

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEKÂN-MÜZİK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA
İZMİR'DE SOKAK MÜZİĞİ

Hazırlayan
Alkan GÜNLÜ

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Levent ERGUN

İZMİR - 2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir’de Sokak Müziği**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../2013

Alkan GÜNLÜ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi **Alkan GÜNLÜ**'nün “**Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir'de Sokak Müziği**” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının:

Soyadı: GÜNLÜ

Adı: Alkan

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir'de Sokak Müziği

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Street Music in İzmir in the Context of the Relationship between the Space and Music

Tezin/Projenin Yapıldığı:

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2013

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 100

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 71

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının:

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Levent

Soyadı: ERGUN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Sokak Müziği

1- Street Music

2- İzmir

2- İzmir

3- Mekân

3- Space

4-

4-

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Bu çalışmada, İzmir özelinde son yıllarda sıkça karşılaşılmaya başlanan sokak müziği pratiklerinin sebepleri mekân-müzik ilişkisi bağlamında incelenir. Bu tezin amacı giderek popülerleşen sokak müziği pratiklerinin analiz edilmesi ve konu hakkında geniş bir perspektif sunulmasıdır. Çalışma için kullanılan veriler; literatür taraması, gözlem ve görüşmeler yoluyla toplanmış ve toplanan bu veriler yorumlanmıştır.

Çalışmanın Birinci Bölümünde, sokak müziğinin tarihi, tüm dünyadaki önemli ve günümüze etki eden sokak müziği pratiklerine göre coğrafi açıdan gruplanarak incelenmiş, sokak müziğinin günümüz ekonomik ve sosyal yaşamına olan etkileri neden sonuç ilişkisi içerisinde açıklanmıştır. Çalışma bu incelemeyi yaparken devlet ile toplum arasındaki çatışmayı da gözler önüne sererek aynı zamanda sokak müziği üzerinden toplumların sosyal değişimlerini ve çatışmalara nasıl tepkiler gösterdiğini incelemiştir.

İkinci Bölümde, mekân, sokak, mülkiyet, müzik, kamu, devlet ve hukuk gibi kavramlar açıklanmış ve bu kavramlar dâhilinde dünyanın tüm bölgelerinden örneklerle sokak müzisyenlerinin sosyal ve ekonomik açıdan toplumdaki konumları anlatılmıştır. Ayrıca sokak müzisyenlerinin ve sokak müziğinin devlet ve özel sektörle olan ilişkileri ile birlikte yukarıda bahsi geçen kavramlar ile bağları anlatılmıştır.

Üçüncü Bölüm, sokak müziğinin Türkiye'deki başlangıcını ve oradan İzmir'e gelişini anlatarak, İzmir özelinde sokak müziği pratiklerinin ve sokak müzisyenlerinin değişen müzik üretim ve tüketim mekanizmasında nasıl konumlandığını incelemiş ve sokak müziği ile ilgili hem müzisyenlerin, hem dinleyicilerin, hem de devletin değişen ve gelişen rolünü anlatmıştır.

ABSTRACT

In this research, the reasons of the street music practices, which are widely seen in the city of Izmir in the recent years, are studied within the frame of the place and the music connection. The aim of this research is to analyze the ongoing popularity of street music practices, and to project a wide perspective on the issue. The data used for this research are collected by skimming the music literature, having observations and dialogues with the third parties, and consequently is interpreted.

In the first part of this research, the history of street music and its worldwide importance and impacts on today's world are studied, and geographically categorized. The street music's effects on today's economical and social structures are explained within the basis of cause and effect relationship. While showing the conflict between the state and the public, the research also studies the publics' social transformation through street music practices.

The second part of the research focuses on the concepts such as; the place, the property, the community, the state, and the law. By the use of these concepts different cases, and examples of the street musicians from all over the world and their social and economical status in the community are explained. Additionally, the street music and its musicians' relationships with the state and the private sector are explained and correlated to the above mentioned concepts.

The third part of the research gives an insight to how the street music practices start in the "Turkish World" and how it arrives to Izmir. It also studies the street music practices in the city of Izmir and where the street musicians are located in the changing mechanism of music production and consumption. The changing and improving roles of the street musicians, the audience, and the state are also explained in this section.

ÖNSÖZ

Müzik ile ilgilenmeye başladığım tarihten itibaren müzik pratikleri ile ilgili olarak operadan caz müziğine, rock müzikten arabesk müziğe, klasik müzikten pop müziğe kadar birçok farklı müzik pratiğinde aktif bir müzisyen olarak yer aldım. Son yirmi yıllık süreç içerisinde müzik pratikleri, teknolojinin ilerlemesi ile de birlikte çok hızlı bir değişime uğradı. Ekonomik kazanç açısından müzisyenler için geçmişten beri var olan kapalı mekân müziği son on yıllık süreçte çok hızlı bir şekilde kaybolmaya başladı. Bu durum, müzisyenlerin ekonomik kazanç elde etmek için farklı arayışlara girmelerine sebep oldu. Ayrıca “popüler” olana karşı olan müzisyenler de farklı bir müzik yapma pratiği arayışına girdi. İki farklı amaç için farklı müzisyen toplulukları tarafından yapılan bu arayışın sonuçlarından bir tanesi de sokak müziği olarak karşımıza çıktı.

Gerek ekonomik açıdan bir arayış içinde olan, gerekse de alternatif bir duruş sergilemek isteyen müzisyenler sokakları müzikleri ile doldurmaya başladı. Müzisyenlerin sokağa çıkması, Türkiye’de hem sokaktaki insanlar, hem de devlet açısından nasıl tepki verilmesi gerektiği anlaşılamayan bir olgu oldu. Bu da müzik ile alıcısı arasında bir karmaşaya, müzik ile devlet arasında da çatışmaya neden oldu. Birçok defa gözlemlediğim bu karmaşa ve çatışma, sokak müziği ile ilgili olarak aklımda birçok soru işreti oluşmasına sebep oldu. Bu tez çalışması, mevcut olan bu karmâşıklığın sebeplerine dair bir açıklama getirmeyi amaçlıyor.

Tezimi hazırlarken hiç bir yardımı esirgemeyen, sürekli olarak yeni sorular sormamı ve bu soruların cevaplarını bulmamı sağlayarak motivasyonumu sürekli yüksek tutmamı sağlayan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Levent Ergun’a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez çalışmam süresince sonsuz desteği ile sürekli olarak yanımda olan biricik eşim Ayşin Günlü’ye ve küçük olmalarına rağmen yaptığım her işte beni kendilerince destekleyen oğullarım Ege ile Deniz’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu kişiler olmasaydı, bu tezi değerli kılan hiçbir şey olmazdı.

Alkan GÜNLÜ

İÇİNDEKİLER

REFERANS NO: 10009381

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SOKAK MÜZİĞİNİN TARİHÇESİ

1.1. Sokak Müziğinin Tarihçesi.....	3
1.2. Dünyada Sokak Müziği Pratiklerinin Tarihçesi.....	4
1.2.1. Avrupa Sokak Müziği Pratikleri.....	4
1.2.1.1. Galler: Harper.....	4
1.2.1.2. Avrupa’da Sokak Müzisyenliği: Minstrel.....	5
1.2.1.3. Fransa Sokak Müziği Pratikleri: Troubadour ve Touvere.....	7
1.2.1.4. Almanya Sokak Müziği Pratikleri: Minnesingers (Spielleute) ve Meistersingers.....	9
1.2.2. Asya Sokak Müziği Pratikleri.....	11
1.2.2.1. Rusya Sokak Müziği Pratikleri: Skomorokhi.....	11
1.2.2.2. Japonya Sokak Müziği Pratikleri: Chindonya.....	13
1.2.2.2.1. Chindonya’nın Osaka’da Doğuşu.....	13

1.2.2.2.2. Tokyo’da Chindonya Performansları.....	14
1.2.2.3.Hindistan ve Pakistan Sokak Müziği Pratikleri: Barot (Caste).....	15
1.2.3. Amerika Sokak Müziği Pratikleri.....	16
1.2.3.1.Meksika Sokak Müziği Pratikleri: Mariachi.....	16
1.2.3.2.Amerika Birleşik Devletleri Sokak Müziği Pratikleri.....	18
1.2.4. Afrika Sokak Müziği Pratikleri.....	19
1.2.4.1.Fas Sokak Müziği Pratikleri: Gnawalar.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN, TEKNOLOJİ VE HUKUK İLE SOKAK MÜZİĞİ İLİŞKİSİ

2.1.	
Mekân.....	22
2.2. Kamusal Alan \ Mekân.....	28
2.3. Kamusal Mekân Olarak Sokak.....	33
2.4. Özel Mekân ve Özel Mülkiyet Olarak Sokak.....	36
2.5. Dünyadaki Sokak Müziği ve Reklam İlişkileri.....	43
2.6. Sokak Müziği Performans Tipleri.....	45
2.7. Teknoloji ve Sokak Müziği İlişkisi.....	45
2.7.1. Teknolojik Donanım ve Sokak Müziği İlişkisi.....	46
2.7.2. Video Paylaşım Siteleri ve Sokak Müziği İlişkisi.....	48
2.8. Sokak Müziğinin Hukuki Boyutu.....	49
2.9. Kamu ve Sokak Müziği İlişkisi.....	54
2.10.Özel Sektör ve Sokak Müziği İlişkisi	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DEN İZMİR ÖZELİNE SOKAK MÜZİĞİ

3.1. Türkiye’de Sokak Müziğinin Kökenleri.....	57
3.1.1. Türklerde Ozan-Baksı ve Âşık Geleneği.....	57

3.1.2. Günümüz Türkiye’inde Sokak Müziği Pratikleri.....	59
3.2. İzmir’de Sokak Müziği Pratikleri.....	64
3.2.1. Cumhuriyet Öncesi İzmir Müzik Pratikleri: Rebetika.....	64
3.2.2. Cumhuriyet Sonrası İzmir Müzik Pratikleri.....	66
3.2.2.1. İzmir’de Gazino Kültürü.....	67
3.2.3. Günümüz İzmir’inde Sokak Müziği.....	68
3.2.3.1. İzmir Sokak Müziği Mekânları.....	68
3.2.3.1.1. Alsancak.....	68
3.2.3.1.2. Konak ve Çankaya.....	69
3.2.3.1.3. Güzelyalı ve Balçova.....	70
3.2.4. İzmir Sokak Müzisyenlerinin Profili.....	71
3.2.4.1. Alsancak Sokak Müzisyenlerinin Profili.....	71
3.2.4.2. Konak ve Balçova Sokak Müzisyenlerinin Profili.....	72
3.2.5. İzmir’de Sokak Müziği Performans Tipleri.....	74
3.2.5.1. Restoran Müziği Tipi.....	74
3.2.5.2. Yaya Gösterisi Tipi.....	76
3.2.5.3. Daire Şovu Tipi.....	77
3.3. İzmir Sokak Müzisyenlerinin Mekân Seçimi.....	80
3.4. İzmir Sokak Müzisyenlerinin Repertuvarları.....	83
3.5. İzmir Sokak Müzisyenleri ve Kolluk Kuvvetleri.....	85
3.6. Sokak Müziğinin İzmir’de Kurumsallaştırılma Çalışmaları.....	87
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA.....	93
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Mariachi Kıyafeti ve Şapkası.....	17
Resim 2. Mariachi Kıyafeti ve süs işlemleri.....	17
Resim 3. Forum Bornova Batı Kanadı.....	42
Resim 4. Forum Bornova Doğu Kanadı.....	42
Resim 5. Siya Siya Bend.....	62
Resim 6. Kara Güneş Grubu.....	63
Resim 7. Samsara İstanbul.....	64
Resim 8. Alsancak Sokak Performansı.....	80
Resim 9. Alsancak Sokak Performansı.....	81

HARİTALAR LİSTESİ

Harita 1. Forum Bornova Üst Kat Yerleşim Planı.....	40
Harita 2. Forum Bornova Alt Kat Yerleşim Planı.....	41
Harita 3. Alsancak.....	69

GİRİŞ

Sokak müziği (müziyenliğı) nin başlangıcı Davis (1995), Menocal (1981) ve Gaunt (1999) gibi araştırmacılara göre orta çağda 1100 – 1350 yılları arasında “troubadour” olarak bilinen sokak müziyenlerine dayanmaktadır. Tsounis (1997) ve Davidson (1962) ise Antik Yunan Tiyatrosunu işaret ederek sokak müziğinin başlangıcı ile Antik Yunan Tiyatrosu arasında bir bağ kurmakta ve sokak müziğinin başlangıcı ile ilgili olarak milattan önce 451 yıllarını işaret etmektedir. Başlangıcı konusunda ayrılıklar olmakla birlikte sokak müziğinin son yıllarda modern toplumun tekrar bir parçası haline geldiğı konusunda bir ayrılık bulunmamaktadır.

Tezimde sokak müziğini ve sokak müziyenlerini İzmir özelinde araştırdım. Burada, sokak müziği yapan müziyenlerin sokak müziğini bir yaşam biçimi olarak benimsemesinden ziyade, sokak müziğini müzik yapma pratiklerinin bir çeşidi olarak kullandıklarını gördüm. Söylemlerinde sermayeye, politikacılara, adalet sistemine, faşizm ve kapitalizm gibi kavramlara karşı bir duruşa sahip olmalarına rağmen bu kavramlar sayesinde var olabilen etkinliklerde de müziyenlik yaptıklarını gözlemledim. Söylemleri ile müzik pratikleri arasındaki bu farklılık ekonomik ve sosyal olmak üzere iki şekilde ele alınmalıdır. Ekonomik yönden bu farklılık aslında var olma çabalarından başka bir şey değildir. Sosyal yönden ise sokakta müzik yaparken dinleyiciler tarafından saygı görebilmek ve meşrulaşabilmek için dinleyiciye salt ses dışında bir ideoloji sunma zorunluluğunu da hissetmelerinden ileri gelmektedir. Ancak tavır ve söylem farklılığı da olsa ortak olan şey müziyenin hangi müzik yapma pratiğinde olursa olsun para kazanma ve tanınma çabasına işaret eder.

Çalışmam sokak müziğini mekân ve müzik bağlantısı içerisinde ele alarak tanımlamaya çalışmaktadır. Bu çalışma sonucunda, sokak müziğinin ve sokak müziyeninin bugün için İzmir’deki yeri konusunda bir çıkarım yapılmaktadır.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, dünya sokak müziğinin tarihi hakkında bilgi vermektedir. Dünya sokak müziği tarihini kıtasal bir coğrafya çerçevesinde ele alan birinci bölüm, bölümlediğı kıtalar içerisinde sokak müziğinin

başlangıcını içeren ve günümüze yansımaları olan sokak müziği pratiklerini anlatmaktadır.

İkinci bölümde özel mekân, kamusal mekân, kamusal bir mekân olarak sokak, kamusal mekân dışındaki “özel” sokaklar, sokak müzisyenliği ve sokak müzisyenliğinin hukuki boyutu gibi konulardaki bilgilere yer verilmektedir.

Üçüncü bölümde ise, İzmir özelinde faaliyet gösteren sokak müzisyenleri ile ilgili yapılan alan çalışmaları ele alınarak burada ortaya çıkan sonuçlar ikinci bölümde anlatılan kavramlarla açıklanmaktadır. Ancak bu bölümün başlangıç kesimi genelden özele doğru bir özet niteliğindedir. Başka bir deyişle, üçüncü bölümün ilk kesiminde Türk coğrafyasındaki sokak müziği pratikleri tarihsel olarak ele alınmaktadır.

Tez içerisinde ele alınan ve İzmir özeline odaklanılarak gerçekleştirilen, sokak müzisyenleri ve sokak müziği ile ilgili olan diğer görüşme kişileri çalışmanın içeriğini destekleyici kişilerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOKAK MÜZİĞİNİN TARİHÇESİ

1.1. Sokak Müziğinin Tarihçesi

Sokak müziği pratikleri (ing. busking) antik çağlardan beri dünya üzerinde baskın olan tüm hâkim kültürlerde görülmektedir. Ortaçağ'da salon müziğinin ortaya çıkmasından önce, müziğin bir meslek olarak yapılması sokakta gerçekleşen bir etkinlikti. Sokak müzisyenliği (ing. busker) doğal olarak o dönem yaşayan müzisyenler için hem ihtiyaçlarını (yemek, para ve giyecek gibi temel ihtiyaçlar) karşılamak, hem de müzikten para kazanmak için en temel yoldu (Baird 2000:4). İngilizce'de yaygın bir deyim olarak kullanılan “sing for your supper” (akşam yemeği için şarkı söyle) deyimini de ortaçağ öncesi sokak müziği pratiklerinde ortaya çıkmıştır. İlk dönem sokak müzisyenleri/eğlendiriciler (ing. entertainers) çoğunlukla sokak müziği yapan kişiler olmalarının yanında, aynı zamanda mesaj taşıyan ulak görevini de üstlenmekteydiler. Bu mesajlar kimi zaman bir kişiden bir kişiye olmakla beraber, kimi zaman da sadece yaptıkları gezinti sırasında gördükleri ve yaşadıkları, bir diğer deyişle gittikleri yerde olan olayları bir başka yerde anlatmak şeklinde gerçekleşiyordu. Ortaçağ'a kadar var olan bu dönemde, sokak müzisyenleri paradan ziyade o dönem ve an için var olan her türlü ekonomik çıkar karşılığında (yiyecek- içecek, yatacak yer, giysi vb.) müzik yapmaktaydılar (Baird 2000: 6-8). Sokak müziği için günümüzde İngilizce'de kullanılan “busking” kavramı karşımıza ilk defa 1860'lı yılların ortalarında çıkmaktadır. “Busk” kelimesi, aramak anlamına gelen İspanyolca “buscar” kökünden türemiştir (Diccionario de la Lengua Española'dan aktaran Merriam-Webster Dictionary). Busking, İngilizce'de müzisyenlerin o anda dinlediği şarkıyı anında kulaktan çıkararak çalmaya başlaması anlamında da kullanılmaktaydı (I'll just busk it) (Daha şimdi çıkardım). Bu tanımdan hareketle, o dönemden itibaren “busking” tüm sokak müziği performanslarını tanımlamak için kullanılmaya başlandı.

Sokak müziği yapma pratiklerinde müzisyenler, müzisyenlik ve ulaklığın yanında şifacılık görevine de sahiptiler. Sokak müzisyenleri yaptıkları zehir ve

iksirlerin binbir derde deva olduğunu iddia ederek kalabalığa dağıtırlardı. Yaptıkları müzik de, ilaçların etkisini kuvvetlendiren bir araç olarak kullanılırdı. Günümüz modern şehirlerinde yapılan sokak müziği pratiklerini incelediğimiz zaman şifacılık ve ulaklık pratiklerine rastlamamız mümkün değildir. Eğlence amaçlı sokak müziği günümüz modern toplumlarında görülen tek tip sokak müzisyenliğidir.

Farklı coğrafyalarda var olan sokak müzisyenlerinin, performanslarını sergilerken çok farklı amaçlara sahip olduğunu ve bu amaçlara ulaşmak için de birbirinden oldukça farklı uygulama pratikleri ile karşımıza çıktığını görürüz. Şimdi, günümüzde yapılan sokak müziği pratiklerini anlayabilmek için, geçmişten gelen sokak müziği yapma pratiklerini coğrafi olarak ele alacağız.

1.2. Dünyada Sokak Müziği Pratiklerinin Tarihçesi

Dünya üzerindeki müzik pratiklerine baktığımız zaman antik çağlardan beri tüm kültürlerin bu pratiklere sahip olduğunu görürüz. Antik çağlarda başlayan bu pratikler çağın şartlarından dolayı doğal olarak açık alanda (sokakta) gerçekleşmekteydi. Ancak günümüze doğru gelmeye başladığımızda dünya üzerindeki her kültürün müzik pratiklerine sahip olmasına karşın sadece belirli bir kısmının bugünkü müzik kültürüne katkı sağladığını ya da bir şekilde günümüz yaşam katmanlarından biri ile ilişkide olduğunu görürüz.

1.2.1. Avrupa Sokak Müziği Pratikleri

1.2.1.1. Galler: Harper

Norman İmparatorluğu'ndan önceki Anglo-Sakson İngiltere'sinde şairler "scop" (shaper or maker) olarak isimlendirilirlerdi. Bu şairler kendi yazdıkları şiirleri arp eşliğinde okurlardı. 700 ile 1500 lü yıllar arasında Erin harp'ı (İskoç Harpı) kullanan bu müzisyenler harper olarak isimlendirilirdi. Harperlara ait bilgiler ilk kez

Prof. Eugene O'Curry'nin yazdığı "Music and Musical Instruments in Ancient Erinn" isimli makalesinde ele alınmıştır.

Harper'lar Galler'de yaşayan ozan ve şairlerdi. Harperlar müzisyenlik dışında aynı zamanda dönemin prenslerinin danışmanları görevini de yapmaktaydı. Prensler bir savaşa gideceği zaman mutlaka harperlara danışır, onların fikir ve görüşlerini alırdı. Müzisyen olarak harperlar, Antik İskoçya'da yapılan festivallerin ve benzeri eğlencelerin vazgeçilmez öğeleriydi. Bir festival düzenlendiği zaman festivalin başköşesinde onlara ayrılmış bir "onur koltuğu" olurdu. Harperlar olmadan herhangi bir eğlence düzenlenmezdi (Clark 2003:35).

İskoçya'da başlayan harper geleneği, danışmanlık ve müzisyenlik unsurlarından dolayı kısa sürede İngiltere'de de benimsendi. İngiliz derebeylikleri harperlara karşı çok misafirperver davranırdı. Derebeyleri, Harperlar kendi bölgelerine geldiği zaman onları kendi evlerinde misafir ederdi. Harperlar için prensin ya da derebeyinin evinde ağırLANmak ve onurlandırılmak başlı başına bir ödeme olarak görülürdü. Ancak bu ağırlamanın yanında harperlara "cuairt" denilen bir ödeme yapılırdı. Bunun karşılığında misafir olduğu evdeki hastalıkları iyileştirmesi ve gelecek hastalıkları önlemeleri beklenirdi.

Harperlara duyulan saygının altında prens ve derebeyleri tarafından çekinilen insanlar olmaları önemli bir yer tutmaktaydı. Sahip oldukları hicivci dilden dolayı otorite sahibi kişiler olan harperlar, bir derebeyinin ya da prensin otoritesini anlattıkları hikayeler ile güçlendirebileceği gibi tam tersine zayıflatabilirdi (Clark 2003:80).

1.2.1.2. Avrupa'da Sokak Müzisyenliği: Minstrel

İskoçya'da başlayan "harper" geleneği oradan İngiltere'ye, oradan da tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Anglo-Saxon şairlerin başlattığı bu performans şekli kulaktan kulağa yayılarak 11. yüzyılın sonlarında minstrel kavramının başlamasına ve Avrupa'daki müzisyenlerin kendi asilzadeleri için müzik ve şarkı yapmalarına başlangıç olmuştur. 11. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasında Avrupa Derebeyleri'nin şato ve

kalelerinde şarkı söyleyip, şiir okuyan gezici müzisyenlere “minstrel” denmektedir (İlyasoğlu 2003:24).

11. yüzyıldan 16. yüzyılın ortalarına kadar var olan minstreller, Orta Çağ Avrupa’sında şarkı sözlerinin tamamı ile bir bütün olarak kıtanın çeşitli yerlerinde olmuş tarihi olayları anlatan müzisyenlerdir. Minstreller kendi yazdıkları hikâyeleri anlatmalarına rağmen, zaman zaman başka kişiler tarafından yazılmış olan hikâyeleri de kullanmaktaydılar. Hikâyelerinde çoğunlukla asilzadelerin yaşadıkları savaşları, aşkları destansı bir dille anlatmaktaydılar. Gezici müzisyenler olarak bilinen minstreller 20. yüzyıldaki sokak müzisyenlerinin başlangıcı kabul edilmektedir (Terry Jones-Medieval Lives: The Minstrel, BBC Episode 3).

Minstreller’in tarihine bakıldığında Orta Çağ Avrupa’sının asilzadelerini eğlendiren ve bu asilzadelerin düzenledikleri eğlencelerde müzik yapan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Minstrel kelimesi Eski Fransızca’da ménestrel (ya da menesterel, menestral), İtalyanca’da ministrello (ya da menestrello), Latince’de ise ministralis köklerinden gelmektedir.

Minstreller şarkılarının ana konularını oluşturan saldırı, savaş, fetih gibi konulardan bahsederlerken, diğer bir yandan da arp, keman, gayda, flüt, kettle drum denen bir tür vurmali çalgı ve cittern gibi enstrümanlarla festival, ziyafet ve davetlerin vazgeçilmezleri olmuşlardır. Minstrellerin festival ve ziyafetlerin vazgeçilmez eğlence unsuru olmalarının temel nedeni ise din dışı müzik yapan ilk müzisyenler olmalarından kaynaklanmaktadır (İlyasoğlu 2003:24-25).

14. yüzyılda Paris minstrelleri dernek şeklini almışlardır. İngiltere’de minstreller 1469 yılında ilk resmi derneklerini kurmuşlardır. Minstreller müzik dışında hayvan gösterileri ve çeşitli akrobasi gösterileri de yapmışlardır. Hayvan gösterileri arasında “ayı oynatma” minstrellerin en çok ilgi topladığı gösterilerdi. Kadın ve erkeklerden oluşan minstreller 16. yüzyılda yavaş yavaş yok olmaya başlamışlar, 1700’lü yıllarda ise tamamen ortadan kaybolmuşlardır (İlyasoğlu 2003:25).

1900’lü yıllarda minstrel kelimesi Amerika Birleşik Devletleri’nde tekrar ortaya çıkar. “Minstrel Shows” adıyla başlatılan bu gösteri tipi Amerikan iç

savaşından sonra ortaya çıkmış ve bir süre aynı isimle gösteriler yapılmıştır. Ancak Amerikan minstrel şovları 11. yüzyıl Avrupa'sında ki gösterilerden hem şekil hem de içerik olarak oldukça farklıdır (Tanenbaum 1995:23).

Avrupa'da mevcut olan minstreller Fransa ve Almanya'da zaman içerisinde özelleşmiş ve farklı isimler almıştır. Aynı ülkelerde minstrellerin yaptığı müzik içerik açısından da değişmiştir.

1.2.1.3. Fransa Sokak Müziği Pratikleri: Troubadour ve Touvere

Troubadour; İtalyanca'sı trov(i)éro, İspanyolca'sı trovador, Katalanca'sı trobador olan kelimenin kökeni 12. yüzyıldaki Okitan dilinden gelmektedir. Troubadour kelimesi Okitanca'dan hiç değişmeden Fransızca'ya geçmiştir (Menocal 1981:61).

Troubadour geleneği Güney Fransa, Kuzey İspanya ve Kuzey İtalya arasında kalan ve Okitanya (Occitania) olarak bilinen bölgede başlamıştır. Bu bölge sadece coğrafi olarak konumlanmış, bağımsız bir ülke olarak hiçbir zaman var olamamıştır.

Milattan sonra 1100 ile 1350 yılları arasında Okitanya bölgesinde ortaya çıkan ve Eski Okitan (Old Occitan) dilindeki şiir türüne "trobar" denmektedir. Bu şiirleri yazıp besteleyen erkek şair ve müzisyenlere de "troubadour" denmektedir. Okitan bölgesine karşılık olarak sayılabilecek olan Kuzey Fransa bölgesindeki müzisyenlere ise "trouvere" denilmektedir. İlk troubadourlar haçlı seferleri sonrası bu bölgeye geri dönen şövalyelerden oluşmaktadır. Bilinen ilk troubadour 1250 ile 1290 yılları arasında yaşamış olan Adam de la Halle'dir (İlyasoğlu 2003:25). 1300'lü yıllara doğru kadınlar da trobar denen şiirleri yazıp bestelemeye başlamışlardır. Trobar şiirlerini yazan kadınlar "trobairitz" olarak adlandırılmışlardır. Troubadourların yazıp bestelediği şiirler Avrupa Özgürleştirme Süreci'nin (ing. European civilization) başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Davis 1995:9-13).

Troubadour kelimesinin kökenine dair olan teori kelimenin Arapça olduğunu ve Endülüsler'den geldiğini savunmaktadır. Arapça bir kelime olan trobar (şarkı) ile

triliteral (müzik enstrümanı çalmak) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Tarihçiler bu tezi destekleyen bir başka kanıt olarak, Güney Fransa'ya Endülüsler tarafından getirilen Sufi müziğini ve bu müziğin troubadour şarkılarındaki ana motifleri oluşturduğuna dikkat çekmektedirler. Troubadour geleneğinin Haçlı Seferleri'nden dönen şövalyelerce başlatılmış olmasını da bu durumu güçlendiren bir başka kanıt olarak ortaya sunulmaktadır.

Troubadourlar orta çağda jonglörler ile aynı işi yapan kişiler olarak görülmekle birlikte, bu kişilerden daha iyi bir sosyal statüye sahip olan müzisyenlerdi. Gezin olan bu müzisyenler gezici olarak saraylarda müzik yapar ya da saraya yerleşip sarayın müzisyeni olarak çalışabilirlerdi. Troubadourlar, dönemin şairlerinden ya da fakir krallarından olabilirdi. Dünyanın birçok farklı kültüründe olduğunun aksine müzisyenler hem halktan hem de soylulardan olabiliyordu (Paterson 1993:71).

“...Troubadour geleneğinin ilk karakterlerinden biri olan Guillaume de Poitiers (1071–1127), bir troubadour'un sosyal statüsünü anlamak için incelenebilir. Guillaume aslında güçlü bir derebeyidir, bir troubadour olarak Filistin'deki savaşımlara gitmiş, döndükten sonra kilisenin kurallarını çiğneyerek kocasını terk etmiş bir kadınla evlenmiştir. Poitiers Papazı onunla konuşmak için şatosuna geldiğinde Guillaume ona son duasını etmesini emreder. Papaz duasını bitirir fakat Guillaume, onu öldürüp cennete yollayacak kadar çok sevmediğini söyleyerek papazı sürgüne gönderir. Bu ve benzeri durumlar göstermektedir ki, kilise karşısında dahi güçlü bir statü söz konusudur.” (Tabor'dan aktaran Gümüş 2002:8)

Haçlı seferlerinden dönen şövalyelerin başlattığı bir gelenek olmasından dolayı troubadourların şarkılarında ana tema olarak kahramanlık ve aile hikâyeleri yer almaktadır. Troubadour şarkıları konularına göre şöyle sıralanabilir:

1. “Sirventes”: Sirven (paralı asker) ağzından yazılan şarkılardı (başka bir kaynağa göre lady'ler için övgüler ve onu lady'den ayrı koyanları azarlayan sözleri olurdu).
2. “Pastorela”: Şövalyenin çoban kıza aşkını anlatan şarkılar.
3. “Alba”: Ayrılık şarkıları.
4. “Canzo” ya da “Chanson”: Asıl troubadour aşk şarkısı, ideal ve mükemmel sevgiliye yazılmış şarkıları bu adla anılırdı.

