



Yeni Angara Müziğinde Kadın ve “Gizli Senaryoları”.

Zeliha Yiğit**
Fırat Kutluk***

Özet

‘Yeni Angara Müziği’ olarak nitelendirebileceğimiz bu türün şarkı sözlerinde, müzik videolarında ve canlı performans mekânı olan pavyonlarda karşımıza sürekli ‘kadın’ ve ‘kadına dair’ atıflar çıkmaktadır. Erkek egemen bir mekân olan pavyonda, kadının performansı erkeğin tahakkümü altındadır, ancak ‘Yeni Angara Müziği’ bu tahakküme rağmen ‘kadın’ olmadan ve ‘kadın’ müziğe zil ile eşlik etmeden başlamamaktadır. Hem bedensel hem de müziksel olarak kadın pavyonun ve performansın odak noktasıdır. Bu bağlamda müzik performansının gerçekleşebilmesi için kadın, erkeğin ‘kamusal senaryosu’ altında taktik ve stratejiler geliştirmektedir. Çalışma, Yeni Angara Müziği ve pavyon kültürü içerisinde konumlanan kadının geliştirdiği taktik ve stratejileri gizli senaryo ve altpolitika kavramlarıyla açıklamaya çalışacaktır. Dışarıdan bakıldığında ‘Yeni Angara Müziği’ ve pavyon kültürü erkek egemen görülebilmektedir. İçeride ise kadın ve erkeğin karşılıklı rıza ve direnişleri söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda pavyonda azınlık olan kadın, altpolitikası ile bazen çoğunluğa tahakküm edebilmektedir. Bu çalışmanın amacı Yeni Angara Oyun Havaalarında kadının rolünü etnomüzikolojinin araştırma teknikleri olan gözlem ve görüşme ile analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Angara Müziği, Konsomatris, Kamusal Senaryo, Gizli Senaryo, Altpolitika.

Woman and Their “Hidden Transcript” in the New Angara Music

Abstract

In the lyrics, music videos and, as the live performance venues, nightclubs

* Birinci yazarın devam etmekte olan yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, zzelihayigit@gmail.com.

*** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, firat.kutluk@deu.edu.tr.

(Turkish: *pavyon*) of this new genre we could refer to as the ‘New Angara Music,’ we continuously encounter ‘female’ and ‘feminine’ references. The *pavyon* is a male-dominant environment where the female performance is under the domination of the male. However, the ‘New Angara Music,’ albeit this domination, does not commence without the presence of a ‘woman’ and the ‘woman’ accompanying the music with finger cymbals. The woman is the focal point of the *pavyon* and the performance both physically and musically. In this context, for the musical performance to take place, the woman develops tactics and strategies under the male ‘public transcript.’ This study aims to explain the tactics and strategies developed by the woman in the New Angara Music and *pavyon* culture through the concepts of hidden transcript and subpolitics. From an external perspective, the ‘New Angara Music’ and *pavyon* culture might appear to be male-dominant. On the inside, there is a reciprocal consent and resistance between the woman and the man. In this context, the woman, as the minority in the *pavyon*, can sometimes dominate the majority through her subpolitics. The aim of this study was to analyze the woman’s role in the New Angara Dance Music using the research methods of ethnomusicology, observation and interview.

Keywords: New Angara Music, B-girl, Public Transcript, Hidden Transcript, Subpolitics.

Giriş

Yeni Angara Müziği ile ilgili çalışmalarda iki sosyolojik yaklaşım söz konusudur. Bunlardan ilki, Eleştirel Kuram çerçevesinde Ankara Müziği’nin, kültür endüstrisiyle olan bağına incelemekte, ikincisi ise var olan müziğin, değişim-dönüşüm geçirerek geleneğin devamı olan bir halk müziği formu olarak, Kültürel Çalışmalar ekseninde değerlendirmektedir.

Hiçbir sosyal sınıf ve statü gözetmeden Türkiye’nin hemen her düğününde “Ankara’nın Bağları” adlı şarkı çalınmaktadır. Kulağımıza sürekli çalınan bu müzik türüne “yozlaşıyor”, “dejenere oluyor”, “Ankara Müziği bu değil” vb. şekilde meclis gündeminde yer edinecek kadar karışt tepki de mevcuttur. Benzeri tepkiler, epistemolojik cemaatin içinde de oldukça yaygındır. Kültürel Çalışmalar’ın kurucularından Hall’a göre popüler kültür, kitlesel olanı aşağılamak için kullanıldığında işlevsel bir kavram olmaktan uzaklaşır. Onun yerine dinamik bir popüler kültür tanımı yapmak, böylece halkın kültürünün ne olduğunu daha iyi anlamak mümkündür (1980, s. 57). Gramsci; popüler kültürün, alt sınıflar ve üst sınıflar arasında bir hegemonya mücadelesi alanı olduğunu söylemektedir (1994, s. 28). Bilindiği gibi Gramsci’ye göre burjuva sınıfı tarafından yalnız zor ile değil, rıza ile de hegemonya kurulur. Dolayısıyla Hall’un (1980) yaklaşımında popüler kültür hem direnme hem de boyun eğme alanı olarak görülmektedir. Bu çalışmada icat edilen bu müzik türüne, ikinci sosyolojik bakış açısıyla, İngiliz Kültürel Çalışmaları ekseninde yaklaşmıştır ve etnomüzikolojinin temel yaklaşımı da zaten bu yöndedir.

Geleneğe saygıda kusur etmeyen ve şehre indikçe değişen bu müzik türünü çalışma boyunca ‘Yeni’ ve ‘Angara’ kelimeleri kullanarak tanımladım. ‘Yeni’ sözcüğü hem var olan Ankara Oyun Havası geleneğinden bu türü ayırmak, icat edilen olduğuna işaret etmek hem de gelenekten ayrı olarak kendi içerisinde yaşadığı tınısal ve kültürel değişime vurgu yapmak için kullanılmıştır. Bu müzik pratiği içinde olan herkesin kendini Ankaralı olarak değil, Angaralı yerel kimliği üzerinden inşa etmesi ve son dönem, medyada Angaralılığın bir popüler kültür malzemesi olması nedeniyle tanımlamada Angara sözcüğü tercih edilmiştir.

Tekelioğlu’na göre Türkiye’de popüler kültürün tarihi, çevreden merkeze ve aşağıdan yukarıya ilerleyen bir tarihtir; önce kırdan kente, sonra da varoştan şehir merkezine yürümüştür (2006, s. 28). Ankara Müziği’nin köy odalarından, şehirdeki pavyonlara geçiş süreci burada önem kazanmaktadır. Bu geçiş sürecinde Ankara Müziği’nin içinde zaten hep var olan kadının konumu da giderek önemli hale gelmiştir. Kadın, müziğin kente taşınmasıyla birlikte oyun havaları pratiğinin daha da odağı haline gelmiş, bu çark içerisinde çalışma koşullarını en kolay, rahat hale getirmek için strateji ve taktikler üretmiştir. Gizli senaryo kavramı, kadının bu müzik pratiği içindeki yerini ve kendini konumlandırışını anlamak için bu çalışmada alet kutusundan çıkan oldukça yardımcı bir araç olmuştur. Gizli senaryo, gündelik hayatta “egemene”, “üst”ümüze ve “güçlü”ye karşı üretilen taktik ve stratejiler bütünüdür. Scott’a ait olan gizli senaryo kavramı, “güçsüz”ün “egemen”e karşı geliştirdiği yaratıcı direnme şekillerini ifade etmektedir (2014).

