini, yerel olanla ilgili özel hikâyeleri anlattığını ve alana kolektif olarak tanımlanmış anlamlar, önemler yüklediğini vurgulamaktadır (Çerezcioğlu, 2011’de atıfta bulunulduğu gibi).

Müzik ve yerel ilişkisini, interdisipliner bir anlayışla ele almak kaçılmazdır. Shuker (2005) yerelliği, popüler müzik çalışmalarının anahtar bir kavramı olarak değerlendirirken, aynı zamanda konunun, sosyal antropoloji yöntemleriyle hareket eden kültürel coğrafyanın sınırları içine girdiğini de söyler. Kültürel coğrafyacıların ana düsturu; müzik ile sosyal, kültürel, politik ve ekonomik bir bağ kurmaktır. Söz konusu bu ilişki ise, ancak yerellik üzerinden gerçekleşebilecektir. Bu anlamda, popüler müzik çalışmaları içinde yerellik, aşağıdaki şu konular ekseninde tartışılabilir:

- a) Küreselleşme bağlamında kültürel hegemonya ve metalaşma ile yerelin bu dinamiklerle keşişmesi önem taşımaktadır. Popüler müziklerin küresel coğrafyaya dağılımı çalışmaları, kültürel emperyalizmin yapısı, mevcut durumu ve işleyişi ile yerel müzik ile uluslar arası müzik endüstrisi ile ilgilidir. Burada, diğerleriyle karşılaştırıldığında yerellik, yerel müziğe ideolojik olarak değer biçmek ve desteklemek için politik deneyimin bir göstergesi haline gelir.
- b) Müzik çoğu kez, ulus, bölge ve içinde bulunulan toplumun kimliğini ifade eder. Bu, bazı durumlarda cinsel kimliği ifade eden bir biçimde karşımıza çıkabilir.
- c) Sosyal bir deneyim olarak yerellik, bir tema kaynağı ve müziklerine otantisite kazandırmanın bir yolu olarak şarkı yazarları ile doğrudan bağlantılıdır.
- d) Yerelleşmiş *scene* ve *sound* kavramı. Popüler müzik tarihi, genellikle belirli coğrafi yörelere gönderme yapar ve bunlar genellikle bir *sound*la belirli bir tarihsel bağa sahip olarak tanımlanan şehirler veya bölgelerdir (örneğin Chicago Blues). Buna ek olarak, 80’lerin sonundaki Athens ve Georgia gibi *scene* uygulamalarından söz edilebilir. Bu ifadeler bir aktivite alanını, belirli bir müzik stiliyle bağlantılı olan bir bölgeyi ve müzisyenleri işaret etmektedir. *Scenelerin* özelliklerini araştırmanın yanında, popüler müzik çalışmalarındaki önemli bir nokta, scenelerin neden özel bir konumda ve belirli bir zamanda gelişme gösterdiği sorusudur. *Sound* ve belirli bir konumun bir şekilde ilişkisi bu soruları destekler niteliktedir (Shuker, 2005).

Cohen’in de ifade ettiği gibi, popüler müzik çalışmalarında, yerellik; zaman ve mekânın, bağlamsal olanla kavramsal olanın, bireysellik kolektifliğin, kendi ile diğerinin arasındaki karşılıklı bağımlılığın bir ürünü olmakla birlikte metodolojik bir yönelimle, genelden ziyade özele, soyuttan ziyade somuta ilgi duyan ve belirli yerler

arasında uzanan sosyal ilişkiler, pratikler ve süreçler ağını tartışmaya açması bakımından oldukça kullanışlı bir analitik araçtır (Shuker, 2005'te atıfta bulunulduğu gibi).

Shuker (2001), müzik ile yerleşim arasındaki ilişkiye dikkat çekerek, müziği mekân bağlamında, üretim ve tüketim süreçleri açısından değerlendirir. Buna göre, yerel *sound*lar, tüketicileri tarafından belirli bir kimlik atfedilerek piyasa sunulan bir marka ürün haline gelebilmektedir. Bu anlamda, özgün *sound*lar için yerellik ve müziğin bir kimlik belirteci olarak sunulması ayrı bir önem taşımaktadır. Bu konu, kültürel coğrafyacıların da ilgi alanına girmektedir. 1960'ların sonundan bu yana müzik üzerine araştırmalar gerçekleştiren ve çalışmalarını müziğin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik bağları üzerine yapılandıran coğrafyacılar, coğrafi analizler üzerinden, *sound*un yer ile nasıl bir ilişki içinde olduğunun yanıtı ararlar.³¹

Buraya kadar sözü geçen yerel *sound* nosyonuna ilişkin örnekler yalnızca Liverpool ile sınırlı değildir. Örneğin, Yeni Zelanda'da ortaya çıkan Dunedin ve Manchester *sound*ları burada kısaca söz edilemeye değerdir. Buna göre, 1970'li yılların sonunda yüz binden fazla bir nüfusa sahip bir üniversite kenti olan Dunedin'deki genç popülasyon, yerel nitelikli popüler bir *sound*un oluşumuna olanak sağlamıştır. Elbette ki burada gece kulüplerinin de katkısı büyüktür. Bu mekânlarda müzik yapan gruplar, İngiltere ve Kuzey Amerika'da da sahne alarak göstererek küresel ölçekte müziklerini gösterme başarısını elde etmişlerdir. 90'lı yılların başında, İngiliz müzik basını sayesinde popüler bir kimlik kazanan Manchester *sound*u ise, 70'lerdeki post-punk *sound*u ile *betsit –blues* ve *acid house* gibi yerli ve alternatif müzik stillerinin bir devamıdır. Aynı şekilde tüm bu müzikal yaklaşımlar Manchester menşelidir (Shuker, 2001).³²

Belirli bir coğrafyaya bağlı bölge veya kentle özdeşleşmiş ve müzisyen, izlerkitle, müzik medyası ve endüstrisinin uzlaşımıyla belirlenen bir 'ses evreni' oluşumuna kısmen karşı duran görüşler de söz konusudur. Örneğin Street'e göre yerellik rock

³¹ Yapılan bu çalışmalar genelde dar bir metot ve teori sırasıyla ve yalnızca Blues, Folk ve Country gibi türlere odaklanılarak yapılmıştır. Ancak Pop, Rock ve bu türlere bağlı birçok alt tür araştırmaları söz konusu bu anlayışın dışında kalmıştır. Bu türlerin bağlı oldukları yerlerle ilişkisinin hem müzik hem de kültürel coğrafyacılar açısından farkına varılması 1990'lı yıllarda gerçekleşecektir (Shuker, 2001).

³² Yerel *sound*ların yakın tarihe ilişkin örnekleri bunlarla sınırlı değildir. Söz gelimi, Liverpool Merseybeat *sound*u, 60'ların ilk yıllarındaki Beatles, Gerry Pacemakers ve Searches gibi gruplarla ilişkilidir.

dünyası üzerinde ayırt edici bir politik ve sosyal etken olarak rol oynarken, bu durum her zaman “duyulanın” ve “anlaşılanın” tamamıyla yerele bağlı olarak açıklanabilmesine sebebiyet vermeyebilir (Cohen, 1999’da atıfta bulunulduğu gibi). Buna istinaden Cohen (1999) de, her kentin farklı bir ses evrenine sahip olduğunu kabul etmekle birlikte, müziğin doğrudan bir şehrin sosyal, kültürel, ekonomik ve coğrafi karakterlerinin yansımasına yine de şüpheyile bakmaktadır. Buna göre, yerel olanın hitap ettiği anlam, müzik dünyasının ve müzikal söylemin de etkisiyle, hem yerel alanın hem de yerel üretimin şekillenme, üretilme veya hayal edilme yollarını işaret etmektedir. Böylece müzisyenler, kişiliklerini ve müziklerini, kendilerine müziği duymayı, yorumlamayı ve müzik hakkında konuşmayı öğreten bu yollara uyarlayarak yaşamlarına devam ederler. Bu anlamda "müzik dünyası" müzikal üretim için "önceden kabul edilmiş" ya da "durağan" şartlar olarak algılanmamalı, bu alandaki dikkat daha çok, müzik dünyasının özgün karakterine, dinamikliğine, özerkliğine ve üretkenliğine yoğunlaşmalıdır (Cohen, 1999).

Her ne kadar, yerel *sound* ve *scene* üzerine yapılan akademik çalışmalar, ağırlıklı olarak Rock ve türevleri üzerinden gerçekleşse de, gelenek yönü ağır basan ve özgül bir coğrafyaya ait yerel sound örneklerini çoğaltmak mümkündür. Burada, Erol (2009)’un farkındalık yarattığı “kimi arabesk yıldızlarının ilk kasetlerinin prodüksiyonunu gerçekleştirdikleri yerel Elâzığ stüdyoları ve onunla ilişkili Elazığ *soundu* ile ‘Ankaralı’ olarak bilinen, ya da isimlerinin önünde Ankaralı hatta daha özgül bir coğrafi/yerel sınırlama ile ‘Sincanlı’ ya da ‘Peçenekli’ nitelemesini kullanan ve son zamanlarda müzik endüstrisinin gözbebeği haline gelen şarkıcıların, tamamen Ankara stüdyolarında Ankaralı müzisyenlerin ortaya çıkardıkları ‘Ankara Sound’u bu çerçevede öne çıkmaktadır” (s. 246).

2.5 Eğlence Kavramının Anlamı

Türkçe, eğlence olgusunu birden fazla sözcükte ifade eden ender dillerden biridir. Örneğin; “eğleme, eğlemek, eğlence, eğlenceli, eğlencelik, eğlencesiz, eğlendirir, eğlendirici, eğlendiriş, eğlendirmek, eğlenilme, eğleniş, eğlenme, eğlenti, eğleşme” gibi sözcüklerin tümü eğlence kavramını karşılayan sözcüklerdir. Eğlence kavramını işaret eden tüm sözcüklerin ortak noktası ise, “durmak, kalmak, bekleme” anlamındaki eğ/eg kökünden türemeleridir.

Etimolojik bu tanım, eğlencenin, “bir yerde durulup toplanarak, kalarak düzenlenen tören” anlamına da işaret eder. Ancak zamanla, aynı biçimden oluşan “eğlenmek” fiilinin, anlam genişlemesine uğramak suretiyle, “gülerek, kıvranarak söyleşmek, konuşmak, yiyip içmek, oynamak, alaya almak, gülünç duruma getirmek, gülmek” anlamlarına gelmesi, “eğlendirmek, eğlendir, eğlenilmek, eğlenti, eğleşmek, eğleştirmek, eğletmek” sözcüklerini doğrudan “eğlence” kavramıyla özdeşleştirmiştir (Eyüboğlu, 1995).

Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’nde eğlence; “eğlenme işi, sefahat, neşeli ve hoşça vakit geçirten şey veya kimse” olarak tanımlanırken, Mecazlar Sözlüğü’nde eğlence kavramı şöyle açıklanmıştır:

Eğlence: Felekten bir gün çalmak, hoş bir gün geçirmek. Felekten kam almak, hoş vakit geçirmek. Gönül eğlendirmek, sevilen bir şeyle hoş vakit geçirmek. Gününü gün etmek, gününü hoş geçirmek. Keyfetmek, keyif çatmak, keyif yetiştirmek, hoş ve eğlenceli vakit geçirmek. Gönül eğlencesi, insanı oyalayıp hoşça vakit geçirten şey. Vur paylasın çal oynasın! Aşırı zevk ve eğlence (Özdemir, 2005).

Gösterim Terimleri Sözlüğü (1998) ise, eğlence kavramını, “eğlence yeri” ve “eğlendirici gösteri” tanımları üzerinden açıklama yoluna gitmiştir:

Eğlence yeri; yalnızca eğlendirmeye ve dinlendirmeye yönelik ezgilerin, dansların, skeçlerin ve beceri gösterilerinin gerçekleştirildiği yer ya da salon (es.t. gazino; Alm. *Kursaal*; Fr., İng. *casino*).

Eğlendirici gösteri; eğlendirmeyi amaçlayan, seyirciyi oyalamak, ona hoşça vakit geçirmesini sağlamaktan başka bir ereği olmayan gösteri (Alm. *unterhaltungsstück*; Fr. *piece recreative*; İng. *entertainment*) (s. 45).

Kültür endüstrisiyle birlikte eğlence anlayışının zamana koşut olarak değişmesi, günümüzde kavrama ilişkin yapılan tanımları da kayıtsız bırakmamıştır. Örneğin, günümüzde eğlence satılabilen ve çok türlü geniş insan gruplarının hoşlanabildiği herhangi bir anlatı, gösteri ve diğer yaşantılar biçiminde tanımlanabilmektedir (Barnouw ve Kirkland, 1992). Özdemir (2005)’e göre, toplumların eğlence anlayışlarındaki değişiklik birincil sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına ve daha sonra da yazılı kültür ortamından elektronik kültür ortamına geçişle birlikte değişmekte ve yeniden biçimlendirilmektedir. Bu bağlamda iletişim ve ulaşım alanlarındaki değişimler eğlence yaşamının zaman ve mekân sınırlarını kırarak küresel boyutta daha geniş insan toplulukları tarafından paylaşılan bir eğlence yaşamını beraberinde getirmiştir. Bunun yanında eğlencenin metalaşması ya da kitle

kültür ürünü (üretici ile tüketici arasındaki ticarî ürün) durumuna gelmesi eğlencenin farklı amaçlar doğrultusunda yeniden kurgulanmasını ve planlanmasını gerektirirken, geleneksel içeriğinin ve işlevselliğinin yok olmasına neden olmuştur (Özdemir, 2005).

Günümüzde eğlence, modernitenin yeniden ürettiği boş zaman anlayışının bir tezahürüdür. Bu açıdan, eğlencenin temel işlevi, işten arta kalanı boş zamanı öldürmekle birlikte bir çeşit oyalanma, dinlenme, yenilenme (rekreasyon) ve kafa dağıtmak olarak görülebilir (Lieb, 2001). Ancak Sayre ve King (2003)'e göre, modern tarzda bir eğlence içinde aşağıdaki her bir madde olmazsa olmazdır:

- a) Eğlence; bir takım olarak çalışan, ileri derecede eğitim almış uzmanlar ve tecrübeli meslek erbabı tarafından hazırlanıp sunulur.
- b) Çoğu eğlence ürünü, bir sürü insanın ortak çabasının bir sonucudur.
- c) Eğlence genelde organizasyonu sağlayıp kararları veren tek bir hâkim şahsiyet veya merkezi kişi tarafından kontrol edilir. Örneğin, yapımcı, yönetmen veya yazar gibi.
- d) Eğlence; izleyicinin deneyimlerine katkıda bulunmak üzere oluşturulmuş, şekillendirilmiş ve parlatılmış bir semboller örgüsüdür.
- e) Çoğu eğlence ürünü, etkisini en yüksek düzeye çıkarabilmek için teknolojiyi kullanır.
- f) Pazarlama ilânları daha ürün ellerine geçmeden önce izleyicilere eğlenceyi nasıl yaşayacaklarını anlatır (s. 2).

Postman (2012), eğlenceye ilişkin görüşlerini, bir gelecek tahmininden yola çıkarak açıklamayı tercih eder. Postman, insanların süreç içinde, üstündeki baskıdan hoşlanmaya, düşünme yetilerini alt üst eden teknolojileri yüceltmeye başlayacaklarını ve kültürlerinin de duygu sömürüsüne dayanan içki âlemleri ve tek başına iple asılı bir tenis topuyla oyalanmak gibi şeylerle ömür tüketen bir kültüre dönüşebileceğini belirtir. Düşüncesini Las Vegas örneği üzerinden somutlayan Postman, bu kent kimliğinin tamamen eğlence yaşamıyla özdeşleştiğini ve buradaki her türlü kamusal söylemin giderek eğlence biçimine büründüğünü; burada yaşayan insanların ise, “ölesiye eğlenme noktasına gelmiş bir topluluğu” oluşturduğunu ifade ederek artık tüm kamusal söylemlerin açık bir gösteri sanatına dönüştüğünü vurgular (Postman, 2012).

Modleski (1998) ise, eğlence anlayışını Frankfurt ve Birmingham ekolleri üzerinden inceler.³³ Buna göre, popüler eğlenceyi ya da kitle eğlencesini incelemek paradoks içeren bir işe girişmektir; zira çözümleyenin, araştırılan nesnenin “özünü” yakalamayı ya da eğlenceyi düpedüz eğlendirici bulan kişilerin deneyimini tam olarak anlamayı başaramayacağı kesindir. Modleski, eğlenceye, popüler kültür ve kitle kültürü kavramları üzerinden yaklaşmaktadır. Buna göre, popüler kültür halkın doğal bir ürünüdür. Kitle kültürü ise, yukarıdan dayatılan ve organik olmayan bir dinamiktir. Frankfurt Okulu söyleminin bir tekrarı olan bu anlayışa göre, kitle kültürü tüketicilerini manipüle eder, onlara sahte ihtiyaçlar ve sahte arzular dayatır. Enzensberger (1974)’in başını çektiği ve daha sonra Stuart Hall gibi Birmingham Okulu temsilcilerini etkileyen bir diğer anlayışta, kitle kültürünün kitlelere sahte bilinç ve sahte ihtiyaçlar dayattığı ihtiyacını reddederler. Bu görüş, kitle kültürü stratejilerinin, her ne kadar “bilinç endüstrisi” tarafından manipüle ediliyor olsa da, insanların gerçek ihtiyaç ve duygularına seslendiğini iddia eder.

Eğlence yaşamının kültürü endüstrisinin değerli bir malzemesine dönüşmesi, bu kavramın küresel ilişkilerini gündeme getirir. Bauman’a göre, zamansal ve mekânsal mesafelerin teknoloji eliyle yok olması, normların yaratıldığı kamusal mekânların tek tipleşmesinin kapılarını aralamıştır. Artık dünyada birlikteliğin karşısındaki ayrılma, başlıca hayatta kalma stratejisidir. Eğlence açısından bakıldığında ise, cezp etme ve ayartma üretimine ayarlanmış bir endüstri içinde, var olduğu bilinmeyen bir deneyimi yaşamının tek başına büyük bir eğlence olarak görülmesi ve iyi bir tüketicinin eğlenceye düşkün bir serüvenci olması gerektiğinin kabul edilmesi, küresel çağa uygun bir anlayışın göstergesidir (Özdemir, 2005’te atıfta bulunulduğu gibi).

Eğlence, sosyolojik açıdan, “boş zaman” (*leisure*) anlayışının da ilgi odağıdır. Bu kavram genel bir ifadeyle; işten artan, geriye kalan, bağlayıcılık ve zorunluluktan uzak bir zaman olarak tanımlanmıştır.³⁴ Bu, kişinin özgür iradesiyle, kendi istenciyle kullanacağı, tasarrufta bulunacağı bir zaman dilimidir (Aytaç, 2002). Marshall

³³ Ancak Modleski (1998)’nin eğlence üzerine düşündüğü şey nettir; günümüzdeki eğlence, kültür endüstrisinin önemli bir dinamiğidir ve kültürün bir endüstri haline dönüşmesi, eğlence yaşamının çeşitliliğini yok ederek, tek tip bir kültürel formasyona dönüşmüştür.

³⁴ Endüstriyalizmle birlikte değişen toplumsal ve kültürel hayat, kendi içinde özerk yaşam alanları ortaya çıkartarak, işin/çalışmanın, zorunlu, eşgüdümlü, kuralcı, örgütlü ve ritüel bir kurguya kavuşmasını; çalışma dışı alanın da endüstriyel egemen ilkeler doğrultusunda dönüşmesini mümkün kılmıştır (Aytaç, 2002).

(2009)’a göre, boş zamanın değişen niteliği, toplumsal değişmedeki çeşitli rollerini sorgulayan daha tarihsel ve kuramsal yaklaşımlara ışık tutmaktadır. Buna göre, ilk yaklaşım, işlevselci ve neo-Marksist olarak bilinen Clark Kerr ile arkadaşlarının işlevselci konumda geliştirdikleri, “endüstriyalizmin mantığı” argümanıdır. Bu argüman, 1960’lı yıllarda “boş zaman toplumu”na doğru kaçınılmaz bir yöneliş olduğunu öngörerek, boş zamanın bir piyasa ürününe dönüşüp kaçınılmaz olarak ticarileşeceğini savunmuşlardır. İkinci yaklaşımda ise, Frankfurt Okulu’nun kötümser öngörülerini ele alınır. Buna göre, kültür endüstrisi, bireyleri sömürüp kültürü homojenleştirebilecek kitlesel ticarî eğlenceler (popüler sinema, spor, televizyon, komedi vb.) yaratır. Adorno (2005)’nın deyimiyle boş zaman; “özneye dışarıdan dayatılan ve yorgun duraklama anlarında bile zorla sürdürölen bir üretim ritminin refleks hareketidir” (s. 180). Son olarak Oskay (2000), eğlence endüstrisinin oluşturduğu fantazyalar ile kişinin kendisini reel yaşamına katlanabilecek bir kişiliğe kavuşturan illüzyonlar yaşadığından söz etmektedir. Böylece yeni dönemin insanı, işteki çalışma yaşamını, bu fantazyalarını yaşayabilmek için katlanılması gereken bir dünya olarak görür. Var olan sistemin kendi işleyişine katılması için ağdaş insana yaptığı çağrıları, bu çağrıya uyarak kimin boyunduruğu altına gireceğini bilmeden kabul etmektedir.

3. ANKARA HALK MÜZİĞİNİN GELENEKSEL TEMELLERİ

3.1 Ankara Halk Müziği Üzerine Yapılan Çalışmalar

Ankara’da var olan folklor ve buna bağlı halk müziği kültürü üzerine yapılan çalışmaların, Cumhuriyet döneminden sonra başladığı söylenebilir. Bu süreçte derleme çalışmalarından akademik araştırmalara, süreli yayınlarda basılan makalelerden folklor araştırmacılarının çıkardığı kitaplara kadar geniş bir yelpazede bölgenin halk müziğine dair çeşitli bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu başlık altında, Ankara halk müziği üzerinde yapılmış derleme ve araştırmalar kronolojik bir yaklaşımla özetlenmiştir.

Tan ve Turhan (2000)’ın aktardığı bilgiler ışığında, Ankara halk müziğine ilişkin ilk derleme, 1928 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından yapılmıştır. Y. Ziya Demircioğlu, Ekrem Besim, Muhittin Sadak, Ferruh Arsunar’dan oluşan bir ekip, Kara Tavuk ve Dağda Davar Güderim adlı iki eser derlemiştir; bu eserler 12 ve 14 numaralı derleme defterlerinde yayımlanmıştır. On yedi yıllık bir aradan sonra, bu kez 1945’in yaz ayında, Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve Rıza Yetişen’den oluşan Ankara Devlet Konservatuarı’na bağlı derleme ekibi, Ankara ve çevresinden 232 ezgi derlemiştir. Bunlardan 118 kadarı notaya alınıp repertuara kazandırılmıştır. Bu derleme sürecinde, Çubuklu Ahmet Korkmaz’dan beş, Kızılcahamamlı Ali Osman Dökük’ten yedi, Osman Gençtürk’ten (Genç Osman) altı, Yağcıoğlu Fehmi Efe’den beş, Haymanalı Sadık Güler’den on, Şereflikoçhisarlı Veli Öztürk’ten oniki, Balalı Mustafa Coşan’dan sekiz, Beypazarlı Ömer Köse, Ayşe Tokyol ve Hüseyin Serin’den beşer, Nallıhanlı Nadire Uysal’dan sekiz, Mehmet Saygı’dan beş, Ayaşlı Fatma Yıldız’dan altı, Keskinli³⁵ Salman Çoker’den sekiz, Hacı Taşan’dan iki, Mazlum Doğan’dan beş, Kalecikli Kazım Coşan’dan yedi,

³⁵ Günümüzde Kırıkkale il sınırlarında bulunan Keskin, derlemenin yapıldığı tarihlerde Ankara’ya bağlıdır. Yine o tarihlerde Kırıkkale de Ankara’nın ilçesi konumundadır.

Dursun Çayır'dan beş ezgi derlenmiştir. Bu eserler çoğunlukla, bağlama ve kaval olmak üzere, davul-zurna, kemane, tef, kaşık gibi çalgılarla icra edilmiştir.

Ankara halk müziğine ilişkin bilgiler içeren ilk eser, Hamit Zübeyr Koşay'ın 1935 yılında basılan Ankara Budun Bilgisi'dir. Kitabın ikinci bölümü olan Budun Edebiyatı başlığı altında; ilahi, ağıt, destan, ninni ve manilerin yanında, Emine'nin türküsü, Mavilim, Köçek türküsü, Sarı Mavi Yıldız, Duda Merdiven Kurdum gibi türkülerin notasız örnekleri verilmiştir. Bazı türkülerin yakılış öykülerinin yanında Ankara'daki müzikli veya müziksiz temsil oyunları detaylı bir biçimde anlatılmıştır.

Mahmut Ragıp Kösemihal (Gazimihal) ve Hulusi Suphi Karsel'in 1939'da birlikte yazdıkları, Ankara Bölgesi Musiki Folkloru adlı eser ise, müzikolojik bir yaklaşımla, yörenin halk müzik kültürünü anlatan ilk eser sayılabilir. Bu çalışmada, yörenin halk ezgileri, çalgı ve yazarların tabiriyle “ayakoyunları” (halk dansları) hakkında genel bilgilerin yanında, Ankara halk müziğine dair onüç nota örneği verilmiştir. Kitap, toplamda üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Ankara bölgesinin geleneksel halk müziği kaynakları tanıtılmış, geçmişte yaşayan ve çalışmanın yapıldığı tarihlerde yaşayan icracılar hakkında bilgiler sunulmuştur. Ayrıca şehir merkezi ve köylerinde müziğin icra edildiği ortamlardan söz edilmektedir. Burada dikkat çekici önemli noktalardan biri de, Ankara'da yaşayan gayrimüslim azınlıkların müzik pratikleri hakkında detaylı sayılabilecek bilgilerin bulunmasıdır. Bunun yanında, çalışma, sadece Ankara halk müziği örneklerinden ibaret değildir. Saniyem adlı bir Kastamonu türküsü ile Erzurum Barı'nın notasını görmek mümkündür. İkinci bölümde, “Koreografya Notları Ankara Oyunları” başlığı altında zeybekler, düz ve kaşıklı oyunlar hakkında resimli bilgilere yer verilmiştir. Üçüncü bölüm olan son bölümde ise, Ankara ve çevresinde kullanılan çalgılar organolojik bir yaklaşımla ele alınmış ve görsel öğelerle örneklendirilmiştir.

Ankara halk müziğini belirleyen bir diğer çalışma, Mehmet Tuğrul'a aittir. 1940 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dil ve Edebiyat Şubesi'nde lisans ödevi olan bu araştırma, Kızılcahamam yolu üzerindeki Örencik ve Ahi köylerinden derlenen türkülerini içermektedir. Bir edebiyat araştırması olduğundan yalnızca türkülerin sözlerinin verilmesiyle yetinilmiştir. Alan çalışması, 1945 yılında kitap haline getirilmiştir. Eser iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde saha çalışması yapılan köyler hakkında kısa bilgiler verilmekte, derleme sürecinin her bir aşaması (köylerin seçilmesi, yapılan hazırlık, gidiş süreci, görüşülen insanlara dair

izlenimler vb.) anlatılmaktadır. Yine bu bölümde türkülerin hangi yöntemle tasnif edildiği açıklanmaktadır. Karşılaştırmalar başlığı altında ise, türkülerin ve türkü veren şahısların köylere, derlenen türkülerin köylere ve şahıslara, türkülerin çeşitli tür ve köylere göre ayrılışı ile ilgili tablolara yer verilmiştir. Bunun yanında köylerin kendilerine ait türküleri, etkileşim sonucu köye dışarıdan gelen türküler, iki köy arasındaki ortak türküler ve her iki yerden derlenen türküler ve manilerin Ankara ve çevresindeki benzerleri hakkında bilgiler verilmesi dikkat çekicidir. “Tahliller ve Neticeler” başlığı altında türkülerin kaynak kişileri tarafından hangi nedenlerle yakıldığına ilişkin birkaç türküler örneği üzerinden bilgiler verilmiştir. Her iki köyde de derlenen türküler; lirik, satirik, merasim, bir vaka (olay) anlatan türküler, maniler ve oyun türkülerini ana başlıkları altında sınıflandırılmaktadır. İkinci bölümde ise, sınıflandırılan bu türkülerin metinlerine yer verilmiştir. Bu çalışmada toplam doksan dokuz türküler derlenmiştir. Bunlardan On altısının, Çorumlu, Yozgatlı ve Bayburtlular ile Çingene, köçek ve askerden dönenlerden derlendiğinin altı çizilmektedir.

Yine Hamit Zübeyr Koşay, 1944 yılında “Türkiye, Türk Düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme” adlı eserinde Ankara düğünlerinden, bu düğünlerde yapılan müziklerden ve oynanan oyunlardan söz etmektedir. Kitabın sonunda ise yöreye ait bazı düğün havalarının notalarını vermiştir.

Ankara halk müziği geleneğine ilişkin en ilginç çalışmalardan biri de Halil Bedii Yönetken’e aittir. Yönetken 1937-1952 yılları arasında yurdun çeşitli yerlerinde katıldığı derleme çalışmaları sürecinde halk müziğine ilişkin notlar tutmuş ve bunları yayın haline getirmiştir. Bu notların içinde, Ankara müzik folkloruna dair yazılar da mevcuttur. Yazar, Ankara müzik folkloru üzerine yaptığı derleme çalışmalarından oluşturduğu notları önce Sivas Ülke gazetesinde (1945) yayımlamış, daha sonra içinde birçok yöreye ait notları da içeren yazıları 1966 yılında kitap haline getirmiştir. Derleme Notları adını taşıyan bu kitap 2006 yılında Arda Erdem’in editörlüğünde Sun Yayınevi tarafından tekrar basılmıştır. Bu çalışmada, Ankara halk müziğine ilişkin yazılar üç başlıktan oluşmaktadır. Bunlardan ilki, “Ankara’da Cümbüş”tür. Yönetken kent merkezinde müzikli bir eğlence olan Cümbüş geleneğine dair her şeyi, Ankara halk müziğinin önemli isimlerinden Genç Osman ile görüşme yaparak ayrıntılı bir biçimde kaleme almıştır. “Ankara Müzik Folkloru” başlıklı diğer bir yazıda ise yazar, ilk olarak müzik geleneğine ilişkin o zamana kadar yapılan çalışmalardan söz etmekte, seymen-zeybek, oyun havaları ve bozlaklarla

kent merkezindeki icracılar hakkında bilgi vermektedir. Yazar, kitaptaki Ankara halk müziğiyle ilgili son makalesinde ise, Çubuk, Kızılcahamam, Koçhisar, Bala, Beypazarı, Ayaş, Nallıhan ve o zaman il sınırları içinde olan Kırıkkale ve Keskin’de var olan müzik geleneklerini anlatmaktadır.

Gazimihal’in ilk olarak 1961 yılında yayımladığı “Türk Halk Oyunları” adlı çalışmasında, zeybekler, oyun havaları ve oyun türküleri hakkında bilgi verilmektedir. Bunlar sırasıyla; Allılar, Ankara Oyunları, Ankara Zeybeği, Arap Oyunu, Ayı Oyunu, Bulgur Oyunu, Cırt Oyunu, Çeçen Oyunu, Döderleme, Düğünlerde Oyun, Düz Oyun, Hopbarlem, Hora, Horon, Karaşar Zeybeği, Kaşıklı Oyun, Kaşık Oyunu, Keçeli, Kılıç Kalkan Oyunu, Kiriboz Halayı, Kürdün Kızı, Meşeli, Misket, Sekteleme, Sinsin, Sırt Oyun Havası, Sürdüm, Şeve Kırma, Şıkırdım, Tuz Şekirdim, Zamah ve Zeybek’tir.

Osman Saygı, 1963 yılında Türk Folk Araştırmaları’nda yayınladığı “Ankara Folklorundan Düğün ve Türküler” isimli makalesinde, Hasanoğlu köyündeki düğünlerde kullanılan çalgılar ve çalgıcılar hakkında bilgi vermekte, düğünlerde söylenen iki türküyü sözleriyle örneklemektedir (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Halk oyunları uzmanı Şerif Baykurt “Türk Halk Oyunları” (1965) adlı kitabında, Ankara’ya ait otuz dört halk oyunu adından söz etmektedir. Bunların içinde Şebek Oyunu gibi dans niteliği taşımayan oyunlar da mevcuttur. Bu listeye Mahmut Ragıp Gazimihal, Mehmet Tuğrul ve Halil Bedi Yönetken’in kitap ve makalelerine dayanarak Ankara sınırları içinde oynandığı belirtilen şu halk oyunları da ekleyebiliriz; “Alay Oyunu, Çeçen Oyunu, Döderleme, Zeynebim, Nazik, Yıldız, Sinsin, Sırt Oyunu, Şeve Kırma (Al Elma), Bıçak Oyunu, Topal Koşma, Çiftetelli, Köroğlu, Şeker Fındık, Çiçek Dağı, Cezayir, Nalkalım, Sürükleme, Dolma Halayı, Dile, Sekme, Cimdallı, Kol Oyunu, Kara Kuşa Oturma (köçek oyunu), Kırklar Semahı, Garipler Samahı” (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Mehmet Aldan’ın 1965 yılında yazdığı “Türlü Yönleriyle Ayaş” adlı kitapta yöredeki düğün geleneklerinden söz edilmekte ve Ayva Çiçek Açmış türküsünün yalnızca sözleri bulunmaktadır (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Ankara tarihi ve kültürü ile ilgili çalışmalarda bulunan Şeref Erdoğan (2001) ilk baskısının 1965 yılında yapıldığı “Ankaram” adlı eserinde, Ankara folklorunu

oyunlar ve türküler olarak iki grupta sınıflamıştır. Oyunlar başlığı altında kent merkezinde oynanan zeybek ve düz oyun olarak adlandırılan oyun havaları ile ilgili detaylı örnek ve bilgiler verilmiştir. Türküler başlığı altında ise, Ankara'daki saz çalma geleneğine bağlı olarak divân, kırat, muhabbet ve oturak havaları ve bozlakların varsa hikâyeleriyle birlikte açıklama ve örnekleme yoluna gidilmiştir. Erdoğan, kitabında, beş zeybek, on düz oyun ve elli iki türkünün sadece sözlerine yer vermiştir. Bunun yanında, tarihçi Enver Behnan Şapolyo, 1971 yılında çıkardığı “Atatürk ve Seymen Alayı” kitabında Seymen geleneğinden söz etmektedir.

1975 yılında İş bankası Kültür Yayınlarından “Türk Halk Oyunları” adlı bir kitap yayımlayan Cemil Demirsipahi, burada Ankara'ya ait otuz dört sözsüz oyun havasının notasına yer vermiştir. Bu notalar içinde, beste niteliği taşıyan üç adet oyun havası da bulunmaktadır. Çarşamba ve Sabahi oyunlarının notaları ise ortaktır.

Ankara üzerine önemli araştırmaları bulunan Ali Esat Bozyiğit, 1977'de “Türk Folklor Araştırmaları” dergisinde Ankara Folkloru üzerine üç yazı yayımlamıştır. Burada o tarihe kadar, Ankara halk kültürünü içeren halk oyunları, müzik, eğlence, giyim, kuşam, mimari, el sanatları, halk edebiyatı, etnografya, hayvancılık, köyler ve ilçeleri olmak üzere geniş bir bibliyografya örneği sunulmaktadır.

Yine Ali Esat Bozyiğit, 1981 yılında Türk Folkloru Dergisi'ndeki “Karaşar (Beypazarı) Folkloru” makalesinde, Beypazarı ilçesine bağlı Karaşar bucağında yaptığı derleme sonuçlarını aktarmış; Karaşar Zeybeği'nin doğuş öyküsünü anlatmış, zeybeğin sözleriyle “A benim elvan canım” mısrasıyla başlayan türkünün sözlerini yayımlamıştır (Tan ve Turhan, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi). Yazarın Ankara halk kültürü yazılarını içeren Karpuz Kestim Yiyen Yok (1999) adlı kitabında ise, kent merkezinde oynanan zeybek ve düz oyunlar hakkında kısa bir bilgi verilmiştir. Yine aynı eserde yazar Yağcıoğlu ve Karaşar zeybekleri ile bu zeybeklerin hikâyeli ağıtlarını anlatmıştır.

Elmadağlı araştırmacı Mustafa Ceylan, 1983 yılında yayımladığı “Tarihi ve Folkloruyla Elmadağ” adlı çalışmada, yörede söylenen yirmi bir oyun havası ve türküyü yer vermiştir. Burada Misket, Hüdayda, Allılar, Mor Koyun, Yandım Şeker, Name Gelin, Pazarda Kına gibi türkülerin oynanış biçimleri hakkında bilgiler görmek mümkündür.

Yine Ali Esat Bozyiğit'in 1983 yılında, Türk Folkloru dergisinde yayımladığı “Ankaralı Halk Ozanları Üzerine Notlar” başlıklı makalelerinde, Hacı Bayram Veli, Hasan Dede, Âşık Fahri, Havayi ve Âşık Süleyman üzerine o döneme kadar ki yapılmış çalışmalar tanıtılmış, kısa yaşam öyküleriyle birlikte şiirlerinden birer örnek verilmiştir.

Araştırmacı Halil İbrahim Uçak, 1986 yılında yayımladığı “Tarih İçinde Haymana” adlı kitabında, Ankara halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden ve özellikle de 1925-1938 yılları arasında Atatürk'ün şoförlüğünü yapan Remzi Coşkuner'den söz etmektedir. Coşkuner; Çaya İndim Çay Susuz, Karpuz Kestim Yiyen Yok, Şelebim Şimşir Kaşıklar türkülerinin kaynak kişiliğini yapmış, “Küçükken Görmedim Anne Kucağı” adlı bir de türkü yakmıştır (Tan ve Turhan, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi).

Araştırmacı Remzi Uydum, “Tarih Folklor ve Türküleriyle Ankara” (1986) adlı kitabında, daha önce Ankara türküleri üzerine çalışmış Erdoğan ve Tuğrul'un yayınlarında da bulunan toplam otuz türkü ve oyun havasının sözlerine yer vermiştir.

Haydar Avcı, 1986 yılında “Türk Folkloru Belleten” dergisindeki Ankara'nın Kalecik İlçesi Folklorunu açıkladığı makalesinde, Coşkun Seller Gibi Aktım Duruldum mısrasıyla başlayan bir ağıt üzerinde durmaktadır (Tan ve Turhan, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi).

Halk müziği araştırmacısı Murat Akbulut, 1988 yılında “Ankara Çubuk Köşürelilik Köyünde Halk Müziği Derleme Çalışması” başlıklı raporunda, köyün türkü ve oyun havalarından kısaca söz ettikten sonra Taze Açmış Güle Benzer türküsü ile Yozgat'ın Taş Dönmüyor türküsünün çeşitlemesine yer vermiştir (Tan ve Turhan, 2000'de atıfta bulunulduğu gibi).

Mehmet Öcal ve Süleyman Baran'ın 1991'de birlikte yayımladıkları “İl İl Halk Müziğimiz ve Halk Oyunlarımız” adlı çalışmanın ilk cildinde, Ankara kent merkezi ve çevresinin halk müziği ve halk oyunlarına ilişkin bilgiler sunulmaktadır.

Araştırmacı Remzi Uydum'un, 1992 yılında yayımlanan “Atatürk, Ankara ve Seymenler” adlı kitabında, Ankara efelerinden Yağcıoğlu Fehmi Efe, Genç Osman ve Kıyak Ali Efe hakkında bilgilere ve bu efelere ait türkülerin sözlerine yer verilmiştir.

Ankaralı Kemal Bağlum, “Beş Bin Yılda Nereden Nereye Ankara” (1992) adlı kitabında, Enver Behnan Şapolyo’dan alıntılarla Ankara’nın Seymen alayını anlatmış, Ankara düğünleri, düğünlerde oyun ve müziğin yeri üzerinde durmuş, bir kına türküsünün sözlerini yazmakla yetinmiştir (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Ankara folklorunun önemli bir bileşeni olan Seymenler üzerine yapılan kapsamlı bir çalışma, 1992 yılında, “Ankara Seymen Oyunları ve Kıyafetleri” adıyla, Yener Altuntaş, Ahmet Çakır, Ali Esat Bozyiğit, A. Kazım Güner ve Koreograf Suna Şenel tarafından kaleme alınmıştır. Burada Seymenlik geleneği ve Seymen oyunları hakkında çeşitli bilgiler sunulurken, en dikkat çekici nokta, Ankara zeybeği, Çarşamba ve Hüdayda oyunlarının müzik ve hareket notalarına yer verilmesidir.

Ankaralı Araştırmacı Ahmet Çakır, Anfora dergisinde 1993 yılında “Ankara Seymen Oyunları” başlıklı bir makale yayımlamıştır. Burada Ankara kent merkezinin oyunları hakkında, zeybekler ve düz oyunlar sınıflandırması içinde bilgi vermiş, şehir merkezinin oyunlarının ilçelerden farklı olduğuna dikkat çekmiştir (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Türkiye İş Bankası’nın yayımladığı “Kültür ve Sanat” (1993) dergisi Ankara özel sayısında halkbilimci Hayrettin İvgin, “Ankara Oyunları ve Türküleri” başlıklı bir makale almış ve Ankara’nın belirli oyun ve türkülerini burada sınıflandırmıştır (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Reyhan Soykarcı, 1994 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Burhan Tarlabası’nın danışmanlığında “Ankara’nın Geleneksel Eğlenceleri” başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Araştırmacı burada Ankara ve çevresinde icra edilen müzikli veya müziksiz geleneksel eğlence ortamları hakkında bilgiler vermektedir.

Şair Halil Soyuer, Ankara Kabadayıları (1995) adlı kitabında ünlü seymenlerden Yağcıoğlu Fehmi, Kalburcu Hüseyin Ağa, Yağcıoğlu Ahmet Ağa’dan söz etmiş, Seymen kahvelerini anlatmıştır (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

Necla Engin, 1996 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Fatma Gökdel’in danışmanlığında “Ankara İlçelerinden Derlenmiş Türkülerin Müzik Yönünden İncelenmesi” adıyla bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Araştırmacı burada, Ankara türkülerini, edebi, ayak-makam ve ritim yönünden analiz etmiştir.

Beypazarlı eğitimci Yaşar Taner, 1997’de yayımlandığı “Tarihte ve Bugün Beypazarı” kitabında on beş Beypazarı türküsünden söz etmiş, altı türkünün notasına yer vermiştir (Tan ve Turhan, 2000’de atıfta bulunulduğu gibi).

ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğunun 1997 yılında yayımlanan Ankara Yöresi Halkbilim Araştırması, ilin halk oyunları ve müziği konusunda geniş bilgi verilmektedir. Alan araştırmasıyla derlenmiş bilgilerinde de yer aldığı kitapta TRT repertuarından elli sekiz ezginin de notası bulunmaktadır.

Mustafa Şahin, 1998’de İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Şenel Önalı’nın danışmanlığında Ankara Seymen Oyunlarının Davul Üzerindeki Ritmik Vurguları” başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Burada davul-zurna ile çalınan seymen oyunlarının davul üzerindeki ritmik vurgularının ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır. Bunun yanında oyunlar hakkında kısa bilgiler verilmiş, zeybekler yanında düz seymen oyunlarına da değinilmiştir. Oyunun ayrılmaz bir parçası olan kostüm konusuna da yer verilerek bu konuyla ilgili kaynaklardan kostüm ve aksesuarlar hakkında bilgiler sunulmuştur. Ayrıca seymenlik konusu içinde, başlangıç itibarıyla bu konu hakkında kısa açıklayıcı bilgilere değinilmiştir. Olayı somutlaştırmak için de, Kültür Bakanlığı’ndan ve 1985 yılında yapılan bir yarışma video kaydından kopyalar alınmış ve tez ile birlikte sunulmuştur.

Nail Tan ve Salih Turhan, 2000 yılında Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Dairesi Başkanlığı yayınlarından çıkan “Ankara Halk Müziği” başlıklı bir kitap kaleme alarak, TRT kayıtlarındaki Ankara ve çevresindeki halk müziği repertuarını bir araya getirmişlerdir. Bunun yanında kitapta, Ankara halk müziğine giriş niteliğinde sayılabilecek Cumhuriyet döneminden 20. Yüzyılın sonuna kadar Ankara halk müziği üzerine yapılmış derleme ve araştırmalar hakkında bilgiler görmek mümkündür. Ayrıca çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Ankara ve çevresinin müziksel özellikleri, bu müzik geleneğinde kullanılan çalgılar ve Ankara’nın ün yapmış çalan, söyleyen ve oynayan icracıları tanıtılmaktadır. Çalışma müzik türler açısından üç bölüme ayrılmıştır; birinci bölümde sözlü kırık havaları vardır. Burada toplam 121 türkünün notası verilmiştir. İkinci bölümde zeybek, halay ve oyun havasından oluşan sözsüz kırık havalara yer verilmiştir. Üçüncü bölümde yörede icra edilen kalenderi ve bozlak örnekleri verilmiştir. Burada kalenderi dışındaki tüm bozlakların yalnızca sözleri verilmiştir. Kitabın sonunda ise Misket türküsünün ve Kazım’ın Ağzı’nın hikâyeleri okunabilir.

Ankara halk müziğine dair notaları bir arada toplayan diğer bir çalışma 2001 yılında Hüseyin Şimşek ve Necmettin Palacı'nın Vehbi Koç ve Ankara Araştırma Merkezi'nden çıkardıkları “Ankara Halk Türküleri ve Oyun Havaları”dır. Kitap, Ankara halk müziğinin kuramsal temellerini açıklayan bir bölümle başlamaktadır. Burada, “Tarihsel Gelişim” başlığı altında Ankara ve Seymen geleneği ile Seymen giysileri tanıtılmaktadır. “Ankara Halk Oyunları” başlığı altında, yörenin halk danslarını oluşturan zeybekler ve düz oyunlar hakkında bilgi verilmiştir. “Ankara Halk Müziği” başlığı altında yörenin halk müzik kültürü ve buna bağlı icra edilen türler açıklamalar yer almaktadır. “Halk Müziği Çalgıları” başlığı altında yörede kullanılan ses dizileri ve ayakları, çalgı düzenleri ve özellikleri hakkında bilgi verilmekte; bağlamada çalınan Ankara tezenesi olarak adlandırılan icra biçim, notasyon üzerinden şekillerle gösterilmektedir. Ayrıca burada, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Kültür Bakanlığı Milli Folklor Dairesi arşivlerinde bulunan Ankara ve çevresine ait bir eser liste yer almaktadır. Listede toplam 231 eser bulunmaktadır. Ancak bunların ne yazık ki yaklaşık yarısının notasyon kaydı gerçekleştirilememiştir. Kitapta verilen repertuar örnekleri toplam on altı bölümde sınıflandırılmıştır. Birinci bölümde sözlü zeybek; ikinci bölümde sözsüz zeybek ve oyun havalara ait notalar verilmiştir. Üçüncü bölüm de Ankara ve Seymenlikle ilgili üç marş örneği görülebilir. Dördüncü ve beşinci bölümler de, sözlü ve sözsüz düz oyunların notaları mevcuttur. Altıncı bölümde Divân ayakları, yedinci bölümde bir adet Kırat Havası örneği verilmiştir. Sekizinci bölümde muhabbet-oturak havaları, dokuzuncu bölümde zil, onuncu bölümde ise, biraz daha hareketli muhabbet-oturak havalara ait örnekler görülebilir. On birinci bölümde, ağır misket türküleri, on ikinci bölümde, bozlak ve ağıt notaları yer almaktadır. On üç ve on altıncı bölümler arasında da Ankara çevresine ait türkü, sözlü-sözsüz oyun havası, bozlak ve ağıtlarını içeren notalar görülebilir.

Aytaç Özel, 2006 yılında, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde “Ankara Elmadag İlçesinin Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Yapısı” adlı yüksek lisans tezinde Bayram Aracı hakkında geniş bir bilgi vermiştir. “Türküler ve Yöresel Oyunlar” başlığı altında, Misket, Pazarda Kına, Allılar, Yandım Şeker, Hüdayda, Mor Koyun, Ağgelin, Sarı İpek, Şeker Dağı, Benim Anam, Mehmed'in Ağdı türkü ve oyun havalarının sözleri bulunmaktadır.

Cüneyt Ateş 2010 yılında Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde “Şereflikoçhisar Monografisi” başlıklı yüksek lisans tezinde yöreye ait türkü, mani, ninni, ağıt, tekerleme ve koşma örnekleri vermektedir.

Geleneksel temelli Ankara halk müziği ve kültürü üzerine yapılan çalışmaların dışında, yeni Ankaralı müzik anlayışı üzerine yapılan çalışmaları görmek de mümkündür. Bunlardan ilki, Terzioğlu (2007)'nin “Çağdaş Kentte Türkü ve Ankaralı Folkloru” adlı çalışmasıdır. Buna göre yazar, Ankaralı müzisyenlerin kentsel, popüler alandan ve kırsaldan ödünçledikleri kodları bir araya getirerek nasıl yeni bir söylem oluşturdukları üzerinde durmaktadır. Dundes'in yeni bir halk ve kentli tanımından hareketle, Ankaralı müziğini değerlendiren Terzioğlu, bu müzik çevresinde kümelenen kitlenin artık kendi gelenek, norm ve yasaklarıyla bir halk olma özelliği gösterdiğinin üzerinde durmaktadır.

“Müzik Medyasında Ankaralılar” başlığıyla Kaplan (2011) ise, bu müziğe kültür endüstrisi bağlamında eleştirel yaklaşanlar arasındadır. Buna göre, Ankaralı müziği, geleneksel müzikten farklı olarak, varoşların yaşantı ve estetiğinin somut bir ürünüdür. Kaplan'a göre, bu müziğin popülerleşmesinde erotik ve cinsel içerikli sözler oldukça etkilidir ve Tarkan'dan Teoman'a kadar birçok pop yıldızında görülen cinsel temanın Ankaralı müziğinde görülmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Ancak bu müzik, Milli Mücadele ruhunu taşıyan Ankara'yı temsil eder nitelikte değildir.

Son olarak, alt kültür bağlamında Ankaralı şarkıcıları anlamaya çalışan Kaymas (2012) ise, kültürel çalışmalar ve kültürel sosyoloji içerisindeki tartışmalara dayanarak bu müziğin alıcısı olan iki tip (gececiler ile Ankaralılar grubu) izlerkitle ile görüşmeler yapmıştır. Buna göre, gençliğin oluşturduğu alt kültürel biçimlerin, kimliğin kendisini gerçekleştirdiği yollar arasında olduğunu vurgulamaktadır.

3.2 Ankara Halk Müziğinin Tarihsel ve Geleneksel Temelleri

Ankara, tarihi-coğrafi konumu itibarıyla birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış bir yerleşim bölgesidir. Söz konusu bu durum, tarihsel süreçten günümüze kentin sosyal ekonomik ve toplumsal yapısını şekillendirip belirlediği gibi kültürel ve sanatsal yaşamına da doğrudan etki ettiği hissedilebilir. Bu mirasın en açık göstergesi ise kentin güçlü bir müzik geleneğine sahip olmasıdır.

Bölgenin müzik merkezi konumundaki Ankara'nın, sahip olduğu çok katmanlı müzik kültürü, tarihsel birikimiyle çevre dinamikleri etkisi altına alan bir nitelik arz eder. Bu anlamda, şehrin binlerce yıllık medeniyet tarihi içinde yaşamış olan kültür tabakalarının, Ankara'nın müzik geleneğini ve buna bağlı pratikleri etkilediğini söylemek mümkündür. Kösemihal ve Karsel (1939)'e göre, Ankara halk müziği, Eti tabakasını takip eden Frigya, Yunan, Roma, Bizans ve Osmanlı kültüründen izler taşır. Buna bir de, Asya'dan her çağda gelen ezici kültür dalgalarını da eklemek gerekir. Ayrıca bu bölgede hüküm süren eski Frigya, milâttan önce bile Anadolu'nun en kuvvetli müzik merkezlerinden biridir. Bu bağlamda Kösemihal ve Karsel (1939), Bizans dönemindeki Anadolu ile Türklerin egemenliğinde gelişen süreçteki çalgılara dikkat çekerler. Buna göre, Tanbura ile Pandura, Zurna ile Sirinks, Kaval ile Aulos arasında doğrudan bir ilişki vardır ve söz konusu bu durum, bölgedeki müzik geleneğinin sahip olduğu tarihsel derinliğinin en önemli kanıtıdır.

Tarihsel süreçte, Ankara ve çevresinde var olan müzik pratiklerine ilişkin eski yazılı kaynaklar bizi en fazla yüz yıl geriye götürebilmektedir. Ortaya çıkan bulgular şaşırtıcı bir biçimde, Ankara kent merkezinde çok kültürlü bir müzik yaşantısına işaret etmektedir. Bu anlamda şehirde dört farklı müzik kültürünü görmek mümkündür. Bunlardan ilki, bölgenin egemen nüfusu olan Müslüman Türklerin müzik yaşantısıdır. Seymenlik geleneği içinde harmanlanan ve kültürel bağlamda yaygın ve derin bir niteliğe sahip olan bu müzik yaşantısı aynı zamanda kentin ana akım müzik pratiği olarak karşımıza çıkar. Divânlar, oyun havaları, bozlak, ağıt ve zeybeklerin tümü bu yapının ürünleridir. İkincisi, belirli bir zümreye ait olup, Osmanlı müziğinin popülerleşen yüzü olan ve o dönemde de “Alaturka” olarak tanımlanan müzik yaşantısıdır. Bu müzik, öncelikle I. Dünya Savaşı öncesi tüccar Ermeni ve Rumlar tarafından kente girmiş, 1920 yılında Millet Meclisi'nin açılmasıyla İstanbul, İzmir gibi kentlerden gelen asker-sivil bürokrasi sayesinde kentte yaygınlık kazanmıştır. Kentte yaşayan Musevî, Ermeni ve Rumların kendilerine özgü müzik yaşantılarıysa, yirminci yüzyılın başında Ankara'nın çok kültürlü yapısının en açık göstergesidir. Ankara'nın gizli kalmış bir diğer müzik yaşantısı ise, Mevlevî, Bektaşî ve Rûfâî tekkelerinde icra edilen dini müzik pratikleridir. Kentin, modern öncesi dönemdeki kozmopolit müzik yaşantısı şekil 3.1 üzerinden açıkça görülebilir.

Seymen geleneği

Alaturka/Osmanlı musikisi

Rum, Ermeni ve Musevlerin
dini ve dünyevi müzik yaşantısı

Türk-İslam geleneğine ait tekke
müziği

Şekil 3.1 : 20. Yüzyılın başında Ankara'nın çokkültürlü müzik yapısı.

Burada ortaya konulan çok kültürlü yapıya rağmen, Ankara halk müziğinin en önemli belirleyici faktörü her zaman Seymenlik geleneği olmuştur. Kentteki ana akım halk müziği pratiğinin bu organizasyon etrafında şekillenerek icra edildiği bir gerçektir. Seymenler, kurdukları musiki meclisleriyle geleneğin devamlılığını ve aktarımını sağlarken, bu ortamlarda icra ettikleri zeybekler, düz oyunlar, divân, kırat ve oturak havaları ile Ankara halk müziğinin kimliğini inşa etmişlerdir.

Tarihsel süreçte Ankara, Seymenlik kurumu, kadar organize ettiği saz âlemleriyle de öne çıkmıştır. Burada yaygın olan bağlama icrası, divân denilen musiki meclislerinin de ayrılmaz bir parçasıdır. Tanım gereği divânlar, kentin ileri gelenlerinin, Seymenlerin ve musikişinasların toplanıp sazlı sözlü muhabbet yaptıkları, hiyerarşik olarak belirli bir kurallar bütünü dâhilinde işleyen kapalı musiki ortamlarıdır.

Divânlarda sevk ve idare 'Ağa' denilen efe başı tarafından yapılmaktadır. Ağa yüksek bir sandalyeye veya sedire oturarak, ayak verir.³⁶ Bunun diğer bir ismi, divân ayağı açılışıdır. Burada diğer saz çalan kişiler, ancak kendilerine sıra geldiği ve izin verildiği takdirde çalmaya başlarlar (Şimşek ve Palacı, 2001, s. 29).

Divânlarda bağlama ailesine zilli maşa ve şimşir kaşık eşlik etmektedir. Bu meclisin repertuar bileşenleri ise; divân ayağı, kırat, muhabbet havaları, zil havaları, oyun havaları, bozlak ve ağıttır. Divân haricindeki cümbüş âlemleri de o dönemin en gözde eğlence pratikleri arasındadır. Cümbüşler aynı zamanda, âşık geleneğinin bir parçası olan divânların, âşık ağızlarının seslendirildiği; Misket, Yandım Şeker, Hüdayda, Mor Koyun, Topal Koşma gibi karakteristik eserlerin icra edilip düz oyunların oynandığı bir ortamdır (Yönetken, 2006).

Ankara'nın diğer bir özelliği, aynı zamanda önemli bir zeybek bölgesi olmasıdır. Burada zeybeğe *ziybek* veya *zibek*; müziğiyle, dansıyla ve kıyafetiyle bu kültürü yaşayan ve yaşatanlara ise Seymen denilir. Ege bölgesindeki efeler için kullanılan

³⁶ Sazda, hangi ses dizisinde eserlerin çalınacağını o perdelerde gezinti yapılarak belirtilmesi.

zeybek tabiri, Orta Anadolu’da ve özellikle Ankara’da Seymen ismiyle karşımıza çıkar. Bu yapı, belirli bir örgütlenme biçimine işaret etmekle birlikte, sözlü kültüre dayalı bir eğitim sistemi ile kendine özgü ritüelleri, simgesel anlamlar taşıyan sembolleri ve karakteristik oyun, dans ve müziğiyle varlığını teyit eder.

Ankara’nın diğer bir müzik dinamiği ise düz oyunludur. Bu terim, Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan oyun havası türünün bölgedeki karşılığıdır. Kadınların zil, erkelerin ise zilsiz ve bazı bölgelerde -ağırlıklı olarak kent çevresinde- kaşıkla icra ettikleri düz oyunlar, başta Seymenler olmak üzere tüm yörenin önemli bir müzik pratiğidir. Buna karşın Ankara’nın oyun ve dans pratiği düz oyun ile sınırlı değildir. Yönetken (2006)’e göre kentte köçeklere de rastlamak mümkündür:

Ankara’da görülen oyunlardan biri de Kara Kuşa Oturma köçek oyunudur. Bu oyun rivayete göre Osmancık’tan gelmedir. Yerliler onu oynamazlar. Ankara’da evvelce düğünlerde köçek tutmak adetti. Güvey elbisesi gibi yeni güzel elbiseler giyip, vücuduna havaî fişekleri bağlayarak oyun esnasında tutuşturup alay ortasında oynamaya devam eden Fişekçi Kadir Ağa gibi enteresan tipler de görülmüştür (Yönetken, 2006, s. 9).

Cumhuriyetin ilânıyla birlikte Ankara, Anadolu’dan göç alan, İstanbul’dan sonraki ikinci bir kent olmuştur. Hiç kuşkusuz bu hareketlilik, şehrin müzik kültürünü de etkilemiştir. Örneğin, Kösemihal ve Karsel (1939)’ın Ankara Folkloru kitabında, göçe ilişkin bazı izler görmek mümkündür. Burada, Ankara folkloru altında, bir Erzurum Barı ile bir Kastamonu türküsüne (Saniyem) yer verilmesi, Cumhuriyet dönemi Ankara’sının kültürel çeşitliliğini kanıtlar niteliktedir. Bu çalışmada görülen diğer bir durum, merkez ve çevre arasındaki ilişkidir. Araştırmacıların, müzik ve oyun kültürüne dair bir köyde yaptıkları (merkeze bağlı Çakal köyü) alan çalışmasında oyun ve saz ehli kişilerin şehre göçtüklerini saptamışlardır. Söz konusu bu veri, yalnız bugün değil, Cumhuriyetin ilk döneminde dahi merkezin çevreyle olan folklorik ilişkisini yine kanıtlar niteliktedir.

Ankara’da, folklorik nitelikli müzik geleneğinin yanında, Kösemihal ve Karsel (1939)’ın deyimiyle “piyasa işi bir alaturka musiki modası” (s. 10) o dönem için oldukça yaygındır. Klâsik Osmanlı/Türk Müziği’nin popülerleşme sürecine denk gelen bu müzik, Ankara’da yeni gelişen sivil-asker bürokrasisinin eğlence yaşamının önemli bir parçası olacaktır. Alaturka musikinin Başkentteki öyküsüyle şöyledir:

I. Dünya Savaşı öncesi, İstanbul-Ankara arasında ticaret yapan yerli tüccar ve Levantenler bu müziğin öncü aktörleridir. Kentteki icracıları ise Katolik ve

Gregoryen Ermenileri ile Rum ve Musevîlerdir.³⁷ Bürokrat sınıfının düşün ve müzikli toplantılarında, alaturka musikiye ayrı bir önem atfedilir. Bilhassa, savaş yıllarında Ankara'yı mesken tutan bu yeni sınıf, bu müziğin yegâne alıcısıdır. Ancak bu müzik hiçbir suretle, yörenin halk müziği ile etkileşim içinde olmamıştır. Hatta bazı çevre illerin (Konya, Niğde gibi) müzik geleneklerinde, gerek çalgı gerekse üslup bakımından Osmanlı/Türk Müziği'nden izler görülse de, Ankara'da bu etkinin müzikal dinamiklere nüfuz etmemesi dikkat çekicidir.³⁸ Örneğin Türk müziğinin simge sazlarından udun, Ankara'nın müzik kültürüne girişi 1914 sonrasına dayanmaktadır (Kösemihal ve Karsel, 1939).

Yirminci yüzyılın başında, şehrin çokkültürlü etnik yapısını oluşturan Ermeni, Rum ve Musevî cemaatlerinin müzik yaşantıları da burada dikkate değerdir. Çizelge 3.1'de de görüldüğü gibi, şehirdeki gayrimüslim tebaanın nüfus oranı azımsanmayacak derecededir.

Çizelge 3.1: 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında Ankara nüfusu, (Behar, 1996).³⁹

Tebaa	1881	1890	1902
Müslümanlar	17.218	17.992	22.769
Ortodoks Rumlar	1.637	1.565	2.329
Ermeniler	6327	7.855	7.828
Museviler	413	413	842
Toplam	25.955	27.825	33.768

Kösemihal ve Karsel (1939)'deki bilgilere göre, Ermeni, Rum ve Musevî cemaatleri için müzik vazgeçilmez bir yaşam biçimidir.⁴⁰ O dönem için alaturka musiki

³⁷ Kösemihal ve Karsel özellikle Hristiyan müzisyenlerin kendi aralarında “ekmek kavgası” içinde olduklarını ve bütün düşün ve derneklerde Hristiyan müzisyenlerin para karşılığında bu işi yaptıklarından söz etmektedir. “Çoğu nota okumayı bilmiyor, herhangi bir parçayı bilenlerden ve kulaktan meşk ediyorlardı” (Kösemihal ve Karsel, 1939, s. 10).

³⁸ Ankara'nın modern öncesi dönemde geç şehirleşen bir yer olması, saray müziğiyle olan etkileşimini engellemiştir.

³⁹ Bu nüfus sayımına kadınlar dâhil edilmemiştir.

⁴⁰ Kösemihal ve Karsel (1939) ilk olarak isim isim Hristiyan müzisyenlerden söz etmekte ve kullandıkları çalgılara yer vermektedir. Buna göre, Aleksi ve Kütoğlu Andon, keman; Sarapel Boğos, büyük flüt; Kısıli Kırkor, Binyat Andon ve Salgın Petri pikolo flüt; Cerrah Rüpen, Bogos ve Hacı Firan Kırkor, ud; Pavli ise santur, ud, akordeon ve mandolin gibi birkaç çalgı çalabilmekle ün yapmışlardır. Pavli'nin normal santurdan daha büyük kendine mahsus bir santuru olduğu söylenir. Kireççi Mihal ud ve Susçu Yovan ise kemanla ayrı bir saz takımı kurmuşlardır. Bu müzisyenlerin çoğunun nota bilgisi yoktur. Diğer bir önemli bilgi ise, Aleksi'nin Ankara'da fasıl müziğini ilk yayan kişi olmasıdır. Bu kişi aynı zamanda Atatürk için marş besteleyip dönemim parasıyla 50 lira ile ödüllendirilmiştir. Hristiyan toplantılarında Keman, büyük ve küçük flüt, mandolinden oluşan çalgı takımları tek sesli olarak Kadril, Lansiye, Vals, Mazurka, Sotiş, Polka gibi türleri icra etmektedir. Bu müziklerle dans edilmektedir. Şarkı sözleri Rumcadır. Ankara'daki alaturka müziği icra edenler ise daha ziyade Ermenilerdir. Katolik Ankara Ermenileri daima Türkçe konuşmuşlar, müziklerini bu dille

tamamen ud ve keman icra eden Ermeni ve Musevî müzisyenlerin tek elindedir. Riyaset-i Cumhur orkestrasının Ankara'ya taşınmasına kadar kentteki tek Klâsik Batı müziği icracıları ise Rumlar olacaktır. Bu dönemde vals, mazurka ve polka gibi türlerin keman, flüt ve mandolin eşliğinde bozkır topraklarında tınlaması da önemli bir ayrıntıdır.

Gayrimüslim müzisyenlerin yanında Ankara, Seymenlik geleneğinden gelen güçlü bir müzisyen profiline sahiptir. Örneğin tarihte bilinen en eski bağlama üstadı Kıyak Ali Efe bunlardan biridir ve sarayda II. Abdülhamit'e saz çalan maharetli bir müzisyendir.⁴¹ Kıyak Ali Efe dönemi itibarıyla, perdesiz bağlama çalan -belki de icat eden- ilk icracıdır (Kösemihal ve Karsel, 1939). Kronolojik sırayla; Çoban Hüseyin, Parmaksız Hüseyin, Mutaflı Hasan, Güveçli Andon, Kalburcunun Hüseyin, Parmaksızın Halil Efe, Ahmet Kayıplar, Kasap Yaşar, Bahçıvan Halil⁴² Bostancı Ahmet Ağa, Fitmanın Ahmet, Hisarlı Bahri, Mamaklı Mehmet Ağa, Yağcıoğlu Fehmi Efe⁴³ ve Genç Osman⁴⁴ gibi isimler tarihsel süreçte Ankara halk müziğinin

icra etmişlerdir. Ancak kilisede hem Katolik hem de Gregoryen Ermeniler dini müzik ve dualarını Ermenice yapmışlardır. Ermeni Katolik cemaati diğer mezhepten farklı olarak kilisede çalgı kullanmaktadır. Bu çalgılar, sol el ile körüğü işletilen ve sağ el ile perdeleri kullanılan küçük bir armonik başta olmak üzere keman, büyük ve küçük flütlerden oluşmaktadır. Bu çalgı topluluğu, *Şemmas* denilen ve üç kişiyle söylenen dualara eşlik etmektedir. Ud ve benzeri mızraplı çalgılar ise, uzun seslerle okunan dualara eşlik edemedikleri için takıma alınmamaktadır. Çalgı topluluğunda kemanlardan biri tizden, diğeri bir oktav aşağından çalması, armonik duyuluşu elde etmek kaygısının bir göstergesi sayılır. Buna rağmen Protestan Joovran kilisesinde armoniye doğru bir adım atılmıştır. Buranın başpapazı Batveli, armonik çalgısıyla ile tek başına söylemekte, akabindeyse cemaat çeşitli seslerle kendisine eşlik etmektedir. Dualar Ermenilerin aksine Türkçe olarak yapılmaktadır. Bir örnek; Haktaala azimsin sen/Biz ne hakir, edna.../Hep mahlûkat çöksün birde/Secde kılsın sana (Kösemihal ve Karsel, 1939).

⁴¹ Efe ile ilgili şöyle bir rivayet söz konusudur: “Kıyak Ali Abdülhamit zamanında İstanbul'da maiyet taburunda aşçı imiş. Bir gün baş aşçı ile oturup bağlama çalıyormuş. Abdülhamit sazın sesini duymuş; Ali'yi çağırarak bağlamasını dinlemiş, hoşlanmış; kendisini zabıt yapmak istemiş. Fakat Ali, ‘ben padişahı istemiyorum ki, rütbesini alayım’ diye haber göndermiş ve saraydan kaçmış” (Kösemihal ve Karsel, 1939, s. 8).

⁴² Hicrî takvimle, 1310 yılında doğan Ankaralı Bahçıvan Halil, yirmi yaşında bağlama çalmaya kendi kendine başlamış ve bu konuda bir hayli ustalaşmıştır. “Bir yıldan fazla İstanbul'da, bir müddet Halep'te oturmuş. Avusturya'da Galiçya cephesinde harp ederken yaralanarak Gedik kasabası askeri hastanesinde tedavi edilmiş, üç ay Viyana'da istirahat etmiş, Belgrad üzerinden İstanbul'a dönünce Bağdat'a sevk olmuş, Ankara'da dört buçuk yıl jandarmalık ederek bütün civarları dolaşıp tanımış. Fakat bu görgülerine rağmen yerli musikinin esasına bağlı kalmış, bağlamasını böyle bir bağlılıkla çalma sebatını göstermiş” (Kösemihal ve Karsel, 1939, s. 8).

⁴³ Ankara Seymen müziğinin önemli kaynak kişilerinden olan Yağcıoğlu Fehmi Efe 12 yaşında bağlamaya başlayarak Efeliğe adım atmıştır. Eski Efelerden Kalburcunun Hüseyin'in terbiyesi altında yetişmiştir. Fehmi oğlu'na göre Efeliğin şartları şunlardır: 1. Mert, namuslu, cesur ve iyiliksever olmak, büyüğünü ve küçüğünü tanımak; Efe böyle terbiye alan bir kimsedir. 2. Efe milletini ve devletini sevmek, bu yolda mertçe can vermekle mükelleftir. 3. Büyüğe karşı itaatli ve terbiyelidir, küçüklere Efe ruh ve terbiyesinde vazifesiyle mükelleftir ve ancak bu şartlar içinde yetişen herkes yiğit birer Efe olmuş sayılır (Kösemihal ve Karsel, 1939).

önde gelen bağlama icracılarıdır (Kösemihal ve Karsel, 1939; Tan ve Turhan, 2000; Şimşek ve Palacı, 2001). Cumhuriyet döneminin ikinci ve üçüncü kuşak Ankaralı saz icracıları ise; Bayram Aracı⁴⁵ Mucip Arcıman, Adnan Şeker, Rıfat Balaban, Burhan Gökalt, Mehmet Erenler, Zekeriya Bozdağ, Hacı Taşan, Ayaşlı Dede, Remzi Coşkun, Necmettin Palacı, Fikret Karagülle, Ayhan Ertürk, Mehmet Ali Palacı, Ünal Türkmen, Engin ve Ersin Eroksal, Arif Balaban, Mehmet Demirtaş'tır (Tan ve Turhan, 2000).

Bağlama her ne kadar Ankara'nın başat bir çalgısı olsa da, aynı zamanda davul, zurna, def, darbuka, kaşık, zilli maşa, dilli/dilsiz kaval, madeni kaval, dilli ve dilsiz çobandüdüğü ile göçmen yerleşimlerinde görülen armonik⁴⁶ gibi sazların da icra edildiği bir bölgedir (Kösemihal ve Karsel, 1939; Tan ve Turhan, 2000).

Ankara'nın çevre ilçe ve yerleşimlerindeki müzik kültürü Ankara halk müziğinin karakteristik yapısını oluşturmada önemli bir tamamlayıcı özellik taşımaktadır. Dolayısıyla Ankara halk müziğindeki çevre ve merkez ilişkisi oldukça karmaşıktır. Şöyle ki, o dönem itibarıyla çevredeki birçok müzik unsuru kentte görülemeyebilir. Buna karşın Karaşar bölgesindeki zeybeklik geleneğinin kentteki seymen geleneğiyle ilişkisi oldukça açıktır. Bu bağlamda kentin folklorik müzik nitelikleri Ankara çevresini tam anlamıyla temsil ettiğini söylemek oldukça zordur. Ancak Ankaralı bağlama icracısı Bahçıvan Halil'in Kösemihal ve Karsel (1939)'e verdiği bilgiler ışığında, kentteki saz çalma geleneği ile 8-10 saat yürüme mesafesindeki köylerin müziği arasında pek fark yoktur. Halil'e göre, kentteki bağlama icracıları çevre yerleşimlerdeki bağlamacılar nazaran daha ustadır ve icraları farklıdır. Ancak bu söylem tek başına yeterli değildir. Dolayısıyla bu başlık altında, çevre yerleşimlerin ses evrenine odaklanmak yerinde olacaktır. Buradaki tek güvenilir kaynak ise, Halil Bedi Yönetken'in "Derleme Notları"⁴⁷ adlı kitabıdır. Buradaki sıradan hareketle, Ankara çevresindeki geleneksel müzik kültür yaşamı şu şekilde özetlenebilir:

⁴⁴ Genç Osman yaşayan Efelik geleneğinin son temsilcilerindendir. Aynı zamanda Fehmi Efe gibi Ankara halk müziğinin önde gelen kaynak kişisidir. Şimşek ve Palacı (2001)'nin deyişiyle, Genç Osman'ın 1963 yılındaki vefatıyla Ankara folklorunda saz çalma geleneği bitmemiş ama öksüz kalmıştır.

⁴⁵ Ankara halk müziğini 50'li yıllarda İstanbul gazinolarında icra eden ilk saz ve söz üstadıdır.

⁴⁶ Burada sözü geçen Armonik, Ankara çevresine yerleşen Kafkas kökenli toplulukların kullandığı bir çeşit garmon veya akordeon benzeri bir çalgıdır.

⁴⁷ "Derleme Notları: Cilt 1" adını taşıyan bu kitap, yazarın 1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor arşivi için Anadolu ve Trakya'da katıldığı 14 derleme gezisine ait notların bir kısmını içerir. Yazarın kaleme aldığı notların bir kısmı Ülke Gazetesi, Varlık Dergisi, Müzik

Ankara'nın kuzey doğusunda yer alan Çubuk, müzik kültürü olarak Ankara ile kısmen paralel niteliklere sahiptir. Burada da, zeybek ve ateş etrafında Sinsin oynanmaktadır. Zeybeğe ziybek veya zibek denir. Köylerinde Deve⁴⁸ Arap⁴⁹ Kadı, Bebek ve Elekçi oyunları gözlenmiştir.⁵⁰



Şekil 3.2 : Ankara ve çevresi.

Çubuk'ta icra edilen müzikli toplantılara cümbüş denilmektedir ve işleyiş olarak şehirdeki türeviyle aynıdır. Burada da saz çalınmakta, kadın oynatılmakta ve Misket, Ankara Koşması, Konyalı gibi türküler icra edilmektedir. Kadınlar zillerle oynarken, erkeklerin zil takması ayıp karşılanmaktadır. Erkekler arasında zil takan yalnızca köçeklerdir. Bunun dışında Çubuk, aynı zamanda bir halay bölgesidir. Burada halaya *alay* denir. Yönetken, derleme sırasında, bir köyden, ağırlama⁵¹ ve hoplama⁵² olmak üzere iki bölümden oluşan bir halaydan söz etmektedir. Ağırlama bölümü davul ve zurna eşliğinde çalgısal formda icra edilirken, hoplama bölümü sözlüdür. Burada

Görüşleri Dergisi, Ulus Gazetesi ve Türk Folklor Araştırmaları Dergisinde bölüm bölüm yayınlanmış, 1966 yılında ise kitap olarak basılmıştır. Aynı kitap 2006 yılında Sun Yayınevi tarafından Arda Erdem'in editörlüğünde yeniden basılmıştır.

⁴⁸ Devenin taklit edilmesi dayalı toplu icra edilen müziksiz seyirlik bir oyun.

⁴⁹ Ege'den Karadeniz'e kadar geniş bir coğrafyada yaygınlık kazanan, oyuncunun yüzünü siyaha, dil ve dudağını ise kırmızıya boyadığı, mizah unsurları taşıyan seyirlik oyunlardır. Gazimihal (1999), Etimesgut'un Ergazi köyünde 6 kişinin kılık değiştirilerek davul-zurna ve kaval eşliğinde oynadığı bir Arap oyunundan söz eder. Yönetken, oyun hakkında herhangi bir bilgi vermediğinden Gazimihal ile bir karşılaştırma yapmak zordur.

⁵⁰ Kadı, elekçi ve bebek oyunları hakkında güvenilir bir bilgiye ulaşamamıştır.

⁵¹ Halayların ağır başlayan ilk bölümüne verilen isim.

⁵² Halayın hızlanan bölümüdür.

halay kalabalık çekilir ve halaya duracak olana “başa dur” denir. Çubuk’ta kadın halaylarını da görmek mümkündür (Yönetken, 2006).⁵³

Ankara’nın kuzeyinde kalan ve eski bir yerleşim yeri olan Kızılcahamam’daki geleneksel müzik kültürü, Çubuk’la benzerlikler gösterir. Burada da düz oyun ve Sinsin⁵⁴ oynanmakta, halaylar çekilmektedir. Deve, At, Arap ve Ayı⁵⁵ gibi köy seyirlik oyunları bir hayli yaygındır. Yönetken burada, Kızılcahamam türkülerinin ilginç bir özelliğinden söz eder. Buna göre, birçok türkünün müzik cümlesinin sonu uzatılmakta ve bir sustan sonra esere devam edilmektedir. Burada en yaygın türkü ise, Çiçek Dağı’dır.⁵⁶ Türkünün giriş bölümü, parmak şaklatıp ayak vurularak oynanır (Yönetken, 2006).

Türkmen kültürünün yaygın olduğu Haymana’da da Sinsin oyunu yaygındır. Halay, bozlak ve ağıt, bu yörenin vazgeçilmez folklor malzemeleridir. Burada da cümbüş geleneği yaygındır. Özellikle düğünlerden bir gün önce yapılır. Kadınlar kız evinde kına eğlencesi düzenlerken, erkekler oğlan evinde cümbüş için toplanır. Bu ortamda Yandım Şeker, Misket gibi oyun havaları icra edilirken, dışarıda Zeybek, Sinsin, Seymen, Kılıç ve Üçayak gibi yöresel oyunlar oynanır (Yönetken, 2006).

Ankara’nın güney doğusunda yer alan Şereflikoçhisar ise, bölge folkloru açısından önemli bir bozlak ve halay⁵⁷ merkezidir. Ayrıca güçlü bir bağlama icra geleneğine sahiptir.⁵⁸ Bu icra pratiği aynı zamanda yöredeki düz oyun çeşitliliğine işaret eder. Köçeklik ise, Koçhisar’ı diğer yörelerden farklı kılan bir gelenektir (Yönetken, 2006).

⁵³ Yine Yönetken (2006)’e göre, Çubuk’ta Türkmen kültürü öylesine baskındır ki, Erzurum civarından göçen bir topluluk tamamen Türkmenleşmiş hatta iyi derecede bozlak bile icra eder olmuştur.

⁵⁴ Anadolu’nun muhtelif yerlerinde, genelde davul ve zurna eşliğinde oynan bir oyundur. Gazimihal (1999) Ankara’da icra edilen bir Sinsin oyununu şöyle tasvir eder: “Gece açıkta ateş yakılır. Oyuna kalkanlar, ateşin çevresinde halkalanırlar. Bir kişi ortaya çıkıp çalımla ateşin çevresinde dolaşarak seğırtmeye (koşmaya) başlar. O sırada bir başkası ona karşı cepheden ileri atılır, kovalar, muştalar ve herhangi bir suretle oradan uzaklaşması için sıkıştırır. Bundan sonra bir başkası meydana atılıp o ikinciyi sahadan zorla uzaklaştırır. Oyun böylece sürer ve biter” (s. 23).

⁵⁵ Gazimihal (1999)’e göre bu oyun, iki kişi tarafından davul ve tef eşliğinde oynanır.

⁵⁶ Bu türkü, yalnızca Ankara sınırları içinde değil tüm Orta Anadolu halk müziğinin ortak repertuarıdır. Bu nedenle TRT kayıtlarında türkünün yöresi Orta Anadolu olarak belirtilmiştir.

⁵⁷ Önde gelen halayları Arzu ile Kanber ile Gidiyorum Çoruma’dır. Yönetken (2006) burada halay çekilirken hep bir ağızdan türküsünün de seslendirildiğinden söz etmektedir. Bu süreçte davul ve zurna hafiflemekte, vokal kısım bittiğinde ise davul zurna kuvvetli çalmaya devam etmektedir.

⁵⁸ Yönetken, burada, sazların göğüs (döş) kısımlarının oldukça büyük olduğundan söz eder. Bu bilgi, günümüzde yaygın olarak kullanılan ve Neşet bağlama olarak adlandırılan abdal tipi sazların o dönemdeki varlığına işaret eder.

Ankara'nın güney doğusunda yer alan Bala'da, Şereflikoçhisar'a paralel olarak, bozlak, düz oyun ve halay icra edilir. Bilhassa bu yöre, önemli bir halay merkezidir. Yönetken (2006) derleme notlarına burada yirmi ilâ otuz kadının daire şeklinde halay çektiğini yazmıştır. Yörenin en yaygın halayları; Ağır Halay, Arzu ile Kanber, Yanlama-Yelleme, Afşar Halayı, Keçeli Çoban, Yol Ver Geçelim, Çoban, Üç Ayak, Hopbarlem-Yeldirme ve Haranı'dır. Ayrıca burada, Keskin ile benzerlik gösteren düz oyunları görmek mümkündür (Yönetken, 2006).

Ankara'nın batısında kalan Nallıhan'ın müzik kültürü yörenin Doğu ve Güney bölgelerinden görece farklılık arz ettiği söylenebilir. Nallıhan'da halaya “hora tepme” denilmekte ve zeybek, düz oyun, kavuşturma gibi oyunlar oynanmaktadır. Aynı zamanda yöre, tef çalan kadınlarıyla meşhurdur. Yönetken (2006)'e göre, tefçi kadınlar, uzun hava seslendirirken aynı anda dört sekizlik ve iki birer dörtlük değerlerle tef icra etmektedir. Yörede bağlama ve davul-zurnanın yanında kaval da yaygın olarak kullanılan çalgılar arasındadır (Yönetken, 2006).

Ankara'nın batısında kalan Beypazarı ise, Ankara halk müziği kimliğini bütünleyen diğer bir önemli yerleşim bölgesidir. Burayı belirgin kılan özellikse, Orta Anadolu zeybek geleneğinin kaynağı olmasıdır. Aynı zamanda Karaşar, kentteki Seymen kültürünü gerek oyun gerekse repertuar bakımından besleyen bir yerleşimdir. Yönetken (2006)'e göre, Beypazarı ve Karaşar'da zeybek dışında, Meşeli⁵⁹ Kavuşturma, Karşılama⁶⁰ ve Koşma gibi oyunlar oynanmaktadır. Bilhassa dokuz zamanlı Kavuşturmalar hızlı oynanır.⁶¹ Burada yöre özgü bir oyun olan “Nalkalım” dikkat çeker. Yönetken (2006) bu oyunu şöyle tasvir etmektedir: eder; “...burada oyuncular halka olup diz çökmüş vaziyette dizleriyle yürüyerek oynuyorlar. ‘Nalkalım yavrum nalkalım, hepimiz birden kalkalım’ denince kalkıp ayakta oyuna devam ediyorlar” (s. 15). Beypazarı'nda, bağlamadan sonra gelen çalgı tipi üç boğumlu erik kavalıdır. Aynı zamanda, alışılmışın dışında bir pratik olan, kaval eşliğinde türkü söyleme geleneği yaygındır. Burada da, muhabbet âlemi⁶² adı altında

⁵⁹ Meşeli, başta Bolu Mudurnu ve Göynük yörelerinde olmak üzere Ankara'da da görülen saz eşliğinde ağırlıklı olarak düğünlerde erkekler tarafından oynanan bir oyundur.

⁶⁰ Anadolu'nun birçok yerinde kadın ve erkeklerin ayrı ayrı karşılıklı olarak oynadıkları bir oyun türüdür.

⁶¹ Yönetken (2006) bunun bir benzerini Isparta, Eğirdir, Burdur-Tefenni ve Antalya'da gördüğünden söz eder.

⁶² Yönetken (2006) muhabbet âlemlerinde, kadınların yazmalarının, dışarıya sesin gitmesini engellemek için sazın tellerinin altına sokulduğundan söz etmektedir.

içkili ve kadınlı müzikli toplantılar mevcuttur. Yönetken (2006)'e göre, bu eğlence, işleyiş bakımından cümbüşle paralellik gösterir. Yine Yönetken, alan çalışması yaptığı döneme denk gelmese de, kendi ifadesiyle, Beypazarı'nda yakın zamana kadar kuvvetli bir saz kültürünün egemenliğinden ve duvarlarında onlarca sazın asıldığı kahvelerden söz etmektedir.

Ayaş ve Güdül ilçelerinin müzik folkloru da, bu başlık altında ayrı bir önem taşır. Buna göre, Ayaş'ta kaşık oyunları yaygındır. Köylerinde ise, “sürükleme” adıyla iki veya daha fazla kişiyle karşılıklı şekilde kaşıklı-kaşıksız ve zilsiz oynanan bir oyun mevcuttur. Burada, erkeklerin haricinde kadınların da zeybek oynadığı tespit edilmiştir. Ayaş, aynı zamanda önemli bir bozlak yurdudur. Diğer bölgelerde olduğu gibi burada da Çiçek Dağı türküsü ve oyunu herkesçe bilinir. Yönetken (2006)'e göre, Nallıhan'daki üç boğumlu dilli kavallara Ayaş da sahiptir. Hatta yazar, kaval çalarken türkü söyleyen ilginç bir kişiye dikkat çekmiştir. Güdül ise, Ayaş'tan farklı olarak önemli bir zeybek bölgesidir (Yönetken, 2006).

Yönetken (2006) derleme notlarına, Kırıkkale ve Keskin folklorunu da dâhil etmiştir. Buna göre, Kırıkkale, bir bozlak ve halay yurdudur. Buraya bağlı Hasan Dede nahiyesi ise, Alevi müzik geleneğinin önemli bir merkezidir.⁶³ Kırıkkale gibi Keskin de, bozlak ve halayın⁶⁴ yoğun yaşandığı bir yerdir. Ancak farklı olarak, Kol Oyunu⁶⁵ adıyla bir dans pratiği saptanmıştır. Ayrıca, Deve ve Arap gibi köy seyirlik oyunları

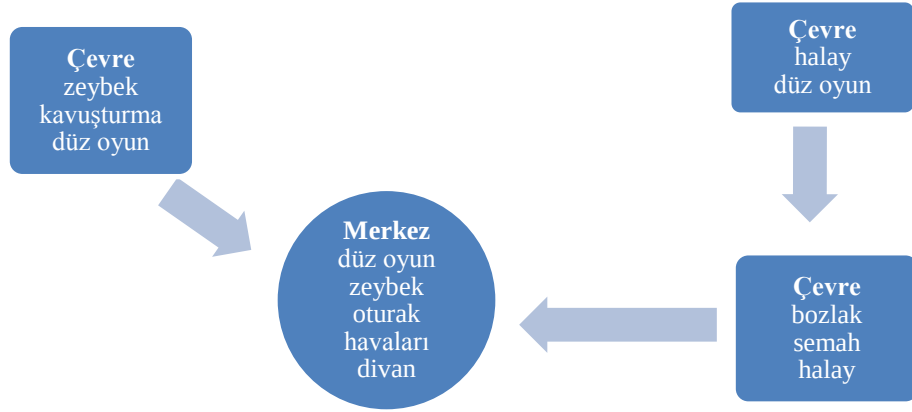
⁶³ Yönetken (2006), burada yürütülen Cem ritüelleriyle ilgili şu bilgileri sunar: “ Cem’de bir veya iki saz ve keman bulunmuş. Hatai, Nesimi, Verani, Pir Sultan, Kaygısız Aptal, Aptal Murat Sultan, Deli Boran, Âşık Ali, Asi Ahmet’ten nefesler deyişler okunmuş. Cem’de daha ziyade kırmızı şarap içilirmiş, olmazsa rakı. Zamah (semah) zamanı gelince Murşit gözcüye emreder, o da elindeki değnekle dokunarak zamaha lâıyk olanları kaldırmış, zamaha giremeyecek olan bacı ‘elimde veya dilimde hata vardır semaha giremem’ dermiş, iki kadın bir erkek sema ederlermiş. Kırklar zamahından sonra bir erkek bir kadın Garipler zamahını oynarlar, ‘gariplerin şehitlerin ruhuna dönelim imamı Hüseyin aşkına’ diye sema ederlermiş. Kırklar zamahı ağırlama ve yellendirmeden tereküp edermiş, sema esnasında kadın erkek birbirine dokunmazlarmış, zamaha kalkanlar için Mürşit halka sorarmış lâıyk mı, değil mi? Herkes de razı olurlarsa oynarlarmış. Herkes, erkân esnasında karınsa dahi bacı nazarında bakacak, başka gözle bakarsan derdine derman yoktur. Cem bittikten sonra gene herkes mürşide niyaz ederek dağılır, evine gider, oniki imama niyaz ederek yatarmış” (s. 16).

⁶⁴ Yönetken (2006), bir Keskin halay süitinden söz eder: “1. Ağır Halay 2. Cembekli 3. Üçayak 4. Yanlama 5. Yelleme (farfara) 6. Yeğınleme (hoplaması)” (s. 17).

⁶⁵ Buradaki oyunla ilgili herhangi bir bilgi yer almazken, Gazimihal (1999), Gaziantep, Sivas, Tunceli, Muş, Ordu ve Giresun Bulancak'ta oynanan Kol Oyunları'ndan söz etmektedir. Buna göre, Gaziantep'teki kol oyunu kadınlar tarafından yürütülürken, Tunceli'de bu isim halayı işaret etmektedir. Muş'un merkez ilçesinde de bir Kol Oyunu mevcuttur ve tef eşliğinde, 2 ilâ 6 kişi tarafından oynanır. Sivas'ın Gürün ilçesinin Karatavuk köyünde, Kol Oyunu'nu davul-zurnayla iki kişi karşılıklı oynamaktadır. Kangal ilçesinin Alala ve Yellice köylerinde ise, bu oyun, kadın ve erkek birlikteliğinde halay gibi oynarlar. Divriği'de Kol Oyunu tabiri semahı işaret eder. Ancak genel anlamı Davul ve zurnalı karma halk oyunudur (Gazimihal, 1999).

ile davul-zurna eşliğinde Cirit Havası çalınarak oynanan Sinsin, o dönem için yörede icra edilen yaygın kültürel pratikler arasındadır.

