



Küresel Kültürel Akış Bağlamında Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı*

A New Understanding of Ankara Music within the Context of Global Cultural Flow

Ömer Can SATIR

Yrd. Doç. Dr., Öğretim Üyesi, Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Çorum
omercans@gmail.com

Songül KARAHASANOĞLU

Prof., Öğretim Üyesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul
atason@itu.edu.tr

Öz

Çalışmanın amacı, belirli bir coğrafik alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenen ve zamanla popüler kültürün önemli bir nesnesi haline gelen yeni Ankaralı müzik anlayışının karmaşık ve çok katmanlı yapısını, yerel ve küresel ilişki bağlamında ele almaktır. Çalışmanın teorik çerçevesini, Appadurai'nın öne sürdüğü “küresel kültürel akış” modeli oluşturmaktadır. Bu yaklaşım sayesinde Ankaralı müziğinin etnik, finans, medya, teknoloji ve ideoloji alanları belirlenerek, bu müziği farklı kılan dinamikler ağığa çıkarılacaktır. Elde edilen bulgular ışığında, Ankaralı müziğinin etnik alanı geniş bir demografik koalisyonla dayanırken, üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarına bağlı olarak gelişen finans alanı görece bağımsız bir müzik endüstrisi yaratmıştır. Teknoloji alanı bu müziğe, ağa dayalı bir toplumsal yapı üzerinden temsil hakkı tanırken, medya alanı bu müziğin yerel ötesi temelde inşasına meşruiyet kazandırmaktadır. Burada kodlanan Ankaralı söylemi ve otantisite arayışı ise, yeni Ankaralı müziğinin ideoloji alanını ortaya koymaktadır.

Anahtar sözcükler: Yeni Ankaralı müzik anlayışı, Küyerelleşme, Küresel kültürel akış, Yerel müzik

Abstract

The aim of this study is to consider a new understanding of the complex and multi-layered structure of Ankara music, which is situated between tradition and modernity and has become an important form of popular culture in the region, in the context of local and global relationships.. The theoretical framework of the study is based on Appadurai's "global cultural flow" model. The ethnoscape, finanscape, mediascape, technoscape and ideoscape of Ankara music is examined in accordance with this approach to reveal the dynamics that make this music different. In the light of these findings, it is concluded that the ethnoscape of Ankara music is based on a broad demographic coalition that has created an independent music industry with a finanscape depending on production, distribution and consumption. While this type of music is represented through a network-based social structure, it gains legitimacy outside its bounds within the media environment. The "Ankara" genre and its quest for authenticity described in this work reveal the ideoscape of the new Ankara music.

Keywords: New Ankara musical understanding, Glocalization, Global cultural flow, Local music

* Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı'nda, Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında gerçekteştirilen “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü” adlı doktora tezine dayandırılarak hazırlanmıştır.

Giriş

Ankara ve çevresinin sahip olduğu geleneksel müzik ve eğlence pratikleri, günümüzde, yerel sınırları aşan bir anlayışla, popüler kültürün yeniden ürettiği bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Öyle ki, elektro bağlama, kaşık ve zil eşliğinde oynayan kadınlarla birlikte, içinde muzip ve erotik sözler olan, ses evrenini ise yerel müzik geleneği üzerinde inşa eden bir duysal tasarımın, hipotetik bir bakışla, tahayyüllerde “Ankara”, “Âlem”, “Oyun Havası” gibi anahtar kavramlara karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu konu, başta, bağlantılı olduğu sosyal, kültürel ve ekonomik faktörler nedeniyle sosyal bilimcilerin; müzikle olan yoğun ilişkileri sebebiyle de müzikologların, özellikle odaklanmaları gereken bir alan olarak ayrı bir önem taşımaktadır. Bu doğrultuda, belirli bir kesim tarafından sevilen, nefret edilen, eleştirilen hatta bir araştırma alanı olmaya layık bile görülmeyen Ankaralı müzik ve eğlence pratiklerinin bilimsel bir perspektifte değerlendirilmesine olan inanç, bu çalışmanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim bu çalışma; günümüz popüler kültürünün ilgi çekici müziksel değerlerinden biri olarak dikkat çeken ve burada “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı”¹ olarak zikredilecek müzik kültürü ile modern yaşama koşut olarak dönüşen bu müziğe bağlı eğlence pratiklerinin, algılanabilmesi, tarihsel köklerinin ve günümüz sosyal kültürü ile etkileşiminin tespitini gerçekleştirebilmek adına tasarlanmıştır.

Bilindiği üzere müzikolojik bir çalışma, bilimsel meşruiyetini, teorik yaklaşımlardan alır. Burada ele alınan mevzu, ona en uygun teori(ler) yardımıyla soyutlanarak açıklanmak zorundadır. Buna göre, en belirgin yaklaşım, Ankaralı müziğinin ontolojik yapısına katkı sunan, yerel-küresel eklemleme bağlamında küyerelleşme olgusudur. Bu müziğin karmaşık ve çok katmanlı yapısı, ancak “yerel” ve “küresel” bileşenler ile tanımlanmasına imkân tanımaktadır. Söz konusu yerel bileşenler içinde “tarihsel köklere sahip”, “değişken”, “sosyal medya ve iletişim araçları” tarafından yönlendirilebilen özgün bir çekirdek repertuarını; repertuarı doğrudan şekillendiren hatta bizatihi “var eden” ve etnografik olarak betimlenmesi gerekebilecek özgün bir “müzik-mekân” ilişkisinin mevcut olduğu

ifade edilebilir. Doğaldır ki bu yerel bileşenler ancak küresel bileşenler ile birlikte hareket ederek söz konusu yerel müzik kültürünü oluşturabilmektedir. Küresel bileşenler arasında ilk göze çarpanlar ise, yerellik dışı dinamiklerin etkisi ile gelişen “kültürel sermaye” ve “küresel bir arketip” doğrultusunda şekillenen müziksel yapılardır. Yerel ve küresel bileşenler arasındaki başat bağlantıyı oluşturan yapının ise “iletişim teknolojileri” üzerinden tanımlanması gereken bir “medya-sosyal medya” ilişkisi olduğu fark edilebilmektedir.

Bu çalışmanın belki de en önemli noktalarından biri, Yeni Ankaralı müzik anlayışını var ettiği fark edilen bu bileşenlerin daha somut bir zemine indirgenmesi amacıyla mevcut sosyo-kültürel modeller ile ilişkisinin kurulabilmesi ve bu modeller üzerinden araştırmanın kuramsal temellerinin tanımlanabilmesidir. Bu bağlamda, tüm yerel ve küresel bileşenleri birbirleriyle ilişkilendiren temel model olan küyerelleşmeyi, Appadurai'nın kaleme aldığı “Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar” adlı çalışmasında öne sürdüğü “küresel kültürel akış” modeli destekleyecektir. Bu doğrultuda Ankaralı müziğinin etnik, finans, medya, teknoloji ve ideoloji alanları belirlenerek, bu müziği farklı kılan dinamikler açığa çıkarılacaktır.² Örneğin etnik alan, bu müziğin dayanmakta olduğu kültürel koalisyon ve bu koalisyona sebebiyet vermiş olması muhtemel olan göç kavramına vurgu yaparken, buradaki müzik ve eğlence pratikleri, Ankara’da göç ile oluşan bir “Ankara ve çevre illeri koalisyonunun” kent kültürüne adapte olabilmek, “kenti benimsemek” ya da “kendinin kılabilmek” için ürettiği bir ürün olarak algılanabilmektedir. Diğer alanlara bağlı olarak, bu müzik anlayışının öncelikli aktarım kaynağı olan teknoloji destekli sosyal medya olanakları, bu müzik kültürünün yayılabilirliğini sağlayan müzik endüstrisinin finansal gücü, aktarımın diğer aracı olan kitle iletişim araçları ve bütün önceki bileşenlerin oluşmasına hizmet ettiği yerel kimlik üzerinde yapılan bir ideoloji üzerinden tanımlayabilmek mümkündür. Bu bakımdan çalışma, nitel araştırmaya dayalı ampirik bir metodolojinin tam odağında yer almaktadır. Nitekim burada yalnızca gözlem ve betimlemeye yer verilmemiş, konunun doğası hakkında açıklamalarda ve kestirimlerde bulunulmuştur. Ankaralı müziğinin ontolojik yapısına

1 Burada tanımlanan ‘Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı’ belirli bir coğrafi alan içinde, gelenek ile modernite arasında şekillenen, hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, Ankara ve çevresinde yaşayan belirli bir kitle tarafından değer atfedilen, çalgı ve repertuar bakımından ayırt edilebilen, küresel eklemlemeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık bir kültürel pratiğe tekabül etmektedir.

2 Kuramsal çerçevenin oluşturulmasında Çerezcioglu'nun (2011) “Küreselleşme Bağlamında İzmir Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi” başlıklı doktora tezi yol gösterici olmuştur.

ilişkin tüm veriler, gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak elde edilmiş; ortaya çıkan bulgu, yorum ve tespitler ilgili başlıklar altında değerlendirilmeye açılmıştır.

Küresel Kültürel Akış Modeli

Appadurai'ya (2007, s. 251) göre, günümüzde küresel etki altında her türlü kültürel edim, “aynılık ve farklılığın birbirini destekleyen karşılıklı politikası” üzerinde şekillenmektedir. Bir anlamda küresel kültür, evrensel fikirler ile buna direnen tikel düşüncelerin karmaşık bir ürünüdür. Günümüz dünyasında çoğu insan hâlâ daha coğrafi sınırlarla belirlenmiş topluluklar olarak yaşasalar da Appadurai, bu sınırların gittikçe anlamsızlığına vurgu yapar. Zira ortaya çıkan yeni küresel çevre, oldukça karmaşık ve önceden kestirilemez çok boyutlu dinamikler tarafından yönlendirilen bir olgu olmakla birlikte ulus ötesi kültürel akışkanlıkların etkisiyle önemli ölçüde belirlenir (Haviland, Prins, Walrath ve McBride, 2008, s. 823). Bu anlamda Appadurai, karmaşık bir yapıya sahip kültür ve küreselleşme ilişkisini açıklayan “küresel kültürel akış” başlığı altında, beş temel alan veya boyut öne sürmektedir: Bunlar sırasıyla; etnik alan (*ethnoscape*), teknoloji alanı (*technoscape*), finans alanı (*finanscape*), medya alanı (*mediascape*) ve ideolojik alan (*ideoscape*)’dır.³

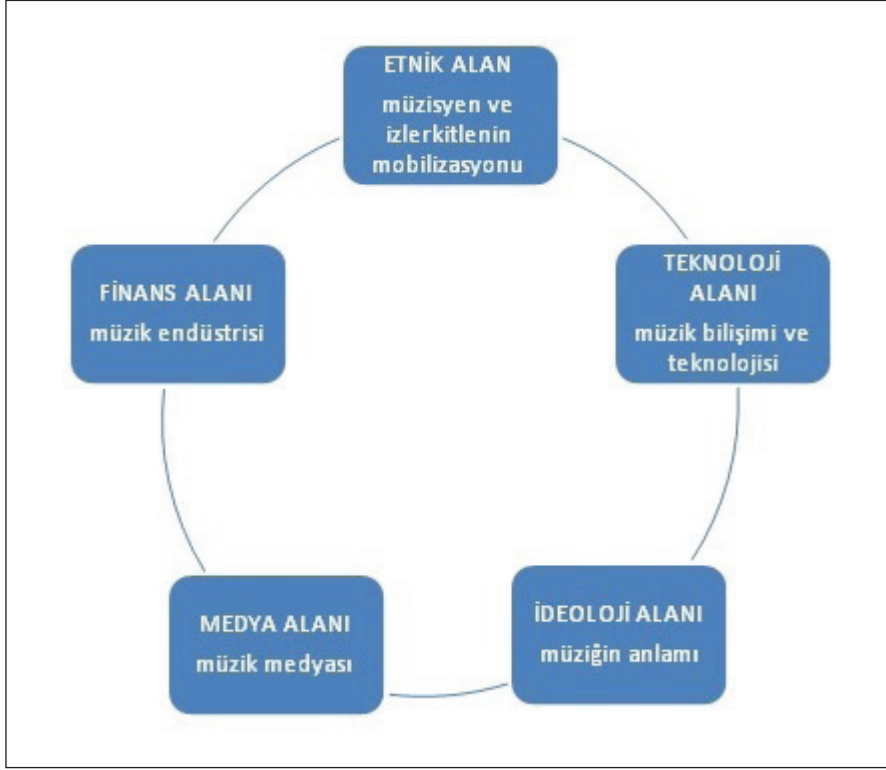
Etnik alan ile kastedilen şey, hareket halindeki grup ve insanların akışkan ve kaygan ortamıdır (Haviland, Prins, Walrath ve McBride, 2008, s. 823). Bu alan aynı zamanda içinde yaşadığımız dünyayı değiştiren insanları tanımlayan bir kategoridir (Appadurai, 2007, s. 238). İkinci bir yaklaşım olan teknoloji alanı, küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel yüksek ve basit teknoloji gerçeğini ifade eden bir kategoridir. Bu alan, önceden kısıtlayıcı olan sınırlar arasında yüksek hızlarda hareket eden küresel yapılandırılmaları işaret etmektedir (Appadurai, 2007, s. 239; Haviland, Prins, Walrath ve McBride, 2008, s. 823).

