

MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SOKAK MÜZİSYENLİĞİ

Orkun ÖNGEN

Öğr. Gör. Orkun Öngen, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı orkunongen@msn.com
ORCID: 0000-0002-3211-4972

Öngen, Orkun. "Müzik-Toplum İlişkisi Bağlamında Sokak Müzisyenliği". idil, 70 (2020 Haziran): s. 1015–1026. doi: 10.7816/idil-09-70-08

ÖZ

Bu çalışmada, geleneksel müzik tarihi anlatısının dışında kalan sokak müzisyenliği kavramı tarihsel bağlamda ele alınarak incelenecektir. Sokak müziği pratiğinin tarihte ve günümüzde hangi toplumsal koşullar içerisinde ortaya çıktığı, günümüz sokak müziği ve kültür endüstrisi ile olan ilişkisinin toplumsal arka planı, müzik-toplum ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeler doğrultusunda yapılan kalitatif incelemelerle, sokak müziğinin toplumsal bağlamdaki yeri, tarihsel bir bakış çerçevesinde açıklanacaktır. Bu çalışmada sokak müziği kavramı ve bu kavramın kültür endüstrisi içerisindeki yeri eleştirel bir yaklaşımla açıklanmaya çalışılacak ve böylece sokak müziğinin göz ardı edilen yönleri yeni bir bakış açısı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Sokak sanatçılığı, sokak müzisyeni, gezgin

Makale Bilgisi

Geliş: 8 Nisan 2020

Düzeltilme: 17 Nisan 2020

Kabul: 23 Mayıs 2020

Bu makale yazarın Beykent Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema-Tv Bölümü, Sanatta Yeterlik Programı yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi'nden yararlanılarak oluşturulmuştur.

1. Giriş

İngilizce “busking” ve “busker” terimleri Türkçe’ye tercüme edilirken her ne kadar “sokak müzisyenliği” ve “sokak müzisyeni” olarak çevriliyor olsa da aslında Türkçe’de tam bir karşılığının olduğunu söylemek zordur. Çünkü müzik icrası toplumsal bağlamda değerlendirildiğinde, müziğin yapılaş biçimi (diğer bir ifadeyle pratiği) onun belirli bir toplum yapısı içerisindeki konumunu ve anlamını belirler. Tarihsel bağlamda sokak müziği incelendiğinde farklı isimler altında sayısız gezgin müzisyene rastlanır. Bunlar Avrupa’da Troubadour, Minstrel, Harper, Jonglör gibi isimlerle adlandırılırken Rusya’da Skomorokhi, Hindistanda Barot; Türkiye’de ise Ozan veya Âşık olarak tanımlanmaktadır. Avrupa merkezli geleneksel müzik tarihi anlatısı içerisinde genelde Türkiye ve Hindistan’da var olan kamusal alandaki müzisyenlere de fazla değinilmez. Bu durum Avrupa kültürünün tarihe benmerkezli bir bakış açısının sonucudur. Doğrusal tarih anlatısı içerisinde egemenliğini kabul ettiren kültür, tarih yazımının tekeli de kendi eline alır. Bu çalışmada; 11. yüzyıl Avrupa ve Asya’nın çeşitli yerlerinde karşımıza çıkan Troubadour, Minstrel, Harper, Jonglör, Skomorokhi, Ozan ve Aşık, Barot vb. kavramlara değinmek yerine bu kavramların Yunan ve Roma toplumlarında bulunan tarihsel kökenleri ile günümüzdeki karşılıklarına değinilecektir. Böyle bir sınırlamanın yapılmasının nedeni, konu kapsamının geçmişten günümüze geleneksel müzik tarihi anlatısının dışında kalan boyutlarının kökenlerini eleştirel bir bakış doğrultusunda göstererek konu hakkında daha net bir değerlendirme yapma ihtiyacı güdümesindedir.

Bu çalışmanın amacı, sokak müziği pratiğinin tarihte ve günümüzde hangi toplumsal koşullar içerisinde ortaya çıktığını, sokak müziğinin kültür endüstrisiyle olan ilişkisinin toplumsal arka planını, müzik-toplum ilişkisi bağlamında değerlendirmektir. Müzik sosyolojisinin bakış açısı ve tarihsel değerlendirmeler doğrultusunda kalitatif bir yöntemle yapılacak incelemelerle, sokak müziğinin toplumsal bağlamdaki yeri belirlenmeye çalışılacaktır. Sokak müziği kavramı ve bu kavramın kültür endüstrisi içerisindeki yeri tarihsel kökenleriyle birlikte eleştirel bir yaklaşımla açıklanmaya çalışılacak böylece sokak müziğinin geleneksel müzik tarihi anlatısı içerisinde göz ardı edilen yönleri değerlendirilecektir.

Çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları Antik Roma, Yunan uygarlıklarındaki kamusal alanda bulunan müzisyenler ile günümüzde sokak müziği icra eden müzisyenler çerçevesinde olacaktır. Bu bilgiler doğrultusunda elde edilecek veriler üzerinde müzik-toplum ilişkisi bağlamında sokak müzisyenliği kavramı yeniden değerlendirilecek böylece bu kavramın toplum ve kültür endüstrisi ile olan ilişkileri ortaya konacaktır.

Bu çalışmada yapılan eleştirel bakış ile amaçlanan tarihe salt doğrusal olarak bakmak yerine, topluma ve içinde bulunduğu koşullara üretim ilişkileri ile toplumsal pratikler çerçevesinde bakmaya çalışmak, bu kavramların hangi farklı değişkenlerle birlikte hareket ettiğini göstermekte yardımcı olacaktır. Bu sayede sokak müziği pratiğinin farklı yönleri, müzik ve toplum ile olan ilişkileri daha net ve anlaşılır bir biçimde ifade kabiliyeti kazanacaktır. Bu ifade biçimi ile amaçlanan, konuyla ilgili araştırmaların sadece batı merkezli bir bakış açısı tekelinde kalmasının engellenme gayesidir. Bu noktada bu çalışmada yapılan değerlendirme ve bakış açısıyla ilgili şöyle bir karşı eleştiri getirilebilir. Bu eleştiri, batılı müzik tarihi anlatısının eleştirisinin yine batılı kaynaklar üzerinden yapıyor oluşudur. Bu eleştiriye karşı bu makalede savunulan, Batı’yı kendi kaynakları üzerinden eleştirel bir dille okumaya çalışarak Avrupa’nın sahip olduğu kültürel gücün temeli olan kendi kaynakları üzerindeki çelişkileri göstermek çabasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle bu çalışma, kendisinden sonra yapılacak tarihsel okumalara farklı bir mesnet ve bakış açısı sağlayacaktır. Tarihsel bilginin, tarihsel materyalist bakış açısı ile yapılan eleştirisi sayesinde ortaya konan bakış açısı, sokak müziği kavramının farklı boyutları ile değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

2. Müziğin Tanımı ve Tarihsel Arka Planı

Müzik kelimesi köken olarak Fransızca *musique* kelimesinden Türkçe’ye geçmiş olup, TDK tarafından *Birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı, musiki* (TDK 2018) olarak tanımlanır. Fransızca’ya ise eski Yunanca’daki *mousikē* μουσική sözcüğünü köken olarak geçmiştir. (Etimolojiktürkçe - Müzik 2019). Türkçe’de müzik yerine Arapçadan geçen musiki kelimesi de kullanılmaktadır. Arapçadaki musiki terimi Eski Yunanca *mousikē technē* μουσική τέχνη sözcüğünü köken alır (Etimolojiktürkçe - Musiki 2019). Eski Yunanca’da *Moussa* Μούσα kelimesi "ilham perisi" sözcüğünden *-ikos* sonekiyle türetilmiştir ve adını Yunanca Musalar’dan alır. *Moussa* yani *Musalar* Latince "*muşa*" diye adlandırılıyor olup, batı dillerinin hepsine giren esin perileridir. Mousa, Yunanca akıl, düşünce ve yaratıcılık gücü kavramlarını içeren "men" kökünden gelmektedir. Bu kök, Zeus’un Musaları üretmek için bir araya geldiği Titan tanrıça Mnemosyne’nin adından gelmektedir. Titanları yenip kendi egemenliğini kurmak isteyen Zeus’un ilk işi, düzenli ve ölçülü oldukları

oranda yaratıcı güçleri olan Musaların bu güçlerini benimseyip kullanmak olmuştur (Erhat, 2006: 208).