Modern öncesi döneme ait tüm bu bilgiler bize şunu göstermiştir ki, tarihsel süreçte Ankara'nın ses evreni, çokkültürlü ve kozmopolit bir yapının ürünü olmuştur. Bilhassa burada, merkez ve çevre etkileşiminin payı oldukça büyüktür. Örneğin, Seymen kültürüyle pekişen şehrin karakteristik müzik yapısı, Keskin'den gelen bozlak ve halay öğeleriyle bütünleşirken, Batı sınırları içinde kalan yerleşimlerdeki zeybek ve düz oyun geleneği, merkez faktörlerin de etkisiyle Ankara havzası içinde yaygınlık kazanabilmiştir. Dolayısıyla bu sınırlar içinde, halay ezgisinden, bozlağa; semah, düz oyun ve oturak havalarından, zeybeğe kadar geniş bir perspektifte farklı tınıların yankılanması kaçınılmazdır. Şekil 3.3 modern öncesi döneme ait Ankara halk müziği geleneğinin kültür bileşenlerini somutlar niteliktedir:



Şekil 3.3 : Ankara halk müziğinin kültür bileşenleri.

3.3 Ankara Halk Müziğini Bütünleyen Türler ve Repertuar Elemanları

Ankara halk müziği, içinde barındırdığı tür⁶⁶ bakımından oldukça zengin bir niteliğe sahiptir. Söz konusu bu zenginlik, kendisini, Ankara halk müziği üzerine yapılan çalışma ve araştırmalarda, yörede icra edilen türlerin farklı bakış açılarıyla sınıflanmasıyla da kendini göstermektedir. Söz gelimi, Kösemihal ve Karsel (1939) Ankara halk ezgilerini Oturak Havası, Kısa Hava ve Uzun Hava biçiminde sınıflama yoluna gitmişlerdir. Bu tabloda, Kısa Havalar'ın içine oyun havası niteliği taşıyan

⁶⁶ Genel anlamıyla, ortak özelliklere sahip olguların her biri birer türdür. Bu terim müzikte, üretim özellikleri ve toplumsal beğeni nedeniyle oluşan müzik ayrımlarına işaret eder. Türleri belirleyen öğeler; makam, ton, ritim (düzüm), söz, çalgılar, seslendirme biçimleri (tavır), kullanılan perde ya da ses dizgeleri ile yaşam biçimidir (Akdoğan, 2003).

düz oyunlar (Misket, Mor Koyun, Yandım Şeker vs.) girerken, Uzun Havalar'a Arzu ile Kamber ve Köroğlu gibi ezgiler dâhil olmaktadır. Burada Uzun Hava niteliği taşıyan bozlaklar Oturak Havaları'nın alt ögesi olarak ele alınmıştır.

Ankara halk müziğini, bir başka açıdan tasnifleyen Erdoğan (2001) bu müziği, Oyunlar ve Türküler olmak üzere iki grupta ele almaktadır. Oyunlar başlığı altında zeybekler ve düz oyunlar yer alırken; türküler başlığı altında divân, kırat, muhabbet havaları, oturak havaları, bozlaklar ve ağıtlar öne çıkmaktadır. Tuğrul (1945) ise, edebi bir bakış açısıyla, bu müziği; Satirik, İş ve Meslek, Merasim, Bir Olay Anlatan Türküler ile Maniler ve Oyun Türküleri bağlamında sınıflamıştır.

Tan ve Turhan (2001) kategorizasyonda çoklu tasnif yöntemini tercih etmişlerdir. Buna göre, Ankara halk müziği, ezgisel olarak Uzun Hava ve Kırık Hava biçiminde; konu olarak ise, Aşk ve Gurbet Türküleri, Satirik Türküler, Ağıtlar, Çocuk Türküleri, Bir Olaya Dayalı Türküler, İş-Meslek Türküleri ve Merasim Türküleri biçiminde sınıflanmalıdır. Şimşek ve Palacı (2001) ise bu müziği, Sözlü Zeybek Oyunları, Sözsüz Zeybek Oyunları, Marşlar, Sözlü Düz Oyunlar, Sözsüz Düz Oyunlar, Divân Ayakları, Kırat Havaları, Muhabbet (oturak) Havaları, Zil Havaları, Ağır Misket Türküler, Bozlak, Ağıtlar ve Ankara Çevresi Türküleri olarak detaylı bir biçimde sınıflamaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Ankara halk müziğini bütünleyen türlere ilişkin sınıflama şu şekilde yapılmıştır: Zeybek, Düz Oyun, Bozlak, Divân, Halay, Oturak (muhabbet) Havaları, Ağıt, Kavuşturma, Nefes ve Deyişler. Ancak bu başlık altında; Zeybek, Divân, Düz Oyun, Bozlak, Muhabbet-Oturak ve Zil Havaları üzerinde durulacaktır.

3.3.1 Zeybek

Türk halk müziği literatüründe bir dans ve müzik türü olan zeybek, ardında derin bir tarihsel sürece yaslanan belirli bir yaşam biçiminin sanatsal izdüşümüdür. Aynı zamanda, Ankara halk müziğinin temel dinamiğini oluşturan türlerin başında gelir. Zeybek kelimesinin kökenine ilişkin çeşitli kaynaklarda birbirinden farklı birçok görüşün varlığı dikkat çekmektedir. Ancak bu kavrama ilişkin en tutarlı yaklaşımı Onur Akdoğan sergiler. Akdoğan (2005)'ya göre, zeybek, *say* ve *bak* kelimelerinin birleşiminden oluşan *saybaktan* gelmektedir. *Say* kelimesi vücut, göğüs, beden ya da koruyucu anlamındadır. *Bak* kelimesi ise, *saybak* kelimesi dikkate alındığında, *bek* kelimesinin kalın sesiyle söylenmesinden, dolayısıyla, *say* kelimesinin ses uyumunun

dikkate alınarak seslendirilmesinden başka bir şey değildir. *Bek* kelimesi Divân-ı Lugatî't Türk'te "sağlam, sıkı, güçlü" olarak geçmektedir. Böylelikle *saybek*, sağlam ve koruyucu anlamındadır. Bu sözcük süreç içinde Türkçe ses uyumu gereği önce *saybak*, ardından *zaybak* ve *zeybak*, daha sonra da *zeybek* şeklinde telâffuz edilmiş ve son yüzyıldır da kelime zeybek olarak dilimize yerleşerek yaygınlık kazanmıştır (Akdoğan, 2005).

Tarihsel süreçte zeybek kültürü, Ankara'da Seymen geleneği içinde yaşamış ve bu kültürel edimin oyun ve müzik pratikleri yöre folklorunun önemli bir bileşeni olmuştur. Bu anlamda seymenlik ve zeybeklik öylesine iç içe geçmiştir ki, Şefik Aker, Ziya Şakir ve Enver Behnan Şapolyo gibi yazarlar etimolojik olarak *sekbân-seymen-zeybek* değişimi üzerinde durmuşlardır (Akdoğan, 2005). Bir diğer görüş ise, Efelere Ankara ve çevresinde Seymen denildiği üzerinedir. Ancak her iki kültürel pratiğe derinden odaklanıldığında aralarında ince nüansların olduğu görülebilir. Farklılığı somutlayan en açık gösterge ise 'Ankara Zeybekleri'dir.

Zeybekler, on yedinci yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemde, Batı Anadolu'da yaşamış eşkıya gruplarının genel adıdır. Bu grubun yaşam biçimine dönük olarak ürettiği somut olmayan kültür öğeler zamanla bağlı olduğu bölgenin sınırlarını aşmış ve izlerini Anadolu'nun doğusunda bile bulabileceğimiz bir yaygınlığa ulaşmıştır. Bir başka deyişle, Ege kıyıları ve Akdeniz'de merkezi bir nitelik taşıyan zeybek kültürü Marmara, İç Anadolu ve İç Karadeniz'e uzanan bir yolculuk sergilemiştir.

Cumhuriyet tarihinin önemli müzikologlarından Ferruh Arsunar, zeybek kültürüne ait oyun ve müziklerin bölgelenişi adına, difüzyonist⁶⁷ (yayılmacı) bir yaklaşımla, sınıflama yoluna gitmiştir (Öztürk, 2006'da atıfta bulunduğu gibi). Buna göre, ana zeybek bölgesi Aydın, İzmir, Manisa, Muğla ve Denizli'dir. Bu bölgeye en yakın yerler ise, Balıkesir, Çanakkale, Isparta ve Burdur'dur. Ana ve yan bölgelerin dışında yazar, üç etki sahası daha belirlemiştir. Bunlardan ilk saha, Antalya, Eskişehir, Bilecik, Kütahya ve Afyon'dur. İkinci etki sahası Bursa ve Konya olurken, son etki sahası Ankara, Bolu ve Kastamonu'dur. Burada belirtilen veriler, zeybek oyun ve

⁶⁷ Difüzyonizm, bir diğer deyişle yayılmacı kuram, etnomüzikolojinin metin merkezli yaklaşımlarından biridir. Buna göre, kültürel özellikler bir yerden ötekine yayılır veya hareket eder. Bu anlamda kültürlerin tek bir hareket noktası vardır ve bu özellik orijinal konumdan dışarı doğru hareket eder (Stone, 2008).

müziğinin oldukça geniş bir alanda varlık gösterdiğini kanıtlar niteliktedir. Ancak zeybek kültürünün, coğrafi konum, sosyo-kültürel ve ekonomik yapı ve kültürleşme gibi faktörler temelinde, yayıldığı yerin/bölgenin şartlarına uyum sağlamak için çeşitlenmesi kaçınılmazdır.⁶⁸

Bu açıdan, Ankara da zeybek kültürünün etki alanı içindedir ve tarihsel süreçte kendine özgü bir zeybek müziği inşa edebilmiştir. Yönetken (2006)'in deyiimiyle bu kent, Egeliye sürpriz olacak derecede önemli bir zeybek bölgesidir:

Zeybek Ankara'da çok eski ve yerlidir. Ankara, zeybeği o kadar çok sever ki, Fehmi Efe gibi yerli Ankaralıları, küçük çocuklarına bile zeybek oyunları öğretmişlerdir; 10 yaşındaki Özkul Efe güzel zeybek oynar. Ankara zeybeğinin hem müzik hem oyun bakımından kendine mahsus özelliği vardır (Yönetken, 2006, s. 8).

Öztürk (2006)'e göre, Ankara'daki zeybek kültürü, seymen, efe kavramlarının benimsenmesinden dolayı, ana akım zeybek kültürüyle önemli yakınlaşmalar göstermektedir. Ancak kentin içinde barındırdığı oyun havası kültürü, ağır zeybek kavramıyla pek örtüşmez. Buna karşın, (4+5) kesitli aksak dokuzlular, Ankara'da oldukça yaygın durumdadır. Burada çalınan ve oynanan zeybeklerde tempo bakımından “sıkı-düzen” bir etki görülür. Ağır zeybeklere özgü zaman deformasyonlarını Ankara ve çevresinde görmek bu açıdan imkânsızdır (Öztürk, 2006).

Ankara zeybeklerinin en önemli niteliği, yiğitliği, mertliği, toprak, vatan ve insan sevgisini temsil eden çeşitli kültürel kodları barındırmasıdır. Söz gelimi, Seymen oyununda, simgesel olarak kılıç sallama ve ok çekme yiğitliği; çökerek yere diz vurma, toprağa bağlılığı; kucaklaşma ise insan sevgisiyle birlikte vatan sevgisini anlatmaktadır (Şimşek ve Palacı, 2001). Zeybeklerin anlam evrenin de bu koreografik yapıyı duyumsamak mümkündür.⁶⁹ Müziğin dinamik yapısı ise yine söz

⁶⁸ Çobanoğlu (1999)'a göre, folklor ürünlerinin dağılımı, yayılımı, sözlü geçiş veya sözlü iletişim ile olur. “Anlatımlar, edinimler, öğrenimler ve tecrübeler neredeyse daima dil yolu ile anlaşarak gerçekleştirilir. Ortamı paylaşanların yetenekleri, durumları, tecrübeleri, icra edilen bir folklor ürününün, farklı biçimlerde tekrar edilmesine yol açar. Tekrar sırasında eski ürün yeni unsurlar kazanabilir veya bazı özelliklerini de kaybedebilir. Böylece yeni bir ürün meydana gelmiş olur. Eski form ve muhtevadan farklılık gösteren yeni ürün ise ‘varyant’ (*variant*) olarak nitelenir” (Çobanoğlu, 1999, s. 8).

⁶⁹ Silindi mi maşrapamın galayı/ Bozuldu mu ziybeklerin alayı/ Düşmanları öldürmenin golayı/ Goç gibi meydanlarda dönenlerdeniz/ Biz vatan uğruna ölenlerdeniz (Efeler)/ (Biz ehbab uğruna ölenlerdeniz)/ Aliverin martinimi atayım/ Düşmanları birbirine katayım/ Fırsat verin malı mülkü satayım (Karaşar Zeybeği/ Silindi mi Maşrapamın Galayı, TRT Rep. No: 2393).

öğesini destekler niteliktedir. Ankara zeybeklerinin oyun ve duruş düzeni de dikkat çekicidir:

Zeybek oyununa başlamadan evvel her zeybek oyununda olduğu gibi kasılma hareketi yapılır. Sağ el başparmağı açık, diğer dört parmak yapışık vaziyette silahlıkta, sol el ise sırtta böbrek hizasında avuç içi dışa dönük vaziyette, iki ayaküstünde sıkıca durularak yiğitçe, heybetlice poz verilir. Bu aynı zamanda seymen selâmıdır. Oyun sürecini altı basamakta göstermek mümkündür; yürüyüş (kostak) oyuna hazırlanma, sallanma, oynayıp, dönüş, çöküş ve hizaya giriş (Şimşek ve Palacı, 2001, s. 34).

Ankara zeybekleri, karakteristik olarak vokal-enstrümantal ve enstrümantal zeybekler başlığı altında iki grupta yer alırken, günümüze kadar notalarıyla kayıt altına alınan bu zeybekler şöyle sınıflanabilir:

- a) *Vokal-Enstrümantal zeybekler*: Âlim Gitme Pazara, Höyükünün Edirafı Köşk Olsun, Silindi mi Maşrapamın Kalayı, Vara Vara Vardık Bağa (Kolcu Havası-1) Kolcu Başı Zeybeği.
- b) *Enstrümantal zeybekler*: Ankara Zeybeği, Karaşar Zeybeği, Mendil Zeybeği, Misket Zeybeği ve Seğmen Zeybeği (Şimşek ve Palacı, 2001; Erdoğan, 2001).

Ankara zeybekleri, zaman ve ses organizasyonu bağlamında da diğer zeybek bölgelerinden kısmen ayrılır. Bu zeybekler makamsal olarak incelediğinde, ağırlıklı olarak, hicaz, evç, hüseyinî ve uşşak makamına ait ezgisel seyir yapılarına karşılık gelir. Bilhassa hüseyinî ve uşşak önde gelen makamlardır. Akdoğu (2004) özellikle bu iki makamın tercih edilmesinin nedenini, kentsel ve kırsal anlayışın ortak beğenisi olarak yorumlamaktadır:

Hüseyinî makamı daha çok kırsal yörelerin makamsal tercihinin yansıtmasına karşın, uşşak makamı kentsel bir makamsal tercih olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla hüseyinî ve uşşak makamlarının yoğunluklu kullanılması, üretilen zeybeklerin kökeninde daha çok kır-kent ortak beğenisinin bulunduğu gerçeğinden başka bir şey değildir (s. 1069).

Zaman organizasyonu ise şöyledir: Çalgısal (sözsüz) zeybeklere 9 zamanı kapsayan (4+5) kesitli aksak ritmik form yapıları hâkim olmakla birlikte bu zeybekler “yürük-kıvrak-hareketli” kategorisi içinde değerlendirilir. Sözlü zeybekler ise, ağırlık olarak multi-ritmik bir yapıyla kurgulanmıştır. Ana iskeleti (4+5) kesitli 9 zaman olmak suretiyle, 7-11-15-18 zamanlı ritmik kombinasyonlara sahip sözlü zeybek örneklerini görmek mümkündür.

Ankara zeybeklerinde kullanılan çalgı tipleri ise, başta bağlama olmak üzere davul ve zurnadır. Özellikle bağlama, zeybek icrasında ön plândadır. Neredeyse her bir

zeybek için ayrı bir saz düzeni mevcuttur. Söz gelimi, Seymenlerce, Ankara Zeybeği'ni Hüdayda; Misket Zeybeği'ni Misket; Âlim Gitme Pazara'yı Bağlama; Mendil Zeybeği'ni ise, Bozuk düzende icra etmek âdeti bir zorunluluktur.⁷⁰

3.3.2 Düz oyun

Ankara'da belirli oyun kuralları ekseninde, oyun havası niteliği taşıyan sözlü eserlere düz oyun veya düz oyun havası denir. Başka bir açıdan, düz oyunları, geleneksel oyun havaları içinde bir alt tür olarak tanımlamak mümkündür.

Gazimihal (1991)'e göre, düz oyunlar, bağlama eşliğinde yalnızca müzisyenler tarafından söylenen, kaşık kullanılmadan parmak, vücut ve ayak hareketleriyle oynanan bir dans ve müzik türüdür. Daha ayrıntılı bir ifadeyle, Gazimihal (1991) bu oyunu şöyle betimler:

Ankara bölgesi oyunlarından, köylerde vardır. İki veya birkaç kişi kendi mihverleri etrafında yahut birbirlerinin peşinde olarak döne döne daire çizerler yahut da karşılıklı oynarlar. Havanın kuvvetli çalınan yerlerinde ayaklar ileri, sağa ve sola hafif hareket ettiği sırada her iki elin baş ve orta parmaklarını şıklatırlar. Havanın hafif çalınan yerlerinde bu tartımlı şıklatmalar susar. Sağ kol kalkık, sol kol kalçaya dayanık veya arkaya alınmış yahut da her iki kol inik durur. Sol ayak basık ve sağ ayağın topuğu kalkık olduğu halde, sol ayak tartımlı ökçe vuruşları yapar. Dinlenmek üzere, sağ ayağın hareketini sol ve solunkini sağ ayak değiştir. İlk vaziyete geçilerek tekrarlanır ve oyun havanın kuvvetli çalınışında sona erer (s. 172).

Erdoğan (2001)'ya göre Ankara düz oyunları, figür itibarıyla birbirine benzer. Oynanış biçimi olarak dirsekler omuz hizasındadır. Göğüs ileridedir, baş daima dik tutulur ve gözler ileriye bakar, vücut hiç sallanmaz. Hiçbir düz oyunda yere eğilip çökülmez. Kol hareketleri ahenk ve düzeni sağlar. Bağlamadan başka bir çalgı ise bu oyunda kullanılmaz. Şimşek ve Palacı (2001) ise, düz oyunları, zeybeklere göre daha hareketli ve kıvrak olarak tanımlamaktadırlar. Dans figürleri zeybeklerde olduğu gibi el, kol ve ayak hareketlerinde toplanmıştır. Dansı etkileyen ezgisel yapı ise başlangıç ve bitiş itibarıyla sabit metronomdadır. Oyun müziği, aynı ritmik yapıyla başlayıp bitmektedir.

Düz oyun pratiği, her ne kadar Ankara ile özdeşleşse de, Anadolu'nun farklı coğrafyalarında bu türün izini sürmek mümkündür. Yine Gazimihal (1991)'e göre,

⁷⁰ Söz konusu bu gelenek, günümüzde Seymen Dernekleri ve son kuşak Seymenlerce yaşatılmaya devam edilmektedir.

Bilecik'in Bozüyük ilçesinde, özellikle düğün ve bayramlarda saz eşliğinde on erkek tarafından icra edilen düz oyunların geçmişteki varlığı dikkat çekicidir. Buna Afyon Emirdağ da dâhildir. Safranbolu'da ise düz oyunlar, kadınlar tarafından yürütülmüştür. Söz konusu bu durum, Burdur için günümüzde de geçerlidir (Karabaşa, 2007).⁷¹

Ankara'nın müzik folkloru tarihini anlatan kaynaklarda, bu oyunun erkek egemenliğine vurgu yapılmasına karşın (Şimşek ve Palacı, 2001; Erdoğan, 2001; Kösemihal ve Karsel, 1939), Yönetken (2006) kadınların zillerle, erkeklerin de zilsiz düz oyun oynadıklarını gözlemlemiştir. Buna karşın hiçbir kaynakta, yöre genelinde kadınlarla erkeklerin birlikte oynadığı bir düz oyun maddesi yoktur.

Gazimihal (1991) hazırladığı halk oyunları kataloğunda, Ankara ve çevresinde görülen kaşıklı ve zilli oyunlardan ayrıca söz eder. Buna göre, kaşıklı oyunlar, düz oyunlar kadar yaygın değildir. Zilli oyunlar ise, ücret karşılığı tutulan kadın oyuncular tarafından icra edilir:

Her oyunun kendi karakterine yatan havaları vardır. Hangi oyun yürütülecekse onun bu havalardan biri vurulur. Oyuncular bu havaları iyi tanır ve işitince şevke gelerek harekete geçerler. Düz oyun, köylerde olduğu gibi, merkezin eski yerleşik sekencesi arasında da vardır (Gazimihal, 1991, s. 41).

Ankara düz oyunlarının müziksel yapısı, sürekli tekrar ve yoğun sekvens içeren diğer oyun havası tiplerinden nitelik olarak ayrılır. Gerek düz oyunu bütünleyen ezgilerdeki makamsal çeşitlilik (kürdî, uşşak-hüseynî, hicaz, muhayyer, eviç vb.) ve zengin ezgi motifleri, gerekse icra biçiminde kullanılan farklı düzen çeşitliliği, Ankara düz oyunlarını farklı kılan dinamiklerdendir. Sözel yapı gereği, işlediği konularla da aynı durum değişmez. Anlam evreninin lirik bir üslûba sahip olması; ağırlıklı olarak sevdâ, güzelleme, boş vermişlik ve berduşluk gibi konulara odaklanması, ayırt edilebilir bir edebi yöne işaret eder.

Sonuç olarak, Ankara düz oyunlarını vokal-enstrümantal ve enstrümantal olmak üzere iki temel başlıkta sınıflamak mümkündür.

⁷¹ Burdur halk oyunları üzerine çalışma yapan Karabaşa (2007) yörede erkeklerin zeybek ve teke yöresi oyunları oynadığını, kadınların ise daha çok düz oyun oynadığını belirtir. Bir başka deyişle, kadın zeybeklerin yerini düz oyun pratiği almıştır. Yine bu araştırmadan çıkan bilgiye göre, Burdur'un Sazak köyünde, kadınların kaşığın uçlarından tutmak suretiyle düz oyun oynadıkları belirlenmiştir. Karabaşa (2007)'nin deyimiyle, Burdur'da eskiden pek rağbet edilmeyen düz oyunlar eski oyunların unutulmasıyla şuan oldukça popülerdir.

- a) *Vokal-Enstrümantal Düz Oyunlar*: Açıl Ey Ömrümün Varı (Bâd-ı Sabah Oyun Havası), Atım Araptır Benim, Çiçek Dağı, Evleri Var Engin, Fidayda (Hüdayda), Güvercin Uçu Verdi (Misget), Haydan Olur Huydan Olur (Yandım Şeker Oğlan), Irmağın Geçeleri, Mor Koyun ve Name Gelin.
- b) *Enstrümantal Düz Oyunlar*: Cezayir, Çarşamba Oyun Havası, Sabahi Oyun Havası, Hicaz Oyun Havası, Karaşar Selâmlığı (Güveği Selâmlığı), Topal Koşma, Ankara Çeşitlemesi/Yıldız Oyun Havası (Şimşek ve Palacı, 2001; Erdoğan, 2001).

Bu tasnifteki düz oyunların içinde, Orta Anadolu'nun ortak repertuarı olan eserler de yer almaktadır. Buna göre; Açıl Ey Ömrümün Varı, Çiçek Dağı⁷² ve Yıldız Oyun Havası⁷³ yalnızca Ankara'da değil Orta Anadolu coğrafyası içinde yaygın olarak icra edilen eserlerdir.⁷⁴

3.3.3 Divân

Divân, âşık edebiyatı ve müziğinin yaygın bir türü olmakla birlikte, âşık meclislerinde ilk okunan eserlerin başında gelir (Şenel, 2009); tıpkı Ankara'da icra edilen cümbüş ve divânlarda seslendirildiği gibi.

Türk Müziği literatüründe, aruz vezninin *failatün- failatün- failatün-failün* kalıbıyla ya da 15'li hece vezniyle yazılan ezgilere divân denilmektedir. Bunun yanında *meḫa'ilün, meḫa'ilün fe'ülün* vezninde ya da özellikle 11'li hece vezniyle okunan ve adına divân denilen ezgi örneklerini görmek mümkündür (Şenel, 2009). Divân adını taşıyan bütün şekiller, veznin besteye uyması için daima sabit tutulmuş olup, genelde murabba biçimlileri yaygındır (Yardımcı, 2002).

Divânlar, edebi olduğu kadar müzikal bir karaktere de sahiptirler ve bulunduğu bölgenin yaygın kalıp ezgileriyle icra edilirler. Bu türün en belirgin özelliği, usullü veya usulsüz çalgısal bir bölüm ile uzun hava tarzında usulsüz, serbest ritimli ayrı bir bölümden oluşmasıdır. Saz girişleri genelde ritimli bir ezgi cümlesi, cümlecik ve bölmeler halindedir. Çoğunlukla kısa ezgilerden veya birkaç ölçüden meydana gelen girişteki bu ezgilere “divân ayağı” denilir. (Şenel, 2009). Musiki meclislerinde divânların icrasal işleyişleri ise, şöyle tanımlanabilir:

⁷² Her iki türkünün de TRT repertuarında il belirtilmeksizin Orta Anadolu yöresine ait olduğu yazılıdır.

⁷³ Yıldız Oyun Havası TRT repertuarında ‘Yıldız Akşamdan Doğarsın’ adıyla Yozgat Akdağmadeni yöresine kayıtlıdır. Ankara’daki diğer bir adı ise ‘Ankara Çeşitlemesi’dir.

⁷⁴ Yaygın bir kanaate göre, bu repertuarlar çevre dinamiklerin bir ürünüdür. Çevreden merkeze doğru bir yönelim söz konusudur.

Divânlarda ayak ezgisinin çalınmasının ardından serbest vezinli ve yine çoğunlukla resitatif tarzda okunan güfte gelir. Bu tür eserlerde güfte murabba ya da gazel tarzındadır. Güftenin okunmasının ardından ya prelüd tarzında bir ayak ya da hemen hemen aynı yapıda bir başka melodi interlüd tarzında ara nağme olarak çalınır. Ardından yine güfteye geçilir. Divânların melodik biçim ve kuruluşunu ilgilendiren özelliklerden biri de gittikçe yükselen melodi silsilesi ve vezin kalıbına bağlı okuyuşta müzikal yapıda ortaya çıkan ve belirli kalıplar ihtiva eden iç ritimlerdir (Şenel, 1998, s. 11).

Cumhuriyet döneminde yapılan derleme araştırmalarında; Adıyaman, Amasya, Ankara, Artvin, Çankırı, Çorum, Elâzığ, Gaziantep, Giresun, İstanbul, Kars, Kastamonu, Kayseri, Kerkük, Konya, Malatya, Mardin, Muş, Rize, Sivas, Şanlıurfa, Tokat, Trabzon ve Yozgat'tan alınmış altmış kadar divân ya da divânî olarak adlandırılan ezgi örneği ele geçmiştir (Şenel, 2009). Söz konusu bu liste, divân tarzı eserlerin Anadolu coğrafyası üzerindeki yaygınlığını kanıtlar niteliktedir.

Ankara'da ise divân, şehir musikisine özgü bir üründür. Bu nedenle çevre etkileşimi, zeybek ve düz oyun kadar güçlü değildir. Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre, divân, müzikli toplantılarda, ağanın sazıyla yaptığı “divân ayağı” açılışıyla başlamakta ve sırasıyla Kalenderi, Sabâhî, Garip, Müstezad ve Kerem ayaklarından mütevellit divânlar icra edilmektedir.

Yüksek bir yerde bağdaş kurarak oturan ağanın sazından dökülen nağmelerle divân başlamış olurdu. Diğer saz çalan kişiler biraz daha aşağıda, özellik olarak çok güzel saz çalan ağayı çıt çıkarmadan gönül kulakları ile dinler, aşkla dolarlardı. Saz çeşitlerinin yanı sıra (meydan sazı, çöğür, cura) muhabbetin akışına göre sıkıcı olmaması için değişik ayaklarda türküler çalınırdı. Her birinin lezzeti, etkisi, güzelliği farklıydı (Şimşek ve Palacı, 2001, s. 31).

Ankara divânları, diğer tüm divân örnekleri gibi konu itibarıyla, felsefî ve nasihat verici, tasavvuf ve ahlâk temaları ekseninde eğitici-öğretici temalar içermektedir. Erdoğan (2001) da bu tanıma paralel olarak, Ankara divânlarının Türk'ün hayat felsefesi, tasavvufu ve uyandırıcı büyük sözlerle dolu, öğüt ve hayat dersi mahiyetinde olduğunu ve dinleyenlerin ruhlarını terbiye ettiğini ileri sürmektedir.

Ankara divânlarının müziksel nitelikleri ise, şöyle özetlenebilir: Çalgısal bölümleri genelde 2/4'lük ya da 4/4'lük ölçülerde icra edilir. Buna karşın Ankara repertuarında 5/8'lik bir divân ayağı mevcuttur. Genellikle 11'li hece veznine sahip olmakla birlikte düzensiz hece kalıpları içine sığan örnekleri de görmek mümkündür. Bunun dışında tüm bu divânlar, “ayak” yaklaşımından hareketle, hicaz, sabâ, uşşak-hüseynî gibi makamlardan biriyle ve yalnızca bozuk ve bağlama düzenleriyle icra

edilmektedir. Buraya kadar sözü geçen Ankara divânları şunlardır: Anasır Gömleğini Giymezen Evvel, Asalet Bir Altın İdi, Bir Suç ile Atın Ayağı Kesilmez, Dilbere Arz Ettim Aşkın Badesin, Kul Başına Gelen (Şimşek ve Palacı, 2001).

Bu sınıflama içindeki, Anasır Gömleğini Giymezen Evvel adlı eser, nazım şekli olarak dört dizeli murabba tarzında olup, müzikal yapı bağlamında, ayak (giriş) bölümü hicaz, sözel bölüm ise sabâ makamı etkisindedir. Ankara'nın en çok bilinen divânı olan “Asalet Bir Altın İdi” ise, yine murabba tarzında olup sabâ makamı içindedir. Kentin tek aksak ritimli (5/8) divân ayağına sahip olan “Bir Suç ile Atın Ayağı Kesilmez” de nazım şekli bakımından murabbadır. “Dilbere Arz Ettim Aşkın Badesin” divânı, 5 dizeli muhammes tarzı nazım şekliyle diğer divânlardan ayrılır. Ancak müzikal yapı olarak ilk divân ile benzerlik taşır. Divân ayağı hicaz, sözel bölüm ise sabâ makamı etkisindedir. Son olarak “Kul Başına Gelen” divânı ise, 7 dizeli müsebbâ nazım şeklinde olup bu yönüyle diğer divânlardan ayrılır.

3.3.4 Muhabbet-oturak ve zil havaları

Muhabbet-oturak ve zil havaları, her ne kadar yöre folkloru açısından bir zeybek veya düz oyun kadar öne çıkmasa da, özellikle kapalı mekân eğlencelerinin önemli bir repertuar bileşenidir. Diğer bir deyişle, genç ve yetişkin erkeklerin birlikte düzenlediği, yemekli, içkili, müzikli ve oyunlu bir eğlencede, o ortama özgü çalınan türkülere verilen isimdir. Bu havaların en önemli işlevi, musiki meclislerinin ritmini hızlandırmak ve akabinde oyun faslına geçileceğini simgesel olarak haber vermektir.⁷⁵

Ankara'ya özgü muhabbet-oturak havaları, metronom açısından hareketli ve daha hareketli olmak üzere ikiye ayrılır (Şimşek ve Palacı, 2001). Hareketli havalar 50 ilâ 70, daha hareketli havalar 70 ilâ 100 metronom arasındadır ve tümü 2 ve 4 zamanlı ritmik yapılarla kurgulanmıştır. Makamsal açıdan ise, çeşitlilik arz eder. Başta uşşak-hüseynî ailesi olmak üzere, kürdî-muhayyer kürdî, hicaz, muhayyer-tahir, hüzzam ve segâh yapılarını muhabbet ve oturak havaları üzerinden işitmek mümkündür. Sözel yapı itibarıyla, ayrılık, hasretlik, özlem ve sevdâ gibi konuların muzip ve mizahî bir dille işlendiği görülmektedir. Bu anlamda, günümüze kadar ulaşmış olan muhabbet-oturak havaları şöyle tasnif edilebilir:

⁷⁵ Bu nedenledir ki, muhabbet-oturak ve zil havaları, divanlarda sonra, düz oyunlardan önce çalınır.

- a) *Hareketli Muhabbet-Oturak Havaları:* Al Kâhat Mavi Kâhat, Ankara Sürmelisi, Atım Kara Ben Kara, Başına Bağlamış Oyalı Yazma, Bu Gece Uyumamışım, Gökte Yıldız Tekerlendi, Gönül Kuşu Uçtu Gitti Havaya, Gülmedim Dünyaya Geldim Geleli, Karpuz Kestim Yiyen Yok, Kezibanın Alt Odası Sekili, Kış Gelince Kar Düşer, Kız Saçların Taralı, Madem Dilber Meylin, Merdivenin Altında (Fındık Fıstık), Meşeler Gövermiş, Pınar Senin Ne Belâlı Başın Var, Sarı Kızın Saçları, Sarı Yazma Dizece.
- b) *Daha Hareketli Muhabbet-Oturak Havaları:* Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı, Bağda Gülü Budadım, Başına Bağlamış Karalı Yazma, Bir Elinde Kantar (Name Gelin), Bülbüle Su Verdim Altın Tasınan, Denize Dalmayınca, Gayadan Bakan Oğlan, Göle Gidelim Göle (Cimdallı), Harman Yeri Yaş Yeri, Her Sabah Her Seher, İlimon Ektim Taşa, Kara Kaşlar Kara Gözler Sende Var, Kara Koyun Etli Olur, Ketenim Var Bezim Var, Kırdı Erik Ağacı (Dillala), Kızım Sana Fistan Aldım Vardı mı, Oğlan da Kolunu Sallama, Oyalı Yazma, Potinimin Bağına (Dalları Bastı Kiraz), Sap Yükledim Kağnıya, Sarı Yazma Oyası, Su Sızıyor, Şu Kavak Meşe Kavak, Ankara Koşması/Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı (Şimşek ve Palacı, 2001).

Bu başlık altında sınıflanan diğer bir tür zil havalarıdır. Genel anlamda zil havası, birbirini andıran bir kalıp ezgi ile seslendirilen vokal enstrümantal tarzda bir türküdür ve adını sözlerde geçen zil kelimesinden almıştır. Bazı bölgelerde kendine özgü oyunu olmakla birlikte belirleyici özelliği zil takılıp oynanmasıdır (Şenel, 1998). Ancak Ankara'daki zil havaları, bu tanımın oldukça dışındadır. Zira bu tür, repertuarlar arasında köprü işlevi görmekte, katılımcıları oyun havalara hazırlamaktadır. Zilli maşa eşliğinde çalınıp söylendiği için de zil havası olarak tanımlanmıştır.

Ankara zil havaları, vokal ve vokal-enstrümantal olmak üzere ikiye ayrılır. Zaman organizasyonu bakımından tamamen 2/4 ve 4/4'lük ritmik kalıplar içinde kurgulanırken, ses organizasyonu bağlamında diğer türlerden anlamlı bir farklılık içermez. Bozuk, müstezad ve sürmeli düzenleriyle icra edilebildiği gibi nevada hicaz ve çargâhta rast makamlarını zil havaları üzerinden tatbik etmek mümkündür. Neticede Ankara zil havalarını şu şekilde sınıflamak yerinde olacaktır:

- a) *Sözlü Zil Havaları:* Deveyi Düzde Gördüm, Evlerinin Önü Tahta Daraba (Ne Hoş Olur Ankara'nın Şarabı), Hırka Diktim Pamuklu.
- b) *Sözsüz Zil Havaları:* Ankara Koşması ve Sivastopol Oyun Havası (Şimşek ve Palacı, 2001).

3.3.5 Bozlak

Bozlak, Ankara halk müziğinin, uzun hava⁷⁶ karakterindeki, serbest ritimli tek bileşenidir. Halk müziğinin önemli bir dinamiği olan bozlaklar, Orta Anadolu, Doğu Anadolu'nun batısı ile Batı Anadolu'nun doğu kesimi ve Çukurova'nın bulunduğu geniş bir alanda yaygınlık gösterir (Özbek, 1998). Şenel (1998)'e göre Orta Anadolu'da; Keskin, Kırıkkale, Kırşehir, Nevşehir, Yozgat, Niğde, Konya, Kayseri ve ayrıca Kastamonu ve Çorum'un güney kesimlerinde görülen bozlak ya da bozlak adlandırmasına dayalı ezgiler, Türk Halk Müziği'nin en yaygın uzun hava türlerinden bir olarak ayrı bir önem taşır. Özkırımlı (1984)'ya göre bozlak; ağlamak, sızlamak anlamına gelen “bozlamak” sözcüğünden türemiştir. Esasen, etimoloji sözlüğünde de bozlamak kelimesinin, ses, ünleme ve bağırma anlamına gelen “boz” kökünden geldiği belirtilmektedir (Evin-Küçükçelebi, 2002). Özbek (1998) ise, bu terimi; bozlamak, ses vermek, yüksek sesle feryat etmek, acı acı ağıtlar söylemek olarak açıklamaktadır.

Tarihsel perspektifte bozlakların, Türkmen aşiretlerine, İç Anadolu'da Kırşehir, Keskin ve Niğde'ye yerleşen Abdallar ile Güney Anadolu'da Toros yaylalarında yaşayan Afşarlara özgü bir tür olduğu ve bu yarı konargöçer boyların iskân hareketleriyle çeşitlenip günümüze kadar geldiği ileri sürülür (Hoşsu, 1997; Şenel, 1998). Bu türün coğrafi hareketliliği ve derin tarihsel kökleri, yeni alt türlerinin oluşumuna olanak sağlamıştır. Dolayısıyla, Anadolu müzik coğrafyası içinde, boy ve aşiret isimlerine, yerleşim bölgelerine, coğrafi konumlara, hayvan ve kişi adlarına göre sınıflayabileceğimiz çeşitli bozlak türlerini görmek mümkündür (Şenel, 1998).

Bozlak, müzikal olduğu kadar edebi olarak da bir değer taşır. Edebi bir metin olarak bozlaklar, ağırlıklı olarak 11, 12 veya 14'li hece kalıplarından oluşur. Anlam evreninin ise çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Başta toplumsal olay ve sorunlar olmak üzere, yiğitlik, kahramanlık, aşk, gurbet, göç, ölüm, kaza, afet, aşiret kavgaları, sıra özlemi ve kan davaları gibi temalar bu türün ana konusudur (Evin-Küçükçelebi, 2001).

⁷⁶ Sarısözen'e göre, uzun hava; ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan bir ezgidir (Evin-Küçükçelebi, 2002'de atıfta bulunulduğu gibi).

Bozlaklar, müzikal bağlamda ele alındığında ise, mikro ölçekte farklı üslûpların birleşiminden oluşan bit tür olarak karşımıza çıkar. Bir anlamda bozlak, içinde farklı stil kalıplarını barındıran şemsiye bir kavramdır. Çizelge 3.2’de de görüldüğü gibi, farklı bozlak üslûpları, yer, kişi, boy/aşiret, coğrafi konum vb. isimleri üzerinden ayrışma gösterir. Bu bozlakların her biri, farklı müzikal ve edebi dinamiklere sahip olup, bozlak üst kimliği altında birleşirler.

Çizelge 3.2 : Bozlak türleri, Şenel (1998)’den uyarlanmıştır.

Yerleşim Bölgesi	Kişi Adı	Boy ve Aşiret	Coğrafi Konum	Hayvan Adı
Niğde Bozlağı	Develioğlu	Avşar	Gavurdağı	Kırat
	Bozlağı	Bozlağı	Bozlağı	Bozlağı
Çukurova Bozlağı	Katircioğlu	Türkmeni	Şekerdağı	Turnalar
	Bozlağı	Bozlağı	Bozlağı	Bozlağı vb.
Kırşehir Bozlağı	Öksüz Ali	Cerit	Torosdağı	
	Bozlağı	Bozlağı vb.	Bozlağı vb.	
Çorum Bozlağı vb.	Dadaloğlu			
	Bozlağı vb.			

Genel bir tanımlamayla, bozlak türün en belirleyici özelliği, usulsüz bir sözel tür olmasıdır. Bunun yanında, ses genliği açısından oldukça geniştir ve inici bir seyir özelliği taşır. Küme ve motif sekilemelerinin sıklıkla yapılan bu türde seslendirmeye genelde ya durak sesinin bir küçük üçlü üzerindeki perdeden ya da bu perdenin bir oktav tizinden yani tiz duraktan başlanır (Akdoğu, 2003). Şenel (1998)’e göre bozlaklara ait en çok rastlanılan ezgisel karakterlerden biri de, karar ekseninin ikinci ve altıncı derecelerinin bemolleştirilerek, inici bir seyirle karara götürülmesidir.

Bozlak türünü belirleyen bir diğer dinamik ise, seyirle birlikte işleyen makamsal yapıdır. Akdoğu (2003)’ya göre, bozlaklar, ağırlıklı olarak kürdî dizisi içinde seslendirilir. Ayrıca Akdoğu, muhayyer dizisi içindeki bozlakların da varlığına işaret etmekle birlikte bu diziyle yapılan seslendirmelerde durak ve tiz durakta kalındığında üst yeden olacak şekilde Si perdesi ters glisando ile pestleştigiinden, yine kürdîli makamların etkisinin devam ettiğini belirtmektedir. Şener (1998) ise, Türk Müziği makam anlayışı içinde rast, evç, acemkürdî, karcığar, kürdî gibi farklı makamların belirgin seyirlerini ve karar tonlarını gösteren ve adına bozlak denilen örneklerle vurgu yapmaktadır. Karakaya ve Önal (2010), bozlakların, seslendirilmesinde Avşar Ağzı ve Türkmen Ağzı olmak üzere iki farklı ağız yapısının kullanıldığını belirterek, Avşar Bozlakları’nın hüseyinî ve muhayyer makam dizileri içinde, Türkmen Bozlakları’nın ise, muhayyer kürdî ve acemkürdî makamları içinde icra edildiklerini

The first line of musical notation is written on a treble clef staff. It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4 with a sharp sign (#). This is followed by a quarter rest, then a half note B4 with a flat sign (b). Next is a quarter note C5 with a fourth finger (4) above it, followed by a quarter note D5, then a quarter note E5 with a flat sign (b). This is followed by a quarter note F5 with a sharp sign (#) and a third finger (3) above it. Then comes a quarter note G5, followed by a half note A5 with a second finger (2) above it. The line ends with a quarter note B5 with a flat sign (b), followed by a quarter note A5 with a flat sign (b), then a quarter note G5 with a flat sign (b), and finally a quarter note F5 with a flat sign (b).

The first staff of the exercise is written on a five-line staff. It contains the following sequence of notes and accidentals from left to right: a flat (b), a quarter note, a flat (b) followed by a quarter note, a sharp (#) followed by a quarter note, a quarter note, a flat (b) followed by a quarter note, a flat (b) followed by a quarter note, and a quarter note.

88

[illegible][illegible]

Bozlakların seyir yapıları da, dizileri kadar çeşitlilik arz eder. Bu türün seyir sahası, 6-7 ses aralığında olanlarla bir oktavdan geniş alanlar olmak üzere iki grupta sınıflandırılır (Parlak, 1990). Seyir yapıları genelde inici karakter taşıyıp, tiz perdelerden kademe kademe pesleşen ezgilerle karara varılır. Ancak bozlakları farklı kılan önemli bir faktörse, saz ve vokal bölümlerinin ayrı bir seyir yapısını sahip olmasıdır. Dolayısıyla her iki partiyon, ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Buna göre, genellikle bozlaklara, saz ile başlanır ve saz seyri girişte konunun genel bir özetini ya da ayrıntılı bir anlatım biçimini ifade eder. Diğer bölümlerde ise saz, özet geçen bir anlatım tarzına bürünür. Saz bölümü bitiminin hemen akabinde söze giriş verilir. Verilen bu giriş bozlağın müzikal yapısına göre farklılık gösterir. Seyir sahası altı veya yedi sesten oluşan bozlaklarda, genelde V. derece (hüseynî perdesi) ekseninde giriş verilir. Bir oktav veya daha geniş olan bozlaklarda ise, giriş genelde, VII. derece (muheyyer), X. derece (tiz çargâh) veya XII. Derece (tiz neva) ekseninde verilir. Pes ya da tizden kısa ezgilerle hızla bu seslere gelinir ve burada beklenir. Kısa bir kalışın ardından söz bölümüne girilir. Bozlaklarda karara varmak da, en az giriş karar önem taşır. Karar sesi/perdesinde doğrudan birinci derece (dügâh) kullanıldığı gibi, karar hissini kuvvetlendirme amacıyla kalın sol (rast), fa# (ırak), mi (hüseynî aşîran) ve re (yegâh) seslerinin yardımıyla karara varılır (Parlak, 1990).

89

karşın, Ankara çevresinin (Çubuk, Haymana, Şereflikoçhisar, Bala ve Ayaş) bozlak müziğine ev sahipliği yaptığı da bilinen bir gerçektir. Örneğin Yönetken'in şu tespiti dikkat çekicidir:

Nallıhan'ın kuvvetli tefçi kadınları var. Bu tefçi kadınlar da ayrı incelemeye değer konulardır, kadın havalarını biz ekseriya onlardan alıyoruz, doğuştan müzik kabiliyetleri var, bilhassa ritim duyguları çok kuvvetlidir, Nallıhan bozlak da söylüyor, tefçi kadınlar bozlak söylerken, kuvvetli suretle sekizlikler vurarak uzun havaya refakat ediyorlar, dört sekizlik, iki birer dörtlük ritimlerle uzun havalar okuyorlar (Yönetken, 2006, s. 14).⁷⁷

Günümüzde Ankara'ya özgü bozlaklar üç grupta sınıflanabilir. Bunlardan ilki, sabit tanıma haiz bozlaklardır. İkinci grupta “Kırat Bozlağı” yer alır.⁷⁸ Üçüncü bozlak tipi ise, ağıt niteliği taşıyan bozlaklardır. Her iki alt türü de ayırtıran tek faktör, sözel yapıyı inşa eden anlam evrenidir. Tüm bu bilgiler ışığında, bugüne değin kayıt altına alınan Ankara bozlakları şu şekilde sınıflanabilir:

- a) *Ağıt Bozlaklar*: Ben de Düştüm Bir Geyik Avına, Kurban Olurum Mezeriyin Taşına, Yüksekine Koymadım Yel Alır Diye.
- b) *Kırat Bozlağı*: Gezdir Anam Gezdir Kır Atı Gezdir.
- c) *Bozlak*: Gine Bir Ayrılık Düştü Serime, Gökyüzünde Bölük Bölük Uçarsın, Hasan Dede Sen Keskin'in Erisin, Boğazına Takmış da Bir Dizge Hakık, Nice Görsem seni Deverek Dağı, Pusu Dedikleri : (Tan ve Turhan, 2000; Şimşek ve Palacı, 2001; TRT Uzun Hava Repertuarı).

Ankara, kendine özgü bir bozlak üslûbuna sahip değildir; ancak başta Keskin olmak üzere, Kırşehir, Niğde, Aksaray ve Çorum'un bozlak kültürünün etkisi altında kaldığı söylenebilir. Nitekim şehrin tarihsel süreçte, bölgenin önemli bir çekim merkezi olması, bozlak kültürüne sahip coğrafyalara ait repertuar örneklerinin bu bölgede keşişmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu nedenle, Ankara havzası içinde, farklı bozlak üslûplarını deneyimlemek olasıdır. Zira bir oktavı aşmayan ve V. derece ekseninde seyre başlayan kürdî dizisine ait bir bozlak ile tiz çargâh ekseninde seyre başlayıp içinde muhayyer, karcıgar ve kürdî ezgi çekirdeklerini barındıran bozlak yapılarını

⁷⁷ 1945 yılına ait olan bu gözlem, bugüne değin erkek egemen bir tür olarak bilinen bozlağın gelenekte var olan kadın icracılarını gözler önüne sermektedir.

⁷⁸ Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre, bilhassa Divânlarda icra edilen Kırat bozlağının iki önemi söz konusudur. Birincisi At, Türk'ün vazgeçemediği bir unsurdur. At yiğitlere yoldaş olmuş, yiğitle harbe girmiş, vuruşmuş ve onunla ölmüştür. İkincisi ise öyküsüdür. Ankara'da kervan sahibi bir ağanın dillere destan kır atı Çingeneler tarafından kafasına vurularak kaçırılmış ve buna bağlı “Gezdir Ağam Gezdir” bozlağı yakılmıştır.

bir arada işitmek olasıdır. Bozlak üzerinde görülen bu durum, bölgeye ait müzik kültürlerinin Ankara’da kesiştiğinin önemli bir göstergesi sayılabilir.

3.4 Ankara Halk Müziğini Belirleyen Öğeler

Ankara’nın sahip olduğu halk müziği geleneği, başta kentin tarihsel kimliği ve bulunduğu coğrafya gereği çevre kültürlerin müzikal dinamikleriyle etkileşerek kendi özgün üslûbunu yaratabilmiştir. Bu nedenledir ki, Ankara; halaydan, zeybeğe, düz oyundan, bozlak, deyiş ve semaha kadar geniş bir yelpazede, zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Aynı sınırlar içinde, Nallıhan’da bir kavalcı zeybek ezgisi havalandırırken, Şereflikoçhisar’da Abdal bir zurnacı, Keskin Halayı’nı çalabilmekte; şehirde bir Efe, Çarşamba Oyun Havası’nı oynayabilmektedir. Ortaya çıkan bu tablo, günümüzün tek tip insan ve kültür modeline inat, geçmişteki Ankara’nın heterojen ve çokkültürlü yapısını kanıtlar niteliktedir.

Ankara halk müziği geleneğini oluşturan bu çokkültürlü yapı, elbette ki farklı müzikal dinamiklerin bir ürünüdür ve bu müziği bütünleyen ezgisel ve ritmik yapılar da bağlı olduğu türe göre farklılık gösterecektir. Ankara’nın tek tip bir müzikal kimliği olmadığı gibi genellenebilecek tek bir müzik yapısı da yoktur. Bu nedenle yörenin müzik geleneğini şekillendiren türler üzerine odaklanmak, Ankara halk müziğini doğru değerlendirmemize olanak sağlayacaktır. Analize veri sunacak olan türler; zeybek, düz oyun, divân, muhabbet-oturak ve zil havaları ile Ankara çevresinde yaygın olarak icra edilen sözlü/sözsüz oyun havalarından oluşacaktır. Değerlendirmeye geçmeden önce, halk müziğinin genel yapısı ve analize temel teşkil edecek başlıklara değinmek gerekir.

Akdoğu (2003)’ya göre, bir temel müzik türü; konu, amaç, seslendirildiği ortam, kullanıldığı ses ya da perde dizgeleri, ezgi anlayışı, sözel anlayış, tek veya çoksesli olgular ekseninde ayrışma gösterir. Ancak her bir temel türün içinde, kullanılan usûl, makam, tavır, ağız, söz ve biçim öğeleri nedeniyle farklılıklar gösteren alt türler mevcuttur ve bu alt türler kendini oluşturan öğelerin yanında, bağlı oldukları temel türün öğelerini de içerirler (Akdoğu, 2003). Bu açıdan, Akdoğu (2003), Türk halk müziğinden hareketle, bir türü belirleyen temel öğeleri, dizgesel, çalgısal, ezgisel, ritimsel, biçimsel ve icrasal olmak üzere altı grupta ele alırken, bu dinamikleri şu şekilde açıklama yoluna gider:

- a) *Dizgesel öğeler*: Geleneksel Halk Müziği'nin onyedili perde⁷⁹ dizgesi kullanılır.
- b) *Çalgısal öğeler*: Bağlama, cura, divan, üçtelli, tambura, kabak kemane, sipsi, kaval, mey, davul ve zurna, bu türün içinde kullanılan belli-başlı çalgılardır.
- c) *Ezgisel öğeler*: Ezgiler bezekli olup; küme, motif ve ezgi sekilemeleri yoğun olarak kullanılmıştır.
- d) *Ritimsel öğeler*: Usulsüz veya usûllü olabilir. Usûllü alt türlerden, genel olarak on zamanlıya kadar olan küçük usuller kullanılmış olup, çok az da olsa on zamanlıdan büyük usuller de kullanılmıştır.⁸⁰
- e) *Biçimsel öğeler*: Genel olarak bir bölümlü form yapıları egemendir.
- f) *İcrasal öğeler*: Bu yapı ağız, tavır ve düzen olmak üzere üç gruba ayrılır. Ağız⁸¹ sözel türlerde türü belirleyen önemli bir unsurdur. Örneğin, Karadeniz ağızı, Arguvan ağızı gibi yapılar müzikle birlikte şekillenen ayrıştırıcı özelliklerdir. Tavır⁸² hem sözel hem çalgısal türde yine belirleyici bir öğedir. Söz gelimi, zeybek tavrı zeybek türünü belirleyen ve işaret eden unsurların başında gelir. Düzen ise, seslendirilecek eserin, makamı, dolayısıyla, durak ve güçlü sesleri dikkate alınarak telli çalgılarda ve özellikle bağlamada her bir telin belirli bir sese eşleştirilmesiyle oluşan akort şekildir.⁸³

Akdoğu (2003)'ya göre, bu öğelerden hiçbiri, tek başına bir türü belirleyemez. Bir tür, oluşturan her bir parçanın toplamını temsil eder.

Genel olarak geleneksel halk müziği temel türü için geçerli olan bu sınıflama, Ankara halk müziğine de indirgenebilir. Dolayısıyla geleneksel nitelikli bu müziğin de, dizgesel, çalgısal, ezgisel, ritimsel, biçimsel ve icrasal dinamikleri söz konusudur. Ancak buradaki her bir başlığa yanıt verebilmek için yörenin müzikal kimliğini

⁷⁹ Bu dizgede bir tam aralık içinde eşit olmayan üç perde bulunur. mi-fa ve si-do aralıkları içinde ise başka perde bulunmaz (Akdoğu, 2003).

⁸⁰ Türk Halk Müziği literatüründe, usûllü ezgilere Kırık Hava, usûlsüz ezgilere ise Uzun Hava denilmektedir.

⁸¹ Bir ana dilin sınırları içinde, bölgelere göre değişen söyleyiş özelliği (Akdoğu, 2003).

⁸² Duygulu (2002)'ya göre, tavır, Türk Halk Müziği terminolojisinde yöresel çalış ve söyleyiş biçimlerini ifade eden bir terimdir; ancak tanım bağlamında üzerinde halen uzlaşmaya varılamamıştır. Çalış ve söyleyişteki farklılaşma her ne kadar tavır olgusu için önem taşısa da, tavrı besleyen ve biçimlendiren öğeler tekniktir (ses örgüsü, çalgılar, ritim gibi müzikal unsurlar). Türk halk müziği tavır özelliklerini coğrafi bir bakış açısıyla irdeleyen görüşün öne çıkması ve fikri zeminde uzun süre etkili olması, tavrı etkileyebilecek diğer unsurları göz ardı etmiştir (Duygulu, 2002).

⁸³ Bağlama düzeni, bozuk düzen, misket düzeni vb.

temsil eden türleri, öncelikle, ses genişliği ve karar sesi, makamsal ve ritmik yapı, karakteristik ezgi tipleri ve form açısından incelemek yerinde olacaktır.⁸⁴

Ankara halk müziğini belirleyen türlerden; zeybek, düz oyun, divân, bozlak muhabbet-oturak ve zil havaları ile Ankara çevresinde yaygın olarak icra edilen sözlü/sözsüz oyun havaları, yukarıda belirlenen başlıklar altında incelenecektir. Ancak buradaki her bir kriter basamağının küçük bir açıklamaya ihtiyacı vardır. Buna göre, yöre müziğinde kullanılan ses alanının belirlenmesinde, kullanılan en kalın ve en ince sesler arasındaki sınır esas alınmıştır. Zira Özbek (1998)'in de deyimiyle, “ses genişliği, bir ezginin, bir dizinin veya insan ya da bir çalgı sesinin en kalın ve en ince sesleri ile sınırlı alandır” (s 80). Burada ezgilerin ses sahasının notasyonunda, farklı akort sistemlerinin kullanıldığı varsayılarak, Türk müziği nota yazım geleneği bağlamında, Dügâh (lâ) merkezli bir gösterim tercih edilmiştir. Karar/durak sesi ise bir dizinin son sesi veya bir makamın karar verilen son perdesidir. Öztürk (2006)'e göre karar sesi, ezgi oluşumunun merkezi niteliğindedir ve ezgiler belirli çekim merkezleri etrafında bu sesi referans alarak hareket etmektedirler. Aynı zamanda karar sesi, makamsal yapının da anahtarı konumundadır. Müzik olarak tanımlanan her ezgi belirli bir kurallar ekseninde, formül niteliği taşıyan temel dinamikler üzerinden oluşmaktadır. Bu parametre bazen donanım, bazen ezgisel seyir yapısı ve durağı olabildiği gibi tümünü de içerebilmektedir. Nitekim Türk müziğinde, ezgisel yapının nasıl formülize edileceğinin anahtarını veren yapıya, “makam” denilmektedir. Tanrıkorur (1998)'a göre makam; Arapça 'da Kur'an okunurken ayakta durulan yer anlamına gelen *kame-yekuumu*⁸⁵ fiil kökünden gelmektedir. Can (1993) ise, bu kavramın kelime anlamını, ayağın bastığı yer, pozisyon, durum, rütbe olarak belirtmiştir. Makam üzerine bugüne değin yapılmış olan bazı tanımları şu şekilde tasniflemek mümkündür:

- a) Bir durak ve güçlünün etrafında onlara bağlı toplanmış seslerin genel durumudur (Pelikoğlu, 2012).

⁸⁴ Analiz amaçlı belirlenen bu parametreler, Öztürk (2006)'ün zeybek müziğinin yapısal niteliklerini ortaya koymak için geliştirdiği kriterlerden hareketle oluşturulmuştur. Yazar, örneklem olarak seçtiği zeybek ezgilerini; karar sesi, makam, ezgi tipleri ve ses sahasının kullanımı, usul (ritim kalıpları), form, polifoni, çalgı ve icra bağlamlarında ele alarak, ses organizasyonu, zaman organizasyonu, form ve polifoni temel başlıkları altında incelemiştir.

⁸⁵ Ayakta durmak.

- b) Özkan'a göre makam, bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmektir (Yahya-Kaçar, 2006'da atıfta bulunulduğu gibi).
- c) Karadeniz'e göre makam, Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşnilerdir (Yahya-Kaçar, 2006'da atıfta bulunulduğu gibi).
- d) Arel'e göre, bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumî durumudur (Yahya-Kaçar, 2006'da atıfta bulunulduğu gibi).
- e) Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi (seyir) dolaşımı içinde meydana getirdiği yapılardır (Yahya, 2002).
- f) Çakar'a göre, dizi, durak, güçlü, yeden, tiz durak, asma karar ve arıza işaretleri ile makamsal dizi aralıkları esas alınan kendine özgü seyir ve makamsal çeşni geçkileri ile oluşan özel melodik yapıdır (Pelikoğlu, 2012'de atıfta bulunulduğu gibi).

Aynı kaynağın iki kolundan biri olan halk müziği de, Klâsik Türk müziği gibi makamsal bir niteliğe sahiptir. Her ne kadar bir halk ezgisi, tarihsel perspektifte saray veya tekkede besteleme sürecinden geçen bir klâsik eser gibi belirli bir makamın o dönem için var olan kurallarını harfiyen karşılamasa bile barındırdığı müzikal seyir yapısı belirli bir makamsal anlayışın ürünüdür. Pekâlâ, halk müziğinin içinde barındırdığı ezgisel dinamiklerin yukarıda belirtilen makam tanımlarına birebir uyduğu görülebilir. Ancak Cumhuriyet sonrasında müziğin bir sanattan öte ideolojik bir alan olarak görülmesi, ne yazık ki Türk müziğinin temel teorik yaklaşımlarını da etkilemiştir. Osmanlı ile gelen kültürel birikimini reddi miras yapan Cumhuriyet, müzik alanındaki boşluğu halk müziğiyle tamamlamayı amaçlarken, bu müziğe ilişkin tüm teorik yapıyı yeniden kurgulama yoluna gitmiştir. Bunun sonucundaysa, “Ayak” adı verilen ve halk müziği teorisinde kısmen makam anlayışının karşılığı olarak kullanılan yeni bir kavramsal yaklaşım icat edilmiştir.

Bu başlık altında ise, Ankara halk müziğine dair tüm ezgiler, makamsal bir yaklaşımla ele alınıp değerlendirilecektir. Ancak burada uşşak, hüseyinî, neva ve bayatî makamlar, uşşak-hüseyinî; gerdaniye ve gülizar makamları, gerdaniye-gülizar; muhayyer ve tahir makamları, muhayyer-tahir; hümayun, uzzal ve zirgüleli hicaz gibi makamların seyir özelliğini gösteren ezgisel yapılar ise, hicaz makamı içinde ele

alınacaktır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Cumhuriyet sonrası yetişen müzisyen Seymenlerin belirlediği ve sonradan bir gelenek gibi aktarılan “ayak” kavramı üzerinde de durularak, makamla olan ilişkileri göz ardı edilmeyecektir.

Ankara halk müziğinin ritmik yapısı üzerine yapılan analizlerse, usûl kavramı üzerinden ele alınacaktır. Çünkü usûl; ölçü ve ritim kavramlarının her ikisini birden fonksiyon olarak içeren bir süre organizasyonu kavramıdır ve en geniş anlamıyla, kesin olarak belirlenmiş, sabit bir ritim kalıbıdır ki, bu kalıbın her tekrarlanması bilinen anlamda bir ölçü meydana getirir. Ancak yine de ölçü usûl kavramından ayrılır. Ölçü, seçilen bir birim notadan, kaç adedin bir araya getirileceğini ifade eden bir toplam ve eşit süre kavramı iken, usûl; toplam süreden ziyade belirli ve organik bir ritim ilişkisi ve bunun tanımladığı bir kalıpla belirginlik kazanır. Dolayısıyla usûl, zamanın özel olarak tanımlanmış bir ritmik organizasyonu simgeler (Öztürk, 2006).

Ankara halk müziğini çözümlemek için kullanılacak olan diğer bir kriter, bu müziğe özgü karakteristik tiplerinin belirlenmesidir. Burada örnek eserlerin, ezgisel seyir⁸⁶ yapıları, başlangıç ve bitiş kalıplarıyla birlikte ezgi aralıkları, varsa geçki⁸⁷ yapıları önem taşımaktadır. Son olarak form yapısı da, bir müziğin kimliğini ortaya koyan değişkenler arasındadır. Biçim veya form, bir eserin kurgusal bütünlüğünü sağlamak amacıyla, eseri oluşturan cümlelerin ve bölümlerin, sırasal ve sanatsal olarak düzenlenmesi olarak tanımlanabilir (Akdoğu, 2003). Biçim aynı zamanda içeriği etkileyebilecek bir güce sahiptir. Nitekim bir müzik eserinin form yapısını belirleyebilmek için ilk önce bölümlerin⁸⁸ ve gerekli hallerde cümlelerin⁸⁹ saptanması gerekir. Bunun içinse, eseri baştan sona seslendirmek kaçınılmazdır (Akdoğu, 2003). Bu başlık altında, analize tabi olacak tüm türler, söz konusu bu yaklaşımlar

⁸⁶ Seyir, aynı zamanda makamı oluşturan unsurların başında gelir. Seyirde üç ayrı melodik hareket mevcuttur: Çıkıcı, inici, inici-çıkıcı. Çıkıcı seyir özelliğinde, durak perdesi civarında başlayarak güçlü ve tiz durağa doğru gelişen bir seyir görülmektedir. İnici seyir özelliğinde, tiz durak ve civarındaki perdelerden başlayarak güçlü ve daha sonra da karar perdesine doğru inen melodik bir seyir mevcuttur. İnici-çıkıcı seyir özelliği ise, güçlü perdesi civarında seyre başlayarak durak perdesine doğru inen, daha sonra tekrar güçlü perdesine çıkıp tiz durak perdesini gösterip inişe geçen yapıdır (Yahya, 2009).

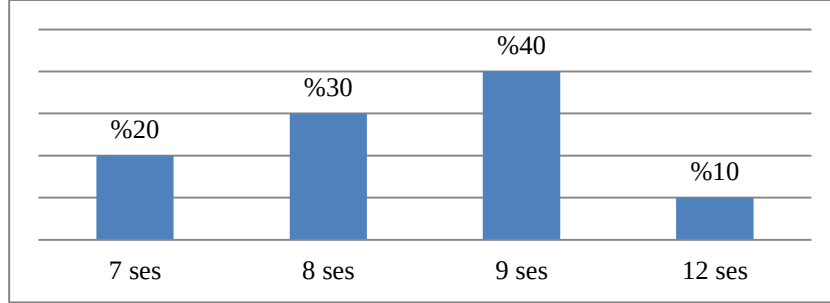
⁸⁷ Burada belirtilen “geçki” tanım olarak “çeşni” ile örtüşmektedir. Akdoğu (2003)’ya göre, “çeşni” eser içinde bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme ya da bir veya birden fazla alterasyonu ardı ardına gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişimdir.

⁸⁸ Gerek ritim gerekse makamsal olarak yarattığı etki nedeniyle birbirlerinden ayrılan ezgisel bütünler bölüm olarak adlandırılır. Bölüm bir ya da daha fazla dönemden oluşabileceği gibi, ender de olsa, bir cümle bölüm özelliği gösterebilir ve bu durumda o cümle bölüm olarak nitelendirilir (Akdoğu, 2003).

⁸⁹ Birbirini tamamlayan en az iki motifin oluşturduğu ezgisel yapıdır.

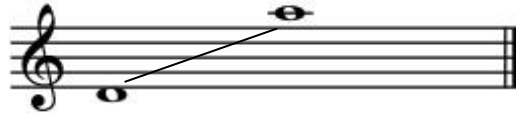
çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu kapsamda ele alınan ilk tür ise, zeybeklerdir. Ankara zeybeklerinin müzikal yapısı şu şekilde özetlenebilir:

Şekil 3.8’de görüldüğü gibi, zeybekler ses genişliği açısından en az yedi en çok ise oniki ses aralığındadır.



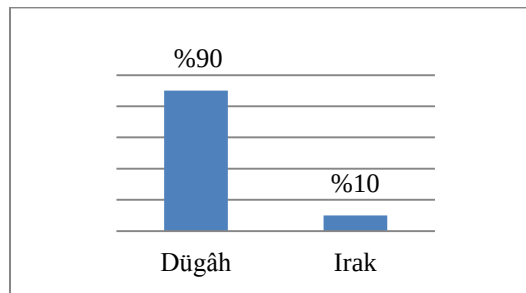
Şekil 3.8 : Zeybek ezgilerinde kullanılan ses genişliği.

Şekil 3.8’de görüldüğü gibi, zeybek ezgilerinin, % 20’si yedi, % 30’u sekiz, % 40’ı dokuz ve % 10’u ise on iki ses aralığındadır. Burada, şekil 3.9 üzerinde görüldüğü gibi, en kalın ses/perde yegâh iken en ince ses/perde muhayyer’dir. Ancak ezgisel seyir gereği yoğunlukla kullanılan sesler rast ile yine muhayyer perdeleri arasındadır.



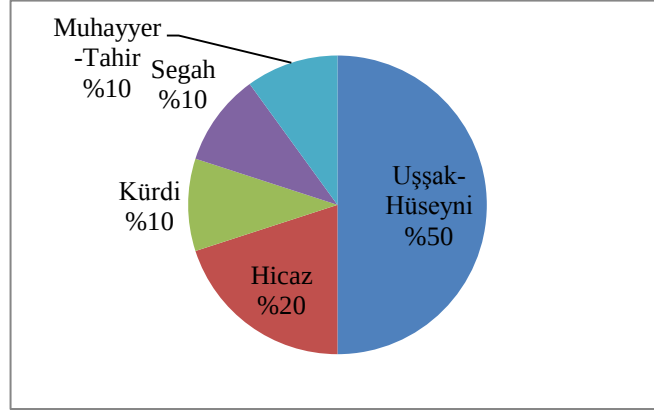
Şekil 3.9 : Ankara zeybeklerinin ses alanı.

İncelenen zeybek ezgilerinde, yalnızca iki perdenin karar sesi olarak seçilip kullanıldığı anlaşılmaktadır; ırak ve dügâh. Bu perdeler ile icra edilen makamlar arasında elbette ki doğrudan bir ilişki söz konusudur. Bu ezgilerde, şekil 3.10’da görüldüğü gibi, dügâh perdesinin ezici çoğunluğu dikkat çekicidir:



Şekil 3.10 : Zeybek ezgilerinin karar sesleri/perdeleri.

Ankara zeybeklerinin ezgisel yapısı, beş farklı makam üzerinden dağılım göstermektedir.



Şekil 3.11 : Zeybek ezgilerinin makamsal dağılımı.

Şekil 3.11’de görüldüğü gibi, bu ezgilerin % 50’si uşşak-hüseyinî ailesi içinde yer alırken, % 20’si hicaz, % 10’u ise kürdî, segâh ve muhayyer-tahir makamlarını temsil etmektedir. Burada uşşak-hüseyinî yapısının ağırlığı dikkat çekicidir.

Ankara zeybeklerinin ezgi tipleri, üç ana seyir yapısı üzerinde şekillenmektedir. Bunlardan ilki, karar veya buna yakın çekim merkezleri ekseninde seyir özelliği gösteren ezgi yapılarıdır.



Şekil 3.12 : Alim de Gitme Pazara’ya ait bir bölüm.

Şekil 3.12’de görüldüğü gibi, ezgisel yapı karar perdesinden hareketle, III. derece (çargâh perdesi) ekseninde çıkıcı bir seyir yapısına sahip olup çargâh perdesinde asma kalış göstermektedir.



Şekil 3.13 : Kolcu Başı Zeybeği’ne ait bir bölüm.

Şekil 3.13’te ise, ezgi karar perdesi ekseninde seyre başlayıp rast perdesi üzerinde geçici bir kalış sergilemektedir.

Ankara zeybeklerinde sıklıkla görülen ikinci tip yapı, IV. veya V. derece çevresinde, bir başka deyişle güçlü ekseninde seyir özelliği gösteren ezgilerdir.



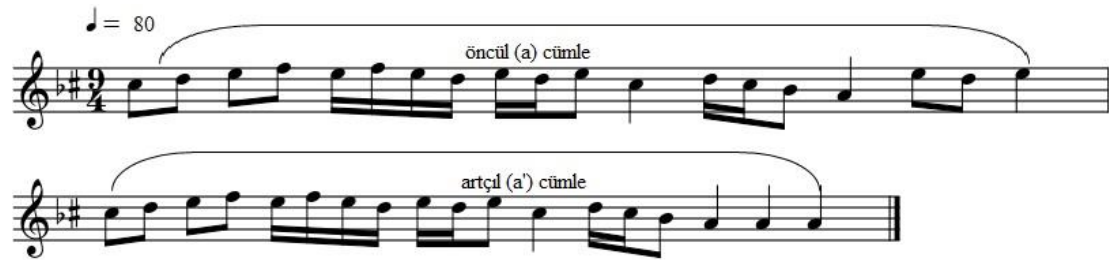
Şekil 3.14 : Zeybek ezgisine ait bir bölüm.



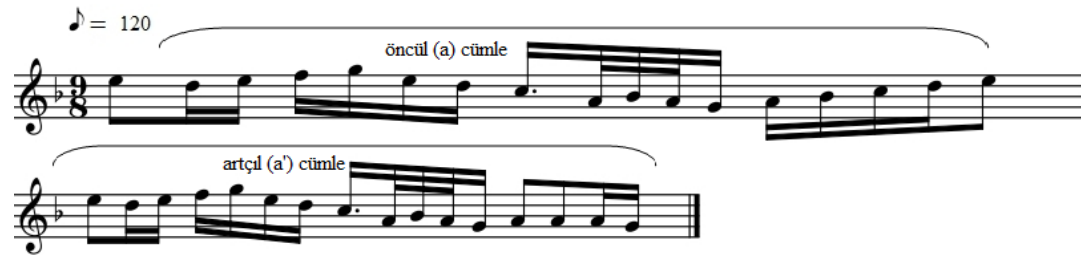
Şekil 3.15 : Silindi mi Maşrapamın Galayı'na ait bir bölüm.

Şekil 3.14'te, ezgisel seyir neva perdesinde ekseninde devam ederken, şekil 3.15'te ezgisel yapı, hüseyinî perdesi çevresinde bir seyir özelliği göstermektedir.

Ankara zeybeklerinde görülen ikinci tip ezgi yapısı, şekil 3.16 ve 3.17'de örneklediği üzere, soru-cevap karakterli olup öncül ve artçıl cümlelerden oluşmaktadır.



Şekil 3.16 : Ankara Zeybeği'ne ait bir bölüm.



Şekil 3.17 : Karaşar Zeybeği'ne ait bir bölüm.

Zeybeklerde görülen üçüncü tip ezgi yapısı, tiz durak perdesinden seyir başlayarak belirli bir çekim merkezine yönelim göstermektedir.



Şekil 3.18 : Höyük'lünün Edirafı Köşk Olsun'a ait bir bölüm.

Şekil 3.18'de görüldüğü üzere, ezgisel yapı, muhayyer perdesi ekseninde inici bir seyir özelliğine sahiptir.

Zeybek ezgilerinin diğer bir özelliği, belirli bir çekim merkezi ekseninde yanaşık sıra seslere dayanmasıdır. Bu durum aynı zamanda, ikili aralıkların yoğun olarak kullanılmasına olanak tanır.

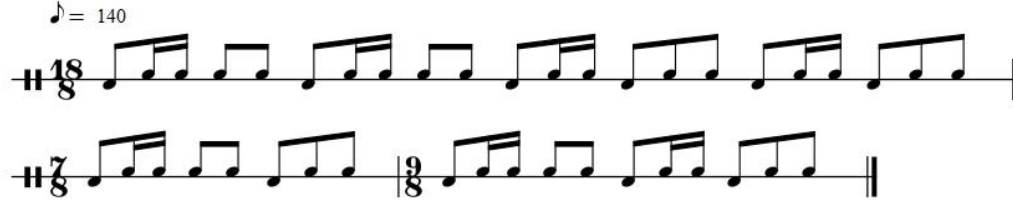


Şekil 3.19 : Misket Zeybeği'ne ait bir bölüm.

Şekil 3.19'da görüldüğü gibi, yanaşık sıra seslerden oluşan ezgisel yapı belirli çekim merkezleri (neva, rast ve ırak) çevresinde oluşmaktadır.

Makam ve ezgi yapısıyla birlikte Ankara zeybeklerinin ritmik yapısı⁹⁰ da diğer zeybek bölgelerinin müzik anlayışından görece ayrılır. Buna karşın, kentin seymenefe geleneğine sahip oluşu ana akım zeybek kültürüyle önemli yakınlaşmalar gösterir. Ancak yörenin bir oyun havası merkezi olması bakımından, ağır zeybek anlayışı yörenin müziğine etki etmez (Öztürk, 2006). Bu anlamda, Ankara zeybeklerini tempo bakımından ağırca ve yürük-kıvrak-hareketli olmak üzere (4+5) kesitli aksak dokuzlular ekseninde, sözlü ve çalgısal olarak iki grupta ele almak mümkündür. Çalgısal zeybekler yine 9 zaman ekseninde dörtlük veya sekizlik birim değerinde hareket ederken, sözlü zeybeklerin tümü istisnasız multi-ritmik bir yapıya sahiptir. Bu zeybeklerin çalgısal bölümü, 9 zamanlı ve (4+5) kesitli olup sözlü bölümlerde 7, 11, 14, 15 ve 18 zamanlı ezgiler hâkimdir. Ancak eserler, ekseriyetle 9 zamanlı ritmik yapıyla bitmektedir. Aşağıda örnekleri verilen şekil 3.20, 3.21 ve 3.22 Ankara zeybeklerinin ritmik yapısını gözler önüne serer:

⁹⁰ Genel olarak zeybekler, 9 zamanlı bir yapıdadır ve daha çok düyek+düyek+tek; sofyan+sofyan+tek veya daha az görülmekle birlikte sofyan+düyek+tek şeklinde kodlanabilecek bir uygulamaya sahiptir (Öztürk, 2006).



Şekil 3.20 : Silindi mi Maşrapamın Galayı zeybeğinin multi-ritmik yapısı.



Şekil 3.21: Ağırca karakterli Ankara zeybeklerinin ritmik yapısı (80 < ♩ < 100 M.).



Şekil 3.22 : Yürük-Hareketli-Kıvrak Ankara zeybeklerinin ritmik yapısı (♩ > 100 M.).

Ankara zeybeklerinin davulla icrasında kullanılan başlıca ritim kalıpları ise şöyledir:



Şekil 3.23 : Ankara zeybeklerinin davulla icrasında kullanılan başlıca ritim kalıpları, Şahin (1998)'den uyarlanmıştır.

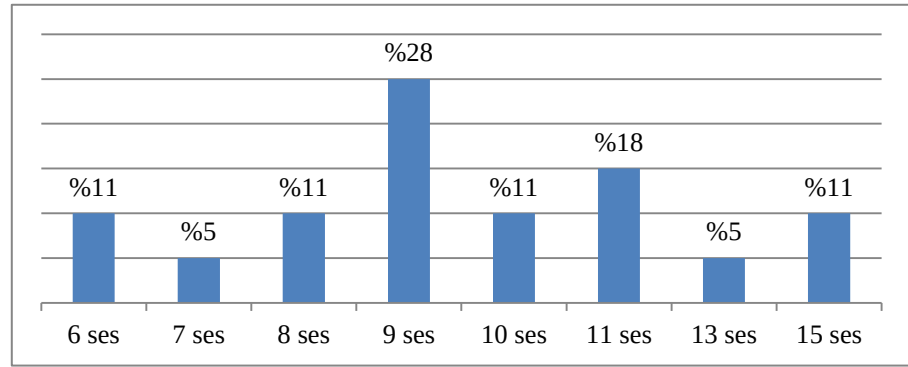
Zeybek ezgilerinde ele alınacak diğer bir kriter, biçimsel yapıdır. Öztürk (2006)'e göre zeybek müziklerinde ezgi, usulün belirlediği kesitlere göre şekillenmekte, ezgi ve usûl arasındaki ilişkiler zeybeklerin form yapısını da belirleyebilmektedir. Ancak bu tanımın daha çok ağır zeybekler için geçerli olduğu söylenebilir. Bu anlamda Ankara zeybeklerinin ezgi kesitlerini, ağır zeybeklerden farklı olarak, usûl kesitlerinde değil, doğrudan usulün kendisinde aramak gerekir. Hızın artması, usûlün ana vuruşlarıyla ifade edilir durumuna gelmesine imkân sağlamakta; bu da ezgilerin daha kısa süreler içinde şekillenmesine yol açmaktadır (Öztürk, 2006).

Bu açıdan Ankara zeybek ezgileri incelendiğinde, ağırlıklı olarak tek bölümlü biçimsel bir yapıyla karşılamak mümkündür. Bu bölümün içinde ise, soru cevap eksenli cümle yapıları hâkimdir. Özellikle sözlü zeybeklerde görülen nakarat unsuru, genel form olan (a) ve (b) cümlelerinin farklı varyasyonlarla çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Ankara zeybeklerinin başlıca form tipleri şöyle gösterilebilir:

Birinci tip A (a+b); ikinci tip A (a+a¹+b); üçüncü tip A (a+b+c); dördüncü tip A (a+a¹+b+ a+a¹); beşinci tip A (a+b+c+b+c).

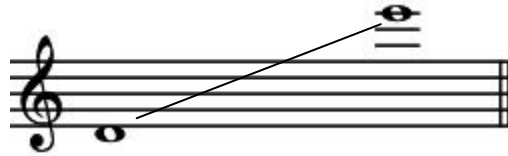
Ankara halk müziğinin zeybekten sonra gelen diğer bir karakteristik türü, düz oyunlardır. Sözlü ve çalgısal olarak iki kategoride değerlendirebileceğimiz bu türün müzikal yapısı şu şekilde özetlenebilir:

Ankara düz oyunları ses genişliği açısından incelendiğinde, en az altı en çok da onbeş ses aralığı içinde yer aldıkları tespit edilmiştir.



Şekil 3.24 : Düz oyun ezgilerinde kullanılan ses genişliği.

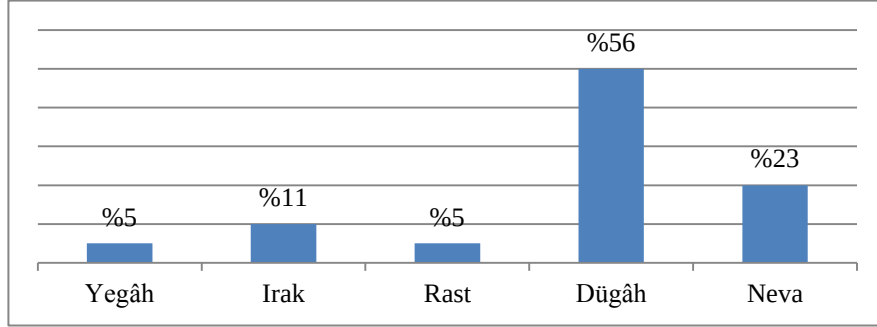
Şekil 3.24'te görüldüğü gibi, düz oyun ezgilerinin % 11'i altı, % 5'i yedi, % 11'i sekiz, % 28'i dokuz, % 11'i on, % 18'i onbir, % 5'i onüç ve % 11'i onbeş ses aralığındadır. Şekil 3.25'te de görüldüğü gibi, düz oyunlarda en kalın ses/perde yegâh iken, en ince ses/perde tiz hüseyinî'dir.



Şekil 3.25 : Ankara düz oyun ezgilerinin ses aralığı.

İncelenen düz oyun ezgileri ezgilerinde beş ayrı perdenin, yegâh, ırak, rast, dügâh ve neva perdelerinin seçilip kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu perdeler ile icra edilen

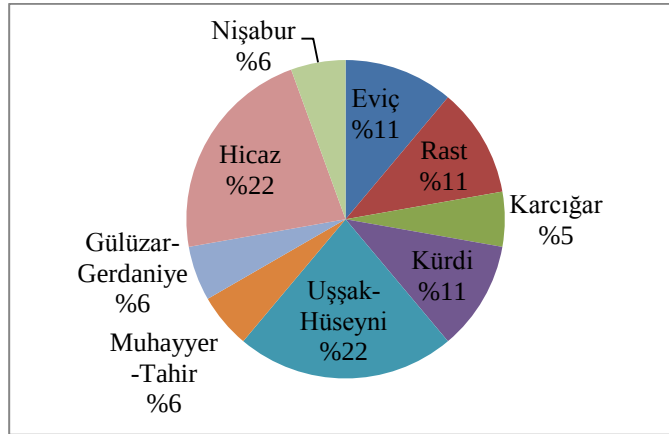
makamlar arasında doğrudan bir ilişki söz konusu olmakla birlikte neva perdesinde karar kılan eserler, ağırlıklı olarak nevada hicaz özelliği gösteren ezgisel yapılardır.



Şekil 3.26 : Düz oyun ezgilerinin karar sesleri/perdeleri.

Şekil 3.26’da görüldüğü gibi, düz oyun ezgilerinin % 5’i yegâh, % 11’i irak, % 5’i rast, % 56’sı dügâh ve % 23’ü neva perdesinde karar vermektedir.

Ankara düz oyunlarının ezgisel yapısı ise, dokuz farklı makam üzerinden dağılım göstermektedir.



Şekil 3.27 : Ankara düz oyunları ezgilerinin makamsal dağılımı.

Şekil 3.27’de görüldüğü gibi, bu ezgilerin % 22’si uşşak-hüseynî ailesi ve hicaz makamı içinde yer alırken, % 11’i kürdî, rast ve eviç, % 6’sı ise muhayyer-tahir, gülizar- gerdaniye ve nişabur, % 5’i ise karcıgar rast makam sistemi içindedir. Burada yine uşşak-hüseynî ailesinin ağırlığı dikkat çekerken, bir o kadar düz oyun müziğine hâkim olan hicaz yapılar çoğunlukla neva perdesinde karar özelliği göstermektedir.

Düz oyunların ezgi tipleri, beş farklı seyir yapısı üzerinde şekillenmektedir. Bunlardan ilki, şekil 3.28’de görüldüğü gibi, Misket düzeninde icra edilen ve

Seymen geleneğinde misket türküler kategorisinde değerlendirilen düz oyunlardır. Diğer bir deyişle Misket tipi ezgilerdir.



Şekil 3.28 : Misket’e ait bir bölüm.

Düz oyunlarda karşılaşılan diğer bir ezgi tipi, neva perdesinde hicaz makamı etkisi gösteren yapılardır. Bu ezgi karakterinin diğer bir özelliği ise, içinde kısa buselik geçkili motifler barındırmasıdır. Buradaki müzikal yapı, neva perdesi ekseninde bir seyir özelliği göstermektedir. Ayrıca bu tipte kısa süreli (değişken) serbest ritim kuruluşlu ezgileri⁹¹ görmek mümkündür.



Şekil 3.29 : Yıldız oyun havasına ait bir bölüm.

Şekil 3.29’da örnek olarak verilen eser, neva perdesi ekseninde bir seyir özelliği gösterirken, söz bölümüne geçişte hüseyinî perdesinin apojyatür olarak kullanılarak acem perdesinde kalış göstermesi dikkat çekicidir.

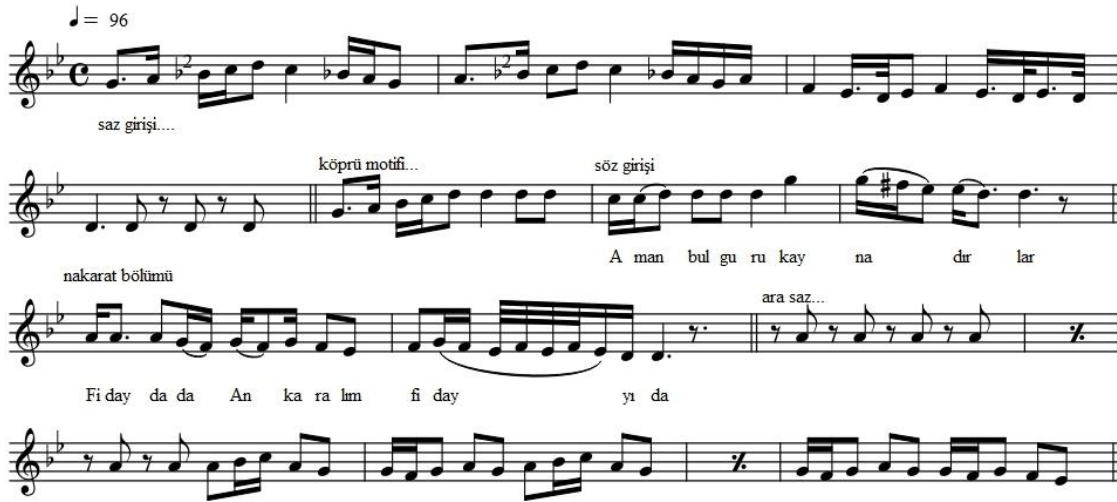
⁹¹ Şenel (1992)’e göre, bu tarz ezgiler, kuruluş olarak usullü ezgi karakterindedir. Başka bir deyişle kırık hava gibidir. Ancak kuruluşunda kısa süreli serbest ritimli ezgiler görülür ve genellikle yerini usullü bir kısma bırakır. Bu serbestlik ezginin girişinde, arasında, sonunda yada giriş ve sonunda görülebilir. Ayrıca bu kuruluşlu ezgiler genellikle oyunla ilişkilidir ve oyunlardaki tasvir ve hareketler ezgi biçimine doğrudan etki eder (Şenel, 1992).



Şekil 3.30 : Çiçek Dağı'na ait bir bölüm.

Şekil 3.30'daki eserin saz bölümü ise, usûllü olup sözel kısım tamamen serbest ezgiyle devam etmektedir. Türkü, yine çalgı bölümüyle sonlanır.

Ankara düz oyunlarında görülen bir diğer ezgi tipi, oyun bölümleri ile sözel bölümleri ayrı bir form yapısına sahip eserlerden oluşur. Bu tanım, bir diğer deyişle, saz bölümlerinin nakaratlardan bağımsız bir ezgi karakterine sahip olmasına işaret eder.⁹²



Şekil 3.31 : Fidayda'ya ait bir bölüm.

Şekil 3.31'de görüldüğü gibi, söz konusu eserin giriş ve ara sazları nakarat ezgisi dâhil olmak üzere sözel bölümden farklı bir müzikal cümle yapısına sahiptir. Kurgulanan bu yapının ezgiyi monotonluktan kurtararak, eserin müzikal zenginliği arttırdığı aşîkârdır.

⁹² Bilindiği gibi genellikle türkü ve oyun havalarının nakarat ezgileri, aynı zamanda giriş ve ara saz mahiyetinde kullanılır.

Ankara halk müziği ve onu bütünleyen düz oyun ezgilerinde alışılmışın dışında⁹³ dikkat çeken diğer bir ezgi tipi, Nişabur⁹⁴ makamının dizi ve seyir özelliğini gösteren yapıdır.



Şekil 3.32 : Irmağın Geçeleri ezgisine ait bir bölüm.

Şekil 3.32’de verilen örnek eserde görüldüğü gibi, ezgisel seyir neva perdesinde ekseninde şekillenmekte ancak buselik perdesinde karar vermek yerine yine güçlü perdede bitiş göstermektedir.

Düz oyunlarda görülen son ezgi tipi, ileri icra tekniğine sahip müzikal yapılardır. Bilindiği gibi Ankara, bağlama icra geleneğinin önemli bir merkezidir. Dolayısıyla, bu coğrafyada yetişen usta icracılar, yetenek ve yeterliliklerini gösterecek özgün bazı eserlere imza atmışlar, hem de icra ettikleri yöre repertuarlarına kendi estetik deneyimlerini aktararak, her bir ezgiyi âdetâ yeniden yaratmışlardır.⁹⁵ Bu durum, yorumcuya özgü estetik yaklaşım ve kültürel anlamları açığa vurarak ileri icra tekniğine ait eserlerin farklı varyasyonlarını ortaya çıkarmaktadır. Ankara’ya ait Şeker Oğlan ve Topal Koşma gibi bağlama üzerinde ileri icra tekniğine sahip ezgi örnekleri burada önem taşır. Örneğin şekil 3.34, yöredeki ileri icra tekniğini kanıtlar niteliktedir.