Bu modelde öne sürülen bir diğer yaklaşım olan finans alanı ise, “uluslararası bugüne kadar görülmemiş hacimde ve hızda, para akışının ve bu akışın kısırttığı piyasa işlemlerinin (uluslararası borsa ve spekülasyon işlemleri) yapıldığı ve yayıldığı bir alandır” (Sarıbay, 2004, s. 43). Etnik, teknik ve finans alanları arasında ayrılmaz

bir ilişki söz konusudur. Zira “bu alanların her biri aynı zamanda birbirlerindeki hareketler için parametre ve sınırlama işlevi gösterdikleri kadar, kendilerinin sınırlarına ve dürtülerine (biraz politik, biraz bilgiye dayalı ve biraz da tekno-çevresel) maruz kalmaktadır” (Appadurai, 2007, s. 240). Medya alanı ise, “üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan artan kamu ve özel çıkar haberlerinin yayılmasını (gazeteler, dergiler, TV istasyonları, film yapım stüdyoları vb.) ve bu medya tarafından yaratılan dünya imajlarını içeren” (Appadurai, 2007, s. 240) “gazeteler, dergiler, televizyon istasyonları, film stüdyoları gibi bildirişim (enformasyon) araçlarının elektronik olarak üretildiği ve kültürel temasların sıklaşmasını sağlayan bir alandır” (Sarıbay, 2004, s. 43). Bu alan izlerkitleye çeşitli imajlar sunmakla yükümlüdür ve sunulan bu imajların içeriği medya sahiplerinin ve onu kontrol edenlerin çıkarlarına, izleyicilere (yerel, ulusal ve uluslararası), medya donanımlarına (elektronik veya elektronik öncesi) ve medya şekline göre (belgesel veya eğlence) değişebilmektedir (Appadurai, 2007, ss. 240-241). Bu modelinin son halkası olan ideolojik alan ise, “Aydınlanma kökenli ideolojilerin ve fikirlerin dayandığı kavramların (özgürlük, refah, insan hakları, egemenlik, temsil ve demokrasi gibi) etkin olduğu” (Sarıbay, 2004, s. 43) bir kategoridir. Burada, devletlerin ürettiği ideolojiler, devlet dışı kurumlar, hegemonya karşıtı güçlerin geliştirdiği alternatif ideolojiler öne çıkarken, toplumlar, politik kültürlerini ve ortak kültürel kimliklerini bu alan çevresinde örgütlerler (Haviland, Prins, Walrath ve McBride, 2008, s. 823). Appadurai'nin önerdiği bu beş kavram, günümüzdeki küresel akımların oluşumu hakkında geçici bir formülasyon önerirken, her bir alanın birbiriyle olan ilişkisine vurgu yapılır. Zira buradaki hiçbir oluşum tek başına bir anlam ifade etmemekle birlikte her bir temel alan bir diğerini doğrudan etkileyebilmektedir.

Küresel kültürel akışkanlığı tanımlayan bu formülasyon, günümüzdeki popüler müzikleri değerlendirmede de etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Nitekim Slobin (1993), Appadurai'dan ödünç aldığı beş temel alanı popüler müzik çalışmalarına entegre ederek müziğin kültürel çalışmalarına yeni bir boyut getirmiştir. Hiç kuşkusuz günümüz müzik anlayışlarının oluşumu ve gelişiminde bu beş temel alanın oynadığı başat rol yadsınamaz bir

3 Buradaki *scape* eki, bütün bakış açılarından aynı görünen ve objektif olmayan ilişkilerden çok, bireysel aktörlere yani ulus-devletlere, çok-uluslulara, ülkelerinden sürülmüş çevrelere, alt ulusal gruplar ve hareketlere (dini, politik ve ekonomik) ve hatta iç içe geçmiş gruplara, örneğin kasabalar, komşular ve ailelere; politik, dil ve tarihi durumlarının oldukça etkisinde kalmış derinlemesine yapılara işaret etmektedir. Bu ek aynı zamanda, söz konusu bakış açılarının düzensiz akışkan şekillerini de göstermektedir (Appadurai, 2007, s. 237).



Şekil 1. Küreselleşen müziğin kültürel akış alanları.

gerçeklidir. Burada etnik alan, küreselleşmeyle hızlanan göç hareketliliğine bağlı olarak gelişen müzik anlayışlarını melez, kozmopolit bir yapıya sürüklerken, medya ve teknoloji alanı, müziğin dünyadaki dolaşım hızı her geçen gün daha da artmaktadır. Özellikle internet teknolojisi sayesinde bir müziği indirmek (*download*) veya bir müzik yüklemek (*upload*) oldukça basit bir işlemdir. Finans alanı, metalaşan müziğin küresel çapta bir tüketim nesnesine dönüşmesine ve endüstriyel bir kolun oluşumuna işaret etmektedir. İdeolojik alan ise, günümüz müziğinin motivasyon kaynağıdır. Zira ulusal kimliklerin parçalandığı bu dönemde, farklı kültürel kimliğe haiz etnisitelerin kendilerini özgürce ifade etmelerinin belki de yegâne yolu müzik üzerinden gerçekleşmektedir. Bu anlamda etnik alan, müziyen ve izlerkitlenin coğrafi hareketliliğine (mobilizasyona) denk düşerken; finans alanı müzik endüstrisine; medya alanı, radyo, TV, müzik televizyonculuğu ve basılı müzik yayıncılığına; teknoloji alanı, müziğin siber âlemdeki konumu ile kayıt teknolojileri ve icrayı destekleyen teknolojik imkânlarla; ideoloji alanı ise, müziğin içinde kodlanan anlam ve iletilerle, müziği gerçekleştirmeye dönük pratiklere karşılık gelir. Söz konusu bu soyutlama Şekil 1’de olduğu gibi sunulabilir.

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

Yeni Ankaralı Müziğinin Etnik Alanı

Appadurai (2007, s. 238), “etnik alan” ile içinde yaşadığımız, sürekli gelişme ve değişme içinde olan dünyayı yeniden inşa eden insan manzaralarına vurgu yapmaktadır. Ancak bu alana biraz daha yakından odaklanabilmek için burada önemli bir işlev gören “etnik” kavramını tanımlamak yerinde olacaktır.

Yunanca *ethnos* sözcüğünden gelen bu kavram, belirli dinsel, dilsel, mekânsal ve/veya kültürel özellikler bakımından hem kendisini diğerlerinden ayrı gören hem de diğerleri tarafında başka sayılan, bütünlüklü bir kimliğe ve kendine özgü kültürlenme sürecine sahip, grup kimliğini

koruyan ve grubun sürekliliğini sağlayan ancak zaman ve mekâna bağlı olarak değişebilen toplumsal, kültürel ve bazen de siyasal bir oluşumdur (Aydın, 2009, s. 277).⁴ Barth'ın (1969) yaklaşımına göre etnik gruplar, "(a) büyük ölçüde biyolojik olarak kendini sürdürebilen, (b) temel kültürel değerleri paylaşan ve kültürel biçimlerin birliğini açıkça gösteren, (c) bir iletişim ve etkileşim alanı yaratan, (d) mensubiyeti kendi içinde ve ötekiler tarafından tanımlanmış ve diğer kategorilerden kendisini ayırabilen bir nüfusu anlatır" (Aydın, 2009, s. 279'da aktarıldığı gibi). Bu anlamda etnik durumu belirleyen en önemli şey, "ortak bir kültürü paylaşma" durumudur.

Etnik alan içinde tanımlanan insan manzaralarının bir toplumun tüm sosyal, ekonomik ve politik yapısını doğrudan etkilediği göz önüne alındığında, söz konusu hareketliliğin müzik olgusunun değişim ve dönüşümüne zemin hazırladığı, yeni tarz ve türlerin oluşumuna imkân tanıdığı söylenebilir. Nitekim popüler müzik tarihi, kitle mobilizasyonuna bağlı olarak gelişen sayısız türle doludur.⁵ Benzer bir durum Ankaralı müzik anlayışı için de geçerlidir. Zira bu müzik, insan hareketliliğine bağlı oluşan bölgesel iç göçlerle birlikte merkez ve çevre arasında mekik dokuyan, her iki dinamikle sürekli ilişki halinde olan, hem gelenekten hem de moderniteden etkilenen bir anlayışın ürünüdür. Bu anlamda, Ankara'da, ortak bir kültürel değer inşa edip bunu paylaşan, Barth'ın da deyiimiyle "bir iletişim ve etkileşim alanı yaratıp, ötekiler tarafından tanımlanan" (Aydın, 2009, s. 279'da aktarıldığı gibi) yeni bir kitleden söz etmek mümkündür. Söz konusu demografik yapının ne olduğu sorusunun yanıtı ise, hem müziğin hem de aşağıdaki nitel ve nicel verilerin içinde gizlidir.

Önemli bir çekim merkezi olan Ankara, Türkiye'de en fazla net göç alan iller liginin önemli bir aktörüdür. İsta-

tistik veriler göz önüne alındığında, kentin aldığı net göç, 1970-1975 döneminden 1995-2000 dönemine kadar yaklaşık iki katına, 2008-2009 dönemine kadar geçen süre içinde ise kadar yaklaşık dört katına çıkmıştır. 2009-2010 dönemi itibarıyla Ankara'nın net göç hızı %10.41 düzeyindedir. Bu oran İstanbul (%7.77) ve İzmir (%7)'in üzerindedir. Ancak, bu yoğun göç akımı, nüfusun ilçelere olan dağılımında dengesizlik yaratmıştır. TÜİK verilerine göre, Keçiören, Çankaya, Yenimahalle, Mamak ve Sincan'dan oluşan en büyük beş ilçe, Ankara nüfusunun %68,5'ini teşkil ederken, çevrede kalan Kalecik, Ayaş, Güdül ve Evren gibi yerleşimlerin nüfustaki payı yalnızca %1'dir (Ankara Kalkınma Ajansı, 2011, s. 66). Burada sözü edilmesi gereken diğer bir nokta, kent nüfusunun sanayileşme oranına bağlı olmamasıdır. Zira Ankara'nın kentleşme oranı, sanayi büyüme oranına göre oldukça yüksektir.⁶ Bu açıdan Ankara, demografik kentleşen bir şehirdir.

Bu çerçevede değerlendirilecek diğer bir konu, Başkent Ankara'nın hangi il ve bölgelerden göç aldığıdır. Yine TÜİK verilerine göre, kentin, doksanlı yıllardan bu yana en fazla göç aldığı on il sırasıyla; İstanbul, Kırıkkale, Yozgat, Çorum, Çankırı, İzmir, Konya, Antalya, Kırşehir ve Samsun'dur (Ankara Kalkınma Ajansı, 2011, s. 67). Bu sıralama içinde Ankara'nın en çok göçü yine kendi bölgesinden aldığı açıkça görülebilir.

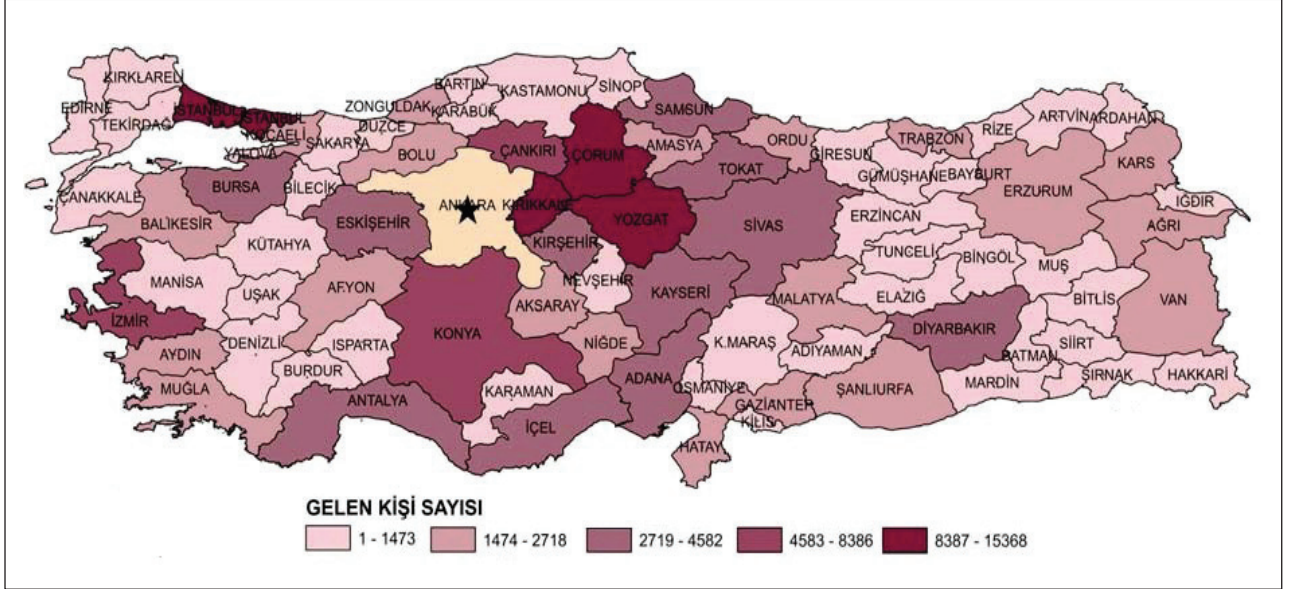
Ankara'nın aldığı göçü nitel ve nicel verilerle gözler önüne seren Şekil 2'de görüldüğü üzere, kente giren nüfusun önemli bir bölümü Orta Anadolu'ya aittir. Nitekim Ankara'ya en çok göç veren çevre kentlerden Kırıkkale, Yozgat, Çorum,⁷ Çankırı ve Kırşehir illeri, yine bu kente en fazla göç veren nüfus sıralamasında birincidirler. Yine TÜİK verilerine göre, Ankara nüfusunun %7'sinden fazlasını Çorumlular, %6'sını Yozgatlılar, %5'ni Çankırılılar,

4 "Etnik sıfatı, şimdiki kadar yanlış bir biçimde soy, kandaşlık ve aynı dili konuşmakla ilişkilendirilmiştir. Oysa bu kavramın alanı, bütün bunları ya da bunlardan birini yahut birkaçını içerebilmekle birlikte, esas olarak kendini farklı algılamakla ilgili bulunan, kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir halk olma, ayrı bir kültürel varlık olma bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı olan ötekiler ile araya çizginin çekildiği noktada başlar. Kavramın dinamizmi de bu durumla ilişkilidir. Bu nedenle kavrama yapılan bütün doğallık ve özsellik atfaları bilim dışı ve ideolojiktir" (Aydın, 2009, s. 278).

5 Örneğin Rebetika, 1923 mübadelesiyle Anadolu'dan Yunanistan'a göç eden Rumlar ile özdeşleştirilir. Göçmen kültürlerin popüler müziklerine ait örnekleri çoğaltmak mümkündür. Stokes'a (1998, s. 28) göre, Peru'daki Chika müziği, hızlı endüstrileşmenin bir sonucu olarak And göçmenlerince başkent Lima'ya getirilmiş ve buradan yayılmıştır. İrlanda'daki Country ve Batı müziği ise daha çok, kültürel olarak bozulmuş bir toplumun sonucu olarak yorumlanmıştır. İsrail'de, Batılı ve Doğulu Yahudi deneyimlerini bütünleştirme problemlerinin odak noktasını Rock müziği oluştururken, Cezayir'de Rai, Fransa'ya göçle, sömürgecilik sonrası Batı Avrupa'da Müslüman ve Kuzey Afrikalı olarak hayatla mücadele eden Cezayir gençliğinin sorunlarıyla özdeşleştirilmiş bir tarihe sahiptir.