Kentleşmesi bitmeyen bir Türkiye’nin başkentinde oluşan bu eklektik müzik türünü ve bu türün baş aktörlerinden biri olan kadının gündelik stratejilerini etnomüzikoloji metodolojisiyle anlamak, her yerde kulağımıza gelen bu türü farklı bir yönden irdelemeye çalışmak, bu makalenin en büyük amacıdır.

Bu çalışmada farklı bir şehirde alan araştırması yapmak ve kişilere ulaşmaya çalışmanın zorlukları yanında alanda kadın olmak da oldukça farklı bir deneyimdi. Ne yazık ki Türkiye’de yapılan sosyal bilimler çalışmalarında etnografik veri, etnografi, etnografik verinin çalışmada nasıl elde edildiğine dair bilgiler ve alan deneyimine çokça yer verilmemektedir. Etnografik dilin benimsenmesi ve çalışmayı okuyan kişinin alanı daha iyi özümsemesinin kendimce çok önemli olduğunu düşünmekteyim. Bu bağlamda, makalenin tüm bölümlerini olabildiğince etnografik bir anlatım diliyle yazmayı uygun gördüm. Kavramsal çerçeveyi, ayrı ve uzun bir şekilde, çalışma verilerinden yoksun, bölümlere ayırıp yazmaktansa kullanacağım kavramları araştırmanın ana temelleri üzerinden oluşturduğum başlıklar altında, etnografik veri ile birlikte vermenin daha sağlıklı olacağına kanaat getirdim.

Her alan çalışması kendine özgüdür ve bir araştırmacı olarak alana sirayet etmenin birçok farklı yöntemi mevcuttur. Kadın olmamın alanda bir avantaj

olması yanında, diğer taraftan da alanda yabancı bir insandım. Görüşme kişilerinin büyük bir kısmını oluşturan konsomatris kadınların, içinde buldukları yaşam ve çalışma şartları, onları, kimseye güvenmemek üzerine kurulu bir anlayışa itmişti. Çoğu kadın bana ismini söylemedi, pavyon dışında görüşme yapmak istemedi ve ses kaydı almamamı rica etti. Bu açıdan görüşme kişilerinin isteklerini asla göz ardı etmeyerek karşılıklı bir güven ortamı sağlamaya çalıştım. Her zaman çalışmamın ne olduğunu ve amacını her görüşme kişiye anlatarak orada neden bulunduğumu açıkladım. Birçok kadının ailesi ve çevresi pavyonda konsomatrislik yaptığını bilmemektedir. Dolayısıyla elinde ses kayıt cihazı ve kamera ile pavyonda fazlaca dikkat çekiyordum. Yanımda fotoğraf makinesi ve kamera götürmeme rağmen pavyon çalışanları (Özellikle konsomatrisler) ve müşteriler tarafından biraz fazla dikkat çektiğinden kimseyi huzursuz etmemek adına pavyon çekimlerini Nokia Lumia 830 markalı mobil telefonla her zaman izin alarak yapmayı tercih ettim. Kadın olmanın alan içindeki avantaj ve dezavantajlarını ise ayrı bir başlık altında yazmayı daha uygun bulmaktayım.

Beklenmedik Avantaj: Kadın Olmak

Yeni Angara Müziği'nin izler-dinler kitlesinin büyük bir kısmını erkekler oluşturmaktadır. Geleneğin kendisi de zaten bir erkek sosyalleşmesinin ürünüdür. Dolayısıyla Ankara'da görüşeceğim ve gideceğim mekânlardaki insanlar hep erkek olacaktı. Karşımdaki insanların cinsiyetinden ziyade esas sorun, Yeni Angara Müziği'nin yarattığı 'scene' ve kültürün kadınlara olan bakış açısıydı. Burada scene, yarattığı atmosfer içinde, tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanak ve kaynaklara, müzisyenlere, izler kitleye, 'sound'a ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapmaktadır. Şarkı sözlerinde ve müzik videolarında sürekli kadınlara dair atıfların olduğu Yeni Angara Müziği'nin, icra edildiği mekânlarda ise konsomatrisler çalışmakta, erkeklere oyun havalara dans ederek eşlik etmektedir. Alan araştırmasında karşılaşacağım kişilerin bana nasıl ve ne gözle bakacaklarını, pavyonda nasıl davranacağımı veya mekânlara nasıl gireceğimi bilmiyordum.

“Alan araştırmalarında toplumsal cinsiyetin oynadığı rol de uzun zamanlar tartışılan konulardan biri olmuştur. Tartışmalar genel olarak iki grupta toplanabilir. Birinci grupta, özellikle erkek egemen yapılarda kadın ve erkek araştırmacılara eşit davranılmadığı ve kadın araştırmacıların dezavantajlı bir konumda olduğu söylenirken, ikincide kadınların zararsız ve tehdit içermez olarak görüldükleri için görüşecekleri kişilere erişimlerinin kolay olduğu iddia edilir” (Ergun ve Erdemir, 2010, s. 30).

Herkes bir kadın olarak alanda zorlanacağım bir araştırma konusu seçtiğimi düşünürken iş, zannedildiği gibi olmadı. Durum alanda tersine dönmüştü ve kadın olmam tam aksine avantajlı bir durum yaratmıştı. Çünkü ben

