

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**RİTÜEL VE LİMİNALİTE BAĞLAMINDA
İZMİR'DE ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ**

Hazırlayan
Mahir COŞKUN

Danışman
Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin

İZMİR/2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Ritüel Ve Liminalite bağlamında İzmir’de Elektronik Dans Müziği” adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28/06/2019

Mahir COŞKUN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mahir Coşkun'un "Ritüel Ve Liminalite bağlamında İzmir'de Elektronik Dans Müziği" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat "da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

1980'li yılların ortasından itibaren yavaş yavaş ana-akımlaşan bir kültüre dönüşen EDM, Rave olarak adlandırılan gençlik fenomenin ortaya çıkışıyla birlikte çeşitli disiplinlerin ilgi gösterdiği bir alana dönüştü. İngiltere Acid House ve Rave fenomenin ortaya çıkmasıyla birlikte de Punk'tan bu yana gençlik kültürüyle ilişkili bir biçimde ortaya çıkan son müzikal pratik oldu. EDM'nin bir yeraltı pratiğinden ana-akımın en gözde müzik kültürüne dönüşmesi antropolojiden sosyolojiye, teolojiden müzik bilimlerine kadar farklı disiplinleri kapsayan akademik ilginin ortaya çıkmasına neden oldu.

Bu çalışma da içinde bulunduğum disiplinin teknik ve yöntemlerine dayanarak alan çalışmasında elde edilmiş verilerin teorik irdelemeye tabi tutulmasıyla İzmir sahnesini inceliyorum. İlk bölüm EDM'nin tarihsel serüvenine odaklanmaktadır. İkinci bölümde ise, çalışmanın çatısını oluşturan ritüel kavramının bugün kazandığı çok-anlamlı ve kaygan yapısını tanımladıktan sonra, EDM özelinde ritüelleştirilmiş süreçleri çözümlemek için Van Gennep ve Victor Turner tarafından geliştirilen geçiş ayinleri, liminalite, komünitas gibi özel ritüel kavramlarıyla birlikte müzik, dans, trans gibi ritüelin edimsel ve sembolik bileşenlerini tanımlıyorum. Daha sonraki başlık altında, ritüelleştirilmiş etkinliklerin mekânlarına odaklanarak İzmir'in kendine özgü kimliklendirilebilir yapısının analizi için scene kavramını kullanıyorum. Son bölümde ise; çalışmanın örnek olayını oluşturan İzmir EDM sahnesinde ortaya çıkan süreçleri teorik çerçevesi çizilmiş alan verileri ile eşleştirerek aktarıyorum.

Anahtar Kelimeler: EDM, liminalite, ritüel, komünitas, scene

ABSTRACT

Electronic Dance Music, which has gradually become a mainstream culture since the mid 80s, transformed into a field which diverse disciplines have developed interest in. Along with the emergence of England Acid House and Rave phenomenon, it has also become the latest musical practice regarding the youth since Punk. From the underground practice to the most prominent mainstream music culture, the transition of Electronic Dance Music has given rise to an academic interest that includes a wide range of discipline such as from anthropology to sociology, theology to musicology.

This study analyzes İzmir scene on the basis of data collected in the field study by being subject to theoretical I analysis based on the technique a methods of the discipline I have been following. The first part focuses on the historical adventure of Electronic Dance Music. An the second part, by defining the recent polysemic and variable structure of ritual concept, which also constitutes the climax (roof) of this study, I also emphasize rites of passage elaborated by Van Gennep and Victor Turner to analyze ritual concepts as operant and symbolic components of the ritual like music, dance and Trance. Next topic, highlights spaces where ritualized activities are held by using the scene concept to analyze the structure of İzmir, which is peculiar to its unique identity. In the conclusion part, I depict a case study which reveals the phases that have occurred on the stage of Electronic Dance Music, being matched with theoretical field data.