6 Ankara, bir memur kenti olmanın yanında ekonomik gelişimini hizmetler sektörü üzerinden gerçekleştirir. Sıcak para akışının oldukça yoğun olduğu bu sektörün kente kazandırdığı gayri safi katma değer (GSKD) oranı %72'dir. Hizmet sektörünü, %25 ile sanayi ve %3 ile tarım takip etmektedir (Ankara Kalkınma Ajansı, 2011, s. 34).

7 Çorum, coğrafi ayrımlarda, her ne kadar İç Orta Karadeniz Bölgesi'nin bir unsuruydu da kültürel bakımdan İç Anadolu Bölgesi içinde değerlendirmek doğru olacaktır.



Şekil 2. Ankara'nın aldığı göçün mekânsal dağılımı.

Kaynak: Ankara Kalkınma Ajansı, 2011, s. 175.

%4'nü Kırıkaleliler ve Kırşehirli, %2'sini ise Konyalılar oluşturmaktadır (Ankara Kalkınma Ajansı, 2011, s. 67). Tüm bu çevre illerin, şehrin toplam nüfus içindeki oranı %24'e tekabül eder. Bu sonuca bir de Ankara'ya bağlı ilçelerde yaşanan insan hareketliliği de eklendiğinde, kent nüfusunun önemli bir oranının çevre unsurlar tarafından karşılandığı açıkça görülebilmektedir.

Cohen'e (1997, s. 117) göre, bir müziğin üretiminde din, cinsiyet gibi faktörlerin yanında etnisite ve göç faktörleri de önem taşır ve dolayısıyla müzik ile yerelin ilişkisi sürekli değişkendir. Cohen, coğrafi hareketliliğin mevcut kültürleri etkilediğini, özgün mekânların yanında müziklerin de oluşumuna olanak sağladığının altını çizer. Bu anlamda yeni Ankaralı müzik anlayışı da, her ne kadar kendisini merkez üzerinden tanımlasa da bu müziğin aktörleri, çevre unsurların birer elemanıdır ve bu müzik, insan hareketliliğinden açık bir biçimde izler taşır. Orta Anadolu nüfusunun kent üzerindeki etkinliği, Ankaralı müziğinin geniş bir demografik koalisyon içinde üretildiğine işaret eder. Buradaki coğrafi hareketlilik, kent kültü-

rünü ve yerleşimini mekânsal açıdan etkilediği gibi, yeni bir müzikal kimliğin inşasına zemin hazırlamıştır.

Diğer bir açıdan, Ankaralı müziğinin ortaya çıkışı ile kentin Cumhuriyet sonrası gelişimi arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur.⁸ Bu müziğin başlangıçta Sincan ve çevresinde örgütlenmesi ise, bu ilişkin en somut kanıtıdır. Yukarıda da değinildiği gibi, Ankaralı müziği her ne kadar, özgül kimliğini Ankara (merkez) üzerinden tanımlasa da, çevre dinamikler müziğin üzerinde halen belirleyici bir faktördür. Bilhassa Cumhuriyet döneminin iskân politikaları dâhilinde, Balkan göçmenlerin yerleştiği küçük bir köyken, seksenlerden itibaren Doğu ve Orta Anadolu'dan gelen göç akınlarının merkezi olan Sincan, bu müziğin çıkış noktasıdır. Buranın gerek demir ve kara yolu hatlarının üzerinde bulunması gerek Ankara'nın alım gücü açısından en ucuz yerleşim yerlerinden biri olması 1980'den bu yana en hızlı büyüyen ilçe olmasına imkân tanımış; bu avantajlar zamanla Sincan'ı orta ölçekli bir çevre yerleşim yeri olmaktan çıkarıp, sosyal açıdan çokkültürlü, metropoliten bir yaşamın merkezine taşımıştır. Yine de burası, konumu gereği, geleneksellik izlerini

8 Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara yalnızca merkez ilçe üzerinde konumlanırken 1950 yılından itibaren Çankaya, Yenimahalle ve Altındağ ilçelerine ayrılmıştır. 1983 yılından sonra 3030 sayılı Yasanın yürürlüğe girmesiyle, bu ilçelere Keçiören ve Mamak ilçeleri eklenmiş, 80'li yılların sonunda Sincan, Etimesgut ve Gölbaşı ilçelerinin katılmasıyla Ankara sekiz ilçeli büyük bir şehir haline gelmiştir (Ankara Büyükşehir Belediyesi, t.y.).



taşıyan çevre dinamikleriyle irtibatını koparmamıştır. Burada şekillenen ve geleneksel yanı ağır basan kozmopolit yapı, kültürel birikimlerinin üstüne yeni bir müzikal anlayış geliştirerek günümüzdeki Ankaralı müziğinin inşasına zemin hazırlamıştır. Bu nedenledir ki, Ankaralı müziği başlarda Sincan müziği/havası olarak tanınmış, hatta Sincanlı kimliği, Ankaralı kimliğinin önüne geçmiştir.⁹ Ancak zamanla çevre unsurların merkezle bütünleşmesi, özgül coğrafi adlandırmaları işlevsiz hale getirirken, bütüncül bir şemsiye isim olan Ankaralı nitelemesinin önünü açmıştır. Müziksel bir ifadeyle, bir darbuka ve bir manyetikli bağlama ile icra edilen “Sincan sound”u yerini, armonik yanı ağır basan, elektronik davul ve klavyenin eşlik ettiği bir “Ankara sound”una bırakmıştır.

Yeni Ankaralı Müziğinin Finans Alanı

Müziğin finans alanı doğrudan müzik endüstrisiyle ilişkilidir. Plâk şirketlerinden, farklı formatlardaki kayıtların üretimi ve satımına; müzik yayıncılığında, çalgı yapımı ve kayıt (*recording*) gibi müziksel donanımları içeren müzik teknolojilerine; müziğe ait tişört, poster gibi ticari ürünlerden, telif ve yayım haklarına kadar geniş bir alanda faaliyet gösteren bu endüstri (Shuker, 2005, s. 172), müziğin yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim süreçleri üzerinde söz sahibidir. Bu alanın aynı zamanda finansal kaynakları kontrol eden bir güce sahip olması, müziğin kültürel anlamını kısmen belirlemesi açısından önemlidir. Söz konusu bu ilişki ise, “kültür endüstrisi” üzerine düşünmeyi gerektirir. Nitekim modern toplumalarda müzik, dolaysız kullanım olanağını yitirmiş, “pazar” (*market*) tarafından değerinin belirlendiği bir metaya dönüşerek rasyonelleştirilmiştir (Adorno, 2003, s. 77). Featherstone’un (2005, s. 38) deyişiyle, üretim alanında beliren meta mantığı ve araçsal rasyonelliğin aynısının tüketim alanına da sirayet etmesi, boş zaman uğraşları, sanat ve kültürün, kültür endüstrisinin süzgecinden geçerek, piyasa mantığı içerisinde kültürün alımlanmasına ve mübadele değerinin buyruğuna girmesine zemin hazırlamıştır.

Dünyada müzik endüstrisi, yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarının karmaşık bir bileşenidir. Müzikte yaratım ve üretim süreci, bir müzik eserinin yaratılmasından kaydedilmesine kadarki tüm aktörleri, mekânları ve üretim dinamiklerini kapsarken; bu üretimin dağıtımını ve tüketimini sağlayan yapım ve organizasyon şirketleri, müzik marketler, internet yoluyla müzik indirilen (*download*) ve çevrimiçi dinlenebilen (*streaming*) web siteleri ile televizyon ve radyolar finans alanının ana kaynağını oluşturmaktadır. Özellikle ses kayıtlarının dijitalleşmesi ve internet yoluyla kolay ulaşılır hale gelmesi, önceleri müzik endüstrisini ayakta tutan fiziki albüm satışlarını ciddi oranda düşürerek, sektörü ağırlıklı olarak canlı performans, konser ve festivallere kaydırmıştır. Hiç kuşkusuz bu pazar payında sosyal medya ve dijital müzik servis sağlayıcılarından elde edilen telif gelirlerinin etkisi büyüktür.¹⁰

Müzik endüstrisinin küresel ölçekli mevcut durumu, yerel değerleri ağır basan Ankaralı müziği üzerinde de kısmen etkilidir. Nitekim günümüzde bu müzik, finans alanını iki boyutta genişletmektedir. Bunlardan biri yapım şirketleri, diğeri ise canlı icraya bağlı performanslardır. Buradaki en önemli faktör hiç şüphesiz canlı performansla bağlı gelişen kazançtır. Zira unutulmamalıdır ki, bu müzik, temelde açık veya kapalı mekânlarda gerçekleşen geleneksel eğlence pratiklerinin önemli bir parçasıdır ve diğer popüler türlerden farklı olarak, müzikal kimliğini, duysal tasarımların kusursuzca yapıldığı kayıt stüdyolarında değil; düğün, kına, asker uğurlama ve muhabbet/oturak âlemi gibi sosyal ortamlarda kazanmıştır. Ancak yine de Ankaralı müziğinin yaygınlık kazanmasında yapım şirketlerinin payı büyüktür ve uzun bir süre bu müziğin gelişiminde etkili olmuşlardır. Bu aşamada, Ankaralı müziğinin fonogram yapımcılarıyla olan serüvenini tarihsel olarak üç aşamada değerlendirmek doğru olacaktır.

Bunlardan ilki, 1950 ile 1980 arası yeni Ankaralı müzik anlayışının temellerini atan, Refik Başaran, Bayram Aracı ve Zekeriya Bozdağ gibi müzisyenlerin plâklarını çıkaran,

9 Sincan’da ikamet eden bireyin kimlik algısı diğer metropol ilçelere göre değişkenlik gösterebilir. Burada yaşayan biri genelde kendisini “Sincan’da ikamet ediyorum”dan ziyade “Sincanlı” olarak tanımlar. Buna karşın bir “Çankayalı” söylemini duymak neredeyse imkânsızdır.

10 Tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’deki müzik sektörü artık yeni bir dönem içindedir. Zira 90’lı yıllarda alınan bandrol sayısı 250 milyon adetken, bu rakam 2000’li yılların başında 40 milyona (Ertürk, 2010, s. 18), günümüzde ise 12 milyona kadar düşmüştür. Buna karşın dijital tüketim her geçen gün yükselişini sürdürmektedir. Diğer yandan dijital alanı, daha fazla dinleyiciye hızlı bir şekilde ulaşma yöntemi olarak kullanan ve bu alandaki haklarından feragat eden birçok sanatçı ve temsilcileri (menajerler ve sanatçı ajansları), yarattıkları bu yeni dinleyici kitlelerine konser vermekte gelecek görmektedir. Dolayısıyla tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de canlı performanslar, konserler ve festivaller müzik endüstrisinin ağırlık verdiği yeni alanlardır. Ayrıca bazı yapım şirketleri, albüm yapımının yanı sıra menajerlik sistemine yönelmişler, albümünü yayınladıkları sanatçıların menajerlik işlerini de yürüterek bu alanda uğradıkları ekonomik kayıpları canlı müzik üzerinden alanından kapatma yolunu seçmişlerdir (Ertürk, 2010, s. 11).



Columbia, Fonex, His Master's Voice (Sahibinin Sesi) ve Odeon¹¹ gibi yabancı şirketlerdir. Amerika ve Avrupa merkezli olan bu yapım şirketleri, yirminci yüzyılın başından ortasına kadar Türkiye'deki müzik sektörünü tek elden yönetmişlerdir (Akgül ve Çoğulu, 2006, s. 80).¹² İlerleyen dönemlerde müzik sektörü yerli sermayenin eline geçmiş¹³ ve plâk firmalarında önemli bir artış gözlenmiştir. Seeman'a (2001) göre, dönem itibarıyla (60'ların başı 70'lerin sonu) plâk teknolojisindeki gelişmeler, alım gücünü kolaylaştırmış, bu sayede piyasa kentli kesimin tek elinden çıkarak yerleşme yolunda hız kazanmış ve böylece yerel müziklerin piyasada önemli bir yer edinmesi kolaylaşmıştır (Akgül ve Çoğulu, 2006, s. 82'de aktarıldığı gibi). 70'li yılların sonundan itibaren kaset formatına geçilmesi¹⁴ ise yeni Ankaralı müziği için bir milâttir. Zira bu müzik, o dönemde gelişen kaset teknolojisi sayesinde mekânsal bağlamından koparak geniş kitlelere ulaşabilmiş, kendine özgü bir müzik sektörü yaratabilmiştir. Seksenlerden itibaren Ankaralı müziğine, yerel nitelikli, küçük/bağımsız (*indie*)¹⁵ plâk şirketleri hâkimdir. Özellikle de Bentderesi çevresinde konumlanan İstanbul, Özleyiş ve Tunç gibi yerel yapım şirketlerinin Ankara çevresindeki Abdal müzisyenleri getirerek oyun havası ve bozlak tarzı albümler çıkarması burada önemlidir (Peçenekli Süleyman, kişisel iletişim, 15 Kasım 2012). Doksanlı yıllara gelindiğinde, kentte, orta ölçekli bir müzik endüstrisinin oluştuğunu söylemek mümkündür. O dönem itibarıyla hizmet veren bazı Ankaralı plâk şirketleri şunlardır: Orhan Plâk, Kazan Plâk, Ahsen Kasetçilik, Sıla Müzik, Class Kasetçilik. Yine de İstanbullu yapım firmaları için Orta Anadolu müzik kültürü öteden beri ilgi alanı olmuştur. Uzelli, Türküola, Minareci, Harika ve Türküfon gibi zamanının büyük plâk yapımcılarının oyun havası ve bozlak tarzı albümlere imza attıkları görülebilir. Aynı durum 90'lı yıllar için de söylenebilir. Nitekim önceleri

yerel bir sanatçı profili taşıırken zamanla ünü ülke geneline yayılan Oğuz Yılmaz'ın o dönemde Jet, Çınar ve Ozan Müzik gibi İstanbullu yapım şirketleriyle çalışmış olması söz konusu bu duruma iyi bir örnektir.