Bu tanımlardan yola çıkıldığında müziğin alametifarikasının kendi içinde saklı olduğu aşikârdır. Nasıl ki kendi egemenliğini kurmak isteyen Zeus, bu yaratıcı ve aşkını gücü elinde tutup bu güçten faydalanmak istediye aynı şekilde egemen sınıflar da bu fenomenin¹ sahip olduğu yaratıcı güçten azami oranda faydalanmak isteyecektir. Bu bağlamda Augusto Boal'ın "*Egemen sanat her zaman egemen sınıfın olacaktır. Çünkü onu yaymak için gerekli araçlara sahip olan tek sınıf egemen sınıftır*" (Boal, 2014: 51) önermesini müzik içinde düşünmek yanlış olmaz. Müzik tarihi kaynaklarının büyük bir kısmı Batı menşelidir. 12. yüzyıl ve 13. yüzyıllarda oluşmaya başlayan bu kaynakların çoğunun Ortaçağ'ın egemen Hıristiyan ideolojisini temsil eden kilise bünyesinde ortaya çıkışı bu bağlamda şaşırtıcı görünmemektedir. Müzik tarihinin bu ideoloji doğrultusunda gelişmesinin nedeni, müzik tarihi kitaplarında batı merkezli bakış açısının kabul edilerek bu anlayış üzerinden bir müzik tarihi anlatısının oluşturulmasından kaynaklanır. Müziğin tarihsel gelişimi ve evrimi -baroktan klasiğe ve oradan da modern müziğe- aslında siyasi ve ekonomik gücü elinde tutan -veya tutmaya çalışan- egemen sınıfların birbirleri ile olan mücadelesinin bir tezahürüdür. Bu nedenle günümüzde egemen anlayışın dışında kalan sokak müziği, halk müziği, ilkel topluluk ve grupların etnik müzikleri gibi diğer müzik türlerinin tarihsel gelişimi ile bunun tarih yazımı içerisindeki anlatısı, egemen sınıfların toplum içindeki siyasi ve ekonomik üstünlükleri üzerinden kurmuş oldukları batı merkezli geleneksel müzik tarihi anlatısı tarafından hep dışlanmıştır. Bu yüzden bu geleneksel anlatı çerçevesinde şekillenmemiş olan din dışı müziğin gelişimi ile gezgin müzisyenliğin tarihsel gelişimi, bu müzisyenlerin sahip oldukları varoluşsal özün -diğer bir ifadeyle geleneğin- içinde buldukları toplumsal koşullar doğrultusunda kuşaktan kuşağa yeniden üretilerek aktarılmasıyla günümüze ulaşabilmiştir. Bu nedenle günümüzde bu kavramları daha anlaşılır kılmak için geçmişe dair tanım ve kavramlaştırmalarla günümüzdeki karşılıklarının mukayesesi üzerinden belirli çıkarımlarda bulunulabilir. Bu doğrultuda sokak müziğinin bir tanımı yapılacak ise en basit ve yalın haliyle şöyle denilebilir: Sokak Müziği, günümüzde kentleşmenin; diğer bir ifadeyle insanların kentlerde yaşamaya başlamasının bir sonucudur. Roma ve Yunan kentlerindeki insan topluluklarının yaşam tarzı ve biçimi ile günümüz kentlerindeki insan topluluklarının yaşam tarzı ve biçimi arasında bazı benzerlikler bulunmaktadır. Sokak müzisyenliği sadece belirli bir sokakta belirli bir yerde icra edilebilmesinin yanı sıra bir kentten başka bir kente geçen insanları da içersinde kapsamaktadır. Bunun sınırının nerede başlayıp nerede bittiğinin kesin çizgilerle belirlenememesinin nedeni; hem sokak müziğinin, hem gezgin müzisyenliğinin, hem de tarihte din dışı müziğin gelişiminin birbiri içerisindeki girift yapısından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sokak müzisyenliğinin ne olduğunu anlamadan evvel Yunan ve Roma tarihinde bulunan dindışı müziğin gelişimi ile gezgin müzisyenliğinin tarihsel gelişimine bakmakta yarar vardır.

3. Tarihte Dindışı Müziğin Gelişimi ve Gezgin Müzisyenliği

Din dışı müzik ile ilgili egemen görüş; *kilisenin dışında dünyasal konularla alakalı müzik halk arasında yayılırken, notaya alınmış en eski müzik örnekleri dini kökenli olduğundan din dışı müziğin ilk belgelerine on birinci yüzyıldan önce rastlanmadığını* savunur (İlyasoğlu, 2003: 11). Aynı şekilde bu din dışı müzik geleneğinin 1000'li yıllardan sonra ozanların yazılı bir şekilde notaya alınmaya başlayan müzikleri ile eskiden beri sağlam ve değişmez bir şekilde süre gelen gelenekleri içinde icra ettikleri halk şarkılarından ortaya çıktığı görülmektedir (Say, 1995: 77). Bu tarihlerden önce din dışı müziğin gelişimiyle ilgili kaynaklar çoğu kez yazılı olmadığından, ortaya atılan kuramlar üzerinden yapılan varsayımlar ile değerlendirildiği görülmektedir.

Antik Yunan'da müzik ve eğlence kültürü, özel ev eğlencelerinden genelde büyük kentlerde gerçekleştirilen ilkel Helenistik festivallere kadar uzanır (Rocconi, 2012: 209). Milattan önce on yedi ile on ikinci yüzyıllar arasında yaşayan ozanların Homeros'un İlyada ve Odyssey destanlarından yaptıkları alıntılarını doğaçlama olarak *phorminx* isimli lir ile çalarak söyledikleri öne sürülmekle beraber bu performansların her birinin kendine özgü ve eşsiz olduğu anlatılmaktadır. İskenderiyeli bilginler *melopoioi* isimli bestecilerin lir eşliğinde söylenen lirik şiirler bestelediklerinden bahsederler. *Melopoioi* Antik Yunan'da melodi yapıcı anlamına gelir. Aristokrat ev eğlenceleri ve şölenlerine katılan bu ilk ozanlar ve bestecilerin müzikle ilgilenen Yunanlı vatandaşlar² veya onları eğlendirmek için eğitilmiş müzisyen kölelerden oluştuğu varsayılmaktadır (Rocconi, 2012: 209-211). Bu dönemde Yunanlı ozan ve müzisyenler, kamusal bir gösteri biçimi halini alan Antik Yunan Tiyatrosu'nun ayrılmaz bir parçası haline

¹ Fenomen kelimesi bu makalede olgu, olay, görüngü, anlamlarında kullanılmıştır.

² Yunanlıları'nın özgür vatandaşları çoğunlukla aristokrat ailelerdir, çalışma ve benzeri angarya işlerle sıklıkla köleler ilgilenir.

gelmiştir. Bu müzisyen ve ozanlar büyük tiyatrolarda oynanan tragedya ve komedilere eşlik etmelerinin yanı sıra; çeşitli düğün törenlerine, cenazelere, kutsal ayin ve festivallere, önemli spor etkinliklerine ve zafer kutlamalarına kadar birçok farklı alanda faaliyette bulunurlar (Brokett, 2000: 38; Rocconi, 2012: 212).

