

KENT KİMLİĞİNİN MÜZİKLE İLİŞKİSİ: ANKARA OYUN HAVALARI VE
ANKARALILIK

SERHAT KÜRKLÜ

TARAFINDAN

T.C.

YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ'NE

SUNULAN TEZ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EYLÜL 2014

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı:

İmza:

ÖZET

KENT KİMLİĞİNİN MÜZİKLE İLİŞKİSİ: ANKARA OYUN HAVASI VE ANKARALILIK

Kürklü, Serhat

Yüksek Lisans, Sosyoloji Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Mazhar BAĞLI

EYLÜL 2013, 86 sayfa

Bu çalışmanın amacı Ankara Oyun Havası adıyla üretilen müziğin, kimlik ve mekan ilişkisi içinde sosyolojik olarak incelenmesi ve son dönemde sıklıkla adı geçen Ankaralı kimliğinin inşa edilme sürecinin anlaşılmasıdır. Çalışma kapsamında şarkı sözleri, müzik videoları incelenmiş, dinleyiciler ve müzisyenlerle odak grup görüşmeleri yapılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, geleneksel müzik, arabesk ve diğer müzik türleriyle olan mesafesi, Ankara Oyun Havaları'nı özgün bir tür olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Ankara'nın başkent olmasının ve bu nedenle iç göçün önemli bir merkezi haline gelmesinin bu özgünlüğün ortaya çıkmasındaki rolü tartışılmıştır. Ankaralı kimliğinin yeni temsilleri, göç sonrası oluşan kent kimliğini işaret etmektedir. Ankara Oyun Havaları söz konusu kent kimliği ile doğrudan etkileşim içinde olduğundan, pavyon adı verilen eğlence mekanlarının kimliğin üretimindeki etkisi, müzisyenlerin anlam dünyası, müzik videoları ve şarkılar sosyalbilimsel çerçevede tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Ankara oyun havaları, kent kimliği, mekan

ABSTRACT

Kürklü, Serhat

THE RELATIONSHIP BETWEEN URBAN IDENTITY AND MUSIC: ANKARA DANCE MUSIC AND ANKARALI IDENTITY

M.a., Department of Sociology

Supervisor: Prof. Dr. Mazhar BAĞLI

The purpose of this study is to understand the underlying mechanisms of Ankaraian identity and its relationship with Ankara Dance Music. The distance of this music with traditional music, arabesque and other musical genres allows the researcher to posit it as a distinct musical genre, especially given its socio-historical context. Music videos, songs and dances in the clubs are seen as major elements of the construction of urban identity in Ankara as capital and also a centre of attraction for immigration. Bearing in mind that the clubs are one of the main spaces for the interaction between Ankara music and identity, the present study has been conducted through the analysis of focus group interview with the musicians. Furthermore, music videos, songs and lyrics in Ankara music have been interrogated in terms of their relationship with urban identity. Findings are discussed within the framework of music, space and urban identity theories.

Keywords: Ankara dance music, urban identity, space

TEŞEKKÜR

Tez danışmanım Prof. Dr. Mazhar BAĞLI'ya ve bölüm başkanımız Do. Dr. Mustafa ORAN'a araştırma süresince verdikleri destekten tr teŐekkr ederim. Doç. Dr. Cenk GÜRAY beni müzik kuramı derslerine kabul ederek, Yrd. Doç. Dr. Yelda ÖZEN ise sorduğum sorulara daima cevap vererek bana yardımcı oldular; kendilerine teşekkür ederim.

Araştırmanın başından sonuna kadar her konuda destek olduğu için ve beni sahaya yönlendirdiği için ÖĞr. Gör. Murat ÖZTÜRK'e en içten teŐekkürlerimi sunarım. Ayrıca, YB Sosyoloji'de görev yapan bütün hocalarıma beni cesaretlendirdikleri için Őukranlarımı iletirim.

Araştırma süresince tartışmalarıyla katkı sunan araştırma görevlisi arkadaşlarım Bahattin Cizreli, Nevin Őahin, Ferit Calp, Feyza Korkmaz Sağlam'a da ayrıca teşekkür etmem gerek. Onların yanı sıra, çalıştığımız ortamın bir akademi olduğunu hatırlatan YB İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi'nde görevli bütün araştırma görevlisi arkadaşlarıma sayĐılarımı sunarım.

Son olarak, sonsuz desteği için Ezgi Tuna'ya çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
BÖLÜM	
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem.....	4
1.4. Sınırlılıklar.....	4
2. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	6
2.1. Müzik ve Sosyoloji.....	6
2.1.1. Simmel.....	6
2.1.2. Weber.....	7
2.1.3. Adorno ve Benjamin.....	7
2.1.4. Bourdieu, Habitus ve Kültürel Hepçillik.....	9
2.1.5. Becker, Sanat Dünyaları ve Hariciler.....	11
2.1.6. Müzik ve Sosyolojik Bağlam.....	11
2.2. Popüler Kültür Olarak Müzik.....	12
2.3. Türkiye’de Müzik.....	14
2.4. Müzik, Mekan ve Kimlik.....	17
3. METODOLOJİ.....	20
3.1. Schütz ve Fenomenoloji.....	20
3.2. Yöntem ve Teknikler.....	22
4. ANALİZ.....	25
4.1. Medyada Ankaralılık (2010 -2014).....	25
4.2. Ankara Oyun Havası’nın Tarihsel Bileşenleri.....	28
4.2.1. Ankara ve Kentleşme.....	28

4.2.2. “Gerçek” Ankara Havası: Seymenlik.....	31
4.2.3. Elektrosaz.....	33
4.2.4. Arabesk.....	34
4.2.5. Ankarabesk.....	35
4.3. Ankara Oyun Havası’nın Bugünkü Durumu.....	39
4.3.1. Müzisyenlerin Dünyası.....	40
4.3.2. Müziğin Devamlılığı.....	44
4.3.3. Oyun Havaalarının Rasyonalitesi.....	46
4.3.4. Şarkı Sözleri ve Müzik Videolarında Ankaralılık.....	50
4.3.5. Bir Mekân Olarak Pavyon ve Gazino.....	60
5. SONUÇ.....	68
KAYNAKÇA.....	71

BÖLÜM I

GİRİŞ

Müzik, anlamı muğlak, içeriği soyut, biçimi somut bir toplumsal olgudur. Fakat toplumsal olan zorunlu olarak tarihseldir ve kavramlar bağlam-bağımlıdır. Fubini (2006 : 19)'ye göre de “Her tarihsel dönem ‘müzik’ sözcüğüne oldukça farklı bir gerçeklik atfetmiştir.”.

Müziğin ne olduğu sorusu, genellikle “yapılaşmış” ya da “örgütlenmiş ses” şeklinde cevaplanır; ancak bu tanımların Batı menşeli olduğu ve Batı müziği dışındaki müzikleri tanımlamak için yetersiz kaldığı belirgindir (Ball, 2010 : 11). Sözgelimi, müzik kelimesi Nijerya’da yaşayan İgbolar için dansla eşanlamlıyken, Lesotho’da dans ve şarkı arasında hiçbir fark yoktur (Ball, 2010 : 11). Bu yüzden rasyonel biçimde tanımlanmış müzik kategorisini evrenselleştirmek ve bütün toplumlara mal etmek doğru bir tavır değildir (Fubini, 2006:25).

Müziği bir kategori olarak evrenselleştiremesek de, müzik yapmayan bir toplum bilinmemektedir. Bu açıdan müziği toplumla etkileşimi içinde anlamak önemli ve zorunludur. Ridley (2007 : 13-14)'e göre “müziği bütünüyle yalıtıma çalışmak, onu bağlam-yüklü karakterinden kopartmaya ve soyutlamaya uğraşmak ve şüphesiz ona insanların kesinlikle bağlam-yüklü bir biçimde yaklaşacağını göz ardı etmeye çabalamak, müziğin sanki Mars’tan geldiğini varsaymak gibidir.” Burada Ridley’in anlatmak istediği, müziğin salt notalardan ya da seslerden ibaret sanılmaması ve onun toplumsallığından ayrı düşünülmemesi gerektiğidir. Bu nedenle müziğin sosyobilimsel bir bakışla incelenmesi önemli görülmektedir. Bu bakış sosyolojinin kavramlarını ve metodolojisini kullanarak müzik sosyolojisini ortaya çıkarabilmiştir.

Müziğin sosyobilimsel incelemesinin Weber (1921)'in Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri adlı makalesi ile başladığı genel olarak kabul görmekle birlikte, Adorno (2012)'nin yazıları doğrultusunda müziğin felsefi anlamlarını irdeleyen müzikoloji ekolünden, müziğin kültürel açıdan incelendiği etnomüzikolojiye doğru evrildiği ifade edilmektedir (Kerman, 1985). Bu bağlamda müzik sosyolojisi müziğin toplumsal tarihinden (Attali, 2000) kültürel anlamlarına (Wicke, 2007; Hebdige, 2002), ideolojik yönünden

(Bohlman, 2011; Qureshi, 2002), siyasetle etkileşimine kadar (Randall, 2004; Passler, 2008) çeşitli alanlardaki çalışmaları kapsamaktadır.

Türkiye’de müziğe ilişkin sosyolojik çalışmalar, 80’li yıllardan itibaren hız kazanmış, arabesk ve popüler kültür üzerine yoğunlaşmıştır. Martin Stokes (2012a)’un Türkiye’de Arabesk Olayı ve Meral Özbek (2012)’in çalışmaları en çok bilinenler olup bu tezde de onlara sıklıkla referans verilmiştir. Bunların dışında Stokes (1992, 1997, 1999, 2012b), Tekelioğlu (1996, 2006), Karakayalı (1995, 2001), Yarar (2008)’ın çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmaların temel özelliği Türkiye’nin kentleşme süreciyle arabesk müzik arasındaki ilişkiye odaklanmalarıdır. Bu çalışmada ise Ankara Oyun Havaları, adını aldığı kentin kimliğiyle ilişkisi içinde ele alınmıştır.

1.1. Problem

Türkiye’de müziğin toplumsal tarihine bakıldığında devlet-toplum gerilimini önemli bir unsur olarak görmek mümkündür. Nitekim, Osmanlı’nın ve Türkiye Cumhuriyeti’nin son iki yüz yıldır süregelen Batılılaşma/Modernleşme çabası, “güçlü/otoriter devlet geleneği” ile birleştiğinde kültür alanına doğrudan müdahale eden bir devlet politikasını ortaya çıkarmıştır (Stokes, 2012; Erol, 2010; Değirmenci, 2006). Bu politikaların sonucunda yönetim aygıtına yakın olan müzikle, ona uzak ya da ondan bağımsız olan müzik arasında bir gerilim var olagelmıştır. Bu açıdan bakıldığında Klasik Türk Musikisi, Tekke Musikisi, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Türk Pop Müziği bu gerilimin sonucunda ortaya çıkmış ya da dönüşmüş/dönüştürülmüş müzik türleridirler (Tekelioğlu, 1996). Arabesk ise, bu gerilimin doruk noktasını, devletin karşısında toplumu, merkezin karşısında çevreyi temsil eden, kendisini devletten bağımsız olarak var eden bir tür olarak görülür (Stokes, 2012; Özbek, 2012). Çünkü arabesk, göç sonucunda kente gelenlerin müziğidir; ancak köy ve kent arasında melez bir kültür olarak değil, kentleşen Türkiye’nin geniş kesimlerini esnek ve benzer bir estetik deneyimde buluşturabilen yeni popüler kültürü olarak ortaya çıkmıştır (Erol, 2002; Özbek, 2012; Küçük Kaplan, 2013).

Kimlik, kültür içinde şekillenir. Frith (1996)’e göre, kimlik, bir “şey” değildir, bir süreçtir ve bu süreç en iyi müzik olarak kavranan deneysel bir süreçtir. Ona göre müzik, kimliği anlamak için bir anahtardır; çünkü müzik, kolektif içinde özneli, kendini ve ötekileri duyurur. Kimlik deneyimi bir etkileşim biçimini, sosyal süreci ve estetik bir süreci tanımlar. Müzik, grubun aidiyetini basitçe *yansıtan* bir sosyal fenomen değil, grubu oluşturan, aidiyeti

ortaya çıkaran kültürel bir aktivitedir. Örneğin arabesk müzik dinlemek bu bağlamda düşünülebilir. Arabesk dinleyicileri bir fan grubundan ziyade, kendilerine özgü anlam haritaları, belirli gündelik pratikleri olan ve bu anlam ve pratikler aracılığıyla kimliklerini ortaya çıkaran bir grup oluştururlar (Stokes, 2012; Özbek, 2012).

Ankara cumhuriyetin ideallerini kurmak ve muhafaza etmek için seçilmiş ve yapılandırılmış bir başkenttir (Tak, 2007). Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kültür politikaları Ankaralıların eğlence anlayışını büyük ölçüde şekillendirmiş olup cumhuriyet elitleri kendi düşledikleri kent yaşamını Ankara’da uygulamak istemişlerdir. Fakat estetik olan, ideolojinin propaganda aracına dönüştüğü için geniş kitlelerle cumhuriyet kültürü buluşmamıştır (Tak, 2007). Sonraki yıllarda ise başkent olması nedeniyle aldığı iç göç Ankara’nın kültür hayatının cumhuriyete eklemelenemeyen yerelliklerle örülmesine neden olmuştur (Tekelioğlu, 2006). Kültür ise, durağan bir yapı olmadığından ve göç hareketiyle sürekli olarak yenilediğinden yeni bir Ankara kültüründen söz etmek mümkündür. Bu kültür cumhuriyetin ideallerinin dışında, hatta tıpkı arabesk gibi cumhuriyete ve onu temsil eden merkeze tepki olarak ortaya çıkmıştır denilebilir.

Bu bağlamda Ankara Oyun Havaları’nın da kentleşen Ankara’nın yeni kültürünü temsil ettiği ve yeni bir Ankaralı kimliği sunma potansiyeli taşıdığı düşünülmektedir. Bu tezin problematiği, Ankara Oyun Havaları’nın Ankaralı kimliğiyle ilişkisinin kurulma biçimidir. Bu ilişki sosyoloji ve popüler kültür çalışmaları çerçevesinde incelenecektir.

1.2. Amaç

Tezin temel amacı Ankara Oyun Havası adı altında icra edilen müzik tarzıyla Ankaralı kimliği arasındaki ilişkiyi katılımcıların perspektifi aracılığıyla sorgulamaktır. Bu temel amaç çerçevesinde yanıt aranacak sorular şunlardır:

- 1- Bu müzik nasıl ortaya çıkmıştır? Türkiye’de müziğin sosyo-tarihsel değişimiyle ilişkisi nedir?
- 2- Ankara Oyun Havaları’nı diğer müzik türlerinden ayıran sosyolojik özellikleri nelerdir?
- 3- Bu müziğin üretiminde eğlence mekanlarının rolü nedir?
- 4- Ankara Oyun Havaları, Ankaralı kimliğiyle nasıl bir ilişki içindedir?

1.3. Önem

Tezin önemi, son yıllarda gittikçe popüler olan ve Ankara Oyun Havaları adı altında icra edilen müziğin Ankaralı kimliğiyle ilişkisinin daha önce çalışılmamış olmasından kaynaklanır. Birkaç ay önce bitirilen ve sahası itibariyle çok daha kapsamlı olan Ömer Can Satır (2014) tarafından yapılan çalışma ise hem metodolojik hem de teorik olarak ayrı bir yaklaşımı kullanmıştır. Satır (2014)'ın çalışması daha çok tarihsel süreci ele almakta olup, müziğin ortaya çıkışını ve tüketimini pavyonu merkeze alarak incelemektedir. Bu çalışmada ise Ankara Oyun Havaları mevcut tarihsel bağlam içinde Ankaralı kimliğinin oluşumundaki rolü çerçevesinde ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın müzik ve kimlik ilişkisini inceleyen benzer çalışmalarla bir diyaloga girmesi ve bu diyalogun başka çalışmalarda devam ettirilmesi Türkiye'de Müzik Sosyolojisi alanının gelişmesine katkıda bulunacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırmaya konu olan pavyonları temsilen Ulus'ta Çankırı Caddesi üzerindeki Antik Taverna, Denizkızı Eğlence Merkezi ve Cebeci'deki Büyük Anatolya isimli işletmelerde katılımcı gözlemde bulunulmuştur. Daha fazla sayıda eğlence mekanında gözlem yapılması çalışmanın verimliliğini arttıracakı öngörüldüğü halde, ekonomik ve kültürel nedenlerle bu imkan sağlanamamıştır. Ekonomiktir, çünkü mekandaki davranış örüntülerinin bir araştırmacı nedeniyle değiştirilmemesi, araştırmacı gözünün mekanda fark edilmemesi için işletmelere müşteri olarak gidilememiştir. Çalışma için herhangi bir finansman sağlanmadığından katılımlı gözlem sayısı arttırılamamıştır. Bu sayının artmamasındaki önemli bir neden de söz konusu mekanlarla araştırmacı arasındaki kültürel farklılıklardır. Araştırmacının bu mekanlara girmesi hem giyim, hem de güvenlik açısından zordur. Yine de gözlem sayısı, verilerin kendini tekrar ettiği yere, doygunluk noktasına kadar sürdürülmüştür.

Bu çalışmada araştırılan Ankara Oyun Havaları, eğlence mekanları ve Çankırı Caddesi kenti tamamen temsil eden ya da temsiliyet potansiyeli yüksek unsurlar olarak ele alınmamış, ancak kentin bir bölümünü anlamaya yardımcı olacak sosyal ilişkiler bütünü olarak tartışılmıştır. Bu da araştırmanın genellenebilirliğini sınırlandırabilir.

Araştırmanın bir diğer sınırlılığı ise müzik videolarıyla ilgilidir. Çalışma kapsamında izlenen ve yorumlanan müzik videoları Haziran 2014 tarihinden sonrasını içermemektedir.

Nitekim, artan popüleriğiyle birlikte, neredeyse haftada iki yeni video klip internet dolaşımına sokulmaktadır.

Ayrıca bu klipleri çekerek kültür endüstrisi kısmında önemli aktörler olan müzik yapımcılarıyla, yoğunluklarından ötürü uygun görüşme saati ayarlanamadığı için mülakat gerçekleştirilememiştir.

BÖLÜM 2

KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu kısımda müzik toplum ilişkisini inceleyen bazı temel yaklaşımlar ele alınacak ve araştırmanın verileriyle bütünleşen kuramlar sergilenecektir. Bu tezde kullanılacak sosyolojik yaklaşımlardan ilki Ankara Oyun Havaları'nı kitle kültürünün bir yan ürünü olarak görmek ve bunun kültür endüstrisiyle ilişkisini Eleştirel Kuram çerçevesinde açıklamaya çalışmaktır. İkinci yaklaşım, onu geleneksel müziğin bir devamı ve kültür endüstrisiyle uyumlanma sürecinden sonra kendisini bulmuş bir halk müziği formu olarak düşünebilecek olan daha esnek bir Kültürel Çalışmalar yaklaşımıdır.

2.1. Müzik ve Sosyoloji

Günay (2011 : 20)'a göre müzik sosyolojisi müziğin toplumdaki yerini ve etkilerini araştırır. Müziğin sosyoloji açısından ele alınışının kökenlerini Max Weber, Georg Simmel gibi sosyolojinin kurucu isimlerinin modern toplumun gelişimini sanatla ilişkisi üzerinden anlamaya çalıştıkları metinlerde bulmak mümkündür. Bu nedenle, burada müzik sosyolojisine kaynaklık eden temel bazı isimlerden ve onların çalışmalarından bahsetmek yerinde olacaktır.

2.1.1. Simmel

Simmel, sembolik etkileşimcilik ve küçük grup araştırmalarının oluşmasında oynadığı önemli rol nedeniyle mikro-sosyoloji ile ilişkilendirilir (Ritzer, 1992). Ona göre sosyologlar asıl olarak toplumsal etkileşimi araştırmalıdır. Ancak Simmel, bu etkileşimin içeriğinden daha çok biçimiyle ilgilenmiştir (Ritzer, 1992). Simmel'in düşüncesinde toplumsal etkileşim biçimlerinden biri olan müzik, iletişimsel yönünü sağlayan biçimleriyle, vokal ve enstrümantal müzik olarak ikiye ayrılarak incelenir. Simmel'e göre enstrümantal müzik, vokal müziğe göre daha az etkilidir; çünkü sözleri olmayan müzikte mesaj yeterince açık değildir (Etzkorn, 1964). Simmel'e göre vokal müzik "ritim ve uyarlamayla abartılmış konuşma"dır (Etzkorn, 1964). Simmel, müziğin sadece sosyal yaşamdaki yeri ve türlerinin sınıflandırılmasını değil, aynı zamanda müziğin teknik yönlerini araştırmayı ve onu çevreleyen sosyal bağlamın farkında olmayı da vurgular (Etzkorn, 1964). Bu açıdan Simmel,

sosyolojik düşünce geleneği içinde bir müzik sosyolojisi imkanını arayan ilk isimlerdendir denilebilir.

Simmel'in bu tez için önemi, onun toplumu sosyolojik tipler aracılığıyla incelemesinden kaynaklanır. Zira bu çalışmada da müzik dolayımıyla kent kimliğinin inşası konu edilerek esasen bir Ankaralı tipinin çizilmesi olanağı yaratılacaktır. Ancak tipolojinin tamamlanabilmesi, bireylerin gündelik hayatın farklı yönlerinde nasıl davrandıklarını araştıran başka saha çalışmalarını gerektirmektedir.

2.1.2. Weber

Weber, sosyolojinin kurucu isimlerinden olup modern toplumların gelişmesini rasyonalite kavramı çerçevesinde açıklar. Rasyonel eylem gündelik yaşamı, bürokrasiyi, kapitalizmi ortaya çıkaran temel eylem tipidir. Weber'in müzik sosyolojisi için önemi, sosyolojisinin temel kavramlarından olan rasyonelleşmeyle doğrudan ilişkisi içinde anlayıp açıklamasında yatmaktadır (Ritzer, 1992). Müzik sosyolojisinin de ilk metinlerinden olan Weber'in çalışması, Müziğin Rasyonel ve Sosyolojik Temelleri (1921), Batı'da notasyonun gelişmesinin müziğin rasyonel örgütlenmesine olanak tanıdığını söyler. Weber burada Modern Batı toplumu ve rasyonellik ilişkisini müzik üzerinden yineler (Soykan, 2009 : 70-71). Weber (1921)'e göre modernleşen Batı'da müzik standardize olmalıydı; çünkü kitlesel olarak talep vardı. Müzik kitleselleştikçe kurumsallaştı, okunması ve yazılmasının yanında öğretilmesi ve öğrenilmesi gerekti. Bu nedenle yaprak notalar çoğaltıldı. Bu notalar kafelerde müzik yapan insanlar tarafından çalındı, evlere piyano girdi, genç kadınlar bu piyanoları çaldılar, müzikli davetler verildi, büyük balolarda binlerce insan bir arada waltz yaptı, vs. (Wicke, 2007). Müzikle ilgilenenler arasında bir konsensus kurulması ancak rasyonalite aracılığıyla mümkündü. Dolayısıyla Batı'da müzik armonize olabildi ve yerleşti; Doğu'da ise teksesli olarak kaldı.

2.1.3. Adorno ve Benjamin

Adorno da müzik sosyolojisinin kurucuları arasında yer alır. Müzik ve Dil adlı makalesinde fenomenolojik bir müzik sosyolojisinin izlerini sürmüştür. Adorno (2012 : 324) şöyle der: "Müzik, yalnızca sesler olmanın ötesine geçen, birbirine mantıksal bir biçimde bağlı seslerin zamansal sıralanışı olması anlamında dili andırır". Yani tıpkı dilde olduğu gibi, müzikte de temporalite (zamansallık) onun temel öğelerindendir. Ancak müzik ve dil arasında kurduğu analogi, notaların gönderme yaptığı şeyin yine kendisi olduğu yerde biter.

Diğer bir ifadeyle notalar, yalnızca sesleri işaret ederler; oysa dildeki sesler, kendilerini değil, anlamlı başka bütünleri işaret ederler. Fakat tam da bu nedenle müzik, içeriğini sesler aracılığıyla oluşturur ve birtakım sembolik şeyleri değil, kendisini ifade eder. Bu sayede, yani dilden uzaklaşarak, dil gibi bir anlam bulur (Adorno, 2012).

Adorno ve Horkheimer (2010 : 125) müziğin kolektif ilişkileri derin bir şekilde etkilediğini, ancak bu ilişkilerin kurucu ögesi olarak ele alınamayacağını söylerler. Bununla birlikte, yine müzik ne kadar çok toplumsal tüketim malı yaratırsa, o kadar dolaylımsızca sosyolojik kategoriler içinde düşünölmek zorundadır (Adorno ve Horkheimer, 2010 : 129). Çünkü “toplum esere, bir ‘inşa’ olarak dahil olur” (Bürger, 2010 : 48).

Adorno, müzik sosyolojisini “müzik dinleyen toplumsal olarak örgütlenmiş bireylerle müzik arasındaki ilişkinin bilgisi” olarak tanımlarken (akt. Soykan, 2009 : 64) müziğin toplumsal yönünün sosyoloji ile incelenebileceğini vurgulamıştır. Bilindiği üzere Adorno, sanatı, kültür endüstrisiyle ilişkisi etrafında ele alır. Müziğin toplumla ilişkisi, bu çağda onun kapitalizmle ilişkisi anlamına gelmektedir. Kitlenin içinde birbirine benzeyen pasif bireyler yaratan sistem, müziğin hakikati ortaya çıkarma potansiyelini yok etmektedir. Çünkü Adorno’ya göre müzik, gelecek toplumun, bir ütopyanın imkanını barındıran sanat biçimidir (Dellaloğlu, 2007). Ancak bu, ne sanatın ciddiyetinden, ne de popülerliğinden kaynaklanacaktır. Müzik, kendi içinde hem öz hem de biçim olarak yenilikçi ve devrimci olabildiği ölçüde kapitalist moderniteyi yıkma potansiyelini taşır. Bu açıdan caz, Adorno’ya göre dönemin popüler müziği olduğundan bu anlayıştan uzaktır ve hiçbir anlam ifade etmez. Cazcılarının aksine, aynı melodinin küçük değişikliklerle tekrarlanmasını bir doğaçlama olarak görmeyen Adorno, cazı küçümser. Schönberg’in ortaya attığı atonalite kavramını ise, müzikteki devrimci potansiyeli açığa çıkaran bir tarz olarak görür. Atonalite, Batı müziğinde yüzlerce yıl boyunca kullanılan diatonik sistemin yerine, 12 notanın tamamının kullanılmasını sağlayan müzik yapma biçimi olarak kısaca ifade edilebilir (Griffiths, 2011 : 222). Çünkü, tıpkı Brecht’in tiyatrosundaki yabancılaştırma efekti gibi, atonal müzik de, dinleyiciyi müzikle kendinden geçmek yanılsamasından kurtararak onu rahatsız eder ve düşünmeye çağırır. Dolayısıyla Adorno, müziği hakikati göstermenin bir aracı olarak ele alır. Bu nedenle Adorno’nun müziğe bakışında popüler müzik, kültür endüstrisi egemenliğinde nesneleşmiş bir müzik türü olarak görüldüğü için dışlanır. Aynı okulun temsilcisi Herbert Marcuse, Yeni Sol’da ve onunla eşzamanlı olarak ortaya çıkan hippie’lerde, onların söyledikleri barış şarkılarında bir devrimci potansiyel görür (Marcuse,

1998). Adorno (2014) ise, bu şarkıların en nihayetinde popüler bir iş olduğunu vurgulamakla yetinmektedir ve buradan devrim çıkmayacağını açıkça söylemektedir.

