

ANKARA OYUN HAVALARININ KISA TARİHİ *

BRIEF HISTORY OF ANKARA TRADITIONAL DANCE MUSIC

Ömer Can Satır**

Öz

Yapılan bu çalışma günümüzde popüler kültürün önemli bir nesnesi haline gelen Ankara oyun havaları pratiklerinin yakın geçmişine odaklanırken Cumhuriyetten bugüne Başkent'in geçirdiği eğlence hayatı deneyimini siyasal kırılmalar ışığında değerlendirmeye açacaktır. Başkent Ankara'nın eğlence yaşamını kurucu unsur Cumhuriyet dönemi, Demokrat Partiyle gelişen iç göç süreci, 12 Eylül sonrası piyasa ekonomisinin dayattığı yerli kültür endüstrisi ve 90'lı yıllarda kent'in periferisine yerleşerek 2000'lerden itibaren yeni "Ankaralı" demografisi üzerinde şekillenen gazino-pavyon kültürü gibi belirli dönemler üzerinden incelemek mümkündür. Tarihsel temelleri Seymenlik ile Orta Anadolu müzik geleneğine kadar uzanan Ankara merkezli oyun havası pratiklerini etkileyen Refik Başaran ve Bayram Aracı gibi aktörlerin yanında eğlence ortamlarının dönüşümü bu çalışmada tartışmaya açılmıştır. 1980 sonrası dönüşen Türkiye sosyolojisinin bir izdüşümü olarak el değiştiren gazinolarda ortaya çıkan arabesk etkinin Ankara havalarını etkilemesiyle yeni Ankaralı demografisinin eş zamanlı gelişimi oyun havalarının yerel bir sound eşliğinde icrasına imkân tanımıştır. Yaşanan tüm bu gelişmeler bulunduğumuz küresel çağda kadim bir gelenek aktarımının devam ettiğini kanıtlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Ankara, Oyun Havaları, Ankara Halk Müziği, Eğlence.

Abstract

This paper will focus on the recent past of Ankara traditional dance music, which has become an essential element of popular culture today, and examine the entertainment life experience of the capital in the Republican era in the light of political turning points. Entertainment life of capital Ankara can be examined through certain periods such as Republican era, which is the founding element, internal migration period developed with the Democrat Party governments, local cultural industry imposed by market economy after 12 September 1980, and the club-pavilion culture that has been shaped since the 2000s on the new "Ankaralı" demographic that settled in the periphery of the city in the 90s. Actors such as Refik Başaran and Bayram Aracı, who influenced Ankara-based dance music practices with historical foundations dating back to Seymen and the Central Anatolian music tradition, and the transformation of entertainment venues are opened up for discussion in this research. Night clubs changed hands as a projection of the sociology of Turkey which transformed after 1980 and the newly emerging arabesque impact affected Ankara traditional dance music; as a result, new Ankara demographics developed simultaneously and allowed for the performance of dance music accompanied by local sounds. All these developments proving that the transmission of an ancient tradition continues in our global era.

Keywords: Ethnomusicology, Ankara, Traditional Dance Music, Ankara Folk Music, Entertainment.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 09.02.2022 - Kabul tarihi: 09.06.2022

* Çalışma İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde gerçekleştiren "Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü" başlıklı Doktora Tezinden üretilmiştir.

**Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, omercansatir@hitit.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8568-5018>

1. Giriş

Ankara yalnız bugün değil geçmişte de birçok kültürel unsura ev sahipliği yapmış bir coğrafyaya denk gelmektedir. Burada uzamsal işaretin altını bilhassa çizmek gerekir; zira Ankara hinterlandında gelişen müziği anlamak için öncelikli olarak coğrafi hareketliliğe ve demografik yapıya odaklanmak bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski çağlardan bu yana Ankara ve çevresi sosyo-kültürel, politik ve ekonomik dinamiklerin önemli bir merkezidir. Elbette ki tüm bu dinamikler beraberinde güçlü bir müzik kültürü meydana getirmiştir. Kösemihal ve Karsel (1939: 6)'in Ankara müzik folkloru üzerine yaptığı çalışmada vurgulandığı üzere kent in eski Frigya tabakası içinde yer alması ve tarihsel veriler ışığında Friglerin müzikle ilişkili bir medeniyet olarak öne çıkması bu coğrafya müziğinin mevcudiyetinde barındırdığı kültürel ve tarihsel perspektifi kanıtlamaktadır. Ancak bilinen tüm bu verilerin aksine resmi tarih Ankara halk müziğini tek tip ve homojen bir müzikal anlam üzerinden açıklamaktadır. Örneğin günümüzde Ankara halk müziği denilince ilk akla gelen unsur Seymenler ve ürettikleri Seymen müzik geleneğidir. Bu elbette ki yanlış bir algı değildir. Ancak Ankara'nın geleneksel müzik birikimini yalnızca Seymen müziğine indirgemek kentin kadim tarihiyle uzlaşmayacağı gibi şehrin çok kültürlü ses evrenini yakından tanımayı engelleyecektir.

Ankara müzik folklorunun merkezini teşkil eden yapı kuşkusuz kale civarında konuşlanan yerli Ankaralıların icra ettiği müziklerdir. Merkezde konumlanan ve Seymen müzik geleneğiyle özdeşleşen müzik pratiklerini düz oyun, zeybek, oturak havaları ve divanlar olmak üzere dört temel repertuar bileşeni üzerinden sınıflamak mümkündür. Bu türlerin her biri merkezdeki Ankara'nın müzik anlayışının karakteristik özelliğini yansıtmaktadır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki şehrin başkent olmasıyla birlikte yaşanan iç göç hareketliliği merkezin ses evrenini çoğullaştırmıştır. Örneğin 1930'lu yıllarda Kösemihal ve Karsel'in (1939: 15) Ankara'dan bir Erzurum Barı derlediğine şahit olmaktadır. Ankara halk müziğini bütünleyen çevre unsurlarını yine aynı boyutta ele almak mümkündür. Başta Kırıkkale-Keskin, Elmadağ, Bala, Şereflikoçhisar gibi şehrin doğusunda kalan çevre dinamikleri ile Nallıhan, Ayaş ve Beypazarı gibi batıda kalan yerleşimlerin müzik pratiklerini anlamadan Ankara halk müziğini değerlendirmek eksik olacaktır. Şayet bugün Ankara'da bir bozlak türünden söz ediyorsak bunu çevre dinamiklere borçluyuz. Ankara repertuarı içinde divan, zeybek ve bozlak gibi birbirinden

oldukça farklı yapılar aynı coğrafi sınırlar içinde icra ediliyorsa Ankara halk müziğini rahatlıkla çok boyutlu bir kültürel harita üzerinde konumlandırmamız mümkündür.

Diğer bir açıdan Ankara'nın Orta Anadolu müzik kültürü içindeki yeri de önemli bir husustur. Günümüzde etkisini hızla sürdüren küreselleşme ve beraberinde getirdiği postmodern durum her ne kadar standartlaşmış tek tip bir Orta Anadolu müzik kimliği yaratsa da modern öncesi dönemde böyle bir şeyin çok da mümkün olmadığını miras kalan müzik kültürü üzerinden söylemek mümkündür. Bilhassa şehir merkezlerinin müzik folkloru üzerinden konuşacak olursak Orta Anadolu coğrafyasını oluşturan her bir merkezin karakteristik bir müzik kültürüne sahip olduğu görülmektedir. Yine burada Ankara'nın Çankırı, Konya, Kastamonu ve Niğde gibi önemli müzik merkezlerinden her anlamda (çalgı bileşeni, repertuar, tavır, üslup vb.) farklı bir müzikal dokuya sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Örneğin adı geçen illerin müzik folklorunda keman, kanun ve ud gibi klasik sazlar öne çıkarken Ankara'da bu durumun söz konusu olmaması dikkate değerdir. Nitekim eldeki veriler udun Ankara'ya 1914'e kadar hiç girmediği yönündedir (Kösemihal M. R. ve Karsel H. S., 1939: 10). Elbette ki bu kültürel girdi kapallılığında Seymen geleneğinin güçlü etkisi yadsınamaz bir gerçek olarak kayda geçerken bilhassa Cumhuriyet sonrasında çevre yerleşimlerden Ankara'nın merkezine doğru yoğun bir müzikal girdinin yaşandığını ve zamanla bu çevre unsurların Ankara halk müziğini şekillendirdiğini de belirtmek gerekir.