⁹³ Ankara halk ezgilerinin makamsal yapıları üzerine yapılan incelemede % 49 oranında uşak-hüseyinî ailesinin ağırlığı dikkat çekicidir. “Alışılmışın dışında olma” söylemi bu istatistiğe dayalı olarak yapılmıştır.

⁹⁴ Çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olan bu makamın durağı buselik, güçlüsü ise neva perdesidir. Dizisel yapısı ise yerinde nişabur dörtlüsüne IV. derece mi hüseyinî perdesine bir kürdî dörtlüsünün, V. derece fa acem perdesinde bir çargâh dörtlüsünün ve III. derece re neva perdesinde bir buselik dizisinin eklenmesinden meydana gelir. Makam seyri, karar veya güçlü ekseninde başlayarak güçlü perdesinde buselik çeşnili yarım karar yapıp, buselik perdesinde tam karar yapar (Pelikoğlu, 2012).

⁹⁵ Örneğin Bayram Aracı bu isimlerden biridir.



Şekil 3.33 : Topal Koşma oyun havasına ait bir bölüm.

Düz oyunların ezgisel yapısı, ağırlıklı olarak yanaşık sıra seslerden oluşmaktadır ve ileri icra tekniğe sahip ezgiler dışında dörtlü, beşli ve daha büyük aralıklara çok sık rastlanmaz. Ayrıca bu ezgilerde karakteristik bir başlangıç veya bitiş kalıbı yoktur. Neva (re) perdesinde karar kılan karcığar tipi ezgilerde geçki niteliği taşıyan motif veya cümle yapıları görülebilir. Ancak düz oyun ezgileri süslemeler bakımından oldukça zengindir. Özellikle sözlü oyunlar melismatik⁹⁶ yönleriyle dikkat çekerler. Bunun dışında vokal örneklerde hem heceli (*syllabic*)⁹⁷ hem de melismatik olan karma yapıları görmek mümkündür. Burada sözlü ezgilerde görülen süslemeli üslup, çalgısal ezgilere de yansır. Bu anlamda çarpma⁹⁸ tril⁹⁹ ve mordan¹⁰⁰ düz oyunların icrasında çoğu kez notasyona yansımaya da sık görülen unsurlardır. Ayrıca vibrato¹⁰¹ ve tremolo¹⁰² teknikleri icrada öne çıkan stiller arasındadır.

Ankara düz oyunlarının ritmik yapısı, ezgisel yapı kadar karmaşık değildir. Ağırlıklı olarak Sofyan (4/4'lük) ve kısmen Nim Sofyan (2/4'lük) usûl yapısındadır. Ancak usûl içindeki tartım kalıbı değişkenlik gösterebilmektedir. Bunun yanında düz oyunlar, tempo bakımından dörtlük değerde 60 ile 112 arasında değişen metronom hızına sahiptir. Bu değer, oyun havası ezgilerinin *lento* (ağır/ağırbaşlı) ile *moderato*

⁹⁶ Melismatik tarzda heceler, farklı süsleme unsurlarıyla, değişik sesler üzerinde uzatılarak söylenirler (Öztürk 2006). Şenel (1992)'e göre bu tarzın en belirgin özelliği, bir heceye isabet eden not üzerinde ısrarlı süslemeler, ezgi örgüleridir. Bu stil konuşma diline yaklaşıp da zevke bağlı nameli okuyuşlar, uzun süslemeler, vokallerde ısrarlı melodik örgüler çok sık görülür.

⁹⁷ *Syllabic* tarzda her heceye bir nota denk düşer.

⁹⁸ Oldukça kısa süre içinde başka bir sesle, asıl sesi belirginleştirmeyi amaçlar. Birinci ses çarpıp kaçır, böylece asıl ses vurgulanmış olur (Say, 2001).

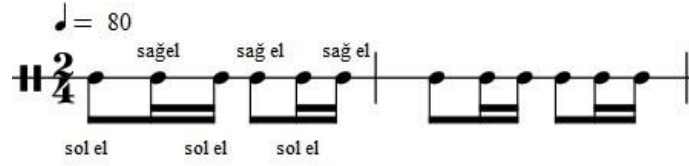
⁹⁹ Asıl nota ile komşu notanın birbiri ardı sıra olabildiğince hızlı ve uzunca süren seslendirilmesidir (Say, 2001).

¹⁰⁰ Sözcük anlamı "kapma" ve "ısıрма" olan bu terim, asıl ses ile komşusu arasında oluşan gidiş gelişle ana sesin müzikal önemini belirtir. Yukarı ve aşağı olmak üzere iki çeşidi mevcuttur (Say, 2001).

¹⁰¹ Bir sesin titreştirilerek seslendirilmesidir.

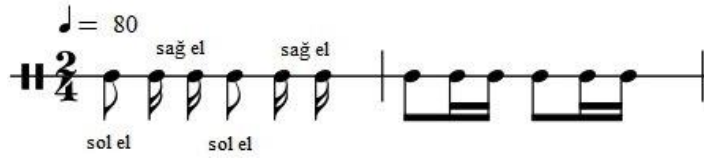
¹⁰² Bir sesi, kendi süresinden daha küçük sürelerle bölerek yapılan seslendirilmedir.

(orta hızda) arasında olduğunu gösterir. Düz oyunlara özgü ritmik yapı ve geleneksel icra biçimleri şöyle tanımlanabilir:



Şekil 3.34: Def eşliğinde icra edilen Mor Koyun türküsünün ritmik yapısı ve icra şekli (Kösemihal ve Karsel, 1939).

Aynı ezginin kaşık ve parmakla çalınışını ise şöyledir:



Şekil 3.35 : Kaşık eşliğinde icra edilen mor koyun ezgisinin ritmik yapısı ve icra şekli (Kösemihal ve Karsel, 1939).



Şekil 3.36 : Parmakla icra edilen Mor Koyun ezgisinin ritmik yapısı ve icra şekli (Kösemihal ve Karsel, 1939).



Şekil 3.37 : Atım arap ezgisine ait ritmik yapı (Aracı, 2001).

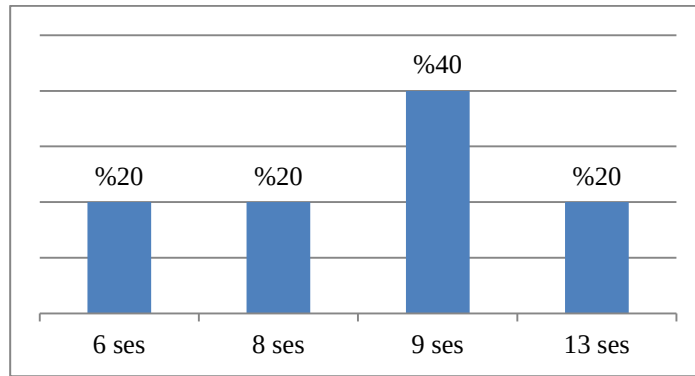
Şekil 3.37’de örneği verilen ritmik yapı, Bayram Aracı’nın çalıp söylediği Atım Arap ezgisine eşlik eden kaşığın transkripsiyonuna ilişkin bir bölümdür. Ritmin kaşıkla icrası, düzum içindeki onaltılık ve otuz ikilik değerleri ortaya çıkarmıştır.

Ritmik yapıyla ilişkili olan düz oyunların form özelliği, tek tip bir yapı içinde ele alınamayacak kadar karmaşık bir nitelik gösterir. Yöre müziğini bütünleyen diğer türlere nazaran birbirinden farklı biçim yapıları yine aynı tür içinde rahatlıkla görülebilir. Bu anlamda, Ankara düz oyunlarında özellikle salt enstrümantal repertuar örneklerinde görülen form tipleri $A(a+b)$ veya $A(a+a^1)$ biçimdedir. Burada ezgi bir veya iki farklı cümlelerin türevlerinden oluşarak birbirini tekrar ederek müzikal yapıyı inşa eder. Vokal bölümü ve nakarattan ayrı olarak belirli bir oyun ezgisi içeren düz oyunlar ise form açısından basit değildir. Örneğin Fidayda, hem

oyun bölümüne ait bir ezgisel yapıya hem de söze dayalı bir müzikal söyleme sahiptir. Söz konusu bu durum, iki farklı form tipini doğuracaktır. Eserin vokal bölümüne ait form şeması, $A(a+k+b+s_1+s_2+k^1+a+k+b+c)^{103}$ şeklindeyken, aynı eserin oyun bölümü, $A(a+b+c+b^1+a)$ biçimindedir. Ayrıca bir oyun ezgisi bulunmayan ancak yine de içinde söylem, köprü gibi müzikal yapıları içeren form tiplerini görmek mümkündür: $A[\text{saz giriş}(s^1+s^2)+ \text{vokal}(a+s_2+b+s_3+c+d)]$. Düz oyunlarda nakaratlı form tipleri oldukça yaygındır: $A[\text{saz giriş}(a+k) + \text{vokal}(b+a^1) + \text{nakarat}(a^1)]$. Bu türde dikkat çeken diğer bir form tipi, Çiçek Dağı ezgisinde görülen serbest bölümlü yapıdır: $A(t^1+d^1+d^2+d^3+d^4+t^2)^{104} B(a+a^1+a^2+b+a^1)$. Bu örnek genel bir bölümlü düz oyun tipinin aksine iki bölümden oluşur.

Zeybek ve düz oyunlarla birlikte divânlar da, Ankara halk müziğini kimliğini belirleyen önemli bir türdür. Yöreye özgü diğer müzikal yapılardan farklı olarak belirli bir mekâna dayalı olarak icra edilen divân, gerek sözel gerekse müzikal bağlamda diğer repertuar bileşenlerinden ayrılır. Söz konusu bu türün müzikal yapısını şöyle özetlemek mümkündür:¹⁰⁵

Ankara divânları, ses genişliği açısından incelendiğinde, en az altı en çok da on üç ses alanı içinde yer aldıkları görülebilir.



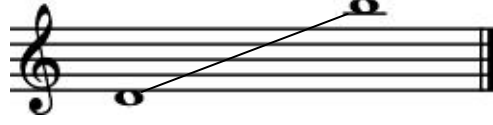
Şekil 3.38 : Divân ezgilerinde kullanılan ses genişliği.

¹⁰³ Bu şemada yer alan “k” harfi köprüyü işaret eder. Bölümler, dönemler, dönemi oluşturan cümleler bazen köprü olarak tanımlanan bir ses, motif ya da bağımsız bir cümlecik veya cümleyle birbirlerine bağlanabilirler. Köprülerin en temel özelliği, bağımsız oluşlarıdır. Bir başka deyişle köprüler birbirlerine bağladığı cümle, dönem ya da bölümlerin organik yapılarının dışındadır. Burada gösterilen “s” harfi ise söylemin göstergesidir. İçinde cümlecik bulunmayan müzikal yapıya söylem denir ve cümle gibi tam ya da yarım kararlı olabilir (Akdoğan, 2003).

¹⁰⁴ Bu şemadaki “q” harfi manalı veya manasız kelimelerden oluşan terennümü ifade eder (“of yar ey, yosmam hey” vb.). “d” harfi ise terennüm dışında kalan anlamlı söz dizelerinin her birini işaret eder.

¹⁰⁵ Burada yalnızca sözlü divânlar ele alınmış, sözel bölümü olmayan Ankara Divân Ayağı ezgisi bu kategoriye dâhil edilmemiştir.

Şekil 3.38’da görüldüğü gibi, divânların % 40’ı dokuz ses, % 20’si ise altı, sekiz ve on üç ses aralığındadır. Burada en kalın perde/ses yegâh, en ince perde/ses ise tiz buselik’tir.



Şekil 3.39 : Ankara divânlarının ses genişliği.

Divânlarının tümü dügâh perdesinde karar kılmaktadır. Makamsal olarak değerlendirildiğinde ise, çoğunlukla çalgısal ve sözel bölümlerin farklı yapılar ekseninde oluştuğu görülebilir. Divân ayakları olarak tanımlanan çalgısal bölüm hicaz, sabâ ve uşşak-hüseynî makamlarından oluşurken, sözel bölümde sabâ makam yapısının ağırlığı dikkat çekicidir. Yukarıda da değinildiği gibi, divânların çalgısal ve sözel bölümlerden oluşması ritmik yapıyı da doğrudan etkilemektedir. Divân ayağı olarak bilinen çalgısal bölüm usullü- metrik bir yapıya sahipken, sözel kısım serbest ritimlidir. Divânların ayak bölümleri, tempo bakımından dörtlük değerinde 65 ile 112 arasında değişen metronom hızına sahiptir. Ağırlıklı olarak Sofyan (4/4’lük) ve kısmen Nim Sofyan (2/4’lük) usul yapısındadır; ancak bir eserde istisnâî olarak 5/8’lik Türk Aksağı ile 2/4’lük Nim Sofyan usul yapısı birlikte kullanılmıştır.

Ankara divânlarının ezgi tipleri, yine ayak ve söz bölümlerine göre farklılık arz etmektedir. Bu türün ayak bölümleri bağlı olduğu makamın seyir yapısına göre değişkenlik gösterirken, sözel bölümün tümü aynı ezgisel karakter içindedir.



Şekil 3.40 : Anasır Gömleğini Giymezen Evvel divânına ait bir bölüm.

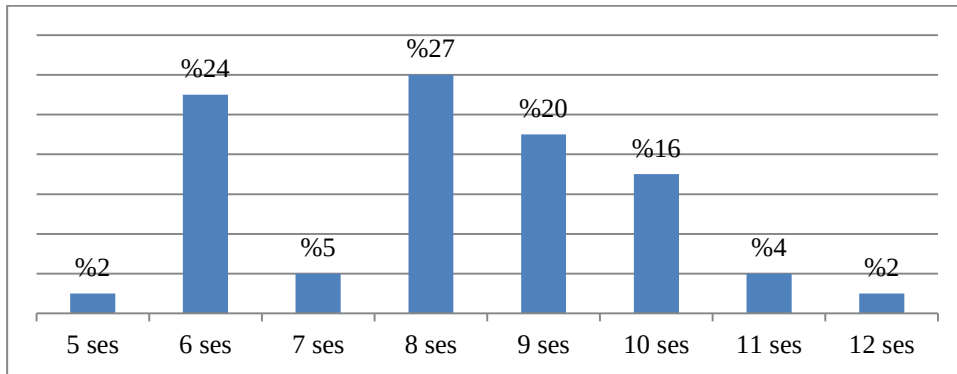
Şekil 3.40’ta görüldüğü gibi, hicaz makamına ait bir ayak bölümüne sahip olan bu divân, sözel bölümde sabâ makamı etkisine girmek suretiyle yine bu makamın seyir özelliğini göstererek, çargâh (do) perdesi civarında seyre başlamaktadır. Söz konusu bu ezgisel yapı, Ankara divânlarının tümünde yaygındır. Ayrıca görülen serbest bölümde, hem heceli (*syllabic*) hem de melismatik olan karma yapı dikkat çekicidir. Buradaki söz ve müzik ilişkisini, Ankara’nın diğer divân örneklerine genellemek mümkündür. Divânlar üzerinde görülen diğer bir durum ise, bilhassa ayak

bölümünden güfteye geçişlerde kurgulanan köprü motifleridir. Bu yapı değişecek olan makamsal yapının açık bir işaretidir. Bu köprü sayesinde vokal icracı, çalgısal bölümün işitsel etkisinden çıkarak güfteye ait makama daha rahat geçiş yapabilmektedir.

Ankara divânlarının form yapıları ise, yine çalgı ve sözel bölümlerin toplamından oluşmaktadır. Ancak burada her iki yapı, ayak ve güfte bölümleri olarak değerlendirildiğinde, farklı biçim tipleriyle karşılaşmak kaçınılmazdır. Bunlardan ilk tip, Ayak (x+y+k) + Güfte (a+b+c+d) biçimindedir. Burada ayak bölümü, iki farklı cümle ve bu cümleleri söze bağlayan bir köprü motifinden oluşur. Güfte bölümünde ise, her bir dize farklı müzikal cümlelerden oluşmuştur. İkinci tip, Ayak (x+y+z+x) + Güfte (serbest gezinti+a+b+a+b¹) biçimindedir. Burada divânın ayak bölümü, temelde üç farklı cümle ile kurgulanırken, güfteye serbest bir saz girişiyle başlanmaktadır. Son form tipi ise şu şekildedir; Ayak (x+y) + Güfte (serbest gezinti+terennüm+a+b+c+d). Bu şemada görüldüğü üzere, ayak ezgisi iki farklı cümleden oluşurken, güfte bölümü serbest giriş ezgisi ve terennüm eşliğinde söze giriş yapmaktadır. Aynı zamanda her bir dizenin farklı müzik cümleleriyle örülü olması, dinamik bir ezgisel yapının göstergesidir.

Ankara halk müziğinin diğer bir bileşeni, mekân bağlamlı muhabbet-oturak ve zil havalarıdır. Her iki türün de müzikal yapısı şöyle özetlenebilir:

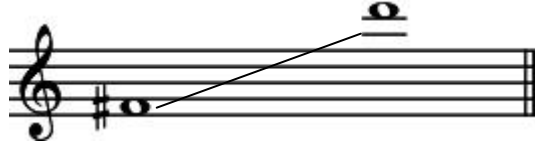
Yörede icra edilen muhabbet-oturak ve zil havaları, ses genişliği açısından incelendiğinde, en az beş en çok oniki ses alanı içinde yer aldıkları tespit edilmiştir.



Şekil 3.41 : Muhabbet-oturak ve zil havası ezgilerinde kullanılan ses genişliği.

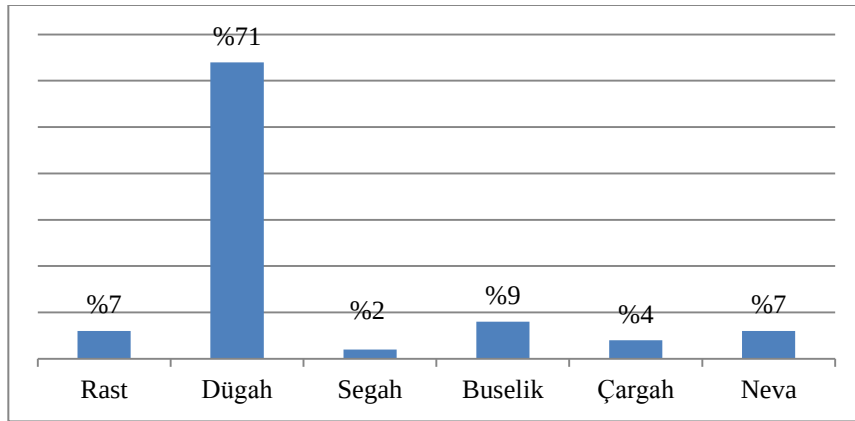
Şekil 3.41’de belirtildiği gibi, muhabbet-oturak ve zil havası ezgilerinin % 2’si beş, % 24’ü altı, % 5’i yedi, % 27’si 8, % 20’si dokuz, % 16’sı on, % 4’ü onbir ve % 2’si ise, oniki ses aralığındadır. Bu ezgilerde en kalın perde/ses ırak, en tiz perde/ses tiz

neva'dır. Ancak ezgisel seyir gereği yoğunlukla kullanılan perdeler rast ve muhayyer arasındadır.



Şekil 3.42 : Muhabbet-oturak ve zil havalarının ses genişliği.

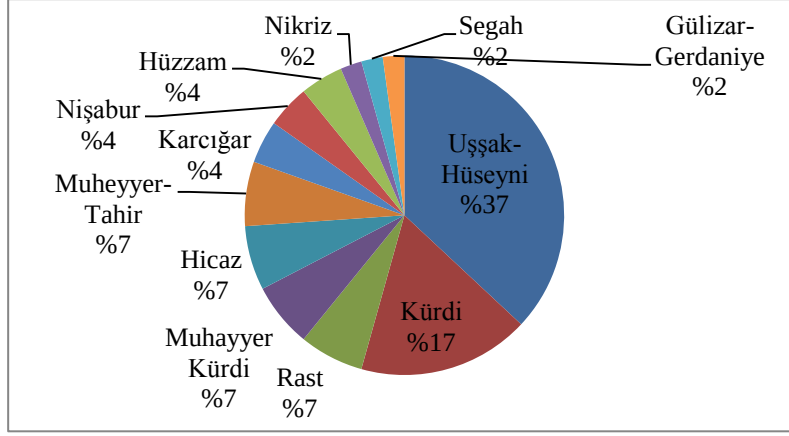
İncelenen muhabbet-oturak ve zil havası ezgilerinde rast, düğâh, segâh, buselik, çargâh ve neva perdeleri karar sesi olarak kullanılmıştır. Elbette ki perdeler ile icra edilen makamlar arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur; ancak bazı perdeler (segâh, çargâh ve neva) ezginin bağlı olduğu makamsal yapının karakteristik karar ses olmayıp, o makama bağlı derecelerde kalış gösteren ezgisel yapıların bir ürünüdür. Burada rast, düğâh ve buselik perdeleri, bağlı olan makamın ana karar sesleri olup, diğer perdeler yarım ve asma kalış gösteren bir niteliğe sahiptir.



Şekil 3.43 : Muhabbet-oturak ve zil havalarında kullanılan karar perdeleri

Şekil 3.43'te görüldüğü gibi, muhabbet-oturak ve zil havası ezgilerinin % 7'si rast, % 71'i düğâh, % 2'si segâh, % 9'u buselik, % 4'ü çargâh ve % 7'si neva perdesinde karar vermektedir. Burada düğâh perdesinin ağırlığı dikkat çekmekle birlikte, buselik perdesinde karar veren örnek eserler gerçekte hüzzam ve segâh makamları içinde olup segâh perdesi yerine Buselik üzerinde karar göstermişlerdir.

Şekil 3.43'te de görüldüğü gibi, muhabbet-oturak ve zil havalarının ezgisel yapısı, on iki farklı makam üzerinden dağılım göstermektedir:



Şekil 3.44 : Muhabbet-oturak ve zil havası ezgilerinin makamsal dağılımı.

Şekil 3.44'te görüldüğü üzere, bu ezgilerin % 37'si uşşak-hüseynî ailesi içinde yer alırken, % 17'si kürdî, % 7'si rast, muhayyer kürdî, hicaz ve muhayyer-tahir, % 4'ü karcıgar, nişabur ve hüzzam, % 2'si ise nikriz, segâh ve gülizar-gerdaniye makamlarını temsil etmektedir. Diğer türlere nazaran makam çeşitliliği dikkat çekerken, yine uşşak-hüseynî ailesine ait makam örüntüsü muhabbet-oturak ve zil havalarında yaygın olarak kullanılmıştır.

Ankara'ya özgü muhabbet-oturak ve zil havalarında, ezgisel seyir yapısına bağlı olarak birbirinden oldukça farklı ezgi tiplerini bir arada görmek mümkündür. Bunlardan ilki, karar ekseninde şekillenen ve çıkıcı bir seyir yapısına sahip olan ezgi tipidir.

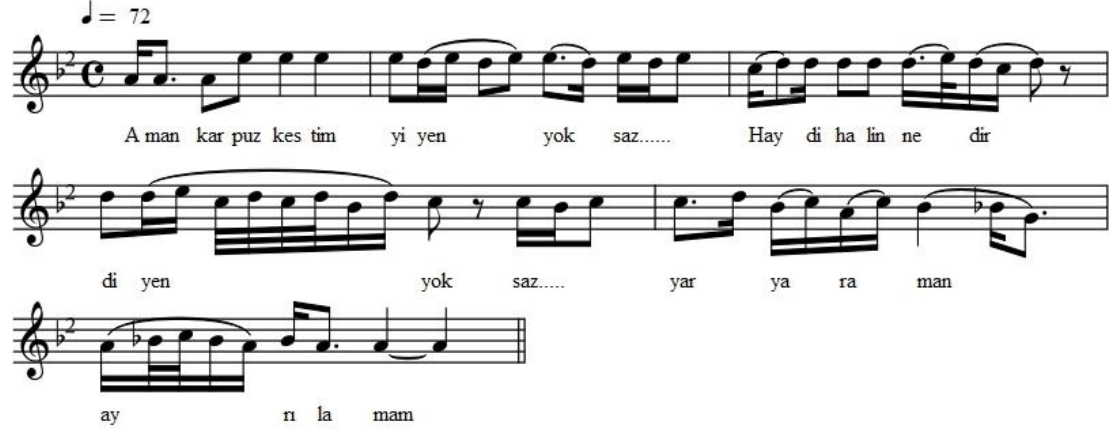


Şekil 3.45 : Madem Dilber Meylin Yoğudu Bende türküsüne ait bir bölüm.

Şekil 3.45'te görüldüğü gibi, ezgi alt üçlünden karar perdesine doğru genişleme göstererek karar ve ardından güçlü (IV. derece) ekseninde müzikal karakterini inşa etmektedir. Bu tip bir örneği, muhabbet-oturak ve zil havalarının içinde az da olsa görmek mümkündür.

Bu türde yapılan diğer bir ezgi tipi, güçlü ekseninde seyre başlayan ve inici-çıkıcı bir karaktere sahip olan müzikal yapılardır. Ayrıca bu tipte önem arz eden bir nokta

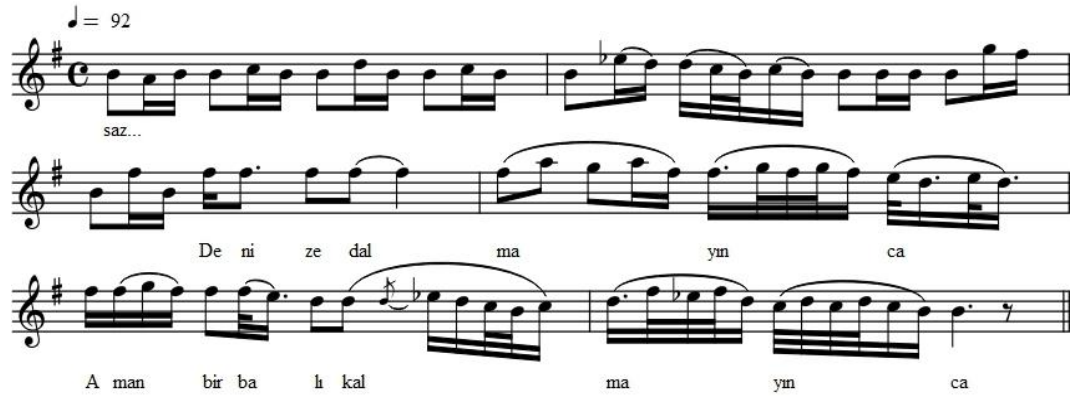
ise, II. derecenin yapı içindeki değişkenliğidir. Burada segâh perdesi, karar yönünde kürdi perdesine doğru evrilerek müzikal söylemi tamamen değiştirir. Bu sayede makamsal olarak uşşak-hüseyinî etkisinde devam eden ezgi birden kürdiye dönüşebilmektedir.



Şekil 3.46 : Karpuz Kestim Yiyen Yok türküsüne ait bir bölüm.

Şekil 3.46’da görüldüğü gibi, örnek ezgi güçlü (hüseyinî perdesi) ekseninde seyre başlamakta ve hüseyinî etkisini önemli ölçüde devam ettirmektedir. Sondan bir önceki ölçünün son birimindeki segâh perdesinin kürdiye dönüşmesi ise, ezgi karakterini doğrudan değiştirmektedir.

Bir diğer ezgi tipi, segâh perdesinde karar veren ve işitsel olarak hüzzam-segâh etkisine sahip makam yapılarından oluşmaktadır. Bu tipin en belirgin özelliği, çalgısal bölümünün karar ekseninde ezgisel seyir özelliği göstermesi, sözel bölümün ise eviç perdesi (V. derece) ekseninde giriş yapmasıdır.



Şekil 3.47 : Denize Dalmayınca türküsüne ait bir bölüm.

Şekil 3.47’de görüldüğü gibi, ezginin çalgısal bölümünde karar perdesi müzik cümlesinin çekim merkezi konumundadır. Sözel bölüm ise, yukarıda belirtildiği gibi V. derece ekseninde inici-çıkıcı bir seyir özelliğine sahiptir.

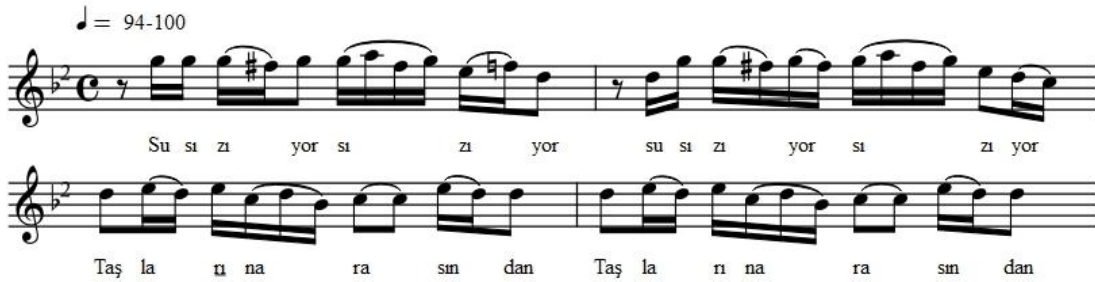
Muhabbet-oturak ve zil havalarının içinde, çargâh perdesi ekseninde bir ezgisel yapıya sahip olup, yine bu perdede karar veren ezgi tiplerine rastlamak mümkündür.



Şekil 3.48 : Hırka Diktim Pamuklu türküsüne ait bir bölüm.

Şekil 3.48’de görüldüğü gibi, ezgisel yapı çargâh perdesi ekseninde seyre başlayıp gerdaniye perdesine kadar ulaşarak yine çargâh perdesinde karar vermektedir.

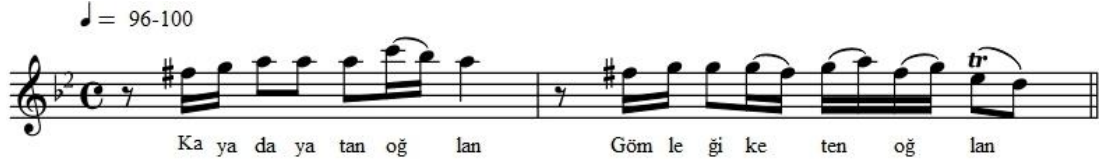
Bu türe dâhil olan bir diğer ezgi tipi, gerdaniye ve neva perdeleri arasında ağırlıklı bir seyir özelliği gösteren ve neva perdesinde karar veren yapıdır. Bu aynı zamanda, uşşak-hüseynî tarzı bir makamsal yapının neva perdesinde asma kalış göstererek bitiş özelliği gösteren örneğidir ve Ankara başta olmak üzere Orta Anadolu repertuarında yaygın olarak kullanılan bir ezgi karakteridir.



Şekil 3.49 : Su Sızıyor türküsüne ait bir bölüm.

Şekil 3.49’da görüldüğü üzere, ezgisel yapı gerdaniye ve neva perdeleri arasında seyre başlarken, uşşak-hüseynî etkisini hissettirerek neva perdesinde karar vermektedir.

Muhabbet-oturak ve zil havaları başta olmak üzere, genel anlamda, Ankara halk müziği içinde sıklıkla karşılaşılan ezgi karakterlerinden biri ise, muhayyer-tahir makamsal etkisindeki, muhayyer perdesi ekseninde seyre başlayıp, tiz çargâh ve hatta tiz neva perdelerine kadar genişleme gösteren yapılardır.



Şekil 3.50 : Şeker Oğlan çeşitlemesine ait bir bölüm.

Şekil 3.50’de görüldüğü gibi, ezgi muhayyer perdesi ekseninde seyre başlayıp, tiz çargâha kadar genişleme göstermektedir.

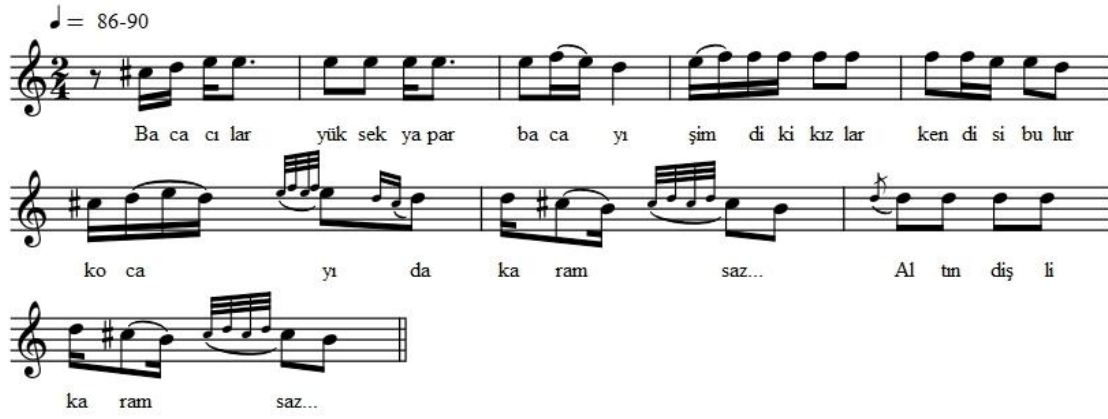
Ortaya koyulan tüm bu örneklerin dışında, bu türün içinde son olarak görülen diğer iki ezgi tipi, düz oyun ezgilerinde de işitebildiğimiz, nevada hicaz makamı özelliği gösteren yapılar ile nişabur makamı etkisine sahip yapılarıdır.



Şekil 3.51 : Yıldız çeşitlemesine ait bir bölüm.

Şekil 3.51’de görüldüğü gibi, ezgisel yapı nevada hicaz karakterine sahiptir. Ancak bazı durumlarda bu tip yapılar, icracı tarafından, belirli bir kalıp motifle, düğâh perdesinde sonlanabilir.

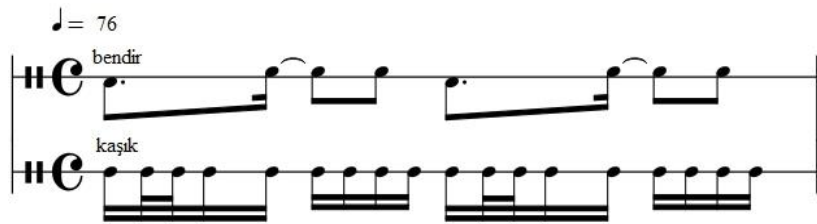
Şekil 3.52’de ise, nişabur makamı etkisini taşıyan bir ezgi karakteri görülmektedir.



Şekil 3.52 : Karam türküsüne ait bir bölüm.

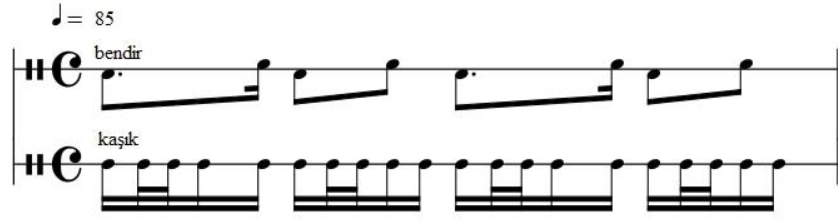
Muhabbet-oturak ve zil havalarının ezgisel yapısı, ağırlıklı olarak yanaşık sıra seslerden oluşmaktadır. Bunun yanında gerek çalgısal gerekse sözel yapılardaki süslemeler oldukça dikkat çekicidir. Sözel yapıdaki süslemeli üslup çalgısal bölümlere de aynen yansır. Bu anlamda çarpma, trıl ve mordan düz oyunların icrasında çoğu kez notasyona yansımaya da sık görülen unsurlardır. Ayrıca vibrato ve tremolo teknikleri, icrada öne çıkan stiller arasındadır. Vokal yapıda ise, hem heceli (*syllabic*) hem de melismatik olan karma yapıları görmek mümkündür.

Muhabbet-oturak ve zil havalarının ritmik yapısı, ağırlıklı olarak Sofyan (4/4'lük) ve kısmen Nim Sofyan (2/4'lük) usûlündedir. Buna karşın, tartım kalıbı varyasyona açıktır. Tempo bakımından, dörtlük değerde, 60 ilâ 132 arasında değişen bir metronoma sahiptir.¹⁰⁶ Bu değer, ezgilerin *lento* (ağır/ağırbaşlı) ile *moderato* (orta hızda) arasında olduğunu gösterir. Muhabbet-oturak havaları kaşık eşliğinde icra edilirken, zil havaları zilli maşa ile çalınmaktadır. Genel anlamda, bu türe ait ritmik yapılar şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 3.53 : Başına Bağlamış Karalı Yazma ezgisinin ritmik yapısı ve icra biçimi, (Aracı, 2001).

¹⁰⁶ Zil havaları, muhabbet-oturak havalara göre tempo bakımından daha hızlı olmakla birlikte, metronom hızı, dörtlük değerde 76 ilâ 132 arasında değişkenlik gösterir.



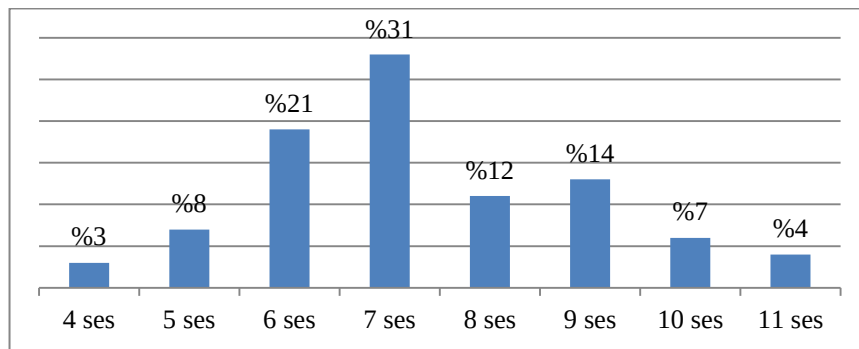
Şekil 3.54 : Şu Kavak Meşe Kavak ezgisinin ritmik yapısı ve icra biçimi (Aracı, 2001).

Şekil 3.53 ve 3.54 üzerinde görüldüğü gibi, bendir sekizlik ve onaltılık değerlerden oluşan bir kalıp ritimle devam ederken, kaşık, ana ritmik yapıya velveleli olarak onaltılık ve otuz ikilik değerlerle eşlik etmektedir.

Ankara'nın muhabbet-oturak ve zil havaları form olarak incelendiğinde, ağırlıklı olarak tek bölümlü biçimsel bir yapıyla karşılamak mümkündür. Özellikle de bu ezgilerde görülen nakarat unsuru, genel form olan (a) ve (b) cümlelerinin farklı varyasyonlarla çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Bu tür içinde temel olarak iki tip form yapısı hâkimdir. Birinci tip A (a+b); ikinci tip ise A (a+b+c) biçimindedir.

Ankara çevresinin ses evreni de Ankara halk müziğinin önemli bir belirleyicisidir. Dolayısıyla burada, çevre unsurlara ait repertuar örnekleri bu başlık altında değerlendirmeye açılmıştır.¹⁰⁷ Buna göre, Ankara çevresine ait türkü ve oyun havalarının müzikal yapısı şu şekilde özetlemek mümkündür:

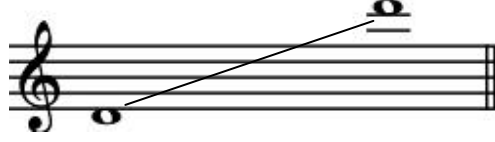
Çevre unsurlara ait türkü ve oyun havaları, ses genişliği açısından incelendiğinde, en az 4 en çok da 11 ses alanı içinde yer aldıkları görülebilir.



Şekil 3.55 : Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarında kullanılan ses genişliği.

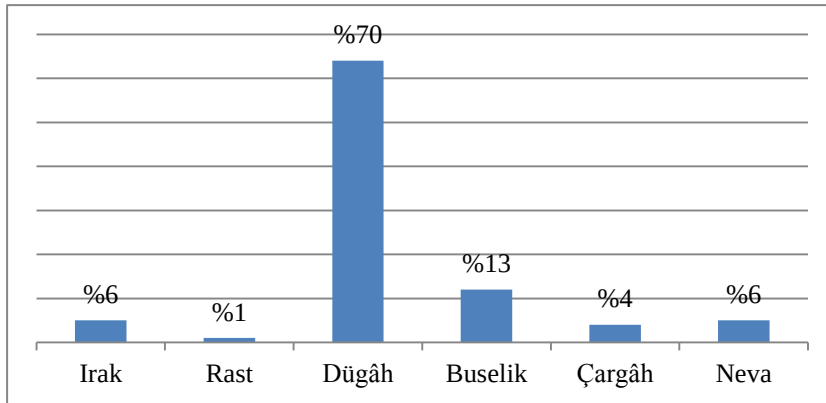
¹⁰⁷ Burada, çevre unsurlardan kastedilen yerler, Beypazarı, Haymana, Çubuk, Kalecik gibi ilçelerdir. Ayrıca 1989 yılında il olan ancak tarihsel süreçte Ankara müzik folklorunu etkileyen Kırıkkale ve ona bağlı Keskin türküleri de listeye dâhil edilmiştir.

Şekil 3.55'te görüldüğü gibi, ezgilerin % 3'ü dört, % 8'i beş, % 21'i altı, % 31'i yedi, % 12'si sekiz, % 14'ü dokuz, % 7'si on ve % 4'ü onbir ses aralığındadır. Bu ezgilerin en kalın sesi/perdesi yegâh iken, en ince ses/perde tiz neva'dır.



Şekil 3.56 : Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının ses aralığı.

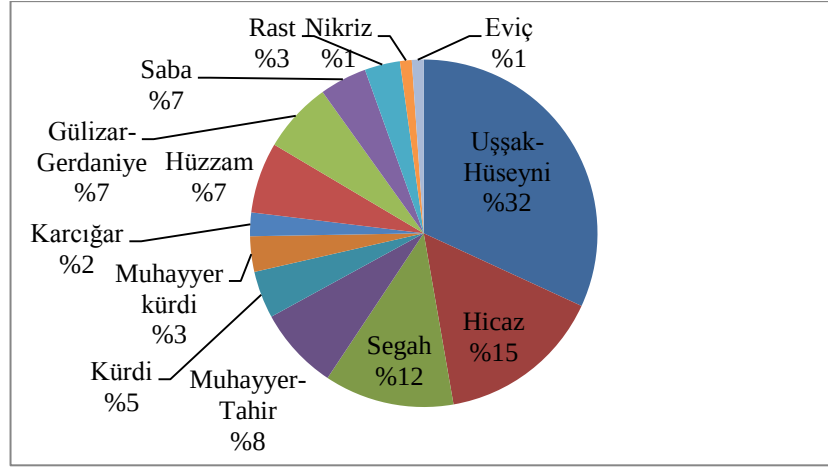
Ele alınan türkü ve oyun havalarında altı farklı perdenin (ırak, dügâh, buselik, çargâh ve neva) karar sesi olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Burada dügâh perdesi doğrudan makamsal yapının uzantısıyken, diğer karar perdelerinin bağlı oldukları makamsal yapılarla organik bir ilişkisi yoktur. Bir başka deyişle, örneğin çargâh perdesinde karar veren bir eser rast makamında, ırak perdesinde karar veren diğer bir eserde segâh makamı içinde olabilirken, uşşak hüseyini ailesi içinde yer alan bir türkü nevada asma kalış göstererek bitebilmektedir.



Şekil 3.57 : Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının karar perdeleri.

Şekil 3.57'de görüldüğü üzere, ezgilerin büyük çoğunluğu (% 70'i) dügâh perdesinde karar vermektedir. Bu perdeyi % 13'lük oranla buselik perdesi takip etmektedir. Ancak buselik perdesi gerçekte segâh makamının bir unsurudur ve halk müziği ses sistemi içinde segâh makamına ait yapılar segâh perdesi (sib²) yerine buselik (si) üzerinde kalış gösterebilmektedir.

Çevre unsurların müzikal yapısı, toplamda on üç farklı makam üzerinde dağılım göstermektedir.



Şekil 3.58 : Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının makamsal dağılımı.

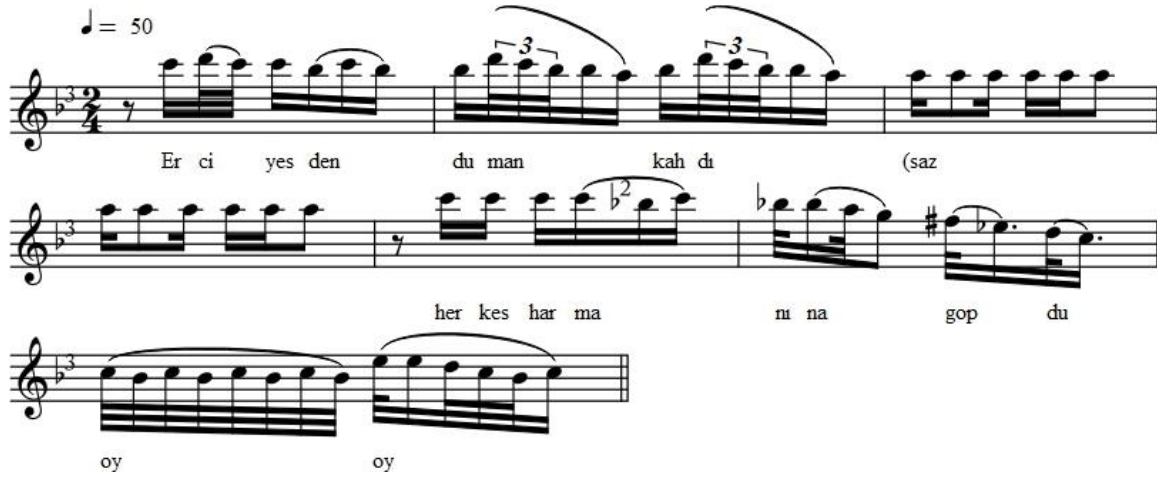
Şekil 3.58’de görüldüğü gibi, bu ezgilerin % 32’si uşşak-hüseynî, % 15’i hicaz, % 12’si segâh, % 8’i muhayyer-tahir, % 7’si gülizar-gerdaniye, hüzzam ve sabâ, % 5’i kürdî, % 3’ü muhayyer kürdî ve rast, % 2’si karcıgar, % 1’i ise nikriz ve eviç makam sistemi içindedir. Yine çevre ezgilerin içinde uşşak-hüseynî ailesinin ağırlığı dikkat çekicidir.

Ankara çevresindeki türkü ve oyun havalarının ezgi yapılarının büyük ölçüde, diğer repertuar bileşenleriyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Örneğin burada, karar, güçlü ve tiz durak ekseninde seyre başlayan müzikal yapılarla birlikte, misket tipi, segâh-hüzzam tipi, nevada hicaz ve çargâhta rast kalışlı, uşşak-hüseynî karakterinde başlayıp kürdileşerek biten, ikinci derece sesi segâhtan kürdiye evrilen ezgisel yapıları görmek mümkündür. Yalnızca nişabur tipi ezgisel yapı çevredeki türkü ve oyun havalarına yansımamıştır.

Ankara çevresinin sahip olduğu farklı coğrafi ve kültürel dinamikler, kaçınılmaz olarak müziksel yapı ve üslûpta da kendisini hissettirir. Söz gelimi, kentin doğusunda kalan Kırıkkale ve Keskin’e yakın yerlerdeki müzikal yapı ile batısında kalan Nallıhan, Beypazarı’na ait müzikal yapının birbirinden tamamen farklı olduğunu söylemek mümkündür. Aşağıda verilen iki eser, söz konusu bu durumu kanıtlar niteliktedir:



Şekil 3.59 : Çayırılıkta Çimenlikte Evim Var türküsüne ait bir bölüm.



Şekil 3.60 : Erciyes'ten Duman Kalktı türküsüne ait bir bölüm.

Şekil 3.60, 9 zamanlı (4+5) kesitli bir Beypazarı türküsüdür ve Ankara'nın ana akım müzik anlayışından oldukça farklı bir müzik karakterine sahiptir. Şekil 3.61 ise, Hacı Taşan'dan alınan bir Keskin türküsüdür ve bozlak etkili bir yapıyı içerir. Görüldüğü gibi, birbirinden oldukça farklı müzikal yapılar, çevre unsurların temel müzik bileşenin ihtiva ederler.

Benzer bir biçimde, Ankara'nın batısında kalan Nallıhan, Beypazarı ve Gündül'de zeybek kültürüyle birlikte karşılama ezgileri mevcutken, İlin diğer yönlerindeki, Polatlı Kalecik, Şereflikoçhisar ile Kırıkkale sınırlarında kalan Keskin'e yakın yerlerde Abdal müziğinin de etkisiyle bozlak ve bozlak türevi usullü/kırık hava ezgileri işitmek mümkündür. Bilhassa, Ankara çevresindeki Kırıkkale ve Kırşehir'in, Abdal müziğinin beşiği olması, bir şekilde buranın halk müziği kültürünü de etkilemiştir.

Ankara çevresinde icra edilen türkü ve oyun havalarında görülen bir diğer yapı, kısa süreli değişen serbest ritim kuruluşlu ezgilerdir. Şenel (1992)'e göre bu tarz ezgiler, kuruluş olarak usullü ezgiler karakterindedirler. Bir başka deyişle kırık hava işlevine sahiptirler. Ancak kuruluşunda kısa süreli serbest ritimli ezgiler görülür ve genellikle yerini usullü bir bölüme bırakır. Eser içindeki serbest bölüm ezginin girişinde, arasında, sonunda ya da yalnızca girişte ve sonda olabilir. Bu tip bir müzikal yapı genellikle oyunla ilişkilidir ve oyun düzen ve hareketleri ezgi biçimine doğrudan etki eder (Şenel, 1992). Bu doğrultuda, çevre unsurlara ait repertuar elemanlarında, iki tip ezgisel yapı öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki, çalgısal olarak usullü başlayıp, yerini kısa süreli sözel serbest ritimli bölüme bırakan ve devamında yine sözlü ritimli bir ezgiye dönüp bu şekilde sona eren yapılardır. Diğer ezgi tipi ise, kısa süreli serbest

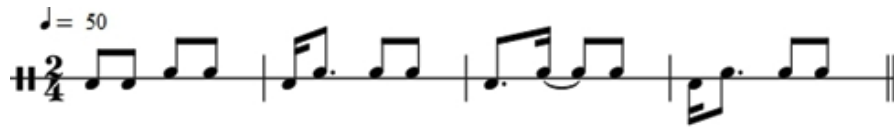
ritimli sözlü bir ezgiyle başlayıp, yerini ritimli bir ezgiye bırakan ve devamında tekrar daha kısa süreli bir serbest sözlü bir ezgiye girip, ritimli sözlü bir bölümle bitiş gösteren müzikal yapıdır.

Bu türkü ve oyun havalarının ezgisel yapıları incelendiğindeyse, ağırlıklı olarak yanaşık sıra seslerden oluşan bir oluşum karşımıza çıkar. Yine yörenin, diğer tüm müzikal dinamiklerinde olduğu gibi, burada da süslemeli icralar öne çıkarken, vokal örneklerde hem heceli (*syllabic*) hem de melismatik tarzda karma yapıları görmek mümkündür. Bilhassa bozlak bölgelerinde, gür ve dolu bir sesle, tiz perdelerde uygulanan trilli gırtlak nağmeleri işitilebilir.

Farklı kültürel dokuların izdüşümünü ritmik yapı üzerinden takip etmek mümkündür. Bu anlamda yörenin ana akım müzik anlayışı içindeki iki ve dörtlü zamanlı ritmik yapının yanında beş, altı, yedi ve dokuz zamanlı ezgiler dikkat çekicidir. Aynı zamanda bazı Ankara zeybeklerinde görülen multi-ritmik yapı yine bu repertuar bileşeni içinde varlığını korumuştur. Çevreye ait türkü ve oyun havaları tempo bakımından da geniş bir bant aralığına sahiptir. Basit zamanlı repertuar örnekleri dörtlük değerinde 50 ilâ 110 metronom aralığında iken, aksak usullü örnekler sekizlik değerinde 180 ilâ 260 metronom arasındadır. Söz konusu bu değerler bu ezgilerin *largo* (ağır/ağırbaşlı) ile *moderato* (orta hızda) arasında olduğunu gösterir. Bu bağlamda, Ankara çevresine ait türkü ve oyun havalarının ritmik yapısı şu şekilde özetlenebilir:



Şekil 3.61 : Ankara çevresi oyun havalarının genel ritmik yapısı.



Şekil 3.62 : Erciyes'ten Duman Kalktı türküsünün ritmik yapısı.



Şekil 3.63 : Kayaların Arını türküsünün ritmik yapısı.



Şekil 3.64 : Kayanın Bedenleri türküsünün ritmik yapısı.

Şekil 3.63 ve 3.64 üzerinde görülen örnek ritim kalıpları, ağırlıklı olarak Beypazarı, Nallıhan ve Güdül yörelerinde karşımıza çıkar. Burada kullanılan iki farklı 9 zamanın kalıbı dikkat çekicidir. Bilhassa şekil 3.64 üzerinde örneklenen yapı, Ankara başta olmak üzere komşu yörelerde de (Bolu, Çankırı, Eskişehir vb.) ender görülen bir ritmik karakterdir. Ayrıca Ankara çevresinde multi-ritmik yapılı türkülere de rastlamak mümkündür.



Şekil 3.65 : Tarlalarda Örene türküsünün ritmik yapısı.

Ankara çevresinde icra edilen türkü ve oyun havaları, form yapısı açısından incelendiğinde, tek bölümlü eserlerin yoğunluğu dikkat çeker. Özellikle öne çıkan nakarat unsuru, genel form olan (a) ve (b) cümlelerinin farklı varyasyonlarla çeşitlenmesine olanak tanır. Burada temelde, iki tip form yapısı hâkimdir. Birinci tip A (a+b); ikinci tip ise A (a+b+c) biçimindedir.

Sonuç olarak Ankara halk müziğini belirleyen dinamikler üzerine şunlar söylenebilir:

Yöreye ait tüm repertuar bileşenleri en az dört en fazla ise onbir ses aralığındadır. En geniş ses aralığı düz oyunlarda görülürken bu aralığın en düşük olduğu zeybeklerdir. Bu müzik içinde görülen en pes perde yegâh iken, en incesi tiz hüseynidir. Misket tipi ezgiler dizi bağlamında alt bölgelere doğru genişleme göstererek yegâh perdesine kadar ulaşırken, inici karaktere sahip muhayyer kürdi veya muhayyer-tahir tipi ezgiler yine dizi bağlamında üst bölgelere doğru genişleme göstererek tiz neva ve hüseyni perdelerine kadar uzanabilmektedir. İncelenen tüm repertuar örneklerinde ağırlıklı düğâh perdesinin karar sesi olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Bunun yanında azımsanmayacak kadar tonik dışı derecelerde asma kalışlı bitiş özelliğine sahip ezgiler mevcuttur. Ayrıca eviç ve segâh makamı niteliklerini taşıyan ezgileri Seymenlerin deyimiyle misket düzeninde icra etme geleneği durak sesi bağlamında ırak perdesini öne çıkarmaktadır.

Ankara halk müziğinde kullanılan makam çeşitliliği oldukça zengindir. Düz oyun ezgilerinde dokuz farklı makam kullanılırken, muhabbet-oturak ve zil havalarında oniki, Ankara çevresinde icra edilen türkü ve oyun havalarında onüç farklı makam karşımıza çıkmaktadır. Bu türler arasında uşşak-hüseynî ailesine ait ezgisel yapılar ağırlık kazanırken, düz oyun müziklerinde nevada hicaz, divânlarda sabâ, muhabbet-oturak ve zil havalarında kürdî ve muhayyer kürdî, çevre türkü ve oyun havalarında segâh ve hüzzam makamları öne çıkmaktadır.

Ankara halk müziğinde, makamsal yapı kadar birbirinden oldukça farklı ezgi tipleriyle karşılaşmak mümkündür. Tüm türlerde çıkıcı, inici çıkıcı ve inici ezgi karakterlerini görmekle birlikte özellikle düz oyun müzikleri neva perdesinde hicaz ve nişabur makamı etkisini taşıyan ezgi yapıları öne çıkmaktadır. Muhabbet-oturak ve zil havalarında ise, segâh-hüzzam tipi ezgi yapıları ile çargâhta rast ve nevada asma kalıslı bitiş gösteren gülizar-gerdaniye tipi ezgiler dikkat çekmektedir.

Ankara halk müziğinin ritmik yapısı ise, tür bağlamında farklılık gösteren bir özelliğe sahiptir. Sözsüz zeybekler ve sözlü zeybeklerin çalgısal bölümleri temelde (4+5) kesitli 9 zamanlı bir yapı arz ederken, vokal zeybek örneklerinde yedi, onbir, ondört, onbeş ve onsekiz zamanlı ezgiler hâkimdir. Ancak ne olursa olsun bu zeybekler dokuz zamanda sonlanmaktadır. Düz oyun ezgileri ile muhabbet-oturak ve zil havalarının tümü iki ve dört zamanlıdır. Ankara divânları, ayak bölümü ve serbest bölüm olmak üzere iki kısımdan oluşmakta ve ayak bölümleri ekseriyetle iki veya dört zamanlı ritmik yapılardan oluşmaktadır. Ankara çevresinde icra edilen türkü ve oyun havalarının ritmik yapıları ise, diğer türler gibi tutarlı bir dağılım izlemez. Birbirinden oldukça farklı usul yapıları yaygınlık gösterdiği coğrafi bölgeye göre farklılık arz etmektedir. Bu repertuar bileşenleri içinde (4+5) kesitli 9/8'lik bir yapı ile (2+3) kesitli 5 zamanlı bir oyun havası yer alabilmektedir. Son olarak, form yapısı bağlamında ezgilerin büyük çoğunluğu, içinde en az iki cümle barındıran bir bölümden oluşmaktadır. Ancak yine burada düz oyunlar söz konusu bu yapıyı aşarak içinde ikiden çok cümle ve söylem barındıran iki bölümlü müzikal yapılara sahiptirler.

3.5 Ankara Halk Müziğinin Kimliği, İcra Geleneği ve Sosyal İşlevi

Titon (2009), bir müzik kültürünün dört temel bileşenden oluştuğunu ifade eder. Bunlardan ilki, müzik hakkındaki ideallerdir. Müzik ve inanç ilişkisi, müziğin estetik yanı, müziği oluşturan bağlamsal bütünlük ve müziğin tarihsel süreci bu basamağı bütünlleyen unsurlardır. İkincisi, ideaların bir pratik içinde sergilendiği ve sosyal olarak gerçekleşen müzik faaliyetleridir. Bu basamakta, müziğin sosyal organizasyonlardaki yeri önem taşırken, müzik topluluklarının oluşumu, bireyin toplum içinde amatör veya profesyonel olarak icra ettiği ya da bir izlerkitle olarak takip ettiği müzik ile olan ilişkisi ve küresel ekonomi ve bilişim çağının getirdiği kayıt teknolojileri ve müzik endüstrisi gibi dinamikler öne çıkmaktadır. Üçüncü temel bileşen, bir müzik kültürüne ait repertuardır. Buna göre, repertuar, icra edilmeye hazır müzikal bir sermayedir ve stil, tür, sözel yapı, kompozisyon, aktarım ve hareket olmak üzere altı temel bölümden oluşur. Burada, bir müzik kültürünün sahip olması gereken son temel bileşen ise, yarattığı somut-maddî kültürdür (Titon, 2009).

Bu söylemden hareketle, Ankara'ya özgü geleneksel müzik kültürü, buraya kadar ortaya konulan dört temel bileşen üzerinden değerlendirmeye açılabilir. Öncelikle şu söylenebilir ki, müzik ve inanç ilişkisi bağlamında Seymenlik geleneği yöre müziğini önemli derecede etkileyen ve şekillendiren dinamiklerin başında gelmektedir. Özellikle zeybek ve düz oyun kültürü, Ankara halk müziğinin kimliğini inşa eden, estetik kodlarını belirleyen, bağlamsal bütünlüğü kurgulayan ana unsurlardır. Ayrıca Seymenler, bu müziğin tarihsel serüvenini taşıyan ve aktaran önemli bir oluşumdur. Bu anlamda, Seymen geleneğini anlamadan Ankara halk müziğini değerlendirmek oldukça zordur.

Seymenlik geleneğinin tarihsel süreçteki konumu ve işlevi üzerine yapılan birçok güvenilir tanıma rağmen, seymen kelimesinin etimolojisi üzerinde tam bir uzlaşmaya varıldığını görmek oldukça güçtür. Ancak yine de bu mevzu üzerine yazılmış bazı kaynaklara kolayca ulaşmak mümkündür. Örneğin bunlardan ilki, Galland (1987)'in Seymenlere ilişkin tuttuğu notlardır. Fransız şarkiyatçı, 1672-1673 yılları arasında İstanbul'daki günlerini anlatan anılarında, Edirne'den İstanbul'a dönerken Gelibolu-Edirne yolu üzerinde Seymen birliğine rastladığını belirtmektedir. Burada verdiği dipnotta, Seymen sözünün köpek hizmetkârı anlamına gelen 'segban'dan geldiğini

öne sürmüştür. Akdoğu (2004) da “sekban veya segban”ların barış zamanlarında Padişahların av köpeklerinin bakıcısı olduğunu, savaş zamanında da yeniçeriler gibi harbe katıldıklarını belirtilerek Galland’ı doğrulamaktadır.

Özaslan (2002)’a göre, Seymen, etimolojik olarak Farsça bir ifade olan "segban" ile ilişkilendirilmekte ve "bayram günlerinde, düğünlerde törene yerli giysilerle, atlı ve silâhlı olarak katılan yiğit" olarak tanımlanmaktadır. Yine yazarın belirttiği bir diğer görüşe göre, Seymen, “Sekban”dan gelmektedir; ancak bu sefer Türkçe olan “Sökmen” kelimesinden türediği düşünülmektedir. Sökmen ise, savaş saflarını yaran öncü kuvvetlere, "yiğitlere" verilen addır ve halk ağzında bu terim zamanla Seymen sözcüğüne dönüşmüştür.

Seymen terimini sekban ile ilişkilendiren bir diğer tarihçi ise Şapolyo’dur. Yazara göre, II. Mahmud’un kurduğu Sekban Teşkilâtı, adını Seymen kelimesinden almıştır ve zaten Sekban, Osmanlı’da “bekçi-muhafız” anlamında kullanılmıştır (Özaslan, 2002’de atıfta bulunulduğu gibi). Bu tanımdan yolan çıkan Özaslan (2002) “Seğmen” sözcüğünü, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri sözlüğündeki "seğirdim yeri" ya da "yolu" olan ve kale bedenlerindeki muhafazalı yollar için kullanılan "Seğirdim Yeri-Yolu" ile ilişkilendirerek tanımlamaktadır. Yazara göre “seğirdim” tabiri, kale muhafızlarının seğirdim yerlerinden sekerek gittiklerinden dolayı oluşmuştur. Bu anlamda Özaslan, muhafız yürüyüşü anlamına gelen seğirdim kelimesini, bugün Seymen oyunlarındaki "sekme adımları" olarak tanımlanan figürle ilişkilendirilebileceğini, dolayısıyla muhafız yürüyüşü olan ve sekme, seğirdim gibi ifadeler yoluyla kale muhafız(lar)ına halk dilinde "Seymen" adının verilmiş olabileceğini belirtmektedir. Son olarak Akdoğu (2004) ise, Seymen kelimesinin “say”dan geldiğini, zırh, koruma anlamındaki “sayman”(say-man) kelimesinin günümüze değin geçirdiği değişim sonucu oluştuğunu, daha sonra da bu kelimenin seymen şekline dönüştüğünü belirtmektedir.

Seymenlik geleneğinin kökeni, Orta Asya Oğuz Türklerine kadar uzanmakla birlikte bu gelenek, 14’üncü yüzyılda, Ankara’da devlet kuran Ahiler döneminde yeniden biçimlenmiştir. Anadolu birliğinin oluşmadığı bu dönemde, Seymenler, Ankara ve çevresinde hüküm süren Ahi teşkilâtının askeri kanadını oluşturmuşlardır. Modern zamanda ise, bu yapı, giderek sivilleşerek, gönüllü ve temsili bir kurum haline gelmiştir. Şapolyo (1971)’ya göre tarihsel süreçte “kızılca gün” olarak adlandırılan milli felâket günlerinde, bir beyliğin ya da devletin yıkılışında; yeni devleti kurmak

ve yeni lideri seçmek için Seymenler toplanmaktadır; yani Seymen Alayları kurulmaktadır. En son alay ise, 27 Aralık 1919'da, Kurtuluş Savaşı için, Atatürk'ün Ankara'ya gelişinde kurulmuştur. Zafer sonrası ve Cumhuriyet döneminde ise, Seymen Alayları, artık bayram ve düğünlerde kurulur olmuştur.

Yönetken (2006), Ankara'da, düğünlerde alay önünde davul ve zurna eşliğinde ellerinde pala, bıçak veya kılıçlarla giden ve zeybek oynayan Seymenlerden söz eder. Şapolyo (1971) ise, Seymenlerin özel günlerdeki ritüelleri hakkında bilgiler sunmaktadır. Buna göre, bayram ve düğün günlerinde Sinsin denilen bir ateş oyunu oynamaktadırlar. Bir dağ yamacına çıkılarak ateş yakılmakta, “maşalama” denilen demirden yapılmış bir çanağın içine yağlı çıralar koyularak bu ateşin etrafında davul-zurna eşliğinde zeybek oynanmaktadır.¹⁰⁸

Kent merkezindeki Seymen alaylarının tertibatı da oldukça dikkat çekicidir. Şapolyo (1971) Seymenlerin toplanacağı zaman efeler kahvesinin önüne alayın kurulmasının bir işareti olarak sancak dikildiğini belirtir:

Bu bayrak kenarları sırmalı bir bayraktır. Buradan camiye geçilir dualar okunup kurban kesildikten sonra alay toplanıp harekete geçer. Alayın önünde davulcu ve zurnacılar vardır. Çalgıcılar beyaz şalvar ve sırmalı camadanlar giymektedir. Bellerinde geniş bir meşin silâhlık ve bunun içinde tel sırmalı bir mendil sarkar. Göğüslerinde paralar, boynuzlar ve bir takım taşlar asılıdır. Zurna çaldığı zaman davullar havaya kalkar, davul havada iken tokmak vurularak, helezonlar çizerek, yere yatarlar, kalkarlar, bir ayakları üzerinde dönerler, davullarını havaya kaldırır. Sanki gökten ruh çağırır gibi garip hareketler yaparlar, sonra omuzlarını kımıldatırlar, ayaklarıyla zeybek oynar gibi raks yaparlar, davulu yere doğru çalarlar, tekrar havaya kaldırır, sıçarlar, yere diz çökerler. Çoğu kez iki davulcu karşılıklı oynarlar, değneklerini davulun kasnağına vurarak dokuz adım yürürler ve tekrar geri dönerler. Üçüncü defa davulu hızlı çalarak ilerlerler, sonra rakslara başlanırdı. Zurnacılar da durmadan eski havalar çalarlardı (Şapolyo, 1971, s. 69-70).

Şapolyo, alayın sıralanışı şöyle tasvir etmektedir:

Davulcuların arkasında en iri yapılı efe alayın bayrağını taşımaktadır. Bayrağın iki tarafında Bölükbaşı denen yörenin iki meşhur kabadayısı bulunur. Bunların önünde yeni yetme denen çocuk efeler ellerinde som saplı bıçaklarla yürümektedir. Davulcularla efe sancağı arasında Seymen Baltacısı olarak tanımlanan iki kişi vardır. Seymenler sağlı-sollu iki dizi şeklinde yürümektedirler. Hepsinin elinde tekepala dedikleri kesici bir alet bulunur. Seymen Başı ise

¹⁰⁸ Ek bir bilgi ise, bu ortamda, ateş etrafından atlanan bir oyun oynandığı ve bazı zamanlarda bu ateşe koç atıldığı yönündedir.

diziliş biçiminin bıraktığı boşluk arasında yürümektedir. Yanında da ikinci efe vardır. Yürüyüş sırasında Seymen başı kılıcını havaya kaldırarak “doh,doh” diye bağırır. Buna cevap olarak tüm Seymenler aynı şekilde bağırır. Devamında davul ve zurna zeybek çalmaktadır. Bu süreçte efeler kılıçlarıyla zeybek oynayarak ağır şekilde ilerlerler (Şapolyo, 1971, s. 70).

Günümüzde temsili olarak yaşatılan Seymenlik geleneği, Ankaralılar için Öztürk (2006)’ün de deyimiyle “sırf taşıdığı simgesel içeriği ve kültürel bağlamda bir kimlik ve kişilik ifadesiyle folklorik-turistik olarak dernek ve vakıf eliyle gelecek kuşaklara aktarılmaktadır” (s. 16).

Ankara halk müziği, tüm müzik türleri gibi bağlamsal bir niteliğe sahiptir. Bu anlamda müziğe, yalnızca sözel doku (*texture*) ve metin (*text*) üzerinden bir çözümleme yöntemi geliştirmek gerekli ancak yeterli değildir. Özellikle sosyal mekânlar müzik anlayışını dinamik bir iletişim sürecine iten ve bağlamını (*context*) oluşturan belki de belirleyici tek faktörüdür. Tarihsel perspektifte, Toy ve Şölen gibi eğlencelerin Anadolu coğrafyasındaki sürekliliğini temsil eden Sohbet, Sıra, Sıra Gezmesi, Barana, Gezek, Perde, Oturak, Keyif gibi oluşumlar, Ankara ve çevresinde Cümbüş (oturak), Muhabbet ve Ferfene isimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu ortamların ortak özelliği, belirli bir hiyerarşik düzen ve kurallar dâhilinde yemekli ve müzikli olmaları, bunun yanında içerik, bağlam ve işlevlerine göre kadınlı ve içkili tertip edilmeleridir. Ankara’da icra edilen bu tip toplantılar ise yöre müziğinin icra edildiği, kuşaktan kuşağa aktarıldığı, mevcut repertuarın zaman ve mekân içinde yeniden inşa edildiği, Seymen oyunlarının oynandığı ortamlardır.

Halil Bedi Yönetken “Derleme Notları” (2006) kitabında, Genç Osman olarak tanınan Osman Genç Türk’ten aldığı bilgiler ışığında, Cümbüş âlemini detaylı bir şekilde tasvir etmiştir. Buna göre cümbüş; “usullü, disiplinli bir muhabbet, edep ve terbiye dairesinde yapılan” (Yönetken, 2006, s. 2) içinde içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimidir. Bu ortamda saygı önem taşır ve insan ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzende işler. Genç Osman’a göre “bu âlemde küçük büyüğe saygı gösterir, büyük küçüğe riayet eder ve cümbüş, karşılıklı bir sevgi ve güven içinde devam eder. Büyüklerin idaresi altında içilir” (Yönetken, 2006, s. 2). Ancak her yer, bu müzikli toplantıyı icra etmeye uygun değildir. Cümbüşe uygun izole edilmiş, kenar köşede veya çıkmaz sokakta bulunan ve ses yalıtımı güçlü evler tercih edilir.

Ankara delikanlıları vaktiyle semt itibarıyla ikiye ayrılmışlardı: Aşağı yüz, Yukarı yüz efeleri. Yukarı yüz efe ve delikanlıları, ekseriya Hisar'da, kale içinde, çıkmaz, dip sokaklardaki ahabap evlerinde toplanır, cümbüş yaparlardı. Bu evlerin duvarları 3-4 metre kalınlığında olur, ne zil, ne saz ve ne türküyü dışarı sızdırmazdı... Cümbüş, gizli yapıldı. Sebebi devriye basar veyahut sofular, mutaassıplar 'ahlâk bozuluyor, buna mani olmak lâzımdır' diyerek saz çalmaya, kız oynatmaya müsaade etmezler, ona mani olmaya çalışırlardı (Yönetken, 2006, s. 2).

Cümbüş âlemine girmek, bu ortamda katılımcı olarak yer almak, hiç de kolay değildir.

Cümbüşe her önüne de alınmazdı. Cümbüşe katılacak gençlerin ağızları pek olmak lâzımdı, aksi takdirde bu, ta camideki hocanın kulağına kadar gider, o da vaiz esnasında isim vermeden atar tutardı. Cümbüşü tertipleyen 20-30 delikanlı, aralarına kart, sakallı delikanlılardan da alırlardı. Cuma ve Bayram namazlarında, namazdan önce vaiz, 'sakal bırakacaklar ayağa kalksın' der, birkaç kişi ayağa kalkar, sakal duası olur, onlar artık, o andan itibaren sakallarına ustura vurdurmazlardı, gizli içerlerdi. Cümbüşte içkiye tövbeliler de bulunur fakat onlar içmez, yalnız oturur, seyrederdiler. Cümbüş, bu sakallı, kart delikanlıların idaresinde yapılır, genç efeler yaşlılara hizmet ederlerdi. Kartlardan usul, edep öğrenirler, saz ve söz hep onların izniyle olurdu (Yönetken, 2006, s. 2-3).

Cümbüşlerde oturma düzeni de belirli bir hiyerarşik yapılanmaya tabidir. Başköşeye en yaşlı efe oturmakta ve bu sıralama büyükten küçüğe doğru yapılanmaktadır. Toplantının yapıldığı odada bir sedir ve yer minderleri mevcuttur. Yer sıralaması kadar oturma düzeni de önemlidir. Yaşça büyükler sedirlere bağdaş kurarak veya bir dizlerini bükerek oturlurken, yer minderlerinde orta yaşlılar oturmaktadır. Gençler ise, yere diz çökerek oturmaktadır (Yönetken, 2006).¹⁰⁹

Cümbüşe yeni, temiz elbiselerle gelinir, her içeri giren sağ elini göğsüne götürerek odadakilere selâm verir, ellerini bağlayarak beklerlerdi; büyükler gelene yol gösterir, o da daima kendinden yaşlısının altında yer alır, otururdu (Yönetken, 2006, s. 3).

Cümbüş âlemini özel kılan öğelerden en önemlisi, kadın faktörüdür. Bu ortamda kadın oynatmak esastır. Her toplantıda efelere ait kadınlardan bir veya ikisi getirilir ve oda içinde kapının hemen sağındaki iskemlelerde oturtulur. Kadınların tüm sorumluluğu bağlı oldukları efelere aittir. Kadınlar ortamda oldukça sert bir muamele görmektedir. Kati suretle isimlerinden söz edilmez ve "lan" diye hitap edilir.

¹⁰⁹ "Büyükler müsaade etmedikçe (gençler) dizlerini kaldırmaz veya bağdaş kurmazlardı, aksi takdirde göreneksiz, terbiyesiz addedilirlerdi. Böyle bir gence, ertesi gün yolda rastlayan yaşlı, onu bir kahve veya dükkâna çeker, cümbüşte büyüklerin nasıl oturulacağını anlatır ve tembihatta bulunurdu" (Yönetken, 2006, s. 3).

Uygunsuz bir davranışta bulunduklarında, bağlı oldukları efe tarafından dışarı çıkartılarak tokatlanır. Görevleri ise, hizmet etmek, ayına¹¹⁰ tütününden sigara sarmak ve oyun zamanı gelince oynamaktır (Yönetken, 2006).

Cümbüşü farklı kılan diğer bir motif ise, içkidir. Bunun sunulması ve içilmesi de yine belirli bir kurallar bütünü dâhilinde gerçekleşir. İçkiler saki tarafından idare edilir.

Sakinin önünde koca bir sini durur, sini üzerinde cümbüş odasında ne kadar efe varsa o kadar kahve fincanı bulunurdu. Rakı bir kara binlikten fincanlara konur ve sunulurdu. İçkiyi saki idare ederdi. O, herkesin derecesini bilir, içkiyi ona göre ayarlardı; kimsenin cıvımasına, cümbüşün tadını kaçırmasına müsaade edilmezdi. Biraz sarhoş olmaya başlayan kimseye metelik kalınlığı tabir edilen miktarda, gayet az içki verilirdi. Cümbüşte gençlerden biri bir hata işlerse, büyükler onu kaş göz işaretiyle düzeltirler, genci kırmazlar, cümbüşü bozmazlardı. İçki mezeleri turp, leblebi, et kavurması, kışın ise turşu gibi şeyler olurdu (Yönetken, 2006, s. 4).

Cümbüş âleminde içki ve müzik yatsı namazından sonra başlar, yatsıya kadar büyükler gençlere terbiye edici ve ibret verici konuşmalar yapar, büyük efelerin menkıbeleri anlatılır. Bu ortamda kullanılan yegâne çalgı bağlamadır ve cümbüşte birçok tür bir arada icra edilmektedir. İlk olarak oturak havaları, divân ve koşma ile Âşık Kerem havaları çalınıp söylenmektedir. Bu girişin ardından oyun havalarına geçilir. Sabâhi, Misket, Mor Koyun, Nağme Gelin, Hüdayda, Ankara Koşması, Şeker Fındık, Yandım Şeker ve zeybek havaları önde gelen repertuar örnekleridir. Oyun düzeninde ise, ilk önce bir veya iki delikanlı oynar, sonra kadınlar oyuna dâhil olur (Yönetken, 2006). Kadınların cümbüş âleminde sergiledikleri dansla birlikte fizikî görünüşleri ve kıyafetleri oldukça dikkat çekicidir:

Kadınlar ekseriyetle kırma-pile-uzun beyaz entariler, üzerine sırmalı camadanlar giyerler, bellerine şal kuşatırlar, şalın uçlarını göbek üstüne düğmelerlerdi. Oyun esnasında döndükleri zaman kırmalar açılır, ortada âdeta çadırlar kurulmuş gibi olurdu. Saçlar bir tek saç halinde topluklara kadar uzanmış bir halde örülür, başlar yemeni ile kaldırılırdı. Büyüklerden biri nezaketen: ‘gelinler kalksın oynasın’ diye emir verir, bir büyük, kadınların yemenilerini başlarından alır, kadınlar gayet terbiyeli, zarif bir eda ile zevkle oynamaya başlarlardı. Kadınlar oynarken onlara göbekten yukarı bakmak yasaktı. Bakanlar, sululuk edenler bir daha cümbüşe alınmazlardı. Büyük şahıs otur diyene kadar oyuna devam edilirdi (Yönetken, 2006, s. 5).

¹¹⁰ Toz halindeki bir çeşit kaçak tütün.

Cümbüşü yürütenlerin niteliği ayrıca önem taşır. Burada daima iyi saz çalan, iyi oynayan ve zili iyi kullanan kadınlar tercih edilir. Zil aynı zamanda bu ortamda sazın yegâne eşlik aracıdır ve âlemin önemli bir ögesidir. Baş ve orta parmaklara takılarak çalınan bu ziller, gümüş mecidiye ile pirincin karışımından yapılmaktadır. Oyuncu kadının genç, güzel ve iyi dansçı olmasının yanında ritim duygusuna sahip müziğe sahip olması ve iyi bir eşlikçi olmasına özen gösterilir. Aynı şekilde kadın için de iyi saz çalan önem taşımaktadır (Yönetken, 2006).

Cümbüşe muhakkak bir sanat havası hâkim olur ve orada mümkün olduğu kadar yüksek bir saz ve oyun ustalığı gösterilir, kendine göre bedî bir hayat yaşanır. İyi saz çalanla, iyi zil döven birini buldu mu, cümbüşün zevkine doyum olmazdı. Cümbüşte saz ve zil sesleri arasında öyle anlar olurdu ki, zil ve saz âdeta konuşur gibi bir hal alır, meclis unutulur, çıt çıkmaz, çalanlar, oynayanlar, seyredenler âdeta vecde gelirlerdi (Yönetken, 2006, s. 6).

Tüm cümbüş gecesi boyunca kadınlar birkaç kere oyuna kaldırılır, ardından gençler zeybek oynar. Bozlağa geçmekse, muhabbetin sonuna yaklaşıldığının bir habercisidir. En son Misket düzeninde bir Kalkma Havasıyla (Ay Doğar Ayan Ayan)¹¹¹ Cümbüş evi dağılır (Yönetken, 2006).

Yine kent merkezinde, cümbüşten farklı olarak, orta ve daha yaşlı erkekler tarafından düzenlenen, içkili, müzikli ancak kadın oyuncu bulunmayan eğlencelere muhabbet denilmektedir. Muhabbeti yaşlı bir efe veya bir delikanlıbaşı yönetir. Cümbüşte olduğu gibi yaşlılar konuşmakta, hatıralar, menkıbeler, ibretli hikâyeler anlatmaktadır. Muhabbet sırasında “savak” denilen bağlama araları verilir. Bu sırada konuşmalar yarıda kesilir, müziğe saygı gösterilir ve sesi uygun olanlar türkülere eşlik edilir. Burada müzisyenlerin ustadan çırağa doğru dizilmeleri esastır. En iyi bağlama çalan yaşlı usta ortaya, yüksekçe bir yere oturtulur, ikinci derecede çalanlar sağına, soluna ve arkasına konuşlanır. Müzisyenlere “şunu çal, şunu söyle” diye müdahale etmek ayıp sayılır. Usta efe, bir divân ile müziği başlatır. Akabinde âşık deyişleri ve koşmalar takip ederken, oturak ve oyun havalarıyla saz âlemi devam eder. Bazı muhabbetlerin sonunda Cezayir çalmak esastır. Bu ortamda saza zilli maşa ve kaşık eşlik eder (Erdoğan, 2001). Şimşek ve Palacı (2001)’nın tarif ettiği Divan meclislerinde ise, divân ayağı, kırat, muhabbet-oturak havaları, zil havaları, oyun havaları ile bozlak ve ağıt icra edilmektedir.

¹¹¹ Bu eser, TRT ve Kültür-Turizm Bakanlığı repertuarında mevcut değildir ve bilindiği kadarıyla herhangi bir nota kaydı yoktur. Ancak bu türkünün adı, Ankara Devlet Konservatuarı’nın 1945 yılında gerçekleştirdiği derleme listesinde görülebilir.

Ankara çevresinde de Cümbüş-Muhabbet tarzı birçok kapalı mekân eğlence tipine rastlamak mümkündür. Söz gelimi, Çubuk'ta da kadınlı ve içkili işleyen, Misket, Ankara Koşması ve Konyalı gibi türkülerin icra edildiği, cümbüş adında bir muhabbet âlemi mevcuttur. Yönetken (2006)'e göre, burada kadınlar zille oynarken, erkeklerin zil takması ayıp karşılanmaktadır. Haymana'da, düğün cümbüşü denilen bir müzikli eğlence şekli mevcuttur. Gelinin düğün evine gelmesinden bir gün önce yapılan bu eğlencelerde, kadınlar kız evinde kına yaparlarken erkekler oğlan evinde cümbüş yapmaktadır. Ortamdaki repertuar yine aynıdır; Yandım Şeker, Misket ve Zeybek ezgileri. Dışarıda ise, Sinsin, Seymen ve Kılıç oyunları ile Üçayak halayı icra edilmektedir. Beypazarı'nda ise, gizlice içkili ve kadınlı yürütülen eğlencelere Muhabbet denilmektedir.¹¹² Bu ortamda da kadınlar kapının yanında oturup, erkeklere sigara sarıp içki sunmaktadır (Yönetken, 2006).

Tüm bunların dışında, Ankara ve çevresinde, içkisiz, kadınsız ancak yemekli ve müzikli olarak gerçekleşen Ferfene ve Sıra Gezmesi gibi eğlenceleri görmek mümkündür. Ferfene, Anadolu'da mevsimlik olarak kapalı mekânlarda belirli bir topluluk tarafından gerçekleştirilen gelenek temelli yemekli ve müzikli eğlence biçimidir. Yerel ağızlarda *erfane*, *ferfane*, *ferfene*, *arifane*, *erfene*, *örfene* gibi benzeş isimlerle anılabilen bu kavramın kökeni, Arapça-Farsça “herkes masraftan kendi hissesini vererek ortaklaşa yapılan ziyafet” anlamına gelen “harif-ane” kelimesinden gelmektedir. Nitekim ferfenelerde masraf katılımcılar tarafından ortaklaşa karşılanmaktadır. Burada eğlenceye atfedilen ad, aynı zamanda eğlencenin içeriğini de belirleyici ve açıklayıcı niteliktedir (Özdemir, 2005). Burada gerçekleştirilen tüm müzik etkinliklerinin cümbüş ve muhabbet âlemleriyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir.

Gençlerin düzenlediği Sıra Gezmesi ise, haftanın ya da ayın belirli günlerinde sırayla bir kişinin evinde toplanılır ve yemekli sazlı-sözlü eğlence yapılır. Burada toplantının her türlü masrafı ev sahibi tarafından karşılanmaktadır (Özdemir, 2005). Ayrıca Kızılcahamam'ın Örencik köyünde “Dernek” denilen Ramazan ve Kurban Bayramlarının ilk günü gecesi nişanlı gençler şerefine köy odalarında yapılan eğlenceler ile Şereflikoçhisar'da genç kızların ve daha yaşlı kadınların ayrı ayrı

¹¹² Bu âlemleri anlatan bir Beypazarlı, eğlence sesinin dışarıya gitmesini engellemek için, oyuncu kadınların yazmalarını sazın tellerinin altına soktuklarından söz eder (Yönetken, 2006).

düzenledikleri “Sohbet” denilen müzikli ve oyunlu eğlenceler mevcuttur (Tan ve Turhan, 2001).

Orta Anadolu coğrafyasında da köklü sohbet geleneği içinde, genellikle muhabbet adı verilen müzikli toplantılar yapılmakta, burada yöre türküleri ve bozlaklar icra edilerek, geleneksel müziğin yaşaması, gelişmesi ve kuşaktan kuşağa aktarılması sağlanmaktadır (Parlak, 1990). Örneğin Kırşehir’de, saz eşliğinde, hiyerarşik düzen ve işleyiş bakımından cümbüşe benzeyen muhabbet âlemleri mevcuttur. Burada saza, Ankara’dan farklı olarak, tef ve ud eşlik etmektedir. Repertuar bileşenleri de farklıdır. Önce peşrev çalınmakta, akabinde peşrevi divân, koşma ve semaî takip etmekte ve ardından oyun havalarına geçilmektedir (Yönetken, 2006). Bu ortamda icra edilen oyun havalarının kısmen Ankara ile benzerlik taşıdığı söylenebilirken, buraya yansıyan âşık fasıllarına ait repertuar öğelerinin ağırlığı dikkat çekicidir.

Yozgat’ta da yine, sazlı, oyunlu, kadınlı ve içkili muhabbet âlemleri tespit edilmiştir. Kırşehir’de olduğu gibi burada da ana çalgı bağlamadır. Bunun yanında udun icrası da gündemdedir. Mekânın repertuar bileşenleri, başta bozlak ve Sürmeli türküleriyle birlikte, Misket ve Bülbül türküleridir. Yönetken (2006)’e göre, Yozgat muhabbetlerinin en önemli özelliği, çalgısal zeybeklere ve oyunlarına yer verilmesidir.

Çankırı ise, Yâren kültürünün bir ürünü olan sohbet âlemleriyle ünlüdür. Özdemir (2005)’e göre, sohbetler, genellikle köy odalarında, kahvehanelerde veya yörenin varlıklı birinin evindeki büyük salonda yapılmaktadır. Genellikle yetişkinlere özgü bu toplantılarda, eğlence faaliyetleri gençler tarafından gerçekleştirilir. Çankırı’da sohbetler, içkisiz ve kadınsız icra edilir. Bu sohbetleri yürütenlere ise, “yâren” denir. Nitekim bu toplantıların yöredeki ismi, Yâren Sohbetleri’dir (Yönetken, 2006). Özdemir (2005)’e göre, bu sohbetler, Yâren teşkilâtının bünyesinde, bilhassa kışın gerçekleştirilen toplantı ve eğlencelerdir. Daha çok iş bölümünün geliştiği yerleşim birimlerinde var olan bu teşkilâtların toplantılarında, yüzük oyunu, yanıltmaç, yöresel dans, müzik ve sohbet gibi sözlü ve sözsüz eğlence araçlarının rağbet gördüğü belirlenmiştir (Özdemir, 2005). Yâren sohbetlerini, Yönetken (2006)’in verdiği bilgilerden hareketle şöyle özetlemek mümkündür:

Sohbet, “Büyük Başağa” veya “Yârenbaşı” ile “Küçük Başağa veya Yâren Kâhyası” denetiminde gerçekleşir. Ortamdaki çalgı zenginliği oldukça dikkat çekicidir. Çalgı

takımı, 12 telli saz, santur, gırnata, keman, ud, zilli maşa, zilli tef, kaşık ve fincandan oluşmaktadır.¹¹³ Yâren sohbetlerinde müzisyenlerin, konuklardan önce mekânda bulunmaları bir zorunluluktur. Yârenlerin sohbet odasına teşrifleriyle birlikte Çuhacıoğlu Peşrevi'ne girilir. Sohbet boyunca, Ah Yine Akşam Oldu, Yüzüğümün Allı Pullu Taşı Var gibi yöre türküleri icra edilir. Ardından sabâhi veya hüseyinî bir fasıla giriş yapılarak, davetliler arasındaki bir musikişinas tarafından gazel seslendirilir. Gazelin akabinde divân, koşma, topal koşma, zincirli koşma, müstezat, semaî ve kerem gibi âşık tarzı eserler seslendirilir. Müzik faslının sonunda Cezayir çalınarak bazı konuklar uğurlanır ve orta oyunlarına geçilir. Bu oyunların içinde zeybek ve kıvrak oyunlar da mevcuttur. Oyun ezgileri 12 telli sazla çalınmakta ve Yârenler çiftlerli oynamaktadır. Burada tarihsel olayları anlatan eserlere de yer verilir. Napolyon'un Mısır'ı işgali, Sivastopol, Osmanlı-Rus işgali, Kozanoğlu, Şam vakası, 1312 Yunan seferi ve Sultan Aziz'e dair türküler çalınıp söylenir. Yâren sohbetlerinin diğer bir özelliği, profesyonel müzisyenlere ev sahipliği yapmasıdır. Her bir icracı belirli bir ücret karşılığında hizmetini sunar ve ayrı bir zümre olarak tanımlanırlar. Bu kişilerin ortam içinde “sahniçi” veya “şahnişi” denilen özel bir yeri vardır. Tüm müzisyenler icralarını burada gerçekleştirirler.

Orta Anadolu coğrafyası içinde muhabbet, cümbüş ve sohbet âlemlerine ek olarak özellikle Konya havzasında yaygın olarak icra edilen oturak âlemleri, bölge folkloru açısından ayrı bir önem taşır. Genç ve yetişkin erkeklerin düzenlediği bu yemekli, içkili, müzikli, danslı toplantı ve eğlencelerde kadın oynatmak esastır (Özdemir, 2005). Bu âlemler hasat mevsiminin sonunda başlayıp Mart sonuna kadar sürer. Gece ise geç saatlerde başlar ve sabaha kadar devam eder. Oturak âlemlerini var eden Efe¹¹⁴ oturak kadını (kötavrat)¹¹⁵ ve barana takımı burada ayrı bir önem taşır.

