

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

**BİR KÜLTÜREL ‘ALAN’ OLARAK ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ: İZMİR
ÖRNEĞİ**

HAZIRLAYAN
Nazan Eren

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Bir Kültürel ‘Alan’ Olarak Elektronik Dans Müziği: İzmir Örneği” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22/10/2019

Nazan Eren

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nazan Eren'in "Bir Kültürel 'Alan' Olarak Elektronik Dans Müziği: İzmir Örneği" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Popüler müzik türleri arasında incelenmesi en güç türlerden biri elektronik dans müziğidir. Bunun nedeni bilgisayar teknolojilerindeki değişimlerin ve sosyal medya kullanımındaki artışın bu türü tanımlamayı zorlaştırmasıdır. Buna rağmen popüler kültür çalışmaları, tanımlanması zor olan bu alana dair teorik yaklaşımlar geliştirmeyi mümkün kılmıştır. Popüler kültür çalışmaları iki hatta ayrılmaktadır. Bunlardan ilki olan Frankfurt Okulu, popüler kültür ürünlerinin ticari ve ideolojik temellerine vurgu yapar. İkinci hattı oluşturan İngiliz Kültürel çalışmaları ise kültürel ürünlerin insanların dâhil oldukları topluluk, sınıf ve etnik gruplarla ilişkisine odaklanır. Ancak, Frankfurt Okulu popüler kültür ürünlerinin tüketilme süreçlerine odaklanır ve bu süreçte yer alan öznelere edilgen tüketiciler olarak konumlandırır. İngiliz Kültürel Çalışmaları ise öznelere üretim süreçleri açısından yaklaşır ve onları üretim sürecindeki etkin aktörler olarak ele alır. Özneyi konumlandırma konusundaki bu farklılık kültürel üretim alanındaki ilişkiselliğin gözden kaçmasına neden olmaktadır.

Bireylerin üretim sürecine rahatlıkla dâhil olabildiği bilgisayar çağında, elektronik dans müziği gibi yeni ve yayılmakta olan bir alanı incelerken ilişkiyel düşünmek elzemdir. Bu bağlamda, Pierre Bourdieu'nün ilişkiyel olarak oluşturduğu habitus, sermaye ve alan kavramları, ilişkiyel anlamayı sağlayacak kavramlar olarak karşımıza çıkar. Örneğin, habitus kavramı bir popüler kültür ürününe dair beğenin altında yatan öznel ve nesnel yapıları işaret ederken, bu beğenin sahibi olan öznelere iradesini de hesaba katar. Ancak bu irade öznelere sahip olduğu sermaye biçim ve hacmiyle ve içinde bulundukları alanla ilintilidir. Dolayısıyla, bu öznelere herhangi bir elektronik dans müziğini dinlemeye veya icra etmeye karar verdiklerinde, bir yandan sahip oldukları sermaye biçimleri aracılığıyla ait oldukları alanın kurallarını ve sınırlarını belirlerken diğer yandan da ona tâbi olurlar.

Dinleyiciler, dj'ler veya prodüktörler, organizatörler veya mekân sahiplerinden oluşan öznelere elektronik dans müziğinin sınırlarını belirleme konusundaki mücadelesi ve bu süreçte çeşitli alt türlerin ortaya çıkışıyla bu sınırların muğlaklaşması Bourdieucü anlamda bir 'özerk' alan anlayışını zorunlu kılmaktadır. Bu durum ise

elektronik dans müziğinin bir kültürel ‘alan’ olarak ele alınmasının en büyük gerekçesidir.

Anahtar Kelimeler: Habitus, Sermaye, Alan, Elektronik Müzik Tarihi, Elektronik Dans Müziği.



ABSTRACT

Among the popular music genres, electronic dance music is one of the most difficult genre to examine. Changes in computer technologies and the increase in the use of mass media make it difficult to define this type. Nevertheless, popular cultural studies have made it possible to develop theoretical approaches about this difficult-to-define field. Popular Culture Studies are divided into two lines. The first, the Frankfurt School, emphasizes the commercial and ideological foundations of popular cultural products. The second line, British Cultural Studies, focuses on the relationship of cultural products with the community, class and ethnic groups of people. However, while first one focuses on the consumption of popular cultural products and positions the subjects as passive consumers, the latter examine subjects in terms of production processes and treats them as active actors within the production. This difference in subject positioning leads to the ignorance of relationality in the field of cultural production.

In the computer age in which individuals can easily participate in the production, it is essential to think relationally when examining a new and expanding field such as electronic dance music. In this context, the concepts of Habitus, Capital and Field, which Pierre Bourdieu creates relationally, appear as concepts that will provide relational understanding. For example, while the concept of Habitus points to the subjective and objective structures underlying the taste of a popular cultural product, it also takes into account the will of the subjects who own it. However, this will be related to the form and volume of capital of the subjects and the field in which they are situated. So, when these subjects decide to listen or perform any electronic dance music, on the one hand, they determine the rules and boundaries of the field to which they belong through the forms of capital they possess, and on the other hand, they are subject to it.

The struggle of subjects consisting of listeners, DJs or producers, organizers or space owners to determine the boundaries of electronic dance/music and the ambiguity of the boundaries with the emergence of various subgenres in this process necessitates a

Bourdieuian sense of ‘autonomous’ field. This is the main reason for examine electronic dance music as a cultural ‘field’ in this study.

Key Words: Habitus, Capital, Field, Electronic Music History, Electronical Dance Music.



ÖNSÖZ

Türkiye’de yeni ve çok nadir çalışılan bir alan olan elektronik dans müziğini tez konusu olarak çalışmaya karar verdiğimde kafamda çok farklı bir teorik çerçeve vardı. Bu elektronik dans müziğin gerek ortaya çıkış serüveni gerekse örneklerini okuduğum farklı kültürlerdeki pratikleri dolayısıyla alanda karşılaşacağımdan şüphe duymadığım belli fikirlerle alana çıktığımda karşılaştığım şey, teorinin her zaman pratiği kavramada yeterli olmadığı aksine alana bambaşka değerler yüklemeyi zorunlu kıldığıydı. Alan bana teorinin dışına çıkmayı dayattığında ise yönümü kaybetmiş hissettim. Çünkü akademik görme biçimleri bilinen, kabul gören anlayışları onaylamaya ve yeniden üretmeye meyleder. Dolayısıyla tüm zorluğuna rağmen sürekli içinde bulunduğum yapıyı da işin içine dâhil ederek gündelik hayatın bilinen kabul gören anlayışlarından kopmaya çalışırken nasıl bir güzergâh izlemem gerektiğini bir türlü kavrayamadım.

Tezime karar verdikten sonra izlediğim yol biraz Bourdieücü bir seyahat oldu. Çünkü alanda yaşadığım teori-pratik ayrımı başka bir teorik çerçevenin peşine düşmekten ziyade tam da bu ayrımın sosyal olguları kavramada nesnel olmayı vaat ettiği fakat bu ayrımın yanıltıcılığına düşerek nesnellikten uzak bir çalışmayı yürütmeyi dayattığını kavradım. Bu nedenle tezi yazmaya başladığımda teori-pratik ayrımına düşmeden alan deneyimlerini aktarabileceğim en uygun yolu bulmaya çabaladım. Tezin bu kadar uzun sürmesindeki başlıca nedenlerden biri tam da Bourdieücü anlamda bilimsel bilgiye ulaşmanın (ikili karşıtlık tuzağına düşmeden) zorluğunu kavramış olmaktı. Sürekli yinelenen araştırma çerçevesi ve kendine dönük sorgulamadaki zorluk bilimsel bilgiye ulaşmadaki tüm motivasyonlarımı yıktı.

Bugün hala, bu tezi bitirmiş ve savunmak için hazırlanıyorken bile içimde bitmemişlik, çalışmaya yönelik bir şeylerin eksik kaldığı duygusunu taşısam da en nihayetinde yapmakla yükümlü olduğum anlama ve anlatmaya çabalama elektronik dans müziğin bir yönünü keşfetme açısından faydalı olacaktır diye düşünüyorum. Tabi ki bu alana dair farklı çalışmaların farklı bağlamlarda gerçekleşecek anlamlandırmaların mevcut çalışmayı geliştireceğine hiç kuşku yoktur.

Bu uzun ve aslında hala devam eden zorlu süreçte bana eleştirel düşünmeyi öğreten ve bunu yaparken yolumu kaybetmememi sağlayan sevgili danışmanım Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu başta olmak üzere tüm hocalarıma; entelektüel çabaları ve çalışmalarıyla beni teşvik eden arkadaşlarım Hüseyin Deniz Özcan, Ozan Başdaner ve Semih Bilgin'e; çalışma sürecinde alana dair ufkumu genişleten görüşmecilerime ve hayatım boyunca verdiğim her kararın destekçisi olan aileme teşekkür ediyorum.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER / FOTOĞRAFLAR / TABLOLAR / ŞEKİLLER VB. LİSTESİ	xii
 GİRİŞ	 1
 1. BÖLÜM: PIERRE BOURDIEU’NÜN SOSYAL TEORİSİ VE KAVRAMSAL ARAÇLARI	 5
1.1. Habitus	11
1.2. Sermaye.....	16
1.2.1. Ekonomik Sermaye	19
1.2.2. Kültürel Sermaye	20
1.2.3. Sosyal Sermaye	21
1.2.4. Sembolik Sermaye	22
1.3. Alan.....	24
2. BÖLÜM: ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ: TARİHİ, TANIMI VE TÜRLERİ	31
2.1. Elektronik/Dans Müziğin Tarihsel Gelişimi	31
2.1.1. Deneylerin Peşinden.....	31
2.1.2. Elektronik Müzik Hareketi.....	40
2.1.3. Dijital Sentez ve Bilgisayar Müziği	47
2.1.4. Elektronik Müzik Unsurlarının Farklı Kullanımları	51
2.2. Elektronik Dans Müziği	53
2.2.1. House	57

2.2.2. Techno.....	60
2.2.3. Trance.....	62
2.2.4. Minimal, Ambient ve Chill-out.....	64
3. BÖLÜM: KÜLTÜREL BİR ‘ALAN’ OLARAK İZMİR’DE ELEKTRONİK/DANS MÜZİĞİ	66
3.1. Türkiye’de Elektronik/Dans Müziğın Kısa Tarihi	67
3.2. Bir Kültürel Alan Olarak Elektronik/Dans Müziğı: İzmir Örneğı	70
SONUÇ.....	83
KAYNAKÇA.....	86
ÖZGEÇMİŞ	

**RESİMLER / FOTOĞRAFLAR / TABLOLAR / ŞEKİLLER VB.
LİSTESİ**

Tablo 1- Elektronik müzik teknolojisinin altı nesli (Holmes, 2016: Earliest experiments, para. 11.32) 34

Şekil 1- Ishkur's Guide to Electronic Music V2.5. (Taylor, 2013) 60



GİRİŞ

Bu tezin amacı İzmir ‘deki elektronik dans müziği etkinliklerine odaklanarak, kültürel bir alan olan elektronik dans müziğinin ve türlerinin sınırlarının belirlenmesi mücadelesinde organizatörlerin, DJ’lerin ve dinleyicilerin habitus ve sermaye biçimleriyle alan arasındaki ilişkiselliği ele almaktır. 2000’li yıllarda İzmir’de yavaş yavaş gelişmeye başlayan elektronik dans müziği günümüzde Avrupa’daki örnekleri kadar yaygın olmasa da birçok etkinlikte çalınan müzikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugün İzmir’de özellikle kulüpler, elektronik müzik festivalleri ve plaj partilerinin yanı sıra mekânların düzenlediği kermeslerde, kafelerde ve küçük toplulukların bir araya geldiği etkinliklerde elektronik dans müziği yapan DJ seti görmek mümkündür.

Mekânların ve anların çeşitliliğine göre çalınan elektronik dans müziği türleri farklılık göstermektedir. Örneğin her ne kadar elektronik dans müziği türü olarak ele alınsa da bazı türler (Ambient, IDM, Experimental, Minimal, New Age vd.) dans etmek için uygun değildir. Dolayısıyla etkinliğin türü ve mekân, çalınacak müziği belirlemektedir. Aslında bu, organizatörler, DJ’ler ve dinleyicilerin yani öznelere sahip olduğu sermaye biçimleri aracılığıyla (ne tür müziğin etkinliğe ya da mekâna hitap ettiği, mekânların giriş ücretleri, dinleyicilerin sahip olduğu giyinme tarzları, arkadaş çevresi vb.) belirlenir ki bu da alanın sınırlarını ve kurallarını inşa eder.

Tezin birinci bölümünde tam da alanın kurallarının inşa edilme sürecinde bireylerin sahip olduğu habitus ve sermaye biçimlerinin aynı anda hem alanın sınırı hem de onun dönüştürücü gücü olmasına değinilmiştir. Bourdieu’nün ilişkisel kavramları olan habitus, sermaye ve alan, elektronik dans müziğinin müzikal ve sosyal saiklerini anlamak için ele alınırken bu kavramların ancak alan verileriyle anlam kazanacağını vurgusu yapılmıştır. Bu vurgu, sosyal bilimlerde araştırma yöntemi olarak bir zorunluluğa işaret etmektedir. Hâlihazırda inşa olan teorinin yeniden inşasında tekrara düşmemek ve hakikate en yakın bilgiye erişmek için alan verileriyle teorinin yeniden anlamlandırılmasıdır. Dolayısıyla ilişkisel bir anlama gerektirir. Öte yandan, Bourdieu’nün alan teorisi, habitus ve sermaye dışında doxa, illusio, ekonomizm, beğeni, iktidar, sınıf, pratik, strateji gibi birçok kavramı içerdiğinden alan teorisi bütünsel bir

kavrayışı da zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle tek başına alan kavramını ele almak eksik bir sunuş olacağından birinci bölüm esasen Bourdieu'nün sosyal teorisini anlamaya yönelik bir bölüm olmuştur.

Alan teorisinin en önemli özelliği, alanın sınırlarını belirleyen şeyin belli bir yapı olması değil tarihsel olarak inşa edilen esnek ve dinamik bir yapı olarak tanımlanıyor oluşudur. Yani sabit ve değişmez gibi görünen alanın kuralları ve dolayısıyla sınırları alandaki mücadeleler aracılığıyla değişir ve sürekli yeniden belirlenir. Bu mücadeleler ise sermaye biçimlerinin sağladığı konumlar arasındaki 'tarihsel' bağlantılar aracılığıyla sürdürülmektedir. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde, bugün özellikle bazı alt türleriyle Batı Sanat Müziği ile arasında ilişki kurmaya çalışan elektronik dans müziğinin tarihsel gelişim süreci ele alınmaya çalışılmıştır.

Elektronik cihazların gelişimi ve bunların sanat alanının söz söyleyenleri tarafından kullanılması ve geliştirilmesiyle ilişkili olarak elektronik dans müziği türleri arasında tarihsel bağlantılar kurulmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle ikinci bölümde hem teknolojik gelişmelerin alandaki seyrine hem de bu gelişim sürecindeki sanatçıların fikirleri, amaçları ve hedeflerine değinilmiş ve akabinde bu sanatçıların ortaya koydukları mücadele biçimleri ele alınmıştır. Öte yandan tezin çekirdeğini oluşturan elektronik dans müziğinin sınırlarını belirleme mücadelesinde önemli bir unsur olan 'ayırım'ların nasıl ve neden ortaya çıktığı meselesine değinilmiştir. Neredeyse tüm müzik türleri 'popüler' olandan (buradaki popüler kavramı ticari, ana akım, medyatik, sahte olana işaret etmektedir) kendini ayırma eğiliminde olduğu gibi türün özgünlüğünü, meşruiyetini ve dolayısıyla varlığını bu şekilde inşa etmektedir.

Birçok alt türe sahip ve neredeyse her gün yeni bir alt türün ortaya çıktığı elektronik dans müziğin, bugün tüm örneklerinin tek bir kavram altında açıklamaya çalışmak oldukça güçtür. Kaldı ki şimdiye kadar şemsiye terim olarak kullanılan elektronik dans müzik (EDM) kavramının bir alt tür olarak ortaya çıkması ve popüler olanı tanımlaması dolayısıyla kavramsal bir karışıklığın varlığından bahsedilebilir. Örneğin bir psy trance dinleyicisine "EDM dinliyor musun?" diye sorulduğunda "hayır" cevabını almak kaçınılmazdır. Çünkü dans için müzik yapmanın olumsuz anlamlar

yüklendiği alanda dans edilen bir müzik dahi olsa tercih edilen müziğin dans müziğinden ayrılması eğilimi gösterilmektedir. Bunun yanı sıra daha önce de değinildiği gibi ortaya çıkan yeni türlerin her biri yalnızca dans amacıyla da ortaya çıkmamaktadır. Dolayısıyla McLeod'un önerdiği elektronik / dans müziği kavramı alanı tanımlamak açısından faydalı görünmektedir. McLeod, arada kullanılan taksim işaretinin hem 've' hem de 'veya'yı içerdiğinden kullanmayı uygun görmüştür (McLeod, 2001: 60). Öte yandan bazı çalışmalarda bu ayrım, 'EDM' veya 'EDM Pop' olarak ya da 'EDM' veya 'EDM Festival' olarak da karşımıza çıkmaktadır (Galvez, 2017: 150).

Küresel bir fenomen olarak görülse de elektronik/dans müziğin yerel özellikler taşıdığı aşıkardır. Tezin üçüncü bölümü elektronik/dans müziğin Türkiye'deki gelişimini ve günümüzde geldiği noktayı ele almaktadır. Özellikle tezin alan çalışmasını oluşturan İzmir'de, bugün elektronik/dans müziğin hangi mekânlarda ve kimler tarafından ve hangi organizasyonlar aracılığıyla icra edildiğine odaklanmaktadır. Öncelikle şuna değinmek gerekir ki İzmir'de yürütülen bu çalışma 2016 ve 2019 yılları arasında yapılan gözlemlere dayanmaktadır. Yapılan gözlemler sonucu elektronik/dans müziğin İzmir'in yerel kültürel unsurlarını taşıdığı ve dolayısıyla kültürel bir alan olarak ele alınması gerekliliği doğmuştur. Bu minvalde bugün İzmir'de elektronik/dans müziğin gelişiminde ve yaygınlaştırılmasında önemli rollere sahip DJ/prodüktör, dinleyici ve oraganizatörlerden oluşan toplamda yedi kişiyle yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla derinlemesine görüşme yapılmıştır.

Bu görüşmeciler, alanın çok geniş olmaması ve alan içinde sosyal ağların daha baskın bir iletişim biçimi olmasından kaynaklı olarak kartopu tekniğiyle belirlenmiştir. Bu şekilde bir çeşit güven ortamının da sağlandığı bu görüşmelerde alana dair tüm unsurlar -özellikle uyuşturucu kullanımına yönelik- rahatça konuşulabilmiştir. Öte yandan tezin amacını oluşturan elektronik/dans müziğini Bourdieucü anlamda bir alan görmek için bu sosyal ağın öneminin farkında olunmalıdır. Sosyal sermayenin diğer sermaye biçimleriyle olan ilişkisi aracılığıyla alanının sınırlarını belirleme mücadelesinde kilit bir rolü vardır. Nitekim araştırmaya başlarken bu sosyal ağa dâhil

olmak için çeşitli yöntemler izlenmiştir. Bunun en önemli ayağını ise sosyal medya oluşturmuştur.

Bugün sosyal medyanın geldiği nokta onu her çalışma için mecburi bir uğrak haline getirmektedir. Sosyal ilişkilerin sağladığı sermaye biçimi bugün bir şekilde sosyal medya aracılığıyla sağlanmaktadır. Facebook, Instagram ve Twitter'ın yanı sıra müzisyenler için vazgeçilmez olan Spotify ve Soundcloud bu ağa dâhil olmanın zorunluluğudur. Neredeyse tüm DJ ve prodüktörlerin aktif olarak kullandığı ve kendini tanıtmanın da bir yolu olarak gördüğü sosyal medya herkesin ulaşabildiği bir ağ olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bugün sosyal sermayeyi edinmenin bir yolu da sosyal medyadan geçmektedir.

Sonuç olarak bir kültürel alan olarak elektronik/dans müziğinden bahsettiğimizde her ne kadar sınırları belirli ve belli kurallara sahip özerk bir alandan söz ediliyormuş gibi anlaşılsa da neredeyse her gün yeni bir türün ortaya çıktığı ve insanların 'kolaylıkla' dâhil olabildiği bir alan olarak sınırları sürekli yeniden inşa edilmektedir. Bu nedenle kullanılan kavramların bu yeniden inşa sürecine dâhil edilmeleri ve yeniden tanımlanmaları zorunludur.

1. BÖLÜM

PIERRE BOURDIEU'NUN SOSYAL TEORİSİ VE KAVRAMSAL ARAÇLARI

1. PIERRE BOURDIEU’NUN SOSYAL TEORİSİ VE KAVRAMSAL ARAÇLARI

Bu bölümde, çalışma boyunca çalışmanın kendisine dönük bir sorgulamayı da zorunlu kılan Pierre Bourdieu’nün sosyal teorisi ve her kullanımda yeniden tanımlanmaya ihtiyaç duyan kavramları ele alınmaya çalışılacaktır.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Bourdieu, sosyal teorisini ve kavramlarını soyut teorik bir tanımlamadan imtina ederek ortaya koymaya çalışmıştır. Çünkü ona göre “sadece söylemin erdemi aracılığıyla, ortaya konmaya çalışılan sosyal teori ilkelerinin ve içinde cisimleştiği pratik elverişliliklerin aktarılabilmesine imkân yoktur” (Bourdieu, 1995: 10). Ne kadar kaçınılsa da teorik (söylemsel) olarak açıklanan her ilke ve kavram anlamının sınırlılığıyla şekillendiğinden, her anlama çabasında bu ilke ve kavramları sınırlar ve sabitleyiz. Bu nedenle Wacquant’ın da belirttiği gibi “aydınlatıcı bir analogiyle zorlama bir asimilasyon arasında var olan o ince çizginin” farkında olunmalıdır (Wacquant, 2014b:16).

Anlama adına yapılan her analogi, teori ilkelerini ya da kavramları asimile etmeye meyyleder. Oysa “Bourdieu’nün, yinelemeli ve spiral düşünce tarzı, analitik zaman ve mekân boyunca açıldıkça, sürekli olarak aynı sorun, nesne ve görünüm yumağına geri döner ve onu gözden geçirir”. Fakat teorik olanın doğası gereği bu bölümde kavramlar ele alınırken belli bir düzen ve sırayla ele alınıp açıklanacağından yani “çizgisel sergileme tekniğinin” dışına çıkılamayacağından Bourdieu’nün sosyal teorisi ve kavramlarını belli bir zaman ve mekânda tutarak sabitlemiş olacağız. Bu, tam da Bourdieu’nün aşmaya çalıştığı ve sosyal bilimcinin içine düşmekten imtina etmesi gereken çelişkidir. Ancak her ne kadar çalışmanın bu ilk bölümünde onun teorisi ve kavramları belli bir ‘eşzamansallık’ içinde sunulacak olsa da bu ilke ve kavramların sabit, değişmez olmadıkları akıldan çıkarılmamalıdır (Wacquant, 2014b:16-17).

Bourdieu’nün sosyal teorisini anlamak zordur. Esasen bu zorluk, sabit bir teorik kavrayışın akabinde içine düşülen teori-yöntem ayrımından kaynaklanır. Bourdieu’nün tüm bilimsel girişimi, toplumsal dünyanın en derin mantığının ancak tarihsel olarak konumlanan ve zamanı belli olan ampirik bir gerçekliğin içine dalındığı

takdirde kavranabileceği kanaatinden esinlenir (Bourdieu, 1995: 16). Aksi halde tek başına teorik kavrayışın veya ifadenin kendi hikâyesini anlatmaktan (*de te fabula narratur*) öte bir şey olamayacağını belirtir. Çünkü ona göre ampirik araştırmalarda dahi örneğin “bir ölçü biriminin seçilmesi, bir kodlama kararı, bir göstergenin inşası ya da soru formuna bir başlığın dahil edilmesinde, bilinçli ya da bilinçdışı teorik seçimler söz konusudur” (Wacquant, 2014b: 36).

Bu sebeple Bourdieu, “entelektüel evrenin hala basit skolastik bir kanonik teoriler derlemesi olarak anlaşılan akademik teorilerin egemenliği altında” olduğunu düşünür (Bourdieu, 2014b: 35). Örneğin sosyal bilim araştırmalarında araştırma nesnesinin belirlenmesi için gerçekliğe ters düşme veya ampirik bir geçersizliğe düşme tehlikesine rağmen ‘gerçeklikten’ kopmak gerekir. Çünkü üniversitelerde öğretilen metodolojik doxa gerçeklikten kopulması pahasına bilimsel disipline itaati zorunlu kılar. Bu nedenle “gündelik kabulleri bilimsel tanımlara dönüştürerek sağ duyusal ve gündelik söylemin inşalarını basitçe doğrulayan araştırmalar, özellikle bilimsel disiplinin daha yüzeysel kurallarına kesin olarak uyduklarında, her zaman bilimsel topluluk ve onların izleyicileri tarafından onaylanma şansına sahip” olur. Oysa burada varlığını sürdüren yanlış sözde ‘bilimsel’ inşaların dışına çıkılması halinde araştırmanın ‘keyfi olma’ suçlanmasıyla karşı karşıya kalmasıdır (Bourdieu, 2014b: 39).

Bourdieu buna kendiliğinden sosyoloji (burada sosyal bilimlere dahil tüm alanlardan bahsedebiliriz) diyor ve ona göre her bilimsel çalışmada kendiliğinden sosyoloji bir şekilde ortaya çıkıyorsa bunun nedeni “pratiklerini sosyolojik bilgi kuramının temel ilkelerine tabi kılmayı beceremeyen sosyal bilimcilerin ister istemez naif bir eylem felsefesine ve öznenin eylemiyle olan ilişkisinin felsefesine dönmeleridir” (Akt. Göker, 2014b: 527).

Şunu özellikle belirtmek gerekir ki Bourdieu’ye göre de bilimsel bilgi, sosyal gerçeklik içinde hazır bulunan sosyolojik olguların ele alınmasıyla üretilen bilgi değil, sosyal gerçekliğin “ele geçirilmesi, inşa edilmesi ve betimlenmesiyle elde edilen bilgidir” (Akt. Wacquant, 2014a: 59). Bu nedenle bilimsel bilginin elde edilmesinde inşadan bağımsız, salt bir nesnellik arayışı Bourdieu’nün aşmaya çalıştığı ikili karşıtlık

tuzakına düşmeye sebep olur. Çünkü ona göre toplumsal yapı bu ikili özelliğiyle var olur. İlki sermaye türlerinin dağılımı tarafından oluşturulan ‘ilk düzey nesnellik’, (örneğin, bir araştırma için araştırmanın bütçesinden tutunda alanın kurallarını belirleyenlerin, söz hâkimiyeti olanların çalışmanın teorik çerçevesini belirlemesine kadar) ikincisi toplumsal aktörlerin eylemlerinde var olan zihinsel ve bedensel şemalar biçiminde ‘ikinci düzey nesnelliktir’ (örneğin, araştırmacının fikirlerinin oluşması ve gelişmesini sağlayan hâkim paradigmlar) (Wacquant, 2014b: 17). Bu nedenle Bourdieu, “zamansal bir boyutta araştırılan toplumsal yapıların, tarihsel gelişme ve mücadelelerin ürünleri olduklarının akılda tutulması” gerektiğini belirtir (Bourdieu, 2014b: 42). Elde edilen bilgi bu nesnel konumların çıktısı olarak görülmelidir.

“Toplumsal uzam beni bir noktaymışım gibi yutar. Ama o nokta bir görüş açısidir, toplumsal uzam içinde konumlanan bir noktadan hareketle edinilen bir görüşün, hangi nesnel konumdan hareketle alınmışsa, biçimi ve içeriğiyle o konum tarafından belirlenen bir perspektifin kökenidir. Toplumsal uzam, tam da, ilk ve son gerçekliktir çünkü üstüne üstlük, toplumsal eyleyicilerin kendisine ilişkin olarak sahip olabilecekleri tasarımları da belirler” (Bourdieu, 1995: 28).

Bourdieu’ye göre, bilimsel bilgi her ne kadar inşa içeriyor olsa da herhangi bir bilgi değildir; gerçekliğin bir yönünün keşfine götüren yolda, belli ilke ve yöntemlerle ve verili bazı tarihsel koşullar altında rasyonel bir güzergâh olarak değerlendirilmelidir (Ünsaldı, 2018: 22). Ancak bu güzergâh “toplumsal yapıların, o yapılara uyan pratikleri doğuran ve böylece onların yeniden üretimine katkıda bulunan yatkınlıklar sistemiyle (habitus) donanmış failler üreterek kendini yeniden üretmeyi sağlayan yasaların incelenmesiyle belirlenebilir” (Akt. Swartz, 2011: 19). O halde bu yatkınlıklar sistemiyle donanmış faillerin, bilimsel bilgi (hakikati) elde edebilmek için yapının dışına çıkması elzemdir. Ancak bu, Bourdieu’ye göre pek mümkün değildir. Öyle ki hakikatin ele geçirilmesi (nesnelleştirilmesi) için tek şans, bu nesnelleştirmeyi gerçekleştirirken başvuru olan işlemlerin ‘mümkün olduğunca’ eksiksiz bir biçimde nesnelleştirilmesidir (Bourdieu, 2017: 26).

Bu nesnelleştirme için Bourdieu’nün sosyal bilim anlayışını ve çalışma biçimini doğru kavramak gerekir. O kendi çalışmaları ve ortaya koyduğu kavramları üzerine sürekli düşünerek onları yeniden gözden geçirmiştir. Örneğin sosyal bilimlerde

yaygın bir skolastik alışkanlık olan kavramların keskin tanımlarını vermek yani kapalı kavramlar kullanmak yerine onların tanımlarının sistemsel olması ve ampirik kullanımlarla içerik kazandırılması gerektiğini savunmuştur (Akt. Göker, 2014a: 278). Yani katı, değişmez ve sınırları belirli kavramlar kullanmanın, ampirik çalışmaların gerçeklikleriyle bağını koparmış kuramsal bilginin ötesine geçemeyeceğini vurgular. Her ne kadar kavramların her ampirik araştırma yani pratik aracılığıyla yeniden tanımlanması, onları soyut kavramlar olarak muğlak bıraksa da Bourdieu’ye göre “kuram ve analitik araçlar arasındaki diyalektiğin bilincinde olunarak bu araçlar epistemolojik olarak biçimlendirilmeli ve kullanılmalıdır”. Çünkü bu şekilde kavramların yeniden tanımlanması ve kullanımı totolojik bir tekrardan ziyade çalışmayı güçlendiren bir durumdur (Göker, 2014b: 530).

Bu çerçeveden bakıldığında, “Bourdieu’nün kavramlarla pragmatik bir ilişki içinde olduğunu görürüz: Onlara sorunları çözmeye yardım eden ‘alet kutusu’ muamelesi yapar”. Ancak her ampirik araştırmada kavramların yeniden tanımlanma gerekliliği buradaki pragmatizmi sınırsız bir kavramsal eklektizme dönüştürmez (Wacquant, 2014b: 35). O, her çalışmada kavramların ampirik verilerle ve birbiriyle olan ilişkisi içerisinde ne ifade ettiğinin belirlenmesi gerektiğini vurgular. Aksi halde çalışmanın bir tarafta pratikten bağımsız teorik kavramlar seti diğer tarafta sayısal olarak ne kadar büyük bir kesinlik taşırsa taşırsın anlamdan bağımsız istatistiki sonuçlardan başka bir şey olamayacağını belirtir (Bourdieu, 2017: 34). Bu bağlamda kendi kavramlarının dahi “oluşturdukları kuramsal dizgeden yalıtılmış halde” kullanılması veya tanımlanması ilişkisel olmayan sınırsız bir kavram havuzundan başka bir şey ifade etmez (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 80). Bu nedenle Bourdieu’nün kavramlarını tek tek ele alıp işlemek yararlı gibi görünse de ilişkisel bir kavrayış zorunludur. Özellikle şunu belirtmek gerekir ki onun temel kavramları olan “habitus, sermaye ve alan birbirleriyle içsel bir ilişki içindedir, zira onların her biri tüm analitik gücünü sadece diğerleriyle birlikte kazanır” (Wacquant, 2014a: 65). Bu nedenle Bourdieu’nün kavramlarını birbirinden bağımsız, basit bir tanımlamayla ele almak neredeyse imkânsızdır. Dolayısıyla her kavram açıklanırken zorunlu olarak diğerleri ile ilişkisi içinde ele alınır.