Ankara'nın müzik kültürü kuşkusuz bağlama icra geleneği ve bu geleneğin tarihsel izleriyle özdeştir. Bunun yanında Ankara birçok saz üstadının yetiştiği bir bölgedir. Namı Osmanlı Sarayı'na kadar giden ve II. Abdülhamit'e saz çalan Kıyak Ali Efe (Kösemihal M. R. ve Karsel H. S., 1939: 9) başta olmak üzere Yağcıoğlu Fehmi Efe, Genç Osman (Osman Gençtürk) ve Bayram Aracı bu bağlamda ilk akla gelen isimlerdir. Burada Yağcıoğlu Fehmi Efe Şeker Oğlan, Alim Gitme Pazara ve Asalet Altın idi Pul Oldu gibi önemli türküleri repertuvara kazandırmış bir musikişinas olarak öne çıkarken Ankara saz çalma geleneğinin kutbu niteliğindeki Genç Osman Ankara zeybek ve oturak havalarının en önemli kaynak kişisi olarak müzik tarihimizde iz bırakmıştır. Bu iki simge isim dışında Seymen müzik geleneğinden beslenip özde Seymen olmayan Ürgüplü Refik Başaran ile Elmadağlı Bayram Aracı'dan söz etmeden Ankara müzik folklorunu konuşmak eksik olacaktır. Refik Başaran uzun bir dönem Ankara'nın köy ve

kasabalarında gezici müzisyenlik yaparak icra ettiği Nevşehir, Yozgat, Konya ve Ankara türkülerıyla yörede ortak bir repertuar algısı yaratmış ve çevresindeki birçok müzisyeni etkilemiştir. İcracı kişiliğiyle bölgenin popüler bir şahsiyetidir zira onun havalarını çalmayan ve repertuar düzenine uymayan müzisyenler pek makbul değildir. Refik Başaran gibi bir diğer önemli isim Bayram Aracı'dır. Tokel'in de vurguladığı gibi müzisyen kişiliğini Seymen kültürü içinde inşa eden Aracı, edindiği Ankara repertuarını yaşadığı dönemin koşullarına göre yeniden inşa ederek kendi üslubunu yaratabilmiş ender saz üstatların biridir. Hatta öyle ki inşa ettiği icra tavrı Neşet Ertaş, Orhan Gencebay ve Arif Sağ gibi isimleri doğrudan etkilemiştir. Yalnızca saz icra pratiği açısından değil Ankara tipi eğlence yaşamı için de önemli bir kırılma noktasıdır. Bayram Aracı'nın şehrin müzik-eğlence üslubunu yerel bağlamından çıkararak İstanbul gazinolarına taşıdığını, Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar gibi isimlerle aynı sahneyi paylaştığını görüyoruz (Tokel, 2001).

Kuşkusuz Ankara halk müziği günümüzde yerel sınırlarını aşarak hızla küresel dolaşıma girmiştir. Yeni gelişen bu müziği Ankara halk müziğinin modernleşmeye bağlı olarak popülerleşen bir yüzü olarak görmek mümkün olsa da tamamen yöresel müziğin bir devamı olduğunu söylemek bir o kadar zordur. Zira popülerleşen yeni Ankaralı müziği, içinde birçok müzik anlayışını barındıran tamamen eklektik bir yapıdır. Elbette ki bu müzikte Seymen geleneğinin etkisi kadar arabesk müziğin etkisi de söz konusudur. Burada vurgulanan popüler Ankara havaları gelenek ile modernite arasında şekillenen, Ankara'nın çevre demografilerinin başkente göç etmeleri suretiyle yeni bir kimlik kazanması sonucu üretilen, küreselleşmenin de etkisiyle dünya müziğinden de etkilenen ve tüm yönleriyle günümüz Ankara'sını anlatan ve orada üretilip anlam bulan bir müzik tasavvurudur. Bu yeni müzik, biçimsel bağlamda her ne kadar Ankara ve çevresinin ortak repertuarını, ses veya söz evrenini kullansa da icra bakımından eklektik ve senkretik bir yapı sergiler. Bu müzikte hem orta Anadolu üslubunu hem arabesk bir söylemi hem de küresel dolaşıma girmiş ezgisel yapıyı bir arada içirmek mümkündür. Bu yönüyle popülerleşen Ankaralı müziğini, gelenek ile modernite arasında şekillenen ve zamanın ruhunu yansıtan yeni bir müzik folkloru olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Ankara ve çevresinde kimlik kazanan bu yeni müziğin doğuş noktası eğlence pratikleri ve mekânlarıdır. Bu nedenle söz konusu bu çalışmada Ankara oyun havalarının kısa

tarihine giriş yapılırken Başkent'in Cumhuriyetle birlikte gelişen eğlence yaşamına odaklanmak yerinde olacaktır.

2. Ankara'daki Eğlence Yaşamının Kısa Tarihi

Neredeyse tüm kaynaklar Cumhuriyet öncesi Ankara'nın küçük bir bozkır kasabasından farksız olduğunu belirtir. Nitekim Falih Rıfkı Atay Çankaya romanında Ankara'yı "istasyon, sonra bataklık sonra mezarlık ve derme çatma Karaoğlan'dan sonra yangın yeri, onun sonunda da kerpiç ve hımsıtan kaldırımsız veya Arnavut kaldırımlı eğri büğrü sokaklı bir köy" (Atay, 2004: 382) olarak tasvir eder. İlerleyen yıllarda büyük bir kentleşme sürecine girecek olan Ankara'nın Cumhuriyetin ilk dönemlerindeki imajı Yahya Kemal'e atfedilen meşhur deyişle İstanbul'a dönüş yolu olarak akıllara kazılacaktır.

Cumhuriyetin ilanı ve Ankara'nın başkent olmasıyla birlikte şehrin sosyal yaşantısında dramatik bir dönüşüm yaşanmıştır. Söz konusu değişim Tanrıkulu'nun dikkat çektiği üzere iki tip sınıfı beraberinde getirmiştir. Bunlardan ilki Cumhuriyet kazanımlarıyla Ankara'ya dışardan gelen ve yeni gelişen modern Batılı yaşamı benimseyen "yabanlar" ile bir "bozkır kasabası"ndan bakiye kalan "yerliler"dir. Kale ve çevresi yerlilerin, Cebeci ve Kızılay-Yenişehir ise yabancıların temsil mekânlarıdır. Ulus ise 1940'lara kadar her iki sınıfın müşterek alanıdır. Yabancılar ile yerlilerin sınır hattıysa günümüzde Sıhhiye Köprüsü olarak bilinen demiryolu köprüsüdür (Tanrıkulu, 1985: 23). Gazeteci Cüneyt Arcayürek Ankara'da Ulus civarında yerlilerin arasında geçirdiği çocukluk anılarında oyun olarak köprü'nün öte yakasına sızmaya çalışırken biraz da hoyrat olan tavırları karşısında yabancıların tuhaf gözle baktıklarını ve hatta farklı bir dünyadan gelmiş insanlar gibi süzdüklerinden söz etmektedir (akt. Bilgen, 1985: 19). Baskıcı modernleşmenin kendisini hissettirdiği ilk yıllarda dönemin valisi Nevzat Tandoğan tarafından çevre köy ve kasabalardan gelen kırsal giyimli vatandaşların Ulus-Çankaya hattındaki Atatürk Bulvarı üzerinde dolaşmalarının yasaklandığı hatta Sıhhiye Köprüsünden öteye geçmeye izin verilmediği yine oldukça tartışılan bir durumdur (Şenol-Cantek, 2003: 111; Şenyapılı, 2004: 87).

Henüz Cumhuriyetin erken döneminde ortaya çıkan "yerli-yaban" çelişkisi ki buna sosyolojik manada gelenek-modernite diyalektiği de diyebiliriz, kuşkusuz Ankara'nın eğlence yaşamına doğrudan yansımıştır. Şehrin "yeni sahipleri" gazino, bar gibi modern mekânlarda

eğlenirken, yerlilerin kamusal alandaki yegâne eğlence mekânı muhabbet, cümbüş gibi kapalı işret ortamları ile semt kahveleridir. Nitekim Perrot (1994: 276) 19'uncu yüzyıl Ankara'sını anlatırken ahalinin yılda iki kez bağlara göçerek sazlı-sözlü eğlenceler düzenlediğini belirtmektedir ki bu durum günümüzde her ne kadar kalıcı göç niteliğinde olmasa da Ankara çevresi ve tüm Orta Anadolu coğrafyasında halen devam etmektedir. Yine Perrot (1994: 276) o dönemdeki müzikli eğlencelerde gayrimüslim müzisyenlerin önemine dikkat çekerek ud, keman ve kanundan oluşan ince saz topluluklarından söz etmesi oldukça ilginçtir. Zira Cumhuriyetle birlikte Musevi, Rum ve Ermenilerin kurduğu ince saz grupları Ankara'nın ses evreninden yavaş yavaş silinmiştir.

Cumhuriyetin ilk dönemindeki durum kısaca şöyledir: Birbirine hiç temas etmeyen, kamusal alanda buluşmayan iki sınıf kültürel bağlamda her şeyde ayrıştığı gibi eğlence pratiklerinde de ayrılmıştır. Yeni Cumhuriyet elitleri İstanbul'dan nakledilen Riyaset-i Cumhur Filârmoni Orkestrası'nı dinleyip, Ankara Palas'a belirli dönemlerde Avrupa'dan gelen orkestraları takip ederken (Batuman, 2002: 48) yerliler geleneksel eğlencelerini mekânsal bağlamda devam ettirmiştir. Söz konusu diyalektik ayrım her ne kadar dönemi içinde tutarlı bir seyir izlese de gelenek ile modernite arasında kalacak olan günümüz Ankara sosyolojisinin bir ön sözü niteliğindedir.