Platon Antik Yunan felsefesinde müziği, topluma düzen getirmek ve eğitmek için önemli ve etkili bir araç olarak tanımlar (Platon, 2007: 118-126). Bu düşüncenin bir yansıması olarak, Yunan dünyasında her sene düzenlenen dini bayramlarda müziğin kullanımı, sadece tanrıları anmak için değil, aynı zamanda sosyal ve toplumsal kimliği inşa ederek güçlendirme görevini de üstlenir. Bu nedenle her sene düzenlenen yarışmalarda bu müzisyenlerin virtüözlüklerini sergileyebilecekleri ödüllü yarışmalar düzenlenir. En iyi şarkıcı ve enstrüman ödülünü kazanan müzisyenler bu sayede ün ve popülerliklerini artırırlardı (Rocconi, 2012: 212-214). Müzisyenlerin Yunan toplumu içerisinde gerçekleştirdikleri bu faaliyetlerin haricinde, Antik dönemde halk müziğinin gelişimiyle ilgili günümüze az sayıda yazılı kaynak kaldığından ötürü halk müziğinin bu dönem içerisindeki gelişimini tam olarak belirlemek güçtür. Buna karşın, şarkı ve enstrümantal müziklerin, kendini ritmik olarak tekrar eden günlük aktivitelerin içerisinde yer aldığını gösteren bazı örneklerden mevcuttur: Örnek olarak Aristophanes'in Kurbağalar isimli oyununda *tiriremes* isimli savaş gemilerinde yer alan kürekçilerin, kürek çekerken yanlarında *aulos*³ çalan bir müzisyenin, onların bu ritmik hareketlerine eşlik ettiği teatral olarak tasvir edilmektedir. Aulos isimli üfleli çalgının savaşta savaşçılara ve çeşitli atletik yarışmalarda -uzun atlama, disk atma, cirit atma, boks, güreş vb.- sporculara eşlik edildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra bazı antik kaynaklar iş sırasında söylenen şarkılardan bahseder. Bunlar *Lityersés* denen tarlada çalışan işçilerin topluca söyledikleri melodik ezgilerdir (Rocconi, 2012: 217-218). Antik Yunan sözlü halk müziği geleneği, doğaçlama çalınan aşk şarkılarından, komedi ve tragedyalardan alınan parçalardan ve dini kökenli ayinlerin bölümlerinden devşirilerek oluşturulduğu varsayılır (Rocconi, 2012: 219). Bu nedenden ötürü o dönemki halk müziği bestecilerinin çoğu bilinmez ve anonimdir. Bu durum, Antik Yunan toplumunda bulunan halk müziği geleneğinin gelişimini açıklamayı zorlaştırır. Aynı şekilde Yunan toplumu içerisindeki müzisyen sınıfının varlığı ile toplumun hangi kesimlerinden oluştuğunun belirlenmesi -diğer bir ifadeyle bu sınıfın sosyo-ekonomik açıdan sınıflandırılması- varolan kaynakların yetersizliğinden ötürü şu an için mümkün görünmemektedir.

Roma dönemine, özellikle imparatorluk dönemine ait olan Roma müzikal performansları, etik ve dini değerlerin aktarılmasından ziyade izleyicileri eğlendirmeyi amaçlayan dans ve müziğin birleşiminden meydana gelen dikkat çekici gösterilerden oluşmaktadır (Rocconi, 2012: 224). Bu gösteriler genelde propaganda amaçlı olup Roma'daki imparatorların ün ve şöhretini artırıcı nitelikte düzenlenen popüler gösterilerdir (Attali, 2017: 49). Roma'da devlet destekli teatral gösterim ve oyunlar; bir generalin zaferini veya bir cenazeyi anma adına yapılan *pompai*'ler ile çoğu zaman tanrıları şerefliendirmek ve tarihi zaferleri kutlamak adına yapılan *ludi*'lerden oluşmaktaydı. Roma'nın imparatorluğa geçişi ile birlikte gösteriler imparatorun şerefine düzenlenmeye başlamıştır. Sadece Roma'da değil Roma'nın hâkim olduğu diğer eyaletlerde de bu kutlamalar yapılmaktaydı. Gösteriler ilk dönemlerde dini özelliklere sahip olmasına rağmen kısa sürede politik hükümetin -özellikle İmparatorluk gücünün- kitleler üzerindeki kontrolünü pekiştirip, kamuoyunu manipüle etmesinin en önemli araçlarından biri haline geldi. Böylece, Roma'da düzenlenen eğlence ve şenlikler kendi seküler yapısı içerisinde gelişerek zamanla büyük ölçekli bir eğlence endüstrisi haline aldı. Müzik ise bu yapı içerisinde önemli bir role sahiptir. Çünkü, müzik tıpkı halk gibi hem tehdit edici, hem de yasaldır. Tehdit edicidir çünkü halkın kolektif zihninin bir ürünü ve tezahürüdür bu nedenle egemen sınıfın kontrolünden bağımsız olarak halk arasında gelişir. Yasaldır çünkü kitleler tarafından kendi varoluş bağlamı içerisinde üretilip yine kitlelerin çoğunluğu tarafından sorgulanmadan benimsenir. Halkın bilinçaltında yatan duyguları, acıları ve beklentileri dile getirir. Bu yüzden müzik, bütün imparatorlar ve iktidarlar tarafından o dönemde kontrol altında tutulması gereken bir öneme sahiptir. Bu açıdan bakıldığında müzik aslında hiçbir zaman egemen güçlerin kontrolünden bağımsız olarak icra edilen bir sanat halini almamıştır (Rocconi, 2012: 224-225; Attali, 2017: 49). Buradan hareketle kamusal alanda yer alan sokak müziğinin de var olan otoriteden tamamen bağımsız olarak icra edilen bir sanat olduğunu söylemek zordur. Sokak müziği içinde bulunduğu bu koşullar dahilinde değerlendirildiğinde; hem kendisini kabul eden kitleye, hem de kamusal alanda onu görünür kılan otoriteye bağımlıdır.

Müzisyenler Roma'da her yıl geleneksel olarak Tanrı Jüpiter adına düzenlenen *ludi* törenlerinde, dini yürüyüş alaylarında, bir arenada düzenlenen at ve araba yarışlarında, gladyatör dövüşlerinde eşlikçi olarak yer alıyorlardı. Çaldıkları ezgiler genelde gösterim sırasında gösterinin temposu ve hızına göre değiştiğinden ötürü genelde irticalen

³ Flüte benzeyen üfleli Yunan çalgısı.