Aslında bir kavram stratejisti olan Bourdieu kavramları açık bırakarak yani her yeni çalışmada yeniden tanımlanmalarını şart koşarak birbirine karşıt bakış açılarıyla arasına mesafe koymaya çalışmıştır (Swartz, 2011: 16). O, sosyal bilimlerde hâlihazırda varlığını sürdüren bu bölünmelere ve yerleşik düşünce tarzına karşı mücadele eder. Çünkü Bourdieu'ye göre, sosyal olguların inşa içermeyen nesneleştirilebileceği yani onların 'şeyler' olarak ele alınabileceği fikri, aslında bilginin, bilen durumundan bağımsız var olabileceğini savunur ve nesneyi nesne yapan şeyi (yani inşayı) göz ardı etmeye neden olur. Diğer taraftan sosyal olguların faillerin eylemlerine indirgendiği durum da yani bilginin bilen ürün olduğu fikri “sosyal bilimleri, sosyal öznel tarafından çıkarılan özetin özetini çıkarmaktan ibaret hale getirir” (Bourdieu, 2014a:193). Kısacası sosyal bilimlerdeki bu karşıtlık sosyal bilimciyi yalnızca teorisinin teorisini yapmaya sevk eder. Oysa akıldan çıkarılmaması gereken şey “gözlemlerin (ampirik olanın) her zaman teoriler, teorilerin de gözlemler tarafından üst-belirlendiğidir” (Akt. Vandenberghe, 2012: 390).

Bourdieu'ye göre bu bölünmelerin toplumsal temeli olmasına karşın aslında hiçbir bilimsel temeli yoktur. Ona göre var olan bu karşıtlıklar yapay oldukları kadar tehlikelidirler (Bourdieu, 2014a: 75). Çünkü var olan bu ikili karşıtlıklar, gerçekliği inşa eden araçları (yani teoriler, kavramsal şemalar, soru formları, veri setleri, vs.) inşa ederler (Bourdieu, 2014b: 40). Tam da bu nedenle aşılması zorunludur. Çünkü teori-metodoloji ayrımı, araştırmanın iki ayrı aşaması ve sürecini ifade ediyor gibi görünse de bu bölünmenin kendisi, daha önce de değindiğimiz gibi var olan insanın gözden kaçmasına sebep olur. Bourdieu bu karşıtlıklar içinden yürütülen araştırmalar için Kant'ın ilkesini biraz değiştirerek şu tanımlamayı uygun bulur; “ampirik araştırmadan yoksun teori boş, teoriden yoksun ampirik araştırma kördür” (Bourdieu, 2014b: 35 - 36). Dolayısıyla bilimsel bir araştırma için bu süreçlerin birbirleriyle ilişki içinde olması zorunludur.

Bourdieu'ye göre aşılması gereken birçok karşıtlık mevcuttur. Teorisizm ve ampirizm bunlardan yalnızca biridir. Bu ikilikler, materyalizm – idealizm, yapısalcılık - varoluşçuluk, pozitivist - yorumcu paradigma, fail - yapı, ekonomizm – kültür, mikro - makro analiz, katılımcı - dışarıdan gözlemci gibi karşıtlıklar olarak da ifade edilebilir

(Swartz, 2011: 80). Ancak Bourdieu'ye göre en temel ikili karşıtlık öznelcilik ve nesnelciliktir. Bu temel karşıtlık diğer tüm bilimsel karşıtlıklarla paralellik içindedir. Nesnelciliği kısaca yapıların, eylem ve pratikleri yapılaştırdığını ve nesnel ilişkileri inşa ettiğini dolayısıyla nesnel bilginin varlığı ve elde edilebilirliğini savunan bir yönelim olarak tanımlayabiliriz. Bourdieu'ye göre ise nesnelcilik, pratiği araştırmacının inşa ettiği modelin bir icrası olarak görür ve eyleyicilerin eylemlerine ya da zihinlerine kendi inşasının bir 'görüşünü' (vision) yansıtır. Yani ona göre nesnelciliğin burada yaptığı eyleyicilerin bu görüşle ilgili eylemlerini/deneyimlerini baştan yöntemli olarak dışarda bırakmaktır. "Dolayısıyla nesnelcilik, kavradığını öne sürdüğü gerçekliğin bir kısmını, tam da bu gerçekliği kavramaya çalışırken tahrip eder" (Wacquant, 2014b: 18). Bu bağlamda nesnelcilik gerçekliği bir nesnel ilişkiler yapısı olarak inşa ederek hakikati bu inşa içinden nesnelleştirmeye çalışmaktadır denebilir.

Bourdieu'ye göre toplumun elbette nesnel bir yapısı vardır. Ancak tek başına nesnel bir yapıdan oluştuğunu iddia etmek "aktörü (faili) tatile çıkaran mekanik bir model sunar" (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 309). Oysa Bourdieu nesnel ilişkilerin, aktörlerin - nesnel koşulların içselleştirilmesiyle üretilse dahi - eğilimi ve eylemleri olmaksızın var olamayacağını ve kendilerini gerçekleştiremeyeceğini savunur (Akt. Vandenberghe, 2012: 408). Bu nedenle, bu aşamada öznelci bakış açısının varlığı önemlidir. Çünkü bu bakış açısının varlığı, sıradan bilginin ve eylemin toplumun devam eden üretimi üzerine olan etkisini hesaba katmayı sağlar (Wacquant, 2014b: 19). Faili tatile çıkaran yaklaşımın aksine fail, burada toplumsal gerçekliğin ortaya çıkışında aktif olarak yer alır ki nesnelci bir sosyal bilimcinin gözünde bu her ne kadar 'bulanık' ve 'belirsiz' olsa da Bourdieu'ye göre kurumların somut ve ayrıntılı özellikleriyle daha fazla ilgilenmesi bakımından gerçekliğe daha yakındır (Bourdieu, 2014b: 45).

Ancak yine de "nesnelciliğin eylem ve karşılıklı etkileşimleri yapıdan çıkarmaya meyilli olması gibi öznelcilik de, yapıları yalnızca karşılıklı etkileşimlere indirgemeye meyillidir (Bourdieu, 2014a: 198). Oysa Bourdieu'ye göre sosyal bilimin nesnesi ne tek başına bireydir ne de yapılardır. Onun sosyal teorisinin amacı, pratiğe bilgi nesnesi olarak değer kazandırmak ve kuramın pratik boyutunu sürece dâhil etmektir. Ancak bu pratik boyut sürece dâhil edilirken sahip olunan düşünme

kategorileri eleştirilmediği müddetçe pratik mantığın kuramsal mantığa indirgenme tehlikesiyle karşı karşıya kalınır (Wacquant, 2014b: 37). Çünkü “toplumsal gerçekliği, toplumsal eyleycilerin, bireysel ve aynı zamanda kolektif olarak inşa ettiği doğru olsa da bu inşa sırasında ortaya koydukları kategorilerin kendilerinin inşa ettiği kategoriler olmadığının farkında olunmalıdır” (Wacquant, 2014b: 20).

Bourdieu’ye göre, sosyal bilimin görevi tam da “düşünülebilir olanı sınırlayan ve düşünüleni ön belirleyen bu kategorilerin sistematik biçimde araştırılmasıdır” (Wacquant, 2014b: 38). Sosyal bilim, bu kategorilerin yani nesnenin inşasında kullanılan araçların kendileri ve onların eleştirilerinden ayrılamaz. Dolayısıyla aslında “gerçek bir sosyal bilim pratiği kendi üzerine ‘düşünömsel’ bir şekilde eğilmeyi gerektirir” (Swartz, 2011: 25). Bunun imkânı ancak nesnenin inşası sırasında sosyal bilimcinin sahip olduğu bilme kategorilerini sürekli kendine dönük sorgulaması ve bunları açığa çıkarması ile mümkündür. Sosyal bilim ‘pratiği’ de tüm bilme biçimleri gibi inşa içerir. Dolayısıyla bütünlüklü bir sosyal bilim ancak fail ile yapıyı diyalektik bir ilişki içerisinde birbirine bağlayarak sağlanabilir (Swartz, 2011: 21).

Burada bahsi geçen diyalektik ilişki bir kuramın kendiyile çelişen başka bir kuramı yerinden etmesiyle değil aksine pratiği ya da onun önemli bir bölümünü dışarda bırakan sınırlı kavramsal çerçeveyi daha geniş bir çerçeveye geçmesidir. Dolayısıyla aslında diyalektik bilgi (bilimsel bilgi, inşa edilmiş bilgi) “nihai hakikatlere varmak için değil geçmiş hataların düzeltilmesi ve tasfiyesiyle ilerleyen bir tasarıdır” (Swartz, 2011: 51). Bourdieu’nün diyalektik bilginin peşinde olmasının nedeni toplumsal yapıların bir bütün olarak var olmasıdır. Tıpkı öznelci ve nesnelci anların bir bütün olarak yani diyalektik bir ilişki içinde var olmaları gibi. Bu bağlamda Bourdieu’nün habitus kavramı tam da bu bölünmeyi aşma açısından *deux ex machina* görevi görür (Swartz, 2011: 138).

1.1. Habitus

Bourdieu’nün ikilikleri aşmasında ‘kurtarıcı’ görevi gören habitus kavramı “Aristoteles’in *hexis* fikrinden esinlenir; *hexis*, cisimleşmiş adeta duruş haline gelmiş yatkınlıktır” (Swartz, 2011: 154). Habitus kavramının (*hexis*, *etos*, *habitualitat* gibi)

daha önce kendi teorik niyetine yakın bir şekilde başkaları tarafından da kullanıldığını ifade eden Bourdieu, kendi niyetini “eyleyiciyi feda etmeden özne felsefesinden kaçınmak, hem de yapının eyleyici üzerinde ve onun aracılığıyla yarattığı etkileri hesaba katmaktan vazgeçmeden yapı felsefesinden kaçınmak” diye belirtir. Bu nedenle habitus kavramı bir biçimde geçmiş tanımlamalarından ayrılır. Çünkü o pratiğin altında yatan yapılara vurgu yaptığı gibi davranışların üretici ilkesine de dikkat çeker. Bu nedenle Bourdieu, alışkanlık (habitude) yerine habitusu kullanır (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 111).

Aslında Bourdieu’nün bir biçimde geçmişle bağı olan bu kavramı tercih etmesinin nedeni habitusun alışkanlığı tamamen dışlayan bir kavram olmamasından kaynaklanmaktadır. “Kelimenin de çağrıştırdığı üzere, habitus alışkanlık gibi tekrarlar sonucunda edinilen ve sadece zihinle değil beden aracılığıyla da tanınan bir şeydir” (Calhoun, 2014: 79). Bu nedenle toplumsal failer sahip oldukları habitus (hangi davranışın ya da düşüncenin topluma uygun olup olmadığına yönelik yargıları, yatkınlıkları) aracılığıyla sahip oldukları tutum ve davranışları yeniden üretirler. Dolayısıyla habitus kendisini de üreten/yeniden üreten eylemlerle mütakabiliyet içindedir. Tam da bu noktada habitus kavramının neden alışkanlıktan ayrıldığına dikkat çekmek gerekir çünkü habitus ‘edinilmiş’ olsa da sürekli eğilimler (sınıf, dil, etnisite, toplumsal cinsiyet gibi) şeklinde aynı zamanda bedende cisimleşen bir şeydir. Yani kişinin sahip olduğu kadar olduğu şeydir (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 317).

Habitusun Bourdieu’nün temel kavramlarından biri olmasının en önemli nedenlerinden biri daha önce de değindiğimiz üzere ikilikleri aşmada kilit rol oynamasıdır. Çünkü habitus, özneci yaklaşımların ileri sürdüğü gibi failin eylemlerinin failin kendine değil aksine inşa edilmiş olana dayandığını gösterir. Öte yandan bu insanın nesnelci yaklaşımların öne sürdüğü gibi a priori ve dolayısıyla evrensel biçimler sistemi (yapı) değil “habitusun oluşturduğu tarihsel aşkınlık olduğunu toplumsal olarak inşa edilmiş, pratikle edinilmiş ve sürekli olarak pratik işlevlere yönlendirilmiş, yapılanmış ve yapılandıran yatkınlıklar sistemi olduğunu hatırlatır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 110 - 111).

‘Yapılandırıcı bir yapı’ olarak habitusu bu kadar kullanışlı yapan ya da ikilikleri aşmada ufku genişleten misyonu tarihsel aşkınlığıdır. Habitus, fail ile yapı arasındaki birinin diğerini öncelediği ilişki yerine onları ilişkisel olarak kavramayı mümkün kılar. Bourdieu’ye göre eylemler tarihsel bağlamları dışında anlaşılamaz. Çünkü “insan eylemleri, uyaranlara anında verilen karşılıklar değildir. Örneğin bir kişinin bir başkasına en küçük tepkisi bile, bu iki kişinin ve aralarındaki bağının tarihiyle yüklüdür” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 113). Dolayısıyla tarihin ürünü olarak habitus etkilenmeye ve değişime açık bir yatkınlıklar sistemidir. Yani her ne kadar eyleyiciler inşa edilmiş ve bu inşayı yeniden üretiyor olsalar da tarihin ürünü olmaları bakımından onların bu inşaları (yapıları, habitusları) dönüştürmelerine imkân vardır. Ancak habitusun yaratıcılığının ve bu dönüştürücü gücünün yapıların sınırlarıyla belirlendiği akıldan çıkarılmamalıdır (Wacquant, 2014b: 28).

Bu bağlamda Bourdieu’ye göre “habitus, toplumsallaşmış bir öznelliktir” yani bireysel olanın dahi toplumsal olduğunu gösterir (Bourdieu ve Wacquant, 2014:116). Dolayısıyla habitus öğrenilen bir şeydir ve içsel yatkınlıkları şekillendirir. Thompson’a göre ailede ve toplulukta öğrenilen zorunlu normlar, kurallar, beklentiler olmasaydı zaten toplumsal yaşamdan söz edilemezdi (Akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2014:306). Bu nedenle toplumsal olanın inşası bireysel olandan, bireysel olanın inşası toplumsal olandan ayrı düşünülemez. Ancak bu inşayı, yapı - habitus - yapı şeklinde lineer bir zaman anlayışının ürünü olarak düşünmekten sakınmak gerekir. Zira Bourdieu bu inşanın “eyleyicilerin ‘zamansallaştıkları’ ve tarihi yapmaya katkıda bulundukları strateji ve pratikler aracılığıyla gerçekleştiğini” belirtir (Bourdieu ve Wacquant, 2014:132).

Habitus, her ne kadar strateji ve pratikler aracılığıyla üretiliyor olsa da değişime karşı direnç gösterir. Çünkü bu stratejiler, bilinçli stratejik varlıklar olmadan da işleyebilmektedir. Bunun nedeni bireyin toplumsal bir birey haline gelme sürecinde (ki bunu birey olmaktan ayıramayız) bu stratejileri içselleştiriyor olmalarıdır. Yani bu stratejiler eylem, değerlendirme ve anlama yönelimlerini aşılama gücündedir (Calhoun, 2014: 105). Bourdieu’ye göre “sosyal dünyanın algılanabiliyor olmasının sebebi faillerin yatkınlıklarının, habituslarının, yani sosyal dünyayı kavradıkları zihni yapıların

büyük ölçüde sosyal dünyanın yapılarının içselleştirilmesinin ürünü olmasıdır” (Bourdieu, 2014a: 201). Dolayısıyla sosyal dünyanın yapılarını içselleştirme, pratiğin sorgulanmadan sürdürülmesini sağlar. Bu içselleştirme yani Bourdieu’ye göre yanlış tanıma, inanç ve kanaatlerin yani *doxaların* itiraz edilmeksizin kavranmasıdır.

Doxa, bir sosyal grup veya toplum için ortak olan inançlar, fikirler, tutumlar ve bilgi kümesi olarak tanımlayabileceğimiz Durkheim’ın *kolektif bilinç* kavramına benzer. Fakat *doxa* alana özgü olması bakımından toplumun bütününe kapsayan kolektif bilinçten ayrılır (Swartz, 2011: 177). Dolayısıyla *doxalar* toplumda kendiliğinden var olan evrensel yapılar gibi görünse de esasen toplumsal olarak üretilir. Bu nedenle de *doxa*, kültüre ve alana göre değişir. Daha önce de değindiğimiz gibi toplumsal yaşamdan söz edebilmek için bireylerin, *doxaların* sunduğu eylem ve farkındalık yönelimine sahip olmaları gerekir. Aksi halde bireyin birey (toplumsal birey) olmasını sağlayacak bütünleşme (ait olduğu alanla) es geçilmiş olur ki bu bütünleşme ancak yanlış tanıma yani *doxaların* içselleşmesiyle mümkündür (Calhoun, 2014: 101).

Bourdieu’ye göre *doxa* kendini ‘evrensel’ olarak dayatan bir görüş açısidir. Yani egemen olanların evrensel nitelik yüklediği bir görüş açısidir (Bourdieu, 1995: 128). Birey, bu görüş açısını habitusuna katar ve mükemmel olma mücadelesiyle var olan toplumsal eşitsizliği sorgulamaksızın neyi talep edip neyi edemeyeceğini öğrenir (Calhoun, 2014: 80). Dolayısıyla “tabakalaşmış toplumsal hiyerarşi ve tahakküm sistemleri güçlü bir dirençle karşılaşmaksızın ve toplumun mensuplarınca bilincine varılmaksızın, kuşaklar boyunca idame edilip yeniden üretilir” (Swartz, 2011: 18). Egemen varlığını tam da bu yanlış tanıma (*doxalara*) ve toplumsal bilinçdışına borçludur.

Bourdieu’ye göre toplumsal düzen, bireyler ve gruplar arasındaki hiyerarşik ve eşitsiz düzenlemelerin söz konusu olduğu tabakalaşmış bir düzendir. Habitus, bu düzenin içkin yapılarını (*doxaları*) içererek yapılanmış, bireyin dünya algısını ve eylemini yapılandıran toplumsallaşmış bir bütündür (Bourdieu, 1995: 153). Özetle habitus, “geçmiş etkiler ve mevcut uyarılar arasında dolayımlanırken kendini üreten toplumsal güçlere göre yapılır ve yapılaştırır” (Wacquant, 2014a: 62). Bu nedenle

“ailede ya da emsal gruplarında yaşanan ‘sınıfa özgü’ sosyalleşme deneyimlerine dayanan” habitus, onu oluşturan iktidar ilişkilerinden bağımsız ele alınamaz (Swartz, 2011: 147).

Bu aşamada belki de Bourdieu’nün sınıf anlayışına açıklık getirmek yararlı olabilir; o ekonomik temelli Marksist sınıf kuramlarından farklı olarak sınıf ilişkilerinin sembolik boyutunu da işin içine katar. Yani sınıfı sadece üretim ilişkilerinin oluşturduğu bir toplumsal konum olarak ele almak yerine kavramı eğitimi, toplumsal cinsiyeti, yaşı ve statüyü de kapsayacak şekilde genişletir (Swartz, 2011: 61). Ona göre aynı sınıfa mensup bireyler arasında ortak sınıflama, değerlendirme, yargı, algı ve davranış biçimleri söz konusudur. Dolayısıyla bu sınıfsal ve bireysel düzeydeki eylemler arasındaki uyum *sınıfsal habitusu* (aynı sınıfa ait habitusların yatkınlıklarını) oluşturur (Tatlıcan ve Çeğin, 2014: 326). Sınıfsal habitus, “ekonomik ve sosyal evrenin sınırlamalarının eyleyicinin gündelik algıları, zevkleri ve çeşitli pratikleri üzerindeki bilinçdışı etkiler” olarak tanımlanabilir (Göker, 2014b: 532).

Bourdieu’ye göre kuramsal bir *sınıf* anlayışı bizi gerçekte karşılığı olmayan ayrımları tanımlamaya yönlendirir ki böyle bir girişim “Marx’ın ifadesiyle mantığın şeylerinden, şeylerin mantığına” sıçramaya neden olur. Ona göre ‘gerçek’ten de var olan *sınıftan* bahsedebiliyorsak bunun nedeni “toplumsal dünyayı hem algılama hem de gerçek düzeyde kurmanın bir biçimi ve dünyayı farklı bölümlere ayırabilecek sınıfları kurmanın bir biçimi” olan sınıflandırma çabasının siyasal bir mücadele olarak harekete geçirilmesidir. Dolayısıyla aslında ekonomik temelli ve kesin sınırlarla birbirinden ayrılabilen toplumsal sınıflar yoktur. Gruplar ve bireyler arasında var olan, *toplumsal uzam* yani *farklılık* vardır. Bourdieu’ye göre *toplumsal uzam*, içinde “sınıfların sanal durumda, net olmayan çizgiler halinde, verili olarak değil de yapılması söz konusu olan bir şey halinde var oldukları bir *farklılıklar uzamıdır*” (Bourdieu, 1995: 26 - 28).

Toplumsal uzam içinde bir konum olan habitus; eylemler, değerlendirmeler ve algılar aracılığıyla birbirleriyle ilişkisi açığa çıkarılmaksızın birleştirilen iki faillik biçimini içerir; *uyarlanma* ve *temayüz etme*. Habitus, doxaları işlevsel bir biçimde *uyarladığı* yani toplumsal konumu yeniden ürettiği gibi aktörleri birbirinden farklı kılan

(aktörlerin temayüz ettiği) pratikleri de üretir (Swartz, 2011: 163). Habitusun içerdiği bu iki faillik tipini belirleyen en önemli unsur sermayedir. Çünkü sahip olunan ve içerilmiş sermaye, biçimi ve miktarına göre bu faillik tiplerini meydana getirir. “Toplumsal uzamın yani aynı zamanda da birer silah olan farklı sermaye türlerinin dağılım yapısının içinde sahip olunan konum, o uzamın tasarımını ve o uzamı korumak ya da dönüştürmek için verilen mücadelelerdeki tavır almaları belirler” (Bourdieu, 1995: 28). Dolayısıyla sahip olunan ve içerilmiş olan sermaye, bu mücadeleleri belirleyen esas unsurdur.

1.2. Sermaye

Bourdieu’ye göre, toplumsala dair olanı anlamak için sermaye kavramını bütünlüklü bir biçimde ele almak zorunludur. Çünkü farklılıkların dolayısıyla mücadele alanlarının ortaya çıkmasındaki en önemli unsur sermayedir. Ona göre sermaye, bireylerin/grupların sosyalleşme sürecinde edindikleri özelliklerin ve yatkınlıkların (ekonomik, kültürel, sosyal, sembolik) diğer birey/gruplarla ilişki içinde belli bir alanda görünür hale gelmesidir (inşa edilmesidir). Yani aslında sermaye, değerini tam da alan içindeki toplumsal ilişkiler aracılığıyla kazanır; o, bu ilişkiselliği taşıyan *enerji*dir (Göker, 2014a: 278)

Bourdieu sermayeyi birikmiş emek olarak tanımlar; bireylerin/grupların toplumsal *enerji*yi şekleştiren veya bedenlerde cisimleştirilmiş biçimde kendilerine mal etmesidir. Bireyler/gruplar her alanın kendine has değer kazandırdığı bu birikmiş emek aracılığıyla aynılar veya farklılaşır. Çünkü sermaye “özel ve nesnel yapılarda bir güç (vis insita)” olduğu gibi yani alanın değerlerini belirlediği gibi aynı zamanda “bu yapılardaki ilke/yasadır (lex insita)” yani alanın var olan değerleridir (Bourdieu, 2010: 45). Dolayısıyla sermayenin varlığı, toplumu hem değiştirebilir/dönüştürebilir (farklılaştıran) bir güç olması hem de onun değişmez, sabit yasaları olması (farklılığı yeniden üretmesi) bakımından toplumsal uzamın temel belirleyicisidir.

Bireyler/gruplar şekleştiren veya bedenlerde cisimleştirilmiş olan sermaye aracılığıyla toplumsal uzamdaki konumlarını korumak (var olan yasaların yeniden üretilmesi) ya da dönüştürmek için (sermayenin değiştirme gücü aracılığıyla) mücadele

ederler. Dolayısıyla değerli kaynaklar olarak mücadele nesnelere dönüşen sermaye, toplumsal iktidarın düzenleyicisi olarak görülmelidir (Swartz, 2011: 109). Çünkü bireylerin/grupların sosyal bağlantıları, satın alma gücü, eğitimi, dil alışkanlıkları, beğeni yargısı vb. gibi ‘sahip oldukları’ kaynaklar farklı mücadele alanlarında birer tahakküm aracına dönüşür (Göker, 2014a: 279).

Bourdieu, sermayeyi oluşturan bu değerli kaynakları ekonomik olan – olmayan ayrımını aşarak yeniden tanımlar. Çünkü ona göre, sermayenin salt iktisadi tanımı, ekonomik pratikleri tanımladığı gibi ekonomik olmayan pratikleri de tanımlar ki bu karşılıklı farklı sermaye biçimleri arasındaki eş mantıkları göz ardı etmeye neden olur. Oysa ekonomik olmayan gibi görünen tüm pratiklerin de maddi veya sembolik karı arttırmaya yönelik ekonomik pratikler olarak ele alınabileceğini söyler. Dolayısıyla aslında onun ortaya koymaya çalıştığı *pratik ekonomisi genel bilimi* için tikel bir örnek oluşturan ekonomik olmayan pratiklerin, ‘ekonomik olmayan’ olarak tanımlanması aracılığıyla bu bilimin tikel örneği olarak görülmesi engellenir (Akt. Göker, 2014a: 279)

Bourdieu’ye göre, “ekonomik mallar her zaman pratiğin ana veya temel güdüleyicileri” değildir (Calhoun, 2014: 107). Ona göre “pratiklerin iktisadî mantığa indirgenemeyecek bir iktisatları, bir mantıkları vardır”. Yani pratiklerin temelinde yatan faydayı arttırma güdüsünün -ki hâkim iktisat anlayışına göre bu bilinçli ve çıkar gözeticidir- bilinçli olmayan ilkeleri olabileceği gibi bu ilkelerin de belli bir iktisadi mantığı olabileceğidir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 109). Bu nedenle aslında Bourdieu sermaye, yatırım, çıkar gibi iktisat kavramlarının her alanda aldıkları özgül biçimi tanımlamanın maddî çıkarı ve parasal kârı en yükseğe çıkarma arayışını kabul eden iktisadi indirgemeciliğe düşmeyi engelleyeceğini savunur (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 107).

Sermaye, yatırım, çıkar gibi iktisat kavramlarını görünürde gayri iktisadi olan mallar ve hizmetler için de kullanarak Bourdieu Marksist altyapı-üstyapı ikiliğini aşmaya çalışır (Swartz, 2011: 98). Bu kavramların yalnızca ekonomik alana dair kavramlar olarak anlaşılması ekonomik olmayan bir *yatırımın*, *çıkarın*, *sermayenin* varlığını yok sayar. Oysa daha önce de değindiğimiz gibi *pratikler ekonomisi genel*

bilimi için ‘ekonomik olmayan’ın iktisadının kavranması elzemdir. Bu iktisadın gözden kaçırılmasının nedeni, “ekonomik alana dair işleme yasalarının tüm diğer toplumsal alanlar için de geçerli olduğunu düşünmektir”. Yani ekonomik olmayan alanlar için eylemin çıkar güden ve yatırım ereklere olamayacağı, bunların ancak ekonomik alana dair ereklere olduğu fikri ve dolayısıyla eylemin ereklere ekonomik ereklere indirgenmesidir (Bourdieu, 1995: 156).

Bu indirgemenin temelinde yatan fikir ise eyleyicilerin bilinçli seçimler yaptığı ve bu seçimleri güdümlen şeyin ekonomik çıkar olduğu varsayımdır. “Tek kelimeyle, eylemin kökeninin iyi anlaşılmış ekonomik çıkar ve ereğinin de bilinçli bir biçimde akılcı bir hesaplara ortaya koyulan maddi kar olduğu varsayılır” (Bourdieu, 1995: 152). Oysa Bourdieu’ye göre eylemin ereklere, eyleyicinin bilinçli ve akılcı bir hesaplara yaptığı, çıkara dayalı seçimlerden ziyade onun habitusunda bulunan ve hali hazırda alanın yasalarıyla belli bir uyum içinde olan yatkinlikleridir. Eyleyici bilinçli olarak bu ereklere belirlemese de toplumsal dünyayla kurulan ilişki içinde bu ereklere hedefler (Bourdieu, 1995: 152). Buradaki eğilim Bourdieu’nün tabiriyle “oyunun ruhunu” kapmaktır; eyleyici eylemin ereklere bu sayede hedefler (Bourdieu ve Wacquant 2003: 105).

Bu bağlamda şuna değinmek yerinde olacaktır. Ortodoks ekonomik yaklaşımın yalnızca ekonomik temelli çıkarın varlığını tanınması, toplumsal var oluşun toplumsal, kültürel ve ekonomik kesitlere ayrılmasına ve birbirinden ayrı ve hiyerarşik olarak düzenlenmiş alanlar olarak tanınmasına neden olur (Swartz, 2011: 62). Oysa Bourdieu “ekonomik hesaplama mantığını, ister maddi ister maddi olmayan olsun, belirli bir alanda kıt ve peşinden koşulmaya değer olarak sunulan bütün mallar için geçerli olacak şekilde genişletir” (Swartz, 2011: 99). Dolayısıyla kültürel ve sosyal çıkarın varlığını tanıyan ve analize katan bütünsel bir yaklaşım önerir (Göker, 2014a: 285).

Sermayenin işleyişinin gerçek mantığı ancak bütünsel bir yaklaşımla mümkündür. Çünkü “ekonomizmin, her türlü sermayenin ekonomiye indirgenmesinin diğer türdeki sermayelerin özgün etkinliğini neyin sağladığını görmezden geldiği gibi semiolojizm de toplumsal mübadeleleri iletişim fenomenlerine indirgeyen ve her şeyin

ekonomiye indirgenebilirliğini topyekûn yok sayar” ki bu karşıtlık sermaye biçimleri arasındaki dönüşümleri görmeyi engeller (Bourdieu, 2010: 56). Oysa eyleyicilerin toplumsal uzamdaki konumlarını korumak veya dönüştürmek için kullandıkları temel unsur olan sermayenin biriktirilmesi, yatırımda bulunma ve sermaye biçimlerini birbirine dönüştürme stratejilerinin nasıl ve hangi koşullar altında gerçekleştiğini görmek tam da bütünsel bir sermaye anlayışını gerektirir (Swartz, 2011: 110). Dolayısıyla sermaye biçimleri ayrı ayrı tanımlanırken bile onların birbirine dönüştürülebilir niteliği göz ardı edilmemelidir. Bourdieu’ye göre sermaye üç temel biçimde ele alınabilir:

“Anında ve doğrudan paraya çevrilebilir ve mülkiyet hakları biçiminde kurumsallaştırılabilir olan *ekonomik sermaye*; belirli şartlar içinde ekonomik sermayeye çevrilebilir olan ve eğitim vasıfları biçimlerinde kurumsallaştırılabilir olan *kültürel sermaye*; ve toplumsal yükümlülüklerden (bağlantılar) oluşan, belirli şartlar içinde ekonomik sermayeye çevrilebilir ve bir soyluluk ünvanı gibi biçimlerde kurumsallaştırılabilir olan *sosyal sermaye*” (Bourdieu, 2010: 46 - 47).

1.2.1. Ekonomik Sermaye

Kapitalist ekonomiye geçişle maddi etkenlerin, kültürel ve sosyal etkenlerden farklı olarak ve üretimin toplumsal ilişkilerinde işgal edilen konumu belirlemedeki esas konumu manidardır. Zira Bourdieu’ye göre “müteşebbis ruhun oluşması ile kapitalist bir ekonominin gelişmesi aynı anda gerçekleşen süreçlerdir” (Swartz, 2011: 80). Çünkü çok kısa zamanda para kazanma ve bu sayede toplumsal konumun bir anda değişebileceği fikri, mükemmel rekabet ya da fırsat eşitliğinin var olduğu ‘hayali’ toplumsal düzen imgesi verir. Bu çeşit bir toplumsal düzen herkesin her an her şey olabileceği ve her şeyin anında herkes tarafından kazanılabilir olduğu hayalini gerçek gibi sunar. Oysa “sermaye dağılımının yapısı, toplumsal dünyanın içkin yapısını; yani bu dünyanın devamlı bir şekilde işlemlerini, pratiklerin başarı şanslarını belirleyen, kendi gerçekliğinde kayıtlı kısıtlamalar kümesini temsil eder” (Bourdieu, 2010: 45).