5. “Planctus”: Ağıt.
6. “Trobar Clus”: Şifreli şiir.
7. “Escondig”: Sevgiliden özür dileme şarkısı.
8. “Tenso”: Turnuva şarkısı.
9. “Jeu-parti”: Troubadour’lar arasındaki atışma. (Tabor 1929:351)

Troubadour geleneği Fransa’da 1300 yılları civarında sonlandı. Tabor’a göre bu durumun en önemli nedeni engizisyondu. Zira engizisyon 13. yüzyıl başlarında, topladığı büyük bir orduyu bir çeşit Haçlı Seferi gibi, troubadourların yurdu Okitanya’ya, Kathar’ları yok etmek üzere gönderdi. Kathar hoşgörüsünün kök saldığı topraklar üzerinde gelişen troubadour geleneği, Okitanya kentlerinin birer birer yağmalanıp, Kathar kalelerinin tek tek düşüp, tüm Katharlar’ın yakılmasıyla son buldu. Bu olaylardan sonra soylu sınıfı büyük ölçüde bu konulardan elini çekti ve artık yanlarında troubadourları çalıştırmamaya başladılar. İş bulamayan troubadourlar da bu sebeple gelenekten koptular. Müzik de, büyük ölçüde kilise egemenliği altında yoluna devam etti (Gümüş 2002:10).

Troubadour müziği yaşadığı 200 yıllık zaman zarfında İtalya ve İspanya’nın tamamı ile Avrupa kıtası üzerinde Yunanistan’a kadar yayılarak genişlemiştir. Bu yayılma sırasında troubadour hem terim hem de müzik yapma pratiği açısından çeşitli farklılıklar da göstermiştir. Gerçekleşen yayılım sırasında troubadour; Almanya’da minnesang, Galler ve Portekiz’de trovadorismo, İtalya’da buscarsi, Fransa’ da ise trouvères isimlerini almıştır. Troubadour geleneğinin yayıldığı ülkelerde tema olarak sadece “aşk” benimsenmiştir.

1.2.1.4. Almanya Sokak Müziği Pratikleri: Minnesingers (Spielleute) ve Meistersingers

Minnesang 12. ile 14. yüzyıllar arasında Almanya’daki geleneksel şarkı ve söz yazım sanatıydı. Minnesang yazıp söyleyen kişilere “minnesingers” (alm. Minnesänger ya da Spielleute) denilirdi. Bu kişiler çoğunlukla asil tabakadan gelen müzisyenlerdi. Kelimenin kökeni olan “mine” aynı zamanda şarkıların ana temasını

da oluşturan aşk anlamına gelmektedir. Kelimenin anlamından da anlaşılacağı gibi minnesang şarkılarının temel konusu “aşk” idi. Ancak burada bahsedilen “aşk” kelimesini günümüz aşk anlayışından farklı olarak şövalyelerin aşk kavramı ile bağdaştırmak gerekmektedir. Şövalyelerin sahip olduğu aşk kavramı var olmayan bir sevgiliye duyulan aşkı ifade etmektedir.

“... Her birinin “lady love” ı (sevgilisi) vardı, fakat bu çoğunlukla gerçek anlamda bir sevgili olarak değil, uzaktaki “hayali bir sevgili” olarak vurgulanırdı. Bu, o zamanlar için önemli bir kavramın “l’amour courtois” ya da daha popüler bir tabirle “courtly love” dâhilinde bir davranıştı. Kendini, acının kucağına atmak, ulaşamayacağı sevgiliye adamak, bir şövalyeye yakışacak üstün bir erdem olarak görülüyordu.” (Gümüş 2002:11)

Tarihsel araştırmalar minnesingerlerin arasında 14. yüzyılda kral, dük ve imparatorlar olduğunu göstermektedir. Minnesinger’ler arasında bilinen en tanınmış minnesinger Walter von Vogelweide(1170-1230)’dir (Say 1997:88). Bunun yanında 12. yüzyılda yaşayan Thüringen’li Heinrich Von Morungen’in şiirleri duygu yoğunluğu ve ahlaksal içerikleriyle göze çarpar. Alsace’lı Reinmar şövalye aşkı şiirlerine kazandırdığı toplumsal içerikle çağdaşları tarafından minnesang şiirinin en iyi temsilcisi olarak sayılır.

Minnesing ile uğraşan alt tabaka müzisyenler ise “meistersinger” olarak adlandırılırdı. Kelimenin kökü olan meister “usta” anlamına gelmektedir. Usta kelimesi, meistersingerin müzik ve şiir konusundaki ustalığına gönderme yapmaktadır. İlk meistersingerin Frauenlob adıyla tanınan Heinrich Von Meissen’in olduğu kabul edilir. Meistersingerlerin en büyük özellikleri, minnesingerlerin tersine alt tabakadan olmalarıdır. Meistersingerlerin temel amacı mevcut müziği mümkün olduğunca geniş bir coğrafyaya yayabilmektir. Bunu yapabilmek için de sürekli olarak müzik yarışmaları düzenlerlerdi. Bu yarışmalara paralel olarak müzik okulları da kurmuşlardı. Bu sayede meistersing kültürü tüm Güney Almanya’ya, sonra Silezia’ya ve Bohemia’ya yayıldı. 15. yüzyıla kadar kilise ve dine bağlı olarak müzik yapan meistersingerler 15. yüzyıldan itibaren din dışı konular da kullanmaya başladı. Meistersingerler, sanatlarına olan bağlılıkları ile dinsel ve ahlaksal ilkeleri aşılama yolundaki sürekli çabalarıyla önem kazanmışlardır. Meistersingerler 1600’den sonra

yenileşme yolunda girişimler yapmışlarsa da bu girişimlerin çoğunda başarısız oldukları için ortadan kalkmışlardır (Fromm 1998:217).

Minnesinger türünde bestelenmiş eserler arasında 1875 yılında Wagner'in bestelediği Tannhauser ile Ricard Strauss'un 1894 yılında bestelediği Guntram operaları örnek gösterilebilir. Günümüzde ise minnesang melodileri çeşitli Gotik Rock grupları tarafından kullanılmaktadır.

1.2.2. Asya Sokak Müziği Pratikleri

1.2.2.1. Rusya Sokak Müziği Pratikleri: Skomorokhi

Mevcut olan sınırlı kaynaklara göre şu an Ukrayna sınırları içerisinde bulunan Kiev'den, Rusya'nın başkenti olan Moskova'ya kadar olan bölgeye yayılmış gezici müzisyenlere (minstrel-entertainers) "skomorokhi" (rus. Скоморох) denmektedir. Skomorokhiler, Almanya'daki spieleute ile Fransız troubadourlarla aynı özelliklere sahiptirler. Rusya'nın kültürel tarihinde Orta Doğu Slav müzisyenleri (ing. Medieval East Slavic harlequins) olarak ta isimlendirilen skomorokhiler Rusya'nın müzikal geçmişinin başlangıcı kabul edilmekle birlikte bugün mevcut olan Milli Rus Müziği ve Tiyatrosu'nun da temeli olarak görülmektedirler (Zguta 1972:297). Skomorokhi kelimesinin ve geleneğinin kökenleri ile ilgili net bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak geleneğin, 11. yüzyılda Bizanslılar ve Almanlar ile yakın ilişkide olan Slavlar tarafından, Bizanslılar'ın "mimesleri" ile Almanlar'ın "spieleutelerinden" aldığı düşünülmektedir (Zguta 1972:298). Kelimenin ise, Yunanca'da (σκόμμορχος) "şaka" (ing. Joke) anlamına gelen kelimedenden türediği düşünülmektedir (Vasmer's Etymological Dictionary entry for skomorokhi).

Özellikle Orta Doğu Slav tarihinde 11. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar skomorokhiler sosyal ve kültürel olarak büyük bir öneme sahiptirler. Skomorokhi kelimesine ilk olarak 1068 yılında yazılan Cronicle of Pereiaslavl-Suzdal isimli kitapta rastlanmaktadır. Bu kitapta skoromokhiler paganizmle bağdaştırılmakta ve Hıristiyanlık ile bağdaşmayan büyücülük ve benzeri şeytan işleri ile uğraştıklarına atıf yapılmaktadır. Cronicle of Pereiaslavl-Suzdal'da latin dress (dize kadar uzunluğu

olan tek parça elbise) adı verilen ve onlara özgü olduğu kabul edilen kıyafeti giyen skoromokhilerin şeytanla ilişkileri olduğu ve bu kişilerden uzak durulması gerektiği yazmaktadır (Zguta 1972:297-298). Bu sebeple skomorokhiler Bizans Ortodoks Kilisesi tarafından dışlanmışlardır. 988 yılında Slavlar'ın hıristiyanlığı kabul etmesi ile birlikte aynı görüşü destekleyen feodalistler ve ruhban sınıfı da (ing. clergy) skomorokhileri tehlikeli ilan etmişlerdir. 11. yüzyılda başlayan skomorokhi geleneği 1850'li yıllarda tamamen ortadan kalkmıştır (Zguta 1972:300).

Müziklerinde balalayka, dombra, gudok ve bir tür def olan buben kullanarak "glumy" adı verilen alaycı müziklerden oluşan bir repertuvara sahip olan skomorokhi müzisyenleri tıpkı Bizanslılar'ın mimeslerinde olduğu gibi dönemin Slav bölgesinde düğün ve benzeri seremonilerin vazgeçilmez eğlence unsuru olmuşlardır.

Skomorokhilar performanslarını sokakta ya da şehir merkezlerindeki meydanlarda yapmaktaydılar. Çoğunlukla daire şeklindeki performans türünü kullanan skomorokhilerde performansın merkezinde "muzhik" (rus. Мужик) denen eğlenceli karakter yer alırdı. 15. yüzyıla kadar Kiev' de yaşayan skomorokhiler, Kiev eyaletinin Moğollar'ın etkisine girmesiyle Moskova'ya göç etmişlerdir. Moskova'da ilk başlarda köy ve kasabalarda gösteri sunan skomorokhiler daha sonra Rus Çarı IV. Ivan tarafından desteklenmiştir. IV. Ivan, dönemin Çarlık Rusya'sın daki eğlenceleri organize etme görevini skomorokhilere vermiştir. 16. ve 17. yüzyılda skomorokhiler saray gösterilerinin yanı sıra "vataga" denilen (rus. Barara) 70 ile 100 kişilik seçkin kalabalıklara da performans sergilemişlerdir. Yine 16. ve 17. yüzyıllarda saraylarda yapılan gösterilerde en çok ilgi gören ve günümüzde "Rus Milli Kukla Tiyatrosu" olacak olan kukla gösterileri de başlamıştır (Zguta 1972:302-306).

1.2.2.2. Japonya Sokak Müziği Pratikleri: Chindonya

1.2.2.2.1. Chindonya'nın Osaka da Doğuşu

Chindonya; gösterilerde müzik, tanıtım ve reklam yapan kişileri ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Chindonya ile uğraşan kişiler düşük statülü, fakir bir kesimden gelmektedir. Dolayısı ile Japonya'da hor görülen ve güvenilmez kişiler olarak bilinirler. Chindonyanın günümüz reklamcılık formu Osaka'da 19. yüzyıl içerisinde (Geç Edo dönemi ile erken Meiji Dönemi arası) endüstri devriminin başlangıcı ile birlikte görülmektedir (Fritsch 2001:50). Bilinen ilk chindonya örneği 1854'de Osaka'da Amekatsu ismi ile bilinen bir şeker satıcısı olarak gösterilir. Amekatsu, ürünlerini satmak için yüksek sesle şarkı söyleyerek alıcıların ilgisini çekmeye çalışırdı. Osaka'da güçlü sesi ile bilinen Amekatsu, şeker satmadığı zamanlarda giydiği sandal şeklindeki terlikler, beline taktığı ve üzerinde küçük çanlar (ziller) olan kemeri ve elinde taşıdığı “hyogoshi” adı verilen çingiraklar ile başka dükkânların ve bölgede yer alan tiyatro ve benzeri gösterilerin reklamlarını yapardı. Dükkânların önünde “come on, come all” anlamına gelen “tozai” kelimesi ile bağıarak, bir yandan da şarkı söyleyerek müşterilere hoşgeldiniz derdi. İkinci Dünya savaşından sonra bu tip reklam yapan kişiler Osaka'da “tozaiya” (tozai müzisyeni) adıyla anılmaya başlanmıştır. Amekatsu'nun Osaka'da ünlenmesi ve popüler olmaya başlaması ile birçok kişi bu işi yapmaya başlamıştır. Bunlardan “Matemoto” adında diğer bir çığırtaan da Uemachi ve Shinmachi bölgelerinde sokak müzisyenleği ve sokak reklamcılığı yapmaya başlamıştır. 1891 yılında Maemoto'nun ölümünden sonra yaptığı işi oğlu ve kızı yapmaya devam etmiştir. Maetomo'nun kızı böylelikle Japonya tarihindeki ilk kadın chindonya olarak Japon tarihe geçmiştir. Tatlı fındık satıcısı Tanbataya Kurimaru ile bezelye satıcısı Satsumaya Imosuke de diğer tanınmış chindonyalardır. Bu kişiler ticaret dışında kalan zamanlarında orkestraları ile birlikte sokakta müzik yapmaktaydılar (Fritsch 2001:52).

1.2.2.2.2. Tokyo’da Chindonya Performansları

Erken Meiji döneminde Tokyo’da, Osaka’da yaşayan chindonyaların yaptığı şekilde reklam yapma kavramı bilinmemekteydi. O dönem için Tokyo’da reklamlar; perdelerde (noren), billboardlarda (kanban) ve afişlerde (hikifuda) yapılmaktaydı. Tezgâhtarlar kendi reklamlarını renkli kıyafetler giyerek ve bağırarak yaparlardı. Batı stili bandolar Japonya’da bu dönemde popüler olmaya başlamıştı. 1885’te “hiromeya” (ing. wide eyes) isimli bir reklam ajansı müzisyenleri reklam yapmak için kullanmaya başladı. Hiromeya ilk olarak Osaka’dan tozai müzisyeni olan Akita Ryukichi’yi kiraladı. Ancak Akita Ryukichi Osaka’da sahip olduğu ünü ve başarıyı Tokyo’da sağlayamadı. Bunun üzerine Hiromeya, yeni kurulmuş olan batı stili askeri bandonun popülaritesini de kullanarak on kişiden oluşan bir reklam orkestrası kurdu. Şirket, sokak müzisyenlerinden oluşan bu orkestralar ile çeşitli partilerde, festivallerde ve sessiz filmlerde arka plan müziği olarak bu orkestraları kullandı. Tokyo’da ki orkestra performanslarının başarısı üzerine chindonya müzisyenleri Osaka’da da grup olarak performans göstermeye başladılar. Chindonyalar, Kirin isimli bira firması, çeşitli sigara markaları ve Lion diş macunu gibi firmaların Hiromeya ile sokak müzisyenlerine reklam yaptırması için anlaşması ile 1912’de İmparator Meiji’nin bir gösteri için Hiromeya’yı kiralaması sonucu en popüler zamanlarını yaşamışlardır (Fritsch 2001:52). İkinci Dünya Savaşı sırasında Japon hükümetinin aldığı ekonomik önlemler doğrultusunda eğlence hayatı yasaklanmıştır. Bu durumla ilişkili olarak ta chindonya da yasaklanmıştır. Savaş sonrası ekonominin tekrar güçlenmeye başlaması ile reklam ihtiyacından dolayı chindonya tekrar boy göstermeye başlamıştır. Kısa bir sürede tekrar yaygınlaşan chindonya 1960’lı yıllara gelindiğinde tekrar patlama yapmış ve Japonya’da aktif olarak gösteri yapan chindonya sayısı 2.500’e ulaşmıştır. O yıllarda var olan chindonya grupları televizyon ve radyolarda da gösteri yapmaktaydılar. 1973 yılında yaşanan petrol krizi ile birlikte mevcut chindonya sayısı azalmıştır. Bu sayının azalmasındaki bir başka faktör de, 1970’ler civarında trafiği engellediği gerekçesi ile chindonyanın kalabalık sokaklarda yasaklanmasıdır. 1985’te Japonya’da yaşları 60 civarındaki kişilerden oluşan 150 kadar chindonya grubu kalmıştır. Şehir performansları 1989’da İmparator Hirohito’nun hastalıktan ölmesinden sonra tamamen yasaklanmıştır. Chindonya

günümüzde tamamen ortadan kalkmış olmasına rağmen turistik aktivitelerde kullanılmaktadır (Fritsch 2001:53-54).

Tanbataya Kurimu ile Satsumaya Imosuke, Hiromeya'nın Kirin bira firması için yaptığı reklam kampanyasından esinlenerek modern reklamlar yapabilecek bir grup oluşturmaya karar vermişlerdir. Bunun için ilk önce müzik gruplarını genişletmiş, daha sonra da giydikleri renkli kıyafetlerini geliştirerek, "modern sokak müzisyenleri" grupları kurmuşlardır. Gruplarına ekledikleri davul ve benzeri ritim enstrümanları ile birlikte polisin izin verdiği ölçüde reklam amaçlı olarak sokak müziği yapmışlardır. Sayı bakımından daha büyük orkestralar kurulmasına rağmen bunlar uzun ömürlü olmamıştır. Sesli sinemanın gelişimi ve ekonomik şartların da zorlaması ile chindonya grupları 4 ya da 5 kişilik gruplar halinde standartlaşmıştır. Günümüzde sadece 30 - 35 kadar profesyonel chindonya grubu bulunmaktadır. Bu gruplar sokak müziği yapma pratiklerinden ziyade Japonya dışındaki uluslararası festivallere katılarak performans sergilemektedirler (Fritsch 2001:54-57).

1.2.2.3. Hindistan ve Pakistan Sokak Müziği Pratikleri: Barot (Caste)

Gen bilimcilere (ing. genealogist) göre, Gujarat bölgesindeki kast sisteminde "vahivanchas" olarak bilinen ve eğlence sektöründe faaliyet gösteren kişilere "barot" denmektedir. Bu kişiler aynı zamanda efsane anlatıcı olarak da bilinirler. Kimi bölgelerde barotlar "bhatt" olarak adlandırılırlar.

Gujarat bölgesinde yaşayan ailelerde genetik olarak soyun devamını sağlayan bir erkek çocuk doğumu gerçekleştiğinde barotlar bu doğumu kutlamak için doğumun gerçekleştiği eve giderlerdi. Barotlar bölgede yaşayan elit ailelere ait soyağacı defterleri tutmaktaydılar. Yeni doğan çocuğun ismi, barotlar tarafından tutulan ve yine barotlara ait olan özel defterlerdeki aile soyağacına işlenirdi. Bu seramoni sonunda eve gelen barotlar aile reisi tarafından ödüllendirilirdi. Bu ödül barotların en temel geçim kaynağını oluştururdu. Barotlar ayrıca Hindistan kast sisteminde yer alan katmanlardan, batı toplumlarında Kral, soylu aileler, Lordlar (Thakur) ve Şahlara (Darbar) denk gelen asilzadelerin düzenlediği şölen ve benzeri

etkinliklerde şarkı söylemeleri ve eğlence düzenlemeleri için kiralanırlardı. Bu etkinlikte eğlenceyi düzenleyen kişi tarafından ödüllendirilirdi. Ayrıca Nepal ve Hindistan'da yer alan "brahmin" kast sistemine göre de onurlandırılırlardı.

Hindistan tarihindeki en ünlü barot bir "Bhatt Brahmin" olan Chand Barot'tur. Barot aynı zamanda Gujarat bölgesinde en çok kullanılan soyadıdır. Sokak müzisyenlerine verilen Barot kelimesi Chand Barot'tan gelmektedir.

Günümüzde barotların soyu tükenmek üzeredir. Barotlar artık kast sisteminde onlara biçilen müzisyenlik ve eğlendiricilik görevlerini yapmamaktadırlar. Barotların sahip oldukları soyağacı defterleri Hindistan ve Pakistan'ın en değerli tarihi belgeleri arasında yer almaktadır (Singh 2003:137-143).

1.2.3. Amerika Sokak Müziği Pratikleri

1.2.3.1. Meksika Sokak Müziği Pratikleri: Mariachi

Mariachi müziği, başlangıçta Küba, Afrika ve Latin Amerika müziklerinin karışımından oluşan "Son" müziğinin Jalisco bölgesine özgü "Son Jeliscience" olarak adlandırılan geleneksel Meksika Müziği'nden doğmuştur. Erken dönem Mariachi grupları ilk olarak kemanlar, gitarlar, arp ve akustik basgitardan oluşan enstrümanlar kullanmaktaydılar. İlerleyen dönemde ise arp sahip olduğu büyük yapıdan dolayı orkestra içerisindeki yerini kaybetmiştir. İspanyol'ların kıtaya ayak basmasıyla trompet bölgeye gelmiştir. Bu hareketli ve enerji dolu yeni enstrüman kısa zamanda Mariachi müziğinde kullanılmaya başlanmıştır. Mariachi gruplarının müzikleri dışında belirgin ve ayrılmaz bir parçaları da giydikleri kıyafetlerdir. Bu kıyafetler Meksika'ya özgü "İspanyol paça" olarak adlandırılan geleneksel beyaz pantolon, üzerine giyilen dar bir gömlek ile büyük beyaz bir fular ve oldukça göz alıcı işlemelere sahip siyah ya da mavi ceketten oluşmaktadır. Daha sonradan otantisiteyi güçlendirmek için Meksika'ya özgü olan büyük şapkalar "Sombrero" eklenmiştir. Son olarakta, geleneksel beyaz pantolon değiştirilerek yerine "charro" denilen pantolonlar giyilmeye başlanmıştır. Charroların giyilme sebebi ise 1907 yılında Meksika'nın son diktatörü olan General Porfirio Diaz'ın Amerika Birleşik

Devletleri Genel Sekreteri'ni ağırlamak için kendi bahçesinde verdiği davete dayanmaktadır. Bu davette çalacak olan Mariachi müzisyenlerinin geleneksel pantolon ile fakir ve pespaye bir görüntüye sahip olduğunu düşünen Diaz, pantolonların charro ile değiştirilmesini emretmiştir. O günden sonra Mariachi gruplarının kıyafetinde charro yerini almıştır (McConnachie, Ellingham 2000:465).



Resim 1



Resim 2

Mariachi kelimesinin kökenine dair bir teori, Mariachi kelimesinin, düğün müziği olarak benimsenmesinden de dolayı Fransızca'da evlilik anlamına gelen "mariage" kelimesinden geldiğini ileri sürer. Ancak bu teorideki sıkıntı Fransızlar'ın 1864 yılına kadar Meksika'ya hiç gelmemiş olmalarıdır. Daha çok kabul gören bir teoriye göre ise; Meksika'ya özgü bir ağaç olan "Pilla" ya da "Cirimo" kelimesinden gelmektedir. Bu ağaç yerel dilde "Maria-H" (telaffuz: mah-ree-ah Ah-chay) olarak telaffuz edilmektedir (Collins 2007:5).

19. yüzyılda gerçekleşen Meksika Bağımsızlık Savaşı'nda Mariachi müziği, "Geleneksel Meksika Müziği" olarak kabul edilmiştir. Savaş kazanıldıktan ve

Meksika Devrimi gerçekleştikten sonra müziğin içerisine polka ve vals ögelerinin de girmesiyle müzik bugünkü halini almıştır. Mariachi şarkıları, temalarında aşk, ihanet, devrim, politika, hayvanlar, fakirlik gibi hayata dair olan hemen her Şeyden bahsedilebilmektedir. En nl Mariachi şarkısı olarak ‐La Cucaracha‐ gösterilmektedir (Keeler 2006:1).

20. yüzyıl içerisinde Hollywood yapımı iki filmde kullanılan ‐Besame Mucho‐ ve ‐Cielito Lindo‐ isimli iki şarkı sayesinde de Mariachi müziği 1940’lı yıllarda altın çağını yaşamaya başlamıştır. 1960’a kadar süren bu altın dönemde müzik, ülke sınırlarını aşarak tüm dünyaca tanınan bir tür haline gelmiştir. 20 yıllık bu süreçte Mariachi müziği binlerce düşük bütçeli ulusal ve uluslararası filmde, televizyon dizilerinde ve reklamlarda kullanılmıştır (McConnachie, Ellingham 2000:463).

Günümüzde Meksika’nın milli müziği olarak kabul edilen Mariachi Meksika’nın kimliği olarak tüm radyo ve televizyon programlarında alınmaktadır. Evlilik törenlerinin vazgeçilmezi haline gelen Mariachi müziği aynı zamanda turizm amaçlı olarak ülkenin tüm restoran ve eğlence mekânlarında kendine yer bulmuştur. Tahminlere göre şu anda Meksika’da 9.000 kadar Mariachi grubu bulunmaktadır (Ayna Programı 2012, Meksika). Geleneksel Mariachi grupları sayı olarak değişiklik göstermekle birlikte 8 keman, 2 trompet ve 2 ya da daha fazla gitardan oluşmaktadır. şarkıların sözleri ise gruptaki müzisyenler tarafından toplu olarak söylenir. Çoğunlukla bolero (4/4’lk bir tür ballad) ve huapagolardan (6/8’lik bir ölçünün arkasına eklenen 3/4’lk ölçü ile elde edilen karma ölçülü hareketli ritim) oluşan bir repertuvar sergilerler (McConnachie, Ellingham 2000:465).

1.2.3.2. Amerika Birleşik Devletleri Sokak Müziği Pratikleri

Amerika’da ki ilk sokak müziği pratiklerine 1800’l yılların başlarında rastlanmaktadır. Bu müzisyenler çoğunlukla İtalya’dan gelmiş olan ve ministrel geleneğini burada yeniden oluşturan göçmenlerden oluşmaktaydı. Müzisyenler, müzik yapmanın yanı sıra şifacı olarak ta hizmet vermekteydi. Yaptıkları iksir ve

zehirlerle gezen müzisyenler bir yandan halka ilaç dağıtmakta, bir yandan da yaptıkları iksir ve zehirlerin tesirini arttırmak için müziğin iyileştirici gücünü kullandıklarını söylemekteydiler. Amerika’da ki bu şifacı müzisyenler, hastalara gerekli iksirleri dağıtıp etkisini müzikle güçlendirdikten sonra, şapkalarını seyircilere tutarak bahşişlerini toplarlardı. Günümüzde sokak müzisyenlerinin şapka ya da enstrüman kılıflarını bahşiş kutusu olarak kullanmaları geleneği de buradan gelmektedir (Tanenbaum 1995:10-15). Yine Amerika’da, sirk çalışanları bir turne ya da gösteri olmadığı zaman geçimlerini sağlamak amacı ile sokak müziği yaparlardı. Sokak müziği yapanların performans sergilerken müzik dışında farklı ilgi çekici aktiviteler yapması geleneğinin de bu sirk çalışanlarının sergiledikleri performanslardan geldiği düşünülmektedir. Sokak müzisyenlerinin baskın repertuarı folklorik müzik olduğu için, Amerika’da da, sokak müzisyenleri restoran ve barların vazgeçilmez müzisyenleri haline dönüşmüştür. Bu tip mekânlarda müzisyenlik yaparak üne kavuşan müzisyenlere Woody Guthrie ve Joan Baez güzel bir örnek oluşturur (Tanenbaum 1995:24).

1.2.4. Afrika Sokak Müziği Pratikleri

1.2.4.1. Fas Sokak Müziği Pratikleri: Gnawalar

Müzik ile tedavi çalışmalarına dünyanın birçok eski kültüründe rastlanmaktadır. Ancak bunlardan en baskın olarak karşımıza çıkan ve hala sahip olduğu bu göreve devam edeni gnawa kültürü ve müziğidir.

Gnawa müzisyenlerinin doğasında gezici müzisyenlik bulunmaktadır. Müzisyenler günümüzde bile, Fas’ın (Morocco) güneyinde şehirden şehire gezmektedirler. Yaptıkları müzik performanslarının yanında müzisyenler, bir yandan yılan oynatmak ve hikâye anlatmak gibi yan eğlence performansları da sergilemektedirler. Gnawa müzisyenlerinin müzikleri dünyada Fas, müzikal anlamda Avrupa ile tanıştığı zaman sahip olduğu ruhsal içerikten dolayı “efsane” haline dönüşmüştür (Witulski 2009:50).

Gnawa müziği Kuzey Afrika, Berberi ve Sufi dini şarkıları ile ritimlerinin bir karışımıdır. Gnawalar için müzik hem bir dua hem de bir yaşam kutlamasıdır. Bu müzik Kuzey Afrika'daki Batı Sahel bölgesi başta olmak üzere Güney-Batı Cezayir'de ve Fas'ta yoğunlaşmıştır.

“Gnawa” sözcüğü “Guinea”dan (Gine) gelir ve günümüzde Moritanya, Senegal, Nijer ve Mali gibi Batı Afrika ülkelerini kapsayan alanı tarif eder. 11. yüzyılda Gine Bölgesi'nden çok sayıda tutsak, günümüzde Essaouira'yı da içine alan Güney Fas'ın şeker kamışı tarlalarında köle olarak çalıştırılmak üzere buraya getirilmiştir. Gnawa müziğinin oluşumu Fas'ın sahip olduğu çok kültürlülüğten gelmektedir. Fas kültürü 10. yüzyıldan başlayarak; Sahra Afrika'sının müzik pratiklerinin, tüccarların, kiralık işçilerin, kölelerin ve İslam öğrencilerinin Fas coğrafyasına gelmeye başlamalarıyla şekillenmeye başladı. Daha sonrasında 8. ve 15. yüzyıllar arasında Katolik ordularının baskısı nedeniyle İspanya'yı terk eden Müslüman ve Musevi sığınmacıların etkisi altında kaldı. Bu etkileşimler Gnawa müziğinin ilk temellerini oluşturdu (Morato 2007:189). Buradan Amerika'ya götürülen Siyahi Afrikalılar'da orada Afro-Amerikan Blues türünü başlatmışlardır (Sum 2012:333).

Faslılar'ın müzik ile ilgili olan görüşleri değişkendir. Müslüman olan kesim dini sebeplerden dolayı din dışı müziği onaylamazken, Orta Atlas ve Cibala bölgelerindeki dağlarda yaşayan köylülerin başlıca ekonomik kazanımları müziğe dayalıdır. Fas müziği bireysel olarak icra edilebildiği gibi kalabalık gruplar tarafından da icra edilebilmektedir. Bireysel ve toplu müzik icraları aynı zamanda uzman ve amatör icralar olarak ta ayrılır (Morato 2007:192).

Gnawa “lila” (Leylak) ya da “derdeba” adı verilen karmâşık bir ayin ile gerçekleştirilir. Ayinin başlangıcı, ruh çağırılarak başlar. Derdeba ya da lilalar bütün gece süren bir ayindir. Gnawa müzisyenleri müziği, hastanın akıl sağlığının düzelmesi için gerçekleştirirler. Kötü ruhların neden oldukları hastalıklar, kötü ruhlar yatıştırılarak ortadan kaldırılır. Aynı törende bir yandan da iyi ruhlar memnun edilir. Bir Gnawa M'alem'inin ya da ustasının tek hedefi çalarken yanlış nota çıkarmamak, böylece müziğin dinleyiciler üzerindeki iyileştirici (şifa) etkisini yok etmemektir (Witulski 2009:50).

“Gnawa müziğinde “Ritüel” duyuların dönüşümü ile öne çıkar. Leylak törenleri genellikle günbatımından gün doğumuna kadar sürer, kimi durumlarda ise bütün bir *derdeba* birkaç geceye yayılır. Ritüelin uzunluğu, katılanların ruh haline, yatıştırılacak ruhların sayısına ve ritüelin düzenlendiği olayın ciddiyetine bağlıdır.” (Witulski 2009:51)

Gnawa’ların ruhlar âlemine ilişkin inançları kesinlikle Fas’a özgü bir durum değildir. Siyah Afrikalılar ruhsal inançlarını sürüldükleri her yere beraberlerinde götürmüşlerdir. Gnawa müziğinin Mısır’da ki adı “Sar-Kültü” dür. Benzer ritüeller Kenya’da “Kamba”, Karayip’lerde “Vudu”, Brezilya’da ise “Macumba”, “Umbanda” ve “Candomble” isimlerini alır (Kigunda 2007:63).