Okul dışından olmasına rağmen Frankfurt Okulu'nun bir üyesi kabul edilen Benjamin ise sanat konusunda Adorno'nun karşısında konumlanır. Adorno'nun totaliterlik gördüğü kültür endüstrisi alanında, Benjamin demokratikleşme görür (Dellaloğlu, 2007). Çünkü mekanik çağda yeniden-üretimi nedeniyle sanat yapıtına ulaşmak geniş kitleler için kolaylaşmıştır. Başka bir ifadeyle, sanat eseri teknik imkanlarla kolayca çoğaltılıp kopyalanabilir olmuştur. Örneğin, ortaçağda yalnızca aristokratların evinde olan portreler, fotoğraf sayesinde herkesin ucuz maliyetle elde edebileceği eserlere dönüşür. Daha açık bir örnekse, Mona Lisa'nın orijinaline değil ama basitçe üretilmiş bir kopyasına çok ucuz fiyatlarla geniş kitlelerin ulaşabilmesidir. Fakat Benjamin'e göre bu durumda sanat yapıtına anlamını veren bağlam değiştiği için yapıtın otantisitesi bozulur ve yapıt aurasını kaybeder. Bir başka deyişle, yapıt orijinalliğinden uzaklaşır; çünkü alımlanma biçimi değişir, alımlandığı mekan ve zamandan özgürleşir. Bu durum, eserin değer kaybettiği anlamına gelebilir, ne ki, toplumun sanatla yakınlaşmasını sağladığı ölçüde demokratiktir (Benjamin, 2008).

2.1.4. Bourdieu: Habitus ve Peterson: Kültürel Hepçillik

Bourdieu'nün kuramında habitus, “yapıların içselleştirilmesinin ürünüdür” (1989 :18). Habitus, “pratikte kurulur ve her zaman pratik işlemlere doğru yönelir” (1990: 52). Bu, eylemlerin tamamen bilinçli ve akılcı olmadığını, ama bütünüyle çevre tarafından belirlenmediğini anlatan bir kavramdır. Habitus, tam anlamıyla bireysel değildir, ne de davranışları tek başına belirler; eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır, çeşitli durumlarla başa çıkmayı sağlayan bir strateji üretme ilkesidir (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 27). Aynı sınıftan olan bireylerin aynı deneyimleri paylaşacağını varsayar, ancak bireysel farklılıkları da gözetir. Bütün pratiklerin birleştirici, üretici ilkesidir (Bennett, 2007). Bireylerin eylemlerini hesap yapmadan, hedefe yönelik rasyonel kararlar çerçevesinde almadığını, ancak eylemlerin rastgele gerçekleşmediğini anlatan bir kavramdır. Bu anlamda habitus, yeni deneyimlerle sürekli değişebilen bir yatkinlikler bütünüdür (Bourdieu ve Wacquant, 2003: 121 ve 125).

Fakat habitus, aynı sınıftaki bireyleri, benzer koşulların ürünleri aracılığıyla birleştirirken, onları diğer bütün sınıflardan ayıran sınıflardan da ayırır (Bennett, 2007).

Bourdieu'ye habitusu yapılandıran iki şey belirler: Birincisi, sınıfın varoluş koşullarından alınan özsel özellikler; ikincisi de sınıfların birbirlerine göre olan pozisyonlarının oluşturduğu ilişkisel özellikler (Bennett, 2007). Ancak burada bu iki özelliğin eşit dağılmadığını, işçi sınıfının diğer sınıflara göre daha sabit bir noktada işlevini sürdürdüğünü ve böylece diğer sınıflar için kendilerini ayırabilecekleri bir referans noktası oluşturduğunu söyler (Bennett, 2007). Bu durum işçi sınıfının, diğer sınıflara göre daha üniter bir kültürel yapılanmasının olduğunu gösterir.

Bourdieu'nün Distinction'da bahsettiği ayırım sosyal bilimlerin son 20 yılda temel meselelerinden birisi olmuştur. Burada Bourdieu, sınıfsal ayırımın kültürel bir ayırımı da beraberinde getirdiğini bir alan çalışmasının bulgularıyla göstermiştir. Buna göre beğeni, benzer tercihleri olanları birleştirir ve onları farklı tercihleri olanlardan ayırır (Bourdieu'den aktaran Arun 2014: 171). Böylece birbirinden ayrı fakat kendi içinde bütünleşmiş üç sınıf habitusu tariflenebilir: Burjuva tarafından algılanan ayırım (distinction), küçük burjuvanın "kültürel iyiniyet"inin çeşitleri ve işçi sınıfının zorunluluk tercihleri (Bennett, 2007).

Ancak Peterson (1992) 90'lı yıllarda geliştirdiği kuramla bu ayırımın erimeye başladığını, küreselleşen dünyada bireylerin çok çeşitli kültürel ürünleri bir arada tüketebileceklerini söylemiştir. Kültürel hepçillik kuramı bazı sosyal bilimciler tarafından eleştirilmesine (Goldberg, 2011; Christin, 2010; Atkinson, 2011) rağmen, ortasının tüketebileceği ürün çeşitliliğinin arttığını söyleyebiliriz. En azından internet yoluyla, ulaşılan kültürel dokulardan haberdar olmak mümkündür. Fakat Arun'un (2014 : 179) ifade ettiği gibi "nesneleştirilmiş kültürel sermaye, sınıfsal sınırların ayırımını ortaya koymak amacına hizmet etmeyebilir." Yine de, bir kültürel olayın takipçisi, bir müzik tarzının dinleyicisi olmak, ondan haberdar olmakla aynı şey değildir elbette.

Bourdieu'nün Beğeniler Teorisi'nin eksikliği popüler kültüre çok az ilgi göstermesinde yatar (Arun, 2014 : 179). Bu nedenle bu çalışmada Bourdieu'nün teorisinden daha çok, popüler kültür çalışmaları alanındaki araştırmacıların yayınlarından ve kuramlarından yararlanılmıştır. Yine de estetik beğeni ve ona ilişkin yargı yetisi, toplumsal gruplar arasındaki çatışma, mücadele ya da onların bir diğeriyle rekabeti sırasında esastan rol oynadığı için kültür, farklı politik-ekonomik gruplar arasındaki mücadelenin bir aracı ve bir nesnesi olarak tarif edilebilir (Berrard'tan akt. Arun, 2013.) Bourdieu (1984'ten akt.

Dunning, 2012)'ye göre bireyin sınıfını, hiçbir şey müzik zevki kadar açıkça doğrulamaz ve yanlışsız biçimde sınıflandırmaz.

2.1.5. Becker, Sanat Dünyaları ve Hariciler

Becker, sosyolojinin çeşitli alanlarında çalışmış Amerikalı bir sosyologdur. Bu tez için önemli olan bazı kavrayışlarda Becker'in Sanat Dünyaları (2013) ve Hariciler (2014) çalışmaları esas alınmıştır.

Becker'ın (2014) sapkınlık sosyolojisi bağlamındaki çalışması Hariciler'de dans müzisyenlerini ve marijuana bağımlılarını inceler. Burada Becker, dans müzisyenlerinin kendilerini müzisyen olmayanlardan ayrı bir yerde konumlandırarak sosyalleşmenin gerekçelerini ve onların dünyasını anlatır.

Becker'a (2008) göre "bir şeyler yapmanın konvansiyonel araçlarının katılımlı bilgisi aracılığıyla örgütlenmiş işbirliği etkinliği, özel sanat dünyası için o tarzda sanat çalışmaları üretir." Dolayısıyla Becker'a (2008) göre sanat, onun ortaya çıkmasını sağlayan sanat dünyası incelenerek sosyolojisinin konusu haline getirebilir. Sanat dünyası ise eserin yaratılmasını kapsayan aktörlerin etkileşimiyle oluşur. Bu etkileşim sonucunda, kolektif olarak üretilen şeye bir değer biçilir ve aktörleri sanat dünyasının içinde olduklarına ikna eder.

2.1.6. Müzik ve Sosyolojik Bağlam

Müzik dendiğinde bugün Batı'da ve ona eklenmiş dünyada algılanan şey, gürültüden ayrılabilen bir sesler topluluğudur (Attali, 2000) ve bu çalışmada müzikten kastedilen de genellikle budur. Ancak hatırlanması gereken, müziğin ses kayıt cihazları gelişmeden önce kolektif bir eylem olduğu, müzik dinlemek için bir konsere gitmek ve müzisyenleri, dinleyicileri görmek, onlarla ilişki kurmak gerektiğidir (Wicke, 2007:104). Buradan çıkarılabilecek sonuç, müzik dinleme deneyiminin, yalnızca duymaya indirgenemeyeceği, görmekle her zaman ilişkili olduğudur. Zaten deneyim muğlaktır (Sartre, 1999 : 120). Bu nedenle, McCormick (2006 : 122)'in belirttiği gibi müziğin bir *sosyal performans* olarak ele alınması belki de daha doğru bir perspektif sunacaktır. Britten (akt. McCormick 2006: 126)'ın ifadesine göre müzikal deneyim için besteci, icracı ve dinleyici olmak üzere en az üç ayrı kişiye ihtiyaç vardır: Üçü bir arada olmadığında, müzikal deneyimden söz edilemez.

Görüldüğü gibi müzik, farklı biçimlerde sosyolojinin ilgi alanındadır: Her biri ayrı çalışmaların konusu olacak şekilde, sosyolojinin klasik isimlerinden Weber’de rasyonalizasyon, Simmel’de form, Adorno’da kültür endüstrisinin nesnesi ve gelecek toplumun imkanını barındıran sanat biçimi, Bourdieu’da toplumsal farklılaşmanın bir görüntüsü olarak ele alınmıştır. Dowd & Roy’a (2010) göre ise “Müzik toplumsal ilişkileri –ki bunlar altkültür, örgüt, sınıf ya da ulus olabilir- ifade eden ve kuran, ve bu ilişkilerle ilgili kültürel kabulleri somutlaştıran bir etkileşim tarzıdır”. Bu bize müziğin toplumsal boyutunun, müziği ortaya çıkaran sosyokültürel bağlamın önceliğini anlatır. Binaenaleyh, bu çalışma, müziğin bizatihi kendisinin toplumsal ilişkilerin içinde geçtiği bir bağlam olabileceğini ifade eden yaklaşımlara daha yakın konumlanmaktadır. Bir başka deyişle, Stokes’un (1997 : 674) da Blacking’ten aktardığı gibi müzik bir sosyal bağlam içinde gerçekleşen bir şey değil, fakat can alıcı biçimde, bizatihi toplumsallığın temel sürecinin kurucusudur; hatta onsuz gerçekleşemeyecek olan birtakım başka olayların, içinde gerçekleştiği bağlam olarak da düşünülebilir. Bu çalışmanın amacı da bu bakışı temel alarak Ankara oyun havalarını ve onun “içinde” gerçekleşen bazı temel toplumsal gerçeklikleri incelemek, betimlemek ve bu gerçekliklerin inşa sürecini anlamaya ve açıklamaya çalışmaktır. Diğer bir ifadeyle, Ankara oyun havaları sosyolojik bağlamda ele alınmayacaktır; tersine, bu müzik türü bağlamın kendisidir, ve araştırılacak olan bu bağlamdır. Bu nedenle popüler kültür çalışmaları, sosyolojiye göre bu çalışma için daha açıklayıcı yaklaşımlar sunabilecektir.

2.2. Popüler Kültür Olarak Müzik

Paul Di Maggio (akt. Frith, 1991) yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımın, 19. yy’ın ikinci yarısında kentli elitlerin yüksek kültürü izole etme ve onu popüler kültürden farklılaştırma çabalarıyla ortaya çıktığını savunur. Popüler kültür dendiğinde genellikle, bir geleneğe dayanmayan, bir öze dayansa bile gelip geçici özellikleri bir araya getiren beğenilerden söz edildiği düşünülür. “Geçici olduğu düşünülen bu beğeni kültürleri, zamanla hayatı kavrama, anlamlandırma yönünde referansa dönüşen bir dizi sosyalizasyon pratiği haline gelebilir” (Tekelioğlu, 2006:30). Tekelioğlu (2006:21) popüler kültürün en heyecan verici yanının, bütün siyasi ayrımları ortadan kaldırması, onun bir sınıflar ve siyasetler ötesi bir gücü olması olduğunu söyler. Tekelioğlu (2006)’na göre Türkiye’de popüler kültürün tarihi, çevreden merkeze ve aşağıdan yukarıya ilerleyen bir tarihtir; önce kırdan kente, sonra da varoştan şehir merkezine yürümüştür. Popüler kültür, modernleşen toplumlarda,

toplumsal hareketlerin sonucunda ortaya çıkan bir kültürel oluşumdur (Tekelioğlu, 2006 : 28).

Sanatın geniş kitlelerle buluşması üzerinden yapılan incelemeler, popüler kültür alanının üzerine eğilimesi sonucunu doğurmuş, bu da popüler müziğin gruplar-kimlikler-kültürler bağlamında ele alınmasını ortaya çıkarmıştır. Bu noktada Kültürel Çalışmalar'ın kurucularından olan Stuart Hall'un yaklaşımını kısaca açıklamak bu çalışmanın anlaşılması için önem arz etmektedir.

Hall (1980)'a göre popüler kültür, kitlesel olanı aşağılamak için kullanıldığında işlevsel bir kavram olmaktan uzaklaşır. Onun yerine dinamik bir popüler kültür tanımı yapmak, böylece halkın kültürünün ne olduğunu daha iyi anlamak mümkündür. Bunun için de Gramsci'nin hegemonya kavramını kullanarak, popüler kültürün, alt sınıflar ve üst sınıflar arasında bir hegemonya mücadelesi alanı olduğunu söyler. Bilindiği gibi Gramsci'ye göre burjuva sınıfı tarafından yalnız zor ile değil, rıza ile de hegemonya kurulur. Dolayısıyla Hall'un yaklaşımında popüler kültür hem direnme hem de boyun eğme alanı olarak görülür.

Fark edileceği üzere popüler kültür kuramı, Adorno (ve Horkheimer)'ın kültür endüstrisi kuramıyla karşıtlık oluşturur. Çünkü, Adorno'da kültür endüstrisinin tüketici olarak tanımladığı bireyler pasif bir konuma yerleşmişlerdir. Oysa Hall'un kuramında bireyler aktif eyleyiciler olarak, yani değiştirme ve dönüştürme potansiyelini barındıran ve kültüre müdahil olan bireyler olarak görülür. Dolayısıyla popüler kültür kuramı, yukarıda sözü edilen dinamik yaklaşımı benimsemiş ve bu sebeple kültürel olguları daha doğru biçimde ele alma olanağı tanır.

Bu dinamik yaklaşımın temsilcilerinden olan Frith (1991)'e göre üç tür söylem vardır: Sanat söylemi, halk söylemi ve pop söylemi. Sanat söylemi, ideal kültürel deneyimin aşkınlığını imler; sanat, gündelik hayattan kaçmak, bedeni terk etmek, tarihsel zamanın ve coğrafi mekanın önemini reddetmek anlamına gelir. Halk söylemine göre ise ideal kültürel deneyim bütünleşmeyi anlatır; bir mekana, zamana ve topluluğa yerleşmenin araçlarını sağlar. Pop söylemine göre ideal kültürel deneyim eğlenceyi içerir. Pop, rutinleştirilmiş gündelik yaşamdan daha yoğun fakat onun ritimleriyle birleştirilmiş haz ve meşru duygusal doyum, arzu ve disiplin arasında bir oyun sağlar. Bu üç söylem kesin sınırlarla birbirlerinden ayrılmazlar, aksine kültürel pratiklerde iç içe geçmişlerdir ve bir pratiğin ne olduğunu birlikte şekillendirirler. Örneğin, Neşet Ertaş'ın müziğinin hangi kategoriye dahil olduğunu

belirlemek bu üç söylemi de kullanmayı gerekli kılar. Kökenleri itibariyle halk müziğinin içinde yer alır, ancak kültür endüstrisinin içinde olmasıyla ve çok popüler olması nedeniyle pop müzik içinde de yer alabilir, yine geç de olsa içindeki yüksek sanat unsurlarının fark edilmesi nedeniyle sanatsal değeri üzerine söz söylerken sanat söyleminden yararlanır. Aslında bu durum bize, son elli yılda yüksek kültür ve popüler kültür (highbrow/lowbrow) arasındaki ayrımın flulaştığını anlatır.

2.3. Türkiye’de Müzik

Analiz kısmına geçmeden önce, Ankara Oyun Havaları’nın tarihsel ve toplumsal bağlamının açıklanması gereklidir. Bu sebeple bu bölümde Türkiye’de müzik tarihinin kısa bir özetinin sunulması yerinde olacaktır.

Steven Feld (1984 : 1) ’in belirttiği gibi müziğin, temelde sosyal bir yaşamı vardır. Müziğin Türkiye’deki yakın tarihine bakıldığında teorilerdeki gibi devletin meta-belirleyici bir rolü olduğu söylenebilir. Bu, şüphesiz ki Türkiye’de sağ siyasetin yücelttiği (bkz. Muhafazakar Düşünce, sayı 28), liberallerin “uydurduğu” (Dinler, 2007 Praksis sayı 9) “güçlü devlet geleneği” ile ilişkili olduğu kadar kültürün bir politika haline dönüştüğü Türkiye’nin modernleşme tarihiyle de ilişkilidir.

Osmanlı’da müziğin, saray ve avam şeklinde ayrılmasına dair tartışmalar bugün de sürmektedir. (Tanrıkorur, 2006; Behar, 2008). Sarayda müzik yapanların tekkelerdeki dedeler ve bu vesileyle yüksek statüye sahip kişiler oldukları ve repertuarlarında türkülerin de olduğu bilinmektedir. Cumhuriyetle birlikte Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği olarak ayrı biçimlerde sunulan müzik, popüler kültür kavramının içinde yer aldığı ölçüde daha fazla önem kazanır. Zira Stuart Hall (1980)’un belirttiği gibi, popüler kültür, üzerinde egemen sınıflarla yönetilen sınıflar arasında hegemonya mücadelesinin yürütüldüğü bir alandır. Fakat popüler kültürün Türkiye’de cumhuriyetin ilk yıllarındaki anlamı tam da “kültürün” devlet eliyle yaratılması nedeniyle Batıdaki popüler kültür kavrayışından ayrılır. Kültür, Avam için THM, elitler için TSM olarak ortaya çıkar. Bu ayrım 1940’lardan sonra gerçekleşir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında henüz TSM de Gökaltçı anlayış içinde bayağı görülmekteydi ve elitler için düşünülen müzik Batı Sanat Müziği ya da diğer adıyla Klasik Müzikti.

Melih Duygulu, “THM denildiğinde: ister kentli ister köylü topluluk ve/veya bireylerde, isterse yönetici ve/veya yönetilen gruplar arasında olsun çoğunlukla köylü

kültürünün müzikal söylemleri anlaşılır” demektedir. Kavramın ortaya çıkışı, bugünkü “türkü” terimiyle özdeşliğini almadan yıllarca önceye, ulus-devlet projesinin tasarlandığı yıllardan ise hemen sonraya rastlar. THM, Gökâlçî sosyoloji anlayışıyla bütünleşen milliyetçiliğin öz saydığı müzik türüdür. Bu noktada Ziya Gökâlç’ın görüşlerine yer vermek açıklayıcı olacaktır.

Gökâlç’e göre müzik konusunda yapılması gereken bellidir:

“Bugün işte şu üç mûsıkînin karşısındayız: Şark mûsıkîsi, Garp mûsıkîsi, halk mûsıkîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark mûsıkîsinin hem hasta hem de gayrî milli olduğunu gördük. Halk mûsıkîsi harsımızın, Garp mûsıkîsi de yeni medeniyetimizin mûsıkîleri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî mûsıkîmiz memleketimizdeki halk mûsıkîsiyle Garp mûsıkîsinin imtizacından [bir araya getirilmesinden] doğacaktır. Halk mûsıkîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsıkîsi usûlünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir mûsıkîye mâlik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının mûsıkî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün mûsıkî sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî mûsıkîlarımıza aittir.”(Gökâlç, 1999)

Görüldüğü gibi Gökâlç çoksesli müziğin Batı’yı temsil ettiğini ve halk müziğiyle birleştirildiğinde özgün ve modern müzik yapılabileceğini belirtmektedir. Balkılıç (2011)’ın ifade ettiği gibi, halk Alman yazınındaki volk’un karşılığı olarak kullanılmıştır ve romantik-milliyetçi bir tahayyüle denk düşer. Halk, milletin özüdür; iyi ve doğal olan ne varsa ondadır:

“Memleketimizde bunlardan başka yanyana yaşayan iki mûsıkî vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk mûsıkîsi, diğeri Farabî tarafından Bizans’tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı mûsıkîsidir. Türk mûsıkîsi ilham ile vücutte gelmiş, taklitte hariçten alınmamıştır. Osmanlı mûsıkîsi ise taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usûlle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise medeniyetimizin mûsıkîsidir. Medeniyet, usûlle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir millettten diğeri millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usûlle yapılamayan hem de taklitte başka milletlerden alınamayan duygulardır.” (Gökâlç, 1999)

Bu açıdan köy, modernliğin ulaşamadığı yer olarak, halkın mekanıdır. Öyleyse halkın yaptığı müzik köylerde bulunmalıdır. Köylere gidilmeli ve halkın müziği, yani halk müziği derlenmeli; radyolardan yayınlanmalı ve millet, özünü daima hatırlamalıdır. Bu amaçla derleme çalışmaları yapılır, bunun için Bela Bartok gibi önemli müzik insanları Ankara’ya davet edilir, Paul Hindemith Ankara Musikii Muallim Mektebi’nde dersler

vererek müzik eğitiminin modernleşmesine katkı sunar (1936), ilerleyen yıllarda başında Muzaffer Sarısözen'in bulunduğu Yurttan Sesler korosu kurulur (1940) ve radyoda halk müziği yayınları başlar (Küçükkaplan, 2013). Bu doğrultuda, halk müziği çalışmaları kısmen de olsa devlet tarafından desteklenirken, Klasik Türk Müziği çalışmaları kıyıda köşede devam etmek zorunda bırakılır. Öyle ki 1934'te radyolarda Türk Müziği yasaklanır (Stokes, 2012; Özbek, 2012). Burada yasaklanan müziğin Klasik Türk Müziği olduğu, Türk Halk Müziği'nin yasaklanmadığına dair bilgi de vardır. Ancak devletin kültür politikasına ne kadar doğrudan müdahale ettiğini göstermesi açısından önemli bir örnektir. Daha sonra bu yasaklara halkın cevabı Mısır radyolarının dinlenmesi ve bu algılama yoluyla arabeskin önünün açılması olacaktır (Stokes, 2012).

Storey (2003: 1-2)'in Amerika için söyledikleri büyük ölçüde Türkiye için de geçerlidir: “Orta sınıf insanlar daha önce yalnızca emeklerini ve saygılarını istedikleri insanlardan hikayeler ve şarkılar talep etmeye başladılar. Bu açıdan, halk kültürü denilen şey, halk olarak tanımlanan insanlar tarafından değil, entelektüeller, özellikle de koleksiyoncu, editör ve yayıncılar tarafından inşa edilen ve öğrenilen bir kategoriydi.” Fakat bu zorlama ve tepedeninmecî haliyle bile THM, Türkiye’de belli başlı müzik türlerinden birisi olabilmıştır. Radyo, korolar, halk oyunları ve bunların resmî günler (23 Nisan, 19 Mayıs, şehirlerin kurtuluş günleri) gelişen dolayımı, Türkiye’de bir THM literatürü, eğitimi, repertuarının genişlemesini ve çoğalmasını sağlamıştır (Stokes, 2012). Bu müzik, her ne kadar yerel kimliklerin vurgulanmasına neden olduysa da Gökalkçı bir esinle ulusal müzik damgasından kurtulamamıştır. Yerel dinleyici çoğunlukla kendi mahallî sanatçıları gibi çalınıp söylenmesinden yana olmuş, fakat ulusal müzik yaratma hevesindeki radyocular ve korocular gerek dilsel, gerekse müzikal müdahaleler aracılığıyla yerel gibi görünen ulusal müzik yaratmayı başaramışlardır. Bu başarı, iyi ya da kötü, bu türün piyasa varyantının ortaya çıkmış olmasından ve popüler kültürün önemli bir parçası olarak yaşamasından kaynaklanır. Eşzamanlı olarak popüler müzikteki diğer unsur, TSM’dir. TSM de piyasayla uyumlanmaya başladıktan itibaren radyo-sinemayla ilişki içinde yıldız şarkıcılar çıkarmıştır (Küçükkaplan, 2013). Yıldız sistemi Amerika’da sesli sinemaya geçildikten sonra ortaya konan bir kültür endüstrisi stratejisidir. Plak satışları artan, hit olan şarkıcı, sinema filmi çektiğinde salonlar dolup taşar. Piyasayla yakınlaşmak, popüler kültürle yakınlaşmak anlamına gelir. Özellikle de kültür politikalarını doğrudan belirleme çabası içindeki genç Türkiye Cumhuriyeti Devleti için, bu bir başkaldırı biçiminde okunabilir. Bu başkaldırının, daha doğrusu piyasa, kültür endüstrisi, kentleşme ve göçün sonucunda ortaya çıkan müzik

arabesk olmuştur (Stokes, 2012). Arabesk sade bir müzik türü değil, aynı zamanda bir kimlik, bir yaşam biçimine dönüşmüştür. Geniş kitleler az ya da çok arabeskten etkilenmiş, ülkenin bütün kültürel alanı arabeskleşmiştir. Denilebilir ki yaklaşık iki yüz yıllık devlet-toplum geriliminin doruk noktası ve bu gerilimin popüler kültür alanındaki en belirgin görüntüsü arabesk olmuştur. Ancak bir popüler kültür olara arabeskin devletle kurduğu ilişki biçimi muhalefet potansiyelinden çıkıp iktidara yaklaşmıştır. Çünkü “Popüler kültür merkezileştikçe ‘direnen’ tarafını yitirmekte ve hızla merkezdeki kültüre eklemlenmektedir.(Tekelioğlu, 2008 : 33). Bu sebeple arabesk, sentezlenmiş müzikten ziyade, sentezlenmiş kültürdür denilebilir. Sanat eserleri üzerinden kültürün aşağılandığı oldu, oysa Harrington (2004:4)’ın belirttiği üzere, sosyal teori sanat eserleri hakkında estetik yargılamalarda bulunamaz; onların değerini yorumlayabilir ve analiz edebilir, ancak onlara değer biçemez.

2.4. Müzik, Mekan ve Kimlik

Küreselleşme, toplumsal bağlantıların uzam ve zamanda yayılması demek olduğu için, yerel dönüşümler de küreselleşmenin parçası sayılırlar (Giddens’tan akt. Özyurt, 2012 :36). Bu ise, ulus-devletlerin etkisinin zayıfladığı toplumlarda yerel milliyetçiliklerin güçlenmesini beraberinde getirir (Özyurt, 2012 : 35- 36). Her ne kadar Ankaralılık bir milliyetçilik türü olarak görülemez de yerel bir kimlik olarak bu bağlamda ele alınabilir. Küreselleşme çağında bireylerin güven ve dayanışma için ulusal kimliğin dışında veya onun yanında yeni kimlikler aramaları (Özyurt, 2012 : 157) Ankaralılıkla ilişkilendirilebilir.

Bilgin (2007 : 220)’ye göre *Yer kimliği*, bir yerin bireyler tarafından algılanan niteliklerini ifade eder. Bireylerin o yere atfettikleri anlamların ve onu diğer yerlerden ayırdığını düşündükleri özelliklerin bir bütünüdür. Ancak toplulukların ve bireylerin görece sabit kimlikleri olduğu varsayımı artık terk edildiği için gelenekler, kültürel pratikler olarak devam etse bile, kimlikler bir durumdan öte bir *süreç* olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Connell & Gibson, 2003 : 117). Hall (1990)’e göre kimlik, açık bir kavram değildir; tamamlanmış bir gerçeklikten daha çok, asla tamamlanmayan bir üretim, daima süreç içinde ve daima temsillerle birlikte düşünülmesi gerekir. Weedon (2004)’a göre kimlik sosyal, kültürel ve kurumsal olarak bireylere atfedilir; bireyler bu kimlik formlarını genellikle içselleştirir. Ulusal kimlik örneğinde geniş bir sosyal pratikler ağı bireylerin atfedilen kimlikle özdeşim kurmasını sağlar. Bu pratiklerden bir tanesi ulusal marş ritüelidir. Ulusal marş çalındığında bireyler ayağa kalkar ve ortak duygular yaşayarak, kolektif bilinç

aracılığıyla kendilerini bir ulus-devletin vatandaşı olarak tanımlarlar. Ancak kimlik, ilişkisel olup, olmadığı şeyden farklı oluşuyla tanımlanır (Weedon, 2004 :20). Örneğin İskoçluk, İngilizliğe karşı konumlandırılarak tanımlanır (Weedon, 2004 :20). Söz konusu kimlik, öteki'lere kültürel işaretler, semboller ve pratikler aracılığıyla gösterilir ve anlaşılır kılınır.. Sözelimi “la bebe” ünlemi, Ankaralıları Türkiye’deki diğer bütün kentli kimliklerden ayıran dilsel bir pratiktir.