¹¹³ Çalgı takımları içinde santur ve keman çalanlar Hristiyan tebaaya ait kimselerdir. İçinde Müslüman Türk'ten başkasının bulunmadığı Ankara cümbüşünü veya diğer muhabbetleri düşünecek olursak Çankırı sohbetlerinin çok kültürlü yapısıyla diğer muhabbet âlemlerinden ayrılır (Yönetken, 2006).

¹¹⁴ Sural (1963)'ın tanımıyla buradaki Efe, oturak kadını taşıyabilen ve belirli bir zümre içinde itibar sahibi olan cesur, mert ve gözü pek bir kişidir.

¹¹⁵ “Kötavratlar asla bir fuhuş malı değildi. Kıymetleri güzellik, çirkinlik noktasından değil, oyunculukları, güzel türkü söylemeleri ve zekâlarıyla değerlendirilirdi. Çoğu dayanılmaz alinyazılarının kendilerine yüklediği ağır çileler yüzünden yıpranmış, çirkin mahlûklardı. Fakat oturak adabına son derece vakıf, birbirinden üstün otoritelerdi. Bu bahtsız kadınların ömürleri oturak âlemleriyle ahır sekileri ve samanlıklarda geçirdi. Meşhur oturak kadınları şunlardı: Adanalı Copur Kız, Dereli Alimana, Dereli Fadim, Koca Tatar, Cızzık, Bahtiyar Atyormaz, Tahtabahir, Karakız, Cukur Eniği. Bu kadınların hemen hepsinin adı takmadır. O ortamda kadınlara gerçek adıyla hitap etmek ayıp sayılmaktadır” (Sural, 1963, s. 3203-3204).

Konya’da çalgı takımları “barana” olarak anılır. Baranada; divân sazı, cura, ud kanun, tef, tahta kaşık icra edenlerle birlikte türkü söyleyenler bulunmaktadır. Önceleri yalnızca divân sazı, cura ve def kombinasyonundan oluşan barana takımlarına, yirminci yüzyılın başından itibaren ud, kanun ve cümbüş katılmıştır (Öztürk ve diğ, 2007). Oturak âleminin işleyiş, düzen ve hiyerarşik yapısı, cümbüş ve muhabbetlerde uygulana gelen kurallara benzerdir. Burada da kadınlar, sigara sarıp, sofrayı hazırlar ve sakilik yaparlar (Sural, 1963). Tan ise, bu kadınların ellerine zil ve kaşık alarak oynadıklarından ve bir yandan da türkü söylediklerinden söz eder (Öztürk ve diğ, 2007’de atıfta bulunulduğu gibi). Sural (1963)’a göre, âlemin müzik faslı, uşşak bir peşrev ile başlar. Peşrevden hemen sonra oturak âlemi, tempo bakımından ağırdan hızlıya doğru sıralanan türkü ve oyun havalarıyla devam eder. Bitiş ise, uzun hava ile gerçekleşir. Bu repertuara ek olarak, Konya türkülerine benzerlik gösteren başka yöre türküleri de icra edilebilmektedir.

Sakman (2001) ise, yine Konya’da, “manastır usulü” bir oturak âleminden söz eder. Burada, kadınlar çırılçıplak oynamakta, her konuğın kucağına oturarak bade sunmakta ve meze olarak herkesin dudağından öpmektedir. Odabaşı (2000) bu tip bir oturak âlemini şöyle tasvir etmektedir:

...böylece kafalar tütsülendikten sonra bir de kızlar ırıl çıplak oynamaya başladılar mı kıskanılık kendini gösterir. Kıskanılığı, hırsı artıracak şeyler de eksik değildi. Örneğın karılar gelip efelerin kucağına oturur, bir elini efenin omzunda dolaştırarak kadehi uzatır, meze olarak da göğsünü dayardı. Bu irkin karılara efeler ayrı ayrı sahip olmak isterler, takımlar ayrılır. İçlerinden birisi belindeki saldırmayı yere saplayarak, “Nokta!” diye bağırır, bütün saldırmalar yere saplanır ve lâmba da söndürölünce, mavzerini kapalı karanlıkta karışındakine silâh boşaltırdı (Odabaşı, 2000, s. 187).

Cumhuriyetle birlikte, Konya oturak âlemleri resmi olarak yasaklanmış, dolayısıyla gizli bir biçimde devamlılığı sağlanmışdır. Ancak bu gelenek zamanla yerini “barana” adı verilen türkü meclislerine bırakmışdır (Sakman, 2001; akır, 2005).

Ankara’ya komşu olan Gerede ve Bolu’da icra edilen sohbet toplantıları, burada ayrı bir önem taşır. Buna göre, Gerede Sohbetlerinde, çalgılardan bağlama, darbuka ve zilli maşa öne çıkarken, müzik faslına, sohbet peşrevi denen bir eserle başlanmaktadır. Aynı zamanda müzik eşliğinde oynanan, türkölü orta oyunlar dikkat çekicidir (Yalçın, 1944). Bolu’da ise, Sohbet, kış gecelerinde şehrin her sınıfının (bürokrat-memur, esnaf ve varlıklı kesim) kendi arasında düzenlediğı yemekli veya yemeksiz eğlencelerle gerçekleşmektedir. Yemekli toplantılarda katılımcılardan,

içlerinden seçilen bir Bey, para toplanmakta veya oturma esnasında yenmeceli bir oyu tertip edilerek kaybeden taraf tüm masrafları karşılamaktadır. Bu sohbetlerde orta oyunu ve ayak oyunu adında iki pratik öne çıkar. Ayak oyunu, çiftetelli, zeybek, düz oyun, zenne ve Arap oyununu karşılamaktadır (Nuri, 1959).

Ankara halk müziği geleneğinin izlerini, kapalı mekân eğlencelerin yanında, geçiş dönemi düğün, sünnet ve kına gibi etkinlikler üzerinden keşfetmek mümkündür.¹¹⁶ Eker'e göre, insanları bir araya getiren, bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendiren, ortaklığı pekiştiren; kişilerin birbirlerine ve topluma karşı nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösteren; insanların sahip oldukları mirasın bilincine vardırarak, gelenek göreneklerini, inançlarını, değer yargılarını, törelerini canlandıran, eğlendiren, mutluluk veren fonksiyonları ile bu tip etkinlikler, eğlence geleneğinin belli başlı izleklerinde biri kabul edilir (Özdemir, 2005'te atıfta bulunduğu gibi). Aynı durum müzik geleneği açısından da geçerlidir. Geçiş dönemi eğlenceleri, bir müzik kültürünün yaşatılıp bir sonraki kuşağa aktarıldığı informal eğitim alanlarıdır. Bilhassa geçiş eğlencelerinde, oyun ve müzik önemli bir faktördür. Söz gelimi, bebekler, ninnilerle uyutulur, diğ bulguru eğlencelerinde sazlar tutulur, sünnet düğünlerinde oyunlar oynanır ve türküler söylenir. Düğün evinin önünde davul çalınır, halka şeklinde zeybek tarzı oyunlar oynanır. Düğün öncesinde oğlan evinin, kız evine köçek göndermesi büyük itibardır. Kına gecesi öncesi kız evinde odalarda âlem yapılır, oturak havaları okunur. Oğlan tarafı çalgılarla karşılanır. Köçek, oğlan tarafı için bir dizi gösteri sergiler. Kına gecesinde kadınlar tef eşliğinde türkü söyler, oyunlar oynarlar. Gelinin evinden çıkması ise, yine müzik ve dans eşliğinde olur. Köçekler üç fasıl oynarlar ve gelini hazırlama aşamasında dokunaklı türküler söylerler (Koşay, 1935). Anadolu'da da başat bir çalgı olan davul, Ankara'da da düğünlerin vazgeçilmez ritim sazıdır. Tüm davetliler davullarla karşılanır. Ayrıca damat, davul-zurna eşliğinde damat tıraşını olur ve giydirilir. Bazı yerlerde gece ateş yakılıp, davul-zurna eşliğinde Sinsin oynanır. Geceleri damat evinde oda eğlenceleri başlar. Bir saz ekibi oda oda, kapı kapı gezerek gençleri oynatır ve bahşişini alır. Bu sırada eğlencenin devam ettiğini duyurmak amacı ile tabancalardan mermiler havaya

¹¹⁶ Geçiş dönemi eğlencelerinin masrafları genellikle geçişin sahibi ve yakınlarınca karşılanmaktadır. Bu durum bir yönüyle, eğlence karşılığında geçişin toplum tarafından onaylanmasıdır (Özdemir, 2005).

boşaltılır (Balaman, 1967). Balaban'ın geleneksel Ankara düğünleri üzerine verdiği şu bilgiler, buradaki müzik pratiklerini özetler niteliktedir:

Eskiden düğünlerde mutlaka müzik çalınırdı. Özellikle de bağlama kullanılırdı. Benim çocukluğumda hatırladığım, ud çalan bir bayan, âmâ bir kemancı, bir darbukacı, bir de cümbüş çalan biri vardı. Bunlar, o zaman Ankara'nın bütün eğlencelerine giderlerdi. O zaman bağlama gündüzleri çalınmazdı. Çünkü günah sayılırdı. Eğlencilerde kadınlar erkeklerden ayrılırdı. Erkekler bir odada toplanır, yaşlısı genci bağlama çalıp söylerlerdi. Kadınlara ise TSM¹¹⁷ sazı çalanlar eşlik ederdi. Bu yüzden gözü âmâ erkek çalgısı tercih edilirdi. Erkekler gündüz düğünsen sonra muhabbet dediğimiz sazlı sözlü eğlence düzenlerdi. En önemlisi bu erkek eğlencelerinde kadın köçek bulunmadığı takdirde, erkek köçeklerin kullanılmasıydı. Bunlar bayan kıyafeti giyer, aynı kadınlar gibi kıvrak dans ederlerdi (Soykarcı, 1994'te atıfta bulunulduğu gibi).

Kapalı mekân mevsimlik eğlencelerle birlikte, geçiş dönem eğlenceleri, Ankara halk müziğinin sosyal bağlamını oluştururken, bu geleneğe ait çalgı tipi ve düzen çeşitliliği Titon (2009)'un dört temel bileşeninin son halkası olan “maddî kültür” ile doğrudan ilişkilidir. Nitekim Ankara havzası içinde farklı tür, tavır-üslûp ve çeşitlilik arz eden repertuar bileşenleri ve kullanılan gelen çalgı tipleri, bölgenin müzikal kimliği ve icra geleneği açısından büyük önem taşır.

Bilindiği gibi Ankara'da, saz çalma ve buna bağlı saz âlemleri oldukça köklü bir geleneğe sahiptir. Evliya Çelebi 17. yüzyıl Ankara'sını betimlerken, çöğür ve tamburalı bir saz âleminden söz eder:

İmdi şu keçe kaplı küçük kapudan içeri girmiş ola, deyü hemân kapuyu açup içeri girdim. Meğer ne gördüm, bozahâne imiş. Bu kadar paşalı ve bu kadar harbende ve harkeşân ve kimi çöğür ve kimi tambura çalup bir hây-hûy kim ta'bir ü tavsîf olunmaz. Hemân biri "Evliyâ Çelebi! Gel bir bozacığımız iç" dedi. "Hay benim bozahâneye girdiğim gördüler" deyü hicâbımdan yire geçdim (Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 1998, s. 214).

Yönetken (2006) de, Beypazarı'nda duvarlarında ondan fazla sazın asılı durduğu kahvehanelerden söz eder. Ayrıca Türkmen kültürünün hâkim olduğu Şereflikoçhisar'da, ileri derecede bağlama çalan kişilerin ve çaldıkları sazların “dikkate şayan derecede büyük” olduğunu vurgular.

Ankara'da Seymenlerin kullandığı saz tipi, çevre unsurlarda görülen tambura tipi sazlardan farklılık gösterir. Bilhassa Konya ve Kayseri sazlarına nazaran küçük

¹¹⁷ Balaban'ın TSM sazlarından kastettiği, az önce değindiği ud, keman, cümbüş ve darbukadan oluşan topluluktur.

boyutludur.¹¹⁸ Ancak oyma özelliğini korur. Seymenler bu sazı, rahatlıkla ayakta ve göğüs hizasında, bir nevi tar gibi, kullanabilmektedir. Şekil 3.66, 1930’lu yıllardaki Ankara sazını kanıtlar niteliktedir.



Şekil 3.66 : Seymenler ve Ankara sazı, Ankara Kulübü Derneği’nin arşivinden alınmıştır.

Resimdeki Seymenler, soldan sağa; Kavaf Hakkı Efe, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Çelik İbrahim Efe ve Genç Osman Efe’dir. Ortadaki saz ise, altın tezene lâkaplı Genç Osman Efe’ye aittir. Özaslan (2012)’göre, bu sazın âdeta curaya yakın derecede küçük olmasının temel nedeni, at üzerinde taşımının ve ayakta, göğüs üzerinde çalmanın kolay olmasıdır. Şekil 3.67 ise, yine Cumhuriyetin ilk döneminde Ankara Seymenlerinden oluşan bir saz topluluğuna işaret etmektedir.

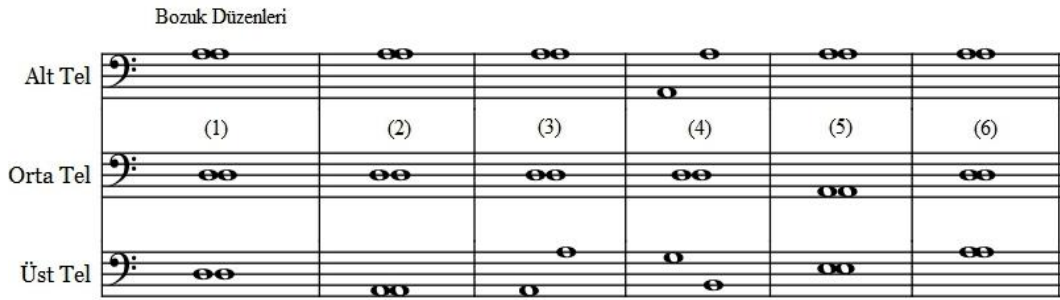


Şekil 3.67 : Seymen saz topluluğu, Ankara Kulübü Derneği’nin arşivinden alınmıştır.¹¹⁹

¹¹⁸ Önal (2012)’a göre, “Konya ve Kayseri sazları çember ve Ankara sazına göre daha büyük boyuttaydı. Bu sazların göğüs üzerinde de perdeleri mevcuttu. Özellikle Konya yöresinin oturak âlemlerinde on iki telli divan sazı önemli bir işlev üstlenirdi. Bu sazda alta beş, ortada dört, üstte de üç tel kullanılmaktaydı. Konya’nın bu yöreye has bir de curası vardı. Bu curanın iki alta, iki de üstte olmak üzere dört adet teli vardı. Orta teller, Konya mızrabının temel özelliği olan üst tel çektirmesinden dolayı işlevsiz kalmışlardı ve bu yüzden de takılmazlardı.”

Şekil 3.67, Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara’da, farklı saz tiplerinin birlikte icra edildiğini göstermektedir. Aynı zamanda bu fotoğraf, Ankara’nın saz yapımı (lüthiyecilik) sanatında gelişmiş bir merkez olduğunun göstergesidir. Zira Özaslan (2012) buradaki tüm sazların Ankaralı ustalarca imal edildiğini ileri sürer.

Ankara’da var olan köklü bağlama icra geleneğinin izlerini, kullanıla gelen düzenler üzerinde de görmek mümkündür. Kösemihal ve Karsel (1939)’in tespit ettiği bilgiler ışığında, Ankara’da dokuz farklı saz düzeni mevcuttur. Yörede kullanılan düzenleri şu şekilde göstermek mümkündür:¹²⁰



Şekil 3.68 : Ankara’da kullanılan bozuk düzenleri, Kösemihal ve Karsel (1939)’den uyarlanmıştır.

Gazimihal (2001) Ankara müzik folkloru içinde altı farklı Bozuk Düzen’e dikkat çekerken, Ankaralı müzisyen Cafer Sümer’in bu düzenle ilgili görüşlerine yer vermektedir:

“Bozuk diye yapıca farklı bir bağlama düzeni yoktur. Bozuk düzen vardır. Şark tarafımızda sazcular tek düzenle her şeyi çalarlar. Bizce bu makbul değildir. Ankara sazcısı çift mızrapla çalar, düzen değiştirir, havasına göre düzen kurar. Başparmak kullanılır” (Gazimihal, 2001, s. 113-114).

Kösemihal ve Karsel (1939)’in tespit ettiği diğer düzenler şöyledir:

¹¹⁹ Bu fotoğraf, bir radyo kaydı sırasında çekilmiştir (Özaslan, 2012).

¹²⁰ Kösemihal ve Karsel, düzenleri fa açkısı üzerinden göstermeyi tercih etmişlerdir.



Şekil 3.69 : Saz, bağlama ve cin teli düzenleri.¹²¹

Şekil 3.68 ve 3.69’da görüldüğü üzere, Ankara’da dört farklı düzen ismi olmak üzere dokuz çeşit akort düzeni kullanılmıştır. O dönem için Ankara’daki bağlamaların her biri birer çift olmak üzere üç telli olduğunu, Kösemihal ve Karsel’in tespit ettiği düzen tablosun üzerinden söyleyebiliriz. Düzenlerin tümünde alt tel La, orta tel bir istisna haricinde Re, üst tel ise La, Sol, Mi, Re ve Si seslerine göre değişkenlik göstermektedir. Hatta bu tel kendi içinde dahi, oktav, beşli ve altılı araklıklara bölünebilmektedir. Düzenlerdeki sesler bir oktav içinde sıralandığında şöyle bir diyatonik dizi meydana gelmektedir:



Şekil 3.70 : Bağlama düzenlerinden oluşan diyatonik dizi, Kösemihal ve Karsel (1939)’den uyarlanmıştır.

Kösemihal ve Karsel (1939) Ankara’da bozuk düzenlerinin herkes tarafından bilinmediğini, her icracının kendine has bir düzeni olduğunu, birinin bildiğini diğerinin bilmediğini ve kimsenin kolaylıkla başka düzenleri beğenmeyip eleştiri getirdiğini belirtmektedir. Bu durum, kadim bir bağlama icra geleneğine sahip olan Ankaralı müzisyenlerin belki de yeni düzenler icat ettiklerine işaret etmektedir. Buna karşın, yöredeki sazlar, riyazî bir standardizasyondan uzaktır. Her müzisyenin saz ölçüsü farklıdır. Ancak bu araştırmacılar, ortaya çıkan belirsizliğe bir son vermek için, tambur sazından hareketle, üç farklı boydaki bağlamanın savart ölçülerine göre belirlenmiş standart perdeleri tanımlama yoluna gitmişlerdir

¹²¹ Saz düzeninde, “Atım Araptır” icra edilirken, bağlama düzeninde, Yandım Şeker, Fındık Fıstık, Mor Koyun ve Koşma çalınmaktadır (Kösemihal ve Karsel, 1939).

Çizelge 3.3 : Kösemihal ve Karsel'e göre bağlamadaki perdeler.¹²²

Bağlama-1780 mm.	Bağlama- 2728 mm.	Bağlama-3762 mm.
Perde adı	Perde adı	Perde adı
Do (kaba çargâh)	Do (kaba çargâh)	Do (kaba çargâh)
Saba	Hicaz	Hicaz
Re (yegâh)	Re (yegâh)	Re (yegâh)
Nim kaba hisar	Nim kaba hisar	Nim kaba hisar
Dik hisar	Dik hisar	Dik hisar
Fa (acemaşiran)	Fa (acemaşiran)	Fa (acemaşiran)
Irak	Geveşt	Geveşt
Sol (rast)	Sol (rast)	Sol (rast)
Zirgüle	Nim zirgüle	Nim zirgüle
Dik zirgüle	Dik zirgüle	Dik zirgüle
La (dügâh)	La (dügâh)	La (dügâh)
Kürdi	Kürdi	Kürdi
Segâh	Segâh	Segâh
Do (çargâh)	Do (çargâh)	Do (çargâh)
Hicaz	Nim hicaz	Nim hicaz
Neva-Re	Neva	Neva
Nim hisar	Nim hisar	Nim hisar
Hüseyinî	Dik hisar	Dik hisar
Acem-Fa	Acem-Fa	Acem-Fa
Eviç	-	Eviç
Dik mahur	-	Dik mahur
Gerdaniye-sol	-	Gerdaniye
Dik şehnaz	-	-
Muhayyer-La	-	-

Çizelge 3.3'e göre, her üç saz da, karar yani dügâh perdesine bağlı olarak sıralandığında, onüçlü perde dizgesine sahip olduğu görülebilir.

Dügâh	Kürdi	Segâh	Çargâh	Hicaz	Neva	Nimhisar	Hüseyinî	Acem	Eviç	Dikmahur	Gerdaniye	Dikşehnaz	Muhayyer

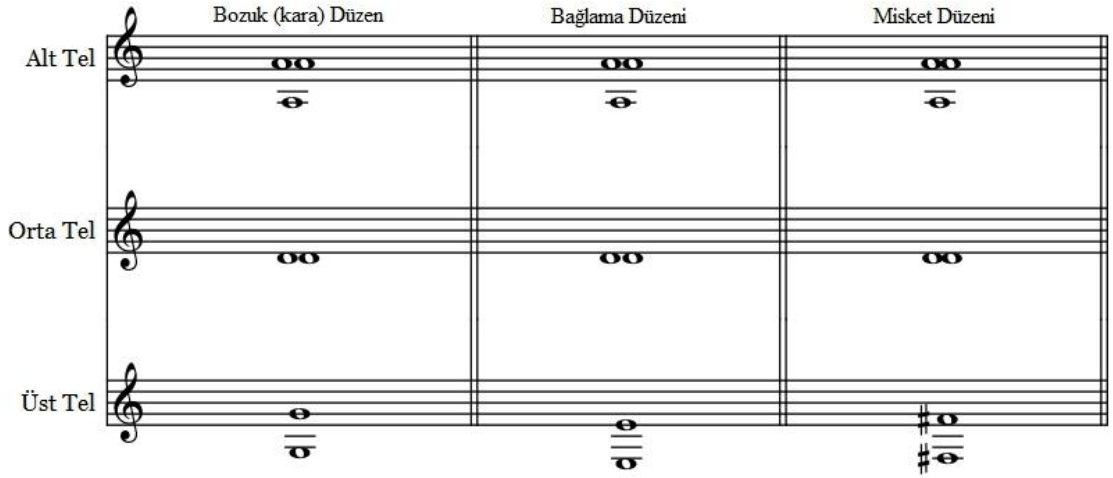
Şekil 3.71 : Kösemihal ve Karsel (1939)'e göre onüç perdeli dizge.

Şekil 3.71'de görüldü gibi, bir sekizli içinde onüç perde bulunmaktadır. Dolayısıyla oktavda yer alan perde sayısı on dördtür. Bu dizgede, eşit aralığa sahip olmayan dügâh ile çargâh arasında iki perde yer alırken, çargâh ile neva, neva ile hüseyinî ve gerdaniye ile muhayyer arasında bir perde bulunmaktadır. Eşit aralığa sahip acem ile gerdaniye arasında ise yine iki perde bulunmaktadır.

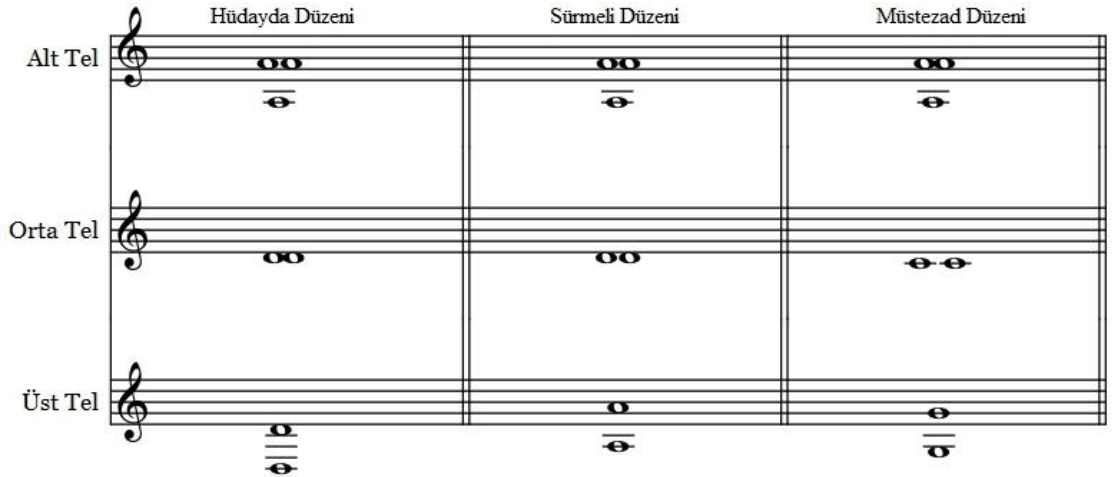
Şimşek ve Palacı (2001) ise, Ankara sazının üzerinde durarak, bu sazı bozluk düzen (la-re-sol) içinde ve oktav sesi dâhil 18 perdeli dizgede tanımlamaktadır. Buna göre,

¹²² Kösemihal ve Karsel (1939)'den uyarlanmıştır.

saz âlemlerinde monotonluktan kurtulmak için sıkça düzen değişikliğine gidilmesi, Seymen müzik geleneği içinde çeşitli akort biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.



Şekil 3.72 : Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre Bozuk, Bağlama ve Misket düzenleri.

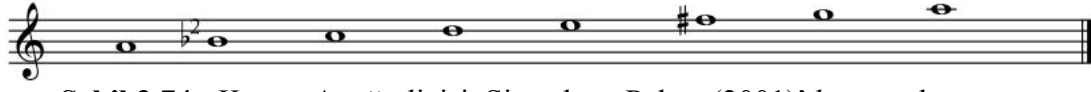


Şekil 3.73 : Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre Hüdayda, Sürmeli ve Müstezad düzenleri.

Şekil 3.72 ve 3.73'te görüldüğü gibi, bağlama icra geleneğinde zaten var olan Bağlama, Bozuk, Misket ve Müstezad düzenlerine bir de Sürmeli ve Hüdayda düzenleri eklenmiştir. Bu anlamda günümüz Ankara halk müziğinde, altı farklı tip düzen kullanıldığını söylemek mümkündür.

Bağlama ile ilişkili bir diğer konu, Seymen müzik geleneği içinde “ayak” kavramının, makamsal yapının bir karşılığı olarak kullanılmasıdır. Geleneksel temelli Ankara halk müziğinde, Kerem, Garip ve Sabahi olmak üzere üç temel ayak dizisi karşımıza çıkar. Ayak dizilerinin bu müzik geleneği içinde yaygın olarak

kullanılmasında divân repertuarının etkisi kuvvetle muhtemeldir. Söz konusu bu diziler şöyle örneklenebilir:



Şekil 3.74 : Kerem Ayağı dizisi, Şimşek ve Palacı (2001)'dan uyarlanmıştır.

Şekil 3.74'te görüldüğü gibi, Kerem Ayağı dizisi makamsal olarak uşşak, hüseyinî, gülizar, gerdaniye, tahir ve muhayyer gibi çıkıcı, inici-çıkıcı ve inici seyrir özelliklerini taşıyan ezgileri kapsamaktadır.



Şekil 3.75 : Garip Ayağı dizisi, Şimşek ve Palacı (2001)'dan uyarlanmıştır.

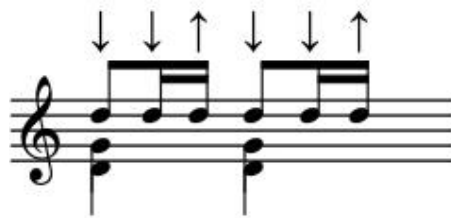
Şekil 3.75'te görüldüğü gibi, Garip Ayağı dizisi, başta hicaz olmak üzere, hümayun, uzal gibi makamları kapsamaktadır. Bazı durumlarda bu dizi, bağlamada neva perdesi üzerinden icra edilebilmektedir.



Şekil 3.76 : Sabâhi Ayağı dizisi, Şimşek ve Palacı (2001)'dan uyarlanmıştır.

Şekil 3.76'da görülen Sabâhi Ayağı, sabâ makamının etkisindedir. Bu dizinin örneklerini ağırlıklı olarak divân ezgilerinde görmek mümkündür.

Ankara'daki yaygın bağlama icra geleneği, folklorik bağlamda nevi şahsına münhasır bir müziksel biçimi beraberinde getirir. Bu üslûp bilhassa sağ el mızrap tekniği üzerinde kendini gösterir. Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre, bu müzik geleneğinde tezene tavırları klişeleşmiş bir yapı içermez. Yani her eser aynı tavırda icra edilmez. Ankara tezenesi, belirli birkaç müzikal yapıda uygulamak mümkündür. Hatta aynı eser içinde, hem tavırsız hem de tavırlı çalınan bölümler olabilir. Şekil 3.77 Ankara tezenesinde uygulanan mızrap tekniğinin betimler niteliktedir:



Şekil 3.77 : Ankara tezenesinde uygulanan mızrap tekniği.

Şekil 3.77’de gösterilen tekniğe göre, ilk vuruş sekizlik değerde alt teli iterek, ikinci vuruş onaltılık değerde üst teli iterek, üçüncü vuruş ise yine onaltılık değerde alt teli çekerek oluşmaktadır. Aynı teknik bir kez daha tekrarlanarak tavrın bütünlüğü korunmuş olur. Sazın akort yapısına göre, bazı durumlarda üçüncü vuruş orta tel üzerinden gerçekleşmektedir. Bu tekniğin notasyon üzerindeki görünümü ve uygulanması şu şekildedir:



Şekil 3.78 : Bozuk düzende uygulanan bir mızrap tekniği.

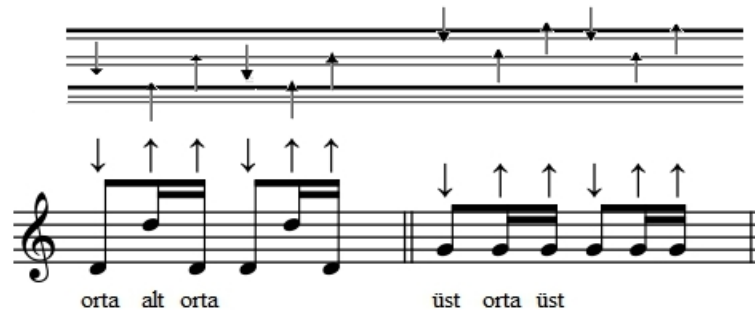
Şekil 3.78’de görüldüğü gibi, notasyon üzerinde yalnızca tek ses üzerinden yazılan bir motif, tavırlı icra sayesinde çok sesli bir ezgisel yapıya bürünmüştür. Bu teknik, orta ve üst tellerin pedal/dem ses olarak kullanılmasına olanak tanır.



Şekil 3.79 : Çiçek Dağı türküsünün tavırlı ve tavırsız icrası.

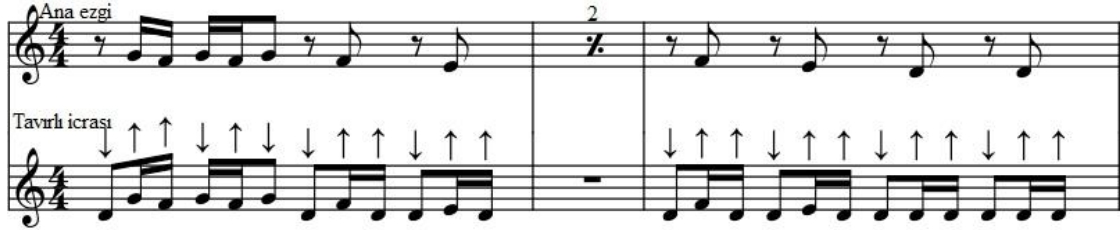
Şekil 3.79’da görüldüğü gibi, Ankara tezenesi, karar motifinin başında ve sonunda uygulanmaktadır. Geri kalan ezgisel yapı, tek tel üzerinde, yerel müzisyenlerinin deyimiyle, düz icra edilmektedir.

Diğer bir mızrap tekniği, Hüdayda düzeni üzerinde uygulana gelir:



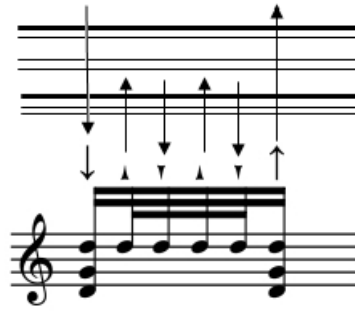
Şekil 3.80 : Hüdayda tavrı (a) Şekil 3.81 : Hüdayda tavrı (b)

Şekil 3.80 ve 3.81’de görülen mızrap teknikleri, ezginin akışına göre alt tel veya orta telde uygulanan icra şekilleridir. Her ne kadar bu teknik, Hüdayda düzeni için geçerliyse de, Bozuk düzende icra edilen Atım Araptır gibi düz oyun ezgilerinin motif sonlarında uygulandığı görülebilir (Şimşek ve Palacı, 2001). Bu mızrap tekniğinin ezgi üzerindeki uygulanış biçimi ise şöyledir:



Şekil 3.82 : Fidayda’nın tavrılı icrası.

Düz oyun ezgilerinin yanında zeybek ezgileri de, şekil 3.82’de görüldüğü gibi, altılı tezene olarak tanımlanan bir teknikle bozuk düzen üzerinde icra edilebilmektedir.



Şekil 3.83 : Ankara Zeybeklerinde kullanılan altılı tezene tekniği.

Şekil 3.83’te belirtilen altılı tezene tekniği, zeybek ezgilerinde genel olarak kullanılan çırpma tekniğinin bir türevidir. Bu çalım tekniğinin Ankara’ya özgü bir zeybek üzerindeki görünümü şu şekildedir:



Şekil 3.84 : Misket Zeybeği’nin tavrılı icrası.

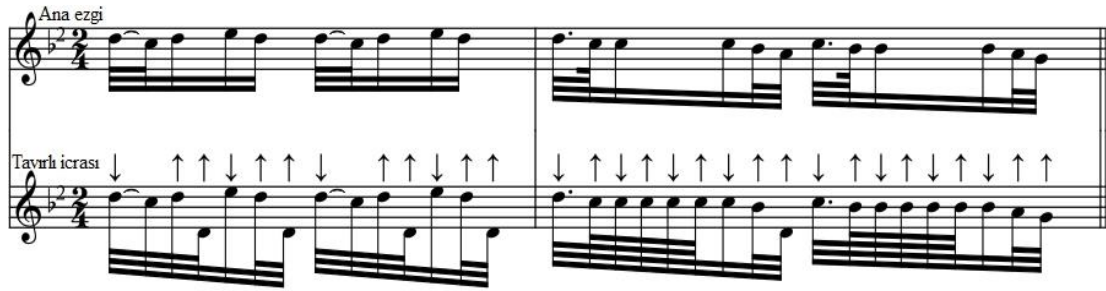
Bağlama icra geleneğinde önemli bir çalım tekniği olan Sürmeli (Yozgat) tavrının Ankara’da da kullanıldığını görmekteyiz. Ancak Ankara Sürmelisi mızrak tekniği bakımından görece Yozgat’tan ayrılır. Burada, Yozgat tavrına benzer bir tarama tekniğinin ardından, alt ve orta tele uygulanan çektirme hareketiyle vuruş tamamlanır. Bu stildeki tarama tekniği Yozgat tavrı kadar sık olmamakla birlikte,

Ankara Sürmeli tavrında çekirme tekniği pratikte daha yaygındır (Şimşek ve Palacı, 2001).



Şekil 3.85 : Ankara Sürmelisi'nde uygulanan mızrap teknikleri.

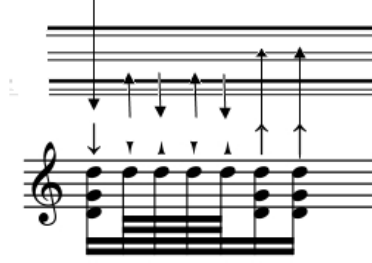
Şekil 3.85'te örneklenen Sürmeli tavrında, hem tarama ve hem de çekirme teknikleri görülmektedir. İlkinde her iki teknik aynı birim değer içinde uygulanırken, ikinci örnekte yalnızca çekirme tekniği öne çıkmaktadır. Bu anlamda, şekil 3.86 her iki mızrap tekniğinin de, Ankara Sürmelisi üzerinde nasıl uygulandığını göstermektedir:



Şekil 3.86 : Ankara Sürmelisi'nin tavrılı icrası.

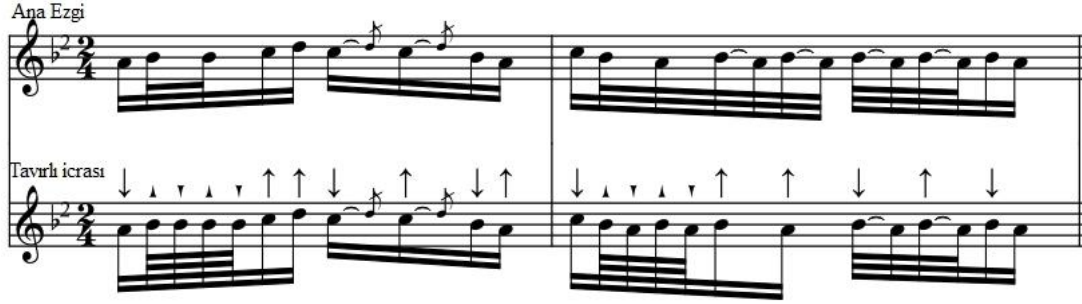
Tüm bu icra tekniklerine ilâveten, Ankara'nın yetiştirdiği önemli saz üstatlarından Bayram Aracı'nın üslûp ve icra biçimine değinmek yerinde olacaktır. Aracı, Ankara halk müziğini, 1950'li yıllarda popüler kültüre eklemleyerek, Orta Anadolu sınırlarını aşan bir kitleye bu müziği aktarabilen ve böylelikle dönüşümün kıvılcımlarını ilk ateşleyen önemli bir saz ve ses üstadıdır. Aynı zamanda Ankara ve çevresinde, Kırşehirli saz üstadı Çekiç Ali ile birlikte ajilite yönünden hızlı ve seri icra pratiğine ön ayak olmuş bir müzisyendir. Zira Aracı, seslendirdiği eserlerin karar perdesini bozuk düzende (la-re-sol) boş alt telden (La/dügâh perdesi) Re (neva) perdesine göçürerek, hızlı ve seri çalmaya oldukça elverişli yeni bir çalış stiline öncüsü olmuştur. Dönemi itibarıyla sazın göğsüne pençe vurmak suretiyle, bağlamasını âdeta bir ritim saz gibi kullanabilen ender müzisyenlerinden biridir. Bilhassa oyun havası icrasında, sazını kusursuz bir ritim aracı olarak kullanması dikkat çekicidir. Bayram Aracı'nın geliştirdiği diğer bir çalım tekniği, mızrapa

dairdir. Bulunduğu dönem itibarıyla çağdaşlarına göre sazındaki seri hareketliliğini, sağ el tekniğini uygulamadaki başarısına borçludur. Şekil 3.88 Aracı'nın kendisiyle özdeşleşen mızrap tekniğini örnekler niteliktedir:



Şekil 3.87 : Bayram Aracı'nın geliştirdiği mızrap tekniği.

Şekil 3.87'de görüldüğü gibi, Aracı tavrında tarama tekniği öne çıkmaktadır. Bu teknik ekseriyetle motif başlarında kullanılır (Şimşek ve Palacı, 2001):



Şekil 3.88 : Kız Saçların Taralı türküsünde uygulanan mızrap tekniği.

Hiç kuşkusuz, Ankara ve çevresinin folklorik değerleri yalnızca bağlamadan ibaret değildir. Başta davul-zurna olmak üzere kaval, vurmali sazlardan tef, zilli maşa, zil ve kaşık gibi çalgıları yörede görmek mümkündür. Merkezde düz oyunlara kaşık ve zil eşlik ederken, zeybeklere yalnızca bağlama ve davul-zurna eşlik edebilmektedir.¹²³ Merkezin karşısındaki çevrede ise, halay faktöründen dolayı yine davul ve zurna vazgeçilmezdir.

Yine çevre unsurlardan, Nallıhan, Ayaş ve Beypazarı ise tamamen kaval bölgesidir. Bu üç yörede kullanılan kavalların en önemli özelliği erik ağacından yapılp üç boğumlu ve dilli olmalarıdır. Yönetken (2006), kavalların icra pratiği hakkında ilginç bilgilere sahiptir:

¹²³ Bilhassa Karaşar Zeybeği, Sarı Zeybek, Seymen Zeybeği, Sin Sin ve Cezayir oyun havası, davul ve zurna eşliğinde icra edilir.

Burada (Ayaş'ta) enteresan bir kavalcı tipine rastladık. Kendisi kavalın delikleri üzerinde parmaklarını oynatarak kavalı çakıyor, aynı zamanda türküsünü söylüyor. Başka biri ise, omuzları üzerinde kavalı üflüyor (Yönetken, 2006, s. 15).

Öcal ve Baran (1991) ise, Bâlâ yöresinde Abdal¹²⁴ müzisyenlerin abdal düzeniyle bağlama icra ettiklerinden söz etmektedir. Bu müzisyenlerin kullandığı sazların tekne boyları 44-47 santimetredir ve bu saz tipi yörede, “abdal sazı” olarak anılmaktadır. Keskin bölgesi ise, bu bölüm içinde de değinildiği üzere, Ankara müzik folklorunu doğrudan etkileyen dinamikler arasındadır. Bilhassa bu yöredeki bozlak icracılarının “gür ve dolu bir sesle, sesi bazen öne bazen geriye atan ağız ve nefes kullanımı, özellikle tizlerde başarıyla uyguladıkları kafa ses, bazen sert ve bazen de yumuşak trillerden oluşan gırtlak nağmeleri ve doğal vibrasyonlarla zenginleşen renkli bir okuyuş tarzı ve hemen hemen bütün bu tekniklerin ya da benzerlerinin bağlamaya adaptasyonu ile ortaya çıkan lirik ve canlı bir bağlama çalma üslubu” (Tokel, 2004, s. 106) ister istemez çevre müzik pratiklerine yansımıştır. Özellikle de, bölgedeki yaygın davul-zurna geleneği, saz çalma ve türkü söyleme üslûplarını etkilemiştir.

¹²⁴ Abdallar, Batı Anadolu'dan başlayarak Güney Doğu Anadolu'ya kadar yaygın bir sahada göçebe ve çadırlı bir hayat süren, tarihsel olarak bir Türkmen grubu olarak bilinmekle birlikte kendileri gibi göçebe Yörük, Türkmen ve Kürt aşiretlerinden kimlik ve etnisite bakımından ayıt edilen ve bu gruplar gibi tarihsel çoban topluluklar olmayan, daha çok çerçilik, çalgıcılık, türkücülük, hikâye anlatıcılığı, kalaycılık gibi işlerde özelleşmiş, büyük bir bölümü Alevi-Bektaşî geleneğine bağlı bir topluluktur (Emiroğlu ve Aydın, 2009).

4. YEREL-KÜRESEL KÜLTÜREL AKIŞTA YENİ ANKARALI MÜZİK ANLAYIŞI

4.1 Küyerelleşme Bağlamında Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı

Harvey (2007)'in deyimiyle, zaman-mekân sıkışmasının bir nedeni olan küreselleşme, tek mekân ve sonsuz bir şimdiki zaman anlayışını, gündelik yaşam üzerinden insanın tüm kültürel edimine yerleştirirken, söz konusu bu durumun en somut gösterge alanlarından biri hiç kuşkusuz müzik olmuştur. Endüstri öncesi dönem başta olmak üzere, sanayi toplumuyla gelişen modern dönem, mevcut müzik anlayışını kısmen izole ederek bağlı kaldıkları kimliklere özgü duysal tasarımlarını eserlerine doğrudan yansıtabilmiştir. Ancak içinde yaşadığımız global çağ, toplumlar arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve müziğin popüler bağlamda küresel dolaşıma açıldığı bir dönemdir. Artık günümüzde uluslar arası yapıların, çok uluslu sermaye ve teknolojinin, yerel ve ulusal düzeyde küreselleşmenin etki etmediği bir müzik pratiğinden söz etmek oldukça güçtür (Frith, 1989).

Buna karşın, küreselleşme akımı ve yarattığı postmodern durum, modernleşmeyle sindirilen yerel değerlerin öne çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Bir diyalekt olarak, dünya küreselleşirken yerelleşmekte, geleneksel olan ile modern olan birbirine eklemlenerek yeni ve özgün bir üretim tarzı yaratabilmektedir. İşte bu yerel-küresel ikileminden ortaya çıkan sonuçlardan biri de Robertson (1999)'un kuramsal temelde şekillendirdiği, küresel ürünlerin yerel şartlara ve ihtiyaçlara göre düzenlenmesi anlayışıdır ve bu durum küyerelleşme kavramının içeriğini oluşturur. Yerel-küresel eklemlenmesi aynı zamanda, farklılık arz eden kültürlerin bir araya gelmesini, birleşmesini ve iç içe geçmesini sağlayan melezleşme yaklaşımını beraberinde getirir. Bu bağlamda, yeni Ankaralı müziği ve buna bağlı gelişen pratikler, küreselleşme, küyerelleşme ve melezleşme gibi sosyolojik unsurlarla sıkı bir ilişki içindedir. Ayrıca bu kuramsal yaklaşımlar, yeni Ankaralı müzik anlayışını metodolojik bir çerçevede ele almak için doğru araçlardır. Zira Ankaralı olgusu, müziksel olduğu kadar sosyal ve toplumsal da bir durumdur. Bugüne değin müzik üzerine yapılan çalışmalarda, müzik dışı dinamiklerin göz ardı edilerek yalnızca

müziğin kendisi üzerinden açıklama metodolojisinin alan uzmanlarınca kutsanması, ele alınan konuların neden-sonuç ilişkisinden kopuk değerlendirilmesine zemin hazırlamış; müziği var eden sosyal ve kültürel dinamiklere ilişkin önemli ayrıntıların gözden kaçmasına neden olmuştur. Bu anlamda, seksenli yılların başında ilk örneklerini vermeye başlayan ve son on yıldır yerel sınırlarına aşarak popüler kültürün önemli bir dinamiği haline gelen yeni Ankaralı müzik anlayışını burada, müziksel temellerin yanında, sosyal, kültürel ve ekonomik kuramsal temeller bağlamında da değerlendirmeye açmak doğru olacaktır.

Yeni Ankaralı müzik anlayışı, temelini belirli bir coğrafyaya bağlı yerel bir müzik geleneğinden alırken; gelişimini popüler kültüre dayalı üretim biçimleri üzerinden sürdürmektedir. Bu müziğin, hem yerel hem de popüler kültür bileşenleriyle birlikte var olması ise, küresel dinamiklerle etkileşimine olanak sağlamaktadır. Ankaralı müziği, bir yanıyla kadim geleneğe bağlı, somut olmayan kültür mirasının bir ürünüken, diğer yanıyla popüler kültüre bağlı güncel müziklerle etkileşen bir yapının ürünüdür. Bu anlamda, hem yerel hem de küresel eklemlenme ile varlığını inşa eden melez bir müzik türü olduğu söylenebilir. Bu ikili yapı sayesinde, diğer türlerden ayırt edilebilen özgün bir müzikal kimliğin temelleri atılmıştır.

Çağdaş halk bilimi kuramcılarından Dundes (2006) halk kavramının taşradan bağımsız olarak ele alınarak yeniden tanımlanması gerektiğini ileri sürer. Çağdaş kentte yaşayan insanlar da kırsal bölgelerde yaşayan insanlar gibi halk olarak nitelenen grupları oluştururlar ve grup ürünleri ortak bir gelenek, bir diğer deyişle ortak bir kodlar sistemi içerisinde üretildikleri sürece, halk bilgisini taşıyan halk ürünleri olarak kabul edilir.¹²⁵ Bu anlamda, yeni Ankaralı müzik anlayışını da ortak bir gelenek çevresinde bir halk ürünü olarak görmek mümkündür. Terzioğlu (2007)'na göre, kentin doğurduğu bu yeni müzik, yetmişli yıllarda ortaya çıkan, ancak doksanlardan itibaren özellikle medya yoluyla tanınmaya başlayan, benzer bir müzik anlayışına sahip olmalarının yanı sıra ortak bir söylem içerisinde benzer kodlarla kendilerini ifade eden Ankaralı müzisyenlerin, çalışmalarında klâsik tanımıyla kırsalla ilişkilendirilen gelenek ve çağdaş kentle kurduğu ilişkilerin kültürel bir yansımasıdır. Burada gelenek ile çağdaş kent (modernleşme) arasında

¹²⁵ Dundes (2006)'e göre halk, ortak bir faktörü (dil, din, meslek vb.) paylaşan herhangi bir insan grubudur ve burada önemli olan bu grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır.

kurulan ilişki merkez-çevre gerilimini de beraberinde getirecektir. Nitekim yeni Ankaralı müzik anlayışı, bu iki dinamiğin üzerinde kurgulanan, periferi yaşamın kültürel bir izdüşümüdür. Diğer bir deyişle, Ankara'nın merkeze göre gelir seviyesi daha düşük olan, uzamsal olarak değil, ancak yaşayış örüntüsü bakımından kırsal alana ve kente eşit uzaklıkta olan yerleşim bölgelerinin müziğe dair yüklediği anlamlar yeni Ankaralı müzik anlayışında karşılık bulabilmektedir. Bu müzik üzerine yüklenen çevre-merkez ilişkisi, farklı bir bakış açısıyla arabesk müzik üzerinden de tartışmaya açılabilir. Zira bu müziğin ortaya çıkışı ve gelişimi ile arabesk müziğin yakın tarihteki serüveni birbirine oldukça benzerdir.

Bilindiği gibi arabesk müzik akımı ve yarattığı kültür biçimi, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Türk tipi bir modernleşmenin somut bir ürünüdür. Zira Türkiye'nin modernlik deneyimi, gelenekselden moderne, kırdan kente, doğudan batıya doğru ilerleyen tek yönlü bir süreç değil, bu ikiliklerin iç içe geçmiş çelişik durumlarının bir sonucudur (Stokes, 1998). Bu anlamda arabesk, Belge'nin deyiimiyle, yalnızca bir müzik türü olmayıp, toplumsal ve kültürel bir varoluş biçimi olarak ele alınmalıdır (Güngör, 1990'da atıfta bulunulduğu gibi).

1960 sonrası gelişen iktisâdi ve sosyal kalkınma, Türkiye'de yeni bir müziğin doğuşuna imkân tanımıştır. Boratav'a göre, bu dönemde ülkede yaşanan gelişmeler kısaca şöyledir:

- a) İthal ikameci ekonomi modeli¹²⁶ uygulanmaktadır,
- b) Dengeli kalkınma ve milli gelirin adaletli bölüşümü söz konusudur,
- c) 1961 anayasasının garantilediği hak ve özgürlükler ortamında toplumsal hareketler yeşermiş ve muhalefet canlanmıştır,
- d) Medya, müzik ve sinemadaki gelişmeler sonucu iletişim zenginleşmiştir,
- e) Kırdan kente göçen nüfus da dâhil olmak üzere kentlerde gündelik hayat tüm sorunlara rağmen canlanmış ve demokratik hayat görece derinleşmiştir (Özbek, 2010'da atıfta bulunulduğu gibi).

Burada belirtilen gelişmeler aynı zamanda ülkedeki yeni bir yaşam tarzının habercisidir. Söz konusu bu gelişme, çevrenin merkeze eklemlenmesine olanak sağlarken, geleneksel toplumdan modern topluma geçiş süreci Özbek (2010)'ın deyiimiyle, “ikilik (*duality*)” ve “marjinallik” kavramlarını öne çıkarmıştır. Buna göre arabesk, geçiş toplumunun ürünü olarak hem gelenekselin bozulmuş halini hem

¹²⁶ İthal edilen tüketim mallarının yurt içinde imal edilmesini sağlayan sanayileşme modeli.

de modern olmamış bir “marjinalliği” yansıtır. Gelenek ve modern arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerinden ödün vermeden bütünleşemedikleri kente uyum sağlamaya çalışmaktadır. Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir (Özbek, 2010).

Gelenek ile modernin çakışmasını sağlayan en büyük faktör hiç kuşkusuz göçtür. Stokes (1998)’a göre, göç hareketliliği, kentlerde birbiri ardına gelen değişimi tetiklerken, devletin benimsediği resmi kültürel kimliklerin karşısında onları reddeden içerideki bir “ötekilik” yaratılmış ve Türkiye’nin dünya ekonomik sistemiyle bütünleşmesiyle yeni gelişen bu sınıf, kendisini arabesk müzik kültürüyle anlamlandırmıştır. Diğer bir deyişle, kent ve kır ekseninde görülen merkez ve çevre gerilimi, arabesk müziğin oluşumunu etkilemiştir. Bunun yanında arabesk müzik, farklı kültürel coğrafyalardan kentlere göç eden kırsal kesimi ortak bir paydada buluşturabilmesi dolayısıyla tamamen kente ait bir üründür. Özbek (2010) daha önce arabeske atfen yapılan, kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan, bir diğer deyişle kentteki köylünün müziği tanımını yetersiz bularak, arabesk müziği var eden gerçekliğin artık kentlileşen yeni bir sınıfın kent yaşamının getirdiği karmaşık sorunlardan kaynaklandığını belirtmektedir. Arabesk, geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü değil; tam tersine, kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtlarla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir.

Bugüne değin arabesk üzerine öne sürülen fikirlerden biri de, bu müziğin gecekondulaşmanın bir izdüşümü olduğu yönündedir. 1950’li yıllardan itibaren kırsal kesimden Batıdaki büyük şehirlere gerçekleştirilen göç dalgası, kentlerin çevresinde yeni bir yaşam tarzının inşa edilmesine zemin hazırlarken, bu süreçte Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisindeki temel basamaklardan barınma ihtiyacı, gecekondulaşma süreciyle tamamlanmış ve bu alternatif yapılar, iç göçlerin maddî birer simgesi olmuşlardır. Stokes (1998) gecekondulaşma olgusunu, toplumsal varoluşun iki kategorisi olan, köy ile şehir arasındaki bir hareket hali olarak görmektedir. Bu tanıma göre,

gecekondu, eşikte bir yerde durmakta, ne biri ne de öteki olabilmektedir. Gecekondu bölgeleri, şehrin çözülmüşlüğüne ve düzensizliğinin açık bir yansımasıdır.¹²⁷

Arabesk müzik, her ne kadar doğrudan ideolojik bir söyleme sahip olmasa da, ortaya çıkışı ve yarattığı/etkilediği yaşam biçimi dolaylı da olsa ideolojik bir duruşa gönderme yapar. Konu üzerine çalışan birçok yazar, arabesk müziği, Cumhuriyet devrimlerine duyulan bir tepkinin sonucu olarak görmüşlerdir (Güngör, 1990; Stokes, 1998; Özbek, 2010; Işık ve Erol-Işık, 2013). Keza, darbe sonrası dönemde Özal'ın iktidarı devralmasıyla ülke serbest pazar ekonomisine geçiş yapmış; dini ve kültürel ifade üstündeki devlet kontrolünün kısmen azalması, arabeski ve bu kültürü yaratan “periferinin hegemonisini” güçlendirerek, reform geleneğini sekteye uğratmıştır (Stokes, 1998). Aynı zamanda bu müzik, tüm seçkin hareketlerin karşısında aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan ilk büyük kitlesel kültürel biçimlenmenin bir ürünüdür. Bu durum hem modernleşme sürecine bir yanıt hem de bizzat bu modernleşme sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenmedir (Özbek, 2010). Zira Cumhuriyetin ilk döneminde (1923-1950), toplum özellikle Osmanlı kültür mirasından yoksun bırakılmış, hatta bir dönem Türk müziğine yayın yasağı bile getirilmiştir.¹²⁸ Radyo estetiğiyle icra edilen halk türküleri, yerel dinleyiciyi tam olarak tatmin edemezken¹²⁹ Cumhuriyet modernleşmesinin simgelerinden biri olan Batı müziği ve çokseslilik anlayışı ile aranjman¹³⁰ hafif müzik ve Anadolu pop örnekleri ise geniş toplum kesimlerine o dönem için halen yabancısıdır. Ancak arabesk

¹²⁷ “Çok partili sisteme geçişle birlikte 1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi, ilk aşamada ortak pazara açılma ve dış borç programının uygulamaya konması, ülkenin kırsal ve kentsel ekonomisinde dönüşüme yol açmıştır. Bu durum, eş zamanlı olarak kırsal kesimde geniş bir işgücü fazlası ile şehirde işçiye yönelik kontrol edilemez bir talebi ortaya çıkarmış, kırsal kesimden kente olan göç akımını hızlandırmıştır. Ancak şehirdeki fırsatlar çoğu göçmenin umutlarına karşılık vermekte yetersizdir. Hızla artan şehir nüfusuna karşı altyapı yetersiz kalmakta ve kent alanlarının kullanımı sorunu günden güne çözümsüz bir hal almaktadır. Buradaki tek geçici çözüm ise gecekondulaşma olmuştur. Gecekondu hukuksal statüsü ne olursa olsun iç göçün kentteki yerleşik halidir ve köy hayatından şehir hayatına geçişi temsil etmektedir” (Stokes, 1998, s. 147).

¹²⁸ Günümüzde halen tartışma konusu olan bu yasak, 1934 yılında, Atatürk’ün TBMM’nin açılışında yaptığı bir konuşmadan hareketle getirilmiş olup 15 ay kadar sürmüştür.

¹²⁹ Erken Cumhuriyet döneminde halk müziği üzerine yapılan çalışmalar halk müziğini işlemeye ve dönüştürmeye dönük çabalardır. Yerel kaynaklardan alınan repertuar örnekleri “bütün memleketi tek duygu haline getirmek” (Balkılıç, 2009, s. 153) amacıyla masa başında, profesyonel müzisyenlerce yeniden estetize edilerek (ve doğrusu bu denilerek) radyo aracılığıyla (70’lerden itibaren televizyonla) izlerkitleye ulaştırılmıştır. Burada asıl amaç müziğin kendisi değildir; daha çok ideolojiktir. Zira ‘Yurttan Sesler’den beklenen misyon; Urfalı’ya zeybeği, Karadenizli’ye bozlağı sevdirmektir. Farklı kültürel dinamiklere sahip yerel müziklerin Anadolu’nu çeşitli coğrafyalarındaki farklı kültürel kimliklere doğrudan hitap etmesi ana kaynağın kendisinden değil profesyonel araçlarla ancak mümkün olacaktır. Söz konusu bu durum haliyle yerel kaynaktan kısmen uzak, icat edilmiş bir müzikal söylemle gerçekleşmiştir.

¹³⁰ Bir dönem Türkçeleştirilmiş yabancı dildeki şarkılara verilen addır.

müzik, günlük yaşam deneyimlerinin merkezine giren “gelenek ve modern/batı” kavramlarını her iki pota da eriterek büyük ölçüde yeni kentlileşen bir sınıfın anlam dünyasına doğrudan hitap edebilmiştir.

Sosyolojik olarak arabesk müzik kültürü üzerine çizilen kuramsal çerçevede tam bir uzlaşım sağlanırken, müzikolojik bağlamda arabeskin tanımını yapmak, içinde barındırdığı eklektik yapı dolayısıyla hiç de kolay değildir. Hatta bu müziğin isimlendirilmesi bile Gencebay’ın ifadesiyle eksik ve yanıltır. Güngör (1990)’e göre arabesk müzik, “içinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür” (s. 18). Güngör bu müziği, Türkiye’nin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişim sürecinin sanatsal boyuta daha doğrusu müziğe yansıyan bir görünümü olarak değerlendirmektedir. Öztuna ise arabeski, Türk müziğinin ikinci benliği olarak tanımlamaktadır. Biri (arabesk) müzikte kolay ve doğal gelen her şeye kendiliğinden meyleden özelliğiyle Arap üslûbuna ve Güneyli düşünüşe denk gelirken, diğeri İslâm dünyasının kuzeyinde imparatorluk geleneğinin ağırlığıyla güçlenmiş entelektüel katılığı ve dengeli davranışı belirtmektedir (Stokes, 1998’de atıfta bulunduğu gibi). Bu bağlamda arabesk, homojen bir müzik türünün aksine, geniş bir koalisyonu dayanan eklektik ve kozmopolit bir müzik anlayışının ürünüdür. Örneğin Gencebay’ın arabesk anlayışında yerel-küresel (Osmanlı/Türk ve halk müziği ile Hint, Arap ve Batı müzikleri) eklemlenme açık bir şekilde öne çıkarken, Tatlıses’in başlangıçtaki arabesk çalışmalarında halk müziği öğeleri ağır basmaktadır. Klasik Osman/Türk müziği geleneğinden gelen Zeki Müren ve Bülent Ersoy da icralarını zamanla arabesk sound ile bütünleştirmişlerdir. Güney Anadolu kökenli Müslüm Gürses, Hakkı Bulut, Ferdi Tayfur ve Selami Şahin gibi sanatçıların eserlerinde ise, Batı, Türk ve Arap müziklerinin bileşimini işitmek mümkündür. Bir anlamda arabesk müziği, içinde barındırdığı kozmopolit yapısıyla Osmanlı/Türk musikisinin¹³¹ günümüzdeki varislerinden biri olduğunu düşünmek mümkündür.

¹³¹ Bu müzik, “yüklenildiği derin Bizans ses evrenine, imparatorluğun gelişmesine paralel olarak yeni tınılar ve kuramsal eklemlenmeler katmıştı. Arap-Orta Doğu sesinin tiz ve kendi içine kapanan ezgi yürüyüşlerine Aras-Hazar havzası ile Farsî kayganlığının etkisi ekleniyor, bunlara bambaşka bir duyarlılığı imleyen Balkan tınısı karışıyordu. Üstelik Orta Asya’dan kopup gelen bir söyleyiş üslûbu da bu zengin ırmağın kaynaklarından birini oluşturmaktaydı” (Ergur, 2009, s. 159).

12 Eylül darbesi sonrasında, Türkiye’deki sermaye birikim modelinin yarattığı değişimin eşlik ettiği yeniden yapılanma, o güne değin öteki olarak konumlanmış kitlelerin varlıklarını görünür kılarak, kültürlerini, dolayısıyla kendilerini, kamusal alanda özgürce ifade etmelerine imkân verirken, arabesk müziği oluşturan şartlar, seksenli yılların başında, merkezi Ankara olan ve oyun havaları temelinde gelişen yeni bir müzik anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Özsan (2010)’ın deyimiyle, Ankara varoşlarında önceleri “Ben sana yandım Züfdü” ile başlayan hareketlenme, Orta Anadolu insanının zaten genlerinde var olan hovarda ve bıçkın damarı uyandırmış, böylelikle elektro bağlama, darbuka, def, şımşır kaşık ve zilden oluşan yeni bir müzik anlayışı, popüler kültüre eklemlenerek özerkliğini ilân etmiştir. Bugüne değin Ankara’da, neredeyse her ilçe veya semtin kendi sanatçını çıkarma başarısını göstermesi, bu müziğin bölgede gördüğü karşılığı kanıtlar niteliktedir.¹³²

Arabeskle aynı kaderi paylaşan ve toplumbilimsel bir olgu olarak öne çıkan yeni Ankaralı müzik anlayışı, “hızlı bir kırdan kopuş sürecinin, kente doğru denetlenemeyen göç dalgalarının yol açtığı dönüşümün hem tanığı hem kodlayıcısıdır” (Ergur, 2009, s. 155). İstanbul’a nazaran sanayileşme sürecini geç tamamlayan Ankara, altmışlı yıllarda İstanbul’un geçirdiği iktisâdi ve sosyo-kültürel dönüşümü ancak seksenli yıllarda yakalayabilmiş, çevre ve merkezin karşılıklı süregelen iç içe geçen çelişik durumu, bu yeni müziğin temellerini atmıştır. Diğer bir deyişle, kent ve kır ekseninde görülen merkez ve çevre gerilimi, Ankara temelinde bir müziğin gelişimine olanak sağlarken, yeni bir Ankaralı kimliği inşasına da zemin hazırlamıştır. Tıpkı arabeskte olduğu gibi, Cumhuriyet modernleşmenin simge kenti olan Ankara’ya, çevre yerleşimlerden gelen kitlelerin resmi ideoloji karşında “öteki” olarak konumlanmaları, bu müziğin ortaya çıkmasındaki belki de en mühim faktördür. Ağırlıklı olarak Orta Anadolu ve Ankara’ya bağlı çevre ilçelerden göç edip periferiye yerleşen ve kendisini artık Ankaralı olarak tanımlayan kırsal kesim, bu müzikle anlam bulmuş ve ortak bir paydada buluşabilmiştir.

Her ne kadar bu müzik, demografik olarak çevre dinamiklerinin bir ürünü olsa da, ortaya çıktığı yer hiç kuşkusuz kenttir. Diğer bir deyişle, özünde kentli bir müziktir ve kısmen kent yaşamının deneyimini yansıtır. Dışarıdan gelen her türlü kültürel

¹³² Sincanlı Fehmi, Peçenekli Süleyman, Yenikentli Nadir, Çubuklu Yaşar, Güdüllü Mustafa, Polatlılı Solak Zeki, Gölbaşılı Erdoğan, Demetli Emre, Ankaralı Namık vb. İlerleyen dönemlerde Çankırılı Şaban, Çorumlu Namık gibi çevre şehirlerin isimleriyle piyasaya çıkan müzisyenler olmuştur.

girdiye açık, eklektik bir yapıya sahip olması da bu yüzdendir. Gecekondu kültürü içinde hayat bulması ise, başlangıçta arabesk müzikle olan ilişkisini gündeme getirir. Örneğin, ilk dönem Ankaralı kasetlerinin bir yüzünün arabesk diğer yüzünün ise oyun havası repertuarını içermesi, bu ilişkinin en somut kanıtıdır. Aynı zamanda bu beraberlik, bu müziğin yalnızca oyun havası ezgilerden oluşmadığını gösterir.

Ankaralı müziğinin yerel sınırlarından çıkarak popüler kültüre eklemlendiği ve görece özerk kimliğini kazanmaya başladığı seksenli yıllar aynı zamanda arabesk müziğin anlamının dönüştüğü bir dönemdir. Bu anlamsal değişimin arifesinde, İstanbul’u kapitalist ilişkiler bağlamında biraz geriden takip eden Ankara’da gelenek temelli yeni bir müzik anlayışının doğuşu ise hiç de tesadüf değildir. Bu dönemde arabesk müzik çıkış noktasına göre bambaşka bir konumdadır. Yoksulların sesi olarak ortaya çıkan bu müzik, ana kentlerdeki kültürel demografinin değişmesiyle birlikte bir anlamda çaresizlerin müziği olmaktan çıkıp kazananların müziği haline gelmiştir. Atay (2013)’ın deyimiyle, seksen sonrasında arabesk, “Batsın Bu Dünya” söyleminden, “Ben de İsterem” anlayışına bürünmüştür. Ankaralı müziğinin ortaya çıkışı da, tam da bu döneme, yani arabesk müziğin anlam değiştirdiği bir periyoda denk gelir. Artık arabeskin yerini, Ankara merkezli Orta Anadolu havzası dâhilinde, içinde halk müziği motiflerini barındıran oyun havası ezgileri ile arabesk müziğin dinamiklerini barındıran, dil bakımından hem arabesk hem de mizah yönü ağır basan bir halk edebiyatı söylemine sahip, elektro bağlama ekseninde soundunu belirleyen yeni bir müzik anlayışı almıştır.¹³³ Dönem itibarıyla arabesk müziğin, folk arabesk (İbrahim Tatlıses, Küçük Ceylan, Emrah), taverna (Nejat Alp, Cengiz Kurtoğlu), sanat müziği ağırlıklı arabesk (fantezi müzik), oryantal arabesk ve devrimci arabesk (Ahmet Kaya) gibi türlerle çeşitlenmesi (Özbek, 2010), Ankara merkezinde kümelenmiş yeni bir müziğin ortaya çıkışını hızlandırmıştır. İstanbul’da gelişen arabesk türevlerine karşı Ankara’da eş zamanlı olarak, yalnızca elektro bağlama ve ritim eşliğinde icra edilen, arabesk, bozlak ve oyun havalarıyla harmanlanmış bir repertuar bileşeni oluşmuş; ortaya koyulan bu üslup zamanla yeni bir müzikal

¹³³ Türkiye’de arabesk müzik, giderek katı ve tanımlanabilir bir çizgiye doğru evrildikçe, kendi alt alanlarını yaratmaya başlamıştır (Kaymas, 2012). Hebdige (2004)’e göre bir altkültür ürünü olan müzik katı ve tanımlanabilir kalıplar geliştirdikçe, yeni müzikal biçimlerin oluşumuna zemin hazırlar. Örneğin Rock müziği içinde gelişen Punk kültürü bu durumu destekler niteliktedir. Aynı şey Ankaralı müziği içinde geçerlidir. Kaymas (2012)’a göre, bu müzik anlayışı, bir yandan arabesk müziğin, öte yandan oyun havalarının melez durumudur. Bu iki farklı müzik türünün melez bileşimi, yeni bir anlayışın gelişimine olanak sağlamıştır.

anlayışına evrilerek, gelenekle ilişkili diğer popüler müziklerden ayırt edilebilen bir forma ulaşmayı başarmıştır. Diğer bir deyişle, Orta Anadolu'nun muhtelif yerlerinden Ankara'ya göç eden bir kitle, Sincanlı Oğuz Yılmaz'ın arabesk şarkılarında anlam bulurken, göç ettikleri yerlerden izler taşıyan bozlak ve oyun havalarıyla gelenekle olan bağlarını korumuşlardır.¹³⁴

Kırsal kesimden kente göç eden ve geleneksel hayattan kopup, sanayi toplumunun gündelik yaşam pratiklerine katılan kitleler, bu süreçte maruz kaldıkları modern davranış kalıplarına karşı yeni mekanizmalar geliştirmişlerdir. Söz konusu bu işleyişlerden biri de hiç kuşkusuz müziktir. Atay (2013)'a göre, her toplumda, değişime tepki veren, hem değişimin içinde olan hem de değişimin meşakkatini çekmek zorunda olan kitlelerin, özellikle de egemenlere ve onun kültürüne karşı ürettikleri müzikleri vardır. Amerika'da doğan Caz müziği, Portekiz'in Fado'su, Yunanistan'daki Rebetika gibi türler bunlardan birkaçıdır.¹³⁵ Bu müziklerin en önemli özelliği hem bir itiraz hem de bir rıza alanı olarak gelişmeleri ve bilinen ile karşılaşılana arasında sentezlenmeleridir. Benzer bir durum yerel değerleri ağır basan Ankaralı müziği için de geçerli olabilir. Zira bu müzik de göç temelli bir kır-kent diyalektiği içinde gelişmiş, zamanla bildik olanla, kültürleştiği modern unsurları bünyesinde eriterek özgün kimliğini ilân etmiştir. Beyan edilen bu kimlikse, yerel bir sound anlayışıyla varlık bulur; yani bu müziğin özgün kimliği, ortaya çıkan soundla birebir ilişkilidir.

Müziğin tınısını, rengini ve daha önemlisi kimliğini işaret eden sound, fiziksel olduğu kadar kültürel ve belirli bir toplumsal uzlaşma ekseninde belirlenir. Yerel sound ise, bir yörenin hem geleneği hem de günceli ile irtibat kuran, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve yerel halk tarafından manevi bir önem atfedilen tınısal bir kurgudur. Bu tanımdan hareketle, Ankaralı müziği de hem geleneksel hem de modern ile ilişki kurabilen, diğer müzik türlerinden üslup,

¹³⁴ Ancak bu ikili yapı (halk müziği+arabesk) çok fazla sürmemiş ilerleyen yıllarda bu müzik tamamen "kaşık havasına" dönüşmüştür. İlk dönemde gelişen arabesk söylem, yerini zamanla "Ankarabesk" tarzı ezgilere bırakmıştır.

¹³⁵ Bu örnekleri çoğaltmak elbette mümkündür: Peru'daki And göçmenlerin başkent Lima'da geliştirdikleri Chika müziği; sömürgecilik sonrası Batı Avrupa'da Müslüman ve Kuzey Afrikalı olarak hayatla mücadele eden Cezayir gençliğinin sorunlarıyla özdeşleşen Rai müziği (Stokes, 1998); Amerika'ya göç eden Afrikalıların taşıdıkları müzik gelenekleri ile kilise müziği üzerinden tanıştıkları Avrupa armonisiyle harmanladıkları Blues müziği vb.

çalgı ve repertuar bağlamında ayırt edilebilen ve Ankara çevresinde yaşayan belirli bir kitle tarafından değer atfedilen bir niteliğe sahiptir.

Bu soundu inşa eden en önemli unsur, elektronik donanıma sahip bir bağlamadır. Anadolu sazının modern yaşamla birlikte yerel bağlamından çıkıp gazinolara ve sosyal eğlence ortamlara girmesi elektronik amplifikasyonunu gerektirmiştir. Mikrofon kullanımı hem pahalı hem de güvensiz olduğundan, en ucuz ve en etkin amplifikasyon biçimi olarak, içinde elektronik alıcı taşıyan bir bağlama, yani elektrosaz geliştirilmiştir (Stokes, 1998).¹³⁶ Yetmişli yıllarda, özellikle arabesk müzikle yaygınlık kazanan bu enstrüman, seksenli yıllarda Ankaralı müziğinin soundunu belirleyen en önemli dinamik olmuştur. Bilhassa, aletin içine yerleştirilen ve müzisyenlerce “lesli (*leslie*)” olarak tanımlanan bir efekt devresinin kullanılması bu müziği diğer türlerden belirgin kılar. Elbette ki bu müzik yalnızca bağlamadan ibaret değildir. Başta kaşık ve zil olmak üzere, darbuka, bendir, bongo ve def gibi ritim sazların yanında müzikteki armonizasyonu sağlayan klâvye (org) Ankaralı soundunu bütünleyen diğer çalgı tipleridir. Burada bongo hariç diğer tüm ritim sazlar ve kısmen elektrosaz müziğin geleneksel yanını temsil ederken, klâvye ve bongo modern yüzün temsilcisidir. Ancak burada elektrosaz aynı zamanda bu müziğin modern tarafını da gösteren ikili bir yapıya sahiptir. Zira bu çalgı, tambura tipi bir sazın modernize edilmiş halidir. Bu anlamda açıkça görülmektedir ki bir yerel sound olan Ankaralı müzik anlayışı kullanılan çalgı bağlamında hem gelenek hem de modern ile irtibat halindedir.

¹³⁶ Stokes (1992)’a göre, elektrosaz kentli müzisyenlerin donanımının ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte radyo geleneği ve konservatuarların dışında kalan gayri resmi müzik anlayışının önemli bir temsilcisidir. Bu çalgının icrası akustik bağlamadan oldukça farklıdır. Enstrümanın sesi elektronik olarak üretildiğinden her tel grubu için bir tel yeterli gelmektedir ve bu durum hızlı figürasyonların bağlama üzerinde olabildiğince daha hızlı çalınabilmesine olanak sağlamaktadır. İcracı, akustik bağlamada olduğu gibi, sesi uzatmak, sürdürebilmek için her notaya birden çok mızrap atması gerekmez. Müzisyenin tele bir dokunuşu tahayyül ettiği sesi uzun bir süre uzatabilir. Elektrosazlar genelde uzun saplı olup ağırlıklı olarak kara düzende icra edilmekte ve tekne boyları 38 ile 39,5 cm arasında değişebilmektedir. Altta ve ortada bir veya iki aynı ses frekansına akortlanmış tel bulunurken, üst telde bir bam ve bir ince olmak üzere iki tel mevcuttur. Bunun yanında elektrosazın dört telli sürümelerini de görmek mümkündür. Bu enstrüman, sağ ve sol el tekniği açısından kendine özgü kullanım koşullarına sahiptir. Sağ el, tek tel üzerinde hareket etmek zorundadır ve çalındıktan sonra her notanın susturulması gerekir. Bu iş, ya bir sonraki notaya geçilirken sol elle yapılır ya da ezgi tel değişimini gerektiriyorsa sağ elin içiyle yapılır (Stokes, 1992). Sol el tekniğin de ise sazın tüm telleri azami ölçüde kullanılmaya uygundur. Yatay bir çalım tekniği yerine dikey icra öne çıkar. Özellikle de kararın düğâh (la) perdesi/teli yerine Rast (sol) perdesi/sesine aktarılması dikey icra tekniğini destekler.

Ankaralı müzik anlayışını belirleyen diğer bir faktör, bu müziğin mekân ve yerleşim yeri ile kurduğu ilişkidir. Öncelikle bu müzik, söylemini Ankara şehri üzerinden inşa etmektedir. İzlerkitle davranışlarından, müzikal ve sözel söyleme kadar geniş bir alanda müzik ve Ankara ilişkisini duyumsamak mümkündür. Ancak burada anlam atfedilen Ankara, Cumhuriyetin modern yüzü olan bir kentten ziyade çevre unsurlara hamilik yapan bir Ankara'dır. Nitekim bu müziğin popüler bir süreç kazandığı ilk dönemlerde, müzisyenlerin Ankaralı unvanı yerine Sincanlı, Peçenekli, Çubuklu gibi çevre yerleşimleri niteleyen isimleri tercih etmişlerdir. İlerleyen dönemlerde ise, sanatçıların Ankaralı kimliğini çevre kimliklere nazaran daha fazla öne çıkararak bunu bir üst şemsiye olarak kullanmaya başladıklarını görmekteyiz.

Ankaralı müziğinin oluşumunda müziksel dinamiklerin yanında, din, etnisite, toplumsal cinsiyet ve göç gibi sosyal unsurlar birbirleriyle iç içedir. Örneğin dini faktörler bu müziğin hiçbir katmanında yer almazken, aktörlerin (besteci-icracı ve izlerkitle) günlük yaşam pratiklerine bağlı olarak geliştirdikleri söylem ve eylemlerde milliyetçi-muhafazakâr bir eğilim içinde oldukları söylenebilir. Bu müzikte var olan “delikanlı”, “adamın hası-dibi” gibi nitelemeler ile erotizmden pornografiye kayan cinsel içerikli şarkı sözleri ve eğlence ortamlarında edilen galiz küfürler, Ankaralı müziğinin erkek egemen yanına doğrudan işaret eder. Göç ise, bu müziğin dinamiğini sağlayan önemli bir unsurdur.

Ankaralı müziğinin sentaksını inşa eden birinci faktör düğün, gazino gibi canlı performans mekânlarıdır. Plâk şirketleri ve stüdyolar bu sıralamada ikincil konumdadır. Ancak bu konum, bilhassa 90'lı yılların ortalarında kendi müzik endüstrisini yaratmayı başarabilmiştir. Bu gelişme hiç kuşkusuz, Ankaralı tarzını, kendi dışındaki müzikal yapılarla etkileşim içine sokacaktır. Önceleri (düğün ve muhabbet ortamlarında) yalnızca elektro bağlamalı solist ve birkaç ritim saz eşliğinde yapılan icraya hem stüdyo hem de sosyal mekânlarda eş zamanlı olarak klavyenin katılması, ardından gece kulüplerinin “kaşık havası” konseptine dönüşmesiyle elektro davulun gruba dâhil olması, yerel-küresel eklemlenme bağlamındaki Ankaralı müziğindeki belirgin dönüşümü somutlar niteliktedir. Enstrümantasyondaki bu eklemlenmenin müziğin kendisine de sirayet etmesi kaçınılmazdır. Örneğin doksanların sonunda Mehmet Demirtaş'ın İspanyol bir dans şarkısı olan “Macarena”yı, Ankara havasına uyarlaması, bu müziği salt oyun havası çizgisindeki yerel algısından kurtararak hem yurt genelinde popülerleşmesini

sağlamış hem de küreselleşme olgusunun bu müzik üzerindeki etkisini tescillemiştir. İlerleyen dönemlerde ise, bu tarz eserlerin oranında patlama yaşanmıştır (Apaçi, Anana da Dale Babana da Dale vb.). Bu sayede, geleneksel nitelikli repertuarlar üzerinde oynamalar yapılarak popüler kültüre dair birçok unsur yine hem sözel ve müziksel olarak ana yapıya ustaca eklenilebilmiştir.

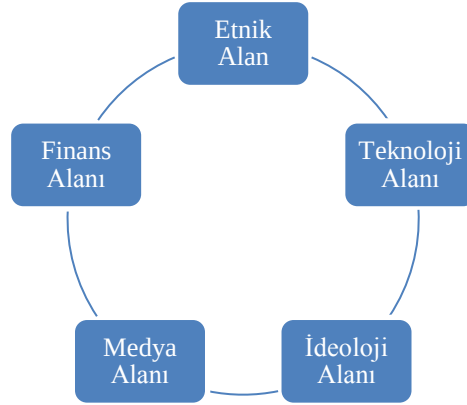
Günümüz itibarıyla Ankaralı müziği, ‘nevi şahsına münhasır’ bir müzikal kimlikle, geleneğe dayalı kültürel kodlarla popüler kültüre eklenilmeyi başarabilen ve müzikal anlayışını her geçen gün yeniden inşa eden bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Seymen geleneğinden aldığı müzikal kimliği, çevre dinamiklerin etkisiyle harmanlayıp, dünya müziğini yarattığı sound ile birleştiren bu müziğin, tıpkı arabeskte olduğu gibi, Ankara ve çevresinin yaşadığı modernlik deneyiminin bir ürünü ve göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.

4.2 Küresel Kültürel Akış Bağlamında Yeni Ankaralı Müziği

Appadurai (2007)’ya göre, günümüzde küresel etki altında her türlü kültürel edim, “aynılık ve farklılığın birbirini destekleyen karşılıklı politikası” üzerinde şekillenmektedir. Bir anlamda küresel kültür, evrensel fikirler ile buna direnen tikel düşüncelerin karmaşık bir ürünüdür. Günümüz dünyasında çoğu insan hala daha coğrafi sınırlarla belirlenmiş topluluklar olarak yaşasalar da Appadurai, bu sınırların gittikçe anlamsızlığına vurgu yapar. Zira ortaya çıkan yeni küresel çevre, oldukça karmaşık ve önceden kestirilemez çok boyutlu dinamikler tarafından yönlendirilen bir olgu olmakla birlikte ulus ötesi kültürel akışkanlıkların etkisiyle önemli ölçüde belirlenir (Haviland ve diğ, 2008). Bu anlamda Appadurai, karmaşık bir yapıya sahip kültür ve küreselleşme ilişkisini açıklayan “küresel kültürel akış” başlığı altında, beş temel alan veya boyut öne sürmektedir:

- a) Etnik Alan (*Etnoscape*): Hareket halindeki grup ve insanların akışkan ve kaygan ortamı.
- b) Teknoloji Alanı (*Technoscape*): Önceden kısıtlayıcı olan sınırlar arasında yüksek hızlarda hareket eden küresel yapılandırmalar.
- c) Finans Alanı (*Finanscape*): Döviz spekülasyonlarının ve para transferlerinin yaşandığı küresel kavşaklar.

- d) Medya Alanı (*Mediascape*): Bilgi üreten ve yayan elektronik medya gücünün dağılımı, ayrıca bu medyanın yarattığı geniş ve karmaşık öyküler ile görsel imgeler dağarcığı.
- e) İdeoloji Alanı (*Ideoscape*): Devletlerin ürettiği ideolojiler ve devlet dışı kurumlar ve hegemonya karşıtı güçlerin geliştirdiği alternatif ideolojilerdir. Toplumlar politik kültürlerini ve ortak kültürel kimliklerini bu alan çevresinde örgütler (Appadurai, 2007; Haviland ve diğ, 2008).



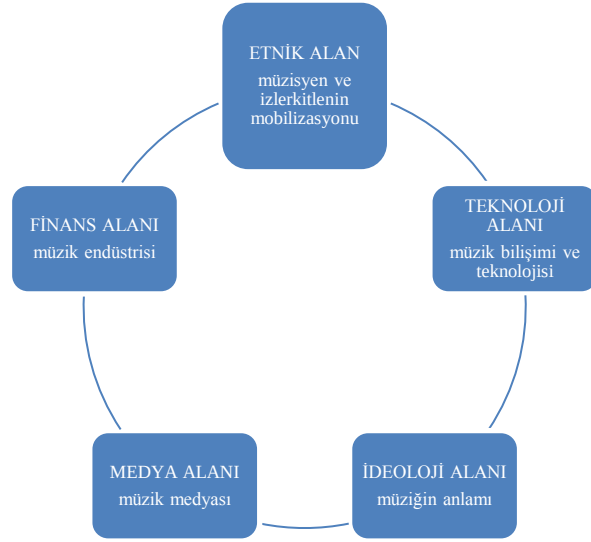
Şekil 4.1 : Küresel kültürel akış alanları.

Appadurai'nin önerdiği bu beş kavram, günümüzdeki küresel akımların oluşumu hakkında geçici bir formülasyon önerirken, her bir alanın birbiriyle olan ilişkisine vurgu yapar. Zira buradaki hiçbir oluşum tek başına bir anlam ifade etmemekle birlikte her bir temel alan bir diğerini doğrudan etkileyebilmektedir.

Küresel kültürel akışkanlığı tanımlayan bu formülasyon, günümüzdeki popüler müzikleri değerlendirmede de etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Söz konusu bu beş temel alan ile müzik arasındaki ilişkiyi ilk sezen isim Slobin (1993)'e göre, özellikle popüler müziklerin küresel akışını ele almada Appadurai'nin öne sürdüğü kavramsal yaklaşımlar oldukça önemlidir. Slobin (1993) müziğin, sürekli gelişen teknoloji ile yaratıldığını, medya tarafından aktarıldığını, finans sektörünün desteğiyle yaşam alanı bulup, pazarlandığını ve kendi ideolojik yaklaşımı çerçevesinde üretildiğini öne sürer. Nitekim günümüz müzik anlayışlarının oluşumu ve gelişiminde bu beş temel alanın oynadığı başat rol yadsınamaz bir gerçekliktir. Etnik alan, küreselleşmeyle hızlanan göç hareketliliğine bağlı olarak gelişen müzik anlayışlarını melez, kozmopolit bir yapıya sürüklerken, medya ve teknoloji alanı, müziğin dünyadaki dolaşım hızı her geçen gün daha da artmaktadır. Özellikle internet teknolojisi sayesinde bir müziği indirmek (*download*) veya bir müzik yüklemek (*upload*)

oldukça basit bir işlemdir. Finans alanı, metalaşan müziğin küresel çapta bir tüketim nesnesine dönüşmesine ve endüstriyel bir kolun oluşumunu işaret etmektedir. İdeolojik alan ise, günümüz müziğinin motivasyon kaynağıdır. Zira ulusal kimliklerin parçalandığı bu dönemde, farklı kültürel kimliğe haiz etnisitelerin kendilerini özgürce ifade etmelerinin belki de yegane yolu müzik üzerinden gerçekleşmektedir. Bu anlamda etnik alan, müzisyen ve izlerkitlenin coğrafi hareketliliğine (mobilizasyona) denk düşerken; finans alanı müzik endüstrisine; medya alanı, radyo, TV, müzik televizyonculuğu ve basılı müzik yayıncılığına; teknoloji alanı, müziğin siber alemdeki konumu ile kayıt teknolojileri ve icrayı destekleyen teknolojik imkanlara; ideoloji alanı ise, müziğin içinde kodlanan anlam ve iletilerle, müziği gerçekleştirmeye dönük pratiklere karşılık gelir.

Çerezcioğlu (2011) bir popüler müzik türünün küresel kültürel akış içindeki işleyişini sorgularken, müziğin başta finans ve medya alanı olmak üzere küresel akışın tüm unsurlarıyla ilişki halinde olduğunu ileri sürer. Buna göre, bir popüler müzik türü albüm, klip ve düzenlenen konserlerle küresel akışa dahil olur. Bu unsurların ulaştığı yerlerde tanınır ve izlerkitle kazanır. Bu müzik bir süre sonra, izlerkitlenin yanı sıra yerel düzeyde etkinlik gösteren grup ve müzisyenlerin de ilgi odağı olur ve bu müzisyenler, bu müzik türüne kendi müziksel unsurlarını ilave etmek suretiyle, müziğin yerel dinamiklere göre çeşitlenmesini sağlarlar. Böylelikle ortaya çıkan özgün üslup ve yerel soundlar zamanla, finans, medya ve etnik alan üzerinden küresel akışa dahil olurlar. Küreselleşen bu tür ve üslupların takipçileri, kendilerini bu müzik türü çevresinde bir araya gelen kolektif aidiyetin içinde konumlandırırlar. Ortaya konulan bu süreç, açık bir biçimde, bir popüler müzik türünün kendine özgü müziksel karakter kazanması için küresel bağlantının gerekliliğini vurgular niteliktedir (Çerezcioğlu, 2011). Şekil 4.2 müziğin küresel kültürel akış alanlarını göstermektedir:



Şekil 4.2 : Küreselleşen müziğin kültürel akış alanları.

Tüm bu bilgiler ışığında, yeni Ankaralı müzik anlayışı Appadurai’nın kavramsallaştırdığı bu beş temel alan üzerinde değerlendirmeye açılabilir. Zira bu müziğin yerel sınırlarını aşarak popüler kültürün bir nesnesi haline gelmesi; etnik, finans, medya, teknoloji ve ideoloji alanları ile olan ilişkisiyle doğru orantılıdır. Bu anlamda, yerel ve küresel eklemlenin birlikteliği üzerinden kimliğini inşa eden bu anlayışın her bir alan ile kurduğu bağlantıyı anlamak yerinde olacaktır.

4.2.1 Yeni Ankaralı Müziğinin Etnik Alanı

Appadurai (2007), “etnik alan (*ethnoscape*)” terimiyle, içinde yaşadığımız değişen dünyayı kuran insan manzaralarını işaret etmektedir. Peki ama burada sözü geçen “etnik” kavramı neyi ifade etmektedir? Konuya girmeden buradaki “etnik” kavramını tanımlamak doğru olacaktır.