Günümüz gnawa müziği Fas hükümeti’nin “Milli Müziği” (Morocco Music) olarak kabul edilmektedir. Müzisyenler hala, aktif olarak sahip olduğu ritüelleri yaşatmaktadır. Bunun yanında ülkenin birçok yerinde gnawa müzisyenlerini sokakta müzik yaparken izlemek mümkün olduğu gibi, Fas Hükümeti’de hem yurt içinde hem de yurt dışında Morocco Müziği ile ilgili birçok festival düzenlemektedir. Diğer bir yandan da caz, blues, reggea gibi müzikler gnawa müziğinin ruhani yönünü alarak kendi içlerinde bu özü eritmişlerdir.

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN, TEKNOLOJİ VE HUKUK İLE SOKAK MÜZİĞİ İLİŞKİSİ

2.1. Mekân

Sokak Müziği çalışmasının iki ana kavramından biri olan “sokak” terimini anlayabilmek için sokak teriminin merkezinde yer alan “mekân” meselesini incelemek ve anlamak gerekmektedir. Bu bölümde mekân kavramını irdeleyerek ne olduğunu ve ne olmadığını anlayacağız.

İnsanoğlunun mekâna olan ihtiyacı onun korunma içgüdüsünden ortaya çıkmıştır. Mekân, canlı varlığın korunma içgüdüsünün, temelde canlıyı çevreden ayırma işlemidir, yani bir yalıtmadır. Mekân, hem özel bir kavram olarak hem de mimari bir kavram olarak, en geniş çerçeveye ile insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan “boşluk” ve sınırları gözlemci(ler) tarafından algılanabilen uzay parçasını (ing. space) yani, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir bölgeyi/alanı belirtmektedir. Mekân kavramı; mimarlık, peyzaj mimarlığı ve iç mimarlık mesleklerinin konusunu oluşturmakla birlikte aynı zamanda bir mimari ürünün vazgeçilmez tek niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşul olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân var olmadan mimari bir eserin varlığından da söz etmek mümkün olamayacaktır.

Mekân, mimari eylemin ilk basamağı olarak, yani insanın kendisini güvende hissettiği sınırlı bir hacim yaratma alanı olarak gösterilir. İnsan kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluk ile doğal çevrenin bir parçasını, bir veya birkaç yönde sınırlandırmış, onu içe dönük, kendisine özel bir boşluk haline getirmiştir. Bir başka yönden bakıldığında ise, bir mekânı oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanmış olması gerekmediğini görürüz.

“Bir mekânı bir hacimden ayıran en önemli fark da aslında bu noktada ortaya çıkmaktadır. Mekânı oluşturan sınırlama hareketi önleyici şekilde fiziksel olabileceği gibi yalnızca başka duyularla algılanabilecek biçimde, örneğin sadece zemindeki bir doku gibi görsel de olabilir. Önemli olan mekânın net veya net olmayan sınırlarının algılanabilir

olmasıdır. Mekân algısı ele alınırken her ne kadar ilk başta görme duyusu kaynaklı algıya ağırlık verilse ve diğer duyumlama şekilleri ihmal edilse de algılama aslında tüm duyulardan farklı oranlarda etkilenir. Algılamanın çeşitli duyuların birleşiminden oluştuğunu ve mekân algısının da tüm duyuların etkisi altında oluştuğunu göz önünde bulundurmak gerekir.” (Arabacıoğlu 2004:512)

Gözlemcinin mekânı tanımlayabilmesi için, mekânın gözlemci tarafından algılanabilir sınırlarının bulunması kaçınılmazdır. Ancak insan beyni tarafından kolaylıkla algılanabilen bu sınırlar her zaman net ve kesin olmayabilir. Bu sınırlar mekânı tam kapalı bir hacim olarak kapatmasa da çoğu zaman mekânı tam olarak tanımlamaya yetebilmektedir.

Mimariden sosyolojik alana transfer edilen mekân terimi, burada da tıpkı mimaride olduğu gibi ilk başta “alan” olarak kullanılmıştır. Ancak ilerleyen süreçte yapılan modern sosyolojik araştırmalarda tıpkı mimaride olduğu gibi tanımları genişlemiştir. Genişleyen bu modern mekân tarifine göre; mekân, salt duvarlar ya da geometrik şekiller olarak değil, bunların dışında gözle görülür ya da hissedilebilir bir sosyal paylaşım bölgesi olarak ele alınmıştır.

Çalışmamda sokak kavramını hem bir “yer” olarak, hem de insanların iletişimde olduğu bir “mekân” olarak ele alacağım. Bu anlamda mekân teriminin taşıdığı “yer” ve “mekân” anlamlarından burada bahsetmek gerekmektedir. Bu ayrımı rahatça anlayabilmek için Schick’in mekân açıklamasına bakmakta fayda vardır.

“Yerle mekânın farklı şeyler olduğu düşüncesi Batı’da nispeten yenidir ve başta Fransız düşünürü Henri Lefebvre olmak üzere çağdaş bazı yazarların eserlerine dayanmaktadır. Oysa biraz düşündüğümüz (ve az buçuk Osmanlıca hatırladığımız) takdirde görürüz ki bu fark, Türkçe’de çok eskiden beri mevcut. Zira “yer” sözcüğünün insanların hayat deneyimleriyle herhangi bir ilişkisi yoktur ama Arapça “olmak” kökünden türetilmiş olan “mekân” sözcüğü temelde “var olmuş olan” demektir, yani bir varoluşun nesnesi söz konusudur. Örnekleme gerekirse, Merih gezegeninin yüzeyi için “yer” deriz de “mekân” demek aklımıza gelmez, çünkü orada yaşayan orayı mekân edinmiş canlılar yoktur, öte yandan bir işyeri ya da bir ev için mekân kelimesini kullanmakta sakınca görmeyiz, çünkü bunlar yaşamla özdeşleşmiş, insanileşmiş yerlerdir.” (Turan 2011:112).

Schick'in anlatımına göre mekân, sadece bir kapalı kutu ya da duvarlarla çevrilmiş bir yerleşke olduğu zaman "yer", zaman kavramı ile birlikte şekillenen ve sosyo-kültürel bir eylemin gerçekleştiği ortam olduğunda ise "mekân" olarak tanımlanır. Dolayısı ile Schick'in mekân kavramının köküne ve kullanım biçimine işaret ederek, kavramın, insan kavramı ile iç içe olduğunun Schick tarafından altının çizildiğini görürüz. Bu bağlamda "mekân" geçmişten günümüze sosyal hayatın da kendisidir.

Mekân kavramının geometrik şekillerin ve duvarlarla örülmüş sınırlamaların dışında tutulması ve bu şekilde incelenmesi gerektiğini savunan ilk filozof olan Heidegger "Varlık ve Zaman" isimli çalışmasında mekânın tek başına bir alan olarak ele alınmasının mümkün olmadığını, tam tersine mekânın insanlarla birlikte düşünülmesi gereken, yaşayan bir kavram olduğunu ileri sürmüştür. Heidegger, mekânın bizim içerisinde olduğumuz bir alan değil, aksine mekânın kendisinin bizzat bizim varoluş biçimimiz olduğunu ileri sürmektedir. Bu tanım bizim için "mekânın var olma biçimleri ile ilişkilendirilmesi" açısından oldukça önemlidir (Aydınlı 2009:78).

Sosyal mekânsallık olarak ele alınan mekânsal formlar, sosyal eylemlerin ve sosyal süreçlerin bütünleşmiş parçalarıdır. Bu görüşten yola çıkarak mekân "sosyal mekân" ya da "sosyal mekânsallık" olarak algılanır. Mekânsallık, temel insancıl ve sosyal boyut olarak ya da bir sosyal kategori olarak tanımlanmalıdır. Lefebvre'in mekânı kavramsallaştırması burada öne çıkar. Lefebvre, mekânla ilgili teorik bir çalışmanın "mekânın üretici güçlerini" referans alması gerektiğini öngörmektedir (Aydınlı 2009:81).

Henri Lefebvre, Mekânın Üretimi (ing. The Production of Space) (1992) adlı kitabında mekânın toplumdan bağımsız bir şekilde var olamayacağını anlatarak özellikle mekânın kapitalizm ile olan ilişkisini ve buradaki oluşum sürecini inceler. Lefebvre mekânın "toplumun yaşam tarzına göre toplum tarafından üretilen bir yer" olduğunu söyler. Üretilen her mekân toplumsal ilişkilerden bağımsız olmamakla birlikte bu toplumsal ilişkiler çerçevesinde şekillenmektedir. Ancak bu şekillenme kaçınılmaz bir şekilde kapitalizm kurallarına göre olmaktadır. Bunu kendisi şöyle dile getirmiştir.

“Kapitalizm bir yüzyıldan beri kendi iç çatışmalarını (çözmeyi başaramasa bile) yumuşatmayı becerebilmiş ve “büyümenin” sağlanmasında başarılı olmuştur. Bunun, ne pahasına olduğunu kestirebilmekten uzağız, ancak araçlarını biliyoruz: Mekâna yerleşerek bir mekân üretmek.” (Lefebvre 2012:21)

Bu süreçte karşılıklı ilişkiler kavramsal bir üçlü olarak ele alınır. Sosyal mekânın birinci kavramı, *sosyal yeniden üretimdir*. Bu, belli konumları ve her sosyal oluşumu tanımlayan mekânsal dizileri içeren *mekânsal eylemdir*. Toplum, mekânı egemen olarak ve kendine mal ederek üretir. İlişkide bulunan mekân *algılanan mekândır*. Algılanan mekân kurumsal sistemler, günlük eylemler ve deneyimler arası diyalektik etkileşimden doğar ve sosyal ilişkilerin mekânı olarak görülebilir. İkinci kavram, *mekânın temsilleridir*. Bunlar baskın sosyal ilişkilerin, mekânla ilişkili kodlar, simgeler ve bilgi tarafından dayatılan düzeniyle ilişkilidir. Mekânsallık anlamında bu, *kavranan mekân* (ing. conceived) olarak belirtilebilir. Bu mekân profesyoneller ya da teknokratlar tarafından kavramsallaştırılan mekândır. Bunun temsilleri soyuttur ve sosyal ve politik eylemlerle mekânın üretiminde belirgin aldatıcı rolleri vardır. Lefebvre son olarak *temsiliyetin mekânı* kavramını tanıtmaktadır. Temsiliyetin mekânı sosyal yaşamın mekânsallığıyla bağlantılı olan karmâşık bir sembolizmi içerir ve *yaşanılan mekân* olarak adlandırılır. Bu mekânların temsili sözel olmayan sembollerin ve simgelerin sistemlerine eğilim gösterirler. Kaynak yapılan bu mekân tanımını Aytaç 2007 de yazdığı makalesinde de ele almaktadır.

“Kenti oluşturan bu yapılar üzerinde yaşayan insanlar için yer/mekân olmanın ötesinde toplumsal/politik aidiyetlere, farklı yaşam deneyimlerine, kimliksel ve kültürel çoğulculuğa, yeni bakış ve düşünsel formlara karşılık gelirler. Bu yönleriyle, toplumsal gruplaşmalar, kültürel çeşitlilik, çoklu kimlikler, farklı sosyaliteler ve yaşam stillerinin köken bulduğu verimli bir havzadırlar.” (Aytaç 2007:202)

Bu anlatım mekânın insanlar tarafından yaratıldığını, yine mekânın o toplumda yaşayan kişiler için belirleyici bir faktör olduğunu ve aynı zamanda mekânın bir paylaşım ortamı olduğunu da vurgulamaktadır.

Tüm bu tartışmalar mekân tanımında fenomenolojik bir perspektifi gündeme getirmiştir. Nesnellik, öznellik ve varoluşsal tanımlamalar, coğrafya gibi mekânı

konu alan alanlarda önem kazanmıştır. Heidegger'in insan mekânsallığının varoluşunu açıklamak için katılım üzerine yaptığı vurgu, tartışmalara kaynaklık etmiştir. Böylelikle yerlerin araçsal bağlamlarının insan mekânsallığı ile kurduğu ilişki açığa çıkarılmıştır.

Burada Leibniz'in mekân ve zaman hakkındaki düşüncelerini incelemekte de fayda var.

“...mekân ve zamanı varlık olarak değil, cisimler ve olaylar arasındaki topolojik bağıntıların bütünü olarak görür... benim görüşüme göre, mekânı yalnızca görelî olarak alıyorum. Zamanı da birlikte varoluşların düzeni olarak. Zaten zaman ardılıkların düzenidir. İhtimal bağlamında mekân, aynı anda beraber bulunan diye kabul edilen nesnelere düzenidir. Birçok nesne bir arada görünürse, kişi bunu kendilerinin ötesinde nesnelere düzeni olarak algılar.” (Leibniz'den aktaran Kahveci 2001:188)

Düşünüme göre mekân, mekânda buldukları kabul edilen şeylerden bağımsız değildir. Mekân'ın bu mekânda bulunan şeylere göre herhangi bir mantıksal önceliği yoktur. Mekânın varlığı monadların (Leibniz'in felsefesinde, sonul gerçekliği oluşturan, sonsuz küçüklükte ruhsal-maddi varlıklara verilen ad) ve özelliklerinin türevi olması nedeniyle ikincildir. Leibniz'e göre mekân, birlikte varoluş düzeni ya da düzenleri sonucu ortaya çıkan bağıntılardır. Mekânı bir cisim olarak algılayanları yalanlayacak pek çok kanıtı sahip olduğunu söyleyen Leibniz; “...eğer mekân mutlak varlıksa yeter – sebep ilişkisinin olması imkansız bir şey olmalı” der (Kahveci 2001:189).

Yazımızın başında mekân kavramını iki farklı anlamıyla ele alacağımızı söylemiştik. Bu iki anlamın farklarını en iyi dile getiren Giddens olmuştur. Giddens; fiziksel bölgeyi “yer”, bu yerde gerçekleşen sosyokültürel eylem alanını ise “mekân” olarak kabul eder. Giddens mekân kavramını zaman-mekân ilişkisi içerisinde ele almaktadır. Ona göre mekânın toplumsal alanı, bireylerin geçmiş yaşantıları ile şimdiki yaşantıları arasındaki bağda ortaya çıkmaktadır. Giddens'in sosyal ontolojisinin zaman-mekân vurgusunda “sosyal olan” ve “etkileşimlilik” ön plandadır. Tüm sosyal aktivite, farklılığın üç anında oluşur: zamansal, yapısal ve mekânsal. Bunların birleştiği yer, sosyal eylemin karakterini ifade eder. Sosyolog ve

felsefecilerin mekân kavramı ile ilgili yaptığı farklı açıklamalar özetlenirse, sosyal teoride mekânın konumuna ilişkin üç önemli nokta belirlemektedir:

1. Mekânın kavramsallaştırılmasında başlangıç her zaman sosyal olacaktır. Sosyal olan her zaman önceliklidir ama aynı zamanda mekânsal olanı asıl niteliği olarak taşır. Önemli olan mekânsalı sosyal yaşamın bir boyutu olarak kavramsallaştırmaktır.
2. Mekân, zamandan bağımsız olarak anlaşılmalı ve tanımlanmamalıdır. Sosyal eylemler, hem sosyal zamansallığı hem de sosyal mekânsallığı kapsarlar.
3. Sosyal mekânsallık kavramı, mekânsallığı, sembolik ve varoluşsal bir kategori olarak ele alır. Coğrafyada bu, yer duygumu çalışmalarını inceleyen fenomenolojik insan coğrafyası kapsamında ele alınır. Varoluşsallığın ve anlamın, sosyal eylem içerisindeki mekânsallığın önemli bir parçası olduğu vurgulanır (Kahveci 2001:200).

Sosyal teori ve mekân arasındaki ilişkinin gelişim sürecinde “olmak” sorunsalı durağan ve değişmez değildir. Çeşitlilik ve birbiriyle ilişki çerçevesinde sosyal aktiviteyle bağlanmıştır. Konumlanma, sosyal mekânsallık ve sosyal zamansallık bu açıdan durağan temelli bir sosyal aktivite ve bilgi önermez. Bunun yanında her şeyi genelleştiren modern evrenselliğe karşı post modern göreliliğin farklı formları için önem taşıyan *kapsayıcılıkta* ısrar eder.

Mekân kavramını fiziksel açıdan “yer” anlamı ile irdeleyecek olursak karşımıza tez konumuzla ilgili olarak iki mekân tipi çıkar. Bunlar; kamusal mekân ve özel mekândır. Sokak kavramı kamusal alan olduğu için, “kamu mekânı” ya da diğer kullanım şekli ile “kentsel mekân” kavramını açıklamak gerekmektedir. Diğer bir yanda ise günümüz sermayesinin sokak kavramını kamudan ayrı olarak ancak yine sokak konsepti ile sunmasından dolayı “özel mekân” (özel mülkiyet) tanımına da ihtiyacımız olacak.

2.2. Kamusal Alan \ Mekân

Tezimin odaklandığı konu olan “Sokak Müziği” kavramındaki sokak kelimesi, yurttaşlığa, kentliliğe ve şehir yaşamına gönderme yapması ve çoğul kimlikleri bir araya getirmesi gibi özelliklere sahip olarak bir kamusal alan niteliğine sahiptir. Çalışmanın bu bölümünde sokak müziği meselesini ele almadan önce tanımda geçen “sokak” kavramının içinde bulunduğu kamu ve kamusal alan kavramlarına bir göz atmakta fayda var. Bu bağlamda da kamusal alan kavramının ilk ortaya çıktığı yer olan Antik Yunan’ı ve oradaki kamusal alan örneğini çalışmasının merkezine yerleştiren Hannah Arendt’den yola çıkmak doğru olacaktır.

Antik Yunan’daki kamusal alan tanımını anlatarak kendi çalışmalarını bu çatı üzerinde kuran Hannah Arendt, kamusal alan tanımını iş, emek ve eylem etkinliklerini kullanarak yapmıştır. Arendt, iş, emek ve eylem etkinliklerini tek bir çatıda kapsamak için de “Vita Activa” (hareketli, aktif yaşam) terimini önermiştir. Arendt, Vita Activa kavramının içerdiği eylemleri sırasıyla şöyle açıklar;

1. Emek, insan yaşamındaki biyolojik yaşam sürecine karşılık gelir.
2. İş, insanın doğa dışı oluşuna karşılık gelmektedir.
3. Eylem ise, emeğin madde aracılığı ile oluşmasından ve işin de şeyler aracılığı ile var olmasından farklı olarak, tamamen insanlar arasında gerçekleşen bir etkinliktir.

Bu manada eylem, gerçekleştirilen olarak insanların çoğul bir halde olması durumuna vurgu yapar. Kısaca Arendt’e göre insan, emek harcamadan ve iş yapmadan yaşayabilir fakat eylem olmadan yaşayamaz. İşte tam da bu noktada Arendt varsayımını temellendirmek için kendisine Antik Yunan’da var olan “agora” ve “hane” kavramlarını temel alır.

Antik Yunan’da *Polis* te (şehir) yaşayanlar, yurttaşlar ve yurttaş olmayanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Yurttaşlar (sadece erkekler) ne yöneten ne de yönetilen olduğu için özgür bireyler olarak sayılmaktadırlar. Bu durumları onların sadece özgür olmalarını ve çalışmamalarını, daha doğrusu her türlü işten muaf olmalarını sağlar. Tek işleri kamusal alanda (agora) var olmaktır. Bu anlamda Antik Yunan’da

kamusal alan, özgürlüğün ve özgür yurttaşların denk bir şekilde bir araya geldiği “eşitliğin alanı” olarak kabul edilmektedir. Sözü edilen eşitlik ve özgürlük kavramlarının içeriği her ne kadar günümüz algılamasına uygun düşmese de, yüzyıllar içerisinde modern kamusal alanlardaki temel kavramların “özgürlük” ve “eşitlik” olmasına öncülük etmiştir. Yurttaşlar (sadece erkekler) tamamen özgür oldukları için yurttaşlık hakkına sahiptirler. Geri kalan köle ve kadınlar yurttaş sayılmazlar ve agoraya (kamusal alan) katılıp konuşamazlar. Yurttaşlar çalışmazlar. Onların yerine tüm işleri köleler yapar. Kadınlar ise sadece doğurmakla, dolayısı ile yurttaşlığın (Polis’in) devamını sağlamakla yükümlüdürler. Yurttaşların tek işi (ki bu Antik Yunan’da iş olarak görülmemektedir) sadece agorada toplanarak tüm zamanlarını Polis’in daha iyi olmasını sağlamak için harcarlar. Polis meseleleri kamusal alanın en temel konusudur. Burada kamusal alan yurttaşlardan oluşan bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Bir diğer çıkarım da, kamusal alanın sadece yurttaşların katıldığı eşitlikçi bir yer olmasıdır. Orada olanlar yurttaşlık haklarından dolayı eşit olanlardır (Arendt 2009:65-80). Geride ise sadece “hane” kalmaktadır. Hane kavramında ise sınıf ayrımı ve eşit olmayan her türlü ilişki vardır. Köleler ve kadınlar “hane” nin mensuplarıdır. Buradaki konular hiç bir şekilde kamusal alana taşın(a)maz ve tartışıl(a)maz.

Arendt’in öne sürdüğü bu açıklamaya göre iş ve emek özel alanda, eylem ise kamusal alanda yer almaktadır, çünkü kamusal alan, eşitliğin, paylaşımın ve politik etkinliklerin alanıdır.

Antik Yunan’dan günümüze doğru geldiğimizde, kamusal alanın dönüşümü ve modern topluma göre uyarlanmasının önemi açısından ilk olarak burjuvazinin yükselmeye başladığı 17. ve 18. yüzyıllar karşımıza çıkar. Bu dönemde, Fransa’da salonlar, İngiltere’de kahvehaneler, Almanya’da ise okuma odaları kamusal alanlar olarak karşımıza çıkmaya başlar. Bahsi geçen mekânlar ilerleyen yüzyıllarda çeşitli sebeplerden dolayı kamusal mekân özelliğini yitirmiş olsa da, o dönem için toplum tarafından ortak olarak kullanılan kamusal mekânların bel kemiğini oluşturmaktaydılar. Bu yerler, ilk bakışta birbirinden farklı olarak algılsa da, dikkatli bir şekilde incelendiği zaman kolay anlaşılabilirmiş gibi gözükürken ortak noktalarını fark etmeye başlayabiliriz. Bu yerlerin birinci sırada gelen en büyük ortak

noktaları, bu yerlere giden kişilerin “ekonomik ve toplumsal statülerinin yok sayılması” ve oradaki kişilerin en azından o mekânda “eşit” olarak bir araya gelmesidir. Yine aynı dönemde, modern kamusal alan tanımının oluşmasında önemli bir rol oynayan faktörde, felsefi ve edebi eserlerin mal anlamında değer olarak görülüp herkes tarafından ulaşılabilmeye başlanmasıdır.

Modern toplum kuramlarında kamusal alanın tanımı kısaca; “toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram” olarak anlatılmaktadır.

1950 ve 1960’lı yıllarda “ortak alanlar” veya “yurttaşlara ait alanlar” şeklinde ortaya çıkan nitelendirmeler, 1970’li yıllarda “kamusal alan” kavramına dönüşmüştür. Modern anlamda “kamusal alan” tanımı ilk kez 1962 yılında Alman felsefeci, sosyolog ve siyaset bilimci Jürgen Habermas’ın “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar” (alm. Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alındı. Habermas kamusal alanı, “özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı” olarak tanımlar. Bu tanıma bakılarak kamusal alanın kamuoyunu oluşturan alan olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır (Habermas 2012:90-105). Habermas, ilkesel olarak kamusal alanların herkese açık olması gerektiğini vurgular. Kamusal alanlar hangi kültürden, dilden ve sosyal statüden olursa olsun, her bir bireye sunulmuş veya açılmış alanlardır. Habermas, modern anlamda kamusal alanı kısaca;

- Ev dışındaki alanlar bütünü, (evin tapusu üzerinde eve ait olan bölümler harici)
- Halkın karşılaştığı alan,
- Ekonomik yönüyle, ortaklaşa ekonominin merkezi ögesi,
- Sosyal yönüyle, ortak bir dünyanın arabulucusu,
- Politik anlamda ise demokrasinin meşrulaştığı alan

şeklinde tanımlamaktadır (Özbek 2004:245).

Yapılan kamusal alan tanımlarının üzerinde Habermas'ın vurgu yaptığı nokta kamusal mekânların modern dünyada “herkese açık” olmasıdır. 17. yüzyıldan itibaren artık kamusal mekânlarda günümüz toplum standartları düzeyinde bir eşitlikten bahsedilmeye başlanmıştır.

“Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavramdır” diyen Habermas, her türlü çıkardan arınmış, devlet otoritesinin baskısı ve buyruklarından, sermaye egemenliğinden bağımsız bir alan tanımlar. Bu meseleyi Habermas 17. yüzyıl içerisinde gerçekleşen mimari değişiklik üzerinden örneklendirir. 17. yüzyıl öncesinde evlerde var olan ortak yaşam alanı kaybolmaya başlamış onun yerine bu yaşam alanları bölümlenerek aile bireylerinin bağımsız yaşadığı odalara dönüşmüştür. Ailenin çoğunlukla zaman geçirdiği oda ise evin misafir odası olarak “eve” değil “cemiyete” ait olan bir yer olmuştur. Habermas bu örnekte aile bireylerinin misafir odasına geçerek diğer “cemiyet” üyeleri ile kamusallaştığını düşünmektedir (Habermas 2012:110-121).

Fraser'a göre Habermas'ın kamusal alan kavramında dört ana varsayım ortaya çıkar. Birincisi, kamusal alanda bir araya gelenler toplumsal olarak “eşit” gözükür ve müzakereye girebilirler. Bu durum demokraside toplumsal eşitliğin çokta gerekli olmadığını bir işaretidir. İkincisi, tek bir kamunun her zaman için çoğul kamudan daha iyi olduğunu savunur. Üçüncüsü, kamusal alanda tartışılan konuların her daim ortak bir “iyi” üzerine olması gerektiğini ve asla özel çıkarlar ihtiva etmemesi gerektiğini savunur. Son olarak dördüncü varsayımda ise, demokratik bir kamusal alanın işlerlik kazanması için, toplum ile devlet arasında kesin bir ayrılık çizgisi olması gerektiğini savunur (Fraser 2006:40).

Habermas, kamusal alan kavrayışını burjuvazinin kesin bir başarısı olarak anlatır. Aynı zamanda kamusal alanın özgürleşme olanaklarının geliştirilmesine imkân veren bir yer olduğunun altını çizer.

Habermas'ın kitabının 1962'de basılmasının ardından, Avrupa'da farklılıklarını kabullenip önemseyen azınlıklar, mülteciler ve göçmenler gibi çeşitli

toplumsal kesimlerin, tanınmayı ve toplumsal alanda çeşitliliğin hâkim olmasını talep etmesiyle kamusal alan kavramı daha fazla tartışılır hale gelmiştir. Böylece kamusal alan, siyaset ve hukuk felsefesi tartışmalarının üzerinde odaklandığı temel kavramlardan biri olmuştur. Bu tartışmaları çeşitlendirip merkezini değiştirenler ise Negt ve Kluge olmuştur.

Oscar Negt ve Alexander Kluge'nin kamusal alan üzerinde yaptıkları çalışmalarda Habermas'ın çalışmaları temel teşkil eder. Ancak, Negt ve Kluge Habermas'ın burjuva kamusal alanına karşı çıkarak, kamusal alanı “mücadelenin savaş dışı yollarla karara bağlandığı” proleter alan olarak tanımlar. Yani Habermas'ın aksine Negt ve Kluge kamusal alan çalışmalarının merkezine işçi sınıfını yerleştirir. Bir başka deyişle, Habermas'ın düşüncesinin “dağıtımsal”, kendi düşüncelerinin ise “üretimsel” olduğunu savunurlar.

Habermas'ın kamusal alan tanımındaki dört ana ögesinden olan burjuvanın kamusal alan meselesinde Negt ve Kluge, burjuvadan farklı kamusal alanların da olduğunu ve bu kamusal alanların kendi değerlerine sahip çıkması gerektiğini savunur. Ancak bahsi geçen proleter kamusal alanlar olağan toplum yaşantısında var olamayacakları için ancak savaş, kriz, devrim gibi koşullar altında var olabilirler. Burada da “deneyim/tecrübe” kavramı ortaya çıkar.

Negt ve Kluge'a göre; kamusal alan, içi tecrübe ile doldurulabildiği sürece kamusal alandır. Kamusal alan, içerisinde politikanın olduğu alandır ve bu durum onu özel alandan ayıran başlıca özelliktir. Burjuva, kamusal alanında tecrübe paylaşımını sınırlı bir şekilde yürütülebilir. Bu da toplumsal yaşamın sorunlarına çözümler üretmekte çok düşük etkili bir sonuca neden olur.

Richard Sennett, “Kamusal İnsanın Çöküşü” başlıklı kitabında kamusal alan kavramını; özgünlük ve entelektüel derinlikle kamusal hayat ve özel hayat arasındaki dengesizliğin nedenlerini ve bu dengesizliğin yol açtığı sorunları da irdeleyerek, batı Avrupa kentleri için, insanların belirli mekânlarda yoğun toplumsal ilişkiler kurma olanaklarına sahip olmaları olarak açıklar.

Anlattıklarımızı özetleyecek olursak, Arendt, kamusal alanı politikanın alanı olarak görmekte ve şiddetten arındırılmış bir toplumsal yaşamın olanakları üzerine

bir araştırma ve soruşturma etkinliği üzerinde yoğunlaşmaktadır. Habermas, kamusal alanı, devletin alanı ile ekonominin özel alanı arasında bir “ara alan” olarak tanımlar ve katılımcıların rasyonel tartışmalar yaparak sorunlarına çözümler aradıkları ve bir şekilde çözümde bulabildikleri bir alan olarak görür. Negt ve Kluge özel alan ve kamusal alan arasındaki ilişkiyi bir “karşılıklık” ilişkisi olarak ele alır.

Yukarıdaki anlatılara istinaden, Kamusal Mekân kavramı “yer” anlamında devlete ait tüm bina ve sokakları, “mekân” anlamında ise, yine devlete ait, ancak toplumun her kesimindeki insanların herhangi bir sosyo-ekonomik fark gözetmeksizin bir araya gelebildikleri alan olarak tarif edebiliriz. Kamusal mekân kavramına göz attıktan sonra bu kavram içerisinde yer alan ve çalışmamdaki müzik pratiklerinin gerçekleştiği “sokak” lara bir göz atalım.

2.3. Kamusal Mekân Olarak Sokak

Sokaklar toplumun tüm bireyleri tarafından en yoğun olarak kullanılan kamusal mekânlardır. Kamusallık kavramının sadece toplumun birlik ve beraberliğinden hareket eden bir kavram değil, aynı zamanda mekânsal bir kavram olduğunu daha öncede belirtmiştik. Kamusal bir eylemin mutlaka kamusal bir mekânda gerçekleştirilmesi zorunluluğundan hareketle, eylemin mekânı bu çalışma açısından “sokak” olarak karşımıza çıkar.