Popüler müzik, kültürel kimlikleri hem bireysel hem de kolektif düzeyde şekillendiren süreçlerin temel bir bileşenidir (Connell & Gibson, 2003 : 117). Aynı zaman da müziğin kenidsi de sosyal değişmeden etkilenir ve bu nedenle müziği incelemek sosyal değişme hakkında bilgi sağlar (Stokes, 1997). Frith (1996)’e göre müziğin halkı temsil ettiği ya da yansıttığı varsayılır; ancak bu varsayım artık değişmektedir ve müzik ile toplum arasında karşılıklı bir etkileşim olduğu kabul edilmektedir. Avrupa ve Kuzey Amerika’daki çalışmalar, müzik formlarının ve pratiklerinin, kendilerini çevreleyen fiziksel, sosyal, politik ve ekonomik faktörlerden doğduğunu, onlarla etkileştiğini ve kaçınılmaz olarak onlardan etkilendiğini; bunun sonucunda ise farklı temsillerin ya da kimliklerin inşasının oluştuğunu göstermiştir (Connell & Gibson, 2003 : 13). Müzik, bir eğlence ve estetik doyum formu olduğu kadar, sosyal kurumları ve ritüelleri meşrulaştıran ve aynı zamanda onlara meydan okuyan bir iletişimsel ve sembolik temsil alanıdır (Connell & Gibson 2003: 43). Dolayısıyla müzik, güç ilişkilerinin gerçekleştiği ya da sürdürüldüğü bir alan olarak da işlev görür (Roseman’dan akt. Connell & Gibson 2003: 43). Sözelimi, devletler müziği, bir hegemonya aracı olarak kullanırlar; bu ise kendiliğinden karşı konumlanışları getirir. Aynı zamanda müzik tarzları, toplumsal sınıf farklarını da gösteren ayırıcı bir işleve sahiptir (Van Eijck , 2001). Müzik, sembolik bir topluluk algısıyla kendini gösteren ortak bir kolektif kimlik hissi sağlar (Whiteley, Bennett, & Hawkins, 2005 : 4); bireylerin yerleri ve kimlikleri ayırt etmesini sağlayan araçları oluşturur ve biz ile onlar arasındaki ayrımın sınırlarını çizer (Stokes, 1997).

Müzik, mekandan bağımsız olarak ele alınıp incelenemez. Kentleri “temsil eden” müzik tarzları ya da türleri olduğu gibi, müziği temsil eden ya da onu ortaya çıkaran mekanlar da vardır (Connell & Gibson, 2003 :90). Örneğin New Orleans jazz’la ünlüken, New York’taki Broadway de müzikallerle anılır. Benzer örneği Türkiye’den vermek gerekirse, Ankara havası, bugün Ankara’nın bir temsilidir ve pavyon da bu müzik tarzının üretildiği mekan olarak görülebilir. Wade (akt. Connell & Gibson, 2003 : 117)’e göre

bireylerin kimlik ve müzik üzerine düşünme biçimleri mekan üzerine düşünme biçimleriyle yakından ilişkilidir. Müzik gözle görülmez; ancak bazı mekanlarda atmosfer ve ruh yaratır, belirli konumlarda bireylerin davranışlarını ve duygu durumlarını değiştirir, tepkiler oluşturur ve bireylere bazı özel coğrafi koşullarda belirli roller verir (Connell & Gibson: 192). Örneğin millî marş esnasında hazır ola geçmek, gece kulübünde dans ederek sosyalleşmek, dinî bir müzik dinleyerek transa geçmek gibi. Buradan anlaşıldığı gibi müzik ve mekan arasında karşılıklı bir etkileşimden söz etmek mümkündür.

Bireyler, bedensel hareketleriyle fiziksel yerler arasındaki etkileşimlerinden sembolik bağlar üretirler (Connerton, 2012 : 27). Bireylerin mekanla bu etkileşimi, deneyimin niteliğine dayanır. Connerton (2012: 42)'a göre “[b]ir yapıyı ‘tecrübe etmek’, onu benimsemek, kendinin kılmak demektir”. Bireyin, onu kendinin kılabilmesi için, yapıyı kendi hayatına dahil edip, hayatını onunla birleştirmesi gerekir. Dolayısıyla bir topografyayı bilmek, bir yerde diğer insanlarla birlikte bir şeyler yaparken bulunmamızdan ötürü kültürelidir. O yerin duyumsanması ise görsel, işitsel ve kokusal anıların etkileşimine bağlı olduğu için de duyusaldır (Connerton, 2012 : 43).

Sosyal mekânlardan bahsederken Lefebvre (1993) mekanın temel ikiliğini hareketin temeli ve hareketin alanı olarak belirler. Buna göre hareketin temeli, “enerjilerin türeyip, enerjilerin yönlendiği yerler”dir. Hareketin alanı ise, eyleyen bireyin bedeninden çıkan sesin uzaklığını, onun dokunabileceği menzili ve görsel ufkunu içeren bir alandır. Dolayısıyla “beden, uzamsal bir alandır” (Connerton, 2012 : 28). Başka bir deyişle, birey bedeninin hareketleri aracılığıyla mekanla etkileşim kurar. Bu etkileşimi göz önünde bulunduran bir bakış, Ankara Oyun Havaları'nın eğlence mekanlarındaki hareket pratiklerinin (ritüellerin) anlaşılması için gerekli görülmektedir. Çünkü Ankara Oyun Havaları, dans figürleri içeren pratiklerden bağımsız değildir.

BÖLÜM 3

METODOLOJİ

Bu tezde yapılmaya çalışılan müzisyenlerin ve dinleyenlerin oyun havaları hakkındaki görüşlerini hermeneutik bir yaklaşımla yorumlamaktır. Dolayısıyla odak grup görüşmelerinden ve derinlemesine mülakatlardan elde edilen bilgiler, yorumlanmanın ötesinde, kendi dünyalarındaki anlam yakalanıp da sosyal bilim dünyasına aktarılincaya kadar takip edilecektir. Burada amaç “[b]elirli toplumsal ilişkilerin neden ötekilere karşı baskın çıktığını ya da mahallelere, mekanlara, tarihe ve zamana anlamın nasıl atfedildiğini anlamak için çaba göstermek”tir (Harvey, Postmodernliğin Durumu, s. 239).

3.1. Schütz ve Fenomenoloji

Schütz, müziği fenomenolojik olarak ele alan, fenomenolojik sosyolojinin kurucusudur. Fenomenoloji, Husserl’in geliştirdiği, her ne kadar Merleau-Ponty, Sartre, Heidegger gibi düşünürler de kullanmışlarsa da- Husserl’le anılan felsefi yöntemin adıdır. Bu çalışmada fenomenoloji, Schütz’ün Husserl’in yöntemini sosyolojide uygulamaya çalıştığı bağlamda ele alınacağından, söz konusu yöntemi ve Husserl’i kısaca açıklamak yerinde olacaktır.

Hegel’e göre (akt. Lyotard, 2007:51) “Bilinç her zaman ...’in bilincidir ve ‘... için’ olmayan nesne yoktur”. Yani bilinç, *yönelimseldir*; daima bir şeyin bilincidir ve bütün nesnelere *bir şey için* nesnedirler. Bu yüzden bilinç, bizatihi özne-nesne gerilimini aşmaya olanak sağlar. Fenomenoloji her türlü bilimsel “temalaştırma”dan önce gelen ve onu geçerli kılan dolaysız veriyi araştırırken, bu verinin bilincinin temel üslûbunun ya da özünü açığa çıkarır ki, bu yönelimseliktir (Lyotard, 2007: 10). Husserl’in fenomenolojik yönteminde yönelimsellik, özneler-arasılığın kapısını aralar.

Schütz’ün Weber’den ve Husserl’den mülhem olarak yapmaya çalıştığı, içinde insan deneyiminin gerçekleştiği yaşam dünyasının temel eidetik yapılarını analiz eden bir sosyolojidir (Muzzetto 2006 : 6). Yukarıda bahsedilen özne-nesne gerilimini aşmak Schütz’ün fenomenolojisinin temel amacıdır denilebilir. Bu çerçevede Schütz müzik konusunu ele alır.

Schütz (1976)'e göre bir müzik parçası anlamlı bir bağlamdır. Ona göre aslında dil de öyledir; fakat müzik, başka herhangi bir şeye göndermede bulunmaksızın anlamlıdır. Müzik, temsil edici bir işlevi olmaması sebebiyle diğer sanat dallarından ayrılır. Bu durumda müzik fenomenolojik yöntemin uygulanmasına müsait bir nesnedir (Schütz, 1976). Fakat fenomenoloji seslerin rasyonelleştirilerek fiziksel olaylara indirgenmesini bir kenara bırakmalı ve elde edilen matematiksel hesapların yalnızca Batı müziği için geçerli olduğunu bilerek işe başlamalıdır. Bu sebeple müzik yapma, kaydetme ve yeniden üretme araçları da fenomenolojik yaklaşım içinde ihmal edilmelidir (Schütz, 1976). Zira onlar müziğe özgü varoluş biçimleriyle doğrudan ilişkili değildir ve besteciyle dinleyici arasında yalnızca bir araçlardır (Schütz, 1976).

Kuruluşu itibariyle politetik olduğu için müziğe tek bir açıdan bakamayacağımızı belirten Schütz (1951), müziğe ilişkin aşağıdaki sorulara ve benzerlerine yanıt arar: Müzik, Zenon'un ok paradoksu gibi düşünülebilir mi? Müzikte mekansal bir unsur var mıdır? Müzikten anlamlı bir bağlam olarak konuşmamızı sağlayan şey ne? Sözkonusu anlam nasıl kuruluyor? Fark edileceği gibi bu tezde de müzik, mekan ve anlam arasındaki ilişkiye odaklanılacağından Schütz'ün soruları bu çalışmayla örtüşmektedir.

Sanatın alımlanmasında uzamsal unsurun, duyuyla işbirliğinin önemini anlatan Schütz (1976), işitme edimini diğer deneyimlerden ayırır. İşitme deneyiminin uzamla tek ilişkisi yöne dairdir. Bir şeyin yaklaşıp uzaklaştığı, ya da hangi yönden geldiği kulaklar aracılığıyla anlaşılabilir; fakat bu, tamamen bireyin daha önceki deneyimlerine dayanır. Bir şeyi görmek istemeyen birey, gözünü kapatabilir; ancak kulakla gerçekleştirilen duyma edimi, maruz bırakılan bir deneyimdir (Schütz, 1976). Ritim ve kalıp anlaşılabilir; fakat algılamak için uzama ihtiyaç yoktur. Müzikte uzam, daha çok bireylerin içsel zamanıyla (*durée*) ilişkilidir. Bu ise geçmiş ve gelecek arasında bölünebilen bir süre değildir ve *yaşayan şimdiyle* (*vivid present*) ilişkilidir (Schütz, 1951). Sıralanmış tonları bir melodi olarak algılamak bu ilişki içerisinde anlaşılabilir. Gerçekte ardışık olarak çalınan notalar, dinleyicinin bilincinde bölünmez bir bütün olarak algılanan bir temaya dönüşür. Bir nota eksik olduğunda bütün hissedilemez. Birlikte müzik yapmak ise müzisyenlerin içsel zaman akışlarını, yaşayan şimdide birleştirip “biz” biçiminde ortaya çıkarmasının sonucunda gerçekleşir (Schütz, 1951).

Peki müzik yapmanın bireylere verdiği keyfin *durée*'yle, içsel zamanla, algılama deneyimiyle ilişkisini kurduğumuzda kültür endüstrisinin işleyişi hakkında söz söyleyebilen

bir fenomenolojik yöntem mümkün müdür? Ya da kültürel sermayeyle müzik dinleme edimi arasındaki ilişki fenomenolojik olarak incelenmeye uygun mudur?

Benson (2003) müziğin fenomenolojisini yaptığı çalışmasında eser, besteci ve müzisyen arasındaki ilişkileri inceler. Benson (2003:191)'a göre dinleyici ve müzisyen arasındaki ilişkiyi belirleyen müzisyen değildir; bu ilişki, yıllar boyunca aktarılan bir *performans pratiği*dir. Deneyimin biricik olması (Benson, 2003 : 71) eseri çalan/yorumlayan herkes için geçerli görünmekte, dolayısıyla bir eser her çalındığında yeniden üretilmekte, hiçbir zaman tamamlanamamaktadır.

Sonuç olarak fenomenolojik yöntem aracılığıyla müzik hakkında doğru bilgiye ulaşılmaya çalışıldığında müzisyen, eser ve dinleyici arasındaki ilişkiye odaklanmak zorunlu görünmektedir. Bireyin müzik deneyimi, kolektif bir bilincin içinde gerçekleştiğinden, söz konusu fenomenolojik çaba, müziğin kolektif yönünü, dolayısıyla kimliğin müzik aracılığıyla ne şekilde inşa edildiğini de açığa çıkarmaya yardımcı olacaktır.

3.2. Yöntem ve Teknikler

Bireylerin anlam haritaları, kolektif kimlikler, mekan pratikleri söz konusu olduğunda nicel bir araştırma yapmak, genellikle imkansız olmaktadır. Daha doğrusu, tarihsel deneyimleri sosyal bilimler çerçevesinde anlamak, fenomenolojik-hermeneutik bir çabayı gerekli kılmaktadır. Bu sebeple yorumsamacı paradigmanın içinden hareket eden bu tezde, nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Nitel bir araştırma, çok fazla kaynaktan alınan verilerin bir araya getirilmesi ile gerçekleştirilmektedir ve insan deneyimlerine ilişkin kaynaklar yoğun olarak kullanılmaktadır (Artar, 2012). Neuman (2011)'a göre nitel araştırmada veriler etkileşimli bir süreç içinde fikirlerle bağlantılandırılır. Yani veriler bir kuramın uygulanarak sağlanmasının yapılması amacıyla değil, bir kuram oluşturmak, ya da bazı kavramları ve bunlar arasındaki ilişkileri yeniden kurgulamak için kullanılır. Bunun için veri toplama amacıyla geliştirilen nitel teknikler odak grup görüşmesi, derinlemesine mülakat, katılımcı gözlem, doğrudan gözlem, olarak sıralanabilir.

Odak grup görüşmesi belirli bir konu dahilinde genellikle altı-sekiz kişilik küçük gruplarla yapılan bir veri toplama tekniğidir. Katılımcılar, belirli bir konu dahilinde deneyimlerini ve fikirlerini tartışmak üzere görüşmecinin moderatörlüğünde bir araya gelirler. Benzer bir arkaplana sahip olmak, katılımcıların rahat konuşmasına ve görüşmenin verimli geçmesine neden olur (Morgan, 1997). Bu, odak grup görüşmesinin bir avantajıdır.

Ancak odak grup görüşmesinde resmî olmayan bir tartışma ortamının yaratılması zorunludur. Bu sebeple görüşmeci, katılımcıların kendi deneyimlerini ve fikirlerini özgürce ifade etmesine olanak sağlamakla yükümlüdür. Bununla birlikte katılımcıların konunun dışına çıkmaması da görüşmecinin sorumluluğundadır ve onun tartışmayı modere etmesi gerekir (Flick, 2010). Bu durumda görüşmenin verimliliğinin düşme riski, odak grup tekniğinin dezavantajıdır. İlk odak grup görüşmesi, bu tezin saha çalışması dahilinde 07.03.2014 tarihinde altı müzisyenle gerçekleştirilmiştir. Bu teknik, benzer arkaplandan kişilerin eşzamanlı olarak görüş ve deneyimlerini sağladığı için Ankara Oyun Havaları'nı çalışılması için uygun görülmüştür. Katılımcılardan beşi Ulus'ta pavyonda çalışan müzisyenler iken bir tanesi önceden pavyonda çalışmış bir stüdyo müzisyenidir. Bu görüşmenin ses kaydı alınıp transkriptleri incelenerek tezin sorularına referansla analiz edilmiştir. Görüşmecilere ulaşmak için kartopu örneklem yolu kullanılmıştır. Önceden tanışılan bir müzisyen odak grup görüşmesine aracı olmuştur. İkinci odak grup görüşmesi ise 06.08.2014 tarihinde, davet edilen yedi kişiden ikisinin eksikliği nedeniyle beş kişiyle yapılmıştır. Buradaki katılımcılardan ikisi Ankara müziğiyle ilişkisi bulunan profesyonel erkek müzisyen, biri amatör erkek müzisyen, ikisi ise müziğin dinleyicisi olan üniversiteli kadınlardır. Bu odak grup görüşmesinde farklı görüşlerin çatışması görüşmenin ve dolayısıyla araştırmanın verimliliğini arttırmıştır.

Derinlemesine mülakat, yapılandırılmış ya da yarı-yapılandırılmış görüşme formları kullanılarak gerçekleştirilebileceği gibi, yapılandırılmamış biçimde de gerçekleştirilebilir. Saha görüşmelerinde önemli olan katılımcıyla gündelik dilde konuşmak, açık uçlu sorularla katılımcının kendini ifade etmesine olanak sağlamaktır (Neuman, 2011). Burada doğru bilgiye ulaşmak amacıyla güvenin inşa edilebilmesi için görüşmeci de alana ilişkin kendi bilgi ve deneyimlerini paylaşabilir, ancak esas olan katılımcının görüşmeci tarafından dinlenmesidir. Nitekim, bireylerin anlam dünyalarının anlaşılması ve açıklanması katılımcıları aktif özneler olarak gören fenomenolojik yaklaşımla yapılacak nitel araştırmanın temel amaçlarından olması beklenir. Bu bağlamda, çalışma çerçevesinde 10.05.2014 tarihinde kendisini bir pavyon müdavimi olarak tanımlayan ve ekşisözlük platformunda Ankara pavyonlarıyla ilgili bilgi içerikli entriği yazan Ankaralı bir bireyle derinlemesine görüşme, çalışmaya yardımcı olmak amacıyla yapılmıştır. Bu görüşmeciye ise yazarı olduğu internet platformu aracılığıyla ulaşıldığı için orada (eksisözlük) yazdıkları da veri olarak kullanılabilmiştir. Çünkü çevrimiçi (online) dünya, ya da internet, bugün gelinen noktada online-etnografiye imkan tanımaktadır. Derinlemesine mülakat normal bir

görüşmeden daha fazlasıdır. Bu teknikle katılımcının anlam dünyası görüşmeci için daha anlaşılır kılınabilmektedir. Bu görüşmede hem katılımcının anlam dünyası hem de bir gözlemci olarak onun verilerinden faydalanılmıştır.

Nitel araştırma tekniklerinden katılımcı gözlem, Ankara Oyun Havası icra edilen eğlence merkezlerine gidilerek ve sahaya dair notlar tutularak ve mekandaki insanlarla görüşmeler yapılarak gerçekleştirilmiştir. Ulus'ta Çankırı Caddesi üzerindeki Antik Taverna, Roma Gazinosu, Denizkızı Eğlence Merkezi ve Cebeci'deki Büyük Anadolu adlı eğlence mekanlarına çeşitli tarihlerde ziyaretlerde bulunulmuştur.

Ayrıca çalışmanın temel ilgisini oluşturan müziğin kimlikle ilişkisini anlamaya yardımcı olmak üzere öne çıkan Ankara temalı müzik videoları incelenmiş ve “yoğun betimleme” (Geertz, 2007)'ye tabi tutulmuştur. Yoğun betimleme, yüzeysel bir tasvirde ziyade, durumu açıklayan sembolik bağlanmaları da anlatmayı gerektirir. Nitekim sosyal hayatın önemli bir parçasını oluşturması nedeniyle yukarıda bahsedildiği gibi, araştırmaların online olarak yürütülmesi ya da online verilerle desteklenmesi mümkün olduğundan, yoğun betimleme bu verileri anlaşılır kılmak için kullanılmıştır.

BÖLÜM 4

ANALİZ

Tezin bu kısmında, saha çalışması boyunca elde edilen veriler ikinci bölümde anlatılan kuramlardan faydalanılarak Ankara Oyun Havaları'nın tarihsel bağlamı anlatılacaktır. Aynı zamanda veriler, söz konusu müzik tarzının Ankaralı kimliğiyle ilişkisini anlamak ve açıklamak amacıyla yorumlanacaktır. Bu nedenle güncel Ankaralı kimliğinin genel bir görüntüsünü sunmak amacıyla son dönemdeki bazı medya olaylarının kısa bir incelemesini sunmak yerinde olacaktır.

4.1. Medyada Ankaralılık (2010 -2014)

Lipanski (akt. Bilgin, 2007: 14)'e göre kolektif kimlik çeşitli temsillerin bir sistemi içinde kavranır. Görsel medyada Ankaralılığın çeşitli temsillerinin arttığı gözlenmektedir. Yerli dizilerde, vizyona giren sinema filmlerinde Ankara daha fazla ilgi görmekte ve mekân olarak eskiye oranla daha sık kullanılmaktadır. Bizim Büyük Çaresizliğimiz (2011), Aşk Tesadüfleri Sever (2011), Yeraltı (2012) gibi filmler ile Behzat Ç.: Bir Ankara Polisiyesi (2010), Ankara'nın Dikmen'i (2014) gibi diziler bu yükselişe örnek olarak verilebilir.

Bilgin (2007 : 218-224)'e göre gruplar, kolektif bellek aracılığıyla kolektif kimliklerini inşa ederler. Kolektif bellek üstüne temellenmiş kolektif kimlikler bir kerede oluşturularak portre halinde sunulmazlar. Bir grup, kimliğini diğer gruplarla müzakere ederek şekillendirir. Bu nedenle kimlik, farklı anlatılar arasında bir çelişkiler alanıdır. Bu anlatılar, şimdi'den etkilenirler ve sosyal faktörlerin etkisiyle daima yeniden inşa edilirler (Bilgin, 2007) . Bu bağlamda Ankaralılık, Türkiye'nin siyasal koşulları içerisinde İstanbul'a karşı tanımlanır (Tak, 2007) ; geleneğe karşı modern, eskiye karşı yeni ikiliklerinde kendini gösterir (Tuncer, 2012). Kendi'nin kurulabilmesi için Öteki'ne mecbur olması dolayısıyla ötekiyle karşılaşması üzerinden kurulduğu Hegelci bakış açısı, 20. yy sosyal teorisi için önemli bir referans oluşturmuştur (Weedon, 2004:8). Kültürel farklılıklara dikkat çekilmesiyle, genel olarak topluluk duygusu ya da grup dayanışması yükselir, ya da “öteki kültürler”in farklılık algısı yükselir (Hall, 1995). Bu açıdan Ankara, ulusal düzeyde görünür olmaya başladığı anda karşısına İstanbul imgesi çıkar. Ankaralılığın medyadaki ve gündelik dildeki karşılığı hep bu bağlamda olmasına ve bireyler tarafından yeniden üretilmesine

karşın, son dönemde Ankara'nın sıkıcı ve soğuk olduğunu ifade eden bakışın eleştirildiği medya olayları gözlenmektedir.

Ankara'da geçen ve Emrah Serbes'in romanından uyarlanan Behzat Ç. adlı televizyon dizisi, bu karşıtlığın eleştirel biçimde yeniden kurgulandığı bir yapımdır ve yayınlandığı dönemde bir "sosyal fenomen" haline gelmiştir. Burada Ankara pavyonları da diziyeye konu olabilmekte, edebiyatta ve gündelik hayatta sıkıcılığıyla anılan Ankara'nın çeşitli renkleri de sunulmaktadır. Önemli olan Ankara'nın kusurlarının, onu sevmek için bir neden haline gelebilmesidir. Kusurluluk, mükemmel İstanbul'un karşısında samimi Ankara'yı gösteren bir araç olur (Sevinç, 2012). Ankara'yla özdeşleşen Behzat Ç. karakterinde samimiyet, vicdan ve adalet arayışı Ankaralılığın özellikleri olarak görülür (Tuncer, 2012). Bu bağlamda Ankara da, alışlageldik biçimde cumhuriyetin başkenti olarak sıkıcı, soğuk bir yer olarak tasvir edilen kent yerine, samimi ve gerçek insan ilişkilerinin yaşandığı renkli ve sıcak bir kent olarak yeniden anlamlandırılır (Tuncer, 2012)

Yolunda A.Ş. – Bir Ankara Dümeni (2013) adlı dizi ise Ankara'nın Çiçin olarak da bilinen Yenidoğan semtinde büyümüş ve iş kurarak zengin olmak isteyen işsiz genç erkeklerin komik hikayesini, gündelik pratikleri içinde anlatan bağımsız bir yapım olarak video paylaşım sitelerinde yayınlanmaktadır. Bu dizide de karakterlerin "küçük" ve samimi dünyaları, Yenidoğan ve Kale civarının gerçek görüntüleriyle bütünleşerek, Emrah Serbes (2011)'in deyişiyle Ankara'nın "bir inziva hayatıyla büyük şehir hayatının iç içe yaşanabileceği tek şehir" olduğunu gösterebilmektedir.

Ankaralılar için önemli görülen medya olaylarından birisi de Avareler adlı sanat topluluğunun yaptığı sanat eylemleridir. Bu eylemler, Ankaralılık üzerine kamusal alanda görseller yaratarak gündelik hayata müdahale etmeyi ve onun rutinini bozmayı amaç edinir. "Sana blues dinleme demiyorum; Sazını dinle, blues'unu yine dinlersin", "Doors dinle, rakı iç Ankaralı" ve "Aşık ol, seviş, içki iç Ankaralı" gibi duvar yazılarının yanı sıra, yerel seçimlerden önce belediye başkanlığı için gerçek-olmayan afiş asma eylemleri, Ankaralılığı kültürelci ve batı referanslı bir noktadan tanımlama girişimi olarak görülebilir. Bu afişlerde şair Cemal Süreya, aktör Bruce Lee, Brezilyalı eski futbolcu Sokrates gibi isimler görülür ve hepsi Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin çeşitli birimlerinde görev almak üzere oy istemektedirler. Ancak, topluluğun İstanbul'da yaptığı bir diğer duvar yazısında da "*İstanbul ben der, Ankara biz*" yazılmıştır. Bu da onların, son dönemdeki diğer medya olayları gibi Ankara'nın samimiyetinin ve gerçekliğinin sahiplendiğini gösterir. Sanatçıların aslında

yasak olan duvar resimleri, afişler ve yazılarla uğraşmaları, onları legal ve illegal alanlar arasında salınmaya mecbur eder (Solfasol, 2012).



Resim 1: Avareler'in yazdığı bir duvar yazısı.



Resim 2: Avareler'in seçim afişlerinden biri.

Bu örneklerle yeniden kurgulanan samimi, gerçek Ankaralı kimliği, önceki dönemlerdeki Düttürü Dünya (1986) ve Köyden İndim Şehire (1974) gibi filmlerde görülen kurnaz büyükşehir insanından farklıdır. Bu filmlerde Ankara hem memuriyetle, hem de cumhuriyetle ilişkili imgeler içerisinde gösterilir. Bu açıdan son dönemde medyada Ankara'nın ve Ankaralılığın anlamlandırılmasında bir değişim olduğu gözlenmektedir. Ankara artık, daha dinamik, daha insanî ve insanların kentle bütünleşmesine izin veren bir mekân olarak tasvir edilmektedir.

4.2. Ankara Oyun Havası'nın Tarihsel Bileşenleri

Ankara müziği son yıllarda dikkat çekici bir noktaya gelmiştir. 2000'lerin başında VCD olarak piyasaya sunulan Ankara Oyun Havaları, 2010'larda sosyal medya aracılığıyla daha çok görünür olmuş, radyolarda çalınmış, "İstanbullu" popüler müzisyenler tarafından yeniden yorumlanan eserler ortaya çıkmıştır. Artık Ankara dışındaki düğünlerde Ankara'nın Bağları, Ankara'yı temsil eden bir oyun havası olarak icra edilmekte, insanlar bu şarkıyla oynamaktadırlar. Bu popülerliğin anlaşılması için, Ankara Oyun Havaları'nın tarihsel bağlamını serimlemek gerekli görünmektedir.