Egemen ideoloji ve piyasa koşulları altında Başkent'in eğlence anlayışını beş ana dönem içinde incelemek mümkündür. Gültekin ve Onsekiz (2005: 139)'in vurguladığı gibi 1923-1950 yılları arasını kapsayan ilk dönemin eğlence yaşamı tamamıyla Cumhuriyet ideolojisinin batılılaşma/modernleşme öyküsüyle ilişkilidir. Piyasa ekonomisinin aksine devlet eliyle açılan Batılı tarzdaki eğlence mekânları söz konusu "çağdaşlaşma" idealinin tatbik edildiği özel alanlar olarak görülmüştür. Demokrat Parti ve yarattığı etkiyle şekillenen 1950-1970 yılları arasında ise Cumhuriyet modernleşmesinin yoğunluğunu görece kaybettiği ve çevreden merkeze göç hareketliliğinin yaşanmasıyla değişen demografiyi karşılayan bir eğlence anlayışı hâkimdir. Burada gelenekten beslenen ile Cumhuriyet idealini temsil eden "yeni tip" eğlence anlayışı farklı sınıf ve kompartımanlarda eş zamanlı hareket etmektedir. 1970 ile 1980 arasına tekabül eden üçüncü dönem, bir önceki dönemdeki ayrışmanın biraz daha derinleştiği bir periyoda karşılık gelmektedir. Bilhassa sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının popüler kültürle

harmanlanması dönemin eğlence mekân ve anlayışını çeşitlendirmiştir. 12 Eylül sonrasındaki dördüncü dönem ise Özallı yıllarla birlikte Türkiye'nin kapitalist ekonomik sisteme tamamen açılmasına koşut olarak kontrol edilemeyen varyasyonda eğlence pratiklerinin metalaştığı ve bir kitle kültürü haline geldiği bir zamanın ruhunu temsil etmektedir. Tüm bu dönemlere ek olarak 1990'lardan itibaren Ankara çevresinden sistematik bir biçimde göç ederek kentin periferisine yerleşen ve 2000'lerden itibaren yeni bir Ankaralı folkloru yaratan kitlenin günümüzde yerleşik bir hal alan eğlence pratiklerinden söz edebiliriz.

Yeni Başkent'in ilk yıllarında şehirde yemek yenilecek tek yer "Kemal'in Lokantası"dır (Onsekiz, 2003: 43). Buna karşın Şapolyo (1968: 144) bilhassa savaş yıllarında gizlice çalıştırılan bazı mekânlardan (Babo ve Efe Haydar'ın meyhaneleri ile Merkez Kırathane ve Kuyulu Kahve) söz etmektedir. Evren'in belirttiği gibi şehrin ender içkili mekânları olan bu yerlerde daha çok rakı ağırlıklı bir hizmet söz konusu olmakla birlikte gayrimüslim Ankaralılarından şarap temin edildiği, bira kültürünün ise hiç olmadığı bilinmektedir. Kurucu Meclisin dini nedenlerle içkiyi yasaklamış olması bu mekânların gizlice işletilmesine sebep olmuştur. Ayrıca bu yasak şehirdeki kaçak içki ticaretini artırmıştır. Dönemin emniyet müdürü Dilaver Bey dahi kaçak içki ticareti yapmakla ün salmış hatta bir dönem Ankara'da rakı "Dilaver suyu" olarak anılmıştır (Evren, 1998: 247). Cumhuriyetin kurucu dinamikleri olan asker ve sivil bürokrasisinin zamanla şehre yerleşmesiyle birlikte Mustafa Kemal'in tahayyül ettiği yeni bir cemiyet hayatı inşa edilmeye başlanmıştır. Bu sürecin ilk simgesel örneğini 1925'te Ulus'ta açılan Fresko'nun Barı ile hizmete 1926'da giren Elhamra temsil etmektedir (Gültekin N. ve Onsekiz D., 2005: 139) ki Elhamra halen aynı isimle tarihi Roma Hamamı'nın karşısında bu kez Ankara oyun havaları konseptiyle çalışmaktadır. Dönem itibarıyla hem Frekso hem de Elhamra'nın ortak noktası Avrupalı kadınların konsomasyon hizmeti vermesi ile dönemin tüccar, bürokrat ve memurların uğrak yeri olmasıdır.

İlerleyen yıllarda müziği ve hizmetiyle Batılı tarzda Ulus'ta Şehir ve Karpıç lokantaları adıyla iki yeni mekân daha açılmıştır. Rus göçmen Juri Georges Karpovitch, Mustafa Kemal'in servis, mutfak ve müziğe kadar birçok boyutta çağdaş bir restoran kurması talebiyle 1928 yılında özel olarak getirilmiştir (Tanrikulu, 1985: 23). Nalbantoğlu'nun belirttiği gibi Ankara'nın eğlence tarihinde önemli bir yeri olan ve tamamen Batılı bir işletmeye sahip olan Ankara Palas

ise Cumhuriyetin ilk döneminde organize ettiği balolar ve Avrupa'dan getirilen orkestralar ile yeni modern yaşamın bir simgesi olmuştur. Ancak bu gösterge yerli halka değil sadece Başkent bürokrasisi ile şehrin eşraf ve ticaret burjuvazisine tanımlıdır (Nalbantoğlu, 2000: 157). Buna karşın yerli Ankaralıların eğlence aksları Kavaklıdere, Çankaya, Dikmen, Etlik ve Keçiören'dir (Gültekin N. ve Onsekiz D., 2005: 139). Dönemi içinde merkezin dışında kalan bu bölgelerde bağ evleri mevcuttur ve bilhassa buralar yaz aylarında geleneksel saz âlemlerinin sürdüğü yerlerdir. Cantek (2006: 176) ilk dönem yeni Cumhuriyetin teşvikiyle açılan modern mekânlara paralel olarak Kale, Ulus ve Dışkapı çevresinde de yeni geleneksel mekânların varlığına dikkat çekerken söz konusu bu mekânları Bentderesi'ndeki Hilmi Baba'nın meyhanesi, Ulus'taki Tektel Saz Salonu ve İsmetpaşa Telgraf Sokak'taki Atır'ın içkili lokantası olarak işaretlemiştir. Daha önce de değinildiği gibi ilk dönem Ankara kahvehaneleri yegâne geleneksel eğlence mekânıdır. Kılıç (1975: 52) Taşhan-Anafartalar güzergâhındaki Zeybekler kahvehanesinde Seymen müzik ve danslarının icra edildiğinden söz ederken Mustafa Kemal'i koruyan Giresunlu muhafızların müdavimi olduğu kahvehanelerde horon seslerinin yankılandığını belirtmektedir. Kale çevresindeki Semaî kahvehanelerinde ise destan, koşma ve mani gibi âşık tarzı türküler icra edilmektedir.

1930 sonrasında Ankara'nın kentleşmesine dönük olarak geliştirilen imar çalışmalarında yeni modern eğlence hayatına imkân tanıyan bir tasarım ön plana çıkmaktadır. Alman şehir plancı Hermann Jansen'in planına göre şehrin yeni merkezinin Yenişehir (Kızılay) olarak belirlenmesi Batılı tarzda eğlence merkezinin bu bölgeye konuşlanmasını zorunlu kılmıştır. Jansen planına göre yeni ulus-devlet kimliğini temsil eden Stadyum, Gençlik Parkı, Hipodrom ile Yenişehir bölgesine inşa edilen Kızılay, Kurtuluş, Atatürk Bulvarı ve Güvenpark dönemin en işlek eğlence mekânlarına ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca Gar Gazinosu, Ankara Palas Pavyonu, Süreyya, Bomonti ve Kulüp 47 dönemin gözde mekânları olarak sayılabilir (Gültekin N. ve Onsekiz D., 2005: 139). Cumhuriyetin onuncu yılı aşıldığında Ankara'da gece hayatına dayalı kamusal bir eğlence yaşamından söz etmek mümkündür. Değişen koşullar eğlence pratiklerindeki sınıfsal ayrımları dahi daha o dönemden itibaren gün yüzüne çıkarmıştır. Üst bürokrasi Ankara Palas pavyonu ile Karpiç lokantasına giderken orta sınıfın uğrak yeri Gar

Gazinosu, Cumhuriyet ve Üçnal lokantaları olarak öne çıkmakta, memur sınıfı ve yabancı sefareter ise Süreyya Gazinosu'nun müdavimleri arasında sayılmaktadır (Sargın, 2002: 238).