Sokakların tarihçesine kısaca bir göz attığımız zaman, sokak terimine temel oluşturan alanın Antik Yunan’daki agoralar olduğunu görmekteyiz. Antik Yunan’da yaşam, (yurttaşlar için) konuşmak ve eylemek üzerine kuruludur. Tüm gerçekleşen eylemler kamusal alanda olmaktadır. Antik Yunan’dan Roma İmparatorluğu’na geldiği zaman ise Antik Yunan’daki “agora” yerini “forum” lara bırakmıştır. Forum ile agora arasındaki fark temel olarak mimari planlamalarda ortaya çıkar. Agora son derece basit, çevresi açık geniş bir alanda bir konuşma kürsüsü etrafında konumlanmış oturma yerlerinden oluşan bir mekândı. Forum ise çevresi duvarlarla kaplı, orta meydanında devletin haşmetini simgeleyen büyük heykellerin yer aldığı görselliğe hitap eden bir mekândı. Forumun agoradan bir diğer farkı da foruma

sadece erkeklerin değil, kadınların da erkeklerle beraber ortak, özgür ve eşit bireyler olarak katılabilesidir.

Ortaçağ dönemine gelindiğinde ise ticaretin önem kazanması ile birlikte burjuvazinin gelişmeye başladığını, kilisenin ve feodal yapının güç kaybına uğradığını görmeye başlarız. Bu da doğal olarak sokakların dönüşümünün artık burjuvazi tarafından yapılmaya başlanmasına sebep olmuştur. Bu yönlendirme, duvarların vitrinlere dönüşmesi ile başlamış, sokaktaki insanların da yurttaştan ziyade “müşteri” ye dönüşmeleri ile hızlanmıştır.

“Sokak, insanlar hak ve güç talebinde ve gösterisinde bulunduktan sonra geri kalan mekân demektir. Sokak bahçe değildi, ortaklaşa çalışma yoluyla yaratılan bir yer değildi. Gelgelelim sokak, yerin bu niteliklerinden yoksun olsa da aynı zamanda ekonomik bir mekân olarak da işlev görmesini sağlayan belli başlı özelliklere sahipti. Bu özellikler duvarlarından okunabiliyordu. Yunanistan ve Roma'nın tören amacıyla kullanılmayan daha yoksul bölgelerinde duvar sokakla katı bir engel olarak ilişki kuruyordu. Ortaçağ kent ekonomisinde ise sokak duvarlarını geçirgenleştirmişti.” (Sennett 2004:173).

Orta Çağ'da, burjuvazi sayesinde yaşanan bu hızlı değişim sokağın artık Antik Yunan ve Roma'da olduğu gibi sadece yurttaşlar tarafından değil tüm toplum tarafından kullanıma açılması sonucunu getirmiştir. Tarihsel sıralamaya bakacak olursak günümüz modern sokaklarını, toplumun tamamının katılabildiği agoradan daha eşitlikçi, forum gibi görsellik ve devlet baskısı altında olmayan ve kalabalıkların eylem yapmayı öğrendikleri kamusal bir alan olarak tarif edebiliriz.

Bugün kullandığımız modern sokakların toplum tarafından sıkça kullanılıyor olmasının bir kaç başlıca temel nedeni vardır. Bu kullanım kimi zaman zorunluluktan, kimi zaman da sokağın mekânsal boyutunun bir parçası olma çabasıyla kaynaklanmaktadır. Zorunlu sokak kullanımını, okula gitmek, alış-verişe gitmek, bir yerden bir yere gitmek, eve gitmek, akrabaları ziyarete gitmek gibi anlayabiliriz. Sokağın mekânsal boyutunun bir parçası olma çabasını ise, kişinin içinde bulunmak istediği gruptan (kesimden/zümreden) dolayı o gruba ait sokakta (mekânda) zaman geçirme olarak açıklayabiliriz.

Kamusal mekânların kullanımında “hukuki kullanım” (yer) ile “pratik kullanım” (mekân) açılarından karşımıza farklılıklar çıktığını görürüz. Kamusal mekânlar, “yer” anlamında toplumun tüm bireylerinin kullanımına açık olmasına rağmen “mekân” anlamında kullanılmaya başlandığı zaman yazılı olmayan kurallar çerçevesinde, toplumun tüm bireyleri tarafından kendi aralarında sokağın kullanımının paylaşıldığını görürüz. Bu paylaşım sokağın bireylere kullanımının yasaklanması şeklinde değil, bireylerin bizzat kendilerinin o sokağı tercih etmemesi şeklinde gelişir. Bu kullanım farkı kimi zaman aynı sokağın çeşitli bölümlerinin farklı topluluklar tarafından kullanımı şeklinde de görülebilir.

Amerika Birleşik Devletleri’nde yer alan Harlem buna güzel bir örnektir. Varoşlardan (ing. getto) oluşan, suç oranının yüksek olduğu ve en önemlisi sadece zencilerin yaşadığı bir bölgedir Harlem. Sokak içerisinde yer alan zenci gruplar hayatta kalabilmek adına çoğunlukla bir suç çetesinin üyesidirler. Harlem’de suç çetesinin bulunduğu sokak çeteye ait olarak kabul edilir. Bu anlamda çetelerin yaşadığı sokaklar sadece o çete elemanları tarafından kullanılmakta, başka bir kişi ya da çete üyesi o sokağa gir(e)memektedir. Bu durum Harlem içerisinde ki hemen hemen tüm sokaklar için geçerlidir.

Görüldüğü üzere sokak, hukuki açıdan (yer anlamında) toplumun tüm bireylerine açık olmasına karşın, sokağın kullanım amacından dolayı (mekân anlamında) aslında sadece belli bir topluluğa açıktır. Türkiye’de bu durumu Amerika Birleşik Devletleri’nde (A.B.D.) olduğu gibi siyah-beyaz meselesi üzerinde görmek mümkün değildir. Türkiye’de A.B.D.’de ki kadar belirgin olmamakla birlikte sokakların ya da sokaklarının belli bölümlerinin Türkiye’de yaşayan nüfusa göre bölündüğünü de görebiliriz. Çingenerin buldukları sokaklar, Kürtlerin buldukları sokaklar, Göçmenlerin buldukları sokaklar bu tip ayrışımara örnek gösterilebilir. Türkiye özelinde sokakların daha çok sosyo-ekonomik seviye farklılıklarına göre ayrıştığını izlemek mümkündür.

Sokaklar kamusal alanlar içerisinde yaşayan, nefes alan yegane alanlardır. Sokaklara bu özelliğini kazandıran yapı ise aslında, sokakları sokak yapan ve kendi içlerinde belirgin olarak yer alan simgelerdir. Bu simgeler kimi zaman Roma İmparatorluğu’nda olduğu gibi nesnel bir yapı olan heykel, kimi zaman da gözle

görülemeyen fakat toplumda herkesçe bilinen etmenler (sokağın sosyo kültürel, ekonomik seviyesi gibi) olabilir. Bu açıdan bakıldığında, kamusal alanın “yer” çerçevesi kapsamında karşımıza çıkan sokak kavramı, toplumun üyeleri tarafından kullanılırken kimi zaman (belki de çoğu zaman) mekânlaştırılır. Yukarıdaki Harlem örneği bu mekânlaştırma için de güzel bir örnek teşkil etmektedir.

İzmir özelinde bakıldığında ise buna en iyi örnek olarak Alsancak Kıbrıs Şehitleri’ni gösterebiliriz. İzmir eğlence hayatının can damarı olan bu sokağın “yerin” tamamı yaş gruplarına göre, farklı müzik dinleyici gruplarına göre, farklı sosyo-ekonomik sınıflara göre, sokağı kullanan kişiler tarafından bölünmüş (mekânlaştırılmış) olduğunu görürüz. Bu mesele sokak müzisyenleri pratiklerindeki yer seçimi meselesine de çok net bir şekilde yansımıştır. Bu mekânlaştırma süreci sokak müziği yapan müzisyenler tarafından çok net tespit edilerek, kendi müziklerine uygun mekânları seçmelerinde birinci sırada önemli olan kriterdir.

2.4. Özel Mekân ve Özel Mülkiyet Olarak “Sokak”

Tarım devrimine kadar avcılık ve toplayıcılıkla geçinen topluluklar, özel mülkiyet kavramına sahip değildi, çünkü topluluk, ortak olarak herkes için yetecek kadar ürün topluyordu. Toplanan bu ürünler meydana getirilerek yığılıyordu ve herkes ihtiyacı kadar alıyordu. Üretimde herhangi bir artık söz konusu değildi, çünkü zaten avladıklarını ve topladıklarını (meyve, sebze) muhafaza da edemiyorlardı. Herkesin erzakı bittiğinde ava gidildiği için, muhafaza etmeye gerek de yoktu. Tarım devriminden sonra, insanlar tüketebileceklerinden çok daha fazla mahsul elde etmeye başladılar. Üretilen bu ürünlerin depolanma olanağı da tarım devrimi ile birlikte doğmuş oldu. Dolayısıyla, ürün ortaya çıkınca, fazlalığın kime ait olacağı sorusu da ortaya çıkmış oldu. Böylelikle ilkel komünal topluluklar sona erdi ve tarlaların etrafı çevrilmeye başlandı. Özel mülkiyetin doğuşu böylelikle başlamış oldu ve beraberinde özel mülkiyetin takipçisi olan “miras” meselesini getirdi.

Avcı-toplayıcı toplumlarda (çoğunda) çocukların biyolojik ebeveynlerinin önemi yoktur ama artık devredilecek bir ürün söz konusu olduğu için insanlar, hangi

çocukların kendi çocukları olduğunu bilmek istediler. Bu nedenle de erkekler birlikte oldukları kadınlara işaret koymaya başladılar. Kadınları işaretleme mekânizması aslında evlilik kurumunun ortaya çıkışıydı. Açıklamalardan da görüldüğü üzere, özel mülkiyetin doğuşu, endüstriyel kapitalizmden çok önce ortaya çıkmış ve “aile”, “hukuk” gibi “ekonomi” dışındaki alanları da derinden etkilemiş bir kavramdır.

Özetle belirtmek gerekirse, özel mülkiyet, üretim araçları ile üretim yerlerinin kişilere ait olması anlamına gelir. Dolayısıyla üretimden elde edilecek tüm getiri üzerindeki tasarruf hakları da üretim aracı sahibi olan kişiye ait olacaktır. Bu tanım ilk üretim tarzlarının doğuşu ve peşinden gelen kapitalizmin temel taşlarını oluşturur.

Arendt, insanoğlunun bilinçli veya bilinçsiz olarak yaptığı ilk ayrımın kutsal olan ve kutsal olmayan ayrım olduğuna dikkat çeker. Bu ayrımın kamusal ve özel alan ayrımına dönüşmesi ise Antik Yunan kültüründe olmuştur. Yunanlılar, başka toplumlarda benzeri görülmemiş, kent devleti adı verilen bir siyasi örgütlenme biçimi kurmuşlardır. Yunan kent devletlerinin kurulması ile birlikte “koine” ve “oikos” olarak adlandırılan iki farklı yaşam alanı ortaya çıkmıştır. Koine, özgür yurttaşların ortak kullandığı Polis’in alanı olarak kabul edilip, kamusal alana karşılık gelirken, oikos, tek tek bireylere ait olduğu düşünülen, hane hayatını temsil etmekte ve özel alana karşılık gelmektedir.

Özel alanı, mekânsal olarak ailenin sahip olduğu mülkiyetle özdeşleştiren Arendt, bireyin hayatı ve türün devamını sağlayan, fiziki zorunlulukların üstesinden gelinen alana karşılık geldiğini öne sürer. Yani Antik Yunanlılar için olduğu gibi, Arendt için de özel alan, insanların biyolojik istek ve ihtiyaçlarını giderdikleri bir mekân olmakla birlikte bir yandan da ekonomik meselelerini hallettikleri bir alan konumundadır. Özel alanda insanlar, zorunlulukla karşı karşıyadırlar ve onun doğal güdülemesine tabidirler. Bu yönüyle de özel alan, Arendt’in düşüncesinde, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulan, insan yapımı yapay bir alan olarak değil, insanların dünyaya geldiklerinde kendilerini içinde hazır olarak buldukları doğal ya da verili bir alan olarak belirir.

Özel alanın doğal bir alan oluşu, onun siyaset öncesi bir örgütlenme biçimine karşılık geldiğini gösterir. Bu açıdan Arendt, kamusal alanın aksine özel alanı, siyasi

olmayan etkinliklerin alanı olarak kabul eder. Bu alanda konu siyasi etkinlikte bulunmak değil, yaşamı sürdürmek ve korumaktır. Yaşamın zorunluluğa bağlı etkinlikler çerçevesinde sürdürülmesi, doğal olarak beraberinde özgürlüğün yokluğunu da getirir. Bu bağlamda Arendt özel alanı, özgürlüğün olmadığı bir alan olarak kabul eder ve özgür olmayı yaşamsal aciliyetlerin (ekonomik meselelerin) üstesinden gelebilmiş, yani özel alanın dışına çıkabilmiş insanların sahip oldukları bir olgu olarak değerlendirir. Bu açıdan ele alındığında özgür olabilmek, yurttaş olabilmeyenin, dolayısıyla siyasi haklardan faydalanabilmenin temelini oluşturur (Yılmaz 2007:14).

“Mülkiyet kavramı üzerine çalışmalar yapan John Locke özel mülkiyet kavramını oldukça geniş bir anlamda kullanmıştır. Locke, yaptığı çalışmasında mülkiyet kavramı için İngilizce’de mülkiyet anlamına gelen “property” ve “estate” sözcüklerini kullanır. Property sözcüğü ile mülkiyetin yanı sıra yaşam ve özgürlüğü de içeren, bir insanın sahip olduğu geniş anlamdaki mülkiyeti dile getirir. Estate’i ise, bildiğimiz dar anlamda (konut, ev, arsa, tarla) mülkiyet için kullanır.” (Şenel 2011:245-345)

Locke’a göre, dünya tanrı tarafından insanlara ortak olarak verilmiş olmasına rağmen, bir kişi bu ortak mülkün emeğini yatırdığı kısma hak iddia edebilir çünkü o kişinin emeğine sorgulanamaz bir hakkı vardır. Bir kişi emeğini toprak gibi bir kaynağa karıştırdığında, o kişi sadece emeğinin ürününe değil, aynı zamanda o doğal kaynağa da (emeğinin üretim alanına) hak iddia edebilir.

“Dünya ve diğer canlılar insanlara ortak olarak verilse de, her insan kendi benliğine sahiptir. Bunda kişinin kendisinden başka hiç kimse hak iddia edemez. Bedeninin emeği, el işleri o kişinin kendisine aittir diyebiliriz. Kişinin doğadan kopardığı ne varsa, doğanın verdiği hangi şeye emeğini katmışsa, o şey o kişiye aittir ve dolayısıyla kişi o şeyi kendi mülkü yapar... hiç kimse fakat sadece o kişi, en azından başkalarına ortak olan doğadan yeterince ve iyi bir durumda kaynak bıraktığında, bir kez emeğini kattığı şeye hak iddia edebilir.” (Doğan 2007:86)

Mülkün ilk ve takip eden sahipliğinin temeli olarak bir obje üzerinde sarf edilen emeği kabul etmenin ana nedenlerinden birisi emeğin insanın doğal hakkı olduğu vücudunun veya fiziksel varlığının bir uzanımı olmasıdır. Eğer bir kişinin

emeği kendisine aitse, o kişinin üzerinde emeğini, enerjisini harcadığı objeye hakkı vardır.

“Bir madeni yer altından çıkarmak için emek sarf eden Ali, emeğinin ürününe hak kazanır. Adalet, o madeni yer altından çıkarmak için hiç bir şey yapmayan Mehmet’in Ali’nin emeğinin ürününe Ali ile aynı hakkı olmamasını gerektirir. Bir kişinin emeği temelinde hak ettiği bir ürünü o kişiden alıp, hak etmeyene vermek bize adil görünmez. Ayrıca, emek ve ahlak açısından da, bir kişinin mülkiyet hakkının tanınması ve bu hakka saygı gösterilmesinin temelidir. Bir kişinin büyük çaba, zaman ve enerji harcayarak elde ettiği bir ürün başkası tarafından tahrip edilir veya güç kullanımı yoluyla zorla elde edilirse, bu davranış bize itici gelir. Böyle bir davranış, sadece insanların haklı kazanımlarına saygısızlıkla eř anlama gelmekle kalmaz, aynı zamanda onların yaşama planlarına müdahale etmek anlamına da gelir. Bir kişi üretir üretmez ürettiği ürüne olan hakkını kaybederse, o kişi ürettiği ürünlerin mülkiyetine dayalı olarak gelecek için planlar yapamaz.” (Doğan 2007:87)

Özet olarak, Locke’a göre insanın mülkiyet hakkının iki yerden kaynaklandığı ortaya çıkar:

1. Emeğini, dolayısıyla kendisinin bir parçasını nesneye katmasından,
2. Yaşamak için sahip olmak zorunda olmasından.

Birincisi açısından mülkiyet, herkesin aynı şeyi yapmaya hakkı olduğundan bir nevi sözleşmeye dayanan haktır. İkincisi bakımından ise, insan doğasından kaynaklandığı için, doğal bir haktır (Locke 2012:40).

Özel mülkiyet; Türk Medeni Kanununun 704 ve 761. maddeleri arasında; “Gerçek veya tüzel kişilerin yasal sınırlar çerçevesinde diledikleri biçimde kullanabildikleri taşınır, taşınmaz, maddi veya fikri varlık sahipliği” olarak tarif edilmektedir. Kavramın tarifi aslında kapital sisteminde en önemli yapı taşlarından birine de işaret etmektedir.

Bu çalışma içerisinde özel mülkiyetten bahsetme ihtiyacını son zamanlarda alış-veriş merkezlerinin (AVM) mimari tasarımlarını caddeler, sokaklar ve meydanlar şeklinde yapmaları ve bu tasarımı da orada bulunan kişilere sokak olarak sunmalarından kaynaklanmaktadır. Sermayeye ait olan arsa içerisinde yaratılan “suni” sokaklar sermaye tarafından oraya gelen kişilere kamusal alan gibi

sunulmaktadır. Alış-veriş ya da farklı etkinlikler (sinema, yeme-içme, konser dinleme, vb.) için orada bulunan kişiler ile yaptığım görüşmelerden oradaki kişilerin, kendileri için yaratılmış olan bu suni sokakları aslında kamusal alan olarak algıladıkları da ortaya çıkmaktadır.

İzmir özelinde buna en iyi örnek, Bornova semtinde toplam 200.000 m² üzerine konumlanmış olan “Forum Bornova” gösterilebilir. Forum Bornova'nın sokak konseptinin bu anlamdaki başarısı kapalı bir mimariye sahip olan diğer başka AVM leri de olanakları doğrultusunda kendi bünyelerinde her ne kadar sınırlıda olsa sokak konseptini yaratmaya itmiştir.



Harita 1

Forum Bornova Tanıtım Kitapçığı



Harita 2

Forum Bornova Tanıtım Kitapçığı

Yukarıdaki Forum Bornova planlarına bakıldığı zaman AVM nin iki katlı olduğunu ve her iki katının da sokaklar ve bu sokakların açıldığı meydanlar şeklinde konumlandırıldığını görebiliriz. İlk dikkati çeken şey Forum'un girişinde IKEA ve KİPA alış-veriş mağazalarının bulunduğu. Bu iki dev yerleşkenin haricinde AVM nin zemin katında çoğunlukla küçük alış-veriş merkezleri ile uluslararası üç kahve dükkânı ve yerel üç adet pastahane görülmektedir. Birinci kat ise tamamen restoran kısmına ayrılmıştır.



Resim 3

Forum Bornova Batı Kanadı (Forum Bornova Tanıtım Kitapçığı)



Resim 4

Forum Bornova Doğu Kanadı (Forum Bornova Tanıtım Kitapçığı)

Alış-veriş merkezlerindeki sokak konseptini kamusal alan olarak göstermek için AVM yöneticileri de büyük çaba sarf etmektedirler. En basit düzlemde yöneticiler her yıl düzenli olarak bu suni sokaklarda Sokak Şenlikleri, Sokak Sanatı Gösterileri ve Sokak Müziği etkinliklerine yer vermektedirler. Ayrıca müzisyenlerden gelen talep doğrultusunda, AVM yöneticileri forum içerisindeki suni sokaklarda, müzisyenlerin kendi sokak performanslarını yapmalarına izin vermektedir.

Burada gerçekleşen müziğin ne kadar sokak müziği olduğunu ya da olmadığını anlayabilmek için özel mülkiyet kavramını anlamak ve onun kamusal alan ile arasındaki farkı net bir şekilde çizmek gerekmektedir.

Sokak müzisyenleri ile yaptığım görüşmeler sırasında kendilerini sosyalist, eşitlikçi olarak tanımlayan, liberal ve kapital sistemin tamamen karşısında olduğunu altını net bir biçimde çizen müzisyenler AVM sokaklarında müzik yaptıkları zaman yine de sokak müziği yaptıklarını ifade etmektedirler. Kazandıkları parayı da AVM yönetiminden değil bizzat oradaki dinleyicilerden kazanmalarını da yaptıkları için sokak müziğinden bir farkı olmadığını göstermek için kullanmaktadırlar. Bu karmâşıklık aslında sokak müziği yapan müzisyenin sokak müziğini bir iş olarak görmesinden ziyade, sokak performanslarını sadece yaptığı müzik pratiklerinden biri olarak gördüğünü doğrulamaktadır.

Sonuç olarak AVM içerisinde yapılan müzik pratiği AVM için bir “imaj reklamı” olmakta, müzisyen için ise müzik yaparak para kazandığı bir performans olmaktadır. AVM için olduğunu söylediğimiz imaj reklamı sokak müziği ile ilgili olarak başka örneklerle dünyanın birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır.

2.5. Dünyadaki Sokak Müziği ve Reklam İlişkileri

Günümüz sokak müziğinin bugünkü modern formatına kavuşmasında, reklamcılık sektörü büyük rol oynamıştır. 1800’lü yıllarda Japonya’da ki firmaların sokak müzisyenlerini kendi firmalarının reklamlarını yaptırmak için kiralamaya başlamasıyla gerçekleşen bu ticari kullanım dünyanın geri kalanı içinde örnek teşkil etmiştir. Kısa sürede diğer dünya ülkelerindeki şirketler de sokak müzisyenlerini, kendi reklamlarını yaptırmak için kullanmaya başlamışlardır. Özel mülkiyet başlığı altında tartıştığımız Forum Bornova AVM’nin sokak müzisyenlerine karşı olan tutumu, uygulanan bu reklam politikasının İzmir’deki bir örneği olarak gösterilebilir. Diğer bir yandan sokak müzisyenlerinin yaptıkları geleneksel müzikler ve bu müzikleri yaparken giydikleri geleneksel giysileri ile sahip oldukları otantik görüntü, restoran ve barlar için mükemmel bir canlı müzik yaptırma alternatifini oluşturmuştur.

Japonya’da bulunan chindonyalar ile Meksika’da var olan mariachiler bu konuda başı çekmişlerdir. Günümüzde bile Meksika’da mariachiler, hala ülkenin en iyi sokak ve meydanlarında yer alan yüksek kalitedeki restoran ve barlarda turistlere müzisyenlik yapmaktadırlar. Küba’da aynı konu ile ilgili güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Ülkenin kötü ekonomik koşullarında yerel kıyafetleri ile turistlere geleneksel Küba müziği çalan müzisyenler, turistlerden topladıkları bahşişlerle ülkenin en iyi kazananları arasındadırlar. Bu müzisyenler akşamları da çoğunlukla ülkenin turistlere yönelik olan Maria La Gorda denen bölgedeki restoran ve barlarında müzik yapmaktadırlar.

Bir diğer reklam türü de turizm de karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın çeşitli ülkeleri kendi turizm tanıtımlarını yaparken müziklerini ön plana çıkartmaktadırlar. Gnawa müziği olarak bilinen Fas müziği dünyaca bilinen bir müzik türüdür. Bu üne kavuşmasında en büyük rolü oynayan faktör 1960’lı yıllarda yaşanan rock ve hippie dönemindeki rockerlar ile hippilerin Fas’ı kendi tatil bölgeleri olarak kullanmalarıdır. Buraya gelen Jimi Hendrix gibi ünlü rock müzisyenleri Gnawa müziği ile tanışmıştır. Müziğin hem kendisinden hem de ruhani yönünden etkilenen müzisyenler kendi müzikleri ile bu müziği harmanlamışlardır. Böylelikle ortaya “experience” denilen yeni bir “psychedelic rock” türü çıkmıştır. Bu olay Fas Müziği’nin dünyaca tanınmasını sağlamakla birlikte Fas Hükümeti’nin de bu ünü kendi turizm reklam kampanyalarında kullanmaya başlamasına ön ayak olmuştur. Günümüzde, “Morocco Music” Fas hükümeti tarafından turizm tanıtımlarının vazgeçilmezidir.

Benzer bir başka örneği de Endonezya’nın Bali adasında görmekteyiz. Bali, sahip olduğu ekolojik zenginlik yanında çok farklı bir müzik yapma pratiğini de bünyesinde barındırmaktadır. “Gamelan” olarak isimlendirilen bu müzik türü Endonezya hükümetinin turizm tanıtımlarında mutlaka yer verdiği bir araçtır. Brezilya hükümetinin de benzer bir şekilde Rio Karnavalı ile ilgili reklam kampanyaları samba müziğine ve dansına dayanmaktadır. Başlangıçta sadece Rio Karnavalı’nı tanıtmak için müzik kullanan hükümet, günümüzde tüm ülkenin turizm tanıtımlarında Rio Karnavalı’nı, dolayısıyla da müziğini kullanmaktadır. Tüm bu majör örneklerin yanında daha birçok ülkenin kendi turizm tanıtımlarında müziğe yer verdiğini görebiliriz.

2.6. Sokak Müziği Performans Tipleri

Günümüzde “eğlence” başlığı altında yapılan sokak müziği performanslarını incelediğimiz zaman üç farklı sokak müziği yapma pratiği ile karşılaşmaktayız. Birinci pratik tipi olarak *Daire Şovu* (ing. Circle Shows) gösterilir. Bu pratik tipinde sokak gösterilerinde performansı sergileyen kişinin çevresi dairesel olarak kalabalık bir izleyici kitlesi tarafından sarmalanır. Bu tip performanslarda müzik pratiklerinin yanında mutlaka dans, jonglörük, tiyatro, pantomim, sihirbazlık, kukla gösterimi ve çeşitli akrobasi gösterileri de yer almaktadır. Daire çevresinde dizilmiş olan izler kitle kimi zaman çok büyük sayılara ulaşabilmekle beraber, kimi zaman da sadece orada bulunan bir kaç kişiden oluşmaktadır. İkinci tip müzik pratiği *Yaya Gösterisi* (ing. Walk-by act) olarak isimlendirilen performans türüdür. İkinci tip gösteri pratiğinde müzisyen yol kenarında, yoldan gelip geçen yayalara müzik yapmaktadır. Bu performans tipinde herhangi bir başlangıç ve bitiş bulunmamakta, müzisyen istediği zaman, istediği kadar performans sergilemektedir. Son olarak, üçüncü performans tipi ise *Restoran Müzisyenliği* (ing. Caffee Busking) olarak isimlendirilir. Üçüncü tipte müzisyen, bir bar, restoran ya da kafede sadece dinleyicilerin verecekleri bahşişler karşılığında müzik yapar. Mekân sahibi müzisyene mekân temini yanında kimi zaman da kullandığı amfi ya da benzeri elektrikli müzik aletleri için elektrik sağlar ancak hiç zaman para ya da müzisyene çıkar sağlayacak başka bir şey (yiyecek, içecek, giysi vb.) vermez. İzmir özelinde sokak müziği performansı sergileyen müzisyenler seçtikleri mekânın tipine ve konumuna göre yukarıda bahsi geçen performans tiplerinden birini uygulamaktadırlar.

2.7. Teknoloji ve Sokak Müziği İlişkisi

Günümüzde yapılmakta olan sokak müziği pratiklerini kullanılan enstrümanlar açısından inceleyecek olursak; sokak müziği yapma pratiklerinde eski pratiklerden farklı olarak daha fazla teknoloji kullanılmaya başlandığını görürüz. Kullanılan bu teknolojiyi “teknolojik donanım ile internet kullanımı” ve “sosyal video paylaşım siteleri” olarak iki ana başlık altında toplayabiliriz.

2.7.1. Teknolojik Donanım ve Sokak Müziği İlişkisi

Artık sokak müziği içerisinde sıkça teknoloji destekli müzik yapma araçları (dj. setup, bilgisayar, teknoloji destekli yeni tip enstrümanlar, amfilikatörler) görmekteyiz. Ayrıca sokak müzisyenleri interneti de aktif olarak kullanmaya başlamışlardır. Nasıl sokak müziği yapılır?, Sokak müziği yapmak için uygun mekânlar, Tatilde sokak müziği yapmak için gidilebilecek yerler, En iyi Sokak Müziği Repertuarı gibi kitaplar alabilmekte, bir yandan da Chicago için en iyi sokak müzikleri ve benzeri e-kitaplar indirerek uluslararası bir sokak müziği yapma pratiği geliştirebilmektedirler.

Amerika ve Avrupa Birliği içerisinde tren ile ulaşımın çok ucuz olması sebebi ile sokak müzisyenleri rahatlıkla Amerika'da eyaletleri, Avrupa'da da ülkeleri değiştirebilmektedirler. Bu ucuz ve kolay ulaşım müzisyenler için e-kitapları vazgeçilmez bir hale getirmiştir. İnternet üzerinden gidecekleri yer ile ilgili repertuar araştırması yaparak o bölgeye özgü beğenilen şarkıları da repertuarlarına kolayca ekleyebilmektedirler.

Müzik teknolojisinin gelişmesi ile birlikte sokak müzisyenlerinin müzik yapma pratiklerine bunu kolayca adapte ettiğini görürüz. İlk olarak midi playerlar geliştirilip portatif hale getirildiğinde, sokak müzisyenleri yaptıkları performanslara bu playerları dâhil etmişlerdir. Böylelikle solo çalan bir sokak müzisyeni bir anda orkestra performansları sergileyebilir hale gelmiştir. Diğer bir yandan çığır açan bir başka gelişme de gitar amfileri olmuştur. Sokak müzisyenleri çıkarılan bu amfiler ile birlikte daha güçlü ve farklı performanslar yapmaya başlamışlardır. Günümüze gelindiğinde artık bu gitar amfileri “combo” diye tarif edilen ve üzerinde birçok gitar ve vokal efektleri barındıran ve en önemlisi pille çalışan hale getirilmiştir. Aynı anda 3 farklı enstrüman ya da mikrofonların bağlanabildiği bu amfiler sayesinde müzisyenler sadece bir amfi taşıyarak istedikleri her yerde müzik yapabilmeye başlamışlardır. Bu tip amfileri tasarlayan Roland, Ibanez ve Line6 gibi firmalara baktığımız zaman bu amfileri sokak müzisyenleri için tasarladıklarını özellikle belirtmektedirler. Ürünlerinin tanıtım kampanyalarında ürünlerinin, sürekli olarak sokak müziği performanslarını nasıl daha kolay ve renkli bir hale getirdiğinden bahsetmektedirler. Roland firması gitar için ürettiği amfileri “cube” serisi ile

isimlendirmiştir. Bas, akustik ve elektrogitar için üretilen bu amfiler arasına 2010 yılından itibaren sokak müziği yapmak için özel dizayn edilmiş kalem pil ile 15 saat çalışabilen, son derece hafif ve çıkış gücü oldukça kuvvetli bir amfi eklenmiştir. “Cube Street” (www.roland.com/products/en/CUBE_Street/) adı verilen bu model, diğer cube amfilerinden farklı olarak aynı anda üç enstrüman ve mikrofon girilebilecek şekilde dizayn edilmiştir. Ibanez firması da Roland ile benzer bir strateji izlemiş ve sokak müziği yapmak için geliştirilmiş özel bir seri çıkarmıştır. Bu amfi modellerine “troubadour” ismini vererek te ürünün sadece sokak müzisyenleri için üretildiğinin altını çizmiştir. (www.ibanez.com/Electronics/Series-Troubadour). Bu da aslında bu tip donanım geliştirilmesinin doğrudan sokak müzisyenlerine hitap ettiğinin bir başka kanıtı olarak kendini gösterir.