Bu nedenle sermayeyi yalnızca ekonomik sermaye olarak tanımlamak kapitalizmin tarihsel icadı olan pratikler ekonomisi tanımının stratejik bir hamlesidir. “Ekonomi kuramı, alışveriş/değiş-tokuş evrenini, nesnel ve öznel olarak kâr

maksimizasyonuna odaklı (ekonomik olarak *kendi çıkarını gözetten*) ticari alışverişe /değiş-tokuşa indirgeyerek, dolaylı olarak diğer değiş-tokuş biçimlerini ekonomik-olmayan ve bu sebeple *çıkarcı gözetmeyen* değiş-tokuş olarak tanımlar” (Bourdieu, 2010: 45). Oysa daha önce de değindiğimiz üzere ekonomik olan - olmayan ayrımı toplumsal dünyanın yapısını ve işleyişini anlamayı zorlaştırır. Çünkü toplumsal hayatın temel dinamiği olan iktidar mücadelesi iki toplumsal hiyerarşi ilkesi üzerinden yürür: Bunlar “Bourdieu’nün hiyerarşinin hâkim ilkesi dediği ekonomik sermaye ve hiyerarşinin ikincil ilkesi dediği kültürel sermaye dağılımıdır” (Swartz, 2011: 192).

1.2.2. Kültürel Sermaye

Kültür; sanat, bilgi, din, dil, ahlak gibi sembolik sistemlerin tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmesiyle oluşan insanlar arasındaki iletişim ve etkileşimin zemini. Dolayısıyla Bourdieu’nün kültürel sermaye başlığı altında topladığı sermaye biçimleri, onun kavramları açık kavramlar olarak ele almasından ötürü incelenen alanın yapısına göre ‘dini sermaye’, ‘bürokratik sermaye’, ‘politik sermaye’, ‘eğitimsel sermaye’ vb. gibi kavramlandırılabilir (Göker, 2014a: 282).

Bourdieu’ye göre, tersine dönmüş bir ekonomik dünya olarak tanımlanan kültürel üretim alanının ekonomik alanla karşıtlık ilişkisi içinde tanımlanması yanlış tanımadır (Calhoun, 2014: 110). Çünkü “sanatsal beğenilerden giyim tarzlarına, yeme-içme alışkanlıklarından dine, bilime, felsefeye, hatta bizatihi dile kadar bütün kültürel simgelerin ve pratiklerin, toplumsal ayrımları (iktidar yapılarını) pekiştirme işlevi gördüğünü söyler” (Swartz, 2011: 18). Örneğin herhangi bir kültürel yetkinlik (okuryazar olmayan bir dünyada okuma bilmek gibi) sembolik değerinin yüksek olduğu alanlarda sahibine ayırım kazançları sağlar (Bourdieu, 2010: 49).

Bourdieu’ye göre dilsel beceri, kültürel farkındalık, beğeni, inanç, eğitim gibi çeşitli olanakları kapsayan kültürel sermayenin en önemli ilkesi onun aktarımı sürecidir. Ona göre, ancak güçlü kültürel sermayeye sahip ailelerin çocukları bu süreci gecikmeden, boşa zaman harcamadan elde edebilecekleri, biriktirebilecekleri sosyalleşme dönemine sahip olur. Aslında bireyin tüm sosyalleşme sürecini kapsayan kültürel sermaye birikimi sermayenin kalıtsal aktarımının en gizli biçimidir. Dolayısıyla

“yeniden üretim stratejileri sisteminde -zira görünür aktarım biçimleri daha güçlü bir şekilde sansürlenmeye ve denetlenmeye yönelindiği için- nispeten daha büyük ağırlık görür” (Bourdieu, 2010: 49).

Bourdieu kültürel sermayenin cisimleşmiş (bedenselleşmiş), nesneleşmiş ve kurumsallaşmış üç halinden söz eder. Bedenselleşmiş sermaye, bireyin sosyalleşme süreci boyunca içinde yetiştiği ailenin sosyal konumuna göre edindiği beğeni, inanç, dil alışkanlıkları, yazma stili vb. gibi özelliklerin, beden ve zihnin yatkınlıkları olarak tecessüm etmesidir. Bu sermayenin zamansal niteliği ve bireyin çabası gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü kültürel sermayenin nesneleşmiş hali gibi aktarılabilir değildir. Kitap, resim, anıt, araçlar gibi nesneleşmiş kültürel sermaye kendi maddilikleriyle – maddi nesneler olarak- aktarılabilir. Ancak aktarılabilir olan eşyanın maddi varlığıdır, onun sahiplenilmesi ya da aktarılmaya değer olduğu fikri/yatkınlığı değil. Örneğin bir tabloyu para verip alabilirken hangi tablonun para verilip alınacağı bedenselleşmiş kültürel sermayeyi gerektirir. (Bourdieu, 2010: 47-50).

Son olarak, kurumsallaşma aracılığıyla nesneleşen kültürel sermaye bedenselleşmiş kültürel sermayenin yarattığı eşitsiz birikimin sanki bireyler arası farklı sermaye birikimi yokmuşçasına onların eşit fırsatlara sahip olduğu hayali evreni kurar. Yani kurumsallaşmış sermaye, bireylerin eğitim kurumları aracılığıyla eşit kültürel sermayeye sahip olabileceği fikrini yaratır. Dolayısıyla kültürel sermaye birikimi bireylerin kişisel çabasının çıktısı olarak sunulur. Kaldı ki eğitim kurumları arasında bile varlığını sürdüren hiyerarşi -ayrıcalıklı ve dezavantajlı mesleklerin varlığı- bireylerin kendi çabalarının sonucu gibi anlaşılır ki aslında sınıfsal ayrımların yeniden üretilmesinin örtük halidir (Bourdieu, 2010: 47-50).

1.2.3. Sosyal Sermaye

Sosyal sermaye, her bireyin/grubun sahip/dâhil olduğu sermaye biçimidir; “bireyin/grubun kalıcı ilişkiler ağına, az ya da çok kurumlaşmış karşılıklı tanıma ve tanınmalara sahip olması sayesinde elde ettiği gerçek ya da potansiyel kaynakların toplamıdır” (Bourdieu ve Wacquant 2003: 108). Bireyin üyesi olduğu kolektivitinin desteğiyle elde ettiği bu kaynakların etkili olabilmesi kolektivitinin ve ilişkiler ağının

değerine, büyüklüğüne ve harekete geçirilebilmesine bağlıdır. Dolayısıyla bu ilişkiler ağına dâhil olan üyelerin her birinin sahip olduğu (ekonomik, kültürel veya sembolik) sermaye hacmi önem taşımaktadır. Ancak üyesi olunan grubun sahip olduğu ekonomik ve kültürel sermayeye indirgenemeyecek olan sosyal sermaye, tabi onlardan tamamen bağımsız da değildir. Dolayısıyla özünde sosyal sermayenin ekonomik ve kültürel sermaye dağılımına tabi oluşu, Bourdieu'nün alan analizlerinde bu sermaye biçiminin açıklama gücünü en aza indirmiştir (Göker, 2014a: 282).

1.2.4. Sembolik Sermaye

Sembolik sermaye, çoğu zaman Bourdieu'nün sermaye biçimlerinden biri olarak ele alınır. Oysa genel olarak Bourdieu'cü anlamda bir sermayenin tanımıdır; yani “sermaye biçimlerinin algı kategorileriyle¹ kavrandığında büründüğü biçimdir. Bu söz konusu kategoriler, ilgili sermayenin özgül mantığını kabul eder -ya da şöyle diyelim- bu sermayeye sahip olmanın ve birikiminin keyfiliğini yanlış bir biçimde tanır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108). Bu nedenle sembolik sermaye, iktidar olarak algılanmayan, bireylerin/grupların tanınma, itibar, itaat ya da hizmet taleplerinin meşru bir iktidar biçimidir. Yani özünde çıkara dayalı ilişkileri çıkara dayalı olmayan ilişkilermiş gibi dolayısıyla buradaki keyfiyetin, ‘olması zorunlu’ olarak tanınmasıdır (Swartz, 2011: 130-131).

Sembolik sermaye kavramı, birçok alanda iktidar ilişkilerinin sorgusuz sualsiz kabul edilmesinin ve olağanlaştırılmasının altında yatan mekanizmaları anlamayı sağlar. Öyle ki hem tahakküm kuranın hem de tahakküme uğrayanın rızasını içeren bu mekanizmaların mücadele alanlarında nasıl işlerlik kazandığı kavranabilir (Swartz, 2011: 129). Bourdieu'ye göre, bu mekanizmalar üç işlevi aynı anda yerine getirir. İlki, bireyi/grubu ‘yapılandıran yapılar’ olarak; birey/grup bu sayede toplumsal dünyayı düzenleme ve anlama yani *bilme* imkânı bulur. İkincisi, ‘yapılanmış yapılar’ olarak; ortak bir kültürün üyeleri tarafından paylaşılan kodlardır. Bu sayede sermaye

¹ Wacquant'ın tanımı, kategorilerin nasıl sembolik iktidarın aracı olduğunu anlamaya yardımcı olabilir. “Kategoriler olumsal toplumsal türevler, kurucu bir etkiye sahip (simgesel) iktidar araçlarıdır; toplumsal dünyaya ilişkin söylem yapıları çoğunlukla siyasal anlamı olan toplumsal ön-inşalardır (Wacquant, 2014b: 41)

bireyler/gruplar arasında *iletişim* aracı işlevi görür. Dolayısıyla bu iki işlev aracılığıyla birey ve grupların toplumsal bütünleşmesi ve iletişimi mümkün hale gelir.        olarak ise bu mekanizmaların *toplumsal farklılaşmayı* yaratarak tahakküm araçları olarak işlev görmesidir. Toplumsal bütünleşmeyi ve iletişimi mümkün kılan bu sembolik sistemler (mekanizmalar) toplumsal farklılaşmanın meşru zeminini oluştururlar. Dolayısıyla bu farklılıkların yarattığı hiyerarşiler hiçbir dirençle karşılaşmaz (Swartz, 2011: 121).

Bu bağlamda hâkim ve tabi grup arasında oluşan bu farklılıklar hiyerarşisi, “tabi grubun hâkim grubu tanımanın ve ona meşruiyet kazandırmanın kendi çıkarına uygun olduğunu sandığı sürece devam eder” (Swartz, 2011: 133). Bu ortak kanının üretimi/yeniden üretimi için hâkim grup, giriştiği sembolik mücadelelerde, önceki mücadelelerde elde ettiği sembolik sermayeyi kullanır. Ancak buradaki meşruiyet, bilinçli bir sembolik dayatma eyleminin ürünü gibi düşünülmemelidir.      faillerin habitus aracılığıyla sosyal dünyayı aşik r bir gerçeklik olarak algılamaya meyletmelerinden ileri gelmektedir (Bourdieu, 2014a: 206). Dolayısıyla faillerin algı kategorilerinin temelinde yatan ortak kanı/yatkınlık, sermayenin tanınmasına (yanlış tanıma) ve sermayeyi *ayrım*lara yani sembolik sermayeye dönüştürür (Akt. Göker, 2014a: 284).

Bourdieu’ye göre, sosyal dünya habitusun yapılaşmış bir yapı olmasının yanı sıra yapılandırıcı bir yapı olma özelliğinden kaynaklı olarak farklı bakma-görme ilkeleri doğrultusunda inşa edilebilir.      her ne kadar sembolik sermayenin farklılaştırma ve bunları meşrulaştırma gücü olsa da faillerin buna direnç gösterme ya da dönüştürme potansiyelini engellemez. Ancak buna rağmen, “sosyal dünya güçlü biçimde yapılanmış bir gerçeklik olarak kendini sunmaya devam eder” (Bourdieu, 2014a: 203). Yani farklılaştırıcı olsa da habituslar sembolik sermaye aracılığıyla farklılaşmıştır: “farklı farklılaştırma ilkelerini hayata geçirir ya da ortak farklılaştırma ilkelerini farklı biçimde kullanırlar” (Bourdieu, 1995: 23).

Ayrımın temelinde yatan bu farklılaşma (sembolik sistemler) şeylerin karşıtlıklar biçiminde tanımlanmasından kaynaklanır. Yani sembolik sistemler

aracılığıyla üst/alt, hâkim/tabî, erkek/kadın ve benzeri her karşıtlığın üst-belirlendiği tüm karşıtlıklar sosyal hayatta ayrımları yaratmak için kullanılır (Swartz, 2011: 123-124). Ancak buradaki ayrım kavramını temayüz etmekle karıştırmamak gerekir. Çünkü Bourdieu’ye göre ayrım farklılaşmanın diyalektik sonucudur. Yani ona göre göre bir uzamda (alanda) var olmanın kendisi farklı olmak demektir; “farklılık farkı görebilecek birisi tarafından algılandığı takdirde görünebilen, algılanabilen, kayıtsız olmayan, toplumsal olarak anlamlı bir farklılığa (alanlara) dönüşür” (Bourdieu, 1995: 25).

1.3. Alan

Bourdieu’nün alan kavramı, farklılıkları ikili karşıtlıklar -yani sembolik sistemlerin içerme ve dışlamanın mantığını oluşturduğu birbiriyle yalnızca karşıtlık ilişkisi olan farklılıklar- olarak düşünmek yerine *ilişkisel* bir biçimde ele almayı sağlar. Çünkü alanların sınırlarını belirleyen bu farklılıklar, farklılaşarak belli bir özerklik kazansalar bile, ikili karşıtlıklar aracılığıyla kavranamayacak şekilde iç içe geçmişlerdir. Dolayısıyla aslında alanların ortaya çıkmasındaki yapı ve işlevlerin nedenlerine odaklanmak, alanları bir alanı başka bir alana indirgemeden –kültürel alanı ekonomik alana indirgemek gibi- kendi özerklikleri (yapısal değişmezi) ve birbirleriyle ilişkileri (empirik çeşitlilik) bağlamında ele almayı sağlar (Vandenbergh, 2012: 403).

Bourdieu, alanın iki özelliğinden bahseder. İlk özellik, ‘yapılaşmış bir konumlar uzamı’ olarak alan, kendine has yatkinlıklar aracılığıyla alana dâhil olmak isteyenlere dayatılan bir *güç*tür. İkinci özellik olarak ise alan, eyleyicilerin sahip oldukları sermaye biçimlerini korumaya veya değiştirmeye çalıştıkları bir mücadele yeridir. Yani eyleyicilerin, mevcut sermaye dağılımını dolayısıyla kimlik ve hiyerarşileri sorguladığı “savaş alanıdır” (Wacquant, 2014a: 63). Bu nedenle, alanın belirli konumları ve yatkinlıklarına rağmen bu mücadelelerin sürdürülüyor oluşu onun katı, sınırları belli bir yapı olmaktan ziyade tarihsel olarak inşa edilen esnek ve dinamik bir yapı olarak tanımlanmasını sağlar.

Alanların sınırlarını belirleme, konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonunu göz ardı etmeye neden olur. Çünkü alanın sınırlarını belirleyen bu bağıntıların kendisi, birer mücadele nesnesidir (Swartz, 2011: 172 - 173). Bourdieu’ye

göre “alanda yaşanan mücadelelerin temel hedeflerinden biri, alanın, yani mücadeleye meşru katılımın sınırlarını tanımlamaktır” (Bourdieu, 2014a: 218). Çünkü alanın özerkliğini belirleyen tam da onun tanımlanmış sınırlarıdır. Bu nedenle akılda tutulması gereken şey, alanın sınırlarını belirleyen egemen tanımın (mücadeleyi kazanan) bir şekilde alanın üyesi olan herkese ve özellikle yeni girenlere az ya da çok alana giriş bedeli olarak kendini dayatmasıdır. Tabi kendine has tanımı zorunlu kılan bu özerk alanlar (iktisadi, siyasal, dinsel, estetik vb.) her ne kadar kendi düzenleyici ilkelerine sahip olsalar da eyleyicilerin işgal ettikleri konumlar aracılığıyla verdikleri mücadelelere göre sınırlarını korumak kadar, onların değişme potansiyeliyle de karşı karşıyadır (Wacquant, 2014b: 26).

Toplumsal hayat tam da sınırlarının belirlenmesi için mücadele edilen bu özerk alanlardan oluşur. Ancak sınırlarının muğlaklığı alan kavramının (tüm diğer kavramları gibi açık bir kavram oluşu) geniş bir kapsamda kullanılmasını sağladığı gibi alanların özerkliğini tartışılır hale getirir. Çünkü her alan tanımı için gerekli sınırlar -alanların özerkliğini belirleyecek olan sınırlar- sürekli değişir. Ancak Bourdieu’ye göre bu değişim ‘görece özerk’ alanların varlığını ortadan kaldırmaz. Çünkü toplumsal hayat tam da kendine has yatkinlıklar ve sermaye yaratan (iktisadi, siyasal, dinsel, estetik ve entelektüel) bu görece özerk alanlardan oluşur (Wacquant, 2014b: 26 - 27).

Bourdieu’ye göre toplumların dönüşümü, alanları yani kendilerine has özellikleri ve yatkinlıkları olan evrenleri ortaya çıkarır. Bu alanlar (mikro kozmoslar) makro kozmosun yasalarından tam anlamıyla kurtulamasa da onunla olan ilişkisinde görece özerktir. Çünkü her ne kadar mikro kozmos olarak alan, makro kozmosun yasalarına itaat etse de kendi ‘özerk’ yasalarına sahip olma kabiliyetindedir. Burada esas üzerinde durulması gereken husus alanların ne derece özerk (özerk yasalara sahip olduklarıdır (Bourdieu, 2018: 63). Çünkü fail ile yapının diyalektik ilişkisini içeren alana tam anlamıyla bir özerklik atfetmek yanıltıcı olur.

Aslında Bourdieu’nün fail ile yapı arasındaki karşıtlık ilişkisi yerine habitus ile alan arasındaki inşa edilmiş ilişkiyi koymasının nedeni toplumsal eyleyici ve dünya arasındaki ilişkiselliğin varlığına dikkat çekmektir. Bu ilişkiyi özne (bilinç) ile nesne

arasındaki bağıntı olarak değil “algının ve değerlendirmenin toplumsal olarak yapılandırılmış ilkesi olarak habitus ile bunu belirleyen alan arasındaki *ontolojik suç ortaklığı* ilişkisidir” (Wacquant, 2014b: 29). Çünkü ona göre, alanla gerçek bir ontolojik suç ortaklığı ilişkisi içinde olan habitus, bilinçli olmayan bir bilme biçimini, planlı olmayan bir çıkarı/niyeti, kişinin erek olarak hedeflemediği ereklere peşinden gitmesini mümkün kılan alanın kurallarına pratik hâkimiyetin bir ilkesidir (Bourdieu, 2014b: 48).

Bedenleşmiş toplumsallık olarak habitus, alanı belli bir alan olarak var eden şeydir. Çünkü en kişisel olduğunu düşündüğümüz şeyler bile aslında alanın içinde işgal edilen konumda gerçek ya da potansiyel olarak kayıtlı bulunan gereklerin *kişileşmesidir* (Wacquant, 2014b: 40). Bu bağlamda toplumsal gerçeklik iki kez var olur denebilir; alanın gerekliliklerinde (alanda) ve bu gerekliliklerin kişileşmesinde (habituslarda). Bu gerçekliğin yani alanın düzeninin (yasalarının ve gerekliliklerinin) korunması ve devamı onun algılanma kategorilerinin (habitusların) uyum içinde olmasına bağlıdır. Bu uyum hali hazırda habitus ve alan arasındaki ontolojik ilişki aracılığıyla yapılanmıştır. Bu nedenle de doğal ve zorunlu gibi görünürler. Yani Bourdieu’nün verdiği örnekle açıklarsak “habitus sudaki balık gibidir: Suyun ağırlığını hissetmez ve etrafındaki dünyayı çok doğal sayar” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 118).

Bourdieu alan kavramını ele alırken oyun metaforunu kullanır. Çünkü oyunun kurallarının oyuncularını ve onların davranışlarını kısıtladığı gibi alanın kurallarının da bireyleri ve davranışlarını kısıtlaması arasında analogi kurar. Tıpkı oyunun kuralları gibi gerçekte tarihsel olarak üretilmiş alanın kuralları da, sabit ve değişmez olarak görünür. Oysa doğal ve zorunlu gibi görünen bu kurallar alandaki mücadeleler aracılığıyla sürekli değişime uğrar. Bu nedenle aslında “oyunlar (alanlar), tarihin, toplumsal mücadelelerin ve daha önceki doğaçlamaların (aşk yapma, aile kurma, çocuk yetiştirme vs.) doğru yolunu söyleme kapasitesine sahip güçlü aktörlerin kazanılmış mücadelelerinin ürünleridir” (Calhoun, 2014: 81).

Burada sorulması gereken esas soru şu; alanın kuralları ve düzeni aracılığıyla belli bir sermaye hacmine sahip ve alanın kurallarını belirleyecek olan güçlü aktörlerin alanın kurallarını, sınırlarını değiştirme arzusunun kaynağı nedir? Bourdieu’ye göre “bir

alandaki (oyunda) devrim yapmak istemek, o alan tarafından zımni olarak istenen şeyin/özünün yani alanın önemli olduğunun, orada olup bitenin devrim yapma arzusu uyandıracak kadar önemli olduğunun kabulüdür” (Bourdieu, 1995: 150). Bu kabul, habitusun alanla ilişkisinde oyunda kaybedilip kazanılacakların değeri (mücadeleye değer görmek) konusunda sözsüz bir kabul olarak alanın özgül bir çıkar biçimini oluşturan *illusio*dur (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 106).

Bourdieu, ekonomik faydacılığa indirgemeye neden olabilecek çıkar kavramı yerine *illusio* kavramını tercih etmiştir. Çünkü daha önce de değindiğimiz gibi ekonomik çıkarın söz konusu olmadığı eylemlerin, ‘çıkarsız’ eylemler olarak tanımlanması maddi olmayan çeşitli kazanç biçimlerini tanımayı engeller. Oysa her alan kendine özgü çıkar biçimlerine (*illusio*) yani farklı çıkar içeriklerine sahiptir (Wacquant, 2014b: 32). Dolayısıyla –oyun metaforuna geri dönersek- “oyuna yoğunlaşmak, oyun tarafından ele geçirilmek, oyunun yapılarına değdiğini sanmak, ya da daha basit söylemek gerekirse, oyun oynamaya değdiğini düşünmek olan *illusio*, zihinsel yapılarla toplumsal uzamın nesnel yapıları arasındaki varlıksal suç ortaklığı ilişkisinin sonucu olan bir oyunla aramızda kurulan büyümlü ilişkidir” (Bourdieu, 1995: 149). Kısaca oyunda olmanın kendisi *illusionun* (çıkarcının) kendisidir.

Oyunda olmanın kendisinin içerdiği özgül çıkar, belli sermaye biçimleri ve hacminin oyunda işgal edilen konumları (ezen ile ezilen ya da gelenekçi ile sapkın) belirlemesi aracılığıyla değişiklik gösterir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 106). Çünkü alanın sınırlarını belirleyen mücadeleler bazı sermaye biçimlerinin sağladığı konumlar arasındaki tarihsel bağıntılar aracılığıyla sürdürülür. Failler arasındaki bu tarihsel bağıntılar yani ‘nesnel’ ilişkilerin yapısı, failerin alan içindeki konumlarını ve alanın özünü belirler. Yani her failin sahip olduğu sermaye hacmi alanın yapısını diğer bütün failerin –toplumsal uzamın- sahip olduğu sermaye hacmine bağlı olarak belirleme gücüne sahip olduğu gibi toplumsal uzam -toplam sermaye hacmi- da failin eylemleri üzerinde tazyikte bulunur. Dolayısıyla failin ağırlığı (sermaye hacmi) ne kadar düşükse bu tazyikin etkisi o kadar fazla olur (Bourdieu, 2018: 66).

Konumlar ve karşılıklı ilişkilerin farklı sermaye biçimlerinin dağılımlarına göre belirlendiği yapılaşmış bir toplumsal konumlar uzamı olarak alan, sermayenin eşit olmayan dağılımının yapısıdır. Çünkü toplumsal uzamda sahip olunan konumlar faillerin erişebilecekleri kaynakları belirler. Bu belirlenim, failin “bu kaynaklara erişim derecesini ve bunları stratejik olarak kullanıma sokmadaki becerilerini, alandaki toplumsal yörüngelerini, başarı ve başarısızlıklarını, elde ettikleri ‘karları’, iktidar mücadelelerine karşı konumlarını içerir” (Göker, 2014b: 545).

Faillerin konumları ve yatkınlıkları, yinelemeli ve yapısal olarak birbirine bağlıdır. Bu bağlılık yani aralarındaki sözsüz örtüşme toplumsal tahakkümün en sağlam güvencesini oluşturur (Wacquant, 2014b: 23). Bu sayede alandaki eşitsiz sermaye dağılımın yarattığı bu konumlar ve konumlarla ilişki içinde olan yatkınlıklar faillerin meşruiyet mücadelelerinde hiyerarşik bir iktidar ilişkisi kurar (Swartz, 2011: 170). Dolayısıyla sahip olunan sermaye hacmi bireyin/grubun alandaki konumunu belirlediği gibi diğer konumlarla olan nesnel ilişkileri (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) de belirler (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 81).

Bourdieu’nün belirttiği gibi “alan hiçbir şekilde tesadüfen bir istikamete yönelmez; alanların, güç ilişkilerinin mahalli” olması farklı istikametleri kaçınılmaz kılar. Örneğin hâkim konumdakilerin tabi konumdakilere karşı sahip oldukları konumları korumalarını sağlamak üzere sermayenin tanımı ve dağılımı üzerine kurdukları iktidar, tabi konumdakilerin bu tanımları ve dağılımları değiştirme mücadelesiyle karşı karşıya kalır. Çoğunlukla bu mücadelelerin alanların yerleşik failleri ile alana yeni girenler arasında ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü yerleşik failler var olan yatkınlıkları yeniden üretme eğilimindeyken meydan okuyanlar “bozguncu stratejilere” eğilimlidir (Swartz, 2011: 176).

Birbirine karşıt algılanmaya meyledilen bu iki eğilimin (stratejinin) diyalektik bir ilişki içinde olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Çünkü alan kavramı, altyapı ve üstyapı arasında arabuluculuk işlevi görerek iktidar yapılarının tek bir alana (ekonomik) indirgemenin kısıtlılığını ortaya koyar (Vandenberghe, 2012: 411). Oysa Bourdieu’ye göre “alan, hiç kimsenin icat etmediği, hayal edilebilecek bütün oyunlardan daha

akışkan ve karmaşık bir oyundur” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 89). Dolayısıyla bu karmaşık ve iç içe geçmiş yapısıyla alanları hem kendi özerklikleri hem de diğer alanlarla olan ilişkileri (bu kesinlikle indirgeme olmayan bir ilişkisellik) çerçevesinde ele almak gerekir.

Bourdieu’ye göre alanların konumlarının özellikleri faille aralarında bulunan yapısal ilişkiden bağımsız bir biçimde analiz edilebilir. Çünkü ona göre “*alanlara ait genel yasalardan* söz etmek mümkündür” (Bourdieu, 2016: 137). Yani tüm alanların bir takım değişmez işleyiş yasaları vardır. Dolayısıyla her bir özerk alanın işleyişi üzerine edinilen bilgiler diğer alanların işleyişine dair yol gösterici olur. Alan analizi birbirine bağlı üç aşamayı içerir. İlk olarak, analizine kalkışılan alanın konumunun iktidar alanına göre çözümlenmesi gerekir. İkinci olarak, alanda belli konumları işgal eden eyleyiciler ya da kurumlar arasındaki nesnel ilişkilerin yapısı inşa edilmelidir. Üçüncü olarak ise eyleyicilerin eylemini belirleyen yapıların incelenmesi gerekir (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 90).

Bourdieu’nün pratik teorisi, tam da eyleyicilerin eylemlerine düzenliliğini veren şeyi; kurallara ya da bilinçli niyetlere itaatin ürünü olmaksızın yani farklı yatkınlıkları üretebilecek potansiyeli barındırmasına rağmen nasıl düzenli istatistiksel örüntüler sergilediğini açıklama yolu sağlar (Swartz, 2011: 137).

Bourdieu’nün habitus, sermaye ve alan kavramlarının aralarındaki ilişkiselliği anlamayı bir nebze mümkün hale getiren pratik teorisi eylemin, yapının sıkıştırıcı gücüne karşı nasıl varlığını sürdürebildiğini sorgular. Bourdieu’ye göre “toplumsal olarak inşa edilmiş bir yatkınlıklar sistemi olan habitus son derece kendiliğinden ve yaratıcı olan eylemi (pratikleri) doğurmalıdır” (Bourdieu, 2017: 18). Yani özünde pratik, eyleyicilerin sahip olduğu ortak yatkınlıklarla her birinin kendine has tikel özelliklerinin kesişmesidir. Bu kesişme bireyin alanda işgal ettiği konum aracılığıyla pratiklerinin gerçek kaynağı olan habitusa dönüşür (Bourdieu, 1995: 161). Bu sayede pratik bilimi yapısalcı bir yaklaşım ile inşacı yaklaşımı bir arada tutar:

“Önce, sıradan temsiller bir yana bırakılarak, nesnel yapılar (konumların mekânları), etkileşimler ve temsiller üzerindeki dışsal kısıtlamaları tanımlayan

toplumsal olarak verimli kaynakların dağılımını inşa edilir. İkinci olarak, eyleyicilerin doğrudan deneyimlerini devreye sokar, böylece eyleyicilerin eylemlerini içeriden yapılandıran temsillerini, beğeni ve algı kategorilerini açığa çıkarır” (Wacquant, 2014b: 20 - 21).

Bourdieu’ye göre eyleyicilerin sahip olduğu/olduğu bu temsiller, beğeni ve algı kategorileri (habitusları) onların karşılaştığı/karşılaşacağı birbirinden farklı durumlar için *strateji* üretmelerini sağlar (Wacquant, 2014b: 27). Dolayısıyla aslında eyleyiciyi belli bir kurala veya norma uyan ve bunların dışında hareket etmeyen aktörler (yapının pasif aktörleri) olarak görmek yanlıştır. Çünkü gündelik pratiklerini sürdürürken aktör, zaman içinde ve geçmiş deneyimleri aracılığıyla, tam kavrayamadığı bir engeller ve fırsatlar labirenti içinde hareket eder. Aynı anda hem engellerin hem de fırsatların varlığı aktörü strateji üreten bir konuma yerleştirir ki *kurala uyma* yerine *stratejiyi* koyan Bourdieu’ye göre teori (sabit tanımların yapıldığı zorunluluklar) pratikle uyumsuz. “Strateji kavramıyla pratiği teoriye dâhil etmeye çalışan Bourdieu eylemin normlara ya da kurallara riayet çerçevesinde eksiksiz biçimde kavranamayacağı düşünse de, stratejilerin normatif durumlardaki davranışları da kapsadığını belirtir” (Swartz, 2011: 142).

2. BÖLÜM

ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ: TARİHİ, TANIMI VE TÜRLERİ

2. ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ: TARİHİ, TANIMI VE TÜRLERİ

Bir kültürel ‘alan’ olarak elektronik dans müziğin (EDM) kavranabilmesi, birinci bölümde ele alınmaya çalışılan Bourdieu’nün ‘alan’ kavramının mahiyetini anlamayı zorunlu kılar. Öncelikle üzerinde durulması gereken husus daha önce de değinildiği gibi alanların kendiliğinden değil tarihin ve toplumsal mücadelelerin ürünü olarak ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle bir kültürel ‘alan’ olarak elektronik/dans müziğini ele almak tarihsel bağlamından kopuk salt ampirik verilere dayalı bir metodolojiden fazlasını gerektirir.