İkinci Dünya Savaşı sonrası izleyen yıllar tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de büyük bir sosyo-ekonomik, kültürel dönüşümün miladını oluşturmaktadır. Bu dönemde Türkiye ilk kez şimdilerdeki küresel sermayenin öncüsü olan uluslararası sermayeyle bütünleştiği, kapital mantığının toplum üzerindeki etkisini hissettirmeye başladığı bir atmosfer içindedir. Nalbantoğlu, dönemin ülke koşullarını belirtirken enflasyonist politikanın dolaylı olarak bir tüketim toplumu yarattığını, buna mukabil bürokrasideki eski maddi gücün kalmadığını vurgular. Ayrıca o güne değin tüketime karşı olan muhafazakâr ideolojinin de değiştiğinden söz etmektedir. Yeni bir tüketim toplumu ve kapitalist mantığının gelişmesi kaçınılmaz olarak kültür ve eğlence endüstrisi üzerinden kazanç sağlama payını artırmıştır (Nalbantoğlu, 2000: 291). Bu durum aynı zamanda eğlence kültüründeki sınıfsal ayrımı biraz daha belirgin kılmıştır. Başkent bürokrasisi ile devlet destekli yeni sermayeye ek olarak dönüşen üretim ilişkileri paralelinde toprak sahipliğinden tüccarlığa geçen sınıflar da yeni eğlence yaşamında rol almaya başlamışlardır. Ancak burada vurgulanması gereken bir diğer nokta geleneksel eğlence pratiklerinin bilhassa 1950-1970 arasında ana akım/modern eğlence mekânlarına bir alternatif olarak belirmesidir. Gültekin ve Onsekiz'in de vurguladığı gibi Cumhuriyetin ilk döneminden itibaren Ankara'nın eğlence aksları Ulus-Yenişehir hattı üzerinde tasarlanmıştır. Ancak bu yeni evrede Batılı tarzdaki eğlence kültürü Yenişehir/Kızılay hattına kayarken orta ve alt gelir sınıfına dair Ankaralıların eğlence üssü Ulus çevresi olarak tanımlanmıştır. Ayrıca çay bahçeleri içkili açık hava gazinolarına dönüşürken Cumhuriyet modernleşmesinin simgesel parkları ekonomik gücü olan ancak kentleşmeye direnen yeni orta sınıfın uğrak noktası haline gelmiştir (Gültekin N. ve Onsekiz D., 2005: 140). Bu dönemin bir diğer özelliği ilk dalga göçlerle gelen çevre unsurların şehrin ötekisi olarak görülen "yerliler" ağını genişleterek güncel siyasetin de etkisiyle "yaban"lar kadar söz sahibi olmaya başlamasıdır. Söz konusu bu etki Cumhuriyetin simgesel eğlence pratik ve anlayışlarını değiştirmeye başladığını gazino ve pavyon kültürünün şehrin ana akım eğlence yerleri olmasından anlayabiliriz. Artık caz orkestraları yerini Abdullah Yüce'nin şarkıları ile Bayram Aracı'nın türkülerine bırakırken Rüzgarlı'nın modern mekânlarından Tabarin ve Yani Bar'da dansözler sahne almaya başlamıştır (Cantek, 2006: 177). Başkent'in ikinci dönemi olarak

tanımladığımız bu evrede ilk kez geleneksel eğlence pratikleri Cumhuriyet kazanımı Batılı/modern eğlence anlayışına bir alternatif olarak öne çıkmaktadır. Bu durum aynı zamanda tüketim kültürü bağlamında metalaşan eğlence mantığının salt kurucu seçkinlerin tekelinden çıkarak çevre dinamiklerinden mütevellit yeni gelişen orta sınıfa doğru genişlediğini göstermektedir.

Ankara'nın 1970-1980 arasındaki üçüncü evresi zaten başından beri var olan kültürel ayrımın kristalleştiği bir dönemin habercisidir. Ulus ve çevresi büsbütün orta alt gelirliilerin yaşadığı bir semt olurken Yenışehir, Çankaya ve Kavaklıdere üst orta sınıfın merkezi konumundadır. Bu süreçte şehrin eğlence aksı Ulus-Kızılay hattından Kavaklıdere-Çankaya'ya kaymıştır (Gültekin N. ve Onsekiz D., 2005: 141). 70'lerin sonuna doğru Ankara'da otel ve lokantalar Ulus; kafe, pastane, restoran ve piknikler Kızılay; mağaza ve sinemalar ise Tunalı Hilmi civarına toplanmıştır (Alkan, 2008: 98). Bilhassa 68 Kuşağının yarattığı bireysellik ve özgürlük iklimi genç kitle odaklı bir eğlence sektörünü beraberinde getirmiştir. Bu dönemde bowling ve bilardo gibi gündelik salonlara ek olarak diskotekler şehrin yeni eğlence mekânları olarak öne çıkmaktadır. 12 Eylül'ü izleyen 1980 sonrası Türkiye'nin küresel-liberal ekonomiyle bütünleşmesi bilhassa Özallı yıllarla birlikte kitlesel tüketime dayalı imaj ve imgelerle tüketici bireyi odak noktasına koyan bir eğlence mantığını beraberinde getirmiştir. Bu süreçte Başkent ise tarihinde görülmemiş muazzam bir kentsel dönüşüm içindedir. Yenışehir, Çankaya ve Kavaklıdere'nin üst orta sınıf sakinleri Bilkent, Ümitköy, Çayyolu, Batıkent gibi uydu kentlere taşınarak 80 sonrası Ankara çevresinden gelen göç dalgalarına yer açmıştır. Buna mukabil Sakarya ve Yüksel caddeleri trafiğe kapatılarak yayalaştırılmış (Gültekin N. ve Onsekiz D., 2005: 142) böylelikle 90'lı yıllara damgasını vuran Türkü ve Rock barların önu açılmıştır.

1980 sonrası izlenen liberal politikaların bir sonucu olarak ortaya çıkan tüketime dayalı yeni bir toplum anlayışına kapı aralayan 90'lı yıllar aynı zamanda Ankara'da yeni bir hayat tarzının şekillendiği bir döneme işaret etmektedir. Airport, Manhattan, Salata ve Kıtır gibi İstanbul tipi eğlence mekânlarının bir anda artması salt "memur şehri" imajını kökünden sarsmıştır. Atakule ve Karum'un inşasıyla birlikte Ankara orta ölçekte tüketim kenti haline gelmiştir. Bu dönemde dikkat çeken bir başka husus ise Doğu Blokunun dağılmasının akabinde başta Rusya olmak üzere Litvanya, Ukrayna ve Beyaz Rusya gibi ülkelerden gelen kadınların

Ankara gece hayatında çalışmaya başlamasıdır. Alkan (2008: 106)'ın da vurguladığı üzere tıpkı 1917'de Bolşeviklerden kaçan Rus kadınların İstanbul gece hayatında yeni bir dönemi başlattığı gibi bu kez Sovyetlerin yıkılmasıyla ülkemize gelen kadınlar Başkent'in eğlence yaşamına damga vurmuştur. Önceleri revü ekipleriyle sahne alan yabancı uyruklu kadınların 2000'lerin başından itibaren Ankara oyun havalarına dönüşen mekânların baş aktörü olduklarını görmekteyiz.

Yeni yüzyılın başında Ankara eğlence yaşamı sekiz farklı bölgeye (Ulus-Ankara Kalesi, Kızılay, Tandoğan-Maltepe, Tunus-Kavaklıdere, Cebeci, Cinnah-Çankaya, Bahçeli 7. Cadde, Çayyolu-Park Caddesi) genişlemiştir. Bu merkezlere ek olarak Mamak, Sincan, Etimesgut gibi kentin periferisi sayılabilecek ilçelerde de içki ruhsatına sahip mekânlar mevcuttur (Alkan, 2008: 125). Sosyoekonomik ayırım bağlamında orta sınıf, genç ve öğrenciler Türkü ve Rock barlarıyla Kızılay'ı mesken tutarken Tunus ve Kavaklıdere üst orta sınıfın eğlence merkezi olmaya devam etmiştir. Tandoğan, Maltepe ve Akay'daki gazino ve pavyonlar ise 1990 sonrasında şehirli orta sınıfın yerine gelen eğitim seviyesi düşük ancak sermaye sahibi olan yeni sınıfın eğlence mekânları olmuşlardır.

3. Ankara Oyun Havalarının Kısa Tarihi

Günümüzde oldukça popüler bir hal alan Ankara oyun havası kültürü her ne kadar 1980 sonrası Türkiye'nin sosyal, iktisadi ve kültürel dönüşümünün bir ürünü olarak ortaya çıksa da tarihsel temellerini modern öncesi döneme kadar götürmek olasıdır. Bu nedenle yeni Ankaralı müziğini veya güncel tabirle Ankara havalarını anlamak için başta Seymen geleneği olmak üzere kadim Orta Anadolu müzik kültürüne odaklanmak kaçınılmazdır. Bir başka açıdan bu müziğin genlerinde kuşkusuz tarihi oturak, cümbüş, muhabbet gibi kapalı mekân geleneksel eğlence pratikleri bulunmaktadır. Ancak yine de bu müziğin en önemli referans kaynağı olan bazı biyografilere değinmek yerinde olacaktır.

Giriş bölümünde de değinildiği üzere Ankara oyun havalarının günümüzdeki inşasının temel yapı taşlarından ilki Ürgüplü Refik Başaran (1907-1947)'dir. "Orta Anadolu'nu ses hafızası" olarak anılan Başaran uzun yıllar Ankara çevresinde gezici müzisyenlik yaparak yörede ortak bir repertuar algısı geliştirmekle kalmamış aynı zamanda birçok saz ve saz üstadına esin kaynağı olmuştur. Kısa yaşamında biri enstrümantal olmak üzere 65 plak ve 90 kadar türkü

kaydı gerçekleştirmiştir (Kaya, 1993: 33). Bu kayıtlarda Refik Başaran'ın yöresel ağız ve icra tekniği öne çıkarken sırma alt bam teli olmayan saz tınısına sadece zil ve kaşığın eşlik ettiği yerel bir sound dikkat çekmektedir. İcra ettiği repertuar bileşenleri ise günümüz Ankara havalarını önceleyen bir niteliğe sahiptir. Kaya'nın da vurguladığı gibi Refik Başaran'ın dağarcığını üç maddede ele almak gerekir. Bunlardan ilki repertuarında kendi yöresine ait ve nazım şekli mani olan türküler ile bu sözlerin kısmen değiştirilmesi veya yeni sözler eklenmesiyle temellük ettiği eserler; ikincisi gezici müzisyenliğine dayalı olarak çeşitli yörelerden edindiği türküler ve son olarak güftesi kendisine ait olan türkülerdir (Kaya, 1993: 33). Başaran'ın müzisyen kişiliğine mal olmuş bu repertuar düzeninin bir benzeri ve sürekliliğini günümüz Ankaralı müziğinde takip etmek mümkündür.