Günümüzde bir başka teknolojik devrim de bilgisayar endüstrisinde yaşanmaktadır. Bilgisayarların ve lap-topların yerini artık Ipad ve benzeri tablet bilgisayarlar almaktadır. Apple firması ilk Ipad’i yaptığı zaman tabletin içerisine müzik ile ilgili birçok program eklemiştir ya da bu programları Apple Store denilen Ipad program marketine koyarak satışa sunmuştur. Kullanıcılar arasında, bu programların en çok ilgi çekenleri sanal enstrümanlar olmuştur. Ancak bunlar bilgisayarlardaki “virtual instruments” lerden farklı olarak sadece sesi taklit etmemekte, enstrümanın kendisini de taklit ederek enstrümanları dijital hale dönüştürmüştür. Bir ipad kullanıcısı gerekli programları yüklediği zaman Ipad’in ekranı üzerinden kolaylıkla gitar, piyano, sitar, saksafon ve benzeri daha bir sürü enstrüman çalabilmektedir. Bu durum çok kısa bir zaman süresi içerisinde sokak müzisyenlerinin de kullandığı bir araç haline dönüşmüştür. Amerika ve Avrupa’da artık Ipad enstrümanları çalan sokak müzisyenlerine rastlanmaktadır. Bu sokak müzisyenleri kimi zaman 4-5 kişilik ipad orkestraları olarak, kimi zaman da solo ipad müzisyeni olarak karşımıza çıkmaktadır. San Francisco’da ipad davulcusu¹, yine San Francisco’da Ipad rapçisi², Moskova’da ise Ipad sitarcısı’na³ rastlamak mümkün olmaktadır. Benzeri örnekleri rahatlıkla çoğaltmak mümkündür. İnternette sokak müziği ile ilgili var olan forum, tartışma platformları ve bu müzisyenlerin youtube ve

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=cedFVPeckyA>

² <http://www.youtube.com/watch?v=sTwfdczjMzc>

³ <http://vimeo.com/15341913>

benzeri sitelere yükledikleri videoların altında “Ipad sokak müzisyenliğinin” çoktan bir “trend” olduğunu kabul etmiş birçok müzisyen ile ilgili yazıları okumak mümkündür. Bu müzisyenler artık kendi aralarında en iyi Ipad enstrümanı, en iyi Ipad orkestrası gibi bilgi paylaşımı yapmaya başlayarak sokaklardaki müzik pratiklerinde kullanmaya başlamışlardır. Bu ilginç gelişme doğrultusunda Google firması tarafından geliştirilen rakip işletim sistemi olan Android sistemi de tabletlerinde, tıpkı Ipad tabletlerde olduğu gibi sanal enstrümanlar tasarlamaya başlamıştır.

2.7.2. Video Paylaşım Siteleri ve Sokak Müziği İlişkisi

Teknolojik veya “eski tip/akustik” enstrüman kullanan bir çok sokak müzisyeni çok uzun bir süredir kendi performanslarını internetteki video sitelerinde yayınlamaktadırlar. Bu sokak müzisyenleri kendilerini “cyber busker” (siber sokak müzisyeni) olarak adlandırmaktadırlar. Müzisyenler yaptıkları sokak performanslarını youtube, vimeo, daily motion vb. video paylaşım sitelerine yükleyerek kendi tanıtımlarını yapmaktadırlar. Sokak müzisyenleri, video paylaşım sitelerinde yer alan performanslarının altına (bu bazen videonun altındaki yorumlar ya da açıklama kısmı, bazen de videonun içerisinde bir altyazı olabilmektedir) izleyicilerin bu performans kayıtlarını satın alabilecekleri internet sitelerinin linklerini koyarak, izleyicileri i-Tunes, Soundcloud, Mixcloud, Beatport ve benzeri mp3 satış kanallarına yönlendirmektedirler. Bu şekilde eserlerini dinleyicilerine para karşılığı satmaya başlayan müzisyenler sokak müziğinden para kazanmak için interneti de bir alternatif olarak kullanmaya başlamışlardır. 2010 yılında youtube’ a yüklediği Je Veux⁴, Les Passants⁵ ve Dans Me Rue⁶ isimli şarkıları ile internette en çok izlenenler arasına giren ve sonrasında tüm dünyaca tanınmaya başlanan Fransız kadın şarkıcı ZAZ bu yöntemi kullanarak ünlü olan sokak müzisyenlerine en iyi örneklerden bir tanesidir.

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=AQ9zeDd0mpg>

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=sp3G50jBRuU>

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=MOk5yYLAQvU>

Bir diğerk internet kullanım yöntemi olarak ta sokak müzisyenleri kendi internet sitelerini kurma yoluna giderler. Bu sayede kendi sitelerinden hem kendi tanıtımlarını yapmakta, hem de şarkılarını kendi internet siteleri üzerinden satabilmektedirler.

2.8. Sokak Müziğinin Hukuki Boyutu

Çalışmamızda sokakları kamusal alan ve sermaye tarafından yaratılan özel alan (suni sokaklar) olarak ikiye ayırmıştık. Şimdi sokak müzisyenlerinin bu alanlarda performans sergilerken hem sahip oldukları stratejilerin bir kısmını anlamak hem de müzik pratikleri içerisinde sokak müziğinin tam olarak nereye oturduğunun daha rahat algılanmasına yardımcı olmak amacı ile meselenin birde hukuki boyutuna bakalım.

Sokak müziği ya da sokak sanatı ile ilgili olarak yazılmış ilk kanuna milattan önce 451 yılında Roma İmparatorluğu'nda rastlamaktayız. Bu kanuna göre kamuya açık alanlarda devlet hakkında şarkı söylemek, komedi yapmak ya da demeç vermek kesinlikle yasaktır ve cezası da idamdır. Orta Çağ'a kadar devlet harici konularda serbest olan sokak aktiviteleri 1530 yılına gelindiğinde VIII. Henry'nin çıkarmış olduğu kanunla yasaklanmıştır. VIII. Henry'nin çıkardığı kanunda sokak müzisyenleri dilencilerle aynı statüye konmakta ve kesinlikle yasaklanmaktadır. Yasaya uymayıp sokak müziği yapanlar iki gün hapis cezası ile cezalandırılmaktadır. Günümüzde ise sokak müziği ile ilgili olarak ülkelerin farklı yasa uygulamaları bulunmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri, sokak müzisyenleri için kamuya açık alanlarda özel yerler hazırlamış ve buralarda sokak müziği yapılmasına izin vermiştir. İngiltere'de sokak müziği belli limitler çerçevesinde serbest bırakılmıştır. Örnek olarak İskoçya'nın yerel çalgısı olan gaydanın her yerde çalınmasına yüksek sesinden dolayı izin verilmezken diğerk akustik enstrümanlar ile müzik yapmak serbesttir. Bunun yanında müzisyen amfi ya da benzeri ekipmanlar kullanmak isterse bunun için izin almak zorundadır.

Türkiye'ye baktığımız zaman ise durum Amerika ve Avrupa ülkelerinden oldukça farklı bir boyuttadır. Türkiye'de sokak müziği yapmak ile doğrudan ilgili bir kanun bulunmamakla birlikte, sokak müziği kolluk kuvvetlerinin kendi değerlendirmelerine göre yasaktır. Bu yasalarla belirlenmemiş ve ilgili devlet biriminin inisiyatifine bırakılmış yasağın temelinde, kolluk kuvvetlerinin sokak müziğini kamu huzurunu bozmak, işportacılık ve dilencilikle ilişkilendirmesi yatmaktadır. Kamu huzurunu bozmak, işportacılık ve dilencilik ile ilgili olan yasalar bu üç eylemi kesin bir biçimde yasaklamıştır. Şimdi bunlara kısaca göz atalım.

İdare hukukunun temel kavramlarından birisi “kamu düzeni / amme nizamı (ing. Ordre public)” kavramıdır. Medeni bir toplumda kamu düzeni, “bireylerin güvenlik, huzur ve sağlık içinde yaşamaları durumu” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, kamu düzeni kavramının “kamu güvenliği”, “kamu huzuru” ve “genel sağlık” olmak üzere üç unsuru vardır. Müzik (ses-gürültü) ile ilgili olan konular kamu huzuru ile ilgili düzenlemelerde yer almaktadır. Kamu huzuru, “cemiyette, intizamsızlığın, karışıklığın yokluğu, hayatın normal seyrini takip etmesi demektir”. Kamu huzurunu sağlamak ve korumak amacıyla, koluğun, gürültü, duman, koku, toz gibi bireyleri rahatsız edecek, onların huzurunu bozacak faaliyetlere karşı gerekli tedbirleri alması gerekir.

Kamu huzuru ile ilgili düzenlemelerde gürültü yapmak 9 Ağustos 1983 Tarih ve 2872 Sayılı Çevre Kanunu, 30 Mart 2005 tarih ve 5326 sayılı Kabahatler Kanunu ve 3 Temmuz 2005 tarih ve 5393 Sayılı Belediye Kanunu ile yasaklanmıştır. Ancak gürültü yapmak ile ilgili olan kanun düzenlemelerinin zabıta ve polisler tarafından pratikte farklı şekilde uygulandığını rahatlıkla görebiliriz. Bu farklı uygulamaların temelinde, Ramazan ayında geceleyin davul çalmak, sokakta düğün yapmak, sünnet çocuklarını korna çalarak cadde ve sokaklarda arabayla gezdirmek, askere gidenler için davul zurna ile uğurlama yapmak gibi pek çok “gürültücü” gelenek ve göreneğimizin olması yatar.

Gelenek ve göreneklerimizden kaynaklanan bir ses-gürültü-müzik söz konusu olduğunda kolluk kuvvetleri bu duruma çoğunlukla müdahale etmemekte ya da sadece uyarmakla yetinmektedir. Ancak konu sokak müziği olduğunda yasa ile pratik arasındaki davranış farkı belirsizleşmektedir. Geleneklerimizde sokakta müzik

yapmak olmasa da kolluk kuvvetleri bu durum kimi zaman görmezden gelmekte, kimi zaman da kamu huzuru ile ilgili yasalar çerçevesinde müdahale etmektedir.

Zabıtalara sokak müzisyenlerine karşı olan bir diğer ikilemlili tutumu meseleyi ticaret (işportacılık) açısından ele aldığında ortaya çıkmaktadır.

İşyeri açmak isteyen kişi ve kurumlar için gerekli olan tüm düzenlemeler, 14.06.1989 tarihli 3572 nolu İşyeri Açma ve Çalıştırma Ruhsatlarına Dair Kanun'da yer almaktadır. Bu kanuna göre; kamusal alanda ticari bir faaliyet gösterebilmek için yani ticaret yapabilmek için kamusal alanın bağlı bulunduğu devlet kurumundan (sokaklar için bu kurum belediye) izin almak gerekmektedir. Alınan izin çerçevesinde ilgili kişi ya da kuruma bir vergi levhası verilerek yapacağı ticarete resmi olarak izin verilir. Vergi numarasına sahip olan işletme devlet tarafından resmiyet kazanmış iş yeridir. Kanun çerçevesinde gerekli işlemleri yapmayarak yani vergi levhası alamayarak ticaret yapanlar ise "işportacı" olarak kabul edilir. İşportacılar sokaklarda mal alıp satan ve bundan vergisiz olarak (yasa dışı olarak) kazanç elde eden kişilerdir. Bu noktada sokak müzisyenleri de müzik dinletip karşılığında para talep ettiklerinden dolayı kolluk kuvvetleri nezdinde sokaklarda yasadışı ticaret yapan kişiler (işportacılar) konumundadırlar. İşportacıları sokaklardan uzak tutma işi belediyelere bağlı olan zabıta ekiplerindedir. Zabıta sokaklarda yaptıkları denetimlerde işportacıların sattıkları mallara (tekstil, oyuncak, elektronik vb.) el koyarlar. Daha sonrasında da işportacıya idari para cezası yazılır. İşportacılara karşı yapılan bu hukuki müdahalenin aynısını zabıta sokak müzisyenlerine de yapabilmektedir. Kolluk kuvvetlerinin bu davranış biçimine örnek olarak 2010 yılında İstanbul Beyoğlu'nda müzik yapan sokak müzisyenlerinin performanslarının zabıta ekipleri tarafından durdurularak, müzisyenlerin enstrümanlarına el konulmasını gösterebiliriz.

Diğer bir üçüncü konu da dilencilik meselesidir. Dilenci; toplumda genel kabul gören şartlarda yaşamını sürdürebilmek için sahip olması gereken ekonomik imkânlarla sahip ol(a)madığı için veya aslında yoksul olmadığı halde kendisini yoksul göstererek ihtiyaç hissettiklerini elde etmek için veya dilenmeyi bir hayat tarzı olarak benimsediği için ekonomik imkânı olanlardan söz, yazı veya davranışlarla para veya eşya isteyen kimsedir. Dilenci isteğinin gerçekleşmesi için, istekte bulunduğu kişinin

vicdanına, duygularına hitap eden sözler kullanır veya tavırlar sergiler. Dilencilik ise dilencinin yaptığı iştir (Vatandaş 2003;171). Dilenmenin başlıca sebepleri arasında; işsizlik, yoksulluk, hastalık ve sakatlık gösterilmektedir. Dilenciler dilenme işi için, doğrudan para veya eşya isteme ya da bir hizmet karşılığında para isteyerek veya verileni reddetmeyerek dilenme şeklinde iki ana yol izlerler.

Dilencilik Türk Ceza Kanunu'nun 544. maddesinde yer alan kabahat nevi'nden bir suçtur. Türk hukuk sözlüğünde dilencilik terimi genel olarak; "hukuki bir yetkisi olmadığı halde ve hiçbir iş emek ve menfaat karşılığı olmaksızın başkalarından para veya başkaca maddi yardım istemektir" şeklinde tanımlanmaktadır. Böylece dilencilik hukuken korunması gereken bir meslek olmamakla birlikte her hangi bir ticari faaliyet olarak da düşünülemez. Vatandaşların serbestçe dilenme hak ve hürriyetlerinin bulunduğu da söylenemez. Dilencilik kanunlar tarafından kesin olarak yasaklanmıştır. Sokakta ya da herhangi bir yerde dilenmek kesin olarak suçtur. Zabıta dilenciler ile ilgili de tıpkı işportacılar da olduğu gibi dilenciye yakaladığı zaman üzerindeki paraya el koyar. Daha sonrasında da dilencilik yapan kişiye 69 tl. (2012 yılı için) idari para cezası yazılır.

Güzelyalı ve Balçova bölgesinde sokak müziği yapan göçmen müzisyenler dilencilik meselesi altında incelenebilirler. Bu müzisyenler genelde akordeon ile yanlarında bir kadın ve küçük bir çocukla birlikte dolaşarak acıtasyon yoluyla dilencilik yapmakta ve dilencilik meselesini maskelemek için müziği kullanmaktadırlar.

Kamu huzurunu bozma, işportacılık ve dilencilik meselelerindeki durumlar sıra sokak müziğine geldiğinde biraz karışmaya başlar. Zabıta ekipleri sokak müzisyenleri ile karşılaştığı zaman iki farklı yönde ve üç farklı temele dayanarak hareket edebilmektedir. Zabıtalara birinci davranış biçiminde, sokak müzisyenlerini görmezden gelmek vardır. İkinci hareket tarzında, sokak müzisyenlerini kamu huzurunu bozmakla, işportacı gibi davranmakta ya da sokak müzisyenlerine dilenci olarak davranmaktadır. Zabıta ekipleri ikinci davranış tarzı içerisinde yer alan her üç durumda da sokak müzisyenlerinin çalgılarına el koymakta ve onları zabıta amirliğine çağırarak idari para cezası kesmektedir. Bu örnekler son dönemde İstanbul ve İzmir gibi Büyükşehirlerde çokça yaşanmış ve bu durum ana haber

bültenlerinde haber bile olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Bir örnek oluşturması açısından 09.07.2012 tarihinde gerçekleşen ve Yeni Asır Gazetesi'nde Bülent Gürlük tarafından kaleme alınan köşe yazısına göz atabiliriz.

“...Ta Ekvator'dan çıkarak yerel kostümleriyle çeşitli dünya kentlerini dolaşan 8 sokak şarkıcısı, önceki gün Gündoğdu Meydanı'nda konser vermek istemiş. İlginç çalgıları, dansları ve ezgileriyle meydanı şenlik alanına çeviren Ekvatorlular'ın çevresinde onlarca insan toplanmış. Ama özlem duyduğumuz tabloyu karartanlar gecikmemiş ne yazık ki! Yerli şarkılarıyla halkı eğlendiren konuklarımız, 10 dakika sonra başlarında biten zabıtalardan hışmına uğramış. İşgüzar ekiplerin müdahalesi, Gündoğdu'daki müzik şölenini herkesin kursağında bırakmış!

Erdal'dan öğrendiğim kadarıyla, Ekvatorlu gezgin müzisyenler bir ay boyunca İzmirliyle gösteriler sergilemek amacıyla gelmiş. Birkaç gündür şehre renk katan 8 kişilik grup Basmane'de bir otelde kalıyormuş. Kızgın güneşin altında çalarak, şarkılar söyleyerek geçimini sağlayan kızıl benizli dostlarımız dilenci değil! Dünyayı turlayan ve çıkardıkları CD'leri satarak para kazanmaya çalışan grubun tamamı profesyonel müzisyen...

...Bakın, kentteki dilenci terörü yüzünden, o kaldırımdan bu kaldırıma kaçışarak yürüyebiliyoruz...

...İnsanların güzel vakit geçirebileceği meydanlar, uygunsuz park edenlerin, işportacıların, falcıların, seyyar ve sokak satıcılarının işgali altında.

...Onların borusu ancak iskele önlerindeki birkaç gevrekçiyle, dünyayı karış karış dolaşan sokak sanatçılarına ötüyor demek!”

Hürriyet Gazetesi'nin 27.04.2011 tarihli bir başka haberde de 23 Nisan'da Ankara'da sokakta müzik yapan 3 gence Kabahatler Kanunu uyarınca ceza kesildiğini görmekteyiz. Akşam Gazetesi'nde yer alan Soner Arıkanoglu'nun haberine göre de yine Ankara'da müzik yapan bir liseli gruba Kabahatler Kanunu'nun “başkalarını rahatsız edecek şekilde mal veya hizmet satmak” fiilini düzenleyen 37. maddesi uyarınca 75'er lira para cezası kesildiğini görüyoruz.

Sokak müziği ile ilgili gazetelere yansıyan bu haberlerden zabitanın ikinci davranış tipini net bir şekilde görebilmekteyiz. Ancak bu tip haberler gerek haberi yapan kuruluşların, gerekse de okuyucuların olumsuz tepkilerini çekmektedir.

Verilen bu olumsuz tepkiler zabitanın birinci tip davranış modeline yönlenmesine sebep olur. Bu davranış modelinde zabıta, sokak müzisyenini görmezden gelmektedir.

Zabitanın görmezden gelme tavrına en iyi örnek; Alsancak Kıbrıs Şehitleri, Kemeraltı'ndaki Kızlarağası ve Şadırvan, Karşıyaka Çarşı ve Bornova Küçük Park gibi belli bölgelerde sokak müzisyenlerinin sabit periyodlarla sahne almalarına rağmen, bu bölgelerde çalan sokak müzisyenlerinin zabıta tarafından görmezden gelindiğini ve arada bir sadece yönetmelik gereği uyarıldıklarını görmekteyiz.

Mesele “Özel Sokaklar” a gelince, alan özel mülkiyet olduğu için zabitanın görev alanı dışında kalmaktadır. Dolayısı ile de kolluk kuvvetleri burada yapılan performanslara karışmamaktadır. Forum Bornova gibi AVM lerin sahip olduğu suni sokaklarda çalan sokak müzisyenleri AVM nin sokaklarında çalmak için AVM yönetimden izin almak zorundadırlar. Yönetim izin verdiği takdirde (ki AVM yönetimi ile yaptığım görüşme sırasında öğrendiğime göre şimdiye kadar izin vermedikleri sokak müzisyeni olmamış) sorunsuz olarak istedikleri gibi performans sergileyebilmektedirler.

2.9. Kamu ve Sokak Müziği İlişkisi

Günümüzde sokak müziği artık devlet ve şirketler tarafından desteklenen ve kullanılan bir mecra haline de gelmiştir. Devletin, halk ile sanat çatısı altında buluşması ve dolaylı propaganda yapması, düzenlenen sokak müziği festivallerinde sıkça rastlanan bir durumdur. Amerika'da her yıl San Francisco Körfezi, Golden Gate Parkı ve San Jose's Bee Stadyumu'nda düzenlenen sokak müziği festivalleri (ing. busking festivals) bu tip etkinliklere örnek gösterilebilir. Bu festivallerde yine sokak müziği yaparak üne kavuşan Janis Joplin with Big Brother, The Holding Company, The Grateful Dead, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Country Joe and the Fish, Moby Grape, and Jimi Hendrix gibi müzisyenlere yer verilmektedir. Ancak devletin sokak müziğine karşı olan yapmacık tavrı zaman

içerisinde bu tip konserleri buluşma yeri olarak benimseyen hippiler (çiçek çocukları) gibi sistem karşıtı insanların buluştuğu yerler haline dönüşmüştür.

Sokak Müziği Festivali ve Konserleri gibi etkinliklerin de katkısıyla birçok müzisyen sokak müzisyenliğinden sonra üne kavuşmuştur. Ancak üne kavuşan birçok müzisyen sokak müziği yapma pratiğini bırakmıştır. Ancak Glen Hansard gibi bazı müzisyenler, sokak müziği yaparak kazandıkları ünlerine rağmen sokak müziği yapmaya devam etmektedirler. Glen Hansard 2007 yılındaki “Once” isimli filmin müziklerini yapmış (aynı zamanda filmde de oynamıştır) ve aynı yıl “En İyi Film Müziği” Oskar’ını almıştır. Müzisyen, yedi albüm ile bir Oskar Ödülü sahibi olmasına rağmen sokaklarda müzik yapmaya devam etmektedir.

2012 Eylül ayında İzmir Alsancak bölgesinde İzmir Büyük Şehir Belediyesi’nin Küba Konsoloslugu ile birlikte düzenlediği “Sokak Sanatçıları Festivali” de İzmir özelinde, Devlet ve Sokak Müziği ilişkisi olarak gösterilebilir. Bu festival bünyesinde İzmir Büyük Şehir Belediyesi’nin amacı Küba ile mevcut ilişkileri güçlendirmektir. Bu etkinlik için İzmir Büyükşehir Belediyesi “Atölye Deneme Sanat” isimli bir dernekle anlaşmıştır. Dernek, 4 gün süren festival boyunca İzmir’in çeşitli yerlerinde sokak müziği gösterileri düzenlemiştir. Festivalin son günü akşamı ise Küba’dan gelen sokak müziği şarkıcıları İzmir Alsancak Gündoğdu Meydanı’n da bir konser vermişlerdir.

2.10. Özel Sektör ve Sokak Müziği İlişkisi

Tıpkı devletlerin sokak müziği pratiklerini desteklemesi gibi özel sektör de bu pratikleri kendi yaptığı kampanyalar ile desteklemektedir. Çoğu zaman bu destek sponsorluk şeklinde gerçekleşmektedir. Çünkü sponsorluk, reklam ücretleri ile kıyaslandığında maliyetinin daha düşük olması ve hedef kitle oluşturma işini daha kolaylıkla yapabilmesi sebebiyle şirketlerin ilgisini çekmektedir. Şirketler büyüme politikalarını oluştururken sponsorluk faaliyetlerine önem vermektedirler. Şirketlerin sanat faaliyetlerine sponsor olarak destek vermesinin ana sebebi ise, kendi imajlarını oluşturma aşamasında sanat sponsorluğunun o şirkete büyük katkı sağlayarak “marka

değeri” ni arttırmasıdır. Genel olarak kuruluşlar, sponsorluk faaliyetlerini imajlarını sağlamlaştırmak, kurum kimliklerini oturtmak, halkın gözünde iyi bir kuruluş olarak algılanmak, faaliyette bulunduğu topluma faydalı olmak ve kuruluşun tanıtımını gerçekleştirmek maksadıyla yapmaktadırlar. Sanat dallarından birine sponsor olan şirket hem “duyarlı” bir imaj çizmekte, hem de kendi ürün reklamlarını kolaylıkla yapabilmektedir. Çünkü sponsorluk yapan kuruluş topluma karşı olan sorumluluğunu, kendisinin yönlendirmediği bir faaliyeti desteklemekle yerine getirerek hem topluma hizmet etmekte, hem de kuruluş imajının gelişmesine katkıda bulunmaktadır (Karadeniz 2009: 64-71).

“Günümüzde şirketler marka imajı oluşturmak ve tüketiciler üzerinde farkındalık yaratmak maksadıyla pazarlama karması elemanlarından biri olan sponsorluk faaliyetlerini sıklıkla kullanmaktadırlar. Sponsorluğun halkla ilişkiler, reklam ve pazarlamaya yönelik olarak üç grup amacı vardır. Sponsorluk, hedef kitle üzerinde daha fazla farkındalık yaratması ve ikna edici olması nedeniyle oldukça etkilidir.” (Karadeniz 2009:62)

Dünyada şirketlerin müzik ile ilgili olan işbirliklerine kolaylıkla ve bol miktarda rastlamak mümkündür. Ancak firmalar sponsor olacakları etkinlikleri o andaki “moda” ya göre ya da satmakta olduğu ürünün alıcı kitlesine göre seçmektedir. Finans kurumları daha “elit” olarak kabul ettikleri caz, klasik müzik gibi türlere sponsor olmayı tercih ederken, gençlere yönelik ürünler pazarlayan firmalar ise daha “genç” müzik türlerine sponsor olmayı tercih etmektedirler. Genelde firmalar kendi adlarına belirlediği (seçtiği) slogan ile uyuşan bir müzik türüne sponsor olmayı tercih etmektedirler.

Bu konuda en net örnek olarak son 3 yıllık süreçte Efes Pilsen bira markasının yaptığı “Sokak Müziği” festivali gösterebiliriz. “Sokakta Hayat Var” sloganı ile yola çıkan firma İstanbul Beyoğlu ve İzmir Alsancak Gazi Kadınlar Sokağı’nda 3 yıldır düzenlediği sokak müziği festivali temalı bir reklam kampanyası yürütmüştür. Ancak 2011 senesinde mevcut hükümetin politikaları ile ilgili nedenlerden dolayı Efes Pilsen firmasının kampanyaya, dolayısı ile festivale sponsor olmasına (düzenlemesine) izin verilmemiştir. Ancak her ne kadar festival durmuş olsa da İzmir Alsancak’ta olan Gazi Kadınlar Sokağı’nda ki “Sokakta Hayat Var” sloganını taşıyan tabelalar hala asılı durmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DEN İZMİR ÖZELİNE SOKAK MÜZİĞİ

3.1. Türkiye'de Sokak Müziğinin Kökenleri

Orta Asya'da var olan Türkler göçebe bir yaşam sürmekteydiler. Sahip oldukları tüm kültürü doğal olarak göç ettikleri yerlere taşımaktaydılar. Türk kültürünü incelediğimiz zaman müzik ile ilgili olarak karşımıza “Ozan” ve “Âşık” gelenekleri çıkmaktadır. Bu gelenek 1071'de Türklerin Anadolu'ya girmesi ile Anadolu topraklarına gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda devam eden müzik gelenekleri, cumhuriyetin ilanından sonra da varlığını sürdürmüştür. Dolayısı ile Türkiye'nin Sokak Müziği Pratiklerinin geçmişini inceleyebilmek için “Türkiye” başlığından ziyade “Türk” başlığına bakmak gerekmektedir.

3.1.1. Türklerde Ozan-Baksı ve Âşık Geleneği

Orta Asya'da başlayan ve Türkler'in Anadolu'ya gelmesi ile değişim gösteren en eski Türk şair ve gezici müzisyenlerinin adı “ozan-baksı” olarak ifade edilir. Ozanlar; Tonguzlar'da “Şaman” (alt ve üst dünyada yardım eden), Moğol ve Boryatlar'da “Bo” veya “Bugue”, Yakutlar'da “Ouioun” (oyun), Altay Türkleri'n de “Kam” (büyü yapan kişi), Samoitler'de “Tadibei”, Finovalar'da “Tietoejoe” (bakıcı), Kırgızlar'da “Baksı-Bakşı” (ağır hastaları tedavi edebilen hekim), Oğuzlar'da ise “Ozan” (insanları eğlendiren ve eğiten) olarak isimlendirilirler.

Bu kişiler şairlik yanında müzisyenlik, sihirbazlık, dansçılık ve hekimlik gibi başka hünere de sahip olan kişilerdi. Zaman içerisinde önem seviyeleri değişmekle birlikte ozanların başlıca görevleri arasında; gökyüzündeki mabutlara (tapılan varlık, ilah, tanrı) kurban sunmak, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, cinler tarafından sebep olunan fenalık, hastalık ve ölüm gibi işleri önlemek, hastalıkları tedavi etmek, bazı ölümlerin ruhlarını gökyüzüne yollamak, hatıralarını yaşatmak gibi muhtelif amaçlar yer alırdı. Yapılması gereken bu görevlerin her birinin göreve özel ayinleri

bulunmaktaydı. Bu ayinler zaman içerisinde kaybolmakla beraber bir kısmı hala Kırgız, Altay ve Kazaklar'da devam etmektedir. Bu ayinlerde şaman ya da baksı birtakım şiirler okur ve onları kendi müzik aletiyle çalar. Burada çalınan eserlerin sihirli bir niteliği olduğu kabul edilir. Bu ayinlerde şamanlar davul ve kopuz kullanmaktadırlar. Türklerin İslamiyeti kabul etmesi ile baksı geleneği ortadan kalkmıştır. Beş yüzyıl sonra Anadolu'da ozan-baksı geleneğinin yerini "Âşık" olarak isimlendirilen gelenek almıştır. Ancak âşıklar, ozanlardan farklı olarak sadece şiir yazmak ve bestelemek görevini üstlenmişlerdir (Köprülü 1962:100-110).

"Âşık, halk arasında saz şairlerine verilen isimdir. Bunlar maddi aşktan manevi aşk derecesine yükselmişler ve bir pirin elinden bade içerek âşıklığa ulaşmışlardır. Bu tür âşıklar halk anlayışına göre "Hak Aşığı" diye adlandırılmış ve ilham kaynakları "İlahi" olarak görülmüştür." (Köprülü 1962:120)

Âşıklık geleneği içeriğini baksı-ozan geleneğinden almıştır. Ozanlık geleneğinin Altay kültüründe önemli bir yere sahip olması gibi, âşıklık geleneği de Osmanlı'da oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Âşıklar geniş halk kitlelerine seslenen şair/besteci olarak kabul edilirdi. Âşık şiirleri bu anlamda toplumun ihtiyaçları doğrultusunda şekillenirdi (Çobanoğlu 2007:333).