Çalışmanın mantığını belirleyen, tarihsel olarak konumlanan ve zamanı belli ampirik bir gerçeklik olan elektronik/dans müziğin İzmir’deki varlığıdır (alanıdır). Dolayısıyla alanın sınırlarını belirleyen tanım ve yatkınlıkların (örneğin şemsiye terim olarak neden EDM kavramı kullanılıyor? Bir şemsiye terim olarak EDM alanda karşılığını buluyor mu? Bu tarzın kendine has tımsal özellikleri var mı ve nelerdir? Dinleyicilerin ortak özellikleri neler? ve benzeri soruların) kavranabilmesi için tarihsel bağlamın da çalışmaya eklenmesi kaçınılmazdır.

Özetle, bu bölümde EDM’in tarihsel gelişimi ele alınmaya çalışılacak ve bu tarihsel süreç içerisinde EDM’in tanımındaki değişimler ve türlerin ortaya çıkışı kavranmaya çalışılacaktır. Tabii buradaki amaç, alanı belirleyen mücadelelerin (tanımların) tarihsel güzergâhını belirlemek olacaktır.

2.1. Elektronik/Dans Müziğin Tarihsel Gelişimi

2.1.1. Deneylerin Peşinden

Müzik tarihi boyunca her dönemi bir önceki dönemden ayırmayı sağlayan şey, ‘yeni’ arayışıyla ortaya çıkan fikirler ve bu fikirler aracılığıyla ortaya konan pratiklerdir. Bu nedenle teorik olarak bu ‘yeni’ arayışının temellerinin ve pratikteki sonuçlarının güzergâhını izlemek müzik tarihini ele almayı mümkün kılar.

Çalışma konumuz olan elektronik/dans müziğin ortaya çıkışı, genel olarak 1970’ler sonrası disko kültürüyle birlikte ele alınsa da aslında fikrî kökeni, yeni ton

arayışları ve dolayısıyla farklı sesler elde etmeyi sağlayacak yeni çalgıların üretimi (veya var olan çalgıların yeniden yapılandırılması), elektriğin ses üretmek üzere kullanılmaya başlanması, sesin kaydedilmesi vb. gibi uğraşlar nedeniyle yirminci yüzyıl müziğinde kendine yer bulur. Öyle ki Mimaroglu'nun 'deneyler çağı' (Mimaroglu, 1995: 119) olarak nitelendirdiği bu dönem batı sanat müziğine dâhil birçok müzisyenin yeni müzik arayışıyla doludur. Bu dönemin müziğini tanımlamak için çeşitli kavramlar kullanılsa da (çağdaş müzik, 20. ve 21. yüzyıl müziği, yeni müzik, modern müzik, post-modern müzik) çağın ethosunu yansıtmaması bakımından deneyler çağı olarak adlandırmak yanlış değildir.

19. yüzyılın sonlarına denk gelen (1890 – 1914) ve Fin de siècle olarak anılan dönem bir yandan müzik sanatının sonu ve çöküşü (sanatta dekadans olarak adlandırılan dönemdir) olarak görülürken diğer yandan “hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağı olarak görülür (Mimaroglu, 1995: 119). Tabi burada önceki çağın ortaya koyduğu pratik mücadelelerin etkisi yadsınamaz. Örneğin “19. yüzyıl sonunda Liszt, Wagner ve Mahler'in yapıtlarında sık sık karşılaşılan tonalite değişimleriyle diyatonik ilerleyiş kadar kromatik ilerleyiş; uyumlu (konsonans) akorlar kadar uyumsuz (disonans) akorlar da” aşinalık kazanmıştır. Akabinde 19. yüzyılın taşıdığı düşünsel temel (demokrasi anlayışı) yirminci yüzyılın başında Schönberg'in müzik anlayışında kendine yer bulmuş belli bir sese bağlı olmayan yani on iki notanın her birinin kendi tikelilikleriyle önem kazandığı atonal müzik (ya da 12 ton müziği) ortaya çıkmıştır (İlyasoğlu, 2009: 212).

Bu tarihsel bağlam yirminci yüzyıl müzisyenlerinin hangi yönde bir yenilik arayışı içerisinde olduğunu kavramayı sağlar. Standartlaşmış ses ilişkilerinin dışına çıkma arzusu aracılığıyla her bir tona kazandırılmaya çalışılan değer önceki dönemlerde peşinde olunan 'kusursuzluk' arayışının aksine tam da 'kusurlu' sayılabilecek uyumsuz seslerin birlikte kullanılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu nedenle müzisyenler “çalgılama alanında denenmemiş tını birleşimlerine yönelmiş, çalgıların olanaklarını zorlamış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanmışlardır” (Mimaroglu, 1995: 120).

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan kökenlerle yani müziğin yapısı, biçimi ve içeriğine ilişkin ortaya atılan estetik fikirlerle birlikte gelişen yeni ses ve elektrik teknolojisi, elektronik müziğin gelişmesinde esas rol oynamıştır. Son derece deneysel sayılabilecek elektronik sinyallerin üretilmesi ve manipülasyonu için öncüllerin oluşturulması ve bu yeni sesleri kullanarak müzik besteleme yaklaşımları elektronik müziğin temellerini oluşturur. Bugünün yaklaşımlarıyla ele alındığında bilgisayar teknolojisi ve hatta transistordan önce elektronik müzik pratiği üzerine çok konuşulamayacağı varsayılsa da donanım ve vakum tüp teknolojilerinin kullanıldığı o zamanlarda dahi elektronik müziğin temellerini oluşturacak deneyler ve yeni çalgı girişimleri devam etmiştir. Elektronik müziğin ilk çağı olarak niteleyebileceğimiz İkinci Dünya Savaşı öncesi (literatürde 1945 öncesi olarak da geçen) bu dönem için öncelikle icraya yönelik çalgıların icadına odaklanıldığı söylenebilir (Holmes, 2016: Earliest experiments, para. 11.28 – 11.29).

Holmes'a göre elektronik müzik tarihi içinde çalgı yapımında önemli rol oynayan teknolojik gelişmeler altı nesle ayrılabilir (bkz. Tablo 1). Bunun ilk iki neslini kapsayan İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde seksen beşe yakın çalgının icat edildiği tahmin edilse de bu döneme ait çalgıların çoğu bilinmemektedir. Çünkü bu çalgıların çoğu pazar sıkıntısı nedeniyle kaydedilememiş ve dönemin teknolojisi, elektronik mühendisliği alanındaki gelişmelerle birlikte kaybolmuştur. Öte yandan bilgisi günümüze kadar ulaşan dönemin kullanılan teknolojilerini ve icat edilmiş çalgılarını ise; sesi üreten ve arttıran elektromekanik araçlarla üretilmiş Telharmonium (Dynamophone), Hammond organ, Crea-tone, Radiano; radyo dalgası ve heterodin (ara frekans) prensipli araçlarla üretilmiş Theremin, Ondes Martenot, Trautonium; ve vakum tüplü osilatörlerle üretilmiş Audion Piano, Novachord şeklinde ele almak mümkündür (Holmes, 2016: Earliest experiments, para. 11.31).

Tablo 1 – Elektronik müzik teknolojisinin altı nesli

Nesil	Dönem	Elektronik müzik yapısının evreleri
1	1900 – 19	Doğru akım
2	1920 – 59	Vakum tüp
3	1960 – 69	Katı hal: transistör
4	1970 – 79	Katı hal: entegre devre
5	1980 – 89	Katı hal: mikro işlemci (1. aşama donanım)
6	1990 – günümüz	Katı hal: mikro işlemci (2. aşama yazılım)

(Holmes, 2016: Earliest experiments, para. 11.32)

Thaddeus Cahill'in (1867-1834) 1897'de patentini aldığı ve ilk elektronik çalgı sayılan *telharmoniumu* (diğer adı *dynamophone* olan çalgıyı) açıklamaya geçmeden önce, elektromanyetik dalgaların incelenmesinin, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru bilimsel çevrelerde ivme kazandığını belirtmek gerekir. Alman fizikçi Hermann von Helmholtz (1821-1894), 1863 yayınladığı *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* adlı yapıtında, bir duyu olarak sesin dışsallaştırılması ve araçsallaştırılması yani sesin üretimi ve akustik üzerine çalışmıştır. Helmholtz, müzikte ve diğer seslerde bulunan çeşitli müzikal aralıkları veya frekansları tanımlamak için *Helmholtz rezonatörünü* icat etmiştir. Bir boşlukta elde edilen hava titreşimi olarak basitçe tanımlayabileceğimiz bu icat, sesin fizyolojik temeli üzerine çalışan birçok mucidi etkilemiştir (Holmes, 2016: Thaddeus Cahill and the Telharmonium, para. 11.40).

Helmholtz'un akabinde, elektronik müzik tarihi açısından önemi olan birçok çalışma yürütülmüştür. Bunların öne çıkanlarından ilki 1874 yılında Elisha Gray'in (1835-1901), bir klavye ve titreşimli metal şeritler kullanılarak, uğultulu seslerle iki oktav çalabilen *müzikal telgrafıdır*. Daha sonra Helmholtz'un çalışmalarından etkilenen Thomas Edison (1847-1931) 1876'da, sesi kaydedilebilir ve yeniden dinlenebilir hale getiren *fonografı* icat etmiştir. Edison'un atılımını, sayısız rakip mekanik ses kayıt

cihazı ve çalma makinesi takip etmiştir. Ancak bunların içinden en öne çıkanı, 1887'de Émile Berliner'in (1851-1929), Edison'un fonografini geliştirip, silindir yerine yuvarlak taş plak kullanarak *gramofonu* icat etmesidir. 1898'de Valdemar Poulsen ise elektromanyetik teyp kayıt teknolojisinin yol göstericisi olan ve elektromanyetik prensip kullanan ilk ses kayıt cihazı *telegrafon'u* icat etmiştir (Holmes, 2016: Milestones).

Ses kayıt teknolojisindeki yenilikler bu şekilde sürüp giderken Helmholtz'un sesin fiziksel varlığı üzerine olan çalışmalarından etkilenen mucit Cahill ilk kez elektrik temelli bir ses üretim sistemi icat etmiştir. Telharmonium adını verdiği ve patentini önceden aldığı bu çalgının tamamlanmış modeli ilk olarak 1906 yılında Massachusetts Holyoke'de halka tanıtılmıştır. Çalgının diğer ismi olan Dynamophone'dan da anlaşılacağı üzere özünde bu makine, farklı ses frekanslarında alternatif akımlar üretmek için bir dizi özel dişli mil ve bağlantılı indüktörler kullanılarak modifiye edilmiş bir elektrik dinamosudur. Yaratılan bu sinyaller, polifonik bir klavye ve ilgili bir kontrol paneli aracılığıyla, özel akustik borularla donatılmış bir dizi telefon alıcısına iletilerek ses üretmeye çalışılmıştır (Manning, 2004: 3). Çalgının karmaşıklığı ve pratik olmamasının (200 ton ağırlığı ve 200.000\$'a yakın olan maliyetinin) yanı sıra henüz hoparlör ve amplifikatörlerin icat edilmemiş olmasından dolayı yüksek ses elde edilememiş nispeten başarısız bir girişim olarak kabul görmüştür (Gamer & Moog, 2015: Precursors of Electronic Instrument, para. 2).

Diğer taraftan elektronik mühendisliği alanındaki gelişmeler elektronik müzik tarihi içinde daha az maliyetli ve kompakt yaklaşımları mümkün hale getirmiştir. Bunun en önemli örneklerinden biri elektronik müzik teknolojisinin ikinci nesli olarak sayılan vakum tüp teknolojisidir. Telharmoniumun tanıtıldığı yıl olan 1906'da Amerikalı mucit Lee De Forest (1873-1961) de vakum tüpü icat etmiş ve patentini almıştır (Manning, 2004: 4). Vakum tüpünün işlevini kısaca, zayıf bir elektrik sinyalini alıp onun sesini yükseltmek (amplifikasyon) olarak tanımlayabiliriz. Telharmoniumu elverişsiz kılan ve çok fazla güç gerektiren mekanik dinamoların kullanılmasına gerek bırakmayacak bu vakum tüp teknolojisi doğrudan yeni nesil elektronik müzik aletlerinin geliştirilmesinde

önemli rol oynamıştır (Holmes, 2016: Early Electronic Music Performance Instrument, para. 11.88).

1929 yılında Amerikalı mucit Laurens Hammond (1895-1973) tarafından icat edilen ve 1934’de patentini aldığı çalgı *hammond organ*, telharmonium ile aynı teknik prensiplerin uygulandığı ancak büyük alan ve yüksek güç gerektiren dinamoların yerine vakum tüp teknolojisinin sağladığı avantaj dolayısıyla elektronik amplifikasyonla birlikte küçük dinamolar kullanılarak üretilmiştir. 1935’de marketlerde yerini alan hammond organ kırk yıldan fazla klavyeli çalgı olarak ticari önemini korumuştur (Gamer & Moog, 2015: Early Electronic Instrument, para. 3). Bir başka yenilik ise, elektrik bileşenlerin eklenmesiyle geleneksel piyanoların amplifikasyonu ve modifikasyonudur. Örneğin günümüzde elektronik gitarlarda aşına olduğumuz tel titreşimlerini elektrik enerjisine dönüştürme gibi basit bir işleve sahip manyetik pikap fikri, 1926 yılında Frank Adsit tarafından herhangi bir piyanoya tutturulabilecek bir pikap seti (Radiano) olarak üretilmiştir. Öte yandan Simon Cooper’ın 1930’da ürettiği Crea-Tone da elektromanyetikler kullanılarak piyanonun tuşlarına basılı kalındığı sürece tellerin titreşimlerinin korunmasını ve bu sayede çalınan tonun sürekliliğini sağlamıştır (Holmes, 2016: Early Electro-Mechanical Instruments, para. 11.158).

Şimdiye kadar değindiğimiz elektromekanik gelişmelerin yanı sıra heterodin adı verilen elektronik olay, elektromekanik gelişmelerin sağladığı gibi, birçok erken elektronik müzik aletinin geliştirilmesinin altında yatan diğer bir prensiptir. Heterodin, neredeyse eşit frekansta iki ultrasonik radyo sinyalini birleştirerek ya da karıştırarak yeni frekanslar yaratan bir sinyal işleme tekniğidir. İki frekans, genellikle bir mikser (frekans çevirici) olarak adlandırılan vakum tüpü gibi doğrusal olmayan bir sinyal işleme cihazında birleştirilir. Bu iki frekansın kombinasyonu ile ilk iki frekans arasındaki farka eşit, üçüncü bir sinyal elde edilir. Akustikte atım frekansı (beat frequency) olarak geçen heterodin frekansı, vakum tüpün mucidi De Forest tarafından 1915’te bu prensiple yaratılan ilk müzik aleti olan *Audion Piano*’ya uyarlanmıştır (Holmes, 2016: Early Electronic Music Performance Instrument, para. 11.90).

De Forest, vakum tüplü osilatörü geliştirirken elini bir devrenin belirli bölümlerine yakın tutarak veya dokunarak değiştirilebilecek duyulabilir bir frekans yarattığını keşfetmiştir. Theremin, Ondes Martenot ve Trautonium'un da dayandığı bu ilke De Forest'in ilk olarak bir atım frekans (heterodin) osilatör sistemi kullanan ve aynı zamanda ses perdesini ve tınıyı kontrol etmek için vücut kapasitesini kullanan ilk vakum tüpü çalgı olan audion piyanoyu geliştirmesini sağlamıştır (Davies, 2014: para.1). Audion piyano, yaygın olarak kabul görmüştür ve en bilinen elektronik müzik aletlerinden biri olan thereminin öncüsü olarak kabul edilir (Holmes, 2016: The Theremin and its Offspring, para. 11.91).

Thereminvox veya *etherophone* olarak da adlandırılmış olan *theremin*, Rus elektronik mühendisi ve çellist olan Lev Sergeyevich Termen tarafından 1920 yılında icat edilmiştir. Daha önce değindiğimiz gibi thereminde de audion piyanoda olduğu gibi ses üretmek için heterodin prensibi kullanılmıştır. Ancak audion piyanodan farklı olarak theremin, klavye ile değil el hareketleri ile icra edilir. İşitme aralığı üzerinde iki ses-dalgası frekansı üreten radyo tüplerine sahip bir kutudan oluşan theremin bu iki dalganın, titreşim hızlarındaki farka eşit, duyulabilir daha düşük bir frekans (atım frekansı) üretir. Bu duyulabilen frekans derecesi, kutunun dışında bulunan antene elin yakınlştırılması ve uzaklaştırılmasıyla kontrol edilir. Daha çok yaylı çalgıların özelliklerine sahip bu çalgıda usta bir icracı glisando ve süsleme gibi her türlü efekti üretebilir. 1920'lerden sonra özellikle Amerikalı besteci Henry Cowell ve Fransız Amerikalı besteci Edgard Varèse'nin de içinde bulunduğu besteciler tarafından theremin için birçok eser bestelenmiştir (Hiller, 2018: Impact of Technological Developments, para. 5).

Thereminin ardından müzik dalgaları anlamı taşıyan *Ondes Musicales* olarak da adlandırılan *Ondes Martenot*, Fransız müzisyen Maurice Martenot tarafından ilk kez 1928'de Paris Operasında gösterilmiştir. Thereminle aynı çalışma prensibine sahip bu çalgı icracının sağ eliyle sesin perdesini kontrol ettiği dokunmatik bir klavye ve klavyenin önünde bulunan, kaydırarak bağlı sesler elde etmeyi sağlayan bir kablodan oluşur. Sol elin kontrolünde olan bir dizi tuş ve kol ise arşe görevi görür ve sesin bağlı ya da kesik kesik duyulmasını sağlar. Bu çalgı, Edgard Varèse, Olivier Messiaen ve

Pierre Boulez dâhil olmak üzere birçok Fransız besteci tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Thereminin bir diğer halefi ise, Almanya’da elektronik müziğin öncüsü olarak geçen Friedrich Trautwein tarafından 1930 yılında icat edilen *Trautonium*dur. Bu çalgı bir elle klavyeye benzer bir direnç elemanını ve diğer elle bir dizi panel kontrolünün aynı anda idare edilmesiyle çalınır. Aslında bu çalgının gelişimi besteci Paul Hindemith’in işbirliği aracılığıyla mümkün olmuştur (Hiller, 2018: Impact of Technological Developments, para. 6-7).

Elektronik çalgılardaki bu gelişmeler dönem sanatçılarının müzikte yeni fikirler üretmelerine olanak sağlamıştır. Öyle ki Richard Strauss, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, André Jolivet, Edgard Varèse ve Bohuslav Martin gibi çağın önemli bestecileri bu çalgılardan biri veya daha fazlası için eser yazmıştır (Gamer & Moog, 2015: Early Electronic Instrument, para. 4). Bu gelişmelerin ardında yatan düşünsel temel ise, kalıplaşmış biçimlerin dışında, mekanik araçlardan doğan yeni bir estetik değer peşine düşmüş olan İtalyan sanatçı Filippo Tommaso Marinetti’nin (1876-1944) *Le Figaro* gazetesinde yayınladığı bildirgede açıkça belirtilmiştir. Marinetti, demir ağlar, kanallar, fabrikalar, yüksek gerilimdeki elektrik, köprüler, limanlar, tren düdükları, vapur sesleri, klaksonlar, uçağın hızı gibi konuları sanatın başlıca konuları olarak belirtmiştir (İlyasoğlu, 2009: 244). Fütürist akımın öncülü olan bu bildirge birçok sanat dalını ve sanatçıyı etkilemiştir.

Fütürist müziğin öncü bestecilerinden biri olarak tanınan Luigi Russolo (1885-1947) ise her çeşit sesin, müziksel bir gereç olabileceğini savunmuştur. Onun 1913 yılında *L’Arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı) adıyla yayınladığı manifesto, müzik tarihinde gürültü ve uyumlu sesler arasındaki ayrımın sorgulanmasını sağlamıştır. Ona göre, makine ve fabrika sesleri müziğin unsuru olması gereken seslerdir. O dönem Fütürist akıma bir yandan *bruitisme* denmesinin sebebi bu gürültü sesini üretecek araçların orkestraya eklenmesidir (İlyasoğlu, 2009: 245). Russolo öne sürdüğü fikirlerin yanı sıra icat ettiği müzik aletleri ve yaptığı müziklerle Edgard Varèse, John Cage ve Pierre Schaeffer gibi müzik tarihi açısından önemli ünlü bestecilere ilham kaynağı olmuştur.

Öte yandan yenilik peşinde koşan bir diğer İtalyan müzisyen Ferruccio Busoni (1866-1924) de, 1907 yılında *Sketch of a New Esthetic of Music* (Müzik İçin Yeni Estetik Üzerine Notlar) adlı bir kitap yayınlarak müziğe dair fikirlerini ortaya koymuştur. Özellikle Cahill'in çalışmalarından etkilenen Busoni, telharmoniumu yeni bir armoni anlayışını keşfetmek için güçlü bir araç olarak görmüştür (Manning, 2004: 4). Busoni'nin elektronik müzik tarihi açısından önemi, onun teknolojiyi, kendi müzikal fikirlerini gerçekleştirebilecek bir araç olarak görmesinden kaynaklanır. Her ne kadar kendi eserlerinde elektronik müzik unsurlarını kullanmamış olsa da teknolojiye olan tutkusunu kitabını okuduktan sonra onunla tanışan ve elektronik müziğin babası kabul edilebilecek Edgard Varèse'ye aktarmıştır (Holmes, 2016: *Children of Machine*, para. 11.67).

Elektronik müziğin gelişim süreci içerisinde birçok dönüm noktası mevcuttur. Bunların en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz Edgard Varèse'nin (1883-1965) 1958 yılındaki çalışması *Poème électronique*'tir. Varèse, "yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı bir tını dünyası ile yetinmeyip çevredeki bütün seslerden yararlanılması yolunda girilen ve elektronik gereçlerden yararlanarak müzik yapılması sonucuna varan çalışmaların öncüsü" olarak kabul görmektedir (Mimaroglu, 1995: 154). Kitabında tüm müzik dilinin mimari, akustik ve estetik dogmalardan arınmış bir biçimde yeniden yorumlanmasını savunan Busoni'nin fikirlerinden etkilenmiş olan Varèse, hayatı boyunca müzik eserlerinde elektronik ses işleme tekniklerinin kabulü için gerekli olan estetik anlayışın yerleşmesi için çalışmıştır (Manning, 2004: 7). 1920 sonrası vakum tüp aracılığıyla mümkün hale gelen elektronik çalgıları kendi orkestra düzenlemelerine dâhil etmede aceleci davranırsa da Varèse'in *düzenlenmiş ses* olarak tanımladığı kendi müziğini yaratması ancak ikinci dünya savaşı sonrası manyetik şerit üzerine ses kaydetme (teyp kayıt) tekniğinin gelişmesiyle mümkün olmuştur (Mimaroglu, 1995: 156)

1950'lere gelindiğinde artık teyp kaydının, mikrofonun ve ses sinyal üreticilerinin mevcudiyeti ile Varèse nihayet kendi müziğini üretmek için gereken elektronik araçları elde etmiştir (Holmes, 2016: *Music, Invention and Culture*, para. 11.26). Böylece kendi müziğini ortaya koyabildiği *Deserts* (1954) ve *Poème*

électronique adlı iki eser bestelemiştir. “Özellikle bu ikinci yapıt, on beş kanaldan stereofonik olarak yayınlanıp dinleyiciyi çepeçevre sarması ve ışıkla, hareketle, renkle ve mimarlıkla birleşmesi bakımından bestecinin müziği uzay içinde var olan bir olay olarak görmesinin de örneğidir” (Mimaroğlu, 1995: 156). Bu eser, musique concrète'nin (somut müzik) Pierre Schaeffer tarafından üretilen erken dönem müzik örneklerinin yayınlanmasından sorumlu ve Paris'in önde gelen plak şirketi olan Philips'in, Brüksel'deki 1958 Dünya fuarında Le Corbusier olarak tanınan Charles-Edouard Jeanneret (1887–1965) tarafından inşa edilen yapıda ilk kez halka sunulmuştur (Holmes, 2016: Varése and The Listener's Experiment, para. 25.62).

Varése'in teyp kaydını sunmak için özel olarak tasarlanan Philips Pavilion, bir koyunun midesine benzeyen şekliyle, üç tepeli sirk çadırı şeklinde inşa edilmiştir. Yapının iç kısmında sesin yayınlanmasını sağlayan dört yüz hoparlör kullanılmasının yanı sıra Le Corbusier tarafından seçilen görsel projeksiyonlar da kullanılmıştır. Elektroakustik sesler, elektronik olarak üretilen sesler, teyp efektleri ve manyetik teyp düzenleme teknikleri kullanılarak oluşturulan eser, Eindhoven'deki Philips Araştırma Laboratuvarlarının Elektronik Müzik Merkezinde tamamlanan ilk çalışmalardan biridir. Sekiz dakikalık bu eserde tanındık sesler elektronik efekt ve işlemlerle birleştirilmiştir. Örneğin kilise çanları, ziller, insan sesleri, sirenler, makine sesleri kullanılmasının yanı sıra mükemmel duraklamalar ve sessizlik kullanımıyla da gerginlik unsuru arttırılmıştır. İlk elektronik müzik örneği olmayan bu eseri bu kadar önemli kılan şey ise, o zamana kadar yalnızca müzik enstitülerinde ve akademide deneysel olarak üretilen elektronik müziğin 1958 yazı boyunca yaklaşık 500 kişi tarafından dinlenmesidir. “Daha önce hiç bir elektronik müzik parçası, bir performans alanına bu kadar kapsamlı bir şekilde dâhil edilmemiş ya da böyle büyük, sürükleyici bir ölçekte uygulanmamıştır” (Holmes, 2016: Varése and The Listener's Experiment, para. 25.69).

2.1.2. Elektronik Müzik Hareketi

Griffiths'e göre, 1945'ten bu yana daha çok Batı Sanat müziğini kapsayan müzik tarihi kavramı, ele alınmaya çalışılan tarihsel süreci anlatmak için yetersizdir. Oysa daha önce de değindiğimiz gibi kökenlerini daha geride bulabileceğimiz fakat

1945 radikal yenilenme hareketinden sonra büyük bir ivme kazanmış olan ‘müzik hareketi’, kavram olarak da bu dönemi tanımlamak için daha kapsayıcıdır (Griffiths, 2010: xvii). Bu tanımlama özellikle teknolojik gelişmelerin arttığı savaş sonrası dönemin müzikal gelişmelerini kavramak için daha yol göstericidir. Zira bu süreç içerisinde ortaya çıkan müziği tanımlamada kullanılan teknolojiler büyük rol oynamaktadır.

Elektronik müziği basitçe “müziğin elektronik kaynaklarla üretilmesi ya da değişime uğratılması” olarak tanımlamak mümkündür (Kutluk, 1997: 259). Ancak şimdiye kadar bahsettiğimiz tüm deneysel girişimler bir şekilde elektronik müziğin tarihsel gelişimi içinde yer alsa da “bu alanın esas çalışmaları ve müzik alanının genişleyip farklı bir türün ortaya çıkması (ya da farklı isimlerle adlandırılması) 2. Dünya Savaşı’ndan sonra gerçekleşir” (a.g.y. : 259). Bunun en önemli sebeplerinden biri ise, elektronik müzik teknolojisinin üçüncü neslini oluşturan transistörün icadı ve gelişimidir. Elektrik devrelerinin yapıtaşı olan transistör bugünkü bilgisayar teknolojilerinin özünü oluşturan entegre devrelerin ilk aşamasıdır. Birçok işlevi olmasına rağmen öncelikli olarak sinyallerin sesini yükseltmek ve kontrol sağlamak için anahtar olarak kullanılmış olan transistörler, elektronik müziğin dönüm noktalarından biri olan ses kayıt tekniklerinin geliştirilmesinde ve elektronik müzik stüdyolarının kurulmasında önemli bir yere sahiptir (Holmes, 2016: Early Synthesizers and Experimenters, para. 17.16).

İkinci Dünya Savaşı sonrası manyetik şerit (tape) kayıt tekniklerinin keşfi ve geliştirilmesi elektronik müziğe olan ilgiyi arttırmıştır. Çünkü bu teknikler, bestecinin şeride herhangi bir sesi kaydetmesini ve ardından istenen efektleri elde etmek için onu manipüle etmesini sağlamıştır. Bu sayede, sesler üst üste getirilebildiği (karıştırılabildiği) gibi, filtreler vasıtasıyla değiştirilebilir veya yankılanabilir olmuştur (Gamer & Moog, 2015: The Tape Recorder As A Musical Tool, para. 1). Günümüzde elektronik müzik olarak tanımlanan müzik türü aslında manyetik şeridin gelişmesinden önceki çalgıları kapsamamaktadır. Çünkü Mimaroglu’nun da belirttiği gibi “elektronik müzik bir besteleme ortamıdır. Bu ortama uygulanan sınırlı bir tanımla elektronik

müzik, yalnız elektronik ses üretme gereçlerinden yararlanarak gerçekleştirilen müziği anlatır” (Mimaroglu, 1995: 157).

Tarihsel kökenlerini elektrik ile ilişkisi bağlamında ele aldığımız kadar eskiye götürmek mümkün olsa da elektronik gereçlerin kullanıldığı her tür müziği elektronik müzik olarak tanımlamak doğru değildir. Dolayısıyla ses kayıt teknolojisiyle birlikte artık elektronik müzikten bahsedilebilmektedir. Nitekim bugün her ne kadar elektronik müzik olarak adlandırılrsa da ortaya çıktığı dönem bu türler ülke ve kullanılan teknoloji farklılıklarından dolayı *musique concrète* (Fransa), *elektronische musik* (Almanya), *tape music* (ABD), *electroponic music* (İngiltere), *computer music*, *live/electronic music* ve *text sound* olarak adlandırılmıştır (Kutluk, 1997: 259-260). Kavram karışıklığının önüne geçebilmek için Fransa’da elektro-akustik başlığı önerilse de söz konusu olan müziğin ortaya çıkışından bu yana evrensel olarak nitelenebilen bir yaygınlıkla üzerinde anlaşılmış ad elektronik müzik olmuştur. Bu tanımlamaların farklı olmasının temelinde yatan, daha önce de değindiğimiz gibi bu müziğin farklı ülkelerde başka yaklaşımlarla ortaya konmasıdır. Oysa bu türlerin ortak özelliği ses şeridi ve elektro-akustik deneyler için stüdyoların kurulması ve gelişmesidir (Mimaroglu, 1991: Tanımlar ve Terimler Üzerine para. 11.15).

Avrupa’da iki yayın ağı olan Paris’teki Radiodiffusion Television Francaise (RTF) ve Köln’deki Nordwest Deutscher Rundfunk (NWDR) stüdyolarının kurulması bu girişimi başlatan önemli bir atılımdır. Fakat yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik besteciliğindeki yeni akımların müzik üzerine söz söyleyen seçilmiş gruplar arasında kutuplaşmalar yaratması kökten farklı hedefler peşinde olan bu iki stüdyoyu da etkilemiştir. Alanda ilk olarak kabul gören Paris grubu *musique concrète*’nin (somut müziğin) geliştirilmesi için uğraş verirken, Köln grubu ise *elektronische musik* (elektronik müzik) için mücadele etmiştir. Manning’e göre bu iki önemli stüdyo arasında gelişen anlaşmazlıklar her ne kadar kamuoyunda yalnızca bir vatanseverlik meselesi gibi görünse de -ki bu sebeplerden biridir elbette- aslında bu çatışmanın sebebi elektronik müziğin kabul gören uygulamalarında yatmaktadır (Manning, 2004: 19).