Ürgüplü Başaran gibi Ankaralı müziği için bir diğer önemli isim Bayram Aracı (1920-1969)'dır. Yukarıda da değinildiği gibi erken yaşlarda Elmadağ ilçesinden merkeze gelerek Seymen müziği ile yoğrulan Aracı, Ankara halk müziğini zamanın ruhuna göre yeniden inşa ederek başka bir boyuta taşıyan önemi bir müzisyendir. Söz konusu bu boyut 1960'lı yıllar Türkiye'sinin dünya ile girdiği entegrasyon çerçevesinde popüler kültür ve endüstrisiyle tanıştığı, geleneksel müziklerinse bu doğrultuda dönüşüm sürecine dahil olduğu bir periyodu göstermektedir. Bayram Aracı da bu dönemde bilhassa değişen demografiyle birlikte geleneksel repertuarı eğlence sektörüyle buluşturan bir isimdir. "Varlık Vergisi" ile el değiştiren sermayeye Anadolu'dan gelen "kasaba zenginleri"nin eklenmesi halk müziğinin Radyo tek elinden çıkarak gazinolarda icra edilmesine imkân tanımıştır. Bu sayede Bayram Aracı müziğine karşılık gelen alıcı kitlesine ulaşarak popüler bir kimlik kazanmış ve günümüz "oyun havaları" akımının otantisite işaretleyicisi olmuştur. Bayram Aracı'nın kayıtları analiz edildiğinde oldukça hızlı ve seri bir bağlama icra tekniği öne çıkarken bozlak açışları haricindeki taksim ve gezinmelerde arabesk üsluplu pasajlar dikkat çekmektedir. Ayrıca oyun havaları icralarında sıkça köprü niteliği taşıyan kromatik geçişlere yer vermesi dönemi itibarıyla geleneksel bağlamanın sınırlarını zorlayan bir müzisyen olduğunu göstermektedir ki onun bu tekniğinden esinlenen Orhan Gencebay, Arif Sağ ve Neşet Ertaş gibi üstatlar bağlamanın 20'nci yüzyıldaki gelişimini önemli ölçüde etkilemişlerdir. Görüldüğü gibi Bayram Aracı yalnızca Ankara ve Orta Anadolu halk müziğini değil Cumhuriyet Döneminde "milli çalgı" olarak tasarlanan bağlamanın

icra pratiğini de dönüştüren bir isim olarak tarihe geçmiştir. Refik Başaran ile karşılaştırıldığında ise Aracı'nın gerek söz gerekse saz icrasındaki şehirli üslubu dikkat çekicidir. Refik Başaran'da müziğin yöresel dinamikleri daha çok öne çıkarken Bayram Aracı'da arabesk müziği önceleyen şehirli bir halk müziği tavrı kendisini hissettirmektedir.

Bu silsilede yer alan diğer bir isim Kayserili Zekeriya Bozdağ (1930-1985)'dir. Bayram Bilge Tokel'in kaleme aldığı biyografiye göre erken yaşlarda saz çalmaya başlayan Bozdağ kısa sürede düğün ve eğlencelerin aranan ismi olarak dikkat çekmiştir. Kendi yöresinde kazandığı şöhreti Ankara'ya taşıyarak müziğini gazinolarda icra etmeye başlamış ayrıca Muzaffer Sarısözen'in teklifi üzerine TRT'de akitli sanatçı olarak görev almıştır. Dönemi itibariyle Başkentte yükselen gazino hayatı Zekeriya Bozdağ'ı da etkileyerek yöresel repertuarın yanında kendi bestelerini yapmayı zorunlu kılmıştır. Bozdağ'ın diskografisine bakıldığında Orta Anadolu türküleriyle birlikte kendi bestelediği eserleri görmek mümkündür. İcralarında Ankara repertuarına özel bir yer vermesi ise Bayram Aracı etkisi olarak yorumlanabilir. Nitekim Zekeriya Bozdağ'ın icracı kişiliğinde hem Bayram Aracı'nın hem de Ürgüplü Refik Başaran'ın etkisi büyüktür. Kayseri'den çıkıp Ankara'nın eğlence hayatında müzisyen kimliğini inşa eden bir müzisyen olarak ortaya koyduğu türkü ve oyun havalarıyla günümüz Ankara havalarının öncü isimleri arasında sayılmaktadır (Tokel, 2015: 266).

Bu üç simge isim her ne kadar Ankara oyun havalarının öncülü sayılsalar da kuşkusuz bu müzik anlayışla tamamen özdeşleşmiş değildir. Ankara oyun havası realitesi 80'li yıllar Türkiye'sinin bir izdüşümü olarak ortaya çıkarken bu müziği etkileyen aktörlerden ziyade inşa eden yeni bir kuşaktan, Güngör Onurlular, Nuri Erkaya, Nurhak Gün, Necati Coşkunes ve Savaş Göçer gibi isimlerden söz etmek gerekir. Zamanla popülerliklerini yitiren ancak 80'li yıllarda Ankara periferisinin "starları" olan bu kişilerin "Ankara havaları" denilince ilk akla gelen Oğuz Yılmaz, Peçenekli Süleyman, Mehmet Demirtaş ve Ankaralı Turgut gibi isimlerin öncüsü olduğunu unutmamak gerekir. Erken dönem "Ankara havaları" icra eden bu müzisyenlerin ortak özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür: (1) Türkü söyleyen kişi mutlak suretle saz çalmakta, saza darbuka, kaşık ve zil eşlik etmektedir. (2) Müziğin sentaksı düğün ve gazino-köy eğlencesi gibi mekânlarında oluşmaktadır. (3) Birçoğu Ankara doğumlu olmayıp yaşamlarının erken dönemlerinde Ankara'nın periferisine göçen bir demografinin temsilcileridir. Bir başka

deyişle söz konusu profili merkez-çevre bağlamında iki kültürlü, hem kentli hem kır kökenleri müzisyenler olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Nitekim bu müzisyenlerin dönem performansları incelendiğinde oyun havası-arabesk-bozlak üçgeninden oluşan bir repertuvar bileşeni öne çıkmaktadır.

Tüm bu biyografilerin ötesinde Ankara havalarının gelişim gösterdiği mekânların başında köy ve kasabalarda gerçekleştirilen oda sohbetleri bulunmaktadır. Özdemir (2005: 52)'in de vurguladığı gibi oda sohbetleri köyün/kasabanın varlıklı ileri gelenlerden birinin evinde yetişkinler ve gençler arasında icra edilmektedir. Bu ortamlardaki işleyiş ve düzen şöyle özetlenebilir: Köy ve kasabalarda gerçekleştirilen oda sohbetleri temelde birkaç güne yayılan düğün eğlencelerinin bir parçasıdır. Ankara müzik folklorunun önemli temsilcilerinden Rıfat Balaban'ın da vurguladığı sohbet âlemleri yatsı namazında başlayıp sabah ezanıyla sona ermektedir. Genellikle müzikli, kadınlı ve içkili olarak düzenlenmektedir. Kadınlar oyuncu/dansçı işlevleriyle bulunmaktadır. "Delikanlıbaşı" olarak anılan bir kişi otoriter bir kimlikle ortamın sevk ve idaresinden sorumludur. Burada içki hizmeti yapan kişiye/sakiye ise "ocak" denir. Sohbet âleminde oyuna iştirak edecek kişileri, isimlerini ortaya söylemek veya sazciya iletmek suretiyle Delikanlıbaşı belirlemektedir. Sohbet ortamlarda oyun havası icrası birbirine bağlı belirli bir dağarcıktan oluşur ve bu esnada "çök" denilen bir ritüel gerçekleşir. Bu ritüele göre uzun bir performans sergileyen oyuncular oyuna ara niteliğinde bir soluklanma gerçekleştirir. Bu esnada bir bozlak eşliğinde saki işlevi üstlenen "ocak" tepsiyle içki hizmeti sunar. "Çök" esnasında sazcular genelde Sabahi-Çiçekdağı türküsünü icra etmektedir. Bozlak havasının akabinde oyun eski ritmine dönerek peş peşe icra edilen oyun havalarıyla "çök" sona ermektedir (Balaban, 2012).

Söz konusu eğlence pratiğinde çökün en önemli işlevi oyunculara soluk aldirmek ve bu vesileyle içki içmelerini sağlamaktır. Yukarıda da kısmen değinildiği gibi bu ortamın yegane repertuarı bozlak ve oyun havasıdır. Balaban'a göre bilhassa kadınlı muhabbetlerde şayet o yörede böyle bir kültür varsa divan ve zeybek havaları icra edilmez. Bu repertuarlar daha çok oyuncu kadınların yer almadığı saz âlemlerinde görülür. Geleneksel oda sohbetlerinde üç tip repertuvar öne çıkmaktadır. Bunlar oyun havaları, oturak havaları ve uzun havalardır. Atım Arap, Kozandağı, Yıldız, Misket ve Cezayir bu mekânların en popüler türküleridir. Burada Cezayir

havasının sembolik-işlevsel bir anlamı bulunmaktadır. Bu eser muhabbetlerin finalinde icra edilerek eğlencenin sona erdiğini işaret etmektedir. Bozlak ve oyun havaları haricinde bu ortamların vazgeçilmez bir diğer repertuar bileşeni oturak havalarıdır. Karpuz Kestim Yiyen Yok, Alim Gitme Pazara, Kezibanın Alt Odası Sekili gibi türküler her ne kadar günümüzde oyun havasına dönüşse de gelenekteki işleviyle oyun havalarından ayrılmıştır. Bu havalar müzikli muhabbetlerde eğlencenin ritmini hızlandırmak ve ardından oyuna geçileceğini simgesel olarak haber vermek için icra edilmekteydi. Ancak bu türküler işlevleri ortadan kalktığından günümüzde birer oyun havasına dönüşmüş durumdadır (Balaban, 2012).

