

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA - TV ANASANAT DALI
SİNEMA - TV SANATTA YETERLİK SANAT DALI

**ŞEHRİN ÖTEKİ SESİ:
SOKAĞIN MÜZİĞİ**
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan:
Orkun ÖNGEN

İstanbul, 2020

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA - TV ANASANAT DALI
SİNEMA - TV SANATTA YETERLİK SANAT DALI

**ŞEHRİN ÖTEKİ SESİ:
SOKAĞIN MÜZİĞİ**
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan:
Orkun ÖNGEN
165522005
0000-0002-3211-4972

Danışman:
Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN

İstanbul, 2020

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum "**Şehrin Öteki Sesi: Sokağın Müziği**" başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

14 / 12 / 2020

Orkun ÖNGEN

TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Sanatta Yeterlik (Doktora)** öğrencisi **165522005** no’lu **Orkun ÖNGEN**’ in hazırladığı “**Şehrin Öteki Sesi: Sokağın Müziği**” konulu **SANATTA YETERLİK (Doktora) TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI** Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddesi uyarınca 14 / 12 / 2020 günü saat 15:00’ da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin kabulüne **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Cenk Demirkıran (Danışman) İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi		
Prof. Dr. Neşe Kars Tayanç (Üye) İstanbul Üniversitesi		
Prof. Dr. Oğuz Makal (Üye) Beykent Üniversitesi		
Prof. Dr. Bülent Vardar (Üye) Beykent Üniversitesi		
Prof. Burak Buyan (Üye) Beykent Üniversitesi		

Adı ve Soyadı : Orkun Öngen
Danışmanı : Prof. Dr. Cenk Demirkıran
Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik (Doktora), 2020
Alanı : Sinema / TV
Anahtar Kelimeler : Sokak Müziği, Sokak Müzisyeni, Belgesel Film

ÖZ

ŞEHRİN ÖTEKİ SESİ: SOKAĞIN MÜZİĞİ

Bu sanatta yeterlik çalışması şehrin bir sesi olan sokak müziğinin, kentsel akustik mekân içerisindeki yeri ve toplumla olan ilişkisinin yapılan çekimler vasıtasıyla belgesel film formatında izleyiciye sunulmasından oluşmaktadır. Çekimler sırasında yöntem olarak *Cinéma Vérité* biçimi kullanılmıştır. Bu çekim biçiminin kullanılması ile amaçlanan; izleyicinin objektif bir bakış açısı çerçevesinde toplumsal değişimleri, tarafsız bir şekilde kendi düşünsel-izleme sürecine sunarak izleyiciyi düşünsel açıdan kışkırtmaktır. Böylece izleyicinin belgeselde ortaya konan durumlarla ilgili kendi düşünsel eleştirisini yapabilmesine imkân tanınmaktadır.

Sokak müziği ile sokakta müzik yapma eyleminin ne olduğuna dair kavramlar uzman, öğretim üyeleri ve sokak müzisyenleri ile birlikte tartışılarak sokak müziğinin şehirdeki ve toplum içerisindeki yeri ve konumu belirlenmektedir. Bu sayede çoğu defa önünden geçip gittiğimiz bu temsil tarzının toplum ile olan ilişkisi üzerinde durularak bu ilişkinin görünmeyen tarafları bu belgesel çalışmasında işlenmektedir.

Name and Surname : Orkun Öngen
Supervisor : Prof. Dr. Cenk Demirkıran
Degree and Date : Proficiency in Arts, 2020
Major : Cinema /TV
Key Words : Street Music, Street Musician, Documentry

ABSTRACT

THE OTHER VOICE OF THE URBAN: THE MUSIC OF THE STREET

In this study consists of presenting street music, which is a voice of the city, in the place of urban soundscape and its relationship with the society in the form of documentary film. Cinéma Vérité style was used as a method during this film shooting. The purpose of using this style is to provoke the audiences in an intellectual way by presenting the social changes within the framework of an objective aspect of this film to audiences own intellectual-monitoring process. Thus, the audience will be able to make their own intellectual criticism about the situations that will be revealed in this documentry film.

The concepts of street music and the questions of what is the practice of making music on the street will be discussed by expert, faculty members and street musicians, and the place and importance of street music in the urban area inside the community will be determined. By this way, the relationship between this style of representation on the street, which we have often passed by, and the society will be emphasized, and the invisible sides of this relationship will be tried to be revealed in this documentary film.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

İÇİNDEKİLER i

GÖRSELLER LİSTESİ iii

TABLolar LİSTESİ iv

GİRİŞ 1

Birinci Bölüm

SOKAK MÜZİĞİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

1. SOKAK MÜZİĞİNİN TARİHSEL ARKA PLANI 3

1. 1. Tarihte Müziğin Kilise Etkisi ile Egemen Anlayış Dışındaki Gelişimi..... 5

1. 2. Troubadourlar, Jonglörler ve Minstreller..... 10

1. 3. Skomorokhiler 15

1. 4. Barot..... 23

1. 5. Âşıklar ve Ozanlar 30

1. 6. Günümüzde Sokak Müziği Pratiği ve Sokak Müzisyenliği 35

2. MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİ VE SOKAK MÜZİĞİ..... 38

İkinci Bölüm

YAPIM ÖNCESİ

1. FİLM PROJESİNİN AMAÇ, YÖNTEM VE KAPSAMI	48
1. 1. Amaç.....	48
1. 2. Yöntem.....	49
1. 3. Kapsam ve Sınırlılıklar	55
2. SİNOPSİS, TRETMAN VE SENARYO	56

Üçüncü Bölüm

YAPIM SÜRECİ

1. ÇEKİM MEKÂNI VE SEÇİMİ	58
2. RÖPORTAJ SORULARI	59
3. ÇEKİM SÜRECİ, BİÇİMİ VE ÖRNEK ÇEKİM TAKVİMİ	62
4. SES	65
5. BÜTÇE VE EKİPMAN	66

Dördüncü Bölüm

YAPIM SONRASI

1. KURGU İÇİN SENARYOLAŞTIRMA AŞAMASI	69
2. KURGU/MONTAJ AŞAMASI	90
3. FİLMİN KÜNYESİ	91
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	97
EKLER	104
Ek-1: Set Fotoğrafları	104

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa No.

Görsel 1. Rode Video Micro Mikrofon	66
Görsel 2. Kurgu Aşaması	90



TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Çekim Takvimi	65
Tablo 2. Bütçe ve Ekipman Masrafları	68
Tablo 3. Photo Board	89



GİRİŞ

Konfüçyüs'ün dediği üzere bir toplumu anlamak istiyorsak o toplumun müziğine bakmalıyız (Asaf 1989, 89). Bu fikirden hareketle yola çıkılan bu sanatta yeterlik çalışmasında amaçlanan; sokak müziğinin kentin akustik mekânı içerisindeki yeri ile toplum arasındaki ilişkiyi, sokakta müzik icra eden müzisyenler, konularında uzman öğretim üyeleri ve kişilerle yapılan çekimler vasıtasıyla belgesel film formatında izleyiciye sunmaktır. Müzik, toplum içerisinde bulunan sosyal durumu raporlar. Dağınık ve rastgele sesleri bir araya getirerek bunları şekillendirip, belirli bir uyum içerisinde kaostan çıkarıp düzenlemek müziğin en temel ereğidir. Müzik aynı zamanda sosyal düzen içerisindeki değişimlerin öncülüğünü yapan bir çeşit gerilim başka bir deyişle metafizik bir hissediş, bir duydur. Müziğin bu niteliğinin sokakta nasıl şekillendiği ve toplumun mu sokağın müziğini yoksa sokağın müziğinin mi toplumun müziğini ve düşünüş tarzını belirlediğini göstermek bu çalışmanın ikincil amaçları arasındadır.

Bu belgesel tez çalışması, şehirdeki sosyolojik gerçekler ile toplumsal dönüşümleri müzik üzerinden gören ve gösteren bir film ortaya koymak için hazırlanmıştır. Sanatta yeterlik tez raporunda, sokağın sosyolojik gerçekliğini ve dönüşümünü açıklayan kavramsal ve düşünsel alt yapı oluşturulurken, bu değişimi bir film olarak belgelemek ise bu belgesel tez çalışmasının mesnedini oluşturmaktadır.

Bu çalışma, *Birinci Bölüm: Sokak Müziğinin Tarihçesi ve Kavramsal Çerçevesi, İkinci Bölüm: Yapım Öncesi, Üçüncü Bölüm: Yapım Süreci, Dördüncü Bölüm: Yapım Sonrası* olmak üzere toplam dört temel bölümden oluşmaktadır. İlgili bölüm ve alt başlıklarda bu konularla ilgili gerekli tarihsel bilgi, yapım öncesi belgeselin amaç, yöntem ve kapsamının belirlenmesi, yapım sürecinde belgeselin çekim süreci, yapım sonrasında ise belgeselin senaryolaştırma ve kurgu aşamaları sırasıyla ele alınmaktadır.

Pratik ve teorinin bir araya getirilerek oluşturulan bu sanatta yeterlik çalışmasında hedeflenen, bilinen bir şekilde teorik bilginin anlatımından farklı olarak, bir film çekimi sırasında bir sinemacı için biricik değeri olan her bir ufak parçanın

yapım sırasında hangi aşamalar ve yöntemlerden geçerek bir araya getirildiğini göstermektedir. Bu esasla bölümler şu şekilde özetlenebilir:

Birinci Bölümde, çekilecek filmin kuramsal çerçevesi ve boyutu tartışılmaktadır. Bu sayede sokak müziğinin ne olduğunun tanımı ve farklı coğrafyalardaki temsil biçimi ve tarihsel art alanı anlatılmaktadır.

İkinci Bölümde, yapım öncesi film projesinin amaç, yöntem, kapsam ve sınırlılıkları belirlenerek filmin hangi yöntemle hangi sınırlılıklar içerisinde çekileceğinin çerçevesi belirlenmektedir. Böylece senaryo taslağının ne şekilde oluşturulduğu öne sürülen nedenler doğrultusunda tartışılmaktadır. Bu tartışma yapım sürecinin temel basamağıdır.

Üçüncü Bölümde, yapım süreci çekim mekânı ve seçimi, sokak müzisyenleri, uzman ve öğretim üyelerine sorulacak mülakat soruları yer almaktadır. Bu sorular doğrultusunda konunun anlatı aksı şekillenerek, bu anlatı aksı doğrultusunda sahada uygulanan çekim biçimi ve süreci ile örnek çekim takviminin hangi aşamalardan geçerek hazırlandığı anlatılmaktadır. Bu bölümde aynı zamanda film için oluşturulan teorik alt yapı ve sınırlılıklar doğrultusunda çekim sürecinde -diğer bir ifadeyle uygulama pratiğinde- bu bilgilerin ne şekilde uygulandığı anlatılmaktadır.

Dördüncü Bölümde, çekim sonrası filmin teması doğrultusunda kaba kurgu aşamasında hazırlanan senaryo taslağının nasıl oluşturulduğu ve filmin kurgusu yapıldıktan sonra nihai halini nasıl ve ne şekilde aldığı anlatılmaktadır.

Sonuç bölümünde ise çalışmanın öz eleştirisinin yapılmasının yanı sıra tezin teması doğrultusunda ortaya çıkan belgesel filmin tezde teorik olarak öne sürülen fikirler doğrultusunda kalitatif bir değerlendirmesi yapılmaktadır.

Birinci Bölüm

SOKAK MÜZİĞİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

1. SOKAK MÜZİĞİNİN TARİHSEL ARKA PLANI

Müzik, insanın var olduğu günden bugüne kadar geçen süreçte kendisini yaratmış bir olgudur. Müzik kelimesi köken olarak araştırıldığında Latince’de *musicus* kelimesi ile Eski Grekçe’de *mousikē* μουσική sözcüğünü köken alarak diğer dillere geçmiş olduğu kabul edilir (Etimolojitürkçe - Müzik 2019). *Musicus* kelimesi Oxford Latin Dictionary’e göre şiirin koruyucusu olan Musalarla ilgili olan anlamına gelmektedir (Oxford Latin Dictionary 1968, 1149). Musalar Eski Grekçe’de *Moúsa* veya Latince *muşa* olarak adlandırılırlar. Grekçe’de *Moúsa* Μοῦσα kelimesi akıl, düşünce, yaratıcılık gücü kavramları anlamına gelen “*men*” kökünden türemiştir ve aynı zamanda ilham perisi anlamına gelmektedir. Zeus’un Titan tanrıça *Mnemosyne* ile birleşerek *musa*’ları meydana getirmiş olduğundan bahsedilir. Musalar insan ve tanrı arası birer varlık olarak kabul edilirler. Musaların o dönemde insanlara ve tanrılara yaratıcı gücü bahsettikleri düşünülmektedir. Tanrı Zeus’ta anlatılan mit ve efsanelerde bu yaratıcı güçlerden faydalanmak istemiştir (Erhat 2006, 208). Öte yandan Arapça’ya *musiki* kelimesi yine Grekçe’deki *mousikē* kelimesini köken alarak geçmiştir (Etimolojitürkçe - Musiki 2019). Türkçe’de müzik yerine musiki kelimesinin de kullanıldığı görülür. Müzik kelimesi Tdk’ya göre “*Bir takım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı, diğer bir adıyla musiki*” olarak tanımlanır ve dilimize Fransızca *musique* kelimesinden geçtiği kabul edilir (TDK 2018). Müziğin çıkış kökeni kabul edilen Musalar, Yunan mitolojisindeki anlatı ve efsanelerde ortaya çıkan Sirenlerle de özdeşleştirilirler. Sirenlerin deniz tanrısı *Phorcys*’in veya nehir tanrısı *Achelous*’un kızları oldukları, kökenlerinin de Musalar’a kadar dayandığından bu efsane ve anlatılarda çeşitli şekillerde bahsedilir. Birçok eski Grek efsane ve mitte -başta *Odysseus* olmak üzere- Sirenlerin büyüleyici ezgileriyle denizcileri efsunlayıp onları rotalarından saptırdığından böylece gemilerini denizin kayalık bölgelerine doğru sürerek denizcilerin ölümüne yol açtıklarından bahsederler (Britannica 2019, Siren). Bu anlatı ve efsanenin içeriğine bakıldığında müziğin kontrol altına alınamayan Dionysosçu yanının ön plana çıkarıldığı ve bu

yanıyla denizcileri büyüleyip onların sonlarını getiren bir fenomen olduğu sonucuna varılabilir.

Müziğin bu tanımları doğrultusunda bir çıkarsama yapılmak istenirse şu sonuçlara ulaşılır: Tanrı Zeus nasıl ki bu yaratıcı gücün hem büyüleyici hem de aşkınlayıcı yanlarını kendi egemenliğini kurmak adına kullandıysa toplumun egemen sınıfları da müziğin bu yaratıcı ve aşkınlayıcı gücünden istifade etmek isteyeceklerdir. Boal sanatın toplumu yöneten egemen sınıf tarafından üretimini şu şekilde tanımlar: *“Egemen sanat, her zaman egemen sınıfın olacaktır. Çünkü onu yaymak için gerekli araçlara sahip olan tek sınıf egemen sınıftır* (Boal 2014, 51). Boal’ın bu tanımı üzerinden müzik sanatının tarih boyunca egemen anlayış/sınıf üzerinden üretimi düşünülecek olursa şu bir diğer sonuca varmak kaçınılmazdır: Bu gün müziğin yazılı tarihi aslında 12. ve 13. yüzyıllarda Hristiyan düşünce ve ideolojisinin merkezini temsil eden skolastik düşüncenin merkezi olan kilise ve çevresinde ortaya çıkan batı menşeli kaynaklara dayanmaktadır. Müzik tarihi yazımı batılı müzik kaynaklarında her ne kadar temeli barok dönemden klasiğe, oradan da modern müziğe doğru uzanan doğrusal bir tarih çerçevesinde anlatılsa da aslında bu anlayışın dışında kalan diğer müzik türleri de -halk müziği, sokak müziği ve diğer etnik müzikler gibi.- aynı dönem periyodu içerisinde var olmuşlardır. Fakat bu türler toplumu yöneten egemen kesimlerin hâkim olan müzik anlayışı tarafından sürekli olarak dışlanmak zorunda kalmıştır. Bu dışlanan müzik türlerinin dışlanan tarih anlatısına, bu müzik türlerini icra eden müzisyen ve sanatçıların sahip oldukları geleneği bir kuşaktan diğer kuşağa aktarmaları vasıtasıyla ulaşılabildiği gibi birbirine yakın ve benzeş müzik türlerinin karşılıklı olarak mukayeseli bir şekilde incelenmesi ile de belirli tanım ve kavramlaştırmalar yapılabilmektedir.

Günümüzde sokak müziği her ne kadar kentlileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıksa da aslında Antik Dönem site devletlerinden beri süregelen insanların kentlerde yaşamaya başlama pratiğinin bir sonucudur. Bu önerme ve çıkarsamalar doğrultusunda sokak müziğinin tarihçesini açıklayabilmek için öncelikle tarihte kilise etkisi dışında gelişen gezgin müzisyenliği kavramını açıklamak gerekmektedir. Bu gezgin müzisyenler Batı’da *Troubadour*, *Minstrel*, *Harper* gibi isimlerle

adlandırılırken doğuda *Skomorokhi*, *Barot* olarak tanımlanmakta bizim kültürümüzde ise *Ozan* veya *Âşık* olarak tanımlanmaktadır (Malkoç 2018, 8).

1. 1. Tarihte Müziğin Kilise Etkisi ile Egemen Anlayış Dışındaki Gelişimi

Hâkim görüş tarihte kilise dışında gelişen müziğin yazılı kaynaklarına on birinci yüzyıldan önce rastlanmadığını savunur: “*Kilisenin dışında dünyasal konularla alakalı müzik halk arasında yayılırken notaya alınmış en eski müzik örnekleri dini kökenli olduğundan din dışı müziğin ilk belgelerine on birinci yüzyıldan önce rastlanmamaktadır* (İlyasoğlu 2003, 11). Tarihte kilise etkisi dışında gelişen müzik gelenek ve türleri 11. yüzyıldan itibaren ozanların kadim zamanlardan beri süre gelen gelenekleri içerisinde icra ettikleri halk şarkı ve ezgilerini yazılı olarak notaya almaya başlamaları ile birlikte batılı yazılı kaynaklarda görünür olmaya başlarlar (Say 1995, 77). Bu nedenle kilise etkisi dışında müziğin belirli bir gelenek içerisinde nasıl ve ne şekilde icra edildiği bu alanla ilgili yazılı kaynaklar bulunmadığından yazılı kaynakların dışında kalan müzik türlerinin evrimi ve gelişimi çeşitli varsayımlar üzerinden yapılan kavramsallaştırmalar ile açıklanabilmektedir.

Antik Dönem Yunan toplumunda müzik, site devletlerinin zamanla gelişmesiyle ortaya çıkan büyük kentlerde yaşayan Yunanlı yurttaşların özel mülkleri içerisinde gerçekleştirdikleri ev eğlencelerinin bir parçası olmasının yanı sıra eski Helenistik dönem festivallerinin temeli olarak kabul edilen *Bacchus* ayin ve törenlerine kadar uzanır (Rocconi 2012, 209). Homeros tarafından anlatılan İlyada ve Odysseus destanlarında *phorminx* adlı bir liri M.Ö. 11. ila 12. yüzyıllarda yaşayan ozanların irticalen kendilerine has bir tarzda çaldıklarından söz edilmektedir. İskenderiyeli tarihçiler melodi yapıcı anlamına gelen *melopoioi* adlı besteci ozanların lir ile birlikte söylenen lirik türde şiirler yazdıklarından söz ederler (Plato 1937, 245). Yunan Toplumu’nda müziğe ilgi duyan Yunanlı Aristokrat ailelerin düzenledikleri ev şölenlerine bu besteci ozanlar ile müzikle uğraşan eğitilmiş köleler eşlik ederlerdi (Rocconi 2012, 209-211).

Bu ozan ve müzisyenler zamanla Antik Yunan site devletlerinde kamusal bir gösteri haline dönüşen Antik Yunan Tiyatro sanatının bir parçası haline gelen Antik Yunan tiyatrosunda oynanan çeşitli tragedya ve komedi türündeki oyunlara eşlik

etmeye başlamışlardır. Ayrıca bu müzisyen ve ozanların kutsal ayin ve cenaze törenlerinden, zafer kutlamalarına, önemli düğün etkinliklerinden spor olaylarına kadar birçok farklı etkinlik türünde faaliyet gösterdiklerinden söz edilmektedir (Brockett 2000, 38). Platon Devlet isimli yapıtında müziğin toplumu eğiterek ve ona düzen verici/sağlayıcı bir yapı içerisinde kullanılması gerektiğini salık verir (Platon 2007, 118 - 126). Bu nedenle Antik Yunan Toplumu'nda her sene düzenlenen dini tören ve bayramlarda müziğin kullanım amacı yalnızca Yunan tanrılarını anmak ve eğlenmek amacıyla yapıldığını söylemek yetersizdir. Çünkü bu törenlerin bir diğer amacı Yunan toplumu içerisinde var olan kolektif kültürün bir dışa yansıması diğer bir ifadeyle yunan toplumsal kimliğinin inşa edilmesini sağlayan kurucu bir unsurdur. Bu nedendir ki her sene periyodik olarak düzenlenen bu tören ve bayramlarda müzisyenlerin virtüözlük becerilerini ortaya koyabilecekleri yarışmalar düzenlenir. Böylece bu yarışmalar becerisini en iyi şekilde sergileyen müzisyene ün ve popülerlik kazandırır (Rocconi 2012, 212-214). Antik Yunan toplumunda yaşayan müzisyenlerin bu faaliyetleri ile halk müziği geleneklerinin nasıl ve ne şekilde geliştiği yazılı kaynakların yetersizliğinden ötürü tam olarak bilinmemekle birlikte Yunan toplumu içerisinde süre gelen bir halk müziği geleneği olduğundan çeşitli tiyatro oyunlarında bahsedilmektedir. Aristophanes'in Kurbağalar isimli tiyatro oyununda savaş gemilerinde kürek çeken denizcilerin kürek çektikleri sırada *aulos*¹ adlı bir enstrümanı çaldıklarından bahsedilmektedir. Bu çalgı aynı zamanda güreş, disk atma, uzun atlama, boks, cirit vb. bir çok farklı spor etkinliğine katılan sporculara eşlik etmesinin yanı sıra, savaş zamanında orduda savaşan askerlere moral ve motivasyon sağlamak amacıyla da kullanıldığı söylenmektedir (West 1993, 28 - 30). Ayrıca bazı kaynaklar tarlada çalışan işçilerin iş sırasında topluca söyledikleri şarkı ve ezgilerden bahsederler (Rocconi 2012, 217-218). Antik Yunan toplumunda sözlü geleneğin bir ürünü olan halk müziği birçok farklı kaynaktan alınan parçalardan² oluştuklarından ötürü çoğunun ozan ve bestecisi bilinmemektedir ve çoğu anonimdir. Bu nedenle Yunan Toplumu içerisindeki halk müziği geleneğinin ne yönde bir gelişim çizgisi izlediğini belirlemek zordur. Aynı zamanda Yunan toplumunda geçimini sağlamaya

¹ Günümüzde flüte benzeyen bir Yunan Çalgısı.

² Bu parçalar müzisyenlerin çoğu zaman doğaçlama olarak çaldıkları aşk şarkılarından, o dönemki tiyatro oyunlarının çeşitli bölümlerinden alınan mısralardan ile dini ayin ve ritüellerin çeşitli bölümlerinden oluşmaktadır.

alışan bu müzisyen kesiminin kentte yaşayan diğerk kesimlerle karşılaştırılmasının yapılarak sosyo-ekonomik konumunun ne olduğunun belirlenmesi var olan kaynakların yetersizliğın ötürü imkân dâhilinde değildir.

Antik Yunan döneminden Roma dönemine doğru gelindiğinde mziğın insanları eğlendirmeyi amaçlayan özelliklerinden yararlanıldığı görülmektedir. Genelde bu gösterilerde dans ve müzik bir arada kullanılarak seyirciyi görsel ve duygusal olarak etkilemek amalanırdı (Rocconi 2012, 224). Roma'da imparatorluk dönemi içerisinde ortaya konulan gösterilerin oğru propaganda amaçlı olmasının yanı sıra, bu gösteriler gösteriyi düzenleyen imparatorun  n ve şanını artırıcı bir özellikte taşırlardı (Attali 2017, 49). Roma'da devlet desteğı içerisinde gerçekleşen gösteri ve performanslar *pompa* 'lar ve *ludi* 'ler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Tanrıları anmak, onları şereflendirmek ve Roma'nın büyük askeri zaferlerini kutlamak adına yapılan gösterilere *ludi* 'ler denir. Bir general veya imparatorun başarısını kutlamak ya da bir cenaze törenini anma adına yapılan gösterilere ise *pompa* 'lar adı verilirdi. Bu gösterilerin oğru Roma'nın egemenliğı altında olan diğerk eyaletlerde de gerçekleştirilmekteydi. Roma'nın ilk dönemlerinde dini nitelik taşıyan bu gösteriler zamanla Roma'yı yöneten imparatorluk kesimi ile senatonun kamuoyunu kontrol ve manipüle eden gücünün bir aracı haline dönüşmüştür. Bu durum Roma' da mziğın salt dini ayin ve ritüellerden bağımsız bir şekilde gelişerek seküler yapıda bir eğlence endüstrisinin oluşmasına etken olmuştur. Müziğın Roma'da böyle bir endüstriyel yapıya kavuşması o dönemde yaşayan imparatorların mziğı kontrol altına alma ihtiyaı duymalarına sebep olmuştur. Bu nedenle müzik her dönem hegemonyayı elinde tutan iktidar g c lerinin bir aracı olmuş hiçbir zaman bu g c lerden bağımsız bir sanat olarak icra edilmemiştir (Rocconi 2012, 224-225, Attali 2017, 49).

Roma dönemindeki müzisyenler her yıl periyodik olarak Tanrı Jüpiter adına düzenlenen törenlerde, gladyatör dövüşlerinde, araba yarışlarında, dini tören ve bayramlarda birer eşlikçi olarak yer almışlardır. İcra ettikleri müziklerin hız ve tartımı performansın türüne göre değıştiğinden ötürü genelde doğaçlama olarak alınırdı. Bu

müzişyenler genelde *cornua*³, *tubae*⁴ gibi üflemeli çalgılar ile birlikte *hydraulis*⁵ adlı org benzeri tuşlu çalgılar kullanırlardı (Rocconi 2012, 225).

Romalı oyun yazarı Plautus ve Terentius'in eserlerinde müziğin sahnede oynanan oyuna eşlik ettiğinden söz edilmektedir. Bu durum Romalıların müziği gösteri ve oyunların yanı sıra komedi ve tragedyalarında da kullandıklarını göstermektedir. Özellikle kökenleri Atellan farsına dayanan Plautus 'un oyunlarındaki dizelerin çoğuna performans sırasında bir müzik hattının eşlik ettiği söylenmektedir (Brockett 2000, 80). Roma dönemi Tiyatrosu'nda müzik kullanımı o derece olağan bir hal almıştı ki seyircileri hangi oyun karakterinin sahneye çıktığını arkada çalan müzikten ayırt edebiliyordu (Brockett 2000, 81). Bu tiyatro oyunlarına eşlik eden müzişyenler *tibia*⁶ adında bir enstrüman çalmaktaydılar ve o dönemdeki her profesyonel tiyatro topluluğunun ayrılmaz birer parçasıydılar. Bu müzişyenler *catervae* ve *greges* isimli tiyatronun maddi ihtiyaçlarını karşılayan kişi ve yöneticilerin yanında istihdam ederlerdi. *Dominus gregis* adlı grubun yöneticisi tarafından performe edilecek bu gösteriler için ilgili kamu kurumlarından gerekli izinler alınarak oynanacak olan tiyatro metninin ilgili yazardan satın alımı gerçekleştirilirdi. Bu yöneticiler bu günkü tiyatro oyunlarının dekor, kostüm, aksesuar vb. ihtiyaçlar ile prodüksiyon giderlerini ayarlayan tiyatro yöneticilerine benzetilebilir. Terentius'un oyunlarının prodüksiyon kayıtlarına bakıldığında *Flaccus Claudi* isimli bir müzişyenin oyun sırasında arkada çalan müziği bestelediği ve aynı zamanda icra ettiği bilgisine ulaşılmaktadır. Bu müzişyenin ismine bakarak bu müzişyenin Terentius'un aslında eski efendilerinden biri olan *Claudius* adlı bir Romalı vatandaşın kölesi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu durum Roma tiyatrosunda çalışan diğer müzişyenlerinde aslında kökenlerinin köle olduğu varsayımını destekler. Aynı zamanda Roma döneminde tiyatro oyunlarında performans gösteren oyuncuların çoğunun Roma

³ Roma Döneminde bu günkü Korno'nun atası olarak kabul edilen bir çalgı türü.

⁴ Roma Döneminde bu günkü Trompet ve Tuba'nın atası olarak kabul edilen bir çalgı türü

⁵ Günümüzde orgun atası olarak kabul edilen tuşlu bir çalgıdır. M.Ö 3. yüzyılda İskenderiye'de icat edilmiştir. M.S. 1. yüzyılın ortalarına doğru tiyatro gösterileri ile çeşitli gladyatör dövüşü ve yarışlarda kullanılmıştır.

⁶ Kökeni Antik Yunan döneminde *aulos*'a uzanan, Roma döneminde ise *tibia* olarak adlandırılan üflemeli bir çalgı.

vatandaşı olarak kabul edilmeyip toplumdan dışlanmaları bu varsayımı daha da güçlendirmektedir (Rocconi 2012, 227).

Müzik eşliği Roma Dönemi'nde tiyatro oyunlarının yanı sıra pantomim ve mim performansları içerisinde de kendini göstermektedir (Brockett 2000, 81). Dönemin Pantomim performanslarında sahne üzerinde daha fazla hareket alanı elde etmek için ayakkabı giymeden sahneye çıkan *saltator* veya *planipe* isimli usta sanatçıların performanslarına rastlanır (Molloy 1996, 40 - 79). Pantomim sözsüz bir performans tarzı olduğundan dolayı bu performanslar sırasında müzikten eşlik amacıyla muhakkak yararlanılırdı. Bu performanslar zamanla Tanrı Flora adına gerçekleştirilen gösteri ve festivallerin bir parçasına dönüştü. Dönemin pantomim performanslarının anlatı özellikleri belirli bir kanava üzerinden irticalen gerçekleştirilen mim performanslarından oluşur. Bu performanslar konularını dönemin erotik içerikli temalarından alırdı (Rocconi 2012, 228). Pantomimciler sahne üzerinde fiziksel performanslarının yanı sıra müzikal performanslarını da kullanıyorlardı. Performansın ihtiyacına göre şarkı söyleyip dans edebiliyorlardı. Roma'nın son dönemlerine doğru *nudatio mimarum* isimli çıplak mim gösterilerin yaygın bir şekilde performans edildiği görülür (Fantham 1989, 153 - 163). Bu dönemde müziğin düzenlenen birçok tiyatro, festival, şenlik, dini tören ve oyunlar aracılığıyla kurumsal bir yapıya kavuşması o dönemde yaşayan birçok aktör ve müzisyene iş imkânı tanımıştır. Kurumsallaşan yapıların dışında faaliyet gösteren ve bu günkü sokak sanatçılarının atası olarak görülen *circulator*'ler bu dönemde ortaya çıkmışlardır. *Circulator* kelimesi o dönemde insanları bir daire etrafında -*circle*- bir araya toplayan kişi veya kişilere verilen addır. *Circulator* olarak anılan bu kişiler içlerinde birçok aktör ve müzisyeni barındırmanın yanı sıra akrobat ve cambazlardan da oluşmaktadır (Rocconi 2012, 229).