Fransa'da Boulez ve Messiaen'in ondes martenot için eser bestelediğine daha önce değinmiştik. Fakat bu iki müzisyenin de o dönem hedef olarak elektronik müzikle ilgilenip ilgilenmedikleri net değildir. 1948'de RTF'de ses teknisyeni olarak çalışan Pierre Schaeffer *musique concrète* olarak adlandırılan müziğin ilk örneğini vermiştir. Üç dakikalık bir parça olan *Etude aux chemins de fer*, tren kayıtlarının manipüle edilmesiyle yapılmıştır. Schaeffer'ın, kaydı geriye doğru sararak sesin tersine çevrilmesi, sesin çalma hızının değiştirilerek ses perdesi, hız ve tını olarak değiştirilmesi, bazı unsurların sestten izole edilmesi ve bir sesin başka bir sesin üzerine gelmesi gibi sesin manipülasyonunu sağlayacak temel teknikleri geliştirdiği söylenebilir. Sesi manipüle etme tekniklerinin gelişimi bestecilik açısından da önemlidir (Griffiths, 2010: 18). Somut müziğin tanımı tam da burada yatmaktadır. Alışılmış besteleme tekniklerinin yani soyut olarak yazılıp icracının seslendirmesiyle somutlaşan müziğin yerine somut müzik elde edildiğinde yani ses şeridi üzerine yazıldığında her daim dinletilmeye hazırdır ve onun yeniden icra edilmesine gerek kalmaz (Mimaroglu, 1995: 158).

Somut müzik örnekleri için bestecilerin başvurduğu yöntemler bugün elektronik müzik üreticilerinin izlediği yol hakkında bilgi verir. Bu yöntemler sırayla;

“1) Alınan seslerin yüksekliğini, manyetofonun (teyp) hızını yavaşlatarak ya da hızlandırarak değiştirmek; 2) Sesin yeniden çıkmasını sağlayan ilk darbeyi kesip atmak ve sesin yalnız gövdesinden yararlanmak; 3) Sesi manyetofonda tersten çalarak kullanmak; 4) Seslerin armoniklerini süzmek ya da bunların büyüklük aralarını değiştirmek; 5) Yankılandırmak” (Mimaroglu, 1995: 158).

Kayıt tekniklerinin yanı sıra gelişen elektronik ses üretme teknolojilerine rağmen Schaeffer sanatsal görüşü dolayısıyla elektronik osilatörlerin ses kaynağı olarak kullanılmasına karşı çıkmıştır. Çünkü ona göre bu sesler ‘somut’ yani ‘gerçek’ ses kaynakları değil yapay ve insanlık karşıtıdır. O daha çok somut olarak nitelendirdiği, insan tarafından üretilen ses ve gürültü kayıtları üzerinde bu yöntemleri uygulamıştır (Hiller, 2018: Establishment of Electronic Studios, para. 2).

Musique concrète'yi *elektronische musik*'ten ayıran temel fark kullanılan ses kaynaklarının farklı olmasıdır. Bu nedenle Köln'de kurulmuş olan Northwest Deutscher

Rundfunk (NWDR) stüdyosu, ilk elektronik müzik stüdyosu olarak anılmaktadır. Besteci Herbert Eimert'in Dr. Werner Meyer-Eppler ve Robert Beyer'in çalışmalarına ilgi duymasıyla bu üç kişi *elektronische musik*in geliştirilmesi için çalışmalar yürütmüş ve Eimert'in sanat yönetmeni olduğu NWDR, 'The Sound World of Electronic Music' adlı akşam programıyla 1951'de yayına başlamıştır (Manning, 2004: 40). Bu gruba daha sonra Messiaen'nin öğrencisi olan Karlheinz Stockhausen de katılmıştır. Paris'teki eğitimi sürecinde Schaeffer'la tanışan ve her hafta birkaç saat stüdyoda çalışan Stockhausen, kaset düzenleme ve elektronik müzik alanına çalışmalar yapmaya başlamıştır. Daha sonra Paris'ten ayrılan Stockhausen bu alandaki kişisel keşiflerini uygulayacağı Köln'deki stüdyoya dönmüştür (Holmes, 2016: Stockhausen's Early Work, para. 12.159).

Köln stüdyosunda ilk canlı müzik konseri, 1954'te radyo istasyonunun küçük bir yayın salonunda verilmiştir. Konserde, Stockhausen'ın tamamen sinüs dalgaları için bestelediği ilk elektronik müzik eserleri Studie I (1953) ve Studie II (1954) de çalınmıştır. Bu iki eser, erken dönem elektronik müzik özelliklerinin değerlendirilmesi için yararlı bir odak noktası sağlarken üretildikleri teknik ve felsefi iklim dikkate alınmalıdır. Nitekim yeni ufukların arandığı 1950'lerin başlarında Almanlar, 2. Viyana Okulu'ndaki çalışmaları saygın bir şekilde sürdürmüş ve birçoğu serialism (diziselcilğin) ve pointillism (noktacılık) ilkelerinin geliştirilmesini sağlamıştır (Manning, 2004: 41-42). Neoklasisizmin çöküşü olarak değerlendirilen bu atılım Eimert ve Stockhausen tarafından da benimsenmiştir. Yayınladıkları Die Reihe (Dizi) dergisinde, elektronik seslerin 'saflığı' ve elektronik müziğin dizisel müzikle birlikteliğinin gerekliliği vurgulanmıştır. Ancak bu dizisel besteleme ısrarı Paris grubunun yalnızca elektronik ve dizisel olmayan unsurları kullanma konusundaki ısrarından daha anlamlı değildir. Dolayısıyla her iki stüdyo tarafından ortaya konan örneklerin Avrupa'da taklitleri hemen yaygınlaşmıştır. Bu durum 1960'lı yıllar boyunca Avrupa'nın neredeyse her büyük kent merkezinde bulunan tüm stüdyolara yayılmaya devam etmiştir. Tabi zaman geçtikçe yeni stüdyolardaki teknik ve ekipmanların standartlaşması ve güvenilir hale gelmesiyle somut müzik ve elektronik müzik

arasındaki tartışmalar insanların ilgisini çekmeyi bıraktı (Hiller, 2018: Establishment of Electronic Studios, para. 5).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'daki gelişmeler özellikle ilk yıllardaki kurumsal destek eksikliğinden Avrupa'daki gelişmelerden farklı bir yol izlemiştir. 1950'lerin ortasına kadar hiçbir kalıcı sistem kurulamadığı için yalnızca teyp koleksiyonu ve arka odaya monte edilmiş ara kablolarından ya da en iyi ihtimalle deney için kiralanan ticari kayıt sistemlerinden ibaret birçok 'sözde' stüdyo kurulmuştur. 1948 yılında, New York'ta çalışan iki kayıt mühendisi Louis ve Bebe Barron araçlarla (medium) ile birlikte enstrüman kayıtlarını ileri ve geri çalmayı ve seçilen kayıtları birleştirmeyi ve başkalarıyla yan yana koymayı denemeye başladılar. 1951 yılında onlara katılan John Cage doğrudan şerit üzerine müzik yapmak amacı ile bir grup müzisyen ve teknik danışmanı bir araya getirmiştir. Louis ve Bebe Barron, Earle Brown, Morton Feldman, David Todar ve Christian Wolff'dan oluşan bu grup iki yıl boyunca Barron'ların stüdyosunda *Manyetik Şerit için Müzik* (Music for Magnetic Tape) olarak bilinen projeyi geliştirmek için çalışmışlardır (Manning, 2004: 74).

Bu çalışmalar sürerken Vladimir Ussachevsky, kısa bir süre sonra Busoni'nin öğrencisi olan Otto Luening'in de katılacağı çalışmalar yürütmüştür. *Tape music* olarak adlandırılan bu çalışmalarda, sesi kaydetmek ve manipüle etmek için teyp kaydı (manyetik şerit, bant kaydı) bir araç olarak kullanıldığından Manyetik Şerit için Müzik çalışmalarıyla yakından alakalıdır. Fakat derinlemesine bir inceleme yapıldığında bu iki yaklaşım arasında hem Luening hem de Ussachevsky'in bestecilikle ilgili muhafazakâr tutumlarından kaynaklı müzikal olarak belirgin bir farklılık olduğu görülmektedir. Çünkü onlar kayıt cihazını tamamen yeni bir ses dünyası yaratmanın aracı olarak değil, geleneksel tonalite ve enstrümantasyon fikirlerini genişletmenin bir aracı olarak görmüşlerdir (Manning, 2004: 76).

Ussachevsky ve Luening'in öğretim görevlisi olarak çalıştığı Columbia Üniversitesi Müzik Bölümü, müzik performanslarının kaydedilmesi için saniyede 7.5 ve 15 inç çalıştırılabilen çift hızlı Ampex 400 teyp, bir radyo istasyonundan alınan Magnecord teyp ve bir Western Electric 369 mikrofon gibi bazı kayıt ekipmanları

sağlamıştır. Aynı üniversitede görev yapan genç mühendis Peter Muazey ise müzisyenlere teknik destek sağladığı gibi reverb efekti yaratmak için bir devre üretmiştir. Bu çalışmalar her ne kadar üniversitenin imkânlarıyla sürdürülüyor olsa da başlarda sabit bir stüdyonun olmayışı Ussachevsky ve Luening'in bu ekipmanları taşıyarak farklı farklı yerlerde çalışmalarına neden olmuştur. Fakat aylar süren bu göçebe hal en nihayetinde üniversitenin müzik bölümünde bir odanın sağlanmasıyla yerleşik hale gelmiştir. Çalışmaların uzun bir süre burada devam etmesinden sonra 1959 yılında Rockefeller Vakfı'nın 175.000\$'lık desteği ile ilk kurumsal stüdyo olan *Columbia-Princeton Üniversitesi Elektronik Müzik Merkezi* kurulmuştur. Merkezin komitesinde ise Columbia Üniversitesi'nden Ussachevsky –ki aynı zamanda merkezin başkanıdır- ve Luening, Princeton Üniversitesi'nden Milton Babbitt ve Roger Sessions yer almıştır (Holmes, 2016: The Columbia-Princeton Electronic Music Center, para. 13.97 - 13.101).

Kurumsal ve kalıcı bir stüdyonun kurulmasından önce Luening ve Ussachevsky'nin erken dönem çalışmalarında, Paris stüdyolarında olduğu gibi elektronik seslerden hiç yararlanılmadığı söylenebilir. Aslında ellerinde osilatör veya başka bir sinyal üretecek ekipmanın olmayışı onları sadece hali hazırda kayıtlı enstrümantal seslerin manipülasyonuna yöneltmiştir. Luening'in belirttiği gibi, ellerindeki imkanlar “metro gürültüsü, hapsirik ve öksürük gibi doğal ve müzikal olmayan seslerle çalışma ya da mevcut enstrümanların ses spektrumunu genişletme ve yeni rezonanslar ortaya çıkarma seçeneğini” sunmuştur. Dolayısıyla ellerindeki imkanların gelişmesine kadar enstrüman kayıtları üzerinde çalışmaya karar vermişlerdir. 1955'te Paris (GRM) ve Köln (WDR) stüdyoları ziyaretleri sırasında daha önce hiç bu kadar ses donanımı görmemiş olan Luening ve Ussachevsky verilen her tavsiyeyi dikkate almışlardır. Bu ziyaretin ardından Amerika'ya döndüklerinde ise Princeton'daki *Radio Corporation of America*'nın (RCA) David Sarnoff Laboratuvarı'nda yeni bir elektronik müzik ‘synthesizer’ın geliştirildiği haberini almışlardır. 1959'da modern ve tam donanımlı bir elektronik müzik stüdyosu olarak kurulan *Columbia-Princeton Üniversitesi Elektronik Müzik Merkezinin* çekirdeğini bu sentezleyici oluşturmuştur (Holmes, 2016: The Columbia-Princeton Electronic Music Center, para. 13.113).

2.1.3. Dijital Sentez ve Bilgisayar Müziği

Sentezleme fikri Cahill'in telharmoniumu kadar eski olsa da ilk sentezleyici olarak literatürde geçen RCA Electronic Music Synthesizer'ın ilk modeli olan Mark I, Princeton laboratuvarında çalışan iki elektronik mühendisi Harry E. Olson ve Herbert Belar tarafından icat edilmiş ve 1955 yılında halka tanıtılmıştır. Cihaz karmaşık sesler üretebilecek, değiştirebilecek, işleyebilecek, kaydedebilecek ve sunabilecek entegre bileşenlerden oluşmuş modern anlamda ilk ses sentezleyicidir. Ses üretme kapasitesi tamamen analog olsa da daha tam gelişmemiş bilgisayar kontrolleri ile yapılmış, bilgisayarla çalışan ilk enstrüman örneklerinden biridir. O dönem RCA synthesizer ile özellikle ilgilenmiş olan besteci Milton Babbitt Columbia-Princeton Üniversitesi Elektronik Müzik Merkezi için geliştirilmiş modeli Mark II'nin temin edilmesine ön ayak olmuştur. Birkaç yıl sonra Bell Laboratuvarlarındaki bilgisayar sentezi ile yapılan deneylerin giderek daha başarılı hale gelmesi ve Moog ve Buchla analog sentezleyicilerin yükselişi ile gölgede kalmasına rağmen RCA Mark II, daha sonra geliştirilecek olan elektronik müzik aletleri yapımında hem bestecilerin hem de mühendislerin karşılaştığı sorunlara dair önemli fikirler vermiştir. (Holmes, 2016: The Columbia-Princeton Electronic Music Center, para. 13.114).

Columbia-Princeton Üniversitesi Elektronik Müzik Merkezi başmühendisi olan Peter Mauzey'in öğrencisi Robert Moog, 1964 yılında elektronik müzik besteci olan Herbert Deutsch için transistor voltaj kontrollü bir osilatör ve bir amplifikatör yapmıştır (Manning, 2004: 102). Ses manipülasyonu için geniş bir yelpaze sunan birkaç çeşit, düşük maliyetli kompakt sentezleyici tasarlayan Moog'un bu atılımı o dönem elektronik müzikle ilgilenen birçok mühendisin dikkatini çekmiştir. Çünkü voltaj kontrollü osilatör (VCO) sayesinde çıkış sinyalinin frekansı dâhili olarak ayarlanmak yerine bağımsız olarak üretilen bir giriş voltajıyla ayarlanır ve dolayısıyla bağlantı ve kontrol gerekmeden hemen karşılık alınır. Sinüs, kare, testere dişi ve üçgen dalgalar üreten VCO'lara ek olarak Moog sentezleyicileri beyaz gürültü jeneratörleri, bir sesin başlatılmasını ve kaybolmasını kontrol eden jeneratörleri, voltaj kontrollü amplifikatörleri ve bant geçiren filtreleri ve ardıştırmaları da kapsar (Hiller, 2018: Music Synthesizers, para. 5). Öte yandan benzer gelişmelerin yaşandığı San Francisco Tape

Music Center'da, merkezde bulunan geleneksel ekipmanların sınırlılığında memnun olmayan Morton Subotnik yeni bir cihaz üretmek için mühendis Donald Buchla ile çalışmıştır. Moog gibi Buchla da transistör voltaj kontrol teknolojisinin müzikal anlamda yapılabileceklerin değerini anlamış ve kendi prototip modüllerini geliştirmeye devam etmiştir. Bu başarıları sayesinde her iki mühendis de yaklaşık benzer zamanlarda Moog Synthesizer ve Buchla Elektronik Müzik Sisteminin ilk ticari versiyonlarının piyasaya sürüldüğü bağımsız şirketlerini kurmaya karar vermişlerdir (Manning, 2004: 102).

Bilgisayar teknolojisinin gelişimi tarihsel olarak modern elektronik müzik stüdyosu ve sentezleyicinin gelişimiyle paralel ilerlemiştir. Bilgisayar müziğinin amacı, müzik programlama dilinin geliştirilmesi ve dijital sinyalleri duyulabilir seslere dönüştürebilecek doğrudan sentezleme yöntemlerinin geliştirilmesidir. Ancak bu hedeflerin bilgisayarın icat edildiği ilk zamanlarda, ekonomik olarak ve bilgisayarların yeterliliği açısından gerçekleştirilmesi mümkün değildi. Bu nedenle bilgisayar tabanlı müziğin gelişimi için yaklaşık otuz yılı kapsayacak temel bir araştırma dönemi olmuştur (Holmes, 2016: Foundation of Computer Music, para. 21.28). Moore, bu süreci on yıllık periyodlar halinde ve günümüze kadar olan gelişmeleri de kapsayacak şekilde dört döneme ayırmıştır; ilk dönem 1955-1965, ikinci dönem 1965-1975, üçüncü dönem 1975-1985 ve dördüncü dönem ise 1985-günümüzdür (Moore, 1996: 27).

Müzik besteleme sürecini anlamak için skolastik modelleme olarak bilinen bir işlemi uygulamaya başlayan Amerikalı kimya araştırmacısı ve besteci Lejaren A. Hiller, her ne kadar Illinois Üniversitesi'ndeki bilgisayar ILLIAC'ı (Illinois Automatic Computer) programlayarak bilgisayarın beste yapmasını sağlamış olsa da o dönem için hala bilgisayar müziğinden söz etmek mümkün değildir. Çünkü 1950'lerin ortasındaki bilgisayarlar henüz rastgele sesleri algılama ve üretme yeteneğine sahip değildir. *Monte Carlo Yöntemi* olarak adlandırılan teknikle bestelediği ve adını *Illiac Suite for String Quartet* koyduğu eser için Hiller, “ortak bir estetik bilgiyi ortaya koyacak bir amaç yerine bilgisayar programlama yoluyla müzik bestelemenin gerçekleştirilebileceği tekniklerin sağlanması ve değerlendirilmesi tanımını yapmıştır” (Moore, 1996: 28).

Bilgisayarla müzik besteleme üzerine felsefi tartışmalar sürerken, Varése'nin *Poème électronique*, Luening ve Ussachevsky RCA Mark I sentezleyicisi üzerinde çalıştığı 1957 yılında Bell Laboratuvar'ında çalışan mühendis Max Mathews, bir bilgisayarı birkaç notalık müziği sentezlemek üzere programlamayı başarır. Mathews'in *Music I* olarak adlandırdığı programlama dili, tek bir ses ve tek bir dalga biçimi (üçgen dalga) ile sınırlı ve sesin dinamikleri üzerinde kontroller sağlayamamıştır. Ancak yine de sonuç olarak 17 saniye süren bu parça tarihte yazılmış ilk program ve ilk bilgisayar müziği olma özelliğini taşımaktadır. Bu ilk versiyon olan *Music I* programından sonra Mathews, 1958'de dört ses ve dalga tablosu sentezi eklediği *Music II*'yi, 1960'da ise kontrol işlevi sağlayan tabloları, birim jeneratörleri, orkestra ve müzikal unsurları belirleyecek parametreleri eklediği *Music III*'ü geliştirmiştir. 1963'te ise üzerinde çalıştığı IBM 7094'ün değişen programlama dili parametrelerine cevaben bir yükseltme olarak *Music IV*'ü geliştirmiştir (Holmes, 2016: Bell Labs and Max Mathews, para. 21.29).

“Sesi müzik aleti gibi olmayan bir aletle müzik yapmak zordur. Bu nedenle, bilgisayar müziği alanında ciddi olarak ele alınması gereken ilk sorunlardan biri, gerçekten müzikal özelliklere sahip seslerin sentezlenmesi olmuştur” (Moore, 1996: 30). Bilgisayar müziğinin ikinci dönemini oluşturan 1965-1975 arası süreçte, bilgisayar sentezinin müzik araştırmacılarının müziğin rengi (tonu/tınısı) sorununu ele almaya başlayabileceği noktaya ilerlediği söylenebilir. Bu nedenle Bell laboratuvarlarında Max Mathews ile çalışan, fizikçi ve besteci olan Jean Claude Risset, yeni aletleri icat etmeye başlamadan önce geleneksel çalgıların sesini neyin ‘müzikal’ yaptığını anlamının gerekliliğini vurgulamış ve trompet ses üzerinde araştırmalar yapmıştır. Ona neredeyse tüm pirinç müzik aletlerinin sesi hakkında önemli bir fikir edinmesini sağlayan bu araştırma aynı zamanda sesin bant aralığının yani armoniklerin sayısının sesin genliği ile doğru orantılı olarak arttığını keşfetmesini sağlamıştır (a.g.y. :31).

Aynı zamanda çalışmalarına devam eden Mathews, 1968 yılında yaklaşık on yıl boyunca tasarladığı programın beşinci versiyonu olan *Music V*'i geliştirmiştir. Taşınabilir bir programlama dilinde yazılmış ilk program olan *Music V*, bilgisayarla sentezlenmiş müzik yapmak için tasarlanmış özel bir dilde bir veya daha fazla sanal

müzik 'aletinin' yazılı tanımından oluşması, ardından bu aletlerde çalınacak notaların yazılı olması ve geleneksel yazılı müzikteki anlayışın taklit edilmesi bakımından önemli bir adım olmuştur. Ancak yine de 1960'ların sonlarına doğru bilgisayar müziğinde ne performans kapasitesi ne de gerçek zamanlı olarak ses sentezi yapabilen dijital bilgisayarlar yoktur. Dolayısıyla tam da bu nedenle Mathews'le çalışan Richard Moore, 1967 yılında GROOVE (Generated Real-Time Operations On Voltage-controlled Equipment) sistemini geliştirmiştir. Groove, Moog sentezleyicileri gibi elektronik müzik aletlerinin temelini oluşturan voltaj kontrollü analog sentez ekipmanlarını kontrol eden ve gerçek zamanlı ses sentezi yapabilmelerini sağlayan bir bilgisayar sistemidir. Öte yandan performans açısından bakıldığında Mathews ve Moore, bilgisayara piyano benzeri klavyeler, pedallar, joystickler, topuzlar ve anahtarlar bağlayarak ve Groove sistemi yardımıyla ilk kez bilgisayarın -her ne kadar sesi benzemese de- müzik enstrümanı gibi çalınmasını da sağlamışlardır. (Moore, 1996: 34).

Bilgisayar müziğindeki esas gelişim *dijital devrimin* gerçek başlangıcını belirleyen entegre devrelerin 1960'ta icat edilmesinin ardından yaklaşık bir on yıl kadar sonra Intel Corporation'da çalışan mühendis Marcian Hoff'un mikroişlemciyi icat etmesiyle gerçekleşmiştir. Çünkü bilgisayarın tüm merkezi işlem ünitesinin (CPU), tırnak büyüklüğünde silikon bir çipin içine sığmasıyla boyutu küçük ve kişisel bilgisayarların üretilmesinin önü açılmıştır (Moore, 1996: 37). Tabi bu gelişmeyle birlikte elektronik müzik alanı, analog cihazların giderek daha fazla bilgisayarlaştırıldığı ve sentezleyicilerin kişisel bilgisayarlara bağlanabildiği 1975'ten 1985'e kadar bir geçiş dönemi yaşamıştır. *Musical Instrument Digital Interface* (Müzikal Enstrümanları Dijital Ara yüzü) ya da kısaca MIDI protokolünün kabul edildiği 1984'e kadar ise sentezleyicilerle bilgisayarları bağlamak için bir endüstri standardı mevcut değildir. Dolayısıyla erken dönem MIDI'ler -elektronik müzik aletlerinin geliştirilmesinde analog sistemlerden dijital sistemlere ve yazılıma geçişin bir göstergesi olarak- analog enstrümantasyona bağlı dijital bir teknoloji olarak tanımlanabilir (Holmes, 2016: MIDI, para. 19.140).

MIDI, perde, genlik ve süre dâhil olmak üzere klavyede çalınan notaların değerleri ile bağlantılıdır. Klavyenin çaldığı sesleri kaydetme yerine nota değerlerinin

dizilişı ve bununla ilişkisi parametreleri temsil eden bir veri akışı olarak ele alınmalıdır. Bu kodlanmış veri (MIDI kontrol sinyali) aracılığıyla herhangi bir cihazdan bağımsız olarak müzik notaları ile ilgili çeşitli parametreler iletilebilmektedir. Bu sayede kodlar MIDI iletişim protokolüyle uyumlu olan herhangi bir cihaz - sentezleyici veya bilgisayar- tarafından sese dönüştürülebilmektedir. Dolayısıyla da tını veya ses kalitesi MIDI sinyalini işleyen sentezleyiciye bağlıdır yani aynı nota verileri farklı sesler kullanılarak farklı enstrümanlarda çalınabilir. Farklı enstrümanlar ve bilgisayar arasında gerçek bir uyumluluk sağlamayı başarmış olan MIDI, müzik endüstrisi için yazılım ve donanım yapımında patlayıcı bir büyümeye yol açmıştır (Holmes, 2016: MIDI Basics, para. 19.147).

MIDI arayüzü ve iletişim protokolü, 1984 yılında Roland, Oberheim, Sequential Circuits, Yamaha, Korg ve Kawai gibi önde gelen elektronik cihaz üreticileri tarafından aylarca süren işbirliği ve tartışmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Çünkü ticari sentezleyicilerinin pazarda patlaması rakipler arasında bu çeşit bir işbirliğini zorunlu kılmıştır. O zamanlar piyasada küçük yatırımcılar olarak kabul edilen Moog Music ve Buchla bu listede yer almasa da daha sonra popüler müzik dünyasında görünürlük kazanmak için rekabet eden düşük maliyetli performans sentezleyicileriyle birlikte piyasaya hâkim olmuştur (Holmes, 2016: The Early History of MIDI, para. 19.143). Bu ticari atılımlarla birlikte 1985'ten sonra bilgisayar müziği, araştırma yönelimli olmaktan çok pazar yönelimli olmaya başlamıştır. Çünkü hiç şüphesiz popüler müzik ve müzik eğitimi de dâhil olmak üzere avangart bestecilerin 'küçük' dünyasını aşan ciddi bir ticari pazar oluşmuştur (Hiller, 2018: Computer Sound Synthesis, para. 8).

2.1.4. Elektronik Müzik Unsurlarının Farklı Kullanımları

20. yy Batı Sanat Müziği'ne yön veren elektronik müzik, gürültücülük, atonalite, dizisellik, rastlamsal müzik gibi avangart üslupların temelinde, kurallarının belirlendiği ve özerk bir alan olarak kabul gören Batı Sanat Müziği'ne başkaldırı fikri yatmaktadır. Dolayısıyla alanın özerkliğini belirleyen bu kuralları dönüştürme mücadelesi veren yani 'kurallardan arınmış' bir müzik yapma ideali taşıyan 20. yy Batı Sanat Müziği bestecileri ezgi, ritim, armoni, uyum, form gibi tüm geleneksel unsurları

yeniden ele almışlardır. Nitekim “kurulu toplumsal düzeni yıkararak, insanca varoluşun koşulunu yaratmanın politik bir sorun olduğunu kabul eden ve bu anlamda sanatı *büyük reddediş* olarak niteleyen” avangart bestecilerin hedeflerini belirleyen bu ideolojik yaklaşım popüler müzik türleri içinde de kendine yer bulmuştur (Çerezcioğlu, 2017: 83).

Özellikle 1960 sonrası popüler müzikte etkisini gösteren politik tutum yani var olan hiyerarşik toplumsal düzenin sanatsal üretim aracılığıyla yeniden inşasını bozguna uğratma art rock hareketiyle belirginlik kazanır. Art rock, 1960 sonları ve 1970’lerde ortaya çıkan birçok rock müzik biçemi için genel bir terimdir. Ancak bu hareket özellikle Genesis, King Crimson, Pink Floyd ve Yes gibi İngiliz gruplarının ‘entelektüel albüm odaklı’ rock müziği tanımlamak için bazen progressive rock olarak da adlandırılır (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2007: Art Rock, para. 1). Müziklerinde avangart unsurları kullanan İngiliz grupların yanı sıra Amerika’da caz ile ilişkilendirilmiş farklı müziksel unsurların öne çıktığı bir art rock biçiminden de söz etmek mümkündür. Daha sonra *Caz rock* ya da *Psychedelic caz* olarak ayrışacak olan bu müzik biçimine örnek olarak Jukka Tolonen, Dave Pikke ve Hendrix’in Traffic grubuyla yaptığı çalışmalar gösterilerilebilir (Çerezcioğlu, 2017: 85).

Art rock’ın başka bir görünümü ise Almanya’da Krautrock olarak karşımıza çıkmaktadır. İngilizler, 1960’ların ortalarında Almanya’nın sıra dışı müziğini tanımlamak için kullandıkları kraut (lahana turşusu) kelimesi aracılığıyla bu müziğe olumsuz anlamlar yüklemiştir (Arıcan, 2012: 210). Nitekim psychedelic rock, progressive rock, 20. yy Batı Sanat Müziği’nin deneysel çalışmalarındaki fikirler ve free caz öğelerinin derlenmesiyle oluşmuş bir müzikal yapıya sahip olan krautrock yaygınlaştıkça olumsuz anlamlarından sıyrılmıştır. Krautrock’ı diğer art rock hareketlerinden ayıran ve özellikle ele alınmasının en önemli nedenlerinden biri, rock ve popu temelde birbirinden ayıran kültürel bölünmenin arasında kurulabilecek ilişkinin yapıtaş olmasıdır. Bu Alman grupların elektronik ve bilgisayar müziği üzerine ara sıra deneysel çalışmaları olmasına rağmen günümüz elektronik/dans müziğine yansıyan etkilerinin son derece önemli olduğu aşikârdır (Manning, 2004: 174).

Krautrock'ın başlangıç nüveleri art rock hareketinde bulunsa da ilk örneği doğaçlama üzerine çalışan ve klasik Batı Müziği eğitimi görmüş dört müzisyen tarafından 1968 yılında kurulmuş *Can* grubudur. Grubu, dönemin birçok deneysel grubundan ayıran şey, rock müziğin arka plan ritmiyle pop ve caz arasında bir füzyon tarzı geliştirme arzusu olmuştur. Grubun öncülük ettiği bu fikirler kısa zamanda Kraftwerk, Tangerine Dream, Amon Düül II, Popol Vuh, Ash Ra Tempel, Faust, Neu! gibi diğer Alman grupları tarafından takip edilmeye başlanmıştır. Özellikle yine klasik eğitim görmüş olan Florian Schneider-Esleben ve Ralf Hütter tarafından 1969 yılında kurulan Kraftwerk grubu, ses kodlayıcılar da dâhil olmak üzere sentezleyiciler ve onlarla ilgili işleme cihazlarını kapsamlı kullanarak bahsi geçen bölünme arasında daha güçlü bağlantılar oluşturmuştur (Manning, 2004: 175).

Autobahn (1974), *Trans-Europe Express* (1977), *The Man Machine* (1978) ve *Computer World* (1981) gibi öne çıkan çalışmalarından da anlaşılacağı üzere Kraftwerk, elektronik dans müziği olarak bilinen yeni ve hızla genişleyen türün temellerini oluşturmakta Krautrock ile ilişkilendirilen diğer gruplardan daha etkili olmuştur. Öte yandan 1967 yılında Edgar Froese tarafından kurulan Alman grup Tangerine Dream sesin manipülasyonu üzerine çalışmış ve müziklerinde kendine özgü çalgılar kullanmışlardır. Özellikle sentezleyiciler, elektrikli piyano ve Mellotron gibi çalgılar esas kaynak olarak kullanılırken flüt, İngiliz kornosu ve klarnet gibi nefesli çalgılar da zaman zaman kullanılmıştır. Bu analog çalgıların kullanıldığı evre 1970'lerin sonlarına kadar devam etmiştir. Özellikle ticari üreticilerin piyasayı tamamen benzer özellikler sunan düşük maliyetli sentezleyicilerle doldurması sanatsal yenilik ve yaratıcılıktan ziyade satış rakamlarının itici güç haline geldiği bir kültüre ilham vermiştir (Manning, 2004: 175). Tüm bu tarihsel ve kültürel art alanla birlikte elektronik cihazların (çalgıların) popüler müzik alanında daha fazla kullanılmasıyla 1980'lerden itibaren elektronik müzik, popüler müzik alanında ayrı ayrı türler olarak biçimlenmeye başlar.

2.2. Elektronik Dans Müziği

Bir popüler müzik türü olarak elektronik dans müziği (EDM), bilgisayar ve elektronik araçlarla üretilen ve insanların 'durmadan' dans edebilmelerini sağlayan

müzik türleri için şemsiye terim olarak kullanılmaktadır. Özünde EDM’e tanımını ve işlevini kazandıran şey tam da bu kesintisiz dans etme eylemidir. Bu nedenle aslında kavramsal bir karmaşanın önüne geçmenin en önemli yolu EDM’in temelde var olan bu işlevinin göz ardı edilmemesidir. Çünkü sıklıkla EDM, geçen yüzyılın müzikal avangartlarının doğrudan gelişimi veya günümüzün elektronik sanat müziği olarak anlaşıldığı gibi (Ferreira, 2008: 18) öte yandan Berlin’li DJ Oliver Koletzki’nin de belirttiği üzere “EDM DJ’lerinin en basit araçlarla çalıştığı, üretilen müziklerin sadece molalardan oluştuğu ve her şeyin düşüş anlarına yoğunlaştığı bir ‘gösteri’ olarak da tanımlanır. Yani elektronik/dans müziğin (house ve techno) devrimci ve yenilikçi yapısından ziyade EDM, ticari bir müzik olarak vurgulanır” (Akt. Galvez, 2017: 149).