(doğaçlama olarak) çalınırdı. Müzisyenlerin kullandıkları enstrümanlar genelde *tubae*⁴, *cornua*⁵ ve *hydraulis*⁶ isimli org benzeri tuşlu çalgıdan oluşmaktaydı. Pompei'deki mozaiklerde kaval çalan ayı (*ursus tibicen*), korno üfleyen tavuk (*pullus cornicen*) gibi adlarla adlandırılan müzisyenlerin bazen hayvan kostümleri giyerek sahneye çıktığı resmedilmiştir (Rocconi, 2012: 225). Romalılar müziğe, gösteri ve oyunlara eşlik etmesinin dışında pek değer vermemekle birlikte Etrüsk etkisinden kaynaklı olarak kendi dram ve tragedyalarında müziği Yunanlılara nazaran daha geniş bir biçimde kullanmışlardır. Kökenleri Atellan farsına dayanan Plautus ve Terentius isimli Romalı oyun yazarlarının komedilerinde müziğin sahnede oynanan oyuna eşlik olarak kullanımı ön plana çıkar. Özellikle Plautus'un oyunlarında dizelerin üçte ikisine müziğin eşlik ettiği söylenmektedir (Brokett, 2000: 80). Tiyatro'da müzik eşliği öyle kalıplaşmıştı ki, seyirciler oyun sırasında çalan müzikten hangi oyun kişinin sahneye çıkacağını ayırt edebiliyordu. Bu durum, Roma Tiyatrosu'nda müziğin kullanımının, tıpkı bugün sinemadakine benzer bir kullanıma sahip olduğunu göstermektedir (Brokett, 2000: 81). Oyundaki bu müzikal bölümler *tibia*⁷ çalan bir müzisyen tarafından bestelenmekle beraber bu müzisyenler her Romalı profesyonel tiyatro topluluğunun ayrılmaz bir parçasıydı. Bu müzisyenler, *greges ve catervae* olarak adlandırılan ve tiyatronun tüm ihtiyaçlarını karşılayan kişilerle beraber çalışırlardı. Grubun lideri olan *dominus gregis*; kamu gösterilerini organize eden görevlilerden gerekli izinleri ayarlar ve oynanacak olan senaryoyu doğruca yazardan satın alırdı. Sonrasında ise oyunun prova aşamasında müziklerin düzenlenmesinden, dekor, kostüm vb. oyunun sahnelenmesine dair birçok ihtiyacı karşılayarak bugünkü tiyatro yöneticilerinin yaptıklarına benzer bir rol oynardı. Terentius'un komedi ve drama prodüksiyon kayıtlarından elde edilen bulgular, *Flaccus Claudii* adlı müzisyenin Terentius'un komedi ve dramalarında arkada çalan müziklerin hem bestecisi, hem de icracısı olduğunu göstermektedir. Terentius'un eski efendilerinden biri olan Claudius'un kölesi veya eski kölesi olan *Flaccus Claudii*, Roma'daki bu müzisyen sınıfının köle kökenli olduğunu göstermektedir. Zaten Antik Roma'da tiyatrolarda performans gösteren aktörler, Roma devleti vatandaşı olarak görülmemekle birlikte katı bir şekilde dışlanmaktadır (Rocconi, 2012: 227). Ayrıca tragedyalarda ve komedilerde görülen müzik eşliğinin yanı sıra imparatorluğun son döneminde önem kazanan Pantomim sanatı içerisinde mim müziği önemli bir yere sahipti (Brokett, 2000: 81). Pantomim performansları, kamusal sahnelerde özellikle daha fazla hareket özgürlüğü elde etmek için "ayakkabı giymemiş olan" *saltator veya planipe*'lerin yeteneklerini ustaca gösterdikleri kişisel performanslardan oluşmaktaydı (Rocconi, 2012: 228). Sözsüz bir performans olduğu için müzik, bu performanslara önemli bir eşlikçiydi. M.Ö. 173'te Mim performansları her sene Tanrı Flora adına düzenlenen gösteri ve şenliklerin ayrılmaz bir parçası haline aldı. Genelde belirli bir kanava üzerinden gerçekleştirilen mim performansları, doğaçlama olarak performe edilirdi. Bu performansların konuları genelde erotik içerikte olup aldatma teması sıklıkla işlenirdi. Mimciler performans sırasında konuşup, şarkı söyleyip dans edebiliyor; böylece sahne üzerindeki fiziksel hareketlerini müzikal performansla birlikte iç-içe sergiliyorlardı. Özellikle son dönemlere doğru yaygın bir şekilde performans imkânı bulan çıplak mim gösterileri olan *nudatio mimarumlar* Roma izleyicileri tarafından oldukça beğeniliyordu. Müziğin tiyatro ve düzenlenen festivaller aracılığıyla kurumsallaşması, birçok aktör ve müzisyene o dönem geniş iş olanakları sunmuştur. Bu kurumsallaşmanın yanı sıra kurum dışı faaliyet gösteren, sokaklarda insanları eğlendiren, hatta bugünkü sokak sanatçılarının atası kabul edilen *circulators* adında performans sanatçıları vardı. *Circulator* kelimesi, etrafında insanları bir *circle* yani daire içinde toplayan kişi veya kişilere verilen addır. Bu kişiler sadece şarkıcı ve müzisyenleri değil, akrobat ve ip cambazlarını da içerisinde barındırır. Latin şair Propertius (M.Ö. birinci yüzyılın sonları), şiirlerinden birinde bu sokak performansından şöyle bahseder: "*Phyllis zillerini doğal bir zarafetle atılan güller eşliğinde şakırdatarken, ünlü cüce Magnus, güdük kollarıyla delikli kavalını çalarak dans ederdi.*" (Rocconi, 2012: 229).

Görüldüğü üzere Roma'da kurumsal gösterilerin yanında, kurum dışı gösterilerin de var oluşu, *circulator*'lere dair kanıtlar ile Propertius'un şiiri Roma kentlerinde de bir sokak müziği paratiğinin var olduğunu göstermektedir. Kaynakların yetersizliği, elde bulunan az sayıdaki verinin yorumlanarak meselenin anlaşılmasına imkan tanımaktadır. Aynı şekilde Yunan site devletlerindeki kentleşme olgusunun ilk örnekleri incelendiğinde, Antik Yunan'da da bir sokak müziği geleneğinin -çok yaygın olmasa da- varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Fakat bu

⁴ Roma'da Trompet'in atası kabul edilen bir çalgı.

⁵ Roma'da Korno'nun atası kabul edilen bir çalgı.

⁶ Milattan önce üçüncü yüzyılda İskenderiye'de icat edilmiş, sonrasında milattan sonra birinci yüzyılın ortalarında tiyatro ve arenalarda sıklıkla kullanılan orgun atası kabul edilen tuşlu çalgı.

⁷ Antik Yunan'da *aulos*'a benzeyen Roma'da *tibia* olarak adlandırılan flüt.

müzisyenlerin tiyatro dışı gösteri/performans yerlerinin nereleri olduğuna veya tıpkı gezgin müzisyenlerde olduğu gibi bir kentten diğerine seyahat eden bir yaşam tarzına sahip olup/olmadıklarına dair net veriler şu an için bulunmamaktadır. Bu müzisyen ve sanatçılar, kökenleri itibarıyla sözlü kültürün en önemli bilgi taşıyıcısı olan "halk ozanları" ile ilişkilendirildiğinden gezgin oldukları ve bir kentten diğerine seyahat ettikleri söylenebilir (Rocconi, 2012: 230). Sözlü kültüre ait bu ozanların faaliyetleri, içerisinde buldukları sözlü gelenek ve koşullardan ötürü yazıya geçirilmediğinden, bu kişilerin faaliyetlerine ilişkin bilgilere en geç Ortaçağ'ın onuncu ve on birinci yüzyıldaki kilise kayıtlarından sonra ulaşılabilmektedir. Bu ara dönemde ise Hıristiyanlık dini etkisindeki din adamları tarafından bu müzisyen ve sanatçılar, ahlak ve dindışı olarak nitelendirilerek toplumdan dışlanmıştır (Rocconi, 2012: 230). Bu tarihlerden sonra müzik, kilisenin kontrolü altına girerek kilisenin hegemonyası altında gelişimini sürdürecektir, bu gezgin müzisyen ve halk ozanları, isim ve biçim değiştirerek farklı yapılar içerisinde hayatlarını idame ettireceklerdir. Bu gezgin müzisyenler Batı'da *Troubadour*, *Minstrel* ve *Harper* gibi isimlerle adlandırılırken doğuda *Skomorokhi* ve *Barot*; kültürümüzde ise *Ozan* veya *Aşık* olarak tanımlanmaktadır (Malçoç, 2018: 8).

4. Günümüzde Sokak Müzisyenliği

Sokak müziği terimi; günümüzde tarihi ve kültürel olayları kutlamak, politik ve siyasi olayları gayri resmi olarak belirtmenin yanı sıra, çoklu veya tekli müzisyenlerin yoldan gelip geçenlerden topladıkları küçük paralar karşılığında icra ettikleri müzik eylemini içerisinde barındıran geniş kapsamlı bir kavramdır. Sokak müziği içerisinde icra edilen türler üzerinden ele alındığında, halk müziği, blues, caz, rock, pop, klasik vb. pek çok türü içerisinde barındırmaktadır. Bunun nedeni, farklı toplumsal kesimlerden gelen müzisyenlerin, müziğin insanları birleştirici/bir araya getirici özelliğinden faydalanmak için bu birbirinden farklı müzik türlerini repertuvarlarına dâhil etmiş olmalarından kaynaklanır (Bennett ve Rogers, 2014: 454).

