

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI**

**ELEKTRONİK MÜZİK ARACILIĞIYLA KİMLİK VE TOPLULUK
OLUŞUMU VE MEKÂNIN (YENİDEN) ÜRETİMİ:
İSTANBUL EDM SAHNESİNİN AKTÖRLERİ VE PRATİKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zehra Derya KOÇ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cemil YILDIZCAN

NİSAN - 2025

ÖZET

Kültürel bir olgu ve pratik olarak müziğin hem bireylerin, hem de toplumların yaşamlarında insanlık tarihi boyunca büyük bir yer kapladığı aşikâr. Türünden bağımsız bir şekilde, müzik hem eğlence, hem de terapötik bir araç olmasının yanında, bir kimlik taşıyıcısı, sosyal bir etkileşim aracı ve siyasi bir ajan olarak da iş görmektedir. 1990’ların başından bu yana küresel ölçekte genişleyen *rave* kültürü ve elektronik müzik devriminden gecikmeli bir şekilde Türkiye’ye ithal edilen elektronik dans müziği sahnesi ve kültürü, giderek çeşitlenen alt türleri ve farklı sosyal veçheleri olan bir alan olarak değerlendirilmeye ihtiyaç duyuyor. Bu araştırmada, elektronik müzik üzerinden ve özel olarak elektronik dans müziği üzerinden gerçekleşen karşılaşmaların öz kimlik ve kolektif kimlik kurulumundaki rolünü, tarihsel bir perspektifle alanın çoğul eksenlerine bakarak tartışıldı.

Dünyada ve Türkiye’de 1990’lar sonrasında yükselişe geçen ve bir anlamda alternatif olmaktan çıkarak kendine büyük sahneler ve geniş bir takipçi kitlesi bulan elektronik dans müziği sahnesi ve kültürü teorik bir tartışmanın yürütülmesi için zengin bir olanak sunuyor. Small, bir eylemlilik olarak önerdiği “*musicking/müzikleme*” terimini; besteleme, dinleme, dans etme, prova etme gibi farklı şekillerde pratik edilmek üzere, müziğin bütün aktörlerini sürece katan bir kavram olarak kullanıyor. Araştırmaya elektronik dans müziği sahnesine, kolektif müziklemenin insan ve insan olmayan tüm aktörleri dahil edilerek, *müzikleme* deneyiminin öz kimlik, kolektif kimlik ve topluluk oluşumu süreçlerinde nasıl bir rolü olduğu tartışılırken, elektronik dans müziği sahnesi ve kültürünün mekânların inşası ve yeniden üretimindeki rolüne de odaklanıldı. Aynı zamanda araştırmanın bir başka ayağını, elektronik dans müziği üzerinden bir araya gelen katılımcıların arasında oluşan birlik ve yakınlık hissi yaratıp yaratmadığı, müziğin bedenlenerek belirli davranış kalıplarına yol açıp açmadığı ve müziğe bir duyusallık ve *afekt* yüklenip yüklenemeyeceği de tartışıldı.

Alan çalışmasında gerçekleştirilen in-situ görüşmelerde 22 görüşmeci ile müzikleme deneyimleri konuşulurken, bu kişilerin araştırma evrenini temsiliyetine özel bir önem gösterildi. Müziklemenin profesyonel, yarı profesyonel ve amatör tüm aktörlerini içermeye çalışarak yarı yapılandırılmış ve açık uçlu görüşmelere, görsel işitsel belgelemeye, katılımcı gözlemciliğine kadar pek çok yöntem de araştırma boyunca kullanıldı. Sosyal bilimler geleneği ve bugün geline disiplinler arasılık düşünüldüğünde tek bir yaklaşımın indirgemeciliğine düşmemek adına araştırmada sosyolojinin, iletişim antropolojisinin ve etnomüzikolojinin kavramlarından ve yaklaşımlardan yararlanıldı.

Anahtar Kelimeler: Müzikleme, Kimlik, Kolektif Kimlik, Müzikal Topluluklar, Mekânın Yeniden Üretimi, Elektronik Dans Müziği

ABSTRACT

As a cultural phenomenon and practice, it is evident that music has occupied a significant place in the lives of individuals and societies throughout human history. Regardless of its genre, music functions not only as a means of entertainment and a therapeutic tool but also as a bearer of identity, an instrument of social interaction, and a political agent. Since the early 1990s, the electronic dance music scene and culture —imported to Turkey with some delay following the global expansion of rave culture and the electronic music revolution— have diversified in terms of subgenres and social dimensions, requiring evaluation from a historical perspective. The research examines the role of encounters facilitated by electronic music, particularly electronic dance music, in the construction of individual and collective identity. Adopting a historical perspective, it explores the multiple axes of this domain.

The electronic dance music scene and culture, which gained prominence globally after the 1990s, transitioning from an alternative status to becoming a large-scale industry with a broad following, provide a rich opportunity for theoretical debate. The term *musicking*, proposed by Small to describe musical practice, encompasses all music-related actors in a process that includes diverse actions such as composing, listening, dancing, or rehearsing. Within the electronic dance music scene, the collective experience of musicking, which integrates both human and non-human actors, is analyzed in terms of its role in the processes of individual and collective identity formation and community building. Furthermore, the study focuses on the role of this scene and culture in the construction and reproduction of spaces. Additionally, another dimension of the research investigates whether electronic dance music fosters a sense of unity and closeness among participants, whether it induces specific behavioral patterns through bodily engagement, and whether it conveys a sensory and affective dimension.

These questions are addressed by drawing on concepts from the sociology of music and ethnography. In the fieldwork, 22 in situ interviews were conducted with particular attention to the representativeness of the participants, including professional, semi-professional, and amateur actors. The research employs a variety of methods, including semi-structured and open-ended interviews, audiovisual documentation, and participant observation. Finally, adopting a transdisciplinary approach, the study incorporates concepts and methodologies from sociology, communication anthropology, and ethnomusicology, thereby avoiding the reductionism of a single perspective.

Keywords: Musicking, Identity, Collective Identity, Musical Communities, Reproduction of Space, Electronic Dance Music

RÉSUMÉ

En tant que phénomène culturel et pratique, il est évident que la musique a occupé une place importante dans la vie des individus et des sociétés tout au long de l'histoire de l'humanité. Indépendamment de son genre, la musique agit non seulement comme un moyen de divertissement et un outil thérapeutique, mais également comme un vecteur d'identité, un instrument d'interaction sociale et un agent politique. Depuis le début des années 1990, la scène et la culture de la musique électronique de danse, importées avec un certain retard en Turquie après l'expansion mondiale de la culture rave et de la révolution de la musique électronique, se sont diversifiées en termes de sous-genres et de dimensions sociales, nécessitant une évaluation sous une perspective historique. Cette recherche analyse le rôle des rencontres réalisées à travers la musique électronique, et en particulier à travers la musique électronique de danse, dans la construction de l'identité individuelle et collective. En adoptant une perspective historique, elle examine les multiples axes de ce domaine.

La scène et la culture de la musique électronique de danse, qui ont connu une ascension mondiale après les années 1990, perdant en partie leur statut alternatif pour se transformer en une industrie de grande envergure avec un large public, offrent une riche opportunité pour un débat théorique. Le terme "musicking/musicaliser", proposé par Small pour désigner une pratique active, englobe tous les acteurs de la musique dans un processus qui inclut des actions variées telles que composer, écouter, danser ou répéter. Dans la scène de la musique électronique de danse, l'expérience collective de musicalisation, qui intègre des acteurs humains et non humains, est interrogée en termes de son rôle dans les processus de formation de l'identité individuelle, collective et communautaire. De plus, l'étude se penche sur le rôle de cette scène et culture dans la construction et la reproduction des espaces. Par ailleurs, une autre dimension de la recherche explore si la musique électronique de danse peut susciter un sentiment d'unité et de proximité parmi les participants, si elle induit des comportements spécifiques par son incarnation corporelle, et si elle véhicule une dimension sensorielle et affective.

Ces questions sont abordées en mobilisant des concepts issus de la sociologie de la musique et de l'ethnographie. Sur le terrain, 22 entretiens in situ ont été réalisés avec une attention particulière à la représentativité des participants, englobant des acteurs professionnels, semi-professionnels et amateurs. La recherche a recours à une variété de méthodes, y compris des entretiens semi-structurés et ouverts, la documentation audiovisuelle et l'observation participante. Enfin, dans une approche transdisciplinaire, elle mobilise des concepts et des approches issus de la sociologie, de l'anthropologie de la communication et de l'ethnomusicologie, évitant ainsi le réductionnisme d'une perspective unique.

Mots-clés : Musicking, Identité, Identité collective, Communautés musicales, Reproduction de l'espace, Musique électronique de danse

KISALTMALAR VE TERİMLER

CCCS	: Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi
EDM	: Elektronik dans müziği
EDMS/K	: Elektronik dans müziği sahnesi/kültürü
Kuir	: “ <i>Kuir</i> ” terimi, İngilizce “ <i>queer</i> ” kelimesinin Türkçeye uyarlanmış karşılığı olarak kullanılmıştır



İÇİNDEKLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
RÉSUMÉ	iii
KISALTMALAR VE TERİMLER	iv
İÇİNDEKİLER	v
BÖLÜM 1 GİRİŞ	1
1.1 Araştırma Konusunu Seçmek	1
1.2 Araştırmanın Önemi, Özgüllüğü ve Sınırlılıkları	2
1.3 Araştırma Yöntemi ve Evreni.....	6
BÖLÜM 2 LİTERATÜR TARAMASI	17
2.1 Daha Fazla Müzik mi, Daha Fazla Sosyoloji mi?.....	17
2.2 Ses/Müzik Etnografisi: Performans ve Deneyim Antropolojisi Perspektifinden EDM.....	27
2.3 Sosyal Bilimlerde Afektif Dönemeç.....	37
2.4 Yer’i Çerçeveleme.....	44
BÖLÜM 3 ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ SAHNESİ/KÜLTÜRÜ	52
3.1 Dipten Gelen Dalga ya da Tersine Devrim: Raving’in Doğuşu.....	52
3.2 Güncel EDMS/K: Bir Yeraltı Kültürü ve Avangard Kültürden <i>Déclassé</i> bir Eğlence/Haz Kültürüne: Raving’den Klabing’e.....	54
BÖLÜM 4 KİMLİK TAŞIYICISI VE MÜZİKAL TOPLULUKLARIN ARACISI OLARAK MÜZİK	73
4.1 Kimlik ve Aidiet Olarak Müzik.....	73
4.2 Müzikal Topluluklar: Afektif & Hayali & Performatif & Spontane?.....	87
4.3 Kolektif bir Pratik Olarak Dans ve Sesle Bütünleşmiş Bedenler.....	109
4.4 Afektif ve Hisseden Topluluklar Olarak Soundsystem Kolektifleri.....	132
BÖLÜM 5 EDM ARACILIĞIYLA MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ	140
5.1 Mekânın Çoklu Halleri.....	140
5.2 Yer-Mekân-Topluluk İnşası	145
5.3 Mutluluğun Yapışkan Mekânları ve Mutlu Yerler ve Nesneler Olarak Gece Kulüpleri ve Afektif Değer.....	162
5.4 Kuir EDM Mekânları: Temsil Edilmeyen Kimliklere Ses ve Sahne Olmak	165
BÖLÜM 6 SONUÇ	170
KAYNAKÇA	175
EK 1 GÖRÜŞMECİ PROFİLİ	184
EK 2 GÖRÜŞME SORULARI	185

BÖLÜM 1 GİRİŞ

1.1 Araştırma Konusunu Seçmek

Müziğin bireylerin ve toplumların hayatında kültürel bir olgu olarak büyük bir yer kapladığı aşikâr. Türünden bağımsız bir şekilde, müzik hem bir eğlence hem de terapötik bir araç olduğu gibi, kimlik taşıyıcısı ve sosyal etkileşim aracı olarak da iş görüyor. İnsan hayatında önemli bir yer kaplayan müziğin nerede, nasıl, hangi türünün, hangi araçlar üzerinden deneyimlendiği ve bunun sosyal karşılıklarının ne olduğu soruları etnomüzikoloji bağlamında daha farklı bir düzeyde sorgulanmaktadır. Antropolojik yaklaşıma önem veren bu araştırmada, araştırmacının ve görüşmecilerin yaşadığı gerçekliği bir deneyim olarak yansıtacak ve açıkça ifade edecek anlatısal araçlardan yoksun olabileceği göz önünde bulundurulmaktadır (Turner&Bruner, 1986, s. 6-7). Şöyle ki araştırmada görüşmeler gerçekliğin kendisinin deneyime dönüşmesinin bu gerçekliğin birey tarafından pratik edildikten sonra, çerçevelenerek bilince çıkarılması ve ifade edilmesi süreçlerini de içerdiği kabulü ile gerçekleştirilmiştir. Tezi hazırlayan araştırmacıda bir anlatı oluştururken deneyimi organize ve artiküle etmekte olduğu gerçeğinin farkındadır.

Kişisel deneyimden hareketle, özel alanda bireysel olarak dinlenen müzik ile kamusal alanlarda kolektif bir şekilde deneyimlenen müzik arasında önemli farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Bu olgunun başkaları için geçerli olup olmadığı ise sorgulanmaya değer bulunmuştur. Araştırmacı açısından, müzik dinleme pratiği başlangıçta sorgulanmadan deneyimlenirken, tez fikrinin oluşmasıyla birlikte tüm yönleriyle incelenen bir konuya dönüşmüştür. Özellikle kulüplerde, müziğin temposu ve ritmiyle uyum içinde topluca hareket edilmesi ve bu deneyimin rutin bir hale gelmesi; araştırmacıyı benzer beden hareketlerini gerçekleştirmenin ve “*iyi hissetme*” ya da kısmî “*esriklik*” halini hem kolektif hem de bireysel boyutta değerlendirmeye yöneltmiştir. Bu olguyu teorize etme ihtiyacı doğduğunda, konuyla ilgili güncel literatür sınırlı olsa da müziğin toplumsal bir deneyim olarak ele alındığı geniş bir akademik birikimin mevcut olduğu fark edilmiştir. Bu çalışmada, kesin cevaplar

aramaktan ziyade, konunun yorumlanması hedeflenmektedir. Bu bağlamda, antropolojinin yorumsal yaklaşımına vurgu yapmak üzere “yorumlamak” terimi özellikle tercih edilmiştir.

EDM’nin çalındığı kulüpler, atmosferik açıdan gündelik ve sıradan olana karşıt bir biçimde tasarlanmıştır. Genellikle siyah bir kutunun içinde, birey sert spot ışıkları ve yoğun gölgelerle çevrili, sıcak ve sıkışık bir ses evreninde hareket eder. Ayaklarının altında hissettiği güçlü baslar, bedeninin de titreşmesine neden olur. Araştırmacının kendi müzikal deneyimi de bir süredir yükselişe geçmiş ve neredeyse ana akıma dahil olmuş elektronik dans müziği ile kulüp kültürüyle karşılaşma anından beslenmiştir. Bu deneyim, Calafato’nun “*tesadüfî keşifler*”¹ olarak tanımladığı olgu ile kısmen örtüşmekte olup, tez araştırmasının da bir parçası hâline gelmiştir.

1.2 Araştırmanın Önemi, Özgüllüğü ve Sınırlılıkları

1990’lar sonrasında dünya genelinde ve Türkiye’de yükselişe geçen Elektronik Dans Müziği Sahnesi/Kültürü (EDMS/K), alternatif olmaktan çıkarak popülerleşmiş ve teorik tartışmalar için zengin bir alan sunmuştur. Bazı araştırmalarda “*sahne*” yerine “*müzik dünyaları (milieux musicaux)*”² terimi tercih edilse de, bu kavram genellikle müzik endüstrisini ve yan destekleyici unsurları da kapsamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu araştırmada ise yalnızca müzik dinleyicileri ve icracıları merkeze alındığından, “*sahne*” terimi benimsenmiştir. Kültür kavramı ise bu çalışmada, Hall ve arkadaşlarının 1975’te yaptığı tanım doğrultusunda ele alınmaktadır. Bu tanıma göre kültür, sosyal grupların “ayrı yaşam örüntüleri” oluşturduğu, sosyal ve maddi deneyimlerini yansıtıcı bir biçimde şekillendirdiği bir düzlemdir. Başka bir deyişle, kültür; grupların sosyal ve maddi varoluşlarının temel yönlerini yönetme biçimleri olarak anlaşılabilir (Clarke, Hall, Jefferson, Roberts, 1975, s. 10). Bu tanım,

1 Calafato, Ö. B. (2022). *Making the modern Turkish citizen: Vernacular photography in the early republican era*. I. B. Tauris, Bloomsbury Publishing Plc, s. 1.

2 Müzik dünyaları kullanımı için bkz.: Nick Crossley, 2023. **Music Worlds and Event**

Networks: An Exposition, <https://doi.org/10.1177/17499755231180182>, Sage Journals, Cultural Sociology.

araştırma sürecinde de temel alınacak olan sosyal ve maddi yaşam ile deneyim ayrımını içerdği için burada özellikle vurgulanmıştır.

Küresel ölçekte gerçekleşen *rave*³ kültürü ve elektronik müzik devriminden gecikmeli bir şekilde Türkiye'ye ithal edilen bu EDMS/K, özellikle son yıllarda giderek çeşitlenen alt türleri ve farklı kesimlerden katılımcıları ile daha geniş bir çerçevede değerlendirilmeye ihtiyaç duyuyor. Son yirmi yılda yurtdışında gelişen literatür ile Türkiye'deki çalışmalar karşılaştırıldığında, Türkiye'de kültür çalışmalarının önemli bir bileşeni ve kimlik kurucu bir unsur olan elektronik müzik üzerine sınırlı sayıda araştırma yapıldığı görülmektedir. Müzik sosyolojisi alanına giren az sayıdaki lisansüstü tezde ise kimlik ve topluluk oluşturma bağlamında daha çok arabesk, rap müzik ve alevi müziği ele alınmıştır. Müzik sosyolojisi ve etnomüzikoloji alanında katı bir ayırım yapılamayacak olsa da özellikle son yıllarda daha çok etnomüzikolojinin alanına giren çalışmalar arasında müzik çevresindeki topluluk oluşturma konusunu etnik ve dinsel topluluklar üzerinden ele alan sınırlı sayıda teze rastlanmaktadır. Bu tezler önceki yıllarda yapılmış tezlerden teorik anlamda bir farklılık taşımazlar da, seçtikleri sahalardan üzerinden farklılaşmaktadırlar. Bu tezlerden bazıları bilinçli bir şekilde olmasa da, etnomüzikoloji ve müzik sosyolojisi arasında bir denge kurmaya çalışmaktadırlar ve önceki yıllardaki çalışmalara göre son dönemdeki akademik çalışmalar alana bu anlamda daha önemli bir katkı sağlamaktadır. Müzik bölümlerine sunulan elektronik müzik konulu tezler ise genellikle müzik grameri, dili, müzik teknolojisi, müzik icracılarının sorunları, kompozisyon ve ses tasarımı gibi teknik konulara odaklanmış görünmektedir. Yani, bu tezlerde müziğin toplumsal anlamından çok, sonik (sesle ilgili) nitelikleri tartışılmaktadır. Bu tezlerde elektronik müzik enstrümanlarının teknolojik gelişimlerinin müziğe olan etkisi tartışılrsa da toplumsal boyut tamamen konu dışı bırakılmaktadır. Bir kültürel alan olarak elektronik dans müziğinin çalışıldığı bazı tezler Bourdieu'nun kavramları üzerinden bir kavramsal çerçeve açarak elektronik müziği konu etmektedir. Festival kültürünü mekânsal ve süreçsel olarak tartışmasıyla özgün bir yerde

3 Tarihsel olarak, rave kültürü ve sahnesi, Detroit kökenli techno ile Chicago merkezli *acid house*'un 1990'ların başında İngiltere'ye girişinin ardından, bu türlerin alt janrlarının ruhsatsız ve yeraltı etkinliklerinde icra edilmesiyle yaygınlaşan bir kültür olarak tanımlanabilir.

duran bir elektronik müzik tezi ise konuya sınırlı bir açıklama getirmektedir. Kulüp kültürünü aktörleri üzerinden tartışan birkaç tez ise sadece DJ'lerin rolüne odaklanmaktadır. DJ'lerin haricinde prodüktörleri de sahaya dahil eden bir başka araştırmada ise görüşme bulguları çok sınırlı kalmış, elektronik müziğin tarihçesi ise araştırmada daha geniş bir yer kaplamıştır. Mahir Coşkun'un 2019 tarihli "*Ritüel ve Liminalite Bağlamında İzmir'de Elektronik Dans Müziği*" isimli tezi, İzmir'deki EDM sahnesi özelinde DJ'ler üzerinden yürüttüğü tartışmada antropolojinin kavramlarını alana uygulaması anlamında önemli görünmekte, fakat alanın diğer aktörlerini konu dışı bırakmış olması bu araştırmanın sınırlarını daraltmakta ve konunun tam olarak anlaşılmasının önüne geçmektedir. Coşkun'un tezi, kullandığı kavram setleri anlamında bu araştırmaya oldukça yakın bir yerde durmaktaysa da, İzmir sahnesini sadece DJ'ler özelinde incelemektedir. Tunca Arıcan'ın 2003 tarihli "*Metropolis, Tekno-Kültür, Dijitalleşmiş Müzik Türleri ve Türkiye'de Club Kültürü*" isimli yüksek lisans tezi, önemli bir teknolojik dönüşüm olarak elektronik müziğin metropollerdeki toplumsal hayata olan etkisini incelemekte ve kulüp kültürünü ve klabin'gi postmodern ve ithal bir tüketim kültürü ve batılılaşmanın sonucunda ortaya çıkan bir alt kültür olarak tartışmaktadır. Arıcan'ın tezinde görüşmecilerin sayısı sınırlı tutulsa da, elektronik müzik üzerinden geçimini sağlayan yan sektörlerden kişilerin de görüşmelere dahil edilmesi ve *in situ* görüşmeler yapılmış olması önemlidir. Şevval Dolanbay'ın 2023 tarihli "*Commodification of Club Cultures and DJ's Creative and Cultural Labour: İstanbul as Türkiye's Nightlife Capital*" isimli yüksek lisans tezi, kültürel ve yaratıcı endüstrilerde bir kültürel sermaye olarak kulüp kültürünü ele almaktadır.

Bu tezde, daha önce de belirtildiği üzere, EDM sahnesinin insan olan ve olmayan tüm aktörleri dahil edilmeye çalışılmış ve hem klabilrler hem de DJ'lerle yapılan tüm görüşmeler oldukça geniş tutulmaya çalışılmıştır. Görüşmecilerle hem kulüp ortamında ve haricinde görüşmeler yapılmış, bunun yanında bu kişilerin katıldığı etkinlikler de takip edilerek bu ortamlardaki iletişimleri ve kimliklenme biçimleri, jestleri vb. davranışları gözlemlenmiştir. Tezin tartışma başlıkları dolayısıyla, bu

kişilerin deneyimleri yerinde gözlemlendiği gibi, bu deneyimleri ifade etme biçimlerinin de ayrı bir deneyim olduğu bilinciyle bir değerlendirme yapılmıştır.

Akademik alan dışında konuyla ilgili müzik dergilerinde yer alan röportaj ve değerlendirme yazıları ise elektronik dans müziği (EDM) topluluğu ile ilgili güncel anlamda alandaki pratiklere dair daha fazla fikir verir niteliktedir. Bu araştırma, retrospektif bir yaklaşıma sahip olmakla beraber, gece kulüplerinin kapandığı ve kişilerin dans müziği ve gece hayatı ile olan ilişkilerinin değiştiği pandemi dönemini konu dışı bırakmaktadır. Zira, pandemi döneminde birkaç yıllığına verilen bir aradan sonra EDMS/K kültürü hayatına kaldığı yerden devam etmiştir. Aynı zamanda, elektronik müziğin gramatik yapısı ve teorisi gibi özel uzmanlık gerektiren konular bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılsa da gerektiğinde ritim, armoni, tını ve benzeri teknik terimlere başvurulacaktır.

Bu araştırma için literatür taraması yapılırken ulusal ve uluslararası alanda yazılan tüm araştırmalar incelenmeye çalışılmıştır. Ulusal alanda yapılan araştırmalar kulüp kültürünün aktörlerini çok geniş bir çerçevede ele almazken; bu araştırmada insan olan ve olmayan tüm aktörler, yani mekânların ve ses sisteminin kendisi de bir aktör olarak tartışmaya dahil edilmiştir. Elektronik müzik kültürünün tartışılmasında dinleyiciliğin parçası olarak bedenin sürece dahiliyeti ve kolektif bir pratik olan klabing üzerinden afektif topluluk oluşumunun diğer başlıklarla beraber ele alınması bu konuyu diğer araştırmalardan ayırtmaktadır. Yine, EDM sahnesi tartışılan diğer tezlerden farklı bir şekilde, bu kültür içindeki özgün afektif topluluklardan birisi olan Simba Roots Soundsystem kolektifi ve kuir EDM mekânları ilk kez ele alınmaktadır.

Uluslararası çalışmaların aksine, ulusal tezlerde yeterince temsil edilmeyen gruplar arasında yer alan kuir topluluklar araştırmalara dahil edilmemektedir. Ulusal anlamda kuir/femme müzikleme ve EDMS/K'de bu toplulukların özgürleşme, aidiyet, güvenlik konusundaki deneyimleri, bu kolektiflerin ve kulüplerin kalıcılığı/geçiciliği ve klabing'in kimlik

temsillerine uzun süreli etkileri olup olmadığını anlamaya çalışan araştırmalara rastlanmamaktadır. Bu bağlamda, Türkiye’de EDMS’de güncel olarak popülerleşmiş olan kuir DJ kolektiflerinin ve kulüplerinin kenetlenmiş bir fan kitlesi yaratma ve belirli yerlerde temsiliyet arayışı, üzerinde daha fazla çalışılması gereken önemli bir kültürel olgu olarak görünmektedir. Bu araştırma, temsil edilmeyen gruplardan kuir ve femme sonik ortamları ve müzikleme alanını bir ölçüde tartışmayı amaçlamıştır. Yazım ve saha süreci birlikte yürütülen bu tezde, kuir bir DJ kolektifinin üyelerine ulaşılmaya çalışılsa da yoğunluklarından dolayı bu kişilere ulaşılamamış, kendisini kuir olarak tanımlayan klabır ve DJ’lerle bire bir görüşmeler yapılmıştır.

1.3 Araştırma Yöntemi ve Evreni

Bu araştırmada çok disiplinli bir yaklaşım benimsenmiş, farklı ekollerin ortaya koyduğu kavramlardan, birbirini dışlamayacak şekilde konuyu zenginleştirmek amacıyla yararlanılmıştır. Bu doğrultuda, kültürelci okul, duysal antropolojinin yöntemleri ve fenomenolojik yaklaşım, bu yaklaşımlara yönelik eleştiriler de tartışmaya dahil edilerek incelenmiştir. Araştırma sorusuna yanıt ararken, çalışmanın sınırları dahilinde önemli görülen hiçbir dinamiğin göz ardı edilmemesine özen gösterilmiştir.

Nitel araştırma deseni kapsamında gerçekleştirilen bu çalışmada, katılımcı gözlemci yöntemi kullanılmaktadır. Aslan, katılımcı gözlemciliğin Malinowski’den bu yana veri toplamanın yeni bir yöntemi olarak geliştiğini ve “*koltuk teorisyenliği*” yapmaktan kaçınmak adına kısa sürede yaygınlık kazandığını belirtmektedir (2018, s. 9). Bununla birlikte, alt kültürel teorinin önde gelen isimlerinden Hebdige’in, bu yöntemi tamamen reddetmese de analitik eksikliği ve sınıf ile iktidar ilişkilerini göz ardı etmesi nedeniyle eleştirmesi dikkate değer bir olgudur (Hebdige, 2004, s. 73). Hebdige’in bu iddiasından hareketle, katılımcı gözlem yöntemi araştırma konusuyla ilgili daha gerçekçi ve ayrıntılı veriler sunma açısından önemli olmakla birlikte, tek başına yeterli değildir; diğer araştırma yöntemleri ve analitik süreçlerle desteklenmesi gerekmektedir.

Sembolik antropolojinin önemli figürlerinden Geertz'ın gözlemin yetersizliği ile ilgili olarak Ryle'den ödünç alarak kullandığı popüler “*yoğun betimleme*” (*thick description*) kavramsallaştırması (Geertz, 1973, s. 6) bu araştırma açısından da açıklayıcı olmaktadır. Geertz'in meşhur göz kırpmalı örneğiyle çarpıcı bir şekilde gösterdiği gibi, sadece sahada gözlem yapmanın yeterli olmadığı anlaşılmasına rağmen, müdahale etmeden gözlem yapmak, Geertz'ın da belirttiği gibi, gözlemlenen pratiklerin pek çok farklı anlamı olabileceğini ve bu anlamlar arasındaki ilişkiyi anlamının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu bilgi doğrultusunda, araştırmanın yöntemlerinden biri olarak zaman zaman bu yaklaşım kullanılmıştır. Yani, araştırmacının görevi, sadece gözlem yapmak değil, pratikler ve deneyimler arasındaki ilişkisellikleri anlamak ve yorumlamaktır. Bruner de, hem gözlem yapıp hem de katılım gösteren etnografin deneyimlediği bir çifte bilinçten bahseder ve ekler:

“...eylemin içinde yer alıyoruz ama aynı zamanda bunun hakkında rapor da hazırlıyoruz; deneyimin bir parçasıyız ama aynı zamanda o deneyimin dışsal tanıklarıyız” (Turner&Bruner, 1986, s. 14).

Bu çalışmada, tüm bu teorik tartışmaların rehberliğinde, katılımcı gözlem, alan görüşmeleri ve masabaşı araştırma süreçleri eş zamanlı olarak yürütülmüştür. Katılımcı gözlem yaklaşımında, alanı tanımak için yeterince deneyimleme gerekliliği, literatürde çok tartışılan, sahanın öznelileri mesafeyi koruma, “*yakından*” ve “*içeriden bakma*” konusundaki çekincelerle birlikte araştırmacı için sorgulanan meseleler olmuştur. Ravet, içeriden olmanın potansiyel önyargılara yol açıp açmayacağı ve müziğin bir alanıyla iştigal etmenin analizin içeriği ilgili bir sonuca varmada etkisi olup olmayacağı konusunda bir tartışma yürütürken; Becker, Hennion ve Pedler [bu listeye Adorno da eklenebilir] gibi müzisyen sosyologlarla ilgili kaygılarını dile getirir (Ravet, 2010, s. 288-289). Müzik sosyolojisi ile ilgili literatürde müzik sosyolojisinin öncelikle sosyolojik bir disiplin olduğunu söyleyen ve bu konuda Fransız müzik sosyologları ayak direse de *La Nouvelle Musicologie Anglophone*'da sosyal bilimlerle bir diyalogun başladığından bahseden Ravet, Hennion'u “*nesnesine gömülü*” olmakla ve

“*çalışma nesnesinden*” kendisini ayıramamakla eleştirir (Ravet, 2010, s. 293). Ravet, müzik sosyolojisi yapılırken, müziğin bir sanat olarak ayrıca tartışılmasına ve bu anlamda ayrıcalıklı bir yere konulmasına karşı çıkar. Müzik sosyolojisinde, müzik türleri, biçimleri, bu müziklerin yaratılma süreçleri ve bu süreçlerin temelini oluşturan kültürel bağlamlar tarihsel bir çerçevede ele alınmalıdır (Ravet, 2010, s. 272). Yani, müzik sosyolojisinde müzik elbette araştırmanın temelinde yer alır, ancak sanat oluşundan dolayı müziğin kendisine bir özerklik yüklenemez. Literatürde müzik sosyolojisi yapan bir araştırmacının tüm müzik türlerine eşit bir şekilde yaklaşması gerektiği ve Adorno’nun düştüğü “*elitizm*”e düşmemesi gerektiği yönünde tartışmalar bulunmaktadır. Müzik, kültürün diğer alanları gibi, pek çok dinamiği barındıran bir dolayım olarak ele alınmalıdır. Ayrıca, sosyal dinamikleri belirlerken ve bu dinamikler tarafından belirlenirken, müziğin grameri, estetiği ve terimleri de -asgari düzeyde de olsa- anlaşılmalı ve gerektiğinde araştırmaya dahil edilmelidir. Stock da bir etnomüzikolog için hem müziğin kendisinin hem de müzik çevresindeki kültürel bağlam ve anlam yaratma süreçlerinin eşit derecede önemli olduğunu vurgulamaktadır. Stock, bunu müziğin hem bir ürün hem de bir süreç olduğunu söyleyerek desteklemektedir (Clarke & Cook içinde Stock, 2004, s. 19). Bu demektir ki, sadece sesin biçimleri değil, sesin içine doğduğu sosyal ve kültürel bağlamlar da hesaba katılmalıdır.

Müzik sosyolojisinde olduğu gibi, benzer bir tartışma, müzikoloji alanında da yapılmaktadır. Merriam’a göre, müzikoloji öncelikle müziğin sesine ve yapısına odaklanmakta ve antropolojik yanı ihmal etmektedir (Merriam, 1964, s. 8). Bu araştırmada da deneyimlendiği üzere, araştırmacının temel müzik eğitiminin olmaması, bir kısım literatürün araştırma dışı bırakılmasına neden olabilmektedir. Ancak, müziğin kimlik taşıyıcısı ve topluluk oluşturucu rolleri, mekânsallığı ve kültürel, sosyal bağlantıları üzerinden tartışılmasının ön planda olduğu bu çalışmada, müziğin teorisi ve yapısı konusunda ileri düzeyde bir teknik bilgiye ihtiyaç olmadığı söylenebilir.

Müzikoloji üzerine bir tartışma yürüten Clarke ve Cook,

müzikolojinin ampirik olması gerektiğini, zira ampirik yöntemlerin “*müziksel davranış ve pratik hakkında güçlü sonuçlar çıkarma potansiyeli*” olduğunu iddia ederler:

“...ampirik ve ampirik olmayan müzikoloji arasında yararlı bir ayrım yapmak mümkün değildir, çünkü gerçek anlamda ampirik olmayan bir müzikoloji olamaz...” (Clarke & Cook, 2004, s. 3).

Müziğin teknik bilgisine sahip olunması gerekip gerekmediği konusunda yürütülen bu tartışmalarda Merriam’ın araştırmacıların geldikleri formasyona göre odak noktalarının değişmesinin doğal olduğunu ifade etmesi, etnomüzikolojinin ne olduğuna dair bir tanım getirilmesinde bir çözüm yolu olarak görünebilir. Merriam, müziğin yapısının ve onu üreten bireylerin pratiğinin birbirinden ayıramayacağını söyler (Merriam, 1964, s. 7). Merriam, etnomüzikolojinin hem sosyal bilimler hem de müzik disiplinlerini birleştirdiğini söylerken, Becker’e göre antropoloji, insan olma biçimlerini; etnomüzikoloji ise müzik yapma biçimlerini bir ifade aracı ve anlam kaynağı olarak inceler (Becker, 2010, s. 294). Yani Becker’in çerçevesinden bakıldığında, antropoloji daha kapsayıcı bir tavırla insanlar tarafından yaratılan tüm oluşumlar üzerine çalışırken; etnomüzikolojide bu oluşumlarda müziğin aracılığı zorunlu hale gelir. Becker’in tanımına bakıldığında etnomüzikolojinin alanı oldukça netleşmektedir. Gadir, bu tartışmaların güncel müzik çalışmalarında aşılmış olduğunu ifade eder (Gadir, 2015). Görünen o ki, bugün belirli bir noktaya gelinmiş olsa da, müzikolojinin mi yoksa sosyal bilimlerin mi ön planda olacağı tartışması 1960’larda araştırmacıları oldukça meşgul etmiştir. İkisinin nasıl bütünleşeceği, hangisinin daha ağır basacağı tartışılrsa da, ilgili araştırmalar alanın ikili doğasını kabul ederek başlamalı, net ve nihai bir yargıya varmaktan kaçınarak bir takım yaklaşık ipuçlarının bulunmasıyla tamamlanmalıdır.

Sosyal bilimcilerin sürekli olarak ayarlamak ve sorgulamak durumunda kaldıkları etik mesafe de tartışılması gereken bir konudur. Hall ve Jefferson da bu konuda oldukça hassastırlar (Hall&Jefferson, 1975, s.

145). Gözlemcinin sahaya aşına olmakla kalmayıp, aynı zamandasahada deneyimlemesinin de gerektiğini söyleyen Roberts, Simmel'e referansla: “romantik tuzaklara düşmeden” ve “yerlileşme (*native*) tehlikesinin farkında olarak”, “içeriden bakan bir yabancı olmak” gerektiğinden bahseder (Hall&Jefferson içinde, Roberts, 1976, s. 246). Bu tartışmalar ve konumlanmalar alana yeni girenler açısından oldukça faydalıdır. Zira, sahada uzun zaman geçirildiğinde, araştırmacının saha katılımcıları ile ister istemez bir özdeşlik geliştirmesi durumu kaçınılmaz olabilir. Sahadaki katılımın “bedeli” olarak, araştırmacının araştırma nesnesi ile özdeşleşmesi ya da onu anlamak yerine ona yardım etmek üzere müdahale etmesi gibi durumlar ortaya çıkabilir. Araştırmanın bilimselliğini riske sokmasından ve eleştirel nesnelliğin kaybedilmesinden endişe edilerek fazla mesafe alınması ise, araştırmacıyı nesnesinden uzaklaştırabilir ve alanı anlamasını ve yorumlamasını engelleyebilir. Literatürde gerçekleştirilen tartışmalarda risklerin sıralandığı, fakat bu konuda net bir tarif yapılamadığı fark edilmiştir. Zira, her araştırmacı kendi sahasının özgül durumuna göre, bu riskleri aklında tutarak gözlemini gerçekleştirmektedir. Eleştirel nesnellik meselesi ile ilgili, Bourdieu de sosyal bilimlerde ilk kez *Photography: A Middle-Brow Art*'ın giriş bölümünde nesnelcilik ve öznelciliğin müzakeresi üzerine bir tartışma yürütür. Bu araştırmada, Bourdieu'nün toplumsal pratikleri anlamak üzere kurduğu iki aşamalı modelin izinden gidilerek, öznelci ve nesnelci açıklama arasında bir karşıtlıktan çok, sahada/pratikte bir diyalektik geliştirilmeye çalışılmıştır. Bourdieu'ye göre, sosyoloji, bireyin iradesinden bağımsız bir şekilde dışsal ilişkilerin varlığına dayanan bir bilim olduğu için objektif olması olağan olan deneysel bir bilimdir ve bu bağlamda nesnel ve öznel olan arasındaki tek aracıdır. Bourdieu bu giriş bölümünde ilişkilerin anlamını anlama ve deşifre etmede hem “*öznelci sezgiciliğin*” hem de “*nesnelciliğin*” sınırlılıklarına dikkat çeker. Bu iki yaklaşımı doğası itibarıyla problemlili gören Bourdieu, birbirini sürekli olarak yargılayan nesnelci ve öznelci sosyal bilimcileri de uyarıyor gibidir. Ona göre öznelci sezgicilik ancak nesnelciliğin bir mazereti olduğunda dikkate alınabilir. Bourdieu'ye göre, nesnelci tavır gerekli, ancak yeterli değildir; çünkü, öznelci sezgiciliğin yokluğunda “*soyut ve biçimsel bir nominalizm*” ortaya çıkacaktır (Bourdieu, 1996, s. 2-3).

Tüm bu sorgulamaların ardından, sürekli bir oluş halinde olan ve cevaplarını sahada bulan bir araştırma süreci kurgulandı. Yani, temellendirilmiş teori (*grounded theory*) yaklaşımına göre araştırma sorusu sahada oluştu ve gelişti. Goulding ve Shankar temellendirilmiş teori ile ilgili olarak şöyle yazarlar:

“Temellendirilmiş teori sürecinin önemli bir kısmı, yorumlamayı tanımsal seviyeden daha soyut bir kavramsallaştırma ve teorik açıklama seviyesine yükseltmektir” (Goulding ve Shankar 2011, s. 1440).

Temellendirilmiş teori yaklaşımına benzeyen ve özellikle son yıllarda üçüncü bir yol olarak görülen ve önemli bir paradigma değişikliği yaratan performatif araştırma yöntemi, geleneksel niceliksel ve niteliksel araştırma paradigmalarına eleştirel bir yaklaşım getirir. Performatif araştırma yöntemi, pratik odaklı bir araştırma süreci öngörmesiyle yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Haseman, *“A Manifesto For Performative Research”* (2006) makalesinde nicel araştırmanın halihazırda gözlemlenebilir olgulara teorik modellerin uygulanmasıyla oluşturulduğunu söyler (Haseman, 2006, s. 100). Bu çalışmada, belirli teorik modellerin hazır bir şekilde alınıp doğrudan sahaya uygulanmamasına ve hızlı bir şekilde tümevarımsal bir yaklaşımla sonuç çıkarılmamasına özellikle dikkat edilmiştir. Nitel araştırma örneği olan bu araştırma, doğal olarak tümevarımsal bir tavır içinde bulunsun da, pratikteki gözlemlere dayalı bir araştırma yaklaşımına daha yakındır. Bu çalışmada, pratik sahada elde edilen bulgular ve yapılan gözlemlerin teorik modeller üzerinden sorgulanması gerçekleştirildi.

Araştırmada, antropolojinin geleneksel yöntemlerinden olan ve Malinowski ile literatüre giren saha günlüğü bir oto-etnografi örneği olarak, sınırlı bir şekilde de olsa araştırmaya dahil edilmiştir. Geertz’in oto-etnografinin öznel oluşu ve ampirik yanlarının eksikliği üzerinden bilimsel güvenilirliğinin olmadığı iddiasını dikkate alacak olursak, Geertz, görece yeni olan bu yaklaşıma karşı geleneksel saha araştırmalarını savunur. Bu

yaklaşım ile üretilmiş çalışmaları etnografik pratiğin öznel ve yorumlayıcı yanından kaynaklı olarak “*son derece kişisel*” olmakla eleştirir (Geertz, 1973). Geertz’ın bu eleştirisi, araştırmacının, özdeşlik kurma ve empati yapma seviyesini ayarlayamadığı durumda gerçekten bilimselliğe gölge düşürebilecek olsa da, olası riskler farkında olunarak yapılan bir oto-etnografi, saha ile ilgili başka hiçbir yöntemle ulaşılamayacak derecede derecede önemli bulgular sağlamaktadır.

Nesnellik ve öznellik meselesi ile bağlantılı önemli bir tartışma olarak antropolojide refleksivite⁴ konusunda Ruby’nin söyledikleri önemlidir. Antropolojide refleksivitenin gerekli olduğunu ve bu konuda bir eksiklik bulunduğunu iddia eden Ruby, Geertz ve Myrdal’a referans vererek, antropolojideki nesnellik ile ilgili geleneksel varsayımları eleştirir. Bilimselliğin bir koşulu olduğu iddia edilen bu tavrın nesnelliğin fetişleştirilmesi olduğunu kastederek, bu geleneksel yaklaşımın savunucularına “*nesnellik şamanları*” yakıştırmasını yapar. Ona göre, araştırmacıların çalışmalarına dönük öz-refleksif ve öz-eleştirel bir tavırla yaklaşımları, bilimsel olduğu kadar etik ve estetik bir yükümlülüktür de (Ruby, 2009, s. 154). Bu araştırma sırasında yapılan literatür taramasında da, oto-etnografi ve öz-refleksivite yaklaşımı ile yapılan çalışmaların, inceleme nesnesini daha güçlü bir şekilde yansıtacak araçlarla donatıldığı gözlemlenmiştir. Ruby’nin yürüttüğü tartışmada önemli bir başka saptama ise, araştırmacının refleksif davranırken kişisel önyargıları ve çevrelerinin çalışmalarını etkilemesine karşın, araştırmacıların bu durumu kabul etmekte ayak diremesidir. Araştırmacıların hem refleksif olabilmesi hem de gözlem ve deneyimlerini kişisel bir şekilde değil, bilimsel bir süzgeçten geçirerek nesnel bir dille ifade edebilmesi gerçekten de zorlu bir süreçtir. Araştırmanın bir otobiyografiye dönüşmemesi için, öz refleksiviteye gerektiğinde ve açıklayıcılığı olduğu sürece yer verilmesine çok dikkat edilmelidir. Araştırmacının katılımcı gözlemci olarak sahaya girmesiyle birlikte, yerlilerle ilişki içindeki bir özne olduğunun bilinciyle, araştırmacının çalışma alanının öznelere yaklaşımında

4 Refleksivite (*reflexivity*) kavramı, *düşünümsellik* olarak Türkçeleştirilse de kavramı daha iyi yansıttığı düşünüldüğünden ve giderek daha yaygın bir şekilde kullanıldığı tespit edildiğinden metinde refleksivite olarak kullanılacaktır.

Malinowski'ye göre yapılması gereken yerlinin bakış açısını anlamaktır. Araştırmada duysal etnografi yapılmasa da etnografik araştırmanın kendisinin araştırmacının bedeniyle ve dolayısıyla duyuları ve afekt⁵ ile yoğun bir katılım gerektirdiği hatırlanmalıdır. Zira bir alana tam anlamıyla bir duysal batma/dalma deneyimi yaşayan araştırmacı, insan deneyiminin beş duyuyla oluşmasından bağımsız değildir ve tüm pratiği ve deneyimi aslında çokduysaldır (*multisensory*). Tüm bu tartışmaya güncel duysal etnografik yöntemlerle ilgili *Doing Sensory Ethnography* (2009) isimindeki çalışmasıyla bütünlüklü bir yanıt üreten Pink şöyle söyler:

“Bir etnografin, araştırmaya katılan insanların deneyimlediği duysal ve duygusal varoluş ve bilme biçimlerine hem tamamen dalıp hem de bu deneyimlere dair hiçbir refleksif ya da analitik düşünceye sahip olmaması pek olası değildir.” (Pink, 2009, s. 143).

Antropoloji ve etnografya alanında çalışan bir araştırmacının refleksif tavrını sahada tüm duyuları ile deneyimleyen bir özne oluşunun zorunlu sonucu olarak gören Pink, sözel olanın dışında, alanı yorumlayabilme konusunda duysal ve görsel etnografinin sağladığı imkânlarla da vurgu yapar. Buna göre, sosyal karşılaşmalar sırasında deneyimlenen etkileşimin bedenselliği ve çok duysallığında yalnızca katılımcıların kendi arasındaki değil, etnograf ve araştırma katılımcıları arasındaki ilişkiyi de hesaba katmak gerekmektedir. Pink'e göre etnografi, etnografların kendi deneyimlerine ve bu deneyimlerin süreçte karşılaştıkları insanlar, yerler ve nesnelerle kesişme biçimlerine dayalı olarak bilgi üretme veya bilme yolları üretme ve sunma sürecidir. Bu anlamda, etnografinin nesnel bir anlatı üretme veya gerçeğin tam ve doğru bir anlatısını üretme iddiası olamaz. Bunun aksine, etnograflar, gerçeklik deneyimlerinin; bağlama, bedensel, duysal ve afektif deneyimlerine ve bilginin üretildiği müzakerelere ve öznelarası ilişkilere mümkün olduğunca sadık versiyonlarını sağlamayı amaçlamalıdır (Pink, 2009, s. 65). Bu tartışmanın

⁵ *Affect/affectus literatürde Türkçe'ye etki ya da duygulanım ya da duygulanış olarak farklı biçimlerde çevriliyor. Bu araştırma, Ulus Baker'in yaptığı “Dünyadan etkilenmenin farklı biçimleri” tanımını kabul etse de hem metin içinde kullanım kolaylığı hem de etki kelimesinin effect, influence ve impact gibi, yine bu çalışmada geçen başka kelimelerle karıştırılma ihtimalini de dikkate alarak terimin Türkçe karşılığı olarak afekt tercih etmiştir.*

bir parçası olarak, Husserl'in temsil ettiği ve Alfred Schutz'un geliştirdiği fenomenolojik yaklaşım ve Weber'in izinden giden Geertz'in anlamın çoğulluğuna bakan ve her bir olayın kendi anlamlar kümesi bağlamında yorumlanması gerektiğini söyleyen hermenötik yaklaşımı bir araştırmacının konumlanışını tayin etmede önemli ipuçları sağlar.

“Vurgulamak istediğim, hem antropoloğun hem de yerel bilgi kaynağının aynı sembolik sistemin içinde yer aldıklarıdır”
(Turner&Bruner, 1986, s. 150).

Bruner ve Turner'ın bu iddiası, etnografik metinlerin bir yazarı olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Bu araştırma süreci de, araştırmacının sahada nasıl bir konum alınacağı ve hangi yöntemlerin kullanılacağı konusunda yapılan literatür okumaları ile başladı. Ardından, saha öncesi hazırlık aşamasında alanın aktörlerini tespit etmek amacıyla internet üzerinden bir liste oluşturularak bu listedeki kişi ve kulüplerin sosyal medya profilleri takip edildi. Alanın bilinen ve deneyimli isimlerine ulaşmakta zaman zaman zorluklarla karşılaşılsa da araştırmayı sadece görüşmelerle sınırlamamak ve tüm aktörleri yerinde gözlemleyebilmek adına katılımcı gözlemin bir parçası olarak etkinliklere dahil olundu. Derinlemesine görüşme yapılabilen 22 kişinin yanı sıra, diğer müzik aktörlerini de *in situ* gözlemlemek, araştırmaya içeriden bir bakış geliştirebilmemize yardımcı oldu. Kulüplere giderek *müdahalesiz gözlem* yapmaktaki amaç, *“otantik ortamlarda gerçek dünya izlenimlerini vererek deneyime odaklanmak”* idi (Grove&Fiske'den aktaran Shankar ve Goulding: 2011, s. 1438).

Araştırmacının sahadaki konumlanışı, kullanacağı yöntemler ve tavrı konusundaki tüm bu sorgulamalardan sonra, saha çalışması sürecinde yapılan ilk görüşmelerden itibaren saha görüşmelerinin ve yazımın beraber yürütüldüğü ve verilerin yorumlandığı bir süreç yaşandı. Bourdieu'nün epistemoloji, nesneleştirme, yöntem, analiz, mülakat gibi pek çok aşamayı bir bütünsellik içinde kullanması örnek alınarak, tezin yazım sürecinde yüz yüze görüşme, katılımcı gözlem, masabaşı araştırma ve dijital etnografi gibi farklı teknikler olabildiğince eş zamanlı olarak yürütülmeye çalışıldı. EDM

aktörlerinin sayıca çok geniş bir araştırma evreni olduğunun bilinciyle, örneklem anlamlı bir şekilde sınırlandırılmaya çalışılırken; örneklemin temsiliyetini yüksek tutmak amacıyla ve konunun özgün durumu da dikkate alınarak İstanbul'un bilinen kulüplerinin düzenli müdavimi ya da profesyoneli olan aktörleri ile görüşmeler planlandı. Görüşülen kişilerin bu alandaki faaliyetlerinin ve takiplerinin süresi, düzenliliği ve deneyimlerinin zenginliği ve farkındalıkları da bir kriter olarak belirlendi. Görüşülecek kişiler ve çalışılacak kulüpler seçilirken, bu kulüplerin uzun yıllardır bu alanda bilinen ve popüler yerler olmasına, bunların bilinçli bir müzik politikası bulunması ve elektronik müzik sahnesini domine etmesine dikkat edildi. Araştırmanın örneklemini 22 kişiden oluştu. İstanbul'da uzun süredir EDM sahnesini belirleyen popüler kulüplerde çalan 13 DJ ve EDM kültürü ve sahnesinin düzenli takipçisi 9 EDM aktörüyle yarı yapılandırılmış ve açık uçlu derinlemesine görüşmeler yapıldı. Görüşülen kişiler 20'lerinde, otuzlarında ve kırklarında kişiler olsalar da, bu kişilerin tümü kentli, üniversite mezunu ve orta sınıf bireylerdir. Simba Roots Soundsystem kolektifinin üyesi selekta DJ'ler ile yapılan görüşmelerin yanında, bu kolektifin diğer üyeleri ile de odak grup görüşmesi yapılmıştır. Diğer görüşmecilerden farklı bir şekilde, bu kolektifin müziğe ve müzik buluşmalarına yaklaşımı ve sözleri birbiri ile büyük benzerlikler göstermiştir. Araştırma metninde, görüşme yapılan DJ'ler sahne adları ile (sahne adları bazen doğrudan kişilerin ön adları ve soyadlarından oluşmaktadır), *klabırlar*⁶ ise sadece ön adları ile anılmaktadır. Görüşmecilerden izin alınarak, görüşmeler görsel ve işitsel olarak kayıt altına alındı. Ancak katılan etkinliklerde, soundsystem buluşmaları başta olmak üzere, klabırların çoğunlukla gündelik hayatın rutininden çıkmak üzere EDM sahnesine katıldıkları düşünüldüğünde görsel işitsel kayıt alınmaması tercih edildi.

Saha günlüğü ve gece kulüplerinde yapılan çekimlerden oto-etnografik bir yaklaşım inşa etme konusunda faydalanıldı. Kişilerle mümkün oldukça kulüp ortamında görüşülse de kulüplerin dışında da

⁶ *Clubber*, Türkçe'de *klabır* olarak kabul gören bir çeviri olduğu için araştırmada bu şekilde kullanılmaktadır.

görüşmeler gerçekleştirildi ve bu durumun yarattığı farka dair gözlemler yapıldı. Gözlem ve yarı yapılandırılmış görüşmelere ek olarak görüşülen kişilerin müzikle ilişkili olduğunu düşündükleri bir fotoğraflarına (ya kendi çektikleri ya da başkaları tarafından çekilmiş kendilerine) bakarak iç gözlemsel analiz (*introspective analysis*) içeren bir yazı yazmaları ya da bir ses kaydı almaları istendi. Bu ödevi görüşmecilerden sadece ikisi yerine getirdi ve bu araştırmada görsel doküman kullanılmadığı için bu içgörüler kimi yerlerde yazılı olarak yorumlandı. Bunun yanı sıra yedi kulübün ve kolektifin sosyal medya paylaşımları ve bu paylaşımlara yapılan kullanıcı yorumları incelenerek ve bu yorumlar üzerinden hem kulüplerin hem de klabırların ve elektronik müzik dinleyicilerinin kimlik, aidiyet, dinleyicilik vb. konularda nasıl bir dışavurumda bulundukları yorumlandı. Araştırma için seçilen gece kulüpleri sayıca sınırlanmış olsa da araştırma evreninin temsiliyeti bakımından yeterli olacak şekilde niteliksel bir seçim yapıldı. Görüşülen kişilerin çoğunlukla otuzlu yaşların üstünde olması, konunun tarihselliğinin anlaşılması için olumlu bir durum olsa da bulguların yorumlanmasında yeni kuşakların kimlik üretimi bağlamında EDM sahnesine bakışı için buradan çıkan sonuçlar genelleştirilmemeye çalışıldı. Araştırma süreci boyunca, Hall ve Jefferson’ın kesin ve nihai cevapların bulunmuş olmadığının varsayılması ile ilgili ifadeleri ve başka alanlarla “*verimli bir diyalog içinde*” bu sürecin yürütülmesi gerektiği yolundaki ifadeleri de önemli bir rehber oldu (Hall&Jefferson: 1975, s. 5).

BÖLÜM 2 LİTERATÜR TARAMASI

“Max Weber ile birlikte, insanın kendisinin ördüğü anlam ağları içinde asılı kalmış bir hayvan olduğuna inanarak, kültürü bu ağlar olarak görüyorum ve dolayısıyla onun analizinin bir yasa arayışında olan deneysel bir bilim değil, anlam arayışında olan yorumsayıcı bir bilim olduğunu kabul ediyorum. Aradığım şey açıklamadır; yüzeydeki sosyal ifadeleri gizemli bir şekilde anlamlandırmaktır.”

Geertz, 1973

2.1 Daha Fazla Müzik mi, Daha Fazla Sosyoloji mi?

“...müzikal oluşumun maddi ve tarihsel özgüllüğü, zaman ve gelişim süreçleri ile insan anlamı ve etkileşiminin öznellikleri tarafından inşa edilen ve elde edilen bir şey olarak anlaşılmaktadır. Bu, müziği sosyal yaşamda kesinlikle yerleşik ve sosyal anlamı dünyada var olmanın bir parçası olarak görmektedir. Notasyonları, metinleri ve formları gözlemlemek ve anlamının ötesinde, müziği kolektif bir yaratı ve uygulama süreci olarak görmemizi sağlar.”

Martyn Hudson, 2014

Sosyal bilimler alanında yürütülen pek çok araştırma yöntemsel olarak ve kullandığı kavramlar itibariyle çok disiplinli bir çerçeveyi gerektirir. Başlangıçta sahada bilince çıkarılan araştırma sorusunun ardından, kavramları ve tartışması sonradan oluşturulan, yani bir anlamda temellendirilmiş sayılabilecek bu araştırmanın da müzik sosyolojisi, müziğin sosyolojisi, etnomüzikoloji ve müzik antropolojisi gibi alanlarla ilişkisi ve hangi alana daha yakın olduğu meselesi araştırma ve araştırmacı açısından önemli bir sorgulama konusu olmuştur. De Certeau’nun, Bourdieu’nün *L’Esquisse d’une Théorie de la Pratique*’i ile ilgili olarak bir janrdan (*genre*) ötekine gittiğini söylediğini hatırlarsak, başlangıçta yaşanan akıl karışıklığının alanın doğasından kaynaklandığı varsayılabilir. De Certeau, Bourdieu’nün çalışmasının genelinde değil, tamamen tek bir paragrafında bile farklı janrların barındığını, çalışmanın “*etnolojiden*

sosyolojiye” uzandığını belirtir (de Certeau, 1984, s. 51). Bahsedilen alanların birbirinden kesin çizgilerle ayrılamıyor oluşun, yapılan araştırmaların bu alanlardan birden fazla alana temas etmesine yol açmaktadır. Görece yapısalcı bir yaklaşımı benimseyen DeNora da bu alanlar arasındaki çizginin oldukça bulanık olduğunu ifade eder. Yine de ona göre, bu alanlar arasında geçişkenliğin yüksek olması, araştırmacı için bir fırsattır. Zira, böylece karşılıklı keşifler mümkün olmakta ve farklı metodolojiler yaygınlaşabilmektedir (DeNora, 2003, s. 175). DeNora, *Musical Practice and Social Structure: A Toolkit* (2004) eserinde, müziğin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini incelemek üzere ampirik bir yaklaşım önerir. “*Alet çantası*”, müziğin toplumsal yaşamla olan etkileşimini ve toplumsal yaşamı şekillendirme gücünü analiz etmek üzere sosyolojik bir çerçeve sunacak kavramlarla doludur. DeNora’ya göre geleneksel müzikoloji, çoğunlukla müziğin toplumsal boyutlarını ihmal etmektedir. Adorno’yu da sadece müziğin ideolojik işlevine odaklanarak, ampirik gözlemi ihmal etmekle eleştirir. Müziği bireylerin duygu ve davranışlarını biçimlendirdiği kadar, sosyal alanları da şekillendiren bir “*toplumsal güç*” olarak ele alır. Müziğin toplumsal etkilerini anlamada müziğin sosyal anlamlarının, yapısına kodlanmış olduğunu ve dinleyiciler tarafından bu kodun şifresinin çözüldüğünü varsayan geleneksel göstergebilimsel yaklaşımları da eleştirir. Göstergebilimsel yaklaşımların, müziğin toplumdaki işlevini anlamak için bir zorunluluk olan dinleyici deneyimlerini göz ardı ettiğini iddia eder (DeNora, 2000, s. 21-22).

Bu araştırma, müziği kendinde bir şey olarak değerlendiren ve müziğe evrensel bir güç olarak her şeyin üzerinde bir sanat dalı olarak yaklaşan anlayışlara eleştirel yaklaşım sergilemektedir. Müziğin toplumsal etkilerini anlamak için, müziğin yapısal özelliklerini analiz etmek bazen açıklayıcı olabilir; ancak müziğin hangi ortamlarda ve hangi araçlarla dinlendiği, toplumsal olarak nasıl bir kullanıma girdiği gibi faktörlerin anlaşılması kritik bir öneme sahiptir. Bu tür bir etnografik yaklaşım, müzik ile dinleyici ve dinleyicinin ait olduğu toplumsallık ve kültürel bağlam arasında bir bağ kurar. Dinleyici, müzik üzerinden belirli bir toplumsallıkla bir etkileşime girer, bu etkileşimle hem değişir hem de değiştirir. Yani,

ancak bu tür bütünlüklü bir etnografik yaklaşım, müziği bireylerin ve toplulukların hayatlarını, kimliklerini ve sosyal etkileşimlerini şekillendiren bir araç olarak ele alır.