Roma Dönemi'ne ait bu kanıt ve bulgulara bakıldığında Roma kentlerinde kurumsal gösterilerin dışında kamusal alanda icra edilen bir sokak müziği pratiğinin var olduğu veya var olmuş olabileceği sonucuna ulaşılabilir. Kaynakların fragmanlar şeklinde parça parça oluşu meselenin sosyo-ekonomik ve toplumsal boyutunun sadece küçük bir parçasını gözler önüne serebilmektedir. Benzer şekilde Antik Yunan Dönemi'nde site devletlerinin oluşumunun bir sonucu olan kentler, kentleşmenin ilk örnekleri olarak kabul edildiğinden Antik Yunan şehirlerinde de -Roma'ya göre çok

yaygın olmasa da- bir sokak müziği pratiği olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu müzisyenlerin performans biçimleri ve meslekleri icra ediş biçimleri düşünüldüğünde ise bunların sözlü kültürün bir aktarıcısı olan halk ozanlarıyla da ilişkilendirilebilirler. Bu ilişkilendirme ile bu müzisyenlerin gezgin bir yaşam tarzı sürerek güvencesiz iş ve gelirlerle hayatlarını idame ettirmiş olabilecekleri sonucuna ulaşılabilir. Fakat bu kişilerin faaliyetlerine ilişkin kesin bilgilere ulaşmak -performans yerlerinin nereleri olduğu, hangi kentten hangi kente dönemin koşulları içerisinde neden ve hangi sebeple göç ettikleri vb. diğer bilgiler- bu sanatçıların yaşam tarzlarından ötürü şu an için pek mümkün görünmemektedir. Bu müzisyen ve ozanların sözlü kültür içerisinde ortaya koydukları faaliyetler ancak Ortaçağ'ın 10. ve 11. yüzyıldaki kilise kayıtlarıyla birlikte ortaya çıkmaktadır (Rocconi 2012, 230). Ortaçağ'da ise Avrupa'da yayılan Hristiyanlık görüş ve ideolojisi çerçevesinde bu müzisyen ve sanatçılar ahlak ve dindışı olarak kabul edilerek kilise tarafından sürekli olarak dışlanmışlardır. Ortaçağ ile birlikte bu sefer de kilise müziği kendi kontrolü altına alacak böylece bu müzisyenler isim değiştirerek farklı yapı ve kurumlar içerisinde farklı adlarda ortaya çıkmaya başlayacaklardır.

1. 2. Troubadourlar, Jonglörler ve Minstreller

Troubadourlar, 12. Yüzyıl ortalarında kuzey Fransa'da ortaya çıkmaya başlayan aristokrat-şair müzisyenlerdir (Apel 1960, 768). Araştırmacılar kökenleri hakkında kesin bir anlaşılmaya varamamakla birlikte bir kısmı; Arap-İspanyol ezgileri, Carolingian aşk şarkıları ile Meryem Ana şerefine yapılan ayinleri kaynak olarak gösterirken, diğer bir kısmı ise Jonglörler ile yakın akraba olduklarını iddia etmektedir (Randel 1995, 524). Bir nevi saray müzisyeni olan *troubadour* ve *trouvère* (truver)'ler çoğunlukla karmaşık bestelerini kendileri yapan veya şiirlerini köy havalara uyarlayan prensler veya aristokrat kökenli müzisyenlerdir (Attali 2017, 25, Apel 1960, 768). Bu gezgin şarkıcıların Kuzey Fransa'da çalışanlarına *trouvère*, Güneydekilerine *troubadour*, İngiltere'dekilerine *harper*, Almanya'dakilerine *minnesänger* denir (Mimaroglu 1995, 24).

Troubadour'ların söyledikleri şarkıların konuları genellikle aşk temalıdır ve kendi içerisinde belirli türlere ayrılır. Bunlar *alba*, *pastorela*, *planc*, *partimen* ve *sirvantes*'dir. Çoğu kıtalardan oluşmuş olan bu şiirler, genelde beş veya altı kıtadan

oluşur ve sona doğru yarım kıta ile sonuçlanır. Kıtalar A-A-B gibi tekrar eden formlarda oluşabildiği gibi bazen A-A-B-B, A-A-B-B-C, A-B-B gibi tekrar eden formlardan da oluşabilmektedir. Bu formlar 14. Yüzyılın *ballad* formlarına benzemektedir. Troubadour ve trouvère'lerin eserleri notaya geçirilmiş olmalarına rağmen ritimlerinin nasıl olduğuna ve ritmik yorumlanmalarına dair açık bir gösterge bulunmamaktadır. Bu nedenle eserlerin ritmik özelliklerine dair çalışmalar ve tartışmalar halen devam etmektedir (Randel 1995, 524).

Minnesingerler'in en tipik özellikleri Ortaçağ Alman müziğinin tek temsilcisi olmalarıdır. Alman tarihindeki varlıkları, 1156'da Frederick Barbarossa'nın Fransız prensesi Beatrice ile olan evliliğine kadar uzanır. Fransız Troubadourlar'ından etkilenmiş olmalarına rağmen Minnesingerler'in müziği oldukça farklıdır. Metinlerinin temaları aşk veya pastoral nitelikli olmaktan ziyade epik bir anlatı niteliğindedir. Birçoğu Bakire Meryem'in övülmesi üzerine yazılmış dini tören ve anlatıları temel alır. Melodileri ise Fransızların melodilerine kıyasla modal yapıdadır daha çok kilise modlarını içerisinde barındırır. Müzikte Tetonlar'ın etkisinden dolayı dinin ağır basması Minnesingerler'in Troubadourlar'ın eserlerinde kullandıkları üçüncü aralığa kuşkuyla yaklaşmalarına neden olmuştur (Apel 1960, 447-448). Bu bakımdan Minnesingerler'in müzikleri Troubadourlar'inkine kıyasla oldukça dini niteliktedir.

Ortaçağda kilise dışı müziğin ortaya çıkışını tetikleyen faktörlerin temelinde Haçlı Seferleri vardır. Araplara karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına yol açarken, öte yandan Arap illerinden yeni melodi ve çalgıların Avrupa'ya gelmesine yol açmıştır. Bu çağlarda yaşayan müzisyenler önceleri bir ödev ve zorunlulukmuş gibi kilise müziğini söylemekle yetinirken zamanla kendi şarkılarını yazmaya başladılar. Gezgın müzisyen olan *troubadour*, *trouvère*, *minnesänger*'lerin en temel ortak özellikleri şatodan şatoya, tavernadan tavernaya seyahat edebilmeleri ve sahip oldukları toplumsal statü dolayısıyla *-aristokrat şair müzisyen-* kilise ve manastırlara rahatlıkla girebilmeleridir (Mimaroğlu 1995, 24).

O dönem saray müzisyeni olan *Troubadourlar*'ın haricinde, Troubadourlar ile özdeşleştirilen *-Troubadourlar*'ın kökenlerine dair tartışmaya yol açan- bir nevi halkın müzisyenleri olan *jonglörler* vardır. Bunlar aynı zamanda şarkıcı, dansçı, pandomimci,

cambaz ve soytarıdırlar. Çok eski köylü danslarını canlandırır ve bunları yeni nesillere aktarırlar (Attali 2017, 25). *Jongleur* kelimesi, İngilizlerin *juggler* dediği eski Fransızca'da ise *jeugleour* kelimesinin değiştirilmiş halinden türetilen bir kelimedir. Etimolojik köken olarak Latince *joculator* kelimesine dayanır. *Jongleur* kelimesi soytarı, şakacı, maskara anlamlarına da gelir. Yerel halkın kutlamaları ve kahramanlık hikâyelerini konu alan *chanson de geste* isimli müzik eşliğinde söylenen anonim epik şiirler o dönem şehir şehir dolaşan jonglörler ve minestreller tarafından okunmaktadır. Jonglörler minestrellerden farklı bir eğlendirici müzisyen türüdür. Genelde evlilik törenlerinde ve yerel halk festivallerinde kutlamalara katılırlar. Fakat bazen zorlu hac yolculuklarının kafa dağıtıcı bir eğlendirici unsuru olarak da görev alırlardı (Hughes 1954, 222). Jonglörler geçimlerini genelde güvencesiz bir yaşam biçimi içerisinde şehir şehir gezerek kazanırlar ve bir yerde uzun bir süre ikamet etmezlerdi. Minestreller ise profesyonel müzisyen olarak genelde derebeylerinin himayesi altında maaşlı müzisyen olarak çalışırlardı (Apel 1960, 448). Fakat ender durumlarda Jonglörler'in bir soylunun himayesi altında ikamet ettikleri de görülmektedir. (Hughes 1954, 222). O dönemde *jonglörler* ve *troubadourlar* sürekli bir iletişim halindedirler (Hughes 1954, 225). Aynı şekilde kilise ayinlerini yöneten rahiplerin de *jonglörler* ve *troubadourlar* ile olan iletişimi rahattır. Troubadourlar ürettikleri son derece soyut bazı metinleri jonglörlere söyletir, bu metinleri az çok değiştirerek halk şarkıları veya kilise ayini haline getirirlerdi. Saray ise önemli günlerde bu halk şarkıları ve ayinleri okumaları için kilise korolarına veya jonglörlere para ödeyerek onların bu hizmetlerini satın alırlardı (Attali 2017, 26).

Bu dönemde kilise müzisyenleri müziğin temel yapı taşlarını (armoni ve kontrpuan vb.) oturtmaya çalışırken, Troubadourlar ise kilise müziğinin katı yapısına karşı bir başkaldırının ilk nüvelerinin oluşumuna zemin hazırlamışlardır. On dördüncü yüzyıla doğru kilise müziği, saray müziğine doğru yaklaşırken Troubadourlar'ın kilise müziğine olan başkaldırısı yeni bir akımın ortaya çıkmasına neden olur. Bu dönem içerisinde ortaya çıkan bu yeni akıma *Ars Nova* (Yeni Sanat) adı verilir. Bu Yeni Sanat akımının öncüsü ve sözcüsü Philippe de Vitry (1285-1361)'dir. Fransız asıllı olan Philippe de Vitry bir din adamı, şair, besteci, müzik teorisyeni ve düşünürdür. O dönemde üniversiteler kilisenin skolastik düşüncesi doğrultusunda kurulmuş, Hristiyan-Katolik teolojik eğitimini temel alan fakat bunun

yanı sıra diğer bilimlerin de okutulduğu kiliseye bağlı kurumlardır. Sourbonne Üniversitesi'nden mezun olan Vitry soyluların himayesi altında sarayda çeşitli görevlerde çalıştıktan sonra 1351'de Papa'yı ziyaretinden sonra Meaux piskoposu olarak atanır (Britannica 2019, Philippe de Vitry). Kilise kökenli olan Vitry, *Ars Nova* isimli kitabında eskiden beri süre gelen gelenek bağlarının koparılması gerektiğini vurgular. Kilise menşeli olan Vitry'nin kilise müziğinin yapısına karşı olan bu başkaldırısı oldukça ilginçtir. Yazdığı kitapçıkta kilisenin ritmik makamlarının yerine, yeni bir ritim yapısı önermektedir. Vitry, çok sesli nota yazımında her bir sesi, özellikle de o zamana kadar kilise tarafından baskılanarak örtülü kalmış sesleri, öne alınarak işlenmesini öneriyordu. Ars Nova akımı ile birlikte bu dönemde enstrümanlara gösterilen ilgi gittikçe artmaktadır. Kilise müziğinde dindışı ses ve ezgilere başvurulmasın salık verilmektedir. Böylece *Ars Nova* akımıyla birlikte o dönem müzikte duygu özgürlüğüne bağlı yeni bir anlatım çağı başlamış olmaktadır (Mimaroglu 1995, 24-25).

On dördüncü yüzyılda Vitry'nin Ars Nova ile müzikte ortaya koyduğu bu atılımlar, aslında Haçlı Seferleri sonrası ortaya çıkan ve daha sonra coğrafi keşiflerle daha da zenginleşecek olan ticaret burjuvazisinin ufak ufak palazlanmaya başladığı bu dönemdeki değişimlerin müzikteki bir ön tezahürüdür. Haçlı seferlerinin sonuçları arasında herhalde en önemlisi, savaşlar ile ortaya çıkan bazı gereksinimlerin -batıdan doğuya ve doğudan batıya- karşılanması ihtiyacı, savaş sırasında bu gereksinimleri karşılayacak öncü bir ticaret sınıfının oluşmasına yol açmıştır. Batının savaş ve yağma maksadıyla Arap yarımadası ve Ortadoğu ile kurduğu ilişki ve ticaret biçimi sayesinde kilise, saray ve doğunun zenginlikleri arasında -diğer bir ifadeyle batı ile doğu arasında- bir nevi ticaret yolunun oluşmasına yol açmıştır. Bu durum batının doğu ile olan ticari iletişimini sağlayacak olan ticaret burjuvazisinin ilk biçimlerinin ortaya çıkmasına, oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşum krallıklardan ve kiliseden ziyade bu topraklarla sürekli ilişki halinde olan ve bu ilişkiyi ticarete çeviren bu öncü ticaret sınıfının işine yaramıştır. Bu yeni sınıf zamanla gücü eline alarak ticaret vasıtasıyla zenginleşen Avrupa kentlerinde kilise ve saraya alternatif -özellikle coğrafi keşiflerden sonra- bir iktidar ve güç merkezi haline gelecektir. Bu yeni sınıf kentlere yerleşerek kent soylu sınıfını diğer bir deyişle burjuvaziye oluşturacaktır. Doğal olarak bu yeni

sınıfın müzik ile kuracağı ilişki ve ihtiyaç, kilise ve sarayın kurduğu ilişki ve ihtiyaç biçiminden farklı olacaktır.

On dördüncü yüzyıla kadar kilise ve sarayın etkisi dâhilinde gelişen müzik bu dönemden sonra yavaş yavaş halktan uzaklaşır. Saraylarda bir nevi halkın sesini temsil eden jonglörler uzaklaştırılarak sadece *Minstreller* -maaşlı müzisyenler- istihdam edilir. Zafferleri kutlamak için ciddi şarkılar, balolar için dans parçaları ve özel şapeller için ayin müzikleri zamanla bu maaşlı müzisyenler tarafından bestelenir ve icra edilir. Bu müzisyenler popüler repertuarı kullanıp sokak şarkılarından yola çıkarak, çoksesli *motet* ve ayinler yazmaya başlarlar (Attali 2017, 26). Fransa'da Ars Nova akımının en önemli temsilcisi olan ve aynı zamanda *motet* ve din dışı parçalar besteleyen Guillaume de Machaut (1300-1377)'dir. Birçok *motet*, *ballad*, *rondeaux* ve *chanson* yazan Machaut asıl dört sesli *missa*'sıyla tanınır. Machaut'un missası, dinsel ayinlerin birbirinden farklı müzikal motif ve parçalarının bir bütün içine yerleştirmeye başlamasıyla oluşur. Artık Machaut'dan bu yana *missa*, tıpkı senfoni gibi, konçerto gibi bir müzik biçimi olacaktır ve geleceğin büyük bestecileri bu biçim içinde yapıtlarını vereceklerdir. Machaut'nun "*Nötre Dame Missa*"sı seslerin yalnızca tek bir çizgi üzerinde kurduğu yatay çok ses örgüsü bakımından değil, bu çizgilerin dikey birleşmelerinde ortaya çıkan akorlar açısından da, geleceğin müzikal armonik yapısının bir öncüsü niteliğindedir (Mimaroglu 1995, 25). Müzisyenler ise gelişmeye başlayan bu armonik yapıyla beraber saray ve kilise menşeli tonal çoksesli müziğin icracısı olacaklardır. Etrafları kilise ve saray ikilisinin arasına kökenleri Haçlı Seferleri'ne dayanan sonradan aydınlanmanın ve coğrafi keşiflerin etkisiyle hız kazanan yeni ekonomik düzenin önemli bir aktörü haline gelen ticari şehir burjuvazisi tarafından çevrilecektir. Bu yeni sınıf evlerinde kendilerine tam gün çalışacak olan bu müzisyenleri *minstrels* (menestrel) olarak istihdam edeceklerdir (Attali 2017, 26).

Minstrels (menestrel), Ortaçağ döneminde feodal-derebeyleri tarafından himaye edilen bir nevi maaşlı müzisyenlerdir. Minstrels terimi her ne kadar Ortaçağ profesyonel müzisyenleri olarak tanımlansa da, Antik dönem eğlencelerinden başlayarak günümüz kültür endüstrisiyle beraber tüm popüler eğlence sektörünü içine alan geniş kapsamlı bir terimdir. Kökenleri Roma tiyatrosunda aktörlük ve mim faaliyetleri ile uğraşan kişilere dayanır. Eğlence gibi halk tarafından güvencesiz ve

şüpheyile bakılan işlerle uğraştıklarından dolayı Roma yasaları tarafından dışlanmışlardır. Romanın çöküşünden sonra geçimlerini sağlayabilmek için kilise ve diğer otoriteler tarafından şüpheyile karşılanan enstrüman çalarak insanları eğlendirme vb. faaliyetlerde bulunmuş olduklarından ötürü toplum tarafından sürekli dışlanmışlardır. İlk zamanlar Jonglörlerle özdeşleştirilen bu gezgin müzisyenler zamanla geçimlerini sağlayabilmek için daha saygın ve güvenceli diğer bir deyişle maaşlı işlere yöneldiler ve toplumla uyum sağlamaya başladılar. Adları on dördüncü yüzyılın başlarında jönglörlerden *menestrier*'e değiştirildi. Çünkü menestrierler daha çok sarayda yahut kilisede çalıştıklarından ötürü jonglörlerden daha yüksek bir sosyal statüye sahip saygın kimseler olarak kabul ediliyordu. Kilise korolarında çalışmak, soyluların düğün ve kutlamalarında müzisyen olarak görev almak, yaşadıkları kentte halkı eğlendirici festivallerin düzenlenmesinde ve organizasyonunda çalışmak gibi eğlenceyle ilgili çeşitli alanlarda faaliyet göstermişlerdir. Menestreller aynı zamanda ileride gelişecek Klasik Çok Sesli Batı Müziği'nin Sanat Müziği'ne olan dönüşümünde, bu müziğin içine sızan halk müziği ezgilerinin geçmişten günümüze taşıyıcıları olarak kabul edilmektedirler (Apel 1960, 448).

1. 3. Skomorokhiler

Skomorokhi Rus gezgin müzisyenlerine verilen addır bir diğer deyişle Rus menestrelleri de denir. Bu müzisyenler dans edebilen, şarkı söyleyebilen bir müzik aletini rahatlıkla çalabilen, müzik ve dramatik gösteriler için beste yapabilen soyтары veya aktörlerden oluşurdu. Kelimenin etnik kökeni bilenmemekle beraber ortaya atılan hipotezlere göre kelimenin Yunan kökenli (σκόμπαρχος) joke(şaka) kelimesinden İtalyanca *scaramuccia*'dan, arapça ise maskara' dan türetilmiş olduğu öne sürülür. Bu müzisyenler her ne kadar 11. yüzyılın ortalarındaki Kiev kökenli Ruslardan (Beyazrus) ortaya çıktığı söylene de Kiev'deki Saint Sophia Katedrali'nde bulunan *skomorokh* müzisyenlerinin freskleri 11. yüzyıla ait olarak tarihlenir (Skomorokhi 2019, Skomorokhi). Skomrokhi kelimesi 11.yy ait kaynaklarda Kievli Slavların sosyal yaşamında var olan tanınan kimseler olarak kabul edilir. 1068 yılı ile tarihlenen ilk Rus yıllıkları olan *povest vremennykhlet*' de bu Skomrokhlar'dan şöyle bahseder: *Şeytanın değişik araçları ve enstrümanları ile skomorkhiler, bizleri heretik ve batıl inançlara saptırarak Tanrıdan uzaklaştırdılar* (Zguta 1972, 297). Bu kaynakla beraber

aynı zamanda *Pereiaslavl-Suzdal* yıllıklarında da skoromokhilerle ilgili iki önemli bilgiden söz edilir. Bunlardan ilki Skoromokhilerin giydiği kıyafetlerle ilgilidir. Bu kaynakta İskitleri *krotopolie*⁷ isimli skomorkhi kostümleri giydikleri için azarlayarak sert bir şekilde eleştirir. Buradan Skomorkhiler'in giydiği kıyafetler hakkında bilgi sahibi oluruz. Skomorkhiler giydikleri kıyafetlerle bulundukları dönemde yerli halkın çoğundan dikkat çekici bir şekilde ayrılıyorlardı (Chadwick ve Chadwick 2011, 261-269). Bu nedenle büyücüler olarak yaygın bir üne sahiptiler. İkinci kaynakta ise Rostov'da meydana gelen bir kıtlıkla kasabada işlerin kötüye gittiğinden bahsederken, büyücü ve pagan rahiplerin bu sırada skomorokhi tarzı büyücülükle uğraştıkları söylenir (Zguta 1972, 298). Bu iddialar doğrultusunda Kiev'deki din adamlarının Skomorokhiler'in faaliyetlerine karşı neden sert ve olumsuz bir tutum içerisinde olduklarına şaşmamak gerekir. Aynı zamanda Ortodoks Kilisesi de sık sık onları halk kültürünün diğer unsurlarına karşı saygısız, Tanrı'nın ibadetinden vazgeçen düpedüz şeytani kişiler olarak tanımlamaktadır (Skomorokhi 2019).

Tarihte var olan bu erken referanslara bakıldığında Skomorokhiler'in kim olduklarına ve kökenlerine dair kesin ve net bilgilerin olmadığı görülür. Bilim adamları minestrelvari özelliklere sahip Skomorokhiler'i farklı teorilerle açıklamaya çalışmışlardır. Sobolevsky adında bir kuramcı daha önceki kelime kökenli yol alan etimolojik çalışmalarla yetinmek yerine Skomorokhiler'in kökenleri ile ilgili Rus Halkı'nın günlük hayattaki geleneksel yaşantısının bir parçası olan *Maslenitsa* adındaki Hristiyanlık öncesi pagan bahar ayinlerine dayandığını ve etkilerinin 19. yy sonlarına kadar önemli bir rol oynadığına dair kuramıyla dikkat çeker. Ortaçağ ve öncesinde var olan Rus toplulukları tarıma dayalı topluluklardı (Vasmer 1955, 643 - 644). Bu nedenle günlük yaşamları mevsimsel olaylarla ilişkili sayısız ritüel ve gelenekle doluydu. Bu ritüeller her takvim yılında tekrarlanır, genelde belirli bir daire içerisinde şarkı söyleyip dans eden insanlardan oluşurdu. Daha sonra bu ritüelleri gerçekleştiren insanlardan zamanla ustalaşan dansçı müzisyen aktörler ortaya çıktı ve bunlara skomorokh denmeye başlandı. (Zguta 1972, 298-299)

Bu ritüellere ek olarak bireyin günlük hayatına ait evlilik gibi önemli olaylarda da zamanla baş göstermeye başladılar. Evliliğe dair tören ve ritüellerin

⁷ Dize kadar uzun Latin tuniği ve onu tamamlayan kıyafetlere verilen ad.

canlandırılmasında -bunlar bir düğüne bağlı törenler, evlilikten sonraki gerdek gecesi, çöpçatanlıkla başlayıp büyük bir ziyafetle sona eren büyük ve karmaşık adetler gibi- yer almaya başladılar (Sokolov 2012, 212). Gelinle bağlantılı bir sürü stereotipik klişeleşmiş dramatik rolleri ve adetleri yerine getirmeye başladılar. Zamanla halk tarafından benimsenen Skomorokhlar'ın bu eğlenceli pratikleri gelin ve damâta kiliseye kadar eşlik etmeye başlayınca kilise tarafından bu uygulamaları kınanarak yasaklanmaya başladı (Zguta 1972, 299).

Skomorokhlar'ın yerel halk eğlendiricisinden profesyonel şovmene dönüşümü iki koşulda mümkün oldu: Bunlardan birincisi 988 yılında Hristiyanlığın kabulü, ikincisi ise Bizans Pantomimciler'i ile Germen asıllı *Spielmannerler*'in *Skomorokhlar* üzerindeki etkisidir. 11.yy itibariyle doğu slavlarını sık sık ziyarete gelen bu Bizanslı ve Alman gezgin topluluklar yöre halkını belirli bir eğlence biçimine maruz bırakmıştır (Vasmer 1955, 426). Zamanla Bizans Pantomimciler'i ile *Spielmannerlar*'ı⁸ taklit eden skomorokhlar bu gezgin topluluklardan etkilenecek kendi sanatlarını geliştirmeye başlamışlardır. Skomorokhlar'ın *Spielmannerlar*'dan ziyade Bizans Pantomimciler'inden daha çok etkilendiği söylenir (Zguta 1972, 300). Çünkü Bizans mimcileri Klasik Yunan ve Roma mimik geleneğinin halefleri olarak kabul edildiğinden Alman *Spielmannerlar*'dan daha fazla seyirci kitlesine sahiptiler. Bu yargıya, Kiev'de Aziz Sofya katedralindeki fresklerde Prens'in etrafında daha çok bu Bizanslı mimci-dansçı-akrobat-aktörlerin resmedilmiş figürlerinin bulunmasından ulaşılmaktadır (Nicoll 1963, 159). Bu freskler Bizans kültürünün, Kiev Slavları üzerindeki etkisinin Alman kültüründen daha fazla olduğunu gösterir.

Bizans kilisesi hâkim dini ideolojik görüşü doğrultusunda sosyal hayatı düzenleyebilmek, egemen olduğu topluluklar üzerinde etkisini arttırabilmek adına Trullien Konsili'nde -diğer adıyla Quinisexte Konsili- (Constantinople, 692 yılı) belirli kanun ve kararlar aldı. Kiev'de 988 yılında Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesinden sonra Bizans Ortodoks kilisesinin güdümüne giren Slav Ortodoks kilisesi Bizans kilisesinin sosyal hayata dair belirlemiş olduğu bu kuralları zamanla

⁸ Spielmann Almanca mimci, aktör dansçı anlamına gelen bir kelimedir.

kendine uyarlamaya başlamıştır. Bu kurallar *Kormchaya kniga*⁹ “Yöneticinin kitabı” adlı bir kitapta 1219 yılında Sırbistan’ın ilk başpiskoposu Sava tarafından derlenerek bir araya getirildi (Britannica 2019, Kormchaya kniga). Bu süreden sonra Skomorokhiler, Kiev’in pagan geçmişini temsil eden bir unsur olarak görüldüğünden kilise tarafından ortadan kaldırılması gereken bir topluluk olarak görülmeye başlanmışlardır (Zguta 1972, 300).

Dini makamların gazabından kaçmak isteyen Skomorokhiler gezgin bir yaşam tarzını benimseyerek *minstrel-entertainers*’lara yani eğlendirici halk ozanlarına dönüştüler. Bu dönüşümü tamamlayabilmek için diğer yabancı eğlendiricilerden kolayca ödünç alabilecekleri oyun ve eylemleri repertuvarlarına eklemeye başladılar. Böylece düğünlere, halk festivallerine ve oyunlara katılımlarının yanı sıra aktörlük, hayvan terbiyeciliği, hokkabazlık gibi özellikleri de kendilerine ekleyerek bu dönüşümlerini tamamladılar. Geçmişlerine dair olumsuz bakış açısını kırmak böylece Kiev hiyerarşisine daha az sakıncalı gözükebilmek için şaklaban kostümü ile Spielmann’ların kıyafetlerini giymeye başladılar (Zguta 1972, 301).

Skomorokhilerin erken tarihi ve Kievli’lerle olan ilişkileri hakkındaki bilgiler 11.yy’ın sonlarına doğru aniden kesintiye uğramaktadır. Üzerlerinde Ortodoks kilisesinin dini baskı ve sansürünü hisseden Skomorokhiler Kiev bölgesinden göç etmek sorunda kalmıştır. Kiev bölgesinden göç eden Skomorkhiler Kuzey’in Venedik’i olarak tabir edilen, bağımsız demokratik ruhu ve liberalizmiyle ön plana çıkan Novgorod’un hoş görülmesi atmosferi, Skomorkhiler için burayı bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Novgorod’da seküler müzik ile eğlence müziği toplum yaşantısının bir parçası halindeydi. Bu durum 1648’de Aleksei tarafından Skomorokhiler tamamen yasaklanana kadar böyle devam etti. Skomorokhi’yi bir gösteri sanatçısı olarak sergileyen ve onu çeşitli rollerde betimleyen, ortaçağ Novgorod’unun bu özgürlükçü anlayışı o dönemden kalan fresk betimlemelerinde ve minyatürlerde açıkça görülmektedir. Genelde bu freskler on dördüncü yüzyılın başları ve ortası olarak tarihlendirilmiştir. Fresklerin en büyüğü ve en önemlisi 1323’ten kalmaz ve

⁹ Ortodoks kilisesi tarafından oluşturulan bu kanun ve yönetmeliklerde çeşitli tiyatro, mim oyunlarının sansürlenmesine; ayı terbiyeciliği ile buna benzer pagan adet ve geleneklerine ciddi yasaklar getirilmiştir.

Evangelie nedelnoe'de ve *Pazar İncilleri* koleksiyonunda bulunur. Bunlar ayrıca, Skomorokhiler hakkında bilgi veren eski kaynaklar olarak kabul edilir. Bu fresklerde giymiş oldukları kıyafetler *Pereiaslavl-Suzdal* yıllıklarında da bahsedilen Skoromokhilerin giydiği *krotopolie* adlı kıyafetlerle de uyuşmaktadır. Bunların haricinde 14. yüzyıldan kalma Mezmurlardan çıkarılmış iki minyatür de Skoromokhilerin sanatı hakkında bilgi sağlar. Bu minyatürlerde Skomorokhiler çömelmiş olarak *gusli*¹⁰ çalıp *vpriiadku*¹¹ oynarken resmedilmiştir. Bu iki minyatür on dördüncü yüzyıl diğer Novgorod freskleriyle birlikte skomorokhi hakkında elde kalan tek bilgi kaynağıdır. Bu tarihlerden sonra Kiev devletinin Moğol istilasını sonucu çökerek takribi yüzyıl sürececek olan karanlık dönemi başlayacaktır (Zguta 1972, 301 - 302).