Keywords: EDM, liminalite, ritual, communitas, scene

ÖNSÖZ

Yüksek lisans için tez konusu seçtiğimiz dönemde, 20.yüzyılda Batı müziğinde ortaya çıkan Somut Müzik Minimalizm türlerine ilgimden dolayı, Ambient, IDM gibi Elektronik Dans Müziği'nin kapsayıcı şemsiyesi altında yer alan türler hakkında bir tez hazırlama niyetindeyim. Konunun benim için cezbedici tarafı, estetik ideallerimi yansıtan müzik türleri hakkında çalışma duygusuydu. İlerleyen dönemlerde konu bir bütün olarak Elektronik Dans Müziğine evrilince, gündelik hayatta dinlediğim türler üzerine çalışmanın verdiği motivasyon duygusunun yerini, dans müziğinin görsel işitsel alana dayalı zengin çalışma alanının cezbediciliği aldı. Alan çalışması ve literatür taraması ilerledikçe, Chicago House, Detroit Techno, Acid House, Trip Hop gibi türlerin içinde Siyah bilince dayalı groove duygusunun, Jazz'dan Techno'ya kadar yayılışını keşfetmek büyük bir müzikal tecrübe olduğu gibi, her türün altında yatan toplumsal örüntüleri görmekte benim için çok eğiticiydi

Kişisel nedenlerden dolayı bir yüksek lisans tezi için uzun bir süreyi kullanmış olmama rağmen, ilk önce her zaman yanımda olan aileme, katkılarından dolayı danışmanım Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e, tez düzeltmelerine yardımlarından, önerilerinden dolayı Yavuz Cingöz'e ve alan çalışması boyunca benimle görüşme yapmayı kabul eden İzmirli DJ'ler organizatörler ve EDM müdavimlerine teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM: ELEKTRONİK MÜZİK TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

1.1. EDM'nin Amerika'daki Kökenleri	4
1.1.1. Disko.....	4
1.1.2. Chicago House.....	8
1.1.2.1. Chicago House'un Müziksel Özellikleri.....	12
1.1.3. Detroit Techno.....	13
1.1.3.1. Detroit Techno'nun Müziksel Özellikleri.....	26
1.2. Atlantik'in Diğer Kıyısı	27
1.2.1. Acid House.....	27
1.2.2. Rave Kültürünün Doğuşu ve Summer of Love	34
1.2.3. Ecstasy.....	42
1.3. Türsel Parçalanma	44
1.3.1. Hardcore	44
1.3.2. Jungle	50
1.3.3. Ambient / Chill Out.....	55
1.3.4. Triphop / Bristol Sound.....	60
1.4. DJ'in Rolü ve Anlamı	66
1.4.1. EDM DJ'liği.....	69

II. BÖLÜM: EDM'DE RİTÜEL, LİMİNAL SÜREÇLER VE *SCENE* KAVRAMI

2.1. Ritüelin Tanımlanması	75
2.1.1. EDM ve Ritüel Çalışmalarına Kısa Bir Bakış	81
2.2. Geçiş Ayinlerinin Özellikleri	84
2.3. Liminalite (Eşiklik) Tanımı	85
2.3.1. EDM'de Geçiş Törenleri ve Liminal Süreçler	93
2.4. Komünite, Yapı, Anti-Yapı ve Rave	104
2.5. Ritüelin Edimsel ve Sembolik Bileşenleri	110
2.5.1. Ritüel Bağlamında Müzik	111
2.5.2. Tören Lideri olarak DJ	114
2.5.3. Görsel Bileşenler	116
2.5.4. Dans	118
2.5.5. Bir Katalizör Olarak Ecstasy Deneyimi	125
2.5.6. Değişen Bilinç Durumları ve Trans	129
2.5.6.1. EDM ve Trans	135
2.6. Bir Analiz Birimi Olarak <i>Scene</i>	139

III. BÖLÜM: İZMİR EDM *SCENE*

3.1. Günümüzde İzmir <i>Scene</i> ve Yapısal Bileşenleri	149
3.1.1. Yerel <i>Scene</i> 'in Yerel-Ötesi <i>Scene</i> ile Bağlantılarını Sağlayan Unsurlar ve İzmir <i>Scene</i> Üzerindeki Etkileri	153
3.1.2 İzmir Sanal <i>Scene</i>	158
3.1.3. Yerel Sound	162
3.1.4. DJ'lik Performansının Özellikleri	166
3.2. İzmir'de EDM Bağlamında Ritüelin Görünümü	171
3.2.1. Pre Liminal Evre: Stil/Tarz Kodlaması ve Parti Öncesi Hazırlıklar	175
3.2.2. Liminal Evre: Fiili Eşikler olarak Kapı Kuralları ve Toplumsal Yapıdan Koparak EDM Sahnesine Bağlanma	177
3.2.3. Post Liminal Evre: Önceki Toplumsallıkla Tekrar Birleşme	182