Bahsedilen alanların birbirine yakınlaşmasının veya aksine birbirinden farklılaşmasının tarihsel köklerini, müziğin toplumsal bir güç, bir yansıma veya daha genel anlamda kültürel bir olgu olarak akademik ve entelektüel incelemenin konusu haline gelen 1970'lere dek götürmek yerinde olacaktır. Sadece müzik için değil, genel olarak sanat sosyolojisi için de ölçüt belirleyen Adorno, Weber ve Bourdieu'nün yazıları, günümüzde süregelen tartışmaların hâlâ önemli referans noktaları olmaya devam etmektedir. Adorno, *Essays on Music* (1927-1967) eserinde, müziğin toplumsal ve kültürel etkilerini tartışırken, *Sociology of Music* (1941) adlı eserinde hegemonyanın ideolojik ve ekonomik anlamda müzik üretimi ve alımlanması süreçlerindeki rolünü ele alır. Adorno'ya göre müziğe yaklaşımda geliştirilecek sosyolojik bir anlayış, sadece teknik bir analizle sınırlanmamalı; müziğin geniş toplumsal yapılar ve süreçlerle nasıl bir etkileşime girdiği de analiz edilmelidir. Adorno'nun bu çalışması, diğerleri arasında özellikle önemlidir, çünkü eleştirel teorisini, müziğin üretim, tüketim ve ideolojik boyutlarını anlamak üzere kullanmış ve üretici güçlerle üretim ilişkileri arasındaki ilişkinin müzik sosyolojisinde de işe yarar olacağını ifade etmiştir (Adorno, 1941, s. 67). Toplumsallık ve müzik ilişkisi üzerine bir çalışma olan *Music and Middle Class* (1975) eserinde Weber, klasik müziğin bir ifade olarak rasyonel temellerini analiz ederken, toplumsal faktörlerin müzik tekniği üzerindeki etkisini inceler. Tonal sistemi, melodi ve armoni gibi unsurların müziği rasyonelleştirdiğini iddia ettiği *The Rational and Social Foundations of Music* (1958) eseri de oldukça önemlidir. Müzik dışında Weber'in diğer yaklaşımlardan farkı, bireyselliğin rolünü, yaşam tarzı seçimlerini ve statü gruplarını alt kültürler içinde tartışmasıdır. Ayrıca, katı sınıf temelli çerçevelerin ötesinde, kimlik oluşumuna daha incelikli bir bakış sunmaktadır (Muggleton, 2000). Bourdieu, *Distinction* (1984) adlı eserinde, beğenin toplumsal ve sınıfsal temellerini tartışarak, beğeni sınıf aidiyetiyle ilişkilendirir ve sınıfa dayalı yaşam tarzı farklılıklarını ele alarak kültürel pratiklerin toplumsal sınıfı

yeniden ürettiğini ve ikisi arasında karşılıklı bir ilişki kurduğunu savunur. Alanının kurucu isimlerinden bahsederken, müziğin kültürel anlamını analiz ettiği tüm konuları bugün için bile yenilikçi denilebilecek bir şekilde tartışan Simmel de müziği sosyal etkileşimin temeli olarak görür ve müzikal etkileşimlerin anlamını duygular aracılığıyla analiz eder. Sosyal bilimlerin mihenk taşları olarak kabul edilen bu isimlerin araştırmalarının eksik yanının etnografiye sınırlı bir alan açmaları olduğu yolunda bir iddia bulunmaktadır (Grazian, 2004, s. 200). Bu iddianın savunucularına göre etnografi, soyut modellere ve teorilere ampirik bir boyut katma potansiyeline sahiptir (Grazian, 2015, s. 112). Alanın kurucu modelleri olarak kabul edilen ve bu araştırma açısından da büyük önem taşıyan bu çalışmalar, Grazian'ın getirdiği eleştiriye göre, sanat eserinin özsel niteliklerini göz ardı eder. Bu iddia, sanat eserinin toplumsal belirlenimlere göre şekillendiği ve toplumsallığın sanatı belirlediği yönündeki keskin anlayışın kaçınılmaz olarak sınırlı kalacağını öne sürmektedir. Bu eleştiriden hareketle, bireylerin ve toplulukların yaşantılarını müzik üzerinden analiz etmek üzere yapılacak bir araştırmada, araştırmacının ideal olarak müzik konusunda da bir donanıma sahip olması gerektiği ve inceleme alanına göre çalışılan dönem ve coğrafyaya özel bir ön araştırmanın gerekli olacağı iddia edilebilir. Bununla birlikte bu araştırma kapsamında müziğin teknik nitelikleri konusunda bir uzmanlıktan çok ilgili türün genel yapısı ve tarihi gelişimi konusunda bilgi sahibi olmak yeterli görünmektedir. Aynı zamanda, elektronik müziğin hem toplumsal hem de teknik olarak öncesinden önemli bir kopuş olduğu göz önünde bulundurularak, konunun daha derinlikli bir kavrayışına ulaşmak ve EDM profesyonellerinin ve aktörlerinin bakış açısını kavrayabilmek adına bir teorik ön çalışma yapılmış ve elektronik müziğin onlarca janrı arasından belli başlı popüler türler daha derinlemesine anlaşılmaya çalışılmıştır.

Sanata sosyal bilimler cephesinden gerçekleştirilecek bir okuma konusunda Latour da eleştirel sosyolojinin yaklaşımını oldukça sert bulur. Kendi sözleriyle alıntılırsak Latour bu konuda şöyle yazar:

“Din haricinde, sanat sosyolojisi kadar eleştirel sosyoloji tarafından ezilen başka bir alan olmamıştır. Her heykel, resim, haute cuisine yemeği, tekno rave ve roman, “arkalarında gizlenen” sosyal faktörler tarafından açıklanarak anlamsız hale getirilmiştir” (Latour, 2005, s. 236).

Latour’un sosyolojik yaklaşıma olan eleştirisi anlamlı görünse de sosyolojik yaklaşımın karşı ucunda yer alan araştırmacılar, sanat eserini bağımsız bir yaratım olarak ele alırken çoğu zaman sanatçıya bir deha rolü yükler. Hennion ise sanatçıya dâhi sıfatı atfetmek yerine, ona bir aracı rolü atfetmekten yana bir tavır alır. Sanatçıya bir deha rolü yükleyerek tüm analizini icracı olarak ona dayandıran araştırmaları *“bir parça çılgın bir konumlanma”* olarak değerlendiren Hennion için, sanat eseri çok katmanlı dinamik bir sürecin sonucudur ve sanatçıyı bu süreçteki bir aracı rolünün ötesine yerleştirmek yanlış olacaktır. (Hennion, 2002, s. 1) Tüm kültürel üretimlerin tek bir aktörle ve tek bir dinamikle açıklanamayacak kadar karmaşık olan doğası düşünüldüğünde, müzik alanında gerçekleştirilen bir analizde tüm aracılıkları hesaba katmanın gerekli olduğu açıktır. Hennion’un *“...ardışık aracılıklar arasındaki tüm boşluklarda gerçekleştiğini fark etmek anlamına gelir”* (Hennion, 2002, s. 7) ifadesinde bahsettiği boşlukları dolduran bir müzik araştırması, sürecin hiçbir dinamiğini kaçırmayacak bir güce sahip olabilecek yetkinliğe ulaşacaktır. Hennion, müziğin sabit olmayan ve paradoksal bir doğaya sahip olduğunu, bu nedenle müziğin nesnelerinin dinamik olup sürekli olarak yoruma tabi tutulması gerektiğini vurguladığı çalışmasında, araştırmaların teorik ve ampirik düzeyde de karşılıklı içerdiğini belirtir (Hennion, 2002). Bu yaklaşımı, Latour’un düşüncelerini hatırlatır. Bourdieu’nun yaklaşımını Hennion’un eleştirel çerçevesinden değerlendirirsek, o da sanat eserine sanatçının yaratıcılığı, dehası ve sanat eserinin estetiği üzerinden yaklaşmayarak, yaratım sürecine atfedilen rolü yapıbozuma uğratmaktadır (Pickering ve Negus, 2004). Ancak bu yapıbozum sürecinde ihmal edilen nokta, bazı kültürel üretimlerde icracının o üretimi benzersiz kıldığı gerçeği ile sanatsal haz ve estetik deneyimleme yollarının çeşitlenmesinin göz ardı edilmesidir. Bu konuda Bourdieu’ye eleştirel bir

bakış açısı geliştiren ve Bourdieu'yu bir entelektüel *otorite figürü* olarak değerlendiren Prior “*ampirik ortamlara uyum sağlayabilir gibi görünen*” Bourdieu'cü kavramlara duyulan hayranlığı eleştirir (Prior, 2011, s. 127-128). Yine de, Bourdieu'cü kavramların müzik sosyologları için kapsamlı bir çerçeve oluşturduğunu kabul eder. Ancak burada hatırlanması gereken önemli nokta, Bourdieu'nün kültürel üretim alanının hegemonyanın bir parçası olduğunu saptaması ve buna rağmen, nihayetinde kültürel üretimin göreceli bir özerkliğe de sahip olduğunu vurgulamasıdır (Bourdieu, 1993, s. 15). Bu eleştirilerin hedefi olan Bourdieu'nün aslında analizinde pek de boşluk bırakmadığını fark etmek ve hakkını vermek gerekiyor. Sanatı sadece toplumsalın bir yansımasından ibaret görme ve tüm kültürel, estetik süreçleri güç ilişkilerinin geçici bir ürünümüştü gibi ele alma yaklaşımını eleştirenler, Adorno'nun müziğe yaklaşımını da indirgemeci bulmaktadırlar. Hennion'a göre, Adorno sanat eserlerinin ve estetik yargıların özerkliğini kabul etmeyerek, genel olarak sanatı ve özellikle müziği standart ve evrenselci bir anlayışla analiz eder. Hennion, bahsedilen teorisyenlerin alana yaptığı katkının önemini yok sayacak şekilde sert bir eleştiri getirirse de müzikle ilgili bir analizin alandaki tüm aktörler ve aktörlerin tüm deneyimleri ile çalışılması gerektiğini söylerken haklıdır:

“...çalışmayı, içinde bulunduğu tüm jestler, bedenler, alışkanlıklar, maddeler, mekânlar, diller ve kurumların detayları ile birlikte anlamak...” (Hennion, 2002, s. 2)

Bu araştırma da Hennion'un ifade ettiği gibi, elektronik dans müziğinin tüm aktörlerini, bedenleri ve ilgilimekânları da tartışmaya dahil ederek anlama ve yorumlama yolunda bir girişimdir. Müziğe kendinde bir değer ve özerklik atfetmek ile müziğe sadece bir toplumsal olaymış gibi yaklaşmak iki farklı uçtan yapılan bir indirgemeciliktir. Bu iki karşıt yaklaşım arasında bir seçim yapmaktan çok bu ikisi arasında bir denge kurmak gerekir. Ayrıca, Bourdieu'nün “*kültürel üretim alanı*” kuramında ideoloji, hegemonya, sınıf ilişkileri ve kısmen ekonomi politik arasında oluşturduğu bağın da dikkate alınması gerekmektedir. Bu araştırma da metnin bir “*kurmaca*”ya dönmesini engellemek için, bu sosyolojik

yaklaşımları bir rehber niteliğinde görmektedir. Bu teoriler, mutlaka referans verilmesi gereken içerikler olarak değil birikimli ilerleme konusunda sahip oldukları tarihsel öneme dayalı olarak bu çalışmanın literatürünün de temelini oluşturmaktadır.

Bourdieu, Adorno gibi kurucu teorisyenlerin çalışmalarından sonra, 1970'lerde yapılan araştırmalarda yeni yaklaşımlara rastlanmaktadır. Genel olarak sosyal bilimlerde bir paradigma değişikliği yaratan, İngiliz sosyal tarihçilerinin çalışmalarını Marksist teori ile temellendiren Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (CCCS) teorisyenleri kültürel çalışmalar ekolünü oluşturur. Bu teorisyenler özellikle kimlikler ve alt kültür teorisine odaklanırken, gençlik alt kültürlerinin müziği daha geniş yaşam tarzlarına nasıl aktif bir şekilde entegre ettiğine dair tartışmalar da yürütür (Grazian, 2015, s. 109). Marksist eleştiriyi, Freudcu psikanalizi ve Saussure'ün yapısal dilbilimsel yaklaşımını aynı anda kullanan CCCS teorisyenleri, özellikle gençlik alt kültürleri olmak üzere alt kültürleri, sınıf çatışması ve baskın kültürel normlara karşı direniş perspektifinden nasıl analiz edilebileceğini araştırır. CCCS teorisyenleri, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (1975) derlemelerinde, alt kültürleri, sosyal marjinalleşmeye işçi sınıfının yanıtları olarak ele alarak, alt kültürel grupların dans ve moda unsurları aracılığıyla sembolik ve estetik pratikler üretme potansiyelini incelerler (Grazian, 2004, s. 200-201). Okulun en tanınmış figürü olan Hall, *The Question of Cultural Identity* (1992) adlı makalesinde kültürel kimliklerin nasıl şekillendiğini ve dönüştüğünü tartışır. Hall, çalışmasında, günümüz dünyasında (geç moderniteyi kastederek) kimliğin daha parçalı, çoğulcu, merkezlessiz, istikrarsız ve sürekli değişen bir hale geldiği sonucuna varır (Hall, 1992, s. 274, 279). Ona göre kimlik, katı ve değişmez olmak yerine, her zaman sosyal, kültürel ve tarihsel faktörler tarafından şekillendirilmektedir. Alt kültürleri de baskın kültür ve hegemonya karşısında (baskın kültürün dışındaki tüm kültürleri de bağımlı kültürler [*subordinate cultures*] olarak değerlendirirler) işçi sınıfı kültürünün bir alt kümesi olarak ele alan kültürel çalışmalar okulu, işçi sınıfı kültürünü ebeveyn kültür (*parent culture*) olarak değerlendirir (Clarke, Hall, Jefferson, Roberts, 1975, s. 13). Bu araştırmada

da bir alt kültür olarak ele alınan kent kökenli elektronik müzik sahnesi ve kültürü, tarihsel süreç içinde işçi sınıfı kültürünün bir alt kümesi olmaktan çok orta sınıfa ait bir olgu haline gelmiştir. Ortodoks Marksizm'in ötesinde bir okuma yapabilmelerine rağmen Hall ve arkadaşlarının işçi sınıfı kültürünün baskın olduğu yolundaki saptamaları, araştırmalarının 1970'lerin ortasında yapılmış olmasına ve belki de İngiltere'de işçi sınıfının hem popülasyon olarak hem de yarattığı kültür anlamında dünyanın geri kalanından büyük farklılıklar içermesine bağlanabilir. Ayrıca, Hall ve arkadaşları, işçi sınıfı alt kültürlerinin çoğunlukla karşı-kültürel oluşumlar olduğunu belirtirken, orta sınıf gençliğinin ise daha çok kamu ilgisine ihtiyaç duyan, stil temelli ve ticarileşmiş boş zaman eğlence kültürleri geliştirdiğini ifade ederler (Clarke, Hall, Jefferson, Roberts, 1975, s. 60). Bunun yanı sıra, kentlerde işçi sınıfının da zaman içinde bir burjuvalaşma sürecine tabii olması ya da kültürel incelemecilerin tabiriyle "*işçi sınıflarının hızlı bir şekilde burjuvalaşması*" olgusu da konunun hesaba katılması gereken bir başka boyutunu teşkil etmektedir. Orta sınıf olarak kategorize edilse de sınıf bilincini yitirmiş bu "*katmanlar*"⁷ yeni yaşam tarzları ile kendilerince bir statü ve saygınlık edinirler. Bu sırada işçi sınıfı kültürünün burjuvalaştığı gibi, orta sınıf kültürlerinin içinde de küçük-burjuva katmanları kimi zaman ilerici özellikler de taşır. Sınıf temelli bu okumanın yanı sıra bu araştırma açısından daha önemli olan kimlik meselesine odaklanılırsa, Hall ve arkadaşlarının ilgili analizi indirgemeci olmakla ve bireysel farklılıkları görmemekle ve etnografik veri ve ampirik doğrulama olmaksızın teori üretmeleri nedeniyle metin merkezli (*textualist*) paradigma tuzağına düşmekle ve "*koltuk sosyolojisi*" yapmakla eleştirilir (Grazian, 2004, s. 201). Ancak, öncellerine göre kültürel alanın toplumu açıklamaktaki önemini fark etmiş çoğulcu bir yaklaşıma sahip olmaları ve her ne kadar geç modernitede (ya da daha az Marksist bir tabirle post-modern durumda) kimliklerin sabit değil, akışkan, sürekli oluş halinde olduğunu ve post-modern öznenin "*özel veya kalıcı bir kimlik*"e (Hall, 1992, s. 277) sahip olmadığını söyleseler de benlik ile toplum arasında bir "*etkileşim*" olduğunu vurgulamış olmaları nedeniyle, güncel önemlerini

7 Marksist teoride, sınıflar kendinde sınıf ve kendisi için sınıf şeklinde bir ayrıştırmaya tabi tutulur. Sınıf bilincine sahip olmayan kendinde sınıf, sınıf olmaktan çok aslında bir toplumsal katman olabilir.

korumaya devam etmekte ve araştırmaya dahil edilmektedirler.

Hall'un kimlik tartışmalarının zirve yaptığı bir dönemde yayınladığı iki makalesi de (1992 tarihli *The Question of Cultural Identity* ve 1996 tarihli *Who Needs 'Identity'?* çalışmaları) tartışmada ufuk açıcı olmuştur. Bu çalışmalarında Hall genel olarak günümüzde kimliğin karmaşıklığına vurgu yaparken, klasik kimlik yaklaşımının kimliği köken, ırk, ulusallık gibi unsurlara bağlı olan statik bir şey olarak gördüğünü; post-yapısalcılığın ise kimliği devam eden bir süreç olarak ele aldığını ifade eder. Bir topluluk kimliğinin yalnızca benzerlikler, birlik hali ya da aynılıktan ibaret olmadığı; aksine ayrımlar ve bireylerin kendilerini ötekinden ayırıştırma ve farklılaşma üzerinden de inşa edildiği saptaması önemlidir. Bu yaklaşım, Bourdieu'nün düşünceleriyle de örtüşmektedir. Nitekim bu araştırmada, müzik aracılığıylaöz kimlik kurulumu ve topluluk oluşumuna dair tartışmalarda Hall'un ortaklaşma ve ayrışma yaklaşımı takip edilmektedir. Hall'e göre bir grubun üyelerinin yaşam tarzları ve değerleri arasında bir benzerlik (*homology*) elbette vardır, ama aynı zamanda bir grup çok biçimli (*polimorf*) bir görünüme de sahip olmaktadır (Hall, 1996, s. 106). Hall, kimliğin sosyal olarak inşa edilen bir kurgu olduğunu söylerken, bu inşa işinin bağlama göre farklılaştığını da vurgular. Ona göre kimlikler söylem içinde inşa edilirler, yani kimlik belirli spesifik bağlamlarda, belirli stratejilerle kurgulanmış söylemlerdir (Hall, 1996, s. 4).

Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology'de (2007), Rice, 1982 ile 2006 yılları arasında yayınlanan ve *Ethnomusicology* dergisinde yayınlanmış ve başlıklarında *kimlik* kelimesi bulunan 17 makaleyi inceleyerek etnomüzikologların müzik ve kimlik arasındaki ilişkiye yaklaşımlarını analiz eder ve kimliğin etnomüzikolojide 1980'lerin ilk yıllarında önemli bir tema olarak tartışıldığı sonucuna ulaşır. Bu durum, sosyoloji, antropoloji ve kültürel çalışmalar gibi alanlardaki daha geniş entelektüel kesimler tarafından gerçekleştirilmiştir. 1970'ler ve 1980'lerde, kimlik siyaseti, ırk, etnik köken ve cinsiyetle ilgili konular, Amerikan akademik ve kültürel bağlamlarında giderek daha önemli hale gelmiştir. Rice, etnomüzikologların sıklıkla müzik ve kimlik arasındaki ilişkiyi

keşfetmelerine rağmen, sosyal bilimler ve beşeri bilimlerde bulunan daha geniş kimlik araştırmalarıyla nadiren etkileşimde bulunduklarını ve ayrıca birbirlerinin katkılarını göz ardı etme eğiliminde olduklarını söyler. Rice’e göre, bu çapraz referans eksikliği etnomüzikolojinin kimlik üzerine daha güçlü ve daha birleşik teoriler geliştirme yeteneğini sınırlamaktadır. Kimlik çalışmalarına daha yapılandırılmış bir yaklaşımın dahil edilmesinin önemini vurgulayarak daha geniş bir teorik çerçeve yelpazesinden yararlanılması gerektiğini ifade eder. Kimlik konusunda Frith’in 1996 tarihli *Music and Identity* makalesinde de Hall’e benzer bir şekilde özcü yaklaşımlar eleştirilir. Ona göre müzik, belirli kimliklerin bir ifadesi değildir. Frith, belirli etnik ya da sınıfsal kökenden gelen kişilerin belirli müzikleri dinlediği yolundaki yaklaşıma karşı çıkararak, müziğin kimlik kurucu bir unsur olduğunu ve aidiyeti ve kolektif kimliği güçlendiren aktif bir süreç olduğunu söyler. Bu bakımdan, burada neden sonuç ilişkisini kurgulama biçimi Hall ile paralellik gösterir. Tıpkı Hall gibi, Frith de kimliğin, dinleme ve icra etme eylemleriyle süreç içinde kurulduğunu ifade eder. Kimlik meselesine dair Frith’in şu sözleri oldukça açıklayıcıdır:

“...ilk olarak, kimlik hareketlidir, bir nesne değil bir süreçtir, varoluş değil bir oluş halidir; ikinci olarak, müzik deneyimimiz - müzik yapma ve müzik dinleme - bu sürecin içindeki benlik deneyimi olarak anlaşılmalıdır” (Frith, 1996, s. 109).

Hall ve Jefferson’ın derlediği *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (1975), Merriam’ın *The Anthropology of Music* (1964) araştırmanın hattını belirleyen başucu kaynaklarından olmuştur. Thornton’ın *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (1995) kitabı, kulüp kültürlerinin dinamiklerine odaklanarak, müziğin, medyanın ve kültürel sermayenin bu sahnelerdeki katılımcıların deneyimlerini ve kimliklerini nasıl şekillendirdiğini incelemesi açısından önemlidir. Thornton, Bourdieu’nun *sembolik sermaye*⁸ kavramını *alt kültürel sermaye (subcultural capital)* olarak kulüp kültürlerine

8 Eagleton, Bourdieu’nün “sembolik sermaye” kavramı vb. kavramlarını üretmek üzere Marksist teoriyi “yağmaladığı”nı, aynı zamanda, kültürelcilerin tüm teorilerinin “Marksizmle girilen yaratıcı bir diyalog”a borçlu olduğunu söyler (Eagleton, 2003, s. 34).

uyarlamaktadır. Kültürel çalışmalar okulunun yaptığı gibi, alt kültürleri stil üzerinden tartışan Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*'da (2000) sınıfa dayalı teorik açıklamaları eleştirerek, alt kültürlerde bireylerin öznel deneyimlerini, bu deneyimlerin öznel anlamlarını yorumlayıcı sosyolojiye yakın, neo-Weberci bir yaklaşımla açıklamayı dener. Muggleton'a göre, bireyler alt kültürlerde belirli bir akışkanlıkla hareket eder, çeşitli stilleri ve etkileri sorunsuz bir şekilde harmanlar. Bu durum, sabit bir kimliğe bağlı kalmamalarına yol açar ve bu dinamik, kimliğin doğası gereği çoğulcu, parçalı ve heterojen bir sonuç doğurur. Muggleton'ın bu yaklaşımı gerçekten de güncel çalışmalar ile daha fazla ortaklık taşımaktadır.

Gadir'in belirttiğine göre, alanda çalışan pek çok teorisyen EDM sahnesine katılımın katılımcılar için güçlendirici bir deneyim olduğunu ifade eder. Bennett'a göre dans bir kimlik kurucu unsur iken; Malbon'a göre sosyal aidiyet, Turner'a göre *communitas* oluşumunun aracıdır (Gadir, 2015, [3.13]). Bu, araştırma sahasında da gözlemlenen bir olgu olmuştur. Kulüp ortamında kendilerini ve düşüncelerini daha rahat ve güvenli bir şekilde ortaya koyan aktörlerin kulüp harici yerlerde daha kararsız ve içe kapanık oldukları sıklıkla görülmüştür. Aynı şey, dans sahnesinde rahat görünen ve kesin ifadelerle konuşan klabırlar için de kısmen geçerlidir. Kulüp harici yerlerde görüşme yapmak için buluşulan bazı görüşmecilerin çekingen ve tereddütlü ifadeler kullandıkları gözlemlenmiştir. Dans pistinde daha rahat ve kendinden emin görünen görüşmecilerin bu tavırları, aslında görüşmelerin verimli olmamasından ziyade, müzikal ortamların kimlikleri güçlendirme ve duyusal bir aidiyet üzerinden uyumlanma süreçlerinin gerçekleştirildiği yerler olmaları açısından araştırma için anlamlı bir veri olarak değerlendirilebilir.

2.2 Ses/Müzik Etnografisi: Performans ve Deneyim Antropolojisi Perspektifinden EDM

“Antropoloji, tamamen Batılı ikiliklere dayalı anlama ve algılama yollarının yanıltıcı olduğunu vurgular.”

Etnografinin müzik sosyolojisinde bir yöntem olarak kullanılması ile ilgili güncel çalışmalarda, Batı merkezci yaklaşım uzun süre önce tabi tutulduğu eleştiri sürecinden sonra terk edilmiştir. Bir ölçüde hâlâ otantik olarak değerlendirilerek çalışılan “uzaktaki” kültürlerin yanında, kentli müzikler ve müzikal topluluklar da etnografik yöntemlerle analiz edilmektedir. Sosyolojinin önemli okullarından ve kent antropolojisi literatürünün ilk örneklerini gerçekleştiren *Chicago School of Sociology* müfredatına etnografik alan çalışması yirminci yüzyıl başında dahil edilir. 1933 yılında etnografik verilerin kullanıldığı müzik sosyolojisi çalışmalarında, dinleyicilerin/kullanıcıların müziği deneyimlemeleri süreçlerinde müziğe iliştirilen “*sembolik anlam*” da tartışmalara dahil edilmiştir. Araştırmalarda katılımcı gözlem yöntemi ve etnografik verinin kullanılması, kendisinden sonraki müzik sosyolojisi çalışmalarını da etkileyecektir. Ancak, Grazian’ın da değindiği üzere, müzik alanındaki etnografik çalışmalar, diğerlerine nazaran sınırlı kalmaya devam eder. Bu sınırlılığı, güncel araştırmacılar arasında *Frankfurt Okulu*’nun popüler müzik dinleyicilerini “*yakın etnografik dikkat gerektirmeyen*” bir konuma koyan eleştirel yaklaşımının devam ediyor olmasına bağlar. Grazian’a göre, bu alanda, etnografik veriyi temel alan bir yaklaşımdan ziyade -yine Frankfurt Okulu’nun süregelen etkisi nedeniyle- içerik analizi yaklaşımı 70’li yılların ortasına kadar ağırlıkta kalmaya devam eder (Grazien, 2015, s. 109). Etnografik veri ve antropolojinin farklı yöntemleri bu araştırmaya da olabildiğince dahil edilmektedir. Yine, bu verilerin toplandığı ve etnografik yöntemlerin uygulandığı elektronik müzik sahnesinde m  ziklemeye katılan tüm aktörlerin deneyimleri değerlendirmeye dahil edilmektedir. Müziğin performe edildiği gece kulüpleri, müziğin dinlenmesine aracılık eden nesneler (  rneğin soundsystem kolektiflerinin *ses sistemi* gibi Latour’un bahsettiği insan olmayan aktörler [*non-human actant*]), m  ziklemeye katılan klabırlar ve DJ’lerin tüm deneyimleri eşit bir yaklaşımla yorumlanmaktadır. EDM özelinde müzik sosyolojisi yapan   ağdaş bir araştırmacı olan Gadir de müziğin katılımcıları kadar müziğin kendisine ve performe edildiği yere de bir aracılık rolü yüklemekte ve insan ve insan-

olmayan şeklinde tüm aktörleri hesaba katan bir analiz yapmaktadır. Gadir’e göre, müzikal karşılaşmaların geçtiği ortamlarda, insanlar ve nesneler karşılıklı olarak birbirini şekillendirmektedir (Gadir, 2018, s. 2). Tüm bu aktörlerin birbirinden ayrı değil, birbirini belirleyen ve etkileyen, her biri aktif/üretken özneler⁹ olduklarını düşünürsek, araştırmanın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmesi açısından, saha aşamasında bu aktörlerin hiçbirini dışarıda bırakmamak gerekir. Bu araştırmada özellikle önemli bir yer tutan Small’un da ifade ettiği gibi müzikleme, “*performans sergileyerek, dinleyerek, prova yaparak veya pratik ederek*” olsun, farklı biçimlerde süreçteki tüm aktörleri içeren bir eylemliliktir (*act*) (Small, 1998, s. 9). Latour ve Small’a benzer bir şekilde, Hennion da müziğin paradoksal ve sabit olmayan bir pozisyona sahip olduğunu ve müziği gerçekleştiren tüm “*insani ve maddi aracı*”ları hesaba katmak gerektiğini vurgular. Ayrıca, Hennion müzik dinleyicileri ve icracılarına, “*aktif uygulayıcılar*” olarak yaklaşır. Aynı şekilde, DeNora’da da müzik statik bir varlık değil, sosyal etkileşimler tarafından sürekli şekillenen bir süreçtir. Steiner’da ise insan “*müzikal bir varlık*”tır ve bir “*deneyim-eylem*” olarak müzik, hem insanı ve hem de tüm sosyal formasyonları belirlemektedir (Steiner, 1997).

Sembolik anlam konusuna dönecek olursa, genel olarak tüm eylemliliklerin sembolik bir anlam taşıdığına vurgu yapan Geertz, Turner’ın kültürel pratiklerin “*zor kazanılmış anlamlar*” olduğu saptamasını ile sembolik eylemliliklerin çözümlenebileceğini ifade eder (Geertz, Turner&Bruner içinde, 1986, s. 376). Müziği bir “*sosyal eylem*” ve “*sosyal eylem alanı*” olarak tanımlayan Ravet de tıpkı Geertz ve Turner gibi, kültürel pratiklerin sembolik anlamına vurgu yapar. Ravet’nin müzikle ilgili kapsamlı bir ifadesini burada aktarmak yerinde olacaktır:

“En sıradan ve medyalaşmış biçimlerinde gündelik pratik, diğer sanatlarla kıyaslanamayacak ölçüde kalıcı kurumlar ağına dayanan

9 Foucault’nun öznelerin ve bedeninin söylem içinde üretildiği ve söyleme tabii olduğu yaklaşımından doğru düşünürsek, öznelerin kimliğini söyleme göre şekillendirdiklerini varsayabiliriz. Bu durumda özne sadece taşıyıcı olacak ve bu anlamda pasif bir alıcı olarak söylemin ürettiği kimliğin taşıyıcılığını yapmış olacaktır. Burada kimliklerin bir yere kadar hegemonyanın söylemi üzerinden üretildiğini kabul etsek de, kimliklerin çok karmaşık ve katmanlı bir yapısının olduğunu ve bunu oluşturan süreçleri de hesaba katarak, kişilerin aktif birer özne olarak da kimliklerini ve pratiklerini kurduğunu akılda tutmak gerekir.

sosyalleşme pratiği, büyük ölçekli sosyal ve ekonomik değişimlerin gözlemlendiği bir faaliyet alanı olarak müzik, sonunda toplumumuzda dikkate değer bir rüya gücüne ve sembolik bir güce sahip bir ortam olarak ortaya çıkmaktadır” (Ravet: 2010, s. 298).

Ravet’nin ve Small’un müziğin kolektif olarak deneyimlenen bir eylemlilik olduğu yolundaki vurgusundan hareketle mutlaka tartışılması gereken bir diğer isim de Durkheim’dır. Müzik üzerinden aktörler arasında yaşanan kolektif kenetlenme deneyimi ile ilgili Durkheim kolektif birlik hissinden bahseder. Durkheim’ın dini ritüellerin bir toplumda kolektif bir birlik hissi yaratması ve ortak bir eylemin aynı anda gerçekleştirilmesiyle ortaya çıkan kişi üstü bir güce karşılık gelmek üzere kullandığı *kolektif efervesan (collective effervescent)* kavramsallaştırması (Durkheim, 1912) EDM sahnesinde yaşanan kolektif deneyime uyarlanabilir gibi görünmektedir. Durkheim’a benzer bir şekilde Garcia da oldukça kapsamlı bir çalışma olan *Feeling the Vibe: Sound, Vibration, and Affective Attunement in Electronic Dance Music Scenes* makalesinde kişisel aşan bir bedensel sürüklenme halinin EDM katılımcılarında birey üstü ve afektif bir deneyim olarak iletildiği saptamasını yapar (Garcia, 2020, s. 29). Diğerleri gibi, Sullivan da en az bir yerli kabilesi kadar otantik ve kültürel olarak yerleşik rave partilerinde yaşanan deneyimlerin “*akıl ötesi*”, “*kişi- ötesi*” ve “*dönüştürücü*” olduğunu ifade eder (Sullivan, 2001, s. 372). Kişi ötesilik (*trans-personal*) konusu ileride tartışılmaktadır. Bu tartışmanın yanı sıra, yeni topluluklara yapılan kabile yakıştırması da bu araştırma açısından ilgi çekicidir. Antropolojinin önemli figürlerinden Goffman, kolektif kültürel pratikleri ritüel olarak değerlendirmektedir. Bu çalışmada özellikle Goffman’ın *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (1971) ve *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) çalışması, Turner’ın *The Anthropology of Performance* (1987)¹⁰ ve van Gennep’in *The Rites of Passage* (1960) kitabının tartışmaya dahil edilmesi önemlidir.

Tüm bu çalışmalara paralel olarak, dini ritüellerin bir toplumda

10 Turner’ın bu önemli çalışması, 1983 yılındaki ölümünden sonra basılmıştır.

uyumlandırıcı ve bir kolektifi birleştirici gücü olduğu konusunda çalışan Geertz, ritüellerin aynı zamanda başka bir gruba karşı çatışma yaratıcı bir unsur olduğunu vurgulamasıyla önemli bir katkı sunar. Zira, kimlik oluşumu, daha sonra da ifade edileceği üzere, sadece ortaklıklarla değil, ayırım ve çatışmalarla da kurulmaktadır. Aynı şekilde, ritüeller de bir toplulukta kendi içinde bir birlik yaratacakken, ötekinden bir ayırım noktası yaratmasıyla bir çatışma unsuru olarak da anlaşılmalıdır. Geertz, *Ritual and Social Change: A Javanese Example* (1973) adlı çalışmasında, sosyal bağlanma yaratan geleneksel ritüel pratiklerini analiz eder. Geertz, antropolojik teorilere, özellikle de dini inançların ve ritüellerin sosyal bağlılığı güçlendirmedeki rolünü vurgulayan işlevselliğe atıfta bulunarak başlar. Analizinde ritüellerin her zaman birleştirici bir güç olduğu fikrini eleştiriye tâbi tutsa da geleneksel cenaze ritüelleri örneği üzerinden, bu tip ritüellerin hem dini inançları hem de mahalle dayanışmasını güçlendirdiğini iddia eder. Ritüellerin sosyal değişim dönemlerinde çatışma ve çekişme alanlarına da dönüşebileceğini göstermesi, makalenin diğer çalışmalardan farklılaşan yanıdır (Geertz, 1973, s. 146-147). EDMS/K’de “manevi” unsurlar yaratma potansiyeli gören Till’in, *Possession Trance Ritual in Electronic Dance Music Culture* (2006) makalesine göre, EDMS/K, dinle geleneksel olarak ilişkilendirilen birçok temsile sahip olduğu gibi, dini ve manevi pratiklerde tipik olarak bulunan sayısız özellik ve ana unsuru da bünyesinde barındırır. St. John’un konuyla ilgili derlemesi *Rave Culture and Religion* (2004) derlemesi de kulüp kültürlerinin doğduğu dönemdeki formu sayılabilecek olan rave kültürünün ve partilerinin her zaman derin manevi kökleri olduğunu belirtir.

Bu araştırmada müzik üzerinden bir araya gelen toplulukları analiz ederken *performativite* ve *liminalite* kavramlarından da yararlanılmaktadır. Performans antropolojisinin kurucu teorisyenleri sayılabilecek olan Turner’ın *The Anthropology of Performance* (1987) çalışması ve Goffman’ın *performativiteyi* kavramsallaştırdığı *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (1956) çalışması bu araştırma için temel referans kaynaklardır. Son yıllarda gerçekleştirilen müzik çalışmalarında da -etnografik yöntemler genel olarak sosyal bilimlerin tüm alanlarında bir ağırlık kazanmıştır-

performans ve deneyim antropolojisine odaklanan çalışmalar çoğunlukla etnometodolojileri kullanırlar. Turner, çalışmasında, geçmişteki antropolojik çerçeveleri eleştirerek, antropolojik düşüncenin yapısal modellerden performansa odaklanmaya kayışını anlatır. Eleştirdiği bu geçmiş çerçeveler, insanları özne olarak görmezken, kültürü de kişiler üstü bir güç olarak ele alır. Turner “*postmodern dönemeç*” olarak değerlendirdiği söz konusu paradigma kaymasını özgürleştirici bir değişiklik olarak kutlar (Turner, 1987, s. 1).

Ritüellerin birleştirici rollerini olduğu kadar çatışmaları yöneten yanını “*sosyal drama*” kavramı üzerinden anlamaya çalışan Turner, ritüellerde yaşanan dönüşümleri açıklarken *liminalite* ve *communitas* kavramlarını kullanır. Turner, Alman düşünür Dilthey’in *erlebnis*¹¹ kavramını antropolojiye dahil eder. Ve Turner, daha geniş anlamda deneyim antropolojisini kurarken Dilthey kadar Thoreau’ya da başvurur. Aslında Geertz’in *davranışsal hermenötik*’ine yakın olsalar da Turner ve Bruner deneyimi davranıştan çok, pratik ve performans olarak ele alır ve bu bağlamda, tüm insan etkileşimlerinin “*doğası gereği performatif*” olduğunu söylerler (Turner ve Bruner, 1987, s. 5-7). Turner, grupların veya toplulukların performanslar aracılığıyla kendileri üzerinde nasıl düşündüklerini ifade eden “*kamusal refleksivite*” kavramını kullanır. Buna göre, Turner, toplumların paylaştığı semboller, ritüeller ve gelenekler üzerinden analiz yaparak, toplulukların kültürel semboller aracılığıyla dünyalarına nasıl anlam kattıklarını anlamayı amaçlar. Yani, sembolik ve yorumsal antropolojinin önemli figürlerinden Turner’ın kullandığı anlamda deneyim; sözel, işitsel, bedensel eylemlilik ve bunların yanında duygular ve beklentiler olmak üzere bu boyutların tümünü içeren aktif ve bireysel bir süreçtir -ki Turner’da süreç vurgusu da oldukça yoğundur. Turner’a ve ondan öncekilere göre; deneyimin üretiminde akıl ve beden, duygu ve zeka ve dolayısıyla yapma ve bilme ayrı rollere sahiptir. Bu da bedensel deneyimin (*corporeal experience*) nesneleştirilmesi demektir (Pink, 2009, s. 26). Yani, bedensel deneyim ve aklın rasyonel deneyimini ayrı gören

¹¹ Türkçe’ye yaşantı olarak çevrilen *erlebnis*, Dilthey’in anladığı şekliyle, hem yaşanmış olan deneyimleri hem de bu deneyimlerin bilince çıkarılmış anlamını içeren kapsayıcı bir terimdir.

Turner’a göre, öznenin deneyimi süreç içinde oluşur ve özgönderimseldir (*self-referential*). Dilthey’in “Yaşam yeniden anlatımlardan ibarettir” ifadesini de hatırlatacak şekilde, Turner’a göre deneyimleyen özne, pasif bir katılımcı değil, içinde bulunduğu iletişimi eyleyen ve ifade eden aktif bir öznedir. Bir eylemlilik/süreç de ancak ifade edildiğinde deneyime dönüştüğü içindir ki, deneyim özgönderimseldir (Turner ve Bruner, 1986, s. 4-5). Önceki sayfalarda da tartışıldığı üzere, deneyim ve pratikler toplumsal olarak inşa edildiği için, yansıtılırken bir kurgu sürecinden geçer ve bu süreçte bir başlangıç ve bir son tayin edilerek bir anlatı yaratılır. Görsel antropolojinin ontolojik ve teorik eksikliklerini tartışan Hockings ve meslektaşları da etik-emik ayrımı ve kültürel bağlam vurgusu yaparlarken, anlamların kişinin ifadesine bağlı olduğu sonucuna varmışlardır:

“...antropologlar olarak, genellikle birinin kasıtlı seçiminin arkasındaki anlamları anlamaya çalışırız. Kasıtlı ile anlatılmak istenen, bir kültürel bağlamın içinde oluştur, ve eğer isterseniz, bir emik anlamdır; ancak bizlerin algıladığı çıkarımsal anlam, karşılaştırmalı bir çerçevede anlaşılır ve bu nedenle etik bir anlam veya anlamlar kümesidir” (Hockings ve diğerleri, 2014, s. 438).

Bu demektir ki, deneyim inşa edilir. Yani, deneyimin, deneyim olabilmesi için hem pratik edilmesi hem de sonradan inşa edilmesi gerekir (böyle bakıldığında, deneyimin zamansal [*temporal*] boyutu da anlaşılır). Yine, performansın “*refleksif bir eylemlilik*” olduğunu söyleyen Turner’a göre, bir ifade de bir performanstır ve bu ifade (yani inşa süreci) üzerinden “*kültürümüzü yeniden yaşar, yeniden yaratır, yeniden anlatır, yeniden inşa eder ve yeniden biçimlendiririz*” (Turner&Bruner, 1986, s. 12). Bu yoruma bakılırsa, deneyim sürecinin tamamlanabilmesi için bir ifade bulması gerektiği, defalarca farklı şekillerde tekrarlanarak vurgulanmaktadır. Turner ve Bruner’e göre de, deneyimin kendisi yaşanırken ve ifade edilirken aynı anlamlara sahip değildir ve deneyim, ifade edilmesi sırasında (ki bu da bir performanstır) bir anlam kazanır. Yani, performans bir -deneyim- kurma ve inşa etme sürecidir. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta şudur; deneyimi deneyim yapan sürece artikülasyon ve ifade etmeyi de

dahil etmek kültürün bir metin olarak anlaşıldığı anlamına gelmez. Turner ve Bruner, kültürü metin olarak değil performans olarak ele aldıklarını ve bu performansın tekrarlandıkça yeni bir anlam kazandığını ifade ederler (Turner&Bruner, 1986, s. 22).

EDM sahnesi Turner ve Goffman'ın kavramsallaştırması üzerinden tartışıldığında tüm pratiklerin ve etkileşimlerin performans olduğu ve sahnelendiği söylenmelidir. Zira, bu anlamda sadece EDM sahnesi değil “*tüm dünya bir sahnedir*” (Goffman'dan aktaran Turner, 1987, s. 5). DeNora da Turner ve Goffman'la aynı yaklaşım içinde “*...sosyal hayatın dramı gündelik sahnede sergilenir...*” demektedir. Ona göre gündelik hayat bir sahnedir (DeNora, 2000, s.152). Goffman'ın sosyal hayatı bir dizi performans olarak tasvir eden dramaturjik yaklaşımı, bireylerin sürekli olarak başkaları tarafından nasıl algılandıklarını düşündükleri ve bu algıya göre pratiklerini şekillendirdiklerini vurgular. Bu modelde, ön sahne ile arka sahne arasındaki ayrıma göre, bireyler ön sahnede kendilerini bir izleyiciye aktif olarak sunarken, arka sahnede eylemlerini planlar ve prova ederler. Buradan hareketle düşünüldüğünde, EDM sahnesinde de bu anlamda bir kurgulanmışlık olduğu varsayılabilir.

Sosyal etkileşimin dramatik doğasını vurgulayan Turner, katılımcıların refleksif bir şekilde, rollerinin bilincinde olarak bu eylemlilikleri performatif bir şekilde gerçekleştirdiklerini söyler. Schechner de bu modele benzer bir şekilde gündelik hayattaki temsilleri ve kimlik kurulumunu anlamak üzere performans kavramına başvurur. Schechner, *Between Theater and Anthropology* (1985) isimli çalışmasında performans kavramını sosyal hayatın her yönünü kapsayacak şekilde genişletir ve bunu günlük aktivitelerle iç içe geçmiş ve bu aktivitelerle bütünleşik olarak değerlendirir. Spor, sanat ve siyasi etkinlikler gibi çeşitli faaliyetlerin performans biçimleri olarak nasıl yorumlanabileceğini inceler. Sosyal bir ortamda tekrar eden veya prova edilen eylemleri, yani performansları, sahnedeki oyuncuların yaptığı gibi, “*iki kez sergilenen davranış*” olarak tanımlar. Schechner'e göre, performans ilk seferde oluşmayıp, en az iki kez ve sonra da sonsuz kez tekrar edilir (Schechner, 1985, s. 36).

Müziğe sosyal bir süreç olarak yaklaşan Frith de *Performing Rites* (1996) çalışmasında, performansı sosyal ve iletişimsel bir süreç olarak tartışırken, müzik dinlemeyi dinleyicilerin kendisi için gerçekleştirdiği bir performans olarak değerlendirir (Frith, 1998, s. 203-204). Çalışmasının performans başlıklı bölümünde Frith, gündelik hayattaki her eylemin performatif¹² olduğunu söylese de, sahnede ve sahne dışında arasında ayrım yapar ancak bu ayrıma rağmen, sahnelenmiş olan ile gündelik olan arasındaki sınırların bazen iç içe geçtiğini de vurgular (Frith, 1998, s. 207). EDM sahnesinde katılımcıların bir dereceye kadar eylemliliklerini sahnelemiş olduğu varsayılan bu araştırmada, EDM sahnesinin kimi zaman gündelik olanın dışında bir aşkınsallığa varabildiği örnekler ayrı tutulmalıdır. Daha sonra da tartışılacağı üzere, EDM sahnesi de kamusal hayatın diğer alanlarında olduğu gibi bir sahnede olmayı ve kurgulanmayı gerektirse de, kimi spontane durumlarda bu çerçevenin dışına çıkılmasına izin verir. Zira, bu sahnede oldukça yaygın olan alkol ve psikoaktiflerin kullanımı spontane geçişlere daha fazla kapı aralamaktadır. Bu araştırma, ilgili literatürün genelinde EDM sahnesine bir performans alanı olarak yaklaşıldığı yolundaki tezleri -bahsedilen çekinceyi bir kenarda tutarak- doğru bulmaktadır.

Goffman ve Schechner'e benzer bir yaklaşımla müzik icra etme, dinleme ve dans etmeyi, yani bu araştırmada kullanıldığı şekliyle müziklemeyi, bir performans çatısı altında değerlendirir. Fakat Auslander daha çok sanatçı merkezinden performansla yaklaşan ve müzikleme sürecini ritüel olarak ele alan bir araştırmacıdır (Auslander'dan aktaran McCormick, 2015, s. 14). Ancak, icracının performansına odaklanan bir çalışma, müziği sadece icracının bir aracı olarak değerlendirmek gibi bir indirgemeciliğe düşme riskini taşır. Performans kavramsallaştırması üzerinden bir müzik analizi yapan McCormick, sosyal ve bedensel bir etkinlik olarak ele aldığı müziğin “*disiplinler arası sentez*” potansiyelini vurgulamasıyla

12 Butler'ın cinsel kimlikleri performatif kabul eden perspektifinden yaklaşırsa, belirli davranışların ve ritüellerin tekerrürü ile kimliklerin oluştuğu varsayılabilir (Butler, 1999, s. 20). Ancak, belirli pratiklerin ve ritüellerin tekrarlanması, onlara sembolik bir anlam verecek ve bunun üzerinden bir kimlik kurulumu da gerçekleşecektir. Bu bağlamda, EDMS/K pratiklerinin de bir kimlik taşıyıcısı olarak beden üzerinden tekrarlanan ritüel ve performanslarla bir kimlik ve bir aidiyet yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır.

(McCormick, 2015, s. 122) bu araştırmanın iddiasına daha yakın görünmektedir. Müzik araştırmalarında performatif boyutun önemini vurgulayan McCormick, müziği ses, sosyal bağlam ve bedensel pratiklerin karmaşık bir etkileşimi olarak incelemesiyle ayırt edici bir yaklaşıma sahiptir. Turner ve Bruner’in de ritüel alanındaki etkileşime çok önemli bir rol atfettiklerini görürüz:

“Ritüel toplanmanın üyeleri, kendi deneyim ve anlayışlarıyla sınırlı kalmazlar; etkileşimleri sayesinde kendilerinin dışına çıkabilir ve deneyimlerini paylaşılan kurgular ve anlayışlar aracılığıyla yorumlayabilirler” (Turner ve Bruner, 1986, s. 197).

Buna göre, bir süreç içinde karşılıklı etkileşim içinde bulunulması sonucunda,-Turner ritüellerin halihazırda *“dönüştürücü performans”*lar olduğunu söylemektedir (Grimes’den aktaran Turner, 1987, s. 5.), belirli ritüelleri deneyimleyerek ve bir takım geçiş ritüellerinden geçerek yeni bir kimlik, bir kolektif, bir topluluk oluşturulur. Araştırmanın kavramsal ayaklarından birisi bu anlamda Turner’ın ve van Gennep’in bir kimlikten bir kimliğe, bir gruptan başka bir gruba geçiş aşamalarının merkezinde gördükleri *“liminalite”* kavramıdır. Bu araştırmada, EDM sahnesi olan gece kulüpleri, öz ve kolektif kimliklerin ve aidiyetlerin oluştuğu ve geliştiği liminal yerler olarak değerlendirilmektedir.

Reynolds’ın, 1990’lar sonunda kulüp kültürüne katılımcı gözlemci olarak dahil olduğu ve büyük oranda kişisel deneyimlerine dayanan *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture* kitabında rave’in müzikten ve uyuşturucudan fazlası olduğu, bir yaşam stili, bir ritüelleşmiş davranış ve inanç sistemi olduğu savı bulunur. Reynolds’ın çalışması, rave’in kriminalize edildiği bir dönemde, kendisinin ifadesiyle *“hafızasını yitirmiş”* ve *“sözlü-olmayan”* bir kültürün birinci elden tanıklıkla yazılı bir hafızasını oluşturması anlamında oldukça önemlidir. Bu araştırmada başvuru Rietveld’in *Ephemeral Spirit: Sacrificial Cyborg and Communal Soul* makalesi de (2004) EDM’ye ruhanilik ve ritüel bağlantıları üzerinden yaklaşır.

Bu çalışmaların yanı sıra bu araştırmada *The Interpretation of Cultures* (Geertz, 1973), *Frame, Flow and Reflection* (Turner, 1979), *Electronic Dance Music Culture and Religion* (St. John, 2006), *Electronic Dance Music Events as Modern- Day Ritual* (Redfield ve diğerleri, 2017), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Small, 1998), *Music in Everyday Life* (DeNora, 2000), *Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music* (Grazian, 2004), *Identity: Music, Community, and Self* (Bennett, 2015) ve *Modeling Ethnomusicology* (Rice, 2017) eserleri de incelenmekte ve tartışılmaktadır.

2.3 Sosyal Bilimlerde Afektif Dönemeç

“Duyum algısı, tüm bilimin temeli olmalıdır. Bilim, yalnızca duyum algısından, duyuşal bilinç ve duyuşal ihtiyaç biçiminde ilerlediğinde - yani, bilim yalnızca doğadan başladığında - gerçek bilimdir.”¹³ Karl Marx, 1844

2001 yılında Anu Koivunen’in feminist medya konulu çalışmasında, önemli bir paradigma değişikliği olarak afektif dönemecin adı konulmuştur (Koivunen ve Paasonen, 2001). Sara Ahmed bu yaklaşımı ilk duyduğunda heyecanlanarak, bunu kendi çalışması için “önemli bir entelektüel ufuk” olarak kutladığını ve “afektler, duygular ve bedenlenmiş deneyim”in pek çok disipline çoktan girdiğini söylemektedir (Ahmed, 2014, s. 205). Bu tarihe kadar sosyal bilimlerde kavramın nasıl kullanımlarla geliştiğini anlamak faydalı olacaktır.

Duyuların Sosyolojisi makalesinde Simmel, büyük toplumsal yapılar üzerinden toplumsal hayatın bütününe dair açıklamalar yapan sosyal bilimleri eleştirir. Bunun doğru olduğunu kabul etmekle birlikte, bunun yanı sıra insanları birbirine bağlayan akışkan başka formların da varlığından bahseder. Nesnelleşmiş yapıların tek başına, toplumun “deneyim”, “kişiler

¹³ Marx, K. (1964). *Economic and philosophic manuscripts of 1844*. International Publishers.

arası etkileşim” ve “*duyular*”a dayanan gerçek niteliğini açıklayamadığını ifade eder. Simmel, 1907 tarihinde bununla ilgili olarak şöyle yazar:

“Bu yazı, karşılıklı duyusal algı ve etkileşimin insanların toplumsal hayatı, bir arada varoluşları, iş birlikleri ve birbirlerine karşı çıkışları için taşıdığı anlamların peşine düşmeyi amaçlamaktadır” (Simmel, 2009, s. 220).

Kartezyen beden-zihin karşıtlığının aşıldığı yaklaşımda, beden merkeze yerleştirilir ve, bedenın etkileşimleri, karşılaşmaları ve deneyimleri ile oluşan duygulanımlar/afektler analizde önemli bir yer kaplar. Spinoza’nın “*Zihin ve beden aynı şeydir*” şeklinde formüle ettiğı önemli ifadesinden hareketle Garcia herhangi bir duygulanımın hem zihinde hem de bedende kaydedildiğini yazar (Garcia, 2020, s. 24). Batılı düşünsel gelenekte Kartezyen ikiliklerin aşılması, beden-zihin ikiliğinin ortadan kalkması ve sosyal disiplinlerin birbirlerinin kavramlarını kullanmasıyla duyulara, afektlere ve duygulara toplumsal düzeyde açıklayıcı bir güç olarak daha fazla başvurulmaya başlanır. Kültürel incelemeler ekolü, duyusal dünyanın kültür tarafından şekillendirildiğini söyleyerek yorumlarını ve analizlerini pratiklere bakarak gerçekleştirirken; duyusal antropologlar bedeni, duyguları ve algıları gündelik pratikleri anlamak için kullanmaktadırlar. Ahmed’in söylediğine göre, sosyal antropologlar mekân kavramsallaştırmasını duyularla ilişkilendirerek gerçekleştirirler. Bu yolla, etnografinin duyulara verdiği önem, mekân oluşturma pratiklerini analiz ederken de devreye girer (Pink, 2009, s. 32).

Afekte tıbbi ve davranışsal, psikolojik-psikanalitik, felsefeyle ilişkili ve yaşam bilimlerinden kaynaklı evrimci bir yaklaşım olmak üzere pek çok farklı yaklaşım bulunsa da, bu araştırma Garcia’nın da ifade ettiğı üzere, Spinoza ve Deleuze-Guattari gibi düşünürlerin, duyguyu ve afekti bedenlerin karşılaşmasından doğan “*enerjetik bir boyut*” olarak tarif ettikleri yaklaşım ile yakınlık göstermektedir (Garcia, 2020, s. 24).

Afeksi anlamaya çalışırken, bu kavramın his ve duygu ile

karışabilme potansiyeli düşünüldüğünde, bu durumun müzik çalışmalarında tartışılmış ve hâlâ da tartışılmakta olan bir konu olduğu fark edilmiştir. Garcia kimi zaman bu üçünün birbirinin yerine kullanıldığını söyleyerek, farklarını açıklamak üzere bu karışıklığı çözecek bir yorum getirir. Ona göre afekt, bilinçte değil, bilinç dışında gerçekleşen bir yoğunluk deneyimi iken; his, bu duygusal yoğunlukları algılamayı ve adlandırmayı içerir; duygu ise hissin dışavurumu veya projeksiyonu olur. Yani, “*his, kişisel ve biyografik, duygu ise performatif ve toplumsal*” (Garcia, 2020, s. 25) iken, afekt kişisel ve öznel olmayan bir olgudur. Şöyle ki, afekt teorisine göre duygular, kültür tarafından düzenlenen ve açıklanan bir tür duygusal altyapıdan ortaya çıkmaktadır ve bireylerin duygusal deneyimi, duyular üzerinden gelişen ama kişisel olmayan, fizyolojik ve maddi olguların kültürel olarak düzenlenmiş bir birleşimdir. Garcia afekt, duyu ve duygu arasındaki bağlantıları ve nüansları anlamak üzere bir tartışmaya girer. Ona göre, duygu, bilincin nasıl hissettiğinin bilince çıkarılması, afekt ise duygusal etkinin hissedilen yoğunluğudur. Bu açıklamanın üzerine Garcia, etnomüzikolojinin, müziğin aktörleri üzerindeki afektif ve duygusal etkilerini açıklaması gerektiğini söyler (Garcia, 2020, s. 35). Sara Ahmed de kimi çalışmalarda sosyal yapı açıklanırken afektif ve duygusal boyutun ihmal edilmiş olmasını eleştirmektedir. Afekt çalışmalarında Sara Ahmed’in başucu kitabı niteliğindeki *Cultural Politics of Emotions* çalışmasını ve diğer makalelerini anlamak bir zorunluluk olarak araştırmacıların önünde durmaktadır. Bu çalışmada da müziğin afektif bir topluluk yaratmadaki etkisi ve müzik mekânlarının afektif tonalitesi tartışılacağından, duygulara kültürel bir olgu olarak yaklaşan Ahmed’in analizini anlamak önemlidir.

Ahmed çalışmasında duyguların psikolojikleştirilmesini eleştirerek, duyguları kültürel politikanın bir formu ve kültürel pratikler olarak değerlendirdiğini ifade eder (Ahmed, 2014, s. 12) ve tartışmasını Durkheim’in çok bilinen duygu sosyolojisine dayandırır. Durkheim’in henüz 1966 gibi erken bir tarihte yaptığı, insanların fikirlerinin ve eğilimlerinin kendilerinden kaynaklı olduğunu düşünmelerinin bir yanılsama olduğu yolundaki saptamasını takip ederek, duygu ve fikirlerin dışarıdan dayatılmakta olduğu gerçeğini hatırlatır. Yani, bu araştırma için

Ahmed'in duyguların ne bir bilinç meselesi olduğu ne de bireysel olduğu yolundaki iddiası önemlidir. Bu yaklaşım, EDM sahnesindeki kolektif müzikleme üzerinden düşünüldüğünde müzikal toplulukları bir arada tutan tutkalın tek tek bireylerin duyguları olmadığı, ortak duygu ve afektin dışsal bir kaynaktan geldiği ve aynı zamanda bireylerin birbirleri ile olan etkileşiminden kaynaklandığı anlaşılır olmaktadır.

Bütün bunlara dayanarak EDM etkinliklerinde katılımcılarının deneyimlediği uyumlanmanın bir afektif topluluk yarattığını iddia edebiliriz. Ahmed bu anlamda duyguları bir *afektif ekonomi* olarak da tanımlar. Buna göre, duygular, bedenlere, nesnelere ve işaretlere “yapışarak” onlara bağlanır. Ahmed'in bu analizi müzik üzerinden düşünülürse, kolektif müzikleme esnasında, müzik mekânlarındaki afektif yoğunluk sonucunda bir uyumlanma, özdeşleşme ve aidiyet duygusu gelişir (Ahmed, 2001, s. 11). Bir müzik mekânında bir araya gelen yabancılar ortak bir duygunun parçası olarak ve müziğe yüklenen afektif değer üzerinden bir topluluk algısı yaşarlar. Burada not düşülmesi gereken, sürekli olarak yeniden kurulan öz kimlikler ve dahil oldukları kolektif kimliklerle hareket eden bireylerin, bundan elli yıl önceki gibi bir kolektiviteye bağlılık sergilemeseler ve düzenli bir topluluk¹⁴ oluşturmaları da bir “*afektif bir hâle*”ye sahip oldukları gerçeğidir (Bennett, 1999, s. 606). Zira, kolektif ortamlarda bedenler arasında gerçekleşen afektif akış sayesinde afektif topluluk hali geçici olarak da olsa gerçekleşmektedir. Bennett'a göre bu topluluklar “...yerel, trans-lokal ve afektif düzeylerde” de oluşurlar (Bennett, 2015, s. 145).

Ahmed'in duyguların içsel değil, politik olarak dolaşıma girdiği ve kültürel olarak inşa edilen süreçler olduğu saptamasına benzer bir şekilde, Howes da çokluduyusallık (*polysensoriality*) üzerine yaptığı tartışmada duyguların kültürel inşasından bahseder. Howes'un çalışmasını önemli kılan, Batı düşüncesinde klasik bir yaklaşımla, duyular arasında bir hiyerarşi üretilmiş olduğunu söylemesidir. Tarihsel olarak *ocularcentric/göz-merkezli*

14 Hall'e göre alt kültürel topluluklar “somut, tanımlanabilir sosyal oluşumlar” oluşumlardır (Hall&Jefferson, 1975, s. 47). Bu özelliğin bugün çok da geçerli olmadığını ve alt kültürel toplulukların kesin bir şekilde belirli karakteristiklere sahip olmadığını söylenebilir.

bir kültür olan Batı’da görmenin baskın olduğunu ve öğrenme ve algılamada görmeye öncelik verildiğini, ama aslında başka bir kültürde işitme üzerinden o toplumu daha iyi açıklayıp anlayabileceğimizi söyler. Burada kısa bir parantezle Feld’in *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (2012) başlıklı etnografik çalışmasında sesi kültürel ve duygusal bir aracı olarak çalıştığını hatırlatmakta fayda var. Feld, Papua Yeni Gine’li Kaluli halkının törenlerindeki şarkılar ve genel olarak kuş sesleri üzerinden insan ilişkilerini ve anlam yaratma süreçlerini analiz ederken, “*duyguların vokalizasyon yoluyla ifade edilmesi*”ni ve belirli “*ses modelleri arasında kültürel olarak inşa edilmiş ilişkileri*” tartışır ve sesin bir afekt aracı (medium of affection) olduğunu iddia eder (Feld, 2012, s. 222-225). Feld’in çalışmasının bu araştırma için anlamı, sesin kültürel ve duygusal bir araç olduğunu gösteriyor olmasıdır. Zira, bu tezde de müzik üzerinden duygusal ve duyusal olarak kurulan bağlar tartışılmaktadır. Kaldığımız yerden devam edersek, Howes’a göre, duyulara dair anlayışımız, toplumsal normlar ve tarihsel bağlam tarafından kurulmakta ve farklı toplumlar duyuları farklı şekillerde algılamaktadır (Howes, 2011). Duyular arasında hiyerarşi olmadığını söylemesi ve duyuların arasında ayırım yapmamak gerektiğini vurgulayarak bir çokluduyusalıktan söz etmesi önemli olsa da, Ingold Howes’a referans vererek yaptığı eleştiride duyuların sadece kültürel olarak inşa edilmiş olduğu yaklaşımını indirgemeci bulur (2011). Ingold’a göre, doğrudan bedenlenmiş bir etkileşim temelinde algılara ve duygulara yaklaşmamız gerekir. O, algının sadece kültürel olarak tanımlanmasına ya da duyusal girdilere indirgenmesine karşı çıkarak duyusal deneyimin dinamik doğasını vurgular (Ingold, 2011). Bu çalışmada mekânların duyusal olarak kurulduğu tezi daha sonra tartışılacak olsa da Rodaway’ın de, Merleau-Ponty’ci fenomenolojik bir yaklaşımla ve Howes’a benzer bir çokluduyusalılık vurgusu yaparak bir yeri algılayışımızın karmaşık bir süreç sonunda gerçekleştiğini ve duyuların aynı anda ve birlikte çalıştığını iddia ettiği hatırlanmalıdır. Rodaway bir manzaranın sadece görme üzerinden değil, sesler ve kokularla da oluştuğunu, bir yerde olma hissi ve deneyiminin gerçekleşmesinin, tüm bu duyuların işe koşulmasıyla gerçekleştiğini söyler (Rodaway, 1994). Bu çalışmada da müzik

mekânlarının (ve genel olarak doğa gibi tasarlanmamış olanlar da dahil olmak üzere tüm mekân tiplerinin) o yere önceden kültürel ve sosyal olarak yüklenmiş anlamlar, anlık sesler sayesinde bir duygusal ve afektif doku kazandığı ve anlık duyu izlenimleri ile bir bütün halinde o yerle aidiyet geliştirildiği varsayılmaktadır.