15. yüzyılın ikinci yarısından sonra Skomorokhiler varlıklarını Moskova Büyük Dükalığı'nın topraklarında hissettirmeye başladılar. Bu hususla ilgili ortaya çıkan ilk kaynak 14 Ocak 1470 tarihli, Dmitrov Prensi Iurii Vasilievich tarafından çıkarılan kanunname'dir. Bu kanunname ile manastıra ait köy ve mezralarda Skomorokhilerin oyun ve eğlendirme faaliyetlerinde bulunması yasaklanmıştır. Moskova kaynaklarındaki Skomorokhiler hakkındaki bu ilk referansın negatif olması oldukça önemlidir. 16. Yüzyılın ilk yarısında hem dini, hem de dini olmayan kaynaklarda Skomorokhiler hakkında verilen şikâyet dilekçeleri toplumda bu müzisyenlere karşı çeşitli derecelerde hoşnutsuzluğun var olduğunu göstermektedir. Bu hoşnutsuzluklar Skomorokhilerin belirli kasabalara, köylere ve mezralara girmelerini yasaklasa da sivil otoriteler bazı durumlarda yüksek sesli ve taşkın eğlencelerden kaçınmaları kaydıyla Skomorkhiler'in belirli yerleşim yerlerine girmelerine izin verebiliyordu. Bu durum Kilisenin geleneksel tutumuna karşı sivil otoritelerin Skomorokhilere daha esnek davrandığının bir göstergesidir. Toplumun Skomrokhilere karşı hoşnutsuzluğunun temelinde köylülerden zorla yiyecek ve içecek almaları, ahırlardan hayvanları çalmaları ve şehirlerarası yollarda haydutluk yapmaları gösterilmiştir. Bu durum Skomorkhiler'in toplum tarafından dışlanmasının nedeninin

¹⁰ Biri oval 12 telli diğeri üçgen 14 telli bir Rus çalgısı.

¹¹ Bir Rus halk dansı oyunu.

eğlendirme faaliyetlerinden ziyade toplumu rahatsız eden kanunsuz faaliyetleri olduğunu gösterir (Zguta 1972, 302-303).

Skomorokhiler kilisenin baskısı ve Moğol istilasından kaçmalarının haricinde aslında 16. yüzyıla kadar gezgin bir topluluk değildi. Çoğu Novgorod gibi büyük şehirlere yerleşerek faaliyetlerini buralarda sürdürdü. Yine birçoğu mesleki kazançlarını artırmak için tarım ve benzeri ilgili faaliyetlerde bulunabilecekleri köy ve mezralara yöneldiler. Fakat 16. yüzyıldan itibaren Moskova Dukalığındaki büyük şehirlerin cazibesine kapılan bu müzisyenler daha çok hareketli hale gelerek gelirlerini arttırmak için şehirden şehre dolaşmaya başladılar (Zguta 1972, 303).

16. yüzyılın ikinci yarısına kadar Novgorod'un cazibesini yitirmeye başlaması, Moskova'nın ise yeni siyasi ve kültürel merkez haline gelmesi Skomorkhilere altın çağlarını yaşamalarına neden olmuştur. Her ne kadar 1560'larda görülen bir dizi yerel veba salgını ve Ivan IV'ün Oprichnina¹²'si ile 1570'de Novgorod'a getirdiği yıkım Skomorokhilerin gelirlerinin düşmesine yol açmış olsa da, Ivan'ın müzik ve eğlenceye olan düşkünlüğü Skomorkhilerin 1572 Eylül'ünde Novgorod ve yakındaki diğer tüm şehirlerden toplanarak Moskova'ya getirilmelerine yol açmıştır. Skomorokhiler'in Moskova'daki başlıca amaçları çarı ve onun maiyetini eğlendirmektir. Londra'daki Rus büyükelçisi Osepp Napea'nın tercümanı Robert Best, konukları eğlendirmek için altı şarkıcının getirildiği çar tarafından verilen bir yemekten bahseder (Jenkinson 2010, 358). 1575-1591 yılları arasında Moskova'da bulunan Rusya Şirketi'nin temsilcisi Sir Jerome Horsey, İvan'ın öğleden sonra her gün saat üçte bir yıkanma geleneğinin olduğunu anlatır ve kendisini "hoş şarkılarla" teselli ettiğini söyler (Horsey 2019, 137). Çar, özellikle iyi bir ruh hali içindeyken, Skomorokhiler tarafından kendisine Kazan ve Astrakhan'ın düşüşüyle ilgili şarkıların okunmasını isterdi. Skomorkhiler'in kamusal ve özel amaçlarla kullanımlarının yanı sıra Çar, düşmanlarıyla alay etmek ve onları aşağılamak için de skomorokhilerden yararlanırdı. Bu olaya örnek olarak Ivan'ın Novgorod'un Başpiskopos'unu Moskova'ya çağırdıktan sonra, onu beyaz bir

¹² Çar Korkunç Ivan (Ivan IV) tarafından kurulan özel mahkeme ile gizli servis teşkilatıdır. Moskova'nın geri kalanından ayrılarak bizzat Çar'ın kendisi tarafından kontrol edilen toprak parçalarına verilen ad. Bu toprakları yönetebilmek için kurduğu özel mahkeme ve saraylarla bu toprakları güçlü bir merkezi kontrolle yönetmektedir (Britannica 2019, Oprichnina).

kısrağa bindirip Skomorokhiler’le birlikte şehirde geçit töreni yaptırdığı söylenir (Zguta 1972, 303-304).

17. Yüzyıla gelindiğinde Hollandalı gezgin Adam Olearius Skomorkhiler’in o dönemki popülerliği hakkında bilgiler verir. 1634 yılında Ladoga’da katıldığı bir akşam yemeğini anlatırken: “*Masada oturduğumuzda, iki Rus, elçileri eğlendirmek için bir lut ve kemanla ortaya çıkararak Büyük Hükümdar, Mikhail Fedorovich hakkında şarkılar söylediler.*” Başka bir durumda ise Olearius, Skomorkhiler’in düzenlediği bir kukla gösterisinden bahseder. Michael Romanov’ın hükümdarlığı sırasında kilisenin Skomorkhilere karşı olan saldırısının azaldığı görünmektedir. 1636’da yayınlanan Moskova kiliselerinde hüküm süren geçerli koşullar hakkındaki bir rapor, birçok Moskovalı Hristiyanı manevi yükümlülüklerinden uzaklaştırmalarından ötürü Skomorkhilere sorumlu tutar. Fakat bu raporun yanı sıra, bu müzisyenler hakkında şiddetli bir kınama ya da performanslarını sürekli olarak yasaklamak adına ciddi bir yasak yoktur. Ancak bu durum 1645’teki Michael Romanov’un ölümüne kadar sürdü ve bu ölümden sonra Skomorokhi için yeni bir karanlık dönem başladı (Zguta 1972, 305).

Micheal’ın halefi olan Aleksei babasından farklı bir mizaca sahipti ve genç yaşlarından itibaren tutucu bir dini eğitimden geçmişti. Kapalı mekânlardaki salon eğlencelerinden ziyade açık mekânlarda yapılan av vb. eğlencelere yönelmişti. Aleksei’nin saltanatının dini yönelimi 1648 yılındaki düğünü bunun en temel göstergesidir. Bu düğünde, geleneksel olarak süregelen Skomorkhi tarzı eğlence geleneğinin yerine dini ilahileri söyleyen birkaç kilise korusu ve kantoru tercih edildi (Zguta 1972, 305-306)

Skomorkhiler’in asıl sonu ise Aleksei’nin 1648 yılında çıkardığı kamuoyu bildirisi ile geldi. “*Ahlakın Sorgulanması ve Batıl İnançların Kaldırılması*” adlı bu bildiride Aleksei, ülkenin ahlaki ve dini gücünün kaybolduğunu hissettiği popüler eğlencelere dair öfkesini dile getiriyordu. Bu bildiri ile Skomorkhiler yaptıkları işler dolayısıyla -şarkıları, dansları, ayı terbiyeciliği ve çeşitli maskeler kullanmaları vb.- Hristiyanları erdem yolundan saptıran şeytanlar olarak seçildi. Bu tarz bir putperestliğin etkilerini tamamen ortadan kaldırmak isteyen Aleksei iki sert tedbir aldı: Bunların ilki, bu tür eğlencelerle bağlantılı tüm müzik aletlerine el konularak yakılması

oldu. İkincisi ise Skomorokhi faaliyetlerine katılan tüm kişiler ağır cezalarla cezalandırıldı. Bu eğlencelere katılanlar bir veya iki kez bu suçla yakalandıklarında kırbaçlanıyorlardı. Üçüncü ve dördüncü kez yakalananlar ise sınır bölgelerine sürgün ediliyordu. Bu yıllarda eski zamanki rahatlıklarını sürdürecekleri Novgorod gibi bir yer olmadığından 1648 yılından sonra skomroklar Rusya'daki profesyonel faaliyetlerine son verdiler. Bir kısmı sürgüne gönderilirken, kalanları daha güvencesiz faaliyetlerle çalışarak yaşamlarını sürdürmeye çalıştılar. Asıl darbe ise 1657'de bu yasağa kilisenin kendi sesini de ekleyerek Skomorklar'ı aforoz etmesiyle geldi. Bu tarihten sonra Rus kaynaklarındaki Skomorokilere yapılan atıflar ya nadir görülür ya da yoktur (Zguta 1972, 306-307).

Skomorokhi Rus popüler eposunun¹³, tiyatrosunun ve müziğinin en eski temsilcileri olarak nitelendirilir. Bağzı epos ve mitlerin, halk şiirlerinin, halkın gelenek ve göreneklerindeki adetlerin günümüze taşınmasında etkili oldukları öne sürülür. *Byliny* isimli Rus halk şarkısı ve danslarının günümüze kadar ulaşmış olması Skomrokhiler'in bu bylinyleri günümüze taşıyıcı ve aktarıcı etkileri sayesinde mümkün olmuştur (Arant 1970, 80 - 81). Kraliyet ve Kilise'nin maaşlı müzisyenleri olan Minestrellerden farklı olarak halkın düşük kesimlerinden ortaya çıkarak hayatlarını idame ettirmiş olmaları güvenceli bir yaşam tarzına alışmış olan maaşlı müzisyenlerden onları ayıran en önemli farktır (Zguta 1972, 309).

Gezgin olmaları sayesinde hem farklı kültürleri etkilemiş, hem de Rus Kültürünün farklı kültürlerden etkilenmesine yol açmıştır. Bunların dışında Bizans Ortodoks Hristiyanlığı'nın yerli kültürün müziğini bastırmak ve din dışı adetlerini toplumdan dışlamak adına yaptığı çabalar, Skomorkhiler'in gezgin yapısı sayesinde halk kültürü ve müziğinin şehirlerden uzak kırsal kesimlere doğru gelişerek yayılmasına katkıda bulunmuştur (Arant 1970, 87 - 88). Moğol istilası öncesi ve sonrası doğu Slavları arasındaki yerel müziği korumak ve sürdürmek için elinden gelen çabayı gösteren Skomorkhiler sahip oldukları kültürü Moskova'ya taşımışlardır. Böylece halk kültürünün binlerce yıllık birikiminin korunmasına katkı sağlarken, aynı zamanda din dışı seküler müziğin gelişimine de katkıda bulunmuşlardır. Onların bu çabaları, Batı Müziğinin etkisiyle gelişen on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın

¹³ Kahramanlık şarkıları.

başlarındaki büyük Rus müzik eserleri için temel içerik sağladı (Grekov 1947, 79). Ayrıca, Rusya'daki müzik çalgılarının gelişimine de önemli katkıları bulunmuştur. Çeşitli telli, üflemlili ve vurmali çalgılara karşı olan onların çok yönlü icra kabiliyetleri; bu çalgıların gelişmesini, hem de bunları çalmaya yönelik yeni teknik ve becerilerin ortaya çıkmasını sağlamış; *gusli* isimli çalgıları ise Skomorokhiler tarafından yaygın olarak kullanılan, onları diğer müzisyenlerden ayırt eden bir enstrüman olarak kabul edilmiştir (Zguta 1972, 312).

1. 4. Barot

Barotlar Hindistan'ın Gujarat bölgesinde yer alan on sekiz ve daha fazla farklı kasttan oluşan ozan ve eğlendirici sınıfına verilen addır. Bombay Gazetesi, *Bhatt, Caran, Vahivanca, Atit, Devalvakiya, Bhagd, Kapdi, Lavaniya, Magag, Nagari, Palimaga, Ranimaga, Turi* ve *Dhadhi* adlı on dört kasttan bahsederken Zazerchand Meghani ise bunlara *Udiya, Mir, Motisara* ve *Raval* olmak üzere dört kast daha ekler. Bu kastlar kayıt tutan ve tutmayan kastlar olmak üzere ikiye ayrılırlar. Yukarıdaki bu on sekiz kasttan sadece Vahivanca ve Raval'lar yazılı kayıt tutarken, Bhatt ve Caran'lar yazılı kayıt tutmadan geleneklerini sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. (Shah ve Shroff 1958, 248).

Barot kastıyla ilgili eski referanslar onları soy izleme (şecere tutucu) uzmanı ve eğlendirici olarak tanımlarlar (Thompson 1992, 1). Bakshi Komisyon Raporları'nda (1976) ise genel uzmanlık alanları olarak himayesi altında bulundukları diğer kast ve sınıfların soy kayıtlarını tutmaları gösterilir. Bu kayıtlar, himayesi altında bulundukları kast veya kastların ailelerinin doğum, ölüm ve evlilik ayrıntılarını içerir (Singh 2003, 137). Hindistan'daki demokrasi öncesi dönemde soy bilim uzmanı olarak kabul edilen Barotlar bölgenin ileri gelen Hindu yöneticileri -aynı zamanda Barotlar'ın himayecileri- olan Rajputlar'la birlikte anılırlar. Rajput otoritesinin kідem ve soy temelli zinciri ve bununla ilgili birçok politik belge -hassas evlilik ilişkileri vb.-, Barotlar'ın tuttıkları kayıtlara atıfta bulunularak belirlenmiştir (Thompson 1992, 1). Kannauj'dan Gujarat bölgesine göç ederek gelmiş oldukları söylenen Barotlar'ın nüfusları geniş bir dağılıma sahip olmakla beraber çoğunlukla Mehsana, Panchmahal, Baroda ve Ahmedabad bölgelerinde yoğunlaşmıştır (Singh 2003, 137).

Barot kelimesi içerisinde birçok kastı barındırdığından ötürü bu kelimenin içerisinde kimleri ve hangi kastları barındırdığı sürekli bir tartışma konusudur. Çünkü Barot kelimesi hem bir kastın adı olmakla beraber, hem de o kastta yaşayanların soyadı olarak kullanıldığı da görülmektedir. Gujarat'ın kuzey bölgelerinde Barotlar'dan *bhatt* olarak bahsedildiği de görülür. İsimleri üzerinde olan bu tartışmalar aynı zamanda kökenleri ile ilgili tartışmalarla paraleldir. Barotlar'ın kökenlerinin Gujarat'ın dışındaki bölgelerde yaşayan Brahmanlar¹⁴ içerisinde ortaya çıktıkları söylenmekle beraber, on ikinci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış ünlü ozan Chand Bardai¹⁵ Barotlar tarafından ataları olarak kabul edilir (Enthoven 1975, 123 - 125). Bazı kaynaklar Barot kelimesinin, Sankskritçe Baharata kelimesinin yozlaşmasından türediğini öne sürmekle beraber, Barotlar'ın Rajputlar'la olan uzun süreli ilişkilerinin başlamasıyla zamanla *varna* sınıfına mensup Brahmanların geleneklerinden koparak bu sınıftan ayrılmaya başladıklarını söylerler (Enthoven 1975, 123). Bu nedenle Gujarat bölgesinde *Bhatt* adı aynı zamanda Brahman anlamına da gelebildiğinden ötürü bazı ileri gelen Barot aileleri Brahmbhatt olarak adlandırılır (Thompson 1992, 3).

Hindistan'daki sosyoekonomik dönüşümler, coğrafi hareketliliğin artması ve özellikle Batı Hindistan'ın İngiliz sömürgesi haline gelerek bu coğrafyada zamanla bilgi birikiminin çoğalmaya başlaması Hindistan'ın var olan bu sıkı kast yapısının çözülmesine yol açmıştır. Bu durum doğal olarak Barotlar'ın üst Aristokrat kastlar tarafından himaye altına alınmasına önemli bir darbe vurmuştur. Çünkü bu Aristokrat himayeciler zamanla daha az zengin hale gelerek güç kaybetmişlerdir. Bu yüzden bu seçere tutma işinden uzun bir süre gelir elde etmeye devam etmelerine rağmen, bu iş zamanla hem finansal olarak geçimlerini karşılamamaya, hem de toplum tarafından fazla saygın görülmemeye başlamıştır (Shah ve Shroff 1958, 252).

Barotlar'ın kendi himayecileri ile olan ilişkileri ülkenin sosyoekonomik durumunda görülen değişimlerden sürekli etkilenmiştir. Barotlar'ın etkin ve önemli olduğu İngiliz sömürgesi öncesi yüzyıllarda tekrar eden savaşlar ve kıtlıklar Barotlar'ın konumlarını ve himayesi altında bulunduğu kastlarla olan ilişkilerinin

¹⁴ Rahip ve Âlimler sınıfı

¹⁵ Aynı zamanda Rajput Kralı'nın rahibi *Prithiviraj* olarak da adlandırılır

sürekli olarak değişmesine yol açmıştır. Hayatta kalabilmek ve bulundukları kastın getirdiği statüyü koruyabilmek adına iki önemli strateji benimsemek zorunda kalmışlardır. Bunlardan bir tanesi savaş veya başka bir nedenden ötürü yok olan bağlı bulundukları himayecileri, başka bir himayeci bulmadan değiştirmemek ve bağlı bulundukları kastın aile tarihini terk etmemek (Thompson 1992, 4). Çünkü bu aile soyağacı tutma işi sayesinde başka kastların himayesi altına rahatlıkla girebiliyorlardı (Shah ve Shroff 1958, 255-256). İkinci seçenek ise kendilerini Barot kastına mensup ayrı bir kast olarak görmek. Genelde ilk seçeneği tercih eden Barotlar yeni koruyucu aileler aramışlar fakat bu aileler -bir önceki ailenin yenilgisi veya gücünü kaybetmesinden ötürü- sıklıkla daha düşük kastlardan olmuştur. Bu seçeneği tercih etmelerinin bir diğer nedeni ise zamanla genişleyen Barot ailelerinin çocuklarını var olan himayecileri olmadan başka yeni bir himayeciye kabul ettiremeyecek olmalarıdır. Himayesi altında bağlı olarak bulunduğu bir kast olmadığı durumlarda doğal olarak ikinci seçeneği seçmek zorunda kalmışlardır (Thompson 1992, 4).

Barotlar günümüze doğru gelindiğinde artık bu şecere tutma işinden uzaklaşmaya başlamışlardı. Bunun önemli bir nedeni Barotlar'ın kendileri ve himayecileri arasında olan bu feodal rolü artık küçük düşürücü bulmalarıdır. Artık şecere saklamak istemeyen Baroklar, *vahi* adlı şecere kitaplarını ve barot olma hak ve yükümlülüklerini daha alt kastlara mensup kişilere satmaya başlamışlardır (Thompson 1992, 13).

Barotlar bu soy tutma faaliyetlerinin yanı sıra müzik ve eğlence ile ilgili faaliyetlerde de bulunmuşlardır. Soy tutma görevini üstlenen aileler genellikle müzisyen ailelerden oluşur, bu soy tutma faaliyeti ile müzik yapma eyleminin iç-içe gerçekleştiğini göstermektedir. Soy tutma faaliyeti Barotlar'ın himayecileri için oldukça önemlidir. Çünkü bu sayede *vansavalis* isimli soy kütüklerini tutan Barotlar hem kendi aile kütüklerini, hem de himayesi altında bulundukları kastın tarihi kayıtlarını tutmuş oluyorlardı (Thompson 1992, 4). Çoğu zaman bu kayıtları müziklerine de aktaran Barotlar hem yazılı, hem de sözlü gelenekte bu kayıtların tutulup korunmasına böylece kuşaktan kuşağa aktarılmasına olanak sağlıyorlardı (Shah ve Shroff 1958, 257). Her ne kadar Barotlar şecere tutma işi dışında diğer müzikal olmayan başka bir sanatsal faaliyete geçtiklerinde (kukla oynatıcılığı gibi),

müzikal yetilerini bu yeni faaliyet alanına dâhil edip kullansalar da aslında müziği soy tutma işine nazaran hep ikinci planda görmüşlerdir. Çünkü gerçekleştirdikleri bu soy tutma faaliyetinden dolayı himaye altına alınan Barotlar, bu temel mesleklerini müziğe karşı hep ön planda tutmuşlardır (Thompson 1992, 4).

Thompson 1980'lerin başına kadar Gujarat bölgesinde müzikle ilgilenen birçok Barot olduğunu söyler. Genel olarak ilgilendikleri müzikal faaliyetler ve iş gurupları içerisindeki meslekleri, konser sanatçısından organizatöre varıncaya kadar geniş bir çeşitlilik gösterir. Her ne kadar Barotlar bu türden farklı meslek guruplarıyla ilgilenseler de hikâye anlatıcıları, profesyonel ve amatör şarkıcılar, anlatıcılar ve kukla oynatıcıları olmak üzere kabaca dört gruba ayrılırlar. Barot öykü anlatıcılarına *wartakars* denir. Bu hikâye anlatıcıları On dokuzuncu yüzyıldakiler kadar etkin olmasalar da hala varlıklarını ve faaliyetlerini sürdürmektedirler. Bir hikâye anlatıcısı olan ve Amrele bölgesindeki Calala köyünde yaşayan Kanjibuta adındaki bir Barot, Gujarat bölgesinde çoğu kişi tarafından bilinmektedir. Bölgesel bir radyo olan All India Radio'suna sıklıkla çıkan, kasetleri ise Batı Hindistan'ın Gujarat dilinin konuşulduğu kesiminde yaygın bir şekilde bulunan bir sanatçıdır. Öykülerini genelde Hintçe, Gujaratça ve diğer bölgesel dillerde sunan Kanjibuta, anlatımlarını *santar*¹⁶ isimli bir telli çalgının eşliğinde gerçekleştirir. Kanjibuta kendini müzisyen olarak görmemekle beraber *ravana-hattho*¹⁷ çalan barotları ima ederek müzisyenliğin düşük statülü bir meslek olduğunu söyler. Enstrümanını anlatmış olduğu hikâyeye eşlik eden bir araç olarak kullanır ve çalmış olduğu melodik ezgileri anlattığı öykünün anlatısına ve yapısına göre şekillendirir. Örneğin dini bir hikâye anlatıyorsa bu hikâyeye bağlantılı dini bir ezgi veya melodi çalar. Enstrümanını çoğu zaman karma bir yapıda kullanır. Örneğin öykülerini saz eşliğinde anlatabildiği gibi bazen de belirli bir öyküyle bağlantılı giriş ezgisini çaldıktan sonra anlatısına düz konuşma olarak da devam edebilir (Thompson 1992, 5).

Günümüzde artık Kanjibuta gibi birçok hikâye anlatıcısı Barot geçimlerini, kamuya açık konserler, radyo yayınları ve şehir merkezlerinde bulunan müzik yapımcılarının onlara sunduğu olanaklar dâhilinde sağlamaktadır. Birincil izleyici

¹⁶ Bizdeki bağlamaya benzer bir telli çalgı.

¹⁷ Bizdeki yaylı tambura benzer bir çalgı.

kitleleri artık eskisi gibi kırsal ve feodal kaynaklı, onları himayesi altına alan kastlardan ziyade, Gandhi'nin şiddet karşıtı eşitlikçi ideallerini benimsemiş şehirli-dindar orta sınıflardan oluşmaktadır. Bu modern hikâye anlatıcıları anlatılarında artık ortaçağdaki savaşçıların cesaret ve bağlılığı üzerine olan konulardan uzaklaşarak, kurnaz din tacirleri ile alakalı konulara odaklanmışlardır (Thompson 1992, 7).

Hikâye anlatan Barotlar'ın yanı sıra müzikle ilgilenip şarkı söyleyen Barotlar da vardı. Bu Barotlar'ın kim olduğu, diğer Barotlarla olan ilişkisi ve onlardan farklarının ne olduğu hala net değildir. Tek bilinen bir Barot ailesinde yalnızca en büyük erkek kardeş şecere tutma hakkına sahipti. Diğer kardeşler ise ağabeylerine bu kayıt tutma işinde -vahi'lerin sürdürülmesinde- yardımcı oldular. Bu kardeşler aynı zamanda dışarı çıkıp kitaplara girilecek bilgileri toplamak, onları himaye edenlerin dostluğunu ve bağışlarını kazanmakla meşguldü. Bu işleri halledip kitaplarına gerekli bilgi ve ayrıntıları kaydettikten sonra şarkı ve hikâyeler performe ederek himayesi altında bulundukları kastın ileri gelen mensuplarını eğlendirirlerdi. Bugün ise bu şarkı söyleyen Barotlar hakkında çoğunlukla bunların Barot kastına ait olmayan kişilerden türedikleri söylenmektedir. Bu kişiler Barotlar'dan daha düşük bir kasta ve statüye sahip olduklarından, zamanla Barot rolünü üstlenerek ekonomik açıdan daha düşük kastlara ve himayecilere hizmet etmeyi kabul etmiş alt kastlara mensup kişilerden oluşmuştur. Bu sebeple bu şarkı söyleme ve müzikle uğraşma işi zamanla gerçek Barot sınıfına dâhil olanlar tarafından küçültücü bir iş olarak kabul edilmiştir (Thompson 1992, 7).

Şarkı söyleyen Barotlar genelde *ravana-hattho* isimli bizdeki yaylı tanbura benzer bir enstrüman çalarlar. Günümüzde repertuvarlarının çoğunu genelde *rasado*¹⁸, *bhajan* ve *garbo*¹⁹lardan oluştururlar. Bunların yanı sıra içerisinde bir hikâye anlatan şarkılar ile *filmi-git* isimli modern Hint ve Gujarati filmlerinde yer alan popüler ezgileri de repertuvarlarında çalarlar. Hikâyesi olan şarkıların yorum tekniğinde genelde enstrümanlarıyla; konuşma, ağlama, gülme vb. hikâyede bulunan insana dair sesleri taklit ederek müziğe yansıtırlar. Böylece genel hikâyeye çizgisini anlatımını güçlendirirler. Barotlar'ın bir birbirleriyle yaptığı düet ve eşliklerde bulunmaktadır.

¹⁸ Hint Kralları ve savaşçıların üstün başarılarını anlatan şarkılar.

¹⁹ *Bhajan* ve *garbo* ise genelde bir grupta söylenen dini kökenli ilahiler olarak tanımlanır.

Genelde eşlik tarzları icracının çaldığı ezgiye uyumlu olarak ikinci müzisyen tarafından eş zamanlı olarak çalınan basit solo geçiş ve ezgilerle gerçekleştirilir. Fakat 1947 yılındaki Hindistan bağımsızlığından önce gelişmiş bir solo enstrümantal performans geleneğinin yanı sıra *ravanahattho* ve *santar* için bir düet geleneğinin olduğu söylenmektedir. Premiji Barot'un son dönem kayıtları bu düet geleneğinin varlığını doğrular niteliktedir (Thompson 1992, 7-9).

Barotlar'ın çoğu artık şecere tutma işinden ziyade yeni mesleklere (toprak sahipleri, kütüphaneciler, eğitimciler ve avukatlar gibi.) yönelmişlerdir. Günümüzde soyağacı tutma haklarına sahip olan aileler diğer oğullarını başka meslekleri üstlenmeleri için teşvik ettiler. Bu nedenle sadece en büyük oğlan *vahi* kitaplarını tutma hakkına ve sorumluluğuna sahipti. Bugün bu kitapları sürdürme görevi, kentsel orta sınıf olanaklara ve şartlara sahip, yeni meslek konum ve statülerini arayan birçok Barot için aşağılayıcı olarak görülmektedir. Fakat bununla birlikte, bazı kentli Barotlar bu miraslarıyla gurur duymaya devam etmektedir. Bu nedenle atalarından miras aldıkları geleneksel şiirleri sık sık okumaya devam etmektedirler. Bu sebeple bu Barotlar kendilerini üzerlerinden kalıtsal ozan kimliğini atmış halk kültürünü kuşaktan kuşağa aktaran bir nevi folklorist²⁰ olarak tanımlamaktadır. Amatör bir icra biçimini devam ettiren bu kentli Barotlar'ın doğal olarak repertuvarları -özellikle profesyonel Barotlar'a karşın- zengin olmamakla birlikte oldukça amatördür. Bu amatör icracıların müzikal estetik anlayışı, kentli olmalarından ötürü geleneksel Hindu sanat teorisinin ilkelerine bağlıdır. Bu durum bu kentli amatör Barotlar'ın ideolojik olarak Gujarat'tan ziyade Hindistan ile olan uyumlarını göstermektedir (Thompson 1992, 10).

Barotlar'ın kukla oynatıcılarına Batı Hindistan'da *Khatputli Bhats* adı verilir. Rajasthan bölgesine özgü olan bu Barotlar kuru kış aylarında genelde gujarat bölgesine yolculuk ederler. Musonların başlamasıyla beraber tekrardan kendi bölgelerine geri dönerler. Aile olarak performanslarını sergileyen Barotlar, genellikle Gujarat'ın büyük şehirlerinde (Ahmedabad, Rajkot, Junagadh, Bhavnagar, Jamnagar, ve Vadodara gibi.) performanslarını sergileyebildikleri gibi zaman zaman küçük şehir ve kasabalarda da performanslarını sergileyebilmektedirler. Performe ettikleri konular genellikle standartlaşmış herkes tarafından bilinen hikâyelerdir. Rajput kahramanı Amar Singh

²⁰ Halk bilimci.

Rathod ve ihanetini konu alan gelenekselleşmiş hikâyelerin yanı sıra, oyun içinde oyun olarak oynanan farklı eğlencelerde bulunmaktadır (Jairazbhoy ve Kothari 1980). Hikâyelerinde anlatım sırasında *Khatputli* ve *putla* adında kuklalar kullanırlar. Övmek istedikleri kişileri ve kahramanları *Khatputli* ile sövmek istedikleri ve ihanet içerisinde olan kötü kişileri ise *putla* isimli kuklalar ile temsil etmektedirler. Kukla kullanımındaki bu farklılık, hem Barotlar, hem de Caranlar tarafından uygulanan sosyal kınama ve eleştiri biçimleri olan *dharna* ve *ragu* uygulamalarıyla ilişkilendirilmektedir. Bu tür eleştirel tavır ve davranışlar sonradan İngilizler tarafından yasaklanmıştır. Bu yasağın nedeni ve kukla kullanımındaki bu önemli farklılık, Rajasthan geleneğine bağlı kukla oynatıcılarının, Rajput şeflerinin askeri cesaretini ve başarılarını, Arjun Gaur'un ihanetinden daha fazla överek göstermeleriyle açıklanmaktadır (Thompson 1992, 10-11).