Yunanca *ethnos* sözcüğünden gelen bu kavram, belirli dinsel, dilsel, mekansal ve/veya kültürel özellikler bakımından hem kendisini diğerlerinden ayrı gören hem de diğerleri tarafında başka sayılan, bütünlüklü bir kimliğe ve kendine özgü kültürlenme sürecine sahip, grup kimliğini koruyan ve grubun sürekliliğini sağlayan ancak zaman ve mekâna bağlı olarak değişebilen toplumsal, kültürel ve bazen de siyasal bir oluşumdur¹³⁷ (Aydın, 2009). Barth’ın yaklaşımına göre etnik gruplar, (a)

¹³⁷ Etnik sıfatı, şimdiye kadar yanlış bir biçimde soy, kandaşlık ve aynı dili konuşmakla ilişkilendirilmiştir. Oysa bu kavramın alanı, bütün bunları ya da bunlardan birini yahut birkaçını içerebilmekle birlikte, esas olarak kendini farklı algılamakla ilgili bulunan, kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir halk olma, ayrı bir kültürel varlık olma bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı olan ötekiler ile

büyük ölçüde biyolojik olarak kendini sürdürebilen, (b) temel kültürel değerleri paylaştan ve kültürel biçimlerin birliğini açıkça gösteren, (c) bir iletişim ve etkileşim alanı yaratan, (d) mensubiyeti kendi içinde ve ötekiler tarafından tanımlanmış ve diğer kategorilerden kendisini ayırabilen bir nüfusu anlatır (Aydın, 2009'da atıfta bulunulduğu gibi). Bu anlamda etnik durumu belirleyen en önemli şey, “ortak bir kültürü paylaşma” durumudur.

Yeniden etnik alana dönecek olursak, Appadurai'nın çizdiği insan manzarları, bu tanımından hareketle, günümüz dünyasındaki turistleri, göçmenleri, sığınmacıları, sürülenleri, geçici çalışanları ve başka hareketli grupları içermektedir. Yazara göre, bu insanlar, şimdiye kadar hiç görülmemiş bir şekilde ulusların politikalarını ve uluslar arası politikaları etkilerler. Bu düşüncüyü müzik alanına indirgediğimiz de ise, doğal olarak durum değişmez. İnsan hareketliliği müziklerin dönüşümüne zemin hazırlarken, yeni tarz ve türlerin oluşumunu doğrudan tetikler. Zira popüler müzik tarihi, mobilizasyona bağlı gelişen sayısız türlerle doludur.¹³⁸

Appadurai'nın sınırlarını çizdiği etnik alan, yeni Ankaralı müziğinin oluşumunu belirleyen en önemli faktörlerin başında gelir. Zira bu müzik, insan hareketliliğine bağlı oluşan bölgesel iç göçlerle birlikte merkez ve çevre arasında mekik dokuyan, bu iki dinamikle sürekli ilişki halinde olan, hem gelenekten hem de modern yaşamdan etkilenen bir anlayışın ürünüdür. Bu anlamda, Ankara'da, ortak bir kültürel değer inşa edip bunu paylaştan, Barth'ın da deyimiyle “bir iletişim ve etkileşim alanı yaratıp, ötekiler tarafından tanımlanan” (Aydın, 2009'da atıfta bulunulduğu gibi) yeni kitleden söz etmek mümkündür. Söz konusu demografik yapının ne olduğu sorusunun yanıtı ise, hem müziğin hem de aşağıdaki nitel ve nicel verilen içinde gizlidir.

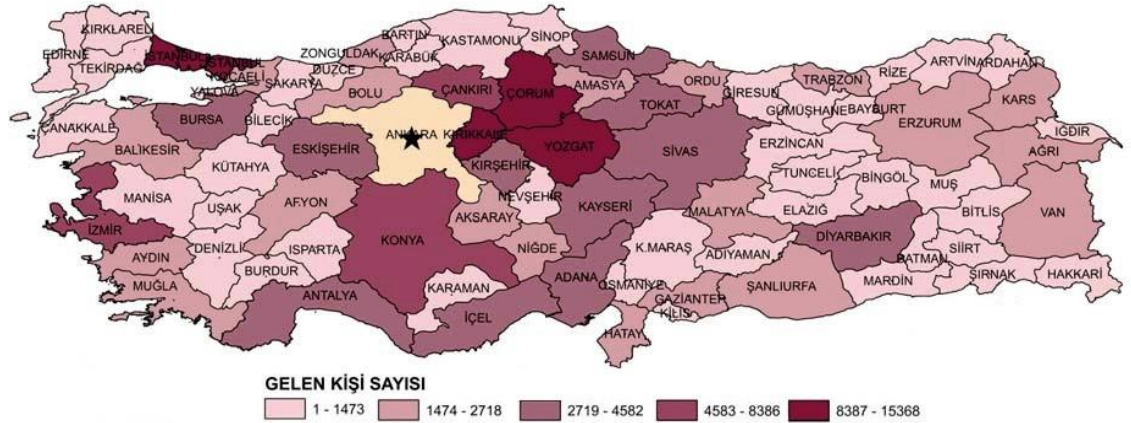
Önemli bir çekim merkezi olan Ankara, Türkiye'de en fazla net göç alan iller arasındadır. Buradaki istatistikî veriler ise oldukça dikkat çekicidir. Kentin aldığı net

araya çizginin çekildiği noktada başlar. Kavramın dinamizmi de bu durumla ilişkilidir. Bu nedenle kavrama yapılan bütün doğallık ve özsellik atıfları bilim dışı ve ideolojiktir (Aydın, 2009).

¹³⁸ Örneğin *Rebetika*, 1923 mübadelesiyle Anadolu'dan Yunanistan'a göç eden Rumlar ile özdeşleştirilir. Göçmen kültürlerin popüler müziklerine ait örnekleri çoğaltmak mümkündür. Stokes (1998)'a göre, Peru'daki *Chika* müziği, hızlı endüstrileşme ve And göçmenlerince başkent Lima'ya getirilmiş ve buradan yayılmıştır. İrlanda'daki *Country* ve Batı müziği ise daha çok, kültürel olarak bozulmuş bir toplumun sonucu olarak yorumlanmıştır. İsrail'de, Batılı ve Doğulu Yahudi deneyimlerini bütünleştirme problemlerinin odak noktasını Rock müziği oluştururken, Cezayir'de *Rai*, Fransa'ya göçle, sömürgecilik sonrası Batı Avrupa'da Müslüman ve Kuzey Afrikalı olarak hayatla mücadele eden Cezayir gençliğinin sorunlarıyla özdeşleştirilmiş bir tarihe sahiptir.

göç, 1970-1975 döneminden 1995-2000 dönemine kadar yaklaşık iki katına, 2008-2009 dönemine kadar geçen süre içinde ise kadar yaklaşık dört katına çıkmıştır. 2009-2010 dönemi itibariyle Ankara'nın net göç hızı % 10.41 düzeyindedir. Bu oran İstanbul (% 7,77) ve İzmir (% 7)'in üzerindedir. Ancak, bu yoğun göç akımı, nüfusun ilçelere olan dağılımında dengesizlik yaratmıştır. TÜİK verilerine göre, Keçiören, Çankaya, Yenimahalle, Mamak ve Sincan'dan oluşan en büyük beş ilçe, Ankara nüfusunun % 68,5'ini teşkil ederken, çevrede kalan Kalecik, Ayaş, Güdül ve Evren gibi yerleşimlerin nüfustaki payı yalnızca %1'dir (Ankara Kalkınma Ajansı, 2011). Burada sözü edilmesi gereken diğer bir nokta, kent nüfusunun sanayileşme oranına bağlı olmamasıdır. Zira Ankara'nın kentleşme oranı, sanayi büyüme oranına göre daha yüksek olduğundan burada sanayileşmeyle gelişen bir kentleşmeden söz edilemez.¹³⁹ Bu anlamda Ankara, tipik bir “demografik kentleşme” anlayışına örnek teşkil etmektedir (Çelik, 2007).

Bu çerçevede değerlendirilecek diğer bir konu, çekim merkezi olan Ankara'nın hangi il ve bölgelerden göç aldığıdır. Yine TÜİK verilerine göre, kentin, doksanlı yıllardan bu yana en fazla göç aldığı on il sırasıyla; İstanbul, Kırıkkale, Yozgat, Çorum, Çankırı, İzmir, Konya, Antalya, Kırşehir ve Samsun'dur. Bu sıralama içinde Ankara'nın en çok göçü yine kendi bölgesinden aldığı açıkça görülebilir.



Şekil 4.3 : Ankara'nın aldığı göçün mekânsal dağılımı (Ankara Kalkınma Ajansı, 2011).

¹³⁹ Ankara, bir memur kenti olmanın yanında ekonomik gelişimini hizmetler sektörü üzerinden gerçekleştirir. Sıcak para akışının oldukça yoğun olduğu bu sektörün kente kazandırdığı gayri safi katma değer (GSKD) oranı %72'dir. Hizmet sektörünü, %25 ile sanayi ve %3 ile tarım takip etmektedir (Ankara kalkınma Ajansı, 2011).

Şekil 4.3 Ankara'nın aldığı göçü nitel ve nicel verilerle gözler önüne sermektedir. Buna göre, kente giren nüfus ağırlıklı olarak Orta Anadolu'ya aittir. Bu tabloya göre, İstanbul nasıl Türkiye'nin geniş bir özetiye, Ankara'yı da Orta Anadolu'nun bir özeti olarak görmek mümkündür. Örneğin, Ankara'ya en çok göç veren çevre kentlerden Kırıkkale, Yozgat, Çorum¹⁴⁰ Çankırı ve Kırşehir illeri, yine bu kente en çok fazla göç veren nüfus sıralamasında birincidirler. Yine TÜİK verilerine göre, Ankara nüfusunun % 7'sinden fazlasını Çorumlular, % 6'sını Yozgatlılar, % 5'ni Çankırılılar, % 4'nü Kırıkkaleliler ve Kırşehirliler, % 2'sini ise Konyalılar oluşturmaktadır. Tüm bu çevre illerin, şehrin toplam nüfus içindeki oranı % 24'e tekabül eder. Bu sonuca bir de Ankara'ya bağlı ilçelerde yaşanan insan hareketliliği de eklendiğinde, kent nüfusunun önemli bir oranının çevre unsurlar tarafından karşılandığı açıkça görülebilir.

Cohen (1997)'e göre, bir müziğin üretiminde din, cinsiyet gibi faktörlerin yanında etnisite ve göç föktörleri de önem taşır ve dolayısıyla müzik ile yerelin ilişkisi sürekli değişkendir. Cohen, coğrafi hareketliliğin mevcut kültürleri etkilediğini, özgün mekânların yanında müziklerin de oluşumuna olanak sağladığının altını çizer. Bu anlamda yeni Ankaralı müzik anlayışı da, her ne kadar kendisini merkez üzerinden tanımlasa da bu müziğin aktörleri, çevre unsurların birer elemanıdır ve bu müzik, insan hareketliliğinden açık bir biçimde izler taşır. Orta Anadolu nüfusunun kent üzerindeki etkinliği Ankaralı müziğinin geniş bir demografik koalisyon içinde üretildiğine işarettir. Buradaki coğrafi hareketlilik, kent kültürünü ve yerleşimini mekânsal açıdan etkilediği gibi, yeni bir müzikal kimliğin inşasına zemin hazırlamıştır.

Ankara kenti, Cumhuriyetin ilk döneminde yalnızca merkez ilçe üzerinden konumlanırken, 1950 yılından itibaren Çankaya, Yenimahalle ve Altındağ ilçelerine ayrılmıştır. 1983 yılından sonra 3030 sayılı Yasanın yürürlüğe girmesiyle, bu ilçelere Keçiören ve Mamak ilçeleri eklenmiş, 80'li yılların sonunda Sincan, Etimesgut ve Gölbaşı ilçelerinin katılımıyla Ankara sekiz ilçeli büyük bir şehir haline gelmiştir (Ankara Büyükşehir Belediyesi, 2013). Bu bağlamda Ankaralı müziğinin oluşumu ve gelişimi ile kentin gelişimi paralellik göstermektedir. Örneğin bu müziğin

¹⁴⁰ Çorum, coğrafi ayrımlarda, her ne kadar İç Orta Karadeniz Bölgesi'nin bir unsuruydu da kültürel bakımdan İç Anadolu Bölgesi içinde değerlendirmek doğru olacaktır.

başlangıçta Sincan ve çevresinde örgütlenmesi, kentsel gelişimle müzik arasındaki bağlantının açık bir göstergesi sayılabilir.

Yukarıda da değinildiği gibi, Ankaralı müziği her ne kadar, özgül kimliğini Ankara (merkez) üzerinden tanımlasa da, çevre dinamikler müziğin üzerinde halen belirleyici bir faktördür. Bilhassa Cumhuriyet döneminin iskân politikaları dâhilinde, Balkan göçmenlerin yerleştiği küçük bir köyken, seksenlerden itibaren Doğu ve Orta Anadolu'dan gelen “göç akınlarının” merkezi olan Sincan, bu müziğin çıkış noktasıdır. Sincan'ın gerek demir ve kara yolu hatlarının üzerinde bulunması, gerekse Ankara'nın alım gücü açısından en ucuz yerleşim yerlerinden biri olması nedeniyle kentin 1980'den bu yana en hızlı büyüyen ilçesidir. Söz konusu bu gelişmeler başlangıçta Sincan'ı orta ölçekli bir çevre yerleşim olmaktan çıkarıp, sosyal açıdan çokkültürlü, metropoliten bir ilçe haline getirmiştir. Ancak Sincan konumu gereği kentin dışında kalan geleneksel yaşam tarzını devam ettiren çevre dinamikleriyle de sürekli ilişki halinde kalmayı ihmal etmemiştir. Burada şekillenen söz konusu kozmopolit yapı, kültürel birikimlerinin üstüne yeni bir müzikal anlayış geliştirerek günümüzdeki Ankaralı müziğinin inşasına zemin hazırlamıştır. Bu nedenledir ki, Ankaralı müziği başlarda Sincan müziği/havasası olarak tanınmış, hatta Sincanlı kimliği, Ankaralı kimliğinin önüne geçmiştir.¹⁴¹ Ancak zamanla çevre unsurların merkezle bütünleşmesi, özgül coğrafi adlandırmaları işlevsiz hale getirirken, bütüncül bir şemsiye isim olan Ankaralı nitelemesinin önünü açmıştır. Müziksel bir ifadeyle, bir darbuka ve bir manyetikli bağlama ile icra edilen Sincan soundu yerini, armonik yanı ağır basan, elektronik davul ve klavyenin eşlik ettiği bir Ankara sounduna bırakmıştır.

4.2.2 Yeni Ankaralı Müziğinin Finans Alanı

Appadurai (2007) “finans alanı” üzerine geliştirdiği kavramsal yaklaşımla, ulus aşırı sermaye ile gelişen, küresel nakit para spekülasyonları ile para transfer ağları üzerinde durmaktadır. Buna göre, etnik, teknik ve finans alanları arasında ayrılmaz ve derin bir küresel ilişki söz konusudur. Zira bu alanların her biri, kendi içinde bir parametre olmakla birlikte birbirlerini sınırlayan faktörlerdir. Appadurai (2007)'a

¹⁴¹ Sincan'da ikamet eden bireyin kimlik algısı diğer metropol ilçelere göre değişkenlik gösterebilir. Burada yaşayan biri genelde kendisini “Sincan'da oturuyorum”dan ziyade “Sincanlı” olarak tanımlar. Buna karşın bir “Çankayalı” söylemini duymak neredeyse imkânsızdır.

göre, günümüzde küresel herhangi bir olgu ele alınırken, bir diğeri ile farklı ilişkileri uzlaştıracak finans transferleri, teknoloji akışı ve insan hareketleri arasındaki değişken ilişkiler dikkate alınmalıdır. Bu anlamda yeni Ankaralı müziğini anlamak için, bu müziğin içinde bulunduğu sektör ve finans kaynaklarını irdelemek yerinde olacaktır.

Müziğin finans alanı doğrudan müzik endüstrisiyle ilişkilidir. Plâk şirketlerinden, farklı formatlardaki kayıtların üretimi ve satımına; müzik yayıncılığından, çalgı yapımı ve kayıt (*recording*) gibi müziksel donanımları içeren müzik teknolojilerine; müziğe ait tişört, poster gibi ticarî ürünlerden, telif ve yayım haklarına kadar geniş bir alanda faaliyet gösteren bu endüstri (Shuker, 2005), müziğin yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim süreçleri üzerinde söz sahibidir. Bu alanın aynı zamanda finansal kaynakları kontrol eden bir güce sahip olması, müziğin kültürel anlamını kısmen belirlemesi açısından önemlidir. Söz konusu bu ilişki ise, “kültür endüstrisi” üzerine düşünmeyi gerektirir.

Frankfurt Okulu’nun önde gelen temsilcilerinden Adorno, kültür endüstrisi kavramını geliştirirken, belirlediği ana düşünce, her türlü kültürel edimin metalaştığı yönündedir. Adorno’ya göre, toplum artık kültür üretemez durumdadır ve birey kültürün öznesi değil, nesnesidir (Soykan ve diğ, 2003). Burada ısrarla kullanılan “endüstri” kavramı, düz anlamından farklı olarak, doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonuna işaret eder. Bu anlamda kültür endüstrisi belirli bir plan dâhilinde işler ve üretimini tüketime endeksler. Yine Adorno (2003)’ya göre, endüstrinin kültürel malları, özgül içerikleri ve yapılarındaki uyuma göre değil, piyasada gerçekleşen değerlerine göre yönetilirler ve kültür endüstrisi pratiği, kâr güdüsünü dolaysız olarak tüm kültürel formlara aktarmak zorundadır. Burada aynı durum müzik için de geçerlidir. Sanayileşmeyle birlikte müzik dolaysız kullanım olanağını yitirmiş, “pazar” (*market*) tarafından değerinin belirlendiği bir metaya dönüşmüş ve rasyonelleşmiştir. Featherstone (2005)’un deyimiyle, üretim alanında beliren meta mantığı ve araçsal rasyonelliğin aynısının tüketim alanına da sirayet etmesi, boş zaman uğraşları, sanat ve kültürün, kültür endüstrisinin süzgecinden geçerek, piyasa mantığı içerisinde kültürün alımlanmasına ve mübadele değerinin buyruğuna girmesine zemin hazırlamıştır.

Metalaşma ve tüketim mantığı temelinde şekillen müzik endüstrisi, sektörel tabanda birbiriyle iç içe geçen yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarının karmaşık bir

bileşimidir. Müzikte yaratım ve üretim süreci, bir müzik eserinin yaratılmasından kaydedilmesine kadarki tüm aktörleri, mekânları ve üretim dinamiklerini kapsamı dolayısıyla “finans alanı”nın önemli bir kaynağıdır. Bu süreçteki en önemli aktörler hiç şüphesiz besteci ve söz yazarlarıdır. Aynı zamanda eser sahibi mevcut hakların birincil varisidir. Ancak korporatif bir üretime tabi olan müzik sektöründe, aranjör ve yayımcı gibi, bir eserin dinleyicisine ulaşmasına çeşitli şekillerde doğrudan aracılık eden ikincil aktörlerin hakları da eser sahipleriyle beraber değerlendirilmektedir. Bağlantılı hak sahibi olan son grup ise, eserin ortaya çıkışındaki organizasyonları ve finansal katkılarından doğan haklar sebebiyle fonogram yapımcılarıdır (plâk/album yapım şirketleri). Yaratım ve üretim sürecinin mekânları ise, prova ve kayıt stüdyolarıdır (Ertürk, 2010). Bu aşamada, plâk/album yapım şirketleri müzik endüstrisinin en önemli parçasıdır. Shuker (2005)’a göre, plâk şirketlerini iki grupta değerlendirmek doğru olacaktır. Bunlardan ilki, Sony, EMI, Universal/PolyGram gibi büyük çaptaki uluslararası şirketlerdir. İkinci ise yerel veya ulusal etkinliği olan küçük çaplı bağımsız şirketlerdir (*indies*). Ancak bağımsız firmalar birçok açıdan yine büyük plâk şirketlerine bağlıdır. Büyük veya bağımsız yapım şirketlerin öncelikli görevi, müzik alanındaki yetenekleri keşfedip, gerekli finansal yatırımı gerçekleştirmektir. Bunun yanında, aranjörü belirleyen, kayıt stüdyosunu ayarlayan ve album üretiminin gerçekleşmesi için tüm süreçleri koordine eden bir başvuru noktasıdır. Müziğin sektörel bağlamda, yaratım ve üretim sürecine destek veren diğer aktörlerse, menajerler, sanatçı ajansları ile konser ve festival organizasyonu yapan şirket ve kurumlardır. Buna göre, sanatçı ile organizatör arasındaki bağlantıyı sağlayan menajerler, genellikle kişisel ve bağımsız olarak, sadece bir sanatçıyla ve onun her işiyle ilgilenen, doğrudan sanatçı ile çalışan kişilerdir ve sanatçının, sektöre ilişkin birincil temsilcisidir. Sanatçı ajansları ise, sanatçıların bölgesel konser satış haklarını elinde tutan, birden fazla sanatçı ve grupla ilgilenen, portföyündeki sanatçıların temsil ettiği bölgelerde konser verebilmesi için girişimlerde bulunan oluşumlardır. Organizatörler, bir festival, bir organizasyon şirketi veya müzik alanında aktif bir girişimci olabilir. Fikir doğduktan sonra organizatör mekânları ve programı belirler, mekân yöneticileri ve sanatçıların menajerleri veya ajansları ile iletişime geçerek etkinliğin gerçekleşmesini sağlarlar (Ertürk, 2010).

Bir müzik prodüksiyonunun dağıtım ve tüketimiye, yine müzik endüstrisi tarafından, yapım şirketleri, dolum fabrikaları, dağıtım şirketleri ile fizikî veya dijital

albüm satış alanları aracılığıyla gerçekleşir. Yapım şirketleri yayıma hazır bir albümün dolum ve çoğaltım, paketlenme, pazarlama ve dağıtım gibi süreçlerin tümünü koordine eder. Sinema ve Telif Hakları Müdürlüğü'ne bandrol başvurusu yapım şirketi tarafından yapılır, bandroller çoğaltılmış albümlerle dolum fabrikalarında buluşur. Bu fabrikalarda yapımcı şirketten alınan albüm kayıtları istenen adette seçili medyaya çoğaltılıp bandrolleri yapıştırılır ve dağıtım şirketine teslim edilir. Üretim ve çoğaltım aşamasından sonra albümün yapımcı firmadan ya da ana depodan diğer depolara ve perakende sektöründeki noktalara iletilmesini dağıtım şirketleri üstlenir. Büyük yapım şirketlerinin birçoğunun kendi dağıtım şirketleri de vardır. Albümün nihaî tüketicisine ulaştığı alanlar ise fiziki albüm satış merkezleri (bağımsız müzik dükkânları ve zincir müzik marketler ile web dükkânları), internetten dijital müzik indirilebilen ve dinlenebilen web siteleri ile televizyon ve radyolardır (Ertürk, 2010).

Küresel ekonomi sisteminde önemli bir paya sahip olan müzik endüstrisinin, 2000'li yıllardaki internet teknolojisinin gelişimiyle birlikte, satış grafiğinde önemli bir düşüş yaşanmıştır. Taş plâklarla başlayan müziğin kaydedilme serüveninin, kaset, CD ve dijital ortamlar üzerinden gösterdiği doğrusal gelişim, bu sektörün ekonomisine balta vurmuş, dünya çapında bu alandaki pazar payı her geçen gün daha da küçülmüştür. Son yıllarda doğrudan fizikî satışların düşmesinin temel nedeni ise, daha kolay ve görece ucuz olan dijital müzik indirme (*download*) ve izlerkitlenin çevrim içi müzik dinleme (*streaming*) pratiğine olan yönelimidir.

Dünya müzik endüstrisinin içinde bulunduğu genel durum, Türkiye için de geçerlidir. Zira buradaki müzik sektörü yoğun olarak Batı'daki eğilimlerin takipçisidir. Çakmur (2002)'un deyimiyle, yerli müziğin büyük bir ağırlığa sahip olduğu¹⁴² telif yasası ve bu yasanın uygulamalarının yetersiz olduğu, yüksek satış rakamlarına rağmen küçük hacimli olan Türkiye pazarında¹⁴³ endüstriyel mantık halen tam anlamıyla yerleşmemiştir. Buna rağmen günümüzde üç tip plâk şirketi mevcuttur. Bunlar; çokuluslu şirketler, yerli sermayeli büyük şirketler ve ana akım endüstrinin dışında kalan küçük (bağımsız) şirketlerdir. Yine Çakmur (2002)'a göre,

¹⁴² Türkiye'de müzik alanında yabancı ve yerli üretimler karşılaştırıldığında, yerli üretimlerin %90'a yakın paya sahip olduğu görülür (Ertürk, 2010).

¹⁴³ Uluslar arası alanda denetim ve yönetim danışmanlığı yapan PwC kuruluşunun "Küresel Eğlence ve Medyaya Bakış: 2009-2013" raporuna göre Türkiye'nin müzik pazarındaki cirosu yaklaşık 149 milyon dolardır.

Türkiye’deki korsana bağlı kayıt dışı üretim ile bu alana dönük yetersiz hukukî altyapısı ve uygulamaları, öngörülemez, belirsiz bir pazar yaratmanın yanında uluslararası endüstrinin mutlak hâkimiyetine önemli bir direnç oluşturmakla birlikte, küresel anlamda bir tekel mantığının tam olarak işlemediği bu görece esnek pazarda, faaliyet gösteren çok uluslu şirketler, doğrudan yatırım yapmak yerine, güçlü yerli firmalarla ortaklıklar kurarak pazara girme yönünde bir strateji izlemektedir.

Tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’deki müzik sektörü artık yeni bir dönem içindedir. Zira 90’lı yıllarda alınan bandrol sayısı¹⁴⁴ 250 milyon adetken, bu rakam 2000’li yılların başında 40 milyona (Ertürk, 2010), günümüzde ise 12 milyona kadar düşmüştür. Buna karşın dijital tüketim her geçen gün yükselişini sürdürmektedir. Diğer yandan dijital alanı, daha fazla dinleyiciye hızlı bir şekilde ulaşma yöntemi olarak kullanan ve bu alandaki haklarından feragat eden birçok sanatçı ve temsilcileri (menajerler ve sanatçı ajansları), yarattıkları bu yeni dinleyici kitlelerine konser vermekte gelecek görmektedir. Dolayısıyla tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de canlı performanslar, konserler ve festivaller müzik endüstrisinin ağırlık verdiği yeni alanlardır. Ayrıca bazı yapım şirketleri, albüm yapımının yanı sıra menajerlik sistemine yönelmişler, albümünü yayınladıkları sanatçıların menajerlik işlerini de yürüterek bu alanda uğradıkları ekonomik kayıpları canlı müzik üzerinden alanından kapatma yolunu seçmişlerdir (Ertürk, 2010).

Türkiye’deki müzik endüstrisinin mevcut durumu, kuşkusuz bölgesel nitelikli Ankaralı müziği üzerinde de etkilidir. Günümüzde bu müzik finans alanını iki yoldan genişletmektedir. Bunlardan biri yapım şirketleri, diğeri ise canlı performansa bağlı organizasyonlardır. Buradaki en önemli faktör hiç şüphesiz canlı müziğe bağlı gelişen kazançtır. Zira unutulmamalıdır ki, bu müzik, temelde açık veya kapalı mekânlarda gerçekleşen geleneksel eğlence pratiklerinin önemli bir parçasıdır ve diğer popüler türlerden farklı olarak müzikal kimliğini müziğe ilişkin önceden tasarıların yapıldığı kusursuz stüdyolarda değil düğün, kına, asker uğurlama ve muhabbet gibi sosyal ortamlarda kazanmıştır. Ancak yine de Ankaralı müziğinin yaygınlık kazanmasında yapım şirketlerinin payı büyüktür ve uzun bir süre bu

¹⁴⁴ Ertürk (2010)’e göre, müzik sektöründeki bandrol adedi, yayınlanma sayısına göre verilir, gerçek satışları göstermez. Bir albüm için bandrol verilmiş olması o ürünün dağıtıldığı ve satıldığı anlamına gelmez. Mevcut tek sayısal veri bu olduğu için burada dikkate alınmıştır.

müziğin gelişiminde etkili olmuşlardır. Bu bağlamda, Ankaralı müziğinin fonogram yapımcılarıyla olan serüvenini üç aşamada değerlendirmek doğru olacaktır.

Bunlardan ilki, 1950 ile 1980 arası yeni Ankaralı müzik anlayışının temellerini atan, Refik Başaran, Bayram Aracı ve Zekeriya Bozdağ gibi müzisyenlerin plâklarını çıkaran, Columbia, Fonex, Sahibinin Sesi (*His Master's Voice*) ve Odeon¹⁴⁵ gibi yabancı şirketlerdir. Amerika ve Avrupa merkezli olan bu yapım şirketleri, yirminci yüzyılın başından ortasına kadar Türkiye'deki müzik sektörünü tek elden yönetmişlerdir (Akgül ve Çoğulu, 2006).¹⁴⁶ İlerleyen dönemlerde müzik sektörü yerli sermayenin eline geçmiş¹⁴⁷ ve plâk firmalarında önemli bir artış gözlenmiştir. Seeman'a göre, dönem itibarıyla (60'ların başı 70'lerin sonu) plâk teknolojisindeki gelişmeler, alım gücünü kolaylaştırmış, bu sayede piyasa kentli kesimin tek elinden çıkarak yerelleşme yolunda hız kazanmış ve böylece yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesi kolaylaşmıştır (Akgül ve Çoğulu, 2006'da atıfta bulunulduğu gibi). 70'li yılların sonundan itibaren kaset formatına geçilmesi¹⁴⁸ ise yeni Ankaralı müziği için bir milâttir. Zira bu müzik, o dönemde gelişen kaset teknolojisi sayesinde mekânsal bağlamından koparak geniş kitlelere ulaşabilmiş, kendine özgü bir müzik sektörü yaratabilmiştir. Seksenli yıllardan itibaren Ankaralı müziğine, yerel nitelikli küçük/bağımsız (*indie*) plâk şirketlerin hâkim olmaya başladığı söylenebilir. Özellikle de Bentderesi çevresinde konumlanan İstanbul, Özleyiş ve Tunç gibi yerel yapım şirketlerinin Ankara çevresindeki Abdal müzisyenleri getirerek oyun havası ve bozlak tarzı albümler çıkarması burada önemlidir (Peçenekli Süleyman, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012). Doksanlı yıllara gelindiğinde, kentte, orta ölçekli bir müzik endüstrisinin oluştuğunu söylemek mümkündür. O dönem itibarıyla hizmet veren bazı Ankaralı plak şirketleri şunlardır; Orhan Plak, Kazan Plak, Ahsen Kasetçilik, Sıla Müzik, Class Kasetçilik. Ancak yine de İstanbullu yapım firmaları, öteden beri Orta Anadolu ve Ankaralı müziğine olan ilgileri hiç bitmemiştir. Uzelli, Türküola, Minareci, Harika ve Türküfon gibi

¹⁴⁵ 1962 yılına ait Odeon kataloğunda oyun havalarının ayrı bir tür olarak yer alması dikkat çekicidir (Akgül ve Çoğulu, 2006).

¹⁴⁶ Firmaların mümessilliğini ise gayrimüslimler (Ermeni ve Musevî) üstlenmiştir (Akgül ve Çoğulu, 2006).

¹⁴⁷ 1962 yılından itibaren başlayan 45'lik plâk devri ilk olarak Şençalar firmasının kurulmasıyla başlamış ve böylece yerli plâkçılık dönemini açılmıştır (Özbek, 2010).

¹⁴⁸ 1974 yılında kasetten kasete hızlı kayıt yapan makinelerin ithal edilmesi ve 1976 yılında Plaksan'ın ilk yerli kaset üretimine başlaması kaset tüketiminin hızlı yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır (Özbek, 2010).

zamanının büyük plak yapımcılarının oyun havası ve bozlak ağırlıklı albümlere imza attıkları görülebilir. Aynı durum 90'lı yıllar için de geçerlidir. Örneğin Sincan çevresinde bilinen bir düğün müzisyenken, daha sonra ülke genelinde tanınmaya başlayan Oğuz Yılmaz, Jet, Çınar ve Ozan Müzik gibi İstanbullu yapım şirketleriyle çalışmaya devam etmiştir.

90'lı yılların sonunda artık küçük/bağımsız bir Ankara plâk şirketinden söz etmek oldukça güçtür. İstanbul piyasası her alanda olduğu gibi müzikte de Ankara'yı denetim altına almış, bu müziğinin sektördeki pazar payını yerel firmalara kaptırmamıştır. Ancak şu bir gerçektir ki, bu müzik en çok satış grafiğini yapımcılığını büyük şirketlerin üstlendiği dönemlerde yapacaktır. Aşağıdaki sunulan çizelge 4.1, 2004-2010 tarihleri arasında en çok bandrol alan yerli albümler arasında Ankaralı müziğinin konumu gösterir.

Çizelge 4.1 : 2004-2010 tarihleri arasında en çok bandrol alan Ankaralı albümleri, (MÜ-YAP, 2013).¹⁴⁹

Yıl	Sıralama	İcra Eden	Albüm Adı	Yapımcısı	Toplam Adet
2004	59	Ankaralı Namık	Salla Bidenem	Özmüzik	113.700
2004	83	Çeşitli Sanatçılar	Best of Sincan Kayseri Konya	Plâkçılık	77.100
2004	138	Halil Erkal	Halil Erkal	Alişan Müzik	48.000
2004	195	Ankaralı Namık	Ayarcı-Arabada	Erdal Müzik	34.800
2004	196	Hasan Yılmaz	Beş Evde Onbeş	Özmüzik	34.000
2005	9	Ankaralı Namık	Döncem Ben Sana-Sallana Sallana	İdeal Müzik	230,150
2005	28	Ankaralı Namık	Ayarcı-Arabada	Özmüzik	116,700
2005	87	Oğuz Yılmaz	Beş Evde Onbeş	Plâkçılık	60,000
2005	192	Çeşitli Sanatçılar	Uğur Böceğim	Ozan Müzik	30,000
2006	35	Ankaralı Namık	Reco Baba ve Ankara Starları	Class Kasetçilik	100,000
2006	36	Ankaralı Namık	Naynini	Süper Müzik	93,000
2006	56	Ankaralı Namık	Yapıştır Koçum-Nassı Yani	Özmüzik	59,740
2006	77	Hasan Yılmaz	Ayarcı-Arabada	Plâkçılık	47,000
2008	18	Ankaralı Namık	Beş Evde Onbeş	Olimpiyat Müzik	20,500
2010	17	Ankaralı Namık	Yalan mı	Avrupa Müzik	40,000
			Babam Sağ Olsaydı	Anadolu Müzik	
			Yavrum		

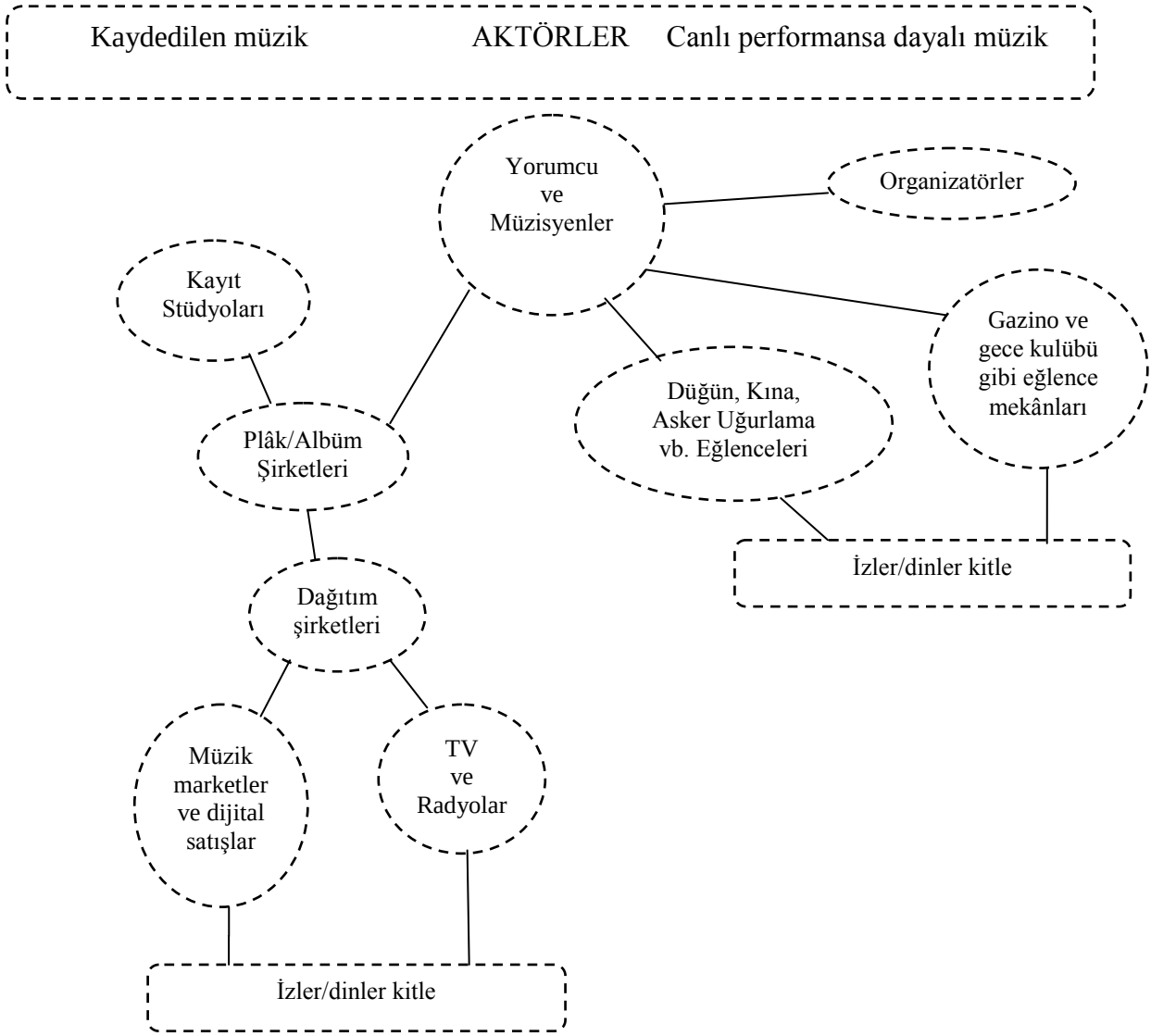
Bu çizelgeye göre, Ankaralı albümleri belirtilen tarihler arasında, bandrol satışında Türkiye’de ilk 100 ve 200’ün içine girdiği görülmektedir. Buna göre, 2004 yılında ilk olarak 59. sırada ve 300.000’i aşkın bandrol satış rakamına sahipken, 2005 yılında ilk 10’a girmeyi başararak 450.000’e yakın bandrol satışına ulaşmıştır. 2006 yılında en fazla 35. sırada yer alırken, yine 300.000’i aşan bir bandrol satışı söz konusudur. 2008 ve 2010 yıllarında ilk 20’de yer alırken bandrol satış rakamlarında önemli bir düşüş görülmektedir. Ancak sıralamadan da anlaşılabacağı gibi söz konusu bu gerileme Türkiye’deki genel albüm satışlarındaki düşüşle paraleldir. Her ne kadar bandrol

¹⁴⁹ MÜ-YAP’ın yayınlamış olduğu en çok bandrol alan albümler listesi yalnızca 2004-2010 yılları üzerine bir istatistiki çalışmayı gerektirmiş olup, bu tarihlerin öncesi ve sonrasına ilişkin herhangi bir veri resmi olarak paylaşılmamıştır. Ayrıca 2007 yılına ait veriler yer almazken, 2009’a ait verilen bilgiler de ilk 50 albüm üzerinden verildiğinden Ankaralı müziğinin bu yılda ne kadar satış yaptığı bilgisine ulaşılamamıştır.

satışlarında dikkate değer bir azalma yaşansa da, Ankaralı müziğinin satış rakamlarındaki mevcut sıralaması yıllar içindeki başarısını kanıtlar niteliktedir. Elbette ki buradaki başarının en önemli mimarı Ankaralı Namık'tır. MÜYAP'ın 2006 yılında düzenlemiş olduğu "Türkiye Müzik Endüstrisi Ödülleri" kapsamında Ankaralı Namık, en çok satış yapan albümler sıralamasında Plâtin ödüle layık görülmüştür. Bu tabloda dikkat çeken diğer bir nokta ise, yüksek satış grafiği gösteren albümlerin birçoğunun prodüktörlüğünü İstanbullu büyük yapım şirketlerinin üstlenmiş olmasıdır.

Günümüzdeki süreç ise önceki dönemlere nazaran oldukça farklıdır. Zira bilişim teknolojisindeki gelişmeler, müzik indirme (*download*) ve çevrimiçi dinleme (*streaming*) yoluyla, Ankaralı müziğinin internet üzerinden tüketimini kolaylaştırmıştır. Artık bu müziğin alıcısının fiziki albüm satın almasına gerek yoktur. Sosyal paylaşım siteleri ve müzik paylaşım linkleri sayesinde istenilen müziğe ücretsiz ulaşılabilir. Söz konusu bu durum, büyük yapım şirketlerinin Ankaralı müziğiyle olan yollarını ayırmıştır. Çünkü fizikî satış yapamayan bir müziğe yatırım yapmak hiç de kârlı bir iş değildir. İstanbul merkezli büyük yapım şirketlerinin yerini şu sıralar, tıpkı doksanlı yıllarda olduğu gibi, yeniden Ankara merkezli prodüksiyon şirketlerinin aldığı görülmektedir. Yalnız bir farkla; artık bu müziğin yeni patronları, yine bu müziğin mutfağında yetişen müzisyenleridir. Uzun yıllar bu alanda hizmet veren Ankaralı bazı yorumcu ve müzisyenler¹⁵⁰ sektörden kazandıkları paraları, sermaye birikimine dönüştürerek, bu müziğin yaratım, üretim ve dağıtımını tek elden yönetmeye başlamışlardır. Tüm bu bilgiler ışığında, Ankaralı müzik sektörünün değer zincir, şekil 4.4 üzerinden gösterilebilir:

¹⁵⁰ Ankara havalının ünlü ismi Oğuz Yılmaz'ın kurduğu Seğmen Müzik, besteci ve aranjör Tayfun Soydemir'in kurduğu Aşk Müzik, kaşık havası çalan gazinoların aranan isimlerinden Volkan ve Ali Yaprak kardeşlerin kurduğu Yaprak Müzik, günümüzdeki Ankaralı müzik sektörünün önde gelen yapım firmalarıdır.



Şekil 4.4 : Ankaralı müzik sektörünün değer zinciri: yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim aşamaları.

Ankaralı müziğinin önemli finans alanlarında bir diğeri de canlı müziğe/performansa dayalı etkinliklerdir. Bunlar düğün, kına ve asker eğlencesi gibi açık veya kapalı mekânlarda yapılan geçiş dönemi eğlenceleri ile 2000’li yılların başından itibaren eğlence sektörüne oyun havası tarzıyla yeni bir anlayış getiren gazino, pavyon, gece kulübü gibi eğlence mekânlarıdır. Ankara ve çevresinde gerçekleştirilen geçiş dönemi eğlencelerine organizatörler aracılığıyla etkinliği yürütecek müzisyenler ayarlanır. Bazı durumlarda doğrudan da “Ankaralı sanatçı” ile de irtibat kurularak anlaşmaya gidilebilmektedir. Çevresinde ortalama bir isim yapmış olan “sanatçı” kendi ekibini ve ses sistemini getirmek suretiyle günümüzün parasıyla 2000 ilâ 4000 TL arasında bir ücret karşılığında sahne alır. Eğer düğün öncesi veya sonrasında bir “oda muhabbeti” yapılacaksa anlaşmaya bağlı olarak ücret artabilir. Özellikle yaz

ayları Ankaralı müzisyenler için düğün mevsimidir ve kazançlarının önemli bir kısmı bu yolla sağlanır.

90'lı yılların sonu, 2000'li yılların başında, Ankara'nın gazino kültüründe yaşanan değişimle birçok mekân oyun havası icra eden işletmelere dönüşmüştür. Nitekim kentin üç ana noktasında olmak üzere farklı bölgelerde konuşlanmış “kaşık havası” olarak nitelenen yeni eğlence mekânları, şuan Ankaralı müziğinin önemli bir finans kaynağını oluşturmaktadır. Bir gecede üç veya dört farklı grubun yer aldığı, şefi, garsonu, komisi, işletme müdürü ve konsomasyona çıkan kadınlarıyla bir yerde yüzden fazla kişinin çalıştığı bu mekânların aylık cirosu, 500.000 ilâ 700.000 TL arasındadır. (S. Küçük, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012). Burada çalışan bir müzisyenin gecelik kazancı 500 ilâ 600 TL arasında değişirken, konsomatrisler, gösterdikleri performansa/oyuna ve müşteri talebine göre 250 ilâ 500 TL arasında bir kazanç elde etmektedirler. Bu mekânların tek gelir kaynağı, tüketilen yiyecek ve içecek üzerinden ödenen hesap değildir. Burada “çök”¹⁵¹ olarak tanımlanan, konsomasyona çıkan kadınlarla erkek müşterilerin sahneye çıkmak suretiyle belirli bir ücret (25-30 TL) karşılığında birlikte oyun oynadığı bir performans gerçekleşmektedir. Bu mekânlardaki tüm eğlence konsepti bu “çök” ritüeli çevresinde gerçekleşir. Gazino sahipleriyle yapılan görüşmelerde kazancın önemli bir bölümünün bu ritüel üzerinden gerçekleştiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak Ankaralı müziğinin finans alanını, hem plâk endüstrisi hem de canlı performansa dayalı müzik etkinlikleri üzerinden tanımlamak yerinde olacaktır. Bir dönem bu sektörün lokomotifini kaset/album satışına dayanan müzik endüstrisi sağlarken, günümüzde açık ve kapalı mekânlarda gerçekleşen dönemlik veya günlük eğlenceler, bu müziğin en önemli gelir kaynaklarını teşkil ederler.

4.2.3 Yeni Ankaralı Müziğinin Teknoloji Alanı

Teknoloji, her ne kadar teknik bilimlerle özdeşleşmiş bir kavram olsa da, yarattığı toplumsal etki nedeniyle son yıllarda, sosyal bilimlerin üzerinde önemle durduğu bir konudur. Özellikle sosyoloji bilimi bu terimi, makineleşmeyle başlayan üretim tekniklerini ve mekanizasyonunun dayattığı toplumsal ilişki tipini anlatmak amacıyla kullanırken (Marshall, 2009), Appadurai (2007)'nin küresel kültürü anlama üzerine

¹⁵¹ İlerleyen bölümlerde detaylı olarak tanımlanacaktır.

geliştirdiği kavramsal çerçevede de teknoloji, belirleyici bir öneme sahiptir. Appadurai (2007) öne sürdüğü “teknoloji alanı” ile küresel konfigürasyonları, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknoloji gerçeğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım daha çok mikro-elektronik temelli enformasyon ve iletişim teknolojilerini öne çıkarmaktadır.

Appadurai’nın kavramsallaştırdığı bu alanı, müzikte farklı başlıkları kapsayan bir şemsiye kavram olarak görmek mümkündür. Theberge’ye göre, müzikteki teknolojiyi salt cihaz olarak görmek yerine, müziği kaydeden, çalan, farklı kayıt formatları olan ve radyo, bilgisayar ve internet aracılığıyla dağıtılan bir üretim ve tüketim organizasyonu olarak düşünmek daha doğru olacaktır (Shuker, 2001’de atıfta bulunduğu gibi). Buradan hareketle Shuker (2001) müziğin teknoloji ile olan ilişkisini dört temel faktör üzerinden tartışmaya açar. Bunlardan ilki, enstrüman teknolojisinde yaşanan gelişmelerin müziğin yaratımına ve özellikle de yeni soundların üretimine olan etkisidir. İkincisi müziğin kayıt sürecinde kullanılan cihazlar, stüdyolar ve kayıt formatlarıdır. Üçüncü faktör, tarihsel süreçte fonograftan başlayarak günümüze kadar gelen müzik çalar teknolojileridir. Son başlık ise, müziği dağıtma, yayma ve yayımlama ile ilgili radyo, TV ve internet gibi teknolojik alanlardır. Ancak bu bölümde, Ankaralı müziğinin teknoloji ile olan çok boyutlu ilişkisi yalnızca iki başlık üzerinden sınırlanacaktır.

Buna göre ilk başlık, bu müziğin bilişim teknolojileri içindeki konumudur. İkinci başlık ise, müziğin icrasını geliştirilen teknolojik donanımlardır (ses kayıt cihazları, amplifikatörler, ekolayzır ve efekt cihazları, manyetikler, sentesayzır klavyeler vb.). Bunlardan ilki, doğrudan müziğin yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarıyla ilgiliyken, ikinci başlık yalnızca müziğin üretimiyle ilgilidir. Ancak her iki unsur da birbiriyle dinamik bir ilişki içindedir.

Müziğin bilişim teknolojileri içindeki konumu kuşkusuz dünyadaki yeni bir anlayışın gerekliliğidir. Zira insan ilişkilerinin enformasyon ve iletişim teknolojileriyle bütünleştiği, piyasa işlemlerinin, örgütlenmelerin ve kültürel faaliyetlerin elektronik iletişimle yapıldığı (Sarıbay, 2004) yeni bir döneme, Castells (2005)’in deyimiyle bir ağ toplumunun yükselişine tanık olmaktayız. Sanayi çağından bilgi çağına geçişte anahtar bir kavram olarak ortaya çıkan ağ ve ağ toplumu, bir veya daha fazla toplumsal ilişkiyle birbirine bağlanmış, dolayısıyla toplumsal bir ağ oluşturan

bireylere gönderme yaparken, iş, iletişim ve yönetime yönelik amaçlarla küresel ağları düzenli olarak kullanan bir toplumsal anlayışı ifade etmektedir (Marshall, 2009; Anderson ve diğ, 2006). Castells (2005)'e göre, ağa dayalı toplumsal bir yapı, her türlü gelişime ve yeniliklere açık bir sistemdir. Ağ temelli bilişim teknolojileri sayesinde günümüzde, merkezsiz yoğunlaşmaya dayalı kapitalist bir ekonomik gelişmiş, esnek ve uyarlanabilirliğe dayalı bir iş gücü oluşmuş, kültür “sonu gelmez bir yıkım ve yeniden yapılanma” sürecine girmiş ve yeni değerlerin toplum nezdinde anında kabul görmesi kolaylaşmıştır. Bununla birlikte zaman ve mekân arasındaki ayırım yerini “zamansız bir zaman”a ve “akışlar uzamı”na bırakmıştır (Castells, 2005).

Ağ toplumunu var eden en önemli kaynak hiç kuşkusuz internettir. Pratik olarak her şey hakkında bilgi sunan bir bilgisayar ağı olan bu teknoloji, geleneksel iletişim ögelerini ve işleyişini esnek hale getirerek sanal cemaatler (*virtual community*) ya da siber toplum (*cybersociety*) gibi yeni kitlesel oluşumların temelini atmıştır. İnternet teknolojisinin yarattığı etkiden müzik de önemli ölçüde payını almıştır. Shuker (2001)'a göre her ne kadar telif hakları konusunda yeni sorunlar yaratsa da, internet teknolojisi müziğin alımlanması ve pazarlanması sürecine yeni bir boyut getirmiştir. Bu anlamda çevrimiçi (*online*) müzik marketler, sanatçı ve plak firmalarının web siteleri, çevrimiçi müzik dergileri, çevrimiçi konser ve röportajlar, web üzerinden yayın yapan radyo ve çeşitli ilan ve duyurular müziğin internetteki görünümüne birer örnektir. İnternetle hem izlerkitle hem müzisyen hem de müzik endüstrisi aynı plâtförmda birleşebilmektedir (Shuker, 2001).

Shuker (2001) müziğin siber âlemdeki konumunu ele alırken, kültürel çalışmalar içinde sürekli tartışıla gelen müzik endüstrisi ile tüketici arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Buna göre, internet teknolojisi, büyük bir tüketici hâkimiyeti yaratır ve müzik endüstrisindeki yapım şirketleri gibi aracıları ortadan kaldırır. Artık tüketici ile ürün arasındaki mesafe sorun olmaktan çıkmıştır. Sahip olmak için uzun süre beklenen müziksel ürünler için beklemeye gerek kalmadığı gibi, ilgi duyulan bir sanatçı ya da gruba hemen erişilebilmekte, hatta müzik endüstrisinin pek çok aşamasıyla muhatap olmaya gerek kalmadan, bir müzik küresel ölçekte kolaylıkla dolaşıma girebilmektedir (Çerezcioglu, 2011). Söz konusu bu durum, bir başka açıdan Smith ve Maugan'ın öne sürdüğü “tek başına yapılabilir (*do-it-yourself*)” bir endüstrinin

müzikle olan ilişkisini gündeme getirir (Peterson ve Bennett, 2004'te atıfta bulunulduğu gibi).

Peterson ve Bennett (2004)'e göre, 1980'lerde ortaya çıkan dijital devrim ve onun yarattığı teknolojik yenilik ve imkânlar, bir çeşit kendi kendine yapılabilir bir müzik endüstrisini ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar mevcut profesyonel stüdyolar ileri teknolojide kayıt imkânlarına sahip olsalar da, dijital ve bilgisayar teknolojisi kayıt sürecine yeni bir düzey kazandırmıştır. Aynı zamanda görece ucuz olan bu son teknoloji, amatör müzisyen ve yapımcıların yaratıcı potansiyellerini geliştirmekle kalmamış, MIDI programı sayesinde birçok çalgı dijital ortamda işlenerek *sample* (örnek/model) ses haline getirilmiştir. Bu donanım sayesinde evde dahi geniş bir orkestra soundunu yaratmak mümkündür. Artık herhangi bir yerde ve hiçbir teknik desteğe ve elemana ihtiyaç duyulmaksızın, oldukça ucuza gerçek stüdyo kalitesinde müzik kayıtları yapılabilmektedir (Peterson ve Bennett, 2004). Bilişim teknolojilerinde yaşanan bu gelişmeler, müziğin yaratım ve üretim kadar dağıtım ve tüketim paradigmalarını da yerinden sarsmıştır. Büyük bir stüdyo yerine mütevazı koşullarda yüksek kalitede müziği üretebilen bir müzisyen veya grup, yapım ve dağıtım şirketlerine bağımlı kalmadan ürününü siber ortamda paylaşarak (*upload*) ürününü hem de küresel çapta dolaşıma sokabilmektedir. Aynı durum alıcı/izlerkitle için de geçerlidir. Siber âlem üzerinden ulaşılmak istenen müzik, indirilmek (*download*) suretiyle kolay ve ucuza elde edilebilmektedir. Hızla gelişen internet teknolojisi sayesinde müzik yapma pratiği demokratikleşmiş, müziğin dağıtımı kolaylaşmış ve izlerkitle arasındaki iletişim daha da yakınlaşmıştır (Peterson ve Bennett, 2004).

Appadurai (2007)'nin tanımladığı, geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknoloji gerçeği, yeni Ankaralı müziğinde iki faktör üzerinden açıklanabilir. Bunlar, Ankaralı müzisyenlerin bilişim teknolojileri kullanma durumları ile bu müziğin alıcısı olan izlerkitlenin internet üzerinden gerçekleştirdiği tüketim pratikleridir. Son yıllarda bu müziğin yıldız isimleri hariç (Oğuz Yılmaz, Ankaralı Namık vb.) birçok Ankara havası icra eden müzisyenler, kayıtlarını ev tipi stüdyolarda (*home studio*) gerçekleştirip, sosyal medya aracılığıyla üretimlerini kendi hesaplarına yükleyerek (*upload*) buradan paylaşma yoluna gitmektedirler. Artık web ortamı, Ankaralı müzisyenler için önemli bir pazar alanıdır ve bu sayede müzik dolaşıma girip tüketime açılmaktadır:

Bu müziğin kayıtları artık “home stüdyo” denilen yerlerde kaydediliyor. Zaten profesyonel stüdyolarda kullanılan teknolojinin aynısı burada da mevcut. Kendi kaydımızı kendimiz yapıyoruz. Dükkânın altını stüdyo yaptık. Bizim dışımızda kayıtlarını evde yapan arkadaşlarımız da var. Bu kayıtları Facebook ve Youtube’a yüklüyoruz. Aynı zamanda radyolara da gönderiyoruz. Albüm artık bizim için kartvizit gibi bir şey, albümden herhangi bir kazanç beklemiyoruz (Kazanlı Volkan, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

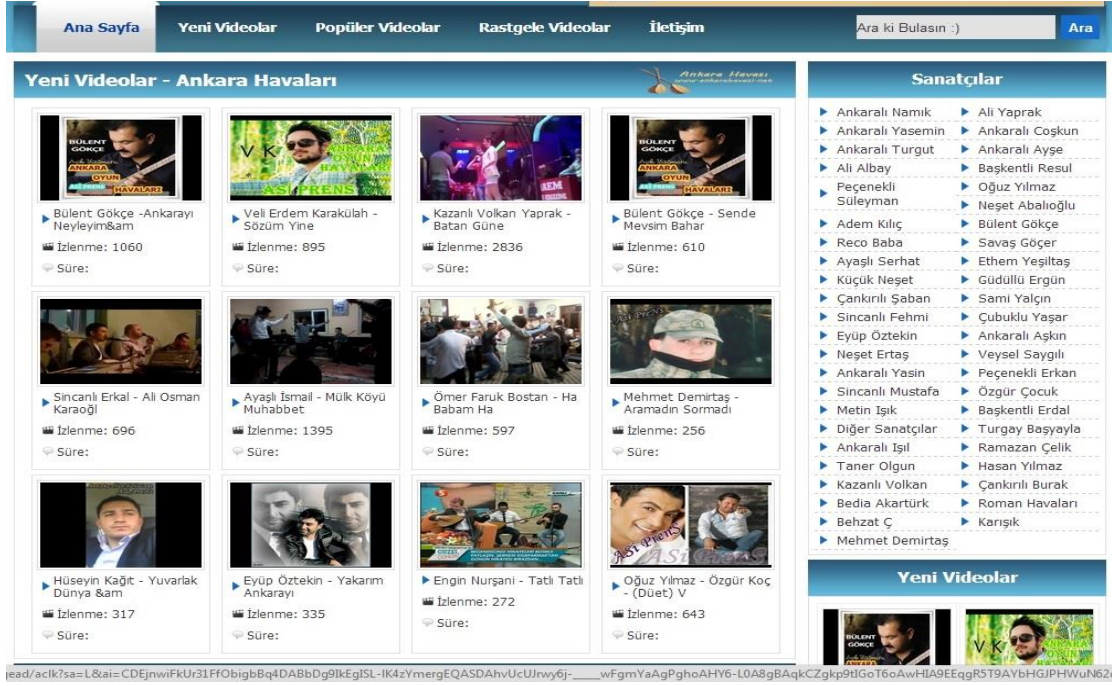
Bu müziğe ilişkin son dönemdeki teknolojik gelişmelerden bir diğeri ise, eğlence mekânlarında yapılan canlı performansların müzisyenler ve/veya müşteriler tarafından taşınabilir bilgisayarlar ve akıllı telefonlarla kaydedilip, MP3 formatıyla tüketilmesi durumudur. Kazanlı Volkan (2012)’a göre, bu tip kayıtlar şu an oldukça revaçtadır ve burada profesyonellik değil orijinallik devrededir:

Bu müzikte fazla kalite aranmadığı için dinleyici stüdyo kaydına pek önem vermiyor. Sahnede laptopla kayıt yapılıyor. Daha sonra bu kayıt üzerinde biraz oynama yapılıyor; meselâ eserin sonuna “fade out”¹⁵² ekleniyor. Artık müşteri mekânda telefonuna kaydettiği müziği bile MP3 yaparak arabasında dinliyor (Kazanlı Volkan, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Ankaralı müzisyenler kadar izlerkitle de bu müzikle sosyal ağlar üzerinden ilişki kurmaya eğilimlidir. Kaymas (2012)’ın deyimiyle, “1990’lı yıllar boyunca yeni iletişim araçlarındaki gelişim süreci ve Türkiye medyasının iletişim teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak yeni iletişim araçları üzerinden çoğulculuşması, Ankara Oyun Havalarının da çoğullaşması için özel bir uğrak oluşturmuştur” (s. 197). Kaymas (2012)’ın Ankaralı müziğinin dinleyici kitlesi üzerine yaptığı bir araştırmada, izlerkitlenin günlerinin önemli bir bölümünü Ankara oyun havaları ve arabesk müzik üzerine tematik yayın gerçekleştiren radyo istasyonları ile Facebook üzerinde kurmuş oldukları sosyal ağlar içinde geçirdikleri tespit edilmiştir. Burada belirtilen bir diğer bulgu ise, izlerkitlenin geleneksel medyanın yanı sıra internet alanına doğru genişlediği yönündedir (Kaymas, 2012). Günümüz itibarıyla, bu müziğin izlerkitlesi tarafından açılmış olan ondan fazla web sitesi mevcuttur.¹⁵³ Bu sitelerde Ankaralı sanatçıların MP3 formatlı albümlerinin yanında, düğünlerde, köy odalarında ve eğlence mekânlarında gerçekleştirdikleri performansların görüntülü kayıtları ile müzik videolarına ulaşmak mümkündür. Şekil 4.5, bu sayfalardan bir örneği temsil etmektedir.

¹⁵² Müziğin gittikçe azalarak sonlanması.

¹⁵³ ankaraoyunhavalari.net, ankarahavasi.net, oyunhavalari.com, ankaralidinle.com, ankarahavalari.net, alemci.0alti.net vb.



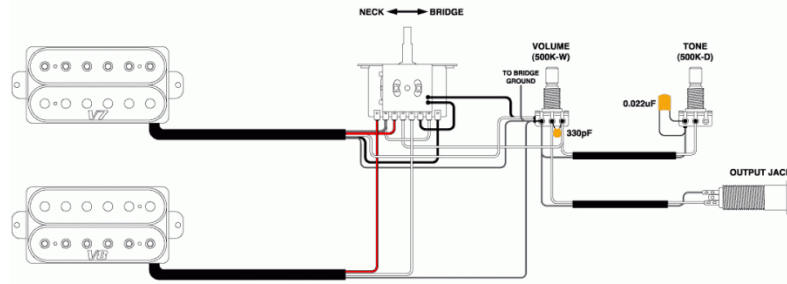
Şekil 4.5 : İnternet üzerinden kurulan Ankara oyun havaları sayfası, (<http://www.ankarahavasi.net/>).

Oyun havaları izlerkitlesi tarafından yönetilen bu web sayfasında, 46 kategoride toplam 127.749 video ve 2839 yorum bulunmaktadır. Sayfanın tıklanma sayısının 16 milyonun üzerinde olması ise, sosyal medyanın bir müzik türü üzerindeki önemini kanıtlar niteliktedir. Bu tip bağımsız web sitelerinin yanında, Ankaralı müziğinin iletişim teknolojileri içindeki konumunu güçlendiren diğer bir faktör Facebook'tur. Bu sosyal ağda üç tip izlerkitile sayfası mevcuttur. Bunlardan ilki, genel anlamda Ankara oyun havaları başlığıyla açılmış olan, içinde çeşitli Ankaralı sanatçıların videolarının paylaşıldığı sayfalardır.¹⁵⁴ İkinci tip sayfa, bir Ankaralı sanatçının kendisi veya hayranları tarafından oluşturulan profildir. Son tip ise, eğlence mekânları tarafından açılan sayfalardır. Mekânda çalışan müzisyen ve konsomatris/oyuncu kadınların fotoğraflarının paylaşıldığı bu sayfada, eğlence sırasında sahnede icra edilen dans ve müzik görüntülerini takip etmek mümkündür.

Appadurai (2007)'nın tanımladığı kavramsal yaklaşımdan farklı olarak, bu müziğin teknolojik alanını gösteren diğer bir faktör, müziğin icrasını geliştiren teknik donanımlardır. Zira Ankaralı müziğinin kendi soundunu inşa etmesinde ses

¹⁵⁴ Ankara Oyun Havaları Sevenler, Ankara Oyun Havası Hayranları, Başkent Ankara Havaları, Ankara Alem Geceleri vb. Bu sayfaların her biri binlerce beğeni almıştır. Örneğin, "Ankara Oyun Havaları Sevenler" sayfasının aldığı beğeni yüz binin üzerindedir.

teknolojilerinin katkısı yadsınamayacak kadar büyüktür. Öncelikle bu payın önemli bir bölümü, hiç kuşkusuz, bağlamanın teknolojik gelişimine aittir. Bu sazın geçiş dönemi eğlenceleriyle birlikte, modern eğlence mekânlarındaki kullanımı, ister istemez çalgının amplifikasyonunu gerektiren birtakım cihazların kullanılmasını zorunlu kılmıştır. İlk olarak solist mikrofonuyla başlayan bu dönem, zamanla yerini, sazın iç kısmına monte edilen *geleso* marka yuvarlak mikrofonlara bırakmış, ardından pikap kristallerinin eşik altına takılması suretiyle bağlama soundu mutasyona uğramıştır. Mikrofon kullanımının hem pahalı hem de icra açısından güvensiz olması, en ucuz ve en etkin amplifikasyon biçimi olarak, içinde elektronik alıcı taşıyan ve PA sistemine doğrudan bağlanabilen bir bağlama, yani elektrosaz geliştirilmiştir (Stokes, 1998). Başlarda tek bir manyetikle çalışan bu çalgı, ilerleyen dönemlerde çift manyetikle donatılmış, 70'lerin sonunda kullanımı yaygınlaşan *leslie* efekt pedalı ile Ankara soundunun oluşumuna zemin hazırlamıştır.¹⁵⁵



Şekil 4.6 : Elektro bağlamanın manyetik devresi (Şirin, 2013).

Şekil 4.6 üzerinde gösterilen bu şema, hem gitarlarda hem de elektro bağlamada kullanılagelen bir manyetik devresidir. Bu devrede 500k ohm'luk potansiyometre, 0,022 mikrofarahtlık bir kondansatörle ton ayarı için kullanılmış olup, gene 500k ohm'luk bir potansiyometre de volüm ayarını kontrol eder. Devredeki çok fonksiyonlu anahtar, manyetiklerin seçim işlemini üstlenmiştir (Şirin, 2013).

Bağlamadaki teknolojik gelişimlere paralel olarak, ses kayıt teknolojilerindeki ilerlemeler de Ankaralı müziği açısından oldukça önemlidir. Zira bu müziğin sentaks yapısı, her ne kadar canlı icralara dayalı bir gelişim sergiliyor olsa da, üretim zinciri açısından müziğin kaydında kullanılan teknolojik donanımlar bir o kadar önem taşır. Bu anlamda, Ankaralı müziğinin kayıt teknolojileriyle olan ilişkisini, 1997'den önce ve sonra olmak üzere iki safhada ele almak yerinde olacaktır. Ahmet Özgül'e göre,

¹⁵⁵ Elektrosaza bağlanan *leslie* efekt pedalının yanında, elektronik aletin faz açısını değiştiren *phaser* pedalı da kullanım seçenekleri arasındadır.

1997 yılı öncesinde Ankaralı albümlerinin kayıtları analog sistem üzerinden yapılırken, bu tarihten sonra tüm teknoloji dijitale dönmüştür. Yine 90'lı yıllar, bu müziğin dijital seslerle tanıştığı bir dönemdir. Özgül, bu dönemde sentisayır (synthesizer) davul setini klavyeye bağlayarak oyun havalarına alt yapı kaydettiğini, zamanla davul kiklerini (kick) de müziğe dâhil ederek pop sounduna özdeş bir müzik ortaya çıkardığını belirtmektedir. Önceleri 16 kanal kullanılarak kaydedilen bir Ankaralı albümleri, günümüzde 70'e yakın kanal kullanılmak suretiyle kaydedilmektedir (A. Özgül, kişisel görüşme, 16 Kasım 2012).

4.2.4 Yeni Ankaralı Müziğinin Medya Alanı

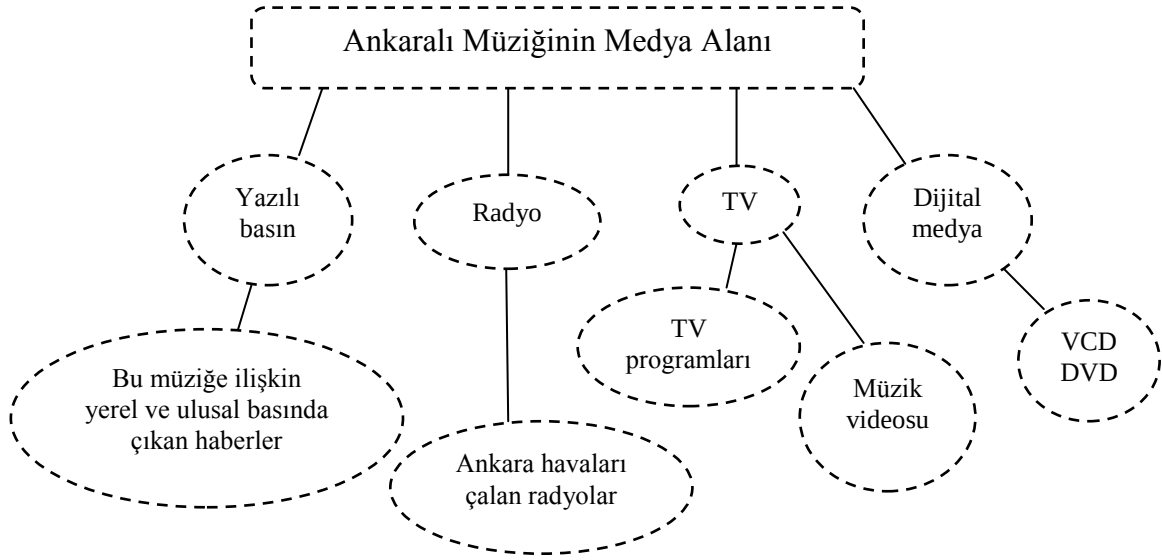
Medya, günümüzde, yazılı basın, radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarını ortak bir tanımda toplayan üst bir başlık olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda medyayı, söz konusu bu teknolojilerden bir veya daha fazlasını, çok sayıda insanla iletişim kurmak üzere kullanan geniş ölçekli organizasyonlar bütünü olarak tanımlamak mümkündür (Marshall, 2009). Bir başka açıdan bakıldığında medya, zaman ve mekân sınırlarını aşarak, insanlar arasındaki iletişimi sürekli hale getiren etkili bir ertir. Mutlu (2005)'ya göre, medya, bir zamanlar dünyanın nispeten sınırlarla parçalanmış halini, bu parçalara mensubiyet hissini ve fikrini teşvik etmek suretiyle nasıl berkitmişse, bugün de dünyanın bir tek mekân haline geldiği fikrini ve hissini yayma işlevini görmektedir. Appadurai (2007) ise medyaya, küresel kültürel akışı sağlayan temel bir alan olarak bakmaktadır. Yazarın kavramsallaştırdığı “medya alanı” doğrudan bilgi üreten ve yayan elektronik medya gücünün dağılımına, ayrıca bu medyanın yarattığı geniş ve karmaşık öyküler ile görsel imgeler dağarcığına işaret etmektedir. Bu alan, izlerkitesine geniş ve karmaşık bir imajlar dağarcığı, öyküler ve ‘etnik alanlar’ sunarken, toplumun medyayı bu karmaşık ve iç içe geçmiş araçlarla tecrübe etmesine olanak sağlamaktadır. Söz konusu bu durum, müziğin soundunu, sözlerini ve imajını kitlelerle buluşturan müzik medyası için de geçerli olabilir.

Günümüzde müzik ve medya ilişkisinin üç temel alan ekseninde gelişme gösterdiği söylenebilir. Bunlardan ilki, müziğe ve müzisyenlere ilişkin bilgi sunan ve bu alandaki birikim ve deneyimleri izlerkitle ile paylaşan dergi, gazete ve fanzin¹⁵⁶ gibi yazılı basın araçlarıdır. Bu yapı, müzik medyası içindeki tek basılı yazılı kaynak

¹⁵⁶ Fanatik ve magazin kelimelerindeki “fan” ve “zin” hecelerinin birleşiminden oluşan ve bir müziğin hayran kitlesi tarafından hazırlanan basılı yayın.

olması nedeniyle, her ne kadar diğer medya araçlarına göre geri plânda kalsa da önemli bir kaynaktır. Müziğin medya alanını temsil eden diğer bir araç, yine müziğin eş zamanlı uzak mesafelere yayılmasını sağlayan radyodur. Negus (1996)'a göre, iyi bir iletim (transmisyon) teknolojisi olan radyo, müziği zaman ve mekân sınırlarının ötesine taşıırken, müziğin hem bireysel hem de kolektif bir bilinçle alımlanmasına olanak sağlamaktadır. Aynı durum görsel imajlar içeren televizyon için de geçerlidir. Popüler müzik gibi televizyon da, tüm sınıf, etnik, cinsiyet ve kuşak ayrımlarını yıkarak homojen bir izlerkitle yaratmayı başaran günümüzün en etkili medya araçlarından biridir (Shuker, 2001). Corner'a göre, televizyon hem simgesel hem de metinsel anlamlarının karmaşık bir bütünü olması nedeniyle semiyotik incelemelere yatkın bir alandır (Mutlu, 2005'te atıfta bulunulduğu gibi). Aynı zamanda bu medya aracı, uzamsal ve zamansal ilişkileri dönüştürmede, toplumsal deneyiminin birçok yerleşik biçimini yerinden etmede ve geç modern veya modern-sonrası toplumu yönlendirmede kültürel bir teknoloji alanıdır. Burada müziğin televizyondaki konumu da önemlidir. Başlangıçta video klipler üzerinden gelişen müzik ve TV ilişkisi, zamanla küresel çapta yayın yapan MTV gibi bağımsız müzik kanallarını ortaya çıkarmıştır. Bu yolla müzik, yalnızca işitilen değil, Shuker (2001)'in deyimiyle görüntülü bir radyo gibi çalışan müzik televizyonu aracılığıyla aktarılan ses ve imajlar (Negus, 1996) bütününe dönüşmüştür.

Müzik ve medya arasındaki ilişki, konumuz gereği Ankaralı müziği üzerinden değerlendirmeye açılabilir. Zira bu müziğin medya içindeki görünümü genel anlamda popüler müziklerin medya ile olan ilişkisinden çok farklı değildir ve yukarıdaki faktörlerle doğrudan paralellik gösterir. Nitekim şekil 4.7 yeni Ankaralı müzik anlayışının medya alanını betimler niteliktedir.



Şekil 4.7 : Ankaralı müziğin medya alanı.

Şekil 4.7’de görüldüğü gibi, Ankaralı müziğinin medya alanı, üç temel dinamik üzerinde şekillenmektedir; yazılı basın, radyo ve televizyon. Yazılı basın, Ankaralı müziğine ilişkin yerel ve ulusal gazetelerde çıkan haberleri kapsarken; radyo, başlı başına veya belirli aralıklarda Ankara havaları dinleten FM bandındaki kanalları içermektedir. Bu müziği konu alan televizyon programları ve müzik videoları, medya alanının TV ayağını oluştururken, Ankaralı tarzı eğlence pratiklerini yansıtan dijital VCD ve DVD formatları dijital medyayı bütünleyen öğeler olarak karşımıza çıkar. Burada her bir başlığı ayrı ayrı ele almak yerinde olacaktır.

Popüler müzik ve medya arasındaki ilişkide yazılı basın, her ne kadar izlerkitle odaklı fanzin ve dergilere karşılık gelse de, Ankaralı müziğinde takipçilerine hitap eden veya bizzat hayranlar tarafından çıkarılan yazılı bir materyal söz konusu değildir. Ancak bu müziğe ilişkin farkındalığın başladığı 90’lı yıllardan bugüne değin, Ankaralı müziği ve yeni gelişen eğlence tarzına ilişkin gazete haberlerini sıkça görmek mümkündür. Bunda, Ankaralı müziğinin muzip ve erotik söyleminin yanında, son dönemde sayıları hızla artan pavyon, gazino ve gece kulübü gibi mekânlardaki işleyişe duyulan merakın payı büyüktür. Yerel ve ulusal gazeteler genel anlamda incelendiğinde, Ankaralı müziğinin aşağıdaki şu konular ekseninde haber değeri kazandığı görülebilir:

- a) Bu müziğin icra mekânlarına ve burada hizmet sunan insanlara (müzisyen, oyuncu-konsomatris kadınlar, mekân sahipleri vb.) ilişkin haberler;¹⁵⁷
- b) Doğrudan Ankaralı şarkıcıları konu alan, içinde magazinsel bilgi, polisiye haber ve röportajlar;¹⁵⁸
- c) Albüm satışlarına ve bir şarkıya/oyun havası üzerine yapılan haberler;¹⁵⁹
- d) Ankaralı müziğine olumsuz yönde eleştiri getiren haberler.¹⁶⁰

Bu müziğin en önemli medya alanlarından biri hiç kuşkusuz radyodur. Zira radyonun, bir müziği anında kitlelerle buluşturabilen bir teknolojiye sahip olması Ankaralı müziğinin popülerleşmesine ve başlangıçta kent çevresinde oyun havası kültürünün yaygınlaşmasına olanak sağladığı söylenebilir. Çelikcan (1996)'ın deyimiyle, müziğin yeniden üretiminde, kitlesel dolaşımında ve tanıtımında etkin bir rol üstlenen radyo, bu müziğin inşasında, bilinirliğinin artması ve yaygınlaşmasında etkili olmuştur.

Yakın geçmişte, Ankaralı müziğinin radyodaki ilk yayını, kitle iletişim araçlarındaki devlet tek elinin kalktığı 90'lı yılların başında başlamış; öncülüğünü ise, Ankara merkezli yayın yapan Megasite radyosu gerçekleştirmiştir. Ağırlıklı olarak arabesk yayın yapan bu radyo, belirli saat dilimlerinde oyun havalarına da yer vererek hem

¹⁵⁷ “Sincan’da Kaşksız Gezilmez” (Hürriyet Pazar, 16.08.2003), “Bu Bir Ankara Usulüdür Sincan’dan Çıkar” (Sabah Pazar eki, 24.02.2008), “Ankara’da Yeni Eğlence Oyun Havası Gazinosu” (Hürriyet, 19.12.2008), “Ankara Pavyonlarında Son Moda: Kaşık Havası” (Hürriyet Cumartesi, 14.07.2012), “Ali Bey Pırl Hanım Müsaitmeniz Buyrun Sahneye” (Hürriyet, 21.07.2012).

¹⁵⁸ “Döşeyelim Kazanalım Abi” (Hürriyet, 22.08.1997), “Ankaralı Turgut’a Silâh Cezası” (Hürriyet, 16.05.1999), “Ankaralı Turgut Kaza Yaptı” (Hürriyet, 05.03.2004), “İbrahim Tatlıses Onurumu Kırdı” (Hürriyet Magazin, 26.04.2005), “Ankaralı Turgut İfade Verdi” (Hürriyet, 25.12.2006), “Ankaralı Yasemin’le Çıldırma ya da Çıldırma” (Hürriyet, 05.11.2008), “Ankaralı Namık’a Hırsızlıktan Beraat” (Hürriyet Ankara, 06.04.2009), “Ankaralı Turgut’un Arabası Yandı” (Hürriyet, 14.04.2009), “Ankaralı Yasemin Efeleri de Oynattı” (Hürriyet Ankara, 10.06.2009), “Ankaralı Turgut Tehdit Yedi Mi?” (Hürriyet Ankara, 21.11.2010), “Ankaralı Namık’a Uyuşturucu Gözaltısı” (17.11.2012), “Ankaralı Namık’ın Aracı Takla Attı” (Hürriyet, 30.09.2013).

¹⁵⁹ “Çekirge Fırtınası” (Hürriyet, 20.02.2002). “Hasan Yılmaz Altın Plak Kaptı” (Hürriyet Pazar, 30.04.2006), “Tek Rakibi Ankaralı Namık” (10.01.2008), “Korsana Karşı Kurtlar Sofrası” (Hürriyet Ankara, 26.05.2010), “İşte Yılın Şarkısı: Vekilime Kaymak Lazım” (Hürriyet, 27.09.2010), “Cezaevinde Ankara’nın Bağları” (Hürriyet Ankara, 17.01.2013) “Shopping Fest ‘Ankaralı’ Olsun” (Hürriyet Ankara, 07.06.2013), “Ankara’nın Bağları Rekor Kırdı” (Vatan, 26.09.2013)

¹⁶⁰ “Ayıp Şarkılar Çok Gözde” (Vatan, 30.05.2006) “Köy Pornosu Modası” (Vatan, 31.05.2006), “Bastırılmış Cinselliği Şarkılarda Buluyorlar” (Vatan, 01.06.2006), “Ankara Havaları Pornografik Oldu” (Habertürk, 15.02.2011), “Turgut Afrika’ya Gitsin” (Hürriyet, 10.12.2007), “Pavyon Kültürü Aile İçin Büyük Tehdit” (Sabah Ankara eki, 17.12. 2012), “Müziğin Yönünü Toplum Belirler” (Sabah Ankara eki, 18.12.2012), “Bizi Örnek Alsalar Yapmazlardı” (Sabah Ankara eki, 19.12.2012).

daha geniş dinleyici kitlesine ulaşmayı başaramamış hem de çizelge 4.2’de görüldüğü gibi bu tarz yayın yapan radyoların önünü açmıştır.

Çizelge 4.2 : Ankaralı müziği yayını yapan radyolar.

Radyo	Merkezi	Yayın Tipi	Müzik Tarzı
Radyo Megasite	Ankara	Yerel	Arabesk ve Oyun Havası
Radyo Seymen	İstanbul	Ulusal	Oyun Havası
Radyo Banko	Ankara	Yerel	Oyun Havası
Park FM	Ankara	Yerel	Arabesk ve Oyun Havası
Can Radyo	Kayseri	Yerel	Oyun havası
Radyo Limon	İstanbul	İnternet Radyosu	Arabesk ve Oyun Havası
Koç Radyo	Ankara	Yerel	Oyun Havası
Radyo Koçhisar	Ankara	İnternet Radyosu	Oyun havası ve Bozlak
Keskin FM	Kırıkkale	Yerel	Oyun Havası, Bozlak ve Yöresel Türküler
Aşk FM	Ankara	Yerel	Arabesk ve Oyun Havası
Radyo 06	Ankara	Yerel	Arabesk ve Oyun Havası
Radyo Duple	İstanbul	İnternet Radyosu	Arabesk ve Oyun Havası
Radyo Mastika	İstanbul	Yerel	Arabesk ve Oyun Havası

Çizelge 4.2’de görüldüğü üzere, Türkiye genelinde oyun havası konseptinde resmi yayın yapan toplam 13 adet radyo mevcuttur. Bunlardan önemli bir kısmı yerel nitelikteyken, yalnızca bir radyo (Seymen) ulusal yayında hizmet vermektedir. Tüm radyoların web tabanlı olmasına karşın, yine üç radyo (Limon, Koçhisar ve Duple) karasal yayın yapmaksızın internet üzerinden servis sağlamaktadır. Radyoların merkez dağılımları ise oldukça ilginçtir. Buna göre, Ankara dışında hizmet verenlerin sayısı yarıya yakın olmakla birlikte bu sektörün amiral gemisi olan Radyo Seymen’in Ankara’dan değil de İstanbul’dan yayın yapması dikkat çekicidir. Bu tabloda yer alan istasyonlar içerik bakımından incelediğinde ise, karşımıza iki tip radyo çıkmaktadır. Bunlar, arabesk ağırlıklı yayın yapıp, belirli saatlerde oyun havasına yer veren radyolar ile yalnızca oyun havası çalan radyolardır. Birinci tip radyoya verilecek en iyi örnek, Ankara’nın ilk özel arabesk radyosu olan

Megasite'dir.¹⁶¹ Radyonun yayın yönetmeni Neşe Kılıç'a göre, Türkiye'deki ilk Ankaralı tarzı oyun havası burada yayınlanmış ve bu radyo sayesinde bu kadar yaygınlaşmıştır:

95-96'lı yıllarda öğlen on iki ile bir ile akşamları yedi sekiz saatleri arasında oyun havası yayınlamaya başladık ve bu çok tuttu. O dönem telefonlarla baş edemezdik. Savaş Göçer, Mehmet Demirtaş, Oğuz Yılmaz gibi isimler hep bu radyo sayesinde meşhur olmuştur (N. Kılıç, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Megasite, günümüzde de yayın akışını aynen muhafaza etmektedir. Yine her gün 12.00 ile 13.00 arasında "Ankara Oyun Havaları" başlıklı programlar yer alırken, Pazartesi ve Perşembe günleri 18.00-20.00 saatleri arasında Ankaralı müziğinin genç temsilcilerinden Hüseyin Kağıt ve Çubuklu Cem canlı program yapmaktadırlar.¹⁶² Kılıç'ın beyanına göre, radyo müşterisi arabeskten çok oyun havası istemektedir. Ancak her Ankara havasına yer verilmemekte, müstehcen içerikli ve galiz sövgülü oyun havaları çalma listesinden elenmektedir (N. Kılıç, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).¹⁶³

İkinci tip radyoya verilebilecek en iyi örnek ise, Radyo Seymen'dir. Bu radyo, 2010'dan bu yana Vatan Medya bünyesinde Türkiye'nin ulusal çapta yayın yapan tek oyun havası kanalıdır. Zira radyo yönetimi de yayın politikasını, Orta Anadolu'nun hareketli şarkıları başta olmak üzere, bozlak ve halk müziği türleri üzerinden tanımlamaktadır. Merkezi İstanbul'da olmasına karşın hem Ankara hem de İstanbul stüdyoları üzerinden yayın yapılmaktadır. Gün boyunca dört farklı programcı hafta içi her gün dinleyiciyle buluşmaktadır.¹⁶⁴ Radyo programcılarının dikkat çeken bir özelliği ise, aralarında Ankaralı veya Orta Anadolulu olmamasına karşın rağmen yayınlarında Orta Anadolu ağzı ve Ankaralı jargonlarıyla konuşmalarıdır. Benzer bir

¹⁶¹ 1993 yılında kurulan radyonun ilk ismi Site'dir. İlerleyen dönemlerde Megasite ismini almıştır. Başlangıçta kaset biriktirmek suretiyle yayın yapan bu radyo, günümüzde Solea gibi ileri teknoloji radyo sistemleriyle, Ankara ve çevresine 10 KW'lık ve 5 KW'lık da yedek vericisi ve yüksek ses kalitesiyle yayın yapmaktadır.

¹⁶² Hüseyin Kağıt Pazartesi, Çubuklu Cem ise Perşembe günleri yayındadır.

¹⁶³ Neşe Kılıç, son yıllarda Ankaralı müziğin ahlâkî yönden bir bozulma yaşandığını, müzikteki bu dejenerasyonun dinleyiciye de yansıldığını belirtmektedir: "Radyonun girişte tabelâsını göremezsiniz. Önceden vardı yeni kaldırdık. Çünkü oyun havası isteği yapılmayan kapıya dayanmaya başladı. İçip kafayı bulup radyonun kapısına dayananlar var. Biz de bu şekilde bir tedbir aldık" (N. Kılıç, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

¹⁶⁴ Programcılar ve saatleri şöyledir: Cuma-Cumartesi sabah 7 ile 10 arası Bizim Oğlan; Hafta içi her gün 10.00-13.00 arası Zehra Bacı; Hafta içi her gün 17.00-20.00 arası İrem Kız; Hafta içi her gün 20.00-23.00 arası Bazarıcı Bora; Hafta içi her gün 13.00-17.00 arası Gönül Dostu Gökhan.

durum Ankara merkezli Banko ve Park FM’de de mevcuttur. Burada kullanılan bazı hitap ve konuşma biçimleri şu şekilde örneklenebilir:

“Hadi gari; nörüyon lan; goçum dakma gafana; goley gelsin; yutuyon yemeği yiyon; zabahınan stresi atalım; ahan da şimdi gönderiyom; adamın dibisin; gardaş bak hele şu tespihi ver de iki sallıyak; başını yesin gardaş.”¹⁶⁵

Seymen Radyo’yu kulvarındaki diğer radyolardan ayıran en belirgin özelliği ulusal çapta geniş yayın ağlarına sahip olmasıdır. Aşağıdaki bu harita, Radyo Seymen’in kapsama alanına girdiği bölge ve illeri gözler önüne sermektedir:



Şekil 4.8 : Radyo Seymen’in yayın yaptığı bölge iller.

Şekil 4.8’de görüldüğü gibi, Radyo Seymen ulusal çapta, günümüz itibarıyla, 7 bölge ve 64 il olmak üzere toplamda 74 ayrı noktada yayın yapar durumdadır. Buna göre, bir il hariç, Marmara, Ege, Orta Anadolu ve Akdeniz bölgelerinin tümünde, Orta ve Batı Karadeniz’in tamamında bu radyoyu dinlemek mümkündür. Radyo Seymen’in ulaşamadığı bölgeler ise, başta Güneydoğu Anadolu bölgesi olmak üzere, kısmen Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu bölgeleridir. Sonuç olarak bu tablo, Ankara havalarının yerel çevresini aşarak ulusal bir boyut kazandığının göstergesi sayılabilir.

Diğer bir gösterge, oyun havası çalan radyoların dinlenme oranlarıdır. RİAK’ın Ankara’da yaptığı bir araştırmada (Eylül 2012) en çok dinlenen radyoların ilk iki

¹⁶⁵ RTÜK, yöresel dilin dışında düzensiz, kaba ve argo bir dil ile Türkçenin özellikleri bozulmadan doğru, güzel ve anlaşılır şekilde kullanılmaması' nedeniyle, Radyo Seymen'e uyarı cezası vermiştir (Takvim, 13.08.2012).

sırasında Park FM ile Radyo Megasite vardır. Hem bu tip radyolara duyulan talebin yoğunluğu hem de bu müziğe ödenen telif ücretlerinin diğer türlere nazaran düşük olması, oyun havası tarzıyla yayın yapan radyoların sayısını her geçen gün artırmaktadır.

Ankaralı müziğinin, medya üzerindeki üçüncü temel dinamiği televizyondur. Hiç kuşkusuz televizyon, müziğin geniş kitlelerle buluşmasını sağlayan, aynı zamanda müziğin ve müzisyenlerin kolayca tanınmasına olanak tanıyan sağlayan en etkili araçlardan biridir. Ancak Ankaralı müziğinin başlangıçta televizyonun gücünden faydalandığı pek söylenemez. Zira bu süreçte, televizyon yayıncılığındaki devlet tekeli, bu durumu engelleyen en önemli faktördür. Ancak doksanlı yıllarda özel televizyonların açılması (Star, Show TV, Kanal 6, ATV, Kanal D, TGRT ve HBB) yasal bir çerçeveden yoksun olan bu kanalların, genel izleyicinin ekranda görmeye, duymaya alışık olmadığı her şeyi, her konuyu, her kişiyi ekrana taşıdığı gibi (Çelikcan, 1996) Ankaralı müziği için de önemli bir fırsat olmuş, yerel nitelikleri ağır basan yeni bir müzik anlayışı, ulusal plâformda kendisini tanıtmaya olanağı bulmuştur.¹⁶⁶

Günümüzde ise, Ankaralı müziğinin televizyon ile olan ilişkisi, TV programları ve müzik videoları üzerinden gerçekleşmektedir. Postman (2012)'ın deyimiyle, televizyonun en iyi yaptığı şey eğlendirmedir. O halde, yeni Ankaralı müziği ve eğlence pratiklerinin bu sektör için her zaman reytingi yüksek bir eğlence aracı olması kaçınılmazdır. Bu durumu öngören Flash TV, 2009 yılından bu yana “Evlere Şenlik” adlı bir müzik-eğlence program hazırlamaktadır. Her yayın döneminde, ün yapmış farklı Ankaralı sanatçıların sunuculuğunu üstlendiği bu program¹⁶⁷ tamamen günümüzün Ankaralı müziği ve eğlence tarzını ekrana yansıtmaktadır. B

u programda sahne, Ankara havası çalan pavyonlarını andıran bir anlayışla dekore edilmiştir.¹⁶⁸ Yine sahnede, sunucu ve konukların haricinde, dans eden kadınlar ile

¹⁶⁶ Ankara havalalarının ulusal medyadaki ilk temsili, Levent Kırca'nın Olacak O Kadar programındaki skeç müzikleri ile Ali Kırca'nın sunduğu bazı haber jenerikleri üzerinden gerçekleşmiştir (P. Süleyman, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012).