Kuşkusuz oda muhabbetlerinin en önemli aktörleri müzisyenler ile oyuncu kadınlardır. Müzisyenler Samanpazarı'ndaki kahvehanelerde iş beklerken kadın oyuncularla irtibat kuran ve aracılık eden yine onlardır. Zira Ankara oyun havası kültüründe müzisyen ile oyuncu kadın arasındaki icra uyumu oldukça önemlidir. Bu nedenle her sazcinin birlikte uyum içinde çalıştığı bir oyuncusu bulunmaktadır. Rifat Balaban'dan aldığımız bilgiden hareketle dönemin muhabbet sazçıları arasında Zekeriya Bozdağ ve Sazcı Sülo'nun ön plana çıktığını görmekteyiz. İlginçtir ki oda muhabbetlerinde müzisyen aktörlerin yegâne görevi saz çalıp söylemek değildir. Muhabbet başlamadan yatsı namazı öncesi köy evlerini sazlarıyla dolaşarak bahşiş karşılığında eşrafı akşamki muhabbete çağırdıkları yine Balaban'ın verdiği bilgiler arasındadır. Müzisyenlerin aksine oyuncu kadınların tek görevi erkeklerin oyununa iştirak etmektir. Kadınların türkü söylemesi veya sazıya sesiyle eşlik etmesi mümkün değildir. Bu ortamlarda kadınlardan beklenen en önemli şey uzun süre oyun oynamalarıdır. Tercih nedenlerinin başında da bu özellik gelmektedir. Genelde muhabbet âlemlerine dönüşümlü oynamak koşuluyla iki veya üç kadın davet edilir. Yine Balaban (2012)'in verdiği bilgiler ışığında dönemin en meşhur oyuncuları arasında Bitişik Melahat, Zilli Canan, Kaşık Kırık Hatice, Kızılcahamamlı Ayşe gibi isimlerin olduğunu biliyoruz. Bazı durumlarda oyuncu kadınların başında "ana" denilen bir kadın bulunabilmektedir. İşret meclislerinin eskilerinden olan ve aktif oyunculuğu bırakan bu kadınlar yeni oyuncular yetiştirmek ve ortamdaki kadınlara hamilik yapmakla mükelleftir. Ayrıca "ana" figürünün muhabbet ortamında yer alması mevcut eğlencenin itibar göstergesi sayılmaktadır (Balaban, 2012).

Kırsalda icra edilen oda sohbetlerinin bir benzerini merkezde de görmek mümkündür. Cumhuriyet döneminin önemli folklor araştırmacılarından Halil Bedii Yönetken'in Derleme Notları (2006) kitabında detaylı olarak anlattığı Cümbüş âlemleri tam olarak bu tip bir eğlence pratiğine tekabül etmektedir. Başta Kale civarı olmak üzere bağ evleri ve özellikle de Hacettepe semti sazlı-sözlü toplantıların yapıldığı başlıca yerlerdir. Burada Rifat Balaban'dan aldığımız bilgilerden hareketle Hacettepe'ye ayrı bir parantez açmak gerekir. Nitekim Ziya Yağar, Mustafa Koç ve Mucip Arcıman gibi dönemin önemli bağlama icracıları bu semtte yetişmiştir. Ankara havalarının yankılandığı diğer bir meşk merkezi Yağcıoğlu Fehmi Efe'nin kahvesidir. Burada oda sohbetlerinden farklı olarak oyun ve oturak havalarıyla birlikte zeybek ve divanlar icra edilmektedir. Genç Osman lakaplı Osman Gençtürk'ün yer aldığı musiki meclisleri de yine Ankara'nın geleneksel müzik kültürünün yaşatıldığı ortamların başında gelir. Genç Osman ustalık derecesinde icra ettiği saz kadar müzikli muhabbetlerde anlattığı hikâye, kıssadan hisse ve müstehcen fıkralarıyla da ün yapmış bir kaynaktır. Müziğe dair bir başka ayrıntı ise gerek Genç Osman'ın gerekse Yağcıoğlu Fehmi Efe'nin musiki meclislerinde bağlama düzenine akortlanmış 17 perdeli 36 tekne saz kullanmalarındır. Yağcıoğlu Efe'nin bir dönem bozuk düzende Kayseri ve Konya tavırlarına ilgi duyarak yöre repertuarını icra ettiğini belirtmek gerekir (Balaban, 2012). Söz konusu bu durum Ankara müzik kültürünün çevre müzikle öteden beri irtibatlı olduğunun açık göstergesidir. Keza Ankaralı müziğinin günümüzdeki en popüler örneklerine bakıldığında Ankara'nın Bağları'nın (Otantik versiyonu İp Attım Ucu Kaldı) Keskin; Erik Dalı'nın ise aslında bir Burdur türküsü olduğu görülebilir.

1950 sonrası Türkiye'sinde yaşanan iktisadi ve kültürel dönüşüm Ankara'da hızlı bir kentleşmeyi beraberinde getirirken bilhassa geleneksel eğlencelerin mekânsal temsiliyetini yeni mecralara taşımıştır. Cumhuriyet modernleşmesiyle gelişen Batılı mekânların karşısında Türk müziği icra eden gazinolar yaygınlaşmaya başlamasıyla 60'lardan itibaren izlerkitle ve müzik türü üzerinden eğlence mekânlarının ayrıştığını söyleyebiliriz. Buna göre gazino, pavyon tipi yerlerde fasıl ve halk müziğinden mütevellit bir icra öne çıkarken barlarda o dönemde "hafif Batı müziği" olarak tabir edilen pop orkestraları sahne almaktadır (Öztürk, 2012). Bu tip bir eğlence konseptinin "aile gazinoları" başlığı altında gündüzleri de devam ettiğini görmekteyiz. Öztürk'e göre aile gazinoları dönemin popüler şarkıcı ve türkülerinin sahne aldığı, içkisiz ve çay

bahçesinden bozma mekânlardan oluşmaktadır. Aile gazinolarının ana konsepti halk ve sanat müzikleri ile o dönem “aranjman” olarak anılan pop orkestralarıdır. Bu tip gazinolarda bilhassa hafta sonları iki matine yapılmaktadır. Çarşamba günleri ise yalnızca kadınlara özel bir program bulunmaktadır. Radyo sanatçıları da bu mekânlarda sahne almaktadır. Bu dönemde aile gazinoları müşteri profili açısından müzisyenler için gazino ve pavyonlara göre itibarlı bir çalışma mekânı olarak görülmektedir (Öztürk, 2012).

Yukarıda da değinildiği üzere 60’lı yılların Ankara gazinoları Türk halk müziği ile sanat müziği ağırlıklı bir program üzerinden işlerlik kazanmaktadır. Öztürk’ten aldığımız bilgiden hareketle Sanat Müziği ayağını tek bir fasıl grubu yürütmektedir. Fasıl grubu gece boyunca farklı solistlere refakat etmektedir. Halk müziğinde ise her solistin kendisine ait bir grubu bulunmaktadır. İcra edilen program şöyle özetlenebilir: İlk olarak sahneye bir hanende eşliğinde fasıl ekibi çıkmaktadır. Bu ekibin işlevi gecenin ilerleyen saatlerinde sahne alacak solistlere zemin hazırlamaktır. Akabinde uvertür olarak tanımlanan ve genelde o mekânda konsomasyon hizmeti veren bir kadın şarkıcı sahne alır. Uvertürün akabinde tanınırlığı olmayan bir türkücü yer almaktadır. Gecenin ilerleyen saatlerinde halk müziği ve sanat müziği icra eden solistler sırayla sahne çıkmaktadır. Bu solistler döneminde popüler olmuş kişilerdir. Sahne değişimlerinde orkestranın ritim sazcısı sunucu işlevi üslenerek yeni gelecek solisti anons etmekle görevlidir. Program mutlak suretle sanat müziği icra eden bir assolist ile kapanmaktadır. Ancak bazı gecelerde assolist öncesinde dansöze yer verilebilmektedir. Tüm bu işleyişte her solistin birbiriyle çakışmayan ayrı bir repertuar oluşturmasına özen gösterilmektedir (Öztürk, 2012).