Barot olmak, tarihsel olarak bir soybilimci olmanın yanı sıra bazı müzikal yeteneklere sahip olmak ve bir *deviputra*²¹ olmak gibi anlamlara gelmektedir. Geçmişte Barotlar'ın bu deviputra statüsü onlara himayecilerinin *vansavalis* isimli soy kütüklerini sürdürebilmeleri için onlara seyahat özgürlüğü sağlamıştır. Taşıyıcı ve tüccarlar seyahatlerinde yanlarında sürekli olarak Barotlar'ı bulundurmışlardır. Çünkü kutsal statülerinden ötürü hiçbir haydut Barotlar'ın bulunduğu kervanları yağmalamaya cesaret edememiştir. Barotlar böylece bulundukları bu özel statüleri nedeniyle zenginleşmeye başlamışlardır. Özel seyahat ayrıcalıklarının yanı sıra, aynı zamanda evlilik ve hibe törenleri gibi özel etkinliklerde de yer alan Barotlar, bu etkinliklerde rutin olarak sunulan özel hediyeleri almaya hak kazanarak gelirlerini arttırmışlardır. Barotlar'ın bu faaliyetlerinin yanı sıra müzikal performans, kastın kimliğinde önemli bir rol oynamıştır. Barot müzikal etkinlikleri Kuzey Hindistan klasik geleneğinden ziyade birçok farklı bölgesel geleneğin zengin çeşitliliğini içinde barındırır. Barotlar'ın deviputra konumları ile icracı müzisyen arasındaki ilişki de ayrı bir önem arz eder. Bir barot hikâyesine “ben oradaydım” şeklinde başlar. Bu durum hikâyeyi anlatan anlatıcının kişiliğine ölümsüzlük havası verir. Bu tarzdaki müzikal sunumları, anlattıkları öykülerin söylenti ya da mit gibi küçümsenebilecek şeylerden, tarihsel bir gerçekliğe dönüşmesine yardımcı olur. Barotlar'ın bu tür müzikal

²¹ Batı Hindistan'ın ana tanrıçaları ile genetik ve ruhani bir ilişki kurmak.

özelliklerinin toplum tarafından kabulü onlar hakkında insanların geçmişten beri bilinçaltında taşıdıkları yarı-ilahi karakter durumuyla özdeşdir (Thompson 1992, 11-12). Savaşlar, kıtlıklar, himayesi altında bulundukları kastların sınıfının düşmesi Barotlar'ı hem ekonomik, hem de toplumsal konumunu ciddi anlamda etkilemiştir. Fakat bunlardan ziyade üretim ilişkilerindeki dönüşüm ve değişimler bu kast sınıfının dönüşümünde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle kastın sosyal yapısındaki dönüşümler, bir ekonomik üretim biçiminden ötekine geçişin sonuçlarının doğru bir şekilde tahliliyle açıklanabilir. Bu nedenle Barotlar ile ilgili çalışmalar halen devam etmektedir. Günümüzde ekonomik dönüşüm çerçevesinde çözölen kast sistemi yapısının bir sonucu olarak, Barotlar modern mesleklere yönelmişlerdir. Kimileri müzikal yetilerinden ötürü sanat vb. alanlara yönelirken, kimileri ise tamamen farklı meslek ve uğraşlar edinerek varlıklarını sürdürmektedir.

1. 5. Âşıklar ve Ozanlar

Âşık tanım itibariyle saz çalarak şiir okuyan halk ozanıdır (TDK 2018, Âşık). 15. Yüzyıldan sonra, Azeri ve Anadolu sahalarında “ozan” kelimesinin yerine kullanılan “âşık” kavramı: Anadolu'nun çeşitli köşelerinde âşık unvanını taşıyan ve çaldığı sazla kendisinin veya başkalarının şiirlerini icra eden “Şair Çalgıcılar”; veya “Saz Şairleri” olarak tanımlanır (Köprölü 1962, 12, Köprölü 2004, 139). Âşıklar; *Din ve Tasavvuf Şairleri*, *Köylü Şairler*, *Kasaba ve Şehir Şairleri*, *Yeniçeri Şairleri*, *Göçebe Şairler* olmak üzere beş farklı türe ayrılırlar (Başgöz 1968, 7-9). Âşıkların ortak özellikleri olarak saz çalıp şarkı söylemelerinin yanı sıra, irticalen(doğaçlama) şiir söyleme, şiirlerini belirli bir ölçü kullanarak -hece veya aruz vb.- söylemeleri örnek olarak gösterilebilir. Âşıkların ortak olmayan özellikleri ise belirli bir eğitim ve tedrisat görüp/görmemiş olmaları ile gezgin olup/olmama durumlarına göre birbirlerinden farklılık gösterirler (Dizdaroğlu 1969, 18 - 20). Bir diğör ayırt edici nokta Âşıklar din dışı mahiyette şiir söyleyebildikleri gibi tasavvuf şairleri gibi dini şiirler söyleyenleri de vardır. Bu noktada Âşık ile Ozan kavramlarının birbirinin yerine kullanılması ve sonra ozanların kendilerine âşık demeye başlaması önemli bir husustur. Ozan kelimesi Türkçe kökenli bir sözcük olarak gözükmeleriyle beraber şair veya eski Oğuzlarda Oğuz destanlarını okuyan saz şairi olarak tanımlanır (TDK 2018, Ozan). Etimolojik olarak Ozan kelimesinin anlamı saz şairi demektir. İlk olarak Ebu Hayyan, Kitabü'l-İdrak

adlı eserinde 1312 yıllarında karşımıza çıkar. 16. yüzyıldan itibaren sadece pejoratif anlamda kullanılan bir sözcük iken Dil Devrimi sırasında tarihî anlamı canlandırılmıştır. Eski bir İranî dilden alıntı olması güçlü bir olasılıktır (Nişanyan 2020). Orta Asya Ozanları ilk ürünlerini Müslümanlıktan önce sazla birlikte ortaya çıkarmışlar uzun bir süre bu şekilde yaşamışlardır. Daha sonra bu tür bazen sazdan da ayrılarak, şekil ve çeşit bakımından birçok değişime uğramıştır (Kocatürk 1963, 5-9). Bu değişimler içerisinde Halk ozanlarının bir kısmı zamanla Din ve Tasavvuf şairleri -diğer bir deyişle tekke şairleri- olarak göçebe şairlerden ayrılmaya başlamışlardır. Tasavvuf şairleri/Tekke Şairleri kendilerine Âşık unvanını, tıpkı Yunus Emre'nin *Hak Âşığı* unvanını kendisi için kullanmaya başlamasına benzer bir şekilde, 13. yüzyıldan itibaren bu unvanı kendileri için de kullanmaya başlamışlardır. Fakat tekke şairlerinin tekke içerisinde ifade etmeye başladığı bu *Hak Âşıklığı*, zamanla diğer saz şairlerinin bir özelliği haline gelmeye başlamıştır. Böylece sazlarıyla birlikte, din dışı konular üzerinde de etkili şiirler ortaya koyan tekke dışı saz şairlerine de “âşık” denmeye başlanmıştır (Banarlı 1983, 627).

Âşıklık geleneğinde kişinin âşık olabilmesi için belirli özelliklere sahip olması gerekmektedir. Bunlar müzik kulağı, ritim duygusu ve şarkı söyleyebilme gibi yeteneklerdir. Eğitimlerini bir ustadan alan âşıklar usta-çırak ilişkisi ekseninde yetişirler. Bu eğitimde ustasıyla birlikte fasıllara katılırlar, bu fasıllarda/meclislerde çırak; meydan açmayı, divana çıkmayı, hikâye anlatmayı, yarışmayı, atışmayı, âşık makamlarını, irticalen (doğaçlama) şiir söylemeyi, saz çalmayı, ustasına ait olan eserleri nakletme tekniğini/geleneğini öğrenir. Ustasıyla birlikte köy-kasaba gezen çırak, diğer âşıkları tanıyarak onlarla iletişim içine girer ve sanatına dair yeni bilgiler edinir. Bu süreç sonunda usta, çırağın piştiğine/yetiştğine ikna olursa ona icazet verir ve böylece çırak kendi başına bir usta olarak mesleği sürdürmeye başlar. Bu sayede ustalaşan çırak hem ustasından devraldığı geleneği sürdürür hem de bu geleneğe kendi bestelediği şiirleri de katarak bu geleneğin gelişmesine yol açar (Artun 2005, 55-57, Başgöz 1968, 8-14).

16 yüzyılda doruğuna ulaşan Âşıklık geleneği, 17. yüzyıla doğru kendi içerisinde iyice yapılanarak sınırlarını belirlemiş bu sayede gelenekselleşerek gelişimini tamamlamıştır. 18. Yüzyıla doğru ise iyice yaygınlaşmış, bu yüzyılda çok

önemli ekonomik ve siyasi olaylara tanıklık etmiş olmasına rağmen 17. yüzyıldaki gücüne bir daha erişememiştir (Artun 2005, 1-8).

Günümüze doğru gelindiğinde ise bu geleneğin gittikçe zayıfladığı görülür. 19. yüzyıl itibari ile toplum yapısında görülen değişimler ortaçağdan kalan geleneklerini yaşatmaya çalışan âşıkları hem maddi, hem manevi olarak değişime uğratarak gerilemesine yol açmıştır. Osmanlı’da Tanzimat’tan itibaren başlayan merkezden çevreye doğru yayılan yeni ideolojiler; okul, gazete hatta son dönemlere doğru ortaya çıkan radyo ve sinema gibi etkili kitle iletişim araçları âşıkların sahip olduğu eski hayat görüşlerini değiştirmeye başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarına kadar, önemli bir meslekî zümre olan ve Osmanlı esnaf kadrosu içerisinde yer alan imparatorluğun hemen hemen her tarafında rastlanabilen âşıklar, bu değişimler karşısında meslekî teşkilatları ve yapıları zamanla bozularak ortadan kalkmaya başlamıştır. 20 Yüzyılda Türkiye’de Cumhuriyet rejiminin kurulmasından sonra cumhuriyetin hem ekonomik, hem de siyasi alandaki inkılapları, bu topluluğun var oluşunu sağlayan toplumsal koşulları kökünden değiştirmiş, böylece geleneğin yavaş yavaş kaybolarak büyük merkezlerde önemini yitirmesine yol açmıştır (Köprülü 2004, 162).

Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat politikaları Ziya Gökalp sosyolojisi çevresinde gelişen ve kendine uygulama alanı bulan politikalarlardır. Bu politikalar Türk Müziği’ni etkilediği gibi bu müziğin içerisinde yer alan âşıklık geleneğini de etkilemiştir. Bu politikalar uygulandığı dönemde zamanla yeni kurulmuş olan Cumhuriyet rejiminin siyasi tercihlerini meşrulaştırmaya hizmet eden resmi bir ideoloji haline dönüşmüştür. Böylelikle uygulanan Gökalp paradigmaları, İttihat Terakki’den başlayarak sonrasında Cumhuriyetçi siyasal egemen sınıfların amaçlarıyla uyumlu hale getirilmeye çalışılan bir Türk Müziği anlayışının hâkim olmasına zemin hazırlamıştır (Ayas 2015, 309).

Bu bağlamda Batı’nın çok sesli müziği el üstüne çıkarılıp Cumhuriyet ideolojisinin devrimci ve ilerlemeci müzik anlayışını temsil ederken, Klasik Türk Musikisi ile Türk Halk Müziği ise 1935²² yılında yasaklanarak eski rejimi hatırlatan bu etnik/otantik müzik biçimleri bir süreliğine askıya alınmıştır. Bu durum dolayısıyla

²² 29 Aralık 1926’da Darü’l Elhan’dan “Şark Musikisi Bölümü”, Türk müzik çalgılarının resmi talim ve tedrisatı kaldırılmıştır. 2 Kasım 1934 ila 6 Eylül 1936 tarihleri arasında, yani 674 gün yahut 1 yıl, 10 ay, 4 gün boyunca Türkiye radyolarında Alaturka müzik yayınları yasaklanmıştır. (Yarman 2017, 2) 1935 tarihi Güneş Ayas’ın Müzik Sosyolojisi syf. 226’daki tarih esas alınmıştır.

Türkiye’de var olan âşıklık geleneğinin yayılımı ve gelişimini olumsuz etkilemiştir. Fakat kendi milli özünü ve kimliğini oluşturmaya çalışan Cumhuriyet ideolojisi, bu hatasından geri adam atarak bu milli özü derleyerek milli kültür haline getirmeye çalışmıştır. Burada önemli bir diğer husus Cumhuriyet ideolojisinin ilerlemeci yanı ile kültürel özü koruyucu muhafazakâr yanının diğer bir ifadeyle ilerlemeci/gerici yanının çatışmasıdır. Bir tarafı muasır medeniyet seviyesine ilerlemeye çalışırken diğer tarafının geleneği korumacı söylemi nasıl olacakta aynı bağlam üzerinde uzlaştırılacaktır. Bunu yapabilmek ne birebir geleneğe bağlı kalan ne de bire bir Batılı ve çok sesli olan yeni bir otantik halk kültürü biçiminin icat edilmesini gerekli kılmaktadır. Bunu yapabilmek için asıl geleneğe icat edilecek yeni geleneğin uymayan unsurlarının *dışarda* bırakılmasıyla mümkündür. Bu durumu Martin-Barbero *soyut kapsayıcılık* ile *soyut dışlayıcılık* olarak açıklar (Barbero 1993, 7). Bir yandan milliyetçi söylem icat ettiği soyut otantik halk kültürünü benimserken öte yandan kendi milli kimliğini inşa etme sürecinde kendi söylemine uygun olmayanları dışlayarak atar. Yani bir nevi yeni kimliği inşa ederken işine gelen unsurları alıp yeni müzik anlayışı içerisinde benimserken, işine gelmeyen unsurları ise *dışarda* bırakır. Böylece inşa edilecek -yeni- Türk Halk Müziğinin belirli unsurları Türk’ün hakiki müziği olarak görülürken öte yandan bu var olan haliyle bu amaca hizmet edemediğini düşünür. Cumhuriyet’in milliyetçi/ilerlemeci egemen sınıflarına göre Halk Müziği milliyetçi amaçlar doğrultusunda şekillendirilecek bir hammaddedir. Bunu yapabilmek içinse farklılıkları yok etmek ve bu farklılıkları hayali bir topluluğun parçası olarak tanımlayarak onları yeniden işlemesi gerekir. Yani milli müziği inşa etmek için çeşitli halk müziği unsurlarını derlemeyi, standartlaştırmayı ve sınıflandırmaya çalışır. Sınıflandırılmış ve standartlaştırılmış halk müziği ise zamanla yaşayan gelenekten uzaklaşır. Yaşayan gelenekle icat edilen gelenek yaşayan geleneği yok etme pahasına onunla çatışır. Yerel âşıkların kendi kişilikleri ile geliştirdikleri tarzlar zamanla standardize edilmiş yeni icat edilen geleneğe uymadığı için yok edilerek notaya alınır/geçirilir. Bu durum geleneğin temsilcilerinin kişisel tarz ve farklılıklarının yitimine zemin hazırlar. Radyo dinleyicisi ise zamanla bu durumu kabullenerek icat edilen geleneğin yeni müziğine maruz kalarak zamanla bu müziğe alışır. Çünkü tek radyo yayının hâkim olduğu Cumhuriyet döneminde kitlelere eski geleneği hatırlatacak alternatif bir radyo yayını veya temsil biçimleri o dönem için mevcut değildir. Böylece radyo dinleyicileri zamanla eski geleneğe yabancılaşarak onu yadsımaya başlar. Türkiye’de Mahzuni Şerif ve Neşet Ertaş’ın en çok dinlenen halk müziği sanatçıları olduğu dönemde, radyoda onların türkülerinden ziyade

standartlaşmış halk müziği örnekleri çalınmış gerçek halk müziği yaşarken bu gelenek icat edilen geleneğe uymadığı gerekçesiyle dışarda bırakılmıştır (Ayas 2015, 230-231).

Egemen görüşün söylemine bakıldığında âşıklık geleneğinin gerilemesini tekniğin ilerlemesi ve göçebelerin yerleşik hayata geçmesini, köylülerin ise şehir ve kasabalara geçerek kentlileşmesini neden olarak gösterir: “*Tekniğin akıl almaz imkânlarıyla donanan modern sanatın önünde, omzunda sazı ile halk sairinin dayanıp duracağını sanmak hayalcilik olur*” (Başgöz 1968, 21).

“*Gazete, radyo, gramofon plağı, mektep gibi modern rakipler bu eskiden birçok vazifeleri yüklenmiş halk sanatkârlarının seslerini çok geçmeden tamamıyla kesecektir. Önümüzdeki asırlarda Karacaoğlu veya Dadaloğlu gibi sairler beklemek; Fuzuliler, Bakiler beklemek kadar manasız olur. Yeni sanatkârlar ise, tıpkı, büyük şair Yunus gibi, yalnız halk şairi kalmayacaklar, halkın şairi olacaklardır. (...) Göçebeler gittikçe köylüleşiyor ve köyler de gitgide küçük şehir ve kasabalar halini alıyor: Birçok yerlere mektep giriyor, birbirinden çok uzak olan halk topluluklarının hiç olmazsa memleket ölçüsünde irtibatları gittikçe genişliyor ve artıyor. Bütün bunlar halk şiiri geleneğinin eski kuvvetiyle yaşamasını güçleştiren ve yavaş yavaş imkânsız kılan şartlardır*” (Boratav 2000, 96).

Durum tarihsel-diyalektik bağlamda değerlendirildiğinde âşıklık geleneğinin gerilemesinin nedenlerinin sadece bu hâkim görüş çevresinde açıklanamayacağı görülür. Çünkü Cumhuriyet döneminin politikaları aslında bir toplum mühendisliği doğrultusunda kitleleri Batılı-ilerlemeci bir ideoloji çerçevesinde bir araya getirerek eski kültürü ve geleneği dışlayarak yerine ilerlemeci yeni bir gelenek ve kültür kurmak üzerine inşa etmiştir. Bu bağlamda yeni Türk kimliği ve sanatı aslında Cumhuriyet’in egemen sınıfının yukarıdan aşağıya kitle iletişim araçları ve eğitim kurumları aracılığıyla kitlelere benimsetmeye çalıştığı bir paradigmalardan bütündür.

Âşıklık geleneği günümüzde değişen toplumsal koşullar ve üretim ilişkileri ile birlikte farklı bir aşamaya gelmiştir. Köyden köye sürekli bir hareketlilik içerisinde olan bu âşık gezgin müzisyenler kentleşmeyle beraber şehirlere gelerek var oluşlarını bu yeni koşullar altında sürdürmeye başlamışlardır. Bir kısmı hakim kültür endüstrisi

içerisinde kendilerini görünür kılmak adına kapitalistleşmekte olan toplumsal örgütlenmenin müzik taleplerine cevap verebilmek için kaset çıkarmak, klip çekmek, eserlerini başka sanatçılara -özellikle de popüler- okutmak gibi gaye ve çabalar içerisine girerken, bir kısmı ise İstanbul vb. çeşitli büyük şehirlerde gazino, müzikhol ve düğün salonu gibi mekânlarda program sunarak veya buradaki sanatçıların arkasında çalarak geçimlerini sağlamlaştırmışlardır. Fakat bir kısmı da hala tıpkı eski gezgin müzisyenlerin yaptığı gibi şehrin sokaklarının köşe başlarında saz çalıp kendi beste ve eserlerini icra ederek geçimlerini sağlamaya devam ettikleri görülmektedir.

1. 6. Günümüzde Sokak Müziği Pratiği ve Sokak Müzisyenliği

İngilizce’de *busking* kelimesi (Cambridge 2020) halka açık yerlerde bahşiş toplamak amacıyla yapılan sokak performanslarına verilen isimdir. Bu terimin Türkçe’deki en yakın karşılığı olarak *sokak müzisyeni* veya *sokakta müzik yapan kişi/kimse* olarak çevrilebilir. Bu ifadeden yola çıkıldığında *busking* teriminin dilimizde tam bir karşılığı bulunduğunu söylemek zordur. Sokakta müzik yapma eylemi toplumsal bağlam içerisinde ele alınacak olursa müziğin icra edilme biçimi ve yeri aynı zamanda icra edilen müziğin toplumsal yapı içerisindeki yeri ve konumunu belirler. Bu nedenle sokak müziği icra eden kişilere sokak müzisyeni diye hitap edildiğinde çoğu bu terimi pejoratif anlamıyla algılayıp ben sokak müzisyeni değilim sadece müzisyenim ve şu anda sokakta müzik yapıyorum gibi bir karşılık verebilmektedirler. Sokak müziği terimi bu gün içerisinde sokakta farklı türde müzik icra eden birçok müzisyeni barındırmakla beraber siyasi ve politik olayları informal bir dille dile getirmek, kültürel ve tarihi olayları kutlamak gibi kamusal alanda icra edilen farklı türlerdeki birçok performans biçimini de içerisinde barındırır (Bennett ve Rogers 2014, 454).

Sokakta müzik yapma eylemi Antik dönemde ortaya çıkan ilk şehirlerden günümüzün modern kentlerine kadar uzanan bir tarihsel dilim içerisinde genellikle bu kent ve şehirlerin sokaklarında düzenlenen eğlence ve festivallerle ilişkilendirilir (McKay 2007, 1). Antik dönemde müzisyenlerin enstrümanları ile bulundukları sokakta akustik olarak icra ettikleri bu pratik günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte farklı bir noktaya ulaşmıştır. Güçlü ve küçük ses sistemleri, dijital olarak programlanabilir davullar ve farklı dijital ses efektleriyle birlikte sokak müzisyenleri

sokakta gerçekleştirdikleri bu performansları farklı ve yeni bir boyuta taşımışlardır. Bu durum kentin akustik mekânı içerisinde daha zengin ve teknolojik daha önce kimsenin duymadığı farklı ve karmaşık ses efektlerine dayanan kentin yeni müziğinin oluşmasında öncü bir rol üstlenmiştir. Teknolojinin sağladığı yeni olanaklarla birlikte eski akustik enstrümanların sesleri güçlenmiş bu sayede sokakta müziğini icra eden müzisyen veya müzisyenler onları dinleyen kitleler tarafından daha kolay fark edilebilir bir konuma gelmişlerdir (Bennett ve Rogers 2014, 454).

Sanayi devrimi sonrası teknolojide görülen hızlı gelişmeler dijital ses kayıt teknolojilerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sokak müziği veya sokakta müzik yapma pratiğinin sanayi devrimi sonrası köyden kentlere olan göçün artmasıyla birlikte kentlere çalışmaya gelen insanların iş gücüne katılamamasının bir sonucu olarak kendilerine alternatif bir gelir sağlama aracı aramalarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı varsayımı da bulunur. Bu durum sokak müziğinin aslında kentlileşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir kavram olduğunu göstermektedir. Bu kavramın Antik dönemlerden Ortaçağ'a oradan da günümüze uzanan belgesiz tarihi incelendiğinde o çağlarda yaşayan gezgin müzisyenlerin günümüz sokak müzisyenlerinin ataları olarak kabul etmek yanlış olmaz. Bu müzisyenler farklı çağ ve coğrafyalarda farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadırlar. Sanayi Devrimi sonrası 19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde sokakta farklı türlerde müzik icra eden sanatçıların sayı ve çeşitliliğinin arttığı görülmektedir. Bunun nedeni kente farklı etnisite ve kültür art alanlarından gelen insanların kentin nüfus yapısı ve popülasyonunda ortaya getirdiği kozmopolit durumdur(Bennett ve Rogers 2014, 455).

Sokak müzisyenliği kentte yaşayan kitlelerin gözünde *halk sanatçısı* ve *yoksul müzisyen* olarak tanımlanan iki farklı imaja sahiptir. *Halk sanatçısı imajı*, kentte yaşayan insanların maddi imkânlarının gelişmesiyle beraber kentin kendi sosyal yapısı içerisinde ortaya çıkan ve amatör olarak sokakta müzik icra eden müzisyenlerden oluşmaktadır. *Yoksul Müzisyen* veya başka bir tabirle *Dilenci Müzisyen İmajı* ise kentin yoksul kesimleri arasında zor şartlarda hayatlarını idame ettirmeye çalışan kentin en fakir kesimlerinin oluşturduğu sınıftır (Bywater 2007). Güvencesiz işlerde çalışan yoksul müzisyen kesimlerinin zamanla halk sanatçılığına dönüşmesi 1950'lerde popüler müziğin kültür endüstrisinin bir metası haline gelerek ticari bir faaliyet

sahasına dönüşmesiyle başlamıştır (Hirsch 2010, 352). Amatör olarak canlı müzik yapan bu müzisyenler, müzik endüstrisinin belirli tarz ve türdeki müzikleri popülerleştirmesi ile saygınlık kazanmışlardır. Böylece bu müzisyenler toplumun alt kesimlerden zamanla üst kesimlerine geçerek bulundukları toplumsal sınıf ve konumlarını değiştirmişlerdir (Bennett ve Rogers 2014, 455-456). Yine aynı dönemde gelişen kayıt teknolojileriyle birlikte müziğin piyasada bir kültür metası olarak alınıp satılması bu müzisyenleri bulundukları sanatsal bağlam içerisinden koparmış, onları endüstrinin kitlelerin tükettiği müzik ihtiyaçlarını karşılayan birer nesnesi haline dönüştürmüştür (Frith 1988).

Akustik gitar 1950 ile 1960'lı yıllar arasında ticarileşen müzik endüstrisinin önemli sembollerinden biridir. Bunun nedeni bu yıllar arasında amatör olarak akustik biçimde müzik üreten halk sanatçısının bu endüstrinin yaratmaya başladığı yıldız sistemine tezat bir duruş içerisinde olmasından kaynaklanır. Bu karşıt duruş akustik gitarın bir sembol haline gelerek popülerleşmesine neden olmuştur. Bu enstrümanı çalan müzisyenler ise halk nezdinde bu karşıt duruşu sembolize eden imajlarını akustik gitarın sembolize ettiği bu imaj üzerinden sağlamışlardır. Bu durum sokakta müzik yapan sanatçıların müziğine de yansyarak akustik gitarın artan bir şekilde bu sanatçıların sokakta icra ettikleri müziklerinin bir aktarım aracı haline dönüşmesine neden olmuştur (MacKinnon 1994).

Sokak müzisyenleri zamanla Bob Dylan, Woody Guthrie, Pete Seger gibi popüler şarkıcı, gitarist olan bu müzisyenlerin tarzlarını kopyalamaya başlamışlardır. Akustik gitarı bir boyun askısı ile beraber boyunlarına taktıkları bir mızıkla ile birleştirmişlerdir. Böylece tıpkı eski dönemlerde yaşayan sokak müzisyenlerinin kendi çalgıları üzerindeki özdeşlemelerine benzer bir durum bu dönemde yaşayan sokak müzisyenlerinde de meydana gelmiştir. Akustik gitarın basit ve kolay taşınabilir yapısı sokakta icra edilen müzikle karşılaşan insanların müziğe ulaşımını arttırmış böylelikle bu sanatçılar yaptıkları müziğin özgünlüğünü arttırırken aynı zamanda akustik gitarı performanslarının ayrılmaz bir parçası haline getirmişlerdir. Günümüze doğru gelindiğinde sokak müzisyenlerinin icra ettikleri repertuvar şehrin farklı kesimlerinden bir araya gelen farklı kültürel art alanlara sahip insanların nüfus dağılımı içerisindeki çeşitliliğinden ötürü eklektik bir hal almaya başlamıştır. Sokak

müzişyenlerinin zamanla farklı türdeki birçok enstrümanı müziklerine dâhil etmesinin nedeni bu müzişyenlerin geldikleri farklı kültürel art alanlar çerçevesinde klasik müzikten popüler müziğe kadar birçok farklı türdeki müziği sokakta icra etmelerinin bir sonucudur (Frith 2000, 305 - 306). Bu durum zamanla dünyanın farklı kesimlerinde yer alan farklı tarzdaki müziklerin farklı kültürel geçmişe sahip sokak müzişyenlerinin repertuvarlarına bu müzişyenlerin birbirleriyle olan etkileşiminden dolayı girmeye başlamıştır. Böylece hem farklı müzik türleri sokakta birbirleriyle karışmaya başlarken farklı tarz ve stildeki birçok melez ses sokağın kozmopolit sesi içerisinde kendine yer bulmuştur. (Bennett ve Rogers 2014, 456).

2. MÜZİK-TOPLUM İLİŞKİSİ VE SOKAK MÜZİĞİ

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabında sanatları ikiye ayırır (Nietzsche 2010). Bunlardan ilki *Apollonik* sanatlar diğeri ise *Dionisyak* sanatlardır. Apollon; biçim verici, forme edici, belirli bir düzen içerisinde olan sanatları temsil ederken, Dionysos; esine, coşkuya, esrimeye, düzensizliğe yer veren sanatları temsil eder. İnsan var oluşunu unuttuğu anda var eder kendini bu da sarhoşluk ve esrime halinde insanın rasyonel olan tarafıyla bağlarını kopardığı o anda gerçekleşir. Bu durumu Weber, “Organik kısıtlamalar alkol, tütün ya da sarhoş edici etkilere sahip başka uyuşturucularla uyarılan şiddetli toksik durumların üretimiyle müzik ve dans, cinsellik ya da üçünün birleşimiyle -kısacası orgiyle- yıkılır” olarak açıklar (Weber 2012, 667). Müzik bu organik kısıtlamaların yıkılmasında bir nevi katalizördür.

Plastik sanatlar -resim, heykel gibi forme edici sanatlar- Apollonik yani biçim verici sanatlar içerisinde yer alırken, Performans sanatları ise -tiyatro, müzik, dans- Dionisyak sanatların içerisinde yer alır. Bu ayrımın temel nedeni kuşkusuz birinin durağan -Plastik sanatlar- iken diğeri -Performans sanatlarının- devinimsel özelliğinden kaynaklandığı düşünülebilir. Fakat burada sanatları bu şekilde ayırırken bu ayrım içerisinde var olan her sanatın tamamıyla bu ayrıldıkları kategorilere göre sınıf ve yerlerini kesin çizgilerle belirlemek yanıltıcıdır. Çünkü her apollonik sanat içerisinde bir parça da olsa dionisyak taraf, her dionisyak sanatta içinde belirli bir oranda da olsa apollonik taraf muhakkak barındıracaktır. Bu nedenle müziği dionisyak sanatlar içerisinde tanımlarken apollonik yanını görmezden gelmek bu fenomeni anlamayı güçleştirir. Müziğin dionisyak yanı irticalen -doğaçlama olarak- üretilen

tarafından kaynaklanır. Hatta buna tampere edilmemiş çeyrek sesleri yani mikrotonlar da dâhil edildiğinde, müziğin sonsuz sayıdaki küçük notalarla olan ilişkisini açıklamak gerekir ki, bu da batının hâkim müzik görüşünün armoni kuralları çerçevesinde açıklanması olanaksızdır. Müziğin bu hiçbir kaba sığmaz cıva gibi oynak yapısı bu fenomenin dizginlenemez -o sonsuz- tarafının en açık göstergesidir. Müziğin apollonik tarafı ise müziğin belirli ölçü, ritim, özellikle de tampere edilmiş nota ve aralıklardan oluşması ve bu fenomenin besteciler tarafından belirli -katı- armoni kural ve formları dâhilinde ifadesi müziğin içerisinde barındırdığı apollonik yanının bir göstergesidir. Buradan hareketle müziğin kendi içerisinde belli başlı -apollonik yanından ötürü- kuralları olan bir dil olduğunu söylemek ilk tahlilde ne kadar mümkün gözükse de aslında bir o kadar zordur. Çünkü belirli bir melodiyi belirli bir ton, ritim ve ezgi ile sınırlayabilirken yine aynı melodiyi belirli bir anlamda sabitlemek neredeyse imkânsızdır. Çünkü müzik bireyde belli duyguları ve düşünceleri uyandırabilirken onları belirli, sabit bir *anlamda* sınırlayıp sabitleyemez (Ayas 2015, 79). Herkes Beethoven'ın 9. Senfonisi'ni özgürlük, eşitlik ve kardeşlik duygularıyla dinlemez. Başka amaçlarla da dinleyebilir veya başka anlamlar yükleyebilir. Bu nedenle müziği bir dil olarak düşünürken hâkim ton ve notaların sınırladığı yapıyı bir dil olarak kabul edebiliriz tıpkı düşün yazıda -Hiyeroglifte- olduğu gibi fakat bu yapıyı tıpkı konuşma dilinde olduğu gibi notaların gösterdiği temsili sesleri, *anlamları* kesin kez belirlenmiş bir yapı olarak değerlendirmek ise bir o kadar yanıltıcıdır. Bu nedenle müziğin bir dil olduğunu kabul ederken bu dilin ürettiği seslerin *anlamlarının* ne olduğunun kesin ve katı bir şekilde belirlenmesinin imkânsızlığı ortadadır. Müzikteki anlamın kesin olarak belirlenemeyeceği ilkesi, müziğin dionisyak yanını oluşturan ve müziğin ne kadar rasyonalize edilirse edilsin elden sürekli olarak kaçacak ve tutulamayacak olan o asi ve esrik yanının bir göstergesidir.