Sokak müziği geleneği aslında geçmişten günümüze içerisinde birçok farklı kombinasyonu barındıran sokak eğlencesi geleneğine/geleneklerine bağlıdır. İlk zamanlar akustik enstrümanlarla başlayan bu gelenek, son yıllarda son teknoloji ürünleri -küçük ama güçlü seslendirme sistemleri, dijital ses işleme efektleri, ve hatta programlanabilir dijital davul makineleri vb.- kullanan sokak müzisyenleri ile farklı ve yeni bir noktaya ulaşmıştır. Bu durum, doğası gereği "daha büyük", "daha zengin", "daha teknolojik", "daha karmaşık" olan ve daha önce hiç duyulmamış ses ve efektlere dayanan yeni kentsel müziğin sokak müzisyenleri tarafından üretilmesine olanak sağlamıştır. Eski doğal enstrümanların, teknolojinin getirdiği olanaklarla sesleri yükseltilmiş böylece sokak müzisyeninin performansı olumlu yönde etkilenerek, sokakta onu dinleyen kitleler tarafından daha rahat fark edilebilmesini/duyulabilmesini sağlamıştır (Bennett ve Rogers, 2014: 454).

Sokak müziğinin belgesiz tarihi, Ortaçağ ve öncesinde bu kavramın açıklanmasını olanaksız kılarken, günümüzde teknoloji ve ses kayıt sistemlerinin gelişmesi, bu fenomenin görünür hale gelmesine yol açmıştır. Sokak müziği kavramının günümüze kadar gelişi ve evrimi üzerinde Ortaçağ'da özellikle Avrupa ve Asya'daki gezgin müzisyenlerin günümüz sokak müzisyenlerinin kökenlerini oluşturduğu teorik varsayımı, kavramın açıklanmasında tarihsel bir dayanak noktası oluşturur. On dokuzuncu yüzyıla doğru geldiğinde bu kavram, Sanayi Devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkan kentleşme olgusu içerisinde kendine yer edinmeye başlar. 1840'lar ve 1850'lerde İngiltere'nin başkenti Londra'da işçi sınıfı, kentsel yaşam içerisindeki payını arttırmaya başlamıştır. Farklı köy ve kasabalardan şehirlere işçi olarak çalışmaya gelen toplumun alt ve orta kesimlerine mensup insanlar kentin kültürel yapısında farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşçi sınıfının kent içerisindeki payının artması sokakta icra edilen müzik türlerinin de çeşitlenmesine neden olmuştur. Mayhew'in London Labour and the London Poor adlı çalışmasında tek kişilik müzik icrasını orijinal adıyla *the one-man band* diğer bir ifadeyle sanayi çağının gelişmekte olan kentlerindeki sokak hayatının önde gelen bir parçası olarak tanımlanmaktadır (Akt: Bennett ve Rogers, 2014: 455).

Sokak müzisyeni imajı günümüze gelene kadar iki farklı şekilde tanımlanmıştır. Bunlardan ilki, özellikle son dönemlerde kent sakinlerinin, maddi durumları geliştikçe daha çok benimsedikleri, kentin içerisinde doğup büyümüş amatör bir müzisyen olan halk sanatçısı imajıdır. Diğeri ise Ortaçağ'dan Sanayi Devrimi'ne kadar olan süreçte güvencesiz koşullar altında hayatlarını idame ettiren gezgin müzisyenlerin, toplumun en alt sınıfları arasından -dilenci, yoksul vb.- gelmelerinin yarattığı yoksul müzisyen imajıdır. Fakat zamanla bu imajın halk sanatçılığına dönüşümü ile halk sanatçılığı payesinin orijinalliğini ve ciddiliğini koruması, 1950'lere doğru popüler müziğin metalaştırılarak ticarileşmesi ile ilişkilidir. Bu kesimlerin gelişen ekonomik koşullar içerisinde halk

sanatçısı olarak saygınlık kazanması, popüler müzik endüstrisinin bu amatörler tarafından gerçekleştirilen -amatörcanlı müzik yapımına önem vermeye başlamalarıyla birlikte mümkün olmuştur. Kayıt teknolojileri aracılığıyla mekanik olarak yeniden üretilen müziğin satın alınması ve dinlenmesi, bu sokak sanatçıları popülerleştirerek, buldukları alt sınıf içerisinde onları koparmış, böylece bu sanatçılar buldukları toplumsal sınıftan içerisinden çıkarak kültür endüstrisinin alınıp-satılan popüler metaları haline dönüşmüşlerdir. (Bennett ve Rogers, 2014: 455-456).

1950 ve 1960'ların başında müziğin ticari bir meta haline gelmesiyle birlikte akustik müzik ve özellikle akustik gitar önemli bir sembol haline geldi. Bu akustik müziği üreten amatör halk sanatçısı popüler müzik endüstrisinin yıldız sistemine "karşı duruş"u temsil eden, mevcut sistemin karşıt bir sembolü haline dönüştü. Bu dönüşüm ile birlikte akustik gitar, sokak müzisyeninin enstrüman topluluğuna artan bir şekilde dahil olmaya başladı. Woody Guthrie, Pete Seger ve Bob Dylan gibi popüler şarkıcı/gitarsitlerin tarzlarını benimseyen birçok sokak müzisyeni, akustik gitarı seslerine eşlik etmek için kullandılar. Böylece gitarı boyun askılı bir çerçeveye monte edilmiş mızıka ile güçlendirdiler. Tıpkı eski gezgin halk müzisyenlerinin enstrümanlarıyla özdeşleşmelerinde olduğu gibi akustik gitar da bu yeni tarz sokak müzisyenlerinin ayrılmaz bir parçası haline geldi. Enstrümanın sade ve basit oluşu, sokak müzisyeni tarafından sokakta üretilen müziğin kitlelere olan erişimini ve sokak müzisyeninin bu varoluşundan gelen özgünlüğünü arttırdı. Yirminci yüzyılın sonlarında sokak müzisyeninin repertuarı ve sokak müziğinin doğası, giderek daha eklektik bir hale geldi. Yaylı, nefesli ve vurmali birçok enstrümanın sokak müziği performanslarının ayrılmaz bir parçası haline gelmesi, bu performanslarda yer alan repertuarın farklı tarz ve biçimlerde -cazdan klasik müziğe kadar her türde- zengin bir çeşitlilik göstermesine neden olmuştur. Bu sayede sokak müziği yavaş yavaş dünya müziği olarak bilinen diğer müzik türlerini de içerisinde barındıran bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda dans ve dünya müziğini karakteristik olarak toplayıp karıştıran çağdaş sokak müzisyenleri, bu müzikleri kendi kültürel yapıları içerisinde absorbe edip yeniden oluşturmaya başlamışlar, Avustralya ve Latin Amerika'dan, İngiliz ve İrlanda halk geleneklerine kadar batılı olmayan birçok farklı tarz ve stili bir araya getirerek sokağa yeni bir melez ses getirmişlerdir(Bennett ve Rogers, 2014: 456).