Afekt teorisini müziğe uyarlayan Garcia ise afektle ilgili şöyle bir tanım yapar:

“...bir ilişki durumu ile güçlerin veya yoğunlukların geçişinin bir müdahalesi veya dışa vurumu...” (Gregg ve Seigworth’tan aktaran Garcia, 2020, s. 25).

Garcia’nın yaklaşımı afekt hem bir ilişki olarak hem de bedenler arasında, müzikleme ortamında rezonans aracılığıyla geçen bir şey olarak ele alır. Buna göre, müzik çalışmalarında afektin yeri, rezonans kavramı üzerinden anlaşılabilir olur. Yani, duygusal deneyim, afekt ve bedenle birlikte, rezonans üzerinden ve rezonans aracılığıyla algı, düşünce ve anlam oluşur (Garcia, 2020, s. 32). Spinoza’ya göre de afekt, bedenler arasındaki karşılaşmalardan doğar ve bedenler arasında bir afekt akışı gerçekleşir. Bu anlamda afekt, hem maddesel hem de ilişkiseldir; yani “bedensel ilişkiselliğin enerjetik boyutudur” (Garcia, 2020, s. 34).

Müzik çalışmaları literatüründe rezonans ve titreşim üzerinden tartışılan afekt, “*bedenler ve dünyalar arasında dolaşan, bazen onlara yapışan rezonanslar*” olarak tasvir edilir (Gregg ve Seigworth’tan ve Massumi’den aktaran Garcia, 2020, s. 32). Yani, rezonans aracılığıyla, algı ve duygu gibi zihinsel süreçler ve bedenin deneyiminin birliğinde afektler oluşur. Şöyle ki, bahsedilen süreçler sadece zihinde bağımsız olarak meydana gelmeyip (Ahmed’i hatırlarsak); bedeni de etkileyen duygu ve duygusal deneyimler aracılığıyla ve birbirinden etkilenecek şekilde şekillenirler. İşte rezonans tam da zihinsel süreçlerin ve fiziksel bedenin hisleri ve duygularının iç içe geçtiği yerin anlaşılmasına yardımcı olur. Görüşmecilerden Pelin’in -rezonans kelimesini kullanmasa da- bunu hissetmiş olduğu şu sözlerinden anlaşılır:

“16 yaşımda yurtdışında gitmiştim. Liseden arkadaşlarla İtalya Milano’da. Işıklardan başımın döndüğünü hatırlıyorum. İlk alkol deneyimlerimden biri olabilir. Ama içimde acayip enerji patlaması hissediyordum. Gecenin sabahında, kulak memelerim hâlâ titriyordu.”

Müziğin bedenlenmesi tartışılırken EDM sahnesi katılımcılarının kendilerini ifade ederken rezonanstan daha fazla kullandıkları *vibe* kelimesinin seçiliyor olması da önemlidir. Görüşmecilerden Berk bununla ilgili şöyle söylemektedir:

“Dinlerken içim içime sığmıyor beni yakalayan bir şey duyduysam. Ama DJ’lik yaparken gergin oluyorum genelde. Yine de ortamdaki vibe beni etkiliyor. Coşku sanırım bu duygu.”

Garcia, kendi içinde “*afektif bir ton*” barındıran *vibe*’ın ve sonik ortamda “*kolektif olarak deneyimlenen vibe*”ın kolektif anlamda bir yakınlık yaratma kapasitesine sahip olduğunu söyler (Garcia, 2020, s. 27). Garcia da Durkheim’in kolektif kutlamalardaki bir enerjiyi ifade etmek üzere kullandığı *kolektif efervesan*’ının ya da Turner’ın *spontane komünite*’sinin klabırların *vibe* olarak ifade ettiği titreşim (*vibration*) üzerinden çalışan afektif durum ve sesin bedenlenme deneyimi olduğu yorumunu yapar (Garcia, 2020, s. 28).

Antropolojinin ve sosyolojinin kavramlarını EDM sahnesine uyarlayarak konuyu tartışan güncel çalışmalar da hatırlanabilir. Juslin ve Sloboda *Handbook of Music and Emotion Theory, Research, Applications* çalışmalarında terminoloji bölümünden sonra, çok disiplinli perspektifleri tartışır. Juslin ve Sloboda’nın *Music and Emotion* kitabına da (2001) araştırmada yer yer başvurulmaktadır. Nörobilimsel yaklaşımlı makalelerden çok bu araştırma kapsamında antropoloji, sosyoloji ve müzikoloji perspektifinden duygu ve afekt kültürüne ve tarihine bakan makaleler de ele alınmaktadır. *Les Passions Ordinaires: Anthropologie des*

Émotions (2020) kitabında Breton, duyguları, kendiliğinden ve doğuştan gelen tepkilerden ziyade kültürel ve sosyal yapılar olarak analiz eder. Breton, duyguların toplumlar içinde nasıl ritüelleştirildiği ve organize edildiğini tartışarak, her toplumun duyguların nasıl ifade edilip anlaşıldığını belirleyen normlar ve kurallar bütününden oluşan kendine özgü bir afektif kültüre/tona sahip olduğunu söyler. Breton'un *Anthropologie des Émotions*'u ve Spinoza'nın *Ethica*'sı araştırma için doğrudan bir kaynak işlevi görmese de araştırmada afekt ve duygu konusuna yaklaşımıyla bir perspektif ve bakış açısı sağlaması anlamında önemlidir. Gendron-Blais'in *Music, Desire and Affective Community Organizing for Repair* (2019) makalesi, Koivunen ve Paasonen'in *Affective Encounters*'i (2001), Garcia'nın *Feeling the Vibe: Sound, Vibration, and Affective Attunement in Electronic Dance Music Scenes* (2020) ve Pink'in *Doing Sensory Ethnography*'si (2009) de araştırma boyunca yer yer başvurulan çalışmalar arasındadır.

2.4 Yer'i Çerçeveleme

Latince *spatium* kelimesinden gelen *space/espace*, kelime anlamı itibariyle fiziksel bir alana karşılık gelmektedir. Başlangıçta sosyal bilimlerde fiziksel ve coğrafi uzantılarıyla tartışılan mekân, insan eylemlerinin bir fonu olarak değerlendirilmiştir. Mekânın kent çalışmaları üzerinden yaygın bir şekilde sosyolojinin alanına girdiği *Chicago School of Sociology*'nin ve Simmel'in kurduğu teorik çerçeve, ilgili tartışmalarda bugün temel eksen olma özelliklerini korumaktadır. 1920 ve 1930'larda *Chicago School of Sociology*'nin kültürlerin oluşumunda mekânsal yapıların ve düzenlemelerin belirleyici rolünü tartışması, kent etnografisi ve genel olarak sosyal bilimler için önemli bir yenilik getirmiştir. Bu tarihe kadar özellikle Alman sosyal coğrafyacıları, fiziksel mekânın toplumsallığı belirleyen temel güç olduğunu iddia etmişlerdir. Bunun dışında ise, genel olarak mekânı bir “boş kap” olarak görmek ya da mekânı sosyal ilişki ve süreçlerde hiç değerlendirmeye almamak yaygın bir durum olagelmiştir. Berger, sosyal bilimlerde genel olarak “mekâna körleşme” gibi bir eğilim

olduğunu ancak bunun öneminin nihayetinde kabul edildiğini belirtir ve alanda hâlâ iki tür yaklaşımın baskın olduğunu ifade eder. Bunun bir tarafında, mekâna mutlakçı bir yaklaşım benimseyenler bulunmaktadır ki bu araştırmacılar mekânın toplum için önemini kabul etseler de onu toplumun kurucu bir bileşeni olarak görmez; mekânı, yalnızca sosyal yaşamın geliştiği tarafsız bir arka plan olarak değerlendirirler. Ancak, diğer yanda gelişen ilişkisel yaklaşıma göre, mekân sosyal olarak inşa edilir ve insan eylemleri, deneyimleri ve algıları tarafından şekillendirilirken; aynı zamanda mekânın kendisi de kullanıcılarını şekillendirir (Berger, 2022, s. 126). Bu araştırmanın da doğru bulduğu bu güncel yaklaşıma göre, mekânlar sosyal pratikler tarafından üretilen sosyal alanlar olarak değerlendirilmektedir .

Berger'in de belirttiği üzere Simmel, mekânın sosyal ilişkileri ne yolla şekillendirdiğini analiz ederken, sosyal ilişkilerin bir mekân içinde nasıl tezahür ettiğine odaklanır (Berger, 2022, s. 130). 1960'lara gelindiğinde, Bourdieu ve Foucault gibi akademisyenler mekân tartışmasını hem kendi teorik modellerine hem de daha geniş anlamda sosyal bilimlere dâhil ederek, mekânsallığı sosyal süreçlerin temel bir boyutu olarak ele alırlar. 1990'larda ise, sosyal bilimlerde ağırlıklı bir damar olan kültürel sosyoloji okulu altında çalışan kent etnografları, kentin kullanıcılarının kentsel alanlarda mekânları hangi yollarla inşa ettiklerini ve kullanıcıların mekânla girdikleri etkileşimleri analiz etmiştir.

Bu araştırmanın bakış açısına göre, deneyimin beden-zihin-çevre üçlüsünün karşılıklı ilişkisine dayandığı kabul edilmektedir. Simmel de fiziksel çevrenin insanların sosyal etkileşimlerinin ve duysal deneyimlerinin alanı olarak analiz edilmesi gerektiğini belirtir. Simmel ve *Chicago School of Sociology* teorisyenleri, mekânı güç ilişkileri ve sınıf mücadeleleri üzerinden anlamaktan çok; sosyal mekânın belirli zamansal ve mekânsal bağlamlar içinde, bireylerin sosyal etkileşimlerinden ve deneyimlerinden ortaya çıkan bir olgu olarak anlaşılması gerektiğini belirtmektedirler (Simmel, 2009, s. 545). Onlara göre, diğer faktörlerin rolü olsa da, mekânın üretilmesi, bireyler arasındaki sosyal etkileşimler

üzerinden gerçekleşmektedir. Yani, mekânın oluşumu, bu anlamda bireylerin deneyimlerinin de bir parçasıdır. Aynı zamanda, Simmel, mekânsal niteliklerin daha büyük ölçekte, toplumların yapılandırılmasını nasıl etkilediğini ve sosyal ilişkileri nasıl şekillendirdiğini de açıklamaya çalışır. Simmel'in sosyal mekâna yaklaşımı, Bourdieu gibi sınıfsal kökenlere vurgu yapan teorisyenlerin yaklaşımından uzaktır. Simmel, sosyal mekânı öncelikle geometrik ve fiziksel bir biçim olarak görür ve sonradan, öncelik verdiği sosyal etkileşimleri bu geometrik biçimin içinde analiz eder. Yani, bireylerin etkileşimi ve deneyiminden bir analiz yapsa da, öncelikle bu bireyleri bir zamanmekânsal bağlama yerleştirerek işe başlar. Konuya geometrik bir çerçeve oluşturarak yaklaşan Simmel, mekândaki etkileşimleri analiz ederken içerisi, dışarı, mesafe ve sınır gibi kavramlara da başvurur. Bireyler veya gruplar, “içeri”yi “dışarı”dan ayıran “sınır”lar tanımladığında, mekânın sosyolojik bir anlam kazandığını öne sürer:

“Sınır, sosyolojik etkileri olan mekânsal bir olgu değil, mekânsal olarak şekillenen sosyolojik bir gerçektir” (Simmel, 2009, s. 551).

Simmel'in analizi, etkileşimlerin belirgin bir şekilde tanımlanmış olan alanlar içinde gerçekleştiği kentsel ortamlarda özellikle belirgin olmaktadır. Berger; Simmel'in, Kant'ın teorisini takip ederek bu tartışmaya algıyı da eklediğini söyler; yani buna göre, Simmel biçimsel sosyolojik teoriyi Kantçı fikirlerle¹⁵ sentezlemekte ve Kant'ın mekân konusundaki yaklaşımını yeniden formüle ederek mekânın özerk bir gerçeklik değil, algıların farklı bir organizasyonu olduğunu savunmaktadır (Berger, 2022, s. 126). Simmel, insanların belirli mekânsal sınırlar içinde kendi anlık mekânlarını oluşturduklarını yazar. Başka bir deyişle, insanlar bu mekânları kendi etkinlikleriyle doldururlar (Simmel, 2009, s. 545). Bu araştırmada da müzikal toplulukların anlık olarak kişilerin eylemlerine bağlı bir şekilde oluştuğu iddia edildiği gibi; mekânların da kişilerin eylemleri ve deneyimleri ile anlık bir şekilde oluştuğu -Simmel'in modeline de dayandırılarak- savunulmaktadır. Simmel'in sınır tarifinden devam edelim, buna göre sınırlar arasındaki boş mekânlar, *nötr* mekânlardır ve boş

15 Kant mekânı bir arada olma olasılığı üzerinden, yani oldukça sosyolojik bir yerden tanımlar.

oluşlarıyla aslında farklı grupların etkileşimine olanak tanırırlar. Yani, denilebilir ki, içerisi ve dışarıları arasında kalan bu sınırlar farklı kimliklerin ve toplulukların deneyimiyle sürekli olarak farklılaşacak ve yeniden üretilme potansiyeline sahip olacaklardır. İçerisinin ve dışarısının arasında kalan nötr yerlerin yanı sıra, iç mekânlar ve dış mekânlar da doğal olarak farklı karşılaşmalara sahne oluşlarıyla, farklı sosyal etkileşimlerin aracısındırlar. Simmel'in sosyal mekânların bireylerin etkileşimi ve pratikleri ile oluştuğu tezi bu araştırmanın da konusu olan bir örnek üzerinden anlamaya çalışılırsa; bir ormanda izinsiz olarak düzenlenen bir rave partisi, normalde tasarlanmamış bir fiziksel mekânı, anlık olarak başka bir sosyal mekâna dönüştürmektedir. Herhangi bir deniz kenarında ya da ormanda düzenlenen bir elektronik müzik festivali de, izinli olsun olmasın, en başta yeni bir mekân üretmekte ve o alana yeni bir sosyal mekân kimliği kazandırmaktadır.

Simmel'in yaklaşımı, insanların arasındaki etkileşimi ve ilişkiselliği vurguladığı için zamanında ve hatta günümüzde sosyolojik anlamda önemli olsa da fiziksel mekânın belirleyiciliğini veya sosyal yapısal mekânları içeren Bourdieu'nun alanını (*field*) ve mekânları belirleyen güç ilişkilerini göz ardı ettiği için bir eksiklikle maluldür. Bourdieu alanı, güç ilişkilerinin, sınıf ilişkilerinin ve konumlarının bir ürünü olarak tamamen sosyolojik bir yaklaşımla ele alır. Yine de Simmel'in sosyal mekânların (doğal olarak fiziksel alanları da kapsayan) dinamik olduğu, zamanla değişeceği ve sona ereceği ifadesi, mekânın etkileşim yoluyla dönüştürüldüğü iddiasını içerir. Simmel, mekânın hem nesnel hem de öznel yönlerini bir araya getirerek, mekânın sosyal olarak inşa edildiğini ve bunun da sosyal etkileşimleri etkilediğini vurgulaması ile önemli bir saptama yapsa da iktidar boyutunu göz ardı etmesiyle bir eksiklik de bırakmıştır. Bu eksik Lefebvre'in çalışması ile tamamlanacaktır. Konuyla ilgili tartışma bu nedenle Lefebvre'in teorisine referansla gerçekleştirilmelidir. Lefebvre'e kadar mekânın çoklu modalitelerini onun kadar ayrıntılı ve tanımlayıcı bir şekilde analiz eden bütünsel bir model bulunmamaktadır. Lefebvre aracılığıyla mekân konusunu ayrıntılı bir şekilde anlamaya başlamadan önce, Goffman'ın 1971 yılında yayımlanan *Relations in Public* adlı kitabının

konuya oldukça ilginç bir ek yaptığı söylenebilir. Goffman, beden ve sosyal etkileşimlerle bağlantılı mekânsal düzenlemeleri analiz ederken, sosyal etkileşimler içinde toprak sahipliğini de inceler ve bölge (*territory*) terimini işe sokar. Ona göre, bireyler sabit, durumsal ve özsel gibi farklı bölge türlerini üretir ve korurlar. Bu çalışmasında Goffman hukuken tanımlanmış ve sınırlanmış bölgeler, kullanımının geçici olarak değiştiği kamu bölgeleri ve kişisel bölgeler arasında bir ayrım yapar. Toplumsal mekânların kişiler arası etkileşim dinamiklerine bağımlılığına yaptığı vurgu ve sınırlara odaklanması onun teorisini Simmel'in yaklaşımına benzer kılan noktalardır. Goffman'ın farklı mekân tarifleri yaptığı yaklaşım kısmen Lefebvre'in “mekânsal üçlü” kavramsallaştırmasını hatırlatır. Bu araştırma için Lefebvre'in *mekânsal üçlü* modelini detaylandığı *The Production of Space* (1974) çalışması, EDM mekânlarının anlaşılmasında bir başucu kitabı niteliğindedir. Bunun yanında Lefebvre'in *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (1980'ler), Harvey'nin *Explanation in Geography* (1969) kitapları da bu araştırmada zaruri olarak incelenmektedir. Mekânsal konseptlerin nasıl doğduğu ile analizine başlayan Harvey'nin, mekân algısının öncelikle görsel ve dokunsal bir deneyim olduğuna vurgu yapması önemlidir. Harvey, mekânsal kavramların ve algının kültürel bağlama bağlı bir şekilde oluştuğunu ve buna göre farklılaştığını, bireyin bir mekândaki davranışının da bu kişinin fiziksel ve kültürel deneyimine göre değiştiğini söyler (Harvey, 1969, s. 192-194). Mekânsal kavramların bağlama göre değiştiği varsayıldığında, bu kavramların ve algıların statik değil dinamik olduğu kabul edilmiş olur. Mekân felsefesi ile analizini genişleten Harvey, sonradan gelen mekânsal konseptlerin kuruluşunda oldukça önemli olduğu için (sonradan Öklitçi olmayan geometrinin keşfiyle gözden düşürülse de), Kant'ın, mekânı “boş bir kap”, bir “soyut bir referans çerçevesi” olarak gören yaklaşımını eleştirir. Harvey, Kant'ın başlangıçta mekânı bir maddeler arasındaki bir ilişkiler sistemi olarak gördüğünü, ancak sonradan Kantçı aşkınsal idealizmle mekâna bir “kavramsal kurgu” olarak yaklaştığını söyler. Harvey, Popper'ın da (tıpkı Kant gibi) mekânı bir şey olarak görmeyip, sadece şeyler için bir çerçeve sunduğunu söylediğini aktarır (Harvey, 1969, s. 207-208). Benzer bir şekilde beden ve mekânın ilişkisini çalışan kültürel coğrafyacılar da bedenin kültürel anlamını vurguladıkları

kadar, bedenin maddeselliğini ve biyolojik ve nörolojik yanlarını da analiz ederler (Duffy ve diğerleri, 2010, s. 18).

Tüm bu mekân tartışmalarının bu tezi ilgilendiren kısmı, müziğin mekânsallaşması üzerinden birey ve toplulukların yaşantılarının anlaşılması gereğidir. Bununla ilgili çok geniş bir güncel literatürden yalnızca bu araştırma sorusuna doğrudan bağlantı kurduğumuz küçük bir seçki teze dahil edilmektedir. Bu araştırmanın konusu olan EDMS/K'nin en önemli unsurlarından birini oluşturan gece kulüpleri, müzik üzerinden kolektif karşılaşmaların gerçekleştiği yerler olarak, ritüel geçişlerin ve kimliklenmenin gerçekleştirilmesi ve müziğin bedenlendiği sonik bir çevre olması anlamında tartışmaya dâhil edilmektedir. Bu bağlamda, Edward Casey'nin mekâna yönelik fenomenolojik yaklaşımı da literatürdeki önemi ve titiz analizi ve kavramsal ayrıştırmaları nedeniyle ele alınmaktadır. Casey'nin *Getting Back Into Place* (1993) ve *The Fate of Place: A Philosophical History* (1997) çalışmaları Lefebvre ile birlikte mekân, yer ve bu çerçevede bedeni analiz edişi açısından bu araştırma için önemlidir. Zira Casey, *The Fate of Place*'te yer ve mekân arasındaki ayrımı mercek altına yatırır. Yer'in kaderinin Batılı felsefe geleneğinde yüzyıllardır mekân karşısında ihmal edilmek olduğunu vurgulayan Casey, yer'i bir "süreç" içindeki bir "olay" olarak ele alır. Mekân ve yer arasındaki ayrımı tartışan Casey, fenomenolojik/antropolojik yaklaşımın (Geertz'ı refere ederek) "ya yer fikri, mekânı öncelliyorsa?" sorusuna imkan verdiğini söyler ve "Yer'in mekândan sonra gelen, hatta mekândan yapılmış bir şey" olarak görülmesini eleştirir (Casey, 1996, s. 14). Yani ona göre, mekân, yer'i belirlemez ve yer'in önemini azaltmaz.

Fenomenolojik mekân açıklamasında, yer konusundaki esas nokta algının rolüdür. Kant'ta da algı, duyular/duyumlar aracılığıyla oluşur ve çalışır. Husserl ve Merleau-Ponty'de de algı önceliklidir, ama algı sadece bir başlangıç noktası sağlar. Zaten zorunlu olarak hep bir yerlerde bulunuruz. Algının birincil düzeydeki tutarlılığı, duyusal verilerin ötesinde, bulunduğumuz yerin derinliği ve ufukları tarafından sağlanır. Yani duyum da mekân da en başından beri aynı anda devrededir, bunu anlamak çok

önemlidir. Zira, bu demektir ki Kant'ın saydığı gibi bir sıralamadan bahsedemeyiz. Şöyle ki, bir *yer*'de zorunlu olarak bulunur ve bulunduğumuz anda o *yer*'in bilgisi ve algısına sahip oluruz. Casey yerel olarak yaşadığımızı ve içinde bulunduğumuz *yer*'i bilebildiğimizi söyler (Casey, 1996, s. 18). Casey'nin bu ifadesi, Merleau-Ponty'nin bir *yer*'i en öncelikli olarak bedenin içinde bulunduğu *yer* olarak tanımladığını hatırlatır.

Casey, *yer*'in dinamik doğasının; duyuşsal algıyı, sosyal yapıları ve kültürel pratikleri buluşturan insan deneyiminin en temel unsuru olarak gördüğünü özellikle vurgular. Bedenin *yer-yapımı*'ndaki¹⁶ önemini tartışırken; *yer*'in de algılar ve anlam yaratma üzerindeki rolünü vurgular. Ona göre kültürel deneyimler algının altyapılarına da sızar. Bu anlamda algının önceliği bedenin önceliğidir aslında, bedenin de kültürel ve sosyal süreçlerin bir yarattığı olduğu hatırlanırsa, algının *tabula rasa* bir şey olmadığını anlaşılr.

“Ancak algı, oluşturulduğu kadar kurucu olmaya devam eder”
(Casey, 1996, s. 19).

Bir yeri algılama süreci duyuşsal olarak gerçekleşir. Ama insanlar bu *yer*'in etkilerine pasif bir şekilde maruz kalmak zorunda değildir, yani Casey'ye göre, *yer*'in içinde bulunuyor olmak, oraya mahkum olmak, oranın varolan kurallarını kabul etmek anlamına gelmemektedir (Casey, 1996, s. 19). Casey'nin bu ifadesi de anlamın ve algının dahi bireyin varlığı ve deneyimi üzerinden değiştirilebileceğidir. Yani, Casey'nin tüm bunlardan vardığı sonuç, algı (dolayısıyla duyumsama) ve *yer* ilişkisinin derin ve diyalektik olduğu ve asla son bulmayan bir tekrarlar birbirini dönüştüreceğidir.

16 Ses üzerinden place-making ile ilgili literatürde önemli bir yeri olan Feld'in çalışmasına ve akustemolojiye bu araştırmada yer vermedimi belirtmeden geçemeyeceğim. Feld'in 2003 yılında yazdığı *A Rainforest Acoustemology* eserinde yer-yapmanın akustik ve eko-akustik yollarını tartıştığı akustemolojiyi, yani işitsel olarak bilme olarak basitleştirebileceğimiz kavramsallaştırmayı (ki Feld'in bu kavramsallaştırması sound/ses çalışmaları alanında oldukça önemlidir), bu araştırmanın bir yüksek lisans tezi olmasından kaynaklanan sınırlarından ve hacminden dolayı konu dışı bırakmam gerekti.

De Certau da Lefebvre ve diğ erleri gibi, bir fiziksel aktiviteyi bir mek anda gerçekleştirmenin o şeyi fiziksel aktivite olmaktan çıkarıp deneyime dönüştürdüğünü ve sosyal mek anın ve toplulukların böyle oluştuğ nu vurgulamaktadır. Casey de sosyal mek anın ve yerin deneyimle kurulduğ nu kastederek yer’in sabit bir şey olmadığını söyleyerek (Casey, 1997, s. 286)  zc  yaklaşımlardan kendisini ayırır. *Yer*’in deneyimler ve etkileşimlerle dolu dinamik bir sürecin parçası olduğ nu söyleyen Casey’ye göre bir *yer*’in bir ülke ya da ev haline, yani bir mek  haline gelme süreci bir “*yeniden üretim*”dir. Yani, yeniden üretim sürecinde sosyal eylemlilikler ve yapıların da dönüşümü yaşanır. Böyle bakıldığında bir mek anın yeniden üretimi de önce bireyle gerçekleşir. Yani bu nedenle de bir olay, bir sürec  e kültürel bir üründür hem *yer*, hem de mek  (Casey, 1996, s. 14-15). Casey, bu yaklaşımıyla Lefebvre’e oldukça yakın bir analiz yapmış olur. Sonuç olarak, Casey, bir “*aile*” dediğ  ve *yer*’e taze bir yüz verdiklerini söylediğı - burada hepsini sayamayacağımız- Bachelard, Braudel, Foucault, Deleuze and Guattari, Derrida, Lefebvre, Irigaray, Benjamin, Arendt- sayısız teorisyene başvurur. Casey’nin çalışması, bu araştırmada yapılan mek  ve *yer*’le ilgili tartışmalar için bir teorik temel sunması anlamında önemlidir. Bu araştırma için Lefebvre’in ve de Certeau’nun modellerinden çıkarılacak en önemli sonuç, *yer*’in ve mek anın katı bir şey olmadığı, bedenle ve etkileşim ve deneyimle sürekli olarak kurulan bir olay, bir ürün ve dinamik bir sürec olduğudur. Araştırma EDM mek anları ve aktörlerini bu teorik temel üzerinden değ rlendirilmektedir.

Ayrıca, mek  başlığında Ingold’un *The perception of the Environment*’ı (2002), Schelvis’in *4DSOUND: A New Technology?* (2020), Saccomano’nun *Musical Sound and Spatial Perception: How Music Structures Our Sense of Space* (2020)  alışmaları da araştırmada başvurulan kaynaklar arasındadır.

BÖLÜM 3 ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ SAHNESİ/KÜLTÜRÜ

3.1 Dipten Gelen Dalga ya da Tersine Devrim: Raving'in Doğuşu

“Tekno müziğin tarihi, nihayetinde, başlangıçta bu amaç için yapılmamış makinelerin yanlış kullanımlarının bir serisidir.”

Laurent Garnier, 2009

Öncelikle, elektronik müzik tarihini teknik ve olgusal yanlarıyla anlatmanın bu araştırmanın konusu dışında tutulduğunu belirtmek önemlidir. Çünkü bunun, yapılan tartışma için doğrudan bir katkısı olmayacak ve böyle bir yaklaşım, tezde önceki araştırmalarda sıralanan olguların tekrarı içinde temel eksenin kaybolmasına neden olacaktır. Ancak, konumuz olan EDM'nin nasıl sahne bulduğu ve yarattığı kültürü tarihsel bir perspektifle değerlendirmek gerekmektedir. Zira, elektronik müziğin avangardlarından Garnier'nin görece eleştirel bir yaklaşım sergilerken, yarattığı kültürü ve pratiklerini diğer bileşenlerle birlikte değerlendirme gerekliliğine yaptığı vurgu *“Bu sadece müzik değil, bu tekno”* ifadesinden anlaşılabilir (Coste, Fossier ve Mondémé, 2009).

Elektronik müziğin doğuşu, 20. yüzyıl başında ilk elektronik müzik aletlerinin icadı ve kayıtlı seslerin manipüle edilmesi ile yapılan denemelere kadar uzanabilir. Bu denemelerin akla gelmesinde ve yapılabiliyor olmasındaki en önemli rol, bilgisayar teknolojisinin gelişimidir:

“...yeni bilgisayar yazılımları, akustik, organik ve elektronik olarak üretilen seslerin müziğe katmanlanmasına ve sonsuz şekilde örneklenmesine, oluşturulmasına ve manipüle edilmesine olanak tanımaktadır” (Redfield ve diğerleri, 2017, s. 53).

İlk denemelerden sonra bu müziğe bir isim verilmesi gerektiğinde Fransa'da, analog enstrümanlarla ve elektronik cihazlarla yapılan ve bir banda kaydedilen müzik parçaları, *musique concrète* (somut müzik) olarak

anılırken, Almanya’da *elektronische musik*, ABD’de *tape music* ve İngiltere’de *electrophonic music*, *computer music* ya da *live/electronic music* olarak isimlendirilir (Mimaroglu, 1987, s. 192). Elektronik müzik, 1950’lerde sentisayzır kullanımı ve 1960’larda akustik ve elektrikli enstrümanların birleştirilmesiyle evrim geçirir. 1970’lerde, diskoların popüler dans alanları olarak yaygınlaşması ve disko müziği, EDM’nin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Amerika’da doğan *house* müzik tüm dünyaya ihraç edildiğinde rave partileri diskoların yerini alacak, İngiltere’de 1980’lerde yaygınlaşmış olan büyük diskolar kulüplere dönüşecektir. Chicago’da ilk örnekleri görülen *house* ve Detroit’te ilk örnekleri görülen tekno, daha sonra alt dallara ayrılarak tüm dünyada rave partileri halinde yeni bir kültür olarak yaygınlaşır. Neredeyse tamamı 4/4 vuruşlara ve 120 veya daha fazla BPM’e ve davul örüntülerine dayanan *house* janrına ve minimalist özellikleri de bulunan teknoloya dayanan elektronik dans müziği; *tekno*, *house*, *deep house*, *dub*, *dubstep*, *trans*, *d&b/drum’n bass*, *chill out*, *ambient*, vb. elektronik müziğin sayısız janrını kapsayacak şekilde alt dallara ayrılarak yaygınlaşır. Rietveld de tarihsel olarak bu geçiş döneminde çalınan müziği disko kültürü ile bağlantılı bir şekilde, “*post-disko parti müziği*” ve “*elektronik folk müzik*” olarak tanımlar (Rietveld, 2003, s. 152). Elektronik müziğin sektörde yarattığı asıl devrim ise müzik prodüktörlüğünün yapısını değiştirmesi, producer DJ’lerin doğmasına yol açmasıdır. Douglas Rushkoff bu olguya şu şekilde değinir:¹⁷

“İnternet otorite illüzyonunu yok etme eğilimindeyken, elektronik müzik de müzik sahnesinden kişilik kültürünü kaldırır ve bu durum, pazarlamacılar için bir kâbus haline gelir. Ancak iş adamları korktuğunda, muhtemelen olumlu bir şeyler oluyor demektir. Elektronik müzik, orijinal internet topluluğunun temel değerlerini somutlaştırır ve artırır: patron yoktur, herkes katılabilir ve dünyanın dört bir yanından gelen katkılar ne kadar fazla olursa o

¹⁷ Douglas Rushkoff’un 1990’larda *acid house* kültürüne hızlı bir cevap olarak yazdığı kurmaca kitabı *Ecstasy Club*, hem bir depoyu (*warehouse*) bir gece kulübüne çevirmek üzere bir araya gelen bir topluluğun hikâyesini anlatmasıyla hem de EDM’ye yüklenen ruhani ve dönüştürücü boyutu tartışmasıyla önemlidir.

kadar iyidir” (Rushkoff, 1998).¹⁸

3.2 Güncel EDMS/K: Bir Yeraltı Kültürü ve Avangard Kültürden *Déclassé*

bir Eğlence/Haz Kültürüne: Raving'den Klabing'e

İlk örnekleri ABD’de depolarda (*warehouse*)¹⁹ ve garajlarda düzenlenen *house* ve tekno partileri, İngiltere’ye ihraç edildiğinde rave partilerine dönüşür. Ekonomik anlamda neo-liberalizmin zirvesinin yaşandığı bir döneme denk gelen rave partileri, Thatcher’ın kent merkezleri ile ilgili rant politikaları nedeniyle kentsel çevrenin çeperlerine kaydırıldığında, “*post-endüstriyel*” kentte metruk sanayi alanlarında kendine yer bulur (Redhead, 1990, s. 5). Büyük ve terk edilmiş endüstriyel alanlarda gerçekleşen bu partilerin izinsiz olması bunu bir karşı kültür pratiği kılmıştır. Rave’in kolektif dans partileri olduğu, sahnesiyle disko kültürünün devamı olduğu gerçeği bir yana, ilk doğduğu yıllarda Mayıs 68, sitüasyonist hareket ve sistem karşıtı gençlik hareketleri ile ortaklıklarının daha fazla olduğu açıktır. Zira, Rave kültürünün mottosunun PLUR (“*peace, love, unity, respect*”) oluşu da bu kültürün sistem karşıtı hareketlerden etkilendiğini göstermektedir. Rave’in kelime anlamının kontrolsüz, heyecanlı ve öfkeli bir şekilde konuşmak ve coşkulu davranış olduğu hatırlanırsa, bu kurlsız ve izinsiz hareketin içinde bir sistem karşıtlığı barındırdığı aşikardır. Öfkesi ve hedonistik doğası nedeniyle rave kültürü hegemonya tarafından önce kriminalize edilecek, daha sonra da sembollerıyla, nesneleriyle metalaştırılacaktır. Bu süreç kapitalizmin ve medyanın metalaştırma, çerçeveleme ve damgalama (*stigmatization*) süreçleri sonunda gerçekleşmiştir. Ayrıca, medyanın bir kültürün ya da alt kültürün temsilini ve algısını manipüle edip yeniden çerçeveleme süreci bu araştırmanın odak noktasında bulunmasa da tarihte ilk defa bir müzik türünün ve bu türün dinleyicilerinin kanun nezdinde kriminalize edilmiş olması, bahsedilmeyi hak eden önemli bir olgudur. İngiltere’de 1994’te yayımlanan ilgili kanunda müziğin türü şöyle tanımlanır:

¹⁸ <https://archive.rushkoff.com/articles/0867-electronica.html>, son erişim 23 Ekim 2024.

¹⁹ *House* müzik, bu yeni tür üzerinden gerçekleştirilen ilk müzik buluşmalarının *warehouse*’larda gerçekleştirilmesinden dolayı bu şekilde anılmıştır.

“...tamamen veya çoğunlukla tekrarlayan ritimlerin ardışık olarak yayıldığı sesler...” (Aktaran Redhead, 1997, s. x., x1).

Redhead (1997) İngiltere’de altkültürlerin kulüp kültürlerine dönüştüğü dönemi ele aldığı ve müzik arşivleri, videolar, kuşlamalar, fanzinler gibi birincil kaynaklara ve bireysel görüşmelere dayandığı çalışmasında, İngiltere rave partilerini alt kültürleri domine eden bir kulüp kültürü olarak değerlendirir. Kendisini bir fan ve eleştirmen olarak tanımlayan ve katılımcı gözlemci olarak İngiltere’de rave’in doğuşuna tanıklık eden Reynolds (1998), rave’in o dönemde korsan radyolar, ücretsiz ve gerilla partileriyle kanun dışı bir yanı olduğunu vurgular. Reynolds’a göre, bu illegal boyutun haricinde rave, kendiliği bir toplulukta kaybetmek ve “birlik ve kolektif direnç” kazanmak anlamına da gelir. Reynolds’ın rave’leri “normallikten kopma” ve “sıradan dünyanın” zıttı olarak değerlendirme yaklaşımı bugün bir ölçüde geçerliliğini korumaktaysa da aslında bu durum alkol ve uyuşturucu kullanımından kaynaklı olarak ve metropol hayatının monotonluğundan kaçmak üzere sığınılan bir eğlence diyarı olarak görülmesinden kaynaklanıyor olabilir. Yoksa, EDM sahnesi, Reynolds’ın dediği gibi bir “paralel evren” olma özelliğini çoktan yitirmiştir. Analizini *house* müzik üzerinden yapan Reynolds, kendini kaybederken kendini ifade etmenin de gerçekleştiğini, bunun hem kontrolü kaybetme hem de yeni bir kimlik kazanma olduğunu söyler (Reynolds, 1998, s. 22).

Acid house’un doğduğu 1988-89 yıllarında ve 1988 *Love-and-Unity* yazı sırasında düzenlenen yasa dışı depo partileri için kullanılan “RIP” ifadesi, yaygın kullanımıyla taziye ve başsağlığı mesajlarındaki “rest in peace” (*huzur içinde uyusun*) ifadesinin “Oluş Halindeki Devrim” (*Revolution in Progress*) anlamına gelecek şekilde oynanmış halidir. Bu dönemde, hâlâ bir karşı kültür olarak tanımlanabilen EDMS/K, punk, rock vb. tüm diğer alt kültürel ayrımları yok ederek baskın bir gençlik kültürü haline gelmeye başlar. Thornton ise *kulüp kültürlerinin* bir terim olarak adını 1995 yılında koyar (Thornton, 1995). Redhead’a göre, o dönemde muhafazakârlar kulüp kültürlerini demoralize edici, anti-stilistik ve hedonist

kültürler olarak görürken; muhalif kesim kulüp kültürüne postmodern ve anlamsız bir kültür olarak yaklaşır. Sullivan da, rave'in ve trans müziğin baskın kültürel normlara karşı bir direnişi temsil ettiğini söyler. Sullivan'ın rave'i direniş olarak değerlendirmesinin 2001 yılında olduğu düşünülürse, rave'in post-rave'den önceki karşı kültürel yanını hâlâ barındırmakta olduğu varsayılabilir. Sullivan, rave partilerinde kolektif olarak dans etmenin dinsel ve ritüelistik bir yanı olduğunu ve bu partilerde ritüel, performans ve sanat arasındaki sınırların bulanıklaştığını yazar. Ona göre yine de rave'lerin sanat yanından çok ritüelistik yanı baskındır (Sullivan, 2001, s. 374). Sullivan'ın bu saptaması, EDM kültürünü ve sahnesini deneyim antropolojisinin kavramlarıyla tartışacak olan bu tez için de önemlidir. Tıpkı Sullivan gibi, Fogarty de dansın direnişle ne şekilde ilişkilendirildiğini ve sosyal ve kültürel kimliği ifade alanı olarak nasıl bir rolü olduğunu analiz eder (Fogarty, 2015). Reynolds kulüp kültürlerinin bir direniş olarak değerlendirilebilecek idealist yanları olduğu kadar, bir çıkmazın içinde olduklarını da söyler. Kulüp kültürünün henüz yeni doğduğu 1998'de bile bu çıkışsızlığın dile getirilmiş olması ilginçtir. Reynolds'a göre, bu hareketin nihilistik hedonizmi onu teslimiyetçi kılmaktadır. Reynolds'un kulüp kültürleri ile ilgili ifadesi, bu kültürler hakkında kesin bir yargıya varmadığını ve konuya dair bir sorgulamanın devam ettiğini gösterir:

“...zen benzeri paradokslarla doludur. Hem direnişin hem de boyun eğişin müziğidir, ütopyacı idealizm ile nihilist hedonizm arasındadır. Hem kaçış yolu hem de çıkmaz sokaktır, orgazmotron ve panoptikon, mekân ve kafestir” (Reynolds: 1998, s. 343).

Bütün sistem karşıtı alt kültürlerin bir şekilde kültürel hegemonya ve piyasa tarafından evcilleştirilmeye ya da daha da marjinalize edilmeye çalışıldığı bilinen bir gerçektir. Aynı süreç kulüp kültürleri için de geçerlidir. Redhead, alt kültürlerin, gerçekten “sokak”tan geldikleri halde, sonradan piyasa tarafından içerilmiş olduğunu söyler (Redhead, 1997, s. 103). Alt kültür teorileri günümüzde bir dereceye kadar demode olmuşsa da, kulüp kültürleri ile ilgili olarak hâlâ açıklayıcıdır. Çünkü ticarileşme süreci her zaman işlerlikte olsa da, bu sürecin alt kültürleri ve alt kültürel toplulukları

tamamen kapsadığı ve değiştirdiği söylenemez.

Rave, doğuşundan bu yana ekonomik getirisi nedeniyle de piyasayı en çok ilgilendiren alt kültür olmuştur. On binlerce insanın izinsiz ve ücretsiz bir şekilde partilemek üzere bir araya gelmesi, bu alandan kâr etmek isteyen eğlence ve müzik sektörü için büyük bir çekim nedeni olabilir. Başlangıçta, güçlü bir “*komünal öfori hali*” taşıyan rave partileri (Sloan’dan aktaran Arıcan, 2012, s. 212), kolektif ve izinsiz partileme olarak doğmuş olsa da zamanla büyük ve uluslararası festivallere ve yüksek fiyatlı etkinliklere dönüşür. Anderson *Rave Culture: The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene* (2009) kitabında, rave sahnesinin dönüşümünü analiz ederken, bu sahnenin yeraltı alt kültüründen ana akım bir olgu haline gelmesi sürecinde gerçekleşen kültürel değişimlere odaklanır. Anderson’ın kolektif kimlik, ticarileşmenin etkisi, kuşaklar arası ayrışma konularındaki tartışması, müzik sahnelerini genel olarak etkileyen daha geniş süreçlere dair önemli bilgiler sunmaktadır. Anderson, EDM’nin müzikal olarak yenilik yapmaya devam ettiğini, ancak kültürel unsurlarının (rave kültürü ve sahnesinin kolektif kimliği ve değerlerinin) ana akımlaşma sürecinde kaybolma riskiyle karşı karşıya olduğunu savunur. EDM’nin artık “*eğlence mekânlarında, popüler kültürde ve gündelik hayatta*” bulunabilir hale geldiğini söyler (Anderson, 2009, s. 4). Goulding ve Shankar da kulüp kültürüne yeni literatürde pek çok kullanımı görülen “*neo- kabilecilik*” (*neo-tribalism*) çerçevesinden yaklaşarak, bu kültürü “*esrik bir eğlence deneyimi*” olarak değerlendirerek bu deneyimin (Ibiza’yı hatırlatarak) nihayetinde bir turizm olduğunu belirtirler (Goulding ve Shankar, 2011, s. 1436). İlk doğduğu yıllarda hedonistik bir deneyim olsa da karşı kültürel özelliklerini koruyan rave sahnesi, zaman içinde bu yanını büyük oranda yitirerek ehlileştirilmiştir.

Bugün, 1960 ve 70’lerin sol eğilimli gençlik altkültürlerinin görünürlüğünü ve etkinliğini kaybetmiş olduğu, EDMS/K’nin de tüm politik anlamlarından ve çağrışımlarından zamanla soyunarak politik angajmanlarını yitirdiği ve beğenilerin eskisi kadar sosyo-ekonomik bağlamlardan türemediği kabul edilirse; EDM’nin çoğunlukla kentli bir orta

sınıf kültürüne dönüştüğü söylenebilir. Kentin varoşlarında daha fazla rapbesk, hip-hop ve rap dinleyen, EDMS/K'ye rengini çalan kentli bir orta sınıf kültürü oluşmuştur. EDM sahnesi genişleyip türlerin sayısı artarken, EDM eklektikleşen bir “*kentsel dans müziği*”ne dönüşmüştür. Bennett da sürekli olarak yeniden yapılandırılan eklektizmin, dinleyicilerin geleneksel dinleme alışkanlıklarını sürekli olarak kırıp yeniden tanımladığını savunur (Melechi'den aktaran Bennett, 1999, s. 610).

Arıcan ise Türkiye'de bir kentsel kültür olarak incelediği kulüp kültürünün, Turgut Özal iktidarının neoliberal ekonomi politikaları ile birlikte Türkiye'nin özellikle büyük şehirlerine Batı'dan ithal edilen bir kültür olduğunu belirtir (Arıcan, 2012, s. 214). Hall ve arkadaşları gibi Arıcan da EDM kültürünü bir gençlik kültürü olarak değerlendirir. Arıcan, kulüplerin faaliyetlerinin Türkiye'de doğdukları ilk günden itibaren orta sınıf ve üst-orta sınıf katılımcılara sahip olduğunu belirtmektedir. EDM sahnesinin ağırlıkla orta sınıf bir ton taşımaya rağmen apolitik karakteriyle sınıfsal özelliklerin eridiği bu alt kültürlerin *declassé* niteliğinin baskın olduğu ve mutlaka kentsel ortamda kendisine bir taban bulduğu söylenebilir. Türkiye'de kulüp kültürü hızla popülerleşmiş, oluşturulan tüketim kalıpları ve sektörün pazarlama stratejileri sonucunda bir yaşam tarzı haline gelmiştir. Başka bir deyişle, EDM sahnesindeki pratiklerin yanında, bu kültür nesneler üzerinden ve stil aracılığıyla da ticarileşir. Arıcan, Bourdieu'nün “*hayatın stilizasyonu*” kavramını hatırlatarak, müzik kültürünün bir sektör üzerinden dönüştüğünü ve tüketim odaklı bir karaktere sahip olduğunu, ayrıca Batı'dan ithal edilen taklit değerler üzerine kurulu olduğunu vurgular (Arıcan, 2021, s. 215-222). Anderson'a göre de rave'lerde yaşanan, belirli markalaşmış isimlerin pazarlanıp satılmasıdır (2009, s. 93). Anderson'la benzer bir değerlendirmeye sahip olan Redfield, son zamanlarda ortaya çıkan ve daha genç bir kitleye yönelik daha ticarileşmiş bir rave kültüründen bahsetmekte ve küreselleşen rave endüstrisinin kurumsal stadyum festivalleri ve dev gece kulüpleri üzerinden yürüdüğünü belirtmektedir. Tüm bu dev sektörün başını çeken ise büyük eğlence şirketleridir:

“...*Made Events, Go Ventures ve Insomniac Productions gibi eğlence şirketlerinin egemen olduğu küresel bir EDM endüstrisi, rave'leri kurumsal markalı festivallere, stadyumlara ve dev gece kulüplerine taşımıştır*” (Fritz'den aktaran Redfield ve diğerleri, 2017, s. 54).

Bu büyük ve ticari EDM mekânlarını Rietveld de “*küresel 'süper kulüp' markaları*” olarak adlandırır (Rietveld, 2003, s. 150).

Rave'lerin sistem karşıtı bir karaktere sahip olduğu yıllardan kulüp kültürüne dönüşümü sürecinin bu kadar ayrıntılı bir şekilde ele alınmasının nedeni, sadece rave'in kulüp kültürünün özü olması değil, aynı zamanda kulüp kültürlerinin çoğunun güncel çalışmalarda hâlâ rave olarak anılıyor olmasıdır. Saha araştırmasında da gözlemlendiği üzere, kulüp müdavimleri ve DJ'lerin -bu kişiler tek bir bütün olarak değil, kendi aralarında farklı deneyimlere sahip bireyler olarak ele alınmalıdır- hemen hepsi konuşmalarında “*partilemek*” yerine *raving*'i tercih etmektedir. Yani, saha görüşmelerinde, rave'in tarihsel ve tamamlanmış bir olgu olarak görülmediği, aksine günümüzde de devam ettiğine inanıldığı ve kulüp kültürüne böyle bir güzelleme yapıldığı gözlemlenmiştir. Rietveld, post-rave olarak adlandırdığı yeni dönemi, rave'den ilham alan “*(küresel) post-endüstriyel dans sahnesi*” olarak isimlendirmekte ve bu durumun “*küresel kapitalist kentleşme*” ve “*post-endüstriyel kalkınma*” koşullarında gerçekleştiğini belirtmektedir (Rietveld, 2003, s. 149-150).

Rave'in politik anlamından ve bir karşı kültürün dışavurumu olmasından soyutlanarak bir boş zaman eğlencesi olarak isyankar ve öfkeli yanlarının törpülenmesi ve büyük bir sektöre dönüşmesi olgusu, bugün dans sahnesinde de gözlemlenebilir durumdadır. Rave'e benzer bir eleştiri getiren Melechi'ye göre bu durum dans sahnesinin ölümü anlamına gelir. Ona göre, EDMS/K'de deneyimlenen bir özgürleşme değil, sadece bir özgürleşme fantazisidir. Melechi dans sahnesinin katılımcısını uyuşturucuda (ve özel olarak ekstazi) kaybolmuş ve sadece hazzı deneyimleyen bir tüketici olarak değerlendirir. Ona göre EDM katılımcıları dans sahnesinde “*ses üzerinden*

yaratılan bir teknolojik düş manzarasının içine çekilir ve orada kaybolur” (Melechi 1993, s. 34). Tıpkı Melechi gibi, St. John da, on üç yıl sonra dansın *“ayartıcı bir yokluk”* haline geldiğini yazar (St. John, 2006, s. 3). Reynolds’taki *“yokluk”* ya da Melechi’deki *“kolektif yok olma”* gibi oldukça keskin tabirler, rave kültürünün ilk politik anlamlarından soyunduğu iddialarında haklı görünmektedir. Reynolds, alan görüşmelerini de paylaştığı çalışmasında rave’in ilk yıllarında medyanın etkisiyle popüler hale geldiğini fakat daha sonradan değişerek *“orijinal”* katılımcılarını yitirip, yüksek derecede ticarileşerek ana akıma kaydığını ve anlamını yitirdiğini yazar. Reynolds’un 1990’lar sonunda yaptığı bir görüşme, o dönemi doğrudan deneyimleyen bir görüşmecinin tanıklığını takip etme imkanı sunar:

“Bunu bizim için mahvettiler. Önceden, sorumluluk sahibi insanlar vardı. Saçmalık yoktu. Ticarileştirdiklerinde saçmalasmaya başladı. (...) Kulübümüz bireyler ve karakterlerle ilgiliydi. Ama sulandırıldı ve korkunç uyuşturucular, korkunç insanlar geldi” (Reynolds, 1998, s. 51).

Etimolojik olarak Jamaica’dan kaynaklanarak Black British dans kültüründe kullanılan rave ve raver’lık medya tarafından aşağılayıcı bir stereotip haline getirilerek, bir hakaret olarak kullanılmıştır (Reynolds, 1998, s. 64). Kulüp kültürünün politik anlamından arındırıldığı ve öfkesini ve otantikliği kaybettiği iddiası belirli bir geçerlilik taşısa da, Anderson’ın günümüzde kulüp kültürünün otantiklik ve ticaret arasında, yani ara alanlarda var olduğu ve hiçbir müzik sahnesinin tamamen otantik veya ticari olamayacağı yönündeki ifadesi, bu araştırma bağlamında mevcut gerçeği analiz etmede daha doğru bir yaklaşım gibi görünmektedir (Anderson, 2009, s. 18). Daha önce de belirtildiği üzere, alt kültür olarak konumlanan kültürler, tüm sosyal süreçlerde olduğu gibi, orijinal anlamlarından veya ilk uygulamalarından büyük farklılıklar gösterse bile, belirli bir çekirdek özü korumaya devam ederler. Araştırmacının hem İstanbul’daki hem de yurt dışındaki kişisel deneyimlerinde, belirli janrların çevresinde oluşan sahnenin, belirli toplulukların ve küçük kulüplerin müdavimlerinin

rave'in ilk doğuşundaki karşı kültürel özellikleri korumaya çalıştıkları ve kısmen de koruyabildikleri gözlemlenmiştir. Bu durum Avrupa kentlerine kıyasla, daha dar bir sahnesi bulunan İstanbul'da özellikle kuir gece kulüplerinin çevresindeki topluluklarve soundsystem kolektifleri için geçerlidir.

3.3 EDMS/K'yi İstanbul'a Yer'leştirmek

*“Çalamayanlar öğrenmeye çalıştı,
çalabilenler ise unutmaya...”*

The Mekons

Doğuşu yirminci yüzyıl başına tarihlenen elektronik müziğin, dans müziği olarak kolektif müziklemenin bir aracı haline gelişi 1970'lerdeki disko kültürüne bağlanabilir. 1980'lerde Amerika'da doğan *house*, tekno gibi EDM türlerinin İngiltere'de rave kültürü olarak vücut bulması 1980'lerin son yıllarına ve yaygınlaşarak Türkiye'ye girmesi ise 1990'ların ortalarına rastlar. Konuyu tartışırken tarihsel perspektifin, gerek dünyada gerekse Türkiye'de göz ardı edilmemesi gerekir. Elektronik müziğin öncesi ve sonrası teknolojik olarak ve müzik grameri açısından çok keskin bir şekilde ayrılamasa ve geçişlilikler içerse de toplumsal etkileri bakımından oldukça büyük bir kırılma yaratmakta ve müzik icrası, paylaşımı ve dinleyiciliği açısından devrim niteliğinde bir toplumsal karşılık bulmaktadır. Elektronik müziğin ve EDM kulüp kültürünün Türkiye'ye girmesi, dünyaya nazaran biraz gecikmeli olsa da, dünyayla aynı sırayı takip eder. İlk diskoların açıldığı 1980'ler, daha önce de bahsedildiği üzere, dünya sisteminin bir parçası olan Türkiye için de genel olarak büyük bir sosyo-ekonomik dönüşümün yaşandığı bir dönemdir. Bu dönüşümün kültürel sonuçları ise hızlı bir şekilde gerçekleşir. 1980 darbesi sonrasında sol ve muhalif kültürün bastırıldığı bir ortamda, neo-liberal ekonomi politik gelişmeler ve Batılı kültürel ürünlerin artan bir şekilde ülkeye girmesi görece bir özgürlük ortamının doğduğu yolunda bir yanılsama yaratır. Genel olarak insanların yabancı kültürel ürünlere ve özellikle müzik üretimlerine

ulaşması anlamında olumlu bazı gelişmeleryaşansa da bu yıllar -Gürbilek'in toplumu psikanalizin terimleriyle açıkladığı yaklaşımına göre- kimliklerde, tüketimde ve beğenilerde bastırılanın “*patlayarak*” geri döndüğü yıllardır (Gürbilek, 2001, s. 103). Kültürel anlamda büyük bir karmaşanın yaşandığı bir dönemin fonunda makro ölçekli ekonomik dönüşümler, buna uygun olarak siyaset yapma biçiminin dönüşümü ve dolayısıyla gündelik hayatın farklı tezahürleri kent yaşamında kendisini gösterir. De Certeau'nun yaklaşımından ödünç alarak kullanılacak olursa, insanların baskın tüketim alışkanlıkları ile uyumlanmasının yanı sıra, kentsel alanın gündelikliğinde alt kültürlerin (müzikal anlamda arabesk kültürün, sol kökenli “protest” müziğin ve genç kesim arasında rock ve metal alt kültürlerinin) yaygınlaşması, failin yapı/hegemonya karşısında bir direniş stratejisi olarak da değerlendirilebilir. Kitlelerin duyguları, özlemleri ve arzularının görece daha gecikmiş bir şekilde endüstrileştiği Türkiye’de; bireyler kendilerini bu özgürlük yanılsamasının dışında tutamazlar. Bir özgürleşme vaadiyle sunulan farklı kimliklerden seçim fırsatı bulunduğunu düşünen kentli gençler, resmi ideolojinin yularlarını gevşetmesiyle, sınıfsal ve kültürel konumlanışına göre, zaman zaman da rastlantının rolüyle, kendilerini ağırlıklı olarak ya arabesk dinlerken ya da ilki 1985 yılında açılan Stüdyo 54 gibi diskolarda eğlenirken bulurlar.

Her şeye rağmen toplumsal anlamda kültürel çoğullaşmanın yaşandığı 80’li yıllarda Türkiye’ye ithal edilen elektronik müzik başlangıçta, organik²⁰ bir gelişim gösterse de, yerelde özgün üretilere yol açmaz ve sadece kulüp ve eğlence müziği olarak ticari bir anlam kazanır. Diskolardan sonra, kulüp kültürü ile disko kültürü arasında bir geçiş döneminin ürünleri olarak sayılabilecek ilk kulüpler İstanbul’da 1989 sonrasında açılır. Bu kulüpler o dönem için marjinal sayılabilecek gay topluluğunu ve kentin bobo’larını ağırladığı için duyuru yapmadan, müdavimlerinin kendi aralarında yaptıkları paylaşımlarla belirli bir popülariteye ulaşır. Arşiv kayıtlarına ve katılımcıların ifadelerine göre 93 yazında İstanbul’da ilk EDM kulüplerinin açıldığı bilinmektedir. İstanbul’un ilk EDM kulübü sayılabilecek, binlerce düzenli müdavime sahip

20 Gramsci’nin organik ve konjonktürel ayrımı hatırlanırsa, bu ikisi arasındaki ayrım kadar bu ikisinin ilişkisini de anlamak gerektiği hatırd tutulmalıdır.

olan Maslak Oto Sanayi’ndeki bir araba mezarlığında açılan Maslak 2019, DJ’lerin turntable’ları ile binlerce insana vinyl çaldığı bir mekân olur. Kendi tanıklığından yazan Yiğit Karaahmet, İstanbul’un bu ilk büyük gece kulübünü şöyle anlatır:

“Artık pavyonların, gazinoların, müzikhollerin, hadi ‘diskoteklerin’ de diyelim, zamanı bitmiş, gece hayatı bambaşka bir yere evrilmişti. Artık kulüplerin ve kulüp çocuklarının dönemi başlıyordu” (Karaahmet, 2019).

Elektronik dans müziğinin daha geniş kitlelere ulaşabilmesi ise ancak 1994 yılında gerçekleşecektir. Yayın hayatına başlayan Radyo 201 ve 1999 çıkışlı FG (*Future Generation*) isimli radyo sayesinde dinleyiciler elektronik müzikle tanışırlar. Bu dönemde, karışık kasetler üzerinden tabanda yaygınlaşan müzik alanındaki bir alt kültür olan rock kültürü, yeraltı edebiyatı ve giyim tarzına yansıyan uzantılarıyla var olur. Ülkede popüler olarak dinleyici bulan müzik türünün Türkçe pop olduğu bu yıllarda, EDM sahnesi ve kültürü de rock alt kültürü ile beraber kendine bir yer bulur. Kulüplerde elektronik dans müziğinin çalındığı ilk DJ performansları görülür. Kulüp kültürünün doğuşuna bizzat tanıklık eden müzisyen ve yazar Melis Danişmend de bu gelişmeden heyecanla bahseder. Dönemin müzik aktörlerinin tanıklıklarına da yer verdiği yazısında, Danişmend, İstanbul’un tüm dünyada yaşanan “*elektronik müzik devrimi*”ni bir yıl geçmeden yakaladığını söyler:

“O yılları bilenler tarafından ‘efsane’ olarak anılan bir dönemdi, 90’lardan 2000’lerin başlarına kadar süren bu zaman dilimi. Taksim-Beyoğlu, Etiler, Boğaz hattına yayılan kulüpler ve binlerce kişiyi bir araya toplayan elektronik müzik festivalleri, gençliği etkisi altına almıştı. Gazete ve dergilerde ‘Kim bu clubber’lar!’ başlıklı haberler yapılmaya başlanmıştı” (Danişmend, 2018).

Bu yıllardan başlayarak özellikle Beyoğlu ve Kadıköy ilçelerinde kulüplerin sayısı artar ve yurtdışı ilhamlı tekno dans festivalleri popülerleşir.

Bu tezin de konusu olan ve 1990'lar ortasında Kadıköy ve Beyoğlu ilçelerinde açılmış olan EDM kulüpleri çeşitli alt kültürlerin ve karşı kültürlerin buluşma alanı haline gelir. Yine, tez kapsamında yapılan gözlemlerden ve arşiv kayıtlarından çıkarılan sonuç, tüm alt kültürel kesimlerin özellikle Kadıköy ilçesinde müzik dükkanlarının bulunduğu birkaç pasaj gibi çeşitli mekânlarda bir araya geldikleridir. İnternet üzerinden müzik paylaşımının henüz yaygınlaşmadığı bu yıllarda hem profesyonellerin hem de dinleyicilerin müziğe ulaşmaları büyük oranda az sayıdaki müzik dükkanlarındaki kaset ve plak satışları ve değiş tokuşuna dayanır. O yıllarda bu çerçevede bir araya gelenler, açılan ilk kulüplerin işletmecilerinin, DJ'lerinin ve müşteri kitlesinin de nüvesini oluşturmuştur. Anlatımlara göre bu küçük topluluğun katılımcılarından çoğu birbirini tanımakta ve deneyim aktarımı bu anlamda kolaylaşabilmektedir. On yıllardır etkinliğini sürdüren bu en eski kulüplerin bazıları, öncelikle kültür sanat sektöründe büyük bir ekonomik küçülmeye neden olan Covid 19 kapanmaları nedeniyle kapanmıştır. Bu kulüplerden ancak belirli bir ekonomik güce sahip olanlar, yerleşik DJ'lerine maddi destek vermeye devam edebilmiştir. EDM'nin yarı-amatör ve profesyonel aktörlerini ağırlayan ve üretim ile performans girişimlerine destek olan bu kulüpler, sadece EDM'nin değil, alternatif müzik piyasasının biçimlenişinde de önemli rol oynamaktadır. Ancak, tüm dünyada yaşanan dönüşüme paralel olarak, bu kulüpler hayatta kalabilmek adına EDM'nin popüler janrlarını çalmak durumunda kalmışlardır. Özellikle hafta sonları daha popüler türler çalınırken, sadık EDM takipçilerinin dinlediği "sert" türler hafta içi günlerine kaydırılmıştır.