3.3. Liminal Evrenin Edimsel ve Sembolik Bileşenleri.....	183
3.3.1.İzmir’de Ritüel Bağlamında EDM	184
3.3.2. Tören Lideri Olarak DJ'in Rolü.....	187
3.3.3. İzmir EDM Etkinliklerinde Dans	190
3.3.4. İzmir EDM Scene Özelinde Bir Katalizör Olarak Ecstasy Deneyimi.....	195
3.3.5. Görsel Bileşenler	198
3.3.6. Trans Durumlarının İzmir EDM Scene İçindeki Yansımaları...	200
SONUÇ.....	205
KAYNAKÇA	208
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Elektronik Dans Müziği House, Techno, Trip Hop, Psy Trance, Hardcore, Jungle, Ambient gibi birbirinden farklı birçok müzik türünü kapsadığı gibi, bu müzikal formların taşıyıcısı olan altkültürel toplulukların farklı kültürel pratiklerini yansıtan kapsayıcı bir şemsiye terimdir. Genellikle gazeteciler, bilim insanları ve tür müdavimleri tarafından *EDM* olarak kısaltılır.

Konu üzerine çalışan bilim insanları ve müzik yazarlarının ortak tutumunda görüleceği üzere, Chicago House ve Detroit Techno ile başlayan tarih içindeki yolculuğu, İngiltere’de ortaya çıkan Acid House türüyle ilişkilendirilen yasadışı bir uyuşturucu madde olan ecstasy (*MDMA*) kullanımının gündeme gelmesiyle başlayan ve ahlak paniği (*moral panic*) olarak adlandırılan süreçle birlikte ana-akım medyanın gündemine oturdu. Uyuşturucuyla bağlantılı ölüm haberleri, sabaha kadar devam etkinliklerin yarattığı kaygı ve rahatsızlıkla birlikte, iptal edilen kulüp lisanları, etkinliklerin şehir dışı açık alanlara veya terk edilmiş binalara taşınmasıyla birlikte, EDM müdavimleri ve devlet yetkilileri arasındaki farklı bir sürecin başlamasına neden oldu. Polis baskınından kaçınmayı amaçlayan partilerin gizlik ve geçicilik üzerine kurulması ve hali hazırda medya gündeminde olan EDM, gençlerin kitlesel bir şekilde partilere katılmasına yol açarak, *Rave* olarak adlandırılan EDM’ne özgü yeni bir festival kültürünün doğmasına vesile oldu. İkinci *Summer of Love* benzetmesiyle hippie otarsisinesin üzerine kurulan kültürün ilk dönemleri, *Punk*’tan sonra çıkan en büyük gençlik fenomeni olarak görüldü. Ana-akım medyanın gündemine gelerek kitleselleşen Rave, çeşitli bilim dalları üzerine çalışma yapan bilim insanlarının da dikkatini çekti. İlk incelemeler, İngiltere’de güçlü olan Kültürel Çalışmalar geleneği etkisiyle altkültür kavramı ile “direniş” biçiminde ele alınırken, Rave’in hedonizm üzerine kurulu yapısıyla birlikte görünürde a-politik yapısı kısa bir süre sonra Rave’i postmodern kültürün başat özelliklerini yansıtan parçalanmış kimliğin bir “kaçış”ı ve “kayboluş”una bıraktı.