Bu açıklamalar doğrultusunda o zaman var olan müziğin anlamı nasıl oluşur sorusu ortaya çıkacaktır. Bu sorunun cevabı müziğin oluş halindeki diğer bir ifadeyle performe edilirken ki halinde aramak gerekir. Müzik anlamını pratiğinde diğer bir ifadeyle icra edildiği bağlam ve koşullar içerisinde inşa eder. Bu anlam çoğu zaman katı bir göstereni temsil etmeyebilir. Bulunduğu *contex* içeresinden koparılıp farklı *contex* veya *pattern* 'ler içeresine yerleştirilen bir müzik şüphesiz farklı bir gösterenler sisteminin anlam kurucusu haline dönüşebilir. Buna en güzel örnek bazı reklam

jingle'lerinde kullanılan klasik müzik parçalarının sahip olduğu bağlamdan kopararak tüketicinin istek ve arzularını tetikleyici bir geri fon müziği olarak kullanılmasıdır. Fakat müziğin *diomond*'u -diğer bir deyişle şeytan tüyü- diyeceğimiz şey tam da bu noktada gizlidir. Müziğin kullanım alanı, üretildiği ortam ve koşullar, müziğin icra ve pratik biçimleri, müziği üreten müzisyenlerin bağımlı oldukları sosyoekonomik koşullar müziğin farklı anlamlarının oluşacağı toplumsal etkileşimlerin içerisinde zuhur etmesine yol açar. Bu nedenle müziğin toplum içerisindeki yeri, konumu ve amacını belirlerken toplumun sosyoekonomik yapısı ile üretim ilişkilerini dikkate almak gerekir.

Sosyoloji bilimi “*Toplum içinde farklı kesimlerde görülen sosyal olayları, sosyal müesseseleri, grupları, sosyal ilişkileri, sosyal yapı özelliklerini ve bu yapıda ortaya çıkabilecek değişme ve eğilimleri inceleyen bilim dalı* (Erkal 2012, 3).” olarak tanımlanır. Adorno müziği toplumsal yaşamın kurucu bir ögesi olarak tanımlar ve önermesini şu sözleri ile destekler (Adorno 1975, 249): “*Müzik aslında belirli/sabit kavramların bir göstereni olarak değil hareket halinde olan bir iç dünyanın tezahürü niteliğindedir. Bu durum müzik ile toplumun birbiriyle kurduğu ilişkinin aranacağı kuramsal çerçevenin yönünü gösterir. (...) Sanat yapıtlarının toplum ile kurduğu ilişki Leibniz'in monatlarına benzer: Gösterensizdir. Toplum olmadan kişinin kendini bilir olma istenci/bilinci her zaman toplumla içkin olarak hareket etmez. Bu nedenle belirli bir kavramdan uzak o kavramın göstereni olmayan müzikler de aslında toplumu tasvir edebilir. Fakat inanılmak istenen görüş genel olarak şudur: Müzik belirli bir gösterenden -kavramlar silsilesinden- ne denli uzaksa, o denli topluma yakındır.*” Adorno'nun bu ifadeleri üzerinden müzik değerlendirilecek olursa müziğin aslında toplumun var oluşu ile mündemiç bir yapıda olduğu görülecektir. Bu nedenle müziği toplumsal bağlamının dışında aramamak gerekir. Martin müziğin toplumla olan ilişkisini açıklarken aslında müzik sosyolojisinin de ne olduğunun veya olması gerektiğinin tanımını yapar: “*Estetik beğeni hiyerarşi ve sınıflandırmaların tarihsel, toplumsal ve kurumsal olarak nasıl oluştuğunu, hangi çıkara hizmet ettiğini ve nasıl sürdürüldüğünü incelemektir* (Martin 1995, viii).” Bu tanım ile birlikte daha önceki tanımlardan yola çıkarak bir müzik sosyolojisi tanımı yapmak gerekirse: “*Müziğin toplumla -toplumu oluşturan tüm alt yapı ve üst yapı kurumlarıyla-, o toplumun içerisinde yaşayan ve toplumu oluşturan insanlar ile -bireyler ve onların oluşturduğu*

bütün sınıflar- olan etkileşimini, iletişimini inceleyen bir bilim dalı (Öngen 2020, 1021). ” olarak tanımlanabilir.

Üretim ilişkilerinin içtimai yapı içerisindeki belirleyiciliği müziğin sokakta icra edildiği andaki anlamını belirler. Marx materyalist düşünüş çerçevesinde kuramını belirlerlerken müziği hakikatin bir aynası olarak görür. Marx’ın yanı sıra Jean Jacques Rousseau sokakta müzik icra edenleri tanımlarken bu işleri yapanların aslında geçimlerini elde etmek amacıyla bu işlerle uğraştıklarından bahseder. Nietzsche ise müziği gerçeği söyleyen söz veya Dionysos’un aynası olarak tanımlar. Sigmund Freud için müzik şifresi çözülmesi gereken bir metin iken, Pierre Schaeffer için insanın insanı belirli bir gösterenler sistemi içerisinde tanımlamasıdır (Aktaran: Attali 2017, 14).

İçtimai yapı içerisinde birçok faaliyet ve etkinliği ihtiva eder. Bu faaliyetlerin temel özellikleri muayyen bir tarihi süreç içinde bir araya getirilen adet ve geleneklerin toplamından oluşur. İçtimai yapının faaliyet göstermiş olduğu mekân ve formlara göre o toplumun müziği şekillenir. Sosyal ve içtimai bağlamın müzik üstündeki belirleyiciliği toplumun üst yapı²³ kurumlarının yanı sıra toplumun ekonomi ile ilişkili olan alt yapı²⁴ kurumları ile de ilişkilidir. Bu nedenden dolayı toplumun ekonomik temelini oluşturan alt yapılar olmadan toplumun üst yapısının tezahürünü kurmaya çalışmak anlamsızdır. Fakat salt ekonomik temel, her koşul ve durumda belirleyici olmadığı gibi belirli bir ekonomik koşulla bağlı olmaksızın toplumun üst yapı kurumlarının yönetimini elinde bulunduran kesimlerin bulundukları sınıfsal durumlarından ötürü aldığı çoğu sosyal, siyasi ve politik karar toplumların dönüşüm ve gelişim dinamiklerinde dönüştürücü bir rol oynayabilir. Bu bağlamda düşünülecek olursa o toplumda ekonomik alt yapı ile siyasi üst yapı arasında karşılıklı bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Bu karşılıklı yapı içerisinde muhakkak biri olmadan diğeri varlığı söz konusu olmayacaktır.

²³ Üst yapı kurumları toplumun politika yapıcıları ile yönetici üst kesimleri tarafından oluşturulan kamusal düzenleme, denetleme kurumları ve mekanizmalarından oluşur. Bu kurumlar bir devletin eğitim, hukuk sistemi ve dini yapısının biçim ve özelliğini belirleyen o devletin eğitsel, etik, ahlaki ve dini yapısını şekillendiren kamusal kurumlarıdır.

²⁴ Alt yapı kurumları toplumun finans, ekonomi ve üretim ilişkileri gibi iktisadi çalışma prensipleri ile ilgilidir.

Toplumsal alt yapı kurumları ile üst yapı kurumlarının birbirleriyle olan karşılıklı iletişiminin yanı sıra bu yapılar toplumla da iletişim halindedirler. Toplumun değişen koşullar altında bu kurumlarla olan karşılık etkileşimi kültürel anlamın toplumsal yapı içerisinde sürekli olarak yeniden inşa edilmesine neden olur. Martin de bu anlam üretim sürecini bir toplum içerisinde birbirini karşılıklı etkileyen süreçlerin bir sonucu olarak tanımlar ve anlamın bir topluluk içinde müzakere edilerek, dönüştürüldüğünü ve toplumsal bağlam içerisinde yeniden üretildiğini savunur (Martin 1995, 29). Batının doğrusal ve akılcı ilerleme süreci toplumda hâsıl olan tüketime yönelik yeni ihtiyaç ve gereksinimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kitlesele tüketime yönelik yeni ihtiyaç ve gereksinimlerin ortaya çıkması toplumsal yapı içerisindeki anlamın da dönüşüm geçirerek farklılaşmasına sebep olur. Anlamın bu toplum içerisindeki hızlı dönüşümü o toplumun müziğine de yansır. Müzik her ne kadar pratik edildiği bağlam içerisinde belirli bir anlama kavuşsa da, kapital sistemin getirdiği tüketim kültürü ile değişen üretim koşulları müziğin pratik edildiği koşullar içerisindeki anlamının değişmesine yol açmaktadır. Müziğin taşıdığı sanatsal anlamın yitimi, kapital sistemin müziği bir tüketim metası haline getirmesiyle başlar. Alınır satılır bir sanat metası haline gelen müzik, pazarda tıpkı diğer tüketim nesnelerinde olduğu gibi bir dolaşım ve değişim değerine sahip olur. Hegemonyayı ellerinde tutan sınıflar müziği kar elde etmek amacıyla kullanır ve onu toplumsal bağlamından uzaklaştırır. Toplumsal bağlamından uzaklaşan müzik toplumu dönüştürüp geliştiren gücünü yitirir. Özellikle bu güç toplumun egemen kesimleri tarafından o toplumun tüketim arzu ve isteklerini kamçılayan bir yapıya kavuşturulur. Toplum müziğin özgürleştirici *dionisyak* tarafından uzaklaştırılarak tüketim toplumunun edilgen birer sanat alıcısı haline dönüştürülür. Bu nedenle müzikte yeni anlamların oluşumu toplumu yöneten kesimler tarafından sürekli olarak kontrol altına alınmak istenmektedir. Belirli bir topluluk içerisinde insanların tükettikleri müzik türleri aslında toplumu oluşturan bireylerin gelmiş oldukları kültürel art alanların birer temsilidir. Bireylerin dinlemek için seçmiş oldukları müzikleri kendi kültürel art alanları doğrultusunda yaparlar. Bu kültürel art alanlar çerçevesinde bireylerin belirli beğeni ve tercihler doğrultusunda yaptıkları seçimler aslında toplumu oluşturan bireylerin o toplum içerisindeki sahip oldukları sosyal durum ve statüyü de gösterir.

Bu önerme çerçevesinde konuya bakılacak olursa müzik aslında o toplumun içinde bulunduğu toplumsal yapının raporunu ortaya sermektedir.

Sokak toplumun alt ve üst yapı kurumlarının aynı anda bir arada bulunduğu bir alandır. Anlam kendini sokakta üretir ve inşa eder bir diğer ifadeyle sokak aslında anlamın üretim ve inşa sürecine olanak tanıyan kamusal bir alan veya alanlardır. Kitleler sokakta bir akış içerisinde veya halinde akıp geçerlerken görünür olurlar. İçinde kimsenin bulunmadığı bir sokak akıştan yoksundur. Eğer o sokakta kimse yaşamıyorsa sokağın yönetimini elinde bulunduran ve tüzel bir kişilik özelliği taşıyan devletin o sokak üzerindeki iktidar ve egemenliğinin meşruiyeti tehlikeye girer. Eğer bir sokakta devletin yöneteceği kitleler veya insanlar bulunmuyorsa devlet gücünün meşruiyetini kim ve ne üzerinden sağlayacaktır sorusu ortaya çıkar. Bu nedenle sokak/sokaklar aslında devlet gücünü ve ideolojisini kitlelerin üzerinde tatbik ettiği bu ideoloji ve gücü kitlelere kabul ettirdiği kamusal alanlardır. Sokakta akıp geçen kitleler devlet gücü ve ideolojisi ile karşılaşır ve iç- içe geçerler. Attali *La Revue Musicale* dergisinden yaptığı alıntıyla otoritenin sokaklarda kitleler üzerinde egemen olma istek ve arzusunu şöyle aktarır: “*Hükümet, Paris sokaklarının müziğini bir hayli geliştirebilir ve gezgin müzisyenlerin halka verdiği manevi zevk üzerinde yüksek söz sahibi olabilir. Bu onun ödevi olabilir. Çok az bir ücret karşılığında, elinde her zaman akortlu enstrümanları olan ve sadece iyi müzikler çalan birçok müzisyeni olur. Erkekleri ve güçlü sesleri olan şarkıcılar, halka sadece vatansever marşlar dinletir ve temiz sözlü, halkın zaten doğasında var olan soylu erdemleri ve cömert hareketleri kutsayan şarkılar söyler. Şarap sarhoşluğunu ve yabani tutkuların hazzını anlatmak yerine çalışma sevgisini, ağırbaşlılığını, tasarrufu, yardımseverliği ve her şeyden önce insanlık sevgisini söyleriz onlara* (Attali 2017, 92 - 93).” Bu örnek üzerinden tersinleme yapılarak şöyle bir sonuca da ulaşılabilir: Devletin kitleleri yönetme istek ve arzusu ile sahip olduğu ideolojiyi sokakta akıp geçen kitlelere kabul ettirmesi aslında bir nevi o kitlelerin içinden onlarla beraber akıp geçmesi ile mümkün olur. Bu bakımdan ele alındığında sokakta müzisyenin gerçekleştirdiği müzik üretimi/tüketimi aslında bir diğerinin içerisindeki tüketimi/üretimi ile koşullu olmasında yatar. Müzik üretimi ve tüketimiyle sürekli olarak etkileşim halinde olan devlet, kitleler ve sokakta müziğini icra eden sanatçılar birbirleri ile sürekli bir etkileşim ve dönüşüm halindedirler. Sokakta üretilen ve tüketilen müziğin bu bahsedilen olgu ve durumlar

içerisindeki becayişi aslında müzik-sokak, kitleler-iktidar arasında birbiri ile belirli, tekrar eden ve karşılıklı olarak sürekli yer değiştiren bir etkileşime sahip olduğunu gösterir. Sokakta müziğini icra eden müzisyen bu etkileşimi dikkate alırken aynı zamanda sokakta bu müzisyenin icra ettiği parçaları dinleyen bireyler de kendi kültürel geçmişinden gelen melodi ve ezgilere yakınlık gösterir ve o melodi ve ezgilere yakın müzik türlerini sokakta icra eden müzisyenlerin çevresinde toplanır. Bu durum şu şekilde örneklendirilebilir: Batı kültürünün bakış açısı ve değer yargılarına göre yetişmiş bir birey sokakta batı kültürünün müzik türlerine yakın olan müzisyen/müzisyenlerin icra ettikleri performansları genellikle dinlerken, Suriye iç savaşından kaçmış bir birey yine kendi gibi savaştan kaçmış kendi etnik müziğini sokakta icra eden müzisyen/müzisyenlerin çevresinde toplanır. Buradan aynı zamanda şu sonuca da ulaşılabilir: Sokakta müzik icra eden sanatçılar da aslında kendi kültürel geçmişlerine ait müzik türlerini sokakta performe etmektedirler. Bu durum bir yerden başka bir yere göçen veya bulunduğu yerden savaş vb. nedenlerden uzaklaşmak zorunda kalan ya da başka bir sebeple bir yere seyahat eden insanların yanlarında kendi müziklerini de kendi kültürel art alanları çerçevesinde gittikleri yere taşıdıklarını gösterir. Attali bu durumu şu ifadesi ile açıklar: *“Zenciler, çalışmak ve yaşamlarını sürdürmek üzere Kuzey’in gettolarına göç ettikleri zaman, müziklerini de beraberlerinde getirmeyi isterler, tıpkı Avrupa’da şehirleşen işçilerin, kırsal geleneklerini fuarlarda, eğlence yerlerinde ve kafe konserlerde görmek istedikleri gibi (Attali 2017, 119).”* Türkiye’de sanayileşmenin hızlanmaya başladığı 1950’lerde köyde yaşayan nüfusun yeni oluşmaya başlayan sanayi kesimindeki iş imkânlarına katılmak için büyük kentlere doğru gerçekleştirdiği göç, Anadolu kültürü ve müziğinin göç edenlerle birlikte kentlere taşınmasına neden olmuştur. Bu durum ise Attali’nin yukarıdaki önermesinin bizdeki en somut karşılığıdır. Sokak farklı sınıftan, farklı etnisitelere ait, farklı kültürel geçmiş ve değer yargılarına sahip insanların bir kesişme noktası olarak düşünülmelidir. Bu kozmopolit kesişme noktasında bu topluluklar içerisinde anlamın üretimi sürekli bir inşa süreci halindedir. Anlam, bu farklı kültürlerin buluştuğu yapı içerisinde eklektik olarak yeniden inşa edilir. Farklı kesim ve kültürel art alanlardan gelenlerin oluşturduğu böyle bir toplumsal yapı içerisinde müziğin ihtiva ettiği anlam/anlamlar doğal olarak birbirinden farklı ve birbirine benzemez olacaktır.

Müzik toplumu yönlendirme ve şartlandırma aracı olarak devlet otoritesi tarafından araçsallaştırılabilir. Platon *Devlet* isimli yapıtında müziği insanları yönlendirip manipüle eden bir araç olarak görür. İnsanda cesaret kahramanlık ve yurt sevgisi gibi duyguları uyandıran ezgileri devletin yararına bularak ideal devletinde bu tarz ezgilerin vatandaşlara öğretilmesi gerektiğini savunurken, kişide miskinlik ve uyuşukluk yaratan ezgilerin ise yasaklanmasını talep eder (Platon 2007, 119 - 126). Müziğin toplumları yönlendirip onları şartlandıran bir araç haline dönüşümüne batı toplumlarında da rastlanır. Ortaçağdan sonra gelişmeye başlayan ticaret burjuvazisi zamanla gücü eline alarak müzik üzerindeki iktidarını Avrupa’da kurduğu opera ve konser salonları ile dışa vurur. Bu kurumlarda çalacak müzisyenleri yine kendi kurduğu konservatuvarlar aracılığı ile yetiştirir (Attali 2017, 62). Müzik, hem bir iktidar kurma, hem de bir isyan başlatma gücüne sahiptir. Bu nedenle totaliter yönetimler müziğin kontrol ve dinleti hakkını kendi ellerinde tutmak isterler. Müziğin toplumu dönüştürüp geliştiren yanını törpüleyip, güzel ve doğru olanın ifade edilmesini yasaklarlar. Bu sayede kitlelerin gerçeğe ulaşma hakkı engellenir ve yaşam kalitelerini arttırmak için bulunacakları talep ve isteklerden soyutlanırlar. Böyle bir talebin oluşmaması için müziğin düzen bozan/yıkan yanı olan dionisyak tarafının sürekli olarak kontrol altına alınması gerekir. Fransız monarşisinin yerel müzikleri bastırarak onları kontrol altına alma çabası, Türkiye’de Cumhuriyet döneminin başlarında Türk Musikisi ile Halk Müziği’nin belirli bir süreliğine yasaklanarak batı müziği ile uyumlu hale getirilmeye çalışılması, Amerika’da zenci müzisyenlerin beyazlar tarafından toplum dışına itilerek yok sayılması, yine benzer şekilde hâkim müzik görüşünün doğaçlama olarak performe edilen müziğe karşı gösterdiği tavır ve güvensizlik duygusu iktidar kesiminin müziğin zapturapt altına alınamayan düzen bozucu yanına karşı hissettiği korkunun bir dışavurumudur (Attali 2017, 17), (Ayas 2015, 226).

Üretim biçim ve ilişkilerinin değişimi müziğin üretim ve tüketim şeklinin de değişmesine yol açmıştır. Sanat ve sanatçı esasen hiçbir zaman özerk olmamıştır. İçerisinde bulunduğu toplumun ekonomik koşullarına sürekli olarak bağımlı ve ancak bu koşulların içerisinde hareket edecek kendine ait maddi ve politik gücü sayesinde gerekli alana ve özgürlüğe sahip olmuştur. Bu minvalde Antik Yunan uygarlığında tiyatro sanatının da kitlelere sunuluş biçimi ve kurumsallaşması değerlendirilecek

olursa, aslında kurumsallaşmış tiyatronun ilk zamanlardan beri hep egemen sınıfların çıkarına hizmet ettiği gerçeği yadsınamaz. Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır (Aktararn: Boal 2014, 52); “*Devlet ve zenginler tragedya prodüksiyonlarını finanse ederler ve dolayısıyla da devlet politikasına ve egemen sınıfların çıkarlarına karşıt içerikteki eserlerin sahnelenmesine izin vermezlerdi*” Sanatın ve sanatçının bu bağımlı yanını Adorno şöyle açıklar (Adorno, *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi* 2011, 95), “*Sanatın ayrı bir alan olarak varolması öteden beri ancak burjuva sanatı biçiminde var olmasıyla mümkündür. (...) sanatın özgürlüğü bile, meta ekonomisine özünden bağlı kalır. Kendi yasasına bağlı kalarak meta toplumunu olumsuzlayan saf sanat yapıları, her zaman birer metaydı: sanatçılar 18. yüzyıla dek, sipariş sahiplerinin himayesi altında pazardan korundukları sürece onların ve amaçlarının emrindeydi.*” Bu bağlamda sanat ve onu üreten sanatçı da bulunduğu toplumsal koşullar içerisindeki üretim biçim ve ilişkileri ile koşutludur. Sanatın kendinde sahip olduğu öz değeri aslında o sanat eserinin kullanım değerinden ziyade alım-satıma konu olan değişim değeri ile ölçülür. Üretilen sanat metası tek bir sanatçı tarafından üretildiği için biricik ve kıymetlidir. Bu kıymet sanatçı eğer öldüyse paha biçilemeyecek düzeyde artar çünkü onu tekrardan üretecek kişinin varlığı ortadan kalkmıştır. Burada bir başka ironi daha vardır. Çoğu sanatçı kendi döneminde ürettiği yapıtları bulunduğu dönemin ekonomik koşulları içerisinde değerlendirmeyi başaramamıştır. Bunun en güzel örneği Vincent Van Gogh’un resimleri ile Kafka’nın yazdığı edebi öykü ve romanlar gösterilebilir. Bu sanatçılar bulunduğu toplumun ekonomik sistemi dışında sanatlarını icra etmişler ortaya koydukları eserlerle kendilerini aşmışlar ama ne yazık ki fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayacak parayı bu eserlerle değil yaptıkları yan işlerle kazanmışlar ve zor şartlar altında hayatlarını tamamlamışlardır. Bu minvalde günümüzde özellikle kültür endüstrisi içerisinde üretilip *eğlence ve rahatlama amacıyla* tüketilen müzik kendi varoluş amacı ile sahip olduğu üretim koşullarına bağlı bir müziktir. Bu nedenle bu ve benzeri kültür endüstrisi içerisinde üretilen müzikler, insanı geliştirici ve dönüştürücü yanından yoksun, toplumu oluşturan egemen sınıflar ve sermaye tarafından kitleleri var olan sisteme katlanabilir kılma afyonundan -aracından- başka bir şey değildir. Bu sebeple günümüz müziği -özellikle de pop müziği- üretildiği bağlam etrafından değerlendirilecek olursa, Adorno’nun da tabiriyle berirli bir *leitmotif* etrafında

oluşturulmuş, standardize edilmiş ve tekrarlarla bireyi uyuşturan ezgi ve melodilerden başka bir şey değildir. Bu sistemde müzikal primitiflik müziğin kolayca üretilip bir an önce kaydedilmesine ve kitleler tarafından kolayca ezberlenip tekrar edilmesine olanak sağlayan bir yapıdadır. Bu basitlik ile üretilen müzik, kitlelere hızlıca nüfuz edip bir an önce tüketilip yerine yenilerinin üretilmesine izin veren kısır bir yapıdadır. Zaten maksat kaliteli müzik üretmek değil, üretilen müziği bir an önce tüketip bir başka primitif yapılı çabuk tüketilecek müziği üretmektir. Böylece kültür endüstrisinin sahip olduğu ekonomik hacim ve pazar büyüyecek, insanlar salt eğlence ya da *hiç* için müzik tüketirken tükettikleri müzik türlerine göre onlara tüketim davranışları kazandırılıp şartandırılacaklar, bu sayede kapital sistemin ne için tüketildiği belli olmayan gereksiz ihtiyaçlarının edilgen birer alıcısı haline geleceklerdir.

Bu bölüm sonuçlandırılırken çekilecek belgesel filmin müzikle olan ilişkisi ve onun tarihsel arka planı doğrultusunda oluşturulan kuramsal alt yapı çalışması tamamlanmış olmaktadır. Buradan elde edilen veri ve bilgiler ışığında *şehrin öteki sesi olan sokak müziğinin* senaryo taslağı oluşturularak yapım öncesi konuyla ilgili genel plan ve yol haritası belirlenecektir.

İkinci Bölüm

YAPIM ÖNCESİ

1. FİLM PROJESİNİN AMAÇ, YÖNTEM VE KAPSAMI

1.1. Amaç

Çalışılacak olan bu film projesinde amaçlanan; şehrin öteki bir sesi olan sokak müziğinin, kentsel akustik mekân içerisindeki yerini ve toplumla olan ilişkisini, bir sinema türü olan belgesel film formatında ele alarak gerçekleştirmektir.

Belgeselin en önemli arayışı gerçekliktir. Bu nedenle belgesel, gerçeği ortaya çıkarabilmek için gerçeğin içinde bulunan görünmeyeni görünür kılmaya çalışır. Bazin' e göre belgesel filmler, *bozulmamış gerçekliğin en arı ifadesi* (Odabaş 2015, 158, Yalın ve Güngör 2016) olarak tanımlarken, Kracauer *belgesellerin fiziksel gerçekliğe yaklaşımları bakımından farklılık gösterdiklerini* öne sürer (Kracauer 2015, 393). Sanders ise Grierson'un belgeseli *gerçekliğin yaratıcı bir biçimde ele alınışı* tanımını aktararak yine Grierson'un ağzından bu tanımın hantal bir tanım olduğunu aktarır. Çünkü belgesel, hem gerçeği göstermekle ilgilenirken mecranın (kamera) özelliğinden kaynaklı olarak gerçeği manipüle edici bir niteliğe de sahiptir. Bu nedenle her ne kadar *belgesel* -Özön'ün Sinema Terimleri Sözlüğü'nde-, belge filim özellikleri taşıyan bir tür olarak, *gerçek yaşıyıştan alınan herhangi bir olayı, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş dekorlar arasında ele alıp çok kez belli bir amacı yansıtan sinema türü* (Özön 1963, 13-14) şeklinde tanımlansa da bu türün kesin bir tanımının yapılması muğlak ve zordur.

Bu film çalışmasının sinemanın belgesel türü içerisinde gerçekleştirilecek olmasının nedeni; sokak müziğinin ne olduğunun ve bu olgunun şehirdeki ve toplum içerisindeki yerinin altını çizerek çoğu defa önünden geçip gittiğimiz bu temsil tarzının toplum ile olan ilişkisi üzerinde durarak bu ilişkinin görünmeyen taraflarını ortaya çıkarmaktır.

Müzik, toplum içerisinde bulunan sosyal durumu raporlar. Dağınık ve rastgele sesleri bir araya getirerek bunları şekillendirip, belirli bir uyum içerisinde kaostan çıkarıp düzenlemek müziğin en temel ereğidir. Müzik aynı zamanda sosyal

düzen içerisindeki değişimlerin öncülüğünü yapan bir çeşit gerilim başka bir deyişle metafizik bir hissediş, bir duyudur. Müziğin bu niteliğinin sokakta nasıl şekillendiği ve toplumun mu sokağın müziğini yoksa sokağın müziğinin mi toplumun müziğini ve düşünüş tarzını belirlediğini göstermek bu çalışmanın amaçları arasındadır.

Bu belgesel film çalışmasında, şehirdeki sosyolojik gerçekler ile toplumsal dönüşümleri müzik üzerinden gören ve gösteren bir film yapılacaktır. Bu filme bağlantılı olan sanatta yeterlik tez raporu, sokağın sosyolojik gerçekliğini ve dönüşümünü açıklayan kavramsal ve düşünsel alt yapıyı oluştururken, bu değişimi bir film olarak belgelemek ise bu belgeselin mesnedini oluşturacaktır. Müziğin sokak müzisyenleri tarafından icra ettikleri türlerin sokakta yürüyen kalabalıkları nasıl etkilediği, kalabalıkların hangi türlerdeki müzikleri dinlediği, onların toplumsal hiyerarşi ve üretim ilişkileri ile dinlediği müzik türleri arasındaki ilişkinin boyutlarının ne olduğunu ele almak bu çalışmanın diğer esasları arasındadır.

1.2. Yöntem

Belgesel çekiminde nesnel gerçekliği bir anlatı haline getirmek büyük bir mesele ve paradokstur. Çünkü gerçeklik denilen fenomen ne olduğu tam olarak ispatlanamamış sürekli olarak tartışmaya açık bir kavramdır. Bu nedenle gerçekliğe - özellikle de kamera ile- yapılan her müdahale gerçekliği manipüle etmeyi - parçalamayı- içinde barındırır. Kurgu olmadan çekilen çoğu belge-film belgesel olma özelliği taşımaz. Çünkü bu tür filmler sadece nesnel gerçekliğin bir anlatı grameri olmadan doğrudan yansıtılması ile oluşturulmuştur. Fakat belgesel sinema -istisnalar dışında- kurgusal sinemanın anlatım yöntemleri ile etkileşim halindedir. Kurgu, sinemada bir anlatım aracı olduğundan anlatı, montaj ile yapılan müdahaleler ile nihai aşamasına ulaşır. Bu nedenle bu belgeselin çekiminde; mümkün olduğunca gözlemci ve izlenimci bir tavır izlenerek, nesnel gerçekliğe sadece filmin temel önermesi ve teması doğrultusunda müdahalelerde bulunulacaktır. Filmin çekimleri sırasında kamera izlenimci bir konumda tutularak 1960'ların *Cinéma Vérité* biçimine yakın bir çekim yöntemi ile anlatı oluşturulmaya çalışılacaktır. *Cinéma Vérité*, Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sından adını alır ve Sinema-Gerçek anlamına gelir. Sinema-Gerçek önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemini tarif etmek için kullanır (Yalın ve Güngör 2016, 77). Sinema-Gerçek ile amaçlanan,

gerçekliğin sahip olduğu nesnel gerçekliği görünür kılarak gerçeklik sorunu ve paradoksunun ne olduğunu ortaya koymaktır. Bu yüzden Sinema-Gerçekte eylemin kendiliğinden ve olayın özünü veren sinema biçimi ve tekniklerinden yararlanır.