Tez kapsamında, hem profesyonel anlamda hem de dinleyici olarak İstanbul'da EDMS/K'nin doğuşundan bugüne içinde bulunan kişilerle de yapılan görüşmelerde, dünyadaki trendle uyumlu olacak şekilde, kulüp kültürünün ticarileştiği yolunda yorumlara rastlanmıştır. Diğer görüşmecilere nazaran genç kuşaktan gelen, İstanbul Kadıköy'de geçen çocukluk yıllarından sonra İzmir'de konservatuar okuyup şu anda profesyonel olarak DJ'lik ve müzik besteciliği yapan Gizem bu konuda şöyle söylemektedir:

“Rave eventleri falan artık korkunç durumda. Eskiden daha fazla seçenek bulabiliyordum. Belki de o zamanlar yeniydin, her şey ilgimi çekiyordu. Ama arkadaşlarım da benimle aynı fikirde konuştuğum zaman. Bir tekdüzelik var. Eskiden yeni yeni türler, artistler çıkıyordu. O yüzden elektronik müzik kültürünün çok iyi durumda olduğunu söyleyemeyeceğim. Galiba seksenlerde, doksanlarda Avrupa’da özellikle Belçika’da teknonun özel bir türü bile doğmuş. Belgian tekno, Berlin tekno. İlk mega kulüpler çıkmış.”

Yaklaşık on yıldır EDM katılımcısı bir kuir birey olan Derin, İstanbul’da ve gittiği Avrupa şehirlerindeki gece kulüplerinin popüler kültür mekânlarına dönüşmesinden ve artık bu yerlerle aidiyet kuramamaktan şikayetçi olmaktadır:

“Bence artık elektronik ya da başka türler olsun, müzik mekânları popüler kültür mekânlarına dönüştü. Eskiden bir aidiyet hissi vardı bir yere. Artık bakıyorsun herkes bir yere gideceğim diye paylaşıyor, sen de orada bulunmak istiyorsun. O deneyimi yaşamaktan çok o deneyimi kaçırmamak daha önemli oldu.”

Kendisini sadık bir elektronik müzik dinleyicisi olarak tanımlayan ve yirmi yıldır EDM sahnesinin katılımcısı olan, profesyonel olarak vergi danışmanlığı yapan Erdem, sahnenin genişlemesinden ve eski sosyallığı bulamamaktan şikayet etse de bu değişimde yine de olumlu bir yan bulmaktadır:

“Gençliğimde rock müzik daha popülerdi ve bu da bir kültür yaratıyordu, ancak şu anda bu kültür yerini elektronik müziğe bıraktı. Şu anda bu alt kültürler ana akım haline geldi. Aslında bu dönüşümü seviyorum. Şimdi her şarkıda ya da film ve dizilerde tekno ritimleri duymaktan gerçekten mutluyum. Şu an popüler ve mainstream olan müzik bundan birkaç on yıl öncesine göre çok daha kaliteli bence. [...]

Eskiden İstanbul'da kent merkezlerinde daha küçük, daha az kişiyi barındıran mekânlar vardı, bu mekânlara gidenler birbirini daha iyi tanırdı ve orada bir sosyallik oluşurdu. Son 20 yıl içerisinde gece hayatı şehrin merkezinden daha uzak yerlere itildi. Mesela Kilyos sahilleri, Maslak gibi ticari alanlara. Ufak kulüpler kapandı, çok büyük konser mekânları ortaya çıktı. Bu dönüşüm birçok insanın bu hayata erişimini engelledi. Genel olarak bu dönüşümü sevmiyorum, eskiden olduğu gibi Taksim'de ya da Kadıköy'de birkaç kadeh içkiden sonra bir mekânda müzik dinleyip dans etmek bana daha çok hitap ediyordu. Ama dönüşümün iyi yanları da var Avrupa'nın birkaç şehri dışında en iyi gece hayatı İstanbul'da denilebilir, neredeyse her hafta dünyaca ünlü bir DJ'in konserine denk gelebiliyorsunuz.”

EDM'nin alternatif kulüplerinde yirmi yıldan bu yana çalan DJ Emre Özalp deneyimli bir müzik profesyoneli olarak kulüp kültürünün değiştiğinden ve kulüp müdavimlerinin çoğunlukla “piyasacılık” için kulübe geldiklerinden yakınır:

“İnsanlar genelde kalabalık olan, daha çok tanıdık ve insan göreceği yere gidiyor. Yine de piyasa için gelip, müziği de bilinçli bir şekilde takip edenler de var. Ama bazı insanlar da sadece oradaydım demek için geliyor. Peyote'de çaldığımda gelip insanlar soruyordu, bir günde on kişi soruyordu, bu parça ne diye. Başka yerde kimse gelip sormaz.”

İstanbul'da otuz yıldır DJ'lik yapan Almanya kökenli bir kadın olan DJ Kulakkurdu bu durumun özellikle son yıllarda gerçekleştiğini ve yeni neslin müzik konusunda çok bilinçli ve aktif olmadıklarını söylemektedir:

“Çok genç kitle böyle bir kitle. DJ'lerin isimlerini de bilmiyorlar, umurlarında değil. Direkt otomatikman oraya gidiyor, metrobüs gibi doluyor, dans da edilmiyor, piyasa için gidiliyor.”

Görüşmelerde yirmi-otuz yıldır EDM sahnesinde profesyonel ya da dinleyici olarak yer alan insanlarla bir araya gelmeden önce eski kuşak profesyonellerin bugünün sahnesine daha eleştirel yaklaşacağı varsayılsa da profesyonel olmayan EDM katılımcılarının da bir eleştirelilik içinde olduğu gözlemlenmiştir. Yirmilerinde ya da otuzlarının başında olan EDM katılımcıları ile yapılan görüşmelerde, bu kişilerin tıpkı elektronik müzik profesyonelleri gibi eleştirel bir yaklaşıma sahip oldukları fark edilmiştir. 28 yaşında, sosyal medya uzmanı olan Birce ile yapılan görüşmede o da diğerleri gibi EDM kültürünün karşı duruşunu yitirdiğini ve topluluk ruhunu kaybettiğini ifade etmektedir:

“Ne kadar doğru bilmiyorum ama dinleyici kitlesindeki artışın bu türe duyulan derin bir aşktan çok, bu etkinliklerin popülerleşmesi ya da ünlülerin dikkatini çekmesi nedeniyle olduğunu düşünüyorum. Gittiğim her mekân veya katıldığım her elektronik müzik etkinliği yavaş yavaş o samimi, topluluk havasını kaybediyor gibi. Bu yüzden kulüplerden çok festivalleri tercih etmeye başladım.”

Neredeyse her tür müziği dinlediğini ve 15 yaşlarından bu yana, yani otuz yıldır kulüplere gittiğini söyleyen, profesyonel olarak müşteri ilişkileri direktörlüğü yapan ve yarı zamanlı DJ olduğunu söyleyen Ayşegül ise kulüp kültürünün değişmesine karşın elektronik müziğin popülerleşmesini doğal ve olumlu karşılamaktadır:

“Bir müziği dinleme kriterimde ritim ve akış bir numarada yer alır. Ancak bunlar kusursuz olsa da politik olarak hoşuma gitmeyen söylemlere sahip müzikleri de duymak istemem. Elektronik müzik de şu anda çok gelişti, mainstream bir akım oldu, olmaması da abes olurdu. Elektronik müzik, müzikal anlamda sınırları daha fazla genişletme olanağına sahip. Hem enstrüman çalamayan ya da alamayan insanlar için de yaratıcılık olanağı sunuyor. Tek kişilik dev orkestralara alan açmasıyla da farklı bir yerde.”

Kendisini yarı profesyonel olarak tanımlasa da, Komadub müzik

grubunda ve şu anda dağılış bir dub müzik kolektifi olan Beton Orman'da yayınlanmış albümleri bulunan ve yıllarca düzenli olarak Arka Oda'nın ve Coop'un yerleşik DJ'liğini yapmış olan reggae, dub, funk, etiyyopya cazı, chill-out, hip-hop janrlarında çalan Selektta Firuzağa, diğerlerinden farklılaşan bir şekilde elektronik müziğin popülerleşmesi konusunu, bu müziğin üretiminin teknolojik olarak kolaylaşmasıyla insanların eğlence taleplerini karşılayabilecek şekilde bu janrın arzının artmasına bağlamaktadır:

“Elektronik müziğin poplerleşmesinin en büyük nedeni bence insanların kulüplerde ve festivallerde dans etme isteğini karşılayan, prodüksiyonu nispeten daha kolay bir müzik olması... Yani, tek kişi bile yapabilir bunu. Yüksek tempolu ritmik ve derin baslı müzikler bunlar. Her şey i ie geçmiş durumda... Ama aslında elektronik olmayan türlerde enstrümantal yetenekler, akustik, organik sesler daha ön planda. Ama elektronik müzik yaparken keman kaydından loop alıp altına davul bas dşeyip yapay zekaya vokal yaptırarak elektronik müzik yapabilirsiniz.”

Kısa bir süre DJ'lik deneyimi bulunan ve güncel olarak DJ'lik yapmasa da hafta sonları kulüplere, düzenli bir şekilde uluslararası elektronik müzik festivallerine gittiğini söyleyen ve çalışırken yüksek metronomlu tekno dinlediğini vurgulayan belgesel film yönetmeni Sercan da Selektta Firuzağa ile benzer bir yorum yapmaktadır:

“Elektronik müziğin en büyük artısı üretim süreçlerinde birçok enstrümanı masaüstünde kendiniz yazabilirsiniz. Hatta müziği enstrümanların ötesine taşıyabilirsiniz. Tek başınıza sesler yaratabilir ve bir kompozisyon oluşturabilirsiniz. Daha geniş bir kompozisyon için alan sağlıyor sonuçta. Bu yüzden kendi içinde sürekli yeni türler çıkıyor. Bir evde bir şarkının tüm süreçlerini tamamlayabilirsiniz ve bunu tamamen bir evde bir laptop bir ses kartı ve kulaklıkla yapabilirsiniz. Bu yüzden aslında elektronik müzik, pop müzik, rap, fantazi ve arabesk gibi diğer türlerin

altyapılarını da etkiledi ve değiştirdi. Hande Yener'in Kibir şarkısı vs. İcra süreçleri de değişti. Artık sanatçı turnelerine çok da yer yok. İnsanlar ses sistemlerini, mekânları ve dj'leri takip ediyorlar.”

On beş yıldır profesyonel olarak DJ'lik yapan, kendisini “*ses kolaj sanatçısı ve backgroundu ses olan enstalasyon sanatçısı*” olarak tanımlayan, otuzlarının ortasındaki DJ Seretan da bu konuda sadece müzik odaklı, içe dönük bir yorum yapmakta ve EDM sahnesinin değişmesiyle çok ilgilenmiyor gibi görünmektedir. Müziğe hem duygusal hem de profesyonel bir yerden bakan Seretan, elektronik müziğin yaygınlaşsa da türlerinin daraldığını ve kulüplerde çoğunlukla “*trap, hyper pop, deconstructed club müziği*” çaldığını söylemektedir. Simba Roots kolektifinden Selekt Üzeyir de Seretan ile benzer bir gözlemi paylaşmaktadır:

“Şimdi mekânların hepsi aynı şeyi çalıyor. Aynı, dümdüz bir ritim hepsinde...”

DJ Emre Özalp de EDM sahnesinde çalan türlerin azalmasına ve gece kulüplerinin müzik mekânları olmaktan çok eğlence mekânları haline geldiğinin belirtilmesine rağmen, dinleyici ile olan bağı hâlâ kurabildiğini ve sevmediği bir türde bile müzikle ilgili güzel bir şeyler bulmaya çalıştığını ifade eder.

Diğer görüşmecilerin aksine, Onur, kulüplerin ve kulüplerin geçmişten bugüne büyümüş ve festivallerin yaygınlaşmış olmasını “*profesyonelleşme*” olarak değerlendirmekte ve bu süreci olumlu görmektedir. Yine görüşmecilerden çoğunun aksine müzik dinlemek dışında bir beklentisi bulunmadığını ve EDM etkinliklerine tek başına dans etmeye ve müzik dinlemeye gittiğini söylemektedir.

Hem görüşmecilerin ifadelerinden hem de yapılan araştırmalardan anlaşılan, ticari kaygıları bulunan kulüplerde ve büyük festivallerde teknodan sonra *house*'un en yaygın olarak sahnelenen EDM janrı olmaya devam ettiği gerçeğidir. *House music* janrları içinde -özellikle

festivallerde- çalınan basit melodili *big room* janrı, güncel anlamda en ticari alt tür olarak producer DJ konserlerinde en çok çalınan türdür. Bunun yanında, büyük festivallerde *electro house* da çok yaygın olan bir alt tür olarak sahne bulmaktadır. Sahada da gözlemlendiği üzere, EDM sahnesi katılımcıları, EDM kulüplerinin büyük performans alanlarına dönüşerek geçmişteki samimiyet ve mahremiyetini yitirdiğini söyleseler de büyük EDM festivallerinin ve producer DJ konserlerinin sayısının artmasından memnundurlar. Zira klabırlar, kendi niş beğenilerini ve çevrelerini ayrı tutmak istediklerini, ama yine de uluslararası tanınırlığa sahip popüler isimlerin ulaşılabilir olmasından ve İstanbul'un EDM sahnesinin genişlemesinden de hoşnut olduklarını söylemektedirler. Görüşmecilerden Erdem, İstanbul'da sürekli olarak aynı kulüplere müdavimcilik üzerinden gittiğini, çalan janra ya da DJ'e göre karar vermediğini, ama ayda en az bir defa da olsa uluslararası tanınırlığı olan bir producer DJ İstanbul'a geldiğinde, bu etkinliği asla kaçırmadığını ve bu *live set*'leri dinlerken kulüp ortamından daha fazla tatmin duyduğunu söylemekte ve bu konser performansları sonradan Spotify'da yayınlansa da, canlı ve insanlarla birlikte dinlemenin evde dinlemekten çok farklı hissettirdiğini belirtmektedir. Görüşmecilerden Ayşegül de gençliğinde kendisini daha fazla müzik üzerinden tanımladığı dönemlerde her türü dinlemediğini, ama bugün çok daha geniş bir yelpazede müzik dinlediğini ve dinledikçe daha fazla türü anlayabildiğini söylemektedir; yani o da Erdem gibi, elektronik müziğin farklı janrlarını takip etmekte ve Spotify üzerinden de olsa, bunların popülerleşmesinden ve ulaşılabilir olmasından memnuniyet duyuyor gibi görünmektedir:

“İlk kez 15 yaşlarında kulübe gittim. Hoşuma gitmeyen tekno tarzı bir şeyler çalıyordu. Sıkılmıştım. Bir de o zamanlar kendimizi belli türlerle daha fazla tanımladığımız zamanlardı. Bu yüzden de çalan türe önyargılıydım; şu anda da dinlemesem hoşuma gideceğini sanmıyorum. Ama özellikle teknoya züppe işi, sık müzik derdik. Bu yöndeki önyargım ona kulak verdiğimde tamamen yıkıldı. Black müzik diye tabir edilen Blues, Jazz, Reggae ile başlayıp Funk ve Hip Hop'a kadar uzanan, kısaca siyahların müzik kültüründen çıkmış

türlerin benim için yeri ayrı.”

Profesyonel olarak sosyal medya içerik uzmanlığı yapan, görüşmecilerin en genç olanı, 25 yaşındaki Pelin “*her zaman müzikle iç içe*” olduğunu söyleyen bir EDM katılımcısıdır. Pelin de elektronik müziğin popülerleşmesini doğal ve olumlu karşılayan bir yorum yapmaktadır:

“Elektronik müzik evet çok popüler. Bu beni fazla etkilemiyor. Müzikle olan ilişkimin farklı katmanları arasında bu durumu normal karşılıyorum. Hem elektronik dediğin koca bir kozmos, elbette popüler tarafları var. Elektronik müzik teknoloji ve urban hayatla şekilleniyor. Genç ve modern olmak zorunda gibi düşünüyorum. Electro house gibi herkesin hızlı tüketimine uygun türleri mesela. Ama alternatif, avangard ve hatta zorlayıcı diyebileceğim kısımları da var. Araştırmıştım biraz. Mesela Giorgio Moroder’e diskonun babası diyor. Dinledim gerçekten zamanının ötesinde bir durum. Tamam bir senfonik müzik veya rock’un çok aykırı tarafında. Ancak onlardan unsurları da iyi mozaikleştirebildiğine inanıyorum.”

37 yaşında, on yıl müzik ve kültür sanat alanlarında gazetecilik yapmış olan ve şu anda bir bar işleten Berk, aynı zamanda radyo programcılığı ve DJ’lik de yapan bir EDM katılımcısı. Kendisini “*saplantı seviyesinde müzik dinleyen birisi*” olarak tanımlayan Berk daha fazla mekâna odaklanan bir yorum yapıyor:

“Kulüpler ana akım ve onun paralelindeki birkaç yan kültür, ama kesinlikle karşı kültür değil bence. İşte bu ana akımın egemen olduğu sadece dans edilen yerler. Bi de keyif vericiler olmazsa olmaz. Buraların ticari olması çok normal. Hiçbir kulüp kapı politikalarından ayrı düşünülemez. Bu yüzden bence herkes gibi kulüpleri özgür ortamlar olarak tanımlamıyorum. Kulüpler ne herkese açık bir zemin ne de kapsayıcı alanlar. Böyle kodlanırsa çok mantıklı olmaz.”

Görüşmelerden, katılımcıların çoğunlukla geçmiş kulüp kültürünü deneyimleyerek ya da duydukları kadarıyla, romantize ettikleri sonucuna varılabilir. Bugün kulüp kültürünün ve EDM'nin ticarileşmesini ve popülerleşmesini olumlu bulsunlar ya da bulmasınlar istisnasız bir şekilde doğal buldukları söylenebilir. Bu konuda yapılan yorumlardaki eleştirelilik ve rasyonellik dozunun özellikle kulüp harici yerlerde yapılan görüşmelerde arttığı gözlemlenmiştir. Genel olarak kendilerini kentli orta sınıf ya da üst orta sınıf olarak tanımlayan ve büyük uluslararası festivalleri takip ettiklerini söyleyen görüşmeciler, eski sınırlı EDM sahnesini özleseler de, İstanbul'da EDM'nin popülerleşmesinden memnun olduklarını ifade etmektedirler.

BÖLÜM 4 KİMLİK TAŞIYICISI VE MÜZİKAL TOPLULUKLARIN ARACISI OLARAK MÜZİK

4.1 Kimlik ve Aidiyet Olarak Müzik

“Müzik, bedene, zamana ve sosyalliğe sunduğu deneyim aracılığıyla yeni kimliklerin oluşmasını sağlar. Bu, kendimizi daha geniş hayali kültürel anlatıların içinde konumlandırmamıza olanak tanır. Klbing ile bireyler müziğin ruh hali ve temposuna göre kolektif ve eşzamanlı bir şekilde etkileşime girerler.”

Christina Goulding & Avi Shankar, 2011

Bu bölümde özellikle 1990’larda, katılımcıları arasında birlik ve aidiyet hissini teşvik eden yaratıcı bir karşı kültür ve alt kültür olarak değerlendirilebilecek olan EDMS/K, öz ve kolektif kimlik oluşturmadaki aracılığı üzerinden tartışılacaktır. 2000’lere gelindiğinde, dünya genelinde popülerite kazanmış olan elektronik müzik, daha önce heavy metal, punk ve rock ile temsil edilen alternatif ve nispeten bağımsız gençlik alt kültürlerinin yerini alır. 2000’lerde ise elektronik müzik, kendinden önceki karşı kültürleri çatısı altında toplarken belirli radikalizmleri yok ederek yeni bir pratikler bütünü yaratır. Bazı EDM kulüpleri ve kolektiflerinde hâlâ güçlü bir bağlılığın, sisteme karşı bir duruş ve muhalif politik angajmanların devam ettiği gözlemlenebilir. Bununla birlikte, elektronik müziğin genellikle onlarca alt türe ayrılması ve sahnelerin giderek daha parçalanmış bir hâl alması, güncel bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Elektronik müziğin en yaygın türü olan tekno kültürü, başlangıçta sahip olduğu spontane ve isyankar doğasını zamanla kaybetmeye başlamış, bu süreçte tekno kültürünün bir özgürlük hareketi olma özelliği önemli bir dönüşüme uğramıştır. Alt kültürleri tartışırken, öncelikle kültürün tanımının yapılması, sosyal ilişkilerin nasıl biçimlendiği, yapılandırıldığı ve yorumlandığına dair bir analize ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda, elektronik müzik sahnesindeki pratiklerin ve ilişkilerin incelenmesi önemlidir. EDM sahnesinde katılımcıların farklı dans pistleri arasında sürekli olarak hareket ettiği gözlemi, sahne deneyimini parçalı ve geçici bir hâle getirmektedir. Maffesoli, beğeniler ve stillerin çeşitliliğinde, bunun etrafında toplanan daha fazla ve parçalı “küçük sosyal birimler”in olacağını [topluluk terimini özellikle kullanmıyor gibidir] söyler. Ona göre ait olma hissi bir beğeniye ya da stili

paylaşmakla gerçekleşir (Tyldesley'in Maffesoli ile röportajından, 2013, s. 112).

Güncel literatürde müzik üzerinden oluşan bireysel ve kolektif kimliğin sürekli olarak dönüşüyor olmasına ve bu kimliklerin geçici doğasına vurgu yapılmaktadır. Hall gençlik alt kültürleri ile ilgili çalışmasında, kimliklerin kalıcılığı ve geçiciliği tartışmasını Gramsci'ye referansla gerçekleştirir:

“...bir yapıyı incelerken, organik hareketleri (nispeten kalıcı) ‘konjonktürel’ olarak adlandırılacak hareketlerden ayırmak gereklidir; bu hareketler, arada sırada, anlık, neredeyse tesadüfi olarak ortaya çıkarlar. Amaç, organik olan ile ‘konjonktürel’ olan arasındaki doğru ilişkiyi bulmak olmalıdır” (Gramsci'den aktaran Hall, 1975, s. 10).

Hall, bir pratiğin kültür haline gelebilmesi için sosyal grupların, onları başkalarından ayıran ortak ve benzer pratiklere sahip olmaları gerektiğini belirtir ve kültürü, sosyal grupların kendi içlerinde benzerlik gösteren ancak diğerlerinden farklı, kendine özgü ve ayırt edici bir yaşam tarzı geliştirdikleri bir durum olarak tanımlar. EDMS/K'nin bir kimlik aracı olarak işlevini tartışırken Hall'un yaklaşımına başvurulursa, aynı kültürel pratiği paylaşan bireylerin, hem maddi yaşamda hem de ahlaki sistemlerde, anlamlar ve değerler konusunda bir ortaklık hissine sahip olmaları muhtemeldir. Buna rağmen, bu bireyler kimliklerini yalnızca benzerlikler ve ortaklıklar aracılığıyla değil, aynı zamanda diğerlerinden farklılıklar yoluyla da inşa ederler. Hall'un kimliğin, benzerlikler ve ortak beğeniler kadar farklılıklar ve ayrımlar yoluyla da inşa edilen bir ürün olduğunu vurgulaması önemlidir. Kimliğin yalnızca aynılığa dayandığı ve içsel bir farklılık içermediği yönündeki geleneksel kimlik tanımlarının aksine, kimlik açıkça *“farklılık ve dışlamayı işaret eder”* (Hall, 1996, s. 4). Hall, kolektif kimlik ile ilgili olarak bazı alt kültürlerin *“gevşek olarak tanımlanmış parçalar”*a sahip olduğunu, kendi bağlı olduğu ebeveyn kültür (*parent culture*) ile bir ortaklığının kalmadığını ve aslında kendine ait özgün bir dünyası bile olmadığını yazar. Gevşek ve kendilerine ait belirgin bir dünyaya sahip olmama gibi ifadeler, Hall'ün aynı kimliğe sahip görünen

toplulukları yekpare bir kitle olarak değil, çoğullukları içinde barındıran dinamik bir oluşum olarak gördüğünü gösterir. Ancak burada Hall ve arkadaşlarının özellikle alt kültürler için bu görüşü dile getirdikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü onlara göre, ebeveyn kültürleri olan burjuva kültürü ve işçi sınıfı kültürleri, bu alt kültürel kimliklerin aksine “*net, tutarlı bir kimlik ve yapı*” olarak değerlendirilmektedirler (Clarke, Hall, Jefferson, Roberts, 1975, s. 14).

Bourdieu, *Distinction* adlı eserinde, farklı sınıfsal kökenlere sahip bireyler arasında kültürel beğenilerin nasıl şekillendiğini ve kültürel ürünlerin tüketimindeki farklılıkların ve benzerliklerin nasıl oluştuğunu analiz eder. 1980’den önce, sıklıkla politik olarak temsil edilen gençlik kültürleri ve müzik kültürü, bireylerin ait olduğu sosyal sınıfla uyumlu bir şekilde gelişmiştir. Bourdieu bu konuda şöyle yazar:

“*Hiçbir şey müzik beğenilerinden daha açık bir şekilde bir kişinin ‘sınıf’ını doğrulamaz ve yine hiçbir şey müzik beğenileri kadar şaşmaz bir şekilde sınıflandırmaz*” (Bourdieu, 1982, s. 18).

Bourdieu’nün analizine benzer bir şekilde, Thornton da bireylerin beğenileri aracılığıyla hem kendilerini hem de ötekini tanımladığını ve bu beğenilerin bir mücadele alanına dönüştüğünü ifade eder. Thornton bu ayrımın en güçlü şekilde müzik aracılığıyla deneyimlendiğini vurgulamakta ve müzik beğenisinin özellikle gençler açısından, bireyin öz kimlik duygusunun temel unsurlarından biri olarak işlev gördüğünü ifade etmektedir (Thornton, 1995, s. 250). Alt kültürel kimlikler tartışmasının bir parçası olarak Thornton, kitle kültüründen “*alt kültürel sermayeleri*” ile ayrılan grupların sabit kimlikleri benimsemek yerine, esnek ve geçici kimlikler inşa ettiklerini ve bu süreçte “*geçici topluluklar*” ve “*akışkan sınırlar*” oluşturduklarını öne sürmektedir. Bu anlamda, Hall’un kimlik analizine yakın bir yaklaşım sergileyen Thornton’un Britanyalı raver’ların davranışları üzerine gerçekleştirdiği çalışması, alt kültürel sermayenin, alt kültür üyelerine ortak bir kültürel temel sunduğunu ve bu sayede onların toplumsal normlardan ayrışmalarına olanak tanıdığını savunmaktadır

(Thornton, 1996). Ona göre, alt kültürel sermaye, bireyin bu alt kültürlerdeki statüsünü yükselten uzmanlık, moda anlayışı ve estetik tercihlerle doğrudan ilişkilidir. Örneğin, yalnızca grup içinde paylaşılan yer altı bilgilerine hakim olmak, bireyin daha “*otantik*” olarak algılanmasını sağlayarak alt kültürel kimliğine katkıda bulunur. Alt kültürel sermayelerin başlıca üreticileri olan genç bireylere beveyin kültürüyle bağlarını kopararak bir anlamda “*sınıfsız*” olmayı arzulamaktadır. Bu nedenle, alt kültürel sermaye, kültürel sermayeden önemli ölçüde farklılaşır ve kültürel sermayenin aksine, sınıfsal sınırlarla daha az kısıtlanmıştır (Thornton, 1995, s. 10-11).

EDMS/K aracılığıyla bireysel ve kolektif kimlik oluşumunu sorgularken, Bennett’in da Hall ve diğerleri gibi literatürde devam eden tartışmalara katkıda bulunarak, günümüz bağlamında aidiyetin ve kolektif kimliklerin geçici doğasına vurgu yaptığını hatırlamak önemlidir (Bennett, 1999, s. 606). Günümüzde kimliklerin geçici hale gelmesiyle birlikte, bireyler aynı anda çoklu kimlikler taşıyabilmekte ve bu kimlikler hızla birbirinin yerine geçebilmektedir. Benzer şekilde, birçok bireyin aynı anda oldukça farklı müzik türlerini dinleyebildiği gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, müzik beğenileri ve tercihleri, sosyal farklılaşmayla belirli ölçüde ilişkili devam etmektedir (Prior, 2011, s. 126). Bu bağlamda, Prior müziği “...*sosyal farklılaşma mantıklarıyla bağlı ilişkisel bir nesneler bütünü*” olarak tanımlamaktadır.

Beğeniler ve stil üzerinden kimliklenme konusunda, Thornton, alt kültürel sermayelerin nesneler ve sembol ürünler (CD’ler, müzik tişörtleri, vb.) üzerinden ekonomik sermayeye dönüştüğünü ve ekonomik alanla ve kârla doğrudan bağlantılı olduğunu söylemektedir. Alt kültürel toplulukların bağlılıklarının stil ile ilişkisinin tartışılmaya başladığı 1970’ler sonundan günümüze kadar yaşanan değişimler ile bu bağlamda ortaya konan teorik saptamaların EDM sahnesi katılımcıları için geçerliliği saha bulguları doğrultusunda değerlendirilmiştir. Örneğin görüşmecilerden Eser, ergenlik yıllarında müzik beğenisine göre giysilerini seçmiş olduğunu söylemektedir. Görüşmeci kadar araştırmacının kişisel deneyimleri de 1990’larda Nirvana

ve Doors gibi alternatif rock gruplarının tişörtlerinin gururla taşındığını ve baskın kültüre bir karşı duruşu ifade ettiğini doğrulamaktadır. Özellikle müzik üzerinden kendisini var eden kişiler ve alt kültürel topluluklarda bir kimlik aracı olan müzik, stilleri olduğu kadar, duyguları ifade etme biçimlerini ve hatta değerler sistemini bile şekillendirecek kadar güçlü olmuştur. Görüşmecilerden Derin de müziğin stil üzerinden tezahür etmesi ile ilgili şöyle söylemektedir:

“Müzik zevkimin kıyafetlerime yansıdığı bir dönem var. Lisedeyken rock, metal dinlediğim için ona göre renkler ve kıyafetler giyiyordum, hatta saç modelim de buna dahildi. Şu anda da mesela transparan kıyafetler bana belirli müzik türlerini ve kulüpleri anımsatır. Yine bir aksesuar olarak çok küçük bir cüzdan da aynı hissi verir, çünkü kulübe giderken hep çok küçük bir cüzdan kullanırım. Mekânların kendi üniformasını yaratması gibi bir şey bu.”

Dick Hebdige, stiller üzerinden alt kültürleri çalıştığı, literatürde önemli bir yeri olan eseri *Subculture: The Meaning of Style*'da, punk vb. alt kültürel grupların, isyankar stillerinin nesneleri olarak çengelli iğne veya yırtık pantolon vb. Sembolleri benimsediklerini belirtir. Hall da alt kültürel bir grup olan *skinhead*'leri inceleme nesnesi olarak sele aldığından, analizinde stil üzerine daha fazla odaklanmaktadır. Ona göre, bir kültürü alt kültür yapan en temel unsur, öncelikle onun “*egzantrik görünümü*”dür. Bunun yanı sıra, üyelerin davranış kalıpları ve yaşam tarzı da alt kültürel kimliğin belirleyici unsurları arasında yer almaktadır (Hall, 1975, s. 10). Hall ve çalışma arkadaşlarının alt kültürleri analiz ederken kullandıkları “*brikolaj*” kavramını, Muggleton da alt kültür üyelerinin ana akım kültürel unsurları alarak yeniden yorumladıkları yaratıcı bir süreç olarak tanımlar. Bu bağlamda, *brikolaj*, baskın kültür içinde hâlihazırda dolaşımda olan nesneleri, sembolleri veya stilleri alıp alt kültürel bir çerçevede onlara yeni anlamlar kazandırma pratiğidir. Alt kültür üyeleri tek bir sembolik veya kültürel sistemle sınırlı kalmayıp, aksine, farklı kaynaklardan sembolleri bir araya getirme, eşleştirme ve yeniden icat etme özgürlüğüne sahiptirler. Bu *brikolaj* pratiği, alt kültürlerin kendine özgü bir kimlik oluşturmaya olanak

tanıldığı gibi, aynı zamanda sabit anlamlara ve kategorilere meydan okuyarak ana akıma karşı bir direniş biçimi olarak da işlev görmektedir (Muggleton, 2000, s. 13).

Bu tez kapsamında, kimlik olgusunun stiller üzerinden inşası kadar, hem bireysel hem de kolektif düzeyde bedensel hareketler ve ritüeller aracılığıyla kimliğin nasıl şekillendiği de önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Bununla ilgili Goffman'ın "*kişisel vitrin*"²¹ kodlaması, bireylerin geçici olarak "*duruş; konuşma kalıpları; yüz ifadeleri; bedensel jestler ve benzeri*" üzerinden kişisel vitrinlerini kurduklarını varsayar (Goffman, 2014, s. 35). Bu yaklaşıma göre bireyler, bedensel hareketleri aracılığıyla kişisel vitrinlerini geçici olarak oluşturmanın yanı sıra, bu vitrini sürekli olarak değiştirme imkanına da sahiptir. Bu kavramsallaştırma, kimliklerin geçiciliğini vurgulaması açısından olduğu kadar, bu vitrinlerin kişisel ve toplumsal boyutlarını işaret etmesi bakımından da araştırma için açıklayıcı ve önemlidir. Tıpkı cenaze, düğün gibi kolektif etkinliklerde önceden belirlenmiş ve genel kabul görmüş toplumsal vitrinlerin devreye girmesi gibi, EDM sahnesi etkinlikleri de toplu olarak tekrar edilen ritüeller bağlamında ele alınabilir. Bu durumda, herkesin başvurduğu bu hazır vitrinler kolektif bir temsil haline gelir ve belirli içimlerin mevcudiyetini ortaya koyar. Bu anlamda, EDM sahnesi katılımcıları da sahnede içerisindeyken kendilerinden önce oluşturulmuş olan hazır vitrinleri kullanabilir ve sahneden ayrıldıklarında kişisel vitrinlerine geri dönebilirler.

Kimliklerin geçici olarak sahiplenilen doğasına vurgu yapan bir diğer araştırmacı Schütze'dir. O, kimliğin "*her zaman dönüşümlere açık dinamik bir katılım süreci*" olduğunu savunur (Schütze'den [2001] aktaran St. John, 2004, s. 6). Alt kültürel toplulukların üyelerinin bu geçici kimliklenme durumu ve kimliklerdeki akışkanlığı göz önünde bulunduran Bennett ise, bu "*neo-kabile*"lerin uyumlu ve bağlı alt kültürler olarak değil, akışkan sınırlar ve yüzer gezer üyeliklerle tanımlanan geçici bir araya

21 "Normalde kişinin performansının, gözlemcilerle durumu tanımlamak için genel ve değişmez bir şekilde işleyen kısmına ise kolaylık olsun diye "vitrin" adını verelim. Buna göre, vitrin performans sırasında kişi tarafından kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımıdır." (Goffman, 2014, s. 33).

gelişler olarak değerlendirilmesinin daha uygun olacağını öne sürer (Bennett, 1999, s. 600). Saha görüşmelerinde DJ Kulakkurdu da insanların geçici olarak popüler trendlere kapıldığını ve elektronik müzik kulüplerinde birbirlerini taklit ettiklerini ifade etmektedir:

“Bundan on yıl önce dance hall müzik dinlenmiyordu İstanbul’un hiçbir mekânında, şimdi dance hall dinleniyor, çünkü herkes Afrika hızlı beatlerinde salınmayı seviyor. Bunu filmlerde görüyorlar. Kadını da erkeği de taklit ediyor, ona göre giyiniyor, ona göre saçını yapıyor. İstanbul seviyor kopya etmeyi.”

Müzik, bir kimlik kurucu unsur olarak, bireyselliği ortadan kaldırırken aynı zamanda ayırıcı kendilik özelliklerini silerek belirli standart jestler ve stiller üzerinden bireyleri homojenleştiren bir topluluk içinde erime sürecini mümkün kılar. Ancak bu süreç, bireylerin bazılarıyla benzeşirken, ötekileri ve öteki toplulukları dışlama ve ötekileştirme dinamiklerini de içinde barındırır. Otuz yaşında, sosyal medya uzmanı olan ve kendini kuir olarak tanımlayan, çoğunlukla ve rutin bir şekilde kuir gece kulüplerine gittiğini ifade eden Derin de bu durumu doğrulayarak şunları söyler:

“Kulüpler bence bir müzik tarzını bu müziği dinleyen insanları bir araya getiriyor. Gittiğiniz mekânın belirli bir atmosferi var zaten, orada da sizin gibi insanlar oluyor. Yani bir ortaklık var. Aynı siyasi düşünceye, benzer cinsel yönelimlere, benzer kıyafet stillerine sahip insanlar geliyor bir yere. Oraya gelmek için benzer nedenleri ve hisleri oluyor bu insanların.”

EDM sahnesinde, diğer tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi, belirli davranış kalıplarının ve jestlerin önceden tanımlanmış olduğu bir gerçektir. Bireyler, bir sosyal alanda kabul görmek için belirli davranışları tekrar ederler. Bu bağlamda Goffman, “*kolektif temsil*” bulan belirli rollerin varlığından bahseder. (Goffman, 2014, s. 38). Ortak beğeniler ve roller üzerinden bir araya gelen bireyler, geçici olarak sahiplenmiş oldukları

kimliğin gerekliliklerine göre davranırlar. Beğenileri sayesinde bir kimlik giydirilen özne, belirli performansları onaylamaya, bazılarını ise reddetmeye hazırdır. Elektronik dans müziğinin ritmi ve vuruşlarıyla beden uyumlu hale gelmesi, bir gece kulübüne girildiğinde kolektif olarak açığa çıkan “*kolektif efervesan*” etkisiyle herkesin eş zamanlı olarak salınması, ayrıca belirli jestler ve mimiklerin ortak bir öğrenme süreci içinde birlikte performe edilmesi, EDM sahnesinde gözlemlenen bir durumdur. Schechner’in çerçevesinden bakıldığında, bireyler EDM sahnesinde bedensel hareketler ve jestler üzerinden bir persona inşa ederler. Bedensel hareketten dansa geçişi bir süreç olarak gören Frith, dans sahnesinde “*müzik eşliğinde bir hareketin, müzik eşliğinde bir dansa dönüşmesi*”nin ne zaman ve nasıl gerçekleştiğini ve hangi hareketin uygun olup olmadığının nasıl bilindiğini sorgular (Frith, 1998, s. 220). Özellikle bazı müzik türlerinin ve müziğin ritmik özelliklerinin bedensel hareketleri tetiklediği gerçeği bir yana, belirli bir şekilde hareket etmenin, ortak jestlere sahip olmanın ve hareketin hangi noktada dansa dönüştüğünün tartışılması, konunun anlaşılması açısından önemlidir. Başka bir deyişle, dansın spontane bir yönü olduğu, müziğin bedene kök saldığı ve müziğin “*bedensel hareketle yakın bir ilişki içinde*” olduğu yaygın olarak kabul gören bir görüştür (Scruton’dan aktaran Frith, 1998, s. 266). Bununla ilgili saha görüşmelerinde de benzer yorumlar yapılmıştır. Görüşmecilerden Komadub üyesi, Hybrid K. müziğin niteliklerinden kaynaklı olarak katılımcıların aynı tepkileri verdiğini ifade eder:

“Bir gitar line’ı ya da bir bas cümlesi, bir davul atağı... Bununla ilgili yanındaki en yakın arkadaşının benzer tepkileri vermesi... Heyecanlanman, birlikte o deneyimi yaşıyor olmanın kolektif aidiyet hissi...”

Bir müzik mekânının belirli davranış kalıplarını dayatıyormasının yanı sıra, müziğin ritmik nitelikleri de içinde bulunulan fiziksel çevreyle uyumlanmayı kolaylaştırır. Bireyler, içinde bulundukları sonik ortamın belirli kalıplarını doğal olarak algılar ve onlarla uyumlanır (DeNora, 2000, s. 85-86). Görüşmecilerden Derin, gittiği kulüplerde dans ederken müziğin

ritmi üzerinden oradaki insanlarla uyumlandığını şu şekilde ifade eder:

“Bir kulüpte dans etmek çok farklı bir şey. İçinde bulunduğunuz grupla birlikte hareket etmek, farkında olmadan onlar gibi hareket ediyosunuz... Klişe ama kendini müziğin ritmine bırakmak değişti çok doğru. Bir şekilde o atmosfere ve ritme ayak uyduruyorum, eğer daha önce gittiğim bir mekâna tanındık, güvende, özgür ve rahat hissediyorum.”

Müzik dinlemenin ve dans etmenin kimlik kurucu ve performatif doğası göz önünde bulundurulduğunda, spontane bir davranıştan çok, kamusal olarak oluşturulan bir persona doğrultusunda hareket etmenin ve kolektif tepkilere göre bu davranışların geliştirilip biçimlendirilmesinin daha baskın olduğu söylenebilir. Bireyler, bir yandan müziğin vuruşlarına kendilerini bırakırken, diğer yandan performanslarını kurgulamakta, taklit etmekte ve ortak bir enerji akışı üzerinden çevreyle uyumlanarak bedensel hareketlerini sürekli olarak yeniden şekillendirmektedirler. Selektta Firuzağa, dansın kurgulanmış doğasıyla ilgili şu yorumu yapar:

“Dans, çalan müziğin ritmine uygun; bazen serbest, bazen ise daha önce belirlenmiş biçimlerdeki beden hareketleri dans bana göre...”

Yapılan görüşmelerde birden fazla katılımcının belirttiği ve gözlemlerle doğrulanan bir diğer bulgu, kulüplerde dans alanındaki büyük ortaklığın sıkça dikkat çektiğidir. Ancak, bu ortaklık, dans pistinde yalnızca anlık olarak oluşmaktadır.

Zamanla öğrenilen kurallar, kurulan kimliğin aşamasına göre değişim gösterir. Sahada yapılan gözlemler, EDM kulüplerinde DJ kabininin önünde dans etmemenin ve “dikilme”nin olumsuz bir davranış olarak değerlendirildiğini, bazı setlerde ise güneş gözlüğü takmanın içeriden olmanın bir göstergesi olarak yorumlandığını ve sakız çiğnemenin uyuşturucu kullanımını çağrıştırarak popüler bir davranış haline geldiğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda, EDM sahnesinde yalnızca bireyler

arasında aktarılan ve öğrenilen bir kültür söz konusudur; baştan yaratılan değil, birbirinden öğrenilen bir kültürdür. EDM sahnesi, müziğin bedenleri ve zihinleri senkronize edici gücüyle, belirli davranışları önceden bilinmese de kolaylıkla taklit edilebilir hale getirir. Bu benzeşme hali, geçici dahi olsa bir kolektif kimlik yaratımını mümkün kılar. Görüşmelerde, farklı kuşaklardan katılımcıların (kırklarının ortasında olan Eser ve yirmilerinin ortasında olan Birce gibi) kentsel çalışma hayatlarına devam ederken, müziğin terapötik gücü sayesinde iyileştiklerini ve dans sahnesinde kendilerini daha güvenli hissettiklerini ifade ettikleri gözlemlenmiştir.

Müziğe verilen tepkilerin öğrenilmiş yanını tartışan Gerard (2004), klabırları kendi içinde sınıflandırarak deneyimli klabırlarla acemilerin müziğe verdikleri tepkilerin farklılık gösterdiğini belirtir. Gerard'a göre, bu fark, kişinin sonik ortamda kurduğu kimliğin hangi aşamada olduğuna bağlı olarak değişir. Kimlik kurulumunun düzeyinin, bireylerin jestleri üzerinden de okunabileceğini ifade eden Gerard, şunları yazar:

“...daha deneyimli dansçılar, yaklaşan değişikliklerin bilincini, yaklaşan kaydın ikincil ritmik yapısıyla senkronize hareket eden süpürme (sweeping) veya saplama (stabbing) gibi el hareketleriyle ya da DJ kabinine bir göz atma ile gösterirler” (Gerard, 2004, s. 177).

Gerard ile benzer bir şekilde Anderson (2009), rave ve ticarileşmiş kulüp kültürü üzerine yaptığı saha araştırmasında, parti insanlarını altı ideal tip halinde gruplandırır: sadıklar, paydaşlar, kulüpçüler/kulüp müdavimleri, hilekarlar, numara yapanlar ve yayılanlar. Anderson’a göre, içeriden (*insider*) olanlar, yani sadıklar, paydaşlar ve hilekarlar, klabırlığı bir kimlik olarak sahiplenilen ve düzenli olarak EDM sahnesini takip eden kişilerdir. Bu gruptaki bireyler, kolektif kimlikleri ve ilgili konudaki beğenileri yüksek olan kişilerdir. Dışarıdakiler (*outsider*) ise, düzenli olarak partilere katılmalarına rağmen, bu etkinlikleri bir ruha sahip olmaksızın yalnızca eğlence ve boş zaman aktivitesi olarak görenlerdir (Anderson, 2009, s. 54- 65). Bourdieu’nün *Distinction* adlı eserindeki beğeni

hiyerarşisini hatırlayacak olursak, alt kültürel bir alanda seyreden kulüp kültüründe Bourdieu'nün bahsettiği anlamda bir yüksek ve alçak kültür ayrımı bulunmamakla birlikte, diğerlerinden farklı bir şekilde üstün beğenilere sahip olan bireylerin, kendilerini aynı kültür içindeki diğerlerinden ayırma eğiliminde oldukları gözlemlenmiştir. Frith'in ifadesiyle “*özel beğenilerinin 'sıradan' olandan daha zengin bir deneyimine sahip*” olan bireylerin (Frith, 1998, s. 9) kendileriyle, “*pasif tüketiciler*” olarak tanımlanabilecek diğerleri arasında bir ayrım noktası oluşturduğu saha görüşmelerinde gözlemlenmiştir. Özellikle neredeyse otuz yıldır elektronik müzikle ilgilenen DJ Hünkâr ve DJ Kulakkurdu, EDM sahnesi katılımcıları arasında bir ayrım yapmaktadırlar. Onlar bu ayrımı, jestler ve dans hareketlerinden çok, müzik konusunda bir bilinç ve duyarlılığa sahip olma şeklinde ifade ederler. DJ Emre Özalp de, bazı dinleyicilerin gelip ne çaldığını sorduklarında mutlu olduğunu, bunun bir paylaşıma dönüştünü, ama çoğunlukla insanların seçimlerini müziğe göre değil, kulübün popülaritesine ve ortamına göre yaptıklarını belirtir. Elektronik müzik kültürü, janr çeşitliliği ve EDM sahnesinin genişliği anlamında pratikte herkese açık gibi görünse de, “içeriden” klabırların benzer ayrımlar yaptığı gözlemlenmiştir. Yani, uzun süredir kulüp kültürüne dahil olan aktif dinleyiciler, çoğunlukla bu ayrımları yaparak, sadece hafta sonlarında partilemek için gelenleri topluluk dışında tutmakta ve onları eleştirmektedirler. Gündelik hayatının en önemli bileşeninin müzik olduğunu ifade eden ve “*artık 3-4 gün boyunca parti yapacak enerjim yok*” diyen Erdem de, bu durumu alaycı bir tavırla şu şekilde dile getirir:

“Alaçatı popüler oldu son senelerde. İnsanlar oralarda birazcık görüneyim diye gidiyor, şimdi elektronik müzik popüler. Yüzde ellisinin o tayfanın müzikle bir bağı yok. Sadece orada bulunması gerekiyor diye düşünüyorlar, sadece popüler olduğu için.”

Görüşmecilerden Birce, kulüp kültürünü tanımlarken, katılımcılar arasında “*gerçekten müziği sevenler*” diye bir ayrım yapar:

“Kulüp benim için tamamen sesin içinde kaybolduğum bir yer.

Enerjinin ve ritmin birbirine karıştığı bir yer. Herkesin sadece müziğe odaklandığı, aynı duyguyu paylaştığı bir şey bu. Gerçekten müziği sevenler için bir kutlama bence.”

Sahada yapılan gözlemler, EDM sahnesindeki bireylerin konumlarının, sahneye katılım sürekliliği, sahip olunan müzik kültürü, belirli davranışların tekrarı ve stillerin keskinliği gibi çeşitli unsurlar üzerinden belirlendiğini göstermektedir. Literatürde bu tür ayrıştırmalara odaklanan araştırmacılardan biri olan Anderson, EDM kültürü ve sahnesine bağlılığı yüksek olanlar arasında bir hiyerarşi olduğuna dikkat çeker (Anderson, 2009). Anderson’a göre, bu kültüre en yüksek düzeyde bağlı olanlar, gündelik yaşamlarında kulüp aktivitelerine en fazla öncelik veren kişilerdir. Ayrıca, “içeridekiler” EDM sahnesinden ekonomik kulüp gelirleri sağlayan kişilerdir; buna karşın saha görüşmecileri, bu ayrımı müzik dinleyiciliği ve stil üzerinden yapmaktadırlar. Alt kültürel kimliklenmelerde otantiklik üzerinden bir ayrım yapan Muggleton ise, Thornton’u anarak, otantik alt kültürel kimliklerin var olduğunu ve kitle medyasının alt kültürleri ticarileştirerek kurguladığını savunur. Muggleton, bu ticari ve popüler kısımlara katılanları kültürün “ötekileri” olarak tanımlar (Muggleton, 2000, s. 137). Tez çerçevesinde yapılan saha görüşmelerinde, EDM’yi profesyonel olarak deneyimleyenlerin, her hafta sonu düzenli olarak gece kulüplerine giderek dans eden ve sahip oldukları maddi olanaklar sayesinde büyük sahnelerdeki uluslararası DJ’leri ve festivalleri takip eden kişileri “kulüpçüler” olarak kategorize ettikleri gözlemlenmiştir. Elektronik müzik dinleyiciliği ve icracılığını hem bir kimlik hem de bir yaşam biçimi olarak gören bu kişiler, özel hayatlarında elektronik müziğin çok farklı türlerini dinlediklerini belirtmekte, ancak kulüpte zorunlu olarak “müşteri”ye uyum sağladıklarını ve buna göre bir çalma listesi oluşturduklarını ifade etmektedirler. Bunu söylemeleri, EDM sahnesi ve kültürüne eleştirel bir tavırla mesafe aldıklarını göstermektedir. Yapılan saha görüşmelerinde, bu konuyla ilgili olarak hem profesyonellerde hem de klabırlarda büyük oranda bir kutuplaşma tespit edilmiştir. Görüşmecilerden bazıları kulüp kültürüne sıkı sıkıya bağlı iken, bazıları bunu sadece bir zaman geçirme aracı olarak görmektedirler. Genellikle bir ofis ortamında

düzenli olarak çalışan ve beyaz yakalı olarak kategorize edilebilecek görüşmecilerin, neredeyse her hafta sonu bir EDM etkinliğini takip etseler de bunu konvansiyonel olandan ve gündelik hayatın sıkışıklığından kurtulmak üzere bir araç olarak gördükleri gözlemlenmiştir. Bu kişilerin, hafta sonu etkinlikleri haricinde EDM kültürünü bir kimlik olarak sahiplendiklerine dair herhangi bir ifadeye rastlanmamıştır. Bu da demektir ki, bu kişiler için, EDM buluşmaları rutin bir boş zaman aktivitesinden daha fazla bir anlam kazanamamaktadır. Görüşmecilerden Yasemin şöyle söylemektedir:

“Evde o kadar elektronik müzik dinlemiyorum, ama bir kulübe gidiyorum mutlaka hafta sonu. Başka türlü rahatlayamam çünkü. Dans etmek iyileştiriyor bence.”

Görüşmecilerden Erdem de tıpkı Yasemin gibi beyaz yakalı olduğunu ve hafta içinin yoğunluğundan çıkmak ve gündelik hayatın sıkıcılığından kurtulmak için kulübe gittiğini ifade etmektedir:

“Günlük hayatın genellikle monoton akışından bir kaçış anlamına geliyor. Benim için kulüpler ve partiler günlük rutinden ve hayatın sorunlarından birkaç saatliğine bir kaçış, 4-5 saat boyunca hiçbir şey düşünmeden dans etmek ve eğlenmek. Başka bir deyişle, partileri gerçek hayattan güzel bir mola olarak görüyorum. Kulüplerdeki çoğu insanın müzikle coşmak ve günlük hayatın yüklerini unutmak için kulübe geldiğini düşünüyorum. Hayatın tüm düşüncelerini ve yüklerini birkaç saatliğine evde bırakmak ve hiçbir şey düşünmeden sadece müziğin ritmini hissetmek...”

Araştırmacının katılımcı pratikleri, eğlence ve keyif deneyimlerinin aslında öğrenilen ve kültürel bir boyutu olduğunu ortaya koymuştur. Örneğin, elektronik müzikte dans etmenin çoğu zaman ritimle uyumlu bir şekilde hafif hafif salınma şeklinde gerçekleşmesi, başta anlamlı görünmeyebilir; ancak sonrasında aynı ritimle toplu olarak hareket etmenin rahatlatıcı bir etkisi olduğu deneyimlenmiştir. Bu bağlamda, elektronik

müziğin repetitif yapısının ve bazı türlerin BPM derecesinin kalp atışları ile uyumu, bireyleri bedensel bir uyuma yönlendirdiği gibi, aynı zamanda kolektif bir şekilde öğrenilen bir yönü de barındırmaktadır. Becker ise, eğlencenin ve eğlenceliğin, alt kültürlerde deneyimli katılımcılardan öğrenilen bir olgu olduğunu ifade eder. (Becker'den aktaran Pearson and Twohig, 1975, s. 121) Bu ifadelerle bakılarak denilebilir ki, bir alt kültürel pratiğe katılmak ve bundan keyif alır hale gelmek bir özdeşleşmenin ve öğrenme sürecinin ardından gerçekleşmektedir. *Taste as Performance* (2015) adlı eserinde Hennion, beğeniyi aktif, düşünümsel ve toplumsal olarak gömülü bir süreç olarak yeniden kavramsallaştırırken; nesneler, araçlar ve bireylerle etkileşimler yoluyla sürekli şekillenen bir süreç olarak da ele alır. Hennion'un analizi, beğeniyi yalnızca sosyal veya kişisel bir tercih olarak görmenin ötesine geçer ve onu sürekli müzakere edilen ve dış araçlara bağlı olarak şekillenen bir performans olarak çerçeveleştirir. Bu bağlamda, beğeni, “*kolektif ve araçsal bir bedensel pratik*” olarak ortaya çıkar (Hennion, 2015, s. 162).

Bennett, eski alt kültür teorilerinin öne sürdüğü gibi, gençlerin beğenilerini yalnızca sabit sosyal sınıflarına bağlı olarak şekillendirmediğini, bunun yerine katı kimliklere dayanmadan, daha esnek, çeşitlilik içeren ve kişisel yaşam tarzı tercihlerine dayalı seçimlerle davrandıklarını belirtir (Bennett, 2015, s. 146). 1960'lar ve 1970'lerde kimliklerin ve alt kültürel grupların sabit ve belirgin özelliklere sahip olduğu döneme kıyasla, günümüzde kimliklenme daha fazla değişkenin devreye girdiği, daha karmaşık bir yapıya dönüşmüştür. Daha önce de bahsedildiği üzere, günümüz alt kültürel gruplarının ve EDM sahnesi üzerinden bir araya gelen toplulukların kültürel yapılanmaları, aynı anda başka topluluklar ile iç içe geçmekte ve eklektik ve dinamik bir yapı sergilemektedir. Kimliklerin akışkan ve geçici doğasına yapılan vurgu doğru olsa da, kimliklerin hâlâ bir ölçüde sosyo-ekonomik bağlam tarafından şekillendiği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Kimlik meselesini ele almakta ne kültürel çalışmalar okulunun analizleri ne de Bennett ve diğer güncel araştırmacıların yaklaşımları tek başına yeterli olacaktır. Bu karmaşık süreci anlamak için pek çok dinamik tarafından şekillendirilen farklı yaklaşımların

savunuları göz önünde bulundurulmalıdır.

Sonuç olarak, bu araştırmanın savunduğu ve tartıştığı üzere müzik, hem kişisel hem de kolektif kimliklerin şekillendirilmesi ve ifade edilmesinde önemli bir aracılık rolü üstlenmektedir. Bir kimlik kurucu unsur ve gündelik hayatı düzenleyen bir araç olarak müzik, DeNora'ya göre “*öznenin teknolojisi*” (*technology of the self*) olarak işlev görür. DeNora, müziğin yalnızca sosyal yapıların bir yansıması olmadığını, aynı zamanda sosyal yaşamı şekillendirme ve düzenlemede aktif bir rol oynadığını ve müziğin kimlik, itibar ve güç ilişkileri gibi çeşitli sosyal faktörlerle nasıl etkileşimde bulunduğunu tartışır. Ona göre müzik, işlevleri üzerinden işe yarar bir araç olarak tüketicilerin günlük rutinlerini düzenlemek amacıyla kullanılmaktadır (DeNora'dan aktaran Grazian, 2015, s. 111). DeNora, müziğin sosyal etkisini anlamak için insanların günlük yaşamlarında müziği nasıl kullandığını incelemenin önemini vurgulayarak, müziğin kişilerin ruh hallerini şekillendirmek ve kimlik duygusunu pekiştirmek için de kullanıldığını ifade eder. Müziğin bu biçimdeki pratik kullanımının, duyguları ve sosyal deneyimleri organize etme aracı olarak gücünü gösterdiğini savunur (DeNora, 2000). Bu anlamda, EDM yalnızca bir eğlence aktivitesinin ötesinde, bireylerin ve grupların kendilerini ve toplumdaki yerlerini, kimliklerini, geçici de olsa, tanımladıkları bir araç olarak işlev görmektedir.

4.2 Müzikal Topluluklar: Afektif & Hayali & Performatif & Spontane?

*“Bir rave dansının amacı, en azından geçici olarak,
büyük bir grubu tek bir neşeli ve koordineli varlık haline
getirmektir.”*

Douglas Rushkoff, 1998

Maffesoli, çağdaş toplumun “*anlık ruh hali*” (bu terimi Heidegger'in *stimmung* kavramından tercüme ederek ödünç aldığını belirtir) daha rasyonel olsa da, yaşamın tüm yönlerinde “*dünyanın yeniden*

büyülenmesi”nin (*re-enchantment*) deneyimlendiğini ve duyguların geri döndüğünü ifade eder. Maffesoli beğeniler etrafında oluşan topluluk oluşumunu ise “*postmodern neo-kabilecilik*” olarak adlandırır (Tyldesley’in Maffesoli ile röportajından, 2013, s. 112). Pratikler üzerinden bir analiz yapan Hall ve Jefferson, gençlik alt kültürlerini inceledikleri çalışmalarında, bir grup insanı bir topluluk haline getiren onlara kolektif bir kimlik ve aidiyet duygusu sağlayan şeyin, sürekli tekrarlanan pratikler kadar, asla yapılmayan pratiklere de dayanan bir dizi sosyal ritüel olduğunu belirtirler. Frith de benzer şekilde kimlik oluşumunun ritüelleşmiş pratikler yoluyla gerçekleştiğini analiz ederken, bunun “*bedensel bir mesele*” olduğunu ve kolektif olarak gerçekleştirilmesinin de bu pratikleri “*sosyal hareketler*” haline getirdiğini ifade eder. Müzik üzerinden yaptığı analizde ise Frith, müzik yapma ve dinleme arasında bir fark bulunmadığını, bu pratiklerin ritüel katılımının bir parçası olarak kimliklenmenin aracı olduğunu söyler (Frith’ten aktaran McCormick, 2015, s. 119). Goulding ve Shankar, EDM’yi *neo-kabilecilik* bağlamında ele alarak EDM sahnesini bir ritüel alanı olarak değerlendirirler (Goulding ve Shankar, 2011, s. 1436). Bu yaklaşıma göre, kulüp kültürü, sosyal normların ve gündelik hayatın bir süreliğine terk edildiği, geçici ilişkiler kurulmasına olanak tanıyan bir deneyimdir. Önceki bölümde yapılan tartışmada, müziğin aracılığıyla oluşan kimliklerin sabit olmayıp, geçici ve akışkanlığa izin veren kültürel aidiyetler olduğu ifade edilmiştir. Benzer şekilde, EDM toplulukları da kalıcı katılımcılardan oluşan sabit bir yapıya sahip değildir; aksine bireylerin geçici olarak var olmalarına imkan veren ve farklı kimlik akışlarının ortaya çıktığı oluşumlardır. EDM sahnesindeki topluluk oluşumunu anlamak amacıyla, Turner’ın *liminalite* kavramı EDM sahnesine uyarlanabilir. Bu kavrama göre, kişiler, geçici olarak taşıdıkları kimliklerin gerektirdiği pratiklerde, “*normal*” yaşamın ve “*banal*” olanın sınırları ile oynamaktadırlar. Turner’a göre ritüel zamanı, günlük yaşamın sıradan rutinlerinden bağımsız bir şekilde, kendi kurallarıyla yönetilir. Bu anlamda, EDM sahnesi bir *komünal liminalite* alanı olarak değerlendirilebilir. Ve bu “*hiçbir-yer*”de²² kişiler gündelik hayatın normlarını ve sınırlarını geçici olarak ihlal ederler. Rietveld’e göre, sonik mekânlarda dansçı, “*gündelik*

22 Bu tabir EDM mekânlarının deneyime göre farklılaşmasından dolayı kullanılmakta ve mekânın üretimi tartışmasında bu konu daha detaylı bir şekilde incelenmektedir.

gerçeklik yapılarından kurtulmasına olanak tanıyan dinamik bir immersif etkileşim” içinde bulunur (Rietveld, 2011, s. 9). St. John da EDM sahnesini bir liminalite alanı olarak ele alır. Bu yaklaşıma göre, EDM sahnesindeki bir etkinlik boyunca bir kimlikten başka bir kimliğe geçiş müzakere edilir ve dansçıların ritüel bilgisine göre DJ’ler bu geçiş aşamalarını yönetirler. Bu yaklaşım, antropolojideki yerli kabilelerinin geçiş ritüellerine gönderme yapsa da, dans sahnesinde yaşananın tam anlamıyla bir kimlik geçişi olmadığını; aslında bir kimlik işaretleyicisi ve aidiyeti etkileyen, “*gelip geçici bir deneyim*” olduğunu söylemek mümkündür (St. John, 2006, s. 5). Van Gennep’in liminalitesini rave ve kulüp kültürüne uyarlayan Gerard, liminaliteyi elektronik dans müziğinin “*merkezi bir estetik özelliği*” olarak değerlendirir ve liminalite olmadan kulüp kültürünün tartışılmaz olduğunu, bunun da kulüp kültürlerini anlamada “*merkezi bir paradigma*” oluşturduğunu savunur (Gerard, 2004, s. 173).