"Türk kültürü, yeni yurt edinilen Anadolu'da yeni bir kültürel kimlik kazanıp şekillenirken edebiyat da yeniden yapılanmaya başlamıştır. Milli öze bağlı epik şiirler yazan ozanın yerini İslami öze bağlı lirik şiirler yazan âşık almıştır. Âşık şiiri Osmanlı toplumunun Anadolu'daki köklü kültür ve yapı değişikliğine uğraması sonucu oluşmuştur. Büyük şehirlerin çevresinde oluşan üst kültür yeni bir yaşama biçimi oluşturmuştur. Anadolu'da İslami kültür etkisiyle Orta Asya Türk kültüründen farklı fakat üst kültürü de yakalayamayan bir kültür oluşmuştur. Osmanlı kültürünün merkezi olan İstanbul'da âşık edebiyatı, klasik müzikten de öğeler almış, Klasik Türk Müziği makamları ve aruzlu şekiller geleneğe girmiştir." (Artun 2000:2)

Âşıklık, usta-çırak ilişkisi ile öğretilen ve kulaktan kulağa aktarılan bir kavramdır. Âşıklık kültürü, müzik ve şiirin yanında kendi değerlerini de ustalarından öğrenir. Âşıklar toplumda yaşanan olaylara karşı duyarlı kişilerdir. Toplumun yaşadığı olayları bir yandan ülkenin her yerine ulaklar olarak taşıırken, bir yandan da

olayları yazdıkları şiir ve bestelerle eleştirmekten geri kalmazlar (Özdemir 2011:131).

20. yüzyılda Batı kültürü etkisiyle yeni bir yaşama biçimi arayan Osmanlı toplumunda eski gelenekleri sürdüren, toplumdaki gelişim ve değişimi yakalayıp izleyemeyen âşıklarda şekil değiştirmiştir. Âşık şiirleri büyük ölçüde sözle yaratılır olmaktan çıkarak, saz eşliğinde doğaçlama şiirler söyleyen âşık tipinin yerini önceden beste yapan âşık tipi almaya başlamıştır. Bir diğer değişiklikte usta-çırak ilişkisinde yaşanmıştır. Âşıklar artık geleneği ustalarından direkt olarak değil, onların yaptığı kayıtlardan öğrenmeye başlamışlardır (Artun 2000:6).

“Âşıklık geleneği ürünleri günümüzde sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında üretilmekte kitlelerle buluşmaktadır. Geleneği öğrenmek için çırak olup bir ustaya kapılanmanın yerini büyük şehirlerde saz ve bağlama kursları almıştır. Bu imkanı bulamayanlar kaset dinleyerek, âşıkları ve onların usta malı şiirlerini taklit ederek örtülü bir çıraklık dönemi yaşamaktadırlar.” (Çobanoğlu, 2007:251)

Günümüze gelindiğinde Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yerel olarak âşık toplantıları devam etmekte ve hala geleneğin yaşatılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda âşıklık geleneği ile ilgili çeşitli arşiv çalışmaları yapmaktadır. Ancak bu çalışmalara rağmen âşıklık geleneği teknoloji ve değişen toplum yaşam şekilleri sebebi ile kaybolmaya yüz tutmuştur (Göde 2009:400-401).

3.1.2. Günümüz Türkiye'sinde Sokak Müziği Pratikleri

1800'lü yıllarda “busking” terimi ile şekillenen ve açıklanan günümüz sokak müziğinin Avrupa'dan sonra Türkiye'de kendini göstermesi, son 20 yıllık süreçte dayanmaktadır. Tarihi açıdan Türklerin Anadolu'ya girişinden beri var olan ve bir tür sokak müzisyenliği kabul edilen “âşıklık” günümüz sokak müziği anlayışının dışında kalmaktadır.

Türkiye'de sokak müziği ile ilgili performansların başını çeken şehir kozmopolit yapısından dolayı İstanbul'dur. İstanbul ve özellikle Taksim'de

dolaşmaya başladığımız zaman hemen hemen her müzik türünde sokak müziği yapan yerli ya da yabancı müzisyene rastlamak mümkündür. İstanbul’da sokak müziği yapan müzisyenlere baktığımız zaman, İstanbul’lu olan birçok sokak müzisyeni ile karşılaşırken bir yanda da İstanbul’a müzik yapmak için gelip yerleşmiş sokak müzisyenlerine rastlamak mümkündür. Türkiye’ye yerleşen yabancı müzisyenlerin yanında sürekli olarak dünyayı dolaşıp farklı şehirlerde müzik yapan sokak müzisyenlerini de görmek mümkündür. İstanbul, sokak müziği yaparak dünyayı dolaşan müzisyenlerin tercih ettiği uğrak noktalarının ilk sıralarında yer alır. Sokak müziği yapan müzisyenleri incelediğimiz zaman (yerli ya da yabancı), bir kısmının müzik eğitimi almış olduğunu, bir kısmının ise sokak müziğini hobi olarak yaptığını görürüz. İster profesyonel ister amatör olsun sokak müzisyenleri sokak müziği performanslarını başta para kazanmak olmak üzere aktivizm, protesto ve benzeri amaçlar için yapabilmektedirler.

Sokak müziği performansları İstanbul’da görülmeye başlandıktan kısa bir süre sonra İstanbul’da sergilenen performans sayıları hızla artmıştır. Sonrasında benzeri performanslar Türkiye’nin diğer illerine de (özellikle büyükşehirlerine) hızlıca yayılmaya başlamıştır. Bu hızlı artışta fazlaca yardımı ve önemi olan bir diğer etmen Fatih Akın’ın uluslararası ses getiren filmi “Crossing the Bridge: The Sound of İstanbul” (Köprüleri Geçmek: İstanbul’un Sesi, 2004) isimli belgeseli olmuştur. Bu belgesel içerisinde yer alan “Siya Siyabend” ile “Kara Güneş”, belgeselin çekilmesinden sonra sokak müzisyeni olarak hatırı sayılır bir üne de kavuşmuşlardır. Belgesel ile üne kavuşan müzisyenler ile sonrasında yapılan birçok gazete ve dergi röportajı da sokak müziği pratiklerinin Türkiye’deki hemen her müzisyen tarafından fark edilmesini sağlamıştır.

Sokak müziği performanslarının başını çeken ve ülkede sokak müziği pratiklerinin artmasına büyük katkılar sağlayan Siya Siyabend 1996 ilkbaharında Devrim Çetinkayalı ve Murat Toktaş’ın projesi olarak oluşturulmuştur. Müzik endüstrisinin kıstaslarını yoz ve kötü bulan grup albüm çıkartmamıştır. Grup, repertuar olarak çoğunlukla kendi bestelerini çalmaktadır. Kendi yaptıkları besteleri ve bazı yorumları (ing. cover) internet üzerinden ücretsiz olarak dağıtan grup, ilk kurulduğu zaman “Sadece Sokakta Müzik” ilkesi çerçevesinde hareket etmiş,

İstanbul'un önemli kulüpleri hakkında olumsuz beyanatlarda bulunmuşlardır. Ancak ilerleyen süreç içerisinde olumsuz beyanat verdikleri ünlü İstanbul kulüplerinde sahne almışlardır. Daha sonrasında söylemlerinde yumuşama olan grup, eski performansları kadar sık olmamakla birlikte hala İstanbul Taksim'de sokak müziği performansları sergilemektedir. Bunun yanında Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde konserler vermeye başlamışlardır.



Resim 5

Siya Siyabend grubunun İstanbul'un çeşitli yerlerinde çekilmiş fotoğrafları

İstanbul'un bir diğer ünlü sokak grubu Kara Güneş'tir. 1997 yılında Ankara'da Özgür Yalçın önderliğinde kurulmuş olan grup, devam eden yıllarda İzmir, İstanbul ve Antalya gibi şehirlerde yaşayıp müzik yapmıştır. 2004 yılında temelli olarak İstanbul'a yerleşen Kara Güneş grubu santur, kemençe, ney gibi yerel çalgıları da grup bünyesine katarak yaptığı müziği zenginleştirmiştir. Siya Siyabend grubunun aksine Kara Güneş müzik endüstrisi ile bir zıtlık yaşamamıştır. Grup,

performanslarını “sokak” ve “sahne” olarak iki farklı türe ayırmıştır. Sokak performanslarında akustik enstrümanlar kullanan Kara Güneş, sahne performanslarında ise elektrikli enstrümanlar kullanmaktadır. Grup repertuarı kurucu Özgür Yalçın’ın bestelerinden oluşmaktadır.



Resim 6

Kara Güneş Grubunun Taksim’de performans sırasında çekilmiş bir fotoğrafı

Bu iki grubun yanı sıra bir diğer önemli grup olan Samsara İstanbul’dan da bahsetmek gerekir. Samsara İstanbul elemanları, bireysel olarak 1990’lı yılların başından beri İstiklal Caddesi’nde müzik yapmaktadırlar. Grubun sonraki aşaması olan Samsa İstanbul ise iki yine sokakta kurulmuştur. İlk önce “dört kız, bir oğlan” olarak yola çıkan grup, sonraları yeni insanların da dahil olmasıyla giderek büyümüştür. Repertuar grup elemanlarının bireysel olarak çaldıkları şarkılar ile oluşturulmuş, daha sonra Karadeniz Müziği ağırlıklı bir repertuar haline gelmiştir. Son olarak repertuarlarına Makedonca, Sırpça ve Gürcüce şarkıları ekleyerek son şeklini vermişlerdir.



Resim 7

Samsara İstanbul grubunun Taksim performansında bir kare

Yukarıda bahsi geçen gruplar haricinde “Billie and The Beyoğlu Boys”, “Alatav” gibi gruplar da “İstanbul Sokak Müziği” pratiğinin gelişmesine katkıda bulunmuş gruplar arasında sayılabilir.

Sokak müzisyenlerinin yanı sıra İstanbul’da düzenlenen çeşitli etkinlikler ve festivallerde sokak müziği performanslarının duyulup gelişmesine yardımcı olmuştur. Bunların başında Beyoğlu Belediyesi’nin 2007 yılından beri düzenlediği Sokak Müziği Festivali gösterilebilir. Ayrıca bir bira firması olan Efes Pilsen’in “Sokakta Hayat Var” sloganı ile başlattığı sokak etkinlikleri de sokak müziğinin yayılmasında ve meşrulaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır. 2011 yılında organizasyonun ana sponsorunun bir içki firması olması çeşitli kesimlerden tepki çekmiş ve festivalin devamının gelmesini engellemiştir.

İstanbul harici kentlere bakacak olursak sokak müziği performanslarında diğer başı çeken kentler arasında İzmir ve Ankara gelmektedir. Fakat sokak müziği ile ilgili çıkan haberler sokak müziğinin toplumda eskiye göre daha fazla rağbet görmesini (meşrulaşmasını) sağlamıştır. Bu gelişme sayesinde sokak müziği pratiklerinin az ya da çok artık Türkiye'nin batısından doğusuna, kuzeyinden güneyine kadar birçok şehirde icra edildiğini görmeye başladık. Günümüz itibari ile İstanbul'dan sonra İzmir, sokak müziği pratikleri konusunda ikinci sırada yer alan şehirdir. İzmir'in sahil şeridi olarak bilinen Güzelbahçe ile Mavişehir arasında kalan bölgenin tamamında sokak müziği pratiklerine rastlamak mümkündür.

3.2. İzmir'de Sokak Müziği Pratikleri

“Smyrna” İzmir'in antik çağlardaki adıdır. Smyrna'nın tarihine baktığımız zaman, çok kültürlü bir liman şehri olduğunu görürüz. İzmir ya da eski adıyla Smyrna'nın müzik tarihi incelendiğinde ise sokak müziğine ilişkin bir kaynağa ulaşmak mümkün olmamıştır. Ancak İzmir'deki müzik tarihi, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası olarak iki ayrı dönemde ele alınarak incelenebilir. Müzikal açıdan Cumhuriyet öncesi döneme baktığımız zaman karşımıza baskın olarak bir Rum-Türk müziği karması olan “Rebetika” müziği çıkmaktadır. Cumhuriyet sonrasında da karşımıza “gazino” ve “gece kulübü” kültürü çıkmaktadır.

3.2.1. Cumhuriyet Öncesi İzmir Müzik Pratikleri: Rebetika

İzmir Rum folkloruyla ilgili literatüre baktığımızda, Türkçe'de bölge adı olarak tam karşılığı bulunmayan Erythrea'nın oldukça baskın olduğunu görürüz. Çeşme, Alaçatı, Urla, Seferihisar ve Karaburun'u kapsayan Erythrea; 1910'lara dek tarımda en yeni üretim tekniklerini kullanan zengin bir tarım toplumu olmakla birlikte, yanı başındaki İzmir'de olup biten kültürel ve günlük hayata dair yenilikleri de izleyen çağdaş bir görünümüdür.

Bölgede konu ve form itibariyle pek çok çeşit şarkı bulunur; “Akritika” olarak bilinen eski sınır boyu şarkıları, uzun hikâyeli şarkılar, düğün şarkıları, ağıtlar, ninniler, çocuklar için tekerlemeler, aşk şarkıları ve dini takvimle bağlantılı şarkılar vardır.

Erythrea şarkılarında mitoloji ve Pagan öğelerine oldukça sık rastlanır. Kadınlar arasında bir araya gelme nedenine bağlı olarak emprovize mani söyleme geleneği vardı. Ayrıca “lembi” denen geleneğe göre gençler geniş bir salıncağa oturarak ileri geri, sağa sola, sallanırken aşk şarkıları söylerlerdi (Tsounis 1995:94).

İç Ege’yi de kapsayan Küçük Asya (Asia Minor) coğrafyası içinde sayıca en çok türkü ve dans, Yunanistan’da, Erythrea göçmenlerinden toplanmıştır (Tsounis 1995:90). 1907’den başlayarak pek çok etnomüzikolog gerek doğrudan Erythrea’dan, gerekse Yunanistan’a göçmüş Erythrea göçmenlerinden pek çok türkü ve dans melodisi kaydetmiş ve notaya almıştır.

İzmir türküleri ile ilgili ilk ciddi çalışma 1870’de yapılmıştır. Toplanan elli kadar türkünün neredeyse tamamı Erythrea bölgesinden derlenmiştir. Bildiğimiz Osmanlı sazları eşliğinde söylenen ve gelecekte bütün Yunanistan’ı fetheden rebetika şarkılarının öncülü olan, bu eski İzmir türküleri, bir yanıyla Erythrea’da olduğu gibi neşeli, kaygısız ada özelliklerini gösterirken, diğer yanıyla dokunaklı Anadolu duyarlılığını içeren ikili bir nitelik taşır (Ketencoğlu 2003:1).

1920’den önce yüzbinlerce Rum’un yaşadığı İzmir’de pek çok profesyonel müzik grubu bulunmaktaydı. İç Ege’den taşınmış köy türküleriyle, şehirli kimliği baskın, “sanatlı şarkılar”, büyüklük, dekor ve sattıkları içki türlerine göre adları değişen mekânlarda akşamüstlerinden başlayarak çalınıp söylenirdi.

1922 yılında yapılan Kurtuluş Savaşı ile İzmir’de yaşayan Rumlar Yunanistan’a zorunlu olarak göç etmişler ya da kaçmışlardır. İzmir’de var olan ve çiftetelli, kasap havası ve zeybek müziklerinin karışımından oluşan müzik Yunanistan’da Rebetika olarak yayılmış ve ünlenmiştir (Tsounis 1995:93).

3.2.2. Cumhuriyet Sonrası İzmir Müzik Pratikleri

Cumhuriyet'in ilanından sonra hayatın her alanında köklü ve büyük değişiklikler yaşanmıştır. Müzik alanındaki en temel değişiklik Osmanlı saray müziğinin yerini, çok sesli batı müziğinin alması olmuştur. Konservatuarlar bu değişimin kaynağı olmuş hem bir öğretim kurumu hem de yeni müziği halka benimsetme rolünü üstlenmiştir. Eskiden var olan müzik grupları da dağılarak kaybolmuşlardır (Gedikler 2012:310).

Cumhuriyet Politikaları, sanat alanında “eski müzik” in terk edilmesi şeklinde planlama yapmıştır. Ancak halk arasında bu politika kendisine yer edinememiştir. Halk çok sesli batı müziğini benimsememiş, dolayısı ile de kendi yaşamında bu müziğe yer vermemiştir. Halktan gelen geri bildirimler doğrultusunda daha önce bir süreliğine yasaklanan Türk Sanat Müziği tekrar serbest bırakılmıştır. Bu serbestlik doğrultusunda İzmir Radyosu bünyesinde mevcut olan Senfoni orkestrasına ek olarak Türk Müziği Korosu da kurulmuş ve bu iki farklı orkestra Halk Eğitim Merkezleri başta olmak üzere birçok yerde konserler düzenlemiştir. 1950 yılında İzmir Radyosu'nun kurulması, İzmir'deki müzik yaşamının en önemli gelişmesi olmuştur. 1950'den önce kurulmuş ve dağılmış olan İzmir Şehir Orkestrası, İzmir Radyosu'nun kurulmasıyla tekrar canlandırılmaya çalışılmış ancak başarılı olamamıştır. Onun yerine belediyenin desteği ile İzmir Filarmoni Derneği kurulmuştur. Devlet politikalarına paralel olarak 1954 yılında İzmir müzik okulu da konservatuara dönüştürülmüştür. Bu dönüşümün arkasında batı müziğinin İzmir'deki halka daha kolay ulaşması ve benimsetilmesi çabası yer almaktadır (Gedikler 2012:311-313).

1950'li yıllar köyden kente göçüş ile “Amerikanvari yaşam tarzı”nın başladığı yıllar olmuştur. Büyük bir sosyolojik değişim olan bu sürecin etkileri müzik dünyasında da kendini göstermiştir. Bu dönemde devletin Türk sanat müziğini tekrar desteklemeye başlaması, Arapça şarkılara Türkçe sözler yazılarak dinleyicilere sunulması halkın müzikle tekrar buluşmasını sağlamıştır. Aynı dönemde Sadettin Kaynak tarafından oluşturulan ve batı müziğinin aksine müzikteki form kurallarına bağlı kalmayan “serbest icra” tipi büyük ilgi görmüştür. Müzeyyen Senar, Zeki Müren, Minur Nurettin Selçuk, Hamiyet Yüceses gibi sanatçılar bu dönemin ünlü sanatçıları arasındadırlar.

Köyden kente göçün getirdiği (yarattığı) yeni zenginler, Amerikan tarzı yaşam biçiminin etkisi ile serbest icra türündeki müzikleri dinlemek için eğlence mekânlarını tercih etmişlerdir. Bu mekânlar gazinolar olmuştur. İzmir gazinoları bu anlamda Türkiye’de ayrı ve özel bir yere sahiptir.

3.2.2.1. İzmir’de Gazino Kültürü

Gazino kültürünün ve müziğinin halk arasında ilgi görmesinin temel nedeni değişen yaşam tarzı olmuştur. Bu yaşam tarzı beraberinde Amerikan’ılaştırılmış bir Türk Müziği dinleme beğenisi ve bu beğenin ortamı olan gazinoları getirmiştir.

“1950’lerin popüler müziğinde, yeniden biçimlenen Türk sanat müziğinin yanı sıra Marshall yardımı, NATO üyeliği ve Hollywood filmlerinin etkisiyle gelen Batı müziği öğeleri de etkili olmuştur. Dönemin eğlence mekânlarında önce alaturka müzikler çalınmakta, ardından da alafanga müzik programlarına yer verilmektedir.” (Gedikler 2012:318)

Fuar Kültür Park içerisinde yer alan Göl Gazinosu dönemin en ünlü gazinoları arasındadır. Yeni zenginler ve orta üstü ekonomik koşullara sahip olanlar için gazinolar vazgeçilmez bir eğlence merkezidir. Bir başka deyişle; O dönem için Türkiye’de ivme kazanan göç dalgasının yarattığı yeni zenginlerin içinde oldukları eğlence arayışı gazino kültürünü doğurmuştur.

Ancak elitistler ve köklü zenginler arasında rağbet göremeyen gazino kültürü İzmir’de bulunan Nato askerleri ve dönemin Amerika ile yakın olan siyasi çizgisinin de etkisiyle bu zümre için gazino kültürünün alternatifi olan gece kulübü kültürünü doğurmuştur. Bu kulüpler gazino müziği yerine caz müziği çalmayı tercih etmişlerdir. Tenis kulübü, Mogambo, Kübana gibi ünlü gece kulüpleri İzmir’in ileri gelenleri ve köklü zenginleri için toplanma ve eğlence merkezleri haline gelmiş caz kulüpleri olarak hizmet vermişlerdir. 1960’lı yıllarda Rock’n roll müziği de bu kulüplerde kendisine yer bulmuştur.

3.2.3. Günümüz İzmir’inde Sokak Müziği

3.2.3.1. İzmir Sokak Müziği Mekânları

3.2.3.1.1. Alsancak

İzmir’de sokak müziği denince akla gelen ilk yer Alsancak Kıbrıs Şehitleri caddesidir. Alsancak, İzmir’in sahil şeridinde paralel, merkezi bir konumda yer alır. Sahip olduğu bu konum sayesinde ulaşım olanakları oldukça gelişmiş, İzmir’in her yerinden kolayca ulaşılan bir yerdedir. Bu özelliği ile de İzmir’in eğlence hayatının merkezinde yer alan bir semttir.



Harita 3

İzmir eğlence hayatının merkezinde olması sebebi ile de Alsancak’ta her tür eğlence mekânı bulunmaktadır. Sahil şeridinde (1. Kordon) Atatürk heykelinden başlayarak, Alsancak Limanı’na kadar sıralanmış bir şekilde yer alan mekânlar, 18 – 30 yaş arası kitlenin ağırlıkta olduğu bir müşteri profiline sahiptir. Sahil kenarındaki mekânlar çoğunlukla barlardan oluşmakla birlikte ara ara Ömer Ağa gibi çay bahçeleri ile Deniz Restoran gibi üst ekonomik düzeye hitap eden restoranlara rastlamak mümkündür. Deniz Restoran haricinde La Sera gibi başka ünlü restoranlar

bulunmakla birlikte bu tip mekânlar restoran, bar gibi iki ya da üç bölümden oluşmakta ve bünyelerinde canlı müzik yapan gruplar bulunmaktadır. Sahil şeridinde bulunan barların bir kısmı da gündüz bar, akşam saat 22:00 dan itibaren disko/gece kulübü şeklinde hizmet vermektedir.

Sahil şeridine paralel olan iç kısımda (2. Kordon) ise düz şerit üzerinde sadece çoğunluğu fast-food lardan oluşan restoran ve alış veriş mağazaları bulunmaktadır. 2. Kordon üzerinde sağlı ve sollu olmak üzere birçok sokak bulunmaktadır. Bu sokaklar Sevinç Pastanesi ile başlayıp Alsancak Limanı'na kadar olan bölgeye kadar devam etmektedir. Bu sokaklar kendi aralarında eğlence türlerine göre bölümlenmişlerdir. İlk sırada genellikle “aile” olarak tanımlanan müşterilerin geldiği Altın Kapı gibi et restoranları bulunmaktadır. Bu sokak dizilimini sırasıyla genelde erkeklerin müşterisi olduğu birahaneler sokağı, devamında ise genellikle 18-35 yaş arası kadın ve erkek müşteriler ile çiftlerin daimi müşterisi olduğu “modern birahane barları”, rock barları ve “progressive barları” ile tanınan Gazi Kadınlar Sokağı bulunmaktadır. Daha sonra kendini “elit” olarak konumlayan müşteri kitlesinin uğrak yeri olan ve caz müziği çalan kafe ve barların bulunduğu sokak yer alır. Sonrasında kimi fasıl yapan kimi ise radyodan Türk Sanat Müziği çalan Balık restoranları bulunmaktadır. Kıbrıs Şehitleri Sokağı'nın son bölümünde arabesk çalan meyhane tarzı mekânlar ile son derece modern mekân düzenlemelerine sahip büyük ve kapalı diskolar/gece kulüpleri bulunmaktadır. Alsancak bölgesinin her türden eğlence mekânını içinde barındırması İzmir için vazgeçilmez bir eğlence bölgesi yaratmıştır. Dolayısı ile İzmirli'lerin eğlenmek için ilk tercihleri Alsancak olmaktadır. Bu durum, sokak müzisyenleri için Alsancak'ın bir cazibe alanı olma durumunu beraberinde getirmektedir.

3.2.3.1.2. Konak ve Çankaya

Konak ilçesi Türkiye'nin en büyük altıncı ilçesidir. Alsancak, Çankaya, Güzelyalı gibi semtleri de içinde barındırmasına rağmen Konak denince İzmir'liler için Konak Merkez ile Kemaraltı denilen bölge akla gelmektedir. Konak merkez büyük bir meydan ile İzmir'in devlet dairelerinin bulunduğu alanı kapsar. İzmir'in

sembolü olan Saat Kulesi ile bütünleşen Konak Meydanı aynı zamanda Kemeraltı Çarşısı'nın ana girişini de oluşturmaktadır.

Kemeraltı İzmir'in orta ekonomik sınıfına hitap eden mağazalardan oluşmuş bir açık hava alış-veriş bölgesidir. Bölge içerisinde esnaf; Bakırcılar Çarşısı, Balık Hali, Leblebiciler İşhanı, Kuyumcular Çarşısı gibi alt bölümler şeklinde konumlanmıştır. Konak ile Alsancak arasında kalan bölgede ise Çankaya olarak bilinen ve iş merkezleri, dersaneler ile tekstil başta olmak üzere hemen hemen her iş grubuna ürün imal eden atölyeler bulunmaktadır. Çankaya'da bulunan tüm bu iş yaşamının yanında bir de Kızlarağası olarak bilinen turistik bir han bulunmaktadır. Kızlarağası İzmir'e gelen turistlere göre dizayn edilmiş çeşitli hediyelik eşyalar satan dükkânları bünyesinde barındırmaktadır. Hanın doğu çıkışında o bölge çalışanlarının her daim yemek yiyebileceği restoranlar bulunmaktadır. Batı çıkışında ise hana bitişik olarak bulunan "Fincanda Pişen Türk Kahvesi" ile meşhur olan kadın erkek herkesin gelebildiği "turistik kahvehaneler" bulunmaktadır. Bu restoran ve kahvehaneler turistler için olduğu kadar Konak bölgesine giden tüm İzmirli için de bir cazibe merkezi konumundadır. Bu bölgenin sahip olduğu konum ve cazibe, burayı sokak müzisyenleri için de bir performans alanı haline getirmiştir.

3.2.3.1.3. Güzelyalı ve Balçova

Güzelyalı ve Göztepe semtleri Konak ilçesine bağlı deniz kenarında bulunan ikamet bölgeleridir. Sahil şeridine sıralanmış olan bu iki semt Hatay semtine doğru paralel olarak konumlanır. Deniz kıyısında bulunan ilk sıra görece üst ekonomik seviyenin ikamet ettiği bir konumdur. Deniz kıyısından iç kısımlara doğru apartman sıraları ilerledikçe ikamet eden kişilerin ekonomik seviyeleri de orta ekonomik seviyeye doğru gerilemektedir. Güzelyalı ve Göztepe semtlerinin sahil şeridinde, yan yana sıralanmış apartmanların deniz tarafında olan cephelerinin zemin katlarında birçok çay bahçesi ile restoran ve içki servisi veren "barımsı" mekânlar bulunmaktadır. Bu mekânlar, Güzelyalı ile Göztepe'de hem bölge sakinleri için hem de İzmir'in başka semtlerinde oturanlar için alternatif bir cazibe bölgesi olmasını sağlamıştır.

Balçova, Güzelyalı semtini takip eden ve İzmir'in apartmanlardan oluşan bir başka ikamet bölgesidir. İzmir'de bir tepe üzerine konuşlandırılmış olan semt içerisinde bir üniversite ve lüks oteller barındırmasına rağmen ilçenin büyük bir bölümü orta ekonomik seviyeye sahip ailelerin oturduğu bir yerleşim yeridir.

3.2.4. İzmir Sokak Müzisyenlerinin Profili

3.2.4.1. Alsancak Sokak Müzisyenlerinin Profili

Alsancak Sokak Müziği pratiklerine baktığımız zaman 1. Kordon ile 2. Kordon'da farklı profillere sahip müzisyenler ile karşılaşırız. 1. Kordon'daki sokak müzisyenleri sıralamasının birinci sırasında, Dokuz Eylül ve Ege Üniversitesi'nin müzik bölümlerinde okumakta ya da mezun olan üniversite öğrencileri ile aynı üniversitelerin başka bölümlerinde okuyan ve müzikle de hobi olarak ilgilenen üniversite öğrencilerini görürüz. Üniversite öğrencilerini amatör ya da yarı profesyonel olarak müzik yapan düz lise öğrencileri takip etmektedir. Üniversiteli müzisyenler; bar, gece kulübü, restoran ya da benzeri mekânlarda müzik yapmayı denemiş ancak repertuar, ücret ya da farklı sebeplerden dolayı mekân sahibi ile anlaşamamış müzisyenlerdir. Lise çağındaki amatör ya da yarı amatör müzisyenler arasında da mekân sahibi ile anlaşamadığından dolayı sokak müzik yapmayı seçen müzisyenlere rastlanmaktadır. Ancak liseli müzisyenler, çoğunlukla bir eğlence mekânında müzik yapma becerisine sahip olmadığı için ya da yaşının küçük olmasından dolayı mekân sahibi tarafından işe alınmayan müzisyenlerden oluşmaktadır. Görüşme yaptığım tüm müzisyenler herhangi bir eğlence mekânında müzik yapmakla ilgili olarak mekân sahibi ile sahip oldukları/çaldıkları repertuar uyuşmazlığını çok net bir biçimde dile getirmiştir.

“Kitchenette'de çaldık birkaç kere. O'da bizi sokakta dinleyip çağırdı. Sardunya'da çaldık ama mekânlarda çalmak çok zor. Özellikle sokakta müzik yapan bir grubu nedense mekânlar çalıştırmak istemiyorlar. Hani biz sokak grubu çıkarıyoruz denmesini istemiyorlar. Kitchenette'de de mekân sahibi ne çalmamız ve nasıl çalmamız gerektiğine karışınca biz bıraktık mekânı. Sokak bu anlamda çok özgür bir yer. Kimse sana nasıl ya da ne şekilde

çalman gerektiğini söylemiyor. Biz nasıl istersek öyle çalışıyoruz.” (Görüşme, Sakarya, 15.03.2013)

13.02.2013 tarihinde Kardıçalı İşhanı’nda görüşme yaptığım Sokak Sanatçıları Derneği kurucusu ve müzisyeni olan Kubilay Mutlu ise sokak müziği performanslarının yanı sıra ek olarak otel, kulüp, bar ve restoranlarda da performans sergilemekte olduklarını söyledi. Maddi kazanç açısından restoran müzisyenliğinin çok iyi olmadığını ama sokak müziğine göre daha kazançlı olduğunu belirten Mutlu, “Mavi” gibi İzmir’in isim yapmış mekânlarında müzik yaptıklarını ama birçok mekânın ilk başta tamam demesine rağmen repertuvarlarından dolayı müziklerine müdahale ettiklerini belirtiyor. Restoran ya da bar müziği yaparken ilk dikkat ettikleri şeyin “müziklerine karışılmaması” olduğunun altını çiziyor. Ayrıca mekânlarda müzik yaparken, mekân sahiplerinin sokak orkestrası adından hoşnut olmamasından dolayı bu ismi kullanmayan dernek müzisyenleri, müzik yaptıkları mekâna göre o anlık bir isim kullanıyorlar.