genç, üniversiteli bir kadın öğrenci olarak kimse için tehlikeli değildim. Ne yaptığım ve neden Ankara’da olduğum, görünümüm ve davranışlarımın fazlasıyla örtüşüyordu. Bu yüzden çoğu zaman görüşme kişilerimle bir güven problemi yaşamadım. Mekân sahipleri ve müzisyenler, onlar için bir tehlike içeremeyeceğimi veya bir problem yaratsam bile kolayca beni başlarından tabiri caizse savabileceklerini bildikleri için tüm sorularımı yanıtlamaya çalıştılar. Alan araştırmam boyunca karşımdaki erkekler tarafından hep saf, savunmasız, bir konuya gönül vermiş, çabalayan genç bir kadın olarak görüldüm. Onlar tarafından yaratılan bu imajım araştırmamın lehine oldu. Pavyonlara hep kaynak kişim tarafından götürüldüm ve gece geç saatlerde kaldığım yere bırakıldım. Belki bir erkek olsa görüşmeyi sonlandırabilecekleri noktada karşılarında bir kadın olunca, görüşme kişileri olabildiğince kibar ve sabırlı davranarak tüm sorularımı yanıtlamaya çalıştılar. Bu durumun cinsiyetçi, ayrımcı bir tutum olarak değerlendirilmesi her ne kadar acımasızca olsa da bu algıdan ve dolayısıyla ataerkillikten tamamen bağımsız olduğu da söylene- mezdi (Easterday, Papademas, Schorr & Valentine, 1977, s. 48). Mekân sahipleri, konsomatrislik mesleği ve pavyonun toplum içindeki kötü imajını bildiklerinden bana daha da özenli yaklaştılar. Çünkü onlar için ben, pavyona kadınların da müşteri olarak girebileceğinin ve pavyonun ‘ahlaksız’, tehlikeli bir yer olmadığını genç bir kadın olarak kanıtıydım. Görüşmem için beni müzisyen ve konsomatrislerle tanıştırdılar. Böylece tek başıma ulaşabilme- nin neredeyse imkânsız olduğu insanlarla görüşme yapabilme imkânı buldum. Gittiğim tüm pavyonlarda kaynak kişileri tarafından insanlarla her zaman “Bu benim gardaşım Zeliha” veya “Bu benim yeğen Zeliha” olarak tanıştırıldım. Akralalık belirten bir sıfat ile tanıtılmak, ricada bulunulan kişi ile rica sahibi arasındaki ilişkiyi resmîyetten çıkartmakta ve bir şey talep eden tarafın konumunu aracıniki ile eşitlemektedir (Duben, 1982, s. 92-93). Kadın olmamla beraber, genç olmam ve Ankara’da tek başıma böyle bir işle uğraşmıyor olmam da karşımdaki “Angaralı Abiler” tarafından “cevval” kelimesi kullanılarak takdir edildi. Belki de 40’lı yaşlarında bir kadın olsam bir yeğen veya “gardaş” olamazdım.

Konsomatrisler ise sürekli oyun havası kültürü içinde yoğurulan erkekliğin içindeydiler. Çalışma hayatları, erkeklere oyun havasında dans ederek eşlik etmek ve çağırıldıkları masaya giderek onlarla sohbet etmekle geçiyordu. Dolayısıyla erkeklerden bıkmışlar, “tiksinmişlerdi”. Pavyonda konsomatris olmayan bir kadın görmek onlar için de farklı bir deneyimdi. Bazıları bu duruma tepki verip, garipse de çoğu benimle görüşmeyi kabul etti ve tüm sorularımı yanıtlamaya çalıştı. Bu noktada aslında toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden onların gerçekleş(e)meyen hayallerini yerine getirmiş biri olarak algılandım ve kanımca bu da beni bir anda kendilerinden olmayan biri konumuna getirdi (Mutlu, 2009, s. 53).

Pavyonda kadınsan müşteri olma ihtimalin yoktu. Konsomatris zannedilip, müşteriler tarafından rahatsız edilme riskini göze alamadığımdan alan

araştırmam boyunca her zaman olabildiğince günlük ve dikkat çekmeyen kıyafetler giymeye özen gösterdim. Bu durum aynı zamanda araştırmacı kimliğimi açıkça ifade etmeme de yardımcı oldu. Tanıştırıldığım bir konsomatrisin üzerimdeki kıyafetimden dolayı bana “Zaten tam bir öğrenci, gazeteci gibi duruyorsun” dediği hatırlıyorum.

Sonuç olarak tüm alan araştırmam boyunca, kadın olmam düşünüldüğü gibi bir dezavantaj oluşturmadı. Çalışmayı bir erkek yürütse belki de benim ulaştığım kişilerle görüşemeyecekti. Maynard’ın da belirttiği gibi; araştırmacının kadın, görüşülenlerince erkek olduğu durumlarda araştırmacı ile görüşülenler arasındaki güç ilişkisinin bir kat daha önem kazandığını (1994, s. 16) alan araştırmamda deneyimlemiş oldum. Her zaman karşımdakiler tarafından bir “gardaş”, yeğen olarak görüldüm ve kimse tarafından rahatsız edilmedim, kötü muameleyle uğramadım.

Yeni Angara Müziği ve Kadın İlişkisi

Genel kanının aksine Ankara Müziği içinde kadının varlığı, müziğin şehre taşınması ile birlikte ortaya çıkmış bir durum değildir. Köylerde yapılan “oturak âlemi” adlı erkek eğlencelerinde de kadın, dans etmesi için çağırılmakta ve sıkı kurallar dahilinde müzik performansının bir parçası olmaktadır. Oturak âlemi, aynı zamanda, Ankara ve çevresinde Cümbüş, Muhabbet ve Ferfene olarak da adlandırılmaktadır. Halil Bedi Yönetken, *Derleme Notları* kitabında cümbüşü, “usullü, disiplinli bir muhabbet, edep ve terbiye dairesinde yapılan” içinde “içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimi olarak” tanımlamıştır (2006, s. 2). Bu ortamda saygı önem taşır ve insan ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzende işler. Alemde küçük, büyüğe saygı gösterir; büyük, küçüğe riayet; cümbüş, karşılıklı bir sevgi ve güven içinde devam eder. Büyüklerin idaresi altında içilir (Yönetken, 2006, s. 2). Oturak âlemi köylerde ve köy düğünlerinde yapılan önemli bir etkinliktir ve yapılacağı gün herkes tarafından heyecanla beklenmektedir.

“Eskilerde köylerde köy düğünü yapmak çok önemliydi. Senede bir, iki, üç sefer olan bir şey. Köy düğünlerinde oturak âlemi yapılır, kadın- kız getirilir, içki olur, kadınlarla oynamak çok büyük bir merak, ilgiydi o dönemde. Orada alem yapmak çok önemliydi. Senede işte birkaç günün olacak da oraya gideceksin ama herkes akın akın, çok acayip bir kalabalık olurdu” (Tayfun Soydemir, Kişisel Görüşme, 23.01.2016).

“Bu performanslarda kadın, erkek eşi ile birlikte karşılıklı oyun havası oynamakta ve oyun havalarına zil ile eşlik etmektedir. Kendine ait kurallar sistemi olan oturak âleminde kadına belli sınırlar dahilinde yaklaşmaktadır. Geleneksel eğlence biçimlerinden oturak, cümbüş ve muhabbet ortamlarının en önemli ortak özellikleri yemekli, içkili, müzikli ve danslı olmalarıdır. Buralarda ‘kadın oynatmak’ esastır. Kadın, bu ortamların en belirleyici figürüdür” (Satır, 2014, s. 207).

Oyun düzeni ise şöyledir: İlk önce bir veya iki delikanlı oyuna kalkmakta, ardından kadınlar gelmektedir. Bu kadınlar ekseriyetle kırma-pile-uzun beyaz entariler, üzerine sırmalı camadanlar giymekte, bellerine şal kuşatmakta, şalın uçlarını da göbek üstüne düğmelemektedirler. Kadınlara oynarken onlara göbekten yukarı bakmak yasaktır. Cümbüşe daima iyi saz çalan, iyi oynayan delikanlılar, iyi zil döven ve yine iyi oynayan kadınlar çağırılmaktadır. Cümbüş boyunca dansçı kadınlar yalnızca birkaç kere oyuna kaldırılmaktadır (Yönetken, 2006, aktaran Satır, 2014, s. 207).