5. Müzik-Toplum İlişkisi Bağlamında Sokak Müzisyenliğini Yeniden Düşünmek

Sosyoloji *toplum içinde farklı kesimlerde görülen sosyal olayları, sosyal müesseseleri, grupları, sosyal ilişkileri, sosyal yapı özelliklerini ve bu yapıda ortaya çıkabilecek değişme ve eğilimleri inceleyen bilim dalı* olarak tanımlanır (Erkal, 2012: 3). Adorno, müziği toplumsal olan hakkında veya toplumsal olanın sebebiyet verdiği bir şey olarak değil, toplumsal yaşamın kurucu bir unsuru, aslında bir nevi aracı olarak tanımlar (Ayas, 2015: 30). Adorno bu ifadesini şöyle destekler (Akt. Soykan, 2017: 68): "*Tasvirler dizisi olarak değil. Dinamik bütünlük olarak büyük müzik, iç dünya sahnesinde meydana gelir. Bu, müzik ile toplum bağıntısının tam bir kuramının aranıp bulunacağı yönü gösterir. (...) Sanat yapıtlarının toplumla bağlantısı Leibniz'in monatlarına benzer: Penceresiz. Demek ki toplum olmaksızın, kendini bilir olmak için, bu bilinç daima ve zorunluca topluma eşlik etmeksizin, yapıtlar ve aynı zamanda kavramdan uzak müzik, her durumda toplumu tasvir eder. Şuna inanmak istenir: Kavramdan uzak müzik ne denli derinse, topluma o denli göz kırpar.*" Bu bağlamda müzik aslında toplumsal bir fenomen; toplumun kurucu birer ögesi, bir nevi katalizörüdür. Diğer bir ifadeyle toplumsal bağlamının dışında bu fenomeni açıklamak anlamsızdır. Bu nedenle müziğin ne olup olmadığını açıklarken toplumdan bağımsız olarak ele almamak gerekir. Martin, müziğin toplumla olan ilişkisini "*Estetik beğeni, hiyerarşi ve sınıflandırmaların tarihsel, toplumsal ve kurumsal olarak nasıl oluştuğunu, hangi çıkara hizmet ettiğini ve nasıl sürdürüldüğünü incelemek*" olarak açıklar (Martin, 1995: 8) ve böylece müzik sosyolojisinin ne olduğunun tanımını yapar. Müziğin toplumla olan ilişkisi bağlamında belirtilen tanımlar üzerinden yola çıkarak, müzik sosyolojisi için şöyle bir tanımlama da yapılabilir: Müziğin toplumla -toplumu oluşturan tüm alt yapı ve üst yapı kurumlarıyla-, o toplumun içerisinde yaşayan ve toplumu oluşturan insanlarla -bireyler ve onların oluşturduğu bütün sınıflar- olan etkileşimini, iletişimini inceleyen bir bilim dalıdır. Fakat bu tanımın dahilinde gerçekleşen olay ve olguları gözlemleyip açıklamak içinde topluma dair çok sayıda değişken barındırdığından ötürü zordur. Diğer taraftan bu tanım Hegel'in meşhur yumurta-tavuk paradoksuna benzer bir durumu da ortaya çıkarır. "Müzik mi toplumu oluşturur ve ona şekil verir, yoksa toplum mu müziği oluşturur ve onu şekillendirir?" Burada olguların -diğer bir ifadeyle "şeyler" in- nedenini açıklayabilmek ve onları anlamlandırmak için Marx'ın materyalist bakış açısını benimsemek, "şeyler" in ne olduğuyla ilgili belirli bir kanıya varılmasında yardımcı olacaktır.

Marx, üretim biçimi ve ilişkileri çerçevesinde kuramını oluşturur ve tarihteki fenomenleri -olguları, şeyleri,

durumları, koşulları- bu perspektifte açıklamaya çalışır. Üretim biçim ve ilişkisinin belirleyiciliği, müziğin toplum ve kent nezdindeki anlamını belirleyen öncül bir faktördür. Marx, müziği gerçeğin aynası olarak tanımlar. Marx'tan başka pek çok filozof, müziğin anlamının ve sanatların ne olup ne olmadığı üzerinde akıl yürütmüştür. Jean Jacques Rousseau *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kavramı* adlı kitabında sanat icrasını, "Sanatların kökenini araştırdığımızda veya ilk sokak satıcılarını gözlemlediğimizde görüyoruz ki bunların hepsi aslında genel olarak geçinmek için yapılan işlerdir." diye tanımlar. Nietzsche, müziği "hakikati söyleyen söz", "dünyanın Dionisos'a özgü aynası" olarak tanımlar. Sigmund Freud için müzik, "şifresi çözülecek bir metin"dir. Pierre Schaeffer için ise "insanın, insanı nesnel dilinde tanımlamasıdır" (Akt. Attali, 2017: 14).

Müzik, her ne kadar bireyin kendi duygu ve düşüncelerini kaydettiği hususi bir bellekmiş gibi görünse de, gerçekte bireyin dâhil olduğu toplumun içerisinde mündemiç alt yapı ve üst yapı kurumlarının bir ürünüdür. Bu nedenle aslında ne tam anlamıyla toplumun üst yapısından bağımsız özerk bir etkinliktir, ne de tamamen toplumun bulunduğu ekonomik alt yapıdan bağımsızdır. Müziğin bu arafta kalmış yapısı, müziğin içerisinde bulunduğu olguların etkileşiminden bağımsız düşünülemediğini kanıtlar. Fakat toplumun içerisinde bulunduğu toplumsal etkileşim süreci, anlamın sürekli olarak yeniden üretildiği bir alandır. Martin, tespitinde toplumsal etkileşim sürecini anlamların sürekli olarak değiştiği, müzakere edildiği ve dönüştürüldüğü bir yer olarak tanımlar (Martin, 1995: 29).

Toplumun içerisinde bulunduğu alt yapı ve üst yapı kurumlarında meydana gelen değişmeler, kültürel anlamın zamanla değişebileceğini gösterir. Batının rasyonel ilerlemesi yeni ihtiyaç ve gereksinimleri ortaya çıkarmakta; bu durum ise kültürel anlam ve context'in özellikle günümüz toplumlarında hızla dönüşüm geçirerek değişmesine yol açmaktadır. Kültürel anlamın toplumdaki değişimi müziğe de yansır. Bu nedenle müzik, kendi anlamını üretildiği -diğer bir ifadeyle icra edildiği- bağlam içerisinde yeniden yaratır. Kapitalizmin getirdiği yeni üretim koşulları, müziğin bulunduğu bağlam -context- içindeki anlamın değişmesinde ve böylelikle yeni anlamların ortaya çıkmasında etkindir. Bu koşullar, müziği bir tüketim metası haline getirerek onun sanatsal anlamının içini boşaltır. Pazardaki dolaşıma ve değişim değerine tabi kılınan müzik, amacından uzaklaşır. Onu kar amaçlı kullanan sınıfların hizmetine indirger ve hegemonyayı elinde tutan güç odakları tarafından Dionysosçu etkisinden arındırılarak toplumları tüketim arzusu ve çılgınlığı doğrultusunda koşullar. Böylece toplum, müziğin aşkınlayıcı, sınır tanımayan o özgürleştirici yanından uzaklaşır ya da geçici bir süreliğine de olsa özgür ve mutlu olduğuna inandırılır. Bu nedenle müzikte anlamın oluşumu ve inşası, toplumu oluşturan egemen sınıf ve iktidarlar tarafından -zapturapt altında tutulması- dizginlenmesi gereken bir alandır. Müzik, bu niteliğinden ötürü aslında toplumun bulunduğu, sahip olduğu sosyal durumu raporlar. İnsanların buldukları toplum ve sistem içerisinde tükettikleri müzik, aynı zamanda onların sosyal art alanlarının ne olduğunun bir temsili niteliğindedir. Toplum içerisinde yaşayan insanlar müziksel beğeni ve tercihlerini sahip oldukları kültürel art alan çerçevesinde belirlerler.