Dönemin Ankara gazinolarında bütünsel Türk müziği icrası öne çıkarken bu mekânlardaki halk müziği pratikleri günümüzdeki Ankara oyun havası kültürünü öncelemesi bakımından önemlidir. Öztürk’e göre 1960’lı yılların gazinolarında halk müziğine salt darbuka, kaşık, zil ve saz eşlik ederken bağlama takımı hiyerarşik düzlemde ekseriyetle üç müzisyenden oluşmaktadır. Takımın başında ise bir “şef saz” bulunmaktadır. Çalgı topluluğu içinde yalnızca şef sazsa mikrofon vardır. Amplifikasyon açısından diğer sazlar sahnede sadece görüntü olarak yer almaktadır. Bu nedenle dönemin gazinolarında bu icracılar “kelle saz” olarak anılmaktadır. Teknolojinin kolay ulaşılır hale geldiği 70’li yıllardan itibaren kelle saz uygulamasının sona erdiğini görüyoruz. Artık tüm sazlara mikrofonlama yapılmaktadır. Ancak yine de şef saz

hiyerarşisi devam etmiştir. Şef saz bu kez elektro bağlamaya transfer olurken diğer sazlar akustik bir bağlama ile soliste eşlik etmektedir. Kuşkusuz toplu saz icrası bu müziğin doğasında olmayan standardizasyonu zamanla zorunlu kılmaktadır. Buna göre mekânlarda 40-41 tekne boyunda tambura tipi uzun saplı bağlamalar kullanılırken çalgıların alt teli 440 frekanslı diyaazon Do sesine akortludur. Erkek solistler bağlamada Neva/Re perdesi; kadın solistler ise Dügâh/La perdesi üzerinden icralarını gerçekleştirmektedir. Tiz perdelerde seyreden geniş aralıklı eserlerde ise Sol/Rast perdesi referans olabilmektedir. Halk müziği solistlerinin icra ettiği repertuar bileşenleri dönemin plak endüstrisi vasıtasıyla popüler olan türküler ile TRT Yurttan Sesler'de icra edilen eserlerden ibarettir. Bunun yanında türkü niteliği taşıyan özgün bestelere de yer verilmektedir. Bu besteler ekseriyetle halk edebiyatı ürünleridir ve Karacaoğlan, Âşık Dertli ve Emrah gibi ozanların şiirlerinden mütevellittir (Öztürk, 2012).

Dönemin halk müziği solistlerinin repertuarında Ankara/Orta Anadolu türküleri ve oyun havalarının olması kaçınılmazdır. İhsan Öztürk ile yapılan kişisel görüşmede Seymen geleneğine mensup kişilerin müşteri olarak mekâna geldiklerinde Fidayda ve Misket oymaları için sahneye davet edildikleri bilgisine ulaşmaktayız. Hatta bazı solist ve müzisyenlerin sahnede Ankara oyun havası oynadıkları bilinmektedir. Dönemin popüler solistlerinden Nuray Akın ve Figen Sezer ile kavalcı Bahri İlhan ve Kaşıkçı Kemal bu isimlerden ilk akla gelendir. Öyle ki Nuray Akın sahne için özellikle Seymen oyunlarını öğrenmiştir. Bir başka örnekte ise dönemin yerel müzisyenlerinden Güdüllü Dursun Yücel'in başta Refik Başaran havaları olmak üzere Ankara oyun havalarını tıpkı günümüzdeki Ankaralı mekânlarında olduğu gibi sahnedekilere ıslık çalıp lâf atarak icra ettiği bilinmektedir. Hasan ve Mustafa Yücel kardeşler de bağlama düzeninde seri bir biçimde icra ettiği Topal ve Şekeroğlan ile ün yapmışlardır. Bilhassa Hasan Yücel icracı kişiliği ve repertuarı Orhan Gencebay, Arif Sağ gibi üstatları etkilemiştir (Öztürk, 2012).

Başkentteki eğlence mekânlarının 70'lerle birlikte oldukça çeşitlendiğini, hayatının Ulus çevresinden Çankaya ve Maltepe aksına kaydığını görüyoruz. Öztürk'e göre bu dönemde Cinnah'ta Altınal, Gençlik Parkı'nda Lunapark, Akay'da Başkent, Tunus caddesinde ise tipik bir aile gazinosu olan Grand açılmıştır. Söz konusu bu varyasyon sahne işleyişle birlikte müzisyenlerin durumunu da etkilemiştir. Örneğin halk müziği grupları 60'lı yıllara nazaran artık daha kalabalık bir kadroyla sahne almaya başlamıştır. Ritim saz ve bağlama takımının yanına

kemane, mey, kaval, klarnet ve hatta bas bağlama eklenmiştir. Orkestra içinde yer alan bas bağlama divandan bozma kısa saplı, dört adet gitar teli takılmış bir çalgıdır. Bir anlamda basgitarı ikame eden bir işlevi bulunmaktadır. Heterofonik tek sesli (unison) ezgi takibi yerine armonik yürüyüşü öne çıkaran bir çalım tekniğine sahiptir (Öztürk, 2012). Bu dönemde ritim sazların arasına bongo çalgısının girmesi önemlidir. Nitekim ilerleyen dönemlerde Ankaralı soundunun oluşumunda bu enstrümanın belirleyici bir özelliği olacaktır. Buradaki bir başka detay ise çalgı gruplarındaki kombinasyonun solistin kazancıyla ilişkili olmasıdır. Yine Öztürk'ün verdiği bilgilerden hareketle orkestranın günlük yevmiyesini mekân değil solist karşılamaktadır. Şayet solist iyi bir ücrete anlaşmışsa yukarıda söz edilen renk sazlar haricinde bağlama takımına ilave sazlar eklenebilmektedir. Önceki dönemde görülen tek tip sazlar yerine Yurttan Sesler'e eşlik eden cura, tambura, divan saz gibi çalgılar gazino orkestralarında yer bulabilmektedir. Yine bu dönemin dikkate değer bir özelliği *leslie* efektli elektro bağlamaların yaygınlaşmasıdır. Gazinoların program akışı bir önceki dönemle benzerlik taşımakla birlikte bazı mekânların eğlenceye otantisite katmak amacıyla Anadolu'dan yöre ekipleri getirterek folklor gösterilerine ve müzik programlarına yer verdiğini görmekteyiz (Öztürk, 2012).

1980'li yıllarla birlikte İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy, Bedia Akartürk ve İzzet Altınmeşe gibi ünlü isimler Ankara gazinolarında sahne almaya başlarken İstanbul'dan gelen bu isimlere kendi ekipleri değil Ankara müzisyenleri eşlik etmektedir (Öztürk, 2012). 12 Eylül sonrası İstanbul ile yarışan bir Başkent gece hayatından söz edilebilir. Ancak bu yükseliş 90'lar itibariyle popüleritesini kaybederek marjinal bir boyut kazanmıştır. Bilhassa tüm ülkeyi saran arabesk kültür ve yarattığı müzik iklimi gazinolara da sirayet ederek bütünsel Türk müziği anlayışını arabesk müziğe bırakmıştır. Bu süreçte Türk müziği solisti ve fasıl konsepti sonlanmış, halk müziği icrası ise arabesk bir sound ve üslup üzerinden anlam bulmaya başlamıştır. Kuşkusuz bu panoramada Ankara'nın değişen sosyolojisine paralel olarak gelişen yeni bir izlerkitle profili bulunmaktadır. 90'lardan itibaren üst-orta sınıfın gazino tipi eğlence hayatını bırakırken aynı süreçte gelişen yeni periferi kitleleri kendi kent folklorunu inşa etmek suretiyle boşluğu kapatmıştır. Artık Ankaralı tarzı oyun havaları için 90'lar önemli bir dönemeçtir. Nitekim dönem itibariyle Ankara oyun havası kültürünün popüler bir kimlik kazanmasıyla birlikte müzik endüstrisi içinde belirli bir pazar payına ulaşması yalnızca düğün, kına, asker eğlencesi gibi

bağlamlar haricinde de temsil edilme talebiyle karşı karşıya kalmıştır. Pre-modern dönemden kalan oda sohbeti, cümbüş gibi kökleşik eğlence pratiklerinin bir benzeri hatta simülasyonu bu kez gazino, pavyon, gece kulübü gibi modern mekânlara taşınmıştır.

Ankara havalarının simge ismi Peçenekli Süleyman'a göre Ankaralı tarzı ilk eğlence konseptini Erzurumlular tarafından işletilen İç Cebeci'deki Metro Bar yapmıştır. Buradaki mekânda günümüzde olduğu gibi kadın oyuncu ve çok ritüeli yoktur ancak isteyen müşteri kaşığı almak suretiyle oyuna kalkabilmektedir. Yine aynı dönemde Haymanalı Erhan ve Burhan Göçer kardeşler benzer bir mantıkla Ankara ve çevresinin geleneksel eğlence pratiklerini gazino ortamlarına taşımak suretiyle yeni bir eğlence anlayışının önünü açmıştır. Maltepe'de işlettikleri gazinonun programında değişiklik yaparak gece yarısına kadar oyun havaları repertuarından mütevellit bir sahne yaratmışlardır. Akabinde ise fantezi ve arabesk ağırlıklı eski program devreye girmektedir (Peçenekli, 2012). Ancak ilerleyen yıllarda bu mekân tamamen Ankaralı tarzı bir eğlence programına geçiş yapmıştır.