4.2.1. Ankara ve Kentleşme

Kent deneyiminin, mekan-zamansal zıtlıkların kullanılması aracılığıyla anlaşılması sadece epistemolojik bir araç değil, aynı zamanda modern kent deneyiminin bir özelliğidir (Caygill, 1998: 119). Öyleyse gündelik hayatta sıkça yapılan Ankara-İzmir, Ankara-İstanbul karşılaştırmaları modern kent deneyiminin bir parçasıdır. Caygill (1998:119)'e göre kent deneyimi sadece şimdiki zamanda başka kentlerle kurulan karşıtlıklarla değil, bizatihi o kentin kendi geçmişine referanslarla da yaşanır. Yani, kent geçmişindeki hayaletlerle boğuşur (Caygill, 1998:119). Fakat sadece geçmiş deneyimleriyle değil, geçmişteki olmamışlıkları/yapılmayanlarıyla da bir kent deneyimi inşa edilir ve yaşanır. Öyleyse Ankara'nın şimdisini ve bugünkü müziğini bir kent deneyim biçimi ya da kent deneyiminin bir görüngüsü olarak ele alındığında, Ankara'nın geçmişin, bugünü anlamlı kıldığı ölçüde değerlendirmek mecburidir. Bu tezde de Ankara Oyun Havaları, cumhuriyetin ütopyası olarak görülebilecek bir başkentten giderek farklılaşmış, hatta onunla daima gerilimli bir ilişki içinde olmuş bir kentin müziği olarak incelenmektedir.

Ankara, tarih boyunca önemli bir yerleşim yeri olmuştur. Frigya kralı Gordios tarafından kurulduğu düşünülen (Keleş'ten akt. Görmez, 2004), Roma döneminde 100 bin nüfusa sahip olan Ankara, Selçuklu ve Osmanlı döneminde askeri bir merkez olarak kullanılmış, Kurtuluş Savaşı sırasında ise 20 bin nüfuslu bir taşra kenti olarak hizmet vermiştir (Vale, 2008). 13 Ekim 1923'te başkent ilan edilmesinden sonra Ankara'nın nüfusu hızla artmış ve 1927'de 74.553 sayısına ulaşmıştır. Bu nüfus artışında Ankara'ya yerleşen memur ve bürokratların yanı sıra büyüyen kente çevre illerden gelen işçiler de etkili olmuştur (Görmez, 2004). Beklenebileceği gibi, tarihsel ve ekonomik arkaplanıyla İstanbul Türkiye'nin tamamından göç alırken, Ankara daha çok İç Anadolu Bölgesi'ndeki illerin kırsal kesimlerinden göç almıştır (Görmez, 2004). DİE (2000, akt. Görmez, 2004) ve TÜİK (2011) raporlarına göre başkentte nüfusu en çok bulunan iller sırasıyla Çorum, Yozgat, Çankırı, Kırşehir, Kırıkkale ve Sivas'tır¹. Nüfustaki bu hareketliliğin bu çalışmayla ilişkisi, oyun havasının aslında salt Ankara değil, Satır(2014 : 278)'in deyişiyle “çevresel nüfusun etkisiyle ortaya çıkan bir kültürel koalisyon” biçiminde örgütlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Daha açık söylemek gerekirse, Ankara Oyun Havası'ndaki Ankara, bugün sadece Ankara'yı değil, ama Ankara'yı ve Ankaralılığı sahiplenen Orta Anadolu'yu işaret eder.

Başkent olduktan sonra nüfusunun artmasının dışında Ankara'nın temel özelliği ulus-devletin ve ulusal kimliğin mekânsal bir temsili oluşudur (Koçak, 2008). Vale (2008)'e göre bağımsızlık mücadelesi sonucu inşa edilen başkentlerde kent ve ulus inşası eşzamanlı gerçekleşir. Ankara'da Cumhuriyet'in ilk yıllarında mekansal olarak yapılan değişiklikler de bu durumun bir yansımasıdır. Örneğin, Yalım (2002)'in belirttiği üzere toplumsal belleğin ulus-devlet çerçevesinde kurgulanması ve yeniden üretilmesi amacıyla yönelik olarak Ankara'da Hakimiyet-i Milliye Meydanı'nda (bugünkü adıyla Ulus Meydanı) üç tip eylem gerçekleştirilmiştir: a) Anıt ve binaların görseelliğinin kullanılması, b) meydanların kolektif eylem mekanları olarak kullanılması, c) bireylerin kural, alışkanlık ve zevklerinin yeniden tanımlanması ile bunların toplumsal alışkanlık haline döndürülmesi. Bu eylem tipleri için sırasıyla Zafer Anıtı'nın Ulus'a yerleştirilmesi, bu meydanda idam cezalarının infazı gibi resmî törenlerin yapılması ve Ankara Palas adındaki otelin açılması örnek olarak gösterilebilir (Yalım, 2002). Böylece Hakimiyet-i Milliye Meydanı'nda gündelik yaşamı

¹ <http://m2.samanyoluhaber.com/TUIKin-hemsehari-profil-i-Ankaradaki-Cankirili-sayisi-kendi-ilinden-fazla-haberi-515297.html>

deneyimleyen birey, ulus-devletin bireyi olduğunu hissederken, meydan ideolojik işlevini yerine getirmiş olacaktı.

Tankut (1992)'a göre Ankara'nın imarı sadece bir kent inşası değil, aynı zamanda modern bir yaşam tarzı için dekor oluşturma amacı taşımıştır. Bu amaçla Ankara, düşük yoğunluklu, güvenli, orta büyüklükte bir kent olarak planlanmıştır (Tak, 2007). Gazi Muallim Mektebi, Ankara Palas, Bakanlıklar, Bankalar bu dekoru oluşturan örneklerden bazılarıdır (Görmez, 2004:41). Başkentte toplumsal hayat için bir dekor oluşturmaktaki nihai amaç, Vale (2008)'ın belirttiği gibi, modernle ulusal olanı uzlaştırma/birleştirme çabasıdır. Geleneksel sokak isimlerinin yerini ulusal bilinci oluşturacak Kurtuluş, Sakarya, İzmir gibi isimlerin alması, bu çabanın ürünü olarak görülebilir. Ancak Batılı yaşam tarzını başkentte ikame etme amacı, 1940'lı yıllardan itibaren sekteye uğramıştır (Görmez, 2004). Gelenekselliğin karşısına konumlandırılan seküler modern ideoloji, tam olarak ikame edilemediğinden toplumun tamamını kucaklayamamış ve bu durumda Ankara'ya yeni gelen bürokratlar ile önceden yerleşik olan Ankaralıları arasında iki farklı kültür oluşturmuştur (Tak, 2007). Ancak belirtmelidir ki, Ankara yerelinde bulunan Ahilik, Seymenlik gibi gelenekler ise cumhuriyetin modernleşme çabalarından olumsuz etkilenmeyerek bürokratik elitlere eklenmişlerdir (Koçak, 2008: 78). Öyleyse ikinci kültürü oluşturanlar ya da onun büyüyüp genişlemesini sağlayanlar, Ankara başkent olduktan sonra kente iç göç yoluyla gelen Anadolu bireyler olmalıydılar. Modern Ankara projesinin başarıya ulaşmamasının bir nedeni, Görmez (2004)'in belirttiği gibi göçle Ankara'ya yerleşen bireylerin ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalınması, bir diğeri de (Batuman, 2002)'a göre 1950 seçimlerinden itibaren cumhuriyetin ilk yıllarında kurgulanan mekanların rövanşist bir şekilde dönüştürülmesidir. Örneğin, 1997 yılından itibaren Güvenpark'ta kurulan iftar çadırı, çevrenin merkeze hareket etmesini, İslamcı kimliğin seküler bölgede görünür olmasını sağlar (Batuman, 2002). Fakat, zaten Ankara projesinin başarısızlığı anlaşıldığından itibaren kentin cumhuriyetçi Ankaralıları sırasıyla Ulus, Kızılay, Kavaklıdere semtlerinden taşınmışlardır (Görmez, 2004). Bu kaçma eyleminin ortaya çıkmasında meydanların ve semtlerin alt sınıflar açısından erişilebilirliğinin artmasıyla birlikte kent merkezinin kullanım talebinin gündeme gelmesi, böylece meydanlarda gerçekleşen kentsel-toplumsal temasın siyasal bir yüzleşmeye dönüşmesi etkilidir (Batuman, 2002). Bugün ise Ümitköy ve Çayyolu'nun üst sınıfların yaşam alanı olarak görüldüğünü, alt sınıfların bu semtlerle çok fazla temas etmediğini söylemek mümkündür. Balcı (2012)'ya göre son otuz yılda Ankara'da farklı mahallelerde oturan bireylerin birbirleriyle temasını imkansızlaştıran

mekansal segregasyon gerçekleşmiştir. Semtler ya da mahalleler bir nevi getto olarak görülebileceği gibi, kentin ortak yaşam alanları olarak görülmesi mümkün olan alışveriş merkezleri mahallelere ait “mall”lara dönüşerek segregasyonu arttırmıştır (Balcı, 2012).

4.2.2. “Gerçek” Ankara Havası: Seymenlik

Bir sanat eserinin otantisitesi, onun özgünlüğü ve bu özgünlüğü ona kazandıran özellikler anlamlandırılarak açıklanabilir (Erol, 2009). Geleneksel müziğe ait eserler söz konusu olduğunda, ulus-devlet inşasının öngördüğü biçimiyle halk, millet özünün ve bu özden kaynaklanan otantisitenin var olduğu kitleyi işaret eder. Türkiye özelinde Ziya Gökalp’in tezlerinde temellendirilmiş olan bu durum, tezin ikinci bölümünde tartışılmıştı.

Ege’deki Efelik kurumunun Ankara civarındaki benzeri olarak görülebilecek Seymenlik, literatürde Oğuz Türkleri’yle ilişkilendirilir. Özaslan (2012)’a göre bu geleneğin ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte, Oğuz geleneği olduğu konusunda fikir birliği vardır. Ankara Kulübü Derneği (2014), Seymenler Kulübü Derneği (2014) gibi Ankara kültürüyle yakından ilgilenen kuruluşların internet sitelerinde de biri diğerinden kopyalandığı açık olan bir seymenlik geleneği yazısı vardır. Özaslan (2012)’ın belirttiğine göre Seymenlik, bir esnaf-zanaatkâr loncası niteliği taşıyan Ahilik kurumunun 13. ve 14. yy’daki etkinliği ile yakından ilişkilidir. Anadolu’daki üretim ve ticareti düzenleyen önemli bir sosyal kurum olan Ahilik, aynı zamanda zanaat ve esnaflığın öğretilerek geleneğin aktarılmasını sağlamış, Ankara Ahiler Devleti’ni kurmuşlardır (Özaslan, 2012). Bu etkinliğin sonucunda ticaretin düzenli ve istikrarlı yürümesi için gerekli olan kolluk gücü Seymenler olmuştur. Özaslan (2012)’a göre seymenlik, Ankara’da o dönemde var olan otorite boşluğunu dolduran sivil bir inisiyatifdir. Daha sonra Osmanlı Devleti’nin merkezî otoriteyi sağlamasıyla birlikte Seymenler, mahalle içine çekilen bir kurum olmuştur (Özaslan, 2012).

Tarih boyunca bunalım dönemlerinde Seymen Alayı düzenlenerek toplumun duygu birliğinin sağlanması amaçlanmıştır (Ankara Kulübü Derneği, 2014). Bu alaylardan sonuncusu, Mustafa Kemal’in Ankara’ya geldiği gün gerçekleştirilmiştir (Özaslan, 2012; AKD, 2014). Ankara Kulübü Derneği ve Seymenler Derneği bu alayı Oğuz Türkleri’nde görülen alaylarla karşılaştırarak yüceltirler (AKD, 2014; SKD, 2014). Bu anlatı, millî özelliğini, tezin ikinci bölümünde bahsedilen romantik-milliyetçi anlayıştaki halk kavrayışından, ve dolayısıyla da otantisitesinin meşruluğunu bu tarih içerikli söylemden alır.

Ulus-devlet modelini içselleştirmiş olan bu söylem, Seymenlik geleneğinden gelmesey de Ankara’da müzik yapan ve Ankaralılığı bir kimlik olarak benimsemiş bireylerin gururlanmasına ve Ankaralı kimliğini pekiştirmesine yardımcı oluyor görünmektedir. Nitekim, yapılan odak grup görüşmesinde Kızılcahamamlı olduğunu belirten 1 numaralı müzisyen, aslen Ankaralı olmayan müzisyenlerle kıyaslama yaparken kendi kökenini vurgulayarak şöyle demiştir: “Benim dört dene dedemin mezarına gider okur üflerim mevlüt okuttururum. Onlar bi dene dedesinin mezarını bulmak için ta Gümüşhane’ye giderler, belki orda dedeyi de bulamazlar. Belki Ermeni göçmeni adam, n’apacan?” Diğer müzisyenlerin onaylamasından anlaşıldığı gibi yörede “öz Türk” ve Müslüman olmakla övünülebilecek milliyetçi-muhafazakar söylem hakimdir. Seymenlik anlatısı da bu söylemin özellikle milliyetçi bir parçası olarak işlev görmektedir.

Seymenlik, Efelik gibi Türkiye’de popüler kültüre kolayca girememiştir. Bu, kısmen İzmir ve civarının İç Anadolu’ya göre kültürel sermayesinin daha fazla olmasıyla açıklanabilir. Kısmen de kurumsallaşma sürecinde halk oyunlarının yöresel dağılımındaki ağırlıktan kaynaklanmış görünmektedir (Öztürkmen, 2007). Ayrıca halk oyunları icrası şehirli orta sınıf için “seyirlik bir popüler sanat türü” olarak ulusu inşa edebilmek üzere cumhuriyetin ilk yıllarında yeniden icat edilmişti (Öztürkmen, 2007). Oysa saha araştırması sırasında gözlemlendiğine göre Ankara oyun havasının icrası, izlenecek bir sanat eserinden daha çok, içinde bulunulması, eşlik edilmesi gereken bir eğlence ritüelidir. Ankara Oyun Havaları henüz halk dansları ekiplerinde yer almaz, seymenliğin aksine resmî törenlerde kullanılmaz; ancak çalındığında eşlik edilir.

Oyun havalalarının son yıllarda dönüştürülmüş bir yeni-gelenek olarak ortaya çıkmasına (Satır, 2014) karşın seymenlik, folklor ruhuyla yaşatılan bir gelenektir. Özel günlerde, anma törenlerinde Ankara söz konusu olduğunda sıklıkla başvurulmuş bir imgedir. Hatta Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Melih Gökçek, kentin tanıtımı için kullanılan maskot kedilere seymen kıyafetleri giydirmiş ve TGRT kanalında onlarla Misket oynamıştır. Ayrıca daha yakın tarihten bir örnek, Mersin’in Tarsus ilçesinde Atatürk’ün Tarsus’a gelişinin yıldönümü kutlamalarında halk oyunları ekiplerinin Seymen kıyafetleri giyerek Seymen oyunları oynamalarıdır. Bu örnekte Seymenlik geleneğinin millî mücadeleyi ve dolayısıyla resmî ideolojiyi işaret etmektedir. Yine de seymenliğin tarihi göz önünde bulundurulduğunda, her zaman iktidarın yanında olmadığını hatırlamak gerekir.

4.2.3. Elektrosaz

Ankara Oyun Havaları'nın müzikal açıdan belirleyici özelliği elektro-sazın yoğun olarak kullanıldığı bir sound'un varlığıdır. Elektro-saz, Erkin Koray'a, Neşet Ertaş'a ya da Orhan Gencebay'a atıfla icat edildiği söylenen bir müzikal enstrüman olup geleneksel bağlamanın amplifike edilmiş halidir (Stokes, 1992). Onu kimin bulduğu/icat ettiği sorusu "doğu-batı sentezi yapıyoruz" veya "müziğimizi modernize ediyoruz" gibi ifadeler eşliğinde cevaplandığı ölçüde bize sosyolojik açıdan katkı sağlayabilir. Sesin amplifikatör yardımıyla yükseltilmesinin yanında ses efektlerinin kullanılması elektro-bağlama çalma tekniğinde yoğundur. Bu nedenle elektro-bağlama (ya da elektro-saz) geleneksel bağlama tekniğinden bir kopuşu ifade eder (Stokes, 1992). Geleneksel çalma biçiminde ve akademide kurumsallaştığı biçimiyle bağlamada tavır, yerel ses özelliklerini verebilmek için geliştirilmiş bir dizi tekniği anlatan bir kavramdır. Genel olarak sol el bağlamanın sapı üzerinde melodinin notalarını basarken, sağ el o notaların hangi yöreden olduğunu anlatacak biçimde vuruşlar gerçekleştirebilecek biçimde eğitilmiştir. Bunun yanında sol elin parmaklarıyla yapılan çarpma, çekme gibi teknikler de çalınan eserin ait olduğu yörenin özelliğine göre kullanılır. İşte elektro-bağlama, bu teknikleri dönüşüme uğratan bir icat olmuştur. Sonuçta, geleneksel bağlamadaki tavır ve dolayısıyla yöre özellikleri kaybolmuş, onun yerine kaydırma seslerin bulunduğu ve istendiğinde zorlanmadan yüksek hızda çalınabilen bir teknik ortaya çıkmıştır (Stokes, 1992; Küçük Kaplan 2013).

Burada tekniğin değişmesi bazı toplumsal değişimlerin de nedenlerinden biri olarak görülebilir. Bir açıdan elektrosaz kullanımı, merkezin (TRT'nin ve devletin) karşısında konumlanmayı gerektirir; böylece elektrosaz çalmak, çevrede olmanın bir işaretidir ve elektrosazla yapılan müzik, TRT dışında bir müzik dünyasının yansımasıdır. Türkülerin yöresel özelliklerini ortaya çıkararak tavır tekniklerinin bir kenara bırakılması, köylülükten kopuşu gösterdiği gibi, ulusal bir popüler kültür yaratılmasına da yardımcı olur. Nitekim, türkülerin derleme çalışmaları, Türk milletini temsil eden gerçek halkın köyde olduğu varsayımı nedeniyle köylere gitmeyi gerekli kılmıştır. Oysa elektrosazın sesi hem köylülüğü hem de yöreyi dışlayarak, kentli bir müzik türünün sesi olur.

Teknikteki değişimin bir diğer sonucu ise Weber (1921)'in anladığı biçimiyle standardize olmuş bir rasyonel müziği çağrıştırmasıdır. Bağlama sanatçısının virtüözite yeteneklerini geliştirmeye yönelmesi daha "temiz" seslerin elde edilmesini sağlar. Böylece, ses kaydında kalite artar ve müziğin daha geniş kitlelerce dinlenmesine yardımcı olur. Türkiye'nin tarihsel-toplumsal durumu düşünüldüğünde, bir müziğin geniş kitlelere

ulaşması demek, popüler kültür aracılığıyla çevrenin merkeze hegemonya kurması anlamına gelir. Arabesk, bu bağlamda çevrenin merkeze taşındığını gösteren müzik türü olarak ele alınır (Stokes, 2012; Özbek, 2012).

4.2.4 Arabesk

Arabesk, batı müziğinden çeşitli öğelerin kullanılarak Arap müziğini değişikliğe uğratan Mısırlı bestecilerin müziklerini taklit etmenin yanı sıra, Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği'nden de etkiler taşıyan bir müzik türü olarak incelenebilir (Küçük Kaplan, 2013 : 10).

Özbek (2012)'e göre arabesk müziğin oluşmasında resmî müzik politikasının etkisi açıktır. Ziya Gökalp'in görüşlerine dayanarak geliştirilen politikalar, batılılaşma, modernleşme ve milliyetçilik ekseninde gerçekleştirilmiştir. Genel olarak, Klasik Türk Müziği hem Osmanlı'yı hatırlatması, hem de teksesli olması nedeniyle Batı'yla karşıtlık oluşturduğu için dışlanırken (Küçük Kaplan, 2013); halk müziği bir tür tutuculuk şeklinde "icat edilmiş"tir (Özbek, 2012).

Cumhuriyetin ideolojik yayın organı Ülkü dergisinde yayımlanan bazı yazılar ve cumhurbaşkanı Atatürk'ün demeçleri üzerine 1934'te radyoda Türk müziği yasaklanmıştır (Özbek, 2012; Stokes, 2012, Küçük Kaplan, 2013). Bunun sonucunda radyo dinleme imkanı olan yurttaşlar Mısır müziğini dinlemeye başlamış, sonraki dönemde şarkılı Mısır filmleri sinemalarda gösterilmiş, böylece toplumun kulağı Arap ezgilerine ve modern Arap müziğine alışmıştır (Stokes, 2012, Özbek 2012, Küçük Kaplan, 2013). Bu, devlet müdahalesinin kültürel alanı nasıl etkilediğine ve dolayısıyla arabeskin nasıl ortaya çıktığını anlatmaya yönelik önemli bir örnektir.

Başka bir açıdan ise, arabesk, salt devlet müdahalesinin değil, modernleşmenin kaçınılmaz sonucu olarak da ortaya çıkmıştır, denilebilir (Belge'den akt. Özbek, 2012). Diğer bir deyişle, cumhuriyet elitlerinin kültür politikaları olmasaydı da giderek artan kentleşme, melez bir kültür doğuracak ve yine geleneksel olanla modernin etkileşiminden ortaya çıkacak, ama geniş halk kitlelerini de kapsayacak popüler bir müzik türü var olacaktı. Bu açıdan, Özbek (2012 : 107)'in "arabesk, bir kent kültürüdür" belirlemesi, arabeskin modern ve kültürel bir olgu olduğunu, yalnızca devlet müdahalesiyle açıklanamayacağını anlatır.

Bu iki yaklaşım altında arabesk, müzikal açıdan devlet müdahalesine tepki olarak pek çok formu (Türk Halk Müziği, Klasik Türk Müziği, Batı Klasik Müziği, Arap Müziği) bir araya getiren eklektik ve dolayısıyla post-modern bir müzik olarak görülebilirken, toplumsal açıdan ise kentleşmenin ve modernleşmenin bir yansıması ve geri bildirim olarak da okunabilmektedir. Bu bağlamda arabeskin bir özelliği Özbek (2012)'e göre gündelik hayatla arasında bir mesafe ve uyumsuzluk bulunmasıdır. Dinleyici olan altsınıflar, gündelik hayattaki mücadelelerini çekilir kılabilmek için soyut konuları işleyen, efkarlı arabeski tercih etmişlerdir. Fakat bu, arabeskin tam da gündelik hayat pratiklerinin içinde (mesela dolmuşta) dinlenmesi sonucunu doğurmuştur.

Özbek (2012)'e göre 1960'larda bir altkültür özelliği gösteren arabesk, 1970'lerden itibaren ise popüler kültür özelliği göstermiştir. 1980'lere gelindiğinde kültürel hegemonya mücadelesinin merkezinde yer almış, direngen ve eleştirel tarafını yitirmiş, hem içerik hem de form olarak değişikliğe uğramıştır. Bu formlardan birisi Ankarabesk olarak ortaya çıkmıştır.

4.2.5. Ankarabesk

Misket ve Fidayda (Hüdayda) gibi oyun havaları, Türkiye'de genel olarak kabul görmüş, düğünlerde çalınan ve sevilerek oynanan ezgiler olagelmışlerdir. Bu ezgilerin ritmik ve melodik yapısı Ankara oyun havalarının beslendiği geleneği göstermesi açısından önemlidir. Fakat saha çalışması boyunca yapılan gözlemlere ve edinilen bilgilere göre, Ankara pavyonları, geçmişten beri seymenlikle yakın bir ilişki içinde olmamıştır. Zaten, söz konusu mekanlarda 90'lı yıllara kadar Türkiye'de ortalama gazinoların repertuarı ve işleyiş biçimi hakimdir (Satır, 2014). Fakat 90'ların başında Oğuz Yılmaz'ın temsil ettiği arabesk şarkıların ilerleyen yıllarda Ankara müziğine eklemlenmesiyle Ankarabesk ortaya çıkar.

Ankarabeskin özelliği, elektrosaz ağırlıklı bir sound'la, Ankara müziğinin özellikleri kullanılarak arabesk müzik yapılmasıdır. Yukarıda anlatıldığı gibi elektrosaz, köyden kente geçişi anlatan bir nesne olarak ele alınabilir. Satır (2014), elektrosazın hem geleneği hem de moderniyi işaret ettiğini ve böylece Ankara'ya göç etmiş kitlelerin yaşam deneyimlerini bu ikilik içerisinde anlamlandırıldığını iddia etmektedir. Dolayısıyla Ankarabesk, kentli bir müzik türü karşımıza çıkar. Ona arabesk tınısını veren ise, şarkıların arkasındaki klasik arabesk ritim ve sözlerin içeriğinin tıpkı arabeskteki gibi acı içermesidir. Odak grup görüşmesinde Ankarabesk konusu açıldığında 1 numaralı müzisyen şöyle söylemiştir:

“Dayılarımızın okuduğu ‘Ezanlar Bizim İçin Çalınıyor’, ‘Sen Uyurken Gideceğim’... O zamanlar da onlar modaydı. İyi gidiyordu.”

Müzisyen 1’in sözünü ettiği şarkılar, bu türün en önemli şarkıları olarak görülmektedir ve ilk akla gelen şarkılar olması nedeniyle türü temsil etme potansiyelinin yüksek olduğu düşünülebilir. Oğuz Yılmaz’ın söylediği *Sen Uyurken Gideceğim* adlı şarkının sözleri şöyledir:

Sen uyurken gideceğim
Bunun başka yok çaresi
İstemezdim böyle bitsin
Aşkımızın son gecesi

Uyanırsan dayanamam
Bırakamam yoksa seni
Sen uyurken gideceğim
Bunun başka yok çaresi

Kapıdan bir çıkabilsem
Seni kalpten atabilsem
Gözlerine hiç bakmadan
Köşeyi bir dönebilsem

Şarkının sözlerinden anlaşıldığı üzere anlam dünyasında arabesk bir arkaplan vardır. Acının merkeze alınması, yaşanan acının başka bir şeye dönüşmeyerek sadece acının anlatılması arabeskin temel özelliklerinden biri olarak görülebilir. Nitekim Stokes (2012 : 209) ve Özbek (2012) de arabesk şarkı sözlerinde acı temasının sık işlendiğini belirtmişlerdir. Ancak Oğuz Yılmaz’ın söylediği versiyonda temiz bağlama riflerinin yanında perküsyonlarla oluşturulmuş arabesk ritim görülür. Daha sonra, Müslüm Gürses’e benzeyen sesiyle dikkat çeken ve “damar” şarkılarıyla ünlünen Hakan Taşayan’ın söylediği versiyonda ise arabesk özellik kemanlar yardımıyla artırılır. Bu örnek bize, şarkıda bulunan arabesk formun, yoğunlaştırılarak kullanıldığını gösterir.

Diğer bir örnek olan *Ezanlar Bizim İçin Okunuyor* adlı şarkı ise ölen sevgilinin ardından hissedilen özlemi anlatır. Ezanın açık bir İslam referansı olarak görüldüğü şarkının sözleri şu şekildedir:

Kara kara topraklar
Seni elimden aldı
Şimdi bana hatıra
Bir garip resmin kaldı

Bu kadar genç yaşında
Toprak olmayacaktın
Sen benim tek gülümdün
Hani solmayacaktın

Ezanlar bizim için
Okunuyor sevgilim
Gözyaşlarım mezarına
Dökülüyor sevgilim
...

Burada bahsi geçen şarkılar Ankara civarında daha çok bilinirler, çünkü yaratıcıları Ankaralı müzisyenlerdir. Bu durum, müziği alımlayan kitle ile, onun yaratıcı aktörleri arasındaki ilişkinin kent ve hemşehrilik dolayımıyla kurulduğunu gösterir.