Bu çalışmada, nesnel gerçeği ortaya çıkarabilmek için kameranın gerçekliği yakalama yeteneğinden mümkün olduğunca yararlanılmaya çalışılacaktır. Anlatının belirli noktalarında sokak müzisyenlerine ve sokakta geçenlere sorulacak sorularla konu açılacak, sokağın müziğinin nesnel gerçeklikteki yeri, kameranın tıpkı *Cinéma vérité* biçiminde olduğ u gibi kendiliğinden (*spontaneus*) bir şek il ve tarzda kullanılmasıyla ortaya konacaktır. *Spontaneous* kamera kullanımı ile amaçlanan, içinde bulunan nesnel gerçekliğin arkasında saklanan görünmeyen gerçeği göstermektir. Böylece müziğin toplumun kültürü ve bir akustik mekân olarak şehrin yapısı ile olan ilişkisinin gerçekte ne olduğ u anlatılacaktır. Bu sayede sokak(toplum), kent, müzik ortak bir temelde buluş arak toplumsal yapıdaki değişimlerin arkasındaki görünmeyen gerçekler, bu film çalışmasında uygulanacak *cinéma vérité* biçimi ile izleyiciye sunulacaktır. Sokağın müziğinin içinde neleri barındırdığı veya gizlediğı; kültürlerarası etkileşimde diğ er kültür ve topluluklarla olan etkisi, iletişimi ve yeri tartışmaya açılacaktır. *Cinéma vérité* biçimi ile amaçlanan; objektif bir bakış açısı çerçevesinden toplumsal değişimleri tarafsız bir şek ilde izleyicinin kendi düşünsel-izleme sürecine sunarak düşünsel açıdan onu kışkırtmak, böylece izleyicinin belgeselde ortaya konacak durumlarla ilgili kendi düşünsel eleştirisini yapabilmesine olanak sağlamaktır.

Direct Cinema -Doğrudan sinema, dolaysız sinema-, 1958 ile 1962 yılları arasında Kuzey Amerika'da, özellikle Kanada'nın Quebec eyaletinde ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan, Fransa'da Jean Rouch tarafından geliştirilen bir belgesel türüdür (Aitken 2013). Jean Rouch, Dziga Vartov'dan esinlenerek Edgar Morrin ile birlikte gerçekleştirdiğı *Bir Yazın Güncesi* (*Chronique d'un été*, 1961) *Direct Cinema* hareketinin bir manifestosu özelliğini taşır. Morrin aynı zamanda “*Yeni bir Sinema-Gerçek için*” (*Pour un Nouveau Cinema Verité*) adlı yazısını kaleme alarak Sinema-Gerçek kavramını dile getirir (Yalın ve Güngör 2016, 78). *Direct Cinema* gibi gözlemci biçimin ortaya çıkmasına neden olan olayların başında teknik ekipmanlarda meydana gelen teknolojik gelişmeler yatar. 1960'lı yılların başında Arriflex veya

Auricon gibi 16 mm kameraların ve Nagra gibi tek kişi tarafından kolayca taşınabilen ses kayıt cihazlarının ortaya çıkması; olup biteni olduğu gibi, olduğu anda kaydetmek için filme alınan sahnenin etrafında rahatça hareket edebilme imkân ve olanağını yönetmene tanıdığıdır (Nichols 2010, 190). Geleneksel hantal sinema ekipmanlarının yapısında meydana gelen değişimler aynı zamanda çekim biçimi ve doğasını değiştirdiğinden olgunun aslına sadık kalınarak aktarılmasında profesyonellere gerekli olanaklar tanıdığıdır. Reisz ve Millar'a göre bu teknolojik değişimi televizyon sağlamıştır. Elektronik kamera ile canlı yapılan röportajların dolaysız (*direct*) yayınları film kameralarını da dolaysız davranmaya itmiştir (Yalın ve Güngör 2016, 79 - 80). Bordwell, Amerika Birleşik Devletleri'nde canlandırma ve yorum gibi geleneksel ve dolaylı yöntemleri reddeden *Direct Cinema*'nın büyük ölçüde foto muhabir Rober Drew'in himayesinde doğduğunu belirtir (Aktaran: Yalın ve Güngör 2016, 83). *Direct Cinema* bu ilk dönemlerinde yönetmen tarafından dramatik olan kriz ve rekabet durumlarını filme dâhil etmeye çalışmıştır. Özellikle izleyiciyi ikna edebilecek senaryosuz performanslara bir hikâye örgüsü ortaya koyabilmek adına sıklıkla başvuruluyordu (Saunders 2014, 75). Bu dönemde Drew grubu John Kennedy ve Hubert Humphrey arasındaki başkanlık yarışını anlatan *Primary* (1960) adlı filmi çeker. Bu film sırasında kamera kimse tarafından görülmediği hissini verecek şekilde konumlandırılmıştır. Kamera sokaklardan, otel odalarındaki dinlenme alanlarına kadar her an politikacıların yanı başındadır (Yalın ve Güngör 2016, 83). Gözlemci ekolün temel bakış açısı, gördüğümüz gerçekleşmekte olanı önermesinden yola çıkar. Bu ekolün diğer önemli filmleri arasında Lise (High School, 1968) filmi; ölüme mahkûm edilmiş bir adamın son günlerini anlatan Sandalye (The Chair, 1962); Rolling Stones'un Altamont California'da verdiği ve Cehennem Melekleri'nin bir adamı öldürme görüntülerinin kısmen kameraya yansıdığı kötü şöhretli konseri konu alan Gimme Shelter (1970) filmleri gözlemci ekolün başlıca filmleri arasında gösterilir (Nichols 2010, 192). Bu filmlerin yanı sıra Drew grubunun gerçekleştirdiği JFK'nin "yeni ufuklar" liberalizmi politikasının reklamını yapan Crisis (1963) filmi, Kennedy'nin cenazesini konu alan JFK: Faces of November (1963) filmi *Direct Cinema* ekolü altında değerlendirilebilecek başlıca diğer filmlerdir.

Cinéma Vérité biçimi *Direct Cinema*'ya olan benzerliği yüzünden sürekli olarak karıştırılmaktadır. Kameranın elde tutulması ile spontane çekim biçimi hem

Cinéma Vérité'nin, hem de *Direct Cinema* biçiminin ortak özelliğidir. Reisz ve Millar; Sinema-Gerçek (*Cinéma Vérité*), Kendiliğinden (spontaneous) ya da Dolaysız-Sinema (*Direct Cinema*) terimlerini “önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özünü veren, belli çekim ve sunum yöntemini tarif etmektedir” olarak tanımlar (Aktaran: Yalın ve Güngör 2016, 79). Bu tanımların benzeşliği ile ortak özellikleri bu iki farklı biçimin birbiri ile özü itibari ile karıştırılmasına neden olmaktadır. Bu her iki sinema biçimi aynı zamanda kaydedilen görüntülere şekil, yapı ve anlam vermek için kurgunun gücünden yararlanır. Bazı film tarihçileri, *Direct Cinema* hareketini, *Cinéma Vérité* hareketinin Kuzey Amerika versiyonu olarak nitelendirmektedirler. *Cinéma Vérité* kamera izleyiciyi kışkırtmak ve gerçeği açığa çıkarmak için kameranın kullanılmasıyla karakterize edilirken *Direct Cinema*'da ise kamera daha katı bir şekilde gözlemci bir nitelikte kullanılmaktadır. *Direct Cinema*'da film yapımcısı, öznel ve izleyiciler arasında, kameranın varlığı kaydedilen olayı büyük ölçüde değiştirmiyormuş gibi davranmaya çalışsa da, bu tür müdahale etmeme iddiaları eleştirmenler ve tarihçiler tarafından hala daha sert ve katı bir biçimde eleştirilmektedir (Callison 2007).

Bu belgesel film yöntem olarak *Cinéma Vérité* biçimini temel alarak hazırlanmıştır. Fakat çekimler sırasında çekim biçimi kısmında da bahsedildiği üzere filmin *Direct Cinema* biçimine yaklaştığı noktalar bulunmaktadır (bkz. syf. 63-64). Bu nedenle *Cinéma Vérité* ile *Direct Cinema*'yı bu yöntem bölümü içinde birbirinden ayırmak gerekmektedir. Çünkü her ne kadar bu iki biçim birbirine yakınmış gibi görünse de aslında gerçekliğin beyaz perdedeki temsiliyet biçimi ve sorunu açısından birbiri içinde ciddi olarak ayrışır.

Cinéma Vérité kelimesi aslında Diziga Vertov'un Sovyet toplumuyla ilgili hazırladığı haber filmleri için kullandığı *kinopravda* kavramının Fransızca çevirisidir. Bu gerçekliğin içerisinde aslında el değmemiş bir gerçeklikten çok bir karşılaşmanın gerçekliği söz konusudur. *Cinéma Vérité*'de insanlar kamera karşısında etkileşime girdiğinden sinemada olan durumların gerçekliği vardır (Nichols 2010, 202). Bu noktada bu iki farklı biçimin gerçekliği temsil etme biçim ve sorununa değinmekte fayda vardır. Bu kavramları birbirinden ayırmak için Bill Nichols' un *Belgesel Sinemaya Giriş* adlı kitabında oluşturduğu belgesel kategorilerine başvurmakta yarar vardır. Bu kategoriler *Açıklayıcı*, *Şiirsel*, *Gözlemci*, *Katılımcı*, *Dönüşlü* ve *Edimsel*'dir

(Nichols 2010, 168-170). *Direct Cinema* ile *Cinéma Vérité* biçimi şu noktada birbirinden ayrılır: *Direct Cinema* belgesel biçimleri içerisinde gözlemci biçimin içine girerken, *Cinéma Vérité* biçimi katılımcı belgesel biçimi içerisine girer. Gözlemci belgesel biçimi olan *Direct Cinema*'da toplumsal oyuncular yaşamlarına devam ederken kamera sanki orda değilmiş gibi onları izler. Fakat katılımcı belgesel biçimi olan *Cinéma Vérité*' de ise yönetmen toplumsal oyuncularıyla birlikte etkileşim içindedir. Kameranın önünde olup bitenin şekillenmesine katılır; *röportajlar* bu biçimin başlıca özelliğini oluşturur (Nichols 2010, 169). Bu bağlamda meseleyi daha detaylıca açıklamak gerekirse Vertov'un kinopravdasının içerisinde aslında gerçeğin sinema *medium*'u içerisinde nasıl oluşturulduğu meselesi vardır. Böylece Vertov belgesel sinemada gerçeğin temsili meselesini sorunsallaştırır. Vertov'a göre sinemada gerçek yoktur. Sinemanın kendi gerçeği vardır. *Direct Cinema* ise bu temsil meselesine zıt noktadan yaklaşır. Gözlemci tarzı benimseyerek kamera önünde gerçekleşen olaylara belgeselci/yönetmen müdahil olmaz bir nevi görünmez bir konuma kendini konumlandırır. Bu sayede gerçek kamera önünde kendini olduğu gibi katıksız salt ve yalın bir biçimde kendini seyirciyle buluşturur. Seyirci görüntüler ile birlikte akan eş zamanlı sesin büyümesine kapılarak kendini ordaymış gibi hissedebilir. *Cinéma Vérité*'de ise katılımcı tarzın bir örneği olarak belgeselci/yönetmen kamera önünde olanlara dâhil olup müdahale eder, katılımcılara sorular sorarak onları kendi gerçekliklerini ifade etmeye zorlar. Böylece yönetmenin belgeseli nasıl biçimlendirdiği konusunda seyirciye ipuçları verilir. Pasif bir şekilde perdedeki hareketli görüntülerin ve eş zamanlı sesin büyümesine kapılıp izlediklerimizin aslında bir sinema gerçeği olduğunun unutulmaması amaçlanır (Candan 2012, 76). Bu noktada fiziksel gerçekliğin belgesel sinemada nasıl temsil edileceği sorusu ortaya çıkar. Peter Graham 1964 yılında Drew grubunun dağılmasından sonra şu tespitte bulunur: *Gözlemci ekol hakikati değil, kendi hakikatini sunar. Cinéma Vérité teriminin mutlak hakikat iddiası bir aldatmacadan başka bir şey değildir. Ne kadar kısa sürede tarihe gömülüp unutulursa o kadar iyi olur* (Aktaran: Saunders 2014, 79). Stella Bruzzi ise belgeselin sinemadaki gerçekliği temsil etme meselesine şu şekilde değinir: *Gözlemci gerçekliğin savunucularının ortaya koyduğu şekliyle belgesel gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir hayaldir. Çünkü belgesel başlı başına bir temsil biçim ve tazından oluştuğu için imge ve olay arasındaki boşluğu asla kapatamayacağı gerçeği*

ile yüzleşmek zorundadır. (Bruzzi 2005, 217). Bu önermeler ışığında bu belgesel filmin çekimleri sırasında gerçekliğin ne olduğu sorunu ve bunun sinema mecrası içerisindeki gösterimi meselesi düşünülecek olursa şu sonuca ulaşılır: Çekimler sırasında mümkün mertebe gözlemci bir tavır içerisinde müzisyenlerin kendi doğal ortamları içerisinde performanslarının çekimlerinin yapılmasına özen gösterilmiştir. Bu bakımdan bakıldığında *Direct Cinema* biçimine belgeselin kaydığı söylenebilir fakat bu durum yanıltıcıdır. Çünkü müzisyenler ve uzmanlara sorulan sorularla aslında belgesel katılımcı bir tarza çekilerek *Cinéma Vérité* biçiminin özellikleri ön planda tutulmaya çalışılmıştır. Burada aslolan hayatın gerçeğinden ziyade bu hayatın sinema içerisindeki gerçeği ile ilgilenmektir. Bu sayede gerçeğe farklı bakış açıları çerçevesinde sorular sorularak seyircinin filmle özdeşleşmesi *Cinéma Vérité* çekim biçimi ve yöntemi aracılığıyla kesintiye uğratılmaya çalışılmıştır. Bu kesinti ile amaçlanan seyirciyi izledikleri üzerinde yadırgatarak filmle arasına bir mesafe koyması hedeflenmektedir. Bu sayede seyircinin pasif bir şekilde perdedeki hareketli görüntüler ile eş zamanlı sesin büyümesine kapılıp izlediklerinin aslında bir sinema gerçeği olduğunu unutmaması amaçlanır. Bu açıdan bu belgesel filmin çekim biçimi ve yöntemini *Cinéma Vérité* biçimi içerisinde değerlendirmek daha doğru olur. Fakat son tahlilde Bruzzi'nin tespiti üzerinde de düşünmekte fayda vardır: Belgesel yapısı gereği başlı başına bir temsil biçim ve tarzı olduğundan ötürü imge ile olay arasındaki boşluğun asla kapatılamayacağı gerçeği ile bizi sürekli yüz yüze bırakmaktadır.

Gerçekliğin ortaya çıkarılması gerçeklerin herhangi bir biçimde sorgulanması vasıtasıyla mümkün olur. Bu filmi belgesel olarak çekerken filmin mümkün olduğunca gerçeğe ayna tutmasına özen gösterilmeye çalışılmıştır. Bunla amaçlanan zamanın bir anını kameraya alma düşüncesinin bir sonucudur. Aslında bu belgesel film 2019 ile 2020 arasında çekimler esnasında ortaya çıkan Korona Virüs pandemisi gibi tarihin bir gerçeğine de tanıklık etmektedir. Burada Makal'ın "*Sinemada Tarihin Görüntüsü*" adlı kitabında bahsettiği şu önerme üzerinde durmakta yarar vardır: "*Üzerinde düşünülmesi gereken, sinema aracılığıyla bir tarih bilincine sahip olmayı değil, ortadan kaybolması çok işe yarayan/yaramış bir tarih üzerine, kayboluşun gerçekliği, nedeni üzerine soru sormanın önemi, gereği olup olmadığıdır* (Makal 2014, 404)." Günümüzde var olan tarihsel gerçeklik sürekli bir kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sinema ise bu kaybolan gerçeği görüntü vasıtasıyla sabitlemeye çalışan ve

üzerinde gerçeklik hakkında ilgili sorgulama ve mukayeseleri yapmaya olanak tanıyan bir sanattır. Burada Makal'ın yapmış olduğu bu çarpıcı tespit ve ifadelerinden esinlenerek şu soruları da sormakta fayda vardır: Tarihsel gerçeğin kaybolması veya kaybedilmek istenmesi toplumun hangi kesimlerinin lehine veya aleyhinedir? Tarih yazımını egemen sınıfların ideolojilerinin belirlediği bir çağda yalın ve doğru bir gerçeklikten bahsedilebilir mi? Sinema sanatı bu haliyle ne kadar süre daha egemen sınıf veya sınıfların tekelinde kalacak ya da ne kadar toplumun diğer kesimleri tarafından üretilerek tüm insanlığa mal olacaktır? Bu sorular paralelinde bu belgeselin çekim yöntemi olan *Cinéma Vérité* biçimi seçilmiştir. Doğru, yalın ve sade gerçekliği yakalamak adına çekim sırasında gerekli etik ve ahlaki kaygılar göz ardı edilmemeye çalışılmıştır.

1.3. Kapsam ve Sınırlılıklar

Müzik sayesinde insanlar zihinlerinde hem geçmişlerine dair anıları canlandırabilir, hem de gelecek hakkında hayaller kurarak gelecekle ilgili tasavvurlar yapabilmektedir. Bu nedenle müzik aslında insanın zihnindeki geçmiş ve gelecek hakkındaki imgelerin oluşup kaybolmasında bir nevi aracı konumundadır. Müziğin bu aracı yapısı, bireyin belleğinde ve bilinçaltında bulunanı dışarı vurmasına yardımcı olur. Tarihsel olarak bakıldığında, bireyin çoğu sanatlardan önce ilk olarak müzikte gerçekleştirdiği bu dışavurum, aynı zamanda müziğin bireyin gelecek tasavvuru hakkında bilgiler taşıyan bir öncü, bir haberci olma özelliği ile de alakalıdır. O halde nasıl ki müzik tıpkı bireylerin zihninde yarattığı tasavvurların dışı vurumu ise aynı zamanda toplumun belleğinde ve bilinçaltında anlatmaya çalıştıkları ile anlatamadıklarının bir nevi yansımasını temsil ettiği öne sürülebilir. Bu bağlamda müzik aslında geleceği öncelerken insan tecrübesi ve deneyimlerinden ötürü geçmişten de izleri içerisinde barındırır. Müziğin bu geçmiş ve gelecekle iç-içe geçmiş girift yapısı aslında var olan toplumun nerden gelip nereye gideceğini gösteren, içerisinde temel ipuçları ve kodlar barındıran bir harita niteliğindedir.

Bu çalışmanın kapsamı, sokağın müziğinin gerçekte toplumun yaşadığı/bulunduğu sosyoekonomik konumun dili olduğunu göstermek ve bu bağlamda sokağın ve şehrin müziğinin toplumun hangi kesimlerinin sesi olduğunun ve bunları içerisinde barındırdığını ortaya koyarak bu kesimlerin müziği ile kültürü

arasındaki -çok kültürlü veya kültürlerarası- ilişkiyi göstermektir. Çünkü toplumların yapısında ortaya çıkacak olan dönüşümler Attali'nin de deyişiyle kendilerini ilk olarak toplumun sahip olduğu müziğin içerisinde kendini gösterir. Ayrıca bu çalışma konu bütünlüğünü korumak adına müzik sosyolojisi, belgesel sinema ve sokak müziği konuları çerçevesinde sınırlandırılmıştır.

Bu gün sokakta mevcudiyet gösteren farklı kültürlerin oluşturduğu toplulukların müzikleri sokağın belirli noktalarında -özellikle de İstiklal Caddesi'nde- yerlerini almaktadırlar. Bu farklı kültürlerle örnek vermek gerekirse İran, Afgan, Pakistan, Suriye'den göç ile gelen mülteci grupların müzikleri, Avrupa'dan gelen gezgin müzisyen ve grupların müzikleri ile belirli minör toplulukların etnik ve folklorik müzikleri örnek olarak gösterilebilir. Türkiye'nin içinde barındırdığı etnik grupların -Kürt, Laz, Çerkez, Alevi gibi.- kendilerine has etnik müziklerin de bu çok kültürlü yapı içerisinde yer alması ve bu kültürlerin birbiriyle ve sokakla olan etkileşimi bu film projesinde ele alınan konular arasındadır. Şehrin konser salonlarında icra edilen/dinlenen müzik ile sokakta icra edilen/dinlenen müziğin farklılıkları ile bunları dinleyen/izleyen insanların kültürel farklılıkları bu çalışmanın konuları arasındadır. Farklı kültürlerin müzikleri ile sokağın oluşturduğu bu kozmopolit akustik mekân, sokağın ve şehrin müziği ile birleşince sokağın -aynı zamanda da şehrin- kendinde barındırdığı bu farklı kültürlerin(sokaktan gelip-geçenlerin) birbirleriyle olan etkileşimini/iletişimini göstermek bu çalışmanın kapsamında işlenen diğer alt konulardır.

2. SİNOPSİS, TRETMAN VE SENARYO

Belgesel formu diğer sinema türlerinden farklı yapıdadır. Saunders Belgesel isimli kitabında var olan gerçekliği tarafsız bir şekilde aktarabilmek için elimizdeki malzemeyi belirli bir hikâyeye/öyküye uydurmak yerine hikâyenin filmin montajı aşamasında kendiliğinden oluşmasına izin verilmesi gerektiğini öne sürer (Saunders 2014, 75). Bu önerme aynı zamanda Cinéma vérité biçiminin de savunduğu görüştür. Senaryoyu yazılı bir biçime zorlamaktansa çekilecek olan görüntülerin kurguda anlamlı bir anlatı oluşturularak anlatılması konunun içinde barındırdığı nesnel gerçeği tartışmacı bir biçim doğrultusunda -yani gerçeği tüm yönleriyle- ortaya çıkarmaktadır.

Bu sayede filmin genel öyküsü belirlenerek, ana teması doğrultusunda yapılan çekimler sonrası kurgu/montaj aşamasında film nihai haline ulaşmaktadır.

Belgesel formu aynı zamanda klasik dramaturginin anlatım dili özelliklerini de içinde barındırır. Bu nedenle belgeselin anlatısı, çekime başlamadan önce yapılan kuramsal ve kavramsal çerçeve doğrultusunda belirlenen temel hareket izleği doğrultusunda oluşturulmuştur. Bu hareket izleği sayesinde konunun aykırı noktalara dağılması engellenerek, montaj aşamasında -filmde anlatılan ana temayı destekleyici-doğru kurgu biçiminin oluşturulmasına gayret edilmiştir. Herhangi bir kurmacaya yer verilmeyen bu çalışmanın sinopsisi, çekim aşamasında elde edilen görüntülerin belgeselin konusu doğrultusunda kurgu aşamasında Spontaneous(kendiliğinden) olarak şekillenerek ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Gerçek mekânlarda herhangi bir müdahaleye (mümkün olduğunca) yer verilmeden izlenimci olarak çekilen bu çalışmada işlenen örnek konular ve kapsamaları şu şekildedir:

Şehrin bir sesi olan sokağın müziğini şehirde var olan sosyolojik olguları(gerçekler) ve toplumsal dönüşümleri, farklı kültürlerin bakış açıları doğrultusunda ele alarak sokağın müziği üzerinden bu dönüşüm ve gerçekleri gören/gösteren bir film yapılacaktır. Bu farklı kültürlerle örnek vermek gerekirse İran, Afgan, Pakistan, Suriye'den göç ile gelen mülteci grupların müzikleri, Avrupa'dan gelen gezgin müzisyen ve grupların müzikleri ile belirli minör toplulukların etnik ve folklorik müzikleri örnek olarak gösterilebilir. Türkiye'nin içinde barındırdığı etnik grupların -Kürt, Laz, Çerkez, Alevi gibi.- kendilerine has etnik müziklerin de bu çok kültürlü yapı içerisinde yer alması ve bu kültürlerin birbiriyle ve sokakla olan etkileşimi bu film projesinde ele alınacak konulardır. Şehrin konser salonlarında icra edilen/dinlenen müzik ile sokakta icra edilen/dinlenen müziğin farklılıkları ile bunları dinleyen/izleyen insanların kültürel farklılıkları bu çalışmanın konuları arasındadır. Müziğin sokak müzisyenleri tarafından icra ettikleri türlerin sokakta yürüyen kalabalıkları nasıl etkilediği, kalabalıkların hangi türlerdeki müzikleri dinlediği, onların toplumsal hiyerarşi ve üretim ilişkileri ile dinlediği müzik türleri arasındaki ilişkinin boyutlarının ne olduğunu ele almak bu çalışmanın alt konuları arasındadır.

Üçüncü Bölüm

YAPIM SÜRECİ

1. ÇEKİM MEKÂNI VE SEÇİMİ

Bu belgesel filmin çekim mekânları ağırlıklı olarak İstanbul kentinin Beyoğlu ve Kadıköy ilçeleri ile sınırlandırılmıştır. Sokak müziği üzerine uzman olan kişilerin çekim mekânları ise bağlı bulundukları kurumlarda ve Beşiktaş bölgesinde kiralanan bir stüdyo içerisinde yapılmıştır. Bu mekânlar kişilerle beraber şu şekilde sırlanmaktadır: Doç. Dr. Evrim Hikmet Ögüt, Beşiktaş - Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Doç. Dr. Güneş Ayas, Esenler - Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü, Dr. Öğr. Üyesi Evren Bayramlı Beşiktaş - Kiralık bir stüdyo, Tunç Baydar, İstanbul Vapur Müzisyenleri Koordinatörü - Kadıköy Eminönü Karaköy İskelesi çalışma ofisi.

İstanbul'da Sokak müzisyenlerinin çekim alanları ise Taksim - İstiklal Caddesi ile Taksim ve Şişhane Metro istasyonlarında gerçekleştirilmiştir. Vapur müzisyenlerinin seçim aşamalarının çekildiği sahneler Kadıköy bölgesinde Eminönü Karaköy İskelesi'nde vapur müzisyenlerinin seçim mülakatının yapıldığı salonda gerçekleştirilmiştir.

Üniversite ve Kurum mekânlarında öğretim üyeleri ile yapılan çekimleri öğretim üyelerinin kendi ofislerinde yapılmış ve buradaki çekim izni kendilerinden sözlü olarak alınmıştır. Vapur müzisyenleri mülakatının çekim izni, Vapur Müzisyeni Koordinatörü Tunç Baydar'dan alınan sözlü izin ile gerçekleştirilmiştir. Vapur müzisyeni sınavı esansında çalan müzisyenlerin görüntüleri müzisyen performansını gerçekleştirdikten sonra kendilerinden alınan sözlü izin doğrultusunda kullanılmıştır. İzin vermeyen müzisyenlerin görüntüleri bu çalışmada kullanılmamıştır.

Taksim – İstiklal Caddesi ile Taksim ve Şişli Metro İstasyonlarında müzisyenlerle yapılan mülakatların çekim izinleri, mülakatın yapıldığı şahıstan alınan sözlü izin ile gerçekleştirilmiştir. Çekim takviminin hava koşullarının durumuna göre sürekli olarak değişmesi, sokak müzisyenlerinin sürekli olarak farklı yer ve mekânlara hareketliliğinin getirdiği değişkenlik çekimi yapılacak olan müzisyenlerin ilgili gün ve

saatlerde gerekli yer ve mekânlarda çekiminin yapılmasını zorlaştırdığından resmi makamlardan ilgili çekim izni alınmamıştır. Bu izin sorunu şu şekilde aşılmıştır. *Cinéma vérité* çekim biçimi eylemin kendiliğinden ve olayın özünü veren sinema biçimi ve tekniklerinden yararlanmaktadır aynı zamanda *cinéma vérité* bu teknikleri gerçekleştirebilmek için gerçek yer ve mekânları kullanır. Bu gerçek yer ve mekânlarda izleyici bir göz olarak konumlandırılır ve kamera gerçekliği dışardan bir göz gibi izleyerek takip eder. Bu nedenle bu belgeseldeki müzisyenlerin çekimleri kendi doğal ortamlarında kameranın -elde tutularak- spontane olarak bir göz gibi onları izleyerek onların doğal ortamlarına ve eylemin gerçekleştiği andaki öze ve akışa müdahale etmeden yapılan çekimlerden oluşmaktadır. Bu çekimler yapıldıktan sonra ilgili müzisyenle yapılacak mülakat müzisyenin izni doğrultusunda gerçekleştirilmiş olup, mülakat sırasında mülakat yapmak istemeyen müzisyenler ile çekimlerinin kullanılmasını istemeyen müzisyenlerin görüntüleri bu belgeselde kullanılmamıştır. Diğer müzisyenlerin görüntüleri ise kendilerinden alınan sözlü izin doğrultusunda bu belgeselde kullanılmıştır. Kameranın elde ve rastgele olarak kullanımı çekimler sırasında teknik açıdan kameranın sallanmasına neden olsa da yetkili makamlardan izin almadan bir turist veya dışardan izleyen bir dış göz gibi çekimlerin rahatlıkla yapılmasına imkân ve olanak tanımıştır. Bu sayede çekimler herhangi bir resmi makamının dış müdahalesi olmadan rahatlıkla gerçekleştirilmiştir.

2. RÖPORTAJ SORULARI

Bu belgeselin çekim senaryosunun oluşumu, bu belgeselin kuramsal çerçevesi doğrultusunda oluşturulan müzisyen ve uzmanlara sorulacak röportaj sorularından oluşmaktadır. Soruların şekil ve biçimi mülakat sırasında zaman zaman değişikliklere uğramıştır. Bunun nedeni sorulardan alınacak cevapların mülakat yapılan müzisyenlerin art-alanları ve kendi kültürel kodlarına göre değişiklik göstermesidir. Bu sorun, müzisyen ile yapılan mülakat sırasında soru üzerinde yapılan küçük değişiklikler ile soruların farklı şekillerde müzisyenlere sorulmasıyla aşılmıştır. Böylece müzisyenlerle yapılan mülakatlar genel konu bütünlüğünden sapılmadan araştırılan konuya uygun olacak şekilde gerçekleştirilebilmiştir.