¹⁶⁷ İlk olarak Ankaralı Turgut ve Yasemin'in sunuculuk yaptığı bu programda ilerleyen dönemlerde Ankaralı Coşkun ile Özlem Özel, Oğuz Yılmaz ile Ankaralı Ayşe Dinçer görev almışlardır. Şu anda ise, programı Ankaralı Namık ile yine Ayşe Dinçer birlikte sunmaktadırlar.

¹⁶⁸ Bu program, bir Yunan televizyonunda yayınlanan “stin iya mas” adlı müzik eğlence programıyla format olarak benzerlik göstermektedir. Burada sahne dekoru taverna gibi dizayn edilmiştir. Seyirciler ise, bir müşteri gibi masalarda oturmaktadır.

kaşıkla oyun havası oynayan kalabalık bir erkek grubu mevcuttur. Erkek grubunun bir kısmı yöresel kıyafetli olmakla birlikte içlerinde, köçek kıyafetli dansçıların varlığı dikkat çekmektedir.

Bu müziğin medyadaki diğer bir yüzünü, uydu üzerinden yayın yapan Vatan TV temsil etmektedir. 2010 yılında kurulan bu kanal, ağırlık olarak Orta Anadolu müzik geleneği ile yeni Ankaralı müzik anlayışını ekranlara taşımaktadır. Bu anlamda Orta Anadolu izleyici kitlesine hitap eden bir kanaldır. Televizyonun yayın akışı, Ankara oyun havalarının önde gelen isimlerinin hazırlayıp sunduğu programlar¹⁶⁹ ile müzik videoları üzerine kuruludur. Bu yönüyle kanalın, Ankara havalarının Kral TV'si olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda da değinildiği gibi, Ankaralı müziğinin medya ve televizyonla olan ilişkisi yalnızca TV programlarından ibaret değildir. Bu ilişkinin bir diğer boyutu müzik videoları ile bilgisayar veya televizyon ekranına bir sürücü yardımıyla bağlanarak izlenen VCD ve DVD formatlı dijital kayıt standartlarıdır.

Televizyonların, eğlence amaçlı Ankaralı müziğini keşfetmesi, bu alandaki müzik videolarının çoğalmasına olanak tanırken, bu müziğin icra edildiği eğlence mekân ve ortamları, 2000'li yılların başından itibaren dijital formatlarda kayıt altına alınarak müzik marketlerde satılmaya başlanmıştı. Bu görüntülü kayıtların bazıları gazino, pavyon gibi eğlence mekânlarında bir müzik videosu anlayışı içinde kurgulanırken, bazı kayıtlar köy odalarında yapılan muhabbet-oturak gibi eğlencelerin profesyonel çekimlerini içermektedir. Bu görüntülere ilişkin bir takım bulgular şu şekilde özetlenebilir:

- a) Bu görüntülü kayıtlar VCD ve DVD formatında, yine Ankaralı plâk firmalarınca, “Başkentin Yıldızları”, “Evlere Şenlik Eğlence”, “Ankara Rüzgârı”, “Sincan Oturak Âlemi” gibi isimlerle müzik marketlere dağıtılmaktadır.¹⁷⁰
- b) Görüntüler Maltepe, Cebeci ve Ulus'taki eğlence mekânlarında çekilmiştir.
- c) Bir VCD-DVD'nin içinde birden çok Ankaralı şarkıcı sahne almaktadır.

¹⁶⁹ Bu kanalda başta Oğuz Yılmaz olmak üzere, Çubuklu Yaşar ve Çankırlı Şaban gibi isimler her hafta program yapmaktadırlar.

¹⁷⁰ Bazı VCD-DVD'lerde promosyon amaçlı şimşir kaşık verildiği görülebilir.

- d) Eğlence mekânlarındaki görüntülerde, müzisyenler playback yaparken, köy odalarında çekim yapılan muhabbet-oturak gibi eğlencelerde müzik canlı icra edilmektedir. Eserler ise eklektiktir. Her bir şarkıcı kendi albümünden bir eser seslendirmektedir.
- e) Sahnede müzisyenlere kadın ve erkek oyuncular ile erkek köçekler eşlik etmektedir. Kadınların ellerinde zil, erkeklerde kaşık, köçeklerde ise zil vardır.

Bir diğer örnek, “Canlı Canlı Ankara Köy Düğünleri” (Ahsen Kasetçilik) adlı VCD üzerinden verilebilir. Bu video, köy odalarında yapılan müzikli muhabbetlerin bir temsilidir. Çekimler Ankara Gölbaşı’na bağlı Koparan köyünde yapılmıştır. Saz ve ses icracısı Tekkeli Mehmet’e bir ritim saz eşlik etmektedir ve bütün performans canlı icra edilmektedir. Muhabbetin yapıldığı mekân, normalde yapılan oda eğlencelerine göre büyükçedir. Sahnenin etrafında yarım ay biçiminde okul sıraları dizilerek ortada bir pist oluşturulmuştur. Üç oyuncu kadın dışında eğlenceye katılan herkes erkektir. Muhabbet, Tekkeli Mehmet’in anonsu ve akabinde iki dansçı kadın ve iki köçeğin karşılıklı oyunuyla başlamaktadır. Oyun sonunda kadınların yerini köyün gençleri alır. Kısa bir oyun havasından sonra, Tekkeli Mehmet bir bozlak açışı yapar. Bu sırada oyuncular çöker ve ortaya içki ve meze dolu bir tepsi gelir. Gençler kendilerine sunulan yiyecek ve içecekleri serbest ritimli ezgi bitene kadar tüketirler. Tepsinin ortadan kalkmasıyla oyun kaldığı yerden devam eder. Bu durum, tüm muhabbet boyunca, oyun kalkan her grup tarafından tekrarlanarak sürdürülür. Gençlerin oyun alanından ayrılmasıyla birlikte, iki kadın ve erkek oynamak için hazırlanır. Bu oyun faslında dikkat çeken ilk şey, oyuncu kadınların kısa eteklerinin üstüne şalvar giymeleridir. İkincisi ise, bir baba ile ilkokul çağlarında bir oğlun kadınlarla karşılıklı oynamasıdır. Bir önceki oyunda olduğu gibi bu oyunda da Tekkeli Mehmet’in bozlak açışıyla ortaya tepsi gelir. Bu esnada çocuk ortamdan ayrılır. Ancak çekimi yöneten kişi, çocuğu geri çağırır. Bu sırada yaşlı biri, mekânın tahta kapısını aralayarak dışarı doğru silâhını ateşlemektedir. Silâh sesinin ardından köy gençlerinin toplu halde “Atım Arap” oynamasıyla muhabbet sona ermektedir.

Söz konusu bu video, bir tür simülâsyondur. Geleneksel olarak köy odalarında yapılan müzikli bir eğlence, burada simüle edilmiş, gerçek olmayan bir şey gerçekmiş gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Baudrillard (2011)’a göre, artık gerçek

dünya ile imgeleri arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır.¹⁷¹ Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünimleri; gerçekle gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma (metafizik) olmayacaktır. Anlam açısından gerçekle gerçek kavramının düşsel birlikteliği günümüzde söz konusu değildir. Bu nedenle, gerçeğin rasyonel olması da oldukça gereksizdir zira gerçek işlemsel bir şeye dönüşmüş, gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır. Çünkü gerçeği sarıp sarmalayan düşsellik hipergerçekliğe dönüşmüştür (Baudrillard, 2011). Bu bağlamda hipergerçeklik, gerçeklik ile yansıma, var olan gerçeklik ile olması gereken gerçeklik arasındaki gerginliğin dağıldığı yeni bir durumdur. Gerçek ile imgesel olan arasındaki sınırların ortadan kalkması, mevcut gerçekliğin denetimi geçersiz kılmaktadır. Bu sayede ortaya konulan bu yeni durum, “gerçekten daha gerçek” olacaktır (Sarup, 2010). Söz konusu bu videoyu, postmodern bir kültür ürünü olarak görmek de mümkündür. Nitekim bu görüntü, Denzin’in postmodernizm tanımından hareketle, bugün ile dün arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, nostaljik bir tutumla geçmişe gönderme yapan, hem görünenin pornografisine hem de cinselliğin ve arzusun metalaşmasına imkan veren bir anlayışla ve en önemlisi, eril kültürel idealler bütününe nesneleştirildiği bir tüketici kültürü (Çelikan, 1996’da atıfta bulunduğu gibi) mantığıyla kurgulanmıştır.

4.2.5 Yeni Ankaralı Müziğin İdeoloji Alanı

Küresel kültürel akış modelinin son halkası olan ideoloji¹⁷² alanı, genel anlamda, belirli bir imaj ve anahtar kavramlar temelinde şekillenen, devletlerin ürettiği ideolojiler ile devlet dışı kurumlar ve hegemonya karşıtı güçlerin geliştirdiği alternatif söylem ve eylemler dizisi olarak tanımlanabilir. Özellikle Aydınlanma kökenli ideolojilerin ve fikirlerin dayandığı kavramların (özgürlük, refah, insan hakları, egemenlik, temsil ve demokrasi gibi) etkin olduğu bu alan, Appadurai’nın çizdiği diğer alanlar ekseninde, her eylemin ve fikrin kendisini rahatça ifade edebileceği, hatta meşrulaştırabileceği bir ortam bulmasını sağlayıcı niteliktedir

¹⁷¹ Baudrillard, bu anlayışın temellerini, göstergenin üç aşaması üzerinden kurgular. Birinci aşamada, gösterge dünyadaki nesneleri ayrıntılı olarak yeniden sunar. İkinci aşamada, gösterge ile nesne arasındaki ilişki nedensizleşir ve gösterge, belirli bir nesneye göndermede bulunmaz. Üçüncü ve son aşamada ise, gösterge gerçeklik olur. Göstergenin maddî yanı gösteren ile kavramsal yanı gösterilen arasındaki ilişkinin ortadan kalktığı bu aşamada, gerçeğin yerini alan simülasyonlar oluşur (Çelikan, 1996’da atıfta bulunduğu gibi).

¹⁷² İdeoloji, dünyayı algılayıp yorumladığımız birtakım inanç veya değerler sistemidir. Mardin (2009)’e göre, ideoloji, var olan bir sosyal yapıyı devam ettirmeye veya yenisini yaratmaya yarayan bir fikir yapısıdır. İdeolojilerin, değerler toplamı olarak, insanların tutumlarını, dolayısıyla da davranışlarını etkileyen bir yönü vardır.

(Sarıbay, 2004). Bu yönüyle ideoloji alanı, toplum veya toplulukların anlam ürettiği, politik anlayışlarını ve kültürel kimliklerini organize ettiği fikri mekânlardır.

İdeoloji alanının müzikle özellikle de popüler müziklerle olan ilişkisi burada vurgulanması gereken bir durumdur. Parker (2008) insanların duygu dünyasını, özlemlerini ve açmazlarını ortak bir beğeni kalıbı içinde yansıtan popüler müziğin, bir dönemin sıradan ideolojisinin, günlük hayatın ve kültürel kırımların izini sürebileceğimiz bir metin niteliği taşıdığını ileri sürmektedir. Yazara göre, bu metinler, hem döneminin popülerleşmiş söylemlerinin ve ideolojisinin ürünüdür hem de bunların üreticisi konumundaki bir eylemdir, yani praksistir. Bu açıdan bakıldığında, ideolojik olarak müzik, belirli bir müzikal ve sözel söylemi, bu pratiklere gömülü birtakım değerleri, tutumları, inanışları ve tüm bunları eyleme geçirecek kolektif bilinç ve hareketi içerir. Tüm bu bileşenler ise, müziğin anlamını inşa eden kodların içinde gizlidir.

Müzik ve ideoloji ilişkisi pekâlâ Ankaralı müziği için de geçerlidir. Zira popüler bir kültür ürünü olan ve belirli bir kesimin ortak kültürel değerlerini yansıtan bu müziğin yine belirli bir ideolojik alan içinde anlam kazanması kaçınılmazdır. Bu nedenle, Ankaralı müziğinin ideoloji alanının üç temel kavramsal çerçevede, yani kimlik, sahiçilik/otantisite ve egemen ideolojiye direniş olarak şekillendiği söylenebilir. Burada her bir kavramı ayrı ayrı değerlendirmek yerinde olacaktır.

Bu müziğin ideolojik alanını belirleyen ilk faktör olan kimlik, kısaca çeşitli büyüklükteki ve nitelikteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlerdensiniz?” sorusuna verdikleri cevaplar bütünüdür (Güvenç, 2008). Bu yönüyle kimlik, iki temel bileşen üzerinden gelişir; (a) tanımlama ve tanınma, (b) aidiyet. Aydın (2009)’a göre, kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla toplumsal olarak tanınma, hem insana özgüdür hem de insanî bir ihtiyaçtır. Bu yaklaşımın kaynağı ise, hem felsefî temelde, hayatı sorunsallaştırma biçimidir hem de toplumsal bağlamda tanınmayı ve aidiyeti gerektirecek etkilere maruz kalınmasıdır. Kimlik üzerine geliştirilen argümanlardan biri de, onun mutlak olup olmadığına ilişkindir. Erol (2005)’a göre, kimlik, “ben ve öteki” “biz ve onlar” arasındaki farklılık ve aynılık sürecinde sürekli yeniden inşa edilen ucu açık bir arayıştır. Bu yönüyle kimlikler, Hall’un deyimiyle, asla tamamlanamayıp bitirilemeyen, öznellik halinde daima inşa edilen ve en önemlisi bir süreç, bir anlatı ve bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılan bir projedir (Erol, 2005’te atıfta bulunulduğu gibi).

Castells (2008) ise, kimliğin üretildiğini ve sosyolojik bağlamda inşa edildiğini vurgular. O'na göre, kimlik inşası, tarihten, coğrafyadan, üretken ve üremeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerinden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden malzemeler kullanır. Ama bireyler, toplumsal gruplar, toplumlar bütün bu malzemeyi, içinde bulundukları toplumsal yapıya, uzam/zaman çerçevesinden kaynaklanan toplumsal koşullara ve kültürel projelere göre işler, bütün bu malzemenin anlamını yeniden düzenler. Bu nedenle de kimliğin toplumsal inşası, her zaman iktidar ilişkilerinin damgasını vurduğu bir bağlamda gerçekleşir.

Castells'in ortaya koyduğu bu tanım, kimlik inşasını üç farklı kökenden ele alır. Bunlardan ilki, meşrulaştırıcı kimliktir. Toplumun egemen kurumları tarafından, toplumsal aktörler karşısında egemenliklerini genişletmek ve akılcılaştırmak için inşa edilir. İkincisi direniş kimliğidir. Bu kimlik, hâkim olanın, başat olanın, mantığı tarafından değersiz görülen ve/veya damgalanan konumlarda/koşullarda bulunan aktörler tarafından geliştirilir. Direniş kimliği bir anlamda, toplumun kurumlarına nüfuz eden ilkelerden farklı ya da bunlara karşı ilkeler temelinde direniş ve ayakta kalma siperleridir. Kimlik inşasının üçüncü kökeni ise, proje kimliğidir. Bu kimlikle, toplumsal aktörler, kendilerine sunulan kültürel malzeme temelinde, toplumdaki konumlarını yeniden tanımlayarak yeni bir kimlik inşa ederler. Buradaki yegâne amaç, bütün bir toplumsal yapıyı değiştirmektir.

Kimlik inşası modeli dışında, kimliğe ilişkin yapılan sınıflandırmalarda iki tür kimlik tipinden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri, kişisel kimlik, diğeri ise, kolektif kimlik anlayışından hareketle tanımlanan kültürel kimliktir. Psikolojideki “benlik” (*self*) terimiyle özdeşleşen kişisel kimlik, Bilgin (1994)'in deyimiyle, insanın kim olduğu hakkında kafasında var olan imajları kapsamaktadır. İnsanın benliğini/bireysel kimliğini, onun içinde var olan ve keşfedilmeyi bekleyen gizli bir varlık gibi görmek yerine, kişiler arası ilişki içinde oluşan ve gelişen bir öz-imaj veya bilinç olarak görmek gerekebilir (Bilgin, 1994). Bu haliyle kimlik, “özne” bağlamında oluşur. Burada “özne”, bedene karşıt olarak ruh değil, ancak ruh tarafından sosyo-kültürel sistemin dayattığı temsil ve normlara karşıt olarak bedene verilmiş anlamdır. İnsan, “özne” halinde, tüm bilginin temeli, her şeyin efendisi ve olup bitenin zorunlu başvuru noktasıdır (Erol, 2005).

Kişisel kimliğin, ayrılma, farklılık ve özerklik üzerinden kendisini konumlandırması, kültürel kimliğin oluşumuna zemin hazırlayacaktır. Zira kültürel kimlik, ölçeği ve

niteliği ne olursa olsun, toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi olarak kabul edilir. Bu ise, “kültürel farklılık”¹⁷³ temeline göre, bir araya gelmiş insanlardan oluşan grupların/toplulukların, ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet biçimidir (Erol, 2005). Söz konusu bu tanım, kültürel kimliğin, kolektif kimlik bağlamından değerlendirilmesini gerektirir. Bu bir anlamda kültürel kimlik ile kolektif kimlik birbirini yerine ikame edilebileceğini gösterir. Bilgin (1994)’e göre, kolektif kimlik, belirli bir alanda, kök salmış birtakım grupların (etnik toplulukların), diğer gruplardan farklarını ortaya koyma ve vurgulama talebidir. Ben Mabrouk’un da ileri sürdüğü gibi, bir grup bireyin kendilerini tanımak ve ilgileri, mekânları, sosyal ilişkileri grup halinde işlenebilen, yönetilen, doğrulanabilen bir grup oluşturmak için geliştirdikleri bir eğilimdir (Bilgin, 1994’te atıfta bulunulduğu gibi).

Kolektif kimliğin kültüre olan bağlılığı, bu kimliğin geçmişle olan ilişkisini gündeme getirmektedir. Zira kültürel/kolektif kimlik, geçmişe dönük olarak, birtakım, semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir (Bilgin, 1994). Bu anlamda, kolektif/kültürel kimliğin özellikleri şöyle sıralanabilir; (a) hem güven verici hem de harekete geçiricidir; (b) hem devamlılık hem transformasyon içerir; (c) grup üyeleri tarafından subjektif olarak algılanır ve yaşanır, (d) “biz” ve “ötekiler” ekseninde, bir kontrast ve diğerlerinden farklı olarak algılanır, (e) bir gruba aidiyet bilinci esastır, (f) mutlak kalıpların ötesinde, “diyalojik” yani dinamik, söylemsel etkileşim içinde oluşan, bu nedenle de değişmesi mümkün ve kaçınılmaz olan kültürel bileşimleri kapsar (Bilgin, 1994; Erol, 2005).

Hiç kuşkusuz müzik, kolektif/kültürel kimliğimizi ayakta tutan teyit ve inşa eden en önemli simgesel alanlardan biri olmuştur. Stokes (1997)’un deyimiyle, müzik, her durumda insanları bir araya getiren, toplumsal kimlik bağlamında somut bir duygusal deneyim sağlayan ve toplulukların kendilerini tam anlamıyla bir topluluk olarak görmelerini sağlayan yegâne araçtır. Kültürel kimliğin bilhassa popüler müzikle olan ilişkisi de dikkate değerdir. Erol (2005)’a göre, popüler müzikte anlam kültürel kimlik bağlamında simgesel olarak inşa edilir. Burada simgesellik, popüler müzik ve

¹⁷³ Burada “kültürel farklılık” terimi ile söylenmek istenen şey; din, etnik köken, ulus, ideoloji, dünya görüşü ya da tercih edilmiş yaşam tarzı esasına göre biçimlenmiş kimlikler arasındaki ayrışma sürecidir (Erol, 2005).

izlerkitesine ait geleneğin sürekli yeniden oluşturmasına hizmet ederken, kùltùrel kimlik ve onunla ilişkili popùler mùzik, simgesel anlamların ve onların sürekli değişen sınırlarına yaslanmaktadır (Erol, 2005).

Tùm bu bilgiler ışığında, popùler bir mùzik kùltùrù olan Ankaralı mùzięi, adından da anlaşıldığı gibi, “Ankaralı kimliği” ekseninde şekillendiği söylemek mümkündür. Diğer bir deyişle bu mùzik, simgesel anlamını Ankaralı söylemi üzerinden inşa etmektedir. Òrneęin bu mùzięin sanatçılarını niteleyen Ankaralı vurgusu ile icra ettikleri şarkı, tùrkù ve oyun havalarında Ankara’ya ve Ankaralı olmaya dair yapılan vurgular kùltùrel kimliği òne çıkaran unsurlardır. Ancak burada çizilen Ankaralı kimliğinin sınırları yalnızca kent ve çevresinden ibaret değildir. Buradaki kùltùrel kimlik, tüm Orta Anadolu’yu kapsayan bir üst kimliğe tekabùl etmektedir. Aşağıda sözleri verilen “Buranın Alayı Ankaralı” adlı şarkı, söz konusu bu durumun somut bir òrneęidir:

Pilâvdan sonra tatlı
Helâl olsun Yozgatlı
Çankırı Çorum fark etmez
Buranın alayı Ankaralı
Fark yapmaz oralı buralı
Buranın alayı Ankaralı
Hacı hacıyı tekkede
Gâvur hoca gelir üç dakkada
Otuz senedir bu yolda
Bir il olamadın Polatlı

şarkının anlam evrenine bakıldığında, Ankaralı kimliğinin, mùcavir alan sınırlarını aşarak, çevre dinamikleri kapsayan bir bütünlükte, herhangi bir yerel aidiyete bağlı kalmaksızın, bölgesel bağlamda inşa edildiği görùlebilir. Burada ònemli olan, nereli olunursa olunsun -Çankırı, Çorum fark etmez- Ankaralı olmaktır. Hatta şarkının ikinci kıtasının alt metninde, Òzal döneminden bu yana il olmak için çalışan Polatlı’ya da, mizahî bir dille gönderme yapılması tesadùf değildir. Zira hali hazırda kolektif bir kimlik dururken, il olmak istenerek yeni bir kimlik kazanmaya çalışmanın gereksiz olduğu iletisi, sözel yapı üzerinden okunabilir. Bölgesel tabanlı bir Ankaralı kimliği anlayışını gösteren diğer bir veri, Ankaralı etiketiyle piyasaya çıkan albùmlerin repertuar bileşenleridir. Bu albùmlerde, yalnızca Ankara ezgileri değil, Orta Anadolu sınırlarını da aşan, çokkùltùrlù bir ses evrenine bağlı ortak bir

repertuar seçimi söz konusudur. Nitekim Oğuz Yılmaz'ın yaptığı albümlerde, Eskişehir, Konya, Kırşehir hatta Silifke ve Denizli yörelerine ait türkü ve oyun havalarının birlikte yer alması, bu kimliğin etnik bir anlayışın ötesinde, özgül bir coğrafi bütünlüğe bağlı teritoryal anlayışla inşa edildiğini kanıtlar niteliktedir. Ancak başlangıçta bu kimlik, dar bir aidiyet içinde, Sincanlı kimliği söylemiyle ortaya çıkmış; ilerleyen dönemlerde, özellikle de gelişen sosyo-ekonomik gelişmelere paralel olarak, bölgesel nitelikli bir kimlik tahayyülüne dönüşmüştür. Son dönemde ise, bu müziğin bazı sanatçılarının, Kazanlı, Çubuklu, Çankırılı¹⁷⁴ gibi mikro niteliklemlerle sahne alması, Ankaralı kimliğinin mutlak kalıpların ötesinde diyalojik bir kültürel bileşim olduğunu göstermektedir.

Bir başka açıdan, Ankaralı kimliği, Castells (2008)'in tanımıyla, bir direniş kimliğidir. Çünkü bu kimliği inşa eden aktörler, iç göçlerle kente gelip periferide yaşayan, Stokes (1998)'un deyişiyle, devlet projelerinde, kültürel ve ekonomik katılımdan dışlanmış, azat edilmiş bir çevreyi temsil etmektedirler. Çıktığı bölge itibarıyla, ana akım pop ve TRT'nin icat ettiği geleneksel müzik estetiğine karşı gelişen bu müzik, direniş kimliği taşıyan kitlelerin sahip çıktığı ve anlam bulduğu kültürel bir pratik olmuştur. Nitekim bu kimliğin izlerini, yaratılan müzikal üslûpta, kullanılan çalgı tiplerinde (elektro bağlama ve bongo gibi), tercih edilen yerel ağızda ve eklektik bir dille inşa edilen edebi söylemde¹⁷⁵ görmek mümkündür. Ancak yine de, belirli bir kültürel kimliğin aidiyetini teyit eden ve dönüştüren Ankaralı müziği, Erol (2005)'un deyişiyle, kimi zaman “direnerek” kimi zaman ise “rıza” göstererek, kendi sınırlarını “kendi iradesi” ile simgesel temeller üzerinde sürekli yeniden inşa etmektedir.

Ankaralı müziğinin ideoloji alanının diğer bir boyutu, bu müziğin otantisite ile olan ilişkisidir. Kültürel çalışmalarda ve özelinde popüler müzik incelemelerinde artık rafa kaldırılan otantisite (*authenticity*) anlayışı, Ankaralı müziği için halen iş görebilen bir söylem olarak karşımıza çıkar. Çünkü belirli bir kesim için bu müzik, Ankara ve özellikle de Seymen müzik geleneğinin yoz ve bozulmuş hali olarak

¹⁷⁴ Kazanlı Volkan, Çubuklu Yaşar, Çankırılı Şaban, Çorumlu Namık vb.

¹⁷⁵ Örneğin Oğuz Yılmaz'ın “Kim Bunlar” adlı şarkısında pop müzik sanatçıları ve popüler kültür tarzı oldukça sert hatta hakarete varan sözlerle eleştirilir: “Saçları atkuyruğu/Kulakları küpeli/Anaları belli ama/Babaları nereli/Kim bunlar kim bunlar/Olsa olsa hiç bunlar/Saçını başını sallarlar/Orda burada oynarlar/Bir gecede meşhur olur/Bir ay sonra nallarlar/nakarar...” Burada, Oğuz Yılmaz'ın ve dolayısıyla müziğinin, popüler bir kültür ürünü olmasına rağmen, bu kültüre ve yarattığı yaşama tarzına eleştirel yaklaşması oldukça çelişkili bir durumdur.

görülmekte, otantik olmayan bir kültürel pratik olarak nitelendirilmektedir. Peki, ama otantisite nedir ve sınırları nasıl çizilir? Konuyu detaylı bir biçimde ele almak için bu terimin ne olduğu üzerinde uzlaşmak yerinde olacaktır.

Türkçe karşılığı “sahicilik” ve “özgünlük” olan otantisite veya otantiklik; gerçek, hakikî, öz, dürüst, samimî gibi terimlerin şemsiye bir ismidir ve anlam itibarıyla tamamen kültürel bir kavramdır. Otantisite, bir geleneksel bir de günümüze ilişkin (modern) olmak üzere iki temel tanım üzerinden şekillenmektedir. Geleneksel tanımla bu terim, geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin “aslına uygunluğuna” işaret eden bir iddia, bir söylemdir. Bu söylemin formülü ise şu şekilde özetlenebilir: Kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikle uğramakta ve bozulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişilerce korunan kültür otantik; değişime diren(e)meyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler “inotantik (*inauthentic*)” yani otantik olmayandır. Burada inotantik, otantik olanın, yadsınışını, terk edilmesini, otantik olanın tayin edici yönlerinden bağlantısal olarak uzaklaşmayı, kırılmayı ve sapmayı vurgulamaktadır. Otantisitenin, geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakış içinde olması, temelde bir modern arayışa işaret etmektedir. Bu kavram bir yandan kültürel özcülüğe atıfta bulunurken, diğer yandan gerekli durumlarda kültürü yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde bulunur ki, bu da otantisitenin günümüzdeki tanımına karşılık gelir. Bir diğer deyişle, geçmişin inkârını, farklı kültürlerle birleşmeyi (melezleşme ve sinkretize olma) ve yeni değerlerin inşasını gerektirir (Erol, 2009).

Geçmişe ait olduğu kadar geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne ait bir mesele olan (Erol, 2009) otantisite, söyleme dayalı kavramsal bir çerçevedir ve bu yönüyle verili olmaktan öte kurgusal bir gerçekliktir. Diğer bir deyişle, inandırıcı nitelikte mecazi bir söylemdir (Stokes, 1997). Erol (2009)’a göre, her türlü otantisite söylemi, kendine özgü, kendine atıfta bulunan, bir gerçek/hakikat iddiası taşıyan modern bir davranış olmakla birlikte kültürel ideal olarak ana ölçütü “iyi” olan ürün ya da pratiklere atfedilen niteliktir.

Müzikte ise otantisite, kültürde olduğu gibi, söylemsel olarak inşa edilen kurgusal bir gerçekliktir. Bu terim, müzik üzerine konuşmayı, bir müzikteki belirgin olan şeyi vurgulamayı ve insanları birbirinden ayıran müziği belirlemeyi gerektirmektedir (Stokes, 1997). Diğer bir tanımla, müzikte otantisite, insanların bir müzik

türü/üslûbu/parçası ile ilişkili müziksel ve müzik dışı deneyimini referans yaparak, o müziğe atfettikleri bir yorumlama meselesidir. Bu yönüyle otantisiteyi, geçmişe yönelik olarak, bir müzik türünü, bir üslûbu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkârı, bu türlerin başka türlerle birleştirilmesi ve hatta tamamen yeni bir müziksel değer inşası olarak görmek mümkündür (Erol, 2009). Söz konusu bu diyalektik çerçeve, yeni Ankaralı müzik anlayışı için de geçerlidir. Zira bu müziğin bir yanı, yoz ve bozulmuş olduğu söylemlerine yaslanırken, diğer yanı, özgünlüğü vurgulayan yeni bir müzikal anlayışının izlerini taşımaktadır. Bu anlamda her iki otantisite söylemi de kendi işaretini bulunduğu bağlamsal çerçeve içinde kurgular.

Ankaralı müziğinin gelenek temelli bir popüler müzik türü olması, otantisite bağlamındaki bu müziğin yozlaşmış ve bozulmuş olduğu iddialarını gündeme taşır. Örneğin, kentin en köklü sivil toplum kuruluşu olan Ankara Kulübü Derneği, yayınladığı bir bildiride¹⁷⁶ Ankara'nın geleneksel halk müziğinin bozulduğuna dikkat çeker. Buna göre, “yörenin yüzyıllar içinde süzülerek rafineleşmiş müzikal yapısı değiştirilerek basit ritimlerle ve tavırsız icra biçimleriyle piyasa aktörleri tarafından popüler tüketime dönük olarak yeniden üretilmesi, geleneksel sözlerin argo ve müstehcen ifadelerle yer değiştirmesi ve ortaya çıkan yeni ürünlerin elektrosaz, darbuka ve zilden oluşan orkestralar eşliğinde komik gösterilerle icra edilmesi” Ankara halk müziğini yozlaştıran önemli göstergelerdir. Dernek, otantisiteyi inşa eden, üretici, tüketici ve “müziğe ilişkin değerlerin hangi ölçütler etrafında kurgulanacağını söyleyen” (Erol, 2009 s. 222) tüm kültürel araçlara şöyle seslenmektedir:

Lütfen Ankara'nın ve ülkemizin geleneksel müziklerini yozlaştıranlara ve halkın anonim, ortak değerleri olan halk ezgilerini çarpıtarak müzik piyasasında kendilerine yer açmaya çalışanlara prim vermeyiniz! Lütfen toplumumuzun müzik anlayışını topyekûn olarak aşağı çeken, estetik ve etik değerlerini ayağa düşüren girişimlerle aranızda mesafe koyunuz!...kültür ortamını kalitesiz ürünlerle dolduran ve halkımızı bu tür kalitesiz ürünleri tüketmeye koşullayan geniş bir arz cephesinin olduğunu hepimiz iyi biliyoruz (Özaslan, 2012).

Ankaralı müziğine ilişkin otantisite söylemi, zaman zaman siyasîlerin de gündeminde olmuştur. Örneğin, 23. dönem Ankara milletvekili Faruk Koca, oyun

¹⁷⁶ Bu bildiri, dernek başkanı Dr. Metin Özaslan tarafından “Geçmişten Günümüze Ankara Halk Müziği Sempozyumu” dolayısıyla kaleme alınmıştır.

havası icra eden bazı sanatçıların Ankara kültürünü yozlaştırdıkları gerekçesiyle, TBMM'nin gündem dışı oturumunda söz alarak, konuya ilişkin çözüm arayışları girişiminde bulunacağını ifade etmiştir:

Televizyonda bir bakıyorsunuz, karşınızda üç-dört tane, 'Ankaralı' isimli sanatçı garip bir müzik icra ediyorlar. Ankara kültürünü yansıtmıyor bu arkadaşlarımız. Söylem tarzı ve söylediklerinin içeriği ile garip bir Ankara kültürü yansıtılmaya başlandı. Onlarca bu tür kaset çıktı ortaya, yani bizle alâkalı olmayan şeyler sarf ettiler. Ben de doğal olarak rahatsız oldum ve tepkimi dile getirdim (F. Koca, kişisel görüşme, 27 Ekim 2013).

Dikkat edilecek olursa, buraya kadar altı çizili otantisite söylemlerinin temelinde, Ankara kültürünün bozulduğuna, yöreye ait geleneksel halk müziğinin, kültür dışı öğelerle yeniden üretildiğine, "Ankaralı" unvanı taşıyan kişilerin öz, hakikî olmadığına, dolayısıyla da Ankara kültürünü doğru temsil edemeyeceklerine vurgu yapılmaktadır. Buradaki otantisite tartışması hem müzik hem de müzik dışı kriterleri esas alan bir değerlendirmeye yaslanmaktadır. Müziğe ait kriterlerde, elektro bağlama ve darbukanın, bu müziğin geleneksel formunu zedelediği, bu çalgılarla melodik ve ritmik yapının çarpıtıldığı söylemi öne çıkarken, müzik dışı kriterlerde ise, sözel yapıdaki pornografik ifade ile danslardaki erotik unsurlar üzerinden ahlâkî boyut önem taşımaktadır. Geleneksel otantisite bağlamında, bu müzik, sapkınlık içinde değişmeye yüz tutmuş, aslına uygun olmayan bir tür olarak teşhis edilmektedir.

Buna karşın, otantisiteyi, korunması gereken, değişmez bir kültürel miras olarak görmek yerine, dinamik bir organizma gibi, kendisini her türlü şartlara ayak uydurmak için gelişen ve geliştikçe dönüşen bir kültürel pratik olarak değerlendirildiğinde, Ankaralı müziğini, 'nevi şahsına münhasır', kendine atıfta bulunan özgün bir müzik olarak görmek mümkündür. Örneğin, bu müziğin icrasında kullanılan üslûp ve ağız, çalgı tercihi (elektro bağlama, klâvyeye, darbuka, bongo) ve eser yaratmadaki eklektik stilin tümü birer otantisite işaretleyicisi olarak iş görmektedir. Söz konusu bu dinamikler, Ankaralı müziğini diğer müzik anlayışlarından ayıran niteliklerden bir kaçıdır. Söz gelimi, Ankara havalalarının önemli isimlerinden Peçenekli Süleyman'ın yaptığı müziği, günlük yaşamda bir karşılığı olduğunu düşündüğü için yöre folklorundan ayırması ve kesinlikle Seymen ve Ankara kültürünün bir devamı olmadığını vurgulaması, Ankaralı müziğine özgü bir otantisite söylemine işaret etmektedir.

5. YENİ ANKARALI MÜZİK VE EĞLENCE PRATİKLERİNİN ÇOK BOYUTLU HABİTUSU

Ankaralı müziğini anlamanın diğer bir yolu, başta müzisyenler olmak üzere, bu müziğe doğrudan ya da dolaylı katkı sağlayan eyleyicilerin pratiklerine eğilmektir. Zira bu müziğin sentaksı, stüdyo ortamındaki profesyonellerce değil, bizzat eğlence ortamlarını kontrol eden aktörlerce belirlenmektedir. Buradaki amaç, etnografik bir yöntemle “Ankara havası” çalan eğlence mekânlarında başta performans yapan müzisyen ve oyuncular ile müziğin icrasına dolaylı yönden katkı sağlayan aktörlere yönelmek, bu tip eğlence mekânlarının işleyiş tarzlarını (*modus operandis*) açığa çıkarmak ve müzik temelinde gerçekleşen pratiklerin, paylaşılma, örgütlenme ve değer atfedilme yollarının kolektif uzlaşımlar aracılığıyla nasıl inşa edildiğini anlatmaktır.

Etnografik temelde, bu anlatılara dayanak teşkil edecek kuramsal yapıyı, Bourdieu’nün öne sürdüğü bazı kavram ve yaklaşımlar karşılayacaktır. Örneğin, bunlardan biri habitus kavramıdır. Bir bireyin, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak ortaya koyduğu, düşünce, davranış ve beğeni kalıbı olan habitus, bu bölümde, incelenecek olan eğlence mekânlarının işleyişini sağlayan başta müzisyenler olmak üzere tüm eyleyicilerin pratik ve söylemlerine yön veren yatkınlıklar bütününe karşılık gelmektedir. Bu kavramı tamamlayan bir diğer yaklaşım ise, kültürel sermayedir. Bourdieu açısından, kültürel sermaye, bir önceki kuşaktan alınan bilgi ve becerilerin bir sonraki kuşağa aktarılmasıyla oluşan ve süreklilik kazanan bir yapı olmakla birlikte, kişiler arası informal becerileri, alışkanlıkları, tarzları, dili kullanma biçimini, eğitimsel başarıları, zevk ve beğenileri ve yaşam tarzlarını kapsayan geniş bir yapıyı içermektedir. Söz konusu bu tanımı müziğe uyarlayan Erol (2009)’a göre, kültürel sermaye; “insanların belli bir ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan müziksel söylem ve pratikler bütünüdür” (s. 259). Bu anlamda kültürel sermaye, bilgi sahibi olmayı gerektirir ve bu bilgi hem geleneği hem de tarihi içerir.

Örneğin, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren bir eğlence mekânında çalışan müzisyenin, icra tekniği, üslûbu ve sahip olduğu repertuar doğrudan o kişinin tarihe ve geleneğe dayana kültürel sermayesiyle ilişkilidir. Aynı durum, dinlediği müzikten ve icra ettiği danstan belirli bir duygusal doyum ve haz almak suretiyle o mekâna yönelen, orayı tercih eden müşteri/izlerlikle için de geçerlidir.

Burada etnografik bir yöntemle gözlem altına alınan eğlence mekânları, “oyun metaforu” kapsamında belirli bir kuramsal çerçeve içinde sistematik bir temelde ele alınacaktır. Şöyle ki, oyunun icra edildiği alan, doğrudan eğlence mekânlarına tekabül etmektedir. Özellikle de sahne, burada mücadelenin gerçekleştiği duruma özdeştir. Alandaki bireyler, ellerinde bulundurdıkları sermaye, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (*doxa*) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar (*illusio*) doğrultusunda kendilerini sonuca götürecek bazı yollara zaman içinde aşına olmaya başlarlar ve ortak bir yatkinlikler bütününe sahip olurlar. Bu bağlamda, mekân yani alan içindeki müzisyen ve diğer eyleyenlerin kültürel sermayeleri, ortama ilişkin verili kuralların içselleştirilmesi ve burada icra edilen her türlü pratikten elde edilen çıkarlar, her bir eyleyicinin habitusunu oluştururken, birbiriyle ilişkili olan her bir yapı, alanın genel çerçevesini ortaya koyar.

Alana ilişkin etnografik çözümlemelere geçmeden önce, söz konusu alanı inşa eden pratiklerin tarihsel yatkinliklerini ve geri plânını bilmek gerekir. Zira burada önemli olan hem odaklanılan konuyu tüm bağlamlarıyla (coğrafî şartlar, kültürel durum, mekân, tarihsel serüven vb.) gözden geçirmek hem de günümüz gerçekliğini yansıtan şu anki alanın tüm dinamiklerini tarihsel bağlamda ele alabilmektedir. Bu nedenle başta Ankara’nın geçmişten günümüze eğlence yaşamı ile Ankaralı müzik pratiklerinin kısa tarihine değinmek yerinde olacaktır.

5.1 Tarihsel Süreçte Ankara’da Eğlence Yaşamı

Cumhuriyet öncesi dönemde, klişe bir deyimle, küçük bir bozkır kasabası olan Ankara’da yaşam, Osmanlı’nın son dönemlerindeki diğer Anadolu şehirlerinden farksızdır. O dönem için tüm Ankara, Atay (2004)’ın Çankaya’ında tarif ettiği gibi “istasyon, sonra bataklık sonra mezarlık ve derme çatma Karaoğlan’dan sonra yangın yeri, onun sonunda da kerpiç ve hımıştan kaldırımsız veya Arnavut kaldırımlı eğri büğrü sokaklı bir köy (s. 382)”den ibarettir. Gelecekte büyük bir kent olacak bu tipik Anadolu şehri, dönem itibarıyla, başkentlik payesiyle bile uzun bir süre tarihsel

kimliğini koruyacak ve İstanbul'dan gelen bürokrasi grubu için Ankara'nın en güzel şeyi İstanbul'a dönüş yolu olacaktır.

Ankara'nın başkent olmasıyla birlikte kentte ikili bir yaşam tarzının temelleri atılmış oldu. Bunlardan biri, Cumhuriyetin kazanımlarıyla oluşan, Batılı tarzda modern kültürel yaşam biçimi, diğeri ise Ankara'nın tarihsel süreçte biriktire geldiği geleneksel yaşam şekliydi. Bu dönemde, belki de ilk kez, geleneksel olanla modern olan, bu kadar iç içe ve bir arada yaşamak zorundaydı. Mekânsal olarak, geleneksel yaşamı Kale ve çevresi temsil ederken, moderniteyi Ulus-Cebeci ve Yenışehir (Kızılay) temsil etmekteydi. Artık kent “yerliler” ve “yabanlar”¹⁷⁷ olarak görünmez bir çizgiyle ikiye bölünecek, şehrin Berlin Duvarı ise Sıhhiye'deki demir yolu köprüsü olacaktı. Köprünün Yenışehir meydanında, iyi giyimli burjuva beyleri Riyaset-i Cumhur Mızıkası'nın çaldığı senfonik eserlerle gezerken (Batuman, 2002) köprünün öteki tarafında bozlak söylenip, zeybek ve düz oyunlar oynanmaktaydı. Arcayürek, o dönem Ankara'sını şöyle tasvir etmektedir:

Toplumsal yapı açısından Ankara âdeta ikiye bölünmüştü. Sağlık Bakanlığı ile Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi arasında, demir yolu köprüsünün Yenışehir yanı erişilmesi oldukça zor kentin ayrı bir köşesiydi. Kentin büyük çoğunluğu kentin öte yanında Ulus civarında yaşırdı. Özellikle çocukluk günlerimizde köprünün öte yakasına sızmaya çalışırdık. Belki davranışlarımızdaki hoyratlıktan, belki de o düzeydeki yaşamın getirdiği alışkanlıklara uygun düşmeyen tutumumuzdan olacak köprünün öteki yakasındaki çağdaşlarımız bize biraz tuhaf gözle bakarlardı. Başka dünyalardan gelmiş insanlar gibi süzerlerdi (Bilgen, 1985'te atıfta bulunulduğu gibi).

Kentteki bu ayrım uzun bir süre daha etkisini gösterecekti. Örneğin, baskıcı modernleşmenin yoğun hissedildiği bu dönemde, eski kıyafetli yayaların, Yenışehir tarafına, özellikle bulvarın Kızılay Çankaya arasında bulunan bölgeye girişleri tahrirat memurlarınca önlenmekteydi (Şenol-Cantek, 2003). Yine benzer bir örnekte, dönemin Valisi Nevzat Tandoğan'ın emriyle, at arabaları ile çevre köy ve

¹⁷⁷ Tanrıkulu (1985)'na göre yerliler, geleneksel yaşam biçimine sahip eski Ankaralılarıdır. Yabanlar ise, çoğunluğu İstanbul'dan gelen (fakat İstanbul'un dışında yetişmiş) değişimi algılamaya ve uygulamaya daha açık yeni Ankaralılarıdır. Tekeli'ye göre, yabanlar, 1930'ların ortalarına kadar Ankara'nın sürekli başkent kalacağından şüphe eden, sonraları bu kararın değişmezliğine inanan, Ankara'nın kentsel mekânları yenilemesiyle birlikte sergilenmekte olan ve yeni kültürel öğelere dayanarak yaratılmak istenen ulusal burjuvazi senaryosunun yaşam kalıpları uygulayıcıları durumunda olacak olanlardı (Tanrıkulu, 1985'te atıfta bulunulduğu gibi). Kentte sözü edilen her iki grup 1940'lara değin Ulus'u merkez olarak kullanmışlardır (Tanrıkulu, 1985).

kasabalardan gelen şalvarlı ve kasketli insanların Çankaya köşkü ile Ulus arasındaki Atatürk Bulvarı'nda dolaşmaları yasaklanmıştı (Şenyapılı, 2004).

Cumhuriyetin ilânıyla, Ankara'da ortaya çıkan gelenek-modern çelişkisi, hiç kuşkusuz o dönemin müzik ve eğlence pratiklerine de yansımıştı. Yabanlar, Batı tarzı gazino ve lokantalarda eğlenirken, yerlilerin eğlence mekânları semt kahveleri ile muhabbet, cümbüş gibi müzikli toplantılardı. Bunun yanında, yeni Cumhuriyet elitleri İstanbul'dan taşıdıkları şimdiki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olan Riyaset-i Cumhur Filârmoni Orkestrası'nı izleyip, Ankara Palas'ta Avrupa'dan gelen orkestraları takip ederken, yerliler Anadolu Ahiliğinin kadim bir geleneği olan Seymen Alayları ile zeybek oynayıp, Sin-Sin eşliğinde ateş etrafında dans etmekteydiler. Birbirine hiçbir zaman temas etmeyen bu iki farklı kültür, Ankara'nın yeni sosyolojisinin temellerini atarken, gelenek ile modernite arasında kalacak bir toplumun habercisi olacaktır.

Cumhuriyetin ilk döneminde (1923-1950), Ankara'daki egemen eğlence anlayışı, resmi ideolojinin ana felsefesi olan modernleşmenin somut bir uygulama alanıdır. Bu dönemde Cumhuriyet rejimi, ideolojisine uygun yeni mekânlar inşa ederek, gündelik yaşam pratiklerini radikal reformlarla modernleştirmek istemiş, Batılı tarzdaki eğlence mekânlarını ise, bu teorik çerçevenin uygulandığı sosyal bir okul olarak tayin etmiştir. Modernleşme heyecanının görece değer kaybettiği ve yerel değerlerin yeniden keşfedildiği Cumhuriyetin ikinci döneminde (1950-1970), çevreden merkeze doğru yaşanan göç hareketliliği, kentin eğlence anlayış ve mekânlarını önemli ölçüde değiştirmiştir. Üçüncü dönem (1970-1980) ise, sinema-televizyon gibi kitle iletişim araçlarının popüler kültüre egemen olduğu ve her bir sosyo-ekonomik grup ve sınıfın kendi içinde ayrışarak, kentteki eğlence mekânlarını çeşitlendirdiği bir zaman dilimidir. 12 Eylül sonrasındaki dördüncü dönemdeyse (1980 sonrası), yeni ekonomik düzenle birlikte gelişen kitle kültürünün izlerini görmek mümkündür (Gültekin ve Onsekiz, 2005). Bu çerçevede, konuya, yukarıda belirtilen dönemler ışığında, biraz daha yakından eğilmek yeterli olacaktır.

Cumhuriyet öncesinde, Ankara, geleneksel eğlence yaşam biçimini sürdüren bir kent görünümündedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Perrot (1994), Ankara üzerine yaptığı bir gözlemde, kentli halkın yılda iki kez bağlara göç ettiğini ve burada müzik eşliğinde, yemekli- içkili eğlencelerin düzenlediğini belirtmektedir. Özellikle gayrimüslimlerin (Ermeni ve Rum) ud, keman ve kanundan oluşan ince saz

toplulukları, bu eğlence ortamlarının vazgeçilmezidir. Yine bu dönemde, umuma açık tek eğlence mekânı kahvehanelerdir. Ancak İstanbul ve İzmir’de dönem itibarıyla yaygın olan meyhaneleri Ankara’da görmek oldukça güçtür. Ancak belirli konaklar geceleri oturak âlemlerinin eğlence mekânına dönüşebilmektedir. Özetle, Anadolu’nun diğer şehirlerinde olduğu gibi Ankara’da da eğlence, açık havada yapılan çeşitli şenlikler ile ev eğlencelerinden ibarettir ve tamamen folklorik bir nitelik taşımaktadır (Alkan, 2006).

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki eğlence yaşamı bir önceki dönemden farksızdır. 1920’lerin başında da, yine kahvehane, bağ evi ve konaklar yegâne eğlence mekânlarıdır. Meclisin yanında açılan “Kemal’in Lokantası” şehirde yemek yenilecek tek yerdir (Onsekiz, 2003). Schlicklin (1994)’in seyahatnamesine göre, bu dönemde Ankara, oldukça konfordan uzak, eski filmleri gösteren bir sinematograf ile nargile içilen kahve ve akşamları biraz olsun kalabalıklaşan belediye bahçesinden ibarettir. Şapolyo (1968)’ya göre, Kurtuluş Savaşı yıllarında şehirde gizli olarak faaliyet gösteren eğlence mekânları mevcuttur.¹⁷⁸ Gizli olmasının nedeni ise, ilk Meclisin İslâmî gerekçelerle içkiyi yasaklamış olmasıdır.¹⁷⁹ Ancak ilerleyen yıllarda, asker ve bürokrat gibi kurucu seçkinlere hitap eden yeni eğlence mekânlarına ihtiyaç duyulmuş ve bizzat Mustafa Kemal’in isteği doğrultusunda yeni bir cemiyet hayatı inşa edilmeye başlanmıştır. Bunlardan ilki, Ulus’ta 1925’te açılan Fresko’nun Barı ile 1926’da hizmete başlayan Elhamra’dır (Gültekin ve Onsekiz, 2005). Fresko’nun Barı dönemin tüccar, sivil ve askeri bürokrasi ile memurların uğrak yeridir. Müşterilerin deyişiyle “Macar katanası kadar iri ve güzel konsomatrislerin” hizmet ettiği bu yer, küçük bozkır kasabasının Batıya açılan penceresidir (Evren, 1998). Halen günümüzde de aynı isimle faaliyet gösteren Elhamra Bar¹⁸⁰ ise, Fresko’nun o dönemdeki tek rakibidir. Her iki mekânın ortak noktası, Avrupalı kadınların konsomasyon hizmeti vermesidir. Bu barların akabinde, Ulus’ta açılan ve Batı

¹⁷⁸ Bunlar; Kuyulu Kahve, Merkez Kırathane, Efe Haydar’ın Meyhanesi ve Babo’nun Meyhanesidir. Şapolyo (1968)’nin aktarımından, bu meyhanelerde ağırlıklı olarak rakının bulunduğu, şarabın Hristiyanlardan temin edildiğini, biranın ise hiç bulunmadığını biliyoruz.

¹⁷⁹ Ancak bu yasak, içki tüketimine ve kaçak içki ticaretine engel olamamıştır. İlginçtir ki, dönemin emniyet müdürü Dilaver Bey’in kaçak içki ticareti yapması, rakının, eskilerin dilinde, “Dilaver Suyu” olarak anılmasına yol açmıştır (Evren, 1998).

¹⁸⁰ Elhamra günümüzde, Ankara havası çalan bir eğlence mekânıdır.

müziği eşliğinde hizmet veren, Şehir ve Karpiç¹⁸¹ lokantaları gelmektedir. Kentin, modern yüzünü yansıtan bir diğer yer, Ankara Palas'tır. Tamamen Avrupaî bir tarzda işletme yönetimine sahip olan bu mekân, gerek düzenlediği balolar gerekse yurt dışından getirilen orkestralar ile kentin hem modern bir simgesi hem de yeni rejimin uygarlık göstergesi olacaktır. Ancak bu yer, haliyle yerli halka kapalıdır. Müdavimleri yalnızca Cumhuriyet aydınları ve bürokrasisi ile bir bölüm eşraf ve ticaret burjuvazisidir (Nalbantoğlu, 2000).

Modern eğlence yaşamına paralel olarak, Cumhuriyetin ilk yıllarında yerli Ankaralıların en önemli eğlence mekânları Kavaklıdere, Çankaya, Dikmen, Keçiören, Etlik ve Dikmen sırtlarındaki bağ evleri olmuştur. Buralar aynı zamanda saz âlemlerinin önem noktalarından biridir. Kışları şehir merkezinde konaklarda yapılan Muhabbet, Cümbüş ve Divan gibi müzikli toplantılar yaz aylarında bağlarda yapılmaktadır. Bunun yanında, modern mekânlara paralel olarak, başta Kale çevresinde olmak üzere Dışkapı ve Ulus'un arka taraflarında geleneksel müzik icra eden sazlı-sözlü içkili yerler çoğalmıştır. Ulus'taki Tektel Saz Salonu, İsmetpaşa Telgraf Sokak'taki Atıf'ın içkili lokantası, Bentderesi'ndeki Hilmi Baba'nın meyhanesi bunlardan birkaçıdır (Cantek, 2006). Yine Başkent Ankara'nın ilk yıllarında kahvehaneler önemli eğlence mekânlarıdır. Taşhan'dan Anafartalar'a doğru giden yol üzerindeki Zeybekler kahvesinde Seymen, Mustafa Kemal'i koruyan Giresunlu muhafızların kahvesinde ise, horon oyunları oynanmaktadır (Kılıç, 1975). Kale civarında ise, âşık tarzı türlerin¹⁸² seslendirildiği Semaî kahveleri yaygındır.

1930'lu yıllara gelindiğinde, kente dönük imar çalışmaları, çağdaş eğlence mekânlarına olanak sağlayan bir bakış açısıyla kurgulanmaktaydı. Jansen plânına¹⁸³ göre, idarî merkezin Yenişehir (Kızılay) olarak seçilmesi eğlence mekânlarını da etkilemişti. Bu plâna göre, ulus-devlet anlayışını temsilen tasarlanan Gençlik Parkı, Hacettepe Parkı, Stadyum, Hipodrom ve Yenişehir'in odağına konumlandırılan Kurtuluş ve Kızılay Meydanları, Havuzbaşı, Güvenpark ve Atatürk Bulvarı, bu dönemin en canlı eğlence mekânları olmuşlardır. Bu suretle, Batılı tarzda müzikli

¹⁸¹ Bir Rus göçmen olan Juri Georges Karpovitch, Mustafa Kemal'in, servis hizmetinden mutfağına ve müziğine kadar her aşamada asrî bir lokanta kurulması isteğini gerçekleştirmek için 1928 yılında Ankara'ya özel olarak gelmiştir (Tanrıkulu, 1985).

¹⁸² Destan, Koşma, Mani vb.

¹⁸³ Jansen plânı, Ankara şehri için 1928 yılında Alman Hermann Jansen tarafından hazırlanmış bir nazım plânıdır.

eğlence yerleri de çoğalmaya başlamıştır. Yenişehir'deki Süreyya, Ulus'taki Ankara Palas Pavyon, Bomonti, Kulüp 47 ve Gar Gazinosu¹⁸⁴ bunlardan birkaçıdır (Gültekin ve Onsekiz, 2005). Cumhuriyetin 10. yılında Ankara, sinema salonları, gece kulüpleri, pastane ve kiraathaneleri ile yalnız gündüzleri değil geceleri de eğlenceye imkân veren bir kent haline gelmiştir. Hatta eğlence yaşamı, gelişen ekonomik koşullara paralel olarak, sosyal statüye göre ayrışma dahi göstermiştir. Örneğin, Ankara Palas pavyonu ile Karpiç lokantasını üst düzey bürokratlar tercih ederken, Gar Gazinosu, Cumhuriyet ve Üçnal lokantaları orta gelirliilerin tercihidir. Süreyya Gazinosu ise, memurlar ile yabancı sefaretlerin uğrak yeridir (Sargın, 2002). Yine bu dönemde, Gazi Orman Çiftliği, Çubuk Baraj Gazinosu ve Gençlik Parkı bu dönemde faaliyete geçmiştir. Özellikle Gençlik Parkı, dönemin gazetelerinde spor müsabakalarının düzenlendiği, havuzda sandal gezintilerinin ve plaj sefalarının yapıldığı, yeni açılan Gençlik Park Gazinosu'nda “mükemmel müzik caz ve dans eğlenceleriyle” bütün yorgunlukların atıldığı bir mekan olarak sunulmaktadır (Alkan, 2008).

Cumhuriyetin ikinci evresi olarak tanımlanan 1950 sonrası dünya ile birlikte Türkiye için de ekonomik ve sosyal bir dönüşümün yaşandığı bir dönemdi. Ülkenin uluslar arası sermaye ile bütünleşmesinin ilk adımı olan bu evrede, kapitalizm varlığını toplum üzerinde belirginleştirmektedir. Nalbantoğlu (2000)'na göre, bu dönemde enflasyonist politika, tüketimi arttırırken, bürokrasinin eski maddî gücünü azaltmış, ekonomik kazanç ve tüketim alanına yeni modelleri sürmüş ve tüketimi arttırmıştır. Böylelikle tüketime karşı olan geleneksel muhafazakâr ideoloji değişmiş, pazarın bollaşmasıyla sayıca artan ve çeşitlenen eğlence mekânlarından kazanç sağlama payı da aynı oranda artmıştır. Devletçi seçkinler ve değişen dünya düzenine ayak uydurarak toprak sahipliğinden tüccarlığa geçen sınıflar, modern eğlence biçiminin alıcıları olurlarken, bu sınıfların dışında kalan alt gruplar kendi geleneksel eğlence pratiklerine devam etmişlerdir. Cumhuriyetin ikinci evresinde (1950-1970) yabancı sermayenin girişi, yalnızca iktisâdi hayatı değil sosyal ve kültürel yaşamı da doğrudan etkilemiştir. Bu durum kendisini Ankara'da, yeni eğlence mekân ve anlayışlarıyla göstermiştir. Artık yerel olan ana akım eğlence pratikleri içinde yer alabilecektir. Kentin mekân üzerinden geliştirdiği eğlence yaşamı Ulus-Yenişehir

¹⁸⁴ Dönem itibarıyla Gar Gazinosu, yabancı revü ve müzik gruplarıyla ün yapmıştır (Aslanoğlu, 2001).

hattında varlık göstermeye başlamıştır. Batılı anlamda eğlence kültürü Yenişehir’e doğru kayarken, orta sınıf, eğlence mekânlarını Ulus hattına kurmaya başlamıştır. Bu dönemde, çay bahçelerinin çoğu içkili gazinolara dönüşmüş, ailelerin artık rağbet etmedikleri parklar, paralı ancak kentlileş(e)memiş insanlara bırakılmıştır (Gültekin ve Onsekiz, 2005). Yerlilerin artık yabancılar kadar söz sahibi olmaya başladığı bu yıllarda, Cumhuriyetin simgesi mekânlar yıpranmaya, eğlence üslûpları ve hizmet tarzları el değiştirmeye başladığı görülebilir. Bu yıllar aynı zamanda gazino ve pavyon kültürünün ivme kazandığı bir dönemdir. Caz orkestraların yerini Abdullah Yüce’nin şarkıları ve Bayram Aracı’nın türküleri alırken, Rüzgârlı Sokak’taki Tabarin Bar veya Emre Palas Oteli altındaki Yeni Bar gibi yerlerde artık dansöz oynatılmaktadır (Cantek, 2006). Alaturka tarzı eğlence anlayışı ilk defa alafranga/modern eğlenceye güçlü bir rakiptir artık. Bu ikinci evrede, tüketim ve metalaşmaya dönük eğlence anlayışı kurucu seçkinlerin tek elinden çıkarak, orta sınıfa doğru genişlemiştir.

Ankara’nın üçüncü dönemdeki (1970-1980) eğlence anlayışı, ülkenin ağır sanayi hamlesine girdiği, ithal ikameci sanayileşme ile ithal edilen tüketim mallarının yurt içinde üretilmeye başlandığı ve geç de olsa sanayileşmenin adımlarının atıldığı yıllara denk düşmektedir. Üretime bağlı bu dönüşüm, Ankara’da başından beri var olan sosyal ayrımı biraz daha belirgin kılmıştır. Örneğin, Ulus ve çevresi, tamamen alt gelir gruplarının yaşam ve eğlence alanı olarak öne çıkarken, Kızılay, Kavaklıdere ve Çankaya üst gelir gruplarının merkezi olmaya başlamıştır. Bu dönemde, ana akım eğlence mekânları Ulus-Yenişehir hattından, Kavaklıdere-Çankaya aksına kaymıştır. Bu bölgede, dans edilebilen lokanta, bar ve gece kulüpleri varsılların, parklar ve sinemalar ise ekonomik ve sosyal düzeye bağlı olmadan her kesimin tercih ettiği eğlence mekânları olmuşlardır (Gültekin ve Onsekiz, 2005). Alkan (2008)’a göre, 70’li yılların sonunda, kentteki eğlence hayatı üç bölgede toplanmıştır. Buna göre, lokantalar ve oteller Ulus’ta; restoran, kafe, pastane, piknik (*fastfood*) gibi yerler Kızılay’da; sinema, alışveriş merkezleri ve mağazalar Tunalı Hilmi caddesindedir. Bu dönemde radyo ve sinemaya ek olarak televizyon, eğlence yaşamının tam ortasına yerleşirken, bağlamından kopan yeni bir eğlence kültürü belirlemeye başlamıştır. Bu dönem içinde, tüm dünyada etkisini hissettiren 68 kuşağının özgürlük hareketi, metalaşan eğlencenin hedef kaynağı olan gençlerin eğlence yaşam anlayışlarını tamamen değiştirmiştir. Örneğin, bowling, bilardo salonu gibi gündelik

mekânlar ve diskotekler, genç kitle odaklı yeni eğlence anlayışının bir ürünü ortaya çıkmıştır. Orta yaş ve sınıfın uğrak yeri olan gazinolar (Başkent, Lûnapark, Altınnal vb.) ise, bu dönemde de varlığını korumaktadır.

Ankara'nın, 1980 sonrasındaki eğlence hayatı, ülke ekonomisinin dışa açıldığı ve ulus aşırı sanayi-ticarî ilişkilerin devlet politikasıyla desteklenip, liberal piyasa ekonomisinin kararlı bir şekilde uygulandığı bir periyoda denk gelir. Bu dönem aynı zamanda, kitle tüketimine dayalı, tüketen bireyi merkez alan ve bireysel zevk, beğeni fikrinin yaygınlaştığı, imgelerin aşırı anlamlar yüklenerek tüketime sunulduğu, toplumsal sınıfların ama özellikle de orta sınıfın, kendi içindeki ve aralarındaki hiyerarşi unsurlarının tüketim kalıplarıyla örtüşerek yeni bir yaşam tarzının inşa edildiği politikaların başlangıcıdır (Tarhan, 2006). Elbette ki bu dönüşüm, kentin bölgesel plânını da etkilemiştir. Önceki dönemlerde kent merkezinde ikamet eden orta ve üst sınıf Ankaralıları uydu kentlere taşınarak (Bilkent, Ümitköy, Çayyolu, Batıkent vb.) kısmen özerkliklerini ilân etmişlerdir. Bu gelişme, elbette ki eğlence yaşamını doğrudan etkileyecektir.

12 Eylül sonrasında durgunlaşan kentteki eğlence yaşamı, Özal dönemiyle yeni bir başlangıcın içine girmiştir. Cumhuriyet döneminin simge mekânlarından Yenişehir (Kızılay)'in Sakarya ve Yüksel caddeleri, trafiğe tamamen kapatılarak yayalara açılmıştır. Artık Ankara'nın ana akım eğlence mekânları ve özellikle 90'lı yıllara damgasını vuran Türkü Barlar, bu bölgede konuşlanacaktır. 80'ler, aynı zamanda, orta ve üst sınıf gençlerin rağbet ettiği diskoteklerin Ankara'da yaygınlaşmaya başladığı yıllardır. Bunun yanında orta üst sınıfa bağlı orta yaş gruba hitap eden taverna müziği yapan mekânları unutmamak gerekir. Alt gelir grubu ise hemşerilik, akrabalık, cemaat mensubu olma gibi farklı kimlikleriyle oluşturdukları örgütlenmelerle, eğlence yaşamlarını geleneksel biçimlerle sürdürmüşler (Gültekin ve Onsekiz, 2005).

Küreselleşmenin etkisini yoğun hissettirdiği 90'lı yıllarda, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, toplumsal ilişkilerin daha önce hiç olmadığı kadar birbirine yaklaşması, bununla birlikte 80 sonrası izlenen liberal politikaların sonuç vermesiyle tüketime dayalı bir toplum anlayışının olgunlaşması, hiç kuşkusuz eğlence pratiklerini de etkilemiştir. Bu yeni dünya düzenine paralel olarak, Ankara'da, Salata, Artı, Club So, T-shirt, Airport, Betty Club, Manhattan, Tivolino, Kıtır gibi gözde eğlence mekânları, 80 sonrası zenginleşen sınıfın genç çocuklarının

uğrak yeri olmuştur. Bu yıllar aynı zamanda, Ankara'nın İstanbul tipi bir eğlence kültürüyle yeni tanışmaya başladığı bir dönemdir. Bunu sağlayan ise, Türkiye'nin ilk vakıf üniversitesi olma özelliği gösteren Bilkentli öğrencilerdir. Dündar (2000)'in deyimiyle Bilkent, sadece üniversitesiyle de değil, yerleşke çevresinde kurulan aynı adlı uydu kentle de yeni bir yerleşim plânının, yeni bir alışveriş ve eğlence alışkanlığının, hatta yeni bir hayat tarzının Ankara'ya dikilmiş bayrağıdır. Ayrıca, Atakule ve Karum, "Ankara'da yeni bir merkez" sloganıyla hizmete girerek, hizmet sektörü ve bürokraside çalışan beyaz yakalı orta üst sınıfın önemli eğlence mekânları haline gelmiştir. Bu dönemin eğlence yaşamına damgasını vuran önemli bir gelişme ise, doğu bloğu ülkelerinin parçalanmasıyla başta Rusya olmak üzere Ukrayna, Moldova, Gürcistan, Beyaz Rusya, Litvanya gibi ülkelere gelen kadınların gece kulüplerinde çalışmaya başlamalarıdır. Kadınlar buralarda dans gösterileriyle birlikte müşterilere konsomasyon hizmeti vermektedir. Söz konusu bu durum, ilginç bir tesadüf de beraberinde getirmiştir. Nasıl ki 1917 yılında Bolşevik ihtilalinden kaçan Rusların İstanbul'a gelmeleri dönemin İstanbul'un eğlence yaşamına etki edip, değişime neden olduysa, bundan yaklaşık 70 sene sonrasında da bu sefer komünizmin yıkılması ve Sovyet bloğu ülkelerin dağılması neticesinde Türkiye'ye gelen Rus uyruklu kadınlar, Ankara'nın eğlence yaşamını doğrudan etkilemiştir (Alkan, 2008). 90'lı yılların sonuna gelindiğinde, eğlence mekânlarının bölgesel ayrımı, sınıfsal farklılıkları ele vermeye devam edecektir. Şöyle ki, alt gelirli Ankaralıları lokanta ve otellerin yoğunlaştığı Ulus'u tercih ederken, Kızılay orta sınıfın eğlence bölgesi, kentin varlıklı kesiminin yaşadığı Kavaklıdere, Çankaya ve özellikle Tunalı Hilmi Caddesi, üst gelir gruplarının tercih ettiği merkezlerdir (Onsekiz, 2003).

2000'li yıllarda ise, Ankara, bazı bürokratik engellere takılsa da¹⁸⁵ İstanbul'a rakip bir eğlence kenti olma yolundadır. Alkan (2008)'a göre, kentte bu yıllarda, yaklaşık beş bin kişi, eğlence endüstrisinin alıcısı konumundadır. Ancak bir önceki döneme göre, eğlence hayatının lokomotifini sayılan varlıklı sınıf, politik gerekçelerle gece hayatından çekilerek, yerini gençlere ve öğrencilere bırakmıştır. Artık bugün, sekiz

¹⁸⁵ Can Dündar (2000) bir yazısında, Ankara'nın Laila'sı olarak bilinen May Day gece kulübünün milliyetçi muhafazakâr kesimin baskısıyla nasıl kapandığını, küresel bir eğlence yeri olan Hard Rock Cafe'nin Türkiye'deki ilk şubesini, Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nün karşısına açarak nasıl "Soft Rock Cafe"ye dönüştüğünü ve dönemin en gözde mekânlarından Q-ba'nın, komşusu olan emekli bir Paşa ile girdiği mücadeleyi nasıl kaybettiğini detaylarıyla anlatmaktadır.

farklı bölgede¹⁸⁶ birbirinden farklı eğlence tarzlarını görmek mümkündür. Bu anlamda, Kızılay çevresinde orta sınıf, genç ve üniversite öğrencilerinin uğrak yeri olan Türkü ve Rock barlar ağırlıktayken, Tunus ve Kavaklıdere bölgesi, varlıklı orta üst sınıfın tercih ettiği mekânları barındırmaktadır. Tandoğan ve Maltepe ise gazino, pavyon ve gece kulübü tarzında hizmet veren erkek egemen eğlence mekânlarının merkezi konumundadır.

Günümüz itibarıyla, kentteki eğlence mekânları, verilen hizmet biçimi, bölge, icra edilen müzik türü, müşteri ve çalışan profili gibi nitel veriler ışığında değerlendirildiğinde, dört grupta ele alınabilir. Buna göre, ilk grupta pavyon ve gazinolar; ikinci grupta bar, pub ve birahane/meyhane tarzındaki mekânlar; üçüncü grupta restoranlar; dördüncü grupta ise, Batılı tarzda gece kulübü, disko ve *underground* mekanlar bulunmaktadır (Alkan, 2008). Sadece bu sınıflama bile, Cumhuriyetten günümüze Ankara'daki eğlence mekân ve tiplerinin ne ölçüde geliştiğini kanıtlar niteliktedir.

5.2 Yeni Ankaralı Müzik-Eğlence Pratiklerinin Kısa Tarihi

Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve beraberinde getirdiği eğlence biçimi, her ne kadar son yirmi-otuz yılın bir ürünü olarak görülse de, bu süreci olgunlaştıran aşamaların çok daha eskiye dayandığını söyleyebiliriz. Zira tarihsel süreçte, Ankaralı müzik-eğlence pratiklerinin Seymen geleneği başta olmak üzere Orta Anadolu kültüründen önemli ölçüde etkilendiği kabul edilebilir bir gerçekliktir. Bilhassa bölgenin eşraflarınca periyodik olarak düzenlenen içkili, müzikli ve yemekli toplantılar (cümbüş, muhabbet vb.), günümüzdeki Ankaralı eğlence biçiminin temellerini oluştururken, bu ortamlarda icra edilen müzikler yine günümüz Ankaralı müziğinin referans kaynağını teşkil ederler. Ancak, tüm bu güçlü argümanlara rağmen, söz konusu pratiklerin kısa tarihini, sanatçı kişiliklerini, çevre dinamikleri üzerinden şekillendiren birkaç biyografi üzerinden başlatmak daha doğru olacaktır.

Bu isimlerden ilki, uzun bir süre Ankara çevresindeki köy ve kasabalarda gezici müzisyenlik yapan, Orta Anadolu'nu sesli hafızası Ürgüplü Refik Başaran (1907-

¹⁸⁶ Bu bölgeler sırasıyla Kızılay, Tunus-Kavaklıdere, Tandoğan-Maltepe, Cinnah-Çankaya, Cebeci, Ulus-Ankara kalesi, Bahçeli 7. Cadde, Çayyolu-Park Caddesi'dir. Bunların dışında Yenimahalle, Etimesgut, Mamak ve Sincan ilçelerinde alkol ruhsatına sahip eğlence mekânları bulunmaktadır (Alkan, 2008).

1947)'dır. Ağırlıklı olarak Nevşehir, Yozgat, Konya ve Ankara türkülerini birlikte icra ederek, dönemi itibarıyla bulunduğu bölgede ortak bir repertuar algısını geliştiren Başaran, kendine özgü üslûbuyla Ankara çevresindeki birçok yerel müzisyeni etkileyebilmiştir.¹⁸⁷ Özellikle muhabbet âlemlerinde, Başaran'ın havalarını¹⁸⁸ çalamayan, onun repertuar düzenine riayet etmeyen müzisyen pek makbul değildir (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

Ankaralı müziğinin tarihinde iz bırakan bir diğer önemli isim Bayram Aracı (1920-1969)'dır. Genç yaşta, Elmadağ'dan Ankara'ya gelerek, Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Ziya Yağar gibi müzisyen Seymenlerin yanında yetişen Aracı, Misket, Hüdayda, Atım Arap, Yandım Şeker, Ankara Zeybeği gibi geleneksel Ankara türkü ve oyun havalarını büyük bir canlılık ve dinamizm içinde yeniden yorumlayarak yöre folklorunda farklı bir çığır açmakla kalmayıp, günümüzdeki bağlama icra geleneğine damgasını vuran Neşet Ertaş, Çekiç Ali, Arif Sağ ve Orhan Gencebay gibi üstatlara esin kaynağı olmuştur. Örneğin, bağlamada bozuk (kara) düzende (alt tel/la, orta tel/re, üst tel/sol), alt tel üzerindeki ikinci oktav re perdesini karar perdesi/sesi olarak bütün türkülerini bu ekseninde çalması ve sazını kendisine eşlik eden bir ritim aleti gibi fonksiyonel kullanması, yeni bir icra pratiğinin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bayram Aracı'nın sazı kadar söyleyiş üslûbu da dikkat çekicidir. Tokel (2001)'e göre, Aracı'nın, okuyuşundaki yiğitçe hatta yer yer külhanbeyi edası, sanatı daha çok işret ortamlarında icra etmesinden kaynaklanmaktadır. Sesini mümkün olduğunca kalınlaştırıp bazen geniz, bazen kafa sesi kullanarak okuduğu türkülerini resitatif nida motifleri ile konuşmalarla, mahalli söz ve seslerle süslemesi, karakteristik Ankara tavrını belli eder niteliktedir. Aracı'nın bir diğer özelliği, yöresine ait anonim türkü ve oyun havaları tarzında besteler yapmasıdır. Burada müzik haliyle yöre estetiğine bağlı kalırken, söz kısmı döneminin basit ve sıradan şarkı sözlerini andıran niteliktedir (Tokel, 2001). Bayram Aracı, aynı zamanda, Ankara havaları ile Orta Anadolu'nun bozlak ve oyun havalarını, İstanbul'da, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses gibi önemli isimlerin sahne aldığı gazinolara (Kristal ve

¹⁸⁷ Refik Başaran'ın albüm kayıtları incelendiğinde, yöresel ağız ve çalım tekniklerine riayet ettiği, sırma telsiz sazına yalnızca kaşık ve zilin eşlik ettiği görülebilir. Bir ek bilgi olarak; Başaran, yaşamı boyunca 65 kadar plâk yapmış (bunlardan biri enstrümantal) ve bu plâklarda 90'a yakın türkü icra etmiştir (Kaya, 1991).

¹⁸⁸ Refik Başaran'ın icra ettiği türküler, yapı ve menşe bakımından şu şekilde sınıflanabilir: (a) kendi yöresine ait manilere dayanmayan anonim türküler; (b) mani sözlerinin kısmen değiştirilmesi ve ilâve sözlerin eklenmesiyle elde edilen türküler; (c) gezici müzisyenlik yaptığı dönemlerde öğrendiği türküler; (d) sözleri kendisine ait olan türküler (Kaya, 1991).

Nohutlu) taşıyan ilk halk müziği sanatçısı olarak önem taşır. Bu sanatçılarla aynı sahneyi paylaşarak, yöresel ezgilerin piyasa şartları içinde yeniden yorumlanmasına ön ayak olmuştur. Elbette ki, böyle bir konseptin gelişmesinde, 1940’larda, Varlık Vergisi sonrasında gayrimüslim burjuvazinin yerini alan yeni kırsal kökenli zenginlerin talepleri burada önemli bir rol oynar. Ortaya konulan tüm bu veriler, Bayram Aracı’nın, kentleşmenin hızlandığı, şehirlerde yeni müzik ve eğlence mekânlarının arttığı 1960’lı yıllarda, geleneksel olanı popüler bir tarz ve üslûpta veren, yeni zevk ve eğilimleri müziğine anında adapte edebilen bir sanatçı tipine karşılık geldiğini göstermektedir (Tokel, 2004).¹⁸⁹

Ankaralı müziğini, en az Aracı kadar etkileyen bir diğer isim, Zekeriya Bozdağ (1930-1985)’dir. Kayserili olmasına karşın, müzisyenlik hayatının büyük bir kısmını Ankara’daki düğün ve gazino ortamlarında geçiren Bozdağ, 1965-1980 yılları arasında, özellikle Orta Anadolu Türküleri’ni okuduğu 45’lik plâkları en çok satan sanatçılardan biri olmuştur. Şöhretini ise, dönemindeki tek kitle iletişim aracı olan devlet radyosundan ziyade piyasaya borçludur. Sanatçının diğer bir özelliği, Bayram Aracı başta olmak üzere dönemin popüler diğer ses ve saz sanatçılarındaki olduğu gibi, türkü formunda besteler yapmasıdır (Tokel, 2009).¹⁹⁰

Bu üç önemli ismin dışında, Güngör Onurlular, Nuri Erkaya, Nurhak Gün, Necati Coşkunes ve Savaş Göçer gibi icracılar, 70’li yılların ortalarından 90’lı yıllara kadar yaptıkları işlerle, günümüz Ankaralı müziğinin temellerini atmışlardır.¹⁹¹ Bu sanatçıların en belirgin ortak özellikleri; düğün eğlenceleri ve gazino ortamlarında çalışmaları, hem saz çalıp hem söylemeleri¹⁹² aslen Ankaralı olmayıp, çocukluk veya gençlik çağlarında şehre gelip, bu müziğe ilişkin kültürel sermayelerini sonradan edinmeleri, albüm kayıtlarında ve canlı performanslarda hem arabesk hem bozlak hem de oyun havalarını birlikte, aynı repertuar bileşeni içinde icra etmeleridir. Bu

¹⁸⁹ Aracı’nın yaptığı albüm kayıtları incelendiğinde, oldukça hızlı ve seri bağlama icra tekniğine sahip olduğu ve bozlak harici saz açışlarında arabesk vâri yorumlamalarda bulunduğu görülebilir. Parça içinde, köprü niteliği taşıyan kromatik pasajlara yer vermesi ise, döneminin önünde bir bağlama icracısı olduğunu gösterir. Zira arabesk müzik ortaya çıkana kadar bu tip bir icra tekniğini yaygın değildir. Bayram Aracı’nın, gerek saza gerekse söze dayalı tavrında şehirli üslûbu ağır basar. Bu yönüyle, Refik Başaran’dan ayrılır.

¹⁹⁰ Örneğin, sözleri Abdurrahim Karakoç’a ait olan “Unutmak kolay mı deme/Unutursun Mihribanım” adlı türkü, Bozdağ’ın ilk beste denemelerindendir.

¹⁹¹ Bu kuşağın bir sonraki en ünlü temsilcilerin başında Oğuz Yılmaz, Peçenekli Süleyman, Mehmet Demirtaş ve Ankaralı Turgut gibi isimler gelir.

¹⁹² Bağlamaya; darbuka, zil ve kaşık eşlik ederken, nadiren keman ve klavye gibi eşlik sazların varlığı dikkat çekicidir.

sanatçıların bir önceki dönemden farkı, üslûp bakımından şehirli bir söyleme sahip olup arabesk müziğe de yer vermeleridir. Yukarıda da değinildiği gibi, bu sanatçıların performansları, arabesk, bozlak, Orta Anadolu türküsü ve oyun havası koalisyonlarına dayanmaktadır.

Ankaralı müzik-eğlence pratiklerinin bir yanı, hiç kuşkusuz, köy odalarında yapılan sohbetli eğlencelere dayanır. Oda sohbetleri, genellikle, köyün varlıklı birinin evindeki büyük salonda yapılmak suretiyle icra edilir. Ağırlıklı olarak yetişkinlere özgü olan bu toplantılarda, eğlence faaliyetleri delikanlılar tarafından gerçekleştirilir ve bazı durumlarda, köy dışından gelen yabancı konuklar da katılabilmektedir (Özdemir, 2005). Bu ortamdaki işleyiş, düzen ve aktörlerin durumu şöyle betimlenebilir:¹⁹³

Köy odalarında yapılan muhabbet âlemleri, ekseriyetle düğün eğlencelerinin bir parçasıdır. Çoğunlukla yatsı namazı ile sabah ezanı aralığında icra edilir. Bu muhabbetlerin en önemli özelliği, kadınlı, içkili ve müzikli olmalarıdır. Kadın oynamak esastır. Ortamın sevk ve idaresi “delikanlıbaşı” olarak tanımlanan bir kişi tarafından yürütülmektedir. Nitekim bu kişinin her sözü mekânda bağlayıcıdır. Bunun dışında bir de içki servis etmekle görevli, “ocak” denilen saki bulunur. Muhabbette herkesin oyuna kalkma gibi bir âdeti yoktur. Oyuna iştirak edecek kişileri delikanlıbaşı belirler ve bu durumu ya kendisi dillendirir ya da saz çalan kişinin kulağına fısıldayarak onun söylemesini ister. Oyuna kalkan oyunculara birbirine bağlı oyun havaları eşlik eder ve hemen ardından “çok” denilen bir ritüel gerçekleşir. Oyuncular, yere çömelerek soluk alırken, tepsiyle içkiler servis edilir.¹⁹⁴ Bu sırada, icracı, açış yapıp bir bozlak seslendirir. Uzun havanın akabinde, yine birkaç oyu havasının birbirine bağlanarak çalınmasıyla oyun sona erer. Burada çökün amacı, uzun bir süre oynayan oyuncuların dinlenmelerini, soluk almalarını sağlamaktır. Bu ortamda, oyun havası ve bozlak ağırlıklı bir repertuar mevcuttur.¹⁹⁵ Oyun havalarında en çok icra edilen eserler; Misket, Atım Arap, Yıldız, Kozandağı

¹⁹³ Söz konusu veriler, Ankara halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden Rıfat Balaban ile oyun havalarının ünlü ismi Peçenekli Süleyman’ın beyanları esas alınarak derlenmiştir.

¹⁹⁴ Balaban’a göre, köy muhabbetlerinde Sabahi-Çiçekdağı söylendiğinde çökülürdü ancak içki gelmezdi (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

¹⁹⁵ Balaban’a göre, kadınlı muhabbetlerde, zeybek ve divan gibi türler icra edilmez. Bunlar daha çok erkek erkeğe yapılan saz âlemlerinde görülür (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

ve Cezayir¹⁹⁶’dir. Bunların dışında oturak havalarına da yer verilir. Karpuz Kestim Yiyen Yok, Alim Gitme Pazara, Kezibanın Alt Odası Sekili gibi türküler hep bir ağızdan söylenir.¹⁹⁷ Müzisyen ve oyuncu kadınlar, muhabbet âlemlerinin en önemli aktörlerdir. Muhabbet sazcularının¹⁹⁸ mekânı genelde Samanpazarı’ndaki kahvelerdir ve bu müzisyenler aynı zamanda kendilerine eşlik edecek oyuncu kadınları bulmakla mükelleftir. Zira müzisyen ile oyuncu arasındaki performans uyumu oldukça önemlidir. Müzisyenlerin işlevi, bununla da sınırlı değildir. Yatsı namazından, yani muhabbet başlamadan önce, köydeki evleri bir bir dolaşarak, ahaliyi eğlenceye, bahşiş karşılığı müzik yaparak, davet etmektedirler. Bu ortamın diğer bir önemli aktörü oyuncu kadınlardır. Kadınların buradaki işlevi yalnızca dans etmektir. Kadının herhangi bir türküyü oyun dışı eşlik etmesi mümkün değildir. Zira vokal icra tamamen sazıcının görevidir. Muhabbetlerde, uzun süre oyun oynamaya dayanaklı kadın makbuldür ve tercih nedenidir. Eğlenceye, dönüşümlü oynamak koşuluyla iki veya üç kadın davet edilir. Bazı durumlarda, bu kadınlarla birlikte “ana” denilen bir kadın daha gelir. “Analar” bu tip eğlence ortamının eskilerindendir. Yaşını ilerlemesine koşut olarak aktif oyunculuğu bırakıp, yeni oyuncu kadınlar yetiştirmek suretiyle, muhabbet âlemlerindeki pasif görevine devam ederler.¹⁹⁹ Buradaki işlevi ise, dans düzenini kontrol edip yönlendirmektir.

Köylerdeki oda sohbetleri kadar, şehir merkezinde yapılan sazlı muhabbetlerde²⁰⁰ hiç kuşkusuz Ankaralı müzik-eğlence pratiklerinin temelini oluşturur. Kale civarındaki bazı konaklar başta olmak üzere, bağ evleri ve özellikle de Ankara’nın eski yerleşimlerinden biri olan Hacettepe semti, sazlı-sözlü muhabbetlerin yapıldığı yerlerdir.²⁰¹ Bunun yanında, Yağcıoğlu Fehmi Efe’nin kahvesi de önemli bir meşk merkezidir. Bu ortamların işleyiş ve düzeni de oda sohbetlerinden farksızdır. Ancak

¹⁹⁶ Bu eserin sembolik bir anlamı vardır. Cezayir, muhabbetin en son çalınan eseridir ve muhabbetin sona erdiğinin habercisidir.

¹⁹⁷ Balaban, söz konusu oturak havalarının günümüzde birer oyun havasına dönüştüğünü belirtir (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

¹⁹⁸ Dönemin en meşhur muhabbet sazcularının başında Zekeriya Bozdağ ve Sazcı Sülo gelir. Bu müzisyenler Ankaralı olduğu gibi Yozgatlı, Niğdeli, Çankırlı ve Kırıkkaleli de olabilmektedir (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

¹⁹⁹ “Analar” güncel tabirle, bir çeşit oyuncu koçudur. Geçmişte ün yapmış bazı oyuncu kadınlar şunlardır; Bitişik Melahat, Zilli Canan, Kaşık Kırık Hatice, Kızılcahamamlı Ayşe. Bu kadınların muhabbette teşrif etmesi, o düğün veya eğlencenin itibar göstergesidir (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

²⁰⁰ Örneğin, cümbüş âlemleri bunlardan biridir.

²⁰¹ Hacettepe, aynı zamanda, dönemin tüm önemli bağlama icracılarının ikamet ettiği yerdir. Ziya Yağar, Mustafa Koç ve Mucip Arcıman gibi icracılar Hacettepe semtinde yaşamışlardır (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

şehirdeki müzikli toplantılarda icra edilen repertuar çevreden kısmen farklıdır. Bu ortamlarda, oturak havaları ve düz oyunların yanında, zeybek ve divan gibi türlere de yer verilir. Şehirdeki âlemlerin simge ismi ise, Genç Osman'dır.²⁰² Aynı zamanda, Ankara halk müziğinin önemli bir kaynak kişisi olan Genç Osman, bu ortamlarda, icra ettiği türkü ve oyun havaları kadar, anlattığı, hikâye, kıssadan hisse ve müstehcen fıkralarıyla da ünlüdür.

Cumhuriyetin ikinci döneminden itibaren, Ankara'nın hızlı bir kentleşme sürecine girmesi ve devlet ideolojisinin modern yaşam tarzını egemen kılma çabaları, bu tür müzikli toplantıları da olumsuz yönde etkilemiştir. Ancak bu tip eğlenceler, farklı formlarda, gelenekle olan ilişkisini yeni mecralar üzerinden sürdürmekte kararlıdır. 60'lı yıllar, Başkentte, Batılı tarzda hizmet veren eğlence mekânlarının karşısında Türk müziği icra eden yeni gazinoların türediği bir dönemdir.²⁰³ Yine bu dönemde, gündüzleri, dönemin popüler sanatçılarının sahne aldığı, ağırlıklı olarak yine Türk müziği çalan, içkisiz, çay bahçesinden bozma aile gazinolarını²⁰⁴ da görmek mümkündür. Söz konusu bu ayrışma, mekânların bölgesel dağılımlarını da yansıtmıştır. Örneğin, Batılı tarzda hizmet veren yerler, dönem itibarıyla, Yenişehir ve Atatürk Bulvarı çevresinde yer alırken, gazino ve pavyonlar Ulus Rüzgârlı Sokak ve Çankırı Caddesi boyunca, aile gazinoları ise, ağırlıklı olarak, âdeta şimdinin bir pavyon semti olan Cebeci civarı ve Gençlik Parkı'nda konuşlanmıştır. O döneme ait önde gelen gazinolar şunlardır: Casablanca, Esenpark, Maksim, Kazanova ve Ahu.

Öztürk'e göre, 60'lı yılların gazinoları, halk müziği ve sanat müziği olmak üzere iki türde müzik yapmaktadır.²⁰⁵ Buna göre, sahneye ilk olarak, bir hanende eşliğinde fasıl ekibi çıkmaktadır. Fasılın buradaki amacı, ilerleyen saatlerde sahne alacak

²⁰² Balaban'a göre, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Genç Osman'ın sazları, 36 tekne boyunda, 17 perde sistemli ve bağlama düzenindedir. Ancak bir ara, Fehmi Efe, sazını bozuk düzene ayarlayarak Konya ve Kayseri tavırlarına ilgi duymuştur (R. Balaban, kişisel görüşme, 27 Kasım 2012).