Ankarabesk adı altında son yıllarda yapılan çalışmalarda Hüseyin Kağıt gibi müzisyenler bu tarzın devamı olarak görülmektedir. “Ankarabesk: Elektro Bağlamalı Anadolu Arabeskleri” adını taşıyan 2013 çıkış tarihli müzik cd’sinin kapak resminde Hüseyin Kağıt, diğer müzisyenlerin oluşturduğu çemberin ortasında yer almaktadır.



Resim 3: Ankarabesk album kapağı

Hüseyin Kağıt, son yıllardaki en popüler Ankaralı müzisyenlerdendir. Onun hem ankarabesk hem de oyun havasıyla ilişki içinde anılması, her iki tarzda da şarkı ve video klipleri bulunmasıyla ilgilidir. Bu durum, bugün Ankara Oyun Havası tarzının Ankarabeskle ne derece iç içe geçtiğini, bu iki müzik türü arasında aktörler aracılığıyla gerçekleşen etkileşimi anlamak için önemlidir. Bu ilişki, oyun havalarının anlatıldığı bölümde daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır. Ancak tezin bu kısmında, Hüseyin Kağıt gibi son dönemde yapılan Ankarabesk müziğin ritim kalıplarının eski arabesk kalıpların yanında daha düz, Ankara oyun havasına daha yakın olduğunu belirtmek gerekir. Ayrıca şarkıların seslendirilmesinde vokaller diksiyonlarını değiştirmezler, şivelerini korurlar ve şarkı sözlerinde Ankara'yı işaret eden sözcükler bulunur.

Bu açıklamalar eşliğinde Ankarabesk, Ankara şivesini değiştirmeye gerek duymadan, Ankara müzik kalıplarının arabesk içerikle bütünleşmesiyle ortaya çıkan müzik olarak tanımlanabilir (Satır, 2014). Son dönemde oldukça popüler olan Hayatı Tesbih Yapmışım gibi şarkılar oyun havası olarak adlandırılabilirse de “damar” söz yazma ve arabesk yorumlama biçimlerini barındırması nedeniyle Ankarabesk olarak da nitelendirilebilir. Nitekim Satır (2014) burada anlatılandan farklı olarak, Hayatı Tesbih Yapmışım'ı Ankarabesk bir eser olarak incelemektedir. Bu farklılık, Oğuz Yılmaz ve benzerlerinin 90'ların başlarındaki arabesk eserlerinin Ankaralılığı işaret eden bir söz içeriğinin bulunmaması nedeniyle genel olarak arabesk başlığı altına yerleştirilmesinden kaynaklanır. Oysa bu tezde müziği alımlayan kitlenin onu nasıl anlamlandırdığı öne çıktığı

için 90ların başında Ankaralı müzisyenlerce icra edilen arabesk müzik de Ankarabesk adı altında incelenmiştir. Nitekim odak grup görüşmesinde 1 numaralı müzisyenin kendi söylediği Hayatı Tespih Yapmışım adlı şarkıyı, bahsi geçen ankarabeskten oldukça uzak bir yerde konumlandırması ve oyun havası olarak nitelendirmesi de bu bakış açısında etkili olmuştur.

4.3. Ankara Oyun Havası'nın Bugünkü Durumu

Yukarıda belirtildiği gibi, Misket, Fidayda gibi ezgiler onyıllardır geniş kitlelerce sevilerek çalınmakta ve oynanmaktadır. Eğer otantisite için referans noktası aranıyorsa ulusal çapta kabul görmüş, akademik repertuvara girmiş ve yereli yansıttığı düşünülen bu gibi ezgilerin/eserlerin araştırılması gerekir. Ancak bu çalışmada özcü bir yaklaşım benimsenmediği, dolayısıyla oyun havası yalnızca bir değişimin/dönüşümün parçası olarak ele alındığı için, Misket tarihsel olarak eski bir durak, “Ankara'nın Bağları” ise yeni bir durak olarak görülmektedir. Diğer bir ifadeyle, kültür yaşayan ve dönüşen canlı bir yapıdır. Bu nedenle “gerçek” Ankara müziğinin ne olduğu değil, Ankara müziğinin bugün ne şekilde anlaşıldığı, icra edildiği ve neyi anlamlandırdığı üzerinde durulmaktadır. Bu sebeple bu bölümde Ankara Oyun Havaları'nın Seymenlik ve Ankarabesk'le ilişkisi içinde bugünkü durumu tartışılmaktadır.

1980'lerden itibaren Türkiye'de gözlenen liberalleşme eğilimi, müziğin daha özgür bir biçimde yapılabilmesine olanak sağlamıştır (Stokes, 2012). Çünkü 90lı yıllara kadar TRT'nin tekelinde ilerleyen bir halk müziği ve sanat müziği çalışma tarzı geçerliydi. Örneğin, *Asbap serdim sicime/ Uyma elin picine* olan türkünün ikinci satırını *Uyma elin sözüne* şeklinde değiştiren, Yavuz Top'un bağlamasını kırmasına neden olan, yalnızca derleme notalarını dikkate alan TRT'nin denetiminden kurtulmaya başlayan müzik, piyasa aracılığıyla serbestleşmeye başlamıştır (bkz, Stokes 1990; Erol, 2006). Bunun yanında, bugün pop müzik adı altında yayımlanan eserlerin ilk örnekleri 90lı yılların başlarında ortaya çıkmıştı. Ankara Oyun Havası'nın da aynı dönemde ortaya çıkması, bu müziğin tarihi açısından anlamlı bir veridir. Nitekim, bu tarz pop şarkılarının sözlerini kullanarak ya da onları dönüşüme uğratarak pop müziği hieveden şarkılarla ulusal düzeyde bir başarı yakalamıştır. Bu açıdan Ankaralı Turgut, bilinirliğiyle bu ekolün en önemli temsilcisi olarak görülür. Döneminin Türkçe pop şarkılarıyla, dizileriyle dalga geçen, zaman zaman onları eleştiren şarkı sözlerinin arkasında elektrosazla yapılan bu müzik 90ların sonunda oldukça

popülerdi. Örnek olarak dönemin sloganı haline döneşen bir reklam filminin repliği kullanılarak bestelenen Ankaralı Turgut'un *Ağzı Olan Konuşuyor* adlı şarkısı gösterilebilir:

Kimisi oyuna kızar
Kimisi pop müzik yapar
Vıdı vıdıca kafa bozar
Ağzı olan konuşuyor

Tarkan'ın şarkısını dönüştürerek yaptığı "Oynama Şıkıdım" ise pop müziğin, oyun havası içinde nasıl kullanıldığını gösteren en başarılı örneklerden birisidir. Tezin ana ilgisini oluşturan oyun havaları, bu ekolden gelerek, Ankarabeskle de bütünleşerek ortaya çıkmıştır. Bu yeni oyun havası tarzının popülerliğinin yanında ulusal çapta sevilerek dinlenmesi bu senteze bağlı görünmektedir. Ancak bu müziği önceleyen ve komik ve popüler sözlerle eğlendirme amacı güden 90'ların tarzı, bugün hiciv içeriği ortadan kaldırılarak ya da azaltılarak devam etmektedir. Bu ekolü sürdüren şarkıcılar arasında Ankaralı Yasin, Ankaralı Yasemin sayılabilir. Ankaralı Yasin'in "*kız seninle neyiz şimdi / kanka mı sevgili mi*" sözlerini içeren şarkısı, bu türün son dönemde popüler olan örneklerindedir.

4.3.1. Müzisyenlerin Dünyası

Müzisyenlerin dünyalarına ilişkin Becker'in sapkınlık sosyolojisi bağlamında yaptığı çalışma kısmen Ankara oyun havası müzisyenleri için de kullanışlı kavramlar ortaya çıkarmıştır. Becker (2008)'a göre sanat, çeşitli aktörlerin eylemleri sonucunda ortaya çıkar. İşbölümü, sanat dünyasının ortaya çıkması için gereklidir. Becker (2008)'a göre farklı aktörlerin yaptıkları farklı işler aracılığıyla bir sanat dünyası oluşturulur. Ankara Oyun Havası'nda da benzer şekilde işbölümü vardır. Satır (2014) bu aktörleri müzisyenler, oyuncu kadınlar, mekan sahipleri ve çalışanlar ile izlerkitle olarak dört tip olarak belirlemiştir. Bu geniş birliktelik, kolektif bir bilincin izlerini taşır ve müziğin üretilmesi için gerekli koordinasyonu sağlar (Satır, 2014). Ancak, Küçükkaplan (2013)'ın belirlemesine göre arabesk için sözkonusu iş bölümü geç bir vakitte gerçekleşmiştir. Örneğin, arabesk çalan uzmanlaşmış müzisyenlerin yetiştirilmesi arabeskin ilk yılları boyunca büyük sorun oluşturmuştur (Özbek, 2012). Müzisyenlerin piyasanın gerektirdiği asgari müzik bilgisinden yoksun olmaları, daha açık bir ifadeyle nota bilmemeleri, albüm kayıtlarını zorlaştırmıştır. Sözelimi, Orhan Gencebay, eserlerini önce Batı tarzı keman çalan müzisyenlere okutmuş,

yorumlatmış ve kayıt almış; daha sonra bu kaydı da arabesk çalan müzisyenlere dinleterek yorumlamalarını istemiş ve ancak bundan sonra kayıt yapabilmıştır (Özbek, 2012). Ancak 1990'lı yıllarda eğitim alan müzisyen sayısının artması ve müzisyenlerin TRT tekelinden kurtulup piyasaya yönelmesiyle işbölümünde uzmanlaşmada ilerleme gerçekleştirebilmiştir (Küçük Kaplan, 2013). Tıpkı arabeskte olduğu gibi, Ankara Oyun Havaları'nda da bir çeşit gecikmiş iş bölümü olduğunu ya da iş bölümünün henüz ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Müziğin devamlılığını piyasa ilişkileri içinde sağlayabilen, düğünlerde ve pavyonlarda çalabilen, bunun yanında stüdyo müzisyenliği de yapabilen Ankaralılar son 20 yılda gelişmiş görünmektedir. Nitekim, odak grup görüşmesinde 1 numaralı müzisyen, "Bundan beş-altı yıl önce konser verebilen sayılı sanatçı abilerimiz vardı. İşte, Oğuz Yılmaz, Ankaralı Turgut, Namık abi (Ankaralı Namık)" sözleriyle piyasada boy gösterebilen müzisyen sayısının sınırlı olduğunu belirtmiştir. Buna bağlı olarak stüdyo kayıtları ve videoklip çekimleri gibi işler ayrı uzmanlar yerine küçük bir grup insan tarafından kolektif olarak yürütülmekte olduğundan Ankara Oyun Havası için henüz tam ayrışmamış, muhtemelen de ayrışmayacak bir işbölümünden bahsedilebilir. Çünkü aktörler, farklı eylemler içeren rolleri benimsemişlerse de, bazıları birkaç pozisyonu birden işgal edebilmektedir. Bunun benzer bir örneği 90'lı yılların başlarındaki Türkçe Pop Müzik için de söylemek mümkündür. Dönemin şarkıcıları, birbirlerinin kliplerinde oyuncu olarak boy gösterir ve dans ederler. Ankara Oyun Havası da ulusal kültür endüstrisinin bir parçası olmaya henüz başladığı için ve fakat yerel bir kültür endüstrisi oluşturmak için de geç kaldığı için, kayıt ve video klip çekimlerinde işler genellikle birkaç kişinin üzerindedir. Örneğin Aşk Müzik Prodüksiyon, E.V.M. Prodüksiyon, S Film Yapımcılık son iki yılda en aktif şirketler olarak göze çarpmaktadır. Müzisyenler genellikle bu üç şirket arasında salınarak iş yapmaktadırlar. Dolayısıyla, Ankara Oyun Havası dünyasını oluşturmaya yetecek kadar farklı iş pozisyonlarını işgal eden aktörler olmakla birlikte, tam ve uzmanlaşmış bir işbölümü olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Yalnızca, son yıllarda, öteden beri var olan aktörlere (müzisyen, mekan sahipleri, oyun kadınlar vs.), medya aktörleri (örn., video klip yapımcıları) eklenmiştir.

Becker (2014)'e göre dans müzisyenleri bir haricî grup olarak nitelendirilebilirler. Becker (2014) için araştırmasını yaptığı dönemde 1950'lerde dans müzisyeni, piyasada düğünlerde, barlarda çalarak geçinebilmek için müzik yapan bireylerdir. Geçinmek için müzik yapmak Ankara pavyonlarında -ve düğünlerde- çalan müzisyenler için de benzer bir özelliktir. Geceleri çalışmak da, Becker'in anlattığı müzisyenler gibi Ankaralı müzisyenlerin

aile hayatını olumsuz etkiler. Nitekim Vatan TV’de Ankaralı müzisyenlerin evlerine ziyaret şeklinde gerçekleştirilen Müzik Pınarı (Ankara Oyun Havaları, 2014; Byy Sailor, 2014) programına katılan Sincanlı Mustafa Taş, gece hayatının iyi olmadığını belirterek, memur olamadığı için pavyonlarda çalışmaya başladığını anlatmıştır. Gece çalışmanın ailesinde kaygıya neden olduğunu “Belki bir buçuk sene ben gelmeden babam uyumazdı.” sözleriyle ifade etmiştir. Hayranlarının kendilerini çok sevdiğini söyleyen Mustafa Taş (Ankara Oyun Havaları, 2014), gece çalışmanın ikili ilişkilerde ve “sosyal yaşantı”da “sıkıntı yarattığını” söylemektedir. Spikerin neyi özlüyorsun, sorusuna “ayaklarımı uzatıp çay içmeyi” diyerek cevap vermiştir. Gerçekten de Ankara’da pavyonda müzik yapmak, diğer eğlence mekanlarında müzik yapmaktan daha fazla zaman almaktadır. Çünkü pavyonlarda bir gecede 4 müzisyen grubu sahneye çıkmaktadır. Bu dört grup sırayla 1’er saat müzik yapmaktadır. Bu durumda bir müzisyen, kendi programını yaptıktan sonra 3 saat bekleyerek tekrar sahne almaktadır. Oysa pop, rock, türkü, fasıl, vs. çalınan eğlence mekanlarında genellikle iki grup peş peşe program yapmaktadır. Bu, üç saat aralıksız çalsa bile bir bar müzisyeni için mekana adım atıldığı andan itibaren yaklaşık 5 saat demektir. Bar müzisyenleri, işleri bittikten sonra evlerine dönebilirler yahut başka mekanlara eğlenmeye gidebilirler. Oysa pavyonda çalan müzisyenler program yapmadıkları aralıkta da pavyonda onlar için hazırlanmış kuliste ya da aynı ortamda arkadaşlarıyla birlikte zaman geçirmek zorundadırlar. Nitekim müzisyenlerin evleri eğlence mekanlarına yakın değildir ve Ankara’da akşam saatlerinde gezmek, yemek, içmek için eğlence mekanlarından başka alternatif çok azdır. Müzisyenler de program arasındaki boşlukları kendileri gibi olan, bildikleri, alıştıkları mekanlarda geçirmektedirler. Bu durum, pavyon müzisyeninin bar müzisyenine göre, yaşam alanını daha çok kısıtlamakta, başka bir ifadeyle pavyon müzisyenini kimlik inşasının içinde yer almaya mecbur kılmaktadır. Ancak bu mecburiyet, iradî bir biçimde gerçekleştirilen eylemleri de kapsamaktadır. Yani, müzisyen istediği takdirde “dışarı” çıkabilir, fakat “içeride” kalmak daha güvenli, daha “anamlı” ilişkiler sağlar. Nitekim müzik, mekan aracılığıyla sosyal sınırları belirleme özelliğine sahiptir.

Öte yandan, müzisyenlerin kendi içlerinde bir sosyal grup oluşturması da Becker (2014)’ın 1950’lerde yaptığı çalışmayla paralellik gösterir. Aynı zaman-mekân paylaşmak, müzisyenleri izlerkitle, dansçı kadınlar, mekan sahibi ve garsonlarla ilişki kurmak zorunda bırakır; bekleneceği üzere müzisyenler kendi aralarında sohbet etmeyi ve ilişkilenemeyi benimsemişlerdir. Bu ilişkide, yapılan müzik oldukça az yer kaplamaktadır. Zira ne çalınacağı, nasıl çalınacağı neredeyse sabittir, yeni şarkılar çalındığında bile herhangi özel

bir düzenleme çabasına girilmez. Çünkü Ankara müziğinin sound'u bellidir; müzisyenler bu sound'un dışına çıktıklarında yadırganacaklarını bilirler. Yeni şarkı, sahnede bir istek olarak gelebilir, ya da bağlama sanatçısı yeni bir şarkı denemek isteyebilir. Odak grup görüşmesinde 2 nolu müzisyen şöyle açıklamıştır:

“[Solist] Yeni parça getirdim diyor. Zaten bi parça geçmiyoz, 6-7 tane birden geçiyoz. Deftere yazıyoz, sahneye çıkıyoz, açıyor, bunu geçtim, hemen çalıyoz falan, giderler falan, metronom her şey belli...”

Dolayısıyla, deneme sahnede yapılır. Prova söz konusu değildir. Solist (3 nolu müzisyen) de “On senedir sahnede mi çalıyoz, on senedir çala çala bu hale geldik..” ve “Adam aletini alıp eve bile götürmüyor. Ne çalarsa sahnede.” sözleriyle müziğin yalnızca sahnede ve yalnızca sahne için yapıldığını anlatmıştır.

Özetle, müzisyenler gece uzun saatler boyunca çalıştıkları için gündüz hayatları çok azdır, bu nedenle müzikal yeteneklerini geliştirecek etkinliklerde bulunamazlar. Sonuçta müzik adına olup biten ne varsa sahnede gerçekleşir. Bu açıdan pavyon kapısı, müzisyen için işini ve diğer etkinlikleri ayıran bir eşiktir.

Eşiklik, Turner (1991)'a göre ritüellerin ortasında oluşan bir durum olup, toplumsal yapının geçici olarak askıya alındığı bir zaman-dışı-zamandır. Ritüeli gerçekleştiren aktörler, performans esnasında gündelik yaşam deneyimlerini dönüştürür. Burada gündelik hayattaki sosyal/kültürel hiyerarşiler çözülür, askıya alınır, bir birliklilik duygusu oluşur. Böylece aktörler ritüel-öncesinden farklı bir kimliği inşa eder ve ona dönüşürler. Eşik, bu dönüşümün yaşandığı performans anını ya da mekan değişimini işaret eder.

Bir eşik durumu olarak pavyon, izlerkitle için eğlence ve gündelik hayatı ayırır. Gündelik hayat, izlerkitle için kapının dışında kalır. Bu durumda sahne tam da düğün performansında olduğu gibi sapkınlığın normal kabul edildiği bir yer haline gelir. Bu açıdan bazı ünlü konsomatrislerin ve oyuncu kadınların sahne şovları bu eşikliliğin göstergesi olarak ele alınabilir. Örneğin Sarı Tutku takma ismini kullanan ve son birkaç yıldır performansıyla ünlü olan oyuncu/dansçı kadın, sahnede bir striptiz kulübündeymişçesine oyun havasını, erotik, yer yer pornografik figürlerle birleştirmektedir. Önceden belirlenmiş ücreti ödeyerek onunla dans eden erkek, böylece ücreti ödeyen herkesle hiyerarşik olarak eşitlenmiş olur. Dolayısıyla askere gitmeden önceki gece eğlenme için pavyona gelen yirmi

yaşındaki yoksul gençle, bir gecede birkaç bin lirayı pavyonda harcayabilen KOBİ sahibi, ritüel esnasında benzer sosyal konuma yerleşirler. Böylece, biraradalığın getirmiş olduğu grup kimliğini inşa edecek parçalardan biri kurulmuş olur: Oyuncu kadınla karşılıklı oynamak.

4.3.2. Müziğin devamlılığı

Ankara Oyun Havaları'nın alımlanmasında son 15 yılda önemli değişimler yaşanmıştır. 2000ler'in ortalarına doğru oyun havası çalınan mekan sayısı artmıştır (Satır, 2014). Dijital kayıt teknolojisinin gelişmesiyle bu müziğe ve pavyonlara ait görüntülerin VCD ve DVD olarak satılmaya başlanması da aynı dönemde görülmektedir. İnternette video paylaşma olanaklarını artmasıyla bu görüntüler video paylaşım sitelerinde yayınlanmaya başlamış ve dolayısıyla pavyona gitmeden de Ankara havasının neye benzediğini anlamak kolaylaşmıştır. Birinci odak grup görüşmesinde müzisyenlerin fikir birliğiyle belirttiğine göre ritim, artık 90'lardaki gibi değildi; metronom hızı 100 bpm'den (dakikada 100 vuruştan) 70 bpm (dakikada 70 vuruş)'e düşürülmüştü. Şarkılarda temponun düşürülmesi fikri Türkiye'nin liberalleşmesinden önce belli zorluklara tabiydi (Stokes, 2012). Mustafa Topaloğlu "Of of Emine / Nedir bu güzellikler" albümde düşük tempoyla söyleyebilmesi TRT'den güçlkle izin alınabilmesi sonucunda gerçekleşmiş ve albüm Topaloğlu'nun ticari başarıyı yakalamasını sağlamıştı. Burada, açıkça devletin belirleyiciliğine karşı bir direnç gösterildiği söylenebilir (Stokes, 2012). Benzer şekilde Ankara Oyun Havaları'nın son yıllardaki popülerleşmesi de müzisyenler ve katılımcılar tarafından temponun düşürülmesine bağlanmıştır. Böylece oyun havası ağlayarak da eğlenilebilen bir müzik türüne, "hem ağlarım, hem giderim" havasına dönüştürülmüştür.

Müzisyenler 2000'lerin başında Ankara Oyun Havaları'nın kısa sürede biteceğini öngörüyorlarken, "iş" büyüyerek 2010'larda zirve yapmıştır. Nitekim birinci odak grup görüşmesinde aşağıdaki diyalog gerçekleşmiştir:

No 1: O zaman bu meseleyi konuşuyorduk. İki-üç seneye biter diyorduk.

No 2: En fazla beş seneyi bulur diyorduk.

No 1: Beş sene dedik, aradan doğuz sene geçti.

Müzik Pınarı (2014) programından anlaşıldığına göre ünlü olan sanatçılar müzisyenliğin orta yaştan itibaren düşüşe geçeceği konusunda hemfikir görünmektedirler. Yaşlanarak gözden düşeceklerini düşünmektedirler. Bu durumda “ticarete atılmak” müzisyenler tarafından akıllı bir yatırım seçeneği olarak görülür. Örneğe, stüdyo (Hüseyin Kağıt), müzikevi (Çubuklu Yaşar), düğün salonu (Oğuz Yılmaz) açmaktır. Bu, kuramsal açıdan şu anlama gelir: Kültürel sermayeleri daha fazlasına izin vermez. Nasıl ki İbrahim Tatlıses lahmacunla başladıysa, onlar da bildikleri yerden işe başlamışlardır. Ellerindeki ilişki ağlarını, bu yatırımları güçlendirmek üzere kullanacaklardır.

Ankara Oyun Havaları, bugünkü formuyla ortaya çıktığında –2000’lerin başında- müzisyenler tarafından kısa sürede tüketilecek bir tarz olarak görülmüştür. Birinci odak grup görüşmesine katılan müzisyenler, Ankara Oyun Havaları’nın Ankara’da gözden düşmesinin zor olduğunu, fakat ulusal çaptaki başarısının iyi şarkı yapılmasına bağlı olduğunu düşünmektedirler. Bu durumda yerel olanın bir geleneğe dönüştüğü kabul edilmiş görülmektedirler. Ancak onun ulusal düzeyde alımlanan bir popüler kültür ürünü olma ihtimali başarılı eserlere bağlanırken, diğer yandan Kolbastı gibi geçici bir üne kavuşması şüphesi de vardır. Dolayısıyla müziğin geleceğine dair müzisyenlerin öngörülleri farklıdır; ancak en azından Ankara’da kalıcı olacağına dair bir görüş birliği vardır. Zira müzisyenler oyun havasını, Ankara’ya ait bir gelenek olarak görmektedirler.

Lefebvre (2010 : 99)’nin 1960’larda yazdığı şu cümleler bugün de geçerliliğini yitirmemiş görünmektedir: “Gösterinin tüketimi, bir tüketim gösterisine dönüşüyor. Geçmişin (sanat yapıtları, üsluplar, kentler) doymak bilmeden tüketilmesiyle hızlı bir doygunluk ve sıkıntı birbirini izliyor.” Nitekim, birinci odak grup görüşmesinde 1 nolu müzisyen de bu gelip geçiciliği şöyle özetlemiştir: “Bu ülkede bir iş modeli tutarsa, herkes onun üzerine gider. Misal, süt mısır. Çıkardıkları böyle hani bardak mısır. Çiğ köfte Adıyaman, Öz Urfa, ondan sonra sar usta”. Bu görüşe bas darbuka çalan 4 nolu müzisyen “Bir de bir şey çıktı, waffle mıydı” diye katılıyor. 1 nolu müzisyen ise “Ben waffle maffle bilmem. Bi şey çıktığı zaman onun taklidi çok oluyor. Biz klibi yaptık; Tayfun abinin ilk klibiydi ve de en çok izlenen klibi oldu.” şeklinde konuşmuştur. Burada müzisyenlerin yaptıkları işin geçici olduğunun farkında olduklarını söyleyebiliriz. Ancak ünlü olan müzisyen, 1 nolu müzisyen, iyi şarkılar yapıldıkça oyun havasının süregideceğini, kendilerinin de 10 yıl önce bu işe başladıklarında, birkaç yıl içinde sönüp gitmesini beklediklerini söylemiştir. Albümlerin yerini kliplerin alması, gelip geçiciliğin vurgusu

anlamına gelmektedir. 1 nolu müzisyen, tesbih şarkısını 10 yıl önce yapmış olsaydı “trilyonluk araba”ya binebileceğini söylüyor. 3 nolu müzisyenin “Şimdi artık albüm de tutmuyor” cümlesini darbuka çalan 2 nolu müzisyenin “Bir klip.” diye tamamlaması müzisyenlerin yaptıkları işin ne kadar farkında olduklarını ve birbirlerinin düşüncesini bilecek kadar iç içe geçmiş düşünceleri ve hayatları olduğunu anlatmaktadır. Bu birliktelik, bu kolektif bilinç içinde trilyonluk araba gibi büyük hayallerin yerini, çok izlenen klip çekebilmek gibi küçükleri almış görünmektedir. Dolayısıyla, Lefebvre’nin (2010) bahsettiği doygunluğa dair bir kabul, albüm/kaset/cd piyasası için geçerlidir ve beraberinde sıkıntıyı getirmiştir. Bu sıkıntı ise internette izlenmek üzere hazırlanmış kliplerin yaratılmasına zemin oluşturarak müziğin devamlılığını sağlamaktadır. Sonuçta 2005 dolaylarında Ulus’taki dükkanlarda VCD’leri satılan pavyon müziği, 2010’larda youtube’da izlenen video-kliplere evrilmiştir.

4.3.3. Oyun Havalarının Rasyonalitesi

Müziği “rasyonel” yapan, kültür endüstrisiyle bütünleşmesini sağlayan şey onun teknikle ilişkisinin geliştirilmesinde yatar. Başka bir deyişle, bir müzik eserinin popüler alana dahil olması, onun piyasanın gerektirdiği belli standartlarla işlenebilir olmasına bağlıdır. Sözelimi, stüdyoda kayıt için iyi düzeyde müzik bilgisi ve donanım gereklidir. Oysa çalışma kapsamında katılımcı gözlem için gidilen pavyonlardan Büyük Anatolya Sahnesi’nde görüşülen tonemeister, bilgisi yetersiz olduğu için bağlamadaki perdelerin nasıl ayarlanması gerektiği, solistlerin ses aralıklarının ne olduğu gibi teknik sorulara cevap vermemiştir. Ancak Hamamönü’nde müzik aletleri satan müzikevlerinde, enstrümanların standart bir yapıya kavuşturulduğu görülmüştür. Bazı müzisyenlerin bağlamadaki perdeleri, Neşet Ertaş’ın da yaptığı gibi, duymak istedikleri sese göre ayarlamalarına rağmen, genel olarak standart bağlama kullanımının yaygın olduğu söylenebilir. Özgür Koç’un Alıştık Artık klibinde yıllardır, albüm kayıtları yapan ve TRT’de program yapan Ahmet Özgül görülürken, Müzik Pınarı programında Sincanlı Mustafa Taş, TRT bağlama sanatçısı Mustafa Acar’ın öğrencisi olduğunu söylemiştir. Bu iki örnek bize profesyonel müzisyenlerle Ankaralı müzisyenlerin işbirliği içinde olduğunu, ve bu işbirliğinin Ankara Oyun Havası’nın standartlaşmasında ve rasyonelleşmesinde rolü olduğunu gösterir.