Birmingham Üniversitesi’nde kurulan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkez’ine dayalı altkültürel grupların yaşam örüntülerini bir toplumsa direniş ya da hakim toplumsal hiyerarşilere bir başkaldırı olarak ele alması, Andy Bennett gibi araştırmacılar tarafından eleştiriye tabi tutuldu. Özellikle işçi sınıfının tahayyül edilen

direnış biçimlerinin postmodern olarak adlandırılabilcek toplum yapılarındaki altkültürel deneyimleri açıklamakta yetersiz olduğu öne sürüldü. Günümüzde altkültürel aktiviteler genellikle direniş örüntüleri yerine kimliğin inşası ve ifade biçimi olarak kabul edilmektedir. Andy Bennett gibi araştırmacılar (2013) bugün altkültürel davranış kodlarını moda, eğlence, müzik gibi birçok seçimi içeren tüketici faaliyetleri olarak görmektedir. Sarah Thornton (2001) EDM kulüplerini incelediği çalışmasında “altkültürel sermaye” olarak kavramlaştırdığı bu durum, farklı seğmenlerineyle birlikte son dönemlerde yapılmış EDM çalışmalarının merkezinde yer alır. Bu bağlamda Rave, postmodern dünyanın çok parçalı kimlik yapısında bireylerin Punk gibi gündelik hayatın her alanına işleyen sembolik kodlarla bir yaşam tarzından daha çok, postmodern dünyanın çok parçalı kimlik yapısında, müzik, stil/tarz ve eğlence hedonizmi ile hafta sonu bağlandıkları ikinci şenlikli dünyayı temsil eder. Rave’in gündelik hayattaki yapısal ilişkilerden kopmadan kolektif coşkuya dayalı geçici zaman ve uzamı, yakın zamanlı çalışmaların ana konusudur. Kimliksel, zamansal ve mekânsal geçiciliğe dayanan bu ikinci hayat, EDM çalışmalarında Bahtin’in *karnaval* Turner’ın *liminalite*, Hakim Bey’in *geçici otonom bölge* gibi kavramlarıyla sıklıkla ilişkilendirilerek incelemeye tabi tutuldu.

EDM sadece müdavimlerinin kültürel pratiklerine dayanarak postmodern dünyanın görüntülerini yansıtan bir kültürel edim olarak görülmedi. Müziğin üretiminde ve performansında kullanılan teknik ve yöntemler de post modern dünyanın kültürel özelliklerini barındıran ürünler olarak görüldü. DJ’in daha önceden kaydedilmiş müziklerin seçkisine dayanan (*set*) performansı ve üretim aşamasında sample gibi alıntılama dayalı yapısı Fredric Jameson’ın *pastiş* kavramıyla ilişkili bir biçimde postmodernitenin kültürel ürünleri çerçevesinde değerlendirildi. Fakat Gerard’ın ifade ettiği gibi (2004), EDM, genellikle EDM müzisyenleri, kayıt firmaları, program yapımcıları gibi birçok ayrı kurumsallaşmış yapısıyla birlikte EDM’ne yönelik üretilir.

Bu çalışmanın amacı, İzmir’de giderek büyüyen ve gelişen EDM sahnesini çekici kılan unsurları ve küresel baskın scene’lerden yayılan enformasyon akışıyla uyumluluğunu incelemektir. Bu bağlamda alan çalışmasından elde edilen verilerin teorik analize tabi tutulmasıyla çalışmanın ritüel ve *liminalite* bağlamında ele alınmasına karar verildi. Ritüel, yukarıda aktardığım bakış açılarıyla paralel bir şekilde, EDM’nin