Durkheimcı antropolog van Gennep, *The Rites of Passage* çalışmasında liminalite aşamalarını teorize eder. Turner’ın da kabul ettiği bu modele göre, ritüel esnasında liminalite şu şekilde yaşanır. Kolektif bir ritüelde bulunan birey üç farklı aşamadan geçer; ilk aşama, gündelik hayattan ayrılma aşamasıdır; ikinci aşama, geçiş aşaması olarak tanımlanır; üçüncü aşama ise, yeni statünün kazanıldığı, bireyin topluluğa katıldığı aşamadır. Antropolojinin uygarlaşmış, yarı-uygarlaşmış vb. kategorilerinin henüz aşılmadığı, 1909 gibi erken bir tarihte, bir gruptan başka bir gruba ya da bir sosyal durumdan bir diğerine geçişteki aşamalarının evrensel olduğu ve bunlar arasında genel bir benzerlik olduğu iddia edilmiştir. Buna göre bir bireyin hayatı, aşamaların ardışıklığından ibaret olarak görülür. Van Gennep törenleri, animistik, dinamistik, pozitif&negatif, doğrudan&dolaylı gibi farklı kategorilere ayırsa da, bu tezin tartışmamıza dahil olacak olan, yalnızca, tarif ettiği geçiş aşamalarıdır. Van Gennep, bir dönüşüm deneyimi olan bu üç aşamalı geçiş modelini; *ayrılma (ön-liminal)*, *geçiş (liminal)* ve *katılım (post-liminal)* olarak üçe ayırır (van Gennep, 1960, s. 3-9). Hem Turner hem de van Gennep’a göre, ritüelin ilk aşamasında kişi, önceki kimliğini tamamen bir kenara bırakır. Bu tez, bu antropolojik modelin EDM sahnesindeki tam karşılığını bulamayabilir; ancak kulüp ortamında,

gündelik hayattaki kimliğin bir süreliğine bir yana bırakıldığını varsaymak mümkündür. Mekân ve zaman açısından tüm topluluklara uyarlanamayacak olsa da, bu model, müzik, uyuşturucu ve alkol gibi faktörlerin kolaylaştırıcılığında kimlikten ayrılmaya imkan tanıyan EDM sahnesine uyarlanabilir gibi görünmektedir. EDM sahnesinin katılımcısı, van Gennep'in varsaydığı aşamaları sırasıyla tamamlamasa da, "*liminal persona*" olarak belirsiz bir aşamada gidip gelebilir. Yani, toplumun normatif kontrolünden geçici olarak çıkan birey, yine söz konusu modele göre geçici bir süreliğine "*limen*"de kalır. Turner ve Bruner, tıpkı liminalite gibi, bu kavramı da van Gennep'ten ödünç almışlardır (Turner&Bruner, 1986, s. 41-43). Van Gennep'in aksine, Turner ve Bruner çalışmalarında, bu belirsizlik halini olumsuzlamazlar. Zira, bu durum deneyimleyen birey için bir belirsizlik anlamına gelse de, aynı zamanda bir değişim potansiyeli barındırmaktadır. Van Gennep'e göre, ritüelin misyonu değişimin gerçekleştirilmesine dayanırken, kimliklerin sürekli olarak değişebildiği ve bir bireyin birden fazla kimliği aynı anda barındırabildiği göz önüne alındığında, örneğin EDM sahnesindeki dans ritüelinin "başarısının" bu aşamaların tamamlanmasına bağlı olmadığı anlaşılabacaktır. Zira, sahada özellikle kendisini beyaz yakalı olarak tanımlayan bireyler, birbiriyle uyumsuz görünen klabırlık ve beyaz yakalılık arasında geçiş yapmaktadırlar. Hayatlarında klabırlığın pek çok "şartı"nı yerine getiremeseler de, belirli sürelerle klabır kimliğini benimseyerek bir özgürleşme deneyimi yaşadıklarını ifade etmektedirler.

Van Gennep'in yaklaşımını EDM sahnesine uyarlarken Turner'ın daha detaylandığı modelinde *liminalite* ve *liminoid* arasında bir ayrım yapılmaktadır. Turner'a göre, liminal fenomenler modern öncesi toplumlarda deneyimlenirken, kolektif, biyolojik, takvimsel ve sosyal yapısal döngülerle ilişkilidir ve işlevseldir. Buna karşın, *liminoid fenomenler* ise modern toplumların ürünü olup, bireylerin statülerini ve ilişkilerini seçebildikleri karmaşık yapıdaki ilişkilerin ürünüdür. Yani, liminoid fenomenler daha karmaşık dinamiklere sahip modern toplumları açıklamak için daha uygun bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. St. John da EDM'nin dans sahnesinde sosyo-kültürel ayrımların "*doğrudan ve dolaylı*" bir şekilde

terk edildiğini ifade eder (St. John, 2004, s. 10). EDM sahnesinde bireyler, geleneksel statülere daha az bağımlıdırlar ve geç modernitenin büyük kentlerinde gönüllü ilişkilere girerler (Turner, 1979, s. 491). Bu bağlamda, EDM sahnesinde kimlik geçişleri, geleneksel bağlara sıkı sıkıya bağlı olmaksızın gerçekleşir. Turner, liminoid fenomenleri geçici ve fonksiyonel olmayan fenomenler olarak değerlendirse de, bu tür fenomenlerin gönüllü tercihlere dayandığı için bir alternatif oluşturduklarını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, EDM sahnesindeki kolektif etkinlikler, fonksiyonel olmamakla birlikte, keyif odaklı eğlence kültürünün parçası olarak liminoid bir nitelik taşımaktadır.

Özetle, antropolojinin geçiş aşamaları tam olarak EDM sahnesine uyarlanamasa da, topluluk ritüelini yönlendiren DJ, tıpkı kabile şamanının psikoaktif maddeler eşliğinde yürütülen ritüelde ritim üzerinden topluluğun geçiş aşamalarını ve dolayısıyla aidiyetlerini yönetmesi gibi, dans sahnesindeki topluluğun ruh halini, geçiş aşamalarını ve topluluk aidiyetlerini yönetmek üzere konumlanır. Elektronik müziğin avangardlarından Fransız müzisyen ve DJ Laurent Garnier, DJ'in geçiş sürecini gerçekleştirebilmesini hazırladığı miksler ile bunu başardığını ve bu mikslerde bir hikâye yaratılması gerektiğini ifade etmektedir:

“Bir miks gerçekten bir anlatıdır. Pek çok DJ bir hikâye anlatmıyor. Çoğu zaman insanlar gerçek bir dramatik yapısı olmayan düz bir parçayı birbiri ardına çalıyor. Adım adım nasıl ilerleyeceğinizi de bilmek zorundasınız. Her parçada, neler olup bittiğini, dansçıların tutumunu izlemeli ve buna göre hareket etmelisiniz. Kısacası, mix'inizi koşullara göre yönlendirmelisiniz” (Coste, Fossier ve Mondémé, 2009).

Yapılan saha görüşmelerinde, DJ'lerin bu sürecin geçiş sürecinde olmadan deneyimle kazandıkları bir farkındalık olduğu gözlemlenmiştir. DJ Kulakkurdu'nun şu ifadeleri, bu farkındalığı göstermektedir:

“Her şey bilgisayardan değil yani, insanlara biraz fake atıp dans

ettirip, hareketlendirip, keyifli keyifli sallanmanın da etkisiyle saat on ikide artık çok sevdiğim şeylere doğru... Atıyorum sen desen ben bu müzikten anlamam, ama öyle bir yere getiriyorum ki, sen de onda dans edebiliyorsun. Yani çok çaktırmadan çok güzel geçişler yaparak... Bana sorarsan DJ'lik de bu."

EDM sahnesinde DJ'lerin mikslerine göre "kitleyi" yönettikleri genel olarak doğru bir varsayım olsa da, daha önce bahsedildiği gibi, klabırların deneyimlerine bağlı olarak uyumlanma dereceleri değişmektedir. Gerard, DJ tarafından yapılan mikslerle oluşturulan "*ritmik anlatı*"ya verilen tepkilerin acemi ve deneyimli katılımcılarda farklılaştığını belirtir. Yani, elektronik müzik ve sahne ile ilgili birbirinden farklı deneyimlere sahip olan ve literatürde farklı şekillerde adlandırılan bireyler (içerideki - dışarıdaki, acemi - kıdemli ya da deneyimli - deneyimsiz), anlık tepkilerini kişisel olarak kurarlar. Gerard'ın dans sahnesindeki katılımcıların müziğe verdikleri tepkileri "*ritüel becerisi*" olarak adlandırması (Gerard, 2004, s. 177) kimlik aşamaları arasındaki geçiş tartışmasını anımsatır.

Bu tez açısından, EDM sahnesindeki katılımcıların ortamla uyumlanmalarının müziğin özsel niteliklerinden dolayı refleksif bir tavır olarak mı yoksa, taklit ve öğrenme, yani performatif bir tavırla mı gerçekleştiği önemlidir. DJ'lerin önceden hazırladıkları setlerinin "*ritmik anlatı*"sının ritüelistik liminalite aşamalarını yöneten bir teknik olmasının yanında, DJ'in çalma esnasındaki becerisi de bir etkidir. DJ'in mikslemesini bir geçiş süreci olarak ve özellikle EQ'lamayı²³ liminal bir teknik olarak değerlendiren Gerard, kulüp kültürüne yeni aşına olanların ilk ritüel geçişlerindeki tedirginliklerine karşın, deneyimli olanların setlerdeki bu tekniklerin bilgisine sahip oldukları için müziğin farklı aşamalarına bilindik tepkiler verdiklerini belirtir (Gerard, 2004, s. 177). Saha görüşmesinde İstanbul'da yirmi beş yıldan bu yana büyük gece kulüplerinde DJ'lik yapan Hünkâr da bunun pratikteki karşılığını deneyimleyen birisi

23 Elektronik müzikte, özellikle DJ'ler için EQ'lama, bir ses karışımındaki farklı frekans aralıklarının dengesini ayarlama sürecidir. EQ, "equalizing/eşitleme" anlamına gelir ve DJ'lerin belirli frekansları artırarak veya azaltarak sesi manipüle etmelerine olanak tanır; bu da daha iyi bir mix oluşturmaya, genel sesi kontrol etmeye ve farklı parçaların birbirine iyi bir şekilde harmanlanmasını sağlamaya yardımcı olur.

olarak, DJ'in görevinin bir hikâye yaratarak dansçıların ruh halini ve davranışını yönetmek olduğunu söyler:

“Ritim durmasın ve insanlar dansı devam ettirsin anlayışından yola çıkarak o mix yapma, peş peşe sıralama...”

Schechner performans sanatlarında beceri geliştirmiş olanların (bu tezde DJ'lerin) kalabalığı bir eşzamanlılıkta, bir liminal sabitlikte tutmakta ustalaştığını söyler. Schechner'in ifadesi, dans etkinliklerini yöneten DJ'lerin durumuna uyarlayarak okunabilir:

“Bu tutulma, “şimdiki zaman”, senkronik coşku, ototelik akış ve liminal sabitliktir. Bu dengeyi elde etme ve sürdürme konusunda ustalaşanlar sanatçılar, şamanlar, dolandırıcılar ve akrobatlardır. Hiç kimse bunu uzun süre koruyamaz” (Schechner, 1985, s. 113).

DJ'lerin, kulübün atmosferine ve dinleyici kitlesinin ruh haline göre canlı bir şekilde yaptıkları ayarlarla topluluğu bir akışta tutmak ve senkronize etmek, şamanik bir rol üstlenmeleri olarak yorumlanabilir. Turner, ritüelleri yönetirken bir aynılığın yaratılmasını, spontane topluluğun ön koşulu olarak kabul eder. Gerard, Turner'ın karakterin tam katılımını içeren "akış" kavramını kullanarak, bu akışın kötü bir miksle kesintiye uğrayabileceğini belirtir. Bu durumda geçiş aşamaları başarısız olacak, birey bu vecd halinden çıkacak ve afektler üzerinden liminalite aşamasını deneyimleyen bireylerin topluluk oluşturma süreci kesintiye uğrayacak, *“kapıdan geçme”* hali gerçekleşmeyecektir. Gerard'a göre, mikslemenin başarılı bir şekilde yapılması, spontane komünite oluşumunun gerçekleşmesini sağlayacak ya da bunu engelleyecektir. Çünkü ona göre, başarılı bir miks, fiziksel, müzikal ve duygusal süreçleri birbirine bağlayarak bu unsurlar arasında bir akışa izin verir (Gerard, 2004, s. 175).

Sahada görüşme yapılan DJ Emre Özalp da diğer DJ'ler gibi, başarılı bir miksle insanları uyumlu bir şekilde dans ettirebileceğinin ya da kötü bir miksle onları kaybedebileceğinin farkındadır:

“Karşındaki insana göre listeyi değiştirebiliyorsun. Bazı DJ’ler playlist yapıp gidiyor mekâna. Ben öyle yapmıyorum, çünkü playlist yapıp gittiğinde çalışmayabiliyor. İnsanları hareketlendirip tutman lazım. Orada insanların durumuna göre karar veriyorum. Mesela bir şey çalarsın çok tepki vermezler, şey dersin, bu çok çalışmadı galiba, başka bir kafaya geçeyim dersin. O anda belirliyorum yani. Eğleniyorlar mı, bir şey olursa mesela, senden koptuysa, orada belli oluyor, hemen bir şey yapmam lazım diyorsun, monoton giderken bir şey koyuyorsun, ilgi sana dönüyor.”

Selekta Firuzağa, her zaman önceden hazır bir miksi olmasına karşın, çalacağı ortam ve saat dilimine göre dinleyicilerin profiline ve o andaki ruh haline göre miksi değiştirebildiğini belirtmektedir. Benzer şekilde, DJ Kulakkurdu da önceden hazırlanmış bir miks yerine, kulüpte anlık kararlar almanın daha önemli olduğunu ifade etmektedir:

“Konsept müzik çalmak dünyanın en kolay işi, çünkü bütün BPM’ler, ritimler birbirine yakın, geçiş yapmak çok kolay. Üstelik daha iyi para kazanyorlar, çünkü piyasa da bunu istiyor. İşte ben öyle bir DJ değilim, bana öyle öğretilmedi. Daha zorunu yapmak önemli. Bir punk’tan hip hop’a nasıl geçilebilir, insanları soğutmadan. İnsanları görebiliyorum. Gözlem çok çok önemli, eski DJ kafası dediğim şey bunlar. Türler arasında geçiş yapabiliyorsan... Çok da DJ değilim ben, selektalık²⁴ benimki.”

Kolektif müzikleme etkinliklerinde, hem kulüpçüler hem de DJ’ler liminaliteyi müzakere ederken, EDM katılımcılarının Schechner’in modelinde “yeniden sahnelenen davranış” (*restored behavior*) olarak kodlanan bir tavır içinde oldukları söylenebilir. Schechner, refleksif ve performatif olarak tanımladığı yeniden sahnelenen davranışta, bu

24 Patois dilinde, yani Jamaika İngilizcesi’nde *selector*’den dönüşerek *selekta* halini alan bu kelime, dub ve reggae DJ’lerine karşılık gelmek üzere kullanılıyor. Görüşmecilerimizden Simba Roots Soundsystem kolektifinden Beril de kendilerinin *seleksiyon* yaptıklarını, zaten dub müziğin bir remiks olduğunu ve çaldıkları müziğin kendilerinden önce mikslenmiş olduğunu belirtir. Ona göre remiksi yapan ses mühendisi prodüktör müzisyenden daha önemlidir.

davranışın, davranan kişinin gündelik hayatında geliştirdiği personadan farklılaştığını ve bu davranışın bağımsız ve ilintisiz bir şekilde geliştiğini iddia eder (Schechner, 1985, s. 36). Bu tez, EDM sahnesindeki bireylerin bir ölçüde ve geçici olarak “kendilik”lerini bir kenara bırakarak, başka bir dizi davranışı benimsemekte olduklarını savunmaktadır. Schechner’e göre şamanist ritüellerden ve sahne sanatlarına kadar tüm performans türlerinde devreye giren *yeniden sahnelenen davranış*, kişinin dışında bir yerde var olur ve bu nedenle öğrenilen, yeniden düzenlenen ve yeniden inşa edilen bir performans niteliği taşır. Yani restore davranışta, eylemlilik, performe eden kişinin dışında ve kişiden bağımsız bir olgudur ve kişi bu performansını değiştirebilir. Bu bağlamda, kişi farklı rolleri benimseyerek kendiliği ile müzakere eder ve başkası gibi davranabilir.

Schechner, benliğin bir başkası olarak davrandığını söylerken, benliğin birey üstü bir varlık olduğunu kastetmektedir (Schechner, 1985, s. 36). Sosyal etkileşimin dramatik doğasını vurgulayan Turner da, Schechner’le benzer bir şekilde, katılımcıların rollerinin bilincinde olarak eylemlerini performatif bir şekilde gerçekleştirdiklerini ifade eder (Turner, 1987, s. 28). Ancak, bu davranışın öğrenilmiş olduğu iddiası, katılımcının rol yaptığıının bilincinde olduğu anlamına gelmeyebilir.

EDM sahnesinde bir araya gelen, birbirinden farklı kendiliklere ve kimliklere sahip olan yabancıların, bahsedilen performatif tavrı takınarak dans sahnesinde belirli ayrımları kapı dışarı etmeleri, bu kişileri geçici de olsa bir kolektifin parçası kılar. Turner’ın rave’in kolektif bedeninden bahsederken kullandığı “*spontane*” ve “*anlık*” dediği tam olarak bu durumu anlatmaktadır (Turner, 1986). St. John’a göre, Turner’ın liminalite yaklaşımı, güncelin içine bir “*kutsallık katmanı*” ekler. Kutsallık teriminin seçimi, literatürdeki tüm ritüel, kabile vb. kavramlarla bir benzerlik göstermektedir. Bu kavramlar ve modeller, EDM sahnesine bir ölçüde açıklayıcılık getirebilir. Ancak, sosyolojinin geleneksel ile modern olan arasındaki ayrımları veya “uzak” yerli kabileler üzerine yapılan antropolojik çalışmalar ile modern etnografik çalışmalar arasındaki ayrımları kimi zaman gözden kaçırma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Zira, toplumların

işleyişi benzer saiklerle ve kurallarla devam etse de, zamansal ve mekânsal anlamda büyük değişiklikler içermekte, hatta gözden kaçabilecek mikro ölçekteki bireysel farklılıklar bile aşırı genellemeci ve indirgemeci bir bakış oluşturma riski taşımaktadır. Bu bağlamda, kutsallık, neo-kabilecilik, transandantal dans gibi kavramlar sürekli olarak sorgulanarak, bu tezin hipotezleri şekillendirilmektedir. Bazı önemli antropolojik yaklaşımların tekrarlayan analizleri göz önünde bulundurulduğunda, St. John'un (2004) Turner gibi toplulukların geçici doğasından bahsettiği görülmektedir. St. John'un isimlendirmesiyle, bu tekno topluluklarının daimi olmasa da anlık olarak dans pistinde belirli bir tekrarla bir araya gelmelerindeki ana motivasyonları partilemek ve bir “vibe” içinde kalmaktır (St. John, 2004, s. 12-6).

Vibe üzerindeki bu vurgu dikkat çekicidir. DJ'in insanlarda bir duygu değiştirme gücüne sahip olduğunu vurgulayan DJ Glvre, DJ'in misyonunu tam da bu temelde açıklamaktadır:

“Hep onları bir vibe içinde tutman lazım. Hep onlara iyi hissettirmen, dans ettirmen gerekli.”

Vibe ile ilgili DJ Kulakkurdu'nun söylediklerinden, vibe'ı yakalamanın karşılıklı olarak kurulan bir şey olduğu anlaşılmaktadır:

“Yıllar geçtikçe profesyonelleşiyorsun, spontane çalıyorsun. Bir başlıycam ben de görücem, bana da sürpriz oluyor. Nasıl bir kitle geliyor, benim modum nasıl, kitlenin modu nasıl, vibe'ı nasıl yakalıycaz, o çok güzel bir şey. Kitleyle bir bağlantın var. Bir sonraki şarkıyı alakasız da çalsan, onu fark ederler. Ama sen düzgün attığında bu bununla bağlantılı diye fark edemeyebilirler, ama hata yaptığın fark edilir.”

Turner'ın spontane topluluğunun vibe'ı koruma ve süreklileştirme çabası, ağırlıklı *post-punk*, *darkwave*, *minimal wave* listeleri yapan yeni kuşak kadın DJ Glvre'in görüşme sırasında sıklıkla vurguladığı bir konu

olmuştur:

“DJ’lik insanları hep iyi hissettirmek, onları bir vibe’ta tutmak üzerine kurulu. House ya da minimal teknoda 120-130 arası hep bir modda tutar, ne yükseltir ne alçaltır. Ama clubbing’de banger, gabberda çok yüksek BPM her zaman. High emotion hissettiren şeyleri çalıyorum. Ama DJ’lik mekanik bir şey değil, çalarken bir anda kötü hissedip düşürebiliyorsun ya da bir anda gaza geliyorsun. O anda insanlar neyi istiyor senden, tepkilerine bakıyorsun. Mesela bazen farklı bir şey yapıyorum, bir duygu değiştirmeyi deniyorum, bir sürpriz yapayım diyorum, tepkisinden hissediyorsun. Ölçebiliyorsun, bazen bırakıyor dansı gidiyor.”

EDM setlerindeki giriş (*build-up/montée*), *drop* ve sonuç olarak fazlara ayrılan kurguda, *build-up* fazında bir duygusal yoğunluk bulunmaktadır. Bununla ilgili olarak *vibe*, görüşmecilerden Eser (kendisini güncel olarak klabır olarak tanımlamak istemese de yirmi beş yıldır düzenli bir kulüp ve gece hayatı olan bir EDMS katılımcısı) için de önemli görünmektedir:

“Bu ‘built up’ anlarında bir vibe oluyor, bir enerji geliyor. Sonra dans ediyorsun.”

Vibe üzerinden ortaklaşmanın bu tez açısından anlamı, dans pistinde yakalanan ortak ruh hali ve bunun topluluk oluşumu açısından taşıdığı önemlidir. Ritüellere odaklanan çalışması, *The Elementary Forms of Religious Life*’da (1912) Durkheim’ın, “*kolektif temsiller*” üzerine yaptığı analiz kritik bir dönüm noktasıdır. Bu çalışmasında Durkheim homojen tezahürlerin bir kolektif bilinç yarattığını ve dolayısıyla topluluk oluşumunun gerçekleştiğini savunur. Bu analiz, EDM sahnesine uyarlanırsa, kolektif müziklemede ortak bir ruh haline, ortak davranışlara, jestlere ve dolayısıyla ortak bir bilince sahip olan bireylerin afektif bir topluluk oluşturduklarını ortaya koyar. Durkheim, her toplumun birliğini devam ettirmek için düzenli aralıklarla kolektif duygulanımlarını yeniden

doğrulamak zorunda kaldıklarını belirtir. Bu bağlamda, bir toplulukta “bireylerin birbirine sıkı bir şekilde bağlı olduğu”nu ifade eden Durkheim, ortak duyguların tekrarlanan toplantılarla yeniden teyit edilmesinin bir gereklilik olduğunu vurgular (Durkheim, 1995, s. 429). EDM sahnesindeki kolektif buluşmalarda, katılımcılar müziğin aracılığıyla ortak bir ruh haline ve davranışsal olarak homojen tezahürlere ulaşarak bir “*grup bilinci*” kazanırlar. Bu süreçte, “*duygusal aktarım*” ve “*karşılıklı duygusal güçlenme*” yoluyla bir coşku hali deneyimlenir. Saha görüşmelerinde de gözlemlendiği üzere, EDM katılımcılarının çoğunluğu kulüp deneyimlerini *enerji*, *coşku* ve *öfori (euphoria)* gibi kavramlarla tarif etmektedirler. Durkheim’ın dini törenler üzerinden yaptığı *kolektif efervesan* kavramsallaştırması EDM sahnesine uyarlandığında, burada açığa çıkan bireyler üstü ekstra enerji ve güç, afektif topluluk oluşumuna katkı sağlayan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Literatürde afektif topluluk olarak teorize edilen olgu, saha araştırmasında görüşmecilerin EDM sahnesini tarif ederken kullandıkları sahiplenici ve duygusal ifadelerle gözlemlenmiştir. Sahada görüşülen EDM profesyonellerinin bir kısmı, 1990’ların ortasında Beyoğlu ve Kadıköy’de açılan büyük gece kulüplerinin yerleşik DJ’leri ve müzik direktörleridir. Bu kişilerin ifadelerinden, hem sektörden olanlarla hem de dans pistindeki insanlarla müzik aracılığıyla duygusal bir bağ kurdukları ve bir topluluk ruhu oluşturabildikleri açıkça görülmektedir. DJ Kulakkurdu, müzik üzerinden kurulan bu yakınlıktan samimi bir şekilde özelemler bahsetmektedir²⁵:

“Çok güzel anılarım var orada. Artık müşteri almıycam deyip yanıma gelen hayat kadınları oluyordu. Çok iyi arkadaş oluyorduk. O barlarda kimse kimsenin fotoğrafını çekmezdi, yarı çıplak, üstsüz dans edilirdi, dışarıya sızmazdı, herkes birbirine güvenirdi, çok başka ortamlar, İstanbul’un o dönemleri çok başka. Leyla Teras vardı işte. Anahit pandemide kapandı.”

25 DJ Kulakkurdu’nun bahsettiği mekânların kuir kulüpler olduğunu belirtmek gerekir. Zira, kuir mekânlar EDM sahnesinden daha güçlü bağlara sahip bir topluluk oluşturmaktadır.

Komadub'ta müzik üretiminin tüm aşamalarında yer alan ve part-time DJ'lik yapan görüşmeci Hybrid K., 2000'lerin başlarına dair şu ifadeyi kullanır:

“Bizim için bu bir kültürel aidiyeti, biz kendimizi böyle ifade ediyorduk. Birlikte bir şeyler yaptığımız bir komünitesi vardı dub mziğın de. Müzik olmasaydı, müziği ortadan kaldırsaydık görüşür mıydık? Zor...”

Yaklaşık yirmi beş yıldır profesyonel olarak DJ'lik yapan ve kendi müziğini üreten diğerk bir görüşmeci DJ Hünkâr, geçmişte var olduğunu söylediğı toplulukların artık kaybedildiğini belirterek, bugünün EDM sahnesini şu şekilde eleştirir:

“Bir grubumuz vardı, müzik de yapıyorduk. Zaten müzik camiası çok renkliydi, yani zaten böyle birbirimizi tanıyorduk. Müzikal olarak da paylaşıyorduk, birbirimizle müzik alışverişi yapıyorduk.”

Dışarıdan bakıldığında homojen bir yapı arz edebilen elektronik müzik sahnesinin aktörlerinin, bu topluluk ilişkilerini gündelik hayatlarına taşımadıkları ve sahne müdavimleri ile plansız ve rastlantısal bir ilişkisellik geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Görüşülen kişilerin neredeyse tamamı, düzenli olarak çaldıkları ve müdavim olarak gittikleri kulüplerde tanıştıkları insanları arkadaşları olarak tanımlasalar da, bu alanların dışında, gündelik hayatlarında bu kişilerle herhangi bir paylaşımları olmadığını ifade etmektedir. DJ Emre zalp de bu konuda şöyle bir yorum yapmaktadır:

“Gizli Bahçe'de bir sürü arkadaşım var ama Gizli Bahçe arkadaşım onlar. Dışarda bir kahve imişliğimiz yok, ama gidince muhabbet ediyorum. Mekânla kurulan bir ilişi bu, müzik üzerinden bir araya gelsek de, mekncılık, mdavimcilik gibi bir şey. Yine de işte müzik üzerinden bir aradayız galiba, müziği çıkarttığında bir şey kalmaz orada.”

“Muhtemelen günümün yarısını müzikle geçiriyorum. Dışlerimi fırçalarırken bile 130 bpm müzik dinleyenlerdenim” diyen ve kulüp kültürüne çok erken yaşlarda dahil olduğunu söyleyen²⁶ 28 yaşındaki Birce de kulüplerdeki yakınlık hissinin kaybedildiğini, artık kulüplerden çok elektronik müzik festivallerini takip ettiğini söyleyerek “biz” hissini sadece festivallerde yakalayabildiğini anlatır:

“Özellikle elektronik müzik etkinliklerinde yalnız olmak çok uzun sürmüyor— yeni arkadaşlar edinmek neredeyse anında gerçekleşiyor. Çoğu artık benim festival ailem oldu, çünkü insanlar dünyanın dört bir yanından geliyor.”

Yarı zamanlı DJ’lik ve müzik danışmanlığı yapan Seray, ilk kulübe 15 yaşında gittiğini ve ortamdan ve müzikten büyülendiğini hatırladığını ifade eder. Kulüp ortamında *“çok mutlu ve özgür”* hissettiğini söyleyen Seray, kulüp kültürünün birleştiriciliğinden ve oradaki insanlarla olan duygu paylaşımından şu şekilde bahseder:

“Elektronik müzik ortamı benim için çok şey ifade ediyor: İnsanlarla birleşmek, duyguları paylaşmak... Tanıdık yüzler görmek, güvende hissetmek gibi...”

Ancak Seray’ın gündelik hayatında kulüpte tanıştığı kişilerle görüşmediğini söylemesi, EDM sahnesinde kurulan topluluk aidiyetlerinin geçici doğasına işaret etmektedir. Müziği kimliğin ortaya konulduğu bir ifade biçimi olarak değerlendiren ve müzikle anlatılamayacak hiçbir şey olmadığını söyleyen LGBTQIA+ aktivisti, müzisyen DJ ve performans sanatçısı Kübra Uzun’a göre ise kuir toplulukların müzik üzerinden bir araya gelişleri ve alışverişleri bugün de devam etmektedir:

“Bir araya gelip eğlenebileceğimiz, düşünebileceğimiz,

²⁶“Gece hayatına genç yaşta girdim. Ne kadar doğru olur bilmiyorum ama o zamanlar sahte kimliklerle kulüplere gidiyorduk. 15-16 yaşlarında başladım. Kulüp deneyimi tamamen farklı, büyüleyici bir dünya gibi gelmişti. Genelde en genç biz olduğumuz için her şey bize yabancı geliyordu” (Birce).

konusabildiğimiz etkinlikler oluyor.”

Daha önceki bulgularla ortaya konan, genç kuşak ile eski kuşaklar ya da profesyoneller ve dinleyiciler/klabırlar arasında olduğu gibi sahada gözlemlenen ayrımlar bu bağlamda çok belirleyici görünmemektedir. Görüşmecilerin kullandıkları ifadeler ve yaptıkları yorumlar çoğunlukla örtüşmektedir. Ancak, ilginç bir şekilde DJ Seretan, DJ Hünkâr'ın söylediklerinden farklı bir şekilde, eskiden oluşan kolektivitelere yenilerinin eklendiğini ve hâlâ birden fazla kolektif içinde paylaşım ve yaratımlarda bulunabildiğini ifade etmektedir:

“Hâlâ devam eden bir kolektif var. Geçmişteki müzik cemaatimizi bir müzik kolektifine çevirdik, Transparans isminde. Sonic arts, electronic music composition, contemporary music, electronic avangard müzik besteleri yaptığımız bir çevre vardı eskiden. MİYAM'da oluştu bu. Bir kolektif daha var, non-music oluşumumuz da var, tabii bu daha akademik yanı. Kodları alıp sample'layıp kendi müziğimde kullanıyorum. Yani farklı yaklaşımların olduğu komünitelerin içinde bulundum ve bulunmaya da devam ediyorum. Bunların hepsi bana farklı şeyler hissettiriyor, farklı şeyler öğretiyor.”

DJ Glvre, kuir kulüpler ve etkinlikler üzerinden bir kolektif hissini güncel olarak yakaladıklarını savunur. *Sugar*, *Leyla Teras* gibi kulüpler daha önce, *Anahit Sahne* gibi popüler kuir kulüplerin bazıları Covid-19 sırasında kapanmış olsa da yakın zamanda Beyoğlu'nda açılan *Şahika*, *Banger* gibi kuir kulüpler oldukça aktif bir katılımcı topluluğa sahip görünmektedir. *Şahika* sosyal medya hesabında kulüp politikasını şu şekilde tanımlamaktadır:

“Cinsiyetçilik, Homofobi, Transfobi, Kadın düşmanlığı, Irkçılık, Engellilik ayrımcılığı, Sınıf ayrımcılığı ve Tacize: SIFIR TOLERANS”²⁷

27 Gece kulübü *Şahika*'nın sosyal medya paylaşımlarında kızkardeşlikle ve kimlik güçlendirme ile ilgili tanıtım yazıları ve yorumların yanında tüm paylaşımlarında provokatif bir dil var. 3 Eylül 2024 tarihli Instagram hesabındaki etkinlik duyurusu

Şahika ve *Banger* gece kulüplerinde düzenli olarak çalan DJ Glvre, kuir kulüpler sayesinde yeniden bir kolektif hissinin yakalandığını söylemektedir:

“Mesela Banger ya da Noh’ta bir komünite oluştu, planlanan o değildi, kendi içinde o şekilde evrildi.”

“Tek amaç orada müziğimizi icra edelim, komüniteler, kolektifler olarak insanları bir araya getirelim.”

Afektif topluluk oluşumunun bir diğer önemli unsuru beden rolüdür. EDM sahnesindeki birey, müzikle etkileşime girerken, öncelikle kültürel ve duyuşsal bir varlık olarak bedenini kullanarak müziğin bilgisini içselleştirir. Bu süreç, afektif bir deneyim yaratır ve katılımcılar arasında duygusal anlamda farklılaşan bir deneyim yaşanmasına olanak tanır.

“Bedensel geçirgenliğimiz, ses dalgalarını hissettiğimiz ve daha sonra bunları bir nabız, bir ritim olarak kavrayıp (yeniden) oluşturduğumuz anlamına gelir” (Kahn’dan [1996] aktaran Duffy ve diğerleri, 2010, s. 18).

Böylelikle müziğin bilgisi bedenlenir ve seslerin/müziğin bedenlenmesiyle sosyal ve ilişkisel olarak oluşa ortak hisler üzerinden bir aidiyetle bir araya gelen insanlar, afektif bir topluluk oluşturur. Coğrafya bilgisinin ve bir mekânın ve yerin bilgisinin de bedenlendiği iddia

şöyledir: “Şşş! Şimdi herkes en arsız, en kirli ve en yaramaz yaz kombinasyonunu yapmalı çünkü bu, kirli bir veda olacak. Bu güzel yaz sıcaklığında son terli partilerimiz, son ıslak öpücüklerimiz ve son yanlış gecelerimiz...” 23 Eylül 2024 tarihli bir paylaşım yazısı ise yine benzerdir: “Hey hey hey, kızlar, kadınlar ve kadınsılar! Östrojen Overdose’a hazır mısınız?! ‘O’ geceye sayılı günler kaldı. Hormonlarımızın ve döngüsünün dengesizliği / fazlalığı / azlığı bizlere kafayı yaktıyor (hormon bahane, yakmak şahane). Bunu neden dans ederek kutlamayalım? Yanacaksak böyle yanalım. Pist bizim! Ö, T, XY, AP farketmeksizin gelin, beraber olalım!” 23 Eylül 2024. Instagram hesaplarındaki etkinlik paylaşımlarında kulüpte çağan kişilerin neredeyse tümünün kuir aktivist sanatçı ve DJ’ler olduğu gözlemlenebilir. Örneğin: “Yerel mamacita’mız, uluslararası sanatçı, DJ, LGBTQIA + hakları aktivisti ve efsanevi annelik projesi XSM Recordings’in üçte biri olan Q-BRA, güneş henüz batmamışken partiyi başlatıyor.” “Skandal performansı ile canavar drag sanatçısı KikiggNash ve geceyi kapatacak olan, pop kültür referanslarıyla harmanlanmış hard dance, nightcore, bubbling ve guaracha türlerini bir araya getiren rave yaratıcısı djs1cks0ck. Sahneyi sallayacaklarından emin olabilirsiniz!”

edilebilir. Duffy ve diğerlerinin (2010) de ifade ettiği üzere “*yer*”e yönelik olarak bedensel, duysal ve ritmik uyumlanma da ötekine aidiyet duygusunu güçlendirmekte ve topluluk oluşumunu etkilemektedir. Yapılan çeşitli deneyler de göstermektedir ki, müziğin metrik yapısı dansçılarda ritmik uyumlanmayı kolaylaştırmakta ve beden hareketlerini organize etmektedir (Schelvis, 2020, s. 24). EDM etkinliklerinde müzikle bedensel bir ilişki kurulması, katılımcıların diğer bedenlerle de bir uyumlanma deneyimi yaşamasına neden olur. Schelvis, bu deneyimin üç aşamada gerçekleştiğini ifade eder:

“...*senkronizasyon, bedenlenmiş uyumlanma (embodied attunement) ve empati...*” (Marc Leman’dan aktaran Schelvis, 2020, s. 22).

Uyumlanma, müziğin yapısal özelliklerine göre farklı düzeylerde gerçekleşirken söz konusu uyum sonik çevrede bulunan bireylerin kişisel geçmişine göre de farklılaşmaktadır. EDM sahnesinde yaygın bir şekilde tüketilen alkol ve uyuşturucunun uyumlanmayı kolaylaştırıcı etkileri olsa da bireylerin kişisel kulüp geçmişleri daha önemli olmaktadır (Leman’dan aktaran Schelvis, 2020, s. 26).

Duffy ve diğerleri de konuyla ilgili olarak festival alanlarını analiz ederler (2010, s. 17). Festival alanlarında da gece kulüplerinde de müzik üzerinden deneyimlenen duygusal uyumlanma oradaki diğer kişilerle olan duygusal bağlılığı da güçlendirir. Bahsedilen teorik yaklaşımlara ve görüşme bulgularına dayanarak profesyonel olsun ya da olmasın EDM sahnesinde müziği belirli bir düzenlilikte aktif²⁸ ve kolektif olarak deneyimleyen bireylerin bir afektif topluluk ve duygu topluluğu oluşturdukları iddia edilebilir. Müziğin ve özellikle EDM’nin rezonans üzerinden güçlenen bir şekilde ortak duygular yaratarak bir afektif topluluk oluşturması ile ilgili olarak yazan Gendron-Blais müziğin “*hissetme-eyleme kapasitesini onarma*” misyonundan bahseder (2019, s.

28 Adorno’nun aktif ve pasif dinleme olarak ikiye ayırdığı müzik dinleyiciliğinde, EDMS/K’de pasif dinlemenin olmadığını varsayabiliriz. Zira, müziklemenin katılımcıları dans etmekte ve müzik bedeninin devreye girmesiyle bedenlenmektedir.

421). Bu ifade, muhalif toplumsal hareketlerin veya ulusal bağımsızlık mücadelelerinin, kendi müziklerini— çoğunlukla marş formunda—üreterek ya da mevcut bir müziği sahiplenerek bu müzik üzerinden aidiyet geliştirdiklerini akla getirmektedir. Zira, toplumsal bağları pekiştiren müzikler aracılığıyla inşa edilen ortak bir duygulanım hali söz konusudur. Bu bağlamda, bedensel katılım gerektiren ve genellikle sözsüz (*non-verbal*) yapısı sayesinde daha evrensel bir biçimde takip edilip uyum sağlanabilen elektronik müziğin, bir insan grubuna afektif bir doku sağladığı ve bu bireyler arasında bir topluluk bağı oluşturduğu ileri sürülebilir. Analizi Deleuzecü düşünceyle örtüşen Gendron-Blais, müziğe politik bir araç olarak pragmatik bir perspektiften yaklaşır. Ona göre, kapitalizmin neden olduğu sorunlar karşısında bireylerin iyileşmesini sağlayacak temel unsurlardan biri, kolektif ve duygusal direnişi teşvik eden bir müzikleme pratiğinin geliştirilmesi olacaktır.

Gilbert ve Pearson, EDM sahnesinde var olan toplulukların üyelerinin ortak bir duygulanım ve paylaşım süreci içinde bireyselliklerini yitirerek, müziğin keskin bir farkındalıkla duyumsandığı bir atmosferde “*komünal bir anda kendini kaybetme hissi*”ni deneyimlediklerini belirtirler. Bu saptamadan hareketle, yabancılarla paylaşılan bu anın yarattığı duyguyu edebi bir dille ifade ederler:

“...her yöne, hiçbir yere doğru durmaksızın bir hareket; funk’a bedenin karşı koyamayışı; yabancıların ilham verici gülümsemeleri; arkadaşların harika aşinalığı; unutuluşun eşiğinde mükemmel bir güvenlik duygusu; klişelere lezzetli bir teslimiyet” (Gilbert ve Pearson 1999, s. 64).

Simba Roots Soundsystem kolektifi, yirmi yıl önce internetteki bir müzik topluluğu aracılığıyla *reggae dub* dinleyicileri olarak tanıştıklarını belirtmekte ve bu ortak zeminde ayda bir düzenledikleri ritüelleşmiş etkinliklerle topluluk bilincini sürdürmektedir. Paylaşımlarında dayanışma, miras ve kökler gibi moral değerlere sıkça referans vererek kolektif dayanışmayı vurgulayan Simba Roots Soundsystem katılımcıları, güçlü bir

kolektif kimlik inşa etmiş ve afektif bir topluluk oluşturmuş görünmektedir. Saha görüşmesi sırasında, grubun üyeleri hiç tanımadıkları, başka bir ülkeden bir soundsystem organizatörü ya da katılımcısıyla dahi aynı topluluğun parçası olduklarını hissettiklerini ifade etmişlerdir. Yapılan görüşmeler sırasında kolektifin diğer üyeleri ile de grup görüşmesi yapılmış ve bu görüşmede kolektifin üyeleri arasında bir usta çırak ilişkisi olduğu gözlemlenmiştir. Hem grup görüşmesinde, hem de etkinlik sırasında eski jenerasyondan üyelerin, yeni üyelere bir geleneği aktardıklarının bilincinde oldukları fark edilmiştir. Yapılan görüşmelerden kolektifin yeni olsun eski olsun tüm katılımcılarının ise hepsi için müzik ve soundsystem kolektifi hayatlarında oldukça önemli bir yer tuttuğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu birlik ve bütünlük vurgusu, sosyal medya hesaplarında da benzer ifadelerle kendini göstermektedir. Simba Roots Soundsystem kolektifinin Instagram sayfası, takipçi sayısı açısından büyük gece kulüpleri veya festivallerle kıyaslandığında oldukça sınırlı bir kitleye hitap etmektedir. Yaklaşık dört bin takipçisiyle nispeten küçük bir topluluk oluşturmalarına rağmen, etkileşim oranı açısından diğer sayfalara kıyasla çok daha yüksek bir seviyede olduğu görülmektedir. Örneğin, *Arkaoda*, *Gizli Bahçe* gibi kulüplerin ya da *Zorlu PSM* ve *Electronica* gibi büyük ölçekli konser ve festival organizasyonlarının çok daha fazla takipçiye sahip olmalarına rağmen, paylaşımlarında çok az beğeni aldığı ve neredeyse hiç yorum almadığı gözlemlenmiştir. Buna karşılık, Simba Roots Soundsystem kolektifinin her paylaşımı düzenli olarak yüksek sayıda yorum almakta; sayfaları, takipçileriyle güçlü ve sürekli bir etkileşim içinde olduğunu göstermektedir.

Son iki yılın kullanıcı yorumları incelendiğinde, Simba Roots Soundsystem kolektifinin oluşturduğu afektif topluluğun yüksek bağlılığını ve üyelerinin kolektifin politik ve tarihsel mirasını sahiplenişini açıkça ortaya koyan ifadelerin öne çıktığı görülmektedir. Yorumlar, yalnızca etkinliklere dair beğeni ve takdir ifadeleriyle sınırlı kalmayıp, kolektifin temsil ettiği kültürel ve ideolojik değerlerle güçlü bir duygusal bağ kurulduğunu da göstermektedir. Bu durum, topluluğun yalnızca müzikal bir

paylaşım alanı sunmakla kalmadığını, aynı zamanda tarihsel ve politik bir aidiyet hissini de pekiştirdiğini ortaya koymaktadır. Yorumlarda DJ'lere “savaşçı” (*warrior*) şeklinde hitap edilmesinin yanında; kolektif fotoğraflara “*Outernational love*”, “*Aile, asla pes etme!*” (*Never give up family!*), “*Biricik sevgi ailesi!*” (*One love fam!*), “*Selam büyük aile!*” (*Big up family!*), “*İyi ki doğduk*”, “*Eylemlerimiz sürecektir!*”, “*Rastafari hükmeder ve egemen olur!*” (*Rastafari rule and reign!*), “*Kurtuluş bir gün gelecek!*” (*Deliverance will come one day!*), “*Bir tarihi görev daha başarıyla tamamlandı!*” (*One more historical mission completed so well!*), “*Barış, sevgi ve birlik titreşimi!*” (*Peace, love and unity vibration!*) yorumları yapılır. Bu yorumlardaki birlik, bütünlük ve tarihsel mirasa bağlılığa dair ifadeler son derece net ve dikkat çekicidir. Topluluğun bu güçlü aidiyet duygusu, yalnızca ortak müzikal zevkten değil, aynı zamanda reggae ve dub müziğin Rastafaryan köklerinden beslenen ideolojik ve kültürel mirastan da kaynaklanmaktadır. Müziğin ritüelistik ve hatta bir anlamda dini olarak nitelendirilebilecek yönüne dair Selekt Beril şu şekilde konuşmaktadır:

“Zaten müzik dediğin şey en başta ritüel yapmak için ortaya çıkıyor. Özellikle reggae’de böyle bir damar var, ruhani bir yolculuğa çıkmak, dini böyle üç din olarak almayıp, ruhani bir ihtiyaç olarak alırsak, müzik bununla çok bağlantılı.”

Bu durum, Gizli Bahçe gibi köklü ve popüler kulüplerin geniş bir takipçi kitlesine sahip olmasına rağmen, topluluk etkileşimi açısından nispeten daha yüzeysel bir bağ kurduğunu göstermektedir. Instagram biyografisinde kendisini “*son otuz yıldır müzikal bir mirasa sahip*” olarak tanımlayan kulübün, sosyal medya paylaşımlarında kullanıcıların yalnızca beğeni veya kalp emojisi ile tepki vermesi, buradaki bağlılık türünün daha bireysel veya nostaljik bir düzlemde şekillendiğini düşündürmektedir. Oysa Simba Roots Soundsystem gibi kolektiflerin sosyal medya etkileşimlerinde belirgin bir şekilde daha yüksek yorum oranlarına sahip olması, müzik ve kültürel miras üzerinden kurulan aidiyetin dijital platformlarda da sürdüğüne işaret etmektedir. Yine Gizli Bahçe’nin 26 Ağustos 2024 tarihli

paylaşımında yer alan “*ikonik parçalar*” (*iconic tracks*) ve “*miras*” (*legacy*) kelimelerine rağmen, paylaşımlarına hiçbir sahiplenici kullanıcı yorumu (genel olarak tüm paylaşımlara gönderilen 10-15 adet kalp emoji haricinde) yapılmadığı gözlemlenmiştir. Kulüplerin sosyal medya hesaplarına benzer bir şekilde, elektronik müzik festivallerinin sosyal medya paylaşımlarında da genelde etkinlik alanlarının adresi ve konser alanının teknik özellikleri paylaşılmakta, *line up* ise mutlaka DJ’lerin portre fotoğrafları ile duyurulmaktadır. Bu durum, Gizli Bahçe gibi kulüplerin kitlesinin müzik türünden çok mekâna ve kulüp kültürüne bağlı olduğunu düşündürmektedir. DJ’lerin çaldıkları türlerin belirtilmemesi, dinleyicilerin belirli bir janrın takipçisi olmaktan ziyade, kulübün müdavimi olarak mekâna ve orada oluşan atmosfere bağlı olduklarını ima etmektedir. Paylaşımlarda DJ’lerin mutlaka görüldüğü portre fotoğrafları ve sadece kapı açılış saati ile giriş ücretine yer verilmesi, müziğin içeriğinden çok mekânsal aidiyetin ön planda tutulduğunu gösterir. Bu da EDM sahnesinde, belirli türleri veya sanatçıları takip etmek yerine, mekân bazlı bir bağlılığın geliştiğine dair önemli bir veri sunmaktadır.

Uzun yıllardır tutarlı bir müzik politikası ve sadık bir müdavim kitlesi olan ve bir kulüp için sosyal medyada yüksek bir takipçi sayısına sahip olan (Facebook’ta 14 bin, Instagram’da 17 bin) *Arkaoda* kendisini: “*Arkaoda, konserler, DJ setleri, festivaller, partiler, temalı pazarlar ve gösterimlerle bağımsız işlere ve girişimlere desteğini ısrarla sürdürmektedir*” şeklinde tanımlamaktadır. *Arkaoda*, ne Facebook’ta ne de Instagram’da beğeni haricinde neredeyse hiç kullanıcı yorumu almasa da, müzikle ilgili bir hassasiyetleri olduğunun göstergesi olacak şekilde etkinlik duyurularının bazılarında DJ’lerin çaldığı türleri belirtmektedir. Fakat *Arkaoda*’nın hiçbir paylaşımında birinci çoğul şahıs kullanılmazken, yapılan yorumlarda da aile, vs. gibi bir bağlılık ifadesine rastlanmamaktadır. Bunun yanında, diğer kulüplerin ve toplulukların profillerinden farklı bir şekilde, Simba Roots Soundsystem hesabının takipçileri, gelecek etkinliklerde hangi alt janrların ve plakların çalınacağına dair sorular ve yorumlar yapmaktadırlar. Bu da Bu da Simba Roots Soundsystem topluluğunun müzikal odaklı bir aidiyet geliştirdiğini ve takipçilerinin aktif

dinleyiciler olduğunu göstermektedir. Arkaoda gibi bazı mekânlar müzikal hassasiyet taşırsalar da, paylaşımlarında kolektif bir kimlik veya bağıllık vurgusu yapmazken, Simba Roots Soundsystem takipçileri etkinliklere yönelik içerik odaklı etkileşim kurmaktadır. Özellikle, gelecek etkinliklerde çalınacak alt janrlar ve plaklara dair soruların sıklıkla yöneltilmesi, topluluğun müziğe duyduğu ilginin pasif bir dinleyicilikten öteye geçtiğini ve etkinlikleri müzikal tercihlere göre seçtiklerini ortaya koymaktadır. Bu durum, EDM sahnesinde mekân merkezli bir bağıllık ile müzik merkezli bir aidiyet arasındaki farkı da belirginleştirmektedir. ASimba Roots Soundsystem topluluğunun etkinlik sonrasında paylaştığı toplu fotoğraflar, katılımcıların bir arada oluştukları aidiyet duygusunu pekiştiren güçlü bir görsel araçtır. Bu fotoğrafların sosyal medya hesaplarında paylaşıldığı her durumda, kullanıcılar tarafından yapılan ”aile”, ”takım” veya ”ekip” gibi yorumlar, topluluğun bağlarının sadece müzikle değil, aynı zamanda duygusal ve toplumsal bir düzeyde de kuvvetlendiğini gösterir. Ayrıca, topluluğun paylaşımlarında, DJ portrelerinden ziyade kalabalıkların dansına yer verilmesi, topluluk vurgusunun ve birlikte deneyimlenen anların altını çizen bir görsel strateji olarak dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım, topluluğun kimlik inşasında bireysel değil, kolektif bir deneyim yaşamının ön planda olduğunu gösterir.

Günümüz EDM sahnesinde, topluluk bağlarının eskisi kadar güçlü olmadığına dair bir yorum da DJ Hünkâr'dan gelmektedir. Hünkâr, geçmişte müzik kulüpleri dışında da bir araya geldiklerini ve müzik üzerine pek çok şey paylaştıklarını belirterek, topluluk kültürünün geçmişte daha yoğun bir şekilde deneyimlendiğini ifade etmektedir. Bu açıklama, saha görüşmelerinden elde edilen verilerle paralellik göstermekte ve geçmişte bir karşı kültür topluluğu olarak daha fazla bir araya gelme pratiğine sahip olan EDM profesyonellerinin bugün bu tür topluluk pratiklerini kaybetmiş olduklarına dair bir çıkarsama yapmamıza olanak tanımaktadır. Bu değişim, zaman içinde EDM sahnesinin daha ticari bir hal alması ve bireyselci eğilimlerin artmasıyla ilişkili olabilir.

Sonuç olarak, güncel EDM sahnesinde ortak bir beğeni üzerinden

geçici olarak bir araya gelen bireyler, anlık olarak bir afektif topluluk deneyimi yaşasalar da, bu durumun sürekliliğe dönüşmediği söylenebilir. Kolektif müzikleme deneyimi üzerinden etkileşime geçen yabancılar, bir kimlik dönüşümünü tam olarak tamamlamadan ve topluluk bağına derinleştirerek güçlendirmeden dağılıyormuş gibi görünmektedir. Bu gözlemler, Simba Roots Soundsystem kolektifinin, özellikle afektif bağların güçlendiği ve süreklilik kazandığı bağlamda, daha çok bir istisna teşkil ettiği sonucuna götürmektedir.

4.3 Kolektif bir Pratik Olarak Dans ve Sesle Bütünleşmiş Bedenler

“Duygular yalnızca bedenin “içinde” ya da “dışında” değildirler; aynı zamanda, bedenlerin ve dünyaların yüzeylerinin ya da sınırlarının etkisini de yaratırlar.”

Sara Ahmed, 2004

Dans, elektronik dans müziği sahnesinin en önemli kolektif pratiklerinden biridir. Bu bölümde, kolektif bir bedensel pratik olarak dans, gömülü sosyo-kültürel anlamların taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır. Özellikle son yıllarda EDMS/K’nin kolektif müzikleme etkinliklerindeki dans pratiğinin, bir topluluk ritüeli ve trans hali olarak deneyimlenmesine odaklanan araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar, EDMS/K katılımcılığı ve pratiklerine, kurumsal olmayan bir tür *new age* dini olarak yaklaşmaktadır. Literatürün önde gelen figürlerinden biri olan Rietveld (2018), dans pistinde kendiliğin kaybolduğunu ve dansın bir “geçiş ritüeli” olduğunu savunur. Ona göre, aslında bu geçiş bir kimlik krizi olarak değerlendirilmelidir (2018, s. 195). Katılımcı olarak EDM sahnesinde bulunan Rietveld’in araştırmasındaki oto- etnografik kısımlar, öznel izlenimler içerse de bir yargıya varmaz ya da sahneye güzelleme yapmaz. Rietveld, kendiliğin kaybolması ve topluluğa bağlanmanın müziğin ritmik özelliklerinin bedenlenmesiyle gerçekleştiğini anlatırken, EDM sahnesinin oldukça canlı bir tasvirini sunar:

“Bas davulun güçlendirilmiş vuruşu, bedene dokunsal bir şekilde

kaçınılmaz olarak girip onu kucaklarken, bir annenin kalp atışı gibi davranır. Bu düzenlilik, kucaklayıcı kalp atışı ve ‘motorik’ bir ritimle birleşerek, dansçının, her ne kadar geçici de olsa, kendilik duygusunu kaybedip güvende hissettiği, androjen bir ‘Ön-Oidipal’ çerçeve sağlar” (Rietveld, 1993, s. 158).

Ritüelleşmiş bir davranış ve inanç sistemi olarak ele alınan kulüp kültürünün bir nevi din gibi hissettirdiği yorumu ile bağlantılı olarak, elektronik müzik etkinliklerinin ritüel olduğu görüşü, Simba Roots Soundsystem kolektifinin Instagram hesabında 10 Ekim 2024 tarihli paylaşımında açıkça yer almaktadır. Bu paylaşımında, “*zihin, beden ve ruh uyumu*” ifadesi ve “*ritüel*” vurgusu dikkat çekici bir şekilde öne çıkmaktadır. Bu ifadeler, kolektifin etkinliklerini yalnızca müzik dinlemekten öte, bedensel, zihinsel ve ruhsal bir bütünleşme deneyimi olarak tasavvur ettiklerini ve katılımcılarının bu deneyimi ritüel bir bağlamda deneyimlediklerini ima etmektedir:

“Son parça, bir ses sistemi oturumunu kapatan en önemli parça olabilir! Çünkü bu, tüm gece boyunca dans edebilenler için eve dönüş yolunda zihin, beden ve ruhla uyum içinde titreşebilecek bir rehber melodisidir. Reggae ve dub sessistemi danslarının sonunda, son parça çalarken ışıkları açmak yaygın bir uygulamadır. Biz de rootical/köklü bir soundsystem kolektifi olarak bu ritüel işaretlerini yıllardır kendi ses sistemi danslarımıza taşıyıp uyguluyoruz...”

Ritüel kavramının kültürel çalışmalar okulundan sonra kullanılıyor oluşunun aslında bu alandaki çalışmalara zarar verdiği yönünde de bir eleştiri bulunmaktadır. Bu eleştiriye dile getiren ve kulüp deneyimine “*karmaşık bir liminal çevre*” ve “*eşsiz bir ritüel süreci*” olarak yaklaşan Turner’ın izlediği yolu takip eden Gerard, kulüp kültürünü ritüel olarak değerlendiren yaklaşımların genellikle metaforik ve anekdotal kaldığını savunur (Gerard, 2004, s. 169). Ona göre, bu tür yaklaşımlar, rave ve kulüplerin “*idealize edilmiş versiyonlarını*” üreterek, dansın ve müziğin merkezi rolünü göz ardı etmektedir. Bu tezde de, kulüp kültürlerinin ilk

doğduğu yıllardaki sadık katılımcılarının, gündelik hayatlarını örgütleyecek derecede kulüp kültürüne bağlı olmaları, bunun sembollerini taşımaları ve bir toplulukla beraber davranmaları onları bir dini topluluğa benzetirken, günümüzde bu bağlılığın azaldığı, bunun yerine bireylerin geçici olarak bu ritüelleri yerine getirdiği daha akla yatkın bir açıklama olarak öne çıkmaktadır. Ancak Gerard, EDM sahnesini değerlendirirken, genelleyici ve evrenselci yaklaşımlar yerine belirli bağlamlara dikkat edilmesi gerektiğini vurgulayarak, önemli bir noktaya dikkat çekmektedir.

Kimlik tartışması hatırlanacak olursa, EDM'nin kendisi ve deneyimlendiği kulüpler, “*normal*” olandan ve baskın kimlikten kaçış alanları sundukları kadar, ortaklaşan bir coşkulanmayla dans edilen yerlerdir. Ancak müzikle uyumlu bir şekilde hareket etmekten ibaret kalmayan dans, ortaya çıkan ekstra enerji sayesinde, aynı grubun katılımcılarında bir duygusal ve dramatik bir birlik hissi de yaratır. Durkheim’ı hatırlatan Ahmed, kalabalıklarda yükselen “*büyük duygu hareketlerinin*”, kişiler üstü bir şekilde dışarıdan içeriye hareket ettiğini belirtir (Ahmed, 2004, s. 28). Durkheim’ın yaklaşımından hareketle rutin kolektif buluşmaların ortaklık ve topluluk duygusunu nasıl canlandırıdığını analiz eden Rimé ve Paez, kolektif müzikleme etkinliklerinde bir araya gelen kişilerin jestlerinin, davranışlarının ve ifade biçimlerinin senkronize olduğunu ifade eder ve bu nedenle deneyimin kişisel bir deneyim değil bir “biz” deneyimi olduğunu savunurlar (Rimé&Paez, 2023, s. 1- 2). Hissedilen bu grup aidiyetinin gündelik hayattan bir süreliğine çıkılmasına izin vererek kişilere bir rahatlama imkanı tanıdığını söylemeleri, onların EDM sahnesini bir boş zaman aktivitesine indirgediklerini düşündürmektedir. Benzer bir şekilde, Becker de EDM sahnesindeki müziklemede bireylerin, hem zihinleri hem de bedenlerinin senkronize olduğunu ifade eder (Becker, 2010, s. 342-343). Bu savunuların sahadaki karşılıklarına görüşmecilerin ifadelerinde sıklıkla rastlanmaktadır. Sosyal medya uzmanı Birce’nin dans ederken “*tam bir özgürlük*” deneyimlediğini ifade etmesi, buna sadece bir eğlence olarak yaklaşmadığının göstergesidir:

“*Dans benim için bir terapi... Her ritimde, her düşüşte içimde bir şey*

serbest kalıyor. Tam özgürlük. Mutluluk. Dansa kendi başıma dalmayı çok seviyorum. Dansın hissettirdiklerini tanımlamak çok zor. Dans benim en özgür hissettiğim şey.”

Gendron-Blais de afektlerin bireylerin içinde ve çevresinde olduğu kadar, bireyler arasında da gezinen çokluklarla uyum sağlamayı artıran bir faktör olduğunu söyler (Gendron-Blais, 2019, s. 419-420). Müzikleme sırasında kişilersadece işitmeyeyle değil müziği bedeniyle de hisseder. EDM kulüplerindeki rezonansla müziğin bedenlenmesine hizmet eden “*kemik titreten*” (*bone-shaking*) ve “*böbrek taşı düşüren*”²⁹ (*kicking kidney stone*) baslar, bedenin ve zihnin deneyimlerinin birbirinden ayrılamaz hale gelmesini sağlar. Goulding ve Shankar, Selanniemi’den aktarımla kulüp kültürlerinde bedenin, deneyimin odağı haline geldiğini ve hem bedenin hem de zihnin bir dönüşüme uğradığını ifade eder ve bu deneyim sayesinde duyuların da bir farklılık geçirdiğini ve daha fazla uyarılarak hassaslaştığını saptamaktadırlar (Selanniemi’den aktaran Goulding ve Shankar, 2011, s. 1449).