Yine de vokal icra sırasında söz konusu standartlara ne kadar uyulduğu belirsizdir. Bu açıdan, vokaldeki çeşitlilik, bağlamadaki standartlaşmaya ve rasyonelleşmeye karşın Ankara oyun havasının bir zenginliği olarak görülebilir. Dolayısıyla, Ankara Oyun Havaları,

bir yönüyle piyasaya açılacak standartlaşma ve rasyonelleşme özelliklerini gösterirken, diğer yönüyle yerel özelliklerini korumaktadır. Böylece, bu ikili yapı sayesinde kültür endüstrisinin içinde kendisine yer edinebilmektedir. Zira bu tarzın son iki üç yıl içinde ulusal çapta üne kavuşması, müzikal teknik açısından rasyonel ve irrasyonel ile standart ve standart olmayan arasındaki salınabilme özelliklerine bağlanabilir.

Her ne kadar standardize olmuş kültür endüstrisi içinde bir yere sahip olsa da Ankara oyun havalarının belli bir standardı olduğunu söylemek kolay değildir. Standartlaşma, müzikte rasyonelitenin sağlanmasının temel koşulu olarak görülmektedir (Weber, 1921). Bağlama çalma tekniği ve ses tekniği rasyonelleşmeden nasibini almış olmakla birlikte, müzisyenlerin kullandıkları ses aralıkları, standartlaştırılmış pop müzikte kullanılan aralık ve perdelerden farklılaşır. Ayrıca şarkılar/türküler nakaratlarda aynı şekilde duyulmamaktadır. Daha açık ifade etmek gerekirse, bağlama, bir kere çalınmış bir partiyonun tekrar eden kopyaları şeklinde değil, fakat müzisyenin stüdyoya girip bir kerede şarkının sonuna kadar çalıp bitirdiği şekliyle duyulmaktadır. Bu, popüler müziğin kendine has standartlaşmasından ve rasyonelleşmesinden uzaklaşmak anlamına gelse de, dinleyiciye pavyondaki gerçekliği yakalama fırsatını vermektedir. Öte yandan, bu gerçeklik, onun özgün yanının, farklılığının korunması anlamına da gelmektedir. Bu açıdan, cep telefonu yapılmış ses ve görüntü kayıtlarının bile video paylaşım sitelerinde on binlerce kez izlenmiş olması, izlerkitlenin bu özgünlüğü ve gerçekliği benimsediğini gösteren bir veri olarak ele alınabilir.

Bu özgün forma gerçekçilik özelliği atfedilmesine olanak sağlayan bir diğer unsur da son birkaç yıldır yayımlandığı görülen müzik videolarıdır. Gündelik dilde klip adı verilen bu videolar, bu işin eğitimini almamış, fakat bu müzikle iç içe geçmiş insanların çabalarıyla çekilir. Odak grup görüşmesinde 1 nolu müzisyen, Hayatı Tesbih Yapmışım (Aşk Müzik & Prodüksiyon, 2012) klibinin nasıl çekildiğini anlatırken “Tayfun Abi’nin ilk klibiydi”, “Kamerayı daha yeni aldıydı”, “Daha kullanmayı bilmiyordu.” ifadelerini kullanmıştır. Bu sebeple söz konusu videolar izleyen herkesin fark edebileceği basit hatalarla doludur. Örneğin *Deli Deli* (2012) klibinde Hüseyin Kağıt’ın üstü açık arabada küfür ettiği, net olarak dudaklarından okunur. Yönetmen Tayfun Soydemir bu sekansı kesme gereği duymamıştır. Bu durum, iş ortamının acemiliğini değil, küfürün önemsenmeyecek kadar “samimi” görüldüğünü ve oyun havası için “gerçek” bir ortam yaratan unsurlardan olduğunu gösterir. Zira yapılan katılımcı gözlemlerde ve odak grup görüşmesinde bireylerin küfürü, çoğunlukla

bir noktalama işareti gibi alışkanlık olarak kullandığı görülmüştür. Yapılan ikinci odak grup görüşmesinde de 7 nolu katılımcı küfürün bu şekilde kullanılmasının Ankaralı kimliğini benimsemiş erkek bireylerde yaygın olduğunu söylemiştir. Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği gibi müziklerle iştigal eden müzisyenlerde görülen sanatın halka bilinç kazandırması yönündeki çaba, bu müzik türünün aktörleri arasında görülmediğinden küfürün klipte es geçildiği de düşünülebilir. Fakat sonuçta bu müzikle ilgili sosyolojik olarak şunu söyleme imkanı doğar: Müziği alımlayan kitleyle müzisyenler arasında kültürel olarak önemli bir ayrım yoktur ya da başka bir deyişle bu iki grubun kültürel sermayesi birbirine yakındır. Bu, müzisyen ve dinleyici arasında hiyerarşi oluşmasını engelleyen bir faktör olarak yorumlanabilir. Hiyerarşi yokluğu ise müzik dolayısıyla ortaya çıkan birlikteliği ve grup aidiyetini daha geçerli, daha mümkün ve daha gerçek kılmaktadır.

Yalnızca müziğin videolar aracılığıyla alımlanmasında değil, aynı zamanda sahne performansı esnasında da müzisyen ve izlerkitle arasında hiyerarşik olmayan bir ilişki kurulduğu gözlemlenmiştir. Pavyon müzisyeninin izlerkitleyle ilişkisi, Becker (2014)'in anlattığı üsttenci bir bakışa sahip jazz müzisyeninden oldukça farklıdır. Müzisyen ve dinleyici arasında kültürel bir ayrımın olmamasının yanında, müziğin bir kültürel sermaye değil ekonomik sermaye olarak görülmesi de bu hiyerarşik-olmayan ilişkide belirleyicidir. Pavyondaki müzisyenler, yukarıda anlatıldığı gibi, genellikle sadece sahnede enstrüman çalmaktadırlar. Pavyona ve gece hayatına, “aleme” aktıktan sonra tekniklerini ve repertuarlarını geliştirecek vakit bulamazlar; bulsalar da bu istekleri sönmüşlerdir. Hep aynı müziği çalmaktan sıkılmışlardır. 5 numaralı müzisyen, ilk odak grup görüşmesinde, yıllardır hicaz saz semaisi çalmadığı için babasıyla bir arada çalamadıklarını ve babasının kendisine kızdığını anlatmıştır. Müzisyenlerin amacı yalnızca para kazanmak olduğunda, müzik yapmak da müzisyenler bireyler için kültürel sermaye olmaktan uzaklaşır. Pavyon sahnesinde müzik, izlerkiteden gelen istekler doğrultusunda yönlenir. Çalmaları için istek bir şarkı gelmediğinde müzisyenler şaşırırlar. Mekandaki ortalama müşteri profilini tahmin edip ona göre çalmak zorundadırlar. Bu zorunluluk müzisyenlerin deyişiyle “sıkıntı” yaratmaktadır. Sıkıntı, arz-talep ilişkisinde talebin öncelikli olmasından kaynaklanıyor görünmektedir. Her ne kadar 2/4'lük ritimli herhangi bir oyun havası durumu kurtarmaya yetecekse de talep olmadığında neyin arz edileceği muğlaklaşmaktadır. Bu muğlaklığı giderme çabası, müzisyeni bir tüccar gibi düşünmeye itmektedir. Odak grup görüşmesinde, 1 numaralı müzisyenin “biri yavaş oynuyor, diğeri hızlı; orta noktayı bulmak gerek” sözlerine 2 nolu müzisyen “Aynen öyle... Esnaf olmak lazım sahnede” diyerek

müziyenliğin bir nevi esnaflık olduğunu belirttiğinde masadaki herkes doğrulamıştır. Bu nedenle müziyenin dili de, sanat dilinden daha çok esnaf diline benzemektedir.

Mektepli olmak, bu “esnaf ortamı”nda iş bulmak için pek fazla avantaj sağlamaz. Mektep, müzik eğitimi veren kurumları, mektepli de bu kurumlarda öğrencilik yapan müziyenleri ifade eder. Her iki odak grup görüşmesinde de ileri düzeyde bağlama çalan müziyenler söz konusu olduğunda Bıdık Murat takma adıyla bilinen Murat Canbolater’in mektepli olmasından övgüyle söz edilmiştir. Ancak bir mektepli olarak onun iş bulması ve para kazanmasının, işini iyi yapmasının yanı sıra, piyasa aktörleriyle iyi ilişki kurabilmesinde yatmakta olduğu da görüşmeden çıkarsanabilecek bir bilgidir. Dolayısıyla müziyenin esnaflığı, sahnede olduğu kadar, sahne dışında da onun gelirini arttıran bir işlev görmektedir.

Müziyenlerle izlerkitle arasında bazı açılardan hiyerarşik olmayan ilişki, müziyenlerin kendi arasında geçerli değildir. Yaşa ve “alem”e daha önce girmeye dayalı olan bu hiyerarşi, müziğin devamlılığını, yani bir kuşaktan diğerine aktarıldığını göstermektedir. Ancak bu aktarım, birkaç yıl gibi kısa zaman dilimlerini işaret ettiğinde müzik tarzının popülerliğini görünür kılarken, zaman dilimi büyüdüğünde müzik tarzındaki değişimi gözler önüne sermektedir. Hiyerarşinin bu iki yönünü göstermesi açısından düet şeklinde söylenen şarkılar ve bu şarkıların video-klipleri önemlidir. Bir açıdan düet, şarkıcılardan en az birine sempati duyulabilmesi yoluyla, şarkının “tutma” olasılığını artırır. Örneğin Demetli Emre, Ankaralı İbocan’la düet yaptığı müzik videosunun son sahnesinde yeni yazdığı besteyi İbocan’a gösterir, ondan onay bekler. Açıktır ki bu sahne, İbocan’ın abiliği üzerine kurulur. İbocan, alemin ağır ve popüler müziyenlerinden bir tanesi olarak, aleme kendisinden sonra giren Demetli Emre’ye yol göstermektedir. İbocan’la Emre’nin müzik tarzları arasında açık bir benzerlik ve yakınlık vardır. Hayatı Tesbih Yapmışım’ın Özkan Özcan ve Hüseyin Kağıt düeti şeklinde sunulması da benzer biçimde ele alınabilir. Hüseyin Kağıt da son dönemin en popüler müziyenlerinden birisi olarak Özkan Özcan’ın başarılı olmasına yardımcı olmuştur. Odak gruba katılan müziyenlerin Oğuz Yılmaz’dan saygıyla bahsetmesi ve onu örnek alması ise ikinci duruma, müziğin değişiminin gösterilmesine örnek oluşturur. Özgür Koç’un Oğuz Yılmaz’la düet yapması (Aıştık Artık), hem Oğuz Yılmaz’a saygıyı, hem Ankara Oyun Havası’ndaki sürekliliği, hem de kesikliliği gösterir. Saygı, çünkü Oğuz Yılmaz bu müziğin öncüsü olarak görülmektedir. Orhan Gencebay’ın arabeskle ilişkisindeki konumuyla Oğuz Yılmaz’ın Ankara Oyun

Havaları'ndaki konumu benzerdir. Aynı klip oyun havasının sürekliliğini, önceki nesilden genç nesil müzisyenlere taşındığını da gösterir. Fakat hem görsel hem de işitsel olarak Oğuz Yılmaz'ın yirmi yıl önce yaptığı müzikten farklılaşması itibarıyla kesikliliği gösterir. Örneğin klipte kullanılan eski model araba, yeni, canlı ve renkli görüntüler ile 90lar'dakinden farklı tınlayan bağlama soundu bu kesikliliğin işaretidir.

4.3.4. Şarkı sözleri ve müzik videolarında Ankaralılık

Popüler kültürün, yapısı gereği, özellikle kapitalizmle eklenmemiş formlarında (genellikle ilk çıkan ve henüz üretim ilişkileriyle ilişkilendirilmemiş formlarında) toplumsal ilişkileri olabildiğince yansıtma gücü vardır (Tekelioğlu, 2008 :37). Gurbet türkülerinin 70'lerde şehirlerde hit olmasını bunun bir örneği olarak gösteren Tekelioğlu (2008 :37)'nu referans alırsak, henüz kültür endüstrisiyle tam olarak entegre olamamış Ankara müziğinin de Ankaralı kimliğini yansıttığı düşünülebilir.

Bir video analizi tek başına çok anlamlı olmayabilir, fakat videolar incelenerek o tarza dair anlamlı yorumlar yapılabilir (Çelikcan, 1996). Tarza ilişkin video klipleri yorumlamak, kentin ruhunun (Krimis, 2007) da anlaşılmasına yardımcı olabilir. Bir kentin ruhu, gelip geçicidir, yalnızca bir dönemi anlatır; üstelik kısmidir (Krimis, 2007 : 18). Yani kentin tamamını kapsamamaktadır, yine de kenti simgeler. Bu nedenle yeni nesil Ankara Oyun Havaları'nın sözlerini ve müzik videolarını yorumlamak bir bütün olarak Ankara'yı değil, ama bu müzikle ilişkili mekanları, sosyal ilişkileri, gündelik pratikleri açıklamak şartıyla Ankara'nın ruhunu kavramaya izin verir.

Son iki yıl içinde youtube video paylaşım sitesine üç büyük yapım şirketinin resmî hesaplarından eklenmiş yaklaşık 200 video çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu videolardan 30'dan fazlasında (Sinline: 6/35, EVM: 8/50, AŞK: 17/110) şarkı adında doğrudan Ankara ve/veya ilçe adlarının geçtiği tespit edilmiştir. Bazı şarkı adlarında Ankara yerine Angara yazıldığı görülmektedir. Angara, burada bilinçli bir yanlış yazım olarak durmaktadır ve bu haliyle Ankaralı (Angaralı) kimliğinin “doğasını” ifade eder. Nitekim “gerçek” Angaralılar, Ankaralı değildirler.

Şarkıların bir kısmı doğrudan Ankara'yı imlerken (Angaralı Biri, Bir Sevdadır Angara, Ankara Mı Sarhoş Ben Mi Sarhoşum, Ankara ağlar oldu, vs.) bazıları da Ankara çevresindek ilçeleri imlerler (Ayaş Sincan arası, Ayaş güzeli, Polatlı'nın yolları,vs.). Bazı

şarkılar ise ilçelerde başlayan fakat Ankara merkezde biten sözlere sahiptirler. Bu ayrımlardan Ankaralılığın bir üst-kimlik olarak benimsendiği, yerelin de piyasa ilişkileri göz önünde tutularak unutulmamaya çalışıldığı sonucu çıkarılabilir. Satır (2014 : 155)’a göre “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”. Bunun yanında, müzisyenlerin de, pavyon müdavimlerinin de “çevre” ilçelerde yaşadığı yapılan görüşmelerden anlaşılmaktadır. Bu açıdan, çevreyi imleyen şarkılar yalnızca daha çok satmak için yapılmış değildirler. Aksine, gündelik deneyimin içinde geçtiği mekanı anlatırlar. Bu mekanın köy değil metropolün parçası olması, bu müziğin kentli karakterinin bir nedeni olarak görülmelidir. Satır (2014 : 155) da bu müziğin demografik olarak çevre dinamiklerinin bir ürünü olsa da, ortaya çıktığı yerin kent olduğunu belirtmektedir.

Angara’da geldim yalan dünyaya
Gözlerimi açtım Yenidoğan’da
Sincan’ı tanıdım küçük yaşta
Düğününe derneğine alıştık artık

Alıştık artık alıştık artık
Düğününe derneğine Alıştık artık
Alıştık artık alıştık artık
Çal değişine çok değişine alıştık artık

Eryaman köyüdür benim başkentim
Bir bağlamam var bir kadehim bir de sevgilim
Düğünden derneğinde zayde çektiğim
Ankaralımın çal değişine alıştık artık

Alıştık artık alıştık artık
Düğününe derneğine Alıştık artık
Alıştık artık alıştık artık
Çal değişine çok değişine alıştık artık

Bu örnekte görüldüğü üzere, Ankara’nın çeşitli ilçeleri daha kapsayıcı bir Ankaralı kimliği içinde eritilmektedir. Bu şarkı “alıştık artık” diyerek Ankaralı kimliğinin oluşum sürecinin tamamlandığını ifade etmektedir. Daha önce vurgulandığı gibi, köy ya da iki kuşak önceki memleket, artık yeni şarkılara konu olmamaktadır. Şehrin göç söyleminde köyün anlatıdan

çıkarılmış olduğu (Tekelioğlu, 2008 :43) Ankara oyun havası başlığı altında toplanan şarkıların genelinde görülebilmektedir. Şarkı sözlerinde, müzisyenler ve müdavimler nerede yaşıyorsa, neyi deneyimliyorsa oraya gönderme vardır. Son dönemde çok popüler olan *La Bize Her Yer Angara* adlı şarkı da benzer biçimde bu kimliğin kapsayıcılığını mekansal olarak ifade etmektedir:

Ulus, Cebeci, Çankaya
Gardaş deriz kankaya
Bize her yol Paris değil
La bize her yer Angara

Bu açıdan bakıldığında Eryaman, Sincan, Yenidoğan gibi yerler müzisyenlerin ve izlerkitlenin mahallelerini, arkadaşlarını, sevgililerini işaret eden yaşam alanlarıdır. Onlar, buralardan gelerek, geceleri Ulus, Cebeci ya da Maltepe’de eğlenmektedirler; ancak müzisyen izlerkitleden farklı olarak, gündüz hayatını ve dolayısıyla mahallesini, ailesini özlemektedir. Bu sebeple şarkılarda adı geçen yerler gece-gündüz, merkez-çevre, eğlence-iş (bazen de eğlence-aile) karşıtlığını dile getirirken, şarkıların söylendiği, alımlandığı temel mekân olarak pavyon, bu ikiliklerin karşı karşıya geldiği, bir durumdan diğerine geçişin sağlandığı eşik olarak anlaşılır. Başka bir ifadeyle müzisyen için iş mekânı olan pavyon, izlerkitle için eğlence mekânı olduğu için söz konusu ikiliklerin sınırının çizil(eme)diği yerdir:

Kızılcahamam Soğuksu
Kalmasın Ulus yolcusu
Bugün yanacak Ankara
Canlıymış yolun yolcusu

Ankara kazan biz kepçe
Dolaşırız ekipçe
Hayatımız bilmece
Eğleniriz her gece

Kazan’da tüm işler moda
Alemler düşmüş yola
Bugün yanacak Ankara
Haber salın eşe dosta

Polatlı’lı çok bunalmış
Tıraş olmuş banyo yapmış

Bir yol bulup kaçacakmış
Vur patlasın çal oynasın

Bu şarkıda da ilçelerden şehir merkezine doğru gece gerçekleşen hareketlilik görülmektedir. Polatlı'da bunalan Ankaralının, evden “kaçarak” eğlence mekanına gitme arzusu yukarıda bahsedilen gündüz-gece ikilemini gösterir. Diğer taraftan da bu durum, Ankara Oyun Havaları'nın arabesk karakterli diğer şarkılarına rağmen, aslında bir eğlence işlevi olduğunun unutulmadığını gösterir. Diğer bir deyişle, Ankaralı eğlenmek için “alem”e gittiğinde ritim düşmüş, sözler ağırlaşmış olsa da boşvermişlik ve eğlenceye odaklanma Ankara Oyun Havaları'nın temel pratik yönelimlerini ortaya koymaktadır.

Ankara Oyun Havaları'nın eğlence odaklı “doğa”sına rağmen, Vatan TV'de bu müziğin popüler isimlerinin evlerinde gerçekleştirilen Müzik Pınarı adlı programda spiker bütün müzisyenlerden geçmişte yaşadıkları “zorluk”ları anlatmalarını istemektedir. Bu, Türkiye'de eğlence kültürü için vazgeçilmez gibi görünen arabesk arkaplanın, oyun havalarında da yaşatılma isteğine tekabül etmektedir. Programın 7. Bölümüne katılan Sincanlı Mustafa Taş'ın aslında çok da zor bir yaşamı olmadığı görülünce spiker, yeniden hangi zorlukları yaşadığını anlatmasını istemektedir. Çünkü Mustafa Taş, Sincanlı olmasının ve çocukluğundan beri -düğünlerde- saz çalmasının iş bulma konusunda kendisini rahat ettirdiğini söylemektedir. Spiker, benzer bir arabesk yaklaşımı varsayarak, yine bütün bölümlerde müzisyenlerden öğretime neden devam edemediklerini anlatmalarını istemektedir. Burada eğitime yapılan vurgu, Türkiye modernleşmesinin aydınlanmacı yönünün tortusu olarak görülebilir. Öte yandan, program okula gitmemeye bir teşvik değilse de, müzisyenlerin yaşamının zorlukların içinden çıkarılmış başarı hikayeleri olarak okunmasına olanak vermekte, hatta bunu arzular görünmektedir. Bu haliyle de çalışan herkesin başarıya ulaşabileceğini varsayan liberal fırsat eşitliği tasavvurunu kamuoyuna yinelemektedir. Nitekim müzisyenlerin istisnasız hepsi okulla aralarının iyi olmadığını belirtmişlerdir. Eğitimin övülmesi, fakat bu övgüye rağmen ondan uzaklaşılması Türkiye'de bireylerin ikilemini, birinden diğerine savrulduğu ikili yapısal belirlenimleri işaret etmektedir. Bu ikilik, tıpkı kent - köy, merkez - taşra, gelenek-modern ikiliklerinde olduğu gibi Türkiye'de toplumsal gerçekliğin dikotomik olarak açıklanmasının zorluğunu da göstermektedir. Zira müzisyenler ne tamamen eğitimsizdirler, ne de müzik konusunda çok iyi bilgiye sahiptirler. Tam da bu arada kalmışlık, toplumsal tekabüliyetinden ötürü, bu müzik tarzının hem üretilmesinin hem de tüketilmesinin olanaklılığını arttırmaktadır ve

görüldüğü kadarıyla başarılı da olmaktadır. Sözgelimi Serkan Nişancı ve Hüseyin Kâğıt'ın birlikte söylediği *Bir Sevdadır Angara* adlı şarkının müzik videosu, bu arada-deredeliği iyi nitelemektedir. Videonun açılış sahnesinde önce Atakule ve üzerinden geçen bulutlar, hemen ardından Atatürk'ün "Ankara'nın ve Ankaralının benim gönlümde bambaşka bir yeri vardır." sözlerinin bulunduğu anıt gösterilir. Açıktır ki, cumhuriyetin kuruluş ideallerindeki Ankaralı birey, klipte görünen müzisyen ve oyunculardan farklıdır. Ancak *Angaralılar* Ankaralılığı sahiplenmektedirler ve bu sahiplenme hem merkezin hem çevrenin imgelerini bir arada göstermeyi gerekli kılar. Dolayısıyla, hem Anıtkabir ve Atakule gibi modernleşmeyi anıştıran yapılar, hem de gecekondularla yan yana TOKİ binaları; hem resmî ideolojiyle yakından ilişkili Seymenler, hem de folkorik açıdan onun karşısında konumlanan yeni tarz kaşık oyuncularını klipte görülürler. Benzer bir örnek Fahrettin Tüyan'la Veli Erdem Karakölah'ın birlikte söylediği Ankaralı adlı şarkı ve klibidir:

Bir yanında kalesi
Bir yanında efesi
Bitermi sandın canım
Ankara'nın neşesi

Ne paşasın ne paralı
Olsa da bahtın karalı
Bu alemin tek kralı
Bir tek sensin *Ankaralı*

Atamızı Seymenler
Karşıladı Dikmen'de
Şanlı tarihimizi
Yaşıyoruz sayende

Ne toprağımız ne de taş
Ne diyor bak vatandaş
Mertliğiyle övünen
Ankaralıyız biz kardaş

(Aşk Müzik & Prodüksiyon, 2014)

Bu şarkının klibinde Seymenler ve Ankara'nın eski futbol takımlarından olan Ankaragücü görüntüleri ağırlıktadır. Bunun yanında neşesi bitmeyen, hep dik duran mert insanlar cumhuriyetle bütünleşmiş bir tarih algısıyla birlikte sunulmaktadır. Farkında olsun ya da olmasın, Ankaralı diye hitap edilen kesim erkeklerdir. Her ne kadar Ankaralı lakabıyla bilinen kadın şarkıcılar olsa da, piyasada ağırlık erkeklerdedir. *Düşme sakın Ankaralı /*

Avradın bile vermez / Akşam, bir bardak çayı (Alpay Boztepe , 2014) sözleri bulunan Salih Ataç'ın şarkısı, *avrat* dolayımıyla kimliğin erkekliğini açıkça gösterir.

Kliplerde espri önemli bir öge olarak görülür. Sözgelimi Veli Erdem Karakülah'ın *Ahdım Var* (Aşk Müzik & Prodüksiyon, 2014) klibinde şarkıcıyı köpek kovalar, Mehmet Aktaş'ın *Sana Belediye Baksın* (Tayfun Soydemir, 2013) klibinde onun sevgililerini oynayan kadınlar “gider yapar”, ve kliplerin çoğunda müzisyenler gülerler. Komik sahneler ve neşe, aşırı romantizmi engelleyerek dışlar, ikili ilişkilerde gerçekçiliği yakalamaya imkan tanır. Fakat bireyler arasındaki aşk ilişkisinden esirgenen romantizm, Ankara'dan esirgenmez. Örneğin Polatlılı Volkan'ın şarkısında “*Yürekte sevda gider amma / Angara aşkı hiç bitmez*” (EVM Müzik Prodüksiyon, 2013) denir. Sincanlı Mustafa'nın *Dilek Ağacı* (Bekircan Yakar, 2013) şarkısında ise sevgiliye duyulan aşk, Ankara dolayımıyla sağlanır:

Ne İstanbul durdurur ne de beni buralar

Dur de yeter ki gülüm, Ankara orda ağlar

Klip çekimlerinin yapıldığı mekanlar genellikle Ankara manzarasının görülebildiği yüksek yerlerdir. Bu nedenle çevre yolu, 50. Yıl Parkı-Cebeci, Ankara Kalesi sıklıkla kullanılırken, çevrenin yerelliğini vurgulamak için ise çevre ilçelerdeki meydanlar (Polatlı, Ayaş, vs.) kullanılmaktadır. Hamamönü de yenilenmiş kentsel mekanlardan birisidir ve Kale, Anıtkabir, Atakule gibi Ankara'nın tamamını temsil eden bir mekan olarak kurgulanmaktadır. Sözgelimi Ankaralı İbocan'ın *Adam Gibi Seven Yar Angara'da Kalmadı* (Aşk Müzik & Prodüksiyon, 2013) ve Ankaralı Coşkun'un *Angara'nın Bağları* (emrahtv100, 2013) adlı şarkıları burada çekilmiştir. Özetle, Ankaralılık, oyun havalarının kliplerinde yeniden tanımlanmakta, yalnızca cumhuriyetin gördüklerini ya da görmek istediklerini değil, çevreyi de göstermektedir.