Yeni Angara Müziği, oyun havası pratiğinin tam anlamıyla eğlence hayatına ve işletmelere girişi 2000’li yıllarda gerçekleşmiştir. 90’lı yıllar, gazino kültürünün, çeşitlilik kazanan popüler eğlence hayatına karşı yenik düştüğü ve marjinalleştiği bir dönemdir. Bundan böyle gazinolara bütüncül bir Türk müziği anlayışı yerine arabesk müzik ve grupları egemendir. Ancak yine de halk müziğinden vazgeçmek o kadar kolay değildir. Her ne kadar bu dönemin gazinoları fasıl ve assolist anlayışına son verse de arabesk soundlu türkülerle yer vermeye devam etmişlerdir (Satır, 2014, s. 221). İnsanlar bir yerden bir yere göç ederken somut ve soyut toplumsallıklarını da yanlarında taşımaktadır. Dolayısıyla 90’larda Yeni Angara Müziği’nin büyük kitlelere ulaşması, bu müziğin oturak âlemleri ve asker uğurlamaları gibi geçiş ritüelleri dışında da gerçekleştirilebileceği mekânlara ihtiyaç duyulmasını sağlamıştır. Böylece oyun havaları, ilk kez geleneksel bağlarından kopup gazino ve pavyonlara girmiştir. 2000’li yıllarda ise gazino ve pavyonlar tamamen oyun havası konseptine dönmüştür. Bu durumu Sebati Karakurt, 16.08.2003 tarihli Hürriyet Gazetesi Pazar ekinde yayınladığı yazıda şu şekilde anlatmaktadır;

“Maydanoz Kulüp, Ankara Rüzgârlı Sokak'taki iş merkezinin zemin katında. Hafta içi olmasına rağmen tıka basa dolu. İşin sırrı hemen ortaya çıkıyor. Sahnedeki bağlamacının çaldığı Sincan tarzı oyun havası. Oynamak isteyen dileğini peçeteye yazıp gönderiyor bağlamacıya. Sırası gelen sarışın Rus kızlarıyla karşılıklı misket havasını oynuyor. 14 ay önce burası da çevredeki kulüpler gibi sinek avlıyordu. Maydanoz'un işletmecisi Asıl Altun (35) kendine sordu: ‘Burası Ankara'ysa neden Ankara müziği yapmıyoruz?’ Kolları sıvayıp, Kuğu Gölü balesini sahnelemek için gelen Rus grubuna kaşıkla Sincan havası oynamayı öğretti. Yerel televizyonlara ve gazetelere ilân verdi. Şimdi haftanın her günü dolup taşıyor. Altun, ‘Özellikle Polatlı, Gölbaşı ve Çubuk'tan gelenlerin sayısı arttı. Cuma ve cumartesi günleri içeriye girmek mümkün değil, oynamak için sıra bekleniyor. Ali Albay'ın müziği Seymenler için çok uygun. Oynamak için sıra bekleniyor. Asker uğurlama, kına gecesi, sünnet düğünü eğlencesini her gece gerçekleştiriyoruz. Köy odası modelini buraya getirdik. Rus revü kızları da durumlarından memnun. Revü gösterileri sırasında çok yorulduklarını, Ankara müziğiyle sabahlara kadar oynadıkları halde yorulmak bir yana rahatladıklarını söylüyorlar’.”

Araştırmam esnasında bana oyun havalarının pavyonlara taşınma sürecini

ilk anlatan kişi ise Sarı Leyla olmuştur. Leyla, Ankara Müziği kente taşınmadan önce, köylere dans etmek için giden en eski ve işi hala bırakmamış bir konsomatristir. Dansı ile öyle ünlüdür ki adına “Bas Bas Paraları Leyla’ya” adlı bir şarkı bile yazılmıştır. Tüm görüşme kişileri Leyla’nın oyun havaları figürlerini çok başarılı ve ‘doğru’ uyguladığını, yeni kadınların onun gibi oynayamadığını söylemektedir. Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla beraber Ankara’ya birçok Rus ve Rus asıllı kadın göç etmek zorunda kalmıştır. Bu göç Ankara eğlence hayatını değiştirmiş, gazino ve pavyonlarda revüler ve küçük dans gösterileri yapılmaya başlanmıştır. İşletmelerde konsomasyon hizmetinin başlaması da bu zamanlara denk gelmektedir (Tukabaeva, 2015, s. 110). Ankara Müziği tam anlamıyla işletmelerin içine girdiğinde ise dans pratiği genellikle yabancı kadınlar tarafından icra edilmiştir. O yıllarda çalışmış yabancı kadınlara ulaşmak oldukça zordur, çoğu memleketine dönmüştür. Bu bakımdan Leyla, oyun havası dans pratiğini pavyonda sergileyen ilk yerli kadınlardan biri olması, köy ve kent ortamında bu pratiği gerçekleştirmesi ve değişimin doğrudan bir parçası olması sebebiyle önemli bir görüşme kişisidir. Leyla müzik ve dans pratiğinin pavyona taşınmasını şu şekilde anlatır:

“Gazino ortamında 97-98’lerde geldi oyun havası. İlk gazino ortamına oyun havasını ben getirdim. Ee o zaman meyhanelerde falan saz çalıyorduk ama gazino ortamı solistti. Oyun havası falan yoktu. Biz bir yer açtık, eski patronlarımla. Cebeci’de Hamamönü’nde Yeni Ay diye bir yer. Bir oyun havası, gazino ortamı orda oldu saat dörde kadar (04.00). Ondan sonra her taraf oyun havası oldu. Peşine Parlement, peşine eski Eydost. O şekilde dağıldı yani. İlk aleme, ortama ben Ali Albay’la başladım. Ali, ‘Sen çok iyi oynarsın gel gazinoda da oyna’ dedi. Eee tabi benim gazino ortamında oynadığımı duyan herkes akın akın geldi müşteri olarak. O gün bu gündür buradayız işte” (Sarı Leyla, Kişisel Görüşme, 28.01.2016).