Toplum içerisinde kültürel anlamın yeniden üretimi ve inşasında sokak önemli alanlardan biridir. Çünkü sokak, toplumun alt ve üst yapısının bir arada bulunduğu, sahip olduğu tüm iç dinamiklerinin tezahürünü barındıran, kültürel anlamın yeniden inşasına olanak tanıyan kamusal alanlardır. Bir kamusal alan olarak sokak, insanların gelip geçtiği, diğer bir ifadeyle *içinden akıp geçilen*, içinde sadece akış halindeyken var olunabilen bir alandır. Her şeyin durduğu, hiçbir şeyin hiçbir hareketin içerisinde yer almadığı, hiç kimsenin yaşamadığı ıssız bir sokak düşünülemez. Eğer o sokak ıssızsa, sokağın mülkiyetinin tüzel bir temsilcisi olan devletin o sokak üzerindeki iktidar ve yönetim meşruiyeti, o sokağı dolduran bireyler olmadan mümkün olamaz. Çünkü içerisinde insanların yaşamadığı bir devlet -aynı şekilde bir sokak- gerçekte mümkün değildir. Bu nedenle sokaklar, egemen devlet ideolojisinin kendisini gösterdiği, böylece halkın bu ideoloji ile haşır neşir olabileceği, iç-içe geçebileceği toplumsal alanlardır. Otorite, sahip olduğu güç ve yetki ile müziğe hükmetme istek ve arzusunu dışa vurur. Bunun en güzel örneğini Attali, *La Revue Musicale* dergisinden yaptığı alıntıyla şöyle aktarır (Attali, 2017: 92 - 93): "Hükümet, Paris sokaklarının müziğini bir hayli geliştirebilir ve gezgin müzisyenlerin halka verdiği manevi zevk üzerinde yüksek söz sahibi olabilir. Bu, onun ödevi olabilir. Çok az bir ücret karşılığında, elinde her zaman akortlu enstrümanları olan ve sadece iyi müzikler çalan birçok müzisyeni olur. Erkeksi ve güçlü sesleri olan şarkıcılar, halka sadece vatansever marşlar dinletir ve temiz sözlü, halkın zaten doğasında var olan soylu erdemleri ve cömert hareketleri kutsayan şarkılar söyler. Şarap sarhoşluğunu ve yabani tutkuların hazzını anlatmak yerine çalışma sevgisini, ağırbaşlılığı, tasarrufu, yardımseverliği ve her şeyden önce insanlık sevgisini söyletiriz onlara." Bu örnekte görüleceği üzere sokaklar; devletin, ideolojisini yaydığı, böylece halkla ilişki kurduğu, halkla beraber beraber halkın içinden akıp geçtiği kamusal ve sosyal ortamlardır. Bu nedenle müzikle sokak ilişkisi, birinin diğerinin içerisinde üretilip tüketilmesinden ötürü birbirine bağlantılıdır. Sokakta üretilen müzik, oradan geçen insanlarla belirli bir etkileşim

alanına dâhil olur. Bu etkileşim alanı çerçevesinde herkes kendi kültürel art alanına⁸ sahip sokak müziği icra eden müzisyenlere yakın ilgi kurar. Örneğin Batı kültürü ve değer yargılarına göre yetişmiş biri jazz, blues, klasik vb. türlerdeki müzikleri icra eden müzisyenlerin çevresinde bir ilgi alanı oluştururken, Suriye’de savaştan kaçan biri, tıpkı onun gibi savaştan kaçmış, onun etnik müziğini icra eden müzisyenlerin çevresinde bir ilgi alanı oluşturur. Bu nedenle sokak müziği icra eden müzisyenler de aynı zamanda farkında olmadan kendi kültürel art alanlarını sokakta icra etmektedirler. Bu art alan meselesi göçen veya yerinden edilen ya da herhangi bir sebeple seyahat eden insanın kendi müziğini ve kültürünü yanına alarak hayatına gittiği yerde devam etmesidir. Attali bu durumu şöyle örnekler: “Zenciler, çalışmak ve yaşamlarını sürdürmek üzere Kuzey’in gettolarına göç ettikleri zaman, müziklerini de beraberlerinde getirmeyi isterler, tıpkı Avrupa’da şehirleşen işçilerin, kırsal geleneklerini fuarlarda, eğlence yerlerinde ve kafe konserlerde görmek istedikleri gibi (Attali, 2017: 119).” Attali’nin bahsettiği bu durumun benzeri Türkiye’de köyden kente göç eden insanların Anadolu kültürünü ve müziğini şehirlere taşımaya benzer. Bu açıdan bakıldığında sokak, farklı kültür ve inançların bir kesişme, diğer bir ifadeyle kavşak noktası haline gelmektedir. Kültürel anlam ise sürekli bir oluş halinde olan bu çok kültürlü yapı içerisinde eklektik bir şekilde yeniden üretilir. Kozmopolit bir şehrin çok kültürlü yapısında üretilen müzik ve bu müziğe bağlı olarak oluşacak birçok kültürel anlam da doğal olarak birbirinden farklıdır.

Sokağın müziğinin bir başka özelliği, devlet otoritesi ve iktidarı için dinlenmesi gereken, böylece kontrol altına alınıp manipüle edilmesi gereken, tehlikeli bir *diamon*⁹ olmasıdır. Çünkü müzik, araçsallaştırılıp toplumsal bir yönlendirme ve şartlandırma aracı olarak kullanılabilir. Antik Yunan’da Platon bile ideal devletinde, insanlara miskinlik ve uyuşukluk hissi veren makam ve ezgilerin yasaklanmasını isterken, kişide cesaret, kahramanlık ve yurt sevgisi gibi duyguları uyandıran müzik ve ezgileri, devletin varlığı ve mevcudiyetinin yararına bularak serbest bırakır (Platon, 2007: 119 - 126). Böylece Platon’un ideal devletinde müziğin aslında toplumsal düzenin bir güdümü olarak devlet tarafından araçsallaştırılarak topluma kabul ettirilebileceğinin ilk belirtileri rahatlıkla görülür. Bunun benzeri bir durumu, temellerini Antik Yunan düşüncesine dayandıran Batı burjuvazisinde de görmek mümkün. Batı burjuvazisi; müzik üzerindeki iktidarını ve müziğe hükmedebilme kabiliyetini, opera ve konser salonları açarak, buralarda çalacak müzisyenleri konservatuvarlar aracılığıyla yetiştirerek gösterir (Attali, 2017: 62). Müziğin özgür, kural tanımaz, zapturapt altına alınamayan aşkını yanı, onun hem bir iktidar, hem de bir isyan -anarşi- aracı olarak kullanılmasına yol açabilir. Bu nedenle totaliter kuramcılarının hepsi, gürültülerin yayın ve dinleti hakkını kendi tekellerine almak isterler. Güzelin ifade edilmesini yasaklayarak kitlelerin bu sayede gerçeğe ulaşma hakkını engellerler. Çünkü gerçeğin bilgisine ulaşan kitleler, yaşam kalitelerini arttırmak için yeni hak ve özgürlükler talebinde bulunurlar. Bu talebin ortaya çıkmaması için müziğin Dionysosçu tarafı sürekli olarak ya kontrol edilmeli, ya da yok sayılmalıdır. Fransız monarşisinin yerel müzikleri bastırması ve onu kontrol etme arzusu, Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında geleneksek Türk musikisi ile halk müziğinin yasaklanması ve bunun batıya entegre edilerek dönüştürülmesi (Ayas, 2015: 281 - 285), Amerika’da beyazlar tarafından zenci müzisyenlerin toplum dışına itilmesi, hakim müzik görüşünün doğaçlama icra edilen müziğe karşı hissettiği güvensizlik vb. yasak ve yok saymalar, müziğin egemen sınıf ve iktidar üzerindeki düzen bozucu tarafının yarattığı denetlenemezlik duygusu ile farklı olana karşı duyulan korkunun bir tezahürüdür. (Attali, 2017: 17).

⁸ *Cultural background*: Kültürel birikim olarak çevrilmesine karşın *kültürel art alan* olarak kullanılması daha doğru bir tanım olabilir.

⁹ Burada Antik Yunan Mitolojisi’nde sıklıkla bahsedilen *diamon* sözcüğü ile metafor yapılmak istenmektedir. Diamon kavramı Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat’ın yaptığı (ve Hasan Ali Yücel Klasikleri olarak yayımlanan) Symposion çevirisinde cin olarak karşılık bulur. Eyüboğlu ve Erhat, Diamon’un Yunan dünyasında iyi ve faydalı sayılmasına rağmen Hristiyanlıkla beraber şeytani sembolize eder hale geldiğini söyler (Akt. Çınar, 2019: 130). Bilgelik ile cehalet, iyi ile kötü, güzel ile çirkin, ölümlü ile ölümsüz arasında bir Tanrı değil, *diamon* olabilir. Mükemmellik değil kusur söz konusudur (Çınar, 2019: 130). Bu tanım üzerinden tehlikeli bir diamon derken anlatılmaya çalışılan arafta kalınan belirsiz bir durumdur. Belirsizlik doğal olarak huzursuzluk ve tekinsizlik durumu yaratır. Bu arada kalmışlık Eyüboğlu ve Erhat’ın da tanımlamaları üzerinden yeniden düşünülecek olursa şeytani olanı sembolize eder. Bu nedenle belirsizlik otoriteler tarafından müspet veya menfi belirli bir duruma ulaştırılmak istenir.