²⁰³ O dönem Ankara'da, şimdiki gibi, mekânlar, müzik türüne göre farklılık göstermekteydi. Örneğin, gazino, pavyon tipi gece kulüpleri Türk müziği icra ederken, barlar Batı tarzı pop müziği formatında hizmet vermekteydi. Orkestralı gruplar ise, daha çok otellerde sahne almaktaydı (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²⁰⁴ Bu gazinolardan bazıları şunlardır: Güneypark, Lûnapark, Japon ve Dörtüol. Öztürk (2012)'e göre, aile gazinolarında ekseriyetle Türk müziği (halk ve sanat müzikleri) yapılmakla birlikte mutlak suretle davul, bas ve gitardan oluşan bir pop orkestrası veya o dönemdeki tabirle aranjman grubu bulunmaktadır. Bu tip gazinolar günde iki matine yapmaktadır ve Çarşamba günleri yalnızca kadınlardır. Burada en az bir Radyo sanatçısı sahne alır. Aile gazinolarında çalmak müzisyenler açısından itibar meselesidir. Buralardaki izlerlikle kalitesinin, gece kulüplerine nazaran daha iyi olması, iyi müzisyenlerin burada çalışmasını teşvik eder (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²⁰⁵ Tek bir sanat müziği grubu bütün gece farklı solistlere eşlik eder. Buna karşın her halk müziği solistinin kendisine ait bir grubu olur (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

solistlere zemin hazırlamaktır. Fasilın akabinde, sanat müziği icra eden bir “uvertür” sahne almaktadır.²⁰⁶ Uvertür, hemen ardında yerini bir türkücüye bırakır.²⁰⁷ Gecenin ilerleyen saatlerinde, halk müziği ve sanat müziği icra eden solistler sahne alır.²⁰⁸ Programı her zaman, assolist kimliğiyle bir sanat müziği sanatçısı kapatır. Bazı mekânlarda assolistten önce dansöz de görmek mümkündür. Burada her solistin ayrı bir repertuarı vardır ve her bir solist, diğerleriyle çakışmayacak farklı bir repertuar hazırlamaya özen gösterir (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 202).²⁰⁹ Şekil 5.1 bu tip eğlence mekânlarındaki program akışını gözler önüne serer.



Şekil 5.1 : 60'lı yıllardaki gazinoların program akışı.

Görüldüğü gibi, dönemin gazinolarında, bütüncül bir Türk müziği anlayışını öne çıkar. Özellikle de halk müziği solist ve grupları burada ayrı bir önem taşır. Öztürk'e göre, o dönemdeki (60'lar) gazinolarda halk müziği solistlerine yalnızca bağlama ve darbuka eşlik etmektedir. Bazı durumlarda buna kaşık ve zil eklenmiştir.²¹⁰ Bağlama takımları genelde üç kişiden oluşmaktadır ve icralarını belirli bir hiyerarşik düzlemde gerçekleştirirler. Buna göre, topluluğu yöneten bir şef saz vardır. Diğer sazcular ise, mekânda “kelle saz” olarak anılmaktadır. Bu tabirin nedeni ise, sahnede sadece görüntü olarak var olmalarıdır. Zira mikrofon sadece şef sazda mevcuttur. Ancak ilerleyen dönemlerde (70'ler) bu uygulama sona ermiş, bütün bir saz grubu, aktif icrada rol oynamıştır. Yine de hiyerarşik yapı korunmuştur. Bu sefer şef saz, elektro

²⁰⁶ Bu kişi genelde, mekânda çalışan bir konsomatris olabilmektedir (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²⁰⁷ Bu dilimde ünlü olmayan türkücüler yer alır (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²⁰⁸ Bu solistler mutlak suretle döneminde ün yapmış sanatçılardan seçilir (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²⁰⁹ Sahneye ilişkin bir başka ayrıntı ise, orkestradaki darbukacıların, solist değişimlerini bildirmek amacıyla sunuculuk yapmalarıdır (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²¹⁰ Burada kaşık, kastanyet biçiminde diz ile el arasında çalınmaktadır (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

bağlamaya transfer olurken, diğer sazlar mikrofonla akustik bağlama çalmaya devam etmişlerdir.²¹¹ Halk müziği gruplarının repertuar bileşenleri ise, o dönemde plâklarla popüler olmuş türkülerle radyoda (yurttan seslerde) çalınan türkülerden ibarettir. Bunun yanında halk müziği motifleri taşıyan beste denemeleri de mevcuttur.²¹² Elbette ki bu repertuar içinde Ankara türkü ve oyun havaları olmazsa olmazdır.²¹³ Bilhassa Güdüllü Dursun Yücel'in, Ankara oyun havaları başta olmak üzere Refik Başaran'ın repertuarını kendine özgü üslûbuyla seslendirmesi ve icra ettiği oyun havasının arasında sahnedekilere ıslık çalıp lâf atması²¹⁴ dikkat çekicidir²¹⁵ (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

70'li yıllar, gazinoların Ulus semtinin tek elinden çıkıp Maltepe ve Çankaya'ya doğru yayıldığı bir dönemdir. Cinnah'taki Altınnal, Gençlik Parkı'ndaki Lûnapark, Tunus'ta Grand²¹⁶ ve Akay'da Başkent gazinolarının açılması, bu bölgenin ilerleyen yıllarda kentin ana akım eğlence kültürüne ev sahipliği yapacağının bir habercisi olarak görülebilir. Bölgesel anlamdaki bu değişimin, kısmen sahne işleyişini ve aktörlerin durumunu etkilediği söylenebilir. Buna göre, halk müziği grupları bir önceki döneme göre daha kalabalıktır. Artık yalnızca bağlama takımı ve ritim sazlardan ziyade, içinde kaval, mey, kemane, bas bağlama²¹⁷ ve hatta klârnet olan gruplara yönelim söz konusudur.²¹⁸ Ritim sazların arasına giren bongo²¹⁹ yine bu

²¹¹ Buradaki sazların ölçüsü de zorunlu olarak standarttır. 40-41 tekne boyunda tambura tipi uzun sap bağlamalar yaygındır. Akort sistemiyse şöyledir; alt tel 440 frekans Do'dur. Erkek solistler Neva perdesi (440 frekans Fa), kadın solistler ise, Dügâh perdesi (440 frekans Do) üzerinden söylerler. Eğer geniş aralıklı bir eser seslendirilecekse, Rast perdesi (440 frekans Sib) referans alınabilmektedir (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²¹² Bu besteler genellikle, Âşık edebiyatı ürünlerinden hareketle yapılmaktadır. “Âşık müziği ve edebiyatına yoğunlaştığımda, bestelenen birçok türkünün Karacaoğlu, Âşık Dertli ve Emrah gibi ozanlara ait olduğunu öğrendim” (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²¹³ Öztürk (2012), gazinolarda müzisyenlik yaptığı dönemlerde, müşteri olarak gelen bazı Seymenlerin, Misket ve Fidayda çalındığı zaman sahneye davet edilip düz oyun oynadıklarından söz etmektedir. Ayrıca bazı solist ve müzisyenlerin de sahnede düz oyun oynadıklarını belirtir: “Nuray Akın çok güzel Ankara havası oynardı, çalışmıştı buna. Aynı şeyi Figen Sezer de yapardı. Kavalcı Bahri İlhan ile Kaşıkçı Kemal de, Misket veya Fidayda çalındığında hemen oyuna başlardı” (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²¹⁴ “Hadi goçlar” “hele hele” vb.

²¹⁵ Dursun Yücel'in kardeşleri Hasan ve Mustafa Yücel kardeşler de yine bu mekânların önemli saz icracıları arasındadır. Bilhassa Hasan Yücel, o dönemde bağlama düzeninde seri bir biçimde icra ettiği Topal ve Şekeroğlu ile ün yapmıştır. Hatta Yücel'in bu icrası, yine o dönemin genç bağlama üstatlarından Orhan Gencebay ve Arif Sağ'ın dikkatini çekmiştir.

²¹⁶ Burası aile gazinosudur.

²¹⁷ Buradaki bas bağlama, divandan bozma, 4 telli ve kısa saplı bir sazdır. Gitar teli takılmıştır. Melodik bir icra yerine armonik kullanım öne çıkar (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

²¹⁸ Çalgı gruplarının niceliği solistin kazancıyla doğru orantılıdır; zira bu mekânlarda sazı parasını solistler karşılamaktadır.

²¹⁹ İlerleyen dönemde Ankaralı müziğinin önemli bir bileşeni olacaktır.

dönemin ürünüdür. Bağlama grupları da aynı şekilde genişlemiştir. Aynı tip sazların yerine cura, tambura ve divandan oluşan bağlam ailesi orkestranın önemli bir bileşeni haline gelmiştir. Bu dönemin diğer bir özelliği, *leslie* efekt tonlu elektro bağlamaların moda olmasıdır. 70'li yıllardaki gazinoların program akışları ise, yine bir önceki dönemle paralellik gösterir. Ancak bazı mekânlar farklı olarak, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden yöre ekipleri getirerek folklor ve müzik gösterileri sunmaktadır (İ. Öztürk, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

80'li yıllar ise, gazino yaşamı açısından önceki dönemin bir devamı niteliindedir. Aynı sahne ve program düzeniyle çalgı gruplarının nicel ve nitel yapısında anlamlı bir farktan söz edilemez. Ancak bu dönemi belirgin kılan en önemli olay, İstanbul gazinolarının ünlü isimlerinin Ankara'da da sahne almaya başlamalarıdır. Artık, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Bedia Akartürk ve İzzet Altınmeşe gibi sanatçılar periyodik olarak bu gazinolarda izlemek mümkündür.²²⁰ Dolayısıyla 80'li yıllarda gazino hayatı bakımından İstanbul'la yarışan bir Ankara'dan söz edebiliriz. Buna karşın 90'lı yıllar, gazino kültürünün, çeşitlilik kazanan popüler eğlence hayatına karşı yenik düştüğü ve marjinalleştiği bir dönemdir. Bundan böyle gazinolara bütüncül bir Türk müziği anlayışı yerine arabesk müzik ve grupları egemendir. Ancak yine de halk müziğinden vazgeçmek o kadar kolay değildir. Her ne kadar bu dönemin gazinoları fasıl ve assolist anlayışına son verse de, arabesk soundlu türkülere yer vermeye devam etmişlerdir.²²¹ Tüm bu görece olumsuz gelişmelere rağmen 90'lı yıllar, Ankaralı müziği için bir dönüm noktasıdır. Zira bu müziğin popülerleşerek müzik endüstrisi içinde belirli bir pazar payına ulaşması, bu müziğin geçiş dönemi eğlenceleri dışında da izlenebileceği mekânlara olan ihtiyacı beraberinde getirmiştir. Bu dönemle birlikte, cümbüş, muhabbet ve oda sohbeti gibi geleneksel eğlence tarzları, modern mekânlarda temsil edilmeye başlamıştır. Dolayısıyla bu ortamların türkü ve oyun havaları ilk kez konsept olarak, geleneksel bağlarından koparak, bar, gazino ve pavyon gibi mekânların nesnesi haline gelmiştir. Öncü mekân ise, Erzurumluların işlettiği bir bardır.²²² Ancak burası tam anlamıyla Orta Anadolu'ya özgü geleneksel eğlence anlayışını temsil edememiştir; zira kadın

²²⁰ Bu sanatçıların birçoğuna Ankara müzisyenleri eşlik etmektedir. İstanbul'da eşlik eden grup farklıdır.

²²¹ Bu dönemde Türk sanat müziğinin kesilmesi, gazino müşteri profilinin değişmesiyle orantılıdır. 90'lardan itibaren orta üst sınıfın gazinolarla ilişkisi kalmamıştır.

²²² Peçenekli Süleyman'ın sahne aldığı İç Cebeci semtinde Metro Bar.

ve çok gibi unsurlar yoktur.²²³ Ancak Haymanalı Erhan ve Burhan Göçer kardeşlerin Maltepe'deki gazinolarına muhabbet, cümbüş ve oda sohbeti tipi eğlence pratiklerini taşıma fikri bu yeni eğlence anlayışının önünü açmıştır; ama yine de gazino tamamen bu konseptte dönüşmemiştir. Gece 12'ye kadar oyun havası, bu saatten sonra ise, halk müziği, fantezi ve arabesk icra eden bu mekân, ilerleyen yıllarda yalnızca oyun havasına dönüş yapacaktır (Peçenekli Süleyman, kişisel görüşme, 15 Kasım, 2012).

2000'li yıllara gelindiğinde ise, sıkı bir dar boğaz içine giren birçok gazino ve pavyonların büyük bir bölümü, tamamen Ankara havasıyla hizmet veren eğlence mekânlarına dönüşmüştür. Mekânların genel işleyişi ve içeriğinde büyük bir değişiklik olmazken, farklı olan sadece müziğin niteliğidir. Yeni konseptin ilk halini Karakurt (2003) şu şekilde gözler önüne serer:

Maydanoz Kulüp, Ankara Rüzgârlı Sokak'taki iş merkezinin zemin katında. Hafta içi olmasına rağmen tıka basa dolu. İşin sırrı hemen ortaya çıkıyor. Sahnedeki bağlamacının çaldığı Sincan tarzı oyun havası. Oynamak isteyen dileğini peçeteye yazıp gönderiyor bağlamacıya. Sırası gelen sarışın Rus kızlarıyla karşılıklı misket havasını oynuyor. 14 ay önce burası da çevredeki kulüpler gibi sinek avlıyordu. Maydanoz'un işletmecisi Asıl Altun (35) kendine sordu: “Burası Ankara'ysa neden Ankara müziği yapmıyoruz?” Kolları sıvayıp, Kuğu Gölü balesini sahnelemek için gelen Rus grubuna kaşıkla Sincan havası oynamayı öğretti. Yerel televizyonlara ve gazetelere ilân verdi. Şimdi haftanın her günü dolup taşıyor. Altun, ‘Özellikle Polatlı, Gölbaşı ve Çubuk'tan gelenlerin sayısı arttı. Cuma ve cumartesi günleri içeriye girmek mümkün değil, oynamak için sıra bekleniyor. Ali Albay'ın müziği Seymenler için çok uygun. Oynamak için sıra bekleniyor. Asker uğurlama, kına gecesi, sünnet düğünü eğlencesini her gece gerçekleştiriyoruz. Köy odası modelini buraya getirdik. Rus revü kızları da durumlarından memnun. Revü gösterileri sırasında çok yorulduklarını, Ankara müziğiyle sabahlara kadar oynadıkları halde yorulmak bir yana rahatladıklarını söylüyorlar' diyor (Karakurt, 2003).

Bu müziğin yarattığı etki, yine 2000'li yılların başında, yalnızca gazinolarla sınırlı kalmamıştır. Geçmişteki aile gazinolarını andıran çay bahçeleri de, belirli bir süre oyun havası tarzı müzik ve eğlence biçimine ev sahipliği yapmıştır. Karakurt (2003)'un bu mekânlara ilişkin yaptığı gözlemler de oldukça dikkat çekicidir:

Ankara Gençlik Parkı'nda bir pazar günü. Gazinoyu çağrıştıran Akan Çay Bahçesi'nin sahnesine iğne atsan yere düşmez. Elektrosaz ve darbuka eşliğinde dalgalanan kalabalık, ellerinde kaşıklarla, birbirine dokunmadan “Hüdayda” oynuyor. Ritim sabit. Değişen,

²²³ “Burada kadın ve çok yoktu. İsteyen kaşıkla sahneye çıkıyor ve oyununu oynuyordu” (Peçenekli Süleyman, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012).

melodiler. Mekâna “damsız” girmek mümkün, sahneye çıkmak asla. Demir korkuluklarla çevrili “bekârlar locası” mensupları, sahnede dans eden “aile” bölümünün müşterileri arasına sızmaya çalışıyor. Ne yapsalar nafile, sahne çevresi garson çemberi altında.

Ankara'da askerliğini yapan oğullarını, sevgililerini, akrabalarını görmeye gelenler çay bahçesinin aile bölümünün plâstik sandalyelerine yerleşmiş, oynayanları izliyor. Semaverli masaların sotesinde askeri üniformalar çıkarılıp siviller giyiliyor. Saçlarını jöleyle parlatan gençlerin bir sonraki hamlesi elleri arka ceplerine atmak. Havalı bir şekilde tahta kaşıklar çekiliyor. Doğru sahneye...

Çay bahçesine hızla giren bir kadın, başındaki türbanı ve deri kabanını çıkararak sahneye fırlıyor. Tuhaf bir telâş içinde. Hızlı hızlı oynuyor. Kapıdan girip oyunu tamamlayıp masasına dönmesi sırasında geçen süre en fazla 15 dakika. Türbanını ve montunu giyip aynı hızla çıkıyor kapıdan. Telâşının sebebi nedir acaba? Peşinden koşup sormayı deniyorum. Konuşmak istemiyor. Garson durumun farkında. Tafsillatlı bilgiyi ondan alıyorum: “‘Abi” diyor, “‘Sincan müziği, oyunu insanı rahatlatır. Bir nevi terapi yapar” (Karakurt, 2003).

Tüm bu gelişmeler, 2000’li yıllarda, Ankara’daki birçok gazino, pavyon ve gece kulübünün, oyun havası konseptine dönüşmesine olanak sağlamıştır. Aşağıda verilen çizelge 5.1 günümüzde, Ankaralı müziği icra eden mekânları gözler önüne sermektedir.

Çizelge 5.1 : Ankaralı müziği icra eden eğlence mekânları.

Ulus	Cebeci	Maltepe
Ahu	Anatolia	06 Pavyon
Denizkızı	Dörtler	Mega Show
Elhamra	Eydost	Miami
Flash	Harem	Reyna
Hasret	Kaderim	Şanzelize
Maks	Köyüm Redkit	
Kral ve Ben	Parlement	
Kristal	Pırlanta	
Palmiye	Yalıkent	
Renk	Yeşilova	
Roma		
Santral		
Saray		
Sayanora		
Star		
Tempo		
Yeni Konak		

Çizelge 5.1’de görüldüğü gibi, Ankaralı müziği icra eden gazino²²⁴ pavyon²²⁵ ve gece kulübü²²⁶ gibi eğlence mekânları, Ulus, Cebeci ve Maltepe olmak üzere üç bölgede varlık gösterirler. Buna göre, Ankara oyun havası tarzında hizmet veren en çok eğlence mekânları yoğunlukla Ulus’tadır. Burası da kendi içinde iki bölgeye ayrılır; (a) Çankırı Caddesi üzerinde sıralanan mekânlar, (b) Rüzgârlı Sokak’ta varlık gösteren mekânlar.²²⁷ Cebeci’deki mekânlar, Talatpaşa Bulvarı üzerinde, Maltepe’deki eğlence mekânları ise, Gazi Mustafa Kemal Bulvarı üzerinde konuşlanmışlardır. Ulus ve Maltepe semtleri, köklü bir gazino geleneğine sahip bölgelerken, Cebeci, diğer semtlere nazaran görece daha yeni bir bölgedir. 90’lı yıllardan itibaren buradaki düğün salonları zamanla gece gazino, pavyon ve gece kulübü tarzı yerlere dönüşmüştür. Tüm bunların dışında, Cebeci Dörtüyl, Abidinpaşa, Sincan, Yenikent ve Etimesgut bölgeleri ile Çubuk ve Polatlı ilçelerinde, Ankara Oyun Havası konseptiyle hizmet veren az sayıda eğlence mekânlarını görmek mümkündür.

5.3 Ankaralı Müziği İcra Eden Eğlence Mekânları Üzerinden Bir Scene Analizi

Scene nosyonu, temelde, belirli bir müzik pratiği ve onun etrafında kümelenen ortak değerlere sahip insan gruplarına, organizasyonlara, davranışlara ve bu kapsamda oluşan müziğin üretim ve tüketim ilişkilerine dikkat çekmektedir.

Aynı zamanda scene terimi, etnografik bağlamı popüler müzik araştırmalarında, miadını dolduran altkültür yaklaşımının bir muadili olarak kullanılmaya başlanmıştır. Erol (2009)’un deyimiyle “scene, bir siyasal sınır, bir bölge ya da kent ölçeğinde bir mekân ile işlendiğinde, yerel bir müzik etkinliği hüviyeti kazanır” (s. 235). Dolayısıyla scene, yarattığı atmosfer içinde, tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanak ve kaynaklara, müzisyenlere, izlerkitleye, sounda ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapar.

²²⁴ İtalyanca *casino* kelimesinden Türkçeye yerleşen gazino ise, yemek yenilen, gösteri izlenen, müzik dinlenen, bazen oyun sergilenen eğlence yerine karşılık gelmektedir.

²²⁵ Fransızca *pavillon* kelimesinden dilimize uyarlanan pavyon; geceleri geç saatlere kadar açık olan içkili eğlence yerine işaret etmektedir

²²⁶ Gece kulübü, geceleri açık olan, dans etmek, müzik dinlemek ve gösteri izlemek için gidilen eğlence yeri olarak tanımlana gelmiştir.

²²⁷ Bu sokakta bir iş hanı, Ulus Eğlence Merkezi adıyla, tamamen oyun havası tarzında hizmet veren eğlence mekânlarına ev sahipliği yapmaktadır.

Ankaralı müziği icra eden gazino, pavyon ve gece kulübü gibi eğlence yerleri, burada, sınırlı bir kentsel mekâna bağlı olarak, “yerel scene” bağlamında öne çıkar. Zira bu mekânlar, Erol (2009)’un deyimiyle, “endüstriyel ya da endüstriyel olmayan müzik pratiği içinde bulunan, yani üretimini gerçekleştiren insan (müzisyenler, gruplar vb.) grubuna dayalıdır” (s. 236). Aynı zamanda Ankaralı müziğinin üretim ve tüketiminin önemli bir buluşma noktasıdır. Bu mekânları inşa eden en önemli faktörse, Ankaralı müzik ve eğlence pratikleridir. Bu yapı, kendisini diğer tip eğlence mekânlarından farklı kılar. Buralar Ankaralı müziğinin aktörleri için, süreklilik arz eden bir canlı performans alanı yaratması nedeniyle de ayrı bir önem taşır.

Tüm bu bilgilerden hareketle, kentin üç önemli eğlence bölgesi olan, Maltepe, Cebeci ve Ulus üçgenindeki, örneklem seçilen mekânlarda, plânlı bir gözlem yapılmış; o mekânları bütünleyen başta müzisyenler olmak üzere, müziğin bağlamını oluşturan tüm aktörlerle yarı-yapılandırılmış görüşmeler yapılarak, bu kişilerin deneyim, yönelim ve pratikleri ile tüm bunlarda temellenen habitusu, betimlenmeye çalışılmıştır. Buradaki her bir mekân, Bourdieu’nün öne sürdüğü oyun metaforundan hareketle bir “alan” olarak ele alınmıştır. Söz konusu “alan” içinde, aktörlerin geçmiş deneyimleriyle şekillendirdiği, içselleştirilmiş pratik ve söylemler habitusu oluştururken, bu kişilerin “kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan söylemler ve pratikleri” (Erol, 2009, s. 238) ise, kültürel sermayeyi karşılamaktadır. Söz konusu bu başlık, başta Ankaralı müzisyenler olmak üzere, mekânların işleyişini sağlayan diğer aktörlerin, habitusuna ve onları farklı kılan kültürel sermaye formlarına, etnografik bir yöntemle, eğilmeyi amaçlamaktadır.

5.3.1 Mekânların genel fiziksel koşulları

Ankaralı müziği icra eden eğlence mekânlarının fizikî yapılarını iç ve dış olmak üzere iki açıdan değerlendirmek kaçınılmazdır. Buna göre dış fizikî koşulları şöyle betimlenebilir:

İstinasız tüm mekânlar, bir binanın altındadır. Girişler binanın dışından yapılmaktadır. Ancak bölgeye göre, binanın niteliği değişebilmektedir. Söz gelimi, Ulus-Çankırı Caddesi’ndeki mekânların üstü bir otel olabilirken, Cebeci’deki eğlence mekânları apartmanların altındadır. Tüm girişlerde, sahne alan Ankaralı sanatçıların büyük boy fotoğrafları mevcuttur. Bazı yerlerde, “Ankaralı âleminde” ün yapmış

oyuncu kadınların da müzisyenlerin yanında orta büyüklükte bir resmi bulunabilmektedir. Tabelâlar ise, yine istisnasız renkli ışıklıdır ve tümü çelik kapılıdır. Dış kapı da, “kapıcı” olarak adlandırılan iki kişi beklemektedir. Bu kişiler, girişte hem koruma görevi üstlenmekte hem de vale²²⁸ hizmeti vermektedir.



Şekil 5.2 : Ankaralı mekânına ait bir görünüm.

Mekânların içyapıları, farklılık gösterebilmektedir. Bazı mekânlara, ana girişten girilip, merdivenle aşağıya inmek suretiyle salona ulaşılmaktadır. Bu tip yerlerin tümü iki katlıdır. Balkon ve sahneden oluşan iki farklı oturma düzenine sahiptir. Diğer tip mekânlar ise, tek katlı olup düz bir girişe sahiptir. İçyapı; giriş holü, salon, yönetici odası, müzisyen odası ve mutfak olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Yönetici odası, müzisyen odası ve mutfak bir kimsenin kolaylıkla göremeyeceği bir biçimde konumlanmıştır. Tüm mekânların, mutlaka arka tarafa açılan bir kapısı mevcuttur.

Gözlem yapılan tüm eğlence mekânlarının giriş holünde, detektör kapı ve bir güvenlik görevlisi bulunmaktadır. Aynı zamanda kamera sistemiyle, mekânın her bir bölümü kayıt altındadır. Tuvaletler giriş holü üzerindedir ve hemen önünde üzerinde kolonya ve peçete olan bir masa durmaktadır. Zorunlu olmamakla birlikte, buradan çıkanın para bırakması adettir. Giriş holü doğrudan salona bağlanmaktadır. Salonun tavanları genelde orta yüksekliktedir ve insanı bunaltmayacak bir mimarîdedir. Genel kanının aksine bu mekânların karanlık ve izbe bir görüntüsü yoktur. Ortama mavi ve kırmızı gibi renkli ışıklar hâkimdir. Salonların zeminleri genellikle sentetik halılarla

²²⁸ Müşterilerin araçlarını kapıdan alıp, güvenli bir yere veya otoparka park eden kimse.

kaplanmıştır. Duvarlarda özel dekorasyonlar dikkat çekerken, ekseriyetle duvarlarda aynalı bölümleri görmek mümkündür. Estetik görünüm ışık aracılığıyla sağlanmaktadır. Salonda iki tip oturma düzeni söz konusudur; loca ve masa. Eğer bir müşteri konsomasyon hizmeti isterse locaya alınmaktadır.²²⁹ Localar sahnenin uzağında ve yüksekte, masalar ise sahne çevresinde ve alçakta konumlanmıştır. Her mekânda locada oturmak aynı zamanda bir itibar göstergesidir. Sahne, oturma yerlerine nazaran daha aydınlıktır. Canlı müzik yapan diğer eğlence mekânlarına kıyasla, sahneler oldukça geniştir. Zira sahne aynı zamanda bir oyun alanıdır. Bazı yerlerde (örneğin, Yalıkent Gece Kulübü) sahne yerden yüksek olabilmektedir. Oturma düzenleri yine sahnenin zeminle olan ilişkisine göre, hilâl yahut U şeklinde sahneyi her açıdan görebilecek konumda dizayn edilmiştir.

Sahne düzeni ve tasarımı hemen hemen her mekânda benzer özelliklere sahiptir. En çok beş kişiden oluşan müzisyen grubu, sahne duvarının hemen önünde yer alırlar ve bu duvar genelde boydan boya aynayla kaplıdır. Böylelikle oyuncular kendilerini seyredebilmektedir. Vokal-bağlama²³⁰ istisnasız her mekânda grubun ortasında oturmaktadır. Ses sistemi müzisyenlerin hemen yanındadır.²³¹ Sahne içinde oyun alanına ayrılan yer ise oldukça geniştir. Her sahnede, vokal-bağlamının önünde, üstünde sayısız peçete ve içinde tahta kaşıklar olan bir sepetin bulunduğu bir masa mevcuttur. Oyuna kalkan her müşterinin buradan kaşık alarak oyuna başlaması adettendir.

Sahnenin hemen arkasında müzisyenler için ayrılan ve o ortamda “sahne hazırlık odası” olarak tanımlanan orta büyüklükte bir alan mevcuttur. Müzisyenler performans öncesinde tüm hazırlıklarını bu odada gerçekleştirirler. Performans sonrasında ise, burası iyi bir dinlenme yeridir. Mekânda çalışan tüm müzisyenler, bütün geceyi bu odada geçirirler.²³²

²²⁹ Eğer mekân dolu bir günündeyse, masalarda da konsomasyon hizmeti verilebilir.

²³⁰ Ankara havası icra edilen mekânlara hem saz çalıp hem de söyleyen bir müzisyen tipi hâkimdir. Burada bağlama çalan solist, vokal-bağlama olarak tanımlanmıştır.

²³¹ Bunun en önemli nedeni, dönüşümlü olarak sahne alan grupların yeteri kadar “sound check”e vakitleri olmamasıdır. Sırası gelen her grup soundunu genel sounduna performansla başlamadan hemen önce yapmakta, detaylı ayarları ise, sahne sırasında tamamlamaktadır.

²³² Bazen bu oda, sahne sırasını bekleyen diğer mekânlardaki müzisyenlerin ziyaretine uğrar.

Eğlence mekânlarında servis, akşam saat dokuzda başlayıp, bulunduğu bölgeye göre, sabah dört veya beşte kapanmaktadır.²³³ Ancak tüm mekânların gece yarısına doğru hareketlendiği gözlenmiştir. Yedi gün hizmet veren bu yerlerin en yoğun günleri Çarşamba, Cuma ve Cumartesi'dir. Diğer tip eğlence mekânlarıyla kıyaslandığında, eğlence sektöründe “ölü günler” olarak tanımlanan Pazartesi, Salı, Perşembe ve Pazar günlerinde de müşteri hareketliliği dikkat çekmektedir.

Sayısı az da olsa, turizm belgesine sahip işletmeleri görmek mümkündür. Bu belge ile iş yapmak, Ankaralı mekânları için bir itibar meselesidir. Zira bu belge beraberinde birçok avantaja sahiptir. Örneğin, yabancı uyruklu kadınların istihdam edilmesi ve mekânın polis denetiminden muafiyeti turizm belgesinin sağladığı kolaylıklardan birkaçıdır. Buna karşın işletme, hizmet kalitesini yüksek tutmakla mükelleftir.

Bu mekânlardaki insan istihdamı da oldukça fazladır. Söz gelimi, Rüzgârlı Sokak'ın en büyük eğlence yeri olan Tempo Gazinosu'nda işletme müdüründen bulaşıkçısına kadar altmışın üzerinde çalışan söz konusudur. Tüm mekânlarda, müşteriyle ilişkileri şık giyimli, takım elbiseli şefler sağlamaktadır. Servise dair istekler yine şefler tarafından alınmakta, uygulamaları (servis açma, hizmet, vb.) garsonlar gerçekleştirmektedir.

Genel kanının aksine, bu mekânlarda verilen hizmetin karşılığı pahalı değildir. Hatta alkollü içecek ve yanında gelen yiyecek fiyatları genel piyasa şartları göz önüne alındığında uygun olduğu bile söylenebilir. Burada hesabı şişkin kılan faktör, masaya alınan konsomasyon hizmetidir. Buna bir de “çök” oyunu eklendiğinde, yüklü bir hesabın gelmesi kaçınılmazdır. Bu durumu iyi bilen mekân müdavimlerinin, konsomasyon hizmeti almak yerine, kadınlarla sahnede oynamayı tercih ettikleri gözlenmiştir. Bunun yanında, oyuna hiç çıkmayıp, konsomasyon hizmeti alan, konsomasyon hizmeti almayıp yalnızca “çök”e çıkan veya sadece müzik dinlemeye gelen müşteri profillerinden söz etmek mümkündür.

²³³ Çankaya Belediyesi sınırlarında içinde olan yerler sabah beşe, diğer ilçelere bağlı olanlar ise, saat sabah dörde kadar çalışma iznine sahiptirler.

5.3.2 Aktörler

Becker (2013)'ın ileri sürdüğü gibi, bütün sanatsal çalışmalar, bütün insanî eylemler gibi, büyük bir insan grubunun ortaklaşa çalışmasını gerektirir. Onların iş birliği sayesinde gördüğümüz veya duyduğumuz ürünler müziksel pratikler var olur ve var olmaya devam eder. Ortaya çıkan yapı, ürün ve pratik ise, o kolektif bilinçten izler taşır. Nitekim Ankara havası icra eden mekânlar da kolektif faaliyetlerin gözlemlendiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Burada hiçbir şey bir anda olmaz, her şey aşama aşama gerçekleşir ve devamlılığın esas olduğu bir döngüsel süreç prensibi işler. Bu başlık altında gerçekleştirilmek istenen nihai amaç, alan olarak belirlenen Ankaralı eğlence mekânlarında, adım adım kimin ne yaptığını, insanların işlerinin gerektirdiği koordinasyonu nasıl başardıklarını ve kolektif faaliyetlerin ortaya ne çıkardığını bulmaktır. Bunun için, mekânın işleyişini sağlayan her bir insan grubu, aktörler başlığı altında ele alınarak değerlendirilecektir. Buna göre, müzisyenler, oyuncu kadınlar, mekân sahibi ve diğer destek veren çalışanlar ile izlerkitle olmakla üzere dört tip aktörden söz etmek mümkündür. Burada dengeli bir iş bölümü içinde faaliyet gösteren her bir aktörü ayrı ayrı ele almak yerinde olacaktır.

5.3.2.1 Müzisyenler

Ankaralı müziği icra eden eğlence mekânlarının başat aktörü olan müzisyenler, iki temel grupta sınıflanabilir. Bunlardan ilki, solist niteliği taşıyan vokal-bağlamacılarıdır. Bu mekânlarda solist anlayışından ziyade hem çalıp hem de söyleyen müzisyen profili makbuldür. Ancak yine de bu kişi bir solist gibi iş görür. Zira burada grubun değil vokal icracının adı öndedir. İkincisiyse, vokal-bağlamaya eşlik eden diğer icracılardır. Bu müzisyenler, darbuka, def, bendir ve elektro davul gibi ritim sazlarını kullananlar ile klavyecilerden oluşur. Her iki müzisyen grubu da performans öncesi, sırası ve sonrasında farklı görev ve işlevlere sahiptirler.

Mekânda çalışan müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu 20-40 yaş aralığındadır. Bir anlamda Ankaralı müziği, genç müzisyenlerin elindedir. Görüşülen müzisyenlerin tamamına yakını Ankara doğumlu değildir; çevre ilçe veya şehirlerde doğup, ilk veya orta öğrenimin hemen bitiminde Ankara'ya göç etmişlerdir. İkamet yerleri ise, Sincan ve Yenikent başta olmak üzere Mamak, Kayaş, Şentepe, Atapark gibi Ankara'nın periferi noktalarıdır.



Şekil 5.3 : Ankaralı müzisyenler

Yine görüşme yapılan Ankaralı müziği aktörlerinin hiçbiri, meslekî bir müzik eğitime sahip değildir.²³⁴ Müziğe ilişkin aldıkları tek formal eğitim²³⁵ zorunlu eğitim sürecinde aldıkları genel müzik eğitimidir.²³⁶ Ancak bu formal sürecin, beyanlarından hareketle, Ankaralı müzisyenlerde kalıcı izli bir davranışa dönüştüğünü söylemek oldukça güçtür. Müzisyenler, bu müziğe ilişkin ilk deneyimlerini, informal²³⁷ boyutta, bulundukları çevreyle etkileşerek ve kısmen usta çırak ilişkisi içinde gerçekleştirmektedir. İlk eğitimcileri ise, ikamet ettikleri mahallenin saz çalan büyükleridir. Aynı durum ritim saz icracıları için de geçerlidir. Okulları ise düğünlerdir. Ankaralı müziğinin aktörleri için düğünler, icra pratiklerini geliştirme imkânı buldukları uygulama alanlarıdır.

Bu müzisyenlerin, herhangi bir eğlence mekânında işe girmesi yine düğünlerde gösterdikleri performansla doğru orantılıdır. Belirli bir tanınmışlığa ulaşan müzisyen bir tanıdık aracılığıyla, “kaşık havası” icra eden bir gazino, pavyon, gece kulübü gibi

²³⁴ “Meslekî müzik eğitimi, müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 2005, s. 32).

²³⁵ Formal eğitim; amaçlıdır, önceden hazırlanmış bir program çerçevesinde plânlı olarak yapılır, öğretim yoluyla gerçekleştirilir (Şahin, 2006).

²³⁶ “Genel müzik eğitimi, iş-meslek, kol, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir ‘insanca yaşam’ için gerekli asgarî-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 2005, s. 31).

²³⁷ Informal eğitim, bireyin çevresiyle etkileşimi sonucu, yaşam içinde kendiliğinden oluşan bir süreçtir ve bireyin doğumundan ölümüne kadar ailede, sokakta, okulda, iş yerinde, televizyon önünde kısaca yaşamın her alanında gerçekleşir. Bu eğitim tarzı, davranış değiştirme, yeni davranışlar kazandırma sürecinde çoğu zaman formal eğitimden çok daha etkilidir (Şahin, 2006).

eğlence mekânında iş bulabilmektedir. Bilhassa son dönemde bu tip mekânların çoğalması, düğün ortamlarında yetişen bu müzisyenlerin kolayca iş bulmalarının önünü açmıştır.

Müzisyenlerin, mekân içindeki hiyerarşik ilişkileri de oldukça dikkat çekicidir. Buna göre, vokal-bağlama, aynı zamanda müzik grubunun yöneticisidir. Bu görev yalnızca sahneyle sınırlı değildir. Performans öncesi ve sonrasında da, idarecilik vasfı devam etmektedir. Müzisyenler her ne kadar grup mantığı içindeki bir organizasyon anlayışına dâhil olsalar da, vokal-bağlamanın mekândaki solist pozisyonu değişmemektedir. Zira burada müziğin lânse edilmiş biçimi grup üzerinden değil solist niteliği arz eden vokal-bağlama üzerinden gerçekleşmektedir. Bu nedenle vokal icracı daima ön plândadır. Bu durum hiç kuşkusuz, bu kişiye belirli bir iktidar alanı sağlamaktadır. Bilhassa mekân sahibinin müzikle ilgili, para alışverişi de dâhil²³⁸ her türlü konuda, vokal-bağlamayı muhatap alması, bu aktörün, diğer müzisyenlerle kurduğu iktidar ilişkisi alanını doğal olarak genişletmektedir.

Söz konusu bu hiyerarşik ilişkiyi müzisyenlerin kazançları üzerinden de izlemek mümkündür. Buna göre, en fazla kazanç vokal-bağlamaya aittir. Söz gelimi ortalama bir grubun günlük toplam aldığı ücret günümüz itibarıyla 1500 TL iken, vokal-bağlama, totalin üçte birine sahiptir. Geriye kalan üçte ikilik dilim ise, diğer müzisyenlerce (klavyeci, ritimci, elektro davulcu vs.) eşit bir biçimde pay edilmektedir. Ancak bir mekânda, ünlü bir Ankaralı sanatçı²³⁹ sahne almışsa hem müzisyen grubun hem de solistin aldığı ücret elbette ortalama rakamdan daha yüksek olacaktır.

Ankaralı müziğinin lokomotif aktörlerinden vokal-bağlamalar, kullandıkları çalgı tipinden hareketle, elektrocu ve fişmenli²⁴⁰ olmak üzere ikiye ayrılırlar. Elektrocu müzisyenler, Ankaralı müziğinin popüler yüzünü yansıtırken, fişmenli elektro akustik soundunu kullanan icracılar, kendi ifadeleriyle, bu müziğin “otantik” yanını temsil ederler. Çalgı sınıflamasına paralel olarak, jenerasyon bağlamında, yine iki tip vokal-bağlamacıdan söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, Ankaralı müziğinin içine doğup, yalnızca bu müzikle yetişen, genç kuşak müzisyenlerdir. Mehmet

²³⁸ İşletme sahibi veya müdürü tarafından müzisyenlere ödenen yevmiyeler, vokal-bağlama üzerinden diğer müzisyenlere pay edilir.

²³⁹ Oğuz Yılmaz, Peçenekli Süleyman, Ankaralı Namık vb.

²⁴⁰ Bu tanım, akustik sazlar için bir manyetik markası olan *Fishman*’den hareketle yapılmış olup, müzisyenler arasında yaygın kullanılan bir terime dönüşmüştür.

Demirtaş, Oğuz Yılmaz, Savaş Göçer, Peçenekli Süleyman gibi ünlü isimler bu gençlerin referans kaynaklarıdır. Ankaralı müziğinin bugün küresel eklemlenmeye açık ve diğer popüler müziklerle etkileşim içinde olmasını sağlayan dinamikler yine bu kuşağın eliyle harekete geçmektedir. İkinci tip Ankaralı müzisyen profili ise, düğün ve gazino eğlence kültürünün deyim yerindeyse çekirdeğinden yetişen, ilk kuşağa nazaran, Türk müziğinin farklı tür ve müzisyenleriyle daha fazla etkileşim ve iletişim içinde olmuş, deneyimli orta kuşak icracılardır. Bu kuşakta yer alan vokal-bağlamcılar, başta Bayram Aracı olmak üzere Refik Başaran, Zekeriya Bozdağ, Ekrem Çelebi ve Neşet Ertaş gibi isimlerden etkilenmek suretiyle müzikal kimliklerini inşa etmiş, icra üslûplarını geliştirmişlerdir. Orta kuşağın sahnede ortaya koyduğu farklılığı, müzikal tavırları ve repertuar bileşenleri üzerinden takip etmek mümkündür.

Bu mekânlarda karşılaşılan bir diğer müzisyen tipi, Ankaralı müziğini ulusal çapta temsil eden ve bu müziğin popülerleşme sürecine en büyük katkıyı sağlamış olan ünlü isimlerden (Oğuz Yılmaz, Ankaralı Turgut, Ankaralı Namık vs.) oluşmaktadır.²⁴¹ Bu listeye, uyarladığı ya da bestelediği bir eserle popüler bir kimlik kazanan bazı isimleri de (Hüseyin Kâğıt, Elvan Dalton, Ankaralı Coşkun vs.) dâhil etmek mümkündür. Söz konusu bu isimlerin, müzikle olan ilişkileri, orta kuşak Ankaralı müzisyenlerden farklı değildir. Onları farklılaştıran tek faktör ise, yerel sınırları aşan popüler kimlikleridir.²⁴²

Ankaralı müziğinin aktörleri yalnızca vokal-bağlamalardan ibaret değildir. Onları, darbuka, zilli def, bendir gibi geleneksel sazlarla elektro davul ve klavye ile eşlik eden bir müzisyen grubu tamamlar. Ankara oyun havalarına can veren bu müzisyenleri de, orta ve genç kuşak olmak üzere iki tipte ele alabiliriz. Gazino ve pavyonlarda solist arkasında uzun yıllar çalışan orta kuşak müzisyenler günümüzde kaşık havalarına dönüşen mekânlarda var olma mücadelesi vermektedirler. Genç kuşak ritimciler ise, oyun havası kültürü içinde yetişmişlerdir. Bu kuşağın okulu ise, mahalle düğünleridir. Ankara havalarının emektar ritimcisi Mehmet Yıldız, birlikte

²⁴¹ Oğuz Yılmaz ve Ankaralı Turgut'u vokal-bağlama kategorisine sokmak oldukça güçtür. Zira her iki isim de yalnızca solistlik yapmaktadır. Ancak bu durum Ankaralı müziği için bir istisnadır. Aynı şey, her ne kadar bu mekânlarda sahne almasalar da Ankaralı kadın şarkıcılar için de geçerlidir.

²⁴² Ankaralı müziğinin ünlü isimlerinden Oğuz Yılmaz, Ankaralı Turgut ve Ankaralı Namık bu mekânlarda her zaman sahne almamaktadır. Bu müzisyenler için periyodik olarak sahne almak popüler kimliklerine ters düşen bir davranıştır. Söz gelimi Ankara'nın Bağları ile ün yapan Ankaralı Coşkun periyodik gazino programlarına ara vermiştir.

çalıştığı genç müzisyenlerin kendi kuşakları kadar deneyimli olmadıklarını, solist dönemlerine yetişemediklerini söyleyerek, oyun havası dışında arabesk-fantezi ve sanat müziği çalabildikleri için kendilerinin daha avantajlı olduklarını belirtmektedir (M. Yıldız, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Mekândaki ritim icracılarının genel görünümü şöyle betimlenebilir: Her grup, en çok üç ritimciden oluşur ve bu grupta daima yaşça büyük ve sazında usta bir şef ritimci mevcuttur. Sahnedeki performans boyunca, kadın oyuncular ile ritimciler arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Bilhassa tiz darbuka, oyuncunun hareketlerini takip ederek, oyunu yönlendirebilmektedir. Bu mekânlarda çalışan ritim icracıların büyük bir kısmı genç kuşak müzisyenlerdir. Zira bu çalgı için uzun bir performansın getirdiği yoğun bir efor sarfı söz konusudur ve bu hiç kuşkusuz gençlerin kotarabileceği bir iştir. Örneğin genç kuşak Ankaralı müzisyen Yusuf Okatan, belirli bir yaştan sonra gece âleminde ritim çalmanın oldukça zor bir iş olduğunu, bağlama çalıp söylenebilirken, ritimde aynı performansı sergilemenin hiç de kolay bir şey olmadığını, zaten gerek solistlerin gerekse mekân sahiplerinin genelde genç icracıları tercih ettiğini belirtmektedir (Y. Okatan, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Ankaralı müziğinin bir diğer aktörü klavyecilerdir.²⁴³ Önceleri türkü barlarda ve düğünlerde varlık gösteren bu müzisyenler, zamanla yaygınlaşan Ankaralı eğlence mekânlarının vazgeçilmez bir elemanı olmuşlardır. İstisnasız her mekânda klâvyeye çalan bir müzisyeni görmek olasıdır. Bu müzisyen profilini diğerlerinden farklı kılan en önemli nitelik, temel müzik teorisine hâkim olmalarıdır. Hem tonal armoni hem de Türk müziğinin makamsal sistemi hakkındaki kuramsal yaklaşımları uygulama kapasitelerine sahiplerdir. Onlara göre, oyun havasına klâvyeye eşlik etmek, bir pop müziğine eşlik etmeye veya düğün çalmaya benzemez. Her ne kadar gece boyunca icra edilen repertuar bileşenlerinin akor kalıpları birbirini tekrar eden kadans yapılarından oluşsa da, sahnede tamamen oyun performansına endeksli bir müzik icrasının varlığı, yapılan akompanye eşliği de zorlaştırabilmektedir. Bir süredir Ankara havası icra eden mekânlardaki gruplara klâvyesiyle eşlik eden Veysel Aydın'a göre, oyun havası tarzına klâvyeye çalmak kolay bir iş değildir ve biraz olsun doğaçlama bilgisi ve hissiyatı gerektirir:

²⁴³ İngilizcede *keyboard* sözcüğünün dilimizdeki karşılığı olan klâvyeye, belirli bir frekansta sinyal sentezleyen (*synthesizer*) elektronik bir enstrümandır. Halk arasında org olarak da bilinir.

“...oyun havasına klavye çalmak doğaçlama çalış gerektirir. İstanbul müzisyeni buraya gelip tökezleyebilir. Bu müziğin kendine ait kuralları var” (V. Aydın, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

5.3.2.2 Oyuncu kadınlar

Kadın faktörü, diğer tüm gazino, pavyon ve gece kulübü tarzı eğlence mekânlarında olduğu gibi Ankaralı müziği icra eden yerlerde de önemli bir unsurdur. Zira burada kadın aktörler, konsomasyon hizmeti²⁴⁴ vermenin yanı sıra, müşterilerle sahnede karşılıklı oynamakla yükümlüdürler. Bir diğer deyişle, burada çalışan kadınlar, “kaşık havası” oynamalarıyla ün yapmışlardır. Öyle ki, bazı oyuncu kadınların yaptığı ün, mekânın yarattığı markanın ve müzisyenlerin önünde olabilmektedir.²⁴⁵ Alan çalışması kapsamında yapılan gözlem ve görüşmelerde, kadınların müşteri çekmede en az müzik kadar belirleyici olduğu saptanmıştır.

Bu mekânlardaki kadın aktörler de, tıpkı müzisyenler gibi, genç ve orta kuşak olmak üzere iki grupta sınıflanır. Genç kuşak oyuncu kadınlar, 19 ilâ 30 yaş aralığındayken, orta kuşak kadınlar, 30 ilâ 45 yaş aralığındadır. Ancak burada müşteri için kadının yaşından ziyade dış görünüşünün daha önemli olduğu söylenebilir. Ayrıca kadının dans performansı da müşteri yönelimini belirleyen diğer bir faktördür:

“...bayanın oyunu benim için çok önemli. Güzel oynayanla sahneye çıkmayı isterim” (E. Gülmez, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

Bu eğlence mekânlarında, her bir oyuncu kadının takma bir adı vardır.²⁴⁶ Kadının gerçek adının sorulması “racona” terstir ve hiç hoş karşılanmaz. “Ankara havası” oynayan kadınlardan Ankara’da doğup büyüyen yok denecek kadar azdır. Anadolu’nun farklı yerlerinden ya daha önce Ankara’ya göç etmiş ya da bu mekânlarda çalışmak amacıyla gelmişlerdir. Görüşme yapılan kadınların tamamına yakını, bu işe girmeden önce Ankara ve çevresine ait oyun geleneğiyle ilişkilerinin olmadığını belirtmektedir. Bu oyuna dair her şeyi sahnede öğrenmişlerdir. İlk usta öğreticileri ise, müzisyenlerdir.

²⁴⁴ Fransızca’dan dilimize *consomation* kelimesinden geçen konsomasyon, sözlük anlamı olarak yiyecek içecek tüketme anlamına gelir. Gazino-pavyon tipi eğlence yerlerinde, mekâna bağlı çalışan kadınların, müşterilerin masasına oturarak, gece boyunca veya belirli bir saat aralığında, onlara eşliketmesine konsomasyon hizmeti denir. Burada kadını yiyecek içecek bağlamında tükettiği her şey müşterinin hesabına yazılır. Bu işi yapan kadına ise, konsomatris denilir.

²⁴⁵ Örneğin Sarı Tutku isimli bir konsomatris/oyuncu bunlardan en popüler olanıdır.

²⁴⁶ Beбето Berfin, Sarı Azra, Su Öykü, Peri Beste vs.

Her kadının kendisi için gelen bir müşteri tabanı olmakla birlikte, bazı kadınların talep yaratmak için giriştikleri bazı stratejik davranışlardan söz etmek mümkündür. Buna göre, kadın aktörler, tanıdıkları olmayan müşterilerin dikkatlerini iki yolla çekerler. Bunlardan en klâsîği, masa veya locaya gelerek doğrudan tanışma yöntemidir. Eğer kadınlar, müşteri tarafından beğenilirlerse davet alıp otururlar ve gecenin ilerleyen saatlerinde masa müşterileriyle oyuna kalkarlar. Diğer bir strateji ise, kendilerini göstermek için sahneye çıkıp oyun oynamaya başlamalarıdır. Müşteri bu yolla oynamak istediği kadını sahnede görerek seçmektedir.



Şekil 5.4 : Oyuncu kadınlar

Yukarıda da değinildiği gibi, oyuncu kadınların görevi yalnızca sahneyle sınırlı değildir. Burada sergilediği performansı, masada konsomasyon hizmetiyle de tamamlamak zorundadır. Masada birlikte içilen her içki müşterinin hesabına yazılmaktadır. Kadın aktörler burada, yemekten çok içmeyi tercih ederler. Yine burada kadın için içki içmek şart, sarhoş olmak yasaktır. Nitekim gözlem boyunca, konsomatrislerin bu konuda oldukça profesyonel davrandıkları söylenebilir.²⁴⁷ Bu mekânlarda kadın aktörler, masada olduğu kadar sahnede de kazanç kaynaklarıdır. Zira her bir oyun performansı müşterinin adisyonuna yansımaktadır.

Oyuncu kadınların günlük kazançları 250 ilâ 500 TL arasında değişkenlik göstermektedir. Burada az veya çok kazanmak, gece boyunca yapılan performansa ve masalarda sunulan konsomasyon hizmetine bağlıdır. Bir kadının herhangi bir Ankaralı mekânında işe girebilmesi ise, bugüne kadar menajerler aracılığıyla gerçekleşirken, bugünlerde bu işi sorumlu şef garsonlar devralmıştır. Oyuncu

²⁴⁷ Esasen kadınlar için masaya gelen içkinin ne kadar alkollü olduğu tartışmalıdır.

kadınların, mekânda işe başlaması ile hangi kadının nereden transfer edileceğine kadar tüm bu işlemlerle kadınlardan sorumlu şef garsonlar ilgilenmektedir.

Eskiden menajerler aracılığıyla iş buluyorduk veya bir yere transfer gidiyorduk. Bunlar hem bizden hem de patrondan komisyonla çalışan kişilerdi. İş biraz daha öğrenince artık aracılara ihtiyaç duymadık; böylelikle paramız da cebimizde kaldı (Su Öykü, kişisel görüşme, 14 Kasım 2012).

Kadınların tümü sigortalı çalışmaktadır. Ayrıca Sağlık Bakanlığı'ndan alınan ve bu sektörde kan kartları olarak bilinen sağlık kartlarına sahiptirler. Kadınlara göre, oyun havası mekânlarında çalışmak, diğer yerlere nazaran hem maddî hem de manevî anlamda daha avantajlıdır. Ortak beyanların tümünde, topluma daha kolay entegre oldukları vurgulanmaktadır. Kadınlar bu iş sayesinde, artık kötü gözle görülmediklerini, daha önceleri kiralık ev bile bulamazlarken, şimdi kimliklerini saklamadan mahallede rahatlıkla barınabildiklerini belirtmektedirler.

Kadınların mesai saati içinde geçerli bir mazereti olmadığı sürece mekândan ayrılmaları olası değildir. Ancak gece sonunda herkes özgürdür. Bu saatten sonra mekânın kadının üzerinde bir yaptırımını bulunmamaktadır.

Kadın aktörlerin fizikî görünüşleri de burada önemlidir. Gözlem yapılan mekânlarda çalışan kadınların büyük çoğunluğu dolgun bir vücuda sahiptir ve bilhassa genç kuşak oyuncuların büyük çoğunluğunun sırt veya kollarında dövme görmek mümkündür. İstisnasız tüm kadınlar uzun saçlıdır. Kıyafetleri ise, oldukça dikkat çekicidir. Genelde vücudu saran ultra mini etek üzerine büstiyer tercih edilmektedir. Mini eteğin üstüne, bel kısmına, tül kumaş üzerine pullar işlenmiş kemer bağlanmıştır. Bazı kadınlar ise, pileli etek üzerine büstiyer ya da vücudu saran dekolte tişörtler giymektedirler. İnce uzun topuklu ayakkabı tüm kadınların ortak tercihidir. Günümüzdeki kadınların bu görünümünün, Yönetken (2006)'in cümbüş âlemlerinde tarif ettiği oyuncu kadınlarla benzerlik taşıdığı söylenebilir. Zira Yönetken'e göre, buradaki kadınlar genelde, kırma-pile-uzun beyaz entari üzerine sırmalı camadanlar giymekte; bellerine kuşattıkları şalın ucunu göbek uçlarına düğümlemekte ve saçların topuklara kadar uzanan örgülü olduğundan söz etmektedir. Her iki dönem karşılaştırıldığında ise, günümüzdeki kadınların daha açık giyindiği anlaşılrken, şal ve uzun saç motiflerinin hala güncelliğini koruduğu görülebilmektedir.

5.3.2.3 Mekân sahipleri ve diğer çalışanlar

Ankara havası icra eden mekânların işletme sahipleri ve personelleri de bu müziğin diğer bir önemli aktörüdür. Bilhassa mekân sahiplerinin Ankara ve çevresine ait folklorik öğelerinden hareketle geliştirdikleri yeni bir konseptin mimarı olmaları mevcut önemin nedenini kanıtlamaktadır. Ayrıca konumuz gereği odaklandığımız müzik ve eğlence pratiklerinde dolaylı da olsa bu grubun etkisi yadsımak mümkün değildir.

Buna göre, işletme sahiplerinin tamamına yakını bu sektörde uzun bir çalışma deneyimine sahiptirler. Birçoğu bu işin çekirdeğinden yetişmedir. Deyim yerindeyse, bu işe komilikten girip, patronluğa kadar yükselmişlerdir. Bu kişilerin içinde Ankaralı olmayan kişi sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Ancak “kaşık havası” konseptini ilk geliştiren işletmecilerin Ankaralı olması, onlara bu sektörde ayrıcalık kazandırmıştır. Örneğin Elhamra Eğlence Merkezi’nin Ordulu işletmecisi Sedat Küçük, bu konseptteki Ankaralı patronların çevrelerinden dolayı daha iyi yaptıklarını, bu sektörde deneyimli olmalarına rağmen bu tarz bir eğlence işine ilk girdiklerinde oldukça zorlandıklarını belirtmektedir (S. Küçük, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012).

Mekân sahipleri, “kaşık havası” tarzı eğlenceye başlamadan önce, Revü ekiplerinin sahne aldığı turistik eğlence yerleri ile arabesk, sanat müziği ve halk müziği icra eden gazino, pavyon türü mekânları işletme deneyimlerine sahiptirler. 2000’li yılların başından itibaren ise, Ankara havası çalan mekânları işletmeye başlamışlardır.

Bundan beş yıl kadar önce Rus Revü ekiplerinin çalıştığı turistik bir eğlence mekânıydı burası. Arabesk ve sanat müziği ağırlıklı bir müzik yapılırdı. Turistik yerlerde halk müziği çalınmazdı. Daha ziyade gazinolar çalardı. Revü ekibi belirli saatler program yapar, onların programı olmadığı zaman sanat müziği tarzında müşteriyi yormayacak bir müzik yapılırdı. Solist çıkardı. Halen Ankara’da böyle yerler var ancak kaşık havaları çıktığından beri pek rağbet yok böyle yerlere. Biz de bunu gördük ve bu işe döndük (S. Küçük, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012).

Benzer bir durumu Yalılıkent Gece Kulübü’nün işletmecisi Cafer Meşe de dile getirmektedir:

Yalılıkent’in olduğu yer önceden meyhaneydi. Biz burayı alıp, yabancı kadınların çalıştığı, İstanbul’dan solistlerin geldiği bir mekâna dönüştürdük. Revü ekiplerini getirmede sorun yaşayınca kaşık havası çaldırmaya başladık. Sonuçta amaç para kazanmak (C. Meşe, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Buradan elde edilen veriler, bu tip bir sektöründe iyi bir kazanç olduğunu göstermektedir. Yapılan görüşmelerde, en az masası bulunan herhangi bir mekânın aylık cirosunun 500 milyon TL civarında olduğu söylenmektedir. Büyük ölçekli, çalışan kadın sayısının fazla olduğu yerlerde ise bu rakam, 800 milyona TL'ye kadar çıkmaktadır.

Yapılan gözlem süresince dikkat çeken diğer bir durumsa, mekân sahipleriyle müzisyenler arasındaki ilişkilidir. Burada patron, sahne alan her bir grubun solistini yani vokal icracıyı tanıyıp dikkate almaktadır.²⁴⁸ İşletme sahiplerinin bir müzisyende aradığı ilk kriter, o müzisyenin belirli müşteri potansiyeline sahip olmasıdır:

Müzisyenin çevresi çok önemli. Kime rağbet var kime yok hep takip ediyoruz. Bunun yanında bir de müzisyenlerin aralarındaki ayak oyunları ile uğraşıyoruz. Biraz öne çıkan kişi hemen kendi adamını getirmek istiyor (C. Meşe, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Aynı kriter oyuncu kadınlar için de geçerlidir:

Kızların da çevresi önemli bizim için. İş yapmayan birini çok tutmuyoruz burada. Bir de şunu belirtiyim ki çalışan hiçbir bayana baskı uygulamıyoruz. İsteyen istediği yerde çalışıyor. Para yüzünden senin mekândan ayrılan birini 50 TL daha fazla verip tekrar getirtebiliyorsun (C. Meşe, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Mekân sahipleriyle yapılan görüşmelerde üzerinde sıklıkla vurgulanan konulardan biri de, son zamanlarda Büyükşehir Belediyesi'nin kurduğu "pavyon timleri"dir. Sağlık, itfaiye ve zabıtalardan oluşan bu denetleme ekibi, mutfaktaki hijyenik durumdan, çalışanların sağlık belgelerine, ses düzeyinden insan güvenliğine kadar tüm alanlarda sıkı bir denetim yapmaktadır. Bunun sonucunda yönetmeliklere aykırı bir durumda ise, yüksek para ceza kesilebilmektedir. İşletme sahiplerine göre, bu uygulama, çoğu zaman, Belediye tarafından bir yıldırma politikası olarak kötüye kullanılmaktadır.

Belediyelerin eğlence mekânları üzerinde yoğun bir baskı var. Meselâ geçen yangın çıkışı kapısındaki çıkışı gösteren ışıklı tabelânın ışığı yanmıyor diye itfaiye yüklü bir ceza yazdı. Bunu sırf bu işi bırakalım diye yapıyorlar. Hâlbuki bunun cezası bu olmamalı (S. Küçük, kişisel görüşme, 15 Kasım 2012).

İşletme sahipleri haricinde kalan ve bu ortamda gerçekleşen tüm müzik ve eğlence pratiklerinin belirli bir düzen içinde işlenmesini sağlayan diğer bir önemli grup, hizmet sınıfı çalışanlarıdır. Bu aktörler, performans öncesi, sırası ve sonrasında çok

²⁴⁸ Görüşme yapılan mekân sahipleri diğer müzisyenlerin adını dahi bilmediklerini beyan etmişlerdir.

da göz önünde dolaylı işlevlere sahiptirler. Burada müzisyen, oyuncu kadın ve mekân sahibi dışında kalan çalışan insan grubunu şöyle tanımlamak mümkündür:

Ankaralı kimliğiyle hizmet veren eğlence mekânlarında, patron dışında bir de işletme müdürü bulunmaktadır ve bu kişi mekânın tüm işleyişinden işletme sahibine karşı doğrudan sorumludur. Burada önem arz eden diğer bir aktör, şeflerdir. Bu mekânlarda alışılmışın aksine tek bir şef görmek imkânsızdır ve başka bir eğlence sektöründe görülemeyecek kadar kalabalıklardır. Büyük ölçekli bir mekânda yirmiyeye yakın şef görev alırken, küçük ve orta ölçekli yerlerde bu sayı ona kadar düşmektedir. Burada her bir şefin ayrı bir görev alanı ve sorumluluğu söz konusudur. Bir grup şef müşterilerden sorumlu olurken, oyuncu-konsomatris kadınlarla ilgilenen, mekânla ilişkilerini yürüten ve tamamen onlardan sorumlu şefler bulunmaktadır. Bu kişiler eğlence sektöründe “kız şefi” olarak adlandırılmaktadır. Kız şefleri aynı zamanda, diğer mekânlardan oyuncu kadın transferleriyle görevlilerdir. Ayrıca asayıştan ve resmi kişilerden sorumlu bir şef daha mevcuttur. Hiyerarşik hizmet sıralamasında şefleri, garsonlar ve komiler izlemektedir. Bir mekânda en çok yirmi garson çalışırken, ortalama her iki garsona bir komi düştüğü görülmektedir. Garsonlar ve komiler arasında bir kişi sahne ve müzisyenlerle ilgilenmektedir. Bir nevi sahne âmiri olan bu garsonun mekândaki adı “çok garsonu”dur. Müzisyenlerin hizmetiyle ilgilenen kişi ise “sahne komisi” olarak anılmaktadır. Çok garsonları genelde gençlerden seçilmektedir. Buna karşın sahne komileri ise, bu işe yıllarını vermiş emeklilik bekleyen yaşlı emektar kimselerdir. Çalışanlar arasındaki hiyerarşik ayrım, kıyafetlere de yansımıştır. Buna göre, şefler, oldukça bakımlı olup, şık bir takım elbiseyle hizmet verirlerken; garsonlar gömlek kravat ve renkli, desenli yeleklerle çalışmaktadırlar. Komiler ise, tek tip bir gömlekle hizmet vermektedir.

Çalışan grup yalnızca salondan ibaret değildir. Geri plânda da kalabalık bir ekip mevcuttur. Örneğin mutfakta, aşçı, yardımcı aşçı, soğuk mezeci ve bulaşıkçıdan oluşan bir ekip hizmet sunmaktadır. Her mekânda mutlaka bir tuvalet görevlisi bulunmaktadır ve yegâne görevi, masada oturarak peçete ve kolonya hizmeti sunmaktır.²⁴⁹ Yine her mekânda, en az bir resmi kıyafetli güvenlik görevlisi bulunmaktadır. Ancak güvenlik dışarıda değil girişin içinde durmaktadır. Ana

²⁴⁹ Bu mekânlarda tuvalet ücretli değildir ancak “racon” gereği giren herkes çıkarken para bırakmak zorundadır.

kapının dışında ise, burada “kapıcı” olarak anılan bir veya iki kişi bulunmaktadır. Kapıcı, temsilen müşterileri karşılamakla görevlidir ancak pratikte hem badıgartlık hem de valelik yapmaktır.

Büyük ölçekli bir mekânda müzisyenler ve konsomasyona çıkan oyuncu kadınlar da dâhil olmak üzere yüzü aşkın kişinin çalıştığı söylenebilir. Söz konusu bu durum, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren bir eğlence sektörünün yarattığı ekonomik gücün somut bir göstergesi sayılabilir.

5.3.2.4 İzlerkitle

Mutlu (2008)’ya göre, izlerkitle; ortak bir amaçla (izlemek, dinlemek, okumak vb.) bir araya gelen veya aynı iletiye maruz kalan bir grup insanı işaret etmektedir. Müzikte ise, izlerkitle, geniş bir portfolyoya sahiptir. Bir başına, radyodan veya herhangi bir müzik çaralardan müzik dinleyen de, bir konser etkinliğinde adanmışlık duygusuyla sahneyi izleyen insan toplulukları da, yolda, dolmuşta veya bir alışveriş merkezinde yayın yapan bir müziğe maruz kalan insan yığınları da birer izlerkitledir. Ancak burada önemli olan, Negus (1996)’un deyiimiyle, bu insanların, kültürel bir form olarak müziği, gündelik yaşantılarında, nasıl alımladığı, yorumladığı ve kullandığıdır. Söz konusu bu durum, Ankaralı müzik ve eğlence pratikleriyle ilişki kuran kitle için de geçerlidir. Nitekim bu mekânların izlerkitle akışı²⁵⁰ bileşimi²⁵¹ ve bu grubun çözümlemesi²⁵² alan araştırması açısından kaçınılmazdır.

Ankaralı eğlence mekânlarının izlerkitlesi, genç (20 ilâ 30 yaş arası) ve orta kuşak (30 ilâ 50 yaş arası) olmak üzere iki grupta sınıflanabilir. Haliyle erkek egemen bir müşteri profili egemendir. İstisnaî olmakla birlikte, bazı erkek müşterilerin kadın arkadaşlarıyla iştirak ettikleri gözlemlenmiştir.²⁵³ Ancak yine de başat izlerkitle, eril bir niteliktedir. İzlerkitlenin sosyo-ekonomik sınıfsal yapısı ise, tek tip bir durum içinde değildir. Yaş ortalamaları göz önüne alındığında, öğrencisinden, esnafına, iş adamından, beyaz yakalisına kadar geniş bir müşteri profilini bu mekânlarda bulmak

²⁵⁰ Mekâna gelen ve bir mekândan diğer mekâna geçen insan sayısı.

²⁵¹ Bir izlerkitlenin demografik karakteristiklerinin (yaş, gelir, cinsiyet vb.) oluşturduğu kompozisyon (Mutlu, 2008).

²⁵² İzlerkitlenin doğasına ilişkin, örneğin yaşları, ekonomik statüleri, tutumları, inançları vb. hakkında bilgi sağlama süreci (Mutlu, 2008).

²⁵³ Çalışanların beyanına göre, bu mekânlar evli çiftlerin rahatlıkla gelebildiği eğlence yerlerinden değildir.

mümkündür. Ancak yapılan gözlem ve görüşmelerde, kemikleşmiş üç tip izlerkitle daha ön plândadır.

Bunlardan ilki, üretici-aracı “orta-üst sınıf” izlerkitle profilidir. Ancak burada vurgulanan bu kategori, tamamen ekonomik görüntüye dayalı bir sınıflamadır. Bu kitlenin gelir düzeyi, eğitim düzeyinden bir hayli yüksektir. Bu grubun iş alanları ağırlıklı olarak imalat sektörü ile toptan ve perakende ticarettir. Bu grubun mekâna uğrama sıklığı, istisnalar haricinde, haftada en fazla iki gündür. İkinci tip izlerkitle profili, gayrimenkule dayalı gelir elde eden eski ve yeni toprak sahipleridir. Bu grup işletmeye en iyi para bırakan müşteri profilidir. Bu kişiler, Ankara çevresinde yaygınlaşan uydu kentlerin inşasıyla toprakları değerlenen, bundan önce tarımsal üretim ve kırsal endüstriye dayalı iş yapan ancak bugün ne iş yaptığı tam da belli olmayan gayrimenkul zenginleri olarak tanımlanabilir. Bu grup, Ankaralı mekânlarının müdavimleridir.²⁵⁴ Üçüncü tip izlerkitle ise, orta alt gelirli müşteri profilidir. Bu kişisel hizmet ve sanayi sektörü çalışanları veya işçileridir. Mekâna uğrama sıklıkları diğer izlerkitle gruplarına nazaran daha seyrek. Ağırlıklı olarak Çankırı Caddesi ve Rüzgârlı Sokak’taki eğlence yerlerine yönelim gösterirler.²⁵⁵

Görüşme yapılan izlerkitlenin büyük bir bölümü kendilerini Ankaralı olarak tanımlamalarına karşın önemli bir bölümü Ankara doğumlu değildir. Bilhassa 80 sonrasındaki iç göç akımlarıyla ağırlıklı olarak çevre il veya ilçelerden gelerek Mamak, Sincan, Keçiören, Abidinpaşa, İncesu gibi semt ve ilçelere yerleşmişlerdir. Ancak yine de Doğu Anadolu, Akdenizli veya Karadenizli olup Ankara’da yaşayan bir müşteri kitlesiyle karşılaşmak çok da sürpriz değildir. Mekân içindeki bu kozmopolit yapı, hiç kuşkusuz müziği ve buna bağlı pratikleri etkileyebilmektedir.

²⁵⁴ Ancak bu âlemin, insanı madden ve manen tüketen hızlı yaşantısı en çok bu izlerkitle grubunu etkileyerek, bazı müdavimlerin bu uğurda toprak ve gayrimenkullerini kaybettikleri bilinmektedir. Hatta bu olaylar bir dönem öylesine yaygınlaşmıştır ki, bu konu üzerine birçok eser bestelenerek, gerek medyada gerekse mekânlarda en çok istenen, dinlenen hatta oynanan parçalar arasında yer almıştır. Bunlardan biri Çubuklu Yaşar’ın “Ali Dayı” adlı oyun havasıdır: “Ali Dayı Ali Dayı/Bir gecede yedin tarlayı dayı.” Müziğin ara sazında vokal icracı şöyle bağırır: “Alıcıdan ve satıcıdan % 2 komisyon alınır.” Benzer bir anlatım Ankaralı Namık’ın “Dar Geldi Sana Ankara” adlı oyun havasında mevcuttur: “Sevdiğin güzel kızlar parmakta oynatır seni/ ye ye hiç bitmiyordu sanki hacı baba tekkesi/ dün aslan gibi kükrüyordun şimdi ne oldu sana/ hani dostlarında çoğudu etrafında kulundu/ söz geçiren kulundu şimdi ne oldu sana/ aklın başına geldi iş işten çoktan geçti/ huyun paraları bitirdi şimdi ne oldu sana/dar geldi sana Ankara/Şaziye’de kaçmış Osman’a/çek çek dünyanın kahrını da/vur vur rakı bira şaraba (nakarat).” Bu şarkının video klibinde de anlam evrenini betimleyen bir görsel anlatım kurgulanmıştır. Kırıkkale plâkalı bir Murat 124 Serçe’ye binen bir arsa sahibi, tarlasını satarak aldığı paralı pavyonda harcamaktadır.

²⁵⁵ Subjektif bir değerlendirme olmakla birlikte sosyo-ekonomik açıdan en iyi izlerkitle Maltepe’dedir. Bu sırayı Cebeci ve Ulus takip eder.

İzlerkitlenin siyasal tutumları da burada önemlidir. Mekân ve müzik her ne kadar politik bir davranış ve söylem içermese de, görüşülen grupların milliyetçi ve muhafazakâr bir siyasal tutum içinde oldukları söylenebilir.²⁵⁶ Burada ortak gelişen ideolojik tavır, giyim biçimlerine dahi yansımıştır. Bilhassa orta kuşak izlerkitle grubu kravatsız takım elbiselidir. Aynı etkiyi gençler üzerinde de gözlemek mümkündür. Sahneye çıkana kadar çevreye gösterilen “ağır ağabey” davranışlar oldukça dikkat çekicidir.

Müşteri profillerinin bu mekânları tercih etme nedenleri bir tek faktöre indirgenemez. Tercih etme nedenleri birçok neden çevresinde gerçekleşebilmektedir. Buna göre, bir grup izlerkitle, yalnızca müzik dinlemeye gelirken, bir grup yalnızca kadınlarla oynamak, az bir müşteri grubu ise, yalnızca oyuncu kadınları sahnede seyretmek için oyun havası icra eden bir mekâna yönelim göstermektedir. Tüm bunların dışında klasik pavyon anlayışını sürdüren ve masaya konsomasyon hizmeti almak suretiyle mekânla ilişki kuran bir alıcı profilinden de söz etmek mümkündür. Zira buradaki kadın aktörler, müşterinin tüketim eğilimi belirleyen önemli bir faktördür.

Burada izlerkitlenin en belirgin özelliği, ortaya konulan müzik ve oyuna edimsel katılmasıdır. Deyim yerindeyse Ankaralı mekânları, izlerkitle merkezli bir eğlence anlayışı yaratmıştır. Müşterinin edilgenden ziyade etken/aktif katılımı, konseptin başat düsturudur. Ankaralı izlerkitle, bu mekânda “seslendirilen müziğe yalnız fiziksel (eşlik etme, ayakla tempo tutma, el çırpma, dans etme vb.) değil aynı zamanda benzer deneyimlere sahip insanlar olarak duygusal (müziği hissetme, geçmiş hatırlama, romantikleşme, ruhsal bir doyum vb.) tepkiler” (Erol, 2009, s. 89) geliştirebilmektedir.

5.3.3 Müzik yapma stratejileri ve eğlence pratikleri

Ankaralı kimliğiyle hizmet veren eğlence mekânlarında canlı müzik, kışın dokuz, yazın ise on civarlarında başlayıp, işletmenin bulunduğu bölgeye göre değişkenlik göstermek suretiyle, en geç sabah beşte sona ermektedir. Mekânın büyüklüğüne göre, üç veya dört grup bir saat sahnede kalmak şartıyla dönüşümlü olarak çalışmaktadır. Böylece bir grup gecede en çok üç kez sahneye çıkmaktadır. Ancak söz konusu olan, ünlü bir Ankaralı sanatçının sahne almasıysa, bu durum iki saat sahnede kalmak

²⁵⁶ Benzer bir bulguya, Ankaralı müziğinin genç izlerkitlesi üzerinde bir araştırma yapan Kaymas (2012) da ulaşmıştır. Buna göre, odak grup görüşmesi yaptığı bireylerin tümü en son genel seçimde merkez sağ partilere oy atmıştır.

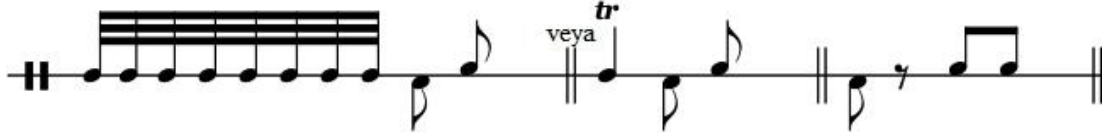
şartıyla bire düşmektedir. Daha önce de değinildiği gibi, burada vokal-bağlamacı aktör, alternatif bir solist niteliği taşımaktadır. Bağlama, ortamdaki başat çalgıdır. Bu sazın yanındaki olmazsa olmaz enstrümanlar ise, geleneksel ritim sazlarıdır. Diğer çalgılar ise, klavye ile elektronik davul seti (*electronic drum set*) veya yaygın tabirle elektro davuldur.

Gözlem yapılan eğlence mekânlarında üç farklı saz tipinden söz etmek mümkündür. Bunlardan biri, üzerinde ekolayzır bulunan ve müzisyenlerin kendi aralarında “fişmenli (*fishman*) saz” olarak tanımladıkları elektro akustik bağlama tipidir. Bir diğeri, tek manyetikli/manyetolu saz; üçüncü tip bağlama ise, elektrosazdır.

Mekânın oyun müziği üzerine kurgulanması, şüphesiz ritmik yapının önemini katbekat arttırmaktadır. Nitekim bu müzikte, güçlü bir ritmik kompozisyona ihtiyaç vardır. Bu nedenle, her bir grupta istisnasız en az üç ritim saz bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla; bas ve tiz darbuka, zilli def ve bendirdir. Bendir sazının bu mekândaki diğeri bir adı ‘kenar’dır. Bu sazda bas tını olan “düm”den ziyade tiz tınların yani “tek”lerin daha öne çıkması ve bu sesin de çalgının kenar yüzüne vurulmak suretiyle elde edilmesi, böyle bir isimlendirmeyi zarurî kılmıştır. Burada bas ve tiz darbukaları ayrı ayrı iki kişi icra ederken, zilli def ve bendiri aynı anda tek bir müzisyen çalmaktadır. Bu ritmik kompozisyona, oyuncu kadınların çaldığı zil ile oyuncu erkeklerin ellerindeki kaşıkları da eklediğimizde, şöyle bir ritmik yapıyla karşılaşmak olasıdır:

Şekil 5.5 : Ritmik kompozisyon.

Bu ritmik yapıda, tiz darbuka kompozisyonu monotonluk çıkaran bir işleve sahiptir. Bilhassa motif ve cümle sonlarında, iki müzikal ifadeyi birbirine bağlarken, yapılan ataklar, tiz darbukanın sorumluluğundadır. Söz konusu bu varyasyon, tril biçiminde yapıldığı gibi ana kompozisyonu yapıbozumuna uğratacak bir ritmik motif şeklinde olabilir.



Şekil 5.6 : Tiz darbuka atakları.

“Oyun havası devam ederken, ezginin tamamlanmasına bir buçuk vuruş kala melodi kesilir ve melodinin yerine süslemeli ataklar yapılır. Motif sonlarında, genelde ritimciler, bu tip düzenlemelerle sazlarını gösterişli bir şekilde sunmak isterler. Oyun havalarımızın en önemli özelliği, ritim sazlarını ön plâna çıkarmasıdır” (Ö. Apaydın, kişisel görüşme, 11 Şubat 2014).

Bağlama ve ritim sazlar bu müziğin geleneksel yanını işaret ederlerken, modern yüzünü klavye ve elektro davul temsil etmektedir. Klavye yani dijital org, müziğin armonik çatısını kurgulayan bir çalgıdır. Müzikteki işlevi, akor temelli eşlik yapmaktır (akompanye). Bu çalgı, Ankaralı soundunu inşa eden önemli bir bileşendir. Klavyeyi bu mekânda elektro davul tamamlamaktadır. Ancak burada, her grubun bir elektro davulu olduğunu söylemek zordur. Aslından aynı şey klavye için de geçerlidir. Ama yine de herhangi bir grupta elektro davulun bulunma oranı klavyenin varlığından daha düşüktür. Gözlem yapılan mekânlarda, Yamaha ve Korg marka klavyelerin yaygın olarak kullanıldığı görülürken, elektronik davul setinde istisnasız Yamaha DD-55 tercih edilmektedir.



Şekil 5.7 : Armonik ve ritmik kompozisyon.

Şekil 5.7’de görüldüğü gibi, klavye ve elektro davul birbiriyle uyum içinde çalışmaktadır. Klavye sol eliyle bas yürüyüşlerini gerçekleştirirken, diğer el armonik yapıyı kurgular. Burada müzik, üçlü klâsik armoni eşliğine tabidir. Elektro davulun bulunmadığı durumlarda, armonik eşlik paneli, manüel bir davul setine dönüşebilmektedir. Yukarıda belirtilen davul partiyonunu bu sefer, klavyeci icra etmektedir. Ancak bu uygulama, genelde oyun havalarında gerçekleşmektedir. Bu türün dışında kalan repertuar öğelerin icrasında, armonik eşlik devam etmektedir. Elektro davulun ise, mekânda detaylı bir icra pratiğine sahip olduğu söylenemez. Zira bu icracılar, önceleri bu sektörde ritim saz çalıp, ilerleyen zamanlarda ortaya çıkan davul set ihtiyacını karşılamak için bu enstrümana transfer olan müzisyenlerdir. Burada önemli olan bas davuldan elde edilecek sounddur.²⁵⁷

Ankaralı eğlence mekânlarında kullanılan çalgı kombinasyonu ve enstrümantasyon, ayırt edilebilir yeni bir müzik tarzını, yani Ankaralı soundunu belirleyen önemli faktörlerden biridir. Buradaki baş aktör ise hiç kuşkusuz, amplifikatör türevlerine sahip bağlamadır. Teknoloji destekli kullanılan saz tiplerine bağlı olarak, bu mekânlarda tek bir sound algısı artık geçerli değildir. Daha öncede değinildiği gibi, üç tip saz bileşeni, elektrosaz, manyetolu ve elektro akustik saz, mekânın ses evrenini belirler niteliktedir. Buna göre, bir mekânda, hem elektro hem de elektro akustik bağlama kullanan solistli gruplar birbirinden ayrılmaktadır. Söz gelimi, sahne alan üç grubun en az biri, elektrosaz kullanmaktadır. Burada iki saz tipini aynı grup içinde görmek mümkün değildir. Bu durum, aynı mekân ve benzer repertuar bileşeni içinde iki farklı soundun ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Farklı ses evrenlerinin oluşumunda hiç kuşkusuz izlerkitlenin payı büyüktür. Yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ışığında, Ankara çevresinde ikamet eden orta kuşak izlerkitlenin, elektrosaz eşliğinde icra edilen oyun havasına rağbet etmedikleri söylenebilir. Bu grubun tercihi, tek manyetikli ve elektro akustik (fişmenli) bağlamadır. Buna karşın, Ankaralı genç kuşak izlerkitlenin tercihi ise, elektro bağlamadır. Her iki grup da, yönelim gösterdikleri sound ile daha iyi oyun oynadıklarını belirtmektedir. Nitekim buradaki müzikal tercih ağırlıklı olarak oyun

²⁵⁷ Mekândaki yaygın ifadesiyle, *kick* seslerdir. Şekil 5.7’deki davul notasyonunda, birinci ve ikinci çizgi arasındaki nota bas davulu (*cross*, *kick*, *bass drum*) simgelerken, üçüncü ve dördüncü çizgi arasındaki nota, trampeti; beşinci çizginin üstündeki nota ise, *crash* zillerini temsil etmektedir.

pratigine iliskindir. Boylelikle bir mekan, gorece iki farkli ses evrenine ev sahipliği yaparak, iki alıcı tipinin de taleplerini karşilamış oluyor.

Bu müzikte kullanılan saz tiplerindeki farklılaşma, bağlamaya eşlik eden diğer çalgıları kombinasyonlarını da şekillendirmektedir. Söz gelimi, elektro akustik bağlama olan bir grupta klâvyeye ve elektro davul seti görmek istisnaî bir durumdur. Burada bağlamaya, darbuka, bendir ve zilli deften oluşan bir ritim sazlar eşlik etmektedir. Elektrosaz kullanan gruplarda ise, istisnasız klâvyeye mevcuttur. Buna bir de elektro davul eklenebilir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, elektrosaz ve klâvyeye kombinasyonunda, mutlak suretle bir dijital davul bulunması şart değildir. Bu çalgı bileşenine sahip olup, yalnızca geleneksel ritimleri kullanan grupları da görmek mümkündür.

Yeniden bağlama tiplerine dönecek olursak, iki farklı boyutta kullanılan sazları tespit etmek olasıdır. Bunlardan biri, 38-40 cm tekne boyun sahip tambura tipi elektrosazlardır. Diğerisi ise, 40 ilâ 44 cm arasında değişen tekne boylarına sahip Elektro akustik ve tek manyetikli bağlamalardır. Akustik sazlarda Abdal tipi büyük tekneli yapı öne çıkar.²⁵⁸ Nitekim sazların tel kullanımları da birbirinden ayrılır. Elektrosaz, toplam beş telle icra edilirken, diğer tip sazlarda bu sayı yedidir. Elektrosazda altta iki, ortada bir, üstteyse yine iki tel mevcuttur. Alt telde sırma bam tel bulunmazken, üst bölümde bam tel olmazsa olmazdır. Tek manyetikli ve elektro akustik bağlamalarda ise, altta sırma alt bam tel dâhil olmak üzere üç; ortada kalın orta bam tel olmak üzere iki; üstteyse aynı elektrosazda olduğu gibi, bir tel sırma bam telli olmak üzere iki tel bulunmaktadır. Orta bam telin bu saz tipinde kullanılması, çalgının daha tok ve gür ses çıkarmasına olanak tanımaktadır.

Burada kullanılan çalgıların perde sistemleri de farklı bir nitelik gösterir. Elektrosazlar, bir oktavda 17 perde olmak üzere tuşe üzerinde toplamda 23 perdeli bir sisteme dâhildir. Yine aynı şekilde, diğer tip sazlar da ağırlıklı olarak bu ses sistemi içindedir. Ancak bu kategoride bazı sazlarda 37-43 perdeli bir yapıyla karşılaşmak mümkündür. Ancak icra edilen eserlerde, 17 perde dizgesi haricindeki

²⁵⁸ Orta Anadolu'nun, büyük meydanlarda çalmak zorunda olan düğüncü Abdalların, yüksek ses gereksinimi nedeniyle kullandıkları büyük tekneli sazlar, Abdal Sazı olarak anılmaktadır. Bu sazın akort düzeni ve tel kullanımı diğer aile fertlerinden farklıdır (Parlak, 2013).

çoklu perdelerin kullanıldığını söylemek güçtür. Saz her ne kadar çoklu perde sistemine dâhil olsa bile, icrada 17’li perdenin dışına çıkılmamaktadır.²⁵⁹

Bu mekânlarda sazlarda kullanılan yegâne düzen, Bozuk Düzen’dir.²⁶⁰ Ancak bu düzenin kullanım şekli farklılık arz eder. Örneğin burada hiçbir eser alt tel düğâh (lâ) perdesi ekseninde icra edilmez. İki alternatif vardır. Bunlardan biri, birinci tel dördüncü derece, neva (re) karar pozisyonu; diğeri ise, ikinci tel yedinci derece rast (sol) karar pozisyonudur:

Alt teli boş La çekip, Re ve Sol okuyorum. Parçasına göre transpoze çaldığımız yerler de var ama oyun havalarında tavır açısından Re ve Sol çalıyorum. Ses aralığı geniş, nakaratı tizden, girişi pesten söylenen eserleri Sol üzerinden okuyorum. Muhayyer²⁶¹ tarzı parçaları ise, Re üzeri çalıyorum (A. Yaprak, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Birinci tel dördüncü derece (re) karar pozisyonu, temelde Abdal veya Çöğür düzeninin²⁶² bu perdeye göçürülmüş biçimidir. Başta Bağlama ve Misket düzeni olmak üzere diğer tüm düzenler, söz konusu bu çalış pozisyonları ekseninde icra edilmektedir. Karar perdesinin birinci tel dördüncü derece ekseninde kullanılması, yatay bir çalış pozisyonuna imkân verirken, ikinci tel yedinci derecenin karar alınması dikey icraya olanak tanımaktadır. Genellikle sazların alt telleri, 220 frekans diyapazon lâ sesine endekslenmektedir. Ancak haftada altı gün sahne alan müzisyenlerin seslerini koruma çabası, bu sesi yarım veya bir ses pese çekmelerini zorunlu kılar. Bu yapı, sazdan, pes bir sound içinde tok, dolu ve hacimli bir ses çıkmasını sağlar.

Yine mekândaki muhtelif saz tipleri, farklı icra pratiklerini beraberinde getirecektir. Ancak genel anlamda şunu söylemek gerekir ki, seri, hızlı ve ajiliteye dayanan bağlama icra pratiği, yerini sade bir çalıma bırakmaktadır. Sazda, hiçbir sesi

²⁵⁹ Parlak (2013)’a göre, 17’li sisteme bir alternatif olarak gelişen çoklu perde kullanımı, Bayram Aracı’nın kullanmaya başlamasıyla yaygınlık kazanmıştır. Bir yandan ses sanatçılarının tümüne eşlik etmek ve bütün yöreleri aynı sazla çalmak zorunda olan radyo sanatçılarının, transpoze vb. gereksinimler sonucu uygulamaya başladıkları bu anlayış, piyasa sanatçıları arasında da hızla tutmuş ve saza ek perdeler bağlanmaya başlanmıştır. Ancak bu kullanım zamanla gerileyerek 23 perdede yani bir oktavda 17 perdede noktalanmıştır.

²⁶⁰ Alt tel lâ, orta tel re ve üst tel sol’dur. Ancak bilindiği gibi akort aralıkları sabit kalmak koşuluyla belirtilen sesler temsildir. Sazın her bir teli bu seslere çekilebildiği gibi sazın tekne boyuna göre teller farklı seslere uyartılabilmektedir.

²⁶¹ Burada görüşmecinin muhayyer olarak tanımladığı eserler tam olarak muhayyer kürdî veya acem kürdî makamlarına tekabül etmektedir.

²⁶² Türk Halk Müziği terminolojisinde, Abdal Düzeni, temsili olarak alt ve orta tel lâ, üst tel ise sol olarak kabul edilir. Ancak Neşet Ertaş, Erol Parlak (2013)’a verdiği mütâlâada, bu akort sistemini Çöğür Düzeni olarak tanımlamıştır.

kaçırmadan, sağlam baskılı, net ve temiz bir ses evreni hâkimdir. Elektrosaz haricinde, glisando ve portamentolu icralar önde değildir. Bağlama icracılarının büyük çoğunluğu, parmak tekniği bağlamında, pratikte dört parmağını yani baş (V. parmak), işaret (I. parmak), orta (II. parmak) ve yüzük (III. parmak) parmaklarını kullanmaktadır. Serçe parmak (IV. parmak), yalnızca geniş aralıklara uzanmak ve ajilite gerektiren hızlı pasajlardaki geçiş notalarını yakalamak için kullanılır. Eserlerin oktav dışına genişleyen bölgelerinde ise, yine üçüncü ve dördüncü parmakla yerine, birinci ve ikinci parmakların kullanımı gündemdedir.