Köylerde yapılan oturak âlemlerine katılan erkekler her zaman bir kadınla karşılıklı dans edememekle birlikte, oturak âleminin düzen ve organizasyonundan sorumlu kişi “delikanlıbaşı”nın dışında kadınla çoğu zaman konuşmak da yasaktır. Pavyon ortamı ise erkeklere kadına yaklaşabilme ve cebindeki para kadar onunla konuşabilme şansı tanımaktadır. Oyun havasına geçiş yapan işletmelerin, 2000’lerin başında çok tutulmasının bir nedeni de budur. Ankara müzik sektörünün en önemli yapımcı firması Aşk Müzik’in sahibi Tayfun Soydemir ise oyun havasının kent eğlencesine girişini şöyle anlatmaktadır;

“Burada çalışan gazinolar o zaman aile gazinoları tabii. Aile gazinolarında çalışırken buradaki bağlamacı müzisyen arkadaşlar, oradan bir mekân sahibi fark etmiş bu köydeki düğün muhabbetini. Bunlar da buraya geldiklerinde gazinolarda ara ara çalışıyorlar ya oyun havası, demişler ki 15 dakikada bir veya 45 dakikada bir bir oyun havası yapalım, bayan çıkartalım falan. Bir deniyorlar, o 15 dakikalar patlama yapıyor. Bu dediğim yerin adı Maydonoz. Asım Abi vardı oranın sahibi bıraktı şimdi o işleri. Ondan

sonra 15 dakikada bir bunu denemişler. Bakmışlar çok ilgi çekiyor. Bir de taşra kesimi, köy kesimi çok meraklı bu işe. Adamlar, bütün olayı çevirmişler oturak alemine. Demişler ki senede iki-üç sefer gitmesin her gün gelsin buraya. Mesela şimdi düşünsene senede bir-iki sefer onu bekleyen bir adama her gün bunu verirsen köylüsü, kentlisi koşu koşu gitti tabii. Tabii bazı kurallar aşıldı, bayanlar çoğaldı falan derken anlayacağın pavyon kültürü dediğimiz bahsettiğimiz kültürün patlaması ortaya çıkması bundan kaynaklı” (Tayfun Soydemir, Kişisel Görüşme, 23.01.2016).

Yeni Angara Müziği, metinlerarası yapısıyla bir kent müziğidir. İcra edildiği mekândan, şarkı sözlerine kadar kent ile varoşlar arasındaki tüm çelişkileri içerisinde taşımaktadır. Bu bağlamda tüm bu ikilikler, kent yaşamının acımazlığının içinde bu müziğin baş aktörlerince mücadele vererek yaşanmaktadır.

Kadının Pavyonda “Gizli Senaryo” Performansları

Pavyonda çalışan kadınların performanslarına geçmeden önce, yaptıkları mesleği ve hayatlarını anlamaya çalışmak önemlidir. En basit anlatımıyla konsomatris: İşletmecilerin pavyona gelen erkek müşteriler ile ‘sohbet’ ve dans etmesi için önceden ‘kiraladığı’ kadın çalışanlardır (Özarlan, 2016, s. 130). Konsomasyon Latince kökenli olan “consumo” (tüketiyorum) kelimesinden gelmektedir. Çoğu kaynakçaya göre, konsomasyon yapan, adı konsomatris olan genç kızlar, çalıştığı mekânın sunduğu içecek, yiyecek vs. hizmetlere müşteri tarafından talebi teşvik etmek için, bar, gece kulübü, lokanta, kumarhane gibi yerlerde bulunmaktadır (Tukabaeva, 2015, s. 106). Kadınların konsomatris olma süreçleri genellikle yoksulluk hikâyeleri ve ailesel problemlere dayanmaktadır. Özarlan (2016, s. 134), konsomatrisliğin yaygınlaşmasını iki nedene bağlar: Bunlardan ilki borçluluk, ikincisi ise reel sektörde, bilhassa tarımsal alanda daralmadır.

“Kadınların buraları tercih etmelerinin sebepleri var. Sebepler nedir bunlardan? Bu alemde çalışan kadınların baktığın zaman yüzde 90’ın üzerinde bir hikayesi var. Ya aile sahip çıkmamış ya aile çok fakir ya bir evlilik yapmış veya bir erkek arkadaşının, sevgilisinin peşine gitmiş. Netice itibarıyla 80 milyonluk bir ülke artı, bunun yanında sonuç olarak nerden bakarsak bakın insanları buraya iten şeyler maddi durumları. Her kadın gelip bu işin içine girdiğinde muhakkak ki bizatihi buraya gelen kadınlar kendisi gelir iş ister. Bu şekilde olur. Kimse bunu gidip dışardan bulamaz” (Mehmet Aşatır, Kişisel Görüşme, 24.08.2016).

“Bak bunların yüzde 70’i düşün, bu aleme isteyerek gelenler değil canım. Nasıl biliyor musun? Genç yaşta kandırılmış, ya da annesi babası ayrı, annesi babasından bir umudu olmayan, babası ilgilenmeyen, kendi başına sokakta onla-bunla gezen kızlar bunlar. Ondan sonra bir de bunları dövüyor, yiyor, içiyor bırakıyor ya sonra bunlar da iş arıyorlar tabii. Bunlar da

oturup asgari maaşla bir yerde her gün çalışıp bir milyar almaktansa, burada 500-600'e çalışıyorlar günlük ve biriyle gezecek, görüşecek zorunluluğu yok. Çoğunun çocuğu var. 15 yaşında evlenmiş, kocası ceza evine girmiş ya da bırakmış, boşanmış öyle. Yani aile ortamından uzak olan insanlar genelde burada" (A.N. Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

Konsomatris kadınların çoğu pavyonda çalıştığını ailesine ve çevresine söylememektedir. Âlemin en eskilerinden olan Sarı Leyla bu durumu, "Şimdi ortamda çalışan kadınların yüzde 80'inin, 90'ının ailesi bilmiyordur çalıştığını. Anlatabiliyor muyum? Ben bunca senedir âlemdeyim, benim ailem bilmez burada çalıştığımı. Anladın?" diyerek açıklar (Sarı Leyla, Kişisel Görüşme, 28.01.2016).

Pavyonda konsomatrislerin günlük ücreti, müşteri sayılarına, danslarına ve popülerliklerine göre değişmektedir. Tek bir pavyon içinde her kadın aynı ücreti almamaktadır. Bu ücret, günlük 500 ile 1500 TL arasında değişmektedir. Mekân sahibi Mehmet Aşatır'a göre konsomatris olmanın belli şartları vardır. Bunlar: Akıl, güzellik, çene ve oyundur (dans) ve bu özelliklerin hepsi bir insanda toplandığı zaman o, bu âlemin içerisindeki kusursuz kadındır (Kişisel Görüşme, 24.08.2016).

Müşteriler ise bir kadınla dans etmek için her "çök"e 60 TL ücret ödemektedirler. "Çök" başlı başına başka bir araştırma ve makale başlığı olmaya değer nitelikte bir konu olsa da pavyonda müşterinin yani erkeğin konumunu anlamak için çalışmada bahsinin geçmesi önemlidir. Geleneksel oturak âlemi oyun havası pratiği içerisinde oyuncular (dansçılar), uzun süre karşılıklı dans etmektedir. Karşılıklı dansın 40 dakikalara kadar çıkabildiği, kondisyon gerektiren oyun havalarında müzisyen, oyuncuların yorulduğunu anladığında oyun havasından uzun havalara geçmektedir. Oyuncular uzun havalarda boynuca yere "çök"erek dinlenmekte ve kendilerine tepsi ile getirilen içki ve mezeleri tüketmektedir. Günümüzde bu gelenek, pavyona, değişim-dönüşüm geçirerek aktarılmıştır. Pavyonda her "çök" 15-20 dakikalık periyotlarda ilerlemekte, müşteriler her bir periyot için 60 ile 75 TL arasında ücret ödemektedirler. Pavyonda konsomatris ile pistte dans etmenin adı "çöke kalkmak" veya "çöke çıkmak" olarak adlandırılır. Her "çök" periyodunun arasında "çök garsonu" tekerlekli bir servanla konsomatris ve müşteriye içki getirmektedir. Ancak artık gelenekteki gibi yere çökülmez, içkiler ayakta tüketilir. Müzisyenler için ise "çök" anı, aynı oyuncuların da tanımlandığı gibi bir mola, ara, dinlenme zamanıdır. Bu süreçte uzun havalara başlanmakla beraber pavyonda bazen arabesk türünde şarkılar da seslendirilmektedir.