Tüm bu gelişmeler ışığında, 90'lı yılların sonuna gelindiğinde küçük/bağımsız bir Ankaralı yapım şirketinden söz etmek oldukça güçtür. İstanbul piyasası her alanda olduğu gibi müzikte de Ankara'yı denetim altına almayı başarmış, bu müziğinin sektördeki pazar payını yerel firmalara kaptırmamıştır. Ancak şu bir gerçektir ki, bu müzik en çok satış grafiğini yapımcılığını büyük şirketlerin üstlendiği dönemlerde yapmıştır. Örneğin MÜ-YAP'ın 2004-2010 tarihleri arasında¹⁶ en çok bandrol alan yerli albümler arasında bu müziğinin konumu incelendiğinde, Ankaralı albümlerinin bandrol satışında ülke çapında ilk yüzün içine girdiği tespit edilmiştir. Buna göre, 2004 yılında ilk olarak 59. sırada ve 300.000'i aşkın bandrol satış rakamına sahipken, 2005 yılında ilk 10'a girmeyi başararak 450.000'e yakın bandrol satışına ulaşmıştır. 2006 yılında en fazla 35. sırada yer alırken, yine 300.000'i aşan bir bandrol satışı söz konusudur. 2008 ve 2010 yıllarında ilk 20'de yer alırken bandrol satış rakamlarında önemli bir düşüş görülmektedir. Ancak sıralamadan da anlaşılacağı gibi söz konusu bu gerileme Türkiye'deki genel albüm satışlarındaki düşüşle paraleldir. (MÜ-YAP, 2013) Her ne kadar bandrol satışlarında dikkate değer bir azalma yaşansa da, Ankaralı müziğinin satış rakamlarındaki mevcut sıralaması yıllar içindeki başarısını kanıtlar niteliktedir.¹⁷

Günümüzde ise durum bir önceki dönemden oldukça farklıdır. Bilişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, *download* ve *streaming* yoluyla, Ankaralı müziğinin internet üzerinden tüketimini hızlandırırken, fizikî albüm satışlarını sonlandırmıştır. Böylelikle büyük yapım şirketleri Ankaralı müziğiyle yollarını ayırmıştır. Ortaya çıkan

11 1962 yılına ait Odeon katalogunda, oyun havalarının ayrı bir tür olarak yer alması dikkat çekicidir (Akgül ve Çoğulu, 2006, s. 81).

12 Firmaların mümessilliğini ise gayrimüslimler (Ermeni ve Musevî) üstlenmiştir (Akgül ve Çoğulu, 2006, ss. 80-81).

13 1962 yılından itibaren başlayan 45'lik plâk devri ilk olarak Şençalar firmasının kurulmasıyla başlamış ve böylece yerli plâkçılık dönemini açılmıştır (Özbek, 2010, s. 121).

14 1974 yılında kasetten kasete hızlı kayıt yapan makinelerin ithal edilmesi ve 1976 yılında Plaksan'ın ilk yerli kaset üretimine başlaması kaset tüketiminin hızlı yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır (Özbek, 2010, s. 121).

15 Shuker (2005, s. 30) plâk şirketlerini iki grupta değerlendirir. Bunlardan ilki, Sony, EMI, Universal/PolyGram gibi büyük çaptaki uluslararası şirketlerdir. İkinci ise yerel veya ulusal etkinliği olan küçük çaplı bağımsız şirketlerdir (*indies*).

16 MÜ-YAP'ın yayınlamış olduğu en çok bandrol alan albümler listesi yalnızca 2004-2010 yılları üzerine bir istatistiki çalışmayı gerektirmiş olup, bu tarihlerin öncesi ve sonrasına ilişkin herhangi bir veri resmi olarak paylaşılmamıştır. Ayrıca 2007 yılına ait veriler yer almazken, 2009'a ait verilen bilgiler de ilk 50 albüm üzerinden verildiğinden Ankaralı müziğinin bu yılda ne kadar satış yaptığı bilgisine ulaşamamıştır.

17 Elbette ki buradaki başarının en önemli mimarı Ankaralı Namık'tır. MÜYAP'ın 2006 yılında düzenlemiş olduğu "Türkiye Müzik Endüstrisi Ödülleri" kapsamında Ankaralı Namık, en çok satış yapan albümler sıralamasında Platin ödüle layık görülmüştür.

boşluğu ise, tıpkı doksanlı yıllarda olduğu gibi, yeniden Ankara merkezli prodüksiyon şirketleri doldurmuştur. Yalnız bir farkla; artık bu müziğin yeni patronları, yine bu müziğin mutfağında yetişen müzisyenleridir. Uzun yıllar bu alanda hizmet veren Ankaralı bazı yorumcu ve müzisyenler sektörden kazandıkları paraları, sermaye birikimine dönüştürerek, bu müziğin yaratım, üretim ve dağıtımını tek elden yönetmeye başlamışlardır.¹⁸

Daha önce de değinildiği gibi, bu müziğin diğer bir başat finans alanı, canlı müziğe ve performansa bağlı durumlarıdır. Düşün, kına ve asker eğlencesi gibi açık veya kapalı mekânlarda yapılan geçiş dönemi eğlenceleri ile 2000’li yılların başından itibaren eğlence sektörüne oyun havası tarzıyla yeni bir anlayış getiren gazino, pavyon, gece kulübü gibi eğlence mekânları Ankaralı performansının sergilendiği alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki alanın finans akışı ve organizasyon yapısı ise farklıdır. Nitekim Ankara çevresindeki geçiş dönemi eğlencelerini yürütecek müzisyenler aracı eliyle ayarlanırken, bazı durumlarda doğrudan “Ankaralı sanatçı” ile de irtibat kurularak anlaşma yoluna gidilebilmektedir. Çevresinde ortalama bir isim yapmış olan “sanatçı” kendi ekibini ve ses sistemini getirmek suretiyle günümüzün parasıyla 2.000 ilâ 4.000 TL arasında bir ücret karşılığında sahne alır. Eğer düşün öncesi veya sonrasında bir “oda muhabbeti” yapılacaksa anlaşmaya bağlı olarak ücret artabilir. Özellikle yaz ayları Ankaralı müzisyenler için düşün mevsimidir ve kazançlarının önemli bir kısmı bu yolla sağlanmaktadır. 2000’li yılların hemen başında, sanat müziği, halk müziği ve arabesk-fantezi tarzı müzik yapan gazino/pavyon tipi eğlence mekânlarının “oyun havası” ya da emik bir ifadeyle “kaşık havası” icra eden işletmelere dönüşmesi, bu müziğin finans alanını genişletmiştir. Gecede üç veya dört farklı grubun yer aldığı, şefi, garsonu, komisi, işletme müdürü ve konsomasyona/oyuna çıkan kadınlarıyla birlikte yüzden fazla kişinin çalıştığı bu mekânların aylık cirosu, 500.000 ilâ 700.000 TL arasındadır (S. Küçük, kişisel iletişim, 15 Kasım 2012). Burada çalışan bir müzisyenin gecelik kazancı 500 ilâ 600 TL arasında değişirken, konsomatrisler, gösterdikleri performans/oyuna ve müşteri talebine göre 250 ilâ 500 TL arasında bir kazanç elde etmektedirler. Ancak tek gelir kaynağı, tüketilen yiyecek ve içecek üzerinden ödenen hesap değildir. Bu mekânlarda konsomasyona

çıkan kadınlarla sahnede oyun oynamak belirli bir ücrete (25-30 TL) tabidir. Bu pratik söz konusu ortamlarda “çok” olarak tanımlanmakta ve işletmelerin önemli bir gelir kaynağını teşkil etmektedir.

Yeni Ankaralı Müziğin Teknoloji Alanı

Appadurai’nın kavramsallaştırdığı ‘teknoloji alanı’ müzikte farklı başlıkları kapsayan bir şemsiye kavram olarak karşımıza çıkar. Theberge’ün (1999) deyiimiyle, müzikteki teknolojiyi salt cihaz olarak görmek yerine, müziği kaydeden, çalan, farklı kayıt formatları olan ve radyo, bilgisayar ve internet aracılığıyla dağıtılan bir üretim ve tüketim organizasyonu olarak düşünmek daha doğru olacaktır (Shuker, 2001, s. 51’de aktarıldığı gibi). Bu anlamda Shuker (2001, s. 51), müziğin teknoloji ile olan ilişkisini belirli temel faktörler üzerinden tartışmaya açmaktadır. Bunların en başında enstrüman teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin müziğin yaratımına ve özellikle de yeni soundların üretimine olan etkisi gelirken; stüdyo ortamında kullanılan cihaz ve kayıt formatları ile müziği yayımlayan radyo, TV ve internet gibi teknolojik aygıtlar işaret edilen diğer dinamikler olarak karşımıza çıkar.

Bu başlık altında, Ankaralı müziğinin teknoloji ile olan çok boyutlu ilişkisini, bilişim teknolojileri içindeki konumu ile bu müziğin icrasını geliştirilen teknolojik donanımlar (ses kayıt cihazları, amplifikatörler, ekolayzır ve efekt cihazları, manyetikler, sintisayzır klavyeler vb.) çerçevesinde ele almak yerinde olacaktır. Nitekim bilişim boyutu, müziğin yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarıyla ilgiliyen, icrayı geliştiren teknolojik donanımları yalnızca müziğin üretimiyle ilişkilendirebiliriz.

Günümüzdeki müzik anlayışları, “insan ilişkilerinin enformasyon ve iletişim teknolojileriyle bütünleştiği, piyasa işlemlerinin, örgütlenmelerin ve kültürel faaliyetlerin elektronik iletişimle yapıldığı” (Sarıbay, 2004, s. 3), Castells’in (2005) deyiimiyle, ağa dayalı gelişen yeni bir toplumsal yapı içinde kurgulanmaktadır. Bilhassa internet teknolojisi, müziğin alınması ve pazarlanması sürecine yeni bir boyut getirmekle birlikte hem izlerkitleyi hem müzisyeni hem de müzik endüstrisini aynı plâformda birleştirebilmiştir. Diğer bir deyişle, ağa dayalı siber yapı, büyük bir tüketici hâkimiyeti yaratarak müzik endüstrisi içindeki

18 Ankara havalalarının ünlü ismi Oğuz Yılmaz’ın kurduğu Seğmen Müzik, besteci ve aranjör Tayfun Soydemir’in kurduğu Aşk Müzik, kaşık havası çalan gazinoların aranan isimlerinden Volkan ve Ali Yaprak kardeşlerin kurduğu Yaprak Müzik, günümüzdeki Ankaralı müzik sektörünün önde gelen yapımlar firmalarıdır.

tüm aracı kurumları ortadan kaldırmıştır (Shuker, 2001, s. 64). Bu durum aynı zamanda “tek başına yapılabilir” (*do-it-yourself*) bir prodüksiyon anlayışını ortaya çıkarmıştır.¹⁹ Bu anlamda, Ankaralı müziğinin teknoloji alanı ile olan ilişkisini, müzisyenlerin bilişim teknolojilerini kullanma durumları ile bu müziğin alıcı olan izlerkitlenin internet üzerinden gerçekleştirdiği tüketim pratikleri çerçevesinde ele almak yerinde olacaktır.

Günümüzde birçok Ankaralı müzisyen, kayıtlarını ev tipi stüdyolarda (*home studio*) gerçekleştirip, sosyal medya aracılığıyla üretimlerini kendi hesaplarına yükleyerek (*upload*) buradan paylaşma yoluna gitmektedir. Burada sanal ortam, müzisyenler için önemli bir pazar alanı olmakla birlikte müziğin dolaşımına girip tüketime açıldığı bir mecradır.

Bu müziğin kayıtları artık “*home stüdyo*” denilen yerlerde kaydediliyor. Zaten profesyonel stüdyolarda kullanılan teknolojinin aynısı burada da mevcut. Kendi kaydımızı kendimiz yapıyoruz. Dükkânın altını stüdyo yaptık. Bizim dışımızda kayıtlarını evde yapan arkadaşlarımız da var. Bu kayıtları Facebook ve Youtube’a yüklüyoruz. Aynı zamanda radyolara da gönderiyoruz. Albüm artık bizim için kartvizit gibi bir şey, albümden herhangi bir kazanç beklemiyoruz (Kazanlı Volkan, kişisel iletişim, 13 Kasım 2012).

Bu müziğe ilişkin son dönemdeki teknolojik gelişmelerden bir diğeri ise, eğlence mekânlarında yapılan canlı performansların müzisyenler ve/veya müşteriler tarafından taşınabilir bilgisayarlar veya akıllı telefonlarla kaydedilip, MP3 formatına dönüştürülerek yayınlanmasıdır. Kazanlı Volkan’a göre, bu tip kayıtlar Ankaralı izlerkitlesi tarafından talep görmektedir. Burada profesyonellikten öte orijinalite devrededir:

Bu müzikte fazla kalite aranmadığı için dinleyici stüdyo kaydına pek önem vermiyor. Sahnede laptopla kayıt yapılıyor. Daha sonra bu kayıt üzerinde biraz oynama yapılıyor; meselâ eserin sonuna “*fade out*”²⁰ ekleniyor. Artık müşteri mekânda telefonuna kaydettiği müziği bile MP3 yaparak arabasında dinliyor (Kazanlı Volkan, kişisel iletişim, 13 Kasım 2012).

Ankaralı kültürü içinde müzisyenler kadar bu müziğin izlerkitlesi de sosyal ağların önemli bir aktörüdür. Kaymas’a (2012, s. 197) göre, “90’lı yıllar boyunca yeni iletişim araçlarındaki gelişim süreci ve Türkiye medyasının iletişim teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak yeni iletişim araçları üzerinden çoğulculuşması, Ankara oyun havalarının da çoğulculuşması için özel bir uğrak oluşturmuştur.” Kaymas (2012), Ankaralı müziğinin dinleyici kitlesi üzerine yaptığı araştırmada, izlerkitlenin gündelik yaşamlarının önemli bir bölümünü Ankara oyun havaları ve arabesk müzik üzerine tematik yayın gerçekleştiren radyo istasyonları ile Facebook²¹ üzerinde kurmuş oldukları sosyal ağlar içinde geçirdiklerini tespit etmektedir. Diğer bir tespit ise, izlerkitlenin geleneksel medyanın yanı sıra internet alanına doğru genişlediği yönündedir.

Appadurai’n (2007) tanımladığı kavramsal yaklaşımdan farklı olarak, bu müziğin teknolojik alanını gösteren diğer bir faktör, müziğin icrasını geliştiren teknik donanımlardır. Nitekim yerel sound²² bağlamında, Ankaralı müziğinin kendi ses evrenini inşa etmesinde ses teknolojilerinin etkisi yadsınamayacak ölçüde büyüktür. Buradaki en büyük pay ise, hiç kuşkusuz bağlamanın teknolojik gelişimine aittir. Sazın, eğlence yaşamının önemli bir aktörü olduğu düşünüldüğünde, amplifikasyonu gerektiren birtakım cihazların bu çalgı üzerinde kullanılması kaçınılmazdır. Ses teknolojilerinin geliştiği ilk dönemde yalnızca bir mikrofonla sağlanan bu süreç, zamanla sazın

19 Bilgisayar ve bilişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, ileri kayıt tekniği sahip profesyonel stüdyoların yapabileceği işlerin, evlerde yapılabilmesi sağlamıştır. MIDI protokolü sayesinde sayısız enstrüman dijital olarak işlenerek, her türlü ortamda kusursuz bir orkestral sound üretmek kolaylaşmıştır. Bu sayede geniş iş bölümüne dayalı insan emeği ve teknik desteğe başvurulmaksızın, çok düşük bir maliyetle profesyonel kayıtlar gerçekleştirmek mümkündür (Peterson ve Bennett, 2004, ss. 5-6).