1990’lar sonrasında genel olarak sosyal disiplinlerde ve özellikle etnografik araştırmalarda merkezi bir önem kazanan çalışmalarda deneyim, bedensel ve bedenler arası bir ilişki olarak araştırmalarda daha fazla yer bulur. Etnografa göre beden, zihin ve çevre karşılıklı bir duysal ilişki içindedir ve sadece birinin diğerini belirlemesi durumundan çok, hepsinin karşılıklı olarak birbirini belirlemesi durumu geçerlidir. Antropolojinin önemli ismi Mauss, 1935 tarihinde yaptığı konuşmasında -daha sonra *Techniques of the Body* başlığıyla 1968 tarihinde yayınlanmıştır- bedensel hareketleri sadece davranış olarak görmediğini, aslında zihnin bedeni şekillendirdiği kadar zihnin de beden üzerinden şekillendiğini belirtirerek bedenin dil ve bilinçle olan bağlantılarını gösterir. 1990’lardan itibaren sosyal bilimlerde bedenin de bir bilgi alanı ve aracı olduğu anlaşılır. Bedenlenmede, beden ve zihnin birliğinden öte, beden-

29 Simba Roots Soundsystem kolektifinin Instagram hesabının 8 Ekim 2024 tarihli paylaşımında “*Köksel dokunuşlarla, böbrek titreten baseline’larla, C Fyah, reggae ve bas ağırlıklı müziğin farklı özelliklerini kullanarak vuruşları kırıyor ve türleri dub bakış açısıyla büküyor*” ifadesi yer alıyor. Müziğin bedensel yanını vurgulayan “*böbrek taşı düşürmek*”, “*böbrek titremek*” vb. ifadelerin, Hybrid K.’nin duyurularında da yer aldığı gözlemlendi.

zihin-çevre üçlüsünün karşılıklı ilişkisi tüm deneyimin merkezinde durur. Merleau-Ponty de algılamada bilincin kasıtlılığını (*intentionality of consciousness*) ve bedenin merkezi rolünü vurgular. Merleau Ponty, toplumsal yaşamın bedenlerarası/öznelarası dinamik, bağlamsal ve rastlantısal bedensel ilişkilere bağlı olduğunu söyler (Pink, 2009, s. 29).

Bu tezde kolektif müzikleme ortamında duyuların uyarılması ve müziğin bedenselliği üzerinden afektif bir hizalanma gerçekleştiği iddia edilmektedir. Ahmed'in (2004) duyusal algılama ve duygulara kültürel pratikler olarak yaklaşan analizi de bu çerçevede anlamlı olmaktadır. Ahmed'in yaklaşımından açıklanırsa, belirli duyular ilk olarak bedenin yüzeyinde hissedildiği için, belirli hisler bedenin yüzeyinde yoğunlaşır . Bunu “*yüzeye çıkma*” (*surfacing*)³⁰ olarak adlandıran Ahmed, dışarıdan atanan duyguların da bedenlerin arasında gezerek kolektif bedenleri oluşturduğunu iddia eder (Ahmed, 2004, s. 29). Harvey'nin (2000) bedenlerin ilişkisel yani kolektif olarak kurulduğu tezi, bedenin yalnızca bireysel bir varlık olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kolektif bir bağlamda şekillenen bir varlık olduğunu savunur. Harvey, Batı düşüncesindeki (özellikle Descartes, Newton ve Locke ile anılan aydınlanmacı, pozitivist yaklaşımlarda) bireyi “*çevrelerinden ayrı, otonom varlıklar*” olarak algılayan ve “*uygarlaşmış*” ve “*bireyselleşmiş beden*” tanımının son dönem literatüründe aşılmış olduğunu söyler (2000, s. 100). Konuya ilişkisel ve diyalektik bir bakış getiren Harvey, sosyal bir varlık olarak yaklaştığı bedeni (ve mekânı)³¹, dinamik ve ilişkisel bir “*şey*” olarak tanımlar. Ona göre beden, kapalı ve mühürlenmiş bir varlık değil (modern tıbbın yaklaşımındaki gibi kendi fiziksel sınırlarıyla belirlenmiş, “*çoklu süreçlerin mekânsal-zamansal akışında çözülmekte olan ilişkisel bir 'şey'dir*” (Harvey, 2000, s. 98). Benzer bir şekilde Ahmed'in kolektif ortamda gezinen duyguların bedenimize nüfuz ettiğini söylemesi de bedenin sınırlarının ihlali olarak okunabilir (Ahmed, 2004, s. 25).

St. John da kolektif müzikleme ortamında kişiler arasında bir

30“...bir yüzey izlenimi, duyguların bu şekilde yoğunlaşmasının bir etkisidir” (Ahmed, 2004, s. 29).

31 Burada detayına girilmeyecek olsa da, Harvey'nin küresel kapitalizmin mekânlarını mutlak, görel ve ilişkisel olarak ayırdığını not düşmek gerekiyor.

“*duyusal akım*” gerçekleştiğini söyler (2004). Eshun’a referansla rave’in sinestezik bir topluluk olduğunu söyleyen ve dans pistinde “*hiper-duyusal*” öznenin yaşadığı “*hiper- bedensellik*” durumundan bahseden St. John, kalabalıktaki her bir dansçının, “*duyusal akımı ileten*” bir ortam ve bir aracı haline geldiğini ifade eder (Eshun’dan [1998] aktaran St. John 2004, s. 29). Benzer bir şekilde Gerard da (2004), bedenin egonun sınırlılıklarını aştığını ve dans sayesinde özgürleştirici ve esrik bir deneyim yaşandığını iddia eder. Görüşmecilerden Ayşegül de dansı özgürlükle özdeşleştiren bir yorum yapmaktadır:

“Dans, bedenimle yapabildiğim en sevdiğim şeylerden biri. Özgürlük, müziğin parçası olmak, bazen topluluğun da parçası olmak. Çok fazla anlamı olan vazgeçilmez bir şey.”

Gerard, bir sosyal eylem olarak dansın “*var olmanın yeni yollarını*” önerdiğini söyler (2004, s. 179). Sullivan’ın EDM kolektif müziklemesinde ego- benliğin kaybının deneyimlendiğini iddia ederken (Sullivan, 2001, s. 267); Thibaud (2011), EDM sahnesinde ötekilerle yaşanan uyumlanma ve ortam tarafından belirleniyor olmanın bireysel farklılıkları silmediğini iddia eder. Thibaud, bedenin hareketlerinin yere göre ve başkalarına göre şekillendiğini söylerken kendiliğin var olmaya devam ettiğini vurgular (Thibaud, 2011, s. 210). Bu saptama önemlidir, zira kendiliğin devam ediyor olması zorunlu olarak diğerleriyle uyumlanmaya ve bir topluluk olarak hissetmeye engel oluşturmaz.

Müziğin etkilerinin dans halinde dışı vurumu ve aynı ritimle, kolektif olarak dans etmenin birlik hissini güçlendirmesi ile ilgili olarak Lefebvre’in (2004) *dressage* kavramsallaştırmasına da başvurulabilir. Lefebvre, askeri tatbikatlarda ritmin öğrenildiği ve zamanla bu ritmin bedende belirginleştiği bedensel uyumlanmaya verilen bir isim olan *dressage (entrainment)* kavramını teorisine uyarlar. Lefebvre’e göre gündelik hayatta belirli jestlerin zorunlu bir şekilde sürekli olarak aynı biçimde tekrarlanmasında da aynı süreç işler (2004, s. 39). Dans davranışlarının ve jestlerinin de tekrarlara dayalı olması ve bedenin bunu

otomatikleşmiş bir şekilde gerçekleştirmesi ve kolektif olarak deneyimlemesi söz konusu topluluğu tek bir beden gibi birbirine yaklaştırmakta ve uyumlu bir hale getirmektedir:

“Dressage’ın da de dansçıların ve terbiyecilerin ritimlerine eşlik eden kendi ritmi vardır.Hepsi farklıdır, ancak bir bedendeki organlar gibi birleşirler (veya birleşmeleri gerekir)” (Lefebvre, 2004, s. 40).

Lefebvre’e göre kolektif ritüellerde topluluk, tek bir beden haline gelerek birlik hissini tekrarlar yoluyla yakalar. Durkheim ise müziğin ritminin, hem bedensel hem de zihinsel olarak hareket birliğini sağladığını duygusal anlamda bir birlik ve kolektif bilinç ve kolektif duygu oluşturduğunu iddia eder (Durkheim, 1995, s. 218). Durkheim’ın teorisinden hareketle sosyal psikoloji perspektifinden kolektif bir araya gelişleri ele alan Rimé ve Paez, kolektif etkinliklerde yaşanan fiziksel uyumlanmanın (*attunement*)³² katılımcıların deneyimlerini karşılıklı olarak keskinleştirdiğini ifade ederler (Collins’ten aktaran Rime ve Paez, 2023, s. 4). Schelvis de, elektronik müziği (tekno alt türü özelinde) deneyimleyen insanı *“dinleyen insandan çok, hareket halindeki, bedensel olarak angaje insan”* olarak değerlendirerek işitsel boyuttan çok EDM sahnesindeki bedenselliği vurgulamış olur (Schelvis, 2020, s. 5).

Rietveld (1998), elektronik müziğin kolektif yanını yapısal özelliklerinde arar. Ona göre *house* müziğin 4/4 vuruşlar ve biçimsel özellikleri sayesinde, bireyselden ziyade komünal bir eylemlilik deneyimi oluşur. Rietveld’e göre, bu türün kolektif olarak deneyimlenmesi ile benlik silikleşir. Aslında bu, benliğin kaybı demek değildir, bu sayede kişi ötekiyle bütünleşir. Rietveld, ormatif gündelik hayatı *“hegemonik gündüz ışığı”* olarak tarif ederken, EDM sahnesinin karanlığını da hatırlatarak, işitsel ve tensel olduğu kadar görsel duyumun da devreye girdiği (belki de devreden

³² *Attunement* terimi literatürde *“process of becoming ‘in tune’”* olarak kullanılıyor (Garcia, 2020, s. 31), ben de terimi bu anlamda kullanıyor ve sonik-sosyal ortamlarda müzikle ve ötekiyle senkronize olma anlamına gelecek şekilde *“uyumlanma”* olarak çeviriyorum. Bu terimi, uyumlanma anlamında kullandığım *“entrainment”* ile karışmaması adına, metinde kimi yerlerde orijinal halinde kullanıyorum.

kaldırılmasıyla devreye girdiği) bir ortam tarif eder (Rietveld, 2003, s. 48). Spiritüel ve duygusal boyutla ilgili çalışmalarda evrensel ve bedensiz olan üzerinden yapılan yaygın okuma karşısında Rietveld'in "*tarihsel ve maddi bağlamlar*"ı vurgulaması çok önemlidir. Yani, bireye ve deneyime bağlamdan kopuk bir evrensellik ve aşkınlık çerçevesi yerine, ayakları yere basacak bir mekân bağlamından yaklaşmak gerekir. Öz-benlik (*self-consciousness*) yitimi konusunda ise Rietveld, kolektif müzikleme ortamının aslında "*kurbanlık sayborg*" olarak isimlendirilebilecek bir hayalet topluluğu yarattığını iddia eder. EDM'yi indirgemeci bir bakışın ötesinde janrları özelinde titiz bir değerlendirmeye tabi tutan ve güçlü etnografik verilere dayanan Rietveld'in çalışması bu araştırma açısından da oldukça önemlidir. Onun EDM "*kalabalığı*"na bir hayalet topluluk yakıştırması yaparken kimliklerin yitimini değil silikleşmesini vurgulamak istediği akılda tutulmalıdır. Ona göre özellikle trans janrında bu kabilesel yan çok keskindir. Şöyle ki, *deep house* janrında analog dokularda eriyen öznellik, transta "*duygusal/orgazmik esrlik*"e dönüşmektedir. (Rouget'ten aktaran Rietveld, 2003, s. 156). Rietveld'in çalışması başvurduğu ritüel, kabilecilik ve "*kurbanlık sayborg*" gibi yakıştırmalara karşın kolektif müzikleme buluşmalarına aslında çok rasyonel ve politik bir yerden yaklaşır. İlk bakışta benlikten özgürleşme diye adlandırdığı bu hali ruhani bir deneyim olarak yorumladığı anlamı çıkabilecek olsa da aslında daha çok "*bedenlenmiş benlik*"ten bahseder ve bunu da protestan çalışma etiğinin bedene yaklaşımının dans sahnesinde üretilmesine bağlar:

"Tartışmalı bir şekilde ilk sanayi devriminin temelini oluşturan 'Protestan' Kuzey Avrupa çalışma etiği, burada müziğe ve boş zamana çevrilmiştir" (Rietveld, 2004, s. 53).

Rietveld'e göre, aynı zamanda bedeninin dayanıklılığının son sınırına kadar itildiği bir çeşit egzersizdir (Rietveld, 2003, s. 157). EDM'nin, diğer müzik türlerine kıyasla daha fazla dokunsal bir deneyim sunduğu konusunda Schelvis de bir tartışma yürütür. Schelvis'e göre, EDM'nin bazı alt türleri daha bedensel ve dokunsaldır, ayrıca topluluk hissini daha fazla güçlendirme potansiyeline sahiptir. EDM'nin kolektif müzikleme

ortamında bireyler, kalabalıkla uyumlanıp dokunsal olarak büyük bir organizmanın parçası olmayı deneyimlerken, bu deneyim tekno ortamında çok daha güçlü bir şekilde gerçekleşir (Rietveld, 2003, s. 159). Rietveld, (trans ve D&B gibi) kuzeyli alt janrların “*motorik*” bir hisse sahip olmasına karşılık, *deep house*’un yapısının aslında dansa ve sürekli bir geçiş ritüeline olanak tanıyan “*insani*” bir yanı bulunduğunu belirtir. Rietveld’in saptamasını özel kılan, kimlik geçişlerinin sadece belirli alt janrlarda mümkün olduğunu vurgulamasıdır:

“Deep house, yüksek sesle güçlendirilmiş düşük frekanslı bas hatlarıyla bedeni derinlemesine ve tamamen kucaklayarak baştan çıkarıcı bir dokunsallık sunar. Genellikle analog bir ses olan bas davulun 4/4 ‘ayak’ vuruşu sıcak bir ‘hissetme’ duygusu yaratırken, Afro-Amerikan ve Latin senkopları bedeni çeşitli yönlerde hareket ettirir; bu, Avrupa’daki karşılığı trance’in tek yönlü, erkeksi ‘motorik’ vuruşunun aksine bir durumdur” (Rietveld, 1993, s. 163-164).

Turner *Body, Brain, and Culture* (1986) başlıklı makalesinde nörobiyoloji, ritüeller ve kültürel dinamiklerin ilişkisini tartışır. Müzik ve duygu çalışmaları için önemli bir alan olan nörobilimsel yaklaşımlar, bu tezin kapsamı dışında kalsa da, Turner’ın analizi antropolojinin sınırları içinde kalmaktadır. Çalışmasında Turner beynin iki yarım küreye bölünmesinin çeşitli kültürel pratikleri nasıl şekillendirdiğini incelerken özellikle ritüeller ve performanslar üzerinde durur. Turner’a göre tekrar eden duyuşal uyarılar her iki yarım küreyi de aktive eder ve bu nedenle trans janrı sayesinde uyumlanma gerçekleşebilir. Bu hali Freud’un -bir sonsuzluk ve coşku duygusuna karşılık gelecek şekilde kavramsallaştırdığı- “*okyanussal deneyimine*” (*oceanic experience*) benzeterek, yaşananın birleştirici bir deneyim olduğunu ekler. İşitsel, görsel vb. duyuları “*güdülendirici*” olarak isimlendirerek, bu duyularla ritüelin ritminin maksimum bir uyarıya yol açarak “*ritüel katılımcılarının yazarların pozitif tarif edilemez afekt’ olarak adlandırdığı deneyimi yaşamalarına neden olabilir*” der (Turner, 1986, s. 28). Bu bağlamda, Turner’ın bahsettiği

yapının özellikle EDM sahnesindeki repetitif dans ve müzikle üst düzeyde hissedildiği ve pozitif bir afekte yol açtığı söylenebilir.

Sullivan da tekrara dayalı dans hareketlerinin ve özellikle repetitif ve ritmik yapıya sahip elektronik müziğin etkisinin, aşkınsal bir durum yarattığını ve bu durumun gündelik hayatın ötesinde bir deneyime yol açtığını belirtir (Sullivan, 2001, s. 267). Kolektif etkinliklerde “*yoğunlaşmış bir öznelerarasılık durumu*” yaşandığını belirten Rimé ve Paez, bireysel kimlikten grup düzeyinde bir özdeşleşmeye geçişin aslında bilişsel bir dönüşüm (Rime&Paez, 2023, s. 4) olduğunu iddia ederler. Kimlikler arasındaki sınırların hem yok olması hem de yer değiştirmesi, grup düzeyinde yaşanan kolektif kimlikle özdeşleşen bedenlerin uyumlanmasının bir sonucudur. Kolektif uyumlanma ile ilgili olarak Heidegger’in “*mood* ve “*attunement*” (*stimmung*) kavramları üzerinden bir tartışma yürüten Ahmed (2014), birbiri ile uyumlanmanın ve senkronize olmanın yalnızca duygusal olarak paylaşmanın ötesinde, bazen birileriyle de paylaşmamayı mümkün kıldığını öne sürer. Yani, birlik halinde hisseden bu kolektivite, birileriyle de dışlanmış hissederek topluluk bağlarını güçlendirir (Ahmed, 2014, s. 223).

Kolektif buluşmalardaki afektif ton ve özellikle kolektif müziklemede ortaya çıkan bedensel ve duygusal uyumlanmanın saha görüşmecileri de farkındadır. Görüşmeci Derin’in, bunu fark etmiş olduğu ilk kulüp deneyimini aktarırken kullandığı cümlelerden anlaşılmaktadır:

“19-20 yaşlarımda gitmiştim ilk defa. Şimdi gözümde canlandırırdığımda insanların tek bir beden gibi dans ettiğini hatırlıyorum. Müziğin bedene yansması da sanırım aynı hareketleri doğurması. İnsanların kollarının hareket etme şekli, hızı, adımları birbirini takip ediyor gibiydi. Bu yüzden kulübe girdiğim anda ister istemez herkesle aynı hızda ve ritimde hareket ediyor gibi hissetmiştim.”

Bununla ilgili olarak Lefebvre’in *dressage* kavramı ile ilgili yazdıklarına tekrar dönülürse:

“Doğrusal bir dizi emir ve jest, döngüsel olarak kendini tekrar eder. Bunlar dressage’in aşamalarıdır. Dressage, tekrarlardan oluşan bir otomatizmi devreye sokar. Ancak koşullar hiçbir zaman tam ve mutlak olarak aynı değildir” (Lefebvre: 2004, s. 39).

Elektronik müziğin repetitif vuruşlarına göre dans eden birbiri ile armoni içindeki bedenler, birbirinden öğrenir ve taklit eder. Mauss’un davranışların, bedensel yetenekler üzerinden taklit yoluyla öğrenildiği şeklindeki analizi de aynı iddiayı destekler niteliktedir. Mauss’a göre bu taklitsel davranışta, psikolojik, fizyolojik ve biyolojik unsurların tümü birden rol oynamaktadır (Mauss, 1934). Mauss, dansa dair çoğu şeyin hem tarihsel (yani öğrenilmiş) hem de biyo-sosyal olduğunu söyler. Mauss, zıplama, koşma gibi beden hareketlerini kategorize ederken, dansın öğrenilmiş ve sosyal olarak kurulan bir davranış olduğunu belirtir. Ayrıca, dansın bedenlerin rezonansı aracılığıyla, aynı anda hareket eden bedenlerin birbirleriyle etkileşime geçerek öteki ile özdeşlik kurduğunu ve bu süreçte empati yaptığını savunur.

Rietveld, kolektif dans deneyimini ötekiyle ortak bir mahremiyetin paylaşılması olarak yorumlar (Rietveld, 2004, s. 49). Kendisini eski klabır olarak tarif eden, hâlâ ayda bir iki defa dans etmek için kulüplere gittiğini söyleyen Eser, kulüp ortamında insanlar arasındaki yakınlık ve mahremiyet hissini vurgular:

“2005’te gece Taksim’e çıkıyorduk. D&B dinleyerek başladım. Çıktığımız bir arkadaş grubumuz vardı. Her hafta sonu Taksim’e dans etmeye gidiyorduk, sabaha kadar dans ediyorduk. Daracıkta mekânlar. Kendine ait bir şey varmış gibi hissediyorsun. Dogzta’da bir privacy hissi vardı, çok göz önünde değilmişsin gibiydi. Gizli Bahçe ışıklı mışıklı, çok hoşlanmıyordum.”

Görüşmeci Sercan, diğer EDM takipçilerinin aksine sosyal medyada EDM kulüplerinin sayfalarını ve etkinlik düzenleyen toplulukların sayfalarını düzenli olarak takip etmektedir. Bazı kulüplerin “*sadık*

ziyaretçileri” için açılan Telegram gruplarındaki yazışmaları takip eden Sercan ve Eser'in benzer gece kulüplerine gittiğin düşünüldüğünde elektronik müzik takipçilerinin 2000'lerin başından itibaren aynı kulüplerin müdavimi oldukları söylenebilir. Bu durum, belirli kulüplerin EDM sahnesinin sürekli katılımcıları arasında bir aidiyet duygusu oluşturduğunu ve topluluğun sürekliliğine katkıda bulunduğunu da göstermektedir:

“2004-2005 yıllarında Dogztar, Nayah ya da Papillon gibi mekânlara giderdik. Dogztar'ın ilk yeri, bugün Banger oldu. Dogztar büyük mekânına taşındıktan sonra, eski yerinde on yıl boyunca Pixie adıyla drum&bass ve dubstep camiasının mini sahnesi oluştu. Pixie ve Dogztar'a yıllarca haftanın iki üç günü gittim. Gizli Bahçe ve Şahika da benim için önemliydi; buralar sadece eğlence değil, aynı zamanda kentsel hafızayı da barındırıyor bana göre. Kulüplere gitmek her zaman ekonomik olarak asgari bir bütçe gerektirse de, en parasız zamanlarımda bile bir şekilde kulüplere gittim.”

Sercan, diğerlerinin aksine, kulüplere arkadaşlarıyla da gittiğini söylemesine karşın tek başına dans etmekten daha mutlu olduğunu ifade eder. Bu sözlerinden mahremiyet hissini önemsediği anlaşılmaktadır:

“Kulüplere arkadaşlarımla gitsem de genelde tek başıma dans ediyorum. Dans etmek, biraz içime kapandığım, tamamen müzikle aramdaki bağa odaklandığım bir an. Bu benim için, çalışma ortamlarımdan ve iş temposundan soyutlandığım bir alan. Örneğin Berlin'deki mekânlarda mahremiyete duyulan bir saygı var. Bu yüzden bu mekânları daha özgür kılıyor. Fotoğraf çekmek yasak ve sosyal medyada görseller paylaşılmıyor. Bu yüzden insanlar kendilerini daha güvende hissediyor.”

Selekta Firuzağa, kolektif müzikleme ortamında müziğin kendisinde barındırdığı harekete geçirici gücün ve aşırı mutluluk hali yaratma potansiyelinin önemini vurgular. Ona göre, müzik, sadece dinleyenleri

değil, aynı zamanda onları birbirine bağlayan toplulukları da dönüştürebilecek bir etkiye sahiptir. Bu güç, katılımcıların müziğe tamamen daldıkları anlarda, bir tür kolektif bilinç durumunun ortaya çıkmasına yol açar ve bu durum, topluluğu bir arada tutan, onları aşırı bir mutluluk haliyle bütünleştiren bir deneyim yaratır:

“Müzik insanın duygu durumunu hızla değiştirebilen nadir unsurlardan biri, bazen kendinden geçme, hatta "öfori", yani yüksek coşku ve aşırı mutluluk duygularını yaşamana bile neden olabilecek bir hareket biçimi. Muhtemelen müzikten alınan zevk ile beden hareketlerinin salgıladığı hormonlar insanda yüksek bir haz yaratıyor.”

DJ Emre, müziğin yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda insanlarla etkileşim ve kulüp ortamındaki duygusal yakınlık aracılığıyla anlam kazandığını ifade eder. Ona göre, müzik, sadece ritim ve melodiden ibaret değildir; katılımcıların bir araya gelip, ortak bir deneyimi paylaştığı anlarda, müziğin duygusal etkisi güçlenir ve topluluk içinde anlamlı bir bağ kurar. Bu etkileşim, kulüp ortamının atmosferini şekillendirir ve müziği, sadece bir ses değil, bir toplumsal deneyim haline getirir:

“Çaldığın müzik insanları dans ettirmek, etkileşimde olmakla keyifli hale geliyor. İnsanlarla bir paylaşım olmayınca seni motive etmiyor. Evdeyken heyecanlanıp bir şarkıyı indiriyorum, ama insan yokken bunu çalıp harcamak istemiyorum boş bir yerde.”

Diğer görüşmecilere benzer şekilde, Simba Roots Beril de kulüp ortamında dans üzerinden kurulan yakınlık hissinden bahseder:

“Dans, müziğin bir parçası. Tanımadığın insanlarla yakınlık kurmaya başlıyorsun bu sayede.”

Kişilerin kendiliklerini ve sahnenin haricindeki öteki kimliklerini

aşmalarıyla kolektif olarak kurulan bir üst topluluk hissi doğar. Lefebvre, bedendeki her organın “*kendine özgü bir ritmi*” olsa da “*her bir organın mekânsal-zamansal bir bütünlüğe tâbi*” olduğunu söyler (Lefebvre: 2004, s. 81). Ona göre insan bedeni; biyolojik, fizyolojik ve sosyal (kültürel) etkileşimlerin gerçekleştiği bir yer olarak kendi mekân-zamanına ve ritmine sahiptir. EDM’de dans ederken kendi ve öteki, iç ve dış arasındaki bölünmenin çözülmesi gibi bir durum deneyimlenir. Bu anlamda kendinin ve ötekinin arasındaki sınırların erimesi ortak bir mahremiyet üretir. Görüşmeci Derin’in sözleri de elektronik müziğin insanlarla ilişkisel olarak deneyimlendiğinde anlamlı olduğu şeklinde yorumlanabilir:

“Sevdiğim farklı türlerdeki sanatçıların performanslarını saymazsak evde elektronik müzik dinlemiyorum. Elektronik müzik sadece kulübe gittiğimde dinlediğim bir müzik türü.”

Bir soundsystem etkinliğine gidildiğinde müziğin ritmi ve vuruşları ile bedenin uyumlu hale gelmesi ve kolektif olarak açığa çıkan kolektif efervesan etkisi üzerinden dans pistindeki herkesin eş zamanlı bir şekilde salındığı gözlemlenmiştir. Dans pistindeki insanları - Deleuze ve Guattari’nin “*organsız bedenler*”ini (*body without organs*) hatırlatacak şekilde, “*esrik bedenler kalabalığı*”³³ olarak isimlendiren Landau’nun, bu konudaki yorumu oldukça radikaldir. Landau, EDM sahnesindeki insanları bilinçten yoksun birer bedene indirger:

“Etin refleksivitesi ve doğal ihlali içinde kaybolmuş olan rave katılımcısı, kendisi ile kalabalık arasındaki, kendisi ile rave arasındaki bir zamanlar net olan sınırların belirsizleşmesinin sessiz bir tanığı olur” (Landau, 2004, s. 119).

Reynolds, müziğin de bir uyuşturucu niteliğine sahip olduğunu söyler. Bu araştırmada konu dışı bırakılan uyuşturucu kullanımı

33 Bu *ecstatic*/esrik ve aşkın hal, çoğu yayında, bu topluluklarda yaygın olan psikoaktif uyuşturucular üzerinden böyle isimlendirilmektedir. Bu araştırmada ise, kulüp kültürlerinin rave geleneğinden sonra çok farklılaştığı ve uyuşturucu ve alkolün eşit derecede tüketildiği bugün, bir afektif topluluk oluş uyuşturucu üzerinden değerlendirilmeye gerek duyulmamaktadır.

konusundaki yorumu, müziğin potansiyel etkilerini daha da derinleştirerek, onun psikolojik ve duygusal düzeyde bireyler üzerinde yaratabileceği etkilerin altını çizer. Reynolds’a göre ekstazi almış raver’lar “*hareket eden otomat bedenler*” ve “*otistik bir özsoğurum*” (*self-absorption*) halindeki kişiler olarak uzun vadede ölü ruhlara dönüşürler. Frith’in aktardığı üzere Mertens da benzer bir yorum yapar ve tekrara dayalı bir sonik akışta bir “*bedensizlik deneyimi*”nden söz ederek disko ve rave’de yaşananı şöyle değerlendirir:

“...hiçbir hedef, dinleyiciyi/dansçıyı “*kozmetik çorba içinde yüzdüren*”, hiçbir arzu olmadan tekrar yoluyla yaşanan bir müzikal deneyim” (Mertens’ten aktaran Frith, 1998, s. 155).

Bu yaklaşımlar, yüksek ve alt kültür tartışması ile de ilişkilendirilebilir. Yüksek kültüre atfedilen, klasik müzik ve cazın karşısında folk müzik ve pop müziğin alt kültürel bir olgu olarak alt sınıfların bir tercihi olarak kabul edildiği söylenebilir. Bu yaklaşım bir beden-zihin bölünmesini öngörmekte ve klasik müziğin ve cazın zihnî ve beyinsel olduğunu ve pop müziğin bedeni harekete geçiren fiziksel bir şey olduğunu iddia etmektedir. Frith bu yaklaşımı “*estetik / zihin ve hedonistik / beden*” olarak özetler (Frith, 1998, s. 125). Bu görüşün tarihsel kökenlerini endüstri devrimindeki kafa ve kol emeği arasındaki ayrıma bağlarken bu ayrımları analiz etmekle kalmaz, aynı zamanda eleştirir (Frith, 1998, s. 123-128). Müzik dinleyiciliğinin ve müziğe uyumlanmanın bireysel ve kolektif anlamda öğrenilen ve sosyal olarak inşa edilen bir şey olduğu gerçeği bir yana, bedensel ve duygusal bir yanının olduğu da aşıkardır. Teorik araştırmalar, veriler ve gözlemler aslında müzik dinleyiciliği, bunun üzerinden kimliklenme ve müzikal pratiklerde her iki olgunun da zaman zaman ağırlıkları değişse de payının olduğunu göstermektedir.

Becker, kolektif müzikleme ortamında bireylerin bir mekânda dinleyici olarak bir “*yorum topluluğu*” geliştirdiklerini söyler. Yani bir müzikal toplulukta kişiler belirli bir davranış kalıbına -öğrenilmiş ve kültürel olarak- girseler de herkes aynı şekilde davranmamaktadır.

Katılımcılar yalnızca bir takım ortak tavırlar sergilerler, fakat bu durum herkes için tamamıyla aynı şekilde gerçekleşmez. Bu anlamda Becker her dinleme etkinliğinin durumsal olduğunu ve yoruma açık olduğunu söyler (Becker, J., 2010, s. 297). Yani, kolektif müzikleme ortamındaki kişiler ortaklaşan belirli tutumlar ve bedensel hareketler/jestler üzerinden “*bir dinleme tavrı*” geliştirirler (Becker, J., 2010, s. 299). Fakat, Becker’in vurguladığı şey, bunun içgüdüsel ve doğrudan ve doğal olarak değil, belirli algısal ve refleksif bir sistem üzerinden, belirli bir öğrenilmişlik sürecinden sonra yapıldığıdır. Becker sadece kolektif müzikleme ortamında değil, müzikleme yalnız gerçekleştirildiğinde de doğal ve tamamen o andaki duygularla ilişkili olduğu zannedilirken dinleme *habitus*’unun belirli beklentilerle biçimlendirildiğini söyler. [Burada Ahmed’in (Ahmed, 2014) bireylerin duygusal beklentilerinin bile bir ölçüde belirlenmiş olduğu vurgusu yeniden hatırlanabilir.] Yani, tek tek ya da kolektif olarak deneyimlenmesinden bağımsız olarak dinleme *habitus*’u beden ve zihinlerin ötesinde bir “*sosyal pratik olarak bağlamsal olarak konumlanmıştır*”, yani bu etkinlikte bireyler üstü bir durum vardır (Becker, 2010, s. 334). Bu iddia pek çok teorisyenle ortaklıklar taşısa da fiziksel jestlerin ötesinde, zihinsel jestlerin de “*deri sınırlarının ötesinde*” öğreniliyor ve taklit ediliyor olduğunu söylemesi (Becker, 2010, s. 340- 341), onu Ahmed’in duyguların kişiler arasında gezen ve öğrenilen bir şey olduğu saptamasına yaklaştırır. (Ahmed, 2014). Yani, dinleme eylemi, tek başına kulakla ve işitsel duyuyla ilgili değil, rezonans ve titreşim üzerinden bedeni, bilişsel ve duygusal anlamda zihni, öğrenilmiş olmasıyla da kültürü ilgilendiren, bu üçünün iç içe geçtiği bir süreçtir.

Elektronik müzik çalınan gece kulüplerinde dans şeklinde tezahür eden bedensel hareketlerin ve jestlerin müzik üzerinden içgüdüsel bir şekilde mi oluştuğu, yoksa sosyal olarak mı inşa edildiği konusu literatürde oldukça geniş bir yer kaplayan ve net bir cevabı mümkün olmayan bir sorudur. Tartışmada önemli bir isim olan ve konuyu pek çok boyutuyla tartışması anlamında önemli bir araştırma yapan DeNora müzik kulüplerinde dansa ve müziğe uyumlanma öğrenilir mi, yoksa bu durum içgüdüsel midir sorusuna, “*bedensel hareketlerimize nasıl karar veririz?*”

şeklinde daha genel bir sorundan yola çıkarak cevap verir. Yapılan tüm tartışmalardan hareketle bu tez çevresel örüntülerin bedenlenme ve hareket biçimlerini belirlediğini öne sürmektedir. Bu süreçte bir senkronizasyon gerçekleşmektedir. DeNora müzik ve bedenin birbiriyle bilinçli olan ya da olmayan bir şekilde uyumlandığını ve bedensel süreçlerin çevresel veri ile birleştirilebilir olduğunu savunur. DeNora, müzik, fiziksel kenetlenmede aktif bir role sahipse, çevresel düzenlilikler bedensel düzenlilikleri hangi mekânizmalar üzerinden belirler diye sorar (DeNora, 2000, s. 78-85). İnsan-müzik etkileşimini çalışırken müziği, bedeni düzenleyen bir aracı ve cihaz olarak ele alır. Ve bu yaklaşımda kullandığı “*bedenlenmiş farkındalık*” (DeNora, 2000, s. 84-85) terimi önemlidir. Müzik-beden etkileşimini ve müziğin bedensel etkilerini tartışanlar, dansın ve bedensel hareketlerin ya sonradan öğrenilmiş ve kültürel olduğunu söylerler ya da müziğin gramatik özelliklerinin bedenleri etkileyen bir uyaran olduğunu iddia ederler. DeNora ise burada bir farkındalık olması gerektiğini söyleyerek bu iki yaklaşım arasında bir denge kurmaya çalışır ve bu yaklaşımını açarken “*yaratılışla ilgili*” ve “*bilişsel olmayan*” kelimelerini kullanması özellikle dikkat çekicidir:

“*Fiziksel çevreye yönelik, önerme içermeyen, bilişsel olmayan, varoluşsal bir yönelim ve beklentiden bahsediyorum*” (DeNora, 2000, s. 84).

Sessel düzenliliklere uyumlanma, bedensel farkındalık aracılığıyla gerçekleşse de, bu süreç anlık ve içgüdüsel olmaktan ziyade zaman içinde gelişir. DeNora, bu savını yenidoğanlar üzerinde yapılan deneylerle destekleyerek, uyumlanmanın aşamalı bir süreç olduğunu ortaya koyar. Bedenin bu sürece girebilmesi için kendini güvende hissetmesi gerekir; dolayısıyla, bu süreçte çevresel faktörler de belirleyici bir rol oynar. Müziğin bir “*kenetlenme cihazı*” işlevi görmesi için bedenin hem farkındalığa sahip olması hem de zamansal bir sürece dahil olması gerekmektedir. Müzik, aktif bir aracı olarak bedeni şekillendirse de, bireylerin müziği algılama ve ona tepki verme biçimleri gözlem ve farkındalık yoluyla birbirinden farklılaşır. Örneğin, bir klasik müzik

konserinde dinleyicilerin sessizce ve dik oturması ile bir spor dersinde müzikle senkronize hareket edilmesi, müzikle kurulan farklı etkileşim biçimlerine işaret eder. Bu bağlamda, beden, dinamik bir süreç içinde çevresiyle refleksif bir ilişki kurarak hareket eder ve uyumlanır (DeNora, 2000, s. xi). Thibaud, bireysel ve kolektif davranışların mekândaki ambiyansa göre şekillendiğini ve bu süreçte toplumsal ve mekânsal unsurların belirleyici olduğunu (2011, s. 207-208) öne sürer. Buna karşıt bir görüş olarak Malloch, ritmi hissetme yetisinin biyolojik olarak doğuştan gelen bir bedensel kapasite olduğunu savunur (Duffy ve diğerleri, 2010, s. 18). Bu bağlamda, bedenin sesin ritmik niteliklerini özümsemeye elverişli yapısı, etkileşimlerin ve sosyal bağların oluşmasında ve güçlenmesinde kritik bir rol oynar. DeNora ise, bedenin farkındalığının ve çevresel unsurlarla bedensel uyumlanmanın zaman içinde kazanılan bir yeti olduğunu vurgulasa da, müziğin temposuna içkin ritim ve vuruş gibi özelliklerin bedeni harekete geçirici bir faktör olduğunu göz ardı etmez. DeNora, bedenin müziğin “*temporal yörüngelerini*” (DeNora, 2000, s. 401) algılama kapasitesinin, benlik ve diğerleriyle kurulan iletişim coşkusuyla şekillenen kolektif bir kimliği hissetmeye yardımcı olacak şekilde işlediğini saptar. Bu, müziğin yalnızca bireysel bir deneyim olmadığını, aynı zamanda kolektif kimliğin inşasında da etkili olduğunu gösterir. Duffy ve meslektaşları da müzik aracılığıyla dans etmenin veya bedensel olarak etkilenmenin basit bir “*öforik dönüşüm*” olmadığını vurgular. Onlara göre, bedensel tepkilerden ibaret gibi görünen hareketlenme, aslında topluluk kimliğinin belirlenmesi ve bir topluluğa aidiyet geliştirilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir (Duffy ve diğerleri, 2000, s. 23). Benzer şekilde, Gadir de EDM’nin ritmik ve işitsel unsurlarının bedenle duyuşsal bir düzeyde etkileşime girerek, rezonans yoluyla o mekândaki grup üyelerinde “*afektif hâli yükselttiğini ve dans etmeye teşvik ettiğini*” belirtir. Gadir, bu süreci “*özneleşmeyi kurucu fiziksel etkileşim*” olarak tanımlar (Gadir, 2015, s. 3).

Müzikte rezonansın bedensel bir afekt yaratması, özellikle elektronik müzik bağlamında önemli bir tartışma konusudur. Elektronik müziğin diğer türlere kıyasla daha güçlü bir rezonansa sahip olduğu

düşünüldüğünde, bu mesele daha da belirginleşmektedir. Garcia, elektronik müziğin yalnızca işitsel bir deneyim olmanın ötesinde, aynı zamanda dokunsal olarak da hissedilen bir fenomen olduğunu savunur. Benzer şekilde, DeNora da müziğin fiziksel bir mecra olması nedeniyle ses dalgalarının beden tarafından algılanabilen titreşimlere sahip olduğunu belirtir (DeNora, 2000, s. 85-86). Bu bağlamda, görüşmecilerden DJ Glvre’in ifadeleri, elektronik müziğin kolektif ve dokunsal boyutunu açıkça ortaya koymaktadır:

“O ortam, o yakınlık, o temas, o ter, insanların birlikte partilemesi ve dans etmesi çok ayrı ve önemli bir şey zaten. Birlikte partilemek, birlikte dans etmek, ten tene değmek başka bir şey.”

Sesin ve müziğin bedenselleşmesi, hem rezonans hem de titreşim (vibration) gücü aracılığıyla gerçekleşir. Gadir, müziğin özsel niteliklerinden kaynaklanan afektif etkisini vurgulayarak, onun yalnızca işitsel bir deneyim olmadığını, tüm duyularla algılanan çok yönlü bir fenomen olduğunu belirtir (Gadir, 2015, [1.2]). Benzer şekilde, Garcia da rezonansın hem dokunsal hem de işitsel bir deneyim sunduğunu ve bu iki boyutun birbirinden ayrılmaz olduğunu öne sürer. Bu perspektifler, müziğin bedensel etkisini anlamak açısından araştırma için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Garcia, “titreşimin dokunsal ve işitsel deneyimleri arasındaki süreklilik”ten bahsederek rezonansı, afektif bilginin bir biçimi olarak ele alır (Garcia, 2020, s. 22). Bu yaklaşıma göre, müziğin bedenlenmiş bilgisine sahip olan bireyler, afektif bir düzlemde aynı mekândaki diğer kişilerle uyumlanma deneyimini yaşarlar. Sesin ve müziğin³⁴ bedenselliği özellikle bas materyalitesi üzerinden daha belirgin hale gelir. Basın maddesel niteliği, özellikle soundsystem bağlamında, sistemin fiziksel gücü aracılığıyla deneyimlenir. Sistemin dokunsal etkisinin yoğunluğu, dinleyicinin işitsel deneyimini bedenselleştirerek yaşanan duysal etkileşimi derinleştirir ve daha yoğun bir hale getirir. Klabırlar, müziğin repetitif yapısı, harekete geçirici gücü ve potansiyeli sayesinde dans sahnesinde derin bir “duysal

34 “Sesleri, beden ve öteki arasındaki temas noktası, müziği de seslerin bedenlenmesi olarak değerlendirebiliriz.” Murad Özdemir’in 2022 tarihli Galatasaray Üniversitesi, Medya ve İletişim Çalışmaları, İletişim antropolojisi, yayınlanmamış ders notlarından.

batma” (*immersion*) hali deneyimlerler. Literatürde bu kavram, bedenin müzikle bütünleştiği ve duyusal olarak içine çekildiği bir süreç olarak ele alınmaktadır. Shepherd da müziğin, duygular, duyular ve bedensel deneyimler aracılığıyla işleyen bir iletişim biçimi olduğunu vurgular. Ona göre, müziğin bedensel ve tensel bir deneyim haline gelmesi, rezonans kavramı üzerinden anlaşılmalıdır (Shepherd, 1991, s. 88-91). Görüşme sırasında Eser’in tam olarak tarif edemediğini belirttiği—ve gerçekten de sözsüz bir duygu olması nedeniyle dile dökmekte zorlandığı—bedenselleşmiş duygusal coşku anında hissettikleri ve bu hisleri ifade ederken seçtiği kelimeler³⁵ oldukça önemlidir. Bu sözcükler, yalnızca bireysel bir deneyimi değil, aynı zamanda kolektif bir duygulanımın ve bedenin müzikle kurduğu ilişkinin dil aracılığıyla nasıl temsil edilmeye çalışıldığını da ortaya koymaktadır:

“Müzik hep duyguyla ilgili oldu, karmaşık olması ya da tekniği değil. Şarkının böyle baslar falan, bende çok çalışır. İyi müzik vücudunu zangır zangır titretebiliyorsa iyidir, teknik ya da sofistikasyonla ilgili değil. Ben her şeyi dinliyorum, janr ayırımım yok.”

Simba Roots Soundsystem kolektifi üyesi Beril bu konuda şöyle söyler:

“Müzik aslında çok soyut bir şey, bir yandan da aslında çok fiziksel bir şey... Senin belki göremediğin ama havayı hareket ettiren dalgaları vücudunda hissetmeye başlıyorsun. Müziğin soyut boyutundan bahsettik, soundsystem de bunun daha somut, elle tutulur olduğu, müziği somut olarak alabildiğimiz bir şeye dönüşüyor”

Barış’ın ifadesi de Beril’i destekler niteliktedir:

35 Sahada araştırma soruları hazırlanırken ve soruların dışına çıkılıp alanla ilgili serbest bir konuşma yapılırken de araştırmada kullanılan terimler, görüşmecileri yönlendirmemek üzere, özellikle telaffuz edilmemeye çalışılmıştır. Yine de ilginç bir şekilde araştırmada kullanılanlarla benzer ifadelere rastlandığı olmuş ve kimi zaman görüşmecilerin birbirleri ile de ortaklaşarak kendilerini ifade ettikleri görülmüştür.

“Vücudun büyük bir kısmı zaten su, su molekülleri harekete geçiyor basın etkisiyle.”

Üzeyir ise aynı konuya biraz teknik bir açıklama getirir:

“Evde dinlediğimiz sistemlerde 80 kilo herz’in altını duymayız. Ama soundsystem’lerde vücudunda bunu hissedebiliyorsun. Normalde bunu duymak imkansız.”

Simba Roots Soundsystem DJ’i Simba³⁷ Barış da müziğin iyileştirici gücünün, *“müziğin bu full spektrumunu algılayarak”* ortaya çıktığını belirtir. Bu enerji, dans, jestler ve beden hareketleri aracılığıyla coşkulu bir şekilde dışa vurulur. EDM buluşmalarında katılımcıların müziği hem duyarak hem de bedensel olarak deneyimlemeleri, aynı zamanda sosyal bağları güçlendirir. Garcia’nın özellikle vurguladığı üzere, *“lower end bass frequencies”*deki vibe ve rezonans, ortamla uyumlanma ve sosyal aidiyet duygusunu artırır (Garcia, 2020, s. 28). Simba Barış’ın şu sözleri de bu olgunun teknik yönünü açıklar:

“Müziği sadece işitsel olarak değil, vücudunuzda da, özellikle şu bölgenizde, kaburgalarınızda hissediyor olmanın insan üzerinde güçlü bir etkisi var. Bas frekanslarının uzun yollu bir dalgası var. O yüzden zaten biz de koca koca hoparlörleri taşıyoruz, çünkü bunu hissedebilmenin yolu bu. Bu bas, dalga frekansını hissedebilmek için sistem önemli.”

Bunlardan şu sonuca varılabilir: Müziğin iletişim gücü, bilişsel ve zihinsel olmaktan çok bedensel olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak, Shepherd müziğin gücünün ve çekiciliğinin, işitsel deneyimin ötesine geçen bir mecra olduğunu söylerken, müziğin bedenselliğini abartarak, zihinsel ve bilişsel yanlarının önemini azaltıyor gibi görünmektedir. Oysa müziğin hem bedensel hem de zihinsel olduğunu söylemek ve bunun karşılıklı, iç içe geçmiş ve birbirinden ayrılmaz bir dinamığa sahip olduğunu iddia etmek

daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Müziğin bedenselliği ve ritmin bedeni tetiklemesi üzerine yapılan çalışmalardan bazıları, bedenin nörolojik ve fizyolojik kapasitelerine odaklanmaktadır. Bu araştırmalar, bedenin ritme uyum sağlamasının aslında bir iletişim biçimi olduğu iddiasına yaklaşmaktadır. Bu uyumlanmanın, müziğin ritmik niteliklerinin mevcut kimlikleri güçlendirmeye ve afektif toplum oluşumuna olan etkisi üzerinden anlaşılması ve tartışılması büyük önem taşımaktadır. Yani, ilgili çalışmaların ortaklaştığı nokta, bedenin ritmi algılama kapasitesinin, öteki ile uyum kurma üzerinden kolektif bir kimliği hissetmeye aracı olacağı gerçeğidir. Duffy ve çalışma arkadaşlarının ifadesi de bunu destekler niteliktedir:

“Nitekim bazı çalışmalar, bedenin müziğin ritmik özelliklerini özümseme kapasitesinin, bir grup içindeki bireyler arasında derin iletişimsel etkileşim ve sosyal bağlar oluşturma ve güçlendirmede önemli bir rol oynadığını öne sürmektedir” (Duffy ve diğerleri, 1987, s. 18).

Müziğin yapısal belirlemelerinden kaynaklı bazı etkiler bulunsa da, DeNora özellikle müziğin beden üzerindeki etkilerinin önceden belirlenmiş olmadığını, bunun yerine hem dinleyiciler hem de koşullar tarafından aktif bir şekilde şekillendirildiğini vurgular (DeNora, 2000). Bu bağlamda, DeNora'ya göre müzik, belirli durumlar içinde duyguları, düşünceleri ve eylemleri şekillendirebilen bir kolaylaştırıcı işlevi görür. DeNora, müziğin yalnızca arka planda bir etki olarak görülmesine karşı çıkarak, müziğin bireylerin ruh hallerini ve sosyal etkileşimlerini düzenlemede merkezi bir araç olabileceğini öne sürer. Farklı sosyal ortamlardaki müziğin etkisini incelediği çalışmasında, DeNora, bireylerin müziği belirli atmosferler yaratmak, duygularını yönetmek ve hatta kimliklerini şekillendirmek için nasıl kullandığını gösterir. Bu bakış açısı, müziği sosyal anlamın yaratılmasında pasif veya statik bir sanat biçimi olarak değil, aktif bir güç olarak konumlandırır. Görüşmecilerden Derin de bu saptamayı onaylayacak şekilde şunları söyler:

“Müzik tanımlayabildiğimiz ve tanımlayamadığımız hislerin en

güçlü ifadesi ve tuhaf bir şekilde de evrensel bir şey. Günlük hayatta karşılaştığımız olayları, tecrübeleri, yaşadığımız duyguları, kurduğumuz hayalleri, kurduğumuz arkadaşlıkları bile yönlendirme gücüne sahip bir dil müzik.”

Konunun bir diğer boyutu, kolektif müzik dinleyiciliğinde olduğu gibi bireysel müzik dinleyiciliğinde de yer/mekân yaratımı ve bir sonik manzara/ses manzarası oluşturma sürecinin söz konusu olmasıdır. Berrens’a göre, farkında ve aktif bir müzik dinleyiciliği sayesinde beden, sesle daha kolay uyumlanarak mekâna yerleşir. Bu süreçte, sadece bedenin değil, zihnin de aktif katılımı söz konusudur. Yani, müzik aracılığıyla mekânla ve o mekândaki diğerleriyle bedensel hizalanma, anlam yaratma süreci olarak ele alındığında, zihin ve bedenin birlikte devreye girdiği görülür (Berrens, 2016, s. 6). Bu bağlamda, mekâna ses/müzik üzerinden katılım sağlandığında, beden de bir bütünleşme deneyimi yaşar ve bireyler, EDM sahnesinde hem zihinsel hem de bedensel düzeyde mekâna yerleşirler.

Berrens’ın aktif ve farkında bir dinleyicilikten kastettiği, Adorno’nun aktif ve pasif dinleyici ayrımından oldukça farklıdır. Adorno, bu ayrımı müziğin gramatik özellikleri ve müzik teorisine dair bilgiye sahip olma ve olmama temelinde yaparken, Berrens, bedenin duyu ve duygularının farkında olması üzerinden tanımlar. Berrens’a göre, farkındalık olmadığında beden, -Perec’ten alıntılanarak, “*uyuyan beden*”dir ve pasiftir. Ancak algılar aracılığı ile çevrede olanların “*bedenlenmiş bir anlayışı*”na ulaşılır ve çevre ile “*de-tune*”³⁶ ya da “*attune*” olunur (Berrens, 2015, s. 2). Becker’in şu sözleri de bunu destekler niteliktedir:

“Müzikal bir olay yalnızca katılımcıların zihinlerinde değil, bedenlerindedir; konuşmadaki bir aksan gibi, müzik dinleme ile ilgili duygu kişisel olarak tezahür eder, ancak bireyler üstü bir düzlemde var olur” (Becker, 2010, s. 341).

36 Uyumun bozulmasını anlatmak üzere “detune” kelimesinin seçimi önemlidir. Zira, akordun bozulması anlamına gelen bu kelimenin seçimi, bedenin de bir müzik aleti gibi görüldüğünü göstermektedir. Bu tezde de beden, sesle bütünleşmiş beden (*ensounded body*) olarak kolektif müziklemede *attune* ve *de-tune* olabilmektedir.

Simba Roots Soundsystem kolektifinin Instagram hesabındaki 14 Eylül 2023 tarihli paylaşımda yer alan şu yorum, farkındalıkla ilgili tartışmaları destekleyici niteliktedir:

“Olduğun gibi gel, bütün kabileler kabulümüz, ama farkında olmayı unutmadıkları sürece!”

4.4 Afektif ve Hisseden Topluluklar Olarak Soundsystem Kolektifleri

“Sistem” ses üzerinde şekillendi; ses de sıkı bir biçimde “kültür”le bağlantılıydı; ve eğer sisteme saldırılırsa, toplumun kendisi sembolik olarak tehdit edilmiş demektir.”

Hebdige, 2004

Genel olarak EDMS/K’nin tarihsel bir mirası ve kendine özgü belirli karakteristikleri bulunsa da, bu hareket her kentte, mekânda ve zamanda sürekli olarak farklılaşan tezahürlere sahiptir. Saha görüşmeleri esnasında, kolektif müzik deneyimlerinin bireysel ve topluluk kimliğinin oluşumuna katkısı ile farklı tezahürlerin incelenmesi sırasında, Simba Roots Soundsystem kolektifi üyelerinin sahne katılımcılarıyla geliştirdikleri yakınlık hissinin diğer müzikal topluluklardan nasıl farklılaştığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Yapılan gözlemler sonucunda, bu kolektifin EDM sahnesinin diğer aktörlerinden farklı bir şekilde değerlendirilebileceği anlaşılmıştır. Simba Roots Soundsystem ile yapılan derinlemesine mülakatların yanı sıra, düzenli olarak bir araya geldikleri aylık etkinliklerde katılımcı gözlemler yapılmış ve çalışma için görsel- işitsel dokümantasyon toplanmıştır. Bu süreçte, bahsedilen farklılık ve özgünlüklerin araştırmacının beklentilerinin ötesinde olduğu gözlemlenmiştir.

Soundsystem’in aktörleri çoğunlukla homojen bir görünüm sergilese de mülakatlarda, birlik hissinin ve kimlik duygusunun sabit olmadığı görüşmeciler tarafından ifade edilmiştir. Görüşmeciler, topluluk ilişkilerini günlük yaşamlarına taşıdıklarını ve birbirleriyle ve sahneye gelenlerle plansız ve rastlantısal bir ilişkisellik geliştirdiklerini belirtmişlerdir. Sahip

oldukları dayanışma kültürü, söylemleri ve etkinliklerinin tonu gibi faktörler, soundsystem kolektiflerini kent temelli diğer müzikal topluluklardan belirgin şekilde farklılaştırmaktadır. Bu kolektiflerin güçlü topluluk bağlılıkları, hem politik hem de dinsel toplulukları andırmaktadır. Kolektif bir şekilde, sınırlı sürelerle de olsa rutin olarak ve belirli mekânlarda bir araya gelen soundsystem kolektifleri, müzikleme ve dansı bir direniş olarak görmekte ve varlıklarını sürdürme konusunda kararlıdırlar. Günümüzde Türkiye’de soundsystem kültürünün bilinen tek taşıyıcısı olan Simba Roots Soundsystem kolektifi, seslerini duyurmak için yıllardır hem pratik olarak hem de sosyal medyada aktif bir şekilde çalışmalarına devam etmektedir. Görüşme sırasında kolektifin en aktif üyeleri, sosyal medya üzerinden oluşturdukları gruplarda tüm ülkelerdeki soundsystem kolektifi üyeleriyle sürekli iletişim halinde olduklarını belirtmişlerdir. Ayrıca, başka ülkelerde etkinlik düzenleyen ya da Türkiye’ye ziyarete gelenlerle mutlaka iletişime geçip, onlara yardımcı olduklarını ve birlikte etkinlikler düzenlediklerini ifade etmişlerdir. Bunun yanı sıra, devasa ses sistemi ve plaklarını, kirasını ortak olarak ödedikleri bir depoda tutmakta ve ayda bir düzenledikleri etkinliklerden elde edilen gelirle malzemelerinin kamyonla taşınmasını sağlamaktadırlar. Çoğu zaman, etkinliklere katılım, gelir sağlayacak kadar yüksek olmamakla birlikte, bu süreç yine de topluluğun dayanışmasını ve işbirliğini güçlendirmektedir. Ayrıca, 1950 ve 60’lı yıllarda Jamaika’dan İngiltere’ye göç eden soundsystem kolektiflerini hatırlatan ortak ifadeler, stiller ve semboller, bu kolektiflerin geçmişle kurdukları bağlantıyı da yansıtmaktadır. Yapılan diğer görüşmelerde ise, profesyonel olup olmadıklarına bakılmaksızın, görüşmecilerin hiçbiri müziği dinlerken kullandıkları hoparlör, kulaklık gibi araçlar dışında ya da müzik yaparken kullandıkları mikser, ses kartı gibi ekipmanlar dışında herhangi bir sembol nesnesine sahip olmadıklarını ya da dinledikleri müziğin dış görünüşlerine yansımadığını belirtmişlerdir. Oysa, soundsystem takipçileri, hem stilleri hem de etkinliklerde kullandıkları semboller aracılığıyla dinledikleri müzikle ilgili açıkça bir yansıtma tavrı sergilemektedirler.

Simba Roots Soundsystem üyeleri için müzik, hem öz kimlik hem

de kolektif kimlik kurucu bir unsur olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda müzik, bireyselliği ve kendiliği silerek, belirli standart jestler, stiller, kültürel ve politik değerler, hatta gündelik yaşam pratikleri ve değerler sistemi üzerinden aynılaştırıcı bir topluluk içinde bulunmayı ifade eder. Yaratılan topluluk hissi ve kimliği, kolektif aktörlerin gündelik hayatlarında da devam etmektedir. Görüşmelerde, topluluk ilişkilerinin gündelik yaşamlarına taşındığı ve müdavimlerle bir ilişkisellik geliştirildiği ifade edilmiştir. Bir araya geldikleri alanlar, sadece ayda bir etkinlik düzenledikleri kulüplerle sınırlı kalmayıp, ulusal ve uluslararası müzik festivalleri, soundsystem kültürü üzerine düzenlenen akademik konferanslar, çeşitli kültür merkezleri, açık alan etkinlikleri ve müzik dükkanlarında çalma/dinleme performansları gibi farklı mekânları da kapsamaktadır. Bununla birlikte, görüşmeciler, soundsystem ruhunun elli yıl öncesine göre değiştiğini vurgulamaktadırlar. Bununla birlikte hem profesyonel hem de ekonomik olarak sistemi taşıyanlar, etkinlik katılımcılarından kendilerini ayırmamakta ve bu müzik türünün dinleyicileri, dünyanın başka bir yerinde de olsa, janrın takipçilerinden “biz” diye bahsetmektedirler. Bu bağlamda, eskisi gibi olmasa da duygusal etkileşim, bağlılık ve afektif birlik açısından oldukça güçlü bir topluluk oluşturmaktadırlar. Simba Roots üyelerinden Üzeyir, diğer görüşmecilere göre daha az konuşsa da, ifadelerinde daha duygusal ve sahiplenici bir dil kullanmaktadır. Ayrıca, *Autro Music Store*’da müzik üzerine konuşmalar, dinletiler ve sohbetler organize ediyor olması, kolektifin kişisel hayatının önemli bir parçasını oluşturduğunu göstermektedir.

Tarihsel olarak göç ettikleri yabancı kültürde yerel kültürlerini ısrarla sürdürenler tarafından yaratılmış olan soundsystem kolektifleri, bugün bu kültürün nüvesinde bulunan pratiklere sıkı sıkıya bağlı kalmakta ve etkinliklerinde (tek bir parçanın yüzlerce farklı versiyonu olsa da) hâlâ plaktan çalan tek topluluk olmaktadır. Seslerinin somutlaştığı bir yüzey³⁷ olarak soundsystem’e “taptıklarını” ifade eden topluluk üyeleri, soundsystem kültürünün tarihsel olarak dayandığı *reggae* ve Rastafaryan

37 Simba Roots Soundsystem kolektifinin Instagram hesabında ses sisteminin görseline yapılan “*great looking sound/ses harika görünüyor*” yorumu sesin görünürlüğünü ve somutluğunun dinleyicilerde karşılık bulması olgusu ile ilgili dikkat çekici bir yorum.

geleneklerden ve bu kültürün çevresinde oluşan mitlerden ve kültlerinden gururla bahsederler. Böyle düşünüldüğünde kimi EDM topluluklarına yapılan neo-kabile yakıştırması, soundsystem toplulukları için de geçerli görünmektedir. Hall, analizini başka bir topluluk üzerinden yapsa da, yerinden edilmiş ve ortadan kalkma durumunda olmanın değerlerde bir abartma ve keskinleşme biçiminde karşılık bulduğunu yazar (Hall&Jefferson, 1975, s. 100). Hebdige, yabancı bir coğrafyada kendini var etmenin bir yolu olarak soundsystem üzerinden müziğin kutsallaştırıldığı saptamasını yapmaktadır. Bu bağlamda, müzik sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, aidiyet duygusunun güçlendirildiği, kimlik inşa sürecinin merkezinde yer alan bir ifade biçimi haline gelir:

“Her tarafına ayrımcılığın, düşmanlığın, şüphenin ve siyahlara yönelik bir anlayışsızlığın işlemiş olduğu bir toplum için, ses-sistemi, özellikle de genç kuşak için, yabancı etkisiyle kirletilmemiş, sabit bir “dub” vuruşu ile siyahi bir kalbin çarpıntısını simgeleyen değerli, kutsal bir özel alanı temsil etmeye başlamıştır” (Hebdige, 2004, s. 42).