2. Kordon ise çoğunlukla Roman müzisyenlerin tercih ettiği bir sokak müziği alanıdır. Burada sokak müziği yapan Roman müzisyenler genellikle zamanında sokak düğünleri gibi eğlencelerde çalan müzisyenlerden oluşmaktadır. Roman müzisyenler kendi içlerinde bir kast sistemine sahiptirler. Bu sisteme göre en iyi müzik yapan Roman müzisyenler İstanbul’da ünlü müzisyenlerin arkasında müzik yapmaktadırlar. Bir alt seviyedeki müzisyenler İzmir’in önde gelen eğlence mekânlarında müzisyenlik yapmakta, sonraki grup ise düğün ve benzeri etkinliklerde müzisyen olarak çalışmaktadırlar. Sokakta müzik yapan romanlar ise bu kast sisteminin en altında bulunmaktadır. Romanlar arasında sokak müzisyenliği yapan romanlar en kötü müzik yapan kişiler olarak kabul edilirler.

3.2.4.2. Konak ve Balçova Sokak Müzisyenlerinin Profili

Konak bölgesini incelediğimiz zaman müzisyenlerin Kızlarağası Hanı ile çevresinde konumlandığını görürüz. Bu bölgede sokak müziği yapan müzisyenlere baktığımız zaman ise de sadece roman müzisyenleri görmekteyiz. Buradaki Roman

müziyenler Alsancak'taki Roman müziyenlerden farklı kişiler olmakla birlikte, Kızlarağası civarındaki müzik yapma pratikleri Alsancak ile tamamen aynı özellikleri göstermektedir. Restoran ya da kahvehanelerde (özellikle kahvehanelerde) müşteriler kahve içerken müziyenler masaya gelmekte, bir iki şarkının nakaratını çalıp söylemekte ve bunun karşılığında müşteriden bahşiş talep etmektedirler. Eğer müşteri müziyenleri masaya davet ederse, müşterinin masasına oturmakta ve dört beş şarkılık mini bir dinleti yaparak o masadan başka masaya geçmektedirler. Kahvehanelerde oturan müşteriler ortalama olarak her bir saatte bir tamamen değişmektedir. Bu değişime uyumlu olarak buradaki sokak müziyenleri her saat başında ortalama 15 ile 25 dakika müzik yapmakta daha sonra müşterilerin değişmesini beklemek için ara vermektedirler. Bu döngü hava şartlarının el verdiği hemen her gün devam etmektedir. Kızlarağası hanının Kemeraltı tarafına doğru yine Roman müziyenlerin müzik pratiklerine rastlamak mümkündür. Ancak buradaki müziyenler tek olarak ve yaya gösterisi olarak isimlendirilen sokak müziği pratik şeklini sergilemektedirler.

Son iki-üç yıllık süreçte Balçova, Güzelyalı ve Göztepe bölgelerinde de sokak müziği pratiklerine rastlanmaya başlanmıştır.

Alsancak ve Konak örneklerinde olduğu gibi Güzelyalı ve Göztepe'nin sahil kısmında yer alan kafe ve "barımsı" mekânlardan dolayı sahip olduğu hareketlilik sokak müziyenleri için bir performans alanı yaratmıştır. Ancak burada müzik yapan müziyenler Alsancak ve Konak müziyen profilinden farklı olarak göçmen müziyenlerden oluşmaktadır. Bu müziyenler kadın ya da erkek olabilmekte, enstrüman olarak sadece akordeon çalmakta ve daima yanlarında bir küçük çocuk ile dolaşmaktadırlar. Güzelyalı sahilinde dizilmiş olan masalara paralel olan yolda akordeon çalan göçmenler yanlarındaki küçük çocukları mekânlarda oturan müşterilerden bahşiş toplamak için kullanılmaktadırlar. Müzik seviyesi olarak iyi olan bu göçmen müziyenler akordeonu çalarken, yanlarındaki küçük çocuklarda ellerindeki küçük bardaklar ile müşterilerden para talep etmektedirler.

Göçmen müziyenler sahil şeridi haricinde Güzelyalı, Göztepe, Hatay ve Balçova'nın sokaklarında apartman aralarında dolaşarak ta müzik yapmaktadırlar. Bina aralarında müzik yaparak dolaşırken apartman sakinlerinin kendilerine bahşiş

vermelerini beklemektedirler. Buralarda da yanlarında daima küçük bir çocuk ile dolaşan bu müzisyenlere apartman sakinleri çoğunlukla balkonlardan para atmaktadır.

Kendileri ile konuşmak ya da görüşme yapmak istediğim zaman bu müzisyenler benimle bir iki cümle haricinde konuşmamışlardır. Çok sınırlı olarak iletişim kurabildiğim bir iki müzisyen ise, dolaylı bir anlatım dili kullanarak, Türkiye’de kaçak olduklarından bahsetmiş ve görüşme taleplerime olumsuz cevap vermişlerdir.

3.2.5. İzmir’de Sokak Müziği Performans Tipleri

Tezimin ikinci bölümünde yer alan Sokak Müziği Performans Tipleri başlıklı bölümde dünyada üç farklı tip sokak müziği performansı olduğunu anlatmıştım. Tüm dünya örneklerinde olduğu gibi İzmir özelinde de Daire Şovu ile Yaya Gösterisi performans tiplerini açıkça görmekteyiz. Ancak üçüncü tip olan Restoran Müzisyenliği, İzmir özelinde, dünyada yapıldığı performans tipinden farklılık göstermektedir.

3.2.5.1. Restoran Müziği Tipi

Restoran Müzisyenliği tipine örnek olarak sokakta müzik icra eden roman müzisyenleri gösterebiliriz. Restoran müzisyenliğinin temelinde müzisyenin bir mekân içerisinde mekân sahibinden para talep etmeden sadece bahşişler karşılığı müzik yapması bulunmaktadır. Bu performansta müzisyen, performansı bitene kadar tıpkı mekânla anlaşmalı bir müzisyen gibi o mekânda 3-4 saat boyunca bir repertuvar sergiler ve programı bittikten sonra restorandan ayrılır. Mekân sahibi ile anlaşmalı olarak çalışan müzisyenden tek farkı ise, mekândan her hangi bir ücret almamasıdır. Bunun yerine sadece müşterilerin performans sırasında verdikleri bahşişler ile gelir elde etmektedirler.

İzmir'deki Roman müzisyenler ise alışlagelen restoran sokak müziği pratiklerinden “sabit olma” bağlamında ayrılırlar.

İlk olarak, Roman müzisyenler Restoran müzisyenliğinde olduğu gibi sabit olarak bir restoranda durarak müzik yapmazlar. Bunun yerine sürekli olarak restoranın kenar masalarını dolaşarak “masaya özel” müzik yaparlar. Eğer roman müzisyen o masalardan herhangi bir bahşiş alamazsa derhal yandaki restoran ya da barın masalarına geçerek müzik yapmaya devam eder. Bu pratiğe “disko yapmak” adını veren Roman müzisyenler, Alsancak'ın sahil şeridinde bulunan ve canlı müzik yapmayan restoran ile barların oturduğu masaları gezerek, masada oturan müşterilere müzik yapmaktadırlar. Aynı stratejiyi Konak Kızlarağası Hanı'nda müzik yapan romanlarda da görmek mümkündür. Sabit bir yerde durarak müzik yapma anlamında diğer sokak müzisyenleri ile farklı bir stratejiye sahip olmalarına rağmen, bahşiş alma açısından tamamen aynı stratejiyi izlemektedirler.

“İzmir'de, eğlence yerlerinin yoğun olduğu Kordonboyu'nda sıralanmış birahaneler ve Alsancak'ın ara sokaklarındaki meyhanelerin önü çoğunlukla yaz aylarında disko yapan Roman müzisyenlerin uğrak yeri olur. Buradaki çalgıcılar genellikle bir keman ve bir darbukadan oluşan bir toplulukla gezinirler. Arada bir takım (keman, darbuka, kanun, klarnet) olarak da görülürler.” (Yükselsin 2000:99)

Güzelyalı ve Balçova civarında Balkan göçmenlerinin sokak müziği performanslarını da bu kategoride ele almak mümkündür. Bu müzisyenler akordeon ile Balkan ve Türk Müziği melodileri çalmaktadırlar. Göçmen müzisyenler de, tıpkı Roman müzisyenlerin “disko” pratiğinde olduğu gibi sabit bir yerde durmamakta, Güzelyalı ve Göztepe'de bulunan kafe ve çay bahçelerinin kenar masalarında akordeon çalarak dolaşmaktadırlar. Balçova semtinde ise masaların yerlerini mahalle araları almaktadır. Fakat göçmen müzisyenleri, hem Roman müzisyenlerden, hem de sokak müzisyenlerinden ayrılan en büyük özellikleri, mutlaka yanlarında ailelerini ay da aileden en az bir bireyi (eşi, küçük çocukları, bebekleri) alarak gezmeleridir. Bu sayede dinleyicilerin vicdani duygularını uyarmakta ve müzik ile bahşiş toplarken bir yandan da dilencilik yapmaktadırlar.

3.2.5.2. Yaya Gösterisi Tipi

Özellikle 2010 yılından itibaren İzmir’de, Avrupa ve Amerika’daki sokak müziği pratiklerinin örneklerini birebir görmeye başladık. İzmir’de yapılan sokak müziği performanslarında ilk dikkati çeken nokta, müziğin, grup performanslarından ziyade daha çok bireysel olarak yapılmasıdır. Ancak burada gerçekleştirilen sokak müziği performansları yurt dışındaki örneklerinde olduğu gibi “One Man Band” (Tek Kişilik Orkestra) durumundan farklıdır. Buradaki müzisyenler trompet, yaylı tambur, klarnet, keman gibi enstrümanlarla performans sergilerken sadece çalmakta, eğer gitar çalıyorsa bir yandan da şarkı söylemektedir. Yaylı tambur, klarnet, keman gibi enstrüman çalan müzisyenler repertuvarlarını Türk Sanat Müziği ya da Arabesk şarkılardan oluştururlar. Gitar çalan müzisyenler ise sadece pop gitar çalmakta, gitar ile çalınabilecek diğer müzik türlerinden örnekler sunmamaktadırlar.

Sokak müzisyenlerinin sayısındaki artışların başında, Alsancak’ta bulunan eğlence mekânlarının son beş yıllık süreç içerisinde canlı müzik kavramını terk ederek çoğunlukla dj. vb. gibi müzik pratiklerine yönelmeleri gösterilebilir. Eğlence mekânlarında çalınan müziğin değişmesi ile birlikte bu mekânlarında çalışan roman müzisyenler buralarda müzik yapamaz hale gelmiş ve sokakta müzik yapmaya (her ne kadar disko yapmayı hor görseler de) başlamışlardır.

İşsiz kalan müzisyenlerin sokak müziği yapma pratiklerine yönelmesi, sokak müziği yapılma pratiğini arttırmakla beraber, sadece hobi olarak müzik yapan diğer kişilerinde sokakta müzik yapmaya başlamasına vesile olmuştur. Hobi amaçlı müzik yapan müzisyenlerle birlikte üniversite öğrencilerinin de “harçlık çıkarmak” amacı ile sokakta müzik yapmaya başlaması, sokak müziği yapma pratiklerinin katlanarak artmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda Alsancak Kıbrıs Şehitleri merkezli olarak başlayan sokak müziği pratiği zaman içerisinde Alsancak’ın tümüne yayılmış, bununla da kalmayarak Kemeraltı, Güzelyalı, Karşıyaka Çarşı, Balçova, İnciraltı, Bornova gibi ilçelerde de yapılmaya başlanmıştır. Hatta bu semtlerde hava şartları izin verdiği sürece neredeyse devamlı biçimde sokak müziği performansları sergileyen sabit müzisyenler oluşmuştur.

3.2.5.3. Daire Şovu Tipi

Daire Şovu, izleyicilerin müzisyenlerin performans yaptıkları yerin çevresinde yarım ay şeklinde dizilerek performansı izledikleri zaman gerçekleşen performans tipidir.

Yurt dışındaki örneklere bakıldığı zaman iki farklı daire şovu oluşumu görürüz. Birinci oluşumda, müzisyen(ler) çeşitli enstrümanlar (def, zil, vb.) dağıtarak dinleyicileri de performansa dâhil ederler. İkinci oluşumda ise dinleyicilerin kendiliğinden performans alanında daire şeklinde performansa iştirak ettiğini gözlemleriz.

İzmir özelinde hiçbir müzisyen daire şovu yapmak için seyirciler ile özel bir ön hazırlık yapmamaktadır. Yapılan tüm daire şovu şeklindeki performanslar tamamen izleyicilerin kendi inisiyatifleri dâhilinde gerçekleşmektedir. Daire şovu gösterilerini incelediğimiz zaman mevcut ortak nokta, daire şovunda performans sergileyen müzisyenlerin tamamının grup şeklide performans sergiliyor olmasıdır. Bu müzisyenler genellikle 3 ya da daha fazla sayıdan oluşmaktadırlar. Bu grupların en ünlüsü, roman müzisyenlerden oluşan ve hepsinin birer ritim enstrümanı çaldığı Kemeraltı Müzisyenleri grubudur. Kemeraltı Müzisyenleri grubu performanslarını sadece ritim enstrümanları ile 15 dakikalık periyotlar halinde sergilemektedir. Bu performans sırasında hızlı tempolu ve dinamik ritimler ve sololar çalan müzisyenler performansa başlar başlamaz dinleyiciler grubun çevresinde yarım ay şeklinde toplanmaktadırlar. Grup tanınmaya başladıktan sonra dinleyiciler performans hazırlığı için müzisyenler enstrümanlarını kılıflarından çıkarıp hazırlanırken bile performans yerinin çevresinde dizilip performansı bekler hale gelmişlerdir. Bu grup haricinde yine Kemeraltı Kızlar Ağası civarında müzik yapan ve yine romanlardan kurulu 3 ya da daha fazla adı olmayan gruplara rastlamak mümkündür. Kemeraltı müzisyenleri gibi son dönemde farklı roman grupları da Alsancak'ta müzik yapmaya başlamıştır. Sadullah Band buna örnek olarak gösterilebilir.

2009 yılı itibari ile İzmir Çankaya'da Sokak Sanatçıları isimli bir dernek kurulmuştur. Bu derneğin başlıca faaliyetleri arasında konser yapmak ve enstrüman dersleri vermek gelmektedir. Dernek ilke olarak konser provalarını

mümkün olduğunca sokakta yapmaktadır. Ayrıca yer aldıkları etkinliklerde verdikleri konserleri de yine sokakta yapmaktadırlar. Dernek ilerleyen süreçte merkezini Alsancak'a oradan da Konak Kardıçalı İşhanı'na taşımıştır. Dernek faaliyetlerine halen Konak'taki Kardıçalı İşhanı'nda devam etmektedir. 2011 yılı itibari ile bir başka dernek olan Atölye Deneme Sanat kurulmuştur. Bu dernek, tıpkı Sokak Sanatçıları Derneği'nde olduğu gibi sadece müzik alanında değil, tiyatro alanında da faaliyet göstermektedir. Her iki dernekte Sokakta yapılan sanatın halka ulaşmak için daha etkili bir yol olduğunu savunmaktadır. Sokak müzisyenleri derneği performanslarını dernek üyelerinden kurulu 7 – 8 kişilik bir orkestra ile yapmaktadır. Orkestra performanslarına başladığı zaman dinleyiciler performans sırasında yarım daire şeklini alarak performansı izlemektedirler.

“Sokakta müzik yaparken performanslarımız Daire şovu şeklinde gerçekleşiyor. Biz Sokak Orkestrası olarak bu konu ile ilgili özel bir çaba sarf etmiyoruz. Kalabalık bir orkestra olduğumuz için cihazları kurduktan sonra, dinleyiciler kendi kendilerine başımızda daire şeklinde toplanıyor ve performansı bu şekilde dinleyip, eşlik ediyorlar. Performanslarımız 1-1.5 saat arası sürüyor. Dinleyiciler 4-5 şarkı için dinleyip gidiyorlar ama yerlerine mutlaka yeni dinleyiciler geliyor.” (Görüşme, Mutlu, 13.02.2013)

Atölye Deneme Sanat'ın bünyesinde yer alan müzisyenler sadece yaz aylarında ve sadece Alsancak'ta müzik yapmaktadırlar. Dernek üyeleri performanslarını 5–6 kişilik bir orkestra ile gerçekleştirmektedir. Bu performans sırasında da izleyicilerin performans alanında yarım daire şeklinde dizildiğini görmekteyiz.

Alsancak'ta sokak müziği yapan bir başka grup da Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri öğrencisi olan Selçuk Beltan ile Ege Üniversitesi Türk Sanat Müziği bölümü öğrencilerinden oluşan gruptur. Grubun toplam 7 üyesi olmasına rağmen, üyelerin müsait olma durumlarına göre sokak performanslarını 4-5 kişilik bir grup halinde gerçekleştirmektedirler. Enstrümantal müzik yapan grup izleyicileri performans başladığı zaman gösteriyi yarım daire şeklinde izlemektedirler.

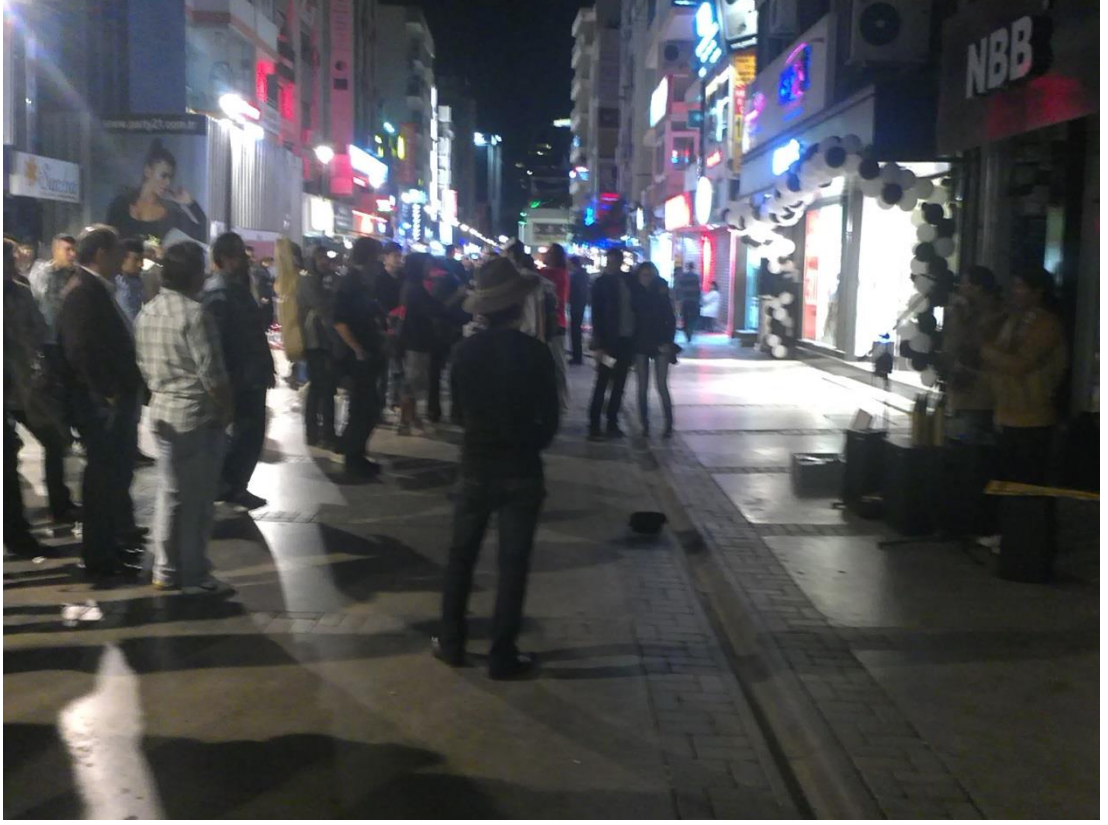


Fotoğraf 8

31.02.2013 tarihli Alsancak Sokak Performansı (Daire Şovu)

Grup sayısının fazla olması dinleyicileri otomatik olarak daire şovu performans tipindeki izleyici konumuna getirmekle birlikte daire şovu tipindeki bir diğer etmeninde performans yapan müzisyenlerin kullandığı donanımlar olarak karşımıza çıkar.

Ekvador'un Quito kentinden gelen ve sokak müzisyenliği yaparak bütün dünyayı dolaşan Sayrı Nan Grubu performansları sırasında oldukça iyi ses veren amfiler, mikrofonlar, mp3 çalarlar gibi teknolojik ve kalabalık bir donanım kullanmaktadırlar. Bu donanımları müzik yapacakları yere kurarken bile yoldan geçenlerin ilgisini çekmekte ve daha hazırlık aşamasında izleyicileri daire şekline getirmektedirler. Performans başladıktan sonra seyirciler performansı yarım daire şeklinde izlemeye devam etmektedirler.



Fotoğraf 9

22.03.2013 tarihli Alsancak Sokak Müziği Performansı

3.3. İzmir Sokak Müzisyenlerinin Mekân Seçimi

İzmir özelinde sokak müziği performansı gerçekleştiren müzisyenlerin tüm diğer şehir ve ülkelerde olduğu gibi mekân seçiminde dikkat ettikleri ilk nokta, yaptıkları müziğin potansiyel dinleyicisinin olduğu yerleri seçmektir. Bu anlamda müzisyenler sahip oldukları repertuvar ile bu repertuvarın dinleyicisi olan ekonomik sınıf arasında bir bağ kurmakta ve bu ekonomik sınıfın gerek dinlenmek gerekse de çalışmak için buldukları yerleri tercih etmektedirler. Ancak Alsancak bu duruma bir istisna olarak gösterilir. Alsancak'ta ikamet edenler üst ekonomik düzeyde yer almaktadırlar. Alsancak'a eğlence ya da gezmek için İzmir'in başka semtlerinden gelenler ise buraya geldikleri zaman Alsancak'ın ekonomik seviyesine ayak uydurmaktadırlar (ya da “uydurmuş” gibi görünmektedirler). Bir anlamda Alsancak'ta olan herkes “Alsancaklı” gibi davranma eğilimi içinde olur.

“Alsancak ta insanların cahil de olsa giymeyi sevdiği bir “ceket” var. O ceket, onların doğaçlama müziği anlamasa bile durup dinlemesine aracılık ediyor. Seni orada tüketmek istiyor. Ceketin getirdiği bir hava oluyor orada. Oradan bira masasına geçtiği zaman, “burada sokakta çok kaliteli gruplar var” falan gibi kendince bir entelektüel hava yaratıp tükettiği seni hemen pazarlıyor satıyor falan.” (Görüşme, Sakarya, 15.03.2013)

İzmir özelinde bir ayrıma gidilecek olursa Alsancak ve dolayısı ile Kıbrıs Şehitleri Caddesi düşünüldüğü zaman ise karşımıza ekonomik olarak daha üst seviye gelir grubunun çıktığını görürüz. Konak içerisinde bulunan Kemeraltı, Kızlarağası, Çankaya gibi semtler ise Alsancak’tan farklı olarak İzmir’in alt ekonomik sınıfı ile orta ekonomik sınıfı arasındaki insanlara hitap eden yerlerdir. Bu durumu yaratan ise dünyanın her yerinde olduğu gibi mevcut mekânlarda/semterde yer alan mağazalar, restoranlar vb. dükkânların varlığıdır.

Güzelyalı sahil şeridinde yer alan restoran ve kafelerde orta sınıf müşteri profiline hitap etmektedir. Son 1 yıllık sürece bakıldığında ise mekânların orta üst sınıf ile üst sınıf müşterilere doğru yöneldiği görülmektedir.

AVM ler gündeme geldiği zaman ise karşımıza daha farklı bir durum çıkmaktadır. AVM ler kendi tasarımlarını yaratırken “elitist” bir atmosfer yaratma çabası güderken, diğer bir yandan da İzmir’deki tüm orta alt ekonomik ile üst ekonomik sınıfın uğrayıp, dolaşabileceği ve alış veriş yapabileceği bir ortam yaratmaktadır. AVM lerin bu tutumunun temelinde AVM ye gelen tüm müşterilerin kendini “elit” hissetmesini sağlamak yatmaktadır. Dolayısı ile AVM nin bu kapalı yapısında Konak’tan farklı olarak orta sınıf ekonomiye mensup kişiler günlük dinledikleri müziklerden farklı olarak AVM içerisinde daha “elit” müzikler dinlemektedir.

Sokak müzisyenlerinin mekân seçiminde ikinci olarak dikkat ettikleri nokta sokağın aktif olduğu saatlerde/zamanlarda müzik yapmaktır. Ancak bu konuda da müzisyenlerin kendilerine belirledikleri bir “özel çalışma takvimi” bulunmaktadır. Hiç bir müzisyen sabah işe gidiş saatlerinde müzik yapmamaktadır. Bununla ilgili olarak müzisyenler insanların sabah saatlerinde bir “telaşe” içerisinde olduğunu ve müzik ya da benzeri bir sokak gösterisine ilgi göstermediklerini söylemektedirler. Öğlen saatlerinde Alsancak ve Konak çalışanları yemek yemek ve dinlenmek için

bölgede bulunan restoran, kafe ve benzeri yerlere gelmektedirler. Bu sayede saat 12.00 ile 14.00 arasında sokaklar aktifleşmeye başlamaktadır. Bu müzisyenler için en uygun saatlerden bir tanesidir. Hem Alsancak'ta hem de Konak'ta müzisyenler öğle saatlerinde müzik yapmak için sokağa gelmektedirler.

Bir diğer aktif sokak saatini de akşam saat 17.00 ile 20.00 arasında görmek mümkündür. Alsancak ve Konak için iş çıkış saatleri olan bu zaman dilimi insanların eve gitmeden önce bir çay ya da kahve içtikleri, bir kısmı içinde yemek yedikleri saatlerdir. Dolayısı ile bu saatlerde sokaklar tekrar aktifleştiği için müzisyenler sokak performansları için tekrar sokağa gelirler.

Hafta sonu ve hafta içi performans saatleri farklılık göstermektedir. Hafta sonu Cumartesi günleri hemen hemen tüm gün Konak ve Alsancak'ta sokak müziği performanslarına rastlamak mümkün olabilmektedir. Gerek alış veriş gerekse de hoşça vakit geçirmek için insanlar sokağı doldurmakta ve sokağın sürekli aktif olmasını sağlamaktadırlar. Pazar günleri ise Konak'ta yer alan tüm iş yerleri kapalıdır. Buna bağlı olarak restoran ve kafelerinde büyük bir yoğunluğu kapalıdır. Dolayısı ile Pazar günleri Konak bölgesinde sokak müziğine rastlamak mümkün olmamaktadır. Alsancak'ta ise insanlar tüm ihtiyaçları için saat 14.00 ten sonra Alsancak'a gelmektedirler. Sokak müzisyenleri de Pazar günleri performanslarına saat 17.00 den sonra başlamaktadırlar.

Güzelyalı'da sokak müziği yapan göçmenlerin hafta sonları saat 14.00 ten itibaren sürekli aktif olduklarını görürüz. Buradaki kafe ve restoranlarda oturan kişiler sürekli olarak bu mekânları doldurmaktadır. Balçova'da ise akordeon ile sokak müziği yapan müzisyenlere yoğunlukla hafta içi rastlanmaktadır.

Müzisyenlerin saat seçimlerinden sonra en çok dikkat ettikleri üçüncü nokta ise çalacakları sokaktaki “yer” dir. Bu yer daima sokağın merkezinde, ancak gelip geçenleri rahatsız etmeyecek biçimde konumlanmış, yoğunlukla sokağa yapılmış bir “cep” olmaktadır. Bu sayede sokaktan geçen tüm kişiler müzisyenleri görebilmektedirler. Ayrıca bu tip cepler çevrelerinde sokak müziği yapacak müzisyenin performansını etkileyecek herhangi bir “müzik/gürültü” barındıran mekân/dükkan bulunmamaktadır. Burada konu olan “yer” kavramı yaya gösterisi ve

daire şovu tarzında performans sergileyen müzisyenler için geçerlidir. Roman ve Göçmen müzisyenler kendileri dolaşarak müzik yaptıklarından dolayı bu üçüncü noktaya dikkat etmemektedirler.

Alsancak Kıbrıs Şehitleri Caddesi'nde "yer" kavramına örnek olarak Mc Donalds karşısında bulunan park gösterilebilir. Bu parkın caddeye olan sınırının iki yanında bir banka şubesi ile ünlü bir Köfteci bulunmaktadır. Parkın arka tarafında ise her yaşta ve cinsiyetten müşteriye hizmet veren "modern" bir kahvehane bulunmaktadır. Bu parkın Alsancak Sokağı'na paralel olan bölümünde mini bir cep bulunmaktadır. Bu cep, sokak müzisyenleri için doğal bir performans alanı durumundadır.

Bir başka örnekte Kıbrıs Şehitleri Caddesi'nin girişi ile Gündoğdu Meydanı'nı birbirine bağlayan yoldur. Bu yol nispeten kısa ve her iki tarafı boyunca restoran ve lüks ürünler satan mağazalar sıralanmıştır. Alsancak'a gelen grupların popüler buluşma noktası olan bu mini sokağın ortasında yuvarlak banklar bulunmaktadır. Bu banklar sokağın tam ortasında doğal bir cep oluştururlar ve dolayısı ile bireysel ya da grup olarak müzik yapan sokak müzisyenleri bu bankları performans mekânı olarak kullanırlar.

3.4. İzmir Sokak Müzisyenlerinin Repertuarları

Sokak müzisyenlerinin daha önce sahip oldukları repertuar ile potansiyel dinleyicinin ekonomik seviyesi arasında bir bağ kurduğundan bahsetmiştik. Bununla birlikte müzisyen dinleyicinin yaş grubu ile de bir bağ kurmaktadır. Görüşme yaptığım sokak müzisyenleri dinleyicinin ekonomik seviyesi ile kurulan bağı çok net söylememekle birlikte farklı anlatımlarla bu konunun altını çizmektedir.

Müzisyenler orta ile üst ekonomik sınıf arasında kalan dinleyici profiline "kaliteli ne çalsan gider" şeklinde yaklaşmaktadır. Bu durum Alsancak'ta sokak müziği yapan müzisyenlerin repertuarlarında çok net bir biçimde görmek mümkündür. Alsancak'ta ki müzisyenler Türkçe müzik çalacakları zaman "kaliteli" olarak isimlendirdikleri Erkin Koray, Neşe Karaböcek, Esmeray, Berkant, Fikret

Kızılok, Tanju Okan, Ayla Dikmen ve Hümeyra gibi eski 45'liklerden örnekler vermektedirler. Bu müzikler yanında enstrümantal müzik yapan müzisyenler ise klasik müzikten, caza kadar çok geniş bir müzik yelpazesine sahiptirler. Bu müziklerin yanında enstrümantal olarak etnik müziklere yer veren gruplar çoğunlukla bizim halk türkülerimiz ile cazı harmanladıklarını söylemektedirler. İzmir dışından ya da yurt dışından gelen müzisyenlerinde tek tercih ettikleri sokak Alsancak Kıbrıs Şehitleri'dir. Burada geldikleri bölgenin yerel müziklerini yapmaktadırlar. Dinleyicilerin sahip olduğu ekonomik düzeyle bağlantılı olarak daha "kültürlü" oldukları söylemekte ve de dolayısı ile yaptıkları müziğin daha rahat anlaşılmasını beklemektedirler.