Saz icracılarının kullandıkları mızrap tekniği de burada önemlidir. Zira bağlamadan elde edilen orta sert ve sert tınılar, mızrap tekniğiyle ilişkilidir. İrcacıların büyük bir çoğunluğu, mızrabı, orta noktadan biraz gerisine alarak, eşiğe yakın bir yerde kullanmaktadırlar. Bu ezgileri seslendirmede, söz konusu konumlandırma önemlidir. Üstten ve alttan yapılan klâsik mızrap vuruşları ise, icra edilen eserin usul yapısı ve tanforlarını belirler niteliktedir. Burada gözlenen diğer bir pratik ise, saz icracılarının, çalgının göğüs bölümünü bir ritim saz gibi kullanmalarıdır. Baş ve işaret parmakları mızrabı yönlendirirken, orta veya yük parmaklar, göğüs tablasını darp eder. Böylelikle saz, hem ezgisel hem de ritmik yapıyı sesler. Ancak güçlü bir ritmik kombinasyona sahip orkestra, bu darpların duyumunu maskeler. Bağlama icracılarının mızrap tekniğinde gösterdiği diğer bir pratik, “sert vuruşlar ile sesleri birbirinden ayırarak (*staccato*) ve sıçratarak (*spiccato*)” (Parlak, 2013, s. 136) çalma yöntemidir. Bu tekniğin yöresel adı “kostak çalma”dır ve Orta Anadolu halk müziği geleneğiyle özdeşleşmiş bir mızrap tekniğidir. Bunun dışında, trıl, tremolo ve karar ekseninde sıklıkla uygulanan üstten ve alttan çırpma tekniklerini görmek mümkündür.

Ankaralı sazıcılarda çalıp-söyleme pratiği, birbiriyle iç içe geçmiş bir müzikal davranıştır. İrcacı söylediği eserin arasaz bölümü eksiksiz bir biçimde yerine getirirken, söz bölümünde, saz, şanı destekleyen bir eşlik çalgısına dönüşür. Bu aşamada bağlama, “zaman zaman ritmik tartımlara yönelerek tartım çalma; kimi zaman da ezgi kalıplarına eğilerek, kalıp çalma anlayışını sergiler” (Parlak, 2013, s. 150). Çalıp-söyleme esnasında orta bam tel, ezgiye sürekli eşlik eden, karar hissini güçlendiren, çeşitlendiren ve kadansın devamlılığını sağlayan anlayışın temel dayanağıdır. Burada icracı, söz bölümünde, vokalın ifadesini ünison olarak şanı tasvir eden ezgilerle beslerken, kararda kalarak kadans ezgileri ile sese eşlik de

yapabilmektedir. Böylece söze paralel bir kontrşan anlayışı ortaya çıkmaktadır (Parlak, 2013).

Burada vokal icracıların, dil kullanımları, ağız ve hançere özellikleri de önemlidir. Buna göre mekânlarda, Orta Anadolu şivesinin Türkmen ağız dili yaygındır. Bilhassa oyun havaları icrasında coşkulu ve sert bir fonasyon öne çıkarken, sözel yapının yerel artikülâsyonlar (boğumlama) temelinde ifade edilmesine özen gösterilmektedir. Zira görüşme yapılan bazı vokal icracıların günlük yaşamlarında yerel ağızla konuşmadıkları görülmüştür. Buna karşın, günlük yaşamında nasıl konuşuyorsa o şekilde müziğini icra eden müzisyen profiline de rastlamak mümkündür.

Vokal icracıların söyleyiş biçimi, farklı teknik ayrıntılar içerebilmektedir. Örneğin hançereye dayalı vurgulu okuma tarzı ve buna bağlı nüanslar ayrı bir önem taşır. Burada hançere kullanımı; ritmik vibratolar ile içinde kimi zaman mordan ve grupetto kalıplarını barındıran trillerden oluşabilmektedir. Sazın aksine vokallerde kaydırmalı (glisando ve portamento) okuyuşlar yok denecek kadar az olduğundan, sert ve güçlü genzel vokalizasyonlar burada ön plândadır. Dikkat çeken bir diğer husus ise, bazı eserlerin tümünün veya bir kısmının üst oktav ile asıl yeri arasında paylaştırılarak okunmasıdır (Parlak, 2013). Bu daha çok nakarat bölümünün bir oktav tizden icra edilmesiyle oluşan bir durumdur.

Bu mekânlarda, müzik yapma stratejilerine ilişkin gözlenen son bir veri ise, icra edilen eserlerin ara sazlarında, vokal bağlamacıların izlerkitle ve oyuncu kadınlarla diyaloga girmesidir. Burada alıcı kitleye ve oyunculara muzip esprili ve hatta cinsel temalar içeren erotik sözlerle seslenilmektedir. Bu sözlerden bazıları şöyle örneklenebilir:

“Salla göbeği; kır kaşıkları; hepinize birden comolokko; açın kızlar arayı salıyom kobrayı; maşallah balkon senden önde gidiyor (o sıra sahnede oynayan göbekli birine hitaben); yavaş ol gurban oluyum; saçların çok güzel olmuş Bülent Ersoy 2 (oyuncu kadına hitaben) vb.”

İcra edilen eserlerin zaman organizasyonu ise, müzik icrası ve oyun pratiklerini doğrudan ilgilendiren bir faktördür. Bilhassa metronom konusu, Ankaralı müzisyenler için devam eden bir tartışma alanıdır. Öncelikle şu söylenebilir ki, gelenekte herhangi bir oyun müziğinin ve buna bağlı türün metronom hızı, coğrafi konumuna göre farklılık gösterebilmektedir. Söz gelimi, Orta Anadolu müziğinin

ortak repertuarı olan Gine Yeşillendi Niğde Bağları adlı türkü, Niğde’de 90 metronomla icra edilebilirken, Ankara’daki hız 80 metronoma kadar inebilmektedir. Bu yüzden, tek tip, nesnel ve sabit ölçülebilir bir metronom anlayışından söz etmek oldukça güçtür. Aynı durum mekân içinde icra edilen Ankaralı müziği için de geçerlidir. Ancak buradaki fark, bölgesel değil, dönemsel-zamansaldır. Görüşme yapılan müzisyenlerin ortak beyanı, oyun havalarının bu mekânlarda yeni boy göstermeye başladığı yıllara nazaran, günümüzde metronom hızının düştüğü yönündedir. Bunda elektro-akustik bağlamanın etkisi büyüktür. Zira elektrosazın tamamen hâkim olduğu bir müziğin, zaman organizasyonu bağlamında hızlı bir metronomla icra edilmesi kaçınılmaz olacaktır. Burada metronomun niteliğini belirleyen diğer bir faktör, oyuna kalkan izlerkitledir. Oyuncunun oynamak istediği hız, müziği ve müzisyenleri bağlayıcı niteliktedir. Günümüzde izlerkitlenin oyun havalarını ağıra yakın ile orta bir hızla oynamak istemeleri, oyun repertuarını metronom bağlamında *andante* ve *moderato* hızlarında icra edilmesini zorunlu kılmıştır.

Bu mekânlarda icra edilen eğlence pratikleri de en az müzik yapma stratejileri kadar önemlidir. Zira bu mekânlar her şeyden önce eğlenceye dayalı işletmelerdir ve buradaki müzik temelde oyun pratiğine göre şekillenen bağımlı bir değişkendir. Dolayısıyla bu mekânlarda bir gösterim olarak öne çıkan oyun pratiklerini göz ardı etmek olası değildir.

Kaeppler (1992)’a göre, oyun, yani bir diğer deyişle dans, yer ve zamana bağlı olarak insan bedeninin belirli bir marifetle kullanıldığı yaratıcı bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkan, görsele dayalı kültürel bir formdur. Aynı zamanda dans, ağırlıklı olarak müzikle estetik hareketlerin birleştiği, kulağa ve göze hitap eden temelinde belirli bir ileti taşıyan dolaylı bir iletişim biçimidir. Bu tanıma bağlı olarak, Ankara havaları eşliğinde icra edilen oyun pratikleri, mekân dâhilinde, belirli bir kurallar bütünü çerçevesinde işlerlik kazanmaktadır. Burada her müşteri, diğer tip eğlence yerlerinde olduğu gibi, istediği vakit, istediği biçimde sahnede bulunma durumu söz konusu

değildir. Nitekim bu mekânlar, özgül koşullara sahip bir eğlence ritüeline²⁶³ ev sahipliği yapmaktadır.

Burada, konsomasyona çıkan kadınlarla sahnede oynamak belli bir ücrete tabidir.²⁶⁴ Piste çıkmak isteyen müşteri(ler) peçeteye eşlik etmek istediği kadının adını yazarak garsona iletir. Garson ise, istek peçetesini, sahnenin işleyişinden sorumlu, diğer garsona- ki bu kişi, birazdan gerçekleşecek ritüelin bu atmosferdeki adı olan “çok” ile anıldığından, kendisine “çok garsonu” denilmektedir- verir. Çok garsonu ise, bu isteği vokal-icracıya havale etmektedir. Oyun istekleri sıraya alınıp, sırası gelen müşteri vokal icracı tarafından anons edilerek sahneye çağrılır.²⁶⁵ Buradaki oyuncu kombinasyonu sahnenin büyüklüğüne göre bir çift ile dört çift arasında değişebilmektedir. Erkek oyuncular, müzisyenlerin önündeki masada duran kaşıkları alarak oyuna başlarken, kadınların zilleri ellerinde hazırdır. Bu oyun pratiğinde, en az iki en fazla ise dört eser birbirine bağlanarak icra edilmektedir. Ancak bu repertuarın tümü baştan sona çalınmaz. Genelde bir kıta ve bir nakarattan oluşan bölümler icra edilir. Orta hareketli bir oyun havasına girilmek suretiyle oyuna başlanır. Bir süre sonra sahneye, üzerinde oyuncular için hazırlanmış içki dolu tekerlekli bir masanın girmesiyle müzik yarıda kesilir. Vokal-bağlama, masanın geldiğini haber vermek için, ilk oyun havasının sonunu, durak perde ile tiz durak arasında kromatik bir dizi geçerek bitirir ve akabinde bir bozlağa veya ağır bir Orta Anadolu türküsüne girilir. Bu sırada oyuncular, kendilerine ikram edilen içkilerinden bir veya iki yudum alırlar. Arkada ise müzik devam etmektedir. Masanın sahneden çıkmasıyla hiç ara verilmeden oyuna giriş yapılır. Yine bir bölümü çalınmak koşuluyla bir veya iki eser icrasından sonra performans sona ermektedir.²⁶⁶ Söz konusu bu pratiğin mekândaki yaygın ismi, “çok”tür. “Çöke çıkmak, çöke kalkmak, çok yapmak” gibi tabirler bu mekânların en belirleyici eğlence ritüelleridir. Bu pratik bütün gece tekrarlanarak sürmektedir.

²⁶³ Marshall (2009)’a göre, ritüel, uygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerin de kullanılabildiği, sık sık tekrarlanan bir davranış modelidir. Ritüellerin etkili olduğu başlıca toplumsal alanlardan birisi dindir, ancak ritüellerin etki alanı seküler ve gündelik yaşama kadar uzanır.

²⁶⁴ Bir oyun ortalama 25-30 TL arasındadır.

²⁶⁵ Bundan önce bazı yerlerde, sahnede yer alan bir kara tahtaya isim yazdırılmak suretiyle oyun için sıra beklendiği belirtilmektedir.

²⁶⁶ Örneğin, Parlement Gazinosu müzisyenlerinden Ünal Aslan bir çok ritüelinde; Yaprak Gazel Olmuş- Sabahınan Doğar Seher Yıldızı (bozlak)-Gelmezsen Gelme ve Çekirgeyi Salı Verdim adlı türkü ve şarkılarını birbirine bağlamak suretiyle bir bütünlük içinde icra etmiştir.

Burada dikkatleri üzerine “çök” ritüeli, geleneksel temelde köy odalarında yapılan muhabbetlerde görülen bir etkinliktir. Çökmek fiilinin mastarsız haliyle bir eylem üzerinden kavramsallaşan “çök” bulunduğu düzeyden aşağı inmek, çömelmek, birdenbire oturmak gibi anlamlara karşılık gelir. Bu tanımlara koşut olarak muhabbetlerde oyun havasının arasında serbest bir ezgi girdiğinde, oyuncular ayakları üstüne çökerek uzun hava niteliğindeki eserin bitmesini beklerler. İcracının serbest ezgiyi sonlandırıp oyun havasına girmesiyle oyuncular çöktükleri yerden ağır ağır oynar vaziyette kalkarak oyuna devam ederler. Ancak yeni Ankaralı mekânlarında sahnede hiç çökülmeden “çök” adı altında bir pratiğin gerçekleşmesi geleneksel motiflerin modern yaşam içinde anlam kaymasına uğrayıp içeriğine bakılmadan biçimsel ve temsili olarak nasıl yaşadığının somut göstergesi sayılabilir.



Şekil 5.8 : Çök ritüeli.

Çök ritüelinde kadın oyuncunun performansı da burada ayrı bir önem taşır. Zira burada kadın figürü oldukça baskın bir karakterdir. Bilhassa erotik dans figürleri²⁶⁷ ve hatta pornografiye kayan gösterim biçimleri erkeğin, kadın karşısında kayıtsız kalmasına imkân tanımaktadır. Örneğin Ankaralı mekânlarının gözde oyuncularından Sarı Tutku'nun, nam-ı diğer Sarı Belâ, sahnede gösterdiği performans tam da bu niteliktedir:

Çök masası sahneye gelir ve içkiler ikram edilir. Bu sırada erkek oyuncu, Tutku'nun etek altından bakmaya çalışmaktadır; ancak kadın buna izin vermez. Akabinde kadın, oyun partnerine peçete vererek sırtını sildirir. Bu sırada kalçasını, erkeğin cinsel

²⁶⁷ Cinsel birleşmeyi ima eden oyun figürleri gibi.

organı bölgesinde gezindirmektedir. Daha sonra oyun eşinin önünde diz çökerek pantolonunun fermuarını açmaya çalışır. Bu sefer erkek buna izin vermez ve zor bir durumda kaldığı izlenimini verir. Çok masasının sahneden çıkmasıyla birlikte oyuncular oyuna hazırlanır ve Tutku, oyun arkadaşını işaret ederek “aslan gibi kocam var” diye bağırır. Akabinde müzik ve oyun başlar. Bu sefer de Sarı Tutku ile vokal-bağlama icra edilen parça (ringo ringo şişeler) üzerinden diyaloga girerler:

Teksaslı Özcan: Giydiğim sarı.

Sarı Tutku: Ananın a...

Teksaslı Özcan: Ringo ringo şişeler, çukura mı düştün kız bensiz.

Sarı Tutku: Yar yar, I love you, yar.

Teksaslı Özcan: (konuşarak) Hani nerde olsa da bir yesek.

Teksaslı Özcan: Giydiğim atlas, iğneler batmaz.

Sarı Tutku: Benim bildiğim Özcan her gün 30 kere s... yatmaz.

Oyun kadının sahnede gösterdiği bu performans, erkek iktidarının temsil ve teyit edildiği bu tür mekânlarda, bu iktidar alanını yerinden sarsıp, erkek ögesini ikincil konuma düşürmektedir. Burada kadın, alanı domine ederek, hâkimiyeti tek erk, yani kendisi üzerinde toplamayı başarabilmiştir. Ancak bu örnek olayın tüm mekânlarda tekrar ettiği söylenemez.

Ankaralı mekânlarında görülen eğlence pratiklerine ilişkin diğer gözlemler ise şöyle özetlenebilir; sahnede oyun sürerken, konsomasyon hizmeti veren kadınlar, sahneye çıkamadıkları için, bulundukları yerde veya masanın üzerine çıkarak oyuna eşlik edebilmektedir. Müşteri performansın öncesi veya sonrasında, müzisyenlere, vokal-bağlamaya verilmek suretiyle, bahşiş bırakabilmektedir. Bazı durumlarda çök sırasında, bozlak veya ağır bir eser seslendirilirken, oyuncuların birbirlerine sarılarak bekledikleri, çevredekilerle ve müzisyenlerle kısa konuşmalar yaptıkları gözlemlenmiştir.

5.3.4 Repertuar bileşenleri

Ankaralı müzisyenleri farklı kılan stratejilerin diğer bir ayağını kuşkusuz gece boyunca icra edilen repertuar bileşenleri oluşturur. Slobin (1993)’in deyimiyle, buradaki müzisyenler, hem arz ve talep ilişkisi ve müşteri memnuniyetiyle müzik

yapan hem de özengen bir mantıkla belirli bir müzik türüne bağlı kalan ve onun savunucusu olan profesyonellerden oluşur. Dolayısıyla bu mekânlarda icra edilen repertuar yalnızca oyun havalarıyla sınırlı değildir. Her ne kadar ağırlıklı olarak bu müzik temelinde bir icra pratiği gelişse de, müşterinin isteği doğrultusunda farklı türler Ankaralı sounduna bağlı kalmak şartıyla çalınabilmektedir:

Bazen uzun hava ve arabesk tarzı istekler geliyor. Pop bile isteyen var. “Kalbime Gömerim O Zaman” diye *slow* bir pop parça var. Arkadaşlarla birlikte bu şarkıyı elektro bağlamayla çalmaya başladık. Halk müziği ve özgün istekler de gelebiliyor. Dizi filmler aracılığıyla da meşhur olmuş şarkılardan sanat müziğine kadar birçok talebi burada değerlendiriyoruz. Sadece oyun havası çalmıyoruz; gücümüz yettiğinde diğer türleri de yapmaya çalışıyoruz (A. Yaprak, kişisel görüşme, 13 Kasım 2012).

Repertuar olarak genelde son zamanlarda popüler olan Ankara oyun havalarını çalıyoruz. İnternette, Facebook’ta en çok paylaşılan, tıklanan oyun havaları hangisiyse onları çalıyoruz. Burada piyasayı belirleyen dinleyici. Dinleyici hangi parçayı çok seviyorsa biz de ona yükleniyoruz mecburen (Kazanlı Volkan, kişisel görüşme, 24 Şubat 2012).

Yapılan gözlemler ışığında bu mekânlarda, altı tip repertuar bileşeninden söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, Seymen geleneğiyle taşınan ve halk müziği literatüründe düz oyun olarak adlandırılan, Ankara ile özdeşleşen, Misket, Mor Koyun, Yandım şeker Oğlan, Atım Araptır ve Fidayda gibi sözlü oyun havalarıdır.

Şekil 5.9 : Fidayda'nın saz girişi ve söz girişinden bir bölüm, seslendiren Kazanlı Volkan.

Şekil 5.9 : Fidayda'nın saz girişi ve söz girişinden bir bölüm, seslendiren Kazanlı Volkan.

Şekil 5.9'da görüldüğü gibi, Seymen folklorunun müzikal ürünlerinden Fidayda/Hüdayda, bu mekanların olmazsa olmaz repertuar elemanlarından biridir ve ilginçtir ki, yorum olarak üzerinde en az oynama yapılan ve orijinal metne kısmen sadık kalınarak icra edilen bir eserdir. Bu yorumda olduğu gibi, II. derece çoğunlukla yarım ses değil, komalı olarak icra edilmektedir. Sözün girişindeki hicazlı yapının ise, uygulamada korunmasına dikkat edilmektedir. Ayrıca dikkat edilecek olursa, vokal icracının bazı heceler üzerinde yaptığı hançere hareketlerinin bir benzerini saz bölümündeki bazı motiflerde işitmek mümkündür. Her ne kadar buradaki notanın transkripsiyonu, düğâh (lâ) perdesi üzerinden yapılsa da, vokal-bağlamacı, bu eseri, rast (sol) perdesi üzerinden icra etmektedir. Ekseriyetle bu eser, diğer mekânlarda neva (re) ve rast (sol) perdelerine aktarılarak çalınmaktadır.

Fidayda'ya benzer diğer bir örnek, Misket türküsü üzerinden verilebilir:



Şekil 5.10 : Misket'in giriş bölümü, seslendiren Ankaralı Coşkun.

Şekil 5.10'da örneklenen türkünün saz bölümündeki majör yapı (transkripsiyonda re majör), bu eserde sıklıkla kullanılan bir motiftir. Misket'in sözleri de değişmeceli kullanmaya oldukça müsaittir. Örneğin Ankaralı müzisyenler, "Güvercin uçu verdi/Kanadın açığı verdi" diye başlayan dizeyi "Süpermen uçu verdi/pelerin açığı verdi" biçiminde icra edebilmektedir.

Düz oyunların dışında, Seymenlik geleneğinde "muhabbet-oturak havaları" olarak bilenen türküler de, bu mekânlarda oyun havası olarak kullanılan repertuar elemanları arasındadır. Üçüncü bölümde de detaylı olarak tanımlandığı gibi, bu havalar, gelenekte, oyun dışı kullanılan, muhabbet ortamlarında, oyun havalarına geçilmeden önce, müzik faslının ritmini yükselten türkülerdir.



Şekil 5.11 : Karpuz Kestim Yiyen Yok türküsünün saz ve söz girişi, seslendiren Mustafa Zorlu.

Ankaralı mekânlarının ikinci repertuar bileşeni, uzun hava niteliğindeki, Orta Anadolu müzikal kimliğinin en önemli göstergesi olan bozlaklardır. Burada bozlaklar “çok” ritüellerinde içki sunumu sırasında çalındığı gibi bir istek doğrultusunda veya oyuncuların performansa başlamadan önce hazırlık yaptıkları aşamada seslendirilmektedir. Gözlem yapılan mekânlarda iki tip bozlak dikkat çeker. Bunlardan ilki Orta Anadolu müziği üstatlarının (Hacı Taşan, Neşet Ertaş, Bahri Altaş, Ekrem Çelebi vs.) gelenekten alıp yeniden ürettiği anonim karakterli bozlak eserlerdir. Aşağıdaki her iki eserde bu kategorideki bozlakları temsil eder niteliktedir:

vokal-bağlama

sa ba lu nan do ğar da se her yıl dı zı

Ne kos tak ge zi yon ga vu run kı zı

Şekil 5.12 : Sabahınan Doğar Seher Yıldızı’na ait bir saz ve söz bölümü, seslendiren Ünal Aslan.²⁶⁸

vokal-bağlama

An ka ra da ye dim ta ze mey va yı

Bo şa çiğ mi şim ya lan dün ya yı

Şekil 5.13 : Ankara’da Yedim Taze Meyvayı bozlağına ait bir bölüm, seslendiren Halil Erkal.²⁶⁹

Gözlenen ikinci tip bozlak tarzı ise, usta malı olmayıp, sözel dokusu müzisyenler (vokal-bağlama) tarafından işret meclisleri için kurgulanmış, beste niteliği taşıyan ancak zamanla anonimleşen eserlerden oluşur. Burada müzikal yapı, Orta Anadolu’ya özgü bozlak üslûbunu korumaktadır. Değişen yalnızca sözel yapıdır.

²⁶⁸ Kırşehir yöresine ait olan bu bozlağın kaynak kişisi Bahri Altaş’tır

²⁶⁹ Keskin yöresine ait bu bozlağın kaynak kişisi Hacı Taşan’dır.

Şekil 5.14 üzerinden söz konusu bu repertuar bileşenini görmek mümkündür.

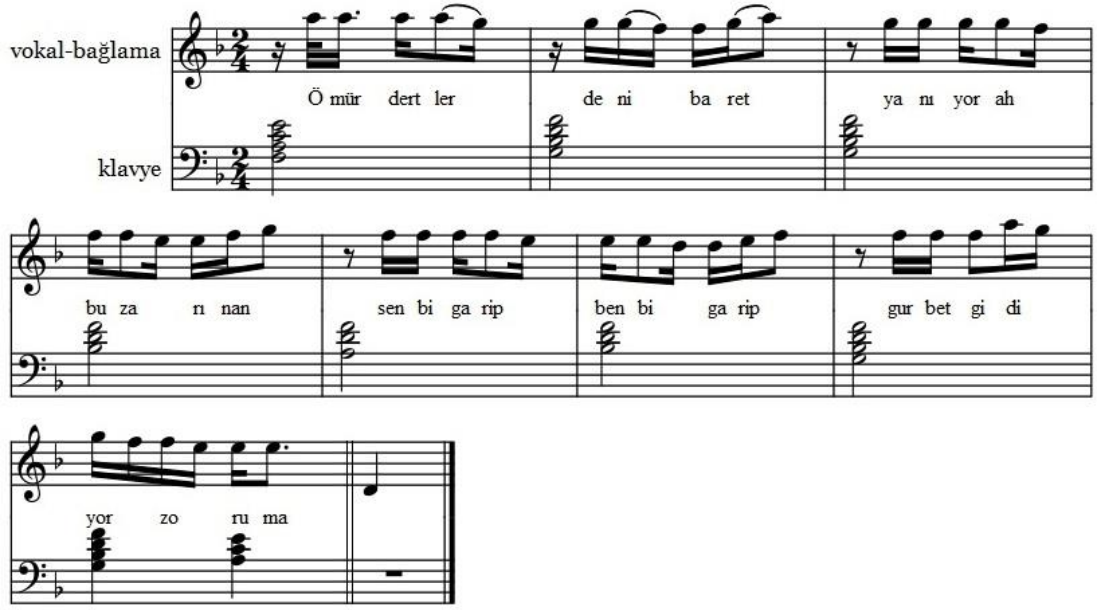
The image shows a musical score for a piece titled 'Ben Ölürüm İçkilerin Zehrinden'. The score is written for a vocal line and a bağlama (saz) line. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line. The bağlama line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into five systems. The first system contains the first two lines of the vocal line and the first line of the bağlama line. The second system contains the next two lines of the vocal line and the second line of the bağlama line. The third system contains the next two lines of the vocal line and the third line of the bağlama line. The fourth system contains the next two lines of the vocal line and the fourth line of the bağlama line. The fifth system contains the final line of the vocal line and the fifth line of the bağlama line, which ends with a double bar line. The lyrics are: 'Ben ölürüm iç ki le rin zeh rin den', 'Doğ ma gü neş mu hab', 'be tim ya rım dır'. The bağlama line includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

Şekil 5.14 : Ben Ölürüm İçkilerin Zehrinden bozlağına ait bir bölüm, seslendiren Sincanlı Fehmi.²⁷⁰

Bu mekânlarda icra edilen bozlakların önemli bir bölümü, örneklerde de görüldüğü gibi, ses aralığı olarak bir oktavı aşmayan ezgilerden oluşur. Gece boyunca performansı zorlayacak geniş aralıklı bozlak icracılarında kaçınılır. Bu nedenle Kırşehir üslûbundan ziyade Kırıkkale, Keskin ve Çorum bozlaklarına repertuarda daha fazla yer verilir. Burada icra edilen tüm bozlaklar istisnasız inici kürdî yani muhayyer kürdî makamı dizisi içindedir.

Çok ritüeli sırasında, nadir görülmekle birlikte bozlak yerine ağır bir türkû veya şarkıya da yer verilebilir. Bu eser, genelde, son dönemlerde popüler olan ve bestecisi bilenen parçalardan seçilir.

²⁷⁰ Eserin sözleri şöyledir: Ben ölürüm içkilerinden zehrinden/Doğma güneş muhabbetim yarım dır/Zevkten değil içiyorum derdimden/Doğma güneş muhabbetim yarım dır/Verin şişemi meyhaneye gideyim/ Doğma güneş muhabbetim yarım dır/Bir sigara da vermezler ki ni deyim/ Doğma güneş muhabbetim yarım dır.



Şekil 5.15 : Yazı Bir Dert Kışı Bir Dert türküsünden bir bölüm, seslendiren Kazanlı Volkan.²⁷¹

Şekil 5.14'te de görüldüğü gibi, bozlak alternatifi olarak çalınan eserlerin müzikal yapıları, bozlak niteliği taşımaktadır. Bu aşamada benzer üslûp eserin serbest veya metrik olmasına bakılmaksızın devam etmektedir.

Bozlakların ardından, en sık işitilen repertuarlar bileşenlerinden biri de Ankara çevresindeki yörelere (Kırıkkale, Konya, Niğde vb.) ait oyun havası niteliği taşıyan hareketli türkülerdir. Bir başka deyişle, çevre yörelerin ezgileri, Ankaralı mekânlarının repertuarında önemli bir yer teşkil etmektedir. Örneğin aşağıda verilen bir Konya türküsü, bu tip bir repertuar ögesini temsil eder niteliktedir.

²⁷¹ Bu türkü, Süleyman Kotan tarafından bestelenmiş olup, genç kuşak Abdal müzisyenlerin popüler bir isimi olan Tufan Altaş'ın icrasıyla yaygınlık kazanmıştır.

♩ = 72

vokal-bağlama

ritim

Gör me dim an nem an

nem an nem an

nem an men Saz... Hay di şu sil le den Saz...

a man ge ce geç tim

Şekil 5.16 : Şu Sille'den Gece Geçtim türküsüne ait bir bölüm, seslendiren Oğuz Yılmaz.

Benzer bir örnek Kastamonu, Niğde ve hatta bir Denizli türküsü için de geçerli olabilir. Örneğin halk müziğinin popüler türkülerinden Tiridine Bandım, Cimdallı ve Çöz de Al gibi türküler Ankaralı mekânlarında sıklıkla icra edilen anonim nitelikli eserler arasındadır.

♩ = 85

vokal-bağlama

saz

ritim

O fof

man da yu va yap mış sö güt

da lı na am man

Yav ru su nu si nek kap mış gör dün mü a ma nı na yan dım

Şekil 5.17 : Tiridine Bandım türküsüne ait bir bölüm, seslendiren Güdüllü Ergün

Şekil 5.17 üzerinde örneklenen bu eser, bir Kastamonu türküsüdür ve bu mekânlarda ekseriyetle icra edilen bir repertuar ögesidir. Türkü her ne kadar çevre yöre kriterine dâhil olmasa da gerek ritmik gerekse makamsal yapı itibarıyla Ankara havzası müzik folkloruna benzer bir nitelik gösterir. Bilhassa da türkünün anlam evrenindeki ironik muzip dil, eserin Ankaralı müziği envanterine girmesini kolaylaştırmıştır.

Bu kategoride yer alan diğer bir örnek Cimdallı türküsü üzerinden verilebilir:

♩ = 85

vokal-bağlama

ritim

saz...

Cim dal lı çar şı sın da gü lü mam ma nam ma na man

gün do ğar kar şı sın da hop cim dal lı cim dal lı

gön lü ğüm sa na sev da lı

Şekil 5. 18 Cimdallı türküne ait bir bölüm, seslendiren Çubuklu Cem.

Şekil 5.18’de görülen bu türkü, Cimdallı serisinin Niğde yöresine ait bir varyantıdır. Nitekim Cimdallı adıyla Ankara halk müziği repertuarına kayıtlı iki türkü (Garşıdan Gel Göreyim, Göle Gidelim Göle) daha mevcuttur; ancak bu mekânlarda Niğde Cimdallısı tercih edilmektedir. Ankara Cimdallılarını ise, Bayram Aracı haricinde bugüne değin icra eden çıkmamıştır.

Bu repertuar bileşeni içinde dikkat çeken bir diğer durum, Denizli yöresine ait bir türkünün, Ankaralı müziğinin önemli bir repertuar ögesi haline gelmesidir.

♩ = 68

vokal-bağlama

saz

ritim

Ga ra baş go yu nu nu gü de gü de ge tir dim

ge tir dim de ga bar dı cın tam dı bi ne ya tır dım

çöz de al mus ta fa li çöz de al ga vur dö lü çöz de al

Şekil 5.19 : Çöz de Al (Garabaş Goyununu) türküsüne ait bir bölüm, seslendiren Kara Murat.

Talip Özkan'ın kaynak kişiliğini yaptı bu türkü, Ankaralı repertuarının başat öğelerinden biridir. Öyle ki, bu kültürün popüler bir parçası olan sözlü Topal oyun havası bu türküden hareketle kurgulanmıştır. Ancak ister geleneksel isterse yeni Ankaralı müziği olsun, bu müziğin “Göller Yöresi” ile olan ilişkisi bununla sınırlı değildir. Örneğin Burdur yöresine ait Feracemi Al İsterim zeybeğinin saz bölümü ile Ankara Zeybeği varyant niteliğini aşan ölçüde benzerlik göstermektedir.

Ankaralı mekânlarında icra edilen diğer bir tip repertuar bileşeni, oyun müziği niteliğindeki, bu müziğin icracıları tarafından başta Ankara olmak üzere çevre kültürlerin müzikal dinamikleri temel alınarak kurgulanan sözlü ezgilerdir. Bu eserleri diğer repertuar bileşenlerinden ayıran en önemli faktör, anlam evrenine bağlı sözel yapıdır. Aşağıda örnek olarak verilen şekil 5.20 bu kategorideki eserleri temsil eder niteliktedir:



Şekil 5. 20 : Çapa Yapmış Zilli'ye ait bir bölüm, seslendiren Peçenekli Süleyman.

Şekil 5.20'de görüldüğü gibi eserin zaman organizasyonu, genel Ankara havalarının ritmik yapısına uygun bir biçimde kurgulanırken, müzikal yapıdaki uşşak-hüseynî etki anonim bir karakter izlemine vermektedir. Aynı durum sözel yapı için de geçerlidir.²⁷² Ancak bu kategorideki tüm eserlerin bu nitelikte olduğu söylenemez. Örneğin, şekil 5.21'de gözler önüne serilen bu eserin sözel yapısı, günümüze ait anlamlar taşıırken, müzikal yapının geleneksel ses evrenini temsil ettiği söylenebilir:

²⁷² İlk olarak Ankaralı sanatçı Bülent Gökçe tarafından seslendirilen bu oyun havasının sözleri şöyledir: “Çapa yapmış zilli/Her halinden belli/Demedim mi kızım sana/Yapacağın belli/ (nakarat)Tık tık vurduk cama/Atladı geldi yanıma/Demedim mi kuzum sana/Düşün bak ocağıma/Kara kız da geldi yanıma/Tüyo verdi bana/Salınarak geliyor/Ben kıyamam ona/ (nakarat)

♩ = 90

vokal-bağlama

saz...

ritim

A ra ba sı u çan te ne ke tüp tak tır mış

az yak sın di ye A li da yı A li da yı bi ge ce de ye din

nakarat

tar la yı da yı

Şekil 5. 21 : Ali Dayı'ya ait bir bölüm, seslendiren Çubuklu Yaşar.

Şekil 5.21'de örneklenen bu oyun havasının ezgisel yapısı, geleneksel Orta Anadolu müziğinden izler taşıırken sözel yapı günümüzle bağlantılıdır.²⁷³ Benzer bir örnek şekil 5.22 üzerinde de görülebilir:

²⁷³ Oyun havasının sözleri şu şekildedir: "Arabası uçan teneke/Tüp taktırmış az yaksın diye/ Dolaşüyor Çorum'u Çankırı'yı/ Bizim âlemci Ali Dayı/ Ali Dayı Ali Dayı/ Bir gecede yedin tarlayı (gâvur kızı) dayı/ Yine atmış LPG gazı/ Dolaşılıyor Hoşdere Cinnah'ı/ Oralarda sana göre bulunmaz/ Bas git Fadime'nin yanına dayı." Burada nakarat sonrasındaki ara sazda, vokal icracı şöyle bağırır: "Alıcıdan ve satıcıdan yüzde iki komisyon alınır Çubuklu Yaşar." Oyuncu kadınlar ise şöyle yanıt verir: "Beni de götür Ali Dayı."

♩ = 90

vokal-bağlama

Oğ lum bak git saz... be ni kız dır

klavye

ritim

ma saz... da ha çok kü çü cük sün

ken di ni boz dur ma

Şekil 5.22 : Oğlum Bak Git’e ait bir bölüm, seslendiren Ali Yaprak.

Şekil 5.22’de örneklenen bu eserin sözleri tamamen güncel olanla ilişkili olup, internet fenomeni olan bir olay üzerine bestelenmiştir.²⁷⁴ Eserin müzikal yapısına da bakıldığında da günümüz ses evrenine yakın motif ve cümle yapılarını görmek mümkündür. Bilhassa nikriz makamı dizisinin seçilmesi, parçayı kısmen geleneksel formdan ayırıştırır. Zira bu makamın başta Ankara olmak üzere Orta Anadolu müzik folkloru içinde kullanılma oranı bir hayli düşüktür.²⁷⁵

Bu sınıflama içinde verilebilecek son örnek, şekil 5.23 üzerinden değerlendirilebilir:

²⁷⁴ Bu eserin sözleri şöyledir: “Dikkat et sözlerine/ Bağırıp geziyorsun/Bir de almışsın eline/Kemeri Sallıyorsun/Dönüp de bir baksana/O küçücük yaşına/Sonra sazı patlatırım/Senin cahil başına/ (nakarat) Oğlum bak git/Beni kızdırma/Daha çok küçücüksün/Kendini bozdurma/ Allah’ım bir sabır ver/Uydurma bu cahile/Kendini dövdürecek/Sonunda bile bile/Daha artistlik yapıyor/Usanmadan bıkmadan/Yiyince sopayı kaçıyor/Ardına bile bakmadan/ (nakarat).

²⁷⁵ Muhabbet-oturak ve zil havalarındaki oranı % 2; Ankara çevresindeki halk ezgilerinde kullanılma oranı ise % 1’dir.

♩ = 80

vokal-bağlama

klavye

ritim

Her ya nın sal la na rak saz...

du da ğın bal la na rak üs tü mü bi çöz am ma

ge ri si ni ba na bı rak

Şekil 5.23 : Kapıcı İzzet adlı şarkıya ait bir bölüm, seslendiren Ankaralı Namık.

Şekil 5.23’de görüldüğü gibi bu eser, kürdî-muhayyerkürdî makam dizileri içinde bestelenen, yarı gelenek, yarı modern ve arabesk motifler barındıran; anlam evreni

olarak muzip, erotik ve alaycı söyleme sahip bir Ankaralı repertuarını temsil eder niteliktedir.²⁷⁶

Diğer bir repertuar bileşeni, başta Ankara düz oyunları olmak üzere, çevre yörelerin temel ezgisel ve ritmik dinamiklerini barındıran ancak içine döneminde popüler olan yerli veya yabancı bir şarkının müzikal yapısını alarak bir bütünlük kazanan eklektik oyun havalarıdır. Örneğin bu kategori içinde, yüz yılı aşan bir icra geçmişe sahip Atım Araptır adlı düz oyun ezgisiyle bir İspanyol dans şarkısı olan *Macarena* aynı müzikal kompozisyon içinde buluşabilmektedir:



Şekil 5.24 : Atım Araptır türküsüne ait bir bölüm, seslendiren Kazanlı Volkan.

Şekil 5.24’te görüldüğü gibi, geleneksel Atım Arap ezgisi ile Macarena ezgisi aynı form içinde anlamlı bir bütün oluşturabilmiştir. Burada (a) cümlesi geleneksel yapıyı işaret ederken, Macarena’nın ana temasını barındıran (c) cümlesi bu müziğe eklemlenen küresel kültürün bir göstergesidir. Minör üçlü aralıkları kullanarak iki

²⁷⁶ Bu oyun havasının sözel yapısı, yarı İngilizce yarı Türkçe olması bakımından dikkat çekicidir: “Up to the ceiling/Down to the floor/ Left to the window/ Right to the door/ Kiss me mummy / Kiss me daddy/ I will sing man a,b,c,d /(nakarat) Kapıcı İzzet/Her yanın sallanarak/Dudağı ballanarak/Üstümü bir çöz ama/Gerisini bana bırak/Are you peri are you cin?/Ben geldim evde misin?/Komşuların da duymadan/Perdeyi çeker misin?/ nakarat.

ana cümleyi, (a) ve (c)'yi birbirine bağlayan (b) motifi ise, bu yapıda köprü görevi üstlenmiştir.

Müzikal yapıdaki bu durumun bir benzerini bazı parçaların sözel yapılarında görmek mümkündür. Örneğin bir dördlüğün iki dizesi halk edebiyatı motiflerinden oluşurken diğer iki dize belirli bir dönemin popüler bir şarkı sözünden veya medya aracılığıyla yaygınlaşan bir slogandan oluşmuş söz öbekleriyle kurgulanabilmektedir.²⁷⁷ Bunun dışında, bir pop parçasının sözleri de, geleneksel bir ezgiye eklenmek suretiyle icra edilebilmektedir:



Şekil 5.25 : Atım Araptır türküsüne ait bir bölüm, seslendiren Kazanlı Volkan.

Son grupta yer alan repertuar bileşeni ise, belirli bir zaman organizasyonu ekseninde, elektrosaz ve elektro akustik bağlama eşliğinde icra edilen, üslûp bakımından Ankaralı müziğinin estetik yargılarını taşıyan ancak anlam evreni olarak arabesk bir söylem içeren “Ankarabesk” şarkılardır. Başlangıçta herhangi bir arabesk veya pop bir şarkının 2/4’lük “kostak” bir ritmik üslûpla yeniden yorumlanmasıyla oluşan bu üslup, günümüzde özgün besteler aracılığıyla müzikal kimliğini tamamlamıştır. Adından da anlaşılacağı gibi, “Ankara” ile “arabesk” kavramlarının birleşimi, Ankaralı müziği içinde yeni bir müzikal anlayışı yani “Ankarabesk” tarzını ortaya çıkarmıştır. Bu tarzı belirleyen en önemli faktör, Ankara ve çevresinin geleneksel müzik motiflerine ki burada ağırlıklı olarak ritmik yapı belirleyicidir, günümüzün pop-arabesk müzikal ve sözel söyleminin eklenmesidir. Burada verilen şekil 5.26, yeni Ankaralı müzik anlayışını bütünleyen “Ankarabesk” üslûbunu örnekler niteliktedir:

²⁷⁷ Hasan Yılmaz’ın “Oha Oldum” adlı şarkısı bu tanıma destekler niteliktedir: Bir ev bir de araba/Bunlar varsa merhaba/Oldu gözlerim doldu/Haydi yavrum davara/Oha oldum kal geldi/Gül beklerken dal geldi/Ne çok sevmiştim seni/Ayrılması zor geldi.

♩ = 78

vokal-bağlama

klavye

ritim

Ha ya tı tes pih yap mı şım sal lı yor mu

şım saz... a dı nı duy duk ça saz...

ağ lı yor mu şım saz... De li di yor

lar mış be nim ha li me gel mi şı ne

geç mi şı ne sa yı yor mu şım

Şekil 5.26 : Hayatı Tespih Yapmışım²⁷⁸ şarkının nakarat bölümü, seslendiren Hüseyin Kağıt.

²⁷⁸ Bu şarkının söz ve müziği Tayfun Soydemir'e aittir.

Şekil 5.26 üzerinde de görüldüğü gibi, Ankarabesk tarzını diğer repertuar bileşenlerinden ayıran en önemli nitelik, aşk acısı, hüznün ve hayal kırıklığı retorik üzerine kurulan arabesk söyleme sahip olmasıdır. Müzikal yapı zorunlu olarak söz konusu bu söylemi destekleyen motif ve cümle yapılarını içine alır. Bilhassa bu alt türde kürdî ve hicaz makamlarının yaygın olarak kullanılması yine pop-arabesk ile kurduğu bağlantıyı güçlendirir.

Yine bu kategori içinde, özgün bestelerin yanında temellük edilen, diğer müzik kültürlerinden uyarlanarak Ankaralı soundu ve üslûbu dâhilinde oyun havası formatına dönüştürülen eserler de mevcuttur. Bu yöntemle, Ankaralı müzisyenler, uygun gördükleri bir parçayı, 2/4'lük ritmik yapıya sadık kalmak koşuluyla yeniden yorumlayarak, sahnede oyuna eşlik edebilecek bir forma dönüştürebilmektedirler.²⁷⁹

♩ = 82

vokal-bağlama

ritim

Al kol al dım sal la nı yo rum saz...

ah yi ne ef kar la nı yo rum saz... sen ne söy ler

sen söy le ca nım saz... ben ma sal dan an la mı yo

rum saz...

Şekil 5.27 : Alkol Aldım şarkısının nakarat bölümü, seslendiren Hüseyin Kağıt.

Şekil 5.27’de görülen bu şarkı Ankaralı repertuarına temellük edilen örneklerden biridir. Orijinal versiyonu Rüzgâr Aldım Sallanıyorum olan ve müzikal yapı sabit kalmakla birlikte, 6 zamanlı (6/8) bestelenen bu parça, bu mekânlarda 2 zamanlı

²⁷⁹ Örneğin Funda Arar’ın Yak Gel, İbrahim Tatlıses’in Gelmezsen Gelme gibi şarkıları bu mekânlarda Ankaralı soundu ve söylemiyle yeniden üretilen bir oyun müziğine dönüşebilmektedir.

(2/4) ve geleneksel ifadeyle “kostak” bir üslûpla icra edilmektedir. “Rüzgâr Aldım Sallanıyorum” başlığı ise yine eğlence ortamına adapte edilerek “Alkol Aldım Sallanıyorum” deyişine dönüşmüştür.

Yeni Ankaralı müziğinin repertuar bileşenlerinin müzikal yapısı kadar sözel yapının muhtevası da irdelenmeye değerdir. Zira kurgulanan anlam evrenine bağlı olarak kullanılan esprili, muzip, argo ve müstehcen sözler bu müziği farklı kılan stratejilerin başında gelmektedir. Bilhassa bir parçanın popüler olmasında, bir kelime ya da slogan kilit rol oynamaktadır. Bir şarkının sözleri veya müziği başka bir oyun havasıyla benzerlik taşısa dahi içinde geçen farklı bir ifade, o parçayı özgün bir format algısına dönüştürebiliyor. Hiç kuşkusuz bu algıda erotik ve pornografik söylem işlevsel bir öneme sahiptir ve bu motiflerin varlığı bu kültürel edimi popülerleştiren diğer bir faktördür. Zaten Ankaralı geleneksel kodlarında var olan erotik söylem, modern mekânlarda yerini, şarkı/türkü sözlerinde veya parça aralarında sahnedeki aktörlere lâf atma²⁸⁰ biçiminde gerçekleşen pornografik söylemlere bırakmıştır. Bu sayede öne çıkan cinsellik teması, ima yollarını kapatarak metnin veya performansın alt okumalarından ziyade, görünür olarak doğrudan kaynağa ulaşabilmektedir. Bu durum, sözün ve dansın birlikteliğinden doğan pornografik bir söylem inşasını ortaya koymaktadır.

Kahraman (2010)’ın deyimiyle dil, yaşanmayacak olanın yaratılmasına olanak veren bir araçtır. Yaşanamayacak olanın kurgulandığı, üretildiği yer ise yalnızca imgelemdir. O nedenle bütün bir cinsel tahayyül dünyası ve cinselliğin imgeleme olan ilişkisi dilsel bir eylemdir. Dolayısıyla, erotizm kurgulanan, hayal edilen ve sonuçta etkin bir eylemdir. Ancak pornografi, ifşa ve teşhir edilen, bakarken tahrik olunan dolayısıyla edilgin bir eylem olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda Ankaralı mekânlarında gerek oyun havası sözlerinde gerekse arasaz icralarındaki kaynatmalara bakıldığında pornografik bir söylem bulmak kaçınılmazdır.

²⁸⁰ Bu pratik mekânda “kaynatma” olarak tanımlanır.

6. SONUÇLAR

Ankara, binlerce yıllık medeniyet tarihi içinde yaşamış olan kültür tabakalarından aldığı birikimle, dün olduğu kadar bugün de bulunduğu bölgenin önemli müzik merkezlerden biri olmuş, yine tarihsel süreçte çokkültürlü ve kozmopolit bir müzik yaşantısına ev sahipliği yapmıştır. Bilhassa da ana akım müzik geleneği içindeki merkez-çevre etkileşiminden hareketle, bozlak, halay, semah, düz oyun, muhabbet-oturak havaları ve zeybek gibi Anadolu müziğinin farklı türlerini bir araya getirerek kendi içinde zengin bir ses evreni yaratmayı başarabilen ender müzik kültürlerinden bir olmuştur.

Günümüzde ise, ontolojik temelini bu miras üzerine kuran Ankara merkezli yeni bir müzik anlayışı dikkatleri üzerine çekmektedir. Bu müziği, belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenen, hem modern öncesi döneme ait kültürden hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, küresel eklemlenmeye ve dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık bir anlayışın ürünü olarak mümkündür. Peki ama gelenekle yoğun ilişkileri olan bu müziği diğer müzik tür ve anlayışlarından farklı kılan dinamikler nelerdir? Buna göre, birinci faktör bu müziğin, hem etik hem de emik bir bakışla, sabit bir isme (Ankara havası/oyun havası) sahip olmasıdır. Zira popüler müzik kültürleri içinde, iç içe geçmiş, melez ve sinkretik nitelikli yeni müzik anlayışlarının adlandırılmasında yaşanan sorunlar göz önüne alındığında, bu müzikteki gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin tam anlamıyla örtüşüyor olması, bu müziğin kimliği açısından önemli bir gelişmedir. İkinci bir faktör, bu müziğin kendine özgü belirli bir müzikal ve sözel söylemle birlikte yine kendisini özgürce ifade edebilecek modern eğlence mekânlarına sahip olmasıdır. Hiç kuşkusuz bu mekânların, yeni eğlence pratik ve ritüellerinin gelişmesine zemin hazırlayan bir alan olarak karşımıza çıkması kaçınılmazdır. Tüm bunların dışında, sözlü ve yazılı kaynaklara dayalı olarak belirlenebilen tarihsel bir süreçle ilişkili olmasıysa, yine bu müziği farklı kılan dinamiklerin önemli bir aşamasıdır.

Her müzik gibi Ankaralı müziği de birtakım sosyolojik çıkarsamalar içerir ve müziksel yönü kadar bu yönüyle de tanımlanmaya muhtaçtır. Dolayısıyla bu müziği, merkez ve evre arasındaki diyalektik bir gerilimin ürünü olarak görmek doğru olacaktır. Bir bakıma bu müzik, Ankara'nın yaşıadığı modernleşme öyküsünü betimler niteliktedir. Kentin merkeze göre gelir seviyesi düşük olan, uzamsal olarak değil ancak yaşıayış örüntüsü bakımından kırsal alana ve kente eşit mesafede duran yerleşim bölgelerinin müziğe dair yüklediği anlamlara karşılık gelir. Bir anlamda, İç Anadolu'nun farklı kültürel coğrafyalardan Ankara'ya göç eden kitleler, bu müzik aracılığıyla ortak bir paydada buluşabilmıştır. zbek (2010)'in toplumsal açıdan arabesk müziği tanımladığı formülasyon, Ankaralı müziği için de geçerli olabilir. Dolayısıyla bu müzik, geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt eviren bir uyumsuzluk kültürü değil; tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir anlam problemi olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir.

Bu yeni müzik anlayışının yer ve mekân üzerinden kurduğu ilişki, ortaya çıkan ses malzemesinin yerel sound bağlamında ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Nitekim bu müziğin kendine özgü bir müzikal söylemi olduğu iddiası, doğrudan yerel sound kavramına gönderme yapar. Bu anlamda bir yerel sound olarak Ankaralı müziğini, Orta Anadolu havzasını kapsayan coğrafı bir bölgenin hem geleneği hem de irtibat kuran, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve Ankaralı kimliğine sahip belirli bir topluluk tarafından manevî bir önem atfedilen tınısal bir kurgu olarak tanımlamak mümkündür. Bu soundu oluşturan en önemli dinamikse hiç kuşkusuz, Ankara ve çevresinde köklü bir geçmişe dayanan bağlama icra geleneğidir. Ancak buradaki bağlama, gelişen teknolojik koşullarda yeniden düzenlenerek, amplifikasyon dayalı yeni bir ses tasarımına imkân sağlamıştır. Başta *leslie* devreli elektrosaz olmak üzere elektro akustik ve tek manyetikli bağlamalar Ankaralı soundunu inşa ederken, bu saz kombinasyonlarını geleneksel ritim algıları (bas ve tiz darbuka, def, kenar/bendir, kaşık, zil) tamamlamaktadır. Ayrıca Cohen (1997)'in deyimiyle, yerel kaynaklı müziklerin yerel oldukları kadar ulusal ve küresel bağlantılarla ilişki içinde olma durumu, Ankaralı müziği ve yarattığı sound için de geçerlidir. Nitekim bu müzik bileşeninde kullanılan *synthesizer* zellikli klvyelerle elektronik davul setleri, yerel soundu şekillendiren önemli bir faktördür. Bu açıdan bakıldığında, önceleri, Orta Anadolu halk müziği geleneği içindeki, tek bir

saz ve ritimden oluşan ses dünyası, günümüzde elektrosaz, klavye ve elektronik davul setlerinin kombinasyonuna bağlı olarak gelişen bir Ankaralı sounduna dönüşmüştür.

Bu müziğin kendisi kadar icra edildiği ortamların yaşadığı dönüşüm de burada vurgulanması gereken bulgulardan biridir. Nitekim bu çalışmanın önemli bir iddiası, günümüzde Ankaralı kimliğiyle hizmet veren eğlence mekânlarının, modern öncesi dönemde, bu bölgede kapalı ortamlarda icra edilen cümbüş, muhabbet, oturak âlemi gibi eğlence pratiklerinin bir devamı olduğu yönündedir. Ankara'nın başkent olma süreciyle, kentte yaşanan hızlı modernleşme ve buna bağlı gelişen kentleşme, merkezdeki söz konusu eğlence pratiklerinin zamanla yok olmasına neden olurken, çevre yerleşim bölgelerinde “oda sohbetleri/eğlenceleri” adıyla devam etmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise, geleneksel eğlence anlayışından izler taşıyan bu ruh, Ulus, Cebeci ve Maltepe üçgenindeki gazino ve pavyon tipi mekânlarda uyanışa geçerek kent kültürü içinde yeniden varlık kazanmıştır. Bu mekânlarda bir önceki dönemden kalma içki, müzik, oyun ve kadın motiflerinin aynen korunduğu rahatlıkla söylenebilir.

Elde edilen bulgular ışığında, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren gazino ve pavyonlar (buna açık mekânlarda icra edilen düğün, sünnet ve asker eğlenceler de eklenebilir) Ankaralı müziğinin sentaksını belirler konumdadır. Bu mekânların en önemli özelliği, geleneğe dayalı kültürel kodlarla, popüler kültürel üretim biçimlerini bir araya getiren ve küresel eklemlenmeye açık bir sound inşasına zemin hazırlamasıdır. Ayrıca Ankaralı kimliği altında, ortak bir müzikal beğeni ve etkinlik içinde bulunan insanları bir arada bulundurması ve bu etkileşimde ortaya çıkan müziğin üretim ve tüketim aşamalarını düzenliyor olması da gözden kaçmamalıdır. Dolayısıyla burada gerçekleşen her bir pratik, kolektif bir bilinç ve faaliyetin ürünü olmakla birlikte büyük bir insan grubunun ortaklaşa çalışmasını gerektirir. Bu anlamda, alan içindeki eyleyici aktörlerin (müzisyen, oyuncu kadın, izlerkitle ve mekân sahibi) tüm söylem ve pratikleri tarihsel yatkınlıklara dayalı olan belirli bir habitus ekseninde gerçekleşmesi dikkat çekicidir. Örneğin bu mekânlardaki müzisyenlerin icra pratikleri, geçmişin deneyimleriyle şimdinin etkinliklerini içeren ve belirli bir formal eğitim gerektirmeyen davranış kalıpları üzerinde şekillendiği düşünülebilir. Ancak alan içindeki müzisyen ve grupların, kültür sermayeleri bağlamında, kendilerini diğer müzisyen ve gruplardan farklı kılacak stratejiler geliştirmeleri, kaçınılmaz olarak

müziğin yeniden üretimini zorunlu kılacaktır. Nitekim bazı grup ve icracıların elektrosaz, klavye ve elektro davul kullanmaları ile bazı müzisyenlerin “otantik” bir söylem adına, yalnızca elektro akustik ve geleneksel ritim çalgılarıyla (darbuka, bendir, def vb.) sahne alması söz konusu stratejilerin bir parçası olarak görülebilir.

Ankaralı müzisyenlerin kültürel sermayelerine ilişkin diğer bir örnek, bağlama icra geleneği üzerinden verilebilir. Ankara’da, gelenekte altı ile dokuz arasında değişen farklı akort düzenleriyle icra edilen bağlama, bu mekânlarda yalnızca tek bir düzen üzerinden (bozuk düzen) ve sadece re ve sol karar perdeleri eksen alınmak suretiyle icra edilmektedir. Aynı şey saz tipleri için de geçerlidir. Yine gelenekte var olan küçük tekneli Ankara sazı, bu müziğin ortaya çıktığı hiçbir dönemde tercih edilmemiş, kullanılmamıştır. Bunun yerine, Bayram Aracı’dan (1950’li yıllar) başlamak üzere, standart tambura tipi sazlar icra edilmiştir. Günümüzde ise, bu çalgı tipi yerini çevre unsurlara ait bir enstrüman olan büyük tekneli abdal tipi sazlara bırakmaktadır.

Ankaralı müzik ve eğlence pratiklerinin içinde bulunduğu habitüel yapı ile mekân içinde icra edilen repertuar bileşenleri arasında doğrudan bir ilişki söz konudur. Bu anlamda altı tip repertuar bileşenin Ankaralı müziğini bütünlediği söylenebilir. Başta uzun hava niteliğindeki serbest formlu bozlak icra geleneği olmak üzere Seymen müziği ve Orta Anadolu müzik kültürüne ait halk müziği öğelerinin ortak bir repertuar anlayışı içinde icra edilmesi, doğrudan Ankaralı müziğinin gelenekle kurduğu ilişkiyi yansıtmaktadır ve bilhassa Orta Anadolu’ya ait ses malzemesi Ankaralı soundu üzerinde oldukça etkilidir. Farklı olanı temellük ederek kendi müzik anlayışına dâhil eden, öteki olanı yerelleştiren eklektik oyun havalar ise, bu müziğin popüler kültür ve küreselleşme ile girdiği ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Başlı başına bir tür olma yolunda hızlı adımlarla ilerleyen Ankarabesk olgusu ise, bu müziğin melez ve sinkretik yapısının somut bir göstergesidir.

Bu müziği biçimlendiren habitüel yapı, Ankaralı mekânlarında icra edilen eğlence pratiklerini de belirleyen önemli bir faktördür. Nitekim burada oyuna dair icra edilen tüm performanslar, belirli bir bilinçten çok bedensel ve pratik bir mantığa dayalı bir şekilde gerçekleşirler. Bu yapı içerisinde dikkat çeken bir durum ise, “çök” ritüeli başta olmak üzere sahnede sergilenen tüm oyun figürleri ve performans biçimlerinin Hobsbawm (2006)’ın deyimiyle, “icat edilen bir geleneğe” karşılık gelmesidir. Bu anlamda Ankaralı kimliğiyle hizmet veren mekânlardaki yeni oluşan eğlence

pratiklerinin kısa bir zaman diliminde yaygınlık kazanarak kent folkloru içinde gelenekleşme yolunda olduğu söylenebilir. Ayrıca Ankaralı eğlence pratiklerinin haz ve arzular üzerinden, piyasa mantığı içinde, meta değeri taşıyan bir tüketim nesnesine dönüşmesi gerçeği de gözlerden kaçmamalıdır.

Ortaya çıkan önemli sonuçlardan bir diğeri de, Ankaralı müziğinin yerel ötesi temelde inşa ediliyor olmasıdır. Özellikle medya ve teknoloji alanlarının etkili bir biçimde kullanılması, Ankaralı müziğinin yereli aşan bir anlayışla dolaşıma girmesine olanak tanımaktadır. Bu müziğin popülerleşmesinde hiç kuşkusuz medya da önemli bir işleve sahiptir. Bilhassa 90'lı yıllardan itibaren devlet tekelinin radyo ve televizyon yayıncılığı üzerinden kalkması, 80 sonrası katı ve tanımlanabilir bir hal alan arabeskin anlam değiştirmesiyle farkındalık yaratan yeni Ankaralı müzik anlayışının, popüler kültüre kolaylıkla eklenmesini sağlamıştır. Günümüzde ise internet ve bilişim teknolojileri, bu müziği bir adım daha öne taşıyarak ağ temelinde gelişime ve yeniliklere açık bir sistem anlayışına sürüklemiştir. Özellikle kayıt teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, Ankaralı müzisyenlerin kendi başına yapılabilir (*do it yourself*) bir müzik endüstrisine dâhil olmalarına imkân tanımaktadır. Müzikle birlikte tarihsel yatkinlıklara dayanan eğlence pratik ve ortamları da, yine medya ve teknoloji alanlarının birer unsuru olan televizyon, sosyal medya ve VCD-DVD formatındaki görüntülü kayıtlar vasıtasıyla mekânsal bağlamından koparak, Baudrillard (2011)'ın deyimiyle, simüle edilen bir hiper gerçeklik anlayışıyla, somut etkileşim alanı dışındaki “üçüncü” kişilerin tüketimine açılmıştır.

Bütün bunların dışında, bu müziğin mekân ve yerleşim yeriyle kurduğu organik ilişki de burada önemlidir. Zira bu pratik tüm söylemini, Ankara ve “Ankaralılık” kavramları üzerinde inşa etmektedir. Diğer bir deyişle, bu müziğin ontolojik temeli Ankaralı kimliğine endekslidir. Ancak burada işaret edilen kimlik, Cumhuriyetin modern yüzü olan bir başkentten ziyade, çevre unsurlar için bir merkez teşkil eden, kapsayıcı niteliğe sahip kozmopolit bir yapının göstergesidir. Burada Ankaralı kimliği, özgül bir coğrafi temelde, çevre koalisyonlarına bağlı olarak gelişen teriyoryal bir anlayışı temsil etmektedir.

Ortaya çıkan ilginç sonuçlardan biri de, yeni Ankaralı müzik kültürünün kentteki diğer kültür unsurları ile olan ilişkisi üzerinedir. Buradaki yeni müzik kültürü, eski kültürün temsilcisi olarak görülebilecek Seymenliğin de içinde bulunduğu yerel kültür yapıları tarafından takdir edilmemekte, kabul görmemektedir. İlginçtir ki

“Yeni Ankaralı Müzik Kültürü’ne” karşı olma düzlemi günümüzde, geçmişte “yaban” olarak adlandırılan “kültürel elit” grup ile eskiden “yerli” olarak adlandırılan geleneksel Ankara çizgisini aynı sosyal ve politik çizgide buluşturabilmiştir. “Eski Ankaralı” müzik kültüründe sıklıkla görülen “ahlâkî-didaktik-manevî söylemli” eserler, daha “mizahî-dünyevi-gayri ahlaki” bir söylemle yer değiştirmiştir. Edebi anlamda her ne kadar ciddi bir söylem değişikliği izlense de, eski ve yeni geleneklerin müzikal açıdan yoğun bir ilişki halinde olduğu aşıkardır. Bu anlamda bir önceki döneme ait ezgi tipleri ve ritmik kombinasyonlara bu yeni müzik anlayışı da sahip çıkmakta, kendisini bu müzikal söylem üzerinden meşrulaştırmaktadır.

Sonuç olarak, özellikle dikkat çekilmesi gereken bir nokta şudur ki: Ankara’nın ekonomik gücü gitgide artan “çevresel nüfusun” etkisiyle ortaya çıkan bir “kültürel koalisyon” olan “Yeni Ankaralı Müzik Kültürü” âdeta günümüzün siyasî değişimlerinin de bir aynası olarak hizmet verebilmektedir. Zira sahibi olduğunu düşündüğü kültürel yapılar içinde bir anda azınlığa düşen “eski yerli” halk, eski dönemde “elit” olarak gördüğünden uzlaşamadığı sosyal topluluklar ile yeni “kültürel koalisyonlar” kurarak “Yeni Ankaralı kültür koalisyonunun karşısında durmaktadırlar. Ülkemizdeki pek çok kültürel kutuplaşmaya uyarlanabilecek bu model âdeta Cumhuriyet’in yüzüncü yılının yaklaşması ile tekrar gündeme gelecek olan “eski-yeni” paradigmasına da yeni bir bakış açısı getirecektir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. O.** (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden D   n rken. *Cogito* (36), 76-84.
- Adorno, T. W.** (2005). *Minima Moralia Sakatlanmı  Ya amdan Yansımalar* (O. Koçak ve A. Do ukent,  ev). İstanbul: Metis.
- Akdo u, O.** (2004). *Bir Ba kaldırı  yk s , Zeybekler*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Akdo u, O.** (2005). *Müziğin mi var Derdin var*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Akdo u, O.** (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Akg l,  . ve  o ulu, T.** (2006). Bugünden Ge mi e Bakarken '60-'70'li Yıllarda Türkiye'de Müziğin Sektörel Arka Planı. *60'lardan 70'lere 45'lik şarkılar* (s. 79-89). içinde İstanbul: bgst Yayınları.
- Albrow, M.** (2007). Yerel Kültürlerin  tesine Yolculuk. K. Bülbül (D .) içinde, *Küreselleşme, Kültür, Medeniyet*. Ankara: Orient.
- Alkan, H.** (2008). *Popüler Kültür ve Eğlence Hayatı, Ankara'nın Eğlence Hayatı  zerine Sosyo-Kültürel Bir İnceleme* (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Altuntaş, Y., Bozyi it, A. E.,  akır, A., Güner, K. ve  enel, S.** (1992). *Ankara Seymen Oyunları ve Kıyafetleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Anderson, S., Bateman, H., Harris, E. ve Mc Adam, K.** (2006). *Dictionary of Media Studies*. London: A&C Black.
- Ankara Kalkınma Ajansı.** (2011). *Ankara Bölge Planı 2011-2013*. Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.
- Apaydın,  .** (2014). Kişisel g r   me. 11  ubat, Ankara.
- Appadurai, A.** (2007). Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar. K. Bülbül (D .) içinde, *Küreselleşme, Kültür, Medeniyet* (s. 235-254). Ankara: Orient.
- Aracı, B.** (2001). *Allı Yazma* [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Artun, E.** (2009). *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Kitabevi.
- Aslano lu, İ.** (2001). 1930-1950 Yılları Ankara'sının Eğlence Yaşamı İçerisinde Gazino Binaları. Y. Yıldırım içinde, *Tarih İçinde Ankara II*. Ankara: Ankara, ODTÜ, Ankaralılar Vakfı, Ankara Enstitüsü Vakfı, Ankara Sanayi Odası Ortak Yayını.

- Atay, F. R.** (2004). *Çankaya*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Atay, T.** (2013). Arabesk Müzik. *Pandoranın Kutusu*. NTV.
- Aydın, S.** (2009). Etnisite. K. Emiroğlu, & S. Aydın içinde, *Antropoloji Sözlüğü* (s. 277-281). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Aydın, V.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.
- Aytaç, Ö.** (2002). Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 12 (1), 231-260.
- Balaban, R.** (2012). Kişisel görüşme. 27 Kasım, Ankara.
- Balaman, A. R.** (1967). Ankara Köylerinden Örencik'te Meydana Gelen Kültür Değişmesi. *Antropoloji* (4), 259-328.
- Balcı, A.** (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Pegem Akademi.
- Balkılıç, Ö.** (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Baran, A. G.** (2013). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi. S. Suğur, & A. Görgün-Baran (Dü) içinde, *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler* (s. 1-21). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Barnouw, E. ve Kirkland, C.** (1992). Entertainment. R. Bauman içinde, *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (s. 50-53). New York: Oxford University Press.
- Batuman, B.** (2002). Mekan, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyetin Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı. G. A. Sargın (Dü.) içinde, *Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (s. 40-76). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Baudrillard, J.** (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z.** (2010). *Küreselleşme* (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Becker, H. S.** (2013). *Sanat Dünyaları* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behar, C.** (1996). *Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927)*. Ankara: Devlet İstatik Enstitüsü.
- Berger, P. L.** (2003). Küreselleşmenin Kültürel Dinamikleri. S. P. Huntington, & P. L. Berger (Dü) içinde, *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme* (s. 9-26). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bilgen, H.** (1985). Ankara'da Günlük Yaşam (1928-1938). *Mimarlık Dergisi* , 2 (3), 17-21.
- Bilgin, N.** (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.

- Bora, T.** (1988). Önsöz. D. Hebdige içinde, *Gençlik ve Altkültürleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P.** (2006a). *Pratik Nedenler:Eylem Kuramı Üzerine*. İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P.** (2006b). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (K. N. Sevil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P.** (1990). *The Logic of Practice*. Standford: Stanford University.
- Bourdieu, P.** (2007). Viva La Crise!: Sosyal Bilimde Heterodoksi İçin. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2011).** *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozyiğit, A. E.** (1977). Ankara Folkloru Üzerine. *Türk Folklor Araştırmaları* (340), 8159-8163.
- Bozyiğit, A. E.** (1983). Ankaralı Halk Ozanları Üzerine Notlar. *Türk Folkloru* (45), 14-15.
- Bozyiğit, A. E.** (1999). *Karpuz Kestim Yiyen Yok*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Calhoun, C.** (2007). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Can, M. C.** (1993). *Türk Müziğinde Makam Üzerine Bir İnceleme* (Yüksek Lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Cantek, L.** (2006). Kabadayılar ve Futbolun Mahallesi: Hacettepe. F. Şenol-Cantek (Dü.) içinde, *Sanki Viran Ankara* (s. 175-210). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Castells, M.** (2005). *Ağ Toplumunun Yükselişi/Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür(Cilt 1)*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castells, M.** (2008). *Enformasyon Çağı:Ekonomi,Toplum ve Kültür; Kimliğin Gücü (İkinci Cilt)*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ceylan, M.** (1983). *Tarihi ve Folkloruyla Elmadağ*. Ankara: Yargıçoğlu Matbaası.
- Cohen, S.** (1997). Identity, Place and the Liverpool Sound. M. Stokes içinde, *Ethnicity, Identity and Music* (s. 117-134). Oxford/Newyork: Berg.
- Cohen, S.** (1991). *Rock Culture in Liverpool:Populer Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, S.** (1999). Scenes. H. Bruce, & T. Swiss (Dü) içinde, *Key Terms in Popular Music and Culture* (s. 239-250). Oxford: Blackwell Publishers.

- Çakır, V.** (2005). Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (17), s. 355-382.
- Çakmur, B.** (2002). Türkiye'de Müzik Üretimi. *Toplum ve Bilim* (94), 50-70.
- Çeğin, G.** (2007). Muhafız Bir Entelektüelin Büyük Bozumu: Bourdieu ve Entelektüeli Sorunsallaştırmak. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelik, F.** (2007). Türkiye'de İç Göçler:1980-2000. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 1 (22), 87-109.
- Çelikcan, P.** (1996). *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik ve Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*. Ankara: Yansıma Yayınları.
- Çerezcioglu, A.** (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi* (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Çobanoğlu, Ö.** (1999). *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ.
- Demirsipahi, C.** (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dundes, A.** (2006b). Doku, Metin, Konteks. M. Ö. Oğuz, M. Ekici, N. Özdemir, G. Öğüt-Eker ve S. Gürçayır (Dü) içinde, *Halk Biliminde Kurumlar ve Yaklaşımlar* (s. 58-77). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Dundes, A.** (2006a). Halk Kimdir? M. Ö. Oğuz, M. Ekici, N. Özdemir, G. Öğüt Eker ve S. Gürçayır (Dü) içinde, *Halk Biliminde Kurallar ve Yaklaşımlar* (s. 11-36). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Durgun, Ş.** (2005). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Duygulu, M.** (2002). Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Tavır, Teknik. *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi/Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Sektör Bildirileri* (s. 113-129). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dündar, C.** (2000). *Ankara'da Eğlenmek de Zor İki Gözüm*. Erişim: 23 Mart 2012, 23.03.2012, <http://candundar.com.tr>
- Ekim, G.** (2012). *Coro, Bozo ve Anadolu'daki Sohbet Toplantılarında Görülebilen Benzerlikler*. Erişim: 10 Ekim 2012, <http://akademikbakis.org>
- Emerson, R. M., Fretz, R. I. ve Shaw, L. L.** (2008). *Bütün Yönleriyle Alana Çalışması: Etnografik Alan Notları Yazımı*. (A. E. Koca, Çev.) Ankara: Birleşik Yayınları.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S.** (2009). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.

- Engin, N.** (1996). *Ankara ve İlçelerinden Derlenmiş Türkülerin Müzik Yönünden İncelenmesi* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erdoğan, Ş.** (2001). *Ankaram*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ergur, A.** (2009). *Müzikli Aklın Defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erol, A.** (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam.
- Erol, A.** (2005). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ertük, E.** (2010). *İstanbul Müzik Endüstrisi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı-Türkiye Bilimler Akademisi.
- Evin-Küçükçelebi, A.** (2002). *Uzun Havalar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Evliya Çelebi, D. M.** (1998). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi II. Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evren, B.** (1998). *Ankara : 20'li Yılların Bozkır Kasabası* . İstanbul: AD Yayıncılık.
- Eyüboğlu, İ. Z.** (1995). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Featherstone, M.** (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freidman, J.** (1999). Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernliğin Parametreleri. A. Topçuoğlu ve Y. Aktay (Dü) içinde, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* (s. 82-114). Ankara: Vadi Yayınları.
- Frith, S.** (1989). *World Music, Politics and Social Changes*. (S. Frith, Dü.) Manchester: Manchester Press.
- Gazimihal, M. R.** (1991). *Türk Halk Oyunları Kataloğu*. (N. Tan ve A. Çakır, Dü) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, M. R.** (1999). *Türk Halk Oyunları Kataloğu*. (N. Tan ve A. Çakır, Dü) Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gazimihal, M. R.** (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Giddens, A.** (2010). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Giddens, A.** (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı.
- Göker, E.** (2007). Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz? G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Greider, W.** (2003). *Tek Dünya: Küresel Kapitalizmin Manik Mantığı*. (Y. Olagan, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H.** (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gülmez, E.** (2012). Kişisel görüşme. 14 Kasım, Ankara.
- Gültekin, N. ve Onsekiz, D.** (2005). Ankara Kentinde Eğlence Mekanlarının Oluşumu ve Yer Seçimi. *Gazi Üniversitesi Mimarlık ve Mühendislik Dergisi* , 20 (1), 137-144.
- Güngör, N.** (1990). *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güray, C.** (2006). Anadolu'daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci-Bin Yıllık Birikimin Anlık Tüketimi. *Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 297-310). Ankara: Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları.
- Güven, Z.** (2011). Kültür Olgusunun İdeolojik Kullanımları. A. Ergur, & E. Gökalp (Dü) içinde, *Kültür Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Güvenç, B.** (2008). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Güvenç, N.** (1998). *Globalizm*. İstanbul: Yön Matbaacılık.
- Hannerz, U.** (1995). Cosmopolitans and Locals in World Culture. M. Featherstone (Dü.) içinde, *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*.
- Hannerz, U.** (1998). Çevre Kültür Senaryoları. A. King içinde, *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi* (s. 139-163). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Harris, K. K.** (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*. New York: Berg Publishers.
- Harvey, D.** (2007). Zaman-Mekan Sıkışması ve Post-Modern Durum. K. Bülbül (Dü.) içinde Ankara: Orient.
- Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D. ve McBride, B.** (2008). *Kültürel Antropoloji*. (İ. D. Erguvan Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hebdige, D.** (2004). *Alt Kültür*. (S. Nişancı, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Hebdige, D.** (1988). *Gençlik ve Altkültürleri*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hobsbawm, E. ve Terence, R.** (2006). *Gelenekğin İcadı*. (M. Şahin, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hoşsu, M.** (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj.
- Hsiao, H. M.** (2003). Çağdaş Tayvan'da Kültürel Küreselleşme ve Yerelleşme. P. L. Berger ve H. Samuel (Dü) içinde, *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme* (s. 56-75). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Işık, C. ve Erol-Işık, N.** (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul:Ferfir Yayınları.
- Kaeppler, A. L.** (1992). Dance. R. Baumann içinde, *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertaintments* (s. 196-203). Oxford: Oxford University Press.
- Kahraman, H. B.** (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kalb, D. ve Land, M. V.** (2007). Mozayığın Ötesi: Küreselleşen Bir Çağda Kültürel Kimliğin Sorgulanması. K. Bülbül (Dü.). içinde Ankara: Orient.
- Kaplan, A.** (2007). Etnografik Müzik Araştırması. *Karadeniz Araştırmaları* (12), 113-126.
- Kaplan, A.** (2011). Müzik Medyasında Ankaralılar. *Folklor/Edebiyat* , 3 (67).
- Karabaşa, S.** (2007). Burdur İli Halk Oyunlarının Günümüzdeki Durumu ve Düşündürdükleri. *Milli Folklor* , 19 (74), 91-98.
- Karakaya, O. ve Önal, H.** (2010). Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (27), 709-726.
- Karakurt, S.** (2003, 16 Ağustos). Sincan'da Kaşksız Gezilmez. *Hürriyet Gazetesi Pazar Eki*. Erişim adresi <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=165749>
- Kaya, D.** (1991). Ürgüplü Refik Başaran. *Milli Folklor* , 2 (10), 48-52.
- Kaymas, S.** (2012). Egemene Direniş Olarak Alt Kültürü Okumak:Alt Kültür Örüntüsü Olarak Ankaralı Şarkıcıları Anlamlandırmaya Dair Bir Deneme. *YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi* , 5 (2), 177-211.
- Khondker, H. H.** (2004). Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept. *Bangladesh e-Journal of Sociology* , 1 (2), 12-20.
- Kılıç, A.** (1975). *Elli Yıllık Yaşantımız*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Kılıç, N.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.
- Koşay, H. Z.** (1935). *Ankara Budun Bilgisi*. Ankara: Ankara Halkevi Dil-Tarih-Edebiyat Şubesi Neşriyatı.
- Koşay, H. Z.** (1944). *Türkiye Türk düğünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Köklü, N.** (2010, 17 Mayıs). Bu Bir Ankara Usulüdür Sincan'dan Çıkar. *Sabah Pazar eki*. Erişim adresi <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/02/24/pz/haber>
- Kösemihal, M. R. ve Karsel, H. S.** (1939). *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*. İstanbul: Numune Matbaası.

- Kuva, İ. U.** (2010). *Küreselleşme'nin Tektipleştirme İdeolojisi ve Toplumsal Yeniden Üretiminde İdeolojik Aygıt Olarak Dünya Müziği* (Yüksek Lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Küçük, S.** (2012). Kişisel görüşme. 15 Kasım, Ankara.
- Lieb, C.** (2001). Entertainment: An Examination of Functional Theories of Mass Communication. *Poetics* , 29 (6), s. 225-245.
- Mardin, Ş.** (2009). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G.** (2009). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Merriam, A. P.** (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meşe, C.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.
- Modleski, T.** (1998). *Eğlence İncelemeleri*. (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: Metis.
- Mutlu, E.** (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, E.** (2008). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ayraç Yayıncılık.
- Nalbantoğlu, H. Ü.** (2000). Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Orta Sınıf. *Tarih İçinde Ankara* (s. 287-300). içinde Ankara.
- Nash, R.** (1990). Bourdieu on Education and Social and Cultural Reproduction. *British Journal of Sociology of Education* , 11 (4).
- Negus, K.** (1996). *Popular Music in Theory*. Hanover ve London: Wesleyan University Press.
- Nuri, M.** (1959). Bolu'da Sohbet. *Türk Folklor Araştırmaları* (116), 1866.
- Nutku, Ö.** (1998). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Okatan, Y.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.
- Onsekiz, D.** (2003). *Kentsel Ölçekte Eğlence Mekanları ile Konut Alanları İlişkisi: Ankara Kenti Örneği* (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Oran, B.** (2000). *Küreselleşme ve Azınlıklar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Oskay, Ü.** (2000). *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- Öcal, M. ve Baran, S.** (1991). *İl İl Halk Müziğimiz ve Oyunlarımız*. Ankara: Aydoğdu Ofset.
- Önal, Ö.** (2012). Ankiranın Ustaları. *Saza Dair*. Erişim: 27 Mayıs 2013, http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=63&limit=1&limitstart=0

- Öykü, S.** (2012). Kişisel görüşme. 14 Kasım, Ankara.
- Özaslan, M.** (2002). Ankara Kulübü Derneği ve Seymenlik Geleneği. *Bilge Dergisi* (35), 27-41.
- Özaslan, M.** (2012). Geçmişten Günümüze Ankara Halk Müziği Sempozyumu ve Ankara Halk Ezgilerine Üzerine. Ankara: Ankara Kulübü Derneği.
- Özbek, M.** (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M.** (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1: Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özbudun, S.** (2009). Küreselleşme. *Antropoloji Sözlüğü* , 537-542. (K. Emiroğlu ve S. Aydın, Dü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özdemir, N.** (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Özer, Y.** (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Özer, Y.** (2003). Popüler Müzik İncelemesinde Etnografi. *Popüler Müzik Yazıları* , 1 (1), 37-49.
- Özgül, A.** (2012). Kişisel görüşme. 16 Kasım, Ankara.
- Özkırımlı, A.** (1984). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özsan, H.** (2010). *Arabesk Müzikten Angara'nın Alemcilerine*. Erişim: 15 Şubat 2011, <http://dorduncukuvvetmedya.com>
- Özsöz, C.** (2009). *Pierre Bourdieu Sosyolojisi ve Simgesel Şiddet* (Yüksek Lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öztürk, A. O., Tan, N. ve Turhan, S.** (2007). *Konya Halk Müziği: Yeşil Olur Şu Konya'nın Meramı*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Öztürk, İ.** (2012). Kişisel görüşme. 14 Kasım, Ankara.
- Öztürk, O. M.** (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan.
- Paker, K. O.** (2008). Popüler Müzik, Günlük İdeoloji ve Benlik İnşası: Sezen Aksu Şarkıları Üzerinden Bir İnceleme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (34), 87-106.
- Parlak, E.** (1990). *Bozlaklar* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Parlak, E.** (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertay: Hayatı Sanatı Eserleri 2*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Pazar Hakkında/Türkiye** (t.y.). MÜ-YAP. Erişim: 02 Ekim 2013, [http:// mu-yap.org/getdata.asp?PID=252](http://mu-yap.org/getdata.asp?PID=252)
- Sosyo-demografik yapı.** (t.y.). Ankara Büyükşehir Belediyesi. Erişim: 24 Ağustos 2013, [http:// ankara.bel.tr/files/3113/4726/7225/5-sosyodemografi.pdf](http://ankara.bel.tr/files/3113/4726/7225/5-sosyodemografi.pdf)

- Peçenekli, S.** (2012)). Kişisel görüşme. 15 Kasım, Ankara.
- Pelikoğlu, M. C.** (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açısından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Perrot, G.** (1994). Ankara'da Üç Ay. E. Batur (Dü.) içinde, *Ankara Ankara*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Peterson, R. A. ve Bennett, A.** (2004). *Introducing Music Scenes*. (A. Bennett ve R. A. Peterson, Dü) USA: Vanderbilt University.
- Postman, N.** (2012). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Robertson, R.** (1997). Glocalization: Time Space And Homogeneity- Heterogeneity. M. Featherstone, S. Lash ve R. Robertson (Dü) içinde, *Global Modernities*. London: Sage Publication.
- Robertson, R.** (1999). Glokalleşme: Zaman-Mekan ve Homojenlik-Heterojenlik. A. Topçuoğlu ve Y. Aktay (Dü) içinde, *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm* (s. 115-142). Ankara: Vadi Yayınları.
- Sakman, M. T.** (2001). *Dünden Bugüne Konya Oturakları*. İstanbul: Milenyum.
- Sargın, G. A.** (2002). *Ankara'nın Kamusal Yüzleri*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Sarıbay, A. Y.** (2004). *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Sarup, M.** (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Satır, Ö. C.** (2012). Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Geleneğinin Dönüşümü: Metalaşma ve Tüketim Kültürü Bağlamında Bir İnceleme. (A. Ergur, Dü.) *İleti-ş-im* (2), 203-214.
- Say, A.** (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayre, S. ve King, C.** (2003). *Entertainment & Society: Audiences, Trends and Impacts*. London: Sage Publications.
- Shuker, R.** (2005). *Populer Music: The Key Concept*. London: Routledge.
- Shuker, R.** (2001). *Understanding populer Music*. London: Routledge.
- Slobin, M.** (1993). *Subcultural Sounds "Micromusics of the West"*. England: Wesleyan University Press.
- Smith, A.** (2007). Global Kültüre Doğru. K. Bülbül (Dü.) içinde, *Küreselleşme Kültür Medeniyet*. Ankara: Orient.
- Soykan, Ö. N., Keskin, F. ve Dellaloğlu, B. F.** (2003). Adorno ve Yapıtı. *Cogito* (36), 37-64.

- Soykarcı, R.** (1994). *Ankara'nın Geleneksel Eğlenceleri* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sthal, G.** (2004). It's Like Canada Reduced: Setting the Scene in Montreal. A. Bennett ve Kahn-Harris, K. içinde, *After Subcultures*. London: Ashgate.
- Stokes, M.** (1997). *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford/Newyork: Berg Publishers.
- Stokes, M.** (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stone, R. M.** (2008). *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson.
- Storey, J.** (2003). *Inventing Populer Culture*. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Sural, M.** (1963). Konya'da Eski Oturak Alemleri. *Türk Folklor Araştırmaları*, 8 (171), 3203-3205.
- Şahin, A. E.** (2006). *Eğitimle İlgili Temel Kavramlar*. (V. Sönmez, Dü.) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şahin, M.** (1998). *Ankara Seymen Oyunlarının Davul Üzerindeki Ritmik Vurguları* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şapolyo, E.** (1971). *Atatürk ve Seymen Alayı*. Ankara: TOSOTBB Matbaası.
- Şapolyo, E. B.** (1968). *Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadelenin İç Alemi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Şen, B.** (2008). Küreselleşme: Anlamlar ve Söylemler. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (18), 135-150.
- Şenel, S.** (2009). *Kastamonu'da Aşık Fasılları* (Cilt 1). İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını.
- Şenel, S.** (1998). *Türk Halk Musikisi Bilgileri*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınlanmamış Ders Notları.
- Şenel, S.** (1992). Türk Halk Musikisinde "Uzun Hava" Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler. S. Turhan (Dü.) içinde, *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler* (s. 55-81). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Şenol-Cantek, F.** (2003). *"Yaban"lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenyapılı, T.** (2004). *Barakadan Gecekonduya: Ankara'da Kentsel Mekanın Dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şimşek, H. G. ve Palacı, N.** (2001). *Ankara Halk Türküleri ve Oyun Havaları*. Ankara: Vekam.
- Şirin, C. M.** (t.y.). *Elektro Bağlama*. Erişim: 21 Ekim 2010, <http://cihanmuratsirin.blogspot.com/p/elektro-baglama.html>

- Tan, N. ve Turhan, S.** (2000). *Ankara Halk Müziği*. Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Daire Başkanlığı Yayınları.
- Tanrıkörur, C.** (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tanrıkulu, D.** (1985). Ankara'da Eğlence Yaşamı (1928-1938). *Mimarlık Dergisi* , 2 (3), 22-30.
- Tartan, A.** (2012, 21 Temmuz). Ali Bey ile Pırıl Hanım Buyrun Sahneye. *Hürriyet Gazetesi*. Erişim adresi <http://www.hurriyet.com.tr/cumartesi>
- Tartan, A.** (2012, 14 Temmuz). Ankara Pavyonlarında Son Moda: Kaşık Havası. *Hürriyet Gazetesi Cumartesi Eki*. Erişim adresi <http://hurriyet.com.tr/cumartesi/20981427.asp>
- Tarhan, B. A.** (2006). Ankara, Kent ve Modernleşme. F. Ş. Cantek (Dü.) içinde, *Sanki Viran Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taylan, A.** (2008). Çok Uluslu Fast-Food Restoranlarının Ramazan Menüleri Örneğinde Küresel-Yerel Kültür Etkileşimi. *Kültür ve İletişim* , 11 (1), 73-109.
- Tekkeli, M.** (2004). *Canlı Canlı Ankara Köy Düğünleri* [VCD]. Ankara: Ahsen Kasetçilik.
- Terzioğlu, Ö.** (2007). Çağdeş Kentte Türkü ve "Ankaralı Folkloru". *Milli Folklor* , 19 (75), 60-65.
- Titon, J. T.** (2009). *Worlds of Music*. Belmont: Schirmer.
- Tokel, B. B.** (2004). *Neşet Ertaş Kitabı*. Ankara: Akçağ.
- Tokel, B. B.** (2009). Zekeriya Bozdağ. *Kayseri Ansiklopedisi*. içinde Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Tomlinson, J.** (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. İstanbul: Ayrıntı.
- Tuğrul, M.** (1945). *Ankara Örencik ve Ahi Köylerinin Türküleri*. Ankara: Ankara Halkevi Neşriyatı.
- Tutal-Cheviron, N.** (2004). Küreselleşme Söylemleri ve İletişimin Mitleştirilmesi. *İletişim* (19), 45-69.
- Tutar, H.** (2000). *Küreselleşme Sürecinde İşletme Yönetimi*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Uçan, A.** (2005). *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Uydum, R.** (1992). *Atatürk, Ankara ve Seymenler*. Ankara.
- Uydum, R.** (1986). *Tarih Folklor ve Türküleriyle Ankara*. Ankara: Yorum Basımevi.
- Volkan, K.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.

- Wacquant, L. J.** (2007). Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wolfreys, J.** (2000). *In perspective: Pierre Bourdieu*. Erişim 18 Nisan 2013, <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj87/wolfreys.htm>
- Yahya-Kaçar, G.** (2009). *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Yalçın, H.** (1944). Gerede'de Folklor Denemeleri: Sohbet. *Abant* , 55-58.
- Yaprak, A.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.
- Yarçı, S.** (2011). Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı. *Akademik İncelemeler Dergisi* , 6 (1), 125-135.
- Yardımcı, M.** (2002). *Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H.** (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, M.** (2012). Kişisel görüşme. 13 Kasım, Ankara.
- Yönetken, H. B.** (2006). *Derleme Notları*. Ankara: Sun Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ömer Can SATIR

Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara, 1982

E-Posta: omercans@gmail.com

Lisans: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.

Yüksek Lisans: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel
Temelleri Bölümü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

Satır, Ö., C. 2012: Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Geleneğinin
Dönüşümü:Metalaşma ve Tüketim Kültürü Bağlamında Bir İnceleme. (A. Ergur,
Dü.) *İleti-ş-im* (2), 203-214.

Satır, Ö., C. 2012: Cümbüşten Gazinoya Yeni Ankaralı Müzik-Eğlence Anlayışı,
Geçmişten Günümüze Ankara Halk Müziği Sempozyumu, 24 Kasım 2012, Ankara.

Satır, Ö., C. 2013: Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Geleneğinin
Dönüşümü, *Başkent Oluşunun 90. Yılında Ankara (1923-2013) Sempozyumu*, 7-8
Ekim 2013, Ankara.