Tüm bu bilgilerin ışığında pavyon ortamında müşterilerin çokça para harcadığı aşikârdır. İşletmeciler de çoğu görüşmem esnasında pavyona içki ve yemeklerden ziyade kadınların para kazandırdığını açıkça dile getirmişlerdir. Bu bağlamda kadınların, pavyonda işletmeciler tarafından korunup kollanması ve onların bazı gizli senaryolarına göz yumulması normaldir. Unutul-

mamalıdır ki gizli senaryolar, egemen yani kamusal senaryoya sahip taraftan fark edilebilir, anlaşılabilir, göz yumulabilir. Bu karşılıklı direnme alanını yıpratmamakta, yeni gizli senaryoların oluşmasını engellemekte aksine yenilerinin ve daha 'yaratıcılarının' ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Pavyonda kamusal senaryonun sahibi erkeklerdir. Yeni Angara Müziği her şeyiyle erkeklerin kontrolündedir. Kamusal senaryo, hâkim olan ile tabi olanları tanımlayarak, taraflar arası "görelî mutabakat" ve diyalog koşullarını (ve aralarındaki ilişkileri) belirleyen, toplumsal norm ve ahlaki ilkeler yekûnu altında kabul gören değerleri daim kılan, sosyo-politik-gündelik pratiklerin işleyişine yönelik bir alan oluşturan söyleme denir. Bir başka deyişle her dönemin şartlarına uyumluluk taşıyan ve kimin nasıl davranacağını ön-belirleyicisi (olmazsa olmaz) olan kamusal senaryo, belli ifade alışkanlıklarının egemenliği altında bir dil toplamını oluştururken, özünde statükoyu koruyarak, işlerin herhangi bir değişim ve meydan okumaya uğramadan yolunda gitmesini de sağlamaktadır (Scott, 2014, s. 77). Bu bağlamda pavyondaki kadın, tahakküme karşı 'direniş sanatını' geliştirerek, arada, bir mücadele alanı yaratmaktadır. Her farklı durum, müşteri profili, şarkı ve dans için sürekli gizli senaryolar üretilir, yeniden icat edilir.

Her konsomatrisin hayali bir gün işi bırakmaktır, ama bu ne yazık ki çoğu zaman gerçekleşmemektedir. Kadınlar bütün tehlikelere ve düzensiz yaşama rağmen gece hayatında kendilerini "kıymetli" hissetmektedirler. Para kazanmaları onların özgüvenlerini pekiştirmekte, böylelikle modernitenin onlara vaat edip gerçekleştiremediği "ekonomik özgürlük" anlatısına bağlanmış olmaktadır. Dolayısıyla konsomatrislik, borçluluğun ve yoksulluğun mağduru olan kadınlar için bütün etik mülahazaların ötesinde yalnızca "ekmek kapısı" değil pavyonda bir özne olma imkânıdır (Özarlan, 2015, s. 143). Görüşme kişilerimden bir konsomatris hayatını idame edebilecek parası olmasına rağmen konsomatrisliği bırakamamasını şu şekilde özetler:

"Ben 91'liyim. Altı-yedi yıldır bu işi yapıyorum. Evet bir 400 bin liralık evim var, 200-300 bin liralık bir dükkanım var bu alem sayesinde kazandığım. Bunu altı senede yaptım ama yatağa yattığımda şunu düşünüyorum; Altı senede yaptığım evim, dükkanım var ama 'Değer miydi?' diyorum. On ev-on dükkâna asla değmezdi. Bu alem insanın bütün gençliğini, güzelliğini, her şeyini harcayan bir alem. Bırakmak istediğinde bırakmadığın bir alem ve sonu gelmeyen. 'Bunu yapayım bırakacağım' yok, 'Onu yapayım bırakacağım' yok asla yok. Asla değmez. Kimseye de önermiyorum. Kimse bu kırmızı ışıklara aldanmasın. Bu güzel hayata, toz pembe hayata aldanmasın. İçi çok bok bir alem. Ben gecelik, asgari ücreti ben bir gecede kazanıyorum. Çok iyi para ama buradan sabah çıkıyorum, bir yemek yiyorum, gidiyorum yatıyorum. Akşam en erken kalktığım saat beş bilemedin altı. Kalkıyorum, duş alıyorum, yemeğimi yiyorum, dükkâna geliyorum. Yani monoton, standart bir hayat. O yüzden sıkıcı yani. Haa

gecelik asgari ücret alıyorum ama o beni tatmin ediyor mu? Belki para olarak tatmin ediyor eyvallah, 1300 gecelik çok iyi para. Bu dükkânda en yüksek parayı alan hatun benim eyvallah ama sıkılıyorum çok. Çünkü monoton, standart. Ama bir yandan da ‘Ne yapacağım?’ diyorum. Başka yapabileceğim bir şey yok gibi geliyor. Sonuçta burada hep el üstündesin, alışyorsun buna. Dışarda kimse sana öyle davranmıyor. Zaten burada en fazla bir ay iş bırakılır. Sonra yeniden dönersin. Her şeyin farkında olsan da alemi bırakamıyorsun” (Konsomatris, Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

Pavyonun öznesi olma durumu, kadınların müşterilere karşı birçok strateji ve senaryo geliştirmesine neden olmuştur. Kadınlar işletmeye en çok para kazandıran çalışanlar ve müzik performansının olmazsa olmazı olduklarının farkındadırlar. Bu farkındalığa aynı zamanda işletmeciler de sahip olduğundan pavyonda, kadınlar, aynı oturak âlemlerinde de olduğu gibi korunup kollanmaktadırlar. “Kadın olmadan Ankara Müziği, Ankara Müziği olmadan kadın olmaz” (Sarı Leyla, Kişisel Görüşme, 28.01.2016) cümlesi pavyonda görüştüğüm bir konsomatrise aittir ve karşılıklı bağımlılık ilişkisinin pavyonda ne kadar iç içe geçtiğinin en kısa ve net özetidir. Erkeğin egemen olduğu pavyonda kadınların gizli senaryoları bazen bu tahakkümü yerle bir etmektedir. Yoksulların sistemi kabul etmiş gibi görünerek cepheden değil, ona karşı alttan alta sürdürdükleri “direnışı” Asef Bayat “sessiz tecavüz” (2008), Kurt Schock “silahsız isyan” (2017), James Scott ise “direnış sanatları” olarak adlandırmaktadır. De Certeau, sıradan ile muktedir insan arasındaki ilişkiyi savaş meydanına benzeterek strateji ve taktiğe özel anlamlar atfetmektedir (2009, s. 55). Alt tabakanın en önemli hayatta kalma silahlarından birisi, muktedirin izlenimini yönlendirmektir (Scott, 2014, s. 69). Gizli senaryo kavramı ise burada devreye girmektedir. Gizli senaryo, egemenin izlenimini yönlendiren ama alttan alta gizli bir ajanda uygulayan ve sıradan insanın hayata tutunma taktiklerini içeren senaryodur. Her tâbi grup kendi sıkıntılarından, hâkim olanın arkasından dile getirilen bir “gizli senaryo” yaratmaktadır (Scott, 2014, s. 193). Scott, söylentileri, dedikoduyu, halk masallarını, türkülerini, jestleri, şakaları ve anonimliği, gizli senaryoların kılık değiştirmiş birer “altpolitikasını” olarak tanımlamaktadır (2014, s. 142). Altpolitika, ‘tahakküme karşı gizli ve kaçak olarak mücadele etme’ olarak tanımlanabilir. Böylece kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen, açıkça ilan edilmemiş direniş biçimleri altpolitikadır.