EDM’i şemsiye terim olarak ele almak teorik anlama açısından faydalı gibi görünse de pratik alanda var olan bazı ayrımların gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Hem günümüzdeki elektronik müziği hem de müzik şirketlerinin para kazanmanın yolu olarak keşfettiği ve büyük organizasyonları düzenlemek için kullandığı müzik türünü ifade etmek için kullanılan EDM terimi, alanda özellikle vurgulanmak istenen ayrımların üstünü örtmektedir. Oysa Thornton’un belirttiği gibi aslında “ayrımlar, hiçbir zaman yalnızca eşit farklılık iddiası olarak değil, genellikle otorite için ve başkalarının daha aşağı bir nitelikte olduğunu varsaymak için kullanılan iddialar olarak ortaya çıkar” (Thornton, 2003: 24). Dolayısıyla alan temelli bu ayrımlar, alanların kurallarını belirlediği gibi sınırlarını da belirlemektedir ki EDM’i ve türlerini anlamanın yegâne yolu bu sınırların farkında olmaktır.

Bunun en güzel örneğini intelligent müzik yaptığını iddia ederek kendini diğer dans müziği icracılarından ayıran DJ’lerde görebiliriz. Kendilerini geçtiğimiz yüzyılın müzikal avangartlarının devamı olarak konumlandıran ve günümüz elektronik müziğinin örneği sayan *Intelligent Dance Music* (IDM) DJ’leri (Apex Twin, Scanner, Plastikman ve Daniel Pemberton) tarihsel temellerini Kraftwerk hatta daha da geriye giderek elektronik müziğin babası olarak sayılan Karlheinz Stockhausen’in deneysel çalışmalarına kadar götürmektedirler. Ancak Stockhausen’in yeni müzik alanının kurallarını kendi bestelerinde de üzerinde durduğu ‘değişen tempo ve ritimler’, ‘metrik ve periyodik olmayan ritimler’, ‘sıra dışı ve çok zorlu armonik ilişki’ ve ‘kendini

tekrara düşürmeme' gibi özellikler olarak belirtmesi ve IDM DJ'lerini bile müziği dans için kullanmaları dolayısıyla eleştirmesi (Ferreira, 2008: 18), 'bozguncu stratejilere' sahip yeni müzik sanatçılarının yerleşik faillere dönüşünün göstergesi olarak okunmalıdır. Nitekim bu kültürel alanın yeni söz söyleyenleri olarak IDM müzisyenlerinin de kendilerini EDM müzisyenlerinden ayırma talebi alanın sınırlarını belirlemenin mücadelesidir.

Bugünkü IDM örneklerine baktığımızda aslında dans etmeye pek uygun olmasa da akademik çalışmalarda EDM şemsiyesi altında kendine yer bulur. Daha önce de değindiğimiz gibi şemsiye terim olarak sorunlu olsa da 1970'lerden günümüze kadar ortaya çıkan, zaman zaman benzer müzikal özellikler taşıyan dans etmeye yönelik üretilen elektronik müzik türlerini anlayabilmek için işlevseldir. Ancak Simon Frith'in belirttiği gibi "popüler müzik türleri (alt türleri) ticari ve kültürel bir süreç içinde inşa edilir ve ancak bu bağlamda anlaşılabilir" (Akt. McLeod, 2001: 59). Dolayısıyla bugün hala ortaya çıkmaya devam eden EDM türlerini ve alt türlerini kategorileştirmek hem müzikal özellikler hem de kültürel sahasını belirlemek açısından oldukça güçtür. Çünkü teknolojik imkânların ulaşılabilirliği aracılığıyla elektronik/dans müziğinde başka hiçbir popüler müzik türünde olmadığı kadar yeni alt tür adlarının sürekli ve hızlı bir şekilde ortaya çıktığı söylenebilir.

Bu türlerin ister kültürel ister ticari amaçlarla olsun ortaya çıkışı veya adlandırılması çok çeşitli tanımlamaları gerekli kılarsa da daha önce değinildiği üzere dans edilen bir müzik olması dolayısıyla elektronik dans müzik türlerinin ortaya çıkışında dans edilen müziklerle de kurduğu bağın üzerinde durmak elzem görünmektedir. 1970'lerden itibaren şekillenen 'dans müziği'nin diskotek ya da kısaca disko kavramları ile eşanlamlı kullanılmaya başlanması, onun anlamı ve öneminde değişikliğe neden olmuştur. Bu değişikliğin nedeni diskonun 1970'lerde politik tutum ve 'isyankâr' duruş sebebiyle daha ciddi müzik olarak nitelenen hard rock, progressive rock sonrasında punk gibi müzik türlerinin antitezi olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır (Bennett, 2001: 118). Oysa rock müziği, dans müziğinden farklı bir şey olarak görülmek şöyle dursun 1950'li yıllarda Amerika'da ortaya çıkan ve hiç şüphesiz rock müziğin öncüsü sayılan Rockabilly ve akabinde Rock'n Roll, blues

temelli müzikal yapısıyla dans müziği olarak karşımıza çıkar (Gilbert & Pearson, 2002: 69).

1960’larda kayıt tekniklerinin gelişimi, başlarda canlı performansların dönüştürülen, çoğaltılan, kopyalanan temsil edilen kayıtları olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Fakat daha sonra popüler müzik besteciliği canlı performanslar yerine gittikçe artan bir şekilde kayıt performanslarına dönüşmüştür (Thornton, 2003: 51). Ticari açıdan daha az maliyetli olan kayıt performansları, dans amaçlı, diskolarda kullanılmaya başlanmıştır. Çeşitli şekillerde kesilip düzenlenen bu kayıtlar kesintisiz müziğin elde edilebilmesi için iki ayrı pikap kullanılarak icra edilmektedir. Funk, soul ve latin ritmik dans yapılarını temel alan disko türü için kaydedilen tüm öğelerin bir araya getirilip tek bir kayıt haline gelmesini sağlayan ve üretim sürecinin en önemli unsuru olan miksaj kullanılır. Bu sayede ‘disco mix’ adı verilen disko müziğine özgü bir sound yaratılır.

Synthesizerların ana enstrüman olarak karşımıza çıktığı disko müziği, genellikle davul, synthesizer ve diğer elektronik enstrümanlarla yaratılan sürekli ve tekrarlayan ritimler olarak tanımlanabilir (McLeod, 2001: 62). Öncelikli örnekleri olarak 70’li yıllarda New York’ta popüler disko olan Stüdyo 54’ün DJ’leri Richie Kaczar, Jim Burgess, Walter Gibbons ve John Benitez verilebilir. Daha sonra Bee Gees, ABBA ve Bonny M. gibi grupların çalışmalarıyla disko türünün hem müzikal hem kültürel anlamda sınırları belirlenir ki diskonun yarattığı dans kültürü 1990’lara geldiğinde ortaya çıkan başka müzik türleriyle değişmeye başlar (Manning, 2004: 176).

Bennett, 1990 sonrası (akademik olarak) ortaya çıkan müzik türleri için ‘çağdaş dans müzik’ kavramını kullanmaktadır. Bunun nedeni 1970-80 arası dans müziği üzerine olan akademik çalışmalarda dans müziğinin, verimsiz ezgilerin ve basmakalıp sözlerin kullanıldığı ve ticari amaçlı üretim etiğine sahip bir müzik türü olarak tanımlanmasıdır. Oysa 90 sonrası popüler müzik çalışmalarındaki artış ve farklı yaklaşım biçimleri, dans müziğini akademik olarak incelenmesi gereken, ‘ciddi’ ve sık sık övülen bir tür olarak karşımıza çıkarmıştır. Bugün elektronik/dans müziğinin birçok

alt türü olmasına rağmen Bennett çağdaş dans müziğin kökeni olarak iki farklı müzikal yenilik olan *house* ve *techno*'yu işaret etmektedir (Bennett, 2001: 118).

2.2.1. House

1960 sonrası kendini dans müziğinden ayıran ve ciddi müzik yapıyor olmak bakımından ana akımın karşında konumlanan rock müzisyenleri ve dinleyicileri alanının kurallarını ve sınırlarını 'ne olmadıklarını' ortaya koyarak bir öteki yaratmışlardır. Thornton'un bu kültürel ve sosyo-ekonomik köklere dayalı ayrımları kapsayıcı 'otantik olana' karşı 'sahte olan', 'hip olana' karşı 'ana akım olan', 'underground olana' karşı 'medyatik olan' gibi karşıt kavramları, bu müzik alanlarının kurulma mantığını kavramaya olanak sağlamaktadır (Thornton, 2003: 15). Örneğin, 1970'lerde yerleşmiş bir alt kültür grubunda doğmasına rağmen disko, kısa sürede ana akım haline gelmiştir. Dolayısıyla 1970'lerin sonlarına doğru kazandığı ticari başarıyla tam da bu ayrımlardan payına düşeni almış ve birçok iddiaya, ırkçı ve homofobik söyleme karşı koyamamıştır. Bu nedenle 1980'ler boyunca bittiği düşünülen disko aslında şehirli siyah ve eşcinsel dinleyicileri için underground devam etmiş ve yeni bir isim almıştır (McLeod, 2001: 62).

Genellikle diskonun devamı olarak tanımlanan house müzik, daha önce Walter Gibbons, Tom Moulton, Jim Burgess, Larry Levan, Ron Hardy ve M&M gibi disko DJ'leri, plak yapımcıları ve ses mühendisleri tarafından kullanılan mix ve düzenleme tekniklerinin kullanıldığı bir müzik türüdür. 1970'lerde Amerikalı ve İngilizli plak şirketleri tarafından standart haline gelen genişletilmiş 12 inçlik *single*ler, aslında uzun süreli performanslar için aynı kaydın yedi inç kopyasını mixleyen DJ'ler tarafından ortaya çıkmış bir fikirdir. Mixlerini kaydeden ve banttan-banda kayıtları düzenleyen DJ'ler daha sonra bu kayıtları kulüplerde çalmaya başlamışlardır. Bu kayıtların vinyl plağa aktarılmasıyla da genişletilmiş remix doğmuştur (Thornton, 2003: 96). Dolayısıyla DJ'ler mevcut disko kayıtlarından daha uzun, daha çok tekrarlayan ve drum machinelerin kullanıldığı düzenlemeler üretebilme olanağı bulmuşlardır.

Erken dönem house müzik DJ'i olan ve büyük ölçüde house müziğin öncüsü olarak nitelenen DJ Frankie Knuckles, sampleler, synthesizerlar, sequencerlar ve drum

machine kullanarak benzer düzenlemeler yaratmıştır. Başlarda kayıt endüstrisi içinde DJ'lerin özel becerileri olmadığı yönündeki yaygın görüş zamanla değişmiş ve DJ'ler dans müziği ve pazarı konusundaki bilgisiyle öne çıkan önemli bir figür haline gelmiştir (Thornton, 2003: 99). Dolayısıyla 1980'lerde Chicago'da ortaya çıkan house müzik, öncü DJ'leri Frankie Knuckles ve Ron Hardy tarafından tanıtılmış ve yaygınlaşmıştır. House isminin ise önemli bir figür olan DJ Frankie Knuckles'ın sürekli DJ'lik yaptığı Chicago'da bulunan Warehouse Club'tan geldiği belirtilmektedir. Öte yandan underground bir hal alan dans müziği Warehouse gibi Chicago'da bulunan 'Music Box' ve 'Power Plant' gibi birçok gece kulübünde yaygın hale gelirken öncelikli olarak eşcinsel, siyah ve Latin müşterilerine hizmet vermiştir (Dayal, 2013).

Sample'ların yanı sıra elektronik sesler de kullanılarak üretilen house müzikte ve aslında tüm elektronik/dans müzik türlerinde de ortak özellik olan 4/4'lük ölçü birimi kullanılır. Bu genelde devam eden sürekli bir bas-davul aracılığıyla sağlanır. Hi-hatların geniş kullanımı ve ikinci ve dördüncü zamandaki alkış ve trampet vuruşlarıyla senkoplanması disko hissi verir. Ayrıca house müzik üreticileri disko ve soul müzikten melodi ve vokalleri vurgulama, davul ve yaylılarla süslemeler yapma gibi unsurları da devralmışlardır. Temposu genellikle 120 BPM civarı olan house'un en temel özelliği ise başlayan ritmik yapıların 18 ölçü boyunca hiçbir ekleme yapılmadan çalması ve ardından belirli ölçü sayılarının takip edilerek diğer müziksel unsurların müziğe dâhil edilmesidir. House'un ilk dönemlerinde özellikle ritmik yapıyı oluşturmak için Roland TR-808, TR-707 ve TR-909 elektronik davul makineleri kullanılmıştır. Öte yandan bas seslerini oluşturmak için 'bas synthesizer'ı olan Roland TB-303'ün kullanılması ise acid house'un ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır (Dayal, 2013).

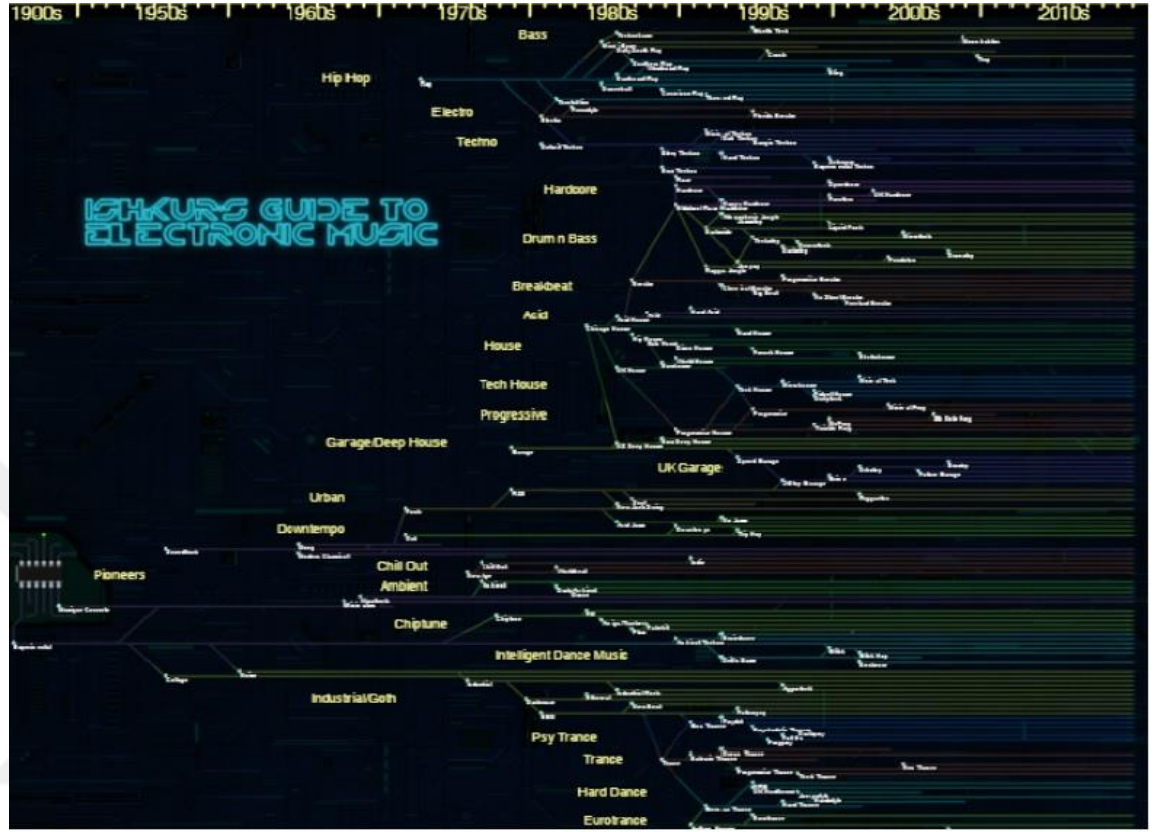
1980'lerde popüler hale gelmeye başlayan house, 1988'lere gelindiğinde Avrupa'da kök salmaya başlamıştır. Özellikle İngiliz işbirliğinde Chicago house'un dönüşmesiyle ortaya çıkan acid house İngiltere'de *rave* kültürünün ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Bu kültür özellikle genç, beyaz, orta-sınıf çocuklardan oluşan çok sayıda insanın (*raveslerin*), uyuşturucu kullanarak tüm gece dans ettiği partiler olarak tanımlanmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere başlarda siyah, işçi sınıfı, kentli ve eşcinsellerden oluşan dinleyici demografisi house müziğin İngiltere'ye ulaşmasıyla

değiştirilmiştir. Acid house, husedan farklı olarak daha hızlı bir tempoya ve daha fazla sentezlenmiş sesleri vurgulayan enstrümantal bir stile sahiptir. Yani büyük ölçüde vokal kullanmak yerine dijitalleştirilmiş bas yürüyüşü, plastik el çırpma ve drum machinenin tekrarlanan cızırtılı hi-hatleri kullanılmaktadır (McLeod, 2001: 63).

House'un deniz aşırı yolculuğu ve girdiği kültürel etkileşimler onu bugün hem alt türleri olarak niteleyebileceğimiz hem de füzyon türleriyle birlikte birçok farklı biçimde karşımıza çıkarmaktadır. Alt türleri olarak acid house, deep house, diva house, electro swing, funky house, hardbag, microhouse, outsider house, tribal house, tropical house; fusion türler olarak alternative dance, ambient house, minimal house, jazz house, electro house (big room house), Eurodance, future garage, ghetto house, hip house, jump house, Kuduro, moombahton, neo soul, nu-disco, progressive house, tech house, witch house gibi adlandırmalarla karşılaşmak mümkündür. Öte yandan house'un dünyanın birçok yerine yayılmasıyla birlikte bölgesel nitelikler taşıyan ve dolayısıyla bölge isimleriyle adlandırılan alt türler de ortaya çıkmıştır. Bunlar; Balearic beat, Baltimore Club, Dutch house, Jersey Club, French house, Italo house, Kidandali, Kwaito ve Latin house olarak sıralanabilir (Wikipedia, 2019b).

İlk ortaya çıkan elektronik/dans müzik türü olarak house müziğin tanımını yapmak nispeten kolay gibi görünse de ortaya çıkan alt türlerini ve füzyon türlerini tanımlamak zaman geçtikçe zorlaşmaktadır. Bu nedenle her ne kadar teknik olmasa da *Ishkur'un Elektronik Müzik Rehberi* elektronik/dans müzik türlerinin ve alt türlerinin yapısını ve tarihsel ilerleyişini kavrama açısından belli bir sınıflama yapmayı sağlar. Rehber, şekil 1'de görüldüğü gibi, farklı türlerin birbirini etkileyen karmaşık ilişkisini göstermektedir. Birbiriyle etkileşimi olan elektronik/dans müzik türlerinin tarihsel akış içerisinde hangi alt türlere bölündüğünü ve başka türlerle girdiği etkileşimi göstermektedir. 2019'un Ağustos ayında son versiyonun yayınlandığı *Iskhur Guide 3.0*, yayınlandığı tarihte 28 scene, 166 alt türü kapsamakta ve ayrıca 11.321 örnek parça, 312 görsel ve 103 tane video barındırmaktadır. Öte yandan rehber her türün önde gelen sanatçılarının veya DJ'lerinin örnekleri de dâhil olmak üzere ayrıntılı açıklamalarını sunmaktadır (Taylor, 2019).

Ishkur's Guide to Electronic Music V3.0. (Taylor, 2019)



2.2.2. Techno

Elektronik/dans müziğin gelişim sürecinde ikinci önemli tür olarak karşımıza çıkan techno 1980'lerin ortalarında Detroit'te şekillenmeye başlamıştır. Chicago house, funk ve erken dönem hip hopun karışımından oluşmasına rağmen bu türlerden farklı olarak daha fazla vurmali çalgının ve elektronik seslerin kullanıldığı bir türdür. DJ setinde kullanılmak üzere üretilen ve sürekli tekrarlanan enstrümantal bir müzik olarak techno, tüm elektronik/dans müzik türlerinde ortak özellik olarak karşımıza çıkan 4/4'lük ölçü birimini kullanmaktadır. 'Elektronik dubb kick' ile kuvvetli zamanların verildiği bir ritme sahiptir ve ortalama temposu genelde 120-150 BPM arasında değişir. Roland TR-808 ve TR-909 elektronik davul makineleri aracılığıyla yaratılan ritmik öğelerin yanı sıra çok az ezgisel unsur ve kimi zamanda vokal kullanılır ve bunlar kısa ve tekrar eden parçalardan oluşur. Minimalist bir yapı olarak karşımıza çıkan bu

yaklaşım aslında technonun müzikal anlamda temelini dayandığı Kraftwerk'te kendine yer bulur (Fulford-Jones, 2001).

Belleville üçlüsü olarak da bilinen Derrick May, Juan Atkins ve Kevin Saunderson'ın öncüllüğünü yaptığı techno, terim olarak 1988'de bir plak şirketi tarafından belirlenmiştir. Bir tür adı olarak kabul görmesi zaman almış olsa da daha sonra acid house yerine tercih edilen bir terim olmuştur. Bunun en önemli sebeplerinden biri rave kültürüne yönelik oluşan negatif izlenimin ortadan kaldırılmasını sağlamaktır. Bu nedenle acid house yerine techno teriminin kullanılması hem acid teriminin uyuşturucuya olan referansından bağımsızlaşması hem de technonun teknolojik olana gönderme yapması bakımından avantaj sağlamıştır (McLeod, 2001: 64). Öte yandan bazı üreticiler tarafından teknolojik ruhun ifadesi olarak da görülen bu türün üzerinde aslında Alvin Toffler'in kitabı *The Third Wave*'in kayda değer bir referans noktası olduğu Amerikan geç dönem kapitalist toplumuyla ilişkili olan fütüristik ve bilim kurgu temalarının etkisinin var olduğu göz ardı edilmemelidir (Wikipedia, 2019a).

Kökenleri her ne kadar Detroit kulüplerine dayansa da technonun müzikal izlerini Almanya'nın sanayi bölgesi olan Düsseldorf'a kadar sürmek mümkündür. Bu türün ortaya çıkmasında özellikle elektronik müziğin popülerleşmesinde önemli bir yere sahip olan Kraftwerk grubunun çalışmaları önemli bir yere sahiptir. Daha önce de değinildiği üzere grubun üyeleri olan Florian Schneider-Esleben ve Ralf Hütter'in deneysel çalışmaları ve müziklerinde daha çok elektronik unsur bulundurmaları technonun kendine has bir tür olarak gelişmesi ve yayılmasında önemli bir yere sahiptir. Özellikle gürültücülük akımıyla birlikte müziğe dâhil olmaya başlayan trafik sesleri, fabrika sesleri, alışveriş merkezlerindeki kalabalığın sesi vb. gibi sesleri yani 'sanayi gürültüsü' (industrial noise) olarak adlandırılan sesleri müziklerinde kullanan Kraftwerk Chicago temelli techno müzik yapan DJ Derrick May ve Carl Craig'i etkilemiştir. Öyle ki Kraftwerk, technonun 'babaları' olarak anılmaktadır. Öte yandan 1970'lerde elektronik müzik üzerine deneysel çalışmalar yapan 'Tangerine Dream', 'Brian Eno' ve 'Giorgio Moroder' gibi sanatçılar da bu tür üzerinde etkili olmuşlardır (Bennett, 2001: 120).

Özellikle Krautrock ile birlikte Alman müzisyenlerin teknoloji ve elektronik seslerle olan ilişkisi kuşkusuz Almanları, technonun gelişmesinde önemli bir konumuna getirmiştir. Berlin'de ilk house partileri Berlin Duvarı'nın yıkılışından yaklaşık üç yıl önce Kreuzberg ve Schöneberg'deki Batı Berlin girişimcileri tarafından düzenlenmiştir. 1989'da technonun yayılmasına büyük etkisi olan Love Parade hareketini başlatacak olan DJ Westbam ve Dr. Motte 'UFO' adlı kulüpte acid house partileri düzenlemeye başlamışlardır. Duvar'ın yıkılışından sonra bu scene yavaş yavaş Doğu Almanya'da underground bir hal almış ve yasa dışı rave partileri organize etmek için el ilanları kullanılmıştır. Doğu'sunda ve Batı'sında gençlik kültürü içinde yayılan techno, Almanya için Doğu ve Batı birliğini sağlayan ilk sosyal alan olma özelliğini de taşımaktadır (Robb, 2002: 134).

Techno müziğin en önemli merkezi olarak görülen Almanya'da başlayan Love Parade hareketi 2000'li yılların başında çeşitli bölgelere yayılır. Siyasal ideoloji karşıtlığını içeren bu hareket, Alman technosunun markası haline gelmiş ve özellikle popüler kültür içinde Almanya'yı bir tür öncü konumuna getirmiştir (Robb, 2002: 131). Devam eden yıllarda Avrupa'nın birçok bölgesine yayılan techno çeşitli alt türlerle ilişkilendirilmiş ve yeni alt türler meydana gelmiştir. Alt türler olarak; acid techno, ambient techno, dub techno, hardcore techno, industrial techno, minimal techno'yu sayabileceğimiz gibi füzyon olarak karşımıza Electroclash, Eurodance, ghettotech, hardvapour, IDM, techstep, techstyle, trance ve tech house türleri çıkmaktadır. Her ne kadar müzikal anlamda bu alt türleri birbirinden ayırt etmek zor olsa da örneğin tech house ve trance gibi bazı alt türler arasında belirgin farklılıklar mevcuttur (Wikipedia, 2019a).

2.2.3. Trance

Günümüze yaklaştıkça elektronik/dans müzik türlerini tanımlamak daha zor hale gelmektedir. Her ne kadar house ve technonun karışımı olarak onlarla yakın tarihlerde çıkmış olsa da trance türü birçok farklı biçimde ortaya çıktığı için tüm bu farklı biçimleri kavrayacak ortak bir tanım yapmak neredeyse imkânsızdır. Ancak yine de ara ara laid-backlerin bulunduğu son derece coşkulu melodilerden oluşan bir dans

müziği olarak genellemek mümkündür. Tüm elektronik/dans müzik türlerinde olduğu gibi trance müzikte de hızına rağmen dinleyicilerin uyarılmış halde dans ederken zamanı yakalayabilmeleri için 4/4'lük ölçü birimi kullanılmaktadır. Aslında tempo olarak 125-150 BPM arasında değişebilmesine rağmen genel olarak çoğu 137-145 BPM arasında kalma eğilimindedir. Elbette bu zorunlu bir kural olmamakla birlikte çoğunluğun dans edemeyeceği kadar hızlı bir ritmin kullanılmaması önemlidir. Çoğunlukla enstrümantal bir müzik olmasına rağmen bazen vokal de kullanılmaktadır. Ancak vokal sesleri geleneksel olarak şarkılarda var olan bölüm/nakarat gibi değil daha çok opera gibi yükselen kadın sesleri olarak kullanılmaktadır (Snoman, 2009: 251-252).

Snoman'a göre "Progressive, Goa, Psychedelic, Acid, veya Euphoric gibi alt türleri olan trance müziğin bu alt türlerini belirleyen, belirli müzikal unsurlardan ziyade müziğin hissidir" (Snoman, 2009: 251). Alt türlerin birbirinden kesin ve belirli kurallarla ayrılamaması zaman zaman kişilerin türleri ayırt edememesinin yanı sıra ticari ve underground gibi kendi yarattıkları ayrımlarla tanımlamalarına neden olmaktadır. Dolayısıyla türleri açıklamak daha da güç hale gelmektedir. Ancak her ne kadar alt tür isimlerinin ortaya çıkışı DJ'lerin ve dinleyicilerin keyfi tercihleri gibi görünse de tarihsel izlekler, belli tanımlamalar yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu nedenle trance müzik için kökenlerinin Almanya olduğunu söylemek mümkündür.

1990'lı yıllarda DJ Dag ve Jam El Mar'ın bir araya gelerek kurduğu Dance2Trance'ın 'We came in Peace' etiketiyle piyasaya sürdüğü parça her ne kadar bugünün standartlarında techno örneği olarak görülse de ilk trance müzik olarak nitelendirilmektedir. Türün ortaya çıkmasında büyük etkisi olan dinleyiciyi transa geçirme fikri yeni olmamakla birlikte uzun yıllardır şaman ayinlerinde de kabile halkını transa geçirmek için halüsinatif bitkiler ve davul ritimleri kullanılmıştır (Snoman, 2009: 252). Özünde halüsinatif maddeler kullanmak elektronik/dans müzik etkinliklerin önemli bir parçasını oluşturur. Dolayısıyla psiko-aktifleştirici (MDMA, LSD, mantar, meskalin ve DMT gibi içinde ilahi olanı uyandırmak olarak görülen) bileşiklerin öneminin göz ardı edilmesi club etkinliklerinden büyük festivallere kadar popülaritesi artan ve tinsel yaşam sosyolojisi içinde 'transformational (dönüşüm) festivaller' olarak ele alınan elektronik/dans müziğin bu bakımdan tanımının yapılmasını zor hale getirir.

Kuşkusuz elektronik/dans müziği scenelerinin madde kullanımı ve buna yükledikleri anlamlar arasında farklılıklar mevcuttur. Fakat akademik çalışmalarda genel olarak geleneksel şaman pratiğiyle karşılaştırmalı olarak karşımıza çıkmaktadır (St. John, 2017: 280).

2.2.4. Minimal, Ambient ve Chill-out

Batı Sanat Müziği'nde deneyler çağı olarak adlandırılan ve aslında teknolojik gelişmelerin arttığı ve birçok kültürel etkileşimin mümkün olduğu çağdaş dönemde çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri hiç kuşkusuz çağın başından beri Avrupa'ya egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına karşı tepki olarak ortaya çıkan minimalizmdir. Sürekli yinelenen belli bir müzik cümlesinin ya da motifin yavaş yavaş değiştiği bir yapıya sahip olan minimal müzik melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısı olmaksızın büyülenmişçesine kendinden geçiren ortam müziğidir (İlyasoğlu, 2009: 289). Teknik olarak bakıldığında minimal müzik, elektronik müziğin estetik temellerini bulduğu bir müziktir. Çünkü minimal müzik bölüm ve nakarattan oluşan şarkı formu yerine bugün elektronik/dans müziğin yapısı olarak karşımıza çıkan ritmik ve tınısal motiflerin sürekli devam ettiği bir form sunmaktadır. Ezgisel unsura rastlanmayan minimal müzik için daha çok ortam müziğidir denebilir (Taylor, 2019: Minimalism).