Belgeselde mülakat yapılan kişilere sorulan sorular üç kategoriye ayrılmıştır. İlk *Genel Sorular* kategorisidir. Bu sorular belgeselde mülakat yapılan tüm kişilere

konuyu toparlamak ve konunun genel hatlarını belirlemek amaçlı sorulmuş olan genel sorulardır. Bu genel sorular aracılığı ile belgeselin konu bütünlüğü korunmuş, kişilere sorulacak olan spesifik diğer sorular ise bu soruların paralelinde hazırlanmıştır. İkincisi *Sokak Müzisyenlerine Sorulan Spesifik Sorular* kategorisidir. Bu sorular sokak müzisyenlerine sorulmuş bizzat onlar için hazırlanmış sorulardır. Bu sorular çerçevesinde belgeselin konusu ve anlatı aksı şekillenmiştir. Bu sorulardan alınan cevaplar, belgeselin kurgusu sırasında yapılan paralel kurgu ile diğer müzisyenlerin cevapları ile karşılaştırmalı olarak art arda sıralanmıştır. Böylece izleyicide konunun açılanması ve tartışılan olayın izleyicinin zihninde şekillenmesini amaçlanmıştır. Üçüncü kategori ise *Uzman ve Öğretim Üyelerine Sorulan Spesifik Sorular*'dır. Bu sorular sokak müzisyenlerinin verdiği cevaplara paralel olarak uzman ve öğretim üyelerinin konuyla ilgili düşünce ve akademik bakış açılarını içermektedir. Bu üçüncü kategorideki sorular çerçevesinde sokak müzisyenlerinin konuya bakış açılarını, uzman ve öğretim üyelerinin akademik ve düşünsel bakış açısıyla karşılaştırarak bu farklı düşünüş tarzı ve bakış açılarının sentezi yapılmaya çalışılmıştır. Böylece izleyici, bu belgeseli izlerken farklı bakış açılarını zihninde diyalektik olarak karşılaştırarak sokak müziği ve müzisyenliği hakkında kendi çıkarımlarını yapması amaçlanmaktadır. Bu sayede izleyici anlatılan konuya karşı kendi tarafsız bakış açısı ve düşüncesini oluşturabilecektir. *Cinéma Vérité* biçimine bu belgeselde bu kategorilere bölünmüş sorular sayesinde yaklaşılmaya çalışılmıştır. Belgeselin üçüncü kategorisinin altında *Vapur Müzisyeni Koordinatörü Tunç Baydar'a Sorulan Mülakat Sorular*'ı yer almaktadır. Tunç Baydar'a Uzman ve Öğretim Üyelerine Sorulan Spesifik Sorular'ın yanı sıra sorulan bu sorular konunun vapur müzisyenliği konusuna açılanması için sorulmuş sorulardır. Sokak Müzisyenlerinin sokak dışındaki başka mecralarda (vapur, metro, toplu taşıma vb.) kendilerine nasıl ve ne şekilde yer bulduğu konusu, müzisyenlerin bu mecralara seçilme aşamaları, vapur müzisyenliği projesinin amacı vb. konular bu sorular vasıtası ile şekillenmiştir.

1. Genel Sorular:

1. Sokak Müziği nedir?
2. Bu şehrin bir müziği olsaydı sizce ne olurdu?

3. Sokağın bir müziği var mı sokağın dilini yansıtır mı?

2. Sokak Müzisyenlerine Sorulan Spesifik Sorular:

1. Sokakta müzik yapmak sizin için ne ifade ediyor? /Sizin için sokak müziği nedir?

2. Sokakta müzik yaparken ne hissediyorsunuz?

3. Neden sokakta müzik yapıyorsunuz? Sokakta müzik yapma amacınız nedir? Gelir elde etmek mi? Takdir görmek mi? Görünür olmak mı?

4. Sokakta müzik yapmak dışında nerelerde müzik yapıyorsunuz?

5. Müzik dışında bir mesleğiniz var mı? Bir işyerinde mesai çalışma saatlerine tabii olarak çalışıyor musunuz?

6. Sokakta müzik yaparken yaşadığınız veya hissettiğiniz özel bir an duygu veya olay var mı? / Sokakta müzik yaparken karşılaştığınız zorluklar neler?

7. Sokakta müzik yaparken yaptığınız müziğe içinde bulunduğunuz mekânın etkisi var mı sokaktaki hangi mekânları/yerleri tercih ediyorsunuz? Neden burada (bu mekân veya alanda) müzik yapıyorsunuz daha ileride veya başka bir yerde değil?

8. Sokakta müzik yaparken karşılaştığınız engeller ve zorluklar neler?

9. Söylenemeyecek şeyler müzikte dile getirilebilir mi? Söyleyemediğiniz şeyleri müzikle dile getirdiğiniz oluyor mu?

10. Sokakta yaptığınız müzikler hangi tür müziklerin etkisinde?

3. Uzman ve Öğretim Üyelerine Sorulan Spesifik Sorular

1. Sokak müziği nedir? Sokak müziğinin bir tanımı var mıdır? Bu paralelde Sokak kelimesinin tanımı nedir?

2. Sokakta müzik yapmak nasıl bir pratiktir? Neden bir müzisyen sokakta müzik yapma ihtiyacı duyar?

3. Araştırmış olduğunuz sokak müzisyenlerinin, etnisiteleri, geldikleri sosyoekonomik art alan/alanlar nelerdir?
4. Sokak müzisyenlerinin müzik yaparken karşılaşmış oldukları zorluklar nelerdir?
5. Mülteci olan sokak müzisyenlerinin sokakta müzik yapmalarının amacı nedir? Bu müzisyenler ülkemizde misafir midir yoksa zamanla kalıcı vatandaş haline mi geleceklerdir?
6. Müzik bir dil midir? Sokağın müziği sokağın dilini yansıtır mı? Sokak müziğinin ortak bir dili var mıdır?
7. Bu şehrin bir müziği olsaydı bu müzik nasıl bir müzik olurdu?

3.1. Vapur Müzisyeni Koordinatörü Tunç Baydar'a Sorulan Mülakat Soruları:

1. Vapur Müzisyenliği Koordinatörlüğü'ne ne zaman başladınız? İstanbul Şehir Hatları Vapurları A.Ş. deki göreviniz nedir?
2. Vapur müzisyenlerinin sınavları ne zamandan beri yapılmaktadır? Bu sınavlara giren adaylarda aramış olduğunuz kriterler, özellikler nelerdir?
3. Vapur müzisyenleri müzik yaparken ne kadar özgürler? Vapurda müzik yaparken tabi oldukları kısıtlamalar nelerdir?
4. Vapur müzisyenlerinin sokakta ve metroda çalan müzisyenlerden farkları nelerdir?
5. Vapurda müzik yapan müzisyenlerin (gözlemlediğiniz kadarıyla) müzik yapma amaçları nelerdir?

3. ÇEKİM SÜRECİ, BİÇİMİ VE ÖRNEK ÇEKİM TAKVİMİ

Bu belgesel filmin çekimleri 20 Aralık 2019 tarihinde başlamış 23 Ağustos 2020 Tarihi'nde son bulmuştur. Çekim takvimi hava durumuna ve müzisyenlerin Taksim/İstiklal Caddesi civarında müzik yaptıkları mekânlara göre sürekli değişiklik gösterdiğinden önceden kesin bir çekim takvimi oluşturulmamıştır. Ayın belirli günleri görüntü yönetmenim Yunus Narin ile spontane olarak İstiklal Caddesi ve çevresinde gerçekleştirdiğimiz çekimlerden bu belgesel meydana gelmiştir. Sadece Uzman ve Öğretim Üyeleri ile gerçekleştirilen röportajlar genelde bir hafta öncesinden kendileriyle iletişime geçilerek tarafımıza iletilen yer ve saatte onların uygunluk

durumuna göre hazır bulunarak çekimler gerçekleştirilmiştir. Günü verimli kullanmak adına bu çekimlerden sonra arta kalan vakitlerde İstiklal Caddesi ve civarına çıkılarak o sırada müziğini sokakta icra eden müzisyenlerle ilgili çekim ve röportajlar gerçekleştirilmiştir. Bu esnek takvim içerisinde çekilen görüntüler aslında *cinéma vérité* biçiminin de kendi içerisinde savunmuş olduğu gerçek yer ve mekanlarda rastgele saatlerde konunun amacına uygun olarak çekilen spontane görüntü yakalayabilme amacı ile uyumludur. Spontane yakalanan ve kamera aracılığı ile kayda alınan görüntüler bu belgeselin gerçekçiliğini ve doğallığını arttırmıştır. Çekimler sırasında anlık gelişen durum ve koşullara adapte olabilme beceri ve koordinasyonumuz sayesinde o anda gerçekleşen olay ve durumlar mümkün olduğunca bağımsız ve tarafsız bir şekilde kayda alınmış böylece *cinéma vérité* biçiminin getirdiği objektif bakış açısı bu tarzda yapılan çekimler sayesinde yakalanmaya/elde edilmeye çalışılmıştır. Çekim günleri rastgele belirlenen gün ve saatlere göre -Uzman ve Öğretim Üyelerinin Çekimleri hariç- toplamda 8 güne yayılmış. Saatleri ise sabah öğleden sonra ve akşam saatleri olmak üzere üçe ayrılmıştır. Rastgele ve esnek bir yapıda gerçekleştirilen çekimlerde çekim yapılan mekânlardan -Taksim ve çevresi ile Metro İstasyonları- mümkün olduğunca en üst düzeyde yararlanılmaya çalışılmış. Gün ve zaman verimli bir şekilde kullanılmıştır.

Bu belgeselde her ne kadar *Cinéma Vérité* biçiminin özelliklerinden yararlanılsa da çekim yöntemi zaman zaman *Direct Cinema*'nın biçim ve özelliklerine doğru yaklaşmaktadır. Bu noktalar bu belgeselde şu şekilde sıralanabilir: Müzisyenlerin müziklerini icra ettikleri anlar müzisyenlere belli edilmeden direkt olarak çekilmiştir. Bununla amaçlanan müzisyenin performansını gerçekleştirdiği sırada sahip olduğu doğal özellikleri kamerayı fark edip kaybetmemesini sağlamaktır. Fakat sonrasında müzisyenlere sorulan röportaj soruları ile belgesel biçimi gözlemci biçimden katılımcı biçime doğru geçmektedir. Böylece müzisyenlerin kendi gerçekliklerine onlara sorulan röportaj soruları vasıtasıyla yapılan müdahale ile yaklaşmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde ve belgeselin geneline bakıldığında uygulanan biçim genel olarak *Cinéma Vérité* biçimidir. Fakat yer yer müzisyenlerin performanslarının onların haberi olmadan doğrudan çekildiği yerler ve anlar *Direct Cinema*'nın biçim özelliklerini yansıtmaktadır. Belgeselde anlatıcının olmaması ve sorulan röportaj sorularında röportajlardaki soruların kimin tarafından sorulduğunun

gösterilmemesi her ne kadar çekim biçiminin *Direct Cinema*'ya doğru kaydığını izleyiciye hissettirse de bu durum yanıltıcıdır. Çünkü aslında röportaj soruları vasıtasıyla müzisyenin o anki hayatın akışı sırasındaki gerçekliğine müdahale edilmektedir. Burada sorulması gereken bir diğer önemli soru bu belgeselde aranan gerçeğin veya gerçekliğin ne olduğu sorusudur. Tıpkı *Cinéma Vérité* ile *Direct Cinema* arasında var olan, gerçeğin perdede gösterilmesi diğer bir ifadeyle temsiliyetinin nasıl olacağı sorusunda olduğu gibi. Bu belgeselde amaçlanan gerçekliğe *Cinéma Vérité* biçiminin öne sürdüğü sinemanın gerçeği içinde var olan *salt, yalın* gerçekliğe yaklaşılmaya çalışılmaktadır. Yöntem bölümünde bahsedildiği üzere (bkz. syf. 51-52) kameranın elde tutulması ile spontane çekim biçimi hem *Cinéma Vérité*'nin, hem de *Direct Cinema* biçiminin ortak özelliğidir. Kaydedilen görüntülere şekil, yapı ve anlam vermek için ihtiyaç duyulan kurgunun müdahalesi her iki biçimde de kaçınılmazdır. Fakat “*Sokağın Öteki Sesi: Sokağın Sesi*” isimli Sanatta Yeterlik tez filmi çalışmasının *Direct Cinema*'ya giren özellikleri üzerinden değerlendirilirken, *Cinéma Vérité* yönteminin dışında kaldığı vurgulansa da, kimi özellikleri açısından zaman zaman *Direct Cinema* yöntemiyle çakışmalar yaşadığı da söylenebilir. Son tahlilde bu belgesel *Cinéma Vérité* yönteminin esasları içerisinde kurgulanmıştır ve Bill Nichols'un kitabında yaptığı belgesel tür ayrımları içerisinde katılımcı biçim içerisinde yer alır (Nichols 2010, 169). Belgeselin *Direct Cinema*'ya yaklaştığı noktalar ise sinema teorisyenleri ve tarihçilerinin hala tartışmakta oldukları gerçeğin sinemadaki temsiliyet sorunu ve paradoksu içerisinde bu çalışmanın haricinde değerlendirilmesi gereken başka bir çalışmanın konusudur.

Gün ve zamanın verimli bir şekilde kullanılabilmesinin en önemli etken noktası bu belgesel çalışmasının öncesinde yapılan kuramsal çerçeve araştırmaları ile bu çekim tarihlerinden önce sokakta rastgele olarak rastlanan sokak müzisyenleri ile yapılan informal görüşmelerdir. Bu görüşmeler ve araştırmalar konunun genel hatlarını ve nelerin çekilip nelerin çekilmeyeceğinin belirlenmesinde önemli bir basamak oluşturmuştur. Bu sayede zaman ve vakitten tasarruf sağlanmış çekimler ivedi bir şekilde yüksek verimle gerçekleştirilebilmiştir.

Pandemi sonrası 23 Ağustos 2020 Tarihi'nde 1920x1080 Full HD formatta 50 kare çekimi yapılan görüntüler siyah-beyaz renkte olacak şekilde belgeselin anlatı

aksına kurguda eklenmiştir. Bu sayede pandemi öncesi çekilen görüntüler ile pandemi sonrası çekilen görüntüler arasında seyircinin diyalektik bir bakış açısı çerçevesinde izlediği görüntüler üzerinde mukayese yapabilmesine imkân tanıyacak görüntü dizilimin oluşturulup film izleği üzerinde işlenmesi amaçlanmıştır.

Belgesel filmin çekimleri yapıldıktan sonra oluşturulan örnek çekim takvimi şu şekilde olmuştur:

	20 Aralık 2019	16 Ocak 2020	17 Ocak 2020	21 Şubat 2020	22 Şubat 2020	23 Şubat 2020	06 Mart 2020	23 Ağustos 2020
10:00- 12:00		Güneş Ayas Röportaj Çekimi Davutpaşa					Vapur Müzişyenle ri Koordinatö rü Tunç Baydar Röportaj ve Vapur Müzişyenle ri Sınavı Çekimi Kadıköy	
13:00- 17:00			Evrin Hikmet Öğüt Röportaj Çekimi Beşiktaş	Sokak Müziği Çekimi Taksim	Sokak Müziği Çekimi Taksim Bölgesi ve Metro	Evren Bayramlı Röportaj Çekimi Beşiktaş		
17:00- 21:00	Sokak Müziği Deneme Çekimleri Başlangıcı Taksim ve Bölgesi	Sokak Müziği Çekimi Taksim Bölgesi ve Metro	Sokak Müziği çekimi Taksim		Vapur Müzişyeni Çekimi (Bu görüntüler kullanılma mıştır.) (Karaköy- Kadıköy arası)	Sokak Müziği Dolgu Görüntü Çekimi Taksim		Covid – 19 Pandemi sonrası Çekimi Taksim / İstiklal Bölgesi

Tablo 1. Çekim Takvimi

4. SES

Çekimler sırasında *Rode* markalı Video Mikrofon kullanılmıştır. Bu mikrofonun özelliği tek yöne duyarlı (*Unidirectional*) bir mikrofon olmasıdır. Tek yöne duyarlı mikrofonların özellikleri mikrofonun ön tarafından gelen sesleri arka ve yan taraflarından gelen seslere göre daha iyi kaydedebilmesidir. Bu tür mikrofonlar salt önden gelen sesleri alır, arka ve dip sesleri elemine eder (Vardar 2009, 46).

Mikrofonla beraber gelen rüzgârlık sayesinde dış mekânda yapılan çekimlerde rüzgâr vb. hava olaylarının kayıt sırasında gürültü oluşturmamasını engellemiştir. Aynı zamanda küçük boyutlu yapısı kamaranın üst kısmına monte edilebilmesi çekimlerin rastgeleliği ve spontaneliği sırasında rahat ve hızlı bir kullanıma neden olmuştur. Bu mikrofon sayesinde çekimler olayın geçtiği an ve yerde üst düzey bir ses kaydı alınabilmesine olanak sağlamıştır. Bu mikrofon haricinde harici bir ses kayıt cihazı kullanılmamıştır. Sadece uzman ve öğretim üyelerinin çekimlerinde sesleri yedeklemek maksadıyla Iphone 7 ile ses kaydı alınmıştır. Fakat bu ses kayıtlarına seslerde herhangi bir sorun olmamasından ötürü kurgu aşmasında ihtiyaç duyulmamıştır.



Görsel 1. Rode Video Micro Mikrofon

Çekim sahasında kullanılan bu mikrofon sayesinde belgeselin kurgu aşamasında ses miksajı sırasında elde edilen görüntülerdeki seslerde herhangi bir sorunla karşılaşılmamış. Çekim sırasında gerçekleşen üst üste konuşmalar hariç röportaj ve mülakatlarda herhangi bir ciddi ses kaybı sorunu yaşanmamıştır.

5. BÜTÇE VE EKİPMAN

Belgesel filmin çekimleri için 10.000 TL genel bütçe ile birlikte 3.000 TL'lik ek bütçe ayrılmıştır. Çekimler esnek gün ve saatlerde yapılacağı için çekimlerin sağlıklı bir şekilde istenen zamanda gerçekleşebilmesi adına başta kamera ve mikrofon olmak üzere ilgili diğer elektronik ve teknik ekipmanların satın alınmasına gidilmiştir. Rastgele yapılan çekimler sırasında karşılaşılan ufak çaplı teknik ekipman ve personel talebi iletişim halinde bulunulan Tamer Çiçek tarafından ödünç olarak karşılanmıştır. Bu durum maliyetin bir nebze olsun düşmesine, çekim için hızlı bir şekilde organize olunmasına böylece çekimlerin verimli bir şekilde ilerlemesine neden olmuştur. Bu

ihtiyaca 06 Mart 2020 tarihinde gerçekleşen vapur müzisyenleri sınavının çekimleri sırasında başvurulmuştur. Çekimler gönderilerin kameraman Kaan Yazıhane ve ekipmanları ile başarılı bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Çekimler sırasında kullanılan tripod ile kamera arkası görüntülerin çekildiği Canon EOS 600D Kamera görüntü yönetmenim Yunus Narin'in ekipmanlarıdır. Çekim sırasında bu ekipmanları kendisi getirmiştir. Başta ekipman masrafları ile prodüksiyon masrafları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Ekipman Masrafları:

Ekipman	Adet	Harcama
Rode Video Mikrofon	1	530
Canon Eos M50 Kamera + 18-150mm IS Lens Stm Kit	1	5.350
Canon EOS 600D Kamera + 50 mm f1.4 Usm	1	Ödünç
Sony A7 SII Kamera + 24 – 70mm f2.8 Lens	1	Ödünç
Lowepro Format-140 Çanta	1	150
Sandisk 32 Gb Sd Extreme Pro 633 X95 MB/S	1	115
Canon Battery Pack LP-E12 Orijinal Batarya	1	340
Toshiba 2,5 1TB Canvio Slim USB 3.0/USB 2.0 Siyah Taşınabilir Disk	2	740
Tripod	1	Ödünç
	Toplam:	7.225

Prodüksiyon Giderleri:

Ulaşım	200
Yemek	310
Kurgu	2000
Diğer Giderler	-
Toplam:	2510

Toplam Giderler:

<i>Ekipman Masrafları</i>	7225
<i>Prodüksiyon Giderleri</i>	2510
Toplam:	9735

Tablo 2. Bütçe ve Ekipman Masrafları

Dördüncü Bölüm

YAPIM SONRASI

1. KURGU İÇİN SENARYOLAŞTIRMA AŞAMASI

Bu belgesel çekim biçimi ve yönteminden ötürü önceden belirli bir senaryo oluşumuna büyük ölçüde izin vermemiştir. Zaten belgesel formu an'a dayandığından ve o anda gerçekleşen spontane olay ve durumları bütün teknik imkânları mükemmel olacak ölçüde hazır bulundurup çekme zorunluluğu dayattığından esnek bir senaryo ve hikaye yapısına sahip olunması gerekmektedir. Esnek olarak yapılamayan çekimler o anda gerçekleşen durumların doğal olarak kayda alınamamasına neden olmakta bu da belgeselin göstermeye -elde etmeye- çalıştığı gerçekliği olduğu gibi yansıtamama sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle bu filmin senaryo taslağı *storyboard-photoboard* üzerinden oluşturulmuştur. Diğer bir ifadeyle yapılan çekimler izlenip ilgili yerlerin kurgu sırasında kesilerek belirli bir anlamsal düzende art-arda sıralanması ile filmin anlatısı oluşturulmuştur. Burada anlatı oluşturulurken Öğretim Üyeleri ile Uzman'ın verdiği beyanlar doğrultusunda sorulan röportaj sorularının karşılıklı olarak bir araya getirilmesi ile anlatı oluşturulmuştur. Anlatı oluşturulurken “Sokak Müziği nedir?” tanımından yola çıkılarak, sokak müzisyenlerinin sokakta yaşadığı zorluklar/sorunlar, mültecilerin sokakta müzik yapma amaçları, vapurda müzik yapan sanatçıların seçilme aşamaları ve şehrin dilinin şehrin müziğini yansıtmadığı veya şehrin bir müziği olsaydı bu ne olurdu sorularıyla belirlenen anlatı aksı çerçevesinde belgesel kurgulanmıştır. Bu esnek çalışma biçimi için İstiklal Caddesi ve çevresinde mümkün olduğunca çok sayıda müzisyene ulaşılmaya çalışılmıştır.

Belgeselin kaba kurgu aşamasına girmeden önce oluşturulan *photoboard* üzerinden ilgili sahnelerin ilgili dakika ve saniye aralıkları belirlenmiş bu aralıklar belirlendikten sonra belgeselin ilk 58 dk.'lık kaba kurgusu oluşturulmuştur. Daha sonra bu oluşturulan kaba kurgu üzerinden Danışman Hocam Prof. Dr. Cenk Demirkıran'ın önerme ve yönlendirmeleri doğrultusunda montaj programı Adobe Premier Pro 2020 üzerinden yapılan kısaltmalarla belgeselde tekrara düşülen yerler çıkarılmış ve belgesel 28dk.'lık son haline düşürülmüştür. Bu aşamadan sonra belgeselin renk, ses, görüntü ve diğer ince kurgu düzenlemelerinin yapılması için Ozan

Şahin adlı profesyonel bir kurgucuya görüntüler teslim edilmiştir. Danışman hocamın önerileri ve tarafımca yapılan yönlendirmeler doğrultusunda belgesel son halini almıştır.

Aşağıda belgeselin kaba kurgu aşaması için görüntüler çekildikten sonra belgeselin anlatısını belirlemek adına tarafımca izlemiş olduğum görüntüler üzerinden yapılmış olan *photoboard* örneği gösterilmektedir:

Şehrin Öteki Sesi: Sokağın Müziği Photoboard:

	Görüntü	Konu ve Notlar:	Süre
1	 MVI_0113	Açılış Sekansı: Müzisyenlerin sokakta müzik icra ederken gösterilmesi.	
2	 MVI_7149		
3	 MVI_7152		
4	 MVI_7133		

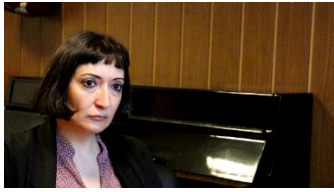
5	 MVI_7143		
6	 MVI_7206		
7	 MVI_7196		
8	 MVI_0158		
9	 MVI_7187		
10	 MVI_7180		

11	 MVI_7145		
12	 MVI_7174		
13	 MVI_7147		
14	 MVI_7130		
15	 MVI_7299		
16	 MVI_7176		

17	 MVI_7138		
18	 MVI_7203		
19	 MVI_7152 00:07-00:32	Giriş sekansı ve konunun açılması: Müziyenlere sorulan sorular: Müzik Nedir? Sokakta müzik yapmak nedir? Sokakta müzik icra etme amacınız nedir?	
20	 MVI_7147 02:23- 03:05		
21	 MVI_7135 00:05-00:39		
22	 MVI_7132 00:04-00:07		

23	 MVI_7175 00:14-00:40		
24	 MVI_7188 00:07- 00:16		
25	 MVI_7207 00:13- 00:40		
26	 MVI_7179 00:17- 00:43		
27	 MVI_7182 00:10-00:18		
28	 MVI_7143 03:15-03:56		

29	 MVI_7275 00:56-01:20	Evren Bayramlı Sokak ve sokak müziği tanımları	
30	 MVI_7142 01:23-02:48	Güneş Ayas Sokak ve sokak müziği tanımları.	
31	 MVI_7172 00:05-00:14	Yeni sekansa geçiş görüntüsü:	
32	 MVI_7135 00:45-01:01	Göçmen Müzisyenler Sekansı: Göçmen müzisyenlerin sokakta müzik yapma amaçları ve hikâyeleri.	
33	 MVI_00:26-00:51		
34	 MVI_7150 01:01-01:11	Değişik karşılaşmalar Suriyeli mültecinin sokak çocuğuna dönüşmesi 00:26 ile 00:48 den parçalı görüntüler kullanılacak.	

35	 MVI_7150 01:36- 02:38	Sokağın Çocuğu ara sekansı: 01:36- 02:01, 02:03-02:25, 02:27-02:38 parçalı görüntüler kullanılacak.	
36	 MVI_7150 02:50-03:20		
37	 MVI_7156 01:16-01:46 ile 02:06-02:44	Evrım Hikmet Öğüt Mülteci müzisyenlerin etnisiteleri hakkındaki görüşü.	
38	 MVI_01:30-01:40		
39	 MVI_7158 08:08-09:06	Mülteci müzisyenler Türkiye’de kalıcı olacaklar mı?	
40	 MVI_7156 01:16 03:03-04:48	Müzisyenlerin sokakta yaşadıkları zorluklar sekansı: Müzisyenlerin sokakta yaşadıkları zorluklar hakkındaki görüşler.	

41	 MVI_7179 03:02-03:44		
42	 MVI_0062 00:30-01:14		
43	 MVI_7276 02:25-02:39 ile 02:44-03:00		
44	 MVI_7211 02:18-02:46		
45	 MVI_7276 03:28 - 05:30 ile MVI_7275 02:24 – 02:52	Bir zamanlar istiklal caddesinde müzik yapmakla müzisyenlere verilen belgeler hakkında. Kamusal alan ve sınırlılıklar. Zabıta ile yaşanan sorunlar.	
46	 MVI_7158 03:25	Müzisyenlerin kalabalık dağılsın diye beklemleri.	

47	 MVI_0159 00:20 - 00:27	Arkadaşlar yol kapanıyor.	
48	 MVI_7276 04:30-05:33	Müziyenlere yapılan uyarılar ne hakkında oluyor? Genelde uyarı çok fazla insan toplamamak üzerine oluyor.	
49	 MVI_7188 00:19 - 00:45  MVI_7203	Müziyen sokakta karşılaştığı zorlukları anlatırken araya istiklal caddesinde müzik yapma noktalarının görüntüleri girecek.	
50	 MVI_7280 01:45-02:10	Avrupa'da sokak müziğinin icra edildiği alanlar hakkında.	
51	 MVI_7182 00:42 - 01:15	Sorunlar genel olarak insanların dikkatsizliği ve hava şartları.	

52	 MVI_7278 01:08-02:21 ile MVI_7275 05:32-06:07	1.Kutulara çarpıp geçen teyze 2.Hava şartları stabil değil.	
53	 MVI_7158 02:58 - 04:34	Sokak nasıl bir kamusan mekân müzişyenler sokakta ne derece özgür? Evrım Hikmet Öğüt Cevap: Sokak tamamen özgür bir mekân değil.	
54	 MVI_7143 08:00-09:16	Evrım hikmet Öğüt'ün cevabına karşılık müzişyenin şu cevabı gelecek: Kendimin özgürleştigimi hissediyorum.	
55	 MVI_7151 00:55-01:00	Sokak müzişyenlerinin artalanları meslekleri sekansı Ressam ve Heykeltıraşım.	
56	 MVI_7179 00:54-01:00	İnşaatlarda çalışıyorduk.	
57	 MVI_7147 02:32 02:52	Konservatuvarda öğrenciyim.	

58	 MVI_ 7207 00:45-00:58	Çobanım.	
59	 MVI_7188 01:01-01:14	Müzişyenim.	
60	 MVI_7211 00:45-00:51 ile 01:24-01:28	Fırıncılıktan emekliyim.	
61	 MVI_7182 00:22 - 00:39	Öğrenciyim.	
62	 MVI_7175 02:02 - 02:28 02:43'e de bak	Profesyonel müzişyenim Akdeniz tarafında otellerde alıyorum.	
63	 MVI_7143 05:47-06:26	Performans sanatısıyım Sokak performansları ve pantomim yapıyorum.	

64	 MVI_7164 00:28-01:04	Sadece Müziyenim	
65	 MVI_7145 08:24 08-30 ile 07:05- 07:16	Müziyenim	
66	 MVI_7135 01:28-01:40	Just music. Sadece müzikle ilgileniyorum.	
67	 C002 00:15-00:40 ile 01:06-02:21	Farklı artalanlardan gelen bu müzisyenlerin amaçları ne? Diğer bir ifadeyle müzisyenlerin sokakta müzik yapma amaçları ne?	
68	 MVI_7125 02:08-05:53	Müziğin yapıldığı alan ile müzisyenin itibarı arasındaki ilişki hakkında.	
69	 MVI_7276 00:10 - 01:06	Müziğin yapıldığı mekân.	

70	 MVI_7147 06:06 07:50	Müziğin yapıldığı mekân hakkında.	
71	 MVI_7145 07:43-08:08	Sokak müziği aşağılayıcı bir şey mi? Müziyen cevap: Sokakta müzik yapmak öyle kötü bir şey değil!	
72	 MVI_7175 02:42-03:06	Sokağa düşmüş falan değilim lafı ile yukardaki müziyenin lafları art arda gelecek. Böylece sokakta müzik yapan müziyenlerin kendilerini nasıl gördükleri ve tanımladıkları gösterilecek.	
73	 MVI_7156 05:42-06:29	Sokak müziyenleri neden kendilerine sokak müziyeni denilmesinden hoşlanmıyor?	
74	 MVI_7129 05:57-07:26	Sokak kelimesi tanımı. Bu sahnenin yeri kaba kurgu sırasında değiştirebilir.	
75	 MVI_03:16-04:03	İngilizcedeki Busking kelimesi ile türkçe bu kelimenin karşılığı hakkında.	

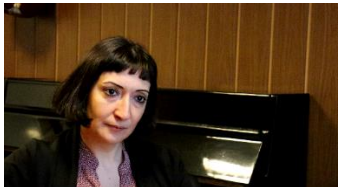
76	 MVI_7302	Sokak müzisyenliğinden vapur müzisyenliğine geçiş sekansı: Vapur Müzisyenlerin Sınavları ve Seçilme aşamaları. Geçiş Görüntüsü Alınacak.	
77	 MVI_7301	Geçiş Görüntüsü Alınacak.	
78	 MVI_7300	Sınavda adayların beklemesi. Sınav Geçiş görüntüsü.	
79	 MVI_C0017	Sınava hazırlanan müzisyenlerin görüntüleri alınacak.	
80	 MVI_7281	Sınav jürisinin hazırlanışı 5-10 sn.'lik bir görüntü kullanılacak.	
81	 MVI_7285	Sınav jürisi.	

82	 MVI_C0001 01:03-02:10	Tunç Başaran röportaj Vapur müzisyenliği projesinin başlangıcı neden böyle bir projeye ihtiyaç duyulduğu hakkında görüşler.	
83	 MVI_7283	Tunç Başaran ile yapılan görüşmenin aralarına veya sonrasına sınav sırasındaki müzisyenlerin görüntüleri gelebilir 5-10 sn. bir görüntü kullanılacak.	
84	 MVI_7292	5-10 sn. bir görüntü kullanılacak.	
85	 MVI_7288	5-10 sn. bir görüntü kullanılacak.	
86	 C0001 04:04-05:34	Müzisyen seçim aşamaları ve kriterler hakkında.	
87	 C0021	Tunç Başaran ın konuşmalarının aralarına bu görüntüler girecek. 5-10 sn. bir görüntü kullanılacak.	