“Bu âlemdede çalışan çoğu kız maske takar maske. İçine girdiğinde çok başka, çok vasat bir hayat vardır, çok kötü bir hayat. Ama dıştan görürsün ki onu çok mutlu, çok neşeli, çok keyfi yerinde. Aslında öyle değildir. Biz maske takıyoruz, yani gün içinde iki kişiyiz” (Konsomatris, Kişisel Görüşme, 28.01.2016).

Yukarıdaki cümleler bir nevi gizli senaryoları yaratan altpolitikaların ha-

bercisi, belirgin bir örneğidir. Güçsüz olan, iktidarın huzurunda bir maskenin arkasına gizlenmek için açık ve zorlayıcı nedenlere sahip olabilmektedir. Birey tahakküme maruz kalmamak ve hayattaki özne konumunu sürdürmek adına ihtiyatsız benliğini daha az öne çıkarırken, en iyi davranışlarını sahne önünde sergilemektedir. Böylece tahakküm süreci, iktidarın yüzüne söylene-meyen birtakım sahne arkası söyleminin üretilmesinde ve bireyin benliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Pavyonda kadınların müşterilere karşı uyguladığı birçok taktik olsa da çalışmanın esas odağı müzik olduğundan, müzik performansını etkileyen senaryolar ele alınmıştır. Bu senaryolardan ilki, dans esnasında müzisyenle göz teması kurarak, müşteriyi olabildiğince uzun süre pistte tutmak ve ondan bahşiş almaktır.

“Canım adamı ne kadar oynatırsan o kadar iyi. Bu âlemden oynayan kadına daha çok para verirler. Ama tabii bazı erkekler olayın farkında değil. Müzisyenlerle biz sürekli kontak halindeyiz oyunda. Adam gıcıklsa, sarmadıysa hemen bir göz yaparım müzisyen şarkıyı kısa keser. Kimse de bir şey diyemez. Veya adam paralı belli, yine hemen bir göz yaparım sazçıya uzatır da uzatır. Sonunda bahşişi kaparım. Bazen bana vereceği yerde müzisyene parayı takar. Ama sonradan sazcular parayı bize geri verirler. Bu salak erkekler zannediyor ki ‘çök’ün belli bir süresi var, tamam var da onu en çok etkileyen kişi biziz” (Konsomatris, Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

İkinci gizli senaryo taktiği ise yakınlaşmaktır. Pavyonlarda erkeklerin kadınlara dokunması yasaktır. Kadınlara temas genellikle erkekler tarafından kadınlar buna izin vermediği sürece yaşanmamaktadır. Bu yakınlaşma durumu “sıcak kons” olarak adlandırılmaktadır.

“Normalde burada kimse kimseye dokunmaz. Dokunma dediğimiz şeyin de bir sınırı var bu arada. Abartılı hareketler yok burada. Bazen bazı müşteriler gelir, çok zengin. Yani adam bir geliyor, belli, 20 bin bırakıp gidecek pavyondan. Veya tanıdığımız çok eski, zarar gelmeyecek müşteriler olur işte bunun ve diğer bahsettiğim gibi adamları oyunda tutmak için yakınlaşırız azıcık hani işte ‘sıcak kons’ denen olay bu. Göstereceksin ama elletmeyeceksin hesabı gibi. Ee adamın o kadar parası varsa sana da düşer yani. Böyle adamlar öğrenip o daha sıraya girmeden onun repertuarını müzisyene söylerim” (Konsomatris Delikız Tuba, Kişisel Görüşme, 24.08.2016).

Kadınların bu gizli senaryoları, pavyonda müziğin hızını ve işleyişini etkilemektedir. Aynı zamanda kadınların zil çalarak müziğe eşliği, Angara Müziği’nin vazgeçilmez bir özelliğidir. Her kadın iyi zil çalamaz ve dans edemez. Kadınlar dansı ve zil çalmayı, zaman içerisinde pavyonda deneyimleyerek öğrenmektedirler.

“Zil çalmak zorundasın. Ankara Oyun Havası’nda kadınların zili meşhur. Yani mesela oyunla zili zıt gidersen olmaz, bokunu çıkarırsın. İkisini aynı

anda yapmak zorundasın. Onu yapana kadar baya bir götün ağır ama yaptığın zaman da iyi olur” (Konsomatris Eylül, Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

Görüşmelerim esnasında işi bırakan eski bir konsomatrisin Ankara Oyun Havaları dans ve figürlerini, konsomatrisliğe yeni başlayacak kadınlara öğrettiği bir kurs açtığını duydum. Ancak kendisine telefonla ulaşmama rağmen görüşmeyi kabul etmedi. Buradan da anlaşılacağı gibi konsomatrislik, çaresi olmayan kadınlar için en kolay şekilde para kazanabileceği ve kısmen de olsa zarar görmeyeceği bir meslek haline gelmiştir. En eski ve meşhur konsomatrislerden biri olan Sarı Leyla, “İş tamamen görselliğe döndü. Eskiden böyle değildi. Bu kadar kısa falan da giyilmezdi. Eskiden olay gerçekten oyundu, oynamaktı. Şimdiki kızların yaptığı oyun değil” diyerek dansın zaman içinde pavyonda değiştiğini vurgulamaktadır. Dans figürlerindeki değişimin en büyük öncüsü ise Sarı Tutku rumuzlu konsomatristir. Normalde ağır ve küçük ayak hareketleriyle oynanan havaların figürlerini, Sarı Tutku, çok daha dinamik, zıplayarak ve pistte sürekli yer değiştirerek, pistin her yerini kullanarak oynamaya başlamıştır. Bununla beraber şarkının sözlerine uygun olarak müşterilerle gerçekleştirdiği atışmalar ve küçük parodiler, oyun havaları dans figürlerini ve kadınların oynama tarzını kökünden etkilemiştir.