Rietveld’in politik anlamda yerinden edilmiş olanların, bir özne-özne ilişkisini yaratan “yoğun dans partileri”nin “güçlü bir topluluk hissi”ne ihtiyaç duyanlara daha fazla hitap ettiğini söylemesi, soundsystem kolektiflerine uyarlanabilir bir yaklaşımdır (Rietveld, 2003, s. 162). İngiltere’de *root*³⁸ müziğin takipçi bulup güçlenmesi, soundsystem partilerinin komünal ruhu desteklemesiyle doğrudan ilişkilidir. 1960’larda Jamaika’dan göç edenlerin, yerel kültürlerini yeni teknolojilerle ve pratik nedenlerle deneyimlemeleri anlaşılır bir durumdur. Ancak, yetmiş yıl sonra çok farklı bir coğrafyada bunlara sıkı sıkıya bağlı kalmak dikkat çekici bir olgudur. Soundsystem etkinliklerinde yetmiş yıl öncenin giyim stilleri ve dans stilleri ile olan ortaklıkların yanında, kolektif için ritüel sembolleri de önemlidir. Sahada gözlemlendiği üzere kısaca “sistem” olarak andıkları maddi anlamda büyük bir hacim kaplayan ses sistemi, adeta onların -

38 Reggae müziğin dijital dönemden önce müzik enstrümanlarıyla yapıldığı dönemdeki üretimlere karşılık gelen türü *roots* müzik olarak anılmakta ve reggaenin klasik dönemine karşılık gelmektedir. *Roots* müziğin alt türleri de bulunmaktadır.

Durkheimci anlamda- kutsal nesneleridir. Sistemi korumakta gösterdikleri dikkat, sistemin sadece tamiri maddi olarak maliyetli olan hassas bir teknolojik araç olmasından kaynaklanmamaktadır. Sesin kaynağı ve sesin maddeleşmesi olarak sistem topluluğun önemli bir sembolü olarak da afektif bir değere ve kutsallığa sahiptir. Araştırmacı, katıldığı ilk soundsystem etkinliğinde sistemle geçirilen bir günün sonunda sisteme yüklenen değeri pratik olarak da gözlemlemiştir. Görüşme gününde sabahın çok erken bir saatinde buluşan yedi soundsystem üyesinin yıllardır defalarca yaptıkları için otomatikleşmiş, ama uyumlu hareketlerle ve sessizliklerini koruyarak iş hanındaki depodan aldıkları sistemi kamyonete yükledikleri ve sonra etkinlik yapılacak kulübe gidildiğinde de yine aynı sessizlik ve ciddiyetle işlerini sürdürdükleri gözlemlenmiştir. “Partilemek” için buluşmaktan öte, büyük bir disiplin ve bağlılık içinde tüm süreci bir seremoni gibi yürütüyor olmaları oldukça dikkat çekicidir. Parça parça zorlukla taşınan sistem dans pistinin bir duvarı boyunca yavaş yavaş eller üzerinde dizilerek yükselmiştir. Sessiz ve ağır bir dikkatle gerçekleştirilen bu işlemden sonra sayısız kablo yine dikkatle yerleştirilmiş, daha sonra selekta Barış, DJ kabininin arkasında görünmez olmuştur. Tüm bunlardan sonra, yine kutsal semboller olarak kabul edilen, *reggae* ve *dub* müziğini temsil eden betimlemelerin yer aldığı bayraklar duvarlara asılmıştır. Etkinliğe saatler kala her şey hazırdır. Etkinlik saati olarak duyurulan zamanın üzerinden bir saat geçse de kimse gelmemiştir. Bu durum, kimsenin gelmeyeceğini düşündürürken bir anda plaktan yükselen ses, karanlık odayı doldurmuş; ardından ağır ağır yükselen bir vokal ve çok güçlü baslar tüm zemini titretirken, ayakların altından gelen güçlü titreşimlerin yoğunluğunda, topluluğunu ve dinleyicisini bulamamış ve kederli görünen sistemciler kalkıp dans etmeye başlamıştır. Bir süre sonra, etkinliğin başlayıp başlamadığına dair düşünceleri bastıran şey, mekânın bir anda insanla dolması olur. Ses sistemine dönük bir halde birbirine çarpan rastalarıyla ahenkle dans eden insanlar bir anda dans pistini doldurmuştur. Patlayan ses oradaki herkesin tüm bedenini hissedeceği kadar güçlüdür. Kulübün simsiyah olan duvarları, lokal olarak aydınlatılmış ses sistemi ve plakları görece kadar aydınlatılmış kabinin arkasındaki selektanın usul usul ritme eşlik ederek işini yapışı... Müzik, mekânı başka

bir yer olarak yeniden kurarken, katılımcılar dans pistinde sakince büyük bir ahenkle salınmakta, birbirini hiç tanımayan bir grup insan aynı ritimle ve uyumla dans etmekteydi.³⁹ Sisteme dönük eller, sisteme neredeyse yapışık duran bedenler ve birbirine çarparak dans eden rastalar büyük bir ahenkle uzun saatler boyunca dans etmeye devam ettiler. Tüm bu gözlemler ve sahadaki bulgulara dayanarak soundsystem'in insanları buluşturan geleneğin somut bir göstergesi ve bir anlam taşıyıcısı olarak taptıkları bir ritüel nesnesi olduğu iddia edilebilir. Geertz'ın sanat eserlerinin bir nesne olarak deneyimi maddileştirdiği yorumunun, pek çok anlamın taşıyıcısı olarak “sistem” için de geçerli olduğu söylenebilir:

“Bir deneyimleme biçimini somutlaştırırlar; belirli bir düşünce tarzını nesneler dünyasına çıkarır; burada insanlar buna bakabilir”
(Geertz, 1976, s. 1).

“Sistem” için ritüelin kutsal nesnesi yorumu yapılabileceği gibi, Ahmed'in teorisinden hareketle sistem, aynı zamanda, bir mutlu nesne olarak da değerlendirilebilir (Ahmed, 2010). Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde mekân üzerinden de ele alınacak olan mutlu nesneler, pozitif bir afektif değer yüklenen nesnelerdir. Bu noktada küçük bir parantez açarak Spinoza'ya değinmek gerekir. Spinoza, kişide sevinç ya da keder yaratacak bir nesnenin fikrinin önsel olarak mevcut olması gerektiğini söyler (Spinoza, 1675). Topluluk içindeki ya da dışındaki

39 Saha günlüğünden alıntıdır: “Bir süre sonra çantamdaki kamerayı hatırladım, kamerayı çıkarırken daha önce çekim yapmayı denediğim kulüplerde yaşadığım zorluklar beni kaygılandırıyordu. Arka Oda'da ve Gizli Bahçe'de çekim yapmayı denemiş, ancak çok hızlı bir şekilde görevliler tarafından engellenmişim. Kamerayı çantamdan çıkarırken görevlilerden birisi koşarak yanıma gelip uyarıyordu. Bu durum, büyük ihtimalle göstermelik bir kulüp politikası olmaktan ziyade, insanların mahremiyetine duydukları saygıdan kaynaklanıyordu. Fakat belirtmeliyim ki, kuir bir kulüp olan Şahika'da çekim yapmak üzere işletmeciden izin istediğimde, çekim yapabileceğimi, eğer birisinin rahatsız olursa gelip söyleyeceğini açıkladı. Gerçekten de çok kalabalık bir etkinlik anında yaptığım çekimde birkaç kişi gelip neden çektiğimi sordu ve durumu açıkladığımda daha fazla soru sordular ya da sanki bu araştırmaya bir katkı koyuyor olmanın bilinciyle bana doğru dönerek dakikalarca dans ettiler. Sahada DJ'lerin de söylediklerini doğrulayacak şekilde, Şahika'daki istisnasız tüm konuştuğum ve kamerayla çekim yapmak üzere izin aldığım insanlar kendilerini ifade etmek konusunda oldukça rahattılar. Bunun anlamı, kendilerini güvende hissetmeleri ve bulundukları mekâna ve topluluğa olan güvenleri olmalı. Soundsystem etkinliğinde de kamerayı çıkardığımda dans pistindekilerin rahatsız olabileceğini aklıma getirsem de Şahika'da olduğu gibi yine insanlar ya neden çekip yaptığımı sordu. Sormayanlar da rahatsız olmaktan çok çekim yapılmasını umursamıyor gibi görünüyorlardı.”

bireyler için mutluluk anlayışı, belirli nesneler üzerinden önceden tarif edilir. Bu nesnelere sahip olmak ya da onlara yakınlık ya da uzaklık, mutluluk veya kedere yol açabilir. Ancak burada söz konusu olan fark, yalnızca “sistem”e önceden yüklenen pozitif değerden ibaret değildir: sistem, aynı zamanda gerçek bir kullanım değeri taşıyan ve deneyim yoluyla haz üreten bir nesne olarak işlev görmektedir. Şöyle ki, sistem, topluluk ritüellerinin olmazsa olmazıdır ve etkinliklerde fonksiyonel bir misyonu vardır. Daha anlaşılır olması adına bir örnek vermek gerekirse, Simba Roots Soundsystem etkinliklerinde duvarlara asılan, geleneği temsil eden Afrika aslanı ve benzeri afişler, kullanım değeri olmayan nesneler olarak, bir ritüel nesnesi olarak kendilerine bir mutluluk hissi yüklenmiş mutlu nesneler olarak kabul edilebilir. Oysa ki soundsystem örneğinde, “sistem” hem işlevsel bir ritüel nesnesi hem de soyut ve pozitif anlamların taşıyıcısı bir mutlu nesne olarak önemli bir role sahiptir.

Etkinliklerde gözlemlendiği ve daha önce de metinde vurgulandığı üzere, sistemin güçlü bass frekansları üzerinden bedenlenen müzik, diğer elektronik müzik türlerinden daha fazla bir şekilde dokunsal deneyime imkân tanıyan bir nitelik taşımaktadır. EDM'nin bazı janrlarında, sonik etkinin dokunsal (*haptic*) bir biçimde hareket olarak daha belirgin hale geldiği tartışılmıştır. Örneğin, 20 Hertz'in altındaki *infrasound*'lar doğrudan işitilemese de hissedilebilir. Garcia'nın belirttiğine göre, bazı EDM janrlarında, bilinçli algıyı aşarak yoğunluk seviyeleriyle teni etkileyen ve bedenleri harekete geçiren özellikler bulunur. Garcia, belirli türlerin teknik özelliklerinin işitselden ziyade dokunsal olduğunu vurgulasa da, bunun beğeni ve sosyo-tarihsel bağlama bağlı olarak algılandığını da ifade etmektedir. Elektronik müziğin belirli janrlarında düşük frekanslı ve yüksek genlikli titreşimsel vuruşlar (*low-frequency and high-amplitude vibrational impulses*) merkezdendir ve bu bedeni daha güçlü bir şekilde harekete sevk eder. Yani, bu janrlarda sonik mekânın/uzamın maddeselliği (maddesellik kadar, sonik-mekânsal estetikten de bahseder Garcia) oldukça güçlüdür (Garcia, 2020, s. 26). Tüm bunlar göz önüne alındığında, basın maddeselliği sayesinde soundsystem katılımcılarının, afektif topluluk oluşturma konusunda diğer EDM sahnelerine nazaran

daha fazla yatkın olduğu öne sürülebilir. Garcia, dubstep DJ/prodöktörü Steve Goodman'ın, Jamaika ses sistemi kültürü diasporalarında sesin “*bas materyalizmi*”ne dayanarak, titreşimlerin gücünün toplulukları bir araya getirme ve politik kolektif hissi besleme gücüne sahip olduğunu ifade ettiğinden bahseder (Garcia, 2020, s. 26).

BÖLÜM 5 EDM ARACILIĞIYLA MEKÂNIN YENİDEN ÜRETİMİ

5.1 Mekânın Çoklu Halleri

Mekân tartışmasına bütünsel bir teorik çerçeve sunan Lefebvre, *The Production of Space*'te mekânın çoklu modalitelerini analiz ederken, farklı tipte mekânların birbirinden ayıramayacak kadar iç içe geçtiği saptamasını yapar.

“Bu şekilde, her biri diğerinin üstüne yığılmış ya da belki de onun içinde yer alan sonsuz bir mekân çokluğu ile karşı karşıyayız: her biri birbirinin üzerine yığılmış coğrafi, ekonomik, demografik, sosyolojik, ekolojik, politik, ticari, ulusal, kıtasal, küresel bir mekânlar yığını. Doğanın (fiziksel) mekânını, (enerji) akışlarının mekânını ve benzerlerini saymıyorum bile” (Lefebvre, 1974, s. 8).

Bu mekân yığılından bahsedilirken, bunların çokluğundan ve çeşitliliğinden ziyade, birbiriyle olan ilişkiselliği içinde ele alınması gerektiği vurgulanmalıdır. İlişkiselliği içinde değerlendirilmesi gereken mekânlar, hem soyut hem somut; hem toplumsal hem bireysel; hem katı hem de akışkan özellikler taşır.

Lefebvre öncesi felsefe geleneğindeki mantıksal-matematiksel mekân anlayış ile ilgili Saccomano (2020), mekânın Platoncu ve Aristocu kavramsallaştırmalarının, bilimsel düşüncede olmasa da sağduyu düzeyinde bugün bile işlerlikte olduğunu ifade eder. Buna göre, Aristo'nun teorisi, Merleau-Ponty'nin modeli ile benzer bir şekilde, fenomenolojik yaklaşımın temelini sağlamaktadır. Bunlar, geometrik çerçevelerin gerçekliğe dayatılmasını reddeder ve bunun yerine dünyanın doğal, düzenli bir biçiminin tanınmasını savunur (Saccomano, 2020, s. 27). Lefebvre (1974) mekânı Batı düşüncesinin tarihselliği içinde ele alarak yeniden analiz ederken, Batı felsefesinde Aristo ile başlayan mekân teorisinde fiziksel mekân ve zihinsel mekânın bir arada olduğunu vurgular. Mekânın sadece

zihinsel ve söylemsel düzeyde anlaşılmasının eksikli olacağı düşüncesiyle mesafeye de referans verir hale gelmesini önemser (Lefebvre, 1974, s. 7). Buna göre, Kartezyen⁴⁰ düşüncenin somut, homojen ve mutlak mekânı, mekânın heterojenliğini göremeyerek, onu ölçülebilir ve somut bir şeye indirger. Bu mutlak mekân anlayışı, hem özneyi hem de toplumsal dinamikleri dışarıda bıraktığı için geçerliliği olmayan bir yaklaşımdır. Yine de Lefebvre'e göre burada olumlu sayılabilecek unsur, Kartezyen mantığının mekânı “*tüm duyuları ve tüm bedenleri içererek hâkim duruma gelmiş*” olmasıdır (Lefebvre, 1974, s. 1). Yani, mekân yalnızca soyut bir çerçevedeyle sınırlı tutulamaz; gündelik pratikler, performativite ve öznel durumlarla anlam kazanır. Bu doğrultuda, Lefebvre mekânın yalnızca görme duyusuyla değil, tüm duyular aracılığıyla algılandığını vurgular. Ona göre, mekânın duysal boyutu, Kartezyen düşüncedeki tüm bedenleri içeren mutlak mekân fikriyle örtüşse de, mekânı yaşayan öznel ve toplumsal ilişkiler üzerinden anlamlandırmak gerekir. Bu yönüyle, Simmel'in mekânsal deneyimi salt görsellikle sınırlamayan yaklaşımıyla benzerlik gösterir (Lefebvre, 1974, s. 391).

Mekânın içinde barındırdığı çoklu yapıları ve çelişkileri değerlendirmeye imkân veren bu yaklaşım çerçevesinde, Lefebvre algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânlar arasında bir üçlü ayrım yapar (cf. “*spatial triad/dialectique de triplicité*”, Lefebvre, 1974). Bu ayrımı basitleştirirsek, *algılanan mekân* (*perceived space/l'espace perçu*), gündelik rutin ve pratiklerin gerçekleştiği, bir topluluğun pratiğiyle şekillenen fiziksel mekânlardır. *Tasarlanan mekân* (*conceived space/l'espace conçu*) ise, zihinsel bir inşa olarak, iktidar tarafından tasarlanmış ve ideolojik amaçlarla üretilmiş, kapitalizmin ve sermayenin mekânlarını ifade eder. *Yaşanan mekân* (*lived space/l'espace vécu*) ise, *temsil mekânları* (*representational spaces*) veya toplumsal mekân olarak da adlandırılabilir. Bu mekân iktidarın kurgusunun dışında, imgeler ve semboller aracılığıyla biçimlenen ve kültür tarafından şekillendirilen, dolayısıyla fiziksel mekânın kültürel bir düzlemde inşa edildiği doğrudan

40 17. yüzyıl düşüncesinin temelinde yatan sonsuzluk fikrine göre, zaman ve mekân da sonsuzdur. Descartes düşünen insanı evrenin merkezine, yani bir anlamda sonsuza yerleştirmiş olur.

yaşanan alanlardır.

Lefebvre'in farklı mekân kavrayışları müzik mekânlarını tartışmak ve kavramak için de son derece işlevlidir. Örneğin iktidar tarafından (kent plancıları, bürokratlar, vb. aktörlerin dolayısıyla) planlanan ve mekânın anlamının önsel olarak kurgulandığı ve dayatıldığı *tasarlanan mekânlar*, bu ideolojik boyutuyla doğal olarak belirli şeyleri dışlar ve dışarıda bırakır. Kapitalizmin güncel biçim ve pratiklerinin iktidarın yalnızca *tasarlanan mekânlar* üzerinde değil, *yaşanan mekânlar* üzerinde de belirleyici ve manipüle edici bir güce sahip olduğu iddia edilebilir. Bununla birlikte kişi ve toplulukların deneyimleri, pratikleri, algıları ve duyguları aracılığıyla inşa edilen ve yeniden üretilen *yaşanan mekânlar*, her zaman heterojenlikler ve tutarsızlıklar barındırır. Bu bağlamda, *yaşanan mekânlar*, bazen iktidar tarafından *tasarlanan mekânlara* yeni anlamlar kazandırabilir ya da sert altüst oluşlara yol açabilir. Örneğin, bir ormanda veya mesire alanında düzenlenen müzik festivalinin o mekânı yeniden tasarlayarak üretmesi ve sonrasında bu etkinliğin yasaklanıp aynı doğa alanının çevresine bir sınır çizilerek kurumsallaştırılarak başkalaşması, yaşanan/sosyal mekândan bir mekân temsiline geçiş olması anlamda bu durumu somutlaştırmaktadır. Lefebvre'e göre her zaman "*karmaşık sembolizmlerin bedenselleştiği*" sosyal yaşamın gizli ya da yeraltı yanlarıyla ilgili olan *yaşanan mekânlar/temsil mekânları*, semboller aracılığıyla bir kültürün taşıyıcısıdır (Lefebvre, 1996, s. 33-40). Bu bağlamda elektronik müziğin kendine özgü imgeler, pratikler ve sembollerle birlikte gelişen mekânsallığı özellikle dikkat çekicidir. Elektronik müzik, toplumsal ve kültürel anlamları, mekânda somutlaşan semboller ve deneyimlerle birleştirerek, yalnızca sesin değil, aynı zamanda mekânın da bir kültürel ifade biçimi haline gelmesini sağlar.

Elektronik müziğin mekânsallığı üzerine literatürde sıkça bahsedilen, multimedya uygulamaları ile müzikal deneyler yapan Edgard Varèse'in *The Listener's Experiment* çalışmasını Mimaroğlu şu şekilde anlatır:

“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” (Mimaroglu, 1995, s. 156).

Elektronik müzik alanındaki deneysel arayışların yeni yeni başladığı 1950’lerde, işitsel deneyimin fiziksel ve mekânsal boyutu ile ilgili deneyler ve çalışmalar da başlamıştır. EDM’nin mekânsal bir tür oluşu sayesinde sadece müzikle var olan mekânda herhangi bir ek tasarıma gidilmemekte ve başka sembollere ihtiyaç duyulmamaktadır. EDM’nin temel materyalleri ve yüzeyleri olan *turntable*’lar, ses sistemleri, sembolik anlamlar içerse de bunun dışında, EDM’nin diğer alt kültürleri kadar fazla sayıda sembolün bulunmadığı gözlemlenmektedir.

Bir topluluğu anlamak için, o topluluğunmekândaki pratiğine, içinde faaliyet ve etkinlik gösterdiği mekâna odaklanmak gerekir. Kişilerin algısı, gündelik pratikler ve rutinler ile doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle algı, yalnızca düşünsel bir olgu değildir, aynı zamanda maddi olarak üretilir, somut gerçeklikte temellenir. Mekân üretimini sabit ve öznenen bağımsız bir şekilde değerlendirmek, bu olguyu eksik bir biçimde ele almak anlamına gelir. Howes’a göre mekân ve beden uyumlanması, algılar, duyular ve kültürel bağlama bağlıdır (Howes, 1991). Örneğin, bazı kültürlerde bedenin ortama uyum sağlaması daha çok dokunma duyusu üzerinden öğrenilip deneyimlenirken; başka bir kültürde öğrenme ve aidiyet kurma, görme ve işitme duyuları⁴¹ üzerinden gerçekleşir. Howes, bedeni biyolojik bir varlık değil, kültürel olguların aracı olarak tanımlar; dolayısıyla “*kültürel olarak uyumlanmış beden*” sosyal ve kültürel süreçlerin bir bedenlenmesidir. Diğer bir deyişle, bedenin duyular üzerinden her bir kültürel ortamda farklı bir şekilde deneyimlediğini ve algıladığını savunur (Howes, 1991, s. 160-167). Lefebvre, her bedenin bir mekân olduğunu iddia ederken, mekân/çevre ile bedenin karşılıklı bağımlılığına dikkat çeker. Kardeş de,

41 Burada zamanımızın en baskın duyusunu görme olduğunu ve oküler sentrik bir çağda yaşadığımız konusundaki tartışmaları, side tracking yapmamak adına araştırma kapsamı dışında bırakıyorum.

gerçek bir mekân bilgisinin ancak mekânı dolduran ve işgal eden bedenin yaşantıları ve deneyimleriyle üretildiğini belirtir (Kardeş, 2019, s. 4-5).

Buna göre, mekân içi boş bir form değil, bedenlerin üretimine ve ilişkiselliğine dayanan bir oluşturmaktır. Lefebvre'deki mekân üretimini mümkün kılan bu ilişkisellikten Harvey de bahseder:

“...mekân-zamanın üretim biçimi, bedenin üretimiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır” (Harvey, 2000, s. 100).

Lefebvre'in kurduğu modele göre, bireylerin/bedenin pratikleri ve deneyimleri ile hegemonyanın tasarımı sonucu oluşan üçlü mekânsal yapıda, farklı mekânlar sürekli olarak birbirini üretirken, birinin kaybolmasıyla bir başkası üretilebilir. Ancak Lefebvre'e göre, yaşanan, tasarlanan ve algılanan tüm alanların birbirleriyle bağlantılı olması gerekir; ancak bu şekilde özne, bir mekândan diğerine geçiş yapabilir (Lefebvre, 1974, s. 41).

Bireylerin pratikleri üzerinden kurulduğu iddia edilen mekânlar, Foucault'ya göre de ilişkisellik üzerinden anlam kazanır. Tüm teorisinde ilişkisellik ve bir ilişkiler dizisini her şeyin merkezine yerleştiren Foucault'ya göre, mekân, farklı yerler arasındaki ilişkiler ağı olarak tezahür eder. Foucault, mekânı, öznenin içinde deneyimlediği bir süreç olarak ve özne ile ilişkisi üzerinden aktif ve dinamik bir ilişkiler ağı olarak ele alır. Mekânla ilgili olarak ütopya ve heterotopya kavramlarını kullanan Foucault, *“karşı alanlar”* (*counter-sites*) olarak tanımladığı heterotopya içinde, kültürün içinde var olan tüm diğer gerçek alanları dahil eder. Heterotopyada tüm gerçek alanlar temsil edilir ve tersine çevrilir (Foucault, 1967). Heterotopyanın mekânları norm dışıdır ve bu mekânlarda belirli mevkiler de tersine çevrilir (Karaçizmeli, 2021, s. 172). Bu anlamda, norm dışı olan, hatta normları alt üst eden kuir mekânlar (ilerleyen bölümlerde tartışılacaktır), heterotopik mekânlar kategorisinde değerlendirilebilir.

5.2 Yer-Mekân-Topluluk İnşası

Fiske'nin, gençliğin ait olduğu alt kültürel oluşumların farklı çoklu kimlikleri içerdiğine ve bu kimlikler arasında var olduklarına dair geliştirdiği “göçebe öznellik”⁴² (*nomadic subjectivity*) kavramsallaştırması, baskın kültürler tarafından dayatılan sabit tanımlara direnen kimliğin akışkan ve hareketli formlarını tanımlar (Fiske, 1993). Çoğunlukla kolektif olarak tüketilen elektronik dans müziği, bir kültürel ürün olarak barlar, gece kulüpleri ve festivallerde tüketildiğinde, bu mekânlar kültürün ve kimliklerin cisimleştiği fiziksel alanlar haline gelir. Bu bağlamda, söz konusu mekânlar, çoklu öznellikleri ve göçebe öznellikleri aynı potada eritebilecek geçiş/transit mekânlar olarak değerlendirilebilir. Bir yerleşimde uzun süreli varlık gösteren gece kulüplerinin aksine, müzik festivallerinin bulunduğu yerel kültürle uyumsuz olsalar da oradaki sosyal ilişkileri geçici olarak farklılaştırma potansiyeli taşıdığı görülür. Özellikle 2000'lerin başında düzenlenen *Barişa Rock Festivali* ya da son yıllarda Türkiye'de düzenlenmeye başlanan *Rainbow* buluşmaları örneklerinde olduğu gibi, bu tür etkinlikler, gerçekleştirildikleri yerellikteki halkın kültürel değerleriyle uyumsuz görünse de, yerel halk ile festival katılımcıları arasındaki etkileşimleri değiştirebilir. Ayrıca, yerel yönetim temsilcilerinin bu festivallere özel olarak bazı yasal uygulamaları geçici olarak esnetmeleri gibi durumlar da bu süreci destekler. Karşı kültürel pratikler olmaktan uzak olan büyük prodüksiyonlu, ticarileşmiş elektronik müzik festivalleri, bir ölçüde bu tür festivallerin dışında tutulabilirken, alternatif EDM festivalleri, *Rainbow* gibi açıkça alternatif bir cephede yer alan etkinliklerle benzer bir kapsamda değerlendirilebilir. Ancak topluluk oluşturma ve aidiyet inşa etme açısından, kulüplerin daha özel bir rol üstlendikleri, bu festivallere göre daha önemli bir alan kapladığı söylenebilir. Anderson'a göre, elektronik müzik kulüpleri, kolektif kimliği inşa eden ideoloji ve davranışları organize etme noktasında büyük bir öneme sahiptir (Bennett ve Peterson'dan aktaran Anderson, 2009, s. 13). Bennett'a göre ise, müzik kulüpleri “yer-merkezli kimlikler” üretir (Bennett'tan aktaran Grazian, s. 205). Örneğin,

42 *Split or multiple subjectivity/bölünmüş veya çoklu öznellik* teorilerine göre, öznellik sistem tarafından üretilir ve bu öznelliklerde farklılıklar olarak dışa vurulan çelişkilerin geç kapitalist toplumlarda oldukça uzun bir geçmişi vardır.

her yıl binlerce katılımcıya ev sahipliği yapan *Boom* ve *Ozora* gibi büyük uluslararası festivaller kent dışındaki ormanlık alanlarda düzenlense de, yalnızca büyük bir sektör yaratmakla kalmaz, aynı zamanda mekâna bağlı kimlikler ve yaşam biçimleri üretirken, yerel dinamikleri de dönüştürür.

“Bunlardan biri Portekiz'deki Boom Festivali'dir. Boom'un⁴³ 'eşik köyü', meditasyon, yoga ve Tai Chi seanslarını içeren 'liminal köyü' ve spiritüelliği atölyeler, seminerler, yeni çağ konularının tartışmaları, sergiler ve sanat aracılığıyla keşfeder” (Till, 2006, s. 7).

Bennett'a göre, müzik, kişilerin kendilerine “*yeni bir kültürel mekân*” yaratmalarına imkan tanıyan önemli bir araçtır (2015, s. 145). Müzik, insanların kendilerini belirli sosyal ve kültürel mekânlarda konumlandırmalarına yardımcı olurken, aynı zamanda bu bağlamlarla ilişkilendirilen bireysel ve kolektif kimlikleri şekillendirir. Özellikle EDM, mekân-merkezli bir müzik türü olarak öne çıkar; EDM kültürü de bu bağlamda yer-merkezli bir kültürdür (Bennett, 2015).

İlişkilerin kolektif bir yansıması olarak Lefebvre'in ifade ettiği gibi, ses bir alan kaplar, dolayısıyla müziksel zamanın mekânsallaştırılması doğaldır. Şöyle ki; müzik, zaman ve mekânın ittifakını zorunlu kılarken, bunun aracı ritim olur (Lefebvre, 2004, s. 60). Lefebvre, öncelikle bir “*zaman-mekânsal bütün*” tanımlar. Bu çalışmada ise müzik-dans-mekân ilişkisi üzerinden benimsediğimiz süreçsel yaklaşımda, ritim üzerinden kurulan “*zamanmekân*”⁴⁴ birbirinden ayrılamaz. Mekân hakkında yapılan tartışmaların tümünde ve bu kavrama yapılan başvurularda, bu yaklaşımı benimsemek önemlidir. Çünkü mekânsallığı oluşturan, süreç içinde

43 Boom Festival, Portekiz'de her yıl düzenlenen ekolojik ve sanatsal yanı güçlü olan EDM festivalidir. Bkz. <https://www.boomfestival.org/>, Son erişim: 23.09.2024.

44 Bugün *space-time*, çoğunlukla, *zamanmekân* olarak tek kelime halinde kavramsallaştırılıyor. Modern felsefenin başlangıcında zaman mekân konusu ayrı antiteler olarak algılanıyor. Hegel'de mekân, tarihsellik içinde, zaman sayesinde kurulurken, aynı zamanda mutlak aklın-tanrının da mekânını oluşturan bir kategori. Marksizm'de ise zaman ve tarihsel süreç vurgusu daha ön planda. Belki Nietzsche'den sonra mekânın öncelik kazandığını ve 20. yüzyılda mekânın hak ettiği yere geldiği ve zamanla diyalektik ilişkisinin varsayıldığını söyleyebiliriz.

ritimlerdir. Lefebvre'in Rhythmanalysis'i üzerinden yer-yapmanın nasıl gerçekleştiğini anlatan Lyon, uyumlu ya da uyumsuz olsun, mekânların çoklu zamansallıkları içerdiğini ve yerlerin dinamik yapısını vurgulaması açısından önemlidir:

“Bu durumda, yer’ler bir araya gelen çoklu zamansallıkların alanları olup, birbiriyle uyum içinde veya çatışma halinde ‘sürekli değişen poliritmik bir takımyıldızı’ üretir ve ritim, zaman ve mekânı düzenlediği için beklenenden daha az bir kaos beklenir” (Lyon, 2019, s. 39).

Lefebvre, *Rhythmanalysis* çalışmasında, psikanalizin yerini tutabileceğini belirttiği ritimolojinin ilkelerini gündelik hayattaki beden ve mekânsal pratikler üzerinden analiz eder. Bedenin tüm hareketlerinin, bedenler arası etkileşimlerin ve mekânların kendi ritimlerine sahip olduğunu söyleyen Lefebvre, bu ritimlerin deneyimleri ve fiziksel çevreyi nasıl şekillendirdiğini inceler (Lefebvre, 1996, s. 205- 206). Gündelik hayatın akışında tüm mekânların ve bedenlerin bir tekrarla oluştuğunu, bu tekrarın temelinde ise *dressage* olarak değerlendirdiği dansın yattığını ifade eder. Ancak, bu tekrarın mekanik bir şekilde değil, diğer insanlarla kolektif etkileşim içinde gerçekleştiğinde bir ritüel haline geldiğini de ekler (Lefebvre, 2004, s. 39). Yani, Lefebvre’e göre, tüm yaşam ritimler sayesinde belirli zamansallıklara bölünerek bir mekân içinde deneyimlenir. Ritmin en baskın olduğu sonik mekânlar, bedensel ritimler üzerinden bir etkileşimle üretilir. Lefebvre, ritimolojinin “*deneyisel zemini*” olarak yaklaştığı dans ve müzik üzerinden, ritüelleşmiş ve kodlandırılmış jestlerin sadece fiziksel mekânda değil, bedenlerin mekânında da perforce edildiğini belirtir (Lefebvre, 1996, s. 216). Buna göre, bireysel bir beden hareketi olarak görülen eylem, kolektif bir bağlamda ritüele dönüşür. Üstelik, herkes dans etmese de, basit bir el çırpma hareketi dahi insanları zincirleme bir şekilde bu ritüelin parçası haline getirir (Lefebvre, 1996, s. 206).

Duffy ve çalışma arkadaşlarına göre, Lefebvre *Rhythmanalysis*'de yalnızca sesin ritmik özelliklerinin bedeni etkilemesinden bahseder. Buna, Deleuzeyen bir bakış açısıyla, aktif bir özne olan bedenin de ritmi algılama kapasitesine sahip olduğu ve bu algılamanın üzerinden mekânda var olduğu gerçeği eklenebilir.

“Ritmik algılama konusundaki bu bedensel kapasitelere daha yakından dikkat etmek, bedenler, mekân ve bilgi arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya koyma olasılıklarını açar” (Duffy ve diğerleri, 1987, s. 18).

EDM müziklerinin icra edildiği gece kulüpleri, festival alanları, performans alanları gibi mekânlar, kullanıcılarının yüklediği anlamlarla, yani bedenin deneyimi ve performansı ile (yeniden) üretilir. Lefebvre (1996) bir yeri dolduran ve *“işgal eden”* şeyin bedensellik değil, özellikle vurguladığı gibi, *“belirli bir beden”* olduğunu belirtir. Ona göre belirli bir beden, jestleri, hareketleri ve dönüşleriyle yönleri gösterir ve yerin hem sınırlarını belirler hem de yeri yönselleştirir. Yani, bir yeri tanımlayan, belirli bir bedendir. Her bir yaşayan bedenin bir mekân olduğunu ve kendi mekânını ürettiğini savunan Lefebvre'in mekânın oluşum ve işleyiş yasalarını vurgulaması, mekânın dinamik karakterini ve zaman içinde sürekli değişimini anlamak için son derece önemlidir (Lefebvre, 1996, s. 69, 170). Bu bağlamda, EDM mekânları da bedensel etkileşimler ve performanslar üzerinden sürekli olarak şekillenir ve yeniden üretilir.

Lefebvre'in bedenin hem mekânsal hem toplumsal olduğunu vurgularken aynı şekilde mekânın da toplumsal ve bedensel olduğunun altını çizmesi gerçekten önemlidir. Toplumsal ve mekânsal beden, sadece önceden var olan bir dünyaya dahil olmakla kalmaz, o mekânı üretir, yeniden üretir ve *“ürettiği şeyi algılar”* (Lefebvre, 1996, s. 199). Lefebvre, mekânı üretenin bedenler olduğunu, ancak bedenin hareketlerine göre de mekânların işlevlendirildiğini ortaya koyar. Buradaki karşılıklı ilişkiyi anlamak için verdiği mobilya örneği oldukça ilginçtir; katı köşeli ve bedeni

dik durmaya zorlayan mobilyaların Batı’da bulunması, Doğu’yla tamamen zıt bir şekilde gerçekleşir. Bu davranışların dinsel ve siyasal olanla örtüşüyor olmasının dikkat çekici olduğunu belirtir (Lefebvre, 1996, s. 215). Aynı şekilde, jestleri de buna dahil eder. Yani müzik mekanlarında aslında müziğin ritmi ile kalp atışlarının uyumlanması ve müziğin özelliklerinin insana belirli hareketleri ortak bir şekilde yaptırması, fiziksel değil, öğrenilmiş bir şeydir ve bu da mekânı üretir. Duffy ve meslektaşları da beden-mekân ilişkisine odaklanırken, sesin ritmik nitelikleri üzerinden hem afektif hem de fiziksel olarak uyumlanan bedenlerin bir mekân ürettiğini belirtirler. Bu bağlamda, müzik festivalleri gibi etkinliklerde mekânın yeniden üretimi, elektronik müziğin aracılığıyla bedenin mekânla uyumlanması yoluyla gerçekleşir (Duffy ve diğerleri, 2010). Bu, sesin bedeni nasıl etkileyip yönlendirdiğini ve bu etkileşimlerin mekânı nasıl dönüştürdüğünü gözler önüne serer.

Lefebvre’in bedeni, mekânı yaratan aktif bir varlık olarak gören yaklaşımının yanı sıra, Merleau-Ponty ve Husserl bir mekân ve çevre içine yerleştirdikleri bedene duyusal yüklerler. Merleau-Ponty’ye göre, yaşanmış beden, somut mekânda kendini konumlandıran ve hazır çevre ile bütünleşen “*algının doğal öznesidir*” (Merleau-Ponty’den aktaran Casey, 1996, s. 22). Bu bağlamda, Husserl’den beden ve duyuların arasındaki ilişkiyi açıklayan bir alıntı yapmak faydalı olacaktır:

“...*aesthesiological body*/duyusal beden, *yaşayan bedenin kaydettiği çeşitli duyusal sunumlar için bir “yerelleştirme alanı”dır*” (Husserl’den aktaran Casey, 1996, s. 22).

Mekân ve beden ilişkisi üzerine yoğun bir tartışma yürüten Casey’nin bedenlerin yerleri var ettiği yaklaşımına göre (Casey, 1996, s. 24), beden, duyguların ve kültürün taşıyıcısı olarak konumlandırıldığında, kültürün de bir yer’de konumlanması için bedene bürünmesi gerektiği anlaşılır. Merleau-Ponty ve Bourdieu, bedenin kültürel örüntüleri bünyesinde barındırarak ve kültürlenmiş bir biçimde var olduğunu ifade etmişlerdir. Bu bağlamda, beden, tıpkı mekân gibi, boş bir yüzey değil,

kültürel pratiklerin pasif bir alıcısı değil, aksine aktif bir uygulayıcısıdır (Casey, 1996, s. 34). Bourdieu'nün yaklaşımından devam edilirse, *habitus*'larla (anlaşılabilir olması adına kültürel paternler olarak basitleştirilebilir) biçimlendirilmiş beden, aynı şekilde kültürel olarak biçimlendirilmiş mekânlara yerleşir, bu mekânları canlandırır, etkinleştirir ve dönüştürürken kendisi de dönüşür (Casey, 1997, s. 226). Bu bağlamda, mekân üretiminde beden ve mekân arasındaki diyalektik ve dinamik bir ilişki bulunmaktadır. Ayrıca, Casey'nin (Merleau- Ponty'den esinlenerek) ifade ettiği gibi, “*yaşayan beden*” bir yer içinde hem yerleşip hem kültürlenirken, hem mekânlaştırıp hem de mekânlaşırken duyumsal bir varlık olmayı sürekli olarak sürdürür. Yer teorisini Merleau-Ponty'ye dayandıran Casey, yaşanan beden (*lived body* [yani içinde deneyimlenen bedeni kasteder]) ve *yer*'in karşılıklı olarak birbirini kurduğunu ifade eder. Casey'nin teorisinin en temel özeti, kendi cümleleriyle şu şekilde dile getirilmiştir:

“...yaşanan bedenler mekânlara aittir ve onları oluşturmaya yardımcı olur... Mekânlar, yaşanan bedenlere aittir ve onlara bağımlıdır” (Casey, 1996, s. 24).

Merleau-Ponty ve Casey, üç boyutlu koordinat sistemini ve mekânı boş bir kap olarak tanımlayan yaklaşımı reddeder ve mekânı beden, beden hareketi ve algısı üzerinden tanımlar. Bu fenomenolojik mekân yaklaşıma göre, mekân ontolojik bir kavram değil, beden algısı aracılığı ile tanımlanabilir ve anlaşılabilir bir olgudur (Saccomano, 2020, s. 20-22). Bu anlayışla uyumlu olarak Saccomano da boş bir mekânın hayal bile edilemeyeceğini belirtmektedir (Saccomano, 2020, s. 21). Aslında, Saccomano müziğin tını ve doku gibi yapısal bileşenlerinin mekân algısını nasıl etkilediğini inceler. Saccomano, konuya objektif değil subjektif algı üzerinden yaklaşarak mekân algısının, oradaki müziğe göre farklılaştığını ve mekânın bu algıya göre öznel olarak tanımlandığını savunur. Analizini Merleau-Ponty'nin teorisine göre temellendiren Saccomano, merkeze bedeni yerleştirir, dolayısıyla bedenlenmiş bir algılamadan hareketle afektin ikincil olmadığını, tüm deneyimi ve bütün algıyı belirlediğini ileri sürer

(Saccomano, 2020, s. 19). Bir mekân olarak bir oda ele alınırsa, bu oda bir sesle/müzikle dolduğunda bedensel olarak da algılanması mümkün hale gelir ve dolayısıyla müzik üzerinden mekânla olan ilişkilene de değişmiş olur. Mekân, ancak onu algılayan bir özne tarafından deneyimlendiğinde anlam kazanır ve bu deneyim sürecinde müzik, mekânın tanımlanmasına aracılık eden bir unsur olur. (Saccomano, 2020, s. 74). Bu bağlamda, bedenin duyuları ve algıyı düzenleyen temel bir aracı olduğu kabul edildiğinde, beden mekânın özelliklerinden etkilenmekte ve müzik de bedeni ve duyuları şekillendirmektedir. Partilemeyi duyular üzerinden tartışan Goulding ve Shankar, meslekdaşları ile benzer bir yaklaşımla, bedenin önceliğine vurgu yapmakla birlikte, bu boş zaman ve haz deneyiminin aynı zamanda “*biyo-sosyal bir fenomen*” (Goulding ve Shankar, 2011, s. 1436) olduğunu belirtirler. Bu çerçevede klabin, ritim ve bedenin birlikteliği ve duyularla yaşanan müzikal deneyimin merkezinde yer alır.

EDM sahnesindeki sonik çevrenin konumu ve fiziksel özelliklerinden ziyade, zaman içinde deneyimle dönüşen, hisler ve kolektif pratikler aracılığıyla üretilen farklı boyutlarına odaklanan tartışmalarda, müzikleme kavramını ortaya koyan Small’a dönmek gerekir. Small’a göre, bir eylemlilik olarak müziklemenin mekânda deneyimlenmesi, bir dizi başka ilişkiler ağı kurar (Small: 1998, s. 13) ve bireyler ve müzikal topluluklar, eylemleri/performansları yoluyla ses/müzik aracılığıyla bulundukları alanı yeniden çerçeveler:

“*Aslında, mekâna duyularımız yoluyla dikkat etmek, mekân yaratma süreçlerimizi ve bir yerle duygusal ve tarihsel bağlar kurma yollarımızı fark etmemize olanak tanıyabilir*” (Berrens, 2016, s. 6).

Bu bağlamda, toplumsal mekânlar olarak gece kulüpleri, içinde bulunan topluluklar tarafından süreç içinde üretilen dinamik ürünlerdir. Bu araştırmanın da benimsediği Lefebvre’ci perspektife göre, mekânın üretimi ve yer-yapma süreci; zihinsel, fiziksel, toplumsal, ekonomik ve sosyal dinamiklerin, aynı zamanda bu unsurlar arasındaki ilişkiler ağının sonucu

olarak gerçekleşen, sürekli değişim halindeki bir *süreç* ve *olay*dır. Sürecin ekonomik boyutu ele alındığında, mekânın üretimi tıpkı herhangi bir ürünün üretilmesi sürecine benzer bir şekilde ilerler. Yani, mekân bir meta ve tarihsel bir üründür, dolayısıyla oluşturulma sürecinde belirli stratejiler⁴⁵, planlamalar devreye girer (Lefebvre, 1996, s. 14). Bununla birlikte, bu üretim süreci statik değil, tarihsel bağlam ve kullanım pratiklerine bağlı olarak her dönemde ve her bağlamda dönüşüme uğrar. İktidar tarafından tasarlanan mekânlar, bireylerin gündelik pratikleri ve rutinleri aracılığıyla yeniden şekillenir, yeniden düzenlenir ve sürekli olarak (yeniden) üretilir.

Kamusal alanlar, iktidarlar tarafından belirli isimler ve kullanım amaçları doğrultusunda tasarlanır ve bu alanlara resmî kimlikler atfedilir. Ancak, zaman içinde bu mekânlar, kullanıcı toplulukları tarafından tasarlanan amacın ötesinde farklı anlamlarla donatılabilir. Örneğin, bir çocuk parkı ya da meydan, başlangıçtaki kullanım amacının ötesinde, kolektif deneyimler doğrultusunda yeni işlevler ve anlamlar kazanabilir. Nitekim bir meydanın resmî adı ile halk arasında yaygın olarak kullanılan adı farklılık gösterebilir; genellikle insanlar, bir kamusal alanı kendi deneyimlerine ve kullanım biçimlerine göre farklı bir adla anmayı tercih eder. Bu mekânlar aynı zamanda kolektif belleğe yaslanarak, toplumsal hafızanın ve kimliğin bir parçası hâline gelir. Örneğin, 2013 yılında yaşanan Gezi Parkı direnişinde, muhalif kesimler ile iktidarın aynı mekâna yüklediği anlamlar büyük ölçüde farklılık göstermiştir. Bu spesifik olay, aynı zamanda bir söylem ve temsil mücadelesine işaret eder. Gezi Parkı ve Taksim Meydanı'nın iktidar ve muhalefet tarafından çatışma konusu hâline gelmesi, mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve simgesel boyutlarını da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, mekânların yalnızca fiziksel varlıklar olarak değil, söylem, duygu, duyum ve pratikler aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretildiği anlaşılmaktadır (Lefebvre, 1974, s. 31). Gezi Parkı örneğinde, mekân üzerinden yaratılan duygudaşlık, "Gezici" kimliği etrafında kolektif bir aidiyet ve birlik hissinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Harvey ve de Certeau'nun ortaya koyduğu çerçeveye, bu örneğe olduğu gibi, taktiklerin hegemonik mekânsal tasarımların ötesinde

45 Lefebvre bu stratejilerin bilinçli ya da bilinsiz olduğunu özellikle vurgular.

farklı mekân deneyimlerinin ve kurulumlarının mümkün kılınmasına nasıl aracılık ettiğini açıklamak için de uyarlanabilir. Zaten kent kullanıcılarının basit bir yürüme eylemi dahi bir yer-yapma süreci olarak değerlendirilebilir; de Certeau'ya göre hareketin kendisi bir yer-yapma pratiğidir. Gündelik hayatın sosyo-etnografik çözümlemesini pratikler üzerinden oldukça detaylı ve şiirsel bir biçimde ele alan de Certeau, kamusal alanlarda karşılaşılan kent kullanıcılarının mekânsal uzamı nasıl deneyimlediğini incelerken, kent sokaklarında yürümeyi de bu pratiklerin bir parçası olarak ele alır (de Certeau, 1984, s. 35).

De Certeau'ya göre, kent kullanıcıları aktif ve manipülatif aktörler olarak, basit bir yürüme eylemiyle bile mekânın yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Benzer şekilde, Harvey de yürümeyi bir ifade biçimi olarak değerlendirir. Kullanıcıların mekâna taktiksel yaklaşımları, hegemonya tarafından stratejik olarak yeniden üretilse dahi, bu alanlarda mekânın önceki kullanımlarına dair izler görünür kalmaya devam eder. Kent kullanıcıları, kolektif bilinçleri aracılığıyla bu mekânları hafızalarında taşır ve geçmişin mekânsal izlerini bugüne taşır. EDM sahnesi açısından da benzer bir durum söz konusudur. Örneğin, aşağıda ele alınan *Noh Radyo*'nun⁴⁶ sokak performanslarının, sokakların müziğe ve kolektif aktivitelere kapatılmadan önce hafızalarda kulüplerle özdeşleşmiş bir mekânda yeniden canlandırılması bu bağlamda tesadüf değildir; aksine, mekânın belleksel sürekliliğini ve yeniden üretimini gösteren bir örnektir.

Hegemonya, belirli stratejiler geliştirerek soyut mekânsal modeller doğrultusunda yerleri tasarlar ve insan davranışlarını bu mekânlara göre kategorize eder. Bu bağlamda, bazı mekânlar çalışmaya, bazıları ise boş zaman aktivitelerine ayrılmış şekilde planlanır. Stratejik bir yaklaşımla hareket eden iktidar aktörleri, mekânları mülkiyet ilişkileri temelinde bölümlendirir ve kullanım biçimlerine dair belirli çerçeveler çizer. De Certeau'ya göre, bu tasarım sürecinde bir “*stratejik rasyonalizasyon*” söz konusudur ve bu durum, ötekine ait mekânları sınırlandıran bir kontrol mekanizması olarak işlev görür.

46 <https://www.youtube.com/c/nohradio>

De Certeau, mekân ayrımlarına itaat edilmemesi, mekân kurallarının hiçe sayılması ve mekâna göre tanımlanmayan eylemlerin deneyimlenmesini *taktik* olarak değerlendirir. Ona göre bu taktiklerle mekânlar manipüle edilirler (de Certeau, s. 29- 36). De Certeau'nun, “*sıradan insanın*” ve “*zayıf olanın sanatı*” ve “*yapma sanatı*” (*arts de faire*) olarak değerlendirdiği taktikler Covid 19 pandemi döneminde İstanbul Taksim'deki bazı deneyimler etrafında daha iyi anlaşılabilir. Örneğin, özellikle 2019'dan itibaren geniş bir dinleyici kitlesine ulaşan *Noh Radyo*, pandemi yasaklarının sona ermeye yaklaştığı dönemde, müzik kulüplerinin hâlâ kapalı olduğu aylarda *turntable*'ı sokağa çevirerek ve pencerelerini açarak yayın yapmaya başlar. Zamanla, kulaktan kulağa yayılan ve sosyal medya paylaşımları aracılığıyla daha fazla kişiye ulaşan bu etkinliği canlı dinlemek isteyenler, fiziksel olarak bu sokağa akın etmeye başlar. Sokakta hiçbir gece kulübü açık olmamasına rağmen, her cuma ve cumartesi insanlar burada toplanarak kolektif bir partileme pratiği geliştirir. Kısa süre içinde izinsiz şekilde katılımcı sayısı binleri bulur ve bu toplu buluşmalar yıllar boyunca devam eder. Bu durum, tam anlamıyla de Certeau'nun bireylerin yasal boşluklardan yararlanarak tasarlanmış mekânsal düzenin ötesinde “*beklenmeyen sonuçlar*” üretmesine dair yaklaşımına somut bir örnek teşkil etmektedir

“*Yaşamak zorunda olduğu ve ona kendi yasalarını dayatan yer'in sınırlarından ayrılmadan, bu yer içinde bir çeşit çoğulluk (plurality) ve yaratıcılık kurar. Arada olma sanatıyla, durumundan beklenmedik sonuçlar çıkarır*” (de Certeau, 1984, s. 30).

Düzenin mekânları ve yerleri standardize eden politikalarına ve tasarım anlayışına karşı çıkan çoğullukların bir parçası olarak, elektronik müzik toplulukları dinamik bir alt kültür biçiminde kendi alanlarını yaratır. Büyük elektronik müzik festivalleri, mega kulüpler ve ünlü prodüktör-DJ'ler EDM sahnesine belirli bir standartlaşmayı dayatırken, küçük kulüpler, topluluğun kendi içinden çıkan bireylerin dayanışma içinde kurduğu işletmeler ve kolektifler, de Certeau'nun kavramsallaştırdığı

biçimiyle “*zayıf olanın sanatı*”nı icra eder. Noh Radyo çevresinde oluşan izinsiz partileme aktivitesi de birkaç yıl boyunca belirli bir rutinde tekrarlanarak meşrulaşan bir ritüele dönüşmüştür. pratik aracılığıyla bu alan bir “yok yer”e (*non-lieu*), insanların dans ettiği, içki içip müzik dinlediği bir açık hava kulübüne dönüşmüştür. Etkinliğin katılımcıları, kullanımları üzerinden bir yer- yapma prosedürü gerçekleştirmişlerdir. Bu süreç, planlı olmayan bir şekilde, spontane bir biçimde ilerlemiştir; bu da de Certeau’nun “*içten çökertmek*” olarak tanımladığı duruma işaret eder. İnsanlar, kendilerine dayatılan stratejiyi dönüştürmeyi başarmışlardır (de Certeau, 1984, s. 32). Bu örnek aynı zamanda, Harvey’nin (2000) “*umut mekânları*” kavramı bağlamında da değerlendirilebilir. Hegemonyanın ve iktidarın tarifinin ötesine geçerek, taktiksel yaklaşımlar ve bedensel pratikler aracılığıyla mekânı dönüştürmek, bir özgürleşme stratejisi olarak okunabilir. Bu nedenle, kendi yer-yapma süreçlerini gerçekleştiren kişi ve topluluklar tarafından yaratılan mekânlar, Harvey’nin ‘umut mekânları’ olarak değerlendirilebilir.

Yer-yapmanın bir boyutunu teşkil eden mekânın kutsallaştırılması ve mekânın kolektif ritüeller aracılığıyla inşası, tartışmanın önemli bir parçasını oluşturur. Turner, kutsallığın bir yere belirli zamanlarda geçici olarak yüklenebilir olduğunu belirtir. Ona göre tüm performanslar, normatif olandan farklılaşan “*çerçevelemiş mekânlar*” gerektirir. Bu anlamda, kolektif ritüellerde gündelik mekânlar kullanılıyor olsa da buralar geçici bir süre için bile olsa kutsallaştırılırlar⁴⁷ (Turner, 1979, s. 467). Aslında “*hiçbir mekânın doğası gereği kutsal olmadığı*” ve bir yer’in kutsallaştırılma sürecinin sosyal yapılar üzerinden gerçekleştiği vurgulanmalıdır:

“*Bu tür bir düzenleme, turistik/eğlence amaçlı cazibe merkezlerinin anlamlı, yarı-dinsel türbeler olarak işaretlendiği ardışık sürecin bir parçasıdır*” (Collins-Kreiner’dan (2010) aktaran Goulding ve Shankar, 2011, s. 1440).

47 Yani sadece mekân değil, zaman da ritüel ve performanslar üzerinden çerçevelenir ve *sacred/kutsal* olanla *profane/seküler/din dışı* olan ayrıştırılır.

Bu bağlamda, EDM kulüplerine de “*yarı dini bir kutsal alan*” olarak yaklaşılabılır. Yerli kabilelerinde kutsal bir liminal alan olarak kabul edilen ritüel alanları, özel bir bölge olarak çevrenir ve ritüelin katılımcıları bu çevrelenen alana planlanmış bir düzen içinde yerleşirler. Yerli kabilelerin ritüellerindeki bu yerleşim, kozmolojik anlayışa dayalı olarak belirli eksenler üzerinde gerçekleştirilir. Bu dini ritüellerde yer-yapma süreci, kutsal bir hiyerarşi gözetilerek şekillenir. Söz konusu topluluğun kolektif bilinçaltını yansıtan bir mekân, ritüel ya da nesne, bunların her biri kutsal kabul edilebilir (Durkheim, 1995, s. 33-39). Boon’un aktardığına göre, Bali’de dini mekân organizasyonunu çalışan araştırmacılar, yönsel, *geomantic* (yeryüzü ve coğrafya ile ilgili) ve *yersel/dünyasal* kodları ilişkilendirirler:

“On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren, araştırmacılar Bali’nin mekânın dinsel organizasyonunu belgelemişlerdir; bu organizasyon, yönsel özellikler, geomantik ve tellürik (yersel, dünyaya ait olan) kodlar, ritüel alaylarının koreografisi ile yatay ve dikey kozmografik eksenleri birbiriyle ilişkilendirir”
(Turner&Bruner içinde Boon, 1986, s. 247-248).

Modernizm öncesinde, doğada ritüellerini belirli bir alanı çizerek bunun sınırları dahilinde gerçekleştiren kabileler gibi, modern zamanlarda da kentlerdeki gece kulüplerinde, sınırları belirlenmiş alanlarda kolektif olarak dans ritüelleri icra edilir. EDM sahnesinde ise mekân algısı, bölgesel olmaktan çok duyuşsal bir nitelik taşır. Bu bağlamda, hem dini törenlerde hem de kolektif etkinliklerde kutsallık yüklenen bir merkezin varlığından söz edilebilir. Bu merkez, mekânın topografik özelliklerinden ve normalde var olan düzenlemeden farklı bir biçimde, etkinliğe uygun olarak yeniden düzenlenir. Bu yeniden düzenlemede, bölgesel özelliklerden ziyade sosyal hiyerarşi ve duyuların yönetimi ön plana çıkar. EDM sahnesi de benzer şekilde, duyuşsal bir mekân yaratımı sürecine sahiptir. Gerard, müziğin mekânsallığını tartıştığı makalesinde kulüpleri bir “*geçiş mekânı*” olarak tanımlar ve “*kapıdan geçmek*” ifadesini kullanarak bu duyuşsal dönüşümü vurgular (Gerard, 2004, s. 170). Gerard, analizini yaparken Huxley’nin *The*

Doors of Perception'ına (Huxley, 1954) referans verir gibi görünmektedir.

Soundsystem etkinliklerini düzenleyenler, müzik odaklı bir biçimde sahneyi kurarken, yerin/mekânın duyuşal özelliklerini güçlendirirler, bazen bunun farkında olarak, bazen de farkında olmadan. Bu etkinliklerde, kulüp genellikle ışıklandırılmadan olabildiğince karartılır ve mekân yalnızca müzikle doldurulur. Soundsystem geleneği ve topluluk sembollerini yansıtan afişler ve bayraklar, hafifçe aydınlatılmış duvarlara asılır. Selektâ Barış'ın şu sözlerinden, mekân düzenlemelerinin bilinçli bir tercih ve tasarım sürecinin ürünü olduğu anlaşılmaktadır:

“En baskın olan şey ses, görsellik değil; mekânı tamamen karartıyoruz, böylece insanlar kendilerini yalnızca müziğe kaptırabiliyorlar.”

Başlangıçta bir gece kulübünün siyah bir küpten ibaret oluşu, tıpkı çağdaş sanatın “white cube” sergi alanına/galerisine benzetilebilir. Beyaz küp (*white cube*), sanat eserini ve eserin anlamını öne çıkarmak üzere bir “yok yer” oluşturur. Aynı şekilde EDM mekânı da Turner'ın “yok yer” olarak kavramsallaştırdığı bir alandır ve bu alan, müzik aracılığıyla, bir topluluk tarafından sonradan yeniden üretilir. Elektronik dans müziği kulüplerini Gerard'ın kimliklerin değiştirildiği bir yer olan geçiş mekânları olarak değerlendirmesi, van Gennep'in bu mekânları liminal mekânlar olarak “tarafsız bölge” (*neutral zone*) olarak adlandırması (van Gennep, 1960, s. 18) ya da Turner'ın bu mekânları “arada kalmış tarafsız bölge” (no-man's-land) olarak kavramsallaştırması, benzer bir vurguda ortaklaşmaktadır:

“Kamusal refleksivite, benim 'liminalite' olarak adlandırdığım şeyle de ilgilidir. Kelime anlamıyla 'eşikte olma' durumu, günlük kültürel ve sosyal durumlar ile süreçlerin (elde etme ve harcama, hukuk ve düzeni koruma, yapısal statüyü kaydetme gibi) arasında kalan bir durum veya süreç anlamına gelir” (Turner, 1979, s. 465).

Zira, kısıtlı bir süreye ve alana sahip olan ve “*hegemonik güç ilişkilerinin geçici olarak askıya alındığı*” liminal alanlarda katılımcılar, yalnızca müzikle değil, aynı zamanda atmosferle (özellikle aydınlatma aracılığıyla kurulan) bir duyuşsal “*batma*” deneyimleri (Duffy ve diğerleri, 2010, s. 18).

Hem görsel olarak merkezde yer alan DJ kabini hem de DJ’in kendisi, sesin yayılımına göre yapılandırılmış bir mekân tasarımına uygun şekilde yerleştirilir. Kulüp kültüründe, genel olarak DJ kabini hem merkezde hem de izleyicilerin konumlanışına göre genellikle yukarıdadır. Bu düzenleme, bir yandan öğrenci- öğretmen, yönetici-yönetilen, kral-tebaa ilişkisini de çağırır. Dinleyicilerin, DJ kabinine göre daha aşağıda konumlandırılmasının tercih edilmesinde, pratik nedenlerin yanı sıra, DJ’in “*kalabalık*”ı, “*kitle*”yi yöneten bir kutsal lider figürüne dönüştürülmesi amacı da bulunmaktadır. Saha görüşmelerinde DJ Emre, büyük mekânlar ve festivallerde çaldığını, ancak büyük mekânlardan ziyade kulüpçülerle iç içe olmayı ve seviye olarak aynı hızda olmayı sevdiğini belirtmektedir. Bu açıklama, afektif tonu yüksek olan EDM sahnesinde bireylerin birbirleriyle bir “*afektif hizalanma*” (*alignment*) deneyimi yaşadığını düşündürmektedir:

“Az ve öz bir kitleye çalmak... Daha yakın, mesela kabinin insanlardan uzak olduğu, böyle yüksekte olduğu mekânlardansa daha böyle iç içe olan yerlerde daha çok seviyorum çalmayı. Yüksekte olmayı sevmiyorum. Gizli Bahçe’de yüksekte mesela. Sendika’da, Zor’da, Arkaoda’da öyle değil, iç içe. Öyle görebiliyorsun insanların tepkisini falan da. Önü kapalı kabinleri de

sevmiyorum, DJ'lerin elini görmek isterim ben. Ne yaptığını. Ben de DJ'lik yaptığım için ne yaptığını merak ediyorum.”

Benzer bir şekilde, DJ Glvre de şöyle söyler:

“Bazen insanlar geliyor böyle yaklaşıyorlar iyice kabine. Çok yakınım gelip dikkatlerini vererek dinlediklerini gördüğümde mutlu oluyorum.”

Bu sözlerin birinin yirmilerinde, diğerinin ise görece yeni kuşak DJ'ler tarafından ifade edildiği göz önünde bulundurulduğunda, DJ'in rolünün değişmekte olduğu ve mekân düzenlemelerinin de buna paralel olarak evrileceği düşünülebilir. DJ kabininin yerleştirilmesinin ötesinde, küçük mekânlarda çalmayı tercih ettiğini belirten yirmi-otuz yıllık sektör deneyimine sahip DJ Kulakkurdu ve DJ Hünkâr'ın ifadeleri, küçük ve kapalı bir topluluğa duyulan özlemi de yansıtmaktadır. Özellikle DJ Hünkâr'ın şu sözleri, bu özlemi açıkça ortaya koymaktadır:

“Zaten ben şeyi çok sevmiyorum, büyük sahnede olma hissiyatını. Her zaman böyle küçük kulüp sevdim. Çok büyük kulüpler çok boş geliyorlar bana. Enerji mi diyelim? O alışverişi ben kabinde yapıyorum.”