88	 C0022	5-10 sn. bir görüntü kullanılacak.	
89	 C0023	5-10 sn. bir görüntü kullanılacak.	
90	 C0002 04:41-06:42	Vapurda veya sokakta müzik yapan müzisyenler icra ettikleri müziklerde ne kadar özgür?	
91	 MVI_C0002 06:42-09:06	Müzisyenlerin sokaktaki özgürlüğü ve onların denetimi ve kontrolü hakkında. Tunç Başaran cevap: Belirli kurallara uydukları sürece müzisyenler müzik yapabilirler.	
92	 MVI_C0002 09:12-09:34	Taksimde sokak müziği icra eden müzisyenlerin hangi kurallara tabi olacağının yıllardır belirlenememesi hakkında.	
93	 MVI_C0002 09:35-10.30	Toplu taşıma da müzik yapma pratiği hakkında. Vapurun diğer toplu taşıma araçlarından farkı. Tunç Başaran cevap: Kontrol olduğu sürece her şey yapılabılır önermesi	

94	 MVI_7280 01:31-02:10	Müziisyene ne derece müdahale edilmeli? Sokakta müzik yapmanın belirli kuralları olmalı mı olmamalı mı?	
95	 MVI_7278 04:32-05:41	Sokakta müzisyeni kontrol eden düzenleme ve mekanizmaların demokratikliği hakkında.	
96	 MVI_7278 06:55-07:25	Hangi müzisyenin nerede çalacağının belirlenmesi ne kadar doğru?	
97	 MVI_7279 03:33-04:20 ile MVI_7280 00:33-00:40	Sürekli olarak müdahale edilen bir alanda ortak bir dil geliştirilebilir mi?	
98	 MVI_7299 00:09-02:30	Vapur müzisyenlerin sınavından kapanış sekansına geçiş.	
99	 MVI_7279 08:51-08:57	Kapanış Sekansı: Bu şehrin bir müziği olsaydı ne olurdu? Sokağın müziği sokağın dilini yansıtır mı?	

100	 MVI_7152 02:06-02:25 ile 02:40-02:51	Sokak müzisyenlerinin soruya cevapları: Genel beğenin dilini yansıtır. Bu da beğeni konusunda ortak bir dil oluşturuyor.	
101	 MVI_7159 06:38-07:00	Sokaktaki akış ve bu akıştaki uyumluluk uyumsuzluk hakkında.	
102	 MVI_7147 04:18-05:24	Sokak müzisyeni cevap: 1.Sokakta kendi dilimi anlatmaya çalışıyorum. 2. Freddie Mercury'nin parçaları gibi bir şey olurdu herhalde.	
103	 MVI_7179 02:30-02:50	Sokak müzisyeni cevap: Sokağın dilidir yani.	
104	 MVI_7175 03:21-04:16	Sokak müzisyeni cevap: 1.Etnik elektronik olabilirdi. 2.Tek bir şey söylemek çok zor. Bir sürü renk var	
105	 MVI_7189 01:43-02:11	Sokak müzisyeni cevap: Müzik olmasa bu sokak bu şekilde olmazdı.	

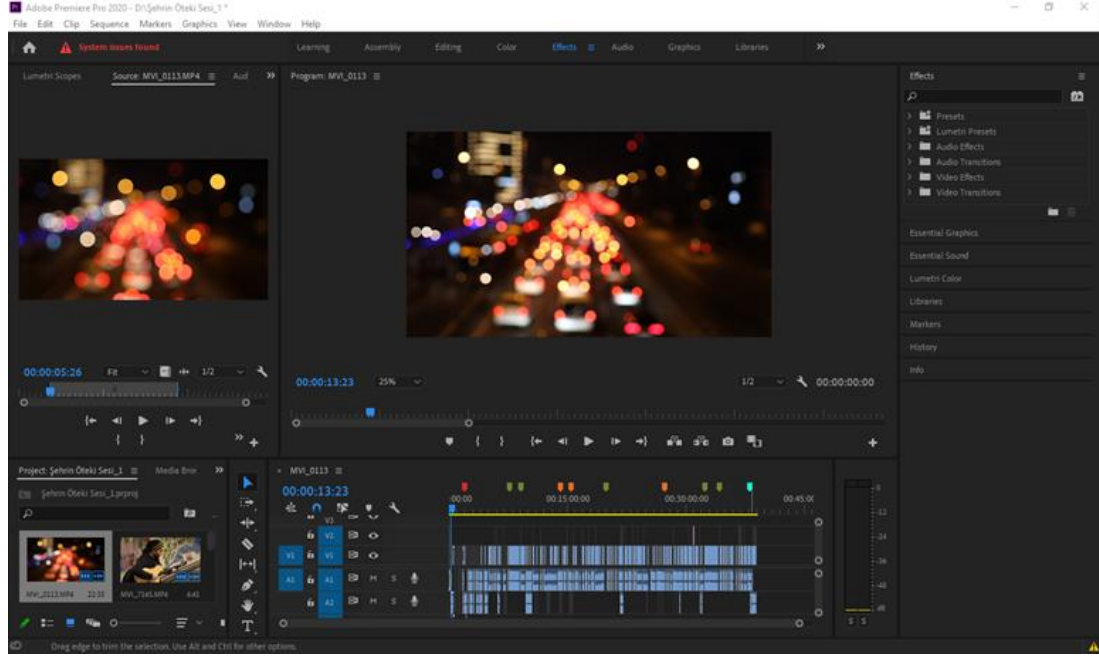
106	 MVI_7207 02:50-03:26	Sokak müzisyeni cevap: Osmanlının marşı olurdu.	
107	 MVI_7182 01:26-01:29 ile 01:42-02:05	Sokak müzisyeni cevap: 1. Kafa karıştırıcı bir müzik şu an aklıma gelmiyor. 2. Birçok insan var birçok müzik türü var.	
108	 MVI_7144 00:01-00:36	Sokak müzisyeni cevap: Bana çok arabesk geliyor keyif alamıyorum.	
109	 MVI_7211 01:36-02:10	Sokak müzisyeni cevap: Değişik bir hava olurdu herhalde.	
110	 MVI_7164 02:41-02:45 ile 02:58-03:38	Sokak müzisyeni cevap: 1. Galiba doğaçlama olurdu. 2. Sokağın dilini yansıtır ama müzisyenin bu amaçla müzik yaptığını sanmıyorum.	
111	 MVI_7159 03:51-05:50 ile 07:09-07:57	Evrin Hikmet Öğüt cevap: 1. Evrensel bir araç olmadığını düşünüyoruz müziğin evrensel bir formülü yok. Farklı kültürel gruplara göre değişiklik gösterir. 2. İstanbul'un bir tek müziği olamazdı.	

112	 MVI_7128 01:30-04:35	Güneş Ayas cevap: Dil anlamı sabitler ama müzikle anlamı sabitleyemeyiz. 03:42' de sorunun tam cevabı var.	
113	 C0001 09:28-10:32 ile 10:40-10:55	Tunç Başaran cevap: 1. Aslında şehrin dilini değil rengini yansıtır. 2. Senfoni olurdu	
114	 MVI_7279 02:51-04:20	Evren Bayramlı cevap: 1. Sokağın dili çok iddialı bir kavram. 2. Sokağın bir dili olduğunu düşünmüyorum.	
115	 MVI_7229	Kapanış:	
116	 MVI_7150 03:14	Jenerik girer.	

Tablo 3. Photo Board

2. KURGU/MONTAJ AŞAMASI

Belgeselin kaba kurgusuna yukarıdaki *photoboard* yapıldıktan sonra geçilmiştir. Yukardaki görüntüler üzerinden gerçekleşen kaba kurguda ortaya çıkan görüntüler önce anlamsal olarak art arda sıralanmıştır. Sonrasında belgeselin ritmini oluşturmak adına çekilen görüntülerle ilgili sahneler ilişkilendirilmiştir.



Görsel 2. Kurgu Aşaması

İlişkilendirilen sahneler belirli bir anlamsal bütünlük oluşturacak şekilde kurgu programı Adobe Premier Pro 2020’ de tarafımca bir araya getirilmiş ve ilgili geçiş sekansları *markerlarla* belirlenerek belgeselin 39 dk’lık ham haline ulaşılmıştır. Bu aşamadan sonra görüntüler kurgu sorumlusu Ozan Şahin’e verilerek renk, ses ve görüntü ayarları ve kurgunun yeniden gözden geçirilerek belgeselin nihai hali oluşturulmuştur. Görüntüler çekimler sırasında 1920x1080 Full HD formatta 50 karede çekilmiştir.

3. FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı	: Şehrin Öteki Sesi: Sokağın Müziği
Tür	: Belgesel
Yapımcı-Yönetmen	: Orkun Öngen
Yrd. Yönetmen	: Yunus Narin
Görüntü Yönetmeni	: Yunus Narin
Danışman	: Prof. Dr. Cenk Demirkıran
Kurgu	: Ozan Şahin
Yapım Tarihi	: 2020
Yaklaşık Süre	: 27 dk.
Dil	: Türkçe
Format	: Pal

SONUÇ

Belgesel çekiminde nesnel gerçekliği bütün çıplaklığı ile ortaya koyabilmek büyük bir sorundur. Çünkü anlam kurgu esnasında kendini yeniden inşa eder. Bu belgeselde bir senaryo hazırlayıp ona uymaktansa senaryonun filmin montajı aşamasında kendiliğinden oluşmasına izin verilmiştir. Çekim sırasında anın akışına mümkün mertebe müdahale edilmemeye çalışılmış müzisyenlerin doğal ortamlarına müdahaleden kaçınılmıştır. Sokak müzisyenlerine sorulan mülakat soruları müzisyenlerin kendi performans alanlarında performanslarını icra ettikten sonra o an akışın içinde gelişen tanışıklık içerisinde sorulmuş, rızası olmayan müzisyenlerin görüntüleri ve röportajları kullanılmamıştır.

Çekimler sırasında büyük kamera ve ekipmanların kullanımından kaçınılmıştır. Kamera sokakta gerçekleşen çekimlerin çoğunda 1960'ların *cinéma vérité* biçiminde olduğu gibi elde kullanılmıştır. Bunun nedenlerinden en önemli kamera ve ekipmanların boyutu arttıkça çekim sahasında olayın kendisi ile kurulan ilişkinin boyutunun informalden sürekli formal bir yere doğru kaymasıdır. Çünkü kamera ve ekipmanın boyutu arttıkça çekimi yapılan müzisyenlerin de kamera karşısındaki tavırları değişmekteydi. Örnek olarak küçük bir kamerayla elde çekim yaparken daha doğal davranan bir müzisyen tripot ve biraz daha büyük bir kamera ile çekimi yapıldığında doğal halinden ve bulunduğu gerçeklikten uzaklaşabiliyordu. Bu nedenle bu sorunun önüne geçmek adına saha çekimlerini Canon Eos M50 Aynasız kamera ile 18-150mm IS Lens ile birlikte gerçekleştirdik. Bu sayede çekim sırasında hem küçük kamera kullanarak müzisyenin bulunduğu doğal ortama fazla müdahale etmemeye çalışırken 18-150mm IS Lens ile ilgili yaklaşma-uzaklaşmaları diğer bir ifadeyle *zoom*'ları yaparak konunun içine uzak bir mesafeden daha kolay dâhil olmayı sağladık. Tek yöne duyarlı (*Unidirectional*) Rode markalı Video Mikrofon ile yapılan çekimler sadece çekimi yapılan bölgedeki seslerin alınmasında büyük katkı sağlamıştır. Bu tür bir mikrofon kullanımının nedeni çekim anında çekimi yapılan bölgenin seslerinin kayda alınmasını sağlayarak arka ve dip seslerin mümkün olduğunca minimize edilebilmesini sağlamaktır. Sokağın müziğini anlatan bu belgeselin en önemli tarafı çekim sırasında kayda alınan seslerdir. Bu mikrofon hem çekimin rastgele ve spontane gelişen durumlarına ayak uydurabilmiş, çekim sırasında

çok fazla göze batmadan rahat, hızlı ve kolay taşınabilmiş, hem de maliyet ve performans açısından değerlendirildiğinde çekimler sonrasındaki kurgu ve ses miksajı aşamasında elde edilen sesler üzerinde üst düzey bir performans sağlamıştır. Bu mikrofon dışında herhangi bir harici ses kaydı cihazı kullanılmamıştır. Kullanılan bu kamera, lens ve mikrofon sayesinde *Cinéma Vérité* biçimine ses açısından ciddi manada bir teknik sorun yaşanmadan bu belgeselde kolayca yaklaşılabilmektedir.

Bu sanatta yeterlik çalışmasında Attali'nin müzik bir dildir ve bu dil müziğin üretim ve tüketim biçimlerinin, sosyal yapıdaki değişimlerin öncülü ve habercisi olduğu görüşünden hareketle yola çıkarak şu soruları sorar: Sokağın bir müziği var mıdır? Varsa bu müzik nedir? Sokağın müziği sokağın dilini yansıtır mı? Bu sorular etrafında şekillenen bu belgesel, müzisyenlerin art alanlarını ve bulundukları sosyal yapı içerisindeki konumlarını izleyiciye gösterirken aynı zamanda bu müzisyenlerin sokakta geçimlerini nasıl ve ne yollarla sağladıklarının, sokakta yaşadıkları problem ve zorlukları, sokakta müzik yapma pratiklerini uzmanların görüş ve düşünceleri etrafında tartışır.

Büyük bir endüstriyel ve ekonomik organizasyon içinde kendilerine yer bulmak için şehirlere gelen kitlelerin hepsi şehirlerde aradıkları iş ve gelir imkânlarını bulamamıştır. Bu durum kitlelerin başka gelir elde edici uğraşlara yönelmeleri ile sonuçlanmıştır. Sokak müziği bu uğraşlardan biri gibi gözükmektedir. Sokakta bir sürü farklı amaçta müzik icra eden müzisyen bulunmaktadır. Çekimi yapılan müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu gelir elde etmek amacıyla bu pratiği gerçekleştirirken az sayıda da olsa kentin akışı içinde kendine yer bulmaya çalışan kentin *aurasını* ve akışını seven ve sırf bu maksatla müzik yapan müzisyenler de bulunmaktadır.

Bu belgeselin yapım öncesi teorik kapsamı içerisinde aranan soruların belli başlılarına cevap bulunmuştur. Bir kısmına ise anlatı aksını sınırlamak konuyu aşırı olarak dağıtmamak adına cevap bulunamamıştır. Bunlar göçmen müzisyenlerin ve farklı etnik grupların sokak içerisinde müzik yapma pratiklerinin nedenleriyle ilgili sorulara bu belgeselde cevap verilirken, bu grupların çalışmanın kapsamı dâhilindeki çeşitlilikleri -İran, Afgan, Pakistan, Suriye'den göç ile gelen mülteci müzisyenler gibi- konunun ana anlatısını bozmamak için sınırlandırılmıştır. Bunun bir diğer nedeni de çekim sırasında sokağın akışı içinde her zaman istenilen etnik gruplara rastlanamamış

olmasından kaynaklanmaktadır. Türkiye'nin içinde barındırdığı etnik grupların -Kürt, Laz, Çerkez, Alevi gibi.- kendilerine has etnik müziklerin de bu çok kültürlü yapı içerisinde yer alması sokakla olan etkileşimi bu film projesinde ele alınan konular arasında olmasına rağmen yukarıda sokağın akışı ile ilgili bahsedilen durumdan ötürü sadece Kürt ve Laz etnik kökenli müzisyenlere bu belgeselde yer verilmiştir. Şehrin konser salonlarında icra edilen/dinlenen müzik ile sokakta icra edilen/dinlenen müziğin farklılıkları ile bunları dinleyen/izleyen insanların kültürel farklılıkları bu çalışmanın sokak gibi bir kamusal alanda geçmesinden ötürü dışarda bırakılmıştır. Bunun nedeni her ne kadar konser salonları da bir kamusal alan olarak düşünülse de bu çalışmada bahsedilen ve işlenmeye çalışılan kamusal olan sokaktır. Bu çalışmada sokak dışı diğer bir tabirle kapalı bir mekânın dışı olarak tanımlandığı için konser salonlarında icra edilen/dinlenen müzik bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Kapsam ve sınırlılıklara ek olarak vapurda ve metroda icra edilen/dinlenen müzikler bu kapsam içerisine dâhil edilmiştir. Vapur ve metro her ne kadar kapalı bir mekân gibi görünse de aslında sokakları birbirine bağlayan ve tıpkı sokak gibi içinden geçip gidilen herkesin bir yerden başka bir yere ulaşmak amacıyla kullandığı bir kamusal alan özelliği taşımasından ötürü, toplu taşıma araçları bu çalışmada sokağın bir parçası olarak kabul edilerek kapsam içerisine sonradan belgeselin anlatı aksı doğrultusunda dâhil edilmiştir. Farklı kültürlerin müzikleri ile sokağın oluşturduğu bu kozmopolit akustik mekân, sokağın ve şehrin müziği ile birleşince sokağın -aynı zamanda da şehrin- kendinde barındırdığı bu farklı kültürlerin(sokaktan gelip-geçenlerin) birbirleriyle olan etkileşimi/iletişimi bu belgesel film içerisinde hem teorik kapsam hem de filmin içeriği dâhilinde gösterilmiştir.

Maddi gerçeklik ile ideaların çatıştığı ve bu çatışmanın yol açtığı yarılmanın ortaya çıkardığı durumlar, kentin akışı içerisinde bir araya gelen insanların farklı amaç ve gailelerini gözler önüne serer. Bu belgesel sokağın müziğinin sokağın dilini yansıtır yansıtmadığını müzisyenlere ve uzmanlara sorarken aynı zamanda bu soruyu izleyiciye de sorar. Spontane bir varoluşun içerisinde gerçekleşen rastgele durum ve koşulları izleyicinin kendi entelektüel-düşünme sürecine bırakır. Bu sayede gerçekliğin farklı biçimlerde izleyicinin zihninde sürekli olarak yeniden değerlendirmesine olanak sağlar.

Bu belgesel film çalışmasına başlarken temel arayış; belirli bir zaman dilimi içerisinde sürekli olarak değışime uğrayan gerçekliğin tam olarak ne olduğu, nasıl üretildiği ve izleyiciye bu gerçekliğin beyaz perde üzerinde nasıl gösterileceği sorusuydu. Belgesele başlamadan önce farklı bir toplumsal gerçeklik hâkimdi. Bu gerçeklik ortaya çıkan Covid- 19 pandemisiyle birlikte pandemi öncesi ve pandemi sonrası olmak üzere ikiye bölündü. Her şey bir anda durma noktasına geldi. İnsanları bir araya getiren etkinlikler bir bir duraklatıldı ve askıya alındı. Bu süreç içerisinde doğal olarak *olmayan* bir sokak müziğinden bahsedilemezdi. Bu nedenle belgeselin kurgusunda değışikliğe gidildi. Fakat bu değışiklik süreci olumsuz etkilemek yerine bambaşka bir anlatının ortaya çıkmasına olanak sağladı. Belgeselin özgünlüğünü belirleyen bir kırılma noktası oldu.

Tarih, bireyin belirli bir toplum içerisinde diğer bireylerle kurmuş olduğu ilişkiler yoluyla elde edilir. Brecht kuramında gerçeği ararken bunu gerçekliğin yeniden üretilmesinde değil, şeylerin nasıl gerçekten öyle olduğu sorusunu sorarak bu gerçeği göstermeye çalışır. Bu iki önerme bu belgeselin anlatmaya çalıştığı tema doğrultusunda şöyle yeniden birleştirilebilir: Bireylerin belirli bir toplum içerisinde tarihsel bağlamda birbirleriyle kurdukları ilişki doğrultusunda sinemasal bağlamda bir gerçeklik arayışından söz edeceksek, bu gerçeği ararken şeylerin temelinde hangi dinamiklerin ne şekilde yer aldığı sorusunu sormakla başlamak zorundayız. Doğal olarak bu soru doğrultusunda tamamlanmış olan çekim biçimi ve kurgu ile aranan gerçeklik diyalektik bir dille izleyiciye bu belgesel çalışmasında yansıtılmaya çalışılmaktadır. Gerçeğin doğasına müdahale edilmeden izleyiciye sunulan görüntüler ile izleyici kendi düşünsel süreci içerisinde gerçeği aramaya yöneltilmektedir. Bu nedenle bu film çalışmasında Covid-19 salgınıyla birlikte toplumsal hayatın doğasında meydana gelen kesinti ve toplumsal akışın bir anlığına sekteye uğraması, Covid sonrası eklenen görüntüler vasıtasıyla ortaya çıkarılmaktadır. Başlangıçta bu palana göre yapılmamış olan çekimler pandemi süreciyle birlikte *spontane olarak* beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan ve bu belgesel çalışmasına eklenen görüntüler ile -tıpkı *cinéma vérité* biçiminde olduğu gibi- bir anda bu çalışmanın farklı bir noktaya evrilmesine neden olmuştur.

Makal'ın *Sinemada Tarihin Görüntüsü* adlı kitabının kapanış cümlesinde öne sürdüğü: (Makal 2014, 404)“(...) *ortadan kaybolması çok işe yarayan/yaramış bir tarih üzerine, kayboluşun gerçekliği, nedeni üzerine soru sormanın önemi, gereği olup olmadığıdır.*” önermesi üzerinde bir an için durup düşünmek gerekir. Çünkü toplum hayatında ortaya çıkan, tarih akşını bir anda mücbir bir şekilde sekteye uğratan durum ve koşullar bir yandan yeni bir tarih anlatısının oluşmasına yol açarken, öte yandan var olan gerçekliğin yeniden tanımlanmasına/üretilmesine neden olmaktadır. Burada en başından beri sorulması gereken soru şudur: Sinemanın fiziksel gerçekliği kayıt altına alan imkân ve olanakları sayesinde tarihsel bir bağlam içerisinde var olan gerçeklik ile yok olan gerçeklik arasındaki diyalektik anlatının nasıl ve ne şekilde sinemasal bağlamda kurulup, insanların zihninde bu anlatının ne şekilde tezahür edeceği sorusudur. İşte bu sorular anlatının katı bir anlatı içinde şekillenemeyeceğini göstermektedir, değişen durum ve koşullar doğrultusunda yeni anlatı imkânlarının ortaya sancılı ve zor süreçlerde de çıkabileceğini bir kez daha kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. *Einleitung in Die Musiksoziologie Zwölf Theoretische Vorlesungen*. Frankfurt: Shurkamp, 1975.
- . *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Aitken, Ian. *Encyclopedia of the Documentary Film 3-Volume Set*. Routledge, 2013.
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.
- Arant, Patricia. «Concurrence of Patterns in the Russian "Bylina".» *Journal of the Folklore Institute*, 1970: 80 - 88.
- Artun, Erman. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2005.
- Asaf, Özdemir. *Yalnızlık Paylaşılmaz*. İstanbul: Adam Yayınları, 1989.
- Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015.
- Banarlı, Nihat Sami. *Âşık Tarzı ve Saz Şairleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.
- Barbero, Jesús Martin. *Communication, Culture and Hegemony*. London and New York: Sage Publications, 1993.
- Başgöz, İlhan. *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınevi, 1968.
- Bennett, Andy, ve Ian Rogers. «Street Music, Technology and The Urban Soundscape.» *Continuum, Journal of Media and Cultural Studies*, 2014: 454-464.

- Boal, Augusto. *Ezilenlerin Tiyatrosu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000.
- Britannica*. 2019. <https://www.britannica.com/biography/Philippe-de-Vitry> (erişildi: Ocak 28, 2019).
- Brockett, Oscar. *Tiyatro Tarihi I*. Ankara: Dost Kitapevi, 2000.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2005.
- Bywater, Michael. «Performing Spaces: Street Music and Public Territory.» *Twentieth-Century Music* 3, no. 1 (2007): 97 - 120.
- Callison, Candis. *filmeditor.wordpress.com*. 28 09 2007. <https://filmeditor.wordpress.com/2007/09/28/cinema-verite-or-direct-cinema/> (erişildi: 12 10, 2020).
- Cambridge. *Cambridge Dictionary*. 2020. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/busking> (erişildi: 11 12, 2020).
- Candan, Can. «Cinéma Vérité Değil Direct Cinema.» *Altyazı Sinema Dergisi*, Şubat 2012: 76.
- Chadwick, H. M., ve N. K. Chadwick. *The Growth of Literature, Russian Oral Literature*. Cilt 2. Cambridge University Press, 2011.
- Çınar, Mavi. «Antik Yunan Felsefesinde Empodekles,Platon ve Plotinius’da Aşk Tanımları ve Aşkın Tensel Olandan Tinsel Olana Seyri.» *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019: 120-140.
- Dizdaroğlu, Hikmet. *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1969.
- Enthoven, Reginald Edward. *Tribes and Castes of Bombay*. Delhi, India: Cosmo Publications, 1975.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2006.

Erkal, Mustafa E. *Sosyoloji (Toplum Bilimi)*. İstanbul: Der Yayınları , 2012.

Etimolojیتürkçe - Musiki. 2019. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/musiki> (erişildi: Ocak 2019, 28).

Etimolojیتürkçe - Müzik. 2019. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/m%C3%BCzik> (erişildi: Ocak 28, 2019).

Fantham, R. Elaine. «Mime: The Missing Link in Roman Literary History.» *The Classical World* (The Johns Hopkins University Press), 1989: 153 - 163.

Frith, Simon. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Oxford: Routledge , 1988.

Frith, Simon. «The Discourse of World Music .» *In Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, 2000: 305 - 322.

Grekov, Boris Dmitrievich. *The Culture of Kiev Rus*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1947.

Hirsch, Lily E. «“Playing for Change”: Peace, Universality, and the Street Performer.» *American Music* (University of Illinois Press) 28, no. 3 (2010): 346 - 367.

Horsey, Jerome. *Sir Jerome Horsey's Travels and Adventures in Russia and Eastern Europe* . Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

Hughes, Dom Anselm. *New Oxford History of Music*. London, New York, Toronto: Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1954.

İlyasoğlu, Evin. *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Jairazbhoy , N.A. , ve Komal Kothari. *Par of Pabujr in Puppetry at the Smithsonian*. Düzenleyen: Jeffrey LaRich. Washington D.C.: Smithsonian Folklife Program, 1980.

- Jenkinson, Anthony. *Early Voyages and Travels to Russia and Persia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Kocatürk, Vasfî Mahir. *Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Ayyıldız Matbaası , 1963.
- Köprülü, Mehmet Fuad. *Edebiyat Arastırmaları 1- 2*. Ankara: Akçag Yayınları,, 2004.
- . *Türk Saz Sairleri I*. Ankara: Milli Kültür Yayınları, 1962.
- Kracauer, Siegfried. *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Macbean, James Roy. *Sinema ve Devrim*. Çeviren Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.
- MacKinnon, Niall. *The British folk scene: Musical performance and social identity*. Buckingham: Open University Press, 1994.
- Makal, Oğuz. *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2014.
- Malkoç, İsmail Burak. «Sokak Müzisyenlerinin Müzik Yapma Amaçları ve Mekan Seçimleri Arasındaki İlişki: İstanbul, Kadıköy Örneği.» *Online Journal Of Music Sciences*, 2018: 6-31.
- Martin, Peter. *Sounds and Society: Themes in The Sociology of Music* . Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor*. London: Penguin, 1985.
- McKay, George. «A Soundtrack to the Insurrection: Street Music, Marching Bands and Popular.» *Parallax* 13, no. 1 (2007): 20 - 31.
- Mimaroglu, İlhan. *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.
- Molloy, Margaret E. *Libanius and the Dancers*. Hildesheim, Zurich, New York: Olms-Weidmann, 1996.

- Nichols, Bill. *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
- Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes and Miracles*. New York: Cooper Square Publishers, 1963.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Nişanyan, Sevan. *Nişanyan Sözlük, Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. 29 09 2020. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=ozan> (erişildi: 09 29, 2020).
- Odabaş, Battal. «Andre Bazin.» *Sinema Kuramları 1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* içinde, yazar Zeynep Özarlan, 158. İstanbul: Su Yayınları, 2015.
- Oxford. *English Oxford Living Dictionaries*. 2018. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/medium> (erişildi: Mart 3, 2018).
- Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Öngen, Orkun. «Müzik-Toplum İlişkisi Bağlamında Sokak Müzisyenliği.» *İdil Sanat*, 2020: 1015-1026.
- Özön, Nijat. *Sinema Terimleri Sözlüğü*. Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları, 1963.
- Plato. *The Republic*. London : Harvard University Press, 1937.
- Platon. *Devlet*. Ankara: Palme Yayıncılık, 2007.
- Randel, Don Mischael. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Rocconi, Eleonara. «The Ancient World.» *The Cambridge History of Musical Performance* içinde, yazar Colin Lawson ve Robin Stowell, 209-230. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Saunders, Dave. *Belgesel*. İstanbul: Kollektif Kitap, 2014.

- Say, Ahmet. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.
- Shah, A. M. , ve R. G. Shroff. «The Vahīvancā Bāroṭs of Gujarat: A Caste of Genealogists and Mythographers.» *The Journal of American Folklore*, 1958: 246-276.
- Singh, Kumar Suresh. *People of India: Gujarat, Anthropological Survey of India*. Mumbai: Popular Prakashan, 2003.
- Skomorokhi. *popflock.com*. 2019. <http://www.popflock.com/learn?s=Skomorokhi> (erişildi: Şubat 2019, 1).
- Sokolov, Y.M. *Russian Folklore*. Rockville, MD, United States: Wildside Press, 2012.
- Soykan, Ömer Naci. *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017.
- TDK. *Büyük Türkçe Sözlük* - TDK. 28 Mart 2018. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime (erişildi: Ocak 1, 2019).
- Thompson, Gordon. «The Bāroṭs of Gujarati-Speaking Western India: Musicianship and Caste Identity.» *Asian Music*, 1992: 1-17.
- Vardar, Bülent. *Sinemada Ses ve Müzik*. İstanbul: Es Yayınları, 2009.
- Vasmer, Max. *Russisches Etymologisches Wörterbuch*. 3 cilt. Heidelberg, : French & European Pubns, 1955.
- Weber, Max. *Ekonomi ve Toplum*. Cilt I. İstanbul: Yarı Yayınları, 2012.
- West, Martin Litchfield. *Ancient Greek Music*. Oxford : Clarendon Press, 1993.
- Yalın, Celal Oktay, ve Aslı Güngör. «Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati.» *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde, yazar Zeynep Özarslan, 77 - 92. İstanbul: Su Yayınları, 2016.

- Yarman, Ozan. «Alaturka Müziğın Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme.» *Researchgate*. Aralık 2017.
https://www.researchgate.net/publication/322071378_ALATURKA_MUZIG_IN_YASAKLANMASINDA_ATATURK_BELGELER_ZEMININDE_BIR_COZUMLEME_--_Konservatoryum (erişildi: Şubat 1, 2019).
- Zguta, Russell. «Skomorokhi: The Russian Minstrel-Entertainers.» *Slavic Review*, no. Vol. 31 No. 2 (1972): 297-313.



EKLER

Ek-1: Set Fotoğrafları