Diğer taraftan pavyonda kadının varlığı, şarkı sözlerine de yansımıştır. “Aldanma Pavyon Kızına” ve “Bas Bas Paraları Leyla’ya” konsomatrisler için yazılmış en ünlü şarkılardan bazılarıdır. Goffman, performans kavramını daha da genelleştirerek belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri olarak tanımlar (2016, s. 28). Ayrıca o, bir kimsenin belli bir izleyici kitlesi önünde gerçekleştirdiği ve izleyiciler üzerinde etkisi olan tüm faaliyetleri anlamak için performans kavramına başvurmaktadır. Goffman’a göre bir performans, kimi gerçeklerin vurgulanıp kimilerinin ise bastırılmasını içermektedir (2016, s. 137). Bu bağlamda kadının bedensel performansı dışında geliştirdiği strateji ve taktiklerden oluşan gizli senaryolar da performansın bir başka yanı olarak sayılabilir.

Sonuç

Tüm makale boyunca vurgulanmak istenen; erkeğin egemen olduğu bir müzik türü/kültürünün içinde kadının gizli senaryo performansları ile ne kadar önemli etki yarattığıdır. Scott’un ifade ettiği gibi; “İktidar karşısında güçsüzün ikiyüzlülük etmesi, pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Bu ikiyüzlülük her yerde hazır ve nazırdır” (2014, s. 23). Emegini ve zamanını zorla satmaya zorlanan bu kadınların aslında gördükleri kadar itaatkâr olmadıkları, ilk fırsatta durumu kendi istedikleri şekle gizli senaryolarıyla çevirebilmeleri, Yeni Angara Müziği pavyon ortamında oldukça net karşımıza çıkmaktadır. Bu taktiklerle ayakta kalan insanların bir “yaşama sanatı aktörü” olduğunu

söyleyen Certeau, bir nefsi müdafaa olan taktiklerin ise kısmi başarılar ile sonuçlandığını ifade etmektedir. Taktikler başarıyla sonuçlandıklarında dahi tahakkümü ortadan kaldıramamakta, yalnızca bireyler üzerindeki baskıyı azaltmakta, onlara yalnızca yaşam alanları yaratabilmektedir. Örneğin ağır iş baskısı altında kalan bir çalışan, sağlık raporu alarak çalışma saatlerini azaltmakta ya da çalışırken işlerini aksatmakta, böylece yukarıdan uygulanan baskı sonucu çalışma saatleri ve iş yükü artsa da bu taktiklerle zamanını geri alabilmekte, kendini rahatlatabilmektedir. Böylece iktidarın dayattıklarına boyun eğerken aynı zamanda onu çiğnemekte, “düşmanın görüş alanı içerisinde hareket edebilmeyi” başarmaktadır (2009, s. 88).

Konsomatris kadınlar Yeni Angara Müzik performansının odak noktasıdır ve müziğin yeniden icat edilmesine doğrudan etkileri olmuştur. Erkeklerin ve Yeni Angara Müziği kültürü içerisinde bulunan diğer insanların (Pavyon çalışanları, müşteriler, işletmeciler, müzisyenler), kadınlar tarafından yaratılan gizli senaryolardan haberdar olması, var olan taktik ve stratejilere köstek olmamaktadır. Çünkü erkekler için pavyondaki kadın, arzunun tüketiminin kendisidir. Pavyona gelen çoğu müşterinin bir konsomatrisle ilgili cinsel bir beklentisi yoktur. Elde edilemeyen bu arzunun beklentisi müşterileri zamanla birer pavyon müdavimine çevirmektedir. Kadınların gizli senaryolarıyla arzu, yeniden ve yeniden yaratılır.

Ezilen sıradan insanın en büyük marifeti, egemenin kendisine dayatmış olduğu rolü kabul etmiş gibi görünmesidir (Scott, 2014, s. 76). Konsomatris kadınlar gece hayatının sıradan insanlarıdır; gece hayatının sahipleri müşteriler ve erkeklerdir; gece hayatının savaş meydanı olan pavyonları ve kurallarını kendi keyiflerine göre koyarlar (Özarslan, 2016, s. 146). Kadınlar ise gece hayatının kaçak avcılarıdır; onları avlamaya gelen erkeklerin avını gizli senaryoları ile imkânsız kılmaya çalışan sıradan kadınlardır.

Kaynaklar

- Bayat, A. (2008). *Sokak siyaseti: İran'da yoksul hareketi*. Soner Torlak (Çev.). Ankara: Phoenix.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi – I*. L. Arslan Özcan (Çev.). Ankara: Dost.
- Duben A. (1982). The significance of family and kinship in urban Turkey. In Ç. Kağıtçıbaşı (Ed.), *Sex roles, family and community in Turkey* (pp. 73-99). Bloomington: Indiana University Turkish Studies.
- Easterday, L., Papademas, D., Shorri, L., & Valentine, K. (1977). The making of a female researcher: role problems in fieldwork. *Urban Life*, 6(3), 333-48.
- Emerson, R. M., Fretz, R. I. ve Shaw, L. L. (2008). *Bütün yönleriyle alan çalışması: etnografik alan notları yazımı*. A. E. Koca (Çev.). Ankara: Birleşik.
- Ergun, A. ve Erdemir, A. (2010). Negotiating insider and outsider identities in

- the field: 'insider' in a foreign land, 'outsider' in one's own land. *Field Methods*, 22(1), 16-38.
- Goffman, E. (2016). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. B. Cezar (Çev.). İstanbul: Metis.
- Gramsci, A. (1994). *Hapishane defterleri: Felsefe ve politika sorunları; seçmeler*. A. Cemgil (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media & Cultural Studies*, (2), 57-72.
- Hall, S. (1998). Notes on deconstructing 'the popular'. In J. Storey (Ed.), *Cultural theory and popular culture: a reader* (pp. 477-487). England: Pearson.
- Maynard, M. (1994). *Researching women's lives from a feminist perspective*. London: Taylor and Francis.
- Mutlu, Y. (2009). *Turkey's experience of forced migration after 1980s and social integration: A comparative analysis of Diyarbakır and İstanbul*. (unpublished Master's thesis). Middle East Technical University, Ankara, Turkey.
- Özarslan, O. (2016). *Hovarda alemi: taşrada eğlence ve erkeklik*. İstanbul: İletişim.
- Satır, Ö. C. (2014). Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve eğlence geleneğinin dönüşümü: metalaşma ve tüketim kültürü bağlamında bir inceleme. *İletişim*, (2), 203-214.
- Schock, K. (2017). *Sivil direnişin bugünü*. N. Altun (Çev.). İstanbul: Amara.
- Karakurt, S. (2003, 16 Ağustos). Sincan'da kaşksız gezilmez. <http://www.hurriyet.com.tr/sincan-da-kasiksiz-gezilmez-165749>.
- Scott, C. J. (2014). *Tahakküm ve direniş sanatları: Gizli senaryolar*. A. Türker (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: varoştan merkeze yürüyen 'halk zevki'*. İstanbul: Telos.
- Tukabaeva L. (2015). *Göçün feminizasyonu bağlamında Ankara'da eğlence sektörü* (yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları 1. kitap*. Ankara: Sun.