20 Sesin azalarak sonlanması.

21 Bu sosyal ağda üç tip izlerkitile sayfası mevcuttur. Bunlardan ilki, genel anlamda Ankara oyun havaları başlığıyla açılmış olan, içinde çeşitli Ankaralı sanatçıların videolarının paylaşıldığı sayfalardır. İkinci tip sayfa, bir Ankaralı sanatçının kendisi veya hayranları tarafından oluşturulan profildir. Son tip ise, eğlence mekânları tarafından açılan sayfalardır. Mekânda çalışan müzisyen ve konsomatris/oyuncu kadınların fotoğraflarının paylaşıldığı bu sayfada, sahnede icra edilen dans ve müzik görüntülerini takip etmek mümkündür.

22 Genel bir tanımla yerel sound; belirli bir bölge veya yörenin hem geleneği hem de günceli ile irtibat kuran, diğer yerel geleneklerden ayırt edilebilen özelliklere sahip olan ve yine belirli bir topluluk veya grup tarafından manevi bir önem atfedilen tınısal bir kurgudur.

iç kısmına monte edilen yuvarlak mikrofonlara (*geleso*) ve eşik altına takılan pikap kristallerine evrilmiştir. İlerleyen dönemlerde, mikrofon kullanımının hem pahalı hem de icra açısından güvensiz olması nedeniyle, en ucuz ve en etkin amplifikasyon biçimi olarak, içinde elektronik alıcı taşıyan ve PA sistemine doğrudan bağlanabilen bir bağlama, yani elektrosaz geliştirilmiştir (Stokes, 1998, s. 125). Başlarda tek bir manyetikle çalışan bu çalgı, ilerleyen dönemlerde çift manyetikle donatılmış, 70'lerin sonunda kullanımı yaygınlaşan leslie efekt pedalı ile Ankara soundunun oluşumuna zemin hazırlamıştır.²³ Son yıllarda ise, elektrosazın yerini ağırlıklı olarak “fişmenli saz”²⁴ olarak anılan elektro-akustik bağlamaların aldığını söylemek mümkündür.

Tüm bu gelişmelere paralel olarak kayıt teknolojilerinde yaşanan ilerlemeler de Ankaralı müziği için ayrı bir önem taşır. Bu müziğin sentaks yapısı her ne kadar canlı icralara dayansa da üretim zinciri açısından kayıt aşamasında kullanılan teknolojik donanımlar Ankaralı soundunu doğrudan etkileyen parametreler arasındadır. Buna göre, Ankaralı müziğinin kayıt teknolojileri ile olan ilişkisi, 1997 öncesinde kullanılan analog sistem ile bu tarih sonrasında ortaya çıkan dijital sistem olmak üzere iki aşamada sınıflandırılabilir. Ancak yine de 90'lı yılların başında, elektronik davul setini klavyeye bağlamak suretiyle alt yapı kayıtlarının oluşturulması bu müziğin dijital seslerle olan ilişkisinin yeni olmadığına işaret etse de zamanla davul kıkırlarının (*kick*) Ankaralı sounduna dâhil edilmesi günümüzdeki pop sounduna özdeş bir müzik anlayışını gündeme taşımıştır. Nitekim analog dönemde en çok 16 kanal üzerinde kaydedilen Ankaralı albümleri, bu sayede 70'e yakın kanal üzerinden dinleyiciye ulaşmaktadır (A. Özgül, kişisel iletişim, 16 Kasım 2012).

Yeni Ankaralı Müziğinin Medya Alanı

Küresel kültürel akışın temel bir dinamiği olan medya, oluşturduğu etki alanı sayesinde bilgiyi doğrudan üretip yayabilen, izlerkitesine “geniş ve karmaşık bir imajlar dağarcığı, öyküler ve etnik alanlar” sunan, en önemli de toplumun medyayı bu karmaşık ve iç içe geçmiş araçlarla tecrübe etmesine olanak sağlayan bir temsilin tezahürü olarak karşımıza çıkar (Appadurai, 2007, s. 240).

Hiç kuşkusuz aynı tanım, müziğin soundunu, sözlerini ve imajını kitlelerle buluşturan müzik medyası için de geçerlidir. Bu anlamda müziğin medya ile olan ilişkisi üç temel alanda gelişme gösterir. Bunlardan ilki, müziğe ve müzisyenlere ilişkin bilgi sunan ve bu alandaki birikim ve deneyimleri izlerkitle ile paylaşan dergi, gazete ve fanzin²⁵ gibi yazılı basın araçlarıdır. İkinci bir araç, Negus'un (1996, s. 85) deyimiyile, iyi bir iletim (transmisyon) teknolojisine sahip, müziği zaman ve mekân sınırlarının ötesine taşıyan, müziğin hem bireysel hem de kolektif bir bilinçle alınmasını sağlayan radyodur. Aynı şey görsel imajlar içeren televizyon için de söylenebilir. Popüler müzik gibi televizyon da, tüm sınıf, etnik, cinsiyet ve kuşak ayrımlarını yıkarak homojen bir izlerkitle yaratmayı başaran günümüzün en etkili medya araçlarından biridir (Shuker, 2001, s. 181). Başlangıçta video klipler üzerinden gelişen müzik ve TV ilişkisi, zamanla küresel çapta yayın yapan müzik kanallarını ortaya çıkarmıştır. Bu yolla müzik, yalnızca işitilen değil, “görüntülü bir radyo gibi çalışan” (Shuker, 2001, s. 186), müzik televizyonu aracılığıyla aktarılan “ses ve imajlar” (Negus, 1996) bütününe dönüşmüştür.

Ankaralı müziğinin medya üzerinden görünümü ise, genel anlamda diğer tüm popüler müziklerin bu aygıt ile olan ilişkisinden çok farklı değildir ve yukarıda değinilen faktörlerle doğrudan paralellik gösterir. Bu müziğin medya alanı, dört temel araç üzerinde şekillenmektedir; yazılı basın, radyo, televizyon ve dijital medya. Burada yazılı basın, Ankaralı müziğine ilişkin yerel ve ulusal gazetelerde çıkan haberleri kapsarken; radyo, başlı başına veya belirli aralıklarda oyun havası konseptiyle yayın yapan FM bandındaki kanalları içermektedir. Bu müziği konu alan televizyon programları ve müzik videoları, medya alanının TV ayağını oluştururken, Ankaralı tarzı eğlence pratiklerini yansıtan VCD ve DVD formatları dijital medyayı bütünlüyen öğeler olarak karşımıza çıkar.

Popüler müzik ve medya arasındaki ilişkide yazılı basın, her ne kadar izlerkitle odaklı fanzin ve dergilere karşılık gelse de, Ankaralı müziğinde takipçilerine hitap eden veya bizzat hayranlar tarafından çıkarılan yazılı bir materyal söz konusu değildir. Ancak bu müziğe ilişkin farkındalığın başladığı 90'lı yıllardan itibaren Ankaralı müziği ve

23 Ankaralı soundunu destekleyen *leslie* efekt pedalının yanında, elektronik aletin faz açısını değiştiren *phaser* pedalı da kullanım seçenekleri arasındadır.

24 Söz konusu bu tanım, akustik sazlar için bir manyetik markası olan *Fishman*'den hareketle yapılmış olup, özellikle bağlama icracıları arasında yaygın kullanılan bir kavramdır.

25 Fanatik ve magazin kelimelerindeki “fan” ve “zin” hecelerinin birleşiminden oluşan ve bir müziğin hayran kitlesi tarafından hazırlanan basılı yayın.

buna bağlı gelişen eğlence anlayışı üzerine kaleme alınmış birçok haber ve köşe yazısı mevcuttur.²⁶ Yerel ve ulusal gazeteler genel anlamda incelendiğinde, Ankaralı müziğinin aşağıdaki şu konular ekseninde haber değeri kazandığı görülmektedir:

- Bu müziğin icra mekânlarına ve burada hizmet sunan insanlara (müzisyen, oyuncu - konsomatris kadınlar, mekân sahipleri, vb.) ilişkin haberler;²⁷
- Doğrudan Ankaralı şarkıcıları konu alan, magazin-sel bilgi, polisiye haber ve röportajlar;²⁸
- Albüm satışları, bir şarkı/oyun havası üzerine yapılan haberler;²⁹
- Ankaralı müziğine olumsuz yönde eleştiri getiren haberler.³⁰

Bu müziğin en önemli medya alanlarından biri hiç kuşkusuz radyodur. Müziğin yeniden üretiminde, kitlesel dolaşımında ve tanıtımında etkin bir rol üstlenen radyo (Çelikcan, 1996, s. 49), Ankaralı müziğinin inşasına, bilinirliğinin artmasına ve yaygınlaşmasına yardımcı olan en etkili faktörlerden biridir. Bu müziğin radyo serüveni devlet tekelinin televizyon ve radyo yayıncılığında kalkmasıyla başlamış, öncülüğünü ise, Ankara merkezli yerel bir radyo olan Radyo Megasite³¹ yapmıştır. Ağırıklı olarak

arabesk yayın yapan bu radyo, belirli saat dilimlerinde oyun havalara da yer vererek hem daha geniş dinleyici kitlesine ulaşmayı başarmış, hem de günümüzde Ankaralı kimliğiyle yayın yapan birçok radyonun önünü açmıştır. Radyonun yayın yönetmeni Neşe Kılıç'a göre, bu müziğin popülerleşmesinde radyolarının katkısı büyüktür: "95-96'lı yıllarda öğlen oniki - bir ile akşamları yedi sekiz saatleri arasında oyun havası yayınlamaya başladık ve bu çok tuttu. O dönem telefonlarla baş edemedik. Savaş Göçer, Mehmet Demirtaş, Oğuz Yılmaz gibi isimler hep bu radyo sayesinde meşhur olmuştur" (Neşe Kılıç, kişisel iletişim, 13 Kasım, 2012).

Radyo Megasite'nin, 90'lı yıllardan bugüne yayın politikasını aynen muhafaza etmekle birlikte son yıllarda oyun havası konseptine biraz daha ağırlık verdiği söylenebilir. Zira radyonun dinleyici kitlesi artık arabeskten çok "Ankara havası" talep etmektedir. Ancak radyo yönetimi, her tip repertuvara yer vermemekte, müstehcen içerikli ve galiz sövgülü oyun havalarını sansürlemektedir.³²

Ankaralı kimliğiyle hizmet veren radyolar elbette ki Megasite ile sınırlı değildir. Medya alanı içinde birçok radyo yalnızca oyun havası konseptiyle yayın yapmaktadır (Seymen, Banko, Park FM, vb.). Bu kategorideki radyoların en dikkat çekenini ise, Radyo Seymen'dir. İstan-

26 Bunda, Ankaralı müziğinin muzip ve erotik söyleminin yanında, bu müziğin icra edildiği pavyon, gazino ve gece kulübü gibi mekânların işleyişine ve ortamına duyulan merakın da payı büyüktür.

27 "Sincan'da Kaşksız Gezilmez" (Sebati Karakurt, Hürriyet Pazar 2003). "Bu Bir Ankara Usulüdür Sincan'dan Çıkar" (Nuh Köklü, Sabah Pazar 2008), "Ankara'da Yeni Eğlence Oyun Havası Gazinosu" (Umut Erdem, Hürriyet 2008), "Ankara Pavyonlarında Son Moda: Kaşık Havası" (Aynur Tartan, Hürriyet Cumartesi 2012), "Ali Bey Pırl Hanım Müsaiteniz Buyrun Sahneye" (Aynur Tartan, Hürriyet Cumartesi, 2012).

28 Döşeyelim Kazanalım Abi" (Faruk Bildirici, Hürriyet 1997), "Ankaralı Turgut'a Silâh Cezası" (Hürriyet,1999), "Ankaralı Turgut Kaza Yaptı" (Hürriyet, 2004). "İbrahim Tatlıses Onurumu Kırdı" (Demirhan Hararlı, Hürriyet Magazin 2005), "Ankaralı Turgut İfade Verdi" (Hürriyet, 2006), "Ankaralı Yasemin'le Çıldırma ya da Çıldırılmamak" (Onur Baştürk, Hürriyet 2008), "Ankaralı Namık'a Hırsızlıktan Beraat" (Hürriyet Ankara, 2009), "Ankaralı Turgut'un Arabası Yandı" (Hürriyet, 2009), "Ankaralı Yasemin Efeleri de Oynattı" (Hürriyet Ankara, 2009), "Ankaralı Turgut Tehdit Yedi Mi?" (Hürriyet Ankara, 2010), "Ankaralı Namık'a Uyuşturucu Gözaltısı" (Hürriyet, 2012), "Ankaralı Namık'ın Aracı Takla Attı" (Hürriyet Ankara, 2013).

29 "Çekirge Fırtınası" (Hürriyet, 2002). "Hasan Yılmaz Altın Plak Kaptı" (Şermin Terzi, Hürriyet Pazar 2006), "Tek Rakibi Ankaralı Namık" (Hürriyet, 2008), "Korsana Karşı Kurtlar Sofrası" (Hürriyet Ankara, 2010), "İşte Yılın Şarkısı: Vekilime Kaymak Lazım" (Cengiz Semercioğlu, Hürriyet 2010), "Cezaevinde Ankara'nın Bağları" (Hürriyet Ankara, 2013) "Shopping Fest 'Ankaralı' Olsun" (Hürriyet Ankara, 2013), "Ankara'nın Bağları Rekor Kırdı" (Vatan, 2013).

30 "Ayıp Şarkılar Çok Gözde" (Vatan, 2006) "Köy Pornosu Modası" (Vatan, 2006), "Bastırılmış Cinselliği Şarkılarda Buluyorlar" (Vatan, 2006), "Ankara Havaları Pornografik Oldu" (Habertürk, 2011), "Turgut Afrika'ya Gitsin" (Fırat Tur, Hürriyet, 2007), "Pavyon Kültürü Aile İçin Büyük Tehdit" (Fatih Yılmaz, Sabah Ankara 2012), "Müziğin Yönünü Toplum Belirler" (Fatih Yılmaz, Sabah Ankara, 2012) , "Bizi Örnek Alsalar Yapmazlardı" (Fatih Yılmaz, Sabah Ankara, 2012).