"Sokakta latin bossa, caz, swing, blues falan gibi şeyler çalıyoruz, doğaçlama yapıyoruz. Sözlü şarkılar var. Alsancak, bu tür müzikleri rahatlıkla kaldırıyor." (Görüşme, Sakarya, 15.03.2013)

Konak bölgesine baktığımız zaman ise buradaki müzisyenlerin (Romanların) Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Cengiz Kurtoğlu ve İbrahim Tatlıses gibi arabesk içerikli bir repertuvara sahip olduğunu görürüz. Bu bölgedeki müzisyenler ile yaptığım görüşmelerde, müzisyenler yaptıkları müziğin dinleyicisinin burada olduğunu, başka bir yerde müzik yaptıkları takdirde dinleyici bulamayacaklarını söylemişlerdir.

13.02.2013 tarihinde görüşme yaptığım Kubilay Mutlu repertuvar ile ilgili olarak;

"5 farklı dilde şarkı söylüyoruz. Çav Bella, Enternasyonal ve benzeri marşlar ağırlıklı repertuvarımız içerisinde Nirvana, Sezen Aksu gibi şarkılar da var. Ancak söylediğimiz şarkılar içerisinde Kürtçenin yer alması Alsancak dinleyicisini rahatsız etti. Alsancak'ta müzik yapabilmek için dernek merkezimizi Alsancak'a taşımıştık. Ancak çaldığımız repertuvarın Alsancak için "farklı" olmasından dolayı dernek merkezimizi tekrar Konak'a taşındık."

Mutlu, sözlerine; Alsancak kişilerinin daha "elit" olduğunu ve yaptıkları müziği çok sıcak karşılamadıklarını ancak Pasaport'a tekrar geri gelmeleri ile birlikte

Konak Vapur iskelesinin orada “bizden olan insanlar” a müzik yapmaya başladıklarını ve daha mutlu olduklarını ifade etti. Bizden olan insanlara müzik yapmaya başladıktan sonra repertuvarları ile ilgili sıkıntı da kaybolmuş.

“Sokak Müziği performanslarında, İngilizce, Fransızca, Türkçe, Kürtçe ve Ermenice şarkılar söyleyen sokak orkestrası Konak’ta müzik yapmanın Alsancak’ta müzik yapmaya göre avantajlarını gördü. Bizden olanlar bizim müziğimizi anlıyor ve eşlik ediyorlar. Bu bizim için en büyük mutluluk oldu.” (Görüşme, Mutlu 13.02.2013)

Güzelyalı ve Balçova’da müzik yapan göçmenlere bakıldığında ise repertuvarlarının, Balkan müzikleri ile klasik müzik repertuvarından oluştuğunu görürüz. Akordeonda gözle görülür bir teknik ve müzikal seviyeye sahip olan göçmen müzisyenler, klasik müzik repertuvarından birçok eser seslendirmektedirler. Güzelyalı ve Balçova’da bulunan dinleyiciler ise Balkan müziklerini “otantik” olarak nitelendirmekte, klasik müzik duydukları zaman ise bunu “sanat” olarak tanımlamaktadırlar.

AVM ler Alsancak ile aynı “elit” yapıyı kurduklarından (yarattıklarından) dolayı burada müzik yapan müzisyenler de Alsancak Repertuvarına paralel bir yapı izlemektedirler.

3.5. İzmir Sokak Müzisyenleri ve Kolluk Kuvvetleri

İzmir merkezinde tüm diğer şehirlerde olduğu gibi iki farklı tip kolluk kuvveti görev yapmaktadır. Bunlardan bir tanesi İzmir Büyük Şehir Belediyesi’ne bağlı olan Zabıta, bir diğeri de İçişleri Bakanlığı’na bağlı olan Polis gücüdür. Her iki kolluk gücünde tüm İzmir bünyesinde kendi sınırları ve görev yetkileri dâhilinde hizmet vermektedir. Ancak mesele sokak müziği ya da sokak sanatı olduğunda işler karışmaktadır. Tezimizin ikinci bölümünde “Sokak Müziği ve Hukuk” başlığı altında aktardığımız üzere, ülkemizde sokak performansları ile ilgili bir yasa bulunmamaktadır. Bu düzenlemenin eksikliği kolluk kuvvetlerinin sokak sanatçıları ile karşılaştığı zaman fikir yürütme ile davranmasına ya da müdahale etmesine sebep olmaktadır. Kolluk kuvvetleri sokak performanslarına karşı ikircikli bir tavra

sahiptir. Bir kısmı (zabıta ya da polis) performansı gördüğü zaman görmezlikten gelmekte ya da kendince şurada yapın daha uygun gibi yönlendirmeler yapmaktadır. Bir kısmı ise sokak performanslarını dilencilik ya da işportacılık ile değerlendirerek bu yasalar çerçevesinde işlem yapmaktadır.

İki farklı kolluk kuvvetinin olması ve bu kuvvetlerin çoğu zaman kendi aralarında iletişimsiz olmaları müzisyenler açısından farklı sorunlara da yol açmaktadır.

Örnek olarak, kimi sokak müzisyenleri İzmir Büyük Şehir Belediyesi'nden ya da sokak müziği yapmak istediği ilçenin belediyesinden sokak müziği yapmaya dair izin almaktadır. Ancak bu performanslara izin verildiği zaman performansa izin veren kurumdan dolayı zabitanın karışması ya da engellenmesi önlenmektedir. Aynı performansa polis itiraz edebilmekte, müzisyen belediyeden izin aldım dediği zaman da “bu beni ilgilendirmez” cevabını alabilmektedir.

Konak Belediyesi gerek siyasi, gerekse de kendilerine biçtikleri etik konumlarından dolayı sokak performanslarını hoş görmekte ve kendilerince uygun buldukları tüm performanslara izin vermektedirler. Bu tip performansları “çağdaş yaşamın göstergesi” olarak kabul etmektedirler. Ancak izin isteyen müzisyenlere yazılı bir izin vermek yerine sözle “tamam çalabilirsiniz” şeklinde bir izin vermektedir.

Müzisyenler ile yaptığım görüşmelerde, müzisyenler belediyenin “adamları”nın olduğunu, bu adamların kendilerini belediyede gördüklerini ve sokak performansı yaparken “bunlar izinli” şeklinde bir tavır takındıklarını söylediler. Ancak bu “izinli” müzisyenlere polis müdahale ettiği zaman ise hiç bir şeyden haberleri yokmuş gibi davrandıklarını ve müdahale eden polis(ler)e karışmadıklarını söylediler.

“Alsancak'ta müzik yapmadan önce Konak Belediyesi'nden izin alıyoruz. Yani zabıta bizi bilmeli. Bize izin verdikten sonra biz sokakta müzik icra ederken bizi görmezden geliyorlar. Yani bir anlamda; siz ne yaparsanız yapın bizim haberimiz yok tavrı oluyor. Zabitanın adamları var bir şekilde ortalıkta dolaşan. Bizi daha önceden gördükleri için Belediyede sorun olmuyor ama daha önce görmedikleri müzisyenlerin aletlerini topluyorlar. Ancak polis geldiği zaman işler değişiyor.

Polis geldiği anda toplanıp gitmek zorunda kalıyorsunuz. Belediye size yazılı bir şey söylemediği için zabıta sözlü olarak biliyor ve görmezden geliyor ama polis laf ediyor. Bir de ortam öyle karışık ki. Kimsenin birbirinden haberi yok. Bir de olsun da istemiyorlar sanırım.” (Görüşme, Sakarya, 15.03.2013)

Görüşme yaptığım kimi müzisyenler de polisin performanslarına karışma sebeplerini “rant kavgasına” bağlamaktalar. Eğer performansın gerçekleştiği yer performansı istemeyen bir mağaza önünde ya da yanında ise polisin hemen gelip performansı durdurduğunu, yeri geldiğinde enstrümanlarını aldığını belirttiler.

Son bir senelik süreçte ise zabitanın ve polisin televizyon ve yazılı medyada çıkan haberler dolayısıyla genellikle “görmezden gelme” tavrına büründüğünü söyleyen sokak müzisyenleri yine de her an tetikte olmak gerektiğinin altını çizmektedirler.

3.6. Sokak Müziğinin İzmir’de Kurumsallaştırılma Çalışmaları

2011 yılında İzmir Çankaya’da bulunan ve tarihi önemi olan Agora Antik Şehri Kalıntıları şehre gelen turistlerin uğrak noktalarından biri olması için kazı çalışmaları başlatılmıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda Agora önünde bulunan binalar yıkılmış ve Antik Kent içerisinde kazı çalışmaları başlatılmıştır. Agora’nın yeniden düzenlenmesi ile ilgili olarak yeni bir sokak düzenlenmektedir. Bu sokağın aynı zamanda bir sanat sokağı olması istenmektedir. Bu konu ile ilgili olarak İzmir Ekonomik Kalkınma Koordinasyon Kurulu (İEKKK) bünyesindeki Kent Değerleri Komitesi, “İzmir Sokak Sanatı İçin Hazırlanıyor” isimli bir proje başlatmıştır.

“... İzmir Ekonomik Kalkınma Koordinasyon Kurulu (İEKKK) bünyesindeki Kent Değerleri Komitesi, sokak müzisyenleri ve pantomimciler başta olmak üzere sokak sanatına hak ettiği değeri vermek için harekete geçti...”

...Alsancak’tan Agora’ya yapılması düşünülen ve turistler için büyük bir yaya yolu olarak planlanan güzergâhtan melodilerin yankılanması ve sahne sanatlarının hayat bulması için hazırlanan proje son aşamaya geldi. Konuyla ilgili ayrıntıları anlatan Ege Ekonomiye Geliştirme Vakfı Başkanı ve İEKKK Oturum Başkanı Yılmaz Temizocak, Kurul bünyesinde oluşturulan Kent Değerleri Komitesi’nin çalışmalarını aralıksız sürdürdüğünü dile getirdi. Bir

yandan sanatı ve sanatçıyı desteklerken öte yandan her yıl İzmir'e gelen turistleri ezgilerle karşılamak istediklerini vurgulayan Temizocak, "Çalışma, ağırlıkla turizm aksı olarak düşünülen ve Liman'dan Kordon'a oradan da Agora'ya uzanan yol üzerinde ve alışverişin yoğun olduğu yerlerde, mevcut müzisyenlik faaliyetlerinin yeniden programlanmasını ve kent değeri olarak kazandırılmasını amaçlıyor. Zabıta tarafından müdahaleye uğramadan, daha iyi koşullarda sokak sanatı yapmak mümkün. Bununla ilgili olarak yoğun bir biçimde Mesai harcıyor ve çok iyi bir aşamaya gelindi" diye konuştu...

...İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin de destek verdiği projede, yetkililerle bir araya gelme aşamasındayken belediye ve bağlı birimlerine yönelik geçen ay yapılan operasyon ve tutuklamaların süreçte bir aksaklık yarattığına değinen Temizocak, "En yakın zamanda ilgililerle bir araya gelinerek, biçim üzerinde konuşulacak. Kent genelinde sokakta müzik icra eden 50 müzisyen vardır. Ayrıca sokak tiyatrosu ve pantomim gösterileri de özellikle Alsancak ve Karşıyaka'da yoğun ilgi görüyor. Komiteye sadece bunları belirli bir düzene koyarak desteklemek kalıyor" dedi. Temizocak, sokak müzisyenlerinin ekonomik gelirlerinin de olacağını, ancak bu konudaki çalışmaların devam ettiğini sözlerine ekledi." (Doğan Haber Ajansı 19.12.2011)

Görüldüğü üzere İzmir özelinde sokak müziği pratikleri artık kamu kurumları tarafından desteklenen bir hal almaya başlamıştır.

SONUÇ

Sokak müziği, var olduğu ilk andan itibaren “eğlence” amaçlı olarak kullanılmış bir pratiktir. Dünyadaki farklı kültürleri incelediğimiz zaman bu eğlence olgusunun yanında müzisyenlerin başta ulaklık (Minstrel) olmak üzere danışmanlık (Harper), şifacılık (Gnawa), askerlik (Troubadour, Minnesinger) ve reklamcılık (Chindonya) gibi farklı roller üstlendiğini de görürüz. Günümüzde her ne kadar dünyanın bazı bölgelerinde farklı amaçlarla halen sokak müziği pratikleri devam etse de, sokak müziğindeki ana amaç hala eğlence olarak varlığını sürdürmektedir. Modern teknolojinin gelişmesi ve müziğin taşınabilir hale gelmesi ile sokak müziği pratikleri dünyanın eskiye nazaran birçok yerinde kaybolmaya başlamakla birlikte, mevcut pratiklerde eğlence faktörü hala en baskın unsurdur ancak bunun yanında hem ekonomik hem de sosyolojik açıdan “sistemin” dışına çıkmak için kullanılan bir pratik haline de gelmiştir.

Bu çalışma, dünya sokak müziği tarihini, sokak müziği ile ilgili kavramları ve İzmir özelinde sokak müziği pratiklerini incelemiş, sonrasında bu pratiklerin günümüze olan yansımalarını ve değişimlerini mekân-müzik ilişkisi bağlamında ele almıştır.

Bütün bu çalışmanın sonucunda, şu sonuçlara ulaşıldığını belirtmek mümkündür.

- 1- Müzisyenlerin park, sokak, meydan ve metro gibi kamuya açık alanlarda para kazanmak için yaptıkları müzikal performanslara sokak müziği denmektedir.
- 2- Sokak, eski çağlardan beri otoritenin uyguladığı baskılara karşı eylem alanı olarak kullanılan bir yerdir. Sokakta yapılan bu başkaldırı artık günümüzde müzisyenlerin de kullandığı bir araçtır. Sokak müziği para kazanmanın yanında sisteme karşı yapılan eylemlerde sıkça kullanılan bir yöntem olarak yerini almıştır.

- 3- Dünya sokak müziği tarihi incelendiğinde, sokak müziği pratiklerinin doğal bir elekten geçtiğini ve günümüze geleneksel açıdan çok azının kaldığı görülmektedir. Bu eleme süreci toplumların gündelik yaşamlarındaki ihtiyaçlara göre şekillenmiş ve değişmiştir. Tarih boyunca sokak müzisyenlerinin eğlendiricilik yanında troubadourlarda ulaklık, Gnawalar ve Türkler de şifacılık, chindonyalarda reklamcılık ve meistersingerlerde askerlik gibi görevler de üstlendiği görülmektedir.
- 4- Sosyolojik anlamda kendisine yer bulan mekân kavramı günümüzde, fiziksel olarak gözle görülebilir sınırların olmadığı, insanların kendi aralarında 2-3 metrekare gibi ufak alanları bile mekânlaştırabildiği ortaya çıkmıştır. İzmir özelinde sokak müzisyenleri, sokaklar üzerindeki küçük cepleri (“girinti” ve “çıkıntıları”) mekânlaştırırlar. Bu “mini mekânlar” müzisyenler tarafından icra mekânı ve dinleyici mekânı yaratmak için kullanılır.
- 5- Günümüzün ekonomik şartlarının getirdiği baskılar istisnasız toplumun tüm bireylerini iş aramaya itmiştir. Her hangi bir müzik aleti çalan ya da bir şekilde müzik ile ilgilenen amatör müzisyenler bu baskıya sokak müziği yapmaya başlayarak çözüm üretmişlerdir. Bu bağlamda kendi “harçlığını” çıkarmak için sokakta müzik yapan birçok müzisyene rastlanmaktadır. Ayrıca İzmir son yıllarda Balkan’lardan bol miktarda göç almıştır. Sokak müziği bu göçmenlerin de geçinmek için başvurduğu yollardan bir tanesidir.
- 6- Teknolojinin ilerlemesi insanların gerek özel yaşamlarını, gerekse de iş yaşamlarını küresel bir hale getirmiştir. Yaşanan bu küreselleşme yoğun bir iş yaşamını da beraberinde getirmiştir. Bu durum da insanları öğle yemeği, çay molası gibi bulabildikleri en ufak boşlukları bile eğlenceli bir dinlenme için kullanma arayışına itmiştir. Dinleyiciler açısından sokak müziği insanların aradıkları bu kısa süreli “eğlencelere” hizmet eder bir görevi de yerine getirmektedir.

- 7- Değişen müzik ve eğlence kültürü, canlı müzik pratiklerinin azalmasına sebep olmuştur. Bu durum, canlı müzik performansı yapamayan müzisyenlerin kendi işlerini kurmasına, yani sokak müziği yapmalarına öncülük etmiştir. Müziği bir zanaat olarak kabul eden roman müzisyenler, bu değişimden en çok etkilenen grup olmuştur. Bu değişim neticesinde Romanlar kendilerini “otantisite” kavramı içerisinde konumlandırmış ve özellikle İzmir’in turistik mekânlarında/sokaklarında (Kemeraltı, Alsancak) müzik yaparak kendi ekonomik mücadelelerini vermeye başlamışlardır.
- 8- Müzik endüstrisinin yaşadığı daralma müzisyenlerin albüm çıkarma ya da “tanınma” olanaklarını oldukça azaltmıştır. Müzisyenler bu değişim karşısında teknolojinin de yardımı ile kendi tanıtımlarını yapmak için sokak müziğini seçmişlerdir. Sokakta müzik yapan müzisyenler, yaptıkları müziği videoya çekerek, sosyal video paylaşım sitelerinde yayınlamışlar ve ünlü olmak için kendi imkânları dâhilinde tanıtımlarını yapmışlardır. Bu yöntem ile üne kavuşan müzisyenlerin sayılarının giderek artması, “sokak müziği tanıtım yönteminin” popüler bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Tüm dünyada olduğu gibi İzmir özelinde de sokak müzisyenleri internete yükledikleri ses ve video kayıtları yanında ev ya da profesyonel bir stüdyoda yaptıkları kayıtları hem tanıtım hem de ekstra ekonomik kazanç için satmaktadırlar.
- 9- İzmir özelindeki sokak müzisyenlerinin sokakta müzik yapmayı seçmelerinin temel iki ana sebebi bulunmaktadır. İlk olarak, sokak müziği müzisyenler için bir gelir kaynağıdır. İkinci olarak da, sokak müziğini siyasi amaçları doğrultusunda bir söylem olarak kullanan müzisyenler gelmektedir. Bu iki temel nedenden sonra repertuar ya da ücret anlaşmazlığı gibi sebeplerden mekân müziğini bırakmış ve sokaklarda kendi kendisinin patronu olmuş sokak müziği pratikleri gelmektedir.
- 10- Mevcut olan “Yaya Gösterisi”, “Daire Şovu” ve “Restoran Müzisyenliği” sokak müziği tiplerinin İzmir’de de uygulandığını görmekteyiz. Ancak

yapılan gözlemler doğrultusunda Restoran Müzisyenliği olarak isimlendirilen sokak müziği pratiğinin İzmir özelinde farklılık gösterdiği görülmüştür. Bu tip sokak müziği pratiğinde müzisyen bir restoranda sabit olarak müzik yaparken, İzmir özelinde müzisyenler restoranları gezerek müzik yapmaktadırlar. Ayrıca ilk iki tipteki sokak müziği pratiklerini tüm etnik gruplardan müzisyenler yaparken, üçüncü tipi görüşme yapılan Roman müzisyenlerin de belirttiği üzere İzmir’de sadece roman müzisyenler tarafından yapılmaktadır.

11- Türkiye’de, sokak müziği pratikleri ilk başladığı zaman, devlet bu konuda nasıl bir tepki vereceğini bilemediği için sokak müziği pratiklerini işportacılık ya da dilencilik kapsamında değerlendirmiş ve ona göre hareket etmiştir. Ancak özellikle İzmir’de zaman içerisinde toplumun da verdiği tepki ile kamu konuyu bu şekillerde değerlendirmekten vazgeçerek daha ılımlı bir tavır almıştır. Fakat hala sokak müziği ya da sokak sanatı ile ilgili kanun veya düzenlemeler olmadığı için devlet konuya ikircikli bir tavırla yaklaşılmaya devam etmektedir. Ancak İzmir Büyükşehir Belediyesi’nin bünyesinde yapılan çalışmalar sokak müziği için çeşitli yasal düzenlemeler olduğunu ve ilerleyen süreçte sokak müziği pratiklerinin devlet kontrolünde yapılacağına işaret etmektedir.

12- İzmir ve özellikle Alsancak, İstanbul’dan sonra dünya sokak müzisyenlerinin uğrak yerlerinden birisi haline gelmeye başlamıştır. Alsancak sokaklarında dolaşırken tüm dünyadan sokak müzisyeni performanslarına rastlamak mümkün olmaktadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ARENDR, Hanna; **İnsanlık Durumu**, Çev: Ali Berkday, İletişim Yayınları, 2009, 461 S.
- CLARK, Nora Joan; **The Story of Irish Harp: It's History and Influence**, North Creek Press, 2003, 193 S.
- ÇOBANOĞLU, Özkul; **Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve Destan Türü**, Akçağ, 2007, 386 S.
- FRASER, Nancy; İhtiyaçlar Mücadelesi, Çev: Aykut Kılıç, Agora Kitaplığı, 2006, 80 S.
- GAUNT Simon-KAY Sarah; **The Troubadours, An Introduction**, Cambridge University Press, 1999, 325 S.
- GEDİKLER, Hülya G.; **1950'li yıllarda İzmir**, Şenocak Yayınları, 2012, 484 S.
- GIDDENS, Anthony; **Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Çağda Benlik ve Toplum**, Çev: Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, 2010, 304 S.
- HABERMAS, Jürgen; **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev: Tanıl Bora, İletişim Yayınevi, 2012, 414 S.
- HEIDEGGER, Martin; **Varlık ve Zaman**, Çev: Aziz Yardımlı, Agora Kitaplığı, 2011, 488 S.
- İLYASOĞLU, Evin; **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, 1996, 304 S.
- KÖPRÜLÜ, Fuad; **Türk Saz Şairleri**, Güven Matbaası Ankara, 1962, 728 S.
- LEFEBVRE, Henri; **Kentsel Devrim**, Çev: Selim Sezer, Sel Yayıncılık, 2013, 176 S.
- LEFEBVRE, Henri; **Gündelik Hayatın Eleştirisi 1**, Çev: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2012, 272 S.
- LOCKE, John; **Hoşgörü Üzerine Bir Mektup**, Çev: Melih YÜRÜŞEN, Liberte Yayınları, Ankara 2012, 87 S.
- McCONNACHIE, Ellingham; **World Music: The Rough Guide, Vol. 2- Latin and North America, Caribbean, India, Asia & Pacific (Rough Guide Music Guides)**, Rough Guides, 2000, 673 S.
- MİMAROĞLU, İlhan; **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 1995, 232 S.
- NEGT, Oskar – KLUGE, Alexander; **Public Sphere and Experience; Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere**, University of Minnesota Press, 1993, 305 S.
- SAY, Fazıl; **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995, 565 S.
- ŞENEL, Adam (Alaeddin); **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Bilim ve Sanat Yayınları 2011, 404 S.
- ÖZBEK, Meral; **Kamusal Alan**, Hil Yayın, 2004, 763 S.

- PATERSON, Linda M.; **The World of The Troubadours**, Cambridge University Press, 1993, 356 S.
- SENNETT, Richard; **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: Abdullah Yılmaz – Selin Durak, Ayrıntı Yayınları, 2010, 480 S.
- YILMAZ, Timur; **Yaşayan Âşıklık Geleneği: Âşıklardan Halk Hikâyeleri I**, Eğiten Kitap, Ankara, 2011, 455 S.

ELEKTRONİK KİTAPLAR

- DAVIS, Judith M; Handbook of Troubadours; 1995. Erişim Tarihi: 24 Mart 2013, <http://books.google.com.tr/books?id=0C1GHCPDhNQC&printsec=frontcover&dq=Troubadour&hl=tr&sa=X&ei=nSfbUOjwHJKzhAf31YHABg&ved=0CFcQ6AEwBw>
- MORATO, M. Elena; Gnawa: **Music and Spirit**, 2007. Erişim Tarihi: 22 Mart 2013, http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/8/q8_189.pdf
- SINGH, K.S.; People of India, Gujarat, 2003. Erişim tarihi: 20 Mart 2013, <http://books.google.com.tr/books?id=d8yFaNRcYcsC&pg=PA137&dq=barot+caste&hl=tr&sa=X&ei=H3rpUPOGDs6XhQegw4CgAg&ved=0CEEQ6AEwAw#v=onepage&q=barot%20caste&f=false>

DERGİ VE MAKALELER

- ARABACIOĞLU, B C; **Mimarlıkta Mekân Analizi İçin Bulanık Çıkarım Sistemi Temelli Bir Model Önerisi**, Arkitekt, 74, Sayı: 512/513, 2007, s. 32-45
- AYDINLI, S.; **Mekândan Mekânsal'a: Mekânın Zamansallığı/Zamanın Mekânsallığı**, Felsefe Ekibi Dergisi, Sayı: 13, 2009, s. 77-83
- AYTAÇ, Ömer; **Kent Mekânlarının Sosyo Kültürel Coğrafyası**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 17 Sayı: 2, 2007, s. 199-226
- BAIRD, Stephen; **Street Performers and Buskers Advocates**, Buskers Advocate, 2000
- DAVIDSON, J.A.; **Literature and Literacy in Ancient Greece, Part 1**, Phoenix, Vol. 16, 1962, s. 141-156
- DOĞAN, Aysel; **Özel Mülkiyet Hakkının Temeli Olarak Mülkiyet**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, Vol. 56, 2007, s. 83-97

- FRITSCH, Ingrid; **Chindonya Today: Japanese Street Performers in Commercial Advertising**, *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, 2001, 49-78
- FROMM, Hans; **Der deutsche Minnesang: Aufsätze zu seiner Erforschung. Zweiter Band**, Monatshefte, Vol. 80, No. 2, 1998, s. 215-219
- GÜMÜŞ, Enis; **Ortaçağ Avrupası'nda Gezgin Şarkıcılık Geleneği**, Kuzgun, 2002, s. 8-11
- KAHVECİ, Kutsi; **Mutlak Zaman – Mekân Kavrayışı Üzerine (Newton'un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştiri)**, Sosyal Bilimler Dergisi Vol. 3, 2003, s. 187-203
- KARADENİZ, Mustafa; **Pazarlama İletişimi Kapsamında Sponsorluk Faaliyetlerinin Önemi**, Journal of Naval Science and Engineering, Vol. 5/1, 2009, s. 62-75
- MENOCAL, Maria Rosa; **Close Encounters in Medieval Provence: Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry**, Hispanic Review, 49:1, 1981, s. 43-64
- ÖZDEMİR, Cafer; **Âşıkların Dilinden Âşıklık Geleneği**, Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Vol. 4/17, 2011, s. 131-146
- TABOR, C. J.; **The Troubadours**, Folklore, Vol. 40/4, 1929, s. 345-368
- TSOUNIS, Demeter; **Kefi and Meraki in Rebetika Music of Adelaide: Cultural Constructions of Passion and Expression and Their Link with the Homeland**, Yearbook for Traditional Music, Vol. 27, 1995, s. 90-103
- VATANDAŞ, Celalettin; **Dilenciler ve Dilencilik**, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4 Sayı 1, 2002, s. 171- 184
- YÜKSELSİN, İbrahim YAVUZ; **Satılık Havalar: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkârlık Biçimi Olarak "Çalgıcılık"**, Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Vol. 2/8, 2009, s. 452-463
- ZGUTA, Russell; **Skomorokhi: The Russian Minstrel-Entertainers**, Slavic Review, Vol. 31 No. 2, 1972, s. 297-313
- ZGUTA, Russell; **Minstrels: A History of the Skomorokhi**, University of Pennsylvania Press, 1978, s. 297-312

TEZLER

- KIGUNDA, Muriithi; **Music and Health in Kenya: Sound, Spiritually and Altered Consciousness Juxtaposed with Emotions**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Otto-von-Guericke-Universität, 2007
- SUM, Maisie; **Music of The Gnawa of Morocco: Evolving Spaces and Times**, Yayınlanmış Doktora Tezi, The University of British Columbia, Vancouver, 2012
- TSOUNIS, Demeter; **Rebetika Music-Making in Adelaide: Diaspora Musical Style and Identity**, Yayınlanmış Doktora Tezi, The University of Adelaide, 1997
- TURAN, Deren; **Mekân-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de “Taverna”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2011
- YILMAZ, Zafer; **Hanna Arendt’te Özel Alan Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2007
- YÜKSELSİN, İbrahim Yavuz; **Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2000
- WITULSKI, Christopher James; **Defining and Revising The Gnawa and Their Music Through Commodification in Local, National and Global Contexts**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, University of Florida, 2009

RAPOR VE BİLDİRİLER

- ARTUN, Erman; **Günümüz Adana Âşıklık Geleneği Âşıklardan Âşık Kederinin Alevi-Bektaşî Edebiyatındaki Yeri**, 1. Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu Bildirileri, Nisan 2000, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/erman_artun_asik_kederi.pdf
- ARTUN, Erman; **Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler**, Mart 2002, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/erman_artun_asiklik_geleneği_uzerine_dusunceler.pdf
- GÖDE, Halil Aktay; **Âşık Tarzı Şiir Geleneği Ve Günümüzde Bu Geleneğin Sürdürülebilirliği Üzerine Düşünceler**, Şubat 2009, http://eprints.ibu.edu.ba/429/1/ISSD2009-Education-2_p397-p402.pdf

KETENCOĞLU, Muammer; **İzmir ve Çevresi Rum Halk Müziğine Genel Bir Bakış**, Nisan 2003,
<http://www.muammerketencoglu.com/home/page/342>

SÖZLÜKLER

GIDDENS, Anthony; SOSYOLOJİ SÖZLÜĞÜ

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY

VASMER'S ETYMOLOGICAL DICTIONARY

GAZETE HABERLERİ

KEELER, Guy; **Girls get the beat: Mariachi's Male Image Doesn't Faze Young Women**,
McClatchy - Tribune Business News (Washington), 23 Mart 2006, s. 1

COLLINS, Camille; **What Is The Mariachi?**, Mexconnect newsletter, 9 Mart 2007, s.5

BROŞÜRLER

Forum Bornova Tanıtım Broşürü, 2011

Morocco – Essaouira: The Gnawa and World Music Festival, 2012

VİDEOLAR

AYNA PROGRAMI, Meksika, 2012

CROSSING THE BRIDGE: THE SOUND OF ISTANBUL, Fatih Akın, 2005

THE MINSTRELS, Terry Jones Medieval Lives, BBC Episode 3, 2009

GÖRÜŞMELER

Tahsin NADAROĞLU ile yapılan görüşme, 10 Eylül 2012, Kıbrıs Şehitleri Caddesi, Alsancak, İzmir

Uğur TAŞKIN ile yapılan görüşme, 15 Eylül 2012, Alsancak, İzmir

Kubilay MUTLU ile yapılan görüşme, 13 Şubat 2013, Kardıçalı İşhanı, Konak, İzmir

Açelya SAKARYA ile yapılan görüşme, 15 Mart 2013, Atölye Deneme Sanat, Konak, İzmir

Selçuk BELTAN ile yapılan görüşme, 02 Nisan 2013 D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Narlıdere,
İzmir

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Alkan Günlü
Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 25.04.1979
Yabancı Dil: İngilizce, Almanca

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü
Lisans: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Bölümü
Lise: 1997, Yunus Emre Anadolu Lisesi
İş Tecrübesi: 2003 – 2013, Özel İzmir Amerikan Koleji “Müzik Öğretmeni”
2001 - 2003, Ümran Baradan Güzel Sanatlar Lisesi “Gitar Öğretmeni”
1999 - 2001, İzmir Devlet Opera ve Balesi “Gitar Sanatçısı”