Ankara gazino kültürünün 12 Eylül sonrası yaşadığı dar boğaz yeni bin yılla birlikte radikal bir dönüşümün eşiğine gelerek Cumhuriyet döneminin gözde mekânları dâhil kentteki birçok gece kulübünü tüm bir gece Ankara oyun havası icra eden işletmelere dönüştürmüştür. Mekânların fiziksel yapı ve işleyişinde dikkate değer değişimler olmazken müzik programı ile konsomasyon hizmeti veren kadınların işlevinde yeni bir anlayışa gidilmiştir. Artık tüm gece izlerkitleye Ankara oyun havaları ve bozlaktan oluşan bir repertuar seslenirken daha önce yıllarca konsomatrislik yapan kadınların sahnede oyun havası oynayan bir aktöre dönüştüğünü görmekteyiz. Gazeteci Sebati Karakurt ¹ 2000'li yılların başında Rüzgârlı Sokak'ta yaptığı bir gözlemden daha önce adeta "sinek avlayan" mekânların oyun havası konseptine girdikten sonra "tıka basa dolu" olduğunu; tüm gece "Sincan havası" çalan bu ortamda Rus revüsü için Başkente gelen yabancı uyruklu kadınların müşterilerle karşılıklı Misket havası oynadıklarını belirtmektedir. İşletmeci Asıl Altun'a göre Köy Odası eğlenceleri artık gazinolarda temsil edilmektedir. Asker uğurlama, kına gecesi, sünnet düğünü gibi geleneksel geçiş dönemi eğlence pratikleri bu sayede her gece gerçekleşebilmektedir. Bu tip bir müzik-eğlence pratiğinin

¹ Karakurt, S. (2003). "Sincan'da Kaşksız Gezilmez", Hürriyet Pazar Eki, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=165749>, Erişim tarihi: 25.08.2013

yarattığı etki sadece gazino ve pavyon gibi mekânlarla sınırlı değildir. Günümüzde kalmasa da 2000'lerin başında eskinin aile gazinoları olarak anılan çay bahçelerinde gece eğlencesine rakip bir Ankara oyun havası furyasından söz edilebilir. Bir başka deyişle gece mekanlarına gidemeyen izlerkitle için “steril” bir eğlence alanı oluşturularak aile ve kadın odaklı müşteri profilleri için alternatif bir talep yaratılmıştır. Gece mekânlarını izleyen Gazeteci Karakurt bu kez Gençlik Parkı'ndaki bir aile çay bahçesinde yaptığı gözlemde “iğne atsan yere düşemeyecek” bir kalabalığın elektrosaz ve darbuka eşliğinde ellerinde kaşıklarla Fidayda oynadığını belirtmektedir. Mekâna “damsız” girilebilirken sahneye çıkmak için bu durum yeterli değildir. Çevresi demir korkuluk ve garsonlarla çevrili “bekârlar locası” oyunu ancak uzaktan izlerken yalnızca aile locası sahneye çıkmaya ehliyetlidir. Öyle bir atmosfer söz konusudur ki herkes oyun havası oynamak için adeta eller tetikte beklemektedir. Havalı bir şekilde tahta kaşıkları çeken gençler ailelerden boşalan sahneye akın etmektedir. Sebati Karakurt gözlemediği ilginç bir detayı da şöyle aktarmaktadır:

Çay bahçesine hızla giren bir kadın, başındaki türbanı ve deri kabanını çıkararak sahneye fırlıyor. Tuhaf bir telâş içinde. Hızlı hızlı oynuyor. Kapıdan girip oyunu tamamlayıp masasına dönmesi sırasında geçen süre en fazla 15 dakika. Türbanını ve montunu giyip aynı hızla çıkıyor kapıdan. Telâşının sebebi nedir acaba? Peşinden koşup sormayı deniyorum. Konuşmak istemiyor. Garson durumun farkında. Tafsilâtı bilgiyi ondan alıyorum: ‘Abi’ diyor, ‘Sincan müziği, oyunu insanı rahatlatır. Bir nevi terapi yapar.’²

4. Sonuç Yerine

Yaşanan tüm bu gelişmeler Başkentteki gece eğlence hayatını önemli ölçüde değiştirerek “Ankaralı” tarzı gazino, pavyon tipi işletmelerin önünü açmakla kalmamış 2000'lerin ilk on yılından itibaren üç bölgeye konuşlanan oyun havası mekânları kentin gece yaşamına egemen olmaya başlamıştır. Ulus, Cebeci ve Maltepe aksı üzerinde varlık gösteren bu mekânların sayısı otuzu aşarken Çankırı Caddesi ve Rüzgârlı Sokak civarında kümelenen işletmelerin (Ahu, Denizkızı, Elhamra, Kral ve Ben, Kristal vb.) yeni Ankaralı eğlence pratiğinin lokomotif mekânları olduğu söylenebilir. Cebeci'de yer alan eğlence yerleri (Anatolia,

² Karakurt, S. (2003). “Sincan'da Kaşıksız Gezilmez”, Hürriyet Pazar Eki, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=165749>, Erişim tarihi: 25.08.2013.

Parlement, Pırlanta vb.) Talatpaşa Bulvarı hattında sıralanırken Maltepe'deki eğlence mekânları (06 Pavyon, Mega Show, Miami vb.) Gazi Mustafa Kemal Bulvarı'nda yer almaktadır. Kuşkusuz Ankara'nın modernleşme ve kentleşme öyküsü içinde Ulus ve Maltepe köklü gazino eğlence geleneğine sahiptir. Ancak Cebeci'de yer alan Ankaralı mekânlarının bu tarihsel birikime sahip olduğu söylenemez. Önceleri düğün salonu olarak inşa edilen dükkânların yeni eğlence konseptine istinaden gazino-pavyon tipi yerlere dönüştüğünü görmekteyiz. Söz konusu bu üç ana bölge haricinde günümüzde Cebeci Dörtüol, Abidinpaşa, Sincan, Yenikent ve Etimesgut-Şaşmaz ile Çubuk ve Polatlı'da oyun havası tarzı hizmet veren eğlence mekânlarının varlığı dikkat çekicidir. Ortaya konulan tüm veriler Ankara ve çevresinde öteden beri icra edilmekte olan kadim oyun havası geleneğinin içinde bulunduğumuz küresel çağda dahi ne denli talep gördüğünün ve önümüzdeki süreçte aktarılacak-yaşatılacak olacağının en açık göstergesidir.

Kaynakça

Alkan, H. (2008). *Popüler Kültür ve Eğlence Hayatı, Ankara'nın Eğlence Hayatı Üzerine Sosyo-Kültürel Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı.

Atay, F. R. (2004). *Çankaya*, İstanbul: Pozitif Yayınları.

Balaban, R. (2012). Rifat Balaban ile Balaban Saz Evi'nde yapılan görüşme, Ankara: 27 Kasım.

Batuman, B. (2002). "Mekân, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyetin Kamusal Mekânı Olarak Kızılay Meydanı", *Ankara'nın Kamusal Yüzleri*, der. Güven Arif Salgın, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bilgen, H. (1985). "Ankara'da Günlük Yaşam (1928-1938)", *Mimarlık Dergisi*, Sayı 3, s. 17-21.

Cantek, L. (2006). "Kabadayılar ve Futbolun Mahallesi: Hacettepe", *Sanki Viran Ankara*, der. Funda Şenol Cantek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Evren, B. (1998). *Ankara: 20'li Yılların Bozkır Kasabası*, İstanbul: AD Yayıncılık.

Gültekin, N. ve Onsekiz, D. (2005). "Ankara Kentinde Eğlence Mekânlarının Oluşumu ve Yer Seçimi", *Gazi Üniversitesi Mimarlık ve Mühendislik Dergisi*, Sayı 20, s. 137-144.

Kaya, D. (1993). "Refik Başaran'ın Türküleri", *Milli Folklor*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, Sayı 17, s. 33-36.

Kılıç, A. (1975). *Elli Yıllık Yaşantımız*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Kösemihal, M. R. ve Karsel, H. S. (1939). *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*, İstanbul: Numune Matbaası.

Nalbantoğlu, H. Ü. (2000). "Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Orta Sınıf", *Tarih İçinde Ankara*, Ankara: ODTÜ Yayınları.

Onsekiz, D. (2003). *Kentsel Ölçekte Eğlence Mekânları ile Konut Alanları İlişkisi: Ankara Kenti Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı.

Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Öztürk, İ. (2012). İhsan Öztürk ile İhsan Öztürk Müzik Merkezi'nde yapılan görüşme, Ankara: 14 Kasım.

Peçenekli, S. (2012). Peçenekli Süleyman ile Sincan'da yapılan görüşme, Ankara: 15 Kasım.

Perrot, G. (1994). "Ankara'da Üç Ay", *Ankara Ankara*, der. Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sargın, G. A. (2002). *Ankara'nın Kamusal Yüzleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şapolyo, E. B. (1968). *Mustafa Kemal Paşa ve Milli Mücadele'nin İç Âlemi*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Şenol-Cantek, F. (2003). *Yabanlılar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şenyapılı, T. (2004). *Barakadan Gecekonduya: Ankara'da Kentsel Mekânın Dönüşümü*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanrıkulu, D. (1985). "Ankara'da Eğlence Yaşamı (1928-1938)", *Mimarlık Dergisi*, Sayı 2, Cilt 3, s. 22-30.

Tokel, B. B. (2001). "Anadolu Saz Kahramanı" *Bayram Aracı: Allı Yazma*, İstanbul: Kalan Müzik.

Tokel, B. B. (2009). "Zekeriya Bozdağ", *Kayseri Ansiklopedisi*, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları*, Ankara: Sun Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Karakurt, S. (2003). "Sincan'da Kaşksız Gezilmez", *Hürriyet Pazar Eki*, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=165749>, Erişim tarihi: 25.08.2013.