Tüm bu tartışmalardan hareketle, mekânın müzikle ve topluluğun dans ritüeline uygun bir şekilde yeniden üretildiği EDM sahnesi, Lefebvre'in *mekansal üçlü* modelinde yer alan *mekân/toplumsal mekân/temsili mekân* kavramlarına dâhil edilebilecek bir örnek teşkil etmektedir. Zamanda sabit olmayan, sürekli eylem ve deneyimle, duygularla değişen toplumsal mekânın süreçsel ve durumsal boyutu, bu örnek için özellikle açıklayıcıdır. Lefebvre'in kendi sözleriyle ifade etmek gerekirse:

“Temsili mekân canlıdır: konuşur. Afektif bir çekirdek veya merkez taşır: Ego, yatak, yatak odası, konut, ev; ya da: meydan, kilise, mezarlık. Tutku, eylem ve yaşanmış durumların merkezlerini

kucaklar ve bu nedenle hemen zamanı çağrıştırır. Sonuç olarak, çeşitli şekillerde nitelendirilebilir: yönlü, durumsal veya ilişkisel olabilir; çünkü esasen niteliklidir, akışkandır ve dinamik bir yapıya sahiptir” (Lefebvre, 1974, s. 42).

Kişilerin bedensel pratikleri ve etkileşimleri ile üretilen temsil mekânları, de Certeau’nun tanımladığı taktiklerle şekillenir. Toplumsal yaşamın ötekilerini barındıran temsil mekânları, sürekli olarak hegemonya stratejileri ile denetlenmeye, manipüle edilmeye ve yeniden işlevlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda, kendi anlamını yaratan alternatif müzik alanları, görsel ve işitsel pek çok yönüyle yeni anlamlar üretir ve barındırır. Örneğin, iktidar ve EDM sahnesi katılımcılarının mekân üzerinden yaşadığı çekişme ve yer-yapmanın ilk örnekleri, izinsiz rave partilerinde gözlemlenebilir. Bu partiler, izinsiz ve spontane bir şekilde düzenlenip, çoğu zaman sahte belgelerle kanun koyucuların kandırılmasına başvurularak gerçekleştirilmiştir. Normalde tasarlanan amacından saparak, eski bir fabrika, orman ya da plaj gibi alanlar parti alanına dönüştürülmüştür. Bu partiler üzerinden, tasarlanan mekânın kolektif pratikle yeniden üretimi ve bir temsil mekânının, bir yaşanan mekân anlamının farklı bir şekilde üretilmesi sağlanmıştır. Yani, EDM kültürünün rave ile başladığı kabul edilirse, 1980’lerin başında açık ve izinsiz alanlarda gerçekleştirilen partiler, hem kültürü ehlileştirmek hem de kulüp sahiplerinin para kazanma stratejileriyle zamanla düzenli ve kapalı mekânlara taşınmıştır. Bugün ise kulüp kültüründe de de Certeau’nun anlamda taktiklerle mekâna yüklenen anlamın değiştirildiği örnekler oldukça azalmıştır. 2000’li yılların başında düzenlenen uluslararası müzik festivallerinin ticari yönlerini ve sponsorluklarını eleştiren karşıt festivaller, örneğin *Barişa Rock* gibi girişimlerin gücünü kaybetmesi, bu trendin hem bir göstergesi hem de sonucudur.

Bugün yer-yapmanın EDM sahnesindeki örneklerinin büyük oranda, kuir topluluk pratikleri üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Sara Ahmed, Roseneil’den aktararak, *afektif bağlar* üzerinden bir araya gelişlerin ve kolektif pratiklerin bir mekân talebi ve iddiası olduğunu ve bu bir araya gelişlerde bedenler arası ve dünyalar arası bir afektif ilişkilene/hizalanma

olduğunu savunur (Ahmed, 2014, s. 184-204). Toplumsal ve politik olarak baskılanan ve bir araya gelişleri yasaklanan, kendi sahnelerini güçlkle yaratabilen ve görünür olabilmek için taktikler geliştirmek zorunda kalan temsil edilmeyen kimliklerin üyelerinin her bir araya geliş denemesi bir mekân talebi olduğu kadar, bir mekân üretimidir de. Örneğin, DJ Glvre'in de görüşmede söylediği üzere, şu an İstanbul'un kuir komünite arasında en popüler olan *Banger*'ın bulunduğu sokağın özgürleşmesi, EDM katılımcıları tarafından bir kazanım olarak değerlendirilmektedir. Dört yıl süren izinsiz bir araya gelişlerden sonra, belirli kulüplerin bu sokakta açılmasının yanı sıra, tüm sokağın sahiplenilmesi ve dönüştürülmesine şahit olunmuştur. Bu yaşanan, kendi mekânını üreten ve afektif bir topluluğun bir "*bölge'yi işaretleme ve sahiplenme*"sidir (Clarke, Hall, Jefferson, Roberts, 1975, s. 45). Görüşmecilerden hem DJ'ler, hem de kalbirlardan bazıları bu sürece doğrudan dahil olduklarını ifade etmişlerdir. Görüşmelerde Noh Radyo sürecinin onları gerçekten heyecanlandığı ve tüm müzikal karşılaşmaların yasaklandığı bir dönemde bu etkinliklerin kuir topluluk oluşumuna önemli bir katkı sağladığı gözlemlenmiştir.

Pasin'in kuir bireylerin kimlik oluşturma süreçlerini "*kentsel dolaplar*" (*urban closets*) üzerinden tartışması, EDM sahnesindeki mekânların kuir toplulukları için benzer bir işlevi yerine getirdiğini düşündürmektedir. Pasin, bu dolapları, kuir bireylerin toplumsal normlardan ve görünürlükten uzaklaşıp, kendilerini özgürce ifade edebildikleri ve kimliklerini şekillendirebildikleri kamusal alanlar olarak tanımlar (2014, s. 68). Aynı işlevi gören mekânlar, tıpkı Beyoğlu'ndaki eski kuir kulüpler ve barlar gibi, zamanında kuir toplulukların ses bulabildiği ve görünür hale geldikleri alanlardı. Bu mekanlar, şehrin eğlence merkezi Beyoğlu'nda yer alsalar da, mekâna girmeyenler için bir "*kentsel dolap*" gibi işlev görüyordu. Bugün de EDM mekânları, tıpkı Pasin'in bahsettiği kent dolapları gibi, kuir topluluklarının görünürlüğünü artıran ve onlara özgürce ifade bulma alanı sağlayan önemli alanlar olarak işlev görmektedir. Bu mekânlar, sadece bir eğlence alanı değil, aynı zamanda bireylerin kimliklerini inşa ettikleri, sosyal bağlar kurdukları ve toplumsal normlardan bağımsız olarak kendilerini ifade edebildikleri performans sahneleridir. Bu

anlamda, EDM mekânları da birer “*umut mekânı*” olmaktadırlar.

5.3 Mutluluğun Yapışkan Mekânları ve Mutlu Yerler ve Nesneler Olarak Gece Kulüpleri ve Afektif Değer

“Dolaşımı ve etrafında biriken duygularla, farklı nesne ve imgelerle yer değiştirmesi yoluyla yapışkan bir nesne haline gelir; böylece, tarihsel sürecinde yüzeyine farklı nesneler, imgeler ve duygular yapışır.”

Sara Ahmed

Klabing kültürünün temelini oluşturan rave'in mottosunun *PLUR* (*Peace, Love, Unity, Respect - Barış, Sevgi, Birlik, Saygı*) olması, Berlin'de her yıl düzenlenen tekno yürüyüşünün *Love Parade* adıyla anılması ve acid house'un sembolü olarak gülen surat figürünün benimsenmesi, bu kültürlerin ortak duygusal temelini “*sevgi*” ve “*mutluluk*” olarak tanımlanmasının önemli bir göstergesidir. Kulüp kültürü bağlamında, belirli topluluklar için partileme pratiklerinin, genellikle bir boş zaman etkinliği olarak gerçekleşen etkinlikler olmaktan çok, kültürün önemli bir parçası olan psikoaktif madde kullanımıyla birleşerek mutluluk ve vecd haline ulaşma arayışını iç içe geçirdiği gözlemlenmektedir. Bu arayış, pek çok forumda ve saha görüşmelerinde açıkça dile getirilmektedir. Görüşmeciler arasında en genç olan Pelin'in ifadeleri de bu arayışı net bir şekilde ortaya koymaktadır:

“Dans benim için bir meditasyon. Yığılmaktan ayaklanmaya bir yolculuk. Bedenimin elektriğini en yoğun hissettiğim anlar. Cayır cayır tutuşma hali. Yani, şöyle oluyor. Ajanstaki pelinle kulüpteki pelin tamamen farklı iki kişi. Oradaki mutluluğu tarif edemem.”

Kulüp kültürlerine içkin olan ve kültüre yüklenen mutluluk arayışı, bu kültürün mekânları olarak gece kulüpleri, Ahmed'in (2010) mutlu nesnelere benzetilebilir. Ahmed, belirli nesnelere, bu nesnelere sahip olunmadan ya da bunları kullanmadan önce, önsel olarak bir mutluluk hissi

yüklendiğini ifade etmektedir ve mutluluğun, bu nesnelere yakınlıkla ortaya çıktığını belirtmektedir. Ahmed'in "*mutlu nesne*" olarak tanımladığı nesneler, "*pozitif afektif değer*"e sahip sosyal ürünlerdir ve mutluluk, kişilerin bu nesnelere olan mesafesiyle şekillenmektedir. Yani, bazı nesnelerin mutluluk ve haz üretip üretmemesinden ziyade, belirli nesnelere (bu durumda mekânlara) yüklenen mutluluk nedeniyle, bu nesneler bizim için "*mutlu nesneler*" haline gelmektedir (Ahmed, 2010, p. 21-23).

Eğlence kültürünü EDM çalan gece kulüpleri üzerinden şekillendiren klabırlar, kulübün ve EDM'nin onlara iyi geldiğinden bahsetmekte, bu yerlerde iyi hissetmekte, bir birlik hissi yaşamaktadırlar. Bu deneyim, kendi aralarındaki topluluk bağlarını güçlendirmekte ve afektif bir birlik oluşturulmaktadır. Mutlu nesne olarak kabul edilen kulüp alanı, pek çok duyu izleniminin bir hisse dönüşmesiyle⁴⁸ bir mutlu nesne olur. Gündelik hayatın duyular ve afektler üzerinden işlediğini söyleyen Simmel, toplumun etkileşim içinde bulunan üyeleri arasındaki afektlerden bahseder. Afektler ve duyu izlenimleri, kişiler arasındaki hassas ve görünmez bağlarla şekillenir.⁴⁹ EDM sahnesi katılımcıları, afektlerin ve duysal izlenimlerin sözel olmayan doğasından ötürü EDM kulüplerinde neden daha rahat hissettiklerinin açıklayamıyor olsalar da, EDM sahnesindeki bedenlenen müzik bilgisi ve mekânla ile insanlarla uyumlanmanın afektif bağı güçlendirmesi, Simmel'in kişiler arasında kurulan gizli bağlar ifadesini hatırlatır.

St. John, rave ritüelleri ve spiritüel dansların geleneksel formları arasındaki karşılaştırmasında, her iki pratiğin de topluluk üyelerinin "*paylaşılan bir varoluş hissi*"nde buluşmalarını sağladığını belirtir (St. John, 2004, s. 17-44). Bu bağlamda, hem mekânlar, hem EDM'nin kendisi, hem de bu topluluğun oluşturduğu dinamikler, afektif bir değere sahip olur.

48 Wittgenstein, edindiğimiz duyu izlenimlerinden (sense-impressions) sonra birtakım deneyimlerin, belirli duygular ve beklentilere karşılık geldiğini söyler. Yani belirli deneyimlerden sonra çıkardığımız sonuçlar ve kurduğumuz bağlantılar nesnel gerçeklere karşılık gelmemektedir. Burada bizim için önemli olan kısım, duysal izlenimlerin nesnelerle ve mekânlarla ilgili algılarımızı ve beklentilerimizi değiştiriyor olmasıdır. (Wittgenstein, L. (1958). **Philosophical Investigations**. New York: Macmillan Publishing Co., s. 112-113).

49 Murad Özdemir'in 2022 tarihli Galatasaray Üniversitesi, Medya ve İletişim Çalışmaları, İletişim antropolojisi yayınlanmamış ders notlarından faydalanılmıştır.

Ahmed'in Husserl'den aktararak ifade ettiği gibi, afektif bir ilgiyle kasıtlı bir şekilde haz-nesnesine, yani mutlu-nesneye yönelim gerçekleşir. Yine Husserl'den alıntılanarak, bir şeye duygulanımsal bir değeri yüklemek için de o şeyin “*devinduyum*” (*kinestheses*) olarak ulaşılabilir olması gerektiğini belirtir (Ahmed, 2010, s. 25). Yani, bu şeyin duyularla deneyimlenmesi gerekir. Mutluluğun bir nesneye yakınlıkla ölçülen bir şey haline gelmesinden bahsedildiğinde, bu mekanizmanın bu nesneye yakın olan her şeye de yüklenebileceği bilinmelidir. Yani, bir müziğe, örneğın teknoya, *acid house*'a ya da genel olarak EDM'ye mutluluk yüklendiğinde, bunun araçlarına, bunun mekânlarına ve bunu dinleyen topluluğun tümüne de aynı değeri yüklenecektir ve dolayısıyla bu mekânlar ve topluluklar çevresinde bir afektif hâle oluşacaktır:

“Daha önce iyi olarak değeriendirilen nesnelere olumlu bir şekilde etkilenmek, afektif bir topluluğa ait olmanın bir yoludur. Mutluluğun kaynağı olarak aynı nesnelere yatırım yaparak diğerileriyle uyum sağlarız” (Ahmed, 2010, s. 38)

Ahmed, nesnelere yüklenen mutluluk vaadi sayesinde bu nesnelerin “*yapışkan*” bir hale geldiğini belirtir. Yani, EDM sahnesine (EDMS/K) bir bütün olarak, mekânları, aktörleri, nesneleri ile birlikte yaklaşıldığında, bunun çevresinde yaratılmış çağrışımlar ve söylemlerle bir anlatı oluşturulur; bu anlatı ister iyi, ister kötü, ister mutlu, isterse kederli olsun, mutlaka bir afekt üzerinden şekillenecektir. Ahmed'in de “*yapışkan*” olarak tanımladığı afektler bağlayıcı bir unsurdur (Ahmed, 2010, s. 230). Ayrıca, bu yapışkan afektler aracılığıyla mekânlar ve nesneler de “*yapışkan*” hale gelir. Mekânın yapışkan hale gelmesi, ona yüklenen anlamların ve vaatlerin değeriştirilmesinin son derece zor olduğu anlamına gelir. Bu bağlamda, EDM sahnesi ve kültürü bir sektör haline geldikçe, bu afektif değeri üzerinden onlara değeri biçilmeye devam edilir; ve bu değeri manipüle edilse de uzun vadede bu değeri değeriştirilmesi güçtür. Dolayısıyla, kulüp kültürü bugün daha çok sağlanan mutluluk vaadi ile önemini korurken, bir karşı duruş üzerinden varlığını sürdürdüğu iddia edilebilir.

5.4 Kuir EDM Mekânları: Temsil Edilmeyen Kimliklere Ses ve Sahne Olmak

“Dans müziği ortamları, şüphesiz, cinsiyetleri, cinsel yönelimleri veya ırksal kimlikleri nedeniyle marjinalleşmiş olanlar da dahil olmak üzere birçok insan için önemli katılım biçimlerine olanak tanımıştır.”

Gadir, 2015

Anderson, rave ve EDM sahnelerine katılımın kişisel motivasyonlarını inceleyerek, müzik sahnelerinin özellikle ana akım kültürde marjinalleşmiş veya yabancılaşmış hisseden bireyler için bir *“kimlik çözümü”* sunduğunu ileri sürer. Bu bireyler, alternatif sahnelere, özellikle de EDM'ye katılarak, huzur ve bağlanma hislerini pekiştirirler (Anderson, 2009, s. 169). Ayrıca, kuir alt kültürlerin de yaygın bir şekilde EDM partileri üzerinden bir araya geldikleri gözlemlenmektedir.

Hall, orta sınıf gençliğinin radikalleşmesi ve politizasyonu bağlamında kuir alt kültürlerini, 1960'larda ortaya çıkan ve genel olarak alternatif ve karşı kültürler olarak görülen refleksif gruplar arasında sayar; bu gruplar arasında hippie hareketi gibi alt kültürler de yer almaktadır. Günümüzde İstanbul'da, etnik, ulusal ve sınıfsal kökenleri farklı bireyler, müzik ve cinsiyet yönelimleri etrafında şekillenen mekânlarda bir araya gelirken, sözsüz iletişim ve afekt yoluyla bir topluluk oluştururlar. Bu tezde, sınıf temelli beğeniler ve kültürel sermaye tartışmasına belirli bir düzeyde yer verilmiştir. Burada küçük bir parantez açmak gerekirse, yüksek ve alçak kültür arasındaki sınırların 20. yüzyıla kıyasla önemli ölçüde değiştiği vurgulanmalıdır. Frith, özellikle *“yeni bir tür orta sınıf”*ın yükselişiyle birlikte sınıf yapılarının ve sınıflar arasındaki sınırların giderek daha karmaşık bir hale geldiğini belirtir (Frith, 1998, s. 27). Bu nedenle, insanlar artık eskisi gibi kesin sınırlarla belirli sınıflara ayrılmış ve belirli beğenileri olan bir kitle olarak değerlendirilemez. Müzik etrafında gelişen buluşmalar, EDM aktörlerine, geçici de olsa, ortak bir kimliğin ve topluluğun parçası olduklarını hissettirir. Bu süreçte, cinsiyet temelli alt topluluklar da şekillenir. İstanbul'da ilk açıldıklarında yalnızca küçük bir topluluğun

müdavimi olduğu kuir mekânlar, marjinalleşmiş kimlikleri bir araya getiren ve bu bireylerin birbiriyle iletişim kurmasını sağlayan araçlar olarak işlev görmüştür. “*Dışlanmış*” olanı ya da genel anlamda farklılıkları ağırlayan bu mekânlar, bireylerde aidiyet hissi yaratarak kimliğin önemli bir parçası haline gelebilmektedir (Anderson, 2009, s. 51). Yıllardır kuir mekânlarda çalan DJ Kulakkurdu, kuir kulüplerin müzikten ziyade toplumsal cinsiyet ekseninde şekillenen kolektifler olduğunu ispatlayacak şekilde eklektizm konusunda şu ifadeleri kullanır:

“Reggae, dub, ska, punk... Eklektik çalışıyorum, saat onda başlıyorsa müzik, funk, disco funk, hatta blues, sonra biraz elektronik müzik. Elektronik müzik çok yaygınlaştı, biraz disco elektronik, yine danslı. Aşırı elektronik değil de, gerçek gitar da duyuluyor içinde.”

Spesifik bir elektronik dans müziği janrına odaklanmak yerine çoğunlukla eklektik setlere yer veren ve müzik türünden ziyade cinsiyet yönelimleri ile bilinen DJ’lerin çaldığı kuir mekânlar, coşku, heyecan ve dansın en yoğun biçimlerinin deneyimlendiği alanlar olarak öne çıkar. Bu mekânlar, bireylerin kimliklerini herhangi bir baskı ve sınırlandırma olmaksızın hissedebildiği, en uyumlu ve en coşkulu topluluk deneyimlerini yaşadığı yerler olarak tanımlanır. Politik söylemi güçlü olan kuir DJ kolektiflerinin partileme pratikleri, bir karşı kültür olarak şekillenir ve tıpkı bir dini toplulukta olduğu gibi, bireysel varoluşları geçici olarak aşındıran kolektif bir deneyim yaratır. DJ’ler genellikle kendi adlarıyla değil, kolektiflerinin ismiyle anılır. Yeni katılan bireyler üzerinde son derece dönüştürücü bir etki yaratan bu partileme deneyimleri, müzik ve dans aracılığıyla bir araya gelen, dayanışma içinde kendi özgün sesini kuran toplulukların en güçlü örneklerinden birini oluşturur.

Bir anlamda mekânsız olarak nitelendirilebilecek kuir kolektifler, genellikle başka işlevlere sahip olan yerel alanları kiralayarak etkinlikler düzenlemektedir. Bu tez kapsamında İstanbul’daki bu kolektifler yakından gözlemlenmiş olup, düzenli olarak faaliyet gösterdikleri barlara sahip

olmalarına rağmen, belirli özel günleri kutlamak ya da grup bilincini artırmak amacıyla farklı mekânlarda partiler organize ederek, bu mekânları hızla kendilerine ait hale getirmektedirler. Örneğin, tez kapsamında takip edilen etkinliklerden biri olan *Feminist Gece*'de, drag queen *Babykilla*'nın performansı için diğer günlerde belirli bir müzik politikası olmayan bir bar tamamen karartılmış, lokal olarak kırmızı ışıklarla donatılmış, ve barın önceki kimliği örtülerek geçici bir “*direnç-mekân*” haline getirilmiştir. Gece kulüplerinin karanlık ve mekâna dair sabit aidiyetleri aşan yapısı, tezin yazıldığı sırada Paris'te farklı bir şekilde deneyimlenmiştir. Kentin en eski gece kulüplerinden biri olan *Rex Club*, Nazi işgali sırasında düşman karargahı olarak kullanılmış, sonrasında sinema olarak işletilmiş ve günümüzde hem sinema salonu hem de gece kulübü işlevi görmektedir. Paris'in EDM sahnesini gözlemlemek amacıyla gidilen bir gecede, mekânın tarihinden kaynaklanan gerginlik hissi, *warm-up* seti sırasında DJ kabinin kırmızı ışıklarla vurgulandığı karanlık alanda hızla dağılmıştır. Etkinlik gerçekten başlayıp BPM yükseldiğinde mekânın tanıdıklaştığı ve bir süre sonra İstanbul'da Kadıköy ya da Taksim'deki herhangi bir elektronik müzik mekânını anımsatarak bir tanıdıklığa kavuştuğu gözlemlenmiştir.⁵⁰

Lefebvre için düzenin mekânları *izotopiler* iken; Foucault ötekilerin mekânlarını *heterotopiler* olarak tanımlar. Harvey ise heterotopik mekânları “*farklı olan*” perspektifinden ele alarak şu yorumu yapmaktadır:

“...insanların salt yapıp ettikleri, hissettikleri, duyumsadıkları ve gündelik yaşamlarındaki anlam arayışının parçası olarak ifade ettikleri şeylerden doğar. Bu tür pratikler her yanda heterotopik mekânlar üretir” (Harvey, 2019, s. 38).

Bireyler arasında afektif bağları/tonu güçlü olan kuir topluluklar, Howes'un “*beden-zihin-çevre arasındaki duyusal etkileşim*” formülasyonu

50 Saha günlüğünden alıntı: “Yüksek baslarla heyecanlanıp coşarken, birisinin sorduğu soruyu duymayarak Türkçe konuşmuştum. O anda bir hataymış gibi gelen şeyin, başka bir anlamı olduğunu sonradan fark ettim. Görünen o ki, müziğin yakınlaştırmıcılığında yabancı bir dilde konuştuğumuzu çoktan unutmuştum. İçine girdiğim tanıdık dünyada mekân ne Paris'teydi, ne de başka bir yerde. Sadece müziğin doldurduğu bir yerdeydik. Hepimiz seslerle titreşen bedenlerimizle immersif bir deneyimin içinde kaybolan tanıdık yabancılar olmuştuk.”

üzerinden düşünülebilir (Howes, 2005, s. 7). Howes, mekânın *çok katmanlı doğasını* tartışırken, duyuları da temel belirleyen olarak işe koşar. Bu çerçeveden yaklaşıldığında, afektif ve gönüllü bağlarla bir araya gelen kuir toplulukların yer-yapma süreci en çok duyuların devreye koşulmasıyla gerçekleşmektedir. Ahmed de, hegemonyanın tehdidi sonucunda bir araya gelen toplulukların ortak duygular üzerinden bir araya gelerek daha fazla kenetlendiğini savunmaktadır (Ahmed, 2014, s. 12). Ahmed'in ulus anlatısının kuruluşu üzerinden tartıştığı bu husus hegemonyanın ötekisi olarak işaret edilen kuir topluluğa da pekâlâ uyarlanabilir.

Önceki bölümlerde, rave partilerinin kulüp kültürüne dönüşerek ticarileştiği ve ana akımlaştığı tartışılmıştır. Bununla birlikte, kuir toplulukların örgütlediği, spontane bir şekilde düzenlenen ve adresi gizli tutulan partilerin, rave geleneğine referans verdiği söylenebilir. St. John, rave partilerini “*Geçici Otonom Bölgeler*” (*Temporary Autonomous Zones, TAZ*) olarak çerçeveleyerek, bu etkinlikleri katılımcıların gündelik sınırlamalardan kaçtığı, direniş ve kendini ifade imkanı bulduğu alanlar olarak değerlendirir. Bu bağlamda, partilemeyi bir direniş biçimi olarak gören *Queerwaves*⁵¹ kolektifinin etkinlikleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Yedi yıldır DJ'lik yapan Glvre ise kuir gece kulüplerinin bir devrim yarattığını belirterek, bu mekânlara gelenlerin müzik konusunda seçici davrandığını ve kuir mekânlarda hem kimlik hem de müzik üzerinden güçlü bir bağ kurulduğunu vurgular:

“Herkes Pixie’ye toplandı. Sonra kulübe dönüşen NoRadyo var. Şahika⁵² açıldı, herkes orada çalmaya başladı. Kolektif gibi hissetmeye başladık bu mekânlarda. Zaten ihtiyacımız vardı, mekân arayışları vardı.”

Görüşmeciler içinde en deneyimli DJ olan ve İstanbul'daki EDM sahnesinin en eski kuir kulüplerinde çalmış olan Kulakkurdu LGBTQIA+

51 Tüm üyeleri kadın ve non-binary DJ'ler olan bu kolektifin kurucuları; Melis Nots, Samy Winehouse ve Şevval Kılıç'tır.

52 *Şahika* uzun yıllardır var olan bir gece kulübü, fakat 2018'de işletmeci Üzüm Derin Solak tarafından devralındıktan sonra kuir bir gece kulübü olur ve kuir topluluk arasında çok bilinen bir kuir gece kulübü olur.

topluluğa çalmanın çok daha iyi hissettirdiğini ifade etmektedir. Otuz yıl öncesine göre İstanbul’un gece hayatının değiştiğinden, yeni neslin bir yerlere sadece popüler olduğu için gidip müzikle iletişim kurmadan o mekânda bulunmasından yakınan Kulakkurdu, kuir kulüplerde topluluk ruhunu hâlâ çok güçlü bir şekilde hissettiğini anlatır:

“LGBT tayfa, eğlenceye çok daha hazırlar, çok rahatlar. Onların belirli bir yere kadar içip de sonra rahatlamaya ihtiyaı yok. İstediği anda dans eder, istediği anda flört eder. O kitle DJ için muhteşem bir kitle. Karşılıklı eğlenmek, yani karşılıklı bir enerji aktarımı olduğu için Dj de dahil çalıyor, yani muhteşem bir şey. Aşırı bir kalabalık var. En sevdiğim şey o, gelen kitle çok rahat. Gerçekten müzik dinlemeye geliyor, gerçekten rahatlamaya ve deşarj olmaya geliyor.”

Kulakkurdu kuir partilerden bahsederken kadınların bazen üstsüz dans ettiğini, çünkü kimsenin fotoğraf çekmediğini ve herkesin birbirine güvendiğini vurgulamaktadır. Görüşmecilerden Derin’in, kuir kulüplerdeki insanların “birbirinin sırlarını ve sınırlarını bilmeleri” şeklindeki tarifi de dikkat çekici dir. Diğer görüşmeciler, EDM kulüpleri ve festivallerinde yabancıların yarattiğı tanıdıklık hissine dair gözlemlerini paylaşsa da, kuir topluluğun daha sıkı bağlarla bir araya gelip kenetlendiğini söylemek doğru olacaktır:

“Bir kuir olarak kuirlerin gittiği yerlere gitmeye çalışırım. Belirli toplulukların gittiği yerlerde belirli standartların farklı olduğunu deneyimledim. Güvende olmak... Ve tanıdık bir his. Oradaki insanlar senin sırlarını, sınırlarını biliyormuş gibi...”

BÖLÜM 6 SONUÇ

Tezde, elektronik müzik kültürü ve sahnesi aktörlerinin kolektif bir araya gelişler üzerinden kimlik inşası, topluluk oluşturma ve mekân üretimi tartışılan temel konulardandır. Elektronik müziğin ritmi ve yapısal niteliklerinin topluluk oluşumuna etkisi, EDM ortamında meydana gelen bedensel kenetlenme, müziğin bedenselleşmesi ve dansın jestsel dışavurum süreçleri de bu bağlamda ele alınmıştır. Ayrıca, elektronik müziğin kendisinin ve mekânlarının afektif tonalitesinin birlik ve aidiyet duygularının oluşumundaki rolü, temsil edilmeyen toplulukların yarattığı mekânlar ve müzikal topluluklar gibi konular da detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

Tez kapsamında kullanılan yöntemlerin –katılımcı gözlem, yarı-yapılandırılmış görüşme, odak grup görüşmesi, oto-etnografi, saha günlüğü ve dijital etnografi– birlikte kullanılması, sahnenin çoklu aktörlerinin ve katmanlarının derinlemesine ve bir bütünsellik içinde anlaşılmasını sağlamıştır. Katılımcı gözlem sürecinde araştırmacının sahanın aktif bir parçası olarak bulunması, müzikle, bedenle ve mekânla kurulan ilişkileri doğrudan deneyimlemesini sağlamış; bu da elde edilen verilerin derinliğini artırmıştır.

Araştırmanın temel bulgularından biri, EDM sahnesinde kolektif kimliklerin yalnızca müziksel tercihler üzerinden değil, aynı zamanda mekânla ve diğer katılımcılarla kurulan ilişkiler aracılığıyla inşa edildiğidir. Özellikle soundsystem kolektifleri ve kuir EDM mekânları bu bağlamda özgün örnekler sunmaktadır. Simba Roots Soundsystem kolektifi örneğinde görüldüğü üzere, ses sisteminin kendisi dahi sahnenin bir aktörü haline gelirken; DJ'ler, dinleyiciler ve mekân sesle kurulan ilişkide ve bir topluluk oluşumunda aktif bir rol üstlenmektedir. Özellikle kuir bireyler için EDMS/K'nin temsil ve özgürlük alanı olarak önem taşıdığı belirlenmiştir. Görüşmelerde kuir kimliklerin gece kulüplerinde daha rahat ifade edilebildiği, dansın ve müzikle kurulan ilişkinin bu kimliklerin performatif ifadesinde etkili olduğu vurgulanmıştır. Bu bulgu, EDM sahnesinin sadece

estetik değil aynı zamanda politik bir alan olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu anlamda, müzik ve müzik dinleyiciliği, sadece sessel ve işitsel bir olay değil, aynı zamanda bir eylemlilik biçimi, bedensel bir deneyim ve kolektif kurucu bir pratik olmaktadır.

Yeterince temsil edilmeyen ve marjinalleştirilmiş topluluklardan olan göçmenlerin göçmenlerin elektronik müziği deneyimleme pratikleri de önemli ve güncel bir araştırma sorusu olsa da bu araştırma, konunun daha geniş kapsamlı bir araştırmada ele alınması gerektiğinden hareketle alanın özgün dinamiklerini de dikkate alarak göçmenleri kapsam dışı bırakmıştır.

Müziğin, özellikle elektronik müziğin, bir yaşam tarzı göstergesi ve kimlik taşıyıcısı olarak nasıl sahiplenildiği tartışmasında, elektronik müzik ve sahnesinin, stil ve beğeni üzerinden oluşan bir alt kültürel sermaye, ritüelleşmiş bir boş zaman eğlencesi, hedonistik bir alt kültürel pratik olup olmadığı sorusu, araştırmanın önemli tartışmalarından birisini oluşturmuştur. Tüm bu tartışmalar, antropoloji ve sosyoloji disiplinlerine ait kavramlara başvurularak, disiplinlerarası bir perspektiften ele alınmıştır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı araştırmada, alan çalışması ve literatür taraması eş zamanlı olarak yürütülmüştür. Alan çalışması öncesinde elektronik müzik sahnesinin DJ'leri, dinleyicileri, klabırları ve mekânları olmak üzere farklı aktörleri arasından titiz bir seçim yapılarak, örneklemin temsil gücünün yüksek tutulmasına özen gösterilmiştir. Yapılan görüşmelerde, EDM sahnesinin profesyonel, yarı-profesyonel ve amatör katılımcılarının hepsinin kent kökenli olduğu ve orta sınıftan ya da üst orta sınıftan geldikleri gözlemlenmiştir. Farklı yaş gruplarına mensup görüşmecilerden kırklı yaşların üzerinde olan ve müziğe profesyonel olarak hayatında yer verenlerin tümü elektronik müziğin popülerleşmesine eleştirel bir yaklaşım geliştirmekte ve elektronik müzik topluluklarının yok olduğundan ve EDM mekânlarının müzik kültürlerini kaybederek müdavim mekânları haline geldiğinden yakınmışlardır. Genç görüşmeciler ve beyaz yakalı ofis çalışanları, EDM etkinliklerine bir boş zaman aktivitesi olarak yaklaşmakta ve çoğunlukla yüksek prodüksiyonlu konserleri, prodüktör-DJ'lerin etkinliklerini ve uluslararası festivalleri tercih etmektedirler.

Görüşmecilerin tümü, müzik profesyoneli olsun ya da olmasınlar, bireysel olarak dinledikleri müziklerle kolektif olarak dinledikleri müziklerin büyük ölçüde farklılaştığını ve elektronik müziğin özellikle kolektif bir ortamda dinlendiğinde ve mekânsallaştığında anlam kazandığını ifade etmişlerdir. Görüşmelerde ve görüşmelerin haricinde katılan etkinliklerde yapılan sohbetlerde, EDM dinleyicilerinin yeni janrlar keşfetmeye çalışan aktif ve bilinçli bir dinleyici profili oluşturduğu gözlemlenmiştir. Yine de, görüşülen kişilerden bazıları, kimi zaman özeleştirel bir tavırla, gittikleri kulüpleri alışkanlıkla tercih ettiklerini ifade etmişlerdir. Büyük festivallerde ve konserlere katılımlarını o etkinlikte çalan EDM janrının ya da DJ'in belirlediğini söyleseler ve aktif bir dinleyiciliğe sahip olsalar da, küçük mekânlarda müdavim alışkanlıklarıyla davrandıkları gözlemlenmiştir. Kendini klabır olarak tanımlayan birkaç kişi dışında, görüşmecilerin çoğu kulüp kültürüne katılımlarını bir kimliklenme olarak sahiplenmemektedirler. Profesyonel olmayanlar, düzenli kulüp takipçileri olmalarına rağmen bu pratiğin kimliklerini biçimlendirdiğini düşünmemektedir. EDM sahnesine profesyonel olarak dahil olan görüşmeciler ise kendilerini müzik üzerinden tanımlamaktadır. Profesyonel görüşmecilerin tümü ve klabırların çoğunluğu için ilginç bir ortaklık gözlemlenmiştir. Şöyle ki, bu kişilerin çoğunluğu geçmişte bir müzik enstrümanı çalmış, çalmayı denemiş ya da gelecekte bunu öğrenme isteğinde olan kişilerdir. Bu durum, kulüp kültürünün yalnızca bir eğlence biçimi ve sosyalleşme pratiği olmanın ötesinde, müziğe duyulan ilgiyle de şekillendiğini veya böyle bir ilgi yarattığını düşündürmektedir. Ayrıca, elektronik müzik icrasının teknolojik gelişmelerle giderek kolaylaşması, müzik üretimi konusundaki motivasyonu artıran etkenlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın teorik okumalarının, yazım sürecinin ve saha görüşmelerinin eş zamanlı olarak yürütülmesi, sahadan elde edilen bulgularla teorik tartışmaların sürekli olarak birbiriyle etkileşim hâlinde gelişmesini sağlamış ve bu durum, araştırmanın hem kuramsal hem de ampirik derinliğini artırmıştır. Yazım sürecinde tezin tüm başlıklarıyla ilgili içgörü geliştirme konusunda önemli bir teorisyen olan Simmel'in metropol insanı ve işitme üzerine söyledikleri de bu anlamda önemlidir. Simmel

metropol insanının kendisini daha keskin bir şekilde ortaya koyma gerekliliğini vurgular. Bunun nedeni, hızlı kent yaşamında, kamusal alanlarda insanlar arasındaki karşılaşmaların genellikle kısa süreli ve nadir olmasından kaynaklanır. Bu durum, bireylerin kendilerini hızlıca ifade etmelerini ve toplumsal etkileşimlerde daha belirgin olmalarını zorunlu kılar (Simmel, 2009, s. 327). De Certeau'nun taktiklerle kent mekânlarına sızan ve kenti bir taktiksel direniş alanı olarak deneyimleyen kullanıcıları, iktidarın yasal boşluklarından yararlanarak kendilerine nefes alabilecekleri sosyal alanlar ve pratikler yaratır. Mekân üretimi açısından bakıldığında, EDM kulüpleri ve festival alanları sadece eğlence mekânları değil, metropol insanını kolektif etkinliklerde buluşturan toplumsal alanlardır. Buralarda müziğin afektif gücü üzerinden kurulan sosyal bağlar, hem içindeki topluluğu hem de mekânın anlamını dönüştürmekte ve bu alanları yeniden üretmektedir. Kentlerde sosyal mekânlarda belirli beğeniler ve ritüeller etrafında bir araya gelen alt kültürel oluşumların, kendi sembollerini, stillerini yaratmaları ve kendi ritüel alanlarına bağlılıkları önemli bir yer tutmaktadır. Metropol hayatında, müzik veya diğer ortaklıklar üzerinden, alt kültürel toplulukların faaliyetlerini sürdürebilmesi için nefes alma alanları yaratmaları hayati önemdedir. Bu anlamda, kentlerin sunduğu sınırlı ve denetlenen sosyal alanlarda, alt kültürlerin varlıklarını sürdürebilmeleri, özgürleşme ve direniş için kendi özgün ritüel ve sembollerini üretmeleriyle mümkündür. De Certeau'ya göre, ötekilerin taktikleri güçlü değil, sanatsaldır⁵³ (2004, s. 215). Geçmişte İstanbul'un kültür ve sanat hayatının üretim ve icra merkezi olarak kabul edilen Beyoğlu, günümüzde büyük ölçüde turistlere yönelik restoranlar ve giysi mağazalarıyla şekillenmiş bir sahneye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, özellikle Covid-19 sırasında alt kültürel alanların tamamen yok olmasına yol açmıştır. Ancak şu anda, dayanışma ile yeniden hayat bulan kuir gece kulüpleri ve belirli sokaklarda varlık gösteren alt kültürler, taktiksel direnişle bu alanları dönüştürerek varlıklarını sürdürmektedirler. Bu süreç, alt kültürlerin sosyal mekânları yeniden şekillendirerek, ekonomik ve toplumsal değişimlere karşı bir direnç alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Kent hayatının bu toplumsallıklardan oluştuğu göz önüne alındığında, bu alt kültürlerin ve toplulukların önemi daha iyi

53 Aynı şekilde, Deleuze de bir toplumsal eylemi ya da direnişi sanat olarak ele alır.

anlaşılmaktadır. Sadece ortak beğeniler ve stiller üzerinden varlık göstermeyen bu gruplar, aynı zamanda üretici pratikler sergileyen topluluklar olarak da öne çıkarlar. Metropolün yabancılaştırıcı ortamında, bu gruplar dayanışma kapasiteleriyle de önemli bir rol üstlenirler. Müziğin iyileştirici gücünün yanı sıra, bir duygusal topluluk olarak hissedilen coşku ve iletişim yoluyla kurulan bağlar, bireyler arasında ortak bir deneyim alanı yaratarak toplumsal dayanışmanın güçlenmesine katkı sağlar. Müziği ortak bir araç olarak kullanan ve bireyselliklerin tamamen kaybolmadığı, aynı zamanda çeşitliliği barındıran bu topluluklar, Harvey'nin kent hakkı anlayışıyla değerlendirildiğinde, kentsel mekânın kolektif olarak yeniden sahiplenilmesi ve dönüştürülmesi için vazgeçilmez bir güç kaynağıdır.

Bu tez, elektronik müzik sahnesinin aktörlerinin kolektif pratikler aracılığıyla kimlik inşası, topluluk oluşturma süreçleri ve mekân üretimini inceleyerek, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerine ait literatürle zenginleştirilmiş bir çerçeve sunmakta ve nitel saha çalışmasıyla desteklenen çeşitli araştırma yöntemlerini birleştirmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın, alandaki mevcut literatüre mütevazı ancak anlamlı bir katkı sağlaması ve gelecekteki araştırmalar için sağlam bir referans noktası oluşturması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2015). Sociology of music. In J. Shepherd & K. Devine (Eds.), *The Routledge reader on the sociology of music*. (s. 67-72). Routledge
- Ahmed, S. (2001). Communities that feel: Intensity, difference, and attachment. In A. Koivunen & S. Paasonen (Eds.), *Affective encounters: Rethinking embodiment in feminist media studies* (s. 10-25). University of Turku, School of Art, Literature, and Music, Media Studies, Series A, No. 49
- Ahmed, S. (2004). Affective Economies, *Social Text*, 79 (Volume 22, Number 2), (s. 117-139), Duke University Press
- Ahmed, S. (2004). *Collective feelings: Or, the impressions left by others. Theory, Culture & Society*, 21(2), 25-42. <https://doi.org/10.1177/0263276404042133>
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotions*. Edinburgh University Press. (First edition published in 2004.)
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso
- Anderson, T. (2009). *Rave Culture The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene*. Temple University Press
- Arıcan, T. (2012). Dance Culture in Turkey: A Case Study in Ankara and Istanbul, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 43, No. 1, (s. 209-225). <https://www.jstor.org/stable/41552768>
- Aslan, F. (2018). Clash of Definitions: A Critical Review of Field and Fieldwork in Ethnomusicology, *Alternatif Politika*, 10 (1): 1-21
- Becker, H. S. (2008). *Sanat dünyaları* (Ayrıntı Yayınları). (Original work published 1982). For the original English version: Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press
- Becker, J. (2010). Exploring the habitus of listening: Anthropological perspectives. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, (s. 294-365). Oxford University Press
- Bennett, A. (1999). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, 33(3), 599-617
- Bennett, A. (2015). Identity: Music, Community, and Self. In *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. Shepherd, J. & Devine, K. (Eds.). (s. 143-151). Routledge
- Berger, V. (2022). From spatial forms to perception: Reassessing Georg Simmel's theory of space. *The American Sociologist*, 54(1), (s. 123-146).

<https://doi.org/10.1007/s12108-022-09556-x>

Berrens, K. (2016). An emotional cartography of resonance. *Emotion, Space and Society*, 20, (s. 1-7)

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Polity Press

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Colombia University Press

Bourdieu, P. (1996). *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge:

Polity Press Butler, J. (1999) *Cinsiyet Belası*. Dördüncü basım: 2014.

Metis Yayınları

Casey, E. S. (1993). *Getting Back Into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana University Press

Casey, E. S. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Phenomenological Prolegomeno. In S. Feld & K. Basso (Eds.), *Senses of place* (s. 13-52). School of American Research Press

Casey, E. S. (1997). *The fate of place: A philosophical history*. University of California Press

Clarke, E., & Cook, N. (Eds.). (2004). *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*. Oxford University Press

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., & Roberts, B. (2003). *Subcultures, Cultures and Class*. In S. Hall & T. Jefferson (Eds.), *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. (s. 9-75). Taylor & Francis e-Library. (Original edition in 1975)

Cook, N., & Dibben, N. (2010). Emotion in culture and history: Perspectives from musicology. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 116-175). Oxford University Press

Coste, F, Fossier, A., Mondémé, T. (2009). This is not just music, it's techno. Entretien avec Laurent Garnier, <https://doi.org/10.4000/traces.2733>, (249-263). Revue de Sciences Humaines.

https://web.archive.org/web/20210608201448id_/https://journals.openedition.org/traces/2733

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press

DeNora, T. (2003). *Music sociology: getting the music into the action*, B. J. Music Ed. 20:2, (165–177), Cambridge University Press, DOI: 10.1017/S0265051703005369

DeNora, T. (2004). Musical practice and social structure: A toolkit. In E. Clarke & N. Cook (Eds.), *Empirical musicology: Aims, methods, prospects* (s. 35-56). Oxford University Press

DeNora, T. (2010). Emotion as social emergence: Perspectives from music sociology. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 366-422). Oxford University Press

Duffy, M., Waitt, G., Gorman, M. A., & Gibson, C. (2010). Bodily rhythms: Corporeal capacities to engage with festival spaces. *Emotion, Space and Society*, 4(1), 17–24

Durkheim, E. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. The Free Press. (Originally published in 1915 under the name of *Les Formes elementaires de la vie religieuse: Le systeme totemique en Australie*.)

Eagleton, T. (2003), *After theory*. Basic Books

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed., Thirtieth Anniversary Edition). Duke University Press

Fiske, J. (1993). *Power plays, power works*. Verso

Foucault, M. (1967). *Des espaces autres*. Published in *Architecture / Mouvement / Continuité* in October 1984. Retrieved from <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>

Frith, S. (1996). Music and identity. In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (s. 108-127). SAGE Publications

Frith, S. (1998). *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press

Gadir, T. (2018). Understanding Agency from the Decks to the Dance Floor. *Society for Music Theory*, 24(3)

Garcia, L. M. (2020). Feeling the vibe: sound, vibration, and affective attunement in electronic dance music scenes. *Ethnomusicology Forum*, 29(1), 21–39. <https://doi.org/10.1080/17411912.2020.1733434>

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.

Geertz, C. (1976). Art as a Cultural System, in: *Modern Language Notes* (Baltimore/Md./USA: The Johns Hopkins Press), vol. 91 no. 6, (s. 1473-1499)

- Gendron-Blais, H. (2019). Music, desire and affective community organizing for repair: Note for the piece *Le désir est un exil, le désir est un désert... ephemera: theory & politics in organization*, 19(2), 415–425
- Gerard, M. (2004). Selecting ritual: DJs, dancers and liminality in underground dance music. In G. St. John (Ed.), *Rave culture and religion* (Chapter 8). Routledge
- Gilbert, J. & Pearson, E. (1999). *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge
- Goffman, E. (1971). *Relations in public: Microstudies of the public order*. Harper & Row
- Goffman, E. (2005). *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Routledge
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (3. baskı), Metis Yayınları.
- Goulding, C. & Shankar, A. (2011). Club Culture, Neotribalism and Ritualised Behaviour. *Annals of Tourism Research*, Vol. 38, No. 4, (s. 1435–1453), doi:10.1016/j.annals.2011.03.013
- Grazian, D. (2004). Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music. *Poetics* 32, 197–210
- Grazian, D. (2015). Ethnography and interaction. In J. Shepherd & K. Devine (Eds.), *The Routledge reader on the sociology of music* (s. 107- 115). Routledge.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* (3rd ed.). Metis Yayınları
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, & T. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (s. 274-316). Polity Press
- Hall, S. (1996). Introduction: Who needs 'identity'? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (s. 1-18). SAGE Publications
- Hall, S., Jefferson, T. (Eds.) (2003). *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Taylor & Francis e-Library. (Original edition in 1975)
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, 118(1), (s. 98-106)
- Harvey, D. (1969). *Explanation in Geography*. London: Edward Arnold Publishers.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of hope*. Edinburgh University Press
- Harvey, D. (2019). *Sosyal Adalet ve Şehir*. Metis

Yayınları Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*.

Babil Yayınları

Hennion, A. (2002). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture&Society* 18: 1-22

Hennion, A. (2015). Taste as performance. In J. Shepherd & K. Devine (Eds.), *The Routledge reader on the sociology of music* (s. 161- 167). Routledge

Hockings, P., Tomaselli, K. G., Ruby, J., MacDougall, D., Williams, D., Piette, A., & Schwarz, M. T. (2014). Where is the Theory in Visual Anthropology? *Visual Anthropology*, 27(5), (s. 436-456). <https://doi.org/10.1080/08949468.2014.950155>

Howes, D. (Ed.). (1991). *The varieties of sensory experience: A sourcebook in the anthropology of the senses*. University of Toronto Press, <https://doi.org/10.7202/1081001ar>

Howes, D. (2005). Introduction. In D. Howes (Ed.), *Empire of the senses: The sensory culture reader* (s. 1-17). Oxford: Berg

Howes, D. (2011). *The senses: Polysensoriality*. In F. E. Mascia-Lees (Ed.), *A companion to the anthropology of the body and embodiment* (s. 435-450). Wiley- Blackwell

Ingold, T. (2011). *Worlds of sense and sensing the world*. In F. Mascia-Lees (Ed.), *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment* (s. 356-373). Wiley- Blackwell

Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Eds.). (2010). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Oxford University Press

Karaahmet, Y. (Published on 09.04.2019). Ceylan Çaplı ve 2019'un Hikyesi. <https://www.redbull.com/tr-tr/ceylan-capli-ve-2019-un-hikayesi> (Son Erişim: 25.09.2024)

Karaçizmeli, M. (2021). Lefebvre ve Foucault'da mekân: Kuramsal bir tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 52, (s. 166-178). <https://doi.org/10.17498/kdeniz.996269>

Kardes, M. E. (2019). Mekanın politikliğine dair: Mekan üretiminin dayanakları. In

B. Gonencgil, T. A. Ertek, I. Akova, & E. Elbasi (Eds.), *1st Istanbul International Geography Congress Proceedings Book* (s. 636-641). Istanbul University Press. <https://doi.org/10.26650/PB/PS12.2019.002.062>

Koivunen, A., & Paasonen, S. (Eds.). (2001). *Affective encounters: Rethinking embodiment in feminist media studies* (Conference proceedings). University of Turku, School of Art, Literature, and Music, Media Studies, Series A, No: 49

- Latour, B. (2005). Third move: Connecting sites. In *Assembling the social: An introduction to actor-network theory* (s. 219–246). Oxford University Press
- Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space*. Blackwell (Published in English in 1991)
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Continuum Books
- Le Breton, D. (2020). *Sensing the World: An Anthropology of the Senses*. 1st Edition, eBook. Routledge, doi.org/10.4324/9781003086628
- Lyon, D. (2019). The history and development of rhythmanalysis: From Lefebvre to the present day. In *What is rhythmanalysis?* (s. 19–44). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781350018310.0007>
- Mauss, M. (1935). *Techniques of the body*. Lecture presented at a meeting of the Société de Psychologie, Paris. *Journal de Psychologie Normal et Pathologique*, Année XXXII, 271-293. Reprinted in M. Mauss (1968), *Sociologie et Anthropologie* (4th ed., s. 364-386). Presses Universitaires de France
- McCormick, L. 2015, Performance Perspectives. in J Shepherd & K Devine (eds). *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. (s. 117-125). Routledge, London
- Melechi, A. (1993). The ecstasy of disappearance. In S. Redhead (Ed.), *Rave off: Politics and deviance in contemporary youth culture* (s. 29–40). Avebury
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press. ISBN 0-8101-0607-8
- Mimaroglu, İ. (1987). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları, 3. Basım
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Berg Publishers
- Pasin, B. (2014). Bir assemblage olarak kent: Kuir kimliklerin bilişsel kent haritalarını okumak. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya*, 33, 60-69. <https://doi.org/ISSN 1309-0704>
- Pearson, G., & Twohig, J. (2003). Ethnography through the looking-glass. In S. Hall & T. Jefferson (Eds.), *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (s. 119-125). Taylor & Francis e-Library. (Original edition in 1975)
- Pickering, M., & Negus, K. (2004). Rethinking Creative Genius. *Popular Music*, 23(2) (198–203). <http://www.jstor.org/stable/3877488>
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications. 2nd edition

- Prior, N. (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 5(1) (s. 121–138), DOI: 10.1177/1749975510389723
- Ravet, H. (2010). Sociologies de la Musique, *L'année Sociologique*, 60, n° 2, (s. 271-303)
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous geographies: Body, sense, and place*. Routledge
- Redhead, S., Henry, P. (1997). *Subculture to clubcultures: an introduction to popular cultural studies*. Blackwell Publishers
- Redfield, A., & Savard, M. Houin (2017). Electronic Dance Music Events as Modern-Day Ritual. *International Journal of Transpersonal Studies*, 36 (1). <http://dx.doi.org/https://doi.org/10.24972/ijts.2017.36.1.52>
- Reynolds, S. (1998). *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Berkeley: Soft Skull Press
- Rice, T. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Oxford University Press
- Rietveld, H. C. (1998). *This is our house: House music, cultural spaces and technologies*. Ashgate Publishing
- Rietveld, H. C. (2003). Entranced: Embodied spirituality on the post-industrial dance floor. *International Journal of Critical Psychology*, 8 (Spirituality Issue), (s. 147– 167)
- Rietveld, H. C. (2004). Ephemeral spirit: Sacrificial cyborg and communal soul. In G. St. John (Ed.), *Rave culture and religion* (s. 28-40). Routledge
- Rietveld, H. (2011). Disco's Revenge: House Music's Nomadic Memory. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 2 (1). (s. 4–23)
- Rimé, B., & Páez, D. (2023). Why We Gather: A New Look, Empirically Documented, at Émile Durkheim's Theory of Collective Assemblies and Collective Effervescence. *Perspectives on Psychological Science*, 18(6), (s. 1306-1330). <https://doi.org/10.1177/17456916221146388>
- Ruby, J. (1980). Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film. *Semiotica*, 30 (1/2), (s. 153-179). Mouton Publishers. <https://doi.org/10.1515/semi.1980.30.1-2.153>
- Rushkoff, D. (1998). *Ecstasy Club*. Hodder & Stoughton
- Saccomano, M. S. (2020). Musical Sound and Spatial Perception: How Music Structures Our Sense of Space (Doktora Tezi). Columbia University
- Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology: "Restoration of behavior"*. University of Pennsylvania Press
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür içinde Duyuların Sosyolojisi*. Metis Yayınları. Sayfa 219-232

- Simmel, G. (2009). *Sociology: Inquiries into the construction of social forms* (Vol. 1). Koninklijke Brill NV. [https://doi.org/ISBN: 978-90-04-17458-0](https://doi.org/ISBN:978-90-04-17458-0)
- Schelvis, S. (2020). 4DSOUND: A New Technology? on the ontology of techno in space (Master Tezi). University of Amsterdam
- Shepherd, J. (1991). Music, the body, and signifying practice. In *Music as social text* (s. 86-103). Polity Press
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press
- Spinoza, B. (2004). *Etika*. Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal baskı 1677)
- St. John, G. (2004). *Introduction: Rave culture and spirituality*. In G. St. John (Ed.), *Rave culture and religion* (s. 1–14). Routledge
- St. John, G. (2004). In Rave Culture and Religion. *The Difference Engine: Liberation and the Rave Imaginary*. Routledge
- St. John, G. (2006). Electronic dance music culture and religion: An overview. *Culture and Religion*, 7(1), (s. 1-25). <https://doi.org/10.1080/01438300600625259>
- Steiner, G. (1997) *Errata: An examined life*, London: Weidenfeld and Nicolson
- Sullivan, S. (2001). On dance and difference: Bodies, movement, and experience in KhoeSan trance-dancing—Perceptions of a raver. *The Australian Journal of Anthropology*, 12(3), (s. 267-289)
- Thibaud, J.-P. (2011). The sensory fabric of urban ambiances. *The Senses and Society*, 6(2), 203–215. <https://doi.org/10.2752/174589311X12961584845846>
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press. (Dijital basım: 2003)
- Till, R. (2006). *Possession Trance Ritual in Electronic Dance Music Culture*. In *Rave Culture and Religion* (s. 1-26). Routledge
- Tuan, Y.-F. (1975). Space and place: Humanistic perspective. *Progress in Geography*, 6(1), (s. 211–252)
- Turner, V. (1979). Frame, flow, and reflection: Ritual and drama as public liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6(4), 465-499. <https://doi.org/10.18874/jjrs.6.4.1979.465-499>

Turner, V. (1986). Body, brain, and culture. *Performing Arts Journal*, 10(2), (s. 26- 34). <https://doi.org/10.2307/3245611>

Turner, V. W., & Bruner, E. M. (1986). *The Anthropology of Experience*. The University of Illinois Press

Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications

Tyldesley, M. (2013). Postmodernity, Aesthetics, and Tribalism: An Interview with

Michel Maffesoli. *Theory, Culture & Society*, 30(3), (s. 108–113). <https://doi.org/10.1177/0263276413476100>

Van Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press

Weber, M. (1958) *The Rational And Social Foundations of Music*. Southern Illinois University Press

EK 1 GÖRÜŞMECİ PROFİLİ

- Hünkâr: Yirmi yıldan uzun süredir EDM sahnesinde, erkek, müzisyen, müzik direktörü, DJ.
- Simba/Barış (Simba Roots Soundsystem): Yirmi yıldan uzun süredir EDM sahnesinde, erkek, elektronik mühendisi, selekta.
- Selekta Beril (Simba Roots Soundsystem): Yirmi yıldan uzun süredir EDM sahnesinde, kadın, selekta.
- Selekta Üzeyir (Simba Roots Soundsystem): Yirmi yıldan uzun süredir EDM sahnesinde, erkek, selekta.
- Glvre (Nil): Altı yıldır EDM sahnesinde, kadın, DJ.
- Emre Özalp: Yirmi yıldan bu yana EDM sahnesinde, erkek, DJ.
- Gizem: On yıldır EDM sahnesinde, kadın, müzisyen, DJ.
- Seretan: Onbeş yıldan bu yana EDM sahnesinde, erkek, MİAM ses mühendisliği mezunu, ses kolaj sanatçısı ve DJ.
- Kulakkurdu: Yirmi beş yıldan uzun süredir EDM sahnesinde, kadın, DJ.
- Hybrid K.: Yirmi yıldan bu yana EDM sahnesinde, erkek, grafik sanatçısı, müzisyen, DJ.
- Birce: Beş yıldır EDM katılımcısı, kadın, sosyal medya danışmanı, 15-16 yaşlarından bu yana EDM sahnesi katılımcısı.
- Erdem: Yirmi yıldan bu yana EDM katılımcısı, erkek, vergi danışmanı, EDM sahnesi katılımcısı.
- Eser: Yirmi yıldan bu yana EDM katılımcısı, erkek, sinema-TV doktora öğrencisi, belgeselci, EDM sahnesi katılımcısı.
- Derin: Yaklaşık on yıldır EDM katılımcısı, erkek, kuir, medya ve iletişim yüksek lisans öğrencisi ve sosyal medya uzmanı.
- Selekta Firuzağa: Yirmi beş yıldan bu yana EDM sahnesi profesyoneli, erkek, web tasarımcısı, Komadub müzik grubu üyesi, selekta.
- Sercan: Yaklaşık on beş yıldır EDM katılımcısı, erkek, belgesel sinemacı.
- Seray: Kadın, model ajansında yönetici ve müzik danışmanı, yarı zamanlı DJ.
- Onur: Yirmi yıldan uzun süredir EDM katılımcısı, erkek, fotoğrafçı.
- Ayşegül: Yirmi beş yıldır EDM katılımcısı, yarı zamanlı DJ, müşteri ilişkileri direktörü.
- Yasemin: On yedi yıldır EDM katılımcısı, kadın, dijital pazarlama uzmanı.
- Berk: Yirmi yıldır EDM katılımcısı, erkek, yarı zamanlı DJ, işletmeci.
- Pelin: Birkaç yıldır EDM katılımcısı, kadın, sosyal medya içerik uzmanı.

EK 2 GÖRÜŞME SORULARI

- Kaç yaşındasınız ve mesleğiniz nedir?
- Nerede yaşıyorsunuz?
- Müzikle olan ilişkinizi nasıl tanımlarsınız? Profesyonel, dinleyici?
- Müziğin yapısal özelliklerinden, gramerinden anlar mısınız?
- Dinlediğiniz müziği neye göre seçersiniz?
- Müziği hangi cihazlarla ve hangi koşullarda dinlersiniz?
- Hangi müzik türlerini dinlersiniz?
- Elektronik müzik sizce popülerleşt mi? Eğer öyleyse bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?
- Elektronik müziği diğer müzik türleri ile nasıl kıyaslırsınız?
- İlk kez bir kulübe gittiğinizde kaç yaşındaydınız ve atmosferle ilgili neler kalmış aklınızda?
- Düzenli olarak gittiğiniz bir EDM mekânı var mı?
- EDM kulüplerine ve festivallerine ne sıklıkla gidersiniz?
- Müzik mekânlarına ve etkinliklere tek başınıza mı, arkadaşlarınızla mı gidersiniz?
- Sosyal medyada takip ettiğiniz müzisyenler ya da müzik toplulukları/ kolektifleri var mı?
- Müzikle ilgili forumlara veya sosyal medya gruplarına üye misiniz?
- Kulüp ve barlarda tanıştığınız insanlarla sonradan görüştüğünüz olur mu?
- Dansı nasıl tarif edersiniz?
- Kulüpte tek başınıza dans eder misiniz?
- Kulüp kültürü dediğimde sizce bu ne anlama gelir?
- Müzik seçiminizin görünümünüze yansıdığını düşünüyor musunuz?
- Müzikle ilişkilendirdiğiniz hangi nesnelere sahipsiniz?

ÖZGEÇMİŞ



TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : ZEHRA DERYA KOÇ
Tez Başlığı : ELEKTRONİK MÜZİK ARACILIĞIYLA KİMLİK VE
TOPLULUK OLUŞUMU VE MEKÂNIN (YENİDEN)
ÜRETİMİ: İSTANBUL EDM SAHNESİNİN AKTÖRLERİ VE
PRATİKLERİ
Savunma Tarihi : 07 / 04 / 2025
Danışman : DOÇ. DR. CEMİL YILDIZCAN

JÜRİ ÜYELERİ:

Unvan, Ad-SOYADI

İmza

Doç. Dr. Cemil YILDIZCAN

Doç. Dr. İpek Azime ÇELİK RAPPAS

Dr. Öğr. Üyesi Barış KARA

Prof. Dr. Ulun AKTURAN
Enstitü Müdürü