De Certeau (2009)'e göre yönetenler strateji, yönetilenler ise taktikler geliştirirler. Taktik, gündelik pratikler içinde gelişir. “Taktik, mekan olarak sadece ötekinin mekanını kullanır” (De Certeau, 2009 : 113). Ona göre, “(t)aktik, zayıfın sanatıdır (De Certeau, 2009 : 114)” ve “mekansızlık ona hareketlilik sağlar (s. 113).” Buradan yola çıkılarak, *Ankaralı*'nın taktiğinin devrıldığı ya da üzerine inşa etmek zorunda olduğu cumhuriyetçiliğin pratiklerinin içinde gerçekleştiği söylenebilir. Bu nedenle Ankara'nın genel-geçer sembolleri olarak görülen Anıtkabir, Atakule ve Kale sıkça kullanılır, fakat

onlara yüklenen anlam öncekinden farklıdır. “Aslında gerçek düzen, çabucak değişeceği yanılısamasına kapılmadan, ‘halkın’, kendi özel amaçlarına uygun olarak manipüle ettiği taktiklerin düzenidir.” (De Certeau, 2009 : 100) Öyleyse, Stuart Hall (1980), popüler kültürün “hem bir boyun eğme, hem de bir direnme alanı” olduğunu söylerken aynı şeyi ima etmektedir. Bilinçli ya da “bilinçsiz” olsun, halk pasif bir alıcı değildir; her zaman mevcut düzeni dönüştürme potansiyeline sahip olmuştur ve aslında toplumsal gerçeklik, bu dönüştürmenin sonucunda kendimizi içinde bulduğumuz ilişkiler ağıdır.

Yeni nesil Ankaralının arada kalmışlığını, karmaşık bir taktikler örüntüsünün tezahürü olarak okumak mümkündür. Ancak arada kalmışlık, burada gündelik dildeki gibi pejoratif bir anlamı içermez. Daha çok, bir arada bulunması zor görünen ve birbirine karşıt olarak konumlanan imgelerin/pratiklerin/durumların aynı anda ve iç içe görülmesini ifade eder. Gerek odak grup görüşmelerinden gerekse katılımlı gözlemlerden elde edilen veriler incelendiğinde söz konusu arada-kalmışlığı ifade eden çokça örnek bulmak mümkündür. Sözgelimi ikinci odak grup görüşmesinde yükseköğrenimine doktora seviyesinde devam eden 10 numaralı kadın katılımcı, aslında “daha sanatsal” öğeler içeren müzik türlerini benimsemesine rağmen Ankara Oyun Havaları’nı duyduğunda eşlik etmekten geri durmadığını ve çok eğlendiğini belirtmiştir. Bir perküsyon sanatçısı olan 9 numaralı erkek katılımcı ise Ankara Oyun Havaları’nı beğenmemesine rağmen para kazanabildiği için Oğuz Yılmaz’la konserlerde sahne aldığını ifade etmiştir. 11 numaralı kadın katılımcı ise, bir rehabilitasyon programıyla birlikte Çin Çin Mahallesi’nde karşılaştığı genç ergen bireylerden duyduğu şarkıları sevmemesine ve onların kişisel gelişimini olumsuz etkilediğini düşünmesine rağmen, arkadaş ortamlarında eğlenceli şarkılara eşlik ettiğini söylemiştir. Bu üç örnek, isteyerek ya da istemeyerek, Ankara’da oyun havalarına maruz kaldığını anlatır. Ayrıca araştırmacı, Çayyolu’nda bir düğünde bir jazz grubu tarafından Misket ve Fidayda’nın ardından Hayatı Tesbih Yapmışım, Bize Her Yer Angara ve Angara’nın Bağları şarkılarının çalındığını, “elit” insanların da bu şarkılarla oynadığını gözlemlemiştir. Bu örneklerden anlaşıldığına göre, Ankara’da yaşayan bireyler, hangi toplumsal tabakadan olursa olsun, bir biçimde oyun havalarıyla etkileşime girmektedir ve bu çoklu etkileşim arada-kalmışlığı/bir-aradalığı meydana getirir ve yeniden üretir. Bu bir-aradalık, bir birliktelik hissine dönüşür ve Ankaralılık duygusunu yaratmaya yardımcı olur.

Söz konusu olan arada-kalmışlık ya da bir-aradalık yalnızca mekansal olarak değil, fakat kültürün bütün yönlerinde kendini açığa vurur. Sözgelimi, modifiye edilmiş araçlar,

alemciler arasında yaygındır. Gürkan Demirez'in bu bağlamda BMW E30 modeliyle ilgili yaptığı şarkı sevilerek dinlenmektedir ve orijinal klipi, bu çalışma yapılırken youtube'da 1 milyondan fazla izlenmişti:

Radarlarda durmuyom
İbre iki yüz, inmiyom
Üç kadehi geçtiyse
Yan Cebeci yan geliyom

E 30'a biner
Yan yan gider
Aleme Düşeriz

Teyibi açar
Son ses ayar
Sincana gideriz

Bu kaç oldu bilmiyom
Hiç saymadım tutmuyom
Üç dubleyi geçtiyse
Yan Cebeci yan geliyom

(EVM Müzik Prodüksiyon, 2013)

Şarkının sözleri açıkça yasalara karşı olan durumları ifade etmektedir. Radarda durmamak, hız limitini aşmak, alkollü araç kullanmak övülmektedir. Ne ki, bunlar aynı zamanda, aracı olan pavyon müdavimlerinin gündelik hayat pratikleridir. Fakat bu pratikler gündüz değil, gece uygulanırlar. Şarkıyla birlikte düşünüldüğünde, bu pratiklerin gizlilik ve açıklık arasında gidip geldiği, böylece yine arada kalmışlığı ya da bir aradalığı ifade ettiği söylenebilir. Benzer bir örnek Ankaralı İbocan'ın Neyin Kafasını Yaşıyorsun Sen (Aşk Müzik & Prodüksiyon, 2012) adlı şarkısıdır. Bu şarkıda sevgilinin kibri ve vefasızlığı uyuşturucu kullanımıyla ilişkilendirilerek işlenmektedir:

Ne sevdiğin belli ne sevmediğin
Nasıl bir kalbi taşıyorsun sen
Zoruma gidiyor böyle vefasız
Nasıl da haddini aşıyorsun sen

Dumanın mı bitti harman mı kaldın
Yoksa dün geceden alkol mü aldın

Bütün Ankara'yı senin mi sandın
Neyin kafasını yaşıyorsun sen
Sen kendini ağa paşa mı sandın
Neyin kafasını yaşıyorsun sen

Hem gitme diyorsun hem geri gelme
Allah'ın selamı onu da verme
Gönül terazime attın bir çelme
Yine bana eksik yapıyorsun sen

Dumanın bitmesi ve harman kalınması esrar ve türevi uyuşturucuların tükenmesini ve bireyin kullanamamasını ifade eden argo bir ifadedir. Öyleyse burada seslenen sevgili, gündelik pratiklerinde esrar kullanmaktadır. Ancak Becker (2014)'ın belirttiği gibi, dans müzisyenleri arasında esrar kullanımını yaygındır. Benzer bir durumun Ankara müzisyenleri için de geçerli olduğu düşünülebilir. Bazı müzisyenlerin çok sevilmesine rağmen göz önünde bir başarı elde edememesi ya da çok çabuk parlamayı sönmesi, diğer müzisyenler ve müdavimler tarafından aşırı uyuşturucu kullanımına bağlanmaktadır. Nitekim Ankara Oyun Havaları'nın tanınmış isimlerinden Ankaralı Namık'ın uyuşturucu nedeniyle gözaltına alındığı şeklinde iki kez haber yapıldığı internette ulaşılabilir bir bilgidir (Bugün, 11.09.2013; Sabah, 16.11.2012). Odak grup görüşmesinde müzisyenler uyuşturucu kullanımının yaygınlığını ifade ederken, derinlemesine mülakatta pavyon müdavimi popüler müzisyenlerin mafyalaşma eğilimleri olduğunu belirtmiştir. Müdavime göre mafyalaşmak birkaç kişiye özgü değildir. Bilinirlikleri artan müzisyenler silah taşımaya ve korumalarla gezmeye başlamaktadırlar. Bu durum Ankara Oyun Havaları'nın hiphop/rap müziğinin alımlanma biçimine yaklaştıır. Hiphop müzisyenlerinin bir kısmı da silah taşımakta ve hatta güç ilişkileri içinde birbirlerini silahla tehdit etmektedirler (Riley, 2005). Pavyonlarda girişte x-ray cihazıyla güvenlik araması yapıldığı ve *emanet* (silah) varsa, güvenlik görevlilerine bırakıldığı göz önüne alındığında, legal ve illegal arasında konumlanmaları nedeniyle Ankara Oyun Havası'yla Hiphop/rap arasında bir analogi kurulabilir. Fakat kaşık havası, rap gibi bireysel bir isyanı dillendirmez. Daha çok, rock gibi bir grup aidiyetini hissettirir (Hall & Whanney, 2005), ancak onun gibi kolektif bir başkaldırı olduğu ya da bir altkültür oluşturduğu da söylenemez. Nitekim gözlemlere göre Ankara kültürünün önemli bir parçası olarak Ankara Oyun Havası, bugün geniş kesimleri içermektedir.

Birinci odak grup görüşmesinden anlaşıldığı kadarıyla ulusal çapta üne kavuşarak Ankara dışına çıkan müzisyenlerin amacı, Türkiye'ye kendini tanıtmaktır. "Beklenmedik" şekilde yurtdışına konserlere giden 1 numaralı müzisyen, yerelde kalmış olanlara öğüt verir bir tarzda konuşmuştur: "...O önemli değil... Mersin'e gidecen Mustafa Ceceli'den önce çıkacan." Burada müzisyen, habitusunun sınırlarını zorlamak istemektedir. Yerelde kalmakla ulusal olmak arasında ekonomik olarak büyük fark vardır. Gelirin artmasının yanında, müzisyenin kendisini tatmin edebilmesi amacına yönelik olarak geniş kitlelere hitap edebilmesi için de ulusal şöhret gereklidir. Zira birinci odak grupta, 2 numaralı müzisyen festivallerde çalmanın önemini anlatmaya çalıştığında 1 numaralı müzisyen onun sözünü keserek, Ayaş festivalinde sahneye çıkmayı küçümseyen ifadeler kullanmıştır. Ona göre Ayaş küçük bir belediyedir, gelecek kitle de zaten Ankara Oyun Havaları'nı tanıyor ve seviyordur. Ancak 1 numaralı müzisyenin amacı, Ankara müziğini, Ankaralı olmayanlara da sevdirmektir. Buradan şu sonuç kolaylıkla çıkarılabilir: Ankaralı müzisyen, ulusal şöhretini Ankaralı kimliği üzerinden kurgular, kendisi Ankara'yı temsil eder, Ankara onda görünür olur.

Angaralılıkla belirginleşen kimlik, bir göç-sonrası kent kimliğidir. Bu açıdan Portekiz'in geleneksel kentli müziği *fado* için yapılan analizlerin bir kısmı (Gray, 2007) Angara havası için de geçerli olabilir. Fado da göç sonrası oluşmuş bir müzik olup, fadoyla ilgilenen müzisyenlerin, hayranlarının bir araya geldiği bölgeler vardır (Gray, 2007). Burada müzik ve teknik hakkındaki bilgilerini geliştirir, fadonun nasıl dinlenmesi, çalınması gerektiği öğrenilir. Tıpkı *fadistaların* toplandığı ve müziğin yeniden üretimini sağladığı yerler gibi, Hamamönü de müziğin nasıl icra edileceğinin konuşulduğu ve uygulamasının yapıldığı bir yerdir. Hamamönü, Ankara'da müzik aleti yapan ve satan dükkanların en yoğun olduğu bölgedir. Atölye ve dükkanların yan yana bulunması, müzikle, özellikle de elektro-bağlamayla ilgilenenlerin bilgi alışverişini daha sofistike bir hale getirir. Atölyelerde bağlamaları elektro hale getiren cihazları yerleştiren atölyelerin sahipleri 80li yıllarda Ankara'nın iyi bağlama icracıları olarak bilinen ve o dönemde ünlü isimlerle birlikte sahneye çıkan müzisyenlerdir. Artık bu popülerlikleri yalnızca elektrikli cihazları bağlamaya yerleştirme ve onarmadaki ustalıklarına bırakmıştır. Bu atölye sahiplerinden birisi olan 14 numaralı katılımcı, o dönemde bu işi yapan kimse olmadığı için kendi bağlamasını tamir etme yoluyla işe başladığını ifade etmiştir. Yapılan gözlemlerde, diğer atölye sahiplerinin de bağlamayı iyi derecede icra ettikleri gözlenmiştir. Bu, aletlere ilişkin teknik bilgi ile müzik bilgisinin bir arada yürütüldüğünü gösterir. Ancak daha önce bahsedildiği gibi, pavyonda

çalan müzisyenler yalnızca sahnedekeyken müzikle ilgilenmektedirler. Bu nedenle yeni bağlama almak, bağlamanın bozulan elektrikli aksamını tamir etmek gibi zorunlu haller dışında Hamamönü'ne uğramamaktadırlar. Fakat teknik bilgi ile müzik bilgisinin iç içe geçtiği tartışmaların ve müzikli sohbetlerin Ankara müziğini oluşturmadaki ve yeniden üretmedeki katkısı yadsınamaz. Gerçekte burada söz konusu olan, oyun havasından daha çok bağlamanın ve müzisyenin teknik özellikleridir; ancak oyun havası performansı bu tartışmalar ve üretilen teknikler sonucunda şekillenmiştir. Bu nedenle tıpkı fadoda olduğu gibi, Ankara Oyun Havası'nda da müziğin üretimiyle ilgili bellek aktarımının sağlandığı belirli bir mekân vardır ve burası Hamamönü'dür. Fakat Ankara Oyun Havaları'nın icra edildiği mekânların, kadın ve erkeklerin bir arada gittikleri yerler olmaması onu fado'dan ayıran bir özelliktir.

4.3.5. Bir Mekân Olarak Pavyon ve Gazino

Pavyon sözcüğü Fransızca *pavillion* kelimesinden Türkçe'ye girmiş olup, geceleri çalışan içkili eğlence yeri anlamına gelmektedir (Alkan, 2008). Pavyon, gazino kelimesiyle değişmeli olarak kullanılan, eğlence mekanı adlandırmasıdır. Ankara Oyun Havaları pavyon ya da gazino adı verilen mekanlarda yapılmaktadır. Gazinolar, 18. yy'ın sonlarında meyhane ve kahvehane geleneğinin bir devamı olarak çıkmış ve 1940'ların sonundan itibaren giderek önemli eğlence merkezlerine dönüşmüştür (Stokes, 2012). Alkan (2008)'a göre bu dönemde Ankara'da gelişen eğlence kültürü anlayışı gazino merkezli olarak yükselmiştir. Satır (2014)'a göre Ankara'nın başkent olmasıyla görülmeye başlayan toplumsal/kültürel ayırım 1950'lerden itibaren eğlence mekanlarında alaturka müziğin, alafrangaya rakip olarak ortaya çıkmasıyla belirginleşir. Ankara Oyun Havası çalınan mekanlardan bazıları hâlâ gazino adını tercih etmeleri, gazinonun, Türkiye eğlence hayatında 1950'lerden başlayan süreçte edindiği statüyle ilgilidir. 1950'lerden itibaren İstanbul'daki gazinolarda Zeki Müren, Müzeyyen Senar gibi büyük sanatçılar sahne almış, fakat 1980'lerden itibaren yıldız isimler gazinolardan çekilmeye başlamış ve gazinolardaki dinleyici topluluğu ağırlıklı olarak işçi kesimine dönüşmüştür (Stokes, 2012). Yapılan gözlemlerde ve görüşmelerde, gazino kelimesinin daha çok 1950-1980 dönemindeki eğlence pratiğini hatırlattığı görüldüğü için, Ankara Oyun Havaları'nın çalındığı mekanların bu tez kapsamında sadece pavyon olarak adlandırılması uygun görülmüştür.

Pavyon pratiğinin nasıl şekillendiğini anlamak için Ankara'da geleneksel eğlence pratiğine bakmak gereklidir. Satır (2014)'ın belirttiği gibi pavyonda gerçekleştirilen oyun ve

eğlence pratiği *cümbüş*, *ferfene*, *oda muhabbeti* gibi adlar verilen eski Ankara eğlencelerinin bir devamı olarak görülebilir. Bu açıdan habitus, oyunun tarihselliğini anlamak açısından önemli bir kavram olarak görülür. Başka bir ifadeyle, bu tarz bir eğlenme, Ankara Oyun Havası'nın bütün aktörleri için tanıdık ve geçmişten gelmektedir. Müzik Pınarı (2014, 06.01.) adlı programın birinci bölümünde sunucu, Ankaralı İbocan'a "Neden oyun havası?" diye sorduğunda, İbocan'ın "Kültürümüz bu bizim." şeklinde cevap vermesi, oyun havasının tarihselliğinin ve Ankaralı kimliğiyle ne kadar bütünleştiğinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Cümbüş, genellikle bağ evlerinde belirli kurallarla bir araya gelinen, içkili, müzikli sohbet ortamıdır (Yönetken, 2006). Bugün pavyonda olduğu gibi kadınlar giyimlerine özen gösterilerek cümbüşe çağırılır ve oynatılır.

"Cümbüş, usullü, disiplinli bir muhabbet, edep ve terbiye dairesinde yapılan bir eğlence, içkili, kadınlı, bir müzik ve raks âlemidir. Bu âlemde, küçük büyüğe saygı gösterir, büyük küçüğe riayet eder ve cümbüş, karşılıklı bir sevgi ve güven içinde devam eder. Büyüklerin idaresi altında içilir, saz çalınır, kadın oynatılır, efeler bizzat oynarlar, eğlenirler. Böyle bir toplantı ve âlem için herşeyden önce bu işe müsait bir yer lâzımdır. Her yerde cümbüş yapılamaz, cümbüşe uygun, kenar köşe, çıkmaz sokak, dışarıya ses sızdırmayacak kalın duvarlı evler gerektir." (Yönetken, 2006)

Ancak cümbüşün herkesçe kabul edilmediğini, "ahlâkın bozulduğu"nu düşünen mutaassıp bireylerin olduğunu da belirtmek gerekir (Yönetken, 2006). Yönetken'in derleme yaptığı yıllardan yaklaşık 30 yıl önce, yani Cumhuriyet'ten önce yörede rakı satan, müzik yapan Türk olmadığı belirtilmektedir (Yönetken, 2006). Bu açıdan cümbüşün baskına uğrama korkusu nedeniyle gizli yapılması önemli bir bilgidir. Dolayısıyla cümbüşün sadece eğlence pratikleri açısından değil, aynı zamanda mekansal pratik açısından da bir devamlılık sağladığını ve pavyonlardaki oyun havalarının gizlilikle hemhal olmuş bir yeraltı ortamı olarak sürdürüldüğünü söylemek mümkündür. Her ne kadar günümüzde görünürlüğü artmış olsa da, pavyona gitmek, erkeklerin kendi aralarında söyleyebildiği, kadınların pek hoşnut olmadığı bir pratiktir. Nitekim, burada eğlenen, ücret karşılığında hizmet alan bireyler erkeklerdir.

Temiz giyinmek, kadınların görsel zevk için kullanılması, sâkinin getirdiği tepside içki içmek gibi pratikler, düzenin dışına taşan davranışlara rağmen eğlenceyi sürdürmeye yönelik çabalar (huzursuzluk yaratanın çıkarılması, dövülmesi gibi) görüşmelerden elde

edilen bilgilere göre bugün pavyonlar için de geçerlidir. Ancak geleneksel eğlence ritüeli olan cümbüşle pavyon arasındaki fark, cümbüşte geleneksel bir düzen koruma anlayışına karşılık, pavyonda kapitalist bir işletmenin devamlılığını sağlama motivasyonunun geliştirilmiş olmasında yatar. Başka bir ifadeyle, cümbüşte huzurun bozulmaması amacıyla taşkınlık yapanlar ortamdaki uzaklaştırılır; pavyonda ise mekan sahibi, “iş”ini düşündüğü için, eğlence ritüelini bozan bireyleri mekanın dışına çıkarma hakkını kendinde görür.

Geleneksel olarak cümbüş, bağ evlerinde, yani kent merkezinden uzakta gerçekleştirilirken, pavyonlar kent merkezinde, Ulus, Cebeci ve Maltepe üçgeninde görülmektedir. Yapılan gözlemlerde, Cebeci’deki mekanların diğerlerine oranla daha lüks olduğu ve eğlenmek için ödenen ücretin diğer bölgelerden daha fazla olduğu görülmüştür. Ancak üç bölgedeki mekanlar da buldukları binanın giriş ya da alt katında olup, kapılarının etrafında o mekanda sahneye çıkan şarkıcıların resimlerinin olduğu afişler yer almaktadır. İstisnasız olarak bütün mekanlar renkli ışıklandırma kullanırlar ve bu daha mekana girmeden fark edilir.

Pavyonların kapısında güvenliği sağlamak üzere orada bulunan koruma görevlileri vardır. Müşteriler, mekana girerken koruma görevlileriyle selamlaşırlar ve x-ray cihazından geçerler. Müziğin üretildiği mekanlara girmek için farklı kodlar vardır. Kızılay’da genellikle öğrencilerin gittiği kafe ve barlarda başla selam verilmesi mekana girmek için yeterli olurken, Ulus-Cebeci-Maltepe üçgenindeki pavyonlarda müşteriyi kapıda karşılayan şef garsonla ve müşteriyle göz teması kuran herkesle el sıkma ritüelinin gerçekleşmesi beklenir. Şef garsonun gösterebileceği seçenekler, duvara bitişik konumlanmış localar (ya da locaya benzetilmiş uzun oturaklı masalar) ve sandalyeyle çevrilmiş masalardır. Mekanın ortasındaki masalarda, o esnada müşterisi olmayan oyuncu kadınlar/konsomatrisler bulunmaktadır. Bu masalar sahneye yakın durmaktadırlar, zira kadınların oyuna çıkabilmeleri gerekir.

Sahne bir duvar önünde, ancak mekanın her yerinden görülebilecek şekilde ortada yer alır. Müzisyenler ve oyunculara yetecek kadar bir açık alan (pist) vardır. Sahnede mutlaka dört müzisyen bulunur. Bunlardan ikisi darbuka (bir bas, bir tiz darbuka), biri klavye, diğeri ise bağlama çalar. Bağlamacı, aynı zamanda şarkıları söyleyen solisttir. Klavye çalan müzisyen, başka bir ritim-perküsyon enstrümanı çalan müzisyenle yer değiştirebilir. Ancak dört sayısı, odak grup görüşmelerinde de teyit edildiği gibi, sahnenin doldurulması açısından zorunlu görülmektedir. İşletmenin açıldığı ilk saatlerde müzisyenler çeşitli türkü ve şarkıları çalıp söylerler. Ancak mekan kalabalıklaştığında müşterilerin istekleri ağırlık kazanır. Genel olarak oyun havaları çalınır. Bunlar geleneksel olan Misket,

Fidayda, gibi eserlerin yanısıra, benzer melodik yapılarda kurgulanan yeni nesil sözlü ezgilidir. Müşteriler, belirli ücret karşılığında oyuncu kadınlardan istedikleriyle karşılıklı oynayabilirler. Kadınlar erkeklerin ilgisini çekmek amacıyla genellikle dekolte elbiseler giyinirler. Oyuncu kadınlar, eskiden olduğu gibi müşterilerle masada sohbet ederek onların daha çok içki içerek mekanın daha çok para kazanmasını amaçlayan konsomasyon işinin yanısıra, sahnede oyun oynamak için de oradadırlar. İçki içmek ve oyun oynadıktan sonra kadınlarla flörtleşebilmek müşterilerin temel amacını oluşturur. Ancak buradaki kadınların seks işçisi olmadığını belirtmek gerekir. Daha çok, arkadaşlık kurarak müşterilerinin devamlılığını sağlamak ve kazançlarını artırmak amaçları vardır.



Resim 4: Pavyonda sahne düzeni.

Pavyonda ücret ödeyerek kadınlarla oynamanın mekandaki adı *çöke kalkmak* ya da *çöke çıkmaktır*. Birlikte oyun oynanmak istenen kadının adı peçeteye yazılarak garsona verilir. Bu garson peçeteyi bu ritüelden sorumlu garsona (çök garsonu) iletir, çök garsonu da mikrofonun arkasında oturan şarkıcıya uzatır. Sırası gelen müşteri ismi okunarak sahneye davet edilir. Arka arkaya söylenen iki ila dört türkü süresince bir ila dört çift oyuncu tarafından oyun oynanır. Arada uzun hava okunan kısımda oyunculara içki getirilir ve dinlenme süresince içki içerler. Hemen ardından hareketli türkü yeniden başladığında oyun devam eder. Satır (2014) adında *çök* olmasına rağmen oyuncuların çökmeden oynamasını, dinlenme esnasında çökülen geleneksel pratiğin modern kent hayatında dönüşmüş biçimsel bir temsili olduğunu iddia etmektedir. Bu çalışmada ise bu oyun bir ritüel olarak belleğin ve kimliğin parçası olduğu için önemlidir. Zira, hem gelenekte bir devamlılık, hem de bir kesinti

vardır. Bu ritüel, oyuncular için daha sonra hatırlanıp anlatılacak bir performans anısı olabilirken, mekan ve *Angaralılar* için yıllardır sürekli tekrar eden bir eylemdir.

Kadınlarla oyun oynamak ve onlarla flörtleşmek Ankaralı erkekler için bir prestij kazanma çabasıdır; sembolik sermayeyi artırmaya yarar. Fakat, mekanda *bayan içkisi* olarak sunulan içkiler oldukça pahalıdır ve bu nedenle ekonomik sermaye düşer. Bir anlamda pavyon etkinliği –diğer pekçok boş zaman etkinliği gibi- mevcut toplumsal eşitsizlikleri ve ayrımları sürdürme işlevi görür. Ancak burada, saha çalışması boyunca bire bir karşılaşmadığım fakat bütün katılımcıların bahsettiği “Çubuk’taki tarlasını satıp parasını pavyonda bitiren adamlar” ile, askere gitmeden önceki son eğlencesini pavyonda gerçekleştiren yoksul genç erkek bir arada bulunur. Derinlemesine mülakatta katılımcı, bir akrabasının yalnızca başka erkeklere anlatabilmek için oyuncu kadınlarla flörtleştiğini anlatmıştır. Hem ilk hem de ikinci odak grup görüşmesinde bütün katılımcılar erkelerin oyuncu kadınlarla flörtleşmek için pavyona gittiği konusunda hemfikirdirler. Müdavimler arasında öğrencilerin yok denecek kadar az olduğu odak grup, derinlemesine mülakat ve gözlemlerden çıkarsanmıştır.

Bu bağlamda, Ankara pavyonlarında yapılan müziğin, bir kültürel boşluğu doldurduğu düşünülmektedir. Akıllı telefonları olan, “modernleşen” erkekler, kadınlarla bir araya gelmekte, onlarla sohbet etmekte zorlanmaktadır. Burada, kuramdakinin tersinden bir kültürel boşluk doğmaktadır. Daha doğrusu var olan boşluk, yeni maddi kültürle doldurulamamaktadır. Başka bir ifadeyle akıllı telefon ve yeni olanaklar *Angaralı* erkekleri, dövme, sarışın, ve Çankaya’daki kadınlara yaklaştırmaya yetmemektedir. Tam da bu noktada pavyondaki konsomatrisler söz konusu boşluğu doldurmak için yaratılmışlardır ve dahası buna göre giyinirler: Göğüslerinde ve omuzlarındaki dövmelemlerle ve sarı saçlarıyla bir taklit oldukları söylenebilir. Yine de boşluktan doğan ihtiyacı doldurmaya yönelik işlevlerini yerine getirmektedirler.

Pavyonun düzeni kısaca yukarıdaki gibi anlatılabilir. Düzen, bellekle yakından ilişkilidir (Connerton, 2012). “Mekânın düzeni, hatırlanması gereken şeylerin düzenini muhafaza eder” (Connerton, 2012 : 15). Öyleyse pavyonun düzeninin cümbüştekine benzer olması ve sabit bir düzeninin olması, sahne-sanatçı formasyonunun hep aynı olması, hatırlamayı ve bellek oluşturmayı kolaylaştıran önemli bir özelliktir. Bu noktada kolaylaştırmak oyun havası pratiği için önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Pavyon, bazı kültürel pratiklerin kolaylaştırıldığı bir mekandır. Deneyimin zorluğunu, bireylerin

yaşaması muhtemel “sıkıntı”ların giderilmesini sağlayan kolaylaştırma eylemleri şu şekilde sıralanabilir:

(1) 2/4'lük ritim oynamayı kolaylaştırır.

(2) Kürdi eserler dinlemeyi ve eşlik etmeyi kolaylaştırır.