31 1993 yılında kurulan bu radyonun ilk ismi Site'dir. İlerleyen dönemlerde Megasite ismini almıştır. Başlangıçta kaset biriktirerek yayın yapan bu radyo, günümüzde Solea gibi ileri teknoloji radyo sistemleriyle, Ankara ve çevresine 10 KW'lık ve 5 KW'lık da dedek vericisi ve yüksek ses kalitesiyle yayın yapmaktadır.

32 Neşe Kılıç, son yıllarda Ankaralı müziğin ahlâki yönden bozulma yaşandığını, müzikteki bu dejenerasyonun dinleyiciye de yansındığını, isteği çalınmayan dinleyicilerin kapıya kadar gelip olay çıkardıklarını belirtmektedir. Bu nedenle radyo, kapısındaki tabelâyı kaldırmıştır. Nitekim radyonun sahibi Kadir Balcı, Ocak 2015 tarihinde evinin önünde uğradığı silâhlı bir saldırı sonucu hayatını kaybetmiştir. Cinayet nedeni şimdilik tam olarak bilinmemekle birlikte ilk açıklama olayın istek parçası çalınmayan kişi veya kişilerce gerçekleştirildiği yönündedir.



Şekil 3. Radyo Seymen'in yayın yaptığı bölge iller.

bul merkezli bu radyo, “oyun havası ve bozlak” repertuarını ulusal alanda yayınlayan tek istasyondur.³³ Şekil 3'teki harita, radyonun ne denli geniş bir yayın ağına sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Haritadan görüldüğü gibi, Radyo Seymen, 7 bölge ve 64 il olmak üzere toplamda 74 ayrı noktada yayın yapmaktadır. Tek bir il hariç (Kırklareli) Marmara, Ege, Orta Anadolu ve Akdeniz bölgelerinin tümünde, Orta ve Batı Karadeniz'in tamamında etkinlik gösterirken, Güneydoğu Anadolu, Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu bölgelerinde karasal yayını yoktur. Yine de bu tablo, Ankaralı müziğinin yerel sınırlarını aşarak önemli ölçüde ulusal bir boyut kazandığını göstermektedir.

Ankaralı müziğinin, medya üzerindeki üçüncü temel dinamiği televizyondur. Televizyon yayıncılığındaki devlet tekelinin ortadan kalmasıyla birlikte yasal çerçeveden

yoksun Star, Show TV, Kanal 6, ATV, Kanal D, TGRT ve HBB gibi özel yayın kuruluşlarının yaygınlaşması, genel izleyicinin ekranda görmeye, duymaya alışık olmadığı her şeyi, her konuyu, her kişiyi ekrana taşıdığı gibi (Çelikkcan, 1996, s. 108) yerel değerleri ağır basan Ankaralı müziğinin de ulusal tabanda temsil edilmesine imkân tanımıştır.³⁴ Günümüzde ise bu müzik, medya alanını televizyon programları ve müzik videoları üzerinden genişletmektedir. Postman'ın (2012) deyimiyle, televizyonun en iyi yaptığı şey eğlendirme ise, yeni Ankaralı müziği ve eğlence pratiklerinin bu sektör için her zaman reytingi yüksek bir eğlence aracı olması kaçınılmazdır. Nitekim bu durumu öngören Flash TV, 2009 yılından bu yana “Evlere Şenlik” adlı müzik-eğlence programını yayınlamaktadır. Her yayın döneminde, ün yapmış farklı Ankaralı sanatçıların sunuculuğunu üstlendiği bu program³⁵ tamamen günümüzün Ankaralı müziği ve eğlence tarzını ekrana yansıtmaktadır.

33 Gün boyunca dört farklı programcı hafta içi her gün dinleyiciyle buluşmaktadır. Bu programcıların dikkat çeken en önemli özelliği, Orta Anadolu ağzı ve Ankaralı jargonlarıyla (hadi gari, nöryon lan; goçum dakma gafana, başımı yesin gardaş vb.) konuşmalarıdır. Benzer bir durum Ankara merkezli Banko ve Park FM'de de mevcuttur. Ancak RTÜK “yöresel dilin dışında düzeysiz, kaba ve argo bir dil ile Türkçenin özellikleri bozulmadan doğru, güzel ve anlaşılır şekilde kullanılmaması” nedeniyle, Radyo Seymen'e 2012 yılında uyarı cezası vermiştir.

34 Ankara havalalarının ulusal medyadaki ilk temsili, Levent Kırca'nın “Olacak O Kadar” programındaki skeç müzikleri ile Ali Kırca'nın sunduğu bazı haber jenerikleri üzerinden gerçekleşmiştir (Peçenekli Süleyman, kişisel iletişim, 15 Kasım 2012).

35 İlk olarak Ankaralı Turgut ve Ankaralı Yasemin'in sunuculuk yaptığı bu programda ilerleyen dönemlerde Ankaralı Coşkun ile Özlem Özel, Oğuz Yılmaz ile Ankaralı Ayşe Dinçer görev almış, daha sonra Oğuz Yılmaz'ın yerini Ankaralı Namık almıştır. Bugünlerde ise programı Ankaralı Yasin ile Ankaralı Yasemin birlikte sunmaktadır.

Burada sahne, Ankara havası çalan pavyonları andıran bir anlayışla dekore edilmiştir.³⁶ Yine sahnede, sunucu ve konukların haricinde, dans eden kadınlar ile kaşıkla oyun havası oynayan kalabalık bir erkek grubu mevcuttur. Erkek grubunun bir kısmı yöresel kıyafetli olmakla birlikte içlerinde, köçek kıyafetli dansçıların varlığı da dikkat çekmektedir.

Bu müziğin medyadaki diğer bir yüzünü, uydu üzerinden yayın yapan Vatan, Seymen gibi televizyon kanalları temsil etmektedir. Orta Anadolu müzik geleneği ve buna bağlı gelişen yeni Ankaralı müzik anlayışına küresel bir boyut kazandıran bu kanallar, Ankara oyun havalarının önde gelen isimlerinin hazırlayıp sunduğu programlarla müzik videoları üzerine kuruludur. Bir anlamda bu kanallar “Ankara Havaları”nın Kral TV’sidir. Ancak Ankaralı müziğinin televizyon ile ilişkisi salt bu programlardan ibaret değildir. İlişkinin diğer bir boyutu, müzik videoları ile bilgisayar veya televizyon ekranına bir sürücü yardımıyla bağlanarak izlenen VCD ve DVD formatlı dijital kayıtlara bağlıdır.

Medyanın Ankaralı müziğini ve eğlence yaşamını keşfetmesi, Ankaralı kimliğiyle hizmet veren gazino, pavyon, gece kulübü gibi mekânlarda icra edilen dans ve müziğe dair pratikler ile köy odalarında yapılan muhabbet-oturak gibi geleneksel eğlencelerin bir müzik videosu anlayışı içinde kurgulanmasını beraberinde getirmiştir. Bu görüntülere ilişkin bir takım bulgular şu şekilde özetlenebilir:

- Bu görüntülü kayıtlar VCD ve DVD formatında, yine Ankaralı plâk firmalarınca, “Başkentin Yıldızları”, “Evlere Şenlik Eğlence”, “Ankara Rüzgârı”, “Sincan Oturak Âlemi” gibi isimlerle müzik marketlere dağıtılmaktadır.
- Görüntüler Maltepe, Cebeci ve Ulus’taki eğlence mekânlarında çekilmiştir.
- Bir VCD-DVD’nin içinde birden çok Ankaralı şarkıcı sahne alabilmektedir.

d) Eğlence mekânlarındaki görüntülerde, müzisyenler playback yaparken, köy odalarında çekim yapılan muhabbet-oturak gibi eğlencelerde müzik canlı icra edilmektedir. Repertuvar bileşenleri ise eklektiktir. Her bir icracı kendi albümünden bir eser seslendirilmektedir.

e) Sahnede müzisyenlere kadın ve erkek oyuncular ile köçekler eşlik etmektedir. Kadınların ellerinde zil, erkeklerde kaşık, köçeklerde ise zil vardır.

Tüm bunların dışında bazı videolar, köy odalarında yapılan müzikli muhabbetleri temsil yoluyla taklit ederek ve eğlence ortamını gerçek mekândan soyutlayarak izlerlikle ile buluşturmaktadır. Hiç kuşkusuz bu tür videolar bir tür simülasyondur ve temelde gerçek olmayan geleneksel eğlence pratikleri burada gerçekleşmiş gibi gösterilmeye çalışılmaktadır.³⁷ Bu aynı zamanda, Baudrillard’ın (2011, s. 14) deyimiyile, gerçek dünya ile imgeler arasındaki ayrımın ortadan kalktığı, “gerçeği sarıp sarmalayan düşselliğin” hipergerçekliğe dönüştüğü bir andır. Nitekim Ankaralı müziğinin bu videolar üzerinden gerçekleşen gerçeküstü hali, Denzin’in (1992) postmodernizm tanımından hareketle, “bugün ile dün arasındaki sınırları kaldırarak nostaljik bir tutumla geçmişe gönderme yapan ve geleneğin metalaşmasına” (Çelickan, 1996, s. 13’te aktarıldığı gibi) imkân veren bir anlayışla kurgulanmıştır.

Yeni Ankaralı Müziğinin İdeoloji Alanı

Küresel kültürel akış modelinin son halkası olan ideoloji³⁸ alanı, genel anlamda, belirli bir imaj ve anahtar kavramlar temelinde şekillenen, devletlerin ürettiği ideolojiler ile devlet dışı kurumlar ve hegemonya karşıtı güçlerin geliştirdiği alternatif söylem ve eylemler dizisi olarak tanımlanmaktadır (Appadurai, 2007, s. 241). Bu yönüyle ideolojik alan, toplum veya toplulukların anlam ürettiği, politik anlayışlarını ve kültürel kimliklerini organize ettiği fikri bir mekân olarak karşımıza çıkarken, müzik de hiç kuşkusuz bu alanın önemli bir pratiğidir. Müzik ve ideoloji arasındaki ilişkiyi popüler müzikler bağlamında

36 Bu program, bir Yunan televizyonunda yayınlanan “*Stin iya mas*” adlı müzik eğlence programıyla format olarak benzerlik göstermektedir. Burada sahne dekoru taverna gibi dizayn edilmiştir. Seyirciler ise müşteri gibi masalarda oturmaktadırlar.

37 Baudrillard, simülasyonun temellerini, gösterenin üç aşaması üzerinden kurgular. “Birinci aşamada, gösterge dünyadaki nesnelere ayrıntılı olarak yeniden sunar. İkinci aşamada, gösterge ile nesne arasındaki ilişki nedensizleşir ve gösterge, belirli bir nesneye göndermede bulunmaz. Üçüncü ve son aşamada ise, gösterge gerçeklik olur. Gösterenin maddi yanı gösteren ile kavramsal yanı gösterilen arasındaki ilişkinin ortadan kalktığı bu aşamada, gerçeğin yerini alan simülasyonlar oluşur” (Baudrillard, 1983, s. 11; aktaran Çelickan, 1996, s. 17).

38 İdeoloji, dünyayı algılayıp yorumladığımız birtakım inanç veya değerler sistemidir. Mardin’e (2009, s. 24) göre, “ideoloji, var olan bir sosyal yapıyı devam ettirmeye veya yenisini yaratmaya yarayan bir fikir yapısıdır. İdeolojilerin, değerler toplamı olarak, insanların tutumlarını, dolayısıyla da davranışlarını etkileyen bir yönü vardır.”



değerlendiren Paker'e (2008, s. 88) göre, müzik, "ideolojinin, günlük hayatın ve kültürel kırılmaların somut bir yansıması olmakla birlikte bu izlerin takip edilebileceği metinsel bir alandır."³⁹ Bu açıdan bakıldığında, ideolojik olarak müzik, belirli bir müzikal ve sözel söylemi, bu pratiklere gömülü birtakım değerleri, tutumları, inanışları ve tüm bunları eyleme geçirecek kolektif bilinç ve hareketi içerir. Tüm bu bileşenler ise, müziğin anlamını inşa eden kodların içinde gizlidir. Nitekim popüler bir kültür ürünü olan ve belirli bir topluluğun ortak kültürel değerlerini yansıtan Ankaralı müziğinin de ideolojik alan içinde anlam kazanması kaçınılmazdır. Bu müziğin ideoloji ile olan ilişkisi ise kimlik, kimliğin içinde gizli egemen ideolojiye direniş ve sahicilik/otantisite gibi üç temel kavram üzerinde gerçekleşmektedir.

Bu alanın ilk dinamiği olan kimlik, tanımlama-tanınma ve aidiyet ekseninde gelişmektedir (Aydın, 2009, s. 469). Nitekim kimlik, "ben ve öteki" 'biz ve onlar' arasındaki farklılık ve aynılık sürecinde sürekli yeniden inşa edilen ucu açık bir arayıştır" (Erol, 2005, s. 216) ve Castells'in (2008, s. 14) deyişiyle, "tarihten, coğrafyadan, üretken ve üremeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerinden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahiylerden malzemeler kullanır." Bu yönüyle kimlik, hem kişisel hem de kolektif ve kültürel (Bilgin, 1994). Bireysel kimlik, insanın kim olduğuna yönelik zihninde var olan imajları kapsarken (Bilgin, 1999, s. 209), kolektif kimlik, "kültürel farklılık⁴⁰ temeline göre bir araya gelmiş insanlardan oluşan grupların/toplulukların, ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilincidir" (Erol, 2005, s. 219). Hiç kuşkusuz kimliğimizi özellikle de kültürel kimliğimizi ayakta tutan, teyit ve inşa eden önemli sembol alanlardan biri de müziktir. Bu anlamda müzik, "her durumda insanları bir araya getiren, toplumsal kimlik bağlamında somut bir duygusal deneyim sağlayan ve toplulukların kendilerini tam anlamıyla bir topluluk olarak görmelerini sağlayan yegâne araçtır" (Stokes, 1997, s. 12). Müziğin anlamı ise, kültürel kimlik bağlamında sembol olarak inşa edilir" (Erol, 2009, s. 246). "Simgesellik popüler müzik ve izler kitlesine ait geleneğin sürekli yeniden oluşturmasına hizmet

eder. Kültürel kimlik ve onunla ilişkili popüler müzik, sembolik anlamların ve onların sürekli değişen sınırlarına yaslanır" (Erol, 2005, s. 246).