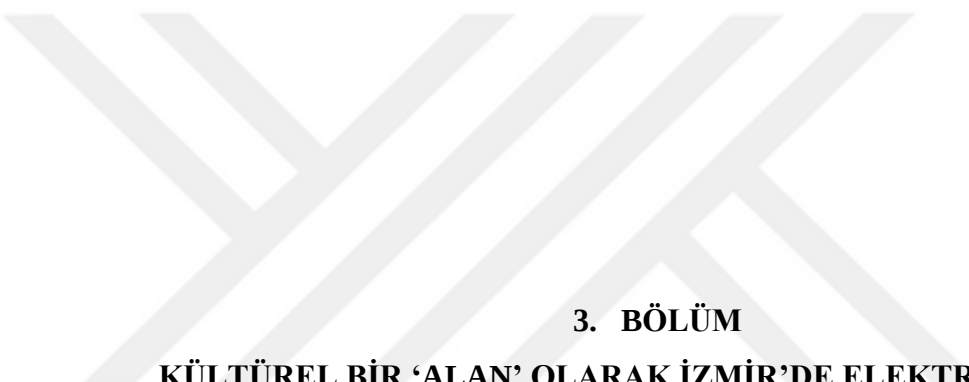
Kökenlerini minimalizm ve art rock'ta bulabileceğimiz ambient ise 1970'lerin ortalarında Brian Eno tarafından ortaya çıkarılmıştır. Balina sesleri ve rüzgar çanları gibi çevredeki sesleri kaydeden ve sürekli değişen sentezlenmiş seslerle karıştırarak deneyler yapmaya başlayan Eno'ya göre müzik, kendine dikkat çeken bir şey olmamalıdır. Bu fikir kısa sürede bu müziğin başarı kazanmasını sağlasa da kısa zamanda taklitlerinin alış veriş merkezleri ve asansörlerde arka fon müziği olarak çalınmasının önüne geçememiştir. Akılda kalıcı bir kavram ve benzer müziklerin de etiketi olarak 'ambient', müzik dergilerinin vazgeçilmezi haline gelen bir pazarlama terimi olmuştur (Snoman, 2009: 329)

Rave kuşağının ortaya çıktığı 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Eno'nun çalışmalarıyla deneyler yapmaya başlayan DJ Alex Patterson, yaptığı çalışmaları clubta yüksek tempolu ve kuvvetli müzikte dans etmekten yorulan dinleyicilerin dinlenmesi

için düzenlenmiş küçük odalarda icra etmeye başlamıştır. Kısa zamanda 'chill out' odaları olarak tanımlanan bu odalar dinleyiciler arasında popüler hale gelmeye başlamıştır. Patterson'un daha sonra Jimmy Cauty ile kurduğu 'The Orb', ilk ambient house türünde *A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules from the Centre of the Ultraworld* adlı albümü yayınlamıştır. Akabinde bu tür yani ambient house yeni bir tür olarak gelişmeye başladığı gibi chill out odaları da rave partilerinin önemli bir parçası olmuştur. 1992'de birçok kişinin albüm yapmasıyla zirveye ulaşan ve yayılan tür daha sonra bu başarıyı yitirmiş ve yalnızca chill out odalarında çalınmaya devam etmiştir (Snoman, 2009: 330).

Elektronik/dans müziği toplulukları içindeki yeni alt türlerin isimlendirilmesi süreci, şimdiye kadar değinmeye çalışıldığı gibi yalnızca müziğin kendisinin hızla gelişen doğası ile doğrudan ilişkili değildir. Aynı zamanda, plak şirketlerinin pazarlama stratejilerinin ve hızlandırılmış tüketici kültürünün bir işlevidir. Bu adlandırma işlemi özellikle elektronik/dans topluluklarına girmek için gereken yüksek miktarda kültürel sermayeyi üreten bir kapı tutma mekanizması olarak hareket eder (McLeod, 2001: 60). Thornton'un değindiği gibi aslında açık ve seçik bir biçimde kapı politikası içermese de elektronik/dans müzik alanlarında oldukça homojen bir kalabalıkla; örneğin benzer giyinme kodlarına ve benzer gelir düzeyine sahip insanlardan oluşan bir toplulukla karşılaşmaktadır (Thornton, 2003: 138).

Günümüzde elektronik/dans müziği her ne kadar küresel bir fenomen olarak karşımıza çıksa da parçalıdır. Çünkü müzik ve kıyafetler dünya çapında pazarlansa da kalabalıkları oluşturan dinleyiciler kentsel, bölgesel ve ulusal olmaya yatkındır. Tabi her ne kadar ulusal düzeyde bile elektronik/dans müziği kültürünü oluşturan bir çerçeve ortaya koymak mümkün olmasa da alanın belirleyicisi olan habitus ve sermaye biçimlerini oluşturan kültürel zevkler, dans biçimleri ve ritüel çeşitleri belli sınıflandırmalar yapmayı kolaylaştırmaktadır (Thornton, 2003: 155).



3. BÖLÜM

KÜLTÜREL BİR ‘ALAN’ OLARAK İZMİR’DE ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ

3. KÜLTÜREL BİR ‘ALAN’ OLARAK İZMİR’DE ELEKTRONİK/ DANS MÜZİĞİ

Bugün dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan Tomorrowland, Sunburn, Goa, Ultra Music, A State of Trance, Exit, Burning Man, Dimensions, Life in Color, Amsterdam Music, Dekmantel, Untold vb. gibi uluslararası büyük müzik festivallerinden kafeler, kermesler, açılış törenleri gibi küçük çaplı etkinliklere kadar popüler hale gelen elektronik/dans müziği daha önce de değinildiği gibi küresel bir fenomen olsa da bölgesel özellikler taşımaya yatkındır. Öyle ki Chicago house, Detroit techno, Italo house, Frankfurt techno, Eurodance, Brit house, Balearic beat, Goa trance vb. türler, bölgesel olarak adlandırılmaktadır. Bu bölgesel adlandırmalar müzikte kullanılan farklı unsurlara işaret ettiği gibi bu bölgelerde müzik türleriyle beraber ortaya çıkan farklı kültürel özelliklere de işaret etmektedir.

Bu bağlamda tezin alan çalışmasının yürütüldüğü İzmir örneğini ve dolayısıyla Türkiye’deki elektronik/dans müziği ve kültürünü anlamak için yerel unsurları açığa çıkarmak zorunludur. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Türkiye’de house, techno, tech-house, minimal techno, deep house vb. gibi küresel türler başarılı bir şekilde üretilmektedir. Ancak küresel olarak elektronik/dans müzik camiasında iyi birer örnek olarak anılsalar da bölgesel bir sound içerdiğini söylemek zordur. Örneğin her ne kadar 90’ların sonlarına doğru DJ Onur Özer, ‘İstanbul Sound7’ olarak adlandırılan özgün bir tarz üretmeye çalışmış ve minimal unsurlardan oluşan oryantal ezgilerle bir sound yaratmışsa da küresel olarak bir özgünlük kazanamamıştır. Çünkü hâlihazırda Şile, İsrail ve İspanya gibi dünyanın çeşitli yerlerinde yerel ezgiler kullanılarak bu türde müzik örnekleri verilmeye başlanmıştır (Arıcan, 2012: 219).

Bu çerçevede daha önce de değinildiği gibi elektronik/dans müzikte bölgesel adlandırmaların merkezi sürekli yer değiştirmektedir. Dolayısıyla yerel üreticiler de ‘kendine has bir yeni’nin yaratılması yönünde bir eğilim göstermektedir. Günümüzde bunun bir örneği de DJ Şafak Özkütle’nin kurmuş olduğu Oceanvs Orientalis’tir. Kolektif bir oluşum olan Oceanvs Orientalis hedefini “elektronik müzikte estetik algıyı zorlamak” olarak belirtmektedir. “Bazen bir grup bazen de tek bir kişinin performansını

içeren Oceanvs Orientalis, müziğini insanlığın birikmiş müzik tarihinin arkeolojik melodileriyle harmanlamakta ve bu nedenle her şeyin doğudan geldiğine inanmaktadır" ("Oceanvs Orientalis", 2019). Ancak bu ve buna benzer tanımlarla Türkiye’de yapılan elektronik/dans müziğin ‘yerel’ ve ‘yeni’ unsurlarına dikkat çekilmeye çalışılsa da aslında verilen örneklerin özgün bir yerellik barındırmaktan ziyade –ki bölgesel olarak adlandırılan bir tür henüz yoktur- daha önce üretilen yerel unsurlar taşıyan küresel örneklere benzer örnekler verildiği söylenebilir. Bu nedenle tezin bu bölümünde Türkiye’de elektronik dans müziğin nasıl bir gelişim seyri izlediğine ve dolayısıyla bugün nasıl bir ‘alan’ olarak karşımıza çıktığına değinilecektir.

3.1. Türkiye’de Elektronik/Dans Müziğin Kısa Tarihi

Türkiye’de ilk elektronik/dans müziği ve kulüp kültürü 1990’ların başında İstanbul’da ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni Rief’e göre, 80 sonrası ortaya çıkan ekonomik liberalleşme ve küresel kent imajı oluşturma girişimi, tüm metropollerde olduğu gibi İstanbul’da da kentsel sosyal ve kültürel yapıyı değiştirmiş ve kent merkezini kültür, tüketim ve (gece hayatı) eğlence bölgesi olarak yeniden şekillendirmiştir. Özellikle serbest piyasa ekonomisinin yerel müzik kültürlerine önemli etkisi olmuştur. Çünkü yabancı şirketlerin Türkiye piyasasına girmesiyle her ne kadar pazarda bir homojenlik yaratılmışsa da medyadaki serbestleşme ve yeni üretim teknolojisi insanlara yeni soundlar ulaştırmış ve kısmen yeni yerel formların oluşmasını teşvik etmiştir (Rief, 2009: 43-45). Dolayısıyla bu süreç elektronik/dans müziğinin ve kulüp kültürünün ortaya çıkışı ve yayılması için önemli bir zemin hazırlanmıştır.

Darbe sonrası 1984’te yönetime gelen Turgut Özal’la birlikte başlayan yeni, dönüştürücü ve etkili ekonomik dönem ülkeyi yalnızca ekonomik olarak değil sosyo-kültürel olarak da uzun süre etkilemiştir. Serbest pazar ekonomisi ve tüketim temelli üretim mantığının yerleştiği bu dönemde bu yeni ekonomik politikaların toplumdaki etkisi ‘özelleştirilmiş tüketim’, ‘pazardaki bölünme’ ve ‘yaşam tarzı’ olmuştur. Bu nedenle o dönem *kitle tüketimi* ekonomik bir strateji olarak ortaya çıkmıştır. ‘Zengin tüketim özelliklerini’, ‘kimliği’ ve ‘dünya çapında markaların satışını’ ortaya çıkaran bu ekonomi biçiminin sosyal ve kültürel etkileri bugün hala tartışılmaktadır. Çünkü serbest

piyasa ekonomisi kendi imajlarını, sembollerini ve sınıflarını yaratmıştır (Arıcan, 2003: 90).

Bu gelişmelerle birlikte orta ve üst-orta sınıf gençler için kültürel ve serbest zaman etkinliklerine yönelik sektörler artmış ve bunun en önemli ayağını ise müzik ve eğlence kültürü oluşturmuştur. Bu bağlamda özellikle 1980 sonrası Avrupa'da yaygın hale gelen rave hareketinin temelini oluşturan elektronik/dans müziği ithal edilmiştir. İthal edilmiştir çünkü Belge'nin de dediği gibi "Türkiye'de gençler başka kültürler, başka hayat tarzları için yapılmış olan müziği anlar anlamaz kendilerine mal etmeye çalışmaktadırlar" (Akt. Kutluk, 2003: 39). Bu nedenle Avrupa'daki örneklerine benzer şekilde 1980'lerde İstanbul'da film stüdyoları, fabrikalar, eski binalar, tren istasyonları, gemiler, eski kiliseler, havaalanları vb. yerlerde 'underground' partiler organize edilmişse de bu etkinliklerin çoğu 'underground' olarak etiketlenmiş olmalarına rağmen aslında organizasyon şirketleri tarafından büyük ölçüde orta sınıf genç müşteri kitlesi için yapılmıştır (Rief, 2009: 48).

Türkiye'de elektronik dans müziği underground etkinliklerin bir parçası olmak yerine 90'lı yıllardan itibaren ithal edilmiş bir müzik olarak kulüplerde kullanılmıştır. Özellikle İstanbul'da Club 19 ve Club 20'de Top-40 hit müzikleri yerine techno ve diğer elektronik müzik türlerinin çalınmasıyla birlikte elektronik/dans müziği yavaş yavaş tanınmaya başlamıştır (Rief, 2009: 48). Yan yana olan bu iki prestijli kulübün sahibi Ceylan Çaplı ve ortağı DJ Mehmet Cavcı, Şeniz Bengüer'le anlaşarak Maslak'ta kulüp kültürüne uygun olarak oto sanayi içinde Club 2019 olarak adlandırılan ancak daha sonra dönemin en popüler mekânı haline gelecek kulübü açmışlardır. 1993'te yazlık bir mekân olarak açılan bu kulüp için "düşünsenize sadece elektronik müzik çalıyoruz, hiç Türkçe yok ve sabah sekiz, dokuz kadar çalıyoruz" diyen DJ Mehmet Cavcı'ya göre Radyo 2019'un bunda büyük bir payı vardır (Karaahmet, 2019).

1994'te ilk elektronik/dans müzik radyosu olarak açılan Radyo 2019 Drum and Bass'tan Detroit techno'ya, acid house'tan chill out'a kadar birçok türde sabaha kadar yayın yapan bir radyo olmuştur. Ancak Club 2019 ve Radyo 2019'un popülerleşmesiyle birlikte elektronik/dans müziği ve kulüp kültürü birçok insanın dikkatini çektiği gibi

birçok kurumun da dikkatini çekmiştir. Dönemin siyasi ve kültürel konjonktürünün bu çeşit bir eğlence anlayışını kabul görmemesi ve mekânın kurucusu Ceylan Çaplı'nın mekânı bırakması üzerine el değiştiren Club 2019 müzik anlayışını değiştirmiş ve dolayısıyla 1997'de kapanmıştır. Ancak buna rağmen efsane olarak adlandırılan Club 2019, daha sonra açılacak birçok mekâna ve radyoya ön ayak olmuştur. Özellikle Radyo 2019, bugün internet yayınlarıyla devam eden FG, Dinamo ve Cool gibi elektronik müzik radyolarının atası gibi görülmektedir (Redbull, 2018).

İstanbul'da kulüp kültürü ve gece hayatının büyümesinde Cavcı'nın da belirttiği gibi radyoların önemli bir rolü vardır. Özellikle teknolojinin ve sosyal medyanın bu kadar gelişmediği dönemde yerel yayın yapan radyolar elektronik/dans müziğine bir kulübe gidip dinlemekten başka ulaşmanın tek yoludur. Oysa bugün soundcloud ve spotify aracılığıyla rahatlıkla DJ/Prodüktör setlerine ve prodüksiyonlarına ulaşmak mümkündür. Tabii bunun yanı sıra internet aracılığıyla da birçok ulusal ve uluslararası radyo yayınına ulaşılabilir. Örneğin analog yayın hayatlarına 1999 yılında 93.7 FM frekansında başlayan FG (Future Generation) ve 2003 yılında 103.8 FM frekansında başlayan Dinamo bugün mobil ve internet üzerinden yayın yapmaya devam etmektedir.

Radyoları yalnızca elektronik/dans müzik dinlemenin kaynağı olarak görmek yanlıştır. Çünkü bu yerel radyolar aynı zamanda büyük etkinliklerin ve festivallerin tanıtımını ve sponsorluğunu da yapmaktadır (Rief, 2009: 49). Örneğin bugün Türkiye'nin en büyük elektronik müzik festivali olarak bilinen *Electronica Festival*, Radyo FG 93.7 sponsorluğunda gerçekleşmiş ve gerçekleşmeye devam etmektedir. En eski festivallerden biri olan Electronica Festival 2004 yılından itibaren 10 yıl boyunca yalnızca İstanbul'da akabinde 2014'ten beri de hem İstanbul'da hem de İzmir/Çeşme'de yapılmaktadır. Türkiye'de kulüp kültürü ve elektronik/dans müziği etkinlikleri ve festivalleri, başta İstanbul'daki mekânlar, radyolar ve organizatörler aracılığıyla olmak üzere daha sonra Ankara ve İzmir'de çeşitli kulüplerin açılması ve organizasyonların gerçekleşmesiyle genişlemiş ve yayılmıştır. Günümüzde ise büyük şehirlerin yanı sıra birçok farklı şehirde -üniversite şehirleri, yazlık mekânların ve alanların bulunduğu

şehirler vb. gibi şehirlerde- kulüplere, festivallere ve çeşitli etkinliklere rastlanabilmektedir.

3.2. Bir Kültürel Alan Olarak Elektronik/Dans Müziği: İzmir Örneği

Bugün çeşitli uluslararası festivallere ve etkinliklere ev sahipliği yapan İstanbul'daki bu gelişim Türkiye'deki özellikle Ankara ve İzmir başta olmak üzere diğer şehirlere de yayılmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri aslında başlarda İstanbul'da küçük organizatörlerin hâkim olduğu kulüp kültürünün 1990'ların sonlarına doğru etkinliklere, partilere ve festivallere ev sahipliği yapmak; radyo kanalları ve DJ rezervasyon ajanslarını işletmek; CD üretmek ve bağımsız etiketli müzikleri dağıtmak gibi kulüp kültürünü oluşturan unsurları organize eden profesyonel müzik organizasyon ve yapım şirketleri tarafından yürütülmeye başlamasıdır (Rief, 2009: 49).

İzmir'de elektronik/dans müziğinin tarihini iki farklı dalga olarak ele almak pek yanlış olmaz. Birinci dalga, 2000'li yıllarda bu büyük şirketlerin aracılığıyla oluşmuş "club" kültürünü, ikinci dalga ise 2010'lardan sonra İzmir kökenli mekânların ve organizatörlerin yarattığı ve bunun için hala çaba sarf ettiği "elektronik müzik" kültürünü tanımlamak için kullanılabilir. İzmir'de elektronik/dans müziğin 2010 sonrası gelişiminde önemli bir yeri olan 1888 adlı mekânın eski ortaklarından Tamer Varis ile yaptığımız görüşmede bu gelişimi şu şekilde açıklamıştır:

"2010'lardan sonra ben şöyle yorumluyorum bunu bir yerden okuduğum ya da gördüğüm üzere değil kendi fikrim bu. 2000'lerde ilk patlamasını yapıyor müzik, elektronik müziğin o dönemini ben bilmiyorum sadece duyuyorum, dinliyorum insanlardan. 2010'larda sanki ikinci patlamayı yaşıyor gibi Türkiye'de elektronik müzik. 2013-2014'lerde o zirve yapıyor artık. Çok popüler oluyor tekrardan bana göre" (Görüşme, 08.10.2019).

İzmir'de 2000'li yıllarda FBP olarak bilinen Funky Business Productions organizasyon şirketinin düzenlediği partilerle elektronik/dans müziği eğlence hayatına dâhil olmaya başlamıştır. İzmir'de kültür-sanat konusunda bir şeyler yapma arzusunda olan bu organizasyon şirketi 2001 yılında başladığı parti organizasyonlarına İzmir

Alsancak'ta açtıkları Kemik Club adlı mekânda devam etmişlerdir. Coğrafi olarak şehrin merkezinde bulunan Alsancak semti, İzmir için eğlence mekânlarının ve gece hayatının konumlandığı yer olarak tanımlanabilir. Öte yandan İzmir, Çeşme, Seferihisar, Karaburun ve Urla gibi yazlık semtlere de sahip olduğundan eğlence sezonu ikiye ayrılmaktadır. Kışın eğlence hayatı şehrin merkezinde akarken yazın yazlık mekânlara taşınmaktadır. Dolayısıyla kışın Kemik Club, Detroit, Outside ve Efes Convention Center'da partiler düzenleyen FBP, mayıs ayından sonra Çeşme'de açtıkları Joy Beach'te etkinliklerini sürdürmüşlerdir (Kutluk, 2003: 55).

“Funky Business diye bir oluşum var. Bunlar Türkiye’de elektronik müziğin 90’ların sonu patladığı dönemde İzmir’deki İstanbul muadillerine benzer işler yapan bir oluşum. Mesela 2002’de Çeşme’ye Faithless’ı getirmişler. Dinamo Fm radyosundan bazı djleri getirmişler ve baya iş yapmışlar. 2004-2005 gibi bizim okulun müdavimi olduğu The Pub diye bir mekân vardı. Orada deneysel şeyler yapılırdı. Öncesinde biz Bios’ta rock gruplarını dinlerdik, cover gruplarını ama bir baktık yanında Pub diye bir mekân var deneysel enteresan şeyler yapıyor. Birisi elektronik alt yapı veriyor. Birisi üstüne basla falan canlı bir şeyler yapıyor. ‘Ne oluyor falan’ dedim ben, ‘nasıl bir şey bu’? Aslında elektronik müzikle esas tanışmam o mekânla olmuş olabilir” (Tamer Varis ile Görüşme, 08.10.2019).

İzmir’de büyük organizasyon şirket(ler)inin aracılığıyla eğlence hayatına giren ve popülerleşen elektronik/dans müziği ya da kulüp müziği zamanla küçük organizasyonların ve farklı mekânların ortaya çıkması ve yeni üretim teknolojileriyle farklılaşmış ve bu nedenle kulüp kültürünün homojen yapısı değişmeye başlamıştır. 2010’lu yıllara gelindiğinde artık elektronik unsurların neredeyse her müzik türü için kullanılmaya başlanması ve yeni alt türlerin de ortaya çıkmasıyla elektronik/dans müziğinin tanımı giderek zorlaşmış ve kulüplerde çalan müzikler de daha ana akım müzikler olmaya başlamıştır. İyi bir elektronik/dans müzik dinleyicisi olan Eda ile yaptığımız görüşmede elektronik/dans müziği dinlemeye nasıl başladığını anlatırken bu ayrımı şu şekilde belirtmiştir:

“Elektronik müzik dinlemeye 2011 yılında başladım. Aslında 2011 yılında düzenli olarak dinlemeye başladım. Yani elektronik müzik sanırım hep hayatımızdaydı zaten. Son dönemlerde mesela 2010 yılında yurtdışında popülerleşen müziğin arkasında da müzik olarak hep elektronik müzik kullanılmaya başlanmıştı. Örneğin, Rihanna’nın son dönem popüler parçaları gibi. Zaten elektronik müzik bir yerden hayatımıza girmişti. Daha sonra, 2011’de hazırlığı İngiltere’de okumaya gittiğim Londra’da birebir elektronik müzikle karşılaşmış oldum. Bir İngiliz ailenin yanında yaşıyordum. Evde bu müziği duyarak, oradaki çıkan djleri takip ederek, etkinliklere giderek sevmeye başladım. Zaten sonra döndüğümde house müzik çok popüler olmaya başlamıştı. İstanbul’da Anjelique gibi bir gece kulübü vardı. Bu gece kulübünde de üst katta sadece elektronik müzik alt kat da ise popüler şeyler çalıyordu. Çünkü 2011 yılında daha tam kopamamıştı İstanbul gençliği o popüler müzikten. Bahsettiğim gibi Rihanna vs. gibi popüler müzikler çalıyordu” (Eda Tanrıverdi ile Görüşme, 02.10.2019).

Bourdieu’ye göre “nesnel konumların yapısı (karşıtlığı) başka şeylerin yanı sıra, bir konumdakilerin, diğer konumdakilere olası bakışlarının temel ilkesidir ve her grubun güç ve biçimini, o grubun kendi hakikatini, gruplar arasındaki nesnel ilişkilerin hakikati olarak görme ve yansıtma eğilimi doğrultusunda belirler” (Bourdieu, 2017: 27). Kültürel bir alan olarak elektronik/dans müziğinin sınırlarının muğlaklığı, onu sürekli yeniden kurmayı, tanımlamayı zorunlu kılmaktadır. Bu tanımlamalar Bourdieu’nün de belirttiği gibi zorunlu karşıtlığı, ayrımı yaratır. Elektronik/dans müziği alanında belki bu ayrımın en güzel örneği ana akım (mainstream) olanın ‘karşısında’ konumlanmaktır.

“Kendi yaptığım müziği mainstream olarak görmüyorum. Mainstream dediğin şey kolay bulunur. Mainstream dediğin şey bakkalda satılır. Zaten bizim kendi aramızda da bakkal çalıyor dediğimiz odur. Bakkalda satılır. Ben bakkalda satılan bir şeyi satmıyorum insanlara. Bakkalda satılan bir şey vermiyorum. Dolayısıyla mainstream yaptığımı düşünmüyorum” (DJ/Prodüktör Alper Urlu ile Görüşme, 30.09.2019).

Bugün Avrupa’da yaygınlaşmaya başlayan ‘selector’ (seçici) akımının içine dâhil olduğunu belirten Alper’e göre iyi bir Dj her yerde duyamayacağın müzikleri çalan kişidir. Onun müziklerini/setlerini iyi yapan odur. Kendi müziğini disko olarak tanımlayan Alper geçici olmayan ve geçmişî olan bir müziği yapıyor olmak bakımından kendi müziğini pop örneklerinden ayırmaktadır. Çünkü ona göre pop olan geçici olandır. Kavram olarak elektronik/dans müziğini EDM’den ayırma ihtiyacı tam da buradan doğmaktadır. Bir alt tür olarak EDM, pop, ana akım ve medyatik olana işaret etmektedir. Dolayısıyla elektronik dans müziği yapan herkesi EDM şemsiyesi altında toplamak güçtür.

“Kendince nezih, nitelikli seçimler yapan bir çok insan bunu duymaya yani elektronik dans müziği diye EDM adı altında bir şeyin bir parçası olduğunu kabul etmez. Ben de kabul etmiyorum tabii ki. Biz buna sadece janr(tür) olarak değilde kavram olarak bakarsak hepimiz elektronik dans müziği yapıyoruz ama biz buna EDM diyemeyiz. EDM ayrı bir janr olarak şu an hayatımızın bir parçası. Ama benim değil yani. Benim o müziği yapmam mümkün değil ya da çalmam. Çünkü tahammül edemiyorum dinlemeye öyle söyleyeyim. Tabii ki işte biz zaten dj’ler olarak en azından belli bir seviyenin üstünde olan dj’ler... Sonuçta dediğim gibi showbusiness ve selectors adı altında iki yola ayrıldığı için ben kendimi selector olarak görüyorum. Benim bu işe başlamamdaki en büyük sebeplerden biridir bu. Kendi müzik zevkime güvenip kendi müziğimi ve kendi arşivimi dinletmek” (DJ Damla Tek ile Görüşme, 06.10.2019).

Buradaki ayrımın temelinde yatan farklılaşma, farklı olma aslında tanımlamaların karşıtlıklara ihtiyaç duymasından kaynaklanır. Fakat bu ayrım seçkinleşme olarak anlaşılmamalıdır. Bourdieu’ye göre bir alanda var olmanın kendisi farklı olmayı gerektirir ve dolayısıyla ayrım, farklılaşmanın diyalektik sonucudur. Ancak toplumda var olan bu ayrımların yapay, inşa edilmiş ayrımlar olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Ana akım, medyatik olan ve underground olan ayrımını bu bağlamda ele aldığımızda Eren’le yaptığımız görüşme bu meseleyi açığa çıkarmaktadır.

“Aslında hepsinin mainstream(ana akım), commercial(ticari) bir yanı var bana göre.. yani bütün janrların var. Tech-houseun da var, technonun da var, deephouseun da var, houseun da var vs. vs. diskonun da var. Hepsinin de var. Yani şey iyi bir şarkı da iyi olduğu için mainstream olabilir. Aslında bunu hangi kaygıyla ürettiğin önemli bence. Ürettiğin müziği kendin için mi üretiyorsun yani bu senin kendi zevkine mi hitap ediyor yoksa satış ve insanlar beğensin diye mi? (DJ/Prodüktör Eren Dutlu ile Görüşme, 05.10.2019).

Thornton’a göre, bir dereceye kadar söylemsel düzeyde kulüp kültürü içinde ana akım, kitle yerine kullanılabilir. Ancak popüler kültür ideolojilerinin de en az sanat dünyaları söylemleri kadar kitle kültürü karşıtı olduğunu belirtmek gereklidir. Çünkü aslında her ikisi de ana akımı/kitleyi türetilmiş ve yüzeysel olarak tanımlamaktadır. Her ikisi de yenilikçi sanatçılara hayranlık gösterirken abartılı medyatik olanları ise küçümsemektedir. Fakat bu iki alan birçok yönden farklılık gösterir. En önemlisi, sanat dünyası için sorun kültürel beğenin aşağı doğru hareket etmesi iken underground kültürler için popülerleşerek ana akım haline gelmesidir (Thornton, 2003: 18). Bourdieu sanat dünyaları açısından bunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Başlangıçta soylu olan bir pratik, burjuva, küçük burjuva hatta halk sınıflarının giderek artan kesimleri tarafından benimsendiğinde soylular tarafından terk edilebilir. Çoğu zaman da böyle olur; Fransa’da, aristokratların XIX. yüzyıl sonunda zevkle ilgilendikleri boks konusunda aynı şey yaşanmıştır; tersine başlangıçta halka ait olan bir pratik, belli bir anda soylular tarafından benimsenebilir. Kısacası, zamanın belli bir anında ve olabilecek mal ve pratik arzının belirli bir durumunda, herhangi bir gruba (soylular, samuraylar, ya da işçiler, memurlar) ait olabilecek özellikleri o gruba içkin ve gerekli özelliklere dönüştürmemeye dikkat etmek gerekir” (Bourdieu, 1995: 19).

Underground bir kültürle ortaya çıkan elektronik/dans müzik için popüler kültürün taşıdığı ‘risklerden’ biri olan ana akım olma ile ilgili alanın öznelinin (dinleyici, organizatör, dj’ler, prodüktörler) taşıdığı kaygı aşağıdaki gibi örneklenebilir;

“Bir kere popüler olanla ilgili bir sorunum var. Bu yaptığım işte de dinlediğim müzikte de böyle. Yani bir şey popüler olduğunda ben oradan biraz uzaklaşıyorum iyi bile olsa. Bu benim kişisel tercihim. Mesela Solomon diye bir

dj var, çok popüler. O adamın çıkış noktasını biliyorum. Çünkü takip ettiğim bir dj'di. House müziği değiştirdi diyebilirim. Yani deep houseun kaderiyle oynadı bir dönem. İlk çıktığı zaman benim bildiğim 2007-2008 o civarlardı. Bir iki parçasını bulmuştum. Hatta çoğu kişi bilmiyordu. Vooov demiştim fena değil... Ama sonra o müzik çorbacı da bile çalmaya başlayınca nedense ben kaçmaya başlıyorum o ortamdan. Biraz yeniyi keşfetmekle ilgili benim derdim” (Tamer Varis ile Görüşme, 08.10.2019).

Günümüzde Dj'ler, dans için bazen bir sanatçı olarak ve aslında çoğunlukla kalabalığa cevap verecek kişi olarak kayıtlı müziklerin bir araya getirilmesinde kilit rol oynar. Ancak bugün elektronik/dans müzik icracıların hepsini Dj olarak tanımlamak mümkün değildir. Çünkü Dj'liğin günümüze kadar içerdiği anlamlarda değişiklikler olmuşsa da müziğin üretiliş şekli bakımından hala ‘vasıfsız işçi’ anlamını barındırmaktadır (Thornton, 2003: 98). Özellikle teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlarla bugün gerçekten hiç müzik bilmeden Dj'lik yapmak mümkündür.

“Bunu ayarlayan aplikasyonlar, bilgisayar uygulamaları var. Mesela Pioneer'ın çıkardığı bir uygulama var record box diye, tracklerini record box'a atıyorsun, bana anahtara göre sırala diyorsun, sadece bir tık yani. O senin için anahtara göre sıralıyor. Parçaları analiz ediyor. Parçaların anahtarını çıkartıyor ve o anahtara göre sana sıralıyor. Sen de onu sıradan çalarsan eğer armonik mixing yapmış oluyorsun” (DJ/Prodüktör Eren Dutlu ile Görüşme, 05.10.2019).

Farklılaşan icra yöntemleri nedeniyle bugün birçok kavramla karşılaşyoruz. Bilgisayar programları –bu programlar aracılığıyla synthesizer, gitar, piyano vb. gibi enstrümanda da dâhil edilebilmektedir- aracılığıyla kendi müziğini yapan ‘producer/prodüktör’ denmektedir. Prodüktörler Dj set ve live set kullanabilmektedir. Live set kısaca prodüksiyonunun prodüktöre ait olduğu, bazı unsurların hazır bazılarının performans sırasında kaydedilerek icra edilmesidir.

“Mesela live bir performans beni çok etkiliyor. Çünkü gerçekten saygı duyuyorum. Hata yapma payları çok yüksek, çok stresli, kolları bile çarpabilir,

içkileri dökülebilir, her şey olabilir. Bununla birlikte live performansın elektronikle yapılanın yanı sıra enstrüman katılan live performanslardan da büyüleniyorum. Hani işte klavye, davul, gitar falan katan oluyor çok yaratıcı geliyor bana” (Eda Tanrıverdi ile Görüşme, 02.10.2019).