(3) Peçeteye isim yazmak, müşterilerin (erkeklerin) kadınlarla çöke kalkmasını kolaylaştırır.

(4) Az enstrüman, pavyon işletmecisinin işini kolaylaştırır.

Connerton (2012)'in beden hareketlerini fiziksel mekanla ilişkilendiren yaklaşımı ışığında pavyon bedenle deneyimlenen, duysal ve kültürel olarak *bilinebilen* bir mekan olarak karşımıza çıkar. Connerton (1999)'a göre, kültürel bellek kolektif olarak aktarılır, fakat bedensel olarak taşınır. Ritüeller kültürün beden aracılığıyla taşınması anlamına gelir. Ankara özelinde bu, dans (oyun havası) performansı üzerinden anlaşılabilir. Fakat buradaki performans, gündelik hayat deneyiminden farklılaşır. Pavyon deneyiminin kendine has ritüelleri vardır. Bu açıdan, antropolojideki temel kavramlardan olan geçiş ritüellerinde geçişi sağlayan eşik'ten bahsedilebilir. Eşik, kısaca bir durumdan ötekine geçerken kullanılan araçtır. Söz gelimi kapı, bir ev için dışarıyla içeriği ayıran bir sınırdır, bir tapınak için ise din dışı dünya ile kutsal dünya arasındaki sınırı oluşturur; eşiği geçmek yeni bir dünyayla kaynaşmaktır. (Connerton, 2012 : 24) Pavyon kapısı da Ankaralı erkek birey için eğlenceyle/oyunla gündelik hayatı karşı karşıya getirir. Gündelik hayat, tam da kendisinin (gündelik hayatın) olmadığı yerde, yani pavyonda tesbih yapılarak sallanabilir.

“Türkiye’de popüler müziğin izini süren bir tarih, aynı zamanda şehir mekanlarının da izini sürmek durumundadır” (Stokes, 2012 : 53). Stokes (2012:54)'a göre popüler müzik ve piyasa ilişkisi gelişirken ortaya çıkan mekanlar olarak gazinolar T şeklindeki sahne düzeniyle yıldız-hayran buluşmasını ete kemiğe büründüren yerlerdi. Yıldız sistemi, arabesk için Hollywood'takinin tersi biçimde işliyordu. Sinema, plağı tanıtmak ve satışını arttırmak için kullanılan bir araca dönüşmüştü. Yıldızlar, ne kadar “gariban” da olsalar, yıldızdılar. Bu nedenle “halk konseri” yapan sanatçılar “halk”ıyla bir araya gelen siyasetçiler gibidirler. T şeklindeki sahne, bu ayrılığı aşmaya yönelik bir mekan formasyonudur (Stokes, 2012). Yani sahne ve seyirci arasındaki hiyerarşik gerilimi azaltmaya yönelik bir hamledir. Aynı anda hem hiyerarşiyi kırar hem de onu yeniden üretir. Ankara pavyonundaki sahne ise, yıldız-hayran ilişkisinden mümkün olduğunca uzak bir biçimde, genel olarak piste çıkıp oynamak

ve konsomatrislerle konuşabilmek için örgütlenmiştir. Daha önce de değinildiği gibi, burada müzisyen bir düğün pratiği icra etmektedir. Zaten pavyonda çalan müzisyenlerin hemen hepsi düğünlerde de çalmaktadır. Satır (2014) bunu habitus'la bağlantılandırarak, zaten düğün müzisyenliği geleneği içinde doğup büyüyen ve daha sonra eğlence mekanında çalan bir müzisyenin başka tarzda çalmasının mümkün olmadığını belirtmektedir. Dolayısıyla her ne kadar bir hayran kitlesinden söz edilebilse de, bu kitlenin, aslında müziğin kurucu unsuru olduğu, sanatçının dinlerkitle bireylerinden farklı olmadığı, piyasayla ilişkinin esnaflık düzeyinde kaldığı akılda tutulmalıdır. Pavyon müzisyeni, youtube'da milyonlarca kez izlenmiş klipleri olsa da kültür endüstrisinin arka bahçesinde küçük bir yer işgal edebilmektedir. Ya da sadece yerel-enformel ilişkilerle örülmüş ve kapitalistleşmesi KOBİ düzeyinde kalmış bir kültür endüstrisinden bahsedilebilir.

Bu noktada öne çıkan 3 müzik yapım şirketi ve bu şirketlerin sahipleri ile pavyon sahipleri arasında/dolayısıyla kurulan bir ağ görülür. Bu ağ, müzisyenlerin meşhur olmasına yardımcı olur, daha fazla para kazanacakları işlere (zengin düğünlerinde oturak alemi ya da Maltepe'de lüks bir pavyon gibi) yönlendirilmelerini sağlayabilir. Müzisyenlerin çok azının ulusal bir ün kazanma gayreti vardır. Çünkü Ankaralılık, pek çok müzisyen tarafından yeterince büyük bir kimlik olarak görülmektedir. Çevrenin merkeze taşınmasının ikinci ayağı olarak merkezdeki çevrenin, merkezin merkezine doğru hareketi sonucunda oluşan bu kimlik, gündelik hayat içinde ulusal kimlikten çok daha ağırlıklıdır. Satır(2014)'ın iddia ettiği gibi, Ankara pavyon müzisyeni kültürel sermayesini genişletme/geliştirme imkanından yoksun olduğu için virtüözite geliştirmemiştir. Dolayısıyla sadece Ankara havasını “iyi düzeyde” çalabilmektedir. Habitus'u daha fazlasına, başka müzik tarzlarına olduğu kadar, başka yörelerin müziklerini de ulusal dinleyicinin kulağına göre çalmasına müsaade etmemektedir. Zaten, önceki bölümde belirtildiği gibi müzisyenler virtüözite için gerekli olan, enstrümanla baş başa kalma zamanlarını ayırmamaktadırlar, çünkü geceleri çalışarak, gündüzleri de dinlenerek geçirmeyi tercih etmektedirler. Bu durumda, 2 numaralı katılımcının “Sarhoşa ne söyleseniz olur” ifadesi, müzisyenin de işini kolaylaştıran bir durumu ifade eder.

Ankara Oyun Havası, tıpkı arabesk gibi kentli bir müziktir. Zamanla sadeleşen arabeskten farklı olarak, bozlaklarda görülen ses özelliklerinin benzerlerinin sergilenmesi (Satır, 2014) dışında enstrümantal olarak bir zorluk yoktur. İkinci odak grup görüşmesinde 7 numaralı katılımcının belirttiğine göre bağlama sanatçıları, Hamamönü'nden edindikleri

bilgilerle Orhan Gencebay ve İsmet Topçu özeninin sonucu olarak virtüözlük yönlerini geliştirmeye çalışmışlarsa da, çalışma hayatı buna engel olmaktadır. Zaten halihazırdaki yeteneklerini sahnede kullanılabılır değildir. Çünkü dinleyici kitle, aslında oyuncu kitledir ve oyun için gerekli olan sade ritmi (2/4'lük) ve melodi akışını bozan her şey oyuncunun keyfini kaçıırır. O orada oynamak ya da oynayanları izlemek için bulunur, dinlemek için değil. Zaten müziğin salt dinlemeye indirgenmesi, ses kayıt teknolojisinin gelişmesiyle son 150 yılda ortaya çıkan bir durumdur (Wicke, 2007). Dolayısıyla sahnede oyun havası çalmak, bir konser performansından çok, bir düğün performansıdır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

*Helal olsun Yozgatlı
Çankırı Çorum fark etmez
Buranın alayı Angaralı*

Müzik, toplumun bir yansıması olmak zorunda değildir, ancak elbette toplumun ürünüdür ve toplumu anlama ve açıklama çabasına eşlik edebilir. Toplumsal bir eylem olarak müzik, çeşitli biçimlerde sosyal bilimlerin konusu olagelmıştır. Sosyoloji özelinde ise, kuramcıların kendi sosyolojik ilgileri çerçevesinde toplumu anlamamın/açıklamanın bir aracı olarak ele alınmıştır. Bu açıdan Simmel’de toplumsal bir form, Weber’de rasyonalitenin aynası, Adorno’da kültür endüstrisinin manipülasyon aracı ve hakikat potansiyelini içinde barındıran sanat biçimi, Schütz’de fenomenolojik yöntemin uygulanabileceği bir nesne, Bourdieu’de sınıfsal ayrımın göstergesi, vs. İngiliz kültürel çalışmalar geleneğinden beslenen antropolojiyle yakınlaşan yaklaşımlar içinde ise müzik, toplumu yansıtan değil, onun dolayısıyla toplumun anlaşılabilirliği bir kendilik olarak görülür. Tezde Ankara Oyun Havaları’nı incelemek üzere bu bakış açılarından fenomenoloji ve kültürel çalışmalar ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Saha çalışmasında, veri toplamak amacıyla kuramsal bakış açısının getirdiği esneklik nedeniyle nitel yöntemlerden yararlanılmıştır. Nitekim, pavyonlar ve bu müziğin aktörleriyle araştırmacı arasındaki kültürel farklar, yorumlamacı bir metodolojik yaklaşımı gerekli kılmıştır. Bu bağlamda veriler odak grup görüşmesi, derinlemesine mülakat, kişisel görüşme, video içerik incelenmesi ve katılımlı gözlem yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Bir yerden bahsederken, onun şimdisini oluşturan geçmişteki rekabet halindeki hikayelerden bahsetmiş olacağımız için, bir yerin kimliğinden bahsettiğimizde de o yeri kendi tarihinden soyutlayarak ona yanlış bir öz atfetme riskiyle karşı karşıya kalmış oluruz. Edinilen bilgilere göre Ankaralı kimliğinden bahsedildiğinde içine düşülmesi muhtemel yanlış da budur. Başkent ilan edildikten sonra Ankara, ulus-devletin bir görüntüsü olarak tasarlanmış ve mekan temsilleri ile birlikte kimliği buna göre inşa edilmiştir. Ankaralılar, kendi benliklerden fedakarlıkta bulunarak, cumhuriyetin kent sahnesinde modern hayatın oluşumuna katkıda bulundular. Başkent ilan edildikten itibaren Ankaralı kimliği,

cumhuriyetle ve resmî tarih anlatısıyla birlikte inşa edilmiştir. Ancak bu kimlik, kültürün bazı özelliklerine yapılan vurgu ve atıflarla ortaya çıkarılmıştır ve kültürün diğer özelliklerinin, dolayısıyla da diğer -olası- kimliklerin unutulması anlamına gelmektedir. Modern deneyimde, ulus-devletin vatandaşı olabilmek için, köylülüğün *kısmen* unutulması gerekir (Connerton, 2012: 56). Bu bir yandan da, kültür kavramını ulus-devlet inşasında, zamansız ve mekansız, öylece “yerinde” durmakta olan bir şey olarak donuk bir şekilde ele alan tarihsiz yaklaşımın da kanıtıdır.

Bu bağlamda Türkiye’de müzik tarihini, müziğin toplumsal kuruluşunu anlamak için devlet-toplum gerilimini esas almak zorunlu görünmektedir. Zira devlet, kültür politikalarında doğrudan müdahaleci bir tavrı uzun yıllar güçlü bir şekilde korumuştur. Bu tavrın nedenleri milliyetçilik ve batılılaşma gibi kavramlar ve bunlarla birlikte modernleşme süreciyle daha iyi açıklanabilir. Bu tezin konusu olan Ankara Oyun Havaları arabesk gibi devletin müdahale alanından kaçarken ortaya çıkan müzik tarzlarından birisi olarak görülmektedir. Geleneksel İç Anadolu müziğinden oldukça etkilenen bu müzik, 90’larda, devletin piyasadan elini biraz da olsa çektiği bir dönemde, popüler alanı önemli ölçüde işgal etmiştir. Şarkı sözlerindeki kelime oyunları, basit melodiler, elektro bağlama, zaman zaman eşlik eden köçekler ilginç bir birleşim yaratmıştı. Yer yer hiciv içermesine karşın salt eğlenmek maksadıyla çalınan ve oynanan bir müzikti. 2010’larda ise bu tanıdık müzik sözlerde arabeskleşme, ritimde ağırlaşmayla yeniden popülerlik kazanmıştır. Temel icra alanları düğünler ve pavyonlar olan Ankara Oyun Havaları, Ankara’da geleneksel eğlence biçimi olan cümbüşün/ferfenenin “modern” biçimli bir devamı olarak görülebilir. Ancak kentleşme nedeniyle Ankara çevresindeki illeri de kapsayan bir eğlence pratiğine dönüşmüş olup, bu pratik Ankaralı kimliğinin belirgin bir parçası konumuna gelmiştir.

Ankaralı kimliği, son yıllarda medyada daha sık görünür olmakta ve yeniden tanımlanmaktadır. Ankara Oyun Havaları’yla ilişkisi içinde ele alındığında bu kimlik, cumhuriyet aydınlanmasının kurgusal merkezi olan Ankara’nın değil, Kuzey İç Anadolu taşrasının erime potası olan Ankara’nın kimliğidir. Cumhuriyet’in kurguladığı Ankaralı’dan oldukça farklı olan yeni Ankaralı kimliği, iç-göç sonrası başkente yerleşmiş ailelerin ikinci-üçüncü kuşak genç erkek bireylerini işaret etmektedir. Ayaşlı, Sincanlı, Polatlılı, vs. olmak önemseniyorsa da Ankaralı olmak birleştirici bir unsur olarak görülür. Zira gündelik hayat deneyimi neredeyse kimlik oradadır.

Ankara Oyun Havası, müzisyenler ve izlerkitlenin gündelik deneyimleriyle şekillenmektedir. Müzisyenler, bu müzik tarzının oluşturduğu sanat dünyasının baş aktörleri konumundadırlar. Son yıllarda popülaritesi artan bazı müzisyenler/şarkıcılar, bu müziğin ulusal düzeyde görünür olmasını sağlayarak Ankaralı kimliğinin bir temsilini oluştururlar. Bu temsil pavyonu, dansçı kadınları, samimiyeti, gerçekçiliği içerir. Ancak yeni Ankaralı kimliği, eril bir kimliktir. “Hayatı tesbih yapanlar” hep erkeklerdir. Şarkı sözleri ve videolar incelenerek ve saha çalışması yürütülerek bu kimliği açıklamak mümkün olmuştur. Sonuçta Ankara oyun havasına koşut yeni Ankaralı kimliği, çevreden gelen bir *Angaralı* erkek bireyin göç sonrası oluşan kentli kimliğidir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2012),. Müzik ve Dil. *Cogito*, S. 36, 320 -324.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Sosyolojik açılımlar*, (çev. M. S. Durgun & A. Gümüş), Ankara : Bilgesu.
- Alpay Boztepe (2014, 09.05), *Salih Ataç Düşme sakın Ankaralı 'avradın bile vermez' HD 2014 klip*. <http://www.youtube.com/watch?v=0BjzoR6hFHQ>
- Ankara Oyun Havaları (2014, 01. 06). *Müzik pınarı 1. bölüm "Ankaralı İbocan"*
<http://www.youtube.com/watch?v=rqw7tnP9qZc>
- Ankarabesk albüm kapağı (2014, 09.02), <http://www.esenshop.com/detail.aspx?id=73170>
- Arun, Ö. (2013). Rafine beğeniler ya da sıradan hazlar? Türkiye’de beğenin, ortamın ve tüketimin analizine ilişkin bir model. *Kültür ve İletişim*, 36 (2), ss. 45 -72.
- Arun, Ö. (2014). İnce zevkler - Olağan beğeniler: Çağdaş Türkiye’de kültürel eşitsizliğin yansımaları. *Cogito*, S.76.
- Aşk Müzik & Prodüksiyon (2014, 09.05). *Ahdım Var Benim - Veli Erdem Karakülâh - Resmi Klip*. <http://www.youtube.com/watch?v=gOas99-NNp8>
- Aşk Müzik & Prodüksiyon (2012, 30.09). *Neyin Kafasını Yaşıyorsun Sen - Ankaralı İbocan - Resmi Klip*. <http://www.youtube.com/watch?v=KHpsO3pfUu8>
- Aşk Müzik & Prodüksiyon. (2013, 11.04.) *Adam Gibi Seven Yar Angara'da Galmadı - İbocan - Resmi Klip*. <http://www.youtube.com/watch?v=s9vBFafw5mk>
- Aşk Müzik & Prodüksiyon (2014, 01.05.). *Fahrettin Tüyan – Ankaralı- Aşk Müzik -2014*.
<https://www.youtube.com/watch?v=vlIMjk0vDuM>
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*, S. 39, ss. 169 – 186.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe: Müziğin ekonomi politiği üzerine* (çev. Gülüş Gülcügil Türkmen). İstanbul : Ayrıntı.
- Avareler’in seçim afişi (2014), son erişim tarihi 03.09.2014.
https://www.facebook.com/pages/Avareler/628270433907546?sk=photos_stream&ref=page_internal

- Balkılıç, Ö. (2011). *Cumhuriyet, halk ve müzik*. Ankara : Tan.
- Ball, P. (2010). *The music instinct : How music works and why we can't do without it*. New York : Oxford Press.
- Batuman, B. (2002). *Mekan, kimlik ve sosyal çatışma: Cumhuriyetin kamusal mekanı olarak kızılai meydanı*. (der. G. A. Sargın) *Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (ss. 41-76).
- Becker, H.S. (2008). *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press
- Becker, H. S. (2014). *Hariciler (Outsiders) : Bir sapkınlık sosyolojisi alışması* (ç. L. Ünsaldı & Ş. Geniş), Ankara : Heretik.
- Behar, C. (2008). *Musikiden müziğe - Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik*. İstanbul: YKY.
- Bekircan Yakar (2013, 18.06). *Sincanlı Mustafa Dilek Ağacı*
<http://www.youtube.com/watch?v=1fdgXLF7JGY>
- Benjamin, W. (2008). *Pasajlar* (ç. A. Cemal). İstanbul: YKY.
- Bennett , T. (2007). *Habitus clivé: Aesthetics and politics in the work of Pierre Bourdieu*
New Literary History, Cilt 38, No.1, ss. 201 -228.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. İzmir : Aşina Kitaplar Turmaks Yayıncılık.
- Bohlman, P. V. (2011). *Focus: Music, nationalism and the making of the New Europe*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1989). 'Social space and symbolic power'. *Sociological Thought*, 7, 14-25.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J D.. (2003). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (Çev. Nazlı Ökten). İstanbul : İletişim.
- Bürger, P. (2010). *Avangard kuramı*. (çev. Erol Özbek). İstanbul : İletişim.
- Byy Sailor (2014, Şubat 17). Müzik pınarı 7. bölüm "Sincanlı Mustafa Taş"
<http://www.youtube.com/watch?v=e4t-x8U3JuU>
- Caygill, H. (1998). *Walter Benjamin - The Color of Experience*. London : Routledge
- Christin, A. (2010). *Omnivores versus snobs? Musical tastes in the United States and France*. Princeton University, Working Paper, S. 40

- Connell, J & Gibson, C. (2003). *Sound tracks : Popular music, identity and place*. Oxon: Routledge.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar* (ç. A. Şenel). İstanbul : Sel.
- Connerton, P. (2012). *Modernite nasıl unutturur* (ç. K. Kelebekoğlu). İstanbul : Sel.
- Cüneyt Özdemir, (2011, 04. 14). *Melih Gökçek kedilerle misket oynadı*
<http://www.youtube.com/watch?v=g2cjF--4Vto>
- Çelikcan, P. (1996). *Müziği seyretmek*. Ankara : Yansima Yayınları.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi – I*. Ankara : Dost.
- Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul : Say.
- Değirmenci K. (2006). On the pursuit of a nation: The construction of folk and folk music in the founding decades of the Turkish Republic. *International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music*, c.37, ss.47-65.
- Dinler, D. (2011). Türkiye’de güçlü devlet geleneği tezinin eleştirisi, *Praksis*, s. 9, ss.17 - 54.
- Dunning, A. (200?). *Beethoven or Britney? A sociological exploration of music taste, cultural consumption and social class*, Manchester Üniversitesi, Doktora Tezi.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziğinde: kimlik, tavır, teknik*. son erişim tarihi, 01.08.2014 <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=19&lang2=tr>
- emrahtv100 (2013, 05.08). *Ankara'nın Bağları Ankaralı Coşkun*
<http://www.youtube.com/watch?v=OS31RddY0Qs>
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul : Bağlam.
- Etzkorn, K. P. (1964). George Simmel and the sociology of music. *Social Forces*, 43 (1): 101-107.
- EVM Müzik Prodüksiyon (2013, 19.10). *Polatlılı Volkan – Bak gör Ankara resmi klip* - (E.V.M. Müzik Prodüksiyon., <http://www.youtube.com/watch?v=Mbd-dzb-PXI>

- EVM Müzik Prodüksiyon (2013, 15.03.). *Garaoğlan Gürkan Demirez –E30’a biner resmi klip (E.V.M. Müzik Prodüksiyon) 2014.*
<http://www.youtube.com/watch?v=IcmQdCXoIVk>
- Eyerman, R. & McCormick, L.(2006). *Myth, meaning and performance*. London : Paradigm.
- Feld, S. (1984). Communication, music, and speech about music. *Yearbook for Traditional Music, C. 16*, ss. 1-18.
- Flick, U. (2010). *An introduction to qualitative research*. London : Sage.
- Frith, S. (1991). The good, the bad, and the indifferent: Defending popular culture from the populists. *Diacritics, C. 21, S. 4*, ss. 101-115.
- Frith, S. (1996). Music and identity. (der. S. Hall and P.Du Gay), *Questions of Cultural Identity*. ss. 108 -127, London : Sage.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik, (çev. Fırat Genç)*. Ankara: Dost.
- Geertz, C. (2007). *Yerel bilgi*. Ankara : Dost.
- Goldberg, A. (2011). Mapping shared understandings using relational class analysis: The case of the cultural omnivore reexamined. *American Journal of Sociology, C. 116*, s. 5, ss. 1397 – 1436.
- Griffiths, P. (2011). *Batı müziğinin kısa tarihi* (çev. M. H. Spatar). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökalp, Z. (1999). *Türkçülüğün esasları*, İstanbul : Toker.
- Görmez, K. (2004). *Bir metropol kent Ankara*, Ankara : Odak.
- Günay, E. (2011). *Müzik sosyolojisi: Sosyolojiden müzik kültürüne Bir Bakış*. İstanbul : Bağlam.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms, *Media & Cultural Studies, S. 2*, ss. 57-72
- Hall, S. (1998). Notes on deconstructing 'the Popular' (der. J. Storey). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Pearson.

- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The meaning of style*. New York : Routledge.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin durumu*, İstanbul : Metis.
- Hüseyin Kağıt.(2014, Ocak 19). *Müzik pınarı ile çok özel "Hüseyin Kağıt" (by omrum 2014)*. <http://www.youtube.com/watch?v=2toJPtHhWUk>
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Koçak, F. A. (2008). *Social and spatial production of Atatürk Boulevard in Ankara*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, ODTÜ.
- Krims (2007). *Music and urban geography*. New York : Taylor & Francis.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve müzikal Bir Analiz*. İstanbul : Ayrıntı.
- Lefebvre, H. (1992). *The production of space*. Oxford : Blackwell.
- Lefebvre, H. (2010). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (çev. I. Gürbüz). İstanbul : Metis.
- Liotard, J. F. (2007). *Fenomenoloji*. Ankara : Dost.
- Marcuse, H. (1998). *Karşıdevrim ve İsyan* (çev. G. Koca & V. Ersoy). İstanbul : Ayrıntı.
- Morgan, H. (1997). *Focus groups as qualitative research*. London: Sage.
- Muzzetto, L. (2006). Time and meaning in Alfred Schütz. *Time and Society*, C. 15, S. 1, sf. 5-31, Londra : Sage Publications.
- Özaslan, M. (2012). Seymenlik, (der. F.Ş. Cantek), *Cumhuriyet'in Ütopyası Ankara*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.
- Özbek, M. (2012). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul : İletişim.
- Öztürkmen, A. (2007). *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul : İletişim.
- Özyurt, C. (2005). *Küreselleşme sürecinde kimlik ve farklılaşma*. İstanbul : Açılım.
- Pavyonda Sahne Düzeni (2014.03.09). neleroluyorhayatta.com

- Passler, J. (2008). *Writing through music: Essays on music, culture, and politics*. New York: Oxford.
- Qureshi, R. B. (2002). *Music and Marx: Ideas, practice, politics*. New York: Routledge.
- Randall, A. J. (2005). *Music, power and politics*. New York : Routledge.
- Ridley, A (2007). *Müzik felsefesi*, (çev. Bilge Aydın). Ankara : Dost.
- Roy, W.G. & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music, *Annual Review of Sociology*, S. 36, sf. 183-203.
- Sartre, P. (2000). *Estetik Üstüne Denemeler* (ç. M. Yılmaz), Ankara : Doruk.
- Satır, Ö. C. (2014). *Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve eğlence pratiklerinin dönüşümü*, İTÜ, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social Research*, C. 18, Sayı 1, s 76-97.
- Schütz, A. (1976), Fragments on the phenomenology of Music, *Music and Man*, C. 2, S. 1-2, sf. 5-71, Gordon and Breach Science Publications.
- Seymenler. (2014). son erişim tarihi, 01.08.2014
<http://www.ankarakulubu.org.tr/ankaraKulubu.aspx?mID=198>
- Seymenlik Kültürü. (2014). son erişim tarihi 01.08.2014
<http://ankaraseymenlerkulubu.org.tr/seymenlik/seymenlik-kulturu.html>
- Solfasol (2012). son erişim tarihi 02.08.2014
<http://gazetesolfasol.com/media/pdf/Solfasol20.Aralik2012.pdf>
- Soykan, Ö. N. (2009). *Sanat sosyolojisi : Kuram ve uygulama* (ed. Ömer Naci Soykan), s. 1-56, İstanbul : Dönence.
- Stokes, M. (1992). The media and reform: the saz and elektrosaz in urban Turkish folk music. *British Journal of Ethnomusicology*, C. 1, s. 89 -102.
- Stokes, M. (1997). Voices and places: History, repetition and the musical imagination, *The Journal of the Royal Anthropology Institute*, C. 3, S. 4, sf. 673-691.

- Stokes, M. (2012a). *Türkiye’de arabesk olayı* (ç. Hale Eryılmaz). İstanbul : İletişim.
- Stokes, M. (2012b). *Aşk cumhuriyeti : Türk popüler müziğinde kültürel mahrem*. İstanbul : Koç Üniversitesi Yayınları.
- Storey, J. (2003). *Inventing popular culture: From folklore to globalization*. Cornwall : Blackwell.
- Tak, A. (2007). *Ankara, 1923-1950: The Socio-Spatial Manifestation Of Republican Will*. ODTÜ, Doktora Tezi.
- Tankut, G. (1992). *Bir başkent in imarı*. İstanbul : Anahtar Kitaplar.
- Tanrıkorur, C. (2006). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul : Dergah.
- Tayfun Soydemir (2013, 29.07.). *Mehmet Aktaş – Sana belediye baksın – 2013*.
- Tekelioğlu, O. (1996). The rise of a spontaneous synthesis: the historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, c 32, s. 2, ss. 194+
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar : Varoştan merkeze yürüyen ‘Halk Zevki’*. İstanbul : Telos .
- Turner, V. (1991). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New York : Cornell University Press.
- Vale, L. J. (2008). *Architecture, power, and identity*. Oxon : Routledge.
- Weber, M. (1921). *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*.
http://www.textlog.de/weber_musik.html
- Weedon, C. (2004). *Identity and culture: Narratives of different belongings*. New York, Open University Press.
- Whiteley, S. , Bennett, A. & Hawkins, S. (2005). *Music, space and place: Popular music and cultural identity*. Burlington : Ashgate.
- Wicke, P. (2007). *Mozart’tan Madonna’ya – Popüler müziğin bir kültür tarihi* (çev. Serpil Dalaman). İstanbul : YKY.

Yalım, İ. (2002). Ulus devletın kamusal alanda meşruıyet aracı: Toplumsal belleğın Ulus Meydanı üzerinden kurgulanma çabası. (der. G. A. Sargın) *Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (ss. 157 -214) İstanbul : İletışim.

Yönetken, H. B. (2006), *Derlemen notları*. Ankara: Sun.