6. Sonuç

Toplum, pek çok kültürel faaliyet ve etkinliği içerisinde barındırır. Bu kültürel etkinlikler çoğunlukla toplumun belirli bir tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu adet ve geleneklerden oluşur. Toplumların müziği de, o toplumların içerisinde bulunduğu bu kültürel faaliyetlere göre şekillenir. Kültürel ve sosyal ortamın müzik üzerindeki belirleyiciliği her ne kadar bir üst yapı gibi görünse de, bu üst yapıyı oluşturan ekonomik bir alt yapı muhakkak mevcuttur. Toplumların sosyolojik olarak hareketliliği ve dönüşümü, üst¹⁰ yapı kurumlarıyla alt¹¹ yapı kurumlarının karşılıklı ilişkisi ile bağlantılıdır. Alt yapı kurumlarından bağımsız bir üst yapı düşünülemez gibi, üst yapıdan bağımsız bir alt yapı da düşünülemez. Bu nedenle toplumun üst yapılarının oluşumu, toplumun bir alt yapısı olan ekonomik temelin bir tezahürüdür. Fakat burada ekonomik alt yapının belirleyiciliği ve gücü, son tahlilde "şeyler" in ne olduğu ile ilgili karar verici, başka bir deyişle dengeleyici, kritik bir rol oynamaktadır. Bütün bu adı geçen öğeler aslında aralarında karşılıklı bir ilişki olan ve kuşkusuz biri olmadan diğersinin varlığından söz edilemeyecek daimi yapılarıdır.

Müzik, devlet ve egemen sınıflar tarafından araçsallaştırılarak kitleleri şartlandırıcı, yönlendirip manipüle edici, onlara belirli bir yaşam ve tüketim davranışını kabul ettirici nitelikleri bulunan bir yapıya haizdir. Günümüzde müziğin yapısı, rasyonelleşen batı ile birlikte aşırı bir düzenlilik -Apolloncu- sürecine girmiş; böylece kitleleri buldukları sosyal düzenle uzlaştırıcı bir faktör olarak yerini sağlamlaştırmıştır. Bu bağlamda, müziğin toplumla olan ilişkisinin, diğer bir ifadeyle praksisinin, bu yönde gerçekleştiğini söylemek yanlış olmaz. Sokak ise bu ilişkinin yeniden şekillendiği ve kültürel anlamın yeniden yaratıldığı bir mekandır. Bir toplum içerisinde kültürel anlam oluşturulurken, toplumun üst yapı ile alt yapı kurumlarından ve o toplumu oluşturan bireylerden bağımsız olarak gerçekleşmez. Bu nedenle sokak müziği, toplumu ve onu oluşturan her bir unsuru içerisinde barındıran bir ayna olduğu gibi, aynı zamanda toplumun içinde bulunduğu sosyoekonomik konumun da bir dilidir. Sokakta arka fonda var olan müzik, bir yandan insanların bilinçaltılarını etkilerken öte taraftan onların günlük hayattaki davranış kalıplarını ve hatta farkında olmadan tüketim alışkanlıklarını hem dışa vurur, hem de belirler. Yine aynı müzik, insanların, zihinlerinde geçmişlerine dair anıları -geldikleri yerler, yaptıkları eylemler vb.- canlandırırken, gelecek hakkında tasavvurlar oluşturmalarına da yardımcı olur. Bu tespitler doğrultusunda müzik, hem tek bireylerden bağımsız, toplumun kurucu bir unsuru hem de toplumun kendi içerisinde yarattığı birçok olguyu da içerisinde barındıran, onu oluşturan toplumdaki bağımsız düşünülemez ve bulunduğu toplumla birlikte şekillenip dönüşecek, zapturapt altına alınamayacak *irrasyonel* bir fenomendir.

Müzik, icra edildiği bağlam içerisinde bir anlama kavuşur. Bu anlam, kullanıldığı bağlam içerisinde kesin ve net bir açıklamaya sahip olabileceği gibi aynı müzik, bu bağlamından koparılıp başka bağlamlarda kullanıldığında kuşkusuz farklı bağlamların bir göstereni haline gelecektir. Müzik kullanım alanından, üretildiği ortama, döneme, koşullara oradan da müziği icra edenlerin bulunduğu sosyoekonomik koşullara kadar hem geniş bir tür çeşitliliği, hem de bu çeşitlilik içerisinde bir o kadar da anlam bolluğu arz eder. Bu nedenle sokak müziğinin bulunduğu sosyoekonomik koşullar ve üretim ilişkileri içerisinde değerlendirmek, sokakta üretilen müziğin toplumdaki yerinin ve niteliğinin ne olduğunun anlaşılmasında önemli bir mesnet noktası oluşturacaktır. Bu mesneti tarihsel bağlam içerisinde yeniden değerlendirmek, sokak müziğinin hâkim görüşlerin dışındaki varoluşunu ve gizli kalan noktalarını açığa vurmaktadır.

¹⁰ Toplumun dinsel, ahlaki, felsefi, hukuki yapı ve kurumları toplumun üst yapı kurumlarını oluşturur.

¹¹ Ekonomi, üretim ilişkileri ve üretim tarzı bu alt yapı gruplarına girer.

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politik Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitapevi, 2015.
- Bennett, Andy, and Ian Rogers. "Street Music, Technology and The Urban Soundscape." *Continuum, Journal of Media and Cultural Studies*, 2014: 454-464.
- Boal, Augusto. *Ezilenlerin Tiyatrosu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.
- Brokett, Oscar. *Tiyatro Tarihi I*. Ankara: Dost Kitapevi, 2000.
- Çınar, Mavi. "Antik Yunan Felsefesinde Empedekles,Platon ve Plotinius'da Aşk Tanımları ve Aşkın Tensel Olandan Tinsel Olana Seyri." *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019: 120-140.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2006.
- Erkal, Mustafa E. *Sosyoloji (Toplum Bilimi)*. İstanbul: Der Yayınları , 2012.
- Etimolojiturkçe - Musiki. 2019. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/musiki> (accessed Ocak 2019, 28).
- Etimolojiturkçe - Müzik. 2019. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/m%C3%BCzik> (accessed Ocak 28, 2019).
- İlyasoğlu, Evin. *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Malkoç, İsmail Burak. "Sokak Müzisyenlerinin Müzik Yapma Amaçları ve Mekan Seçimleri Arasındaki İlişki: İstanbul, Kadıköy Örneği." *Online Journal Of Music Sciences*, 2018: 6-31.
- Martin, Peter. *Sounds and Society: Themes in The Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Platon. *Devlet*. Ankara: Palme Yayıncılık, 2007.
- Rocconi, Eleonara. "The Ancient World." In *The Cambridge History of Musical Performance*, by Colin Lawson and Robin Stowell, 209-230. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Say, Ahmet. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.
- Soykan, Ömer Naci. *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017.
- TDK. *Büyük Türkçe Sözlük - TDK*. Mart 28, 2018. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime (accessed Ocak 1, 2019).

BUSKING TERM IN THE CONTEXT OF MUSIC-SOCIETY RELATIONS

Orkun Öngen

ABSTRACT

In this study, the term of busking, which is outside the traditional music history writing, will be examined in the historical context. Under which social conditions street music practice has emerged throughout the history and what the social background of the relationship between today's street music and culture industry is will be evaluated within the context of the relationship between music and society. Through the qualitative examinations made in the light of these evaluations, the place of street music in the social context will be explained from a historical perspective. In this study, the concept of busking and its place in the culture industry will be explained with a critical approach, so the neglected aspects of this phenomenon, will be evaluated from a new perspective.

Keywords: Busking, buskers, wanderer