Tüm popüler müzik örneklerinde olduğu gibi Ankaralı müziği de sembolik anlamını Ankaralı kimliği üzerinden inşa etmektedir. Bu müziğin aktörlerini niteleyen Ankaralı vurgusuyla birlikte icra edilen şarkı, türkü ve oyun havalarındaki Ankara'ya ve Ankaralı olmaya dair yapılan göndermeler açık bir biçimde kültürel kimliği öne çıkarır. Ancak burada çizilen kimlik, kent ve çevresinden ziyade Orta Anadolu bölgesini niteleyen bir üst kimliğe tekabül etmektedir. Örneğin "Buranın Alayı Ankaralı"⁴¹ adlı oyun havası söz konusu bu argümanı kanıtlar niteliktedir:

Pilâvdan sonra tatlı/ Helâl olsun Yozgatlı/ Çankırı
Çorum fark etmez/ Buranın alayı Ankaralı/ Hacı hacıyı
tekkede/ Gâvur hoca gelir üç dakkada/ Otuz senedir bu
yolda/ Bir il olamadın Polatlı.

Söz konusu bu eser, anlam evreni bağlamında incelediğinde, Ankaralı kimliğinin, mücavir alan sınırlarını aşarak, çevre dinamikleri kapsayan bir bütünlükte, herhangi bir yerel aidiyete bağlı kalmaksızın, bölgesel bağlamda inşa edildiğini göstermektedir. Burada önemli olan, nereli olunursa olunsun -Çankırı, Çorum fark etmez- Ankaralı olmaktır. Hatta oyun havasının ikinci kıtasının alt metninde, Özal döneminden bu yana il olmak için çalışan Polatlı'ya da, mizahi bir dille gönderme yapılması tesadüf değildir. Zira hali hazırda kolektif bir kimlik dururken, il olmak istenerek yeni bir kimlik kazanmaya çalışmanın gereksiz olduğu düşüncesi sözel yapı üzerinden okunabilir.

Bölgesel tabanlı bir Ankaralı kimliği anlayışını gösteren diğer bir veri, Ankaralı etiketiyle piyasaya çıkan albümlerin repertuar bileşenleridir. Bu albümlerde, yalnızca Ankara ezgileri değil, Orta Anadolu sınırlarını da aşan, çokkültürlü bir ses evrenine bağlı ortak bir repertuar seçimi söz konusudur. Nitekim Oğuz Yılmaz'ın yaptığı albümlerde, Eskişehir, Konya, Kırşehir hatta Silifke ve Denizli yörelerine ait türkü ve oyun havalarının birlikte yer alması, bu kimliğin etnik bir anlayışın ötesinde, özgül bir coğrafi bütünlüğe bağlı teritoryal anlayışla inşa edildiğini kanıtlar

39 Paker (2008, s. 88)'e göre, bu metinler, "hem döneminin popülerleşmiş söylemlerinin ve ideolojisinin ürünüdür hem de bunların üreticisi konumundaki bir eylemdir, yani praksistir."

40 Burada "kültürel farklılıklar" terimi ile söylenmek istenen şey; din, etnik köken, ulus, ideoloji, dünya görüşü ya da tercih edilmiş yaşam tarzı esasına göre biçimlenmiş kimlikler arasındaki ayrışma sürecidir" (Erol, 2005, s. 219).

41 Bu oyun havasının söz ve müziği Ali Yaprak'a aittir. Başta Ankaralı Yasemin olmak üzere, Ali Yaprak, Kazanlı Volkan, Hakan Gider gibi birçok Ankaralı müzisyen tarafından seslendirilmektedir.

niteliktedir. Ancak başlangıçta bu kimlik, dar bir aidiyet içinde, Sincanlı kimliği söylemiyle ortaya çıkmış; sosyo-ekonomik gelişmelere paralel olarak ilerleyen dönemlerde, bölgesel nitelikli bir kimlik tahayyülüne dönüşmüştür. Son dönemde ise, bu müziğin bazı sanatçıların, Kazanlı, Çubuklu, Çankırılı gibi mikro niteliklemlerle sahne alması, Ankaralı kimliğinin mutlak kalıpların ötesinde diyalogik bir kültürel bileşim ekseninde temsil edildiğini göstermektedir.

Bir başka açıdan Ankaralı kimliği, Castells'in (2008) kavramsallaştırdığı "direniş kimliği"ni hatırlatmaktadır. Burada direniş gösteren yani Ankaralılığı inşa eden aktörler, iç göçlerle kente gelip periferide yaşayan, Stokes'un (1998, s. 22) arabesk müziğin tanımında yaptığı gibi, "devlet projelerinde, kültürel ve ekonomik katılımdan dışlanmış, azat edilmiş" bir çevreyi temsil etmektedirler. Yine bu çevre, kültürel dinamiklerinden hareketle, ana akım pop müziği ve TRT'nin icat ettiği geleneksel müzik estetiğine karşı yeni bir müzik anlayışı geliştirebilmiştir. Bu müzik tasavvurunun içinde kodlanan direniş kimliğine ait izleri, yaratılan müzikal üslupta, kullanılan çalgı tiplerinde (elektro bağlama ve bongo gibi), tercih edilen yerel ağızda ve eklektik bir dille inşa edilen edebi söylemde⁴² takip etmek mümkündür. Ancak yine de, belirli bir kültürel kimliğin aidiyetini teyit eden ve dönüştüren Ankaralı müziği, Erol'un (2005, s. 246) deyimiyle, "kimi zaman "direnerek" kimi zaman ise "rıza" göstererek, kendi sınırlarını "kendi iradesi" ile simgesel temeller üzerinde sürekli yeniden inşa" etmektedir.

Ankaralı müziğinin ideolojisinin diğer bir boyutu otantisite (*authenticity*) kavramıyla ilişkilidir. Kültürel çalışmalarda ve popüler müzik incelemelerinde artık rafa kaldırılan bu kavram, Ankaralı müziği için halen gündemdedir. Zira belirli bir kesim için bu müzik, Ankara ve özellikle de Seymen müzik geleneğinin yoz ve bozulmuş hali olarak görülmekte, otantik olmayan bir kültürel pratik olarak nitelendirilmektedir. Peki, ama otantisite nedir ve sınırları nasıl çizilir?

Türkçe karşılığı "sahicilik" ve "özgünlük" olan otantisite veya otantiklik; gerçek, hakikî, öz, dürüst, samimî gibi terimlerin şemsiye bir ismidir ve anlam itibarıyla tama-

men kültürel bir kavramdır (Erol, 2009, s. 204). Otantisite, geleneksel ve günümüze ilişkin (modern) olmak üzere iki temel tanım üzerinden şekillenir. Geleneksel tanımla bu terim, geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin "aslına uygunluğuna" işaret eden bir iddia ya da söylemdir. Bu söylemin formülü ise şu şekilde özetlenebilir; kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişilerce korunan kültür otantik; değişime diren(e)meyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler "inotantik" (*inauthentic*) yani otantik olmayandır. Burada inotantik, otantik olanın, yadsınısını, terk edilmesini, otantik olanın tayin edici yönlerinden bağlantısal olarak uzaklaşmayı, kırılmayı ve sapmayı vurgulamaktadır. Otantisitenin, geçmişe yönelik arzu ya da yargı yüklü bir bakış içinde olması, temelde bir modern arayışa işaret etmektedir. Bu kavram bir yandan kültürel özcülüğe atıfta bulunurken, diğer yandan gerekli durumlarda kültürü yeniden inşa etme yanlısı bir söylem ve eylem içinde bulunur ki, bu da otantisitenin günümüzdeki tanımına karşılık gelir. Bir diğer deyişle, geçmişin inkârını, farklı kültürlerle birleşmeyi (melezleşme ve sinkretize olma) ve yeni değerlerin inşasını gerektirir (Erol, 2009, ss. 204-205).

Müzikte otantisite ise, kültürde olduğu gibi, söylemsel olarak inşa edilen kurgusal bir gerçekliktir. Bu terim, müzik üzerine konuşmayı, bir müzikteki belirgin olan şeyi vurgulamayı ve insanları birbirinden ayıran müziği belirlemeyi gerektirir (Stokes, 1997, s. 7). Diğer bir tanımla, müzikte otantisite, "insanların bir müzik türü/üslubu/parçası ile ilişkili müziksel ve müzikdışı deneyimini referans yaparak, o müziğe atfettikleri bir yorumlama meselesidir" (Erol, 2009, s. 210). Bu yönüyle otantisiteyi, "geçmişe yönelik olarak, bir müzik türünü, bir üslubu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkârı, bu türlerin başka türlerle birleştirilmesi ve hatta tamamen yeni bir müziksel değer inşası olarak" (Erol, 2009, s. 210) görmek mümkündür. Söz konusu bu diyalektik çerçeve, yeni Ankaralı müzik anlayışı için de etkili bir formüldür. Zira bu müziğin bir yanı, yoz ve bozulmuş olduğu söylemlerine yaslanırken, diğer yanı, özgünlüğü vurgulayan yeni bir müzikal anlayışının izlerini

42 Örneğin Oğuz Yılmaz'ın "Kim Bunlar" adlı şarkısında pop müzik sanatçıları ve popüler yaşam tarzı oldukça sert hatta hakarete varan sözlerle eleştirilir: "Saçları atkuyruşu/Kulakları küpeli/Anaları belli ama/Babaları nereli/Kim bunlar kim bunlar/Olsa olsa hiç bunlar/Saçını başını sallalar/Orda burada oynarlar/Bir gecede meşhur olur/Bir ay sonra nallarlar/nakarat..." Burada, Oğuz Yılmaz'ın ve dolayısıyla müziğinin, popüler bir kültür ürünü olmasına rağmen, bu kültüre ve yarattığı yaşam tarzına eleştirel yaklaşması oldukça çelişkili bir durumdur.



taşımaktadır. Bu anlamda, her iki otantisite söyleminin de kendi işaretini bulunduğu bağlamsal çerçeve içinde kurguladığını kabul etmek gerekir.

Ankaralı müziğinin gelenek temelli bir popüler müzik türü olması, otantisite bağlamındaki bu müziğin yozlaşmış ve bozulmuş olduğu iddialarını gündeme taşır. Örneğin, başkentin en köklü sivil toplum kuruluşu olan Ankara Kulübü Derneği, yayınladığı bir bildiriye⁴³ Ankara'nın geleneksel halk müziğinin bozulduğuna dikkat çeker. Buna göre, "yörenin yüzyıllar içinde süzülerek rafineleşmiş müzikal yapısı değiştirilerek basit ritimlerle ve tavrısız icra biçimleriyle piyasa aktörleri tarafından popüler tüketime dönük olarak yeniden üretilmesi, geleneksel sözlerin argo ve müstehcen ifadelerle yer değiştirmesi ve ortaya çıkan yeni ürünlerin elektrosaz, darbuka ve zilden oluşan orkestralar eşliğinde komik gösterilerle icra edilmesi" Ankara halk müziğini yozlaştıran önemli göstergelerdir. Dernek, otantisiteyi inşa eden, üretici, tüketici ve "müziğe ilişkin değerlerin hangi ölçütler etrafında kurgulanacağını söyleyen" (Erol, 2009, s. 222) tüm kültürel araçlara şöyle seslenmektedir:

Lütfen Ankara'nın ve ülkemizin geleneksel müziklerini yozlaştıranlara ve halkın anonim, ortak değerleri olan halk ezgilerini çarpıtarak müzik piyasasında kendilerine yer açmaya çalışanlara prim vermeyiniz! Lütfen toplumumuzun müzik anlayışını topyekün olarak aşağı çeken, estetik ve etik değerlerini ayağa düşüren girişimlerle aranızda mesafe koyunuz!...kültür ortamını kalitesiz ürünlerle dolduran ve halkımızı bu tür kalitesiz ürünleri tüketmeye koşullayan geniş bir arz cephesinin olduğunu hepimiz iyi biliyoruz (Özaslan, 2012).

Bu müziğe ilişkin otantisite söylemi, zaman zaman siyasilerin de gündemindedir. Örneğin, 23. dönem Ankara milletvekili Faruk Koca, oyun havası icra eden bazı sanatçıların Ankara kültürünü yozlaştırdıkları gerekçesiyle, TBMM'nin gündem dışı oturumunda söz alarak, konuya ilişkin çözüm arayışları girişiminde bulunacağını ifade etmiştir:

Televizyonda bir bakıyorsunuz, karşınızda üç-dört tane, "Ankaralı" isimli sanatçı garip bir müzik icra ediyorlar. Ankara kültürünü yansıtmıyor bu arkadaşlarımız. Söylem tarzı ve söylediklerinin içeriği ile garip bir Ankara kültürü yansıtılmaya başlandı. Onlarca bu

tür kaset çıktı ortaya, yani bizle alâkalı olmayan şeyler sarf ettiler. Ben de doğal olarak rahatsız oldum ve tepkimi dile getirdim (Faruk Koca, kişisel iletişim, 27 Ekim 2013).

Buraya kadar altı çizilen otantisite söylemlerinin temelinde, Ankara kültürünün bozulduğuna, yöreye ait geleneksel halk müziğinin, kültür dışı öğelerle yeniden üretilmesine, "Ankaralı" unvanı taşıyan kişilerin öz, hakiki olmadığına dolayısıyla Ankara kültürünün doğru temsil edilmediğine ilişkin düşünceler yatmaktadır. Buradaki otantisite tartışması, hem müzik hem de müzik dışı kriterleri esas alan bir değerlendirmeye yaslanmaktadır. Müziğe ait kriterlerde, elektro bağlama ve darbukanın, bu müziğin geleneksel formunu zedelediği, bu çalgılarla melodik ve ritmik yapının çarpıtıldığı söylemi öne çıkarken, müzik dışı kriterlerde ise, sözel yapıdaki pornografik ifadeler ile danslardaki erotik unsurların ahlâkî bir erozyon yarattığı vurgulanmaktadır. Geleneksel otantisite bağlamında, bu müzik, sapkınlık içinde değişmeye yüz tutmuş, aslına uygun olmayan bir tür olarak teşhis edilmektedir. Buna karşın, otantisiteyi, korunması gereken, değişmez bir miras yerine, kültürü yeniden inşa eden bir söylem olarak ele aldığımızda Ankaralı müziğini, "nevi şahsına münhasır" bir kültürel pratik olarak değerlendirmek mümkündür. Burada kullanılan üslup, ağız ve çalgı tercihi ile eser yaratmadaki eklektik stilin tümü birer otantisite işaretleyicisi olarak iş görmektedir. Ayrıca birçok Ankaralı müzisyenin icra ettiği müziği, gündelik hayatın tam merkezine oturarak Ankara'nın geleneksel müzik folklorundan ayırmaları ve Seymen kültürünün bir devamı olmadıklarını vurgulamaları Ankaralı müziğine özgü bir otantisite söylemini beraberinde getirmektedir.