Öte yandan daha önce de değinildiği gibi Dj setin hazırlanması sürecinde de farklı yollar izleyen Dj’ler vardır. Bir tarafta strateji olarak kalabalığın memnuniyetini sağlamak üzere set hazırlayan Dj’ler (*müzikal eğlendiriciler*) varken diğer taraftan stratejik olarak kalabalığa yön vermeyi (eğitmeyi) merkeze alan Dj’ler (*müzikal sanatçılar*) vardır (Elafros, 2012: 467). Bu çerçevede İzmir’de karşımıza iki kavram çıkmaktadır. Birincisi teknolojik gelişmelerin de sağladığı imkânla yalnızca dinleyiciyi eğlendirmeye yönelik ‘piyasa yapmak’ ve ‘popüler olmak’ gibi kaygılarla ana akım müzikler çalarak Dj’lik yapan *show business*çılar; ikincisi ise iyi müzikler (ana akım olmayan) seçerek ve genelde analog mixing yaparak Dj’lik yapan *selector*lar.

“Dj’in kabin içindeki enerjisi çok önemli benim için. Bu işi gerçekten severek mi yapıyor? Çünkü gözlemliyorum yoğun anlamda bir şey var. Bu işi ‘şekil’ için yapanlar var. Hani işte günümüzde sosyal medyanın geldiği nokta olsun, başka şeyler olsun. Biraz daha şahsi, biraz daha cinsi şeyler gibi... gerçekten bu işi şekil için yapan çok” (DJ/Prodüktör Eren Dutlu ile Görüşme, 05.10.2019).

“Dediğim gibi yani biz bu ‘farklı bir şeyler verelim insanları’yı çok zorluyoruz. Zaten bizim Maze (organizasyon) olarak yaptığımız şey, kaliteli ses seçicileri (quality sound selectors) Dj olarak etkinliklerde ağırlamak. Orada gerçekten bir Maze etkinliği olduğunda farklı bir şey olacak diyerek geliyor insanlar” (DJ/Prodüktör Alper Uurlu ile Görüşme, 30.09.2019).

Elektronik/dans müziği alanındaki öznelere DJ, selector, prodüktör, müzisyen vb. gibi mevcut pozisyonların tanımı için mücadele etmesi alan içindeki kültürel ideolojilerin göstergesidir. Thornton’a göre “alt kültürel ideolojiler, gençlerin kendi ve diğer sosyal gruplarını hayal ettikleri, ayırt edici karakterlerini savundukları ve farklılaşmamış bir kitlenin anonim üyeleri olmadığını teyit eden bir araçtır” (Thornton,

2003: 24). Dolayısıyla aslında sahte olandan -popüler müzikleri çalan ve insanları eğlendirme çabasıyla popülerleşen Dj'lik tanımından- ayrılarak otantik olanı -iyi müzikler seçmek ve bunları iyi mixlemek- belirlemek aynı zamanda alanın kültürel sınırlarını belirlemeyi sağlamaktadır. Bu sayede alan kitle kültüründen ayrılırken özneler de kitlenin anonim üyeleri olmaktan ayrılır.

“Dj olmak için müzik bilmeye gerek yok gerçekten. Çünkü her şeyi bilgisayarla koordineli controler yapıyor. Yani şarkının notasını da o değiştiriyor. İki şarkıyı senkronize edip birleştiriyor. Sen sadece aç kapa yapıyorsun. Biraz da çevren varsa orda burada çalabiliyorsun. Çok insan var böyle.. Bir de işin analog boyutu var. Yani bir kulübe gittiğinde önüne kocaman setler, controlerlar bu kadar (küçük bir boyut işaret ediyor) bizim kulüpte çaldığımız set şu kadar bir şey (daha büyük bir boyutu işaret ediyor) ve üstünde 500 tane düğme var. Analog kısmı bambaşka zaten. O Dj'ler kulübe geçtiklerinde o kendiliğinden senkronizasyon olayı olmayınca böyle kalıyorlar zaten. Ben çok insan biliyorum öyle “abi napcam şimdi” diyen. Yani var öyle. Ben biraz daha müzisyenlikten geldiğim ve araştırıp girdiğim için ve ben ne yapabilirim, nasıl yapabilirim, beni zevkle tatmin edebilecek ne olabilir diye girdiğim için ben analogla girdim bu işe” (DJ/Prodüktör Alper Uurlu ile Görüşme, 30.09.2019).

Kulüp kültürü beğeni kültürüdür. Bu nedenle kulüp kalabalıkları genellikle müzikteki ortak beğenilerine, ortak medya tüketimine ve en önemlisi insan tercihlerinde kendi beğenilerine benzerliğine göre bir araya gelir (Thornton, 2003: 15).

“Genelde en önde dans ederken yanımda sarstığım insanlar olabilir. Öyle tanıştığım birkaç kişi var mesela. Ama dediğim gibi o da müzikten yola çıkıyor çok güvenle yaklaşabileceğim kendimden emin bir şekilde herkese yaklaşabileceğim an gerçekten ortak bir paydada buluştuğumuzdan emin olduğum an. O da aynı kişiyi dinliyorsak mesela, aynı şarkının, o müziğin aynı yerinde ikimizde elimizi havaya kaldırıyorsak. Yani aynı tepkileri verip, aynı hissi alabildiysem benim için ilişki kurmak çok daha rahat oluyor” (Simge Köse ile Görüşme, 08.10.2019).

Bourdieu kültürel üretimlerin ekonomik olanın karşısında konumlanmasını yanlış tanıma olarak değerlendirmektedir. Çünkü ekonomik sermayeye odaklanmak yalnızca sınıfsal ayrımları işaret eder ki müzik, giyim tarzları, yeme içme alışkanlıkları gibi ortak beğeniler aracılığıyla bir araya gelen öznelere pekiştirdiği toplumsal ayrımları gözden kaçırır. Elektronik/dans müzik etkinliklerinde veya festivallerinde ekonomik – kültürel sermaye karşıtlığını görmek mümkündür. Bu özellikle ticari etkinlikler olarak adlandırılan büyük firmaların sponsorluğunu yaptığı dolayısıyla daha çok insana satış yapmayı hedefleyen etkinliklerin karşısına paranın yine de kazanıldığı fakat müzik kaygısı taşıyan etkinlerin yerleştirilmesi olarak çıkar.

“Bizim ülkemizdeki pazarlama stratejisidir. Tommorrowland, Exit, Burning Man gibi festivalleri turizmciler görüyor ve onları satın alıyorlar. Onları bir şekilde pazarlıyor ve oraya müşteri götürüyorlar. Sen mesela hiç bilmeyen bir insan olarak bile diyorsun ki Exit var, Tommorrowland var, Burning Man var. Ama aslında öyle değil biraz araştırdığında Dimensions gibi Dekmantel gibi festivalleri bulabilirsin. Dekmantel mesela Avrupa’da inanılmaz müziklerin çaldığı büyük bir festival. Ama mainstream değil mesela bir Exit festival değil, Burning Man festival değil ama çok talep görüyor” (DJ/Prodüktör Alper Urlu ile Görüşme, 30.09.2019).

Unutulmamalıdır ki alan, sermaye biçimleri aracılığıyla ortaya konan ayrımlardan oluşur. Yani alan aslında tüm sermaye biçimlerinin (ekonomik, kültürel ve sosyal) mübadele edildiği ve biriktirildiği arenalardır. Dolayısıyla ekonomik sermayenin kültürel olana dönüştürüldüğü gibi kültürel olan sermaye de ekonomik olana dönüştürülebilir. Bunun bugün elektronik/dans müziği alanındaki en açık örneği ise bir satış stratejisi olarak underground etiketinin teşvik edilmesidir.

“Dekmantel gibi festivaller mesela sözünü ettiğimiz festivaller gibi değil. Örneğin, Exit festivale festivalden 10 gün önce de bilet alabilirsin veya Tommorrowland’e. Fakat Dekmantel festival için bilet satışı açılıyor ve üç gün içinde biletler bitiyor ve 10000 bilet satıyor bu insanlar... Dekmantel’den çıkan Dj’ler mesela, bu insanlar da ucuza çalmıyor yani... underground

diyorsun ama şöyle mesela Türkiye’de inanılmaz bir müşterisi olan Oliver Huntemann. Şu an biz arasak desek ki biz bir ay sonra Oliver Huntemann etkinliği yapmak istiyoruz, nedir kaşesi? 2000-3000 euro diyecekler. Antal için, Antal Rush Hour diye plak dükkânı var Amsterdam’da Rush Hour’un sahibi aynı zamanda Dekmantel’in yaratıcılarından, bir ay sonra böyle bir event yapmak istiyoruz nedir kaşen diye sorduğumuzda Antal zaten bize bir ay sonra yerinin olmadığını söylüyor. Antal’a 8 ay sonraya gidiyorsun ve Antal sana diyor ki ben 10000 euroya çalışıyorum ve 10000 euroya çalışıyor herif 8 ay boyunca” (DJ/Prodüktör Alper Uurlu ile Görüşme, 30.09.2019).

“Şöyle söyleyeyim undergroundun da bir pazarı var. Gerçekten doğru PR’la senin yarattığın işle ilgilenen kitleye doğru PR yaparsan undergroundtan da zengin olursun. Hani şu anda Nicholas Jaar denilen bir adam var. Baktığın zaman adam bir standart koydu. Standartların dışına çıktı, standardın peşinden gitmedi bir standart yarattı. Bu çok önemli bir şey bence. Yani iyi bir prodüktör diyorsa bir insan kendine, bu standardı yaratmak zorunda, mecburiyetinde bana göre. Aslında bunu sadece prodüktörler olarak değerlendirmeyelim hayatın her alanında belki böyle. İş anlamında belki bir başarıya ulaşmak istiyorsan bir standardın peşinden gitmek yerine bir standart oluşturman gerekiyor. Nicholas Jaar bunu çok iyi yaptı mesela ve ben şu an Nicholas Jaar’ın yoksul bir hayat sürdüğünü düşünmüyorum. Anlatabildim mi bilmiyorum. Yani o da underground akımdan çıkmış” (DJ/Prodüktör Eren Dutlu ile Görüşme, 05.10.2019).

Alanın belli bir habitusa sahip öznelerini yalnızca alanın yapısal koşullarına itaat eden kişiler olarak ele almak yerine çeşitli durumlar karşısında tepki gösteren ve bunları dönüştürmeye çalışan stratejik doğaçlamacılar olarak görmek gereklidir (Swartz, 2011; 144). Elektronik/dans müziği içindeki belli standartların dönüştürülebilir oluşu gibi kulüp kültürüyle özleşen, elektronik /dans müziğinin bir parçası gibi görünen uyarıcı kullanımının özneler tarafından yeniden tanımlandığını söylemek yanlış olmaz.

“Kulüp piyasasının tamamen uyuşturucu minvalinde dönmesi beni rahatsız ediyor açıkçası. Yani şöyle rahatsız ediyor, bunun olmazsa olmazı gibi görünmesini anlayamıyorum. Ben mesela öyle bir insan değilim. Yani uyuşturucusuz ya da alkolsüz elektronik müzik dinlenemez gibi bir şey benim açımdan yok. Öyle olsa zaten o kadar küçük yaşta hiçbir şey bilmezken bunu dinliyor olamazdım” (Dj Damla Tek ile görüşme, 06.10.2019).

“İşte bu önyargı... Bu müziği sevmem, bu boş müzik. Klasik bir söylem ‘aman bu uyuşturucu müziği’ gibi böyle inanılmaz yüzeysel, derinine inmeden hiçbir dayanak göstermeden. İnsanlar uyuşturucu kullanıyor diye mi uyuşturucu müziği diyorsun?” (Eda Tanrıverdi ile Görüşme, 02.10.2019).

Elektronik/dans müziği etkinliklerini ele aldığımızda belli kültürel kodlara sahip olsa da tek bir homojen bir yapı olarak görmek mümkün değildir. Özellikle İzmir’de elektronik/dans müziği etkinliklerine gelenlerin benzer habituslara dolayısıyla benzer beğenilere sahip müziği bilen ve müzik dinlemek için gelenlerin yanı sıra kendi eğlence anlayışlarıyla ve popüler bir şeyin içinde olmak için gelenler de vardır. Bu her etkinliğin ya da festivalin hitap ettiği kişiye göre değişiklik göstermektedir.

“Elektronik dans müzik dediğimiz şeye sadece bir müzik olarak bakamayız. Hiçbir müziğe sadece müzik olarak bakamayız. Her tarz müzik kültürdür. Bunun şu an kulüplerde, ülkemizde çok yükseliyor olması bunu biraz poplaştırıyor evet popülerleştiriyor ama kültürünü vermiyor bize” (DJ/Prodüktör Alper Uurlu ile Görüşme, 30.09.2019).

Buradaki söz konusu kültür müziği bilme ve ‘iyi’ müzikte dans etmeyi tanımlamaktadır. Mesele müziği iyi müzik kötü müzik ayırmasına getirdiğinde orada daha çok öznel tanımlamalar ortaya çıkmaktadır. Ancak yine de alanda ortak beğeni unsurlarına rastlanabilmektedir. Bunun en önemli örneği belki de görüşülen her görüşmecinin canlı setlere yaptığı vurgu olmuştur. Akabinde gelen bir diğer ortak beğeni ise ‘yeni’ olana yapılan vurgu olmuştur. Alanın en önemli ortak beklentisi ise dans edebilmektir. Ancak bu beklenti zaman zaman elektronik/dans müziği açısından kültürel bir ayırmadan ziyade ortak yani herkesin bileceği ana akım müziklerin

çalışmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla yerleşik bir kültürel alan olmaması dolayısıyla ortak müzik, giyinme kodları ve davranış biçimleri farklılık göstermektedir.

“Yeni mekânlar açılıyor mesela görüyorum. Karşıyaka’da bile bir yer açılmış ama onlar biraz daha böyle zengin kulübü kıvamında takılıyorlar. Yani şişemizi açalım, bistromuz önümüzde olsun biz de dans edelim. Şu el hareketini (elini havaya kaldırıp gösteriyor) yapalım. Müzik kültürüne kattığı, undergrounda kattığı bir şey yok da sosyalleşme var. Ya da şimdi çok popüler oldu locacılık dediğimiz şey. Bu Ibiza’da vs. gibi yerlerde olan bir örnektir. İşte orda böyle Calvin Harris’tir, Tiesto’dur bir takım djler geliyor nasıl para kazandıklarını sormuştum ben Ibiza’da yaşayan bir arkadaşşıma locayı 50000 liraya satıyorlar Türk parasıyla. 100 tane zaten locası var ediyor sana 500000 lira. Dj’in kaşesi oradan çıkıyor. Gelen normal müşteri de kar oluyor ona. Şimdi Çeşme’de de ve İstanbul’da da bunu yapıyorlar” (Tamer Varis ile Görüşme, 08.10.2019).

Tüm sermaye biçimlerinin alanın sınırları mücadelesinde aktif birer role sahip olduğu elektronik/dans müziği alanında Bourdieu’nin sosyal sermaye kavramını teknolojik gelişmeler ve yaşadığımız çağın etkileri dolayısıyla biraz değiştirmek gereklidir. İletişimin çok hızlı ve geniş bir alanda gerçekleştiği bu çağda kuşkusuz sosyal medyanın gücü yadsınamaz. Neo-liberal ekonomik ideallerin hâkim olduğu günümüzde yeni pazarlama tekniklerinin gelişmesi kaçınılmazdır. Yalnız ekonomik değil kültürel ve sosyal çıktıların da sağlandığı sosyal medya araçları özellikle Dj’lerin, organizatörlerin ve mekân sahiplerinin kendini tanıtmaya, reklam yapma araçları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal medya sermayesi olarak kavramlaştırabileceğimiz sosyal medya kullanıcılığı belli bir sosyal ağına sahip olmayı ve tanıdıklar aracılığıyla bu ağı genişletmeyi sağlamaktadır. Bugün facebook, instagram ve twitter gibi sosyal paylaşım sitelerinin yanı sıra özellikle müzisyenlerin kendi müziklerini paylaşabildikleri youtube, spotify, soundcloud gibi sosyal paylaşım siteleri de mevcuttur. Dolayısıyla aslında elektronik/dans müzik alanında en güçlü ve dönüştürülebilir sermaye biçimi olarak sosyal medya sermayesi karşımıza çıkmaktadır.

“Şu an trend olan ve artık bir ofis halini almaya başlayan facebook twitter, instagram gibi sosyal medya araçları. Sanal bir akış var ortada. Yani yaptığın işi afişe ediyorsun. İnsanlar seni oradan takip ediyor. Seni arayıp Eren bugün nerde çalışıyorsun falan filan gibi bir şey yok. O yüzden yaptığın işe hizmet edecek şekilde kullanırsan sosyal medyayı ben çok faydasını görüyorum. Soundcloud bu anlamda çok önemli, çok iyi bence. Gerçekten çok hizmet ediyor yaptığımız işe. Mesela şu çok güzel, bir parça yapıyorsun, ürettiyorsun, onu private (özel) olarak link ediyorsun oraya, insanlara gönderip görüşlerini alabiliyorsun. Bence bu çok pratik, çok güzel bir şey. Hani her şeyin başında reklamı, tanıtımı geçtim bu çok güzel bir hizmet bence” (DJ/Prodüktör Eren Dutlu ile Görüşme, 05.10.2019).

Sosyal medya aracılığıyla bugün dünyanın her yerinde olan etkinliklerden ve festivallerden haberdar olmak bu sayede kültürel sermaye birikimi kapalı bir toplumda yaşamaya oranla daha kolaydır. Ancak şunu gözden kaçırmamak gerekir ki bahsedilen sosyal ağlar yine de belli tanışıklıkları ve belirli bir habitusa sahip olmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla bugün her ne kadar kültürel sermaye biçimi öznenin kendinde yani kişisel becerisinde gizliymişçesine ele alınsa da bununda toplumsal bir inşa olduğunun farkında olunmalıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada elektronik dans müziği, bir kültürel alan olarak olumlamaya çalışılmıştır. Çünkü sabit, sınırları belirli bir kültürel alandan bahsedemediğimiz gibi sınırları için mücadelenin devam ettiği bir alan olarak elektronik/dans müziği varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle Bourdieu'nün alan teorisinden yola çıkarak elektronik dans müziğin bir kültürel alan olarak sınırlarının belirlenme mücadele sürecinde alanın hangi habitus ve sermaye biçimlerini kapsadığına hangi süreçlere ve koşullara tabi olduğuna değinilmiştir. Birinci bölümünde kavramsal çerçevesinin belirlendiği bu çalışmanın yürütülmesi aslında doğrusal ilerlememiş sürekli kendine dönük sorgulamalarla yeniden inşa edilmiştir. Bourdieu'nun kavramlarını her çalışmada yeniden tanımlanmaya ihtiyaç duysa da çalışmanın teorik çerçevesinin anlaşılması bu kavramların sabit tanımlarını zorunlu kılmıştır. Birinci bölümde sabit tanımlarla ele alınsa da kavramların ilişkisel yapısı onların değişmez olmadıklarını ortaya koymuştur.

Gözlemlenen birçok etkinlik ve görüşülen özneler aracılığıyla, alanda ortaya çıkan kurallar teorik çerçevenin şekillenmesine yardımcı olmuştur. Bu çerçeve alanların tek başına kültürel, ekonomik veya sosyal sermaye ile değil bunların ilişkisel varlığından ve sermaye biçimleri aracılığıyla bireylere içkin/içselleştirilen habitustan oluştuğunun bir örneği vermeye çalışılmıştır. Elektronik/dans müziği dinleyen veya bir şekilde alanda varlığını sürdüren öznelerin ekonomik sermaye açısından – gelir düzeyleri vs.- benzerlikler taşıması bunun önemli bir örneğidir. Öte yandan alanın sınırlarını belirleme gücü yine bu ekonomik sermayenin aracılığıyla mümkün hale gelmektedir. Ancak üçüncü bölümde de değinildiği üzere tek başına ekonomik sermayenin alanın kültürel yapısını besleyememektedir ve dolayısıyla Marksist anlamda bir sınıfsal ayrım alan içindeki ayrımları tam olarak yansıtmamaktadır. Fakat buradan bir sınıfsızlık iddiası çıkarmak doğru değildir.

Elektronik/dans müzik alanlarının birçok akademik çalışmada karşımıza çıkan bir özelliği “özgürlük alanı sağlayan, sınırların ve kimliklerin ortadan kalktığı bir alan” olmasıdır. Oysa alanın genel geçer sınırları olmasa dahi belli kendi ideolojilerine uygun sınırları vardır. Dolayısıyla alanın ideolojilerine –alanın sınırlarını belirleme

mücadelesi- odaklanmak ve bu anlamda ortaya konan argümanların çelişik varlığının açığa çıkarılması gereklidir.

Habitus sudaki balık gibidir der Bourdieu, suyun ağırlığını hissetmez ve etrafındaki dünyayı çok doğal sayar. Dolayısıyla habitus alan içindeki varlığını ki bu varlık tam da bu ideolojik argümanların ortaya konmasıyla mümkündür, pekiştirerek sürdürmeye devam eder. Örneğin alanın en büyük argümanı olan ana akım olmama iddiası alana girecek her yeni kişinin bu iddiayı (alanın kuralı veya doxası denebilir) sermaye biçimleri aracılığıyla habitusuna katması gerekir. Bu tabii ki bireyin aldığı bir karar gibi görülmemelidir. Sermaye biçimleri aracılığıyla –gidilen okul, yaşanılan mahalle, edinilen arkadaşlıklar, gelir düzeyi, dinlenen müzik, tercih edilen mekân vs. gibi) bireyin eğilimini, mizacını yani hali hazırda habitusunu yansıtır.

Elektronik/dans müziği farklı alt alanlara (alt türlere) sahip bir kültürel alan olarak sürekli değişen ve akışkan sınırlara sahiptir. Bunun nedeni diğer kültürel alanlara göre girişin nispeten daha ‘kolay’ olmasından kaynaklıdır. Örneğin, elektronik müzik dinleyicisi veya DJ olmak istediğinizde sosyal medya ve bilgisayar teknolojileri sayesinde çok uzun olmayan bir süreçte alanın söz söyleyeni konumuna sahip olunur. Ancak yapılan gözlemlerde ve görüşmelerde en çok dikkate değer şey alanın söz söyleyeni konumuna sahip olmanın kesinlikle sermaye hacmiyle ilgili olduğudur. Örneğin Dj olmak isteyen biri için müzik ile ilgili kültürel birikime, sosyal ağa ve müzik yapacağı aletler için paraya ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu çalışma boyunca sürdürülen “bir kültürel alan olarak elektronik dans müziğinden bahsedilebilir mi?” sorusu, alanı sınırları belirli kapalı bir kavram olarak nitelendirilmediği sürece tüm popüler müzik türlerini kendi sınırları ve kurallarını belirleyen habituslara sahip kültürel alanlar olarak görmek mümkündür. Thornton popüler kültür içindeki hiyerarşilere çok az dikkat edildiğini vurgulamıştır. Popüler kültür araştırmalarının genel olarak kültür kavramını bir yaşam biçimi olarak ele almasının *mükemmellik sanatları* ile ilgili kültür anlayışını engellediğini savunmaktadır. Oysa kültürel alanlar olarak tüm popüler kültür örnekleri belli mükemmellik arayışını içinde barındırmakta ve bu çerçeveye sınırlarını belirlemektedir. Dolayısıyla aslında

bakılması gereken alanların sınırlarının veya kurallarının belirlenme mücadelesidir yani ideolojileridir.



KAYNAKÇA

ARICAN, Tunca. (2003). *Metropolis, Techno-Culture, Digitilized Musical Genres and Clubbing in Turkey*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ARICAN, Tunca. (2012). “Dance Culture in Turkey: A Case Study in Ankara and İstanbul”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 43, No. 1, ss. 209-225, Croatia: Croatian Musicology Society.

BENNETT, Andy. (2001). “Contemporary Dance Music and Club Cultures”. *Cultures of Popular Music*. UK: Open University Press, ss. 118-135.

BOURDIEU, Pierre. (1995). *Pratik Nedenler*, çev. Hülya Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

BOURDIEU, Pierre. (2010). “Sermaye Biçimleri”, *Sosyal Sermaye Kuram Uygulama Eleştiri*, (Der, Mehmet M. Şahin - Ahmet Ü. ZEKİ). İstanbul: Değişim Yayınları, ss. 45 – 75.

BOURDIEU, Pierre. (2014a). *Seçilmiş Metinler*, çev. Levent Ünsaldı. Ankara: Heretik Yayınları.

BOURDIEU, Pierre. (2014b). “Vive La Crise!: Sosyal Bilimlerde Heterodoksi İçin”, çev. Ü. Tatlıcan. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 33 – 49.

BOURDIEU, Pierre. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*, çev. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin & Aslı Sümer. Ankara: Heretik Yayınları.

BOURDIEU, Pierre. (2017). *Ayrım*, çev. Derya Fırat Şannan & Ayşe Günce Berkkurt. Ankara: Heretik Yayınları.

BOURDIEU, Pierre. (2018). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*, çev. Levent Ünsaldı. Ankara: Heretik Yayıncılık.

BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loic. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar'a*, çev. Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.

CALHOUN, Graig. (2014). "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları", çev. G. Çeğin. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 77 - 129.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut B. (2017). *İsyen: Rock Müzikte Tınısal Temsiller*. Ankara: Gece Kitaplığı.

FERREIRA, Pedro P. (2008). "When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music". *Leonardo Music Journal*. Vol. 18, ss.17-20, USA: The MIT Press.

GILBERT, Jeremy. & PEARSON, Ewan. (2002). *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. London: Routledge.

GÖKER, Emrah. (2014a). "Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 277 – 302.

GÖKER, Emrah. (2014b). "Araştırma Tasarımı Açısından Bourdieu'nun Sanat Sosyolojisi". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 525 – 558.

GRIFFITHS, Paul. (2010). *Modern Music and After*. USA: Oxford University Press, Inc.

HOLMES, Thom. (2016). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*. (Fifth Edition). Buradan satın alınmıştır:

https://www.routledgegettextbooks.com/textbooks/_author/holmes/

İLYASOĞLU, Evin. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

KUTLUK, Fırat. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çiviyazıları.

KUTLUK, Fırat. (2003). “Protest’den ‘Club Kültürü’ne; Değişen Toplumsal Yapıda Gençlik ve Pop Müzik. Alt Kültürün Yeni Kimliği mi Yoksa Tüketim Kültürünün Yeni Sonuçları mı?”. *Folklor ve Edebiyat Dergisi: Popüler Müzik Özel Bölümü*. Cilt. 9, Sayı. 36, ss. 39-58. Ankara: Başkent Matbaa.

MANNING, Peter. (2004). *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.

McLEOD, Kembrew. (2001). “Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities”. *Journal of Popular Music Studies*. Vol.13, pp.59-75. The University of Iowa: Department of Communication Studies Publication.

MİMAROĞLU, İlhan. (1991). *Elektronik Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

MİMAROĞLU, İlhan. (1995). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

MOORE, F. Richard (1996). “Dreams of Computer Music: Then and Now”, *Computer Music Journal*, Vol. 20, No. 1, ss. 25-41, USA: The MIT Press.

RIEF, Silvia. (2009). *Club Cultures: Boundaries, Identity, and Otherness*. New York: Routledge.

ROBB, David. (2002). “Techno in Germany: Its Musical Origins and Cultural Relevance”. *German as a Foreign Language Journal*, Vol.2, ss. 130-149.

SNOMAN, Rick. (2009). *Dance Music Manual*. Amsterdam: Elsevier Ltd.

ST. JOHN, Graham. (2017). “Electronic Dance Music: Trance and Techno-Shamanism”. *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*, (Ed. Christopher Partridge & Marcus Moberg). UK: Bloomsbury Academic. ss. 278 – 285.

SWARTZ, David. (2011). *Kültür ve İktidar - Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*, çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.

TATLİCAN, Ümit & ÇEĞİN, Güney. (2014). “Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği”. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 303 – 366.

THORNTON, Sarah. (2003). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. UK: Polity Press.

ÜNSALDI, Levent. (2018). “Takdim”. *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*, Ankara: Heretik Yayıncılık.

WACQUANT, Loic. (2014a). “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi”, (çev. Ü. Tatlıcan). *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 53 - 76.

WACQUANT, Loic. (2014b). “Giriş”, (çev. N. Ökten), *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar'a*, (Der. Pierre Bourdieu & Loic Wacquant). İstanbul: İletişim Yayınları.

WANDENBERGHE, Frédéric. (2012). “Gerçek İlişkiseldir”: Pierre Bourdieu'nün Üretken Yapısalcılığının Epistemolojik Bir Analizi”, (çev. Ümit Tatlıcan). *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar*, (Der. Güney Çeğin, Emrah Göker). Ankara: NotaBene Yayınları, ss. 385 – 435.

İNTERNET KAYNAKLARI

DAVIES, Hugh. (2014). “Audion Piano”. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2267950> (erişim tarihi: 02.05.2019).

DAYAL, Geeta. (2013). “House”. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249796> (erişim tarihi: 25.06.2019).

ELAFROS, Athena. (2012). “Locating the DJ: Black Popular Music, Location and Fields of Cultural Production”. *Cultural Sociology*. Vol. 7, ss. 463-478. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975512457138> (erişim tarihi: 17.10.2019).

FULFORD-JONES, Will. (2001). “Techno”. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000047221> (erişim tarihi: 30.06.2019).

GAMER, Carlton & MOOG, A. Robert. (2015). “Electronic Instrument”. *Encyclopedia Britannica*. Encyclopedia Britannica, inc. <https://www.britannica.com/art/electronic-instrument#ref261882> (erişim tarihi: 27.04.2019).

GALVEZ, José. (2017). “On Analyzing EDM DJ Sets: Problems and Perspectives for a Sociology of Sound”. *Contemporary Popular Music Studies*, (Ed. Marija Dumnic Vilotijevic & Ivana Medic). ss. 149-159. https://www.academia.edu/38508969/On_analyzing_EDM_DJ_sets_Problems_and_perspectives_for_a_sociology_of_sound (erişim tarihi: 20.06.2019).

HILLER, Lejaren. (2018). “Electronic Music”. *Encyclopedia Britannica*. Encyclopedia Britannica, inc. <https://www.britannica.com/art/electronic-music> (erişim tarihi: 27.04.2019).

KARAAHMET, Yiğit. (2019, Nisan). “Mehmet Cavcı, Club 2019 Röportajı” *Redbull Degisi*. <https://www.redbull.com/tr-tr/mehmet-cavci-club-2019-roportaji> (erişim tarihi: 15.10.2019).

Oceanvs Orientalis. (2019).

<https://www.residentadvisor.net/dj/oceanvsorientalis/biography> (erişim tarihi: 13.10.2019).

REDBULL. (2018, Aralık). “Radio 2019 Yeniden Yayında”. *Redbull Dergisi*.

<https://www.redbull.com/tr-tr/radio-2019-yeniden-yayinda> (erişim tarihi: 15.10.2019).

TAYLOR, Kenneth J. (2019). *Ishkur’s Guide to Electronic Music V3.0*.

<https://music.ishkur.com/#> (erişim tarihi: 7.09.2019).

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2007). “Art Rock”. *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopaedia Britannica, inc. <https://www.britannica.com/art/art-rock> (erişim tarihi: 15.06.2019).

Wikipedia Contributors. (2019a, şubat). “Techno”. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*.

<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbj53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGvjaG5vI2NpdGVfbm90ZS05> (erişim tarihi: 20.07.2019).

Wikipedia Contributors. (2019b, Mayıs). “House Music”. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*.

<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbj53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSG91c2VfbXVzaWM> (erişim tarihi: 15.07.2019).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Nazan EREN
Doğum Yeri ve Tarih: İzmir / 10.11.1988

Eğitim Durumu

Lisans: 2013, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
Yüksek Lisans: 2019, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü
Yüksek Lisans: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Bölümü
Gitar Eğitimi: 2006 – günümüz, Andras Csaki, Ricardo Moyano, Nora Bushmann, Bekir Küçükay, Mehmet Gürgün ve Ali Öztürk
Atölyeler: 16-19.08.2017, Teos Gitar Festivali
11-14.04.2019, 20. Szeged Uluslararası Gitar Festivali
Yabancı Dil: İngilizce

İş Tecrübesi

Epik Müzik Okulu: 2007 – 2015, Stajyer Öğretmenlik,
Tan Sağtürk Akademi: 2015 – 2018, Gitar Öğretmenliği,
İzmir Müzik Akademisi: 2016 – 2018, Gitar Öğretmenliği,
Özel İtalyan Anaokulu: 2016 – 2018, Müzik Öğretmenliği,

İletişim

E-posta adresi: nazaneren89@gmail.com