Sonuç

İçinde bulunduğumuz dönemin getirdiği küresel durum, yerel nitelikli tüm müzik anlayışlarını doğrudan etkileyerek karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağı ilkesinden hareketle müziğe dair estetik yargıların yeniden inşasını zorunlu kılmıştır. Artık bu yeni dönemde müzikler, yerel ötesi temelde, tek tipleşmeye inat melez ve senkretik bir anlayışla kurgulanmaktadır. Nitekim ontolojik temelini belirli bir coğrafyaya bağlı yerel müzik geleneğinden alan ve popüler kültüre dayalı üretim biçimleri üzerinden küresel dinamiklerle etkileşimde olan Ankaralı müziği için de benzer bir durum geçerlidir. Elbette ki bu müziğin içinde

43 Bu bildiri, dernek başkanı Dr. Metin Özaslan tarafından "Geçmişten Günümüze Ankara Halk Müziği Sempozyumu" dolayısıyla kaleme alınmıştır.



bulunduğu “karmaşık bağlantılılık ilkesi” (Tomlinson, 2004) çok yönlü bir kültürel akış modeline ihtiyaç duyarak etnik, teknoloji, finans, medya ve ideoloji alanları çerçevesinde belirli bir anlam kazanmaktadır.

Buna göre etnik alan, Anadolu'nun iç kesimindeki farklı kültürel coğrafyalarından başkente göç eden kitlelere vurgu yaparken, Ankaralı müziğinin merkez ve çevre arasındaki diyalektik gerilimi açığa çıkartmaktadır. Buradaki coğrafi hareketlilik kent kültürünü ve yerleşimini mekânsal açıdan etkilediği gibi yeni bir müzikal kimliğin inşasına da zemin hazırlamıştır. Söz konusu bu etnik oluşum, beraberinde müziğe ilişkin bir arz-talep ilişkisini gündeme getirmektedir. Ankaralı müziği, yarattığı finans alanı ile plâk-yapım şirketleri ve canlı performansla dayalı müzik etkinlikleri üzerinden görece bağımsız bir müzik endüstrisi oluşturmayı başarmıştır. Benzer bir durum medya ve teknoloji alanları için de geçerlidir. Bu müziği daha önce hiç olmadığı kadar küresel kültürel akışa doğrudan dâhil eden bu alanlar sayesinde, “yeni Ankaralı kültürü” sanal cemaatlerin kamusal alandaki bir parçası haline gelmiştir. Kadim bir geleneğe bağlı olan bu kültürel pratik, etkili bir biçimde kullanılan teknoloji ve medya araçları eliyle yerel bağlamından koparak ulusal ve küresel düzeyde temsil edilme hakkı kazanmıştır. Son olarak Ankaralı müziğine önem atfeden etnik yapıların anlam ürettiği, dünya algılayışlarını ve kimliklerini yeniden düzenlediği “fikri mekânların” (Sarıbay, 2004) bir karşılığı olan ideoloji alanı ise, özgül bir yer ve bu yere bağlı bir kimlik üzerinden harekete geçmektedir. Ankara ve “Ankaralılık” kavramları üzerinde şekillenen bu ideolojik söylem, çevre unsurlar açısından bir merkez teşkil eden çokkültürlü bir direniş kimliğine işaret ederken, otantisite bağlamında hem Ankara'nın geleneksel müziğinin kültürel özüne vurgu yapmakta hem de yeni bir müzik anlayışını gündeme taşımaktadır.

Kaynakça

- Adorno, T. O. (2003). Kültür endüstrisini yeniden düşünürken. *Cogito*, 36, 76-84.
- Akgül, Ö. ve Çoğulu, T. (2006). Bugünden geçmişe bakarken 60-70'li yıllarda Türkiye'de müziğin sektörel arka planı. *60'lardan 70'lere 45'lik şarkılar* içinde (ss. 79-89). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Ankara Büyükşehir Belediyesi. (t.y.). *Sosyo-demografik yapı*. 24 Eylül 2013 tarihinde <http://www.ankara.bel.tr/> adresinden erişildi.
- Ankara havaları pornografik oldu [haber]. (2011, 15 Şubat). *Habertürk*, s. 7.
- Ankara Kalkınma Ajansı. (2011). *Ankara bölge planı 2011-2013*. Ankara: Ankara Kalkınma Ajansı.
- Ankara'nın Bağları rekor kırdı [haber]. (2013, 26 Eylül). *Vatan*. 24 Aralık 2013 tarihinde <http://www.gazetevatan.com/-ankara-nin-baglari--rekor-kirdi-571988-dunya/> adresinden erişildi.
- Ankaralı Namık ve diğerleri. (2006). *Ankara rüzgarı* 3. Ankara: Class Kasetçilik.
- Ankaralı Namık'a hırsızlıktan beraat [haber]. (2009, 6 Nisan). *Hürriyet Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-namik-a-hirsizlikten-beraat-11378996> adresinden erişildi.
- Ankaralı Namık'a uyuşturucu gözetimsizliği [haber]. (2012, 16 Kasım). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-namik-a-uyusturucu-gozaltisi-21945060> adresinden erişildi.
- Ankaralı Namık'ın aracı takla attı [haber]. (2013, 26 Eylül). *Hürriyet Ankara*. 22 Kasım 2013 tarihinde erişildi: www.hurriyet.com.tr
- Ankaralı Turgut ifade verdi [haber]. (2006, 25 Aralık). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-turgut-ifade-verdi-5673971> adresinden erişildi.
- Ankaralı Turgut kaza yaptı [haber]. (2004, 5 Mart). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-turgut-kaza-yapti-207356> adresinden erişildi.
- Ankaralı Turgut tehdit yedi mi? [haber]. (2010, 20 Kasım). *Hürriyet Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-turgut-tehdit-yedi-mi-16336415> adresinden erişildi.
- Ankaralı Turgut'a silah cezası [haber]. (1999, 16 Mayıs). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-turguta-silah-cezasi-39079876> adresinden erişildi.
- Ankaralı Turgut'un arabası yandı [haber]. (2009, 14 Nisan). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-turgutun-arabasi-yandi-11427620> adresinden erişildi.
- Ankaralı Yasemin efeleri de oynattı [haber]. (2009, 9 Haziran). *Hürriyet Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-yasemin-efeleri-de-oyhatti-11831754> adresinden erişildi.
- Ankaralı Yasemin ve diğerleri. (t.y.). *Evlere şenlik eğlence*. Arkadaş Production.
- Appadurai, A. (2007). Küresel kültürel ekonomideki bölünme ve farklılıklar. Y. Çakır, İ. Çakır (Çev.), K. Bülbül (Ed.). *Küreselleşme, kültür, medeniyet* içinde (ss. 235-254). Ankara: Orient.
- Aydın, S. (2009). Etnisite. *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ayıp şarkılar çok gözde [haber]. (2006, 30 Mayıs). *Vatan*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.gazetevatan.com/ayip-sarkilar-cok-gozde-78959-yasam/> adresinden erişildi.



- Bastırılmış cinselliği şarkılarda buluyorlar [haber]. (2006, 31 Mayıs). *Vatan*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.gazetevatan.com/bastirilmis-cinselligi-sarkilarda-buluyorlar-79003-gundem/> adresinden erişildi.
- Baştürk, O. (2008, 4 Kasım). Ankaralı Yasemin’le çıldırmak ya da çıldırmamak. *Hürriyet*. 12 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankarali-yasemin-le-cildirmak-ya-da-cildirmamak-10283948> adresinden erişildi.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon*. O. Adanır (Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bildirici, F. (1997, 22 Ağustos). Döşeyelim kazanalım abi!. *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-260909> adresinden erişildi.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Castells, M. (2005). *Ağ toplumunun yükselişi/enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür (Cilt 1)*. E. Kılıç (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür; kimliğin gücü (Cilt 2)*. E. Kılıç (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cezaevinde ‘Ankara’nın Bağları’ [haber]. (2013, 16 Ocak). *Hürriyet Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/cezaevinde-ankara-nin-baglari-22374867> adresinden erişildi.
- Cohen, S. (1997). Identity, place and the ‘Liverpool Sound’. *Ethnicity, identity and music* içinde (ss. 117-134). Oxford/ Newyork: Berg.
- Çekirge fırtınası [haber]. (2002, 20 Şubat). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/cekirge-firtinasi-55452> adresinden erişildi.
- Çelikcan, P. (1996). *Müziği seyretmek: Popüler müzik ve medya ilişkileri açısından müzik videosu ve müzik televizyonu*. Ankara: Yansima Yayınları.
- Çerezciöğlü, A. (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: İzmir Metal Atmosferi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Erdem, U. (2008, 18 Aralık). Ankara’da yeni eğlence oyun havası gazinosu. *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankara-da-yeni-eglence-oyun-havasi-gazinosu-10600380> adresinden erişildi.
- Erol, A. (2005). *Popüler müziği anlamak: Kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul : Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam.
- Ertük, E. (2010). *İstanbul müzik endüstrisi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı-Türkiye Bilimler Akademisi.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve tüketim kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hararlı, D. (2005, 26 Nisan). İbrahim Tatlıses onurumu kırdı. *Hürriyet Magazin*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ibrahim-tatlıses-onurumu-kirdi-314600> adresinden erişildi.
- Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D., ve McBride, B. (2008). *Kültürel antropoloji*. (İ. D. Erguvan Sarioğlu (Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Karakurt, S. (2003, 16 Ağustos). Sincan’da kaşksız gezilmez. *Hürriyet Pazar*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/sincan-da-kasiksiz-gezilmez-165749> adresinden erişildi.
- Kaymas, S. (2012). Egemene direniş olarak alt kültürü okumak: Alt kültür örüntüsü olarak Ankaralı şarkıcıları anlamlandırmaya dair bir deneme. *YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (2), 177-211.
- Korsana karşı kurtlar sofrası [haber]. (2010, 25 Mayıs). *Hürriyet Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/korsana-karsi-kurtlar-sofrasi-14837076> adresinden erişildi.
- Köklü, N. (2008, 24 Şubat). Bu bir Ankara usulüdür Sincan’dan çıkar. *Sabah Pazar*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/02/24/pz/haber.68A28BE78CD5432BA7143EF7E7659D718.html> adresinden erişildi.
- Köy pornosu modası [haber]. (2006, 31 Mayıs). *Vatan*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.gazetevatan.com/koy-pornosu-modasi-90076> adresinden erişildi.
- Mardin, Ş. (2009). *Türk modernleşmesi: Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MÜ-YAP. (2013). *Yıllara göre bandrol miktarları*. 28 Mart 2013 tarihinde <http://mu-yap.org/getdata.asp?PID=252> adresinden erişildi.
- Negus, K. (1996). *Popular music in theory*. Hanover ve London: Wesleyan University Press.
- Özaslan, M. (2012). Açılış konuşması. *Geçmişten Günümüze Ankara Halk Müziği Sempozyumu*, 24 Kasım 2012, Ankara.
- Özbek, M. (2010). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paker, K. O. (2008). Popüler müzik, günlük ideoloji ve benlik inşası: Sezen Aksu şarkıları üzerinden bir inceleme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (34), 87-106.
- Peterson, R. A. ve Bennett, A. (2004). *Introducing music scenes*. USA: Vanderbilt University.
- Postman, N. (2012). *Televizyon: Öldüren eğlence*. O. Akınhay (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarıbay, A. Y. (2004). *Modernitenin ironisi olarak globalleşme*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Semericioğlü, C. (2010, 27 Eylül). İşte yılın şarkısı: Vekilime kaymak lazım. *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/iste-yilin-sarkisi-vekilime-kaymak-lazim-15874915> adresinden erişildi.



- Shopping Fest “Angaralı” olsun [haber]. (2013, 7 Haziran). *Hürriyet Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/shopping-fest-angarali-olsun-23452364> adresinden erişildi.
- Shuker, R. (2001). *Understanding populer music*. London: Routledge.
- Shuker, R. (2005). *Populer Music: The key concept*. London: Routledge.
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds “micromusics of the West”*. England: Wesleyan University Press.
- Stokes, M. (1997). *Ethnicity, identity and music*. Oxford/ Newyork: Berg Publishers.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de arabesk olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tartan, A. (2012, 13 Temmuz). Ankara pavyonlarında son moda: Kaşık havası. *Hürriyet Cumartesi*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ankara-pavyonlarinda-son-moda-kasik-havasi-20981427> adresinden erişildi.
- Tartan, A. (2012, 20 Temmuz). Ali Bey Pırıl Hanım müsaitseniz buyrun sahneye. *Hürriyet Cumartesi*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/ali-bey-ile-piril-hanim-musaitseniz-buyrun-sahneye-21035492> adresinden erişildi.
- Tek rakibi Ankaralı Namık [haber]. (2008, 10 Ocak). *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/tek-rakibi-ankarali-namik-8002872> adresinden erişildi.
- Tekkeli Mehmet. (2005). *Canlı canlı Ankara köy düğünleri*. Ankara: Ahsen Kasetçilik.
- Terzi, Ş. (2006, 29 Nisan). Hasan Yılmaz altın plak kaptı. *Hürriyet Pazar*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/unkapani-karsisi-plakcilar-carsisi-keriz-sohret-oluyor-basliyor-macerasi-manisine-aldirmadi-altin-plak-kapti-4334844> adresinden erişildi.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve kültür*. İstanbul: Ayrıntı.
- Tur, F. (2007, 9 Aralık). Turgut Afrika’ya gitsin. *Hürriyet*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/turgut-afrika-ya-gitsin-7839201> adresinden erişildi.
- Yılmaz F. (2012, 17 Aralık). Pavyon kültürü aile için büyük tehdit. *Sabah Ankara*. Sabah gazetesinin web sitesinden 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2012/12/17/pavyon-kulturu-aile-icin-buyuk-tehdit>
- Yılmaz, F. (2012, 18 Aralık). Müziğin yönünü toplum belirler. *Sabah Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2012/12/18/muzigin-yonunu-toplum-belirler> adresinden erişildi.
- Yılmaz, F. (2012, 19 Aralık). Bizi örnek alsalar yapmazlardı. *Sabah Ankara*. 16 Eylül 2013 tarihinde <http://www.sabah.com.tr/ankara-baskent/2012/12/19/bizi-ornek-alsalardi-yapmazlardı> adresinden erişildi.