hedonizm üzerine kurulu geçici doğasını çözümlemek için yakın dönemli çalışmaların en çok başvurulan kavramı haline dönüştü. Özellikle sanayi toplumları öncesi ritüelleri bilinçli bir şekilde canlandırmayı hedefleyen ve hali hazırda Yeni Çağ (*New Age*) gibi post-dinsel pratiklerle iç içe geçmiş Psy-Trance gibi türlerin post-dinsel boyutlarını yansıtmak için Graham St. John gibi araştırmacıların öncülüğünde analitik yardımcı kavramlar olarak kullanıldı. Fakat St. John ve Anthony D'Andrea gibi isimler, kapsayıcı bir terim olan Rave başlığı altında, EDM pratiklerini, modernitenin etik, politik, ekonomik sisteminden kaçınmayı sağlayan manevi değerler yüklü kültürel edimler olarak yansıtırken, Robin Sylvan gibi isimler de Rave'i post-dinsel pratikleri anlamının aracı olarak görülebileceğini ifade ederler. Bu yaklaşım, dinsel duyarlılıkları taşıyan Psy Trance gibi türler için ne kadar uygun olsa da, kent odaklı kulüp kültürünün temelini oluşturan House, Techno gibi kültürlerin analizi için uygun olmadığını düşünüyorum. Bu doğrultuda, İlk bölümde başlıca EDM türlerini ve önemli uğraklarının tarihini kısaca aktardıktan sonra, ikinci bölümde çalışmanın çatısını oluşturan ritüel kavramını tanımlayarak EDM içinde ritüel çalışmalarına kısa bir bakış sunuyorum. Daha sonra Van Gennep tarafından ergilenme, evlilik gibi bireylerin toplumlarda bir statüden diğerine geçişi tanımlamak için kullandığı ve Turner tarafından genişletilen geçiş ayinleri kavramını tanımladıktan sonra, *komünitas* ve liminalite gibi kavramları, EDM'nin görsel işitsel deneyimine dayalı zaman ve uzamanı çözümlemek için kullanıyorum. EDM etkinliklerinin öncesi ve sonrasını kapsayacak bir şekilde ele alınan liminal evrelerin son aşamasını kapsayan liminal aşamanın detaylı analizi için, müzik, dans, görsel bileşenler ve trans gibi sembolik ve edimsel pratikleri ritüel bağlamında inceliyorum. Daha sonra, bölümde bir üst mekân olarak görebileceğimiz kentlerin, yerel-ötesi EDM sahneleriyle bağlantılarını ve kent içinde endüstriyel ve endüstriyel olmayan pratiklerin analizi için *scene* kavramını tanımlayıp, İzmir EDM scene'nin kendi ayrıcalık karakterini incelemek için kullanıyorum.

Üçüncü bölümde ise, scene içinde yer alan DJ'ler organizatörler ve deneyimin asıl öznelere olan EDM müdavimleriyle yapılmış görüşmelere dayanan alan çalışmasından elde edilen verilerle birlikte, ikinci ve üçüncü bölümde tanımlanmış kavramların örnek olay üzerinden ilişkilendirilmesinden çıkan sonucun aktarımına dayanıyor. İzmir'de deneyimin öznelere ilişkin görüşmelerinden elde edilen verilerle

şekillen son bölüm, İzmir EDM scene'inin küresel EDM scene'i ile benzerlik ve farklılara dayalı yapısını ortaya çıkarmayı hedefliyor.



I. BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

1.1. EDM'nin Amerika'daki Kökenleri

EDM, bugün genel bir uzlaşa ile *Disko* sonrası Amerika'da ortaya çıkan *Chicago House* ve *Detroit Techno* gibi türlerin yayılması ve türsel parçalanmaya uğramasıyla oluşan bir popüler müzik formuna atıfta bulunur. Kendi etimolojisinin göndermede bulunduğu üzere, daha önce kayıt stüdyolarının mülkiyetinde olan çeşitli elektronik ekipmanlarının ulaşılabilir seviyeye inmesiyle birlikte müziğin üretim yöntemlerine de tanımlar. Bugün muazzam çeşitlilikte alttürleri kapsayacak bir biçimde kapsayıcı bir tür adı olan EDM'nin köken arayışlarındaki en yakın uğrak olarak görülen *Disko* ile tanımlamaya başlıyorum. *Disko* görüleceği üzere; bir EDM formu olmasa da belirli teknik ve yöntemlerin billurlaştığı bir müzik türü olarak bütün EDM formu üzerinde etkileri olmasına rağmen, özellikle *Chicago House* *Disko*'nun elektronik versiyonu olarak görülür. *Chicago House* ve *Detroit Techno*'da Amerika'da ortaya çıkmış ilk EDM türleridir. Dolayısıyla bu bölümde, EDM'nin kendine özgü tarihini Amerika'da ortaya çıkan türlerden başlayıp, Atlantik'in diğer kıyısında yaşanan gelişmeler ile birlikte bir fenomene dönüşmesini anlatıyorum.

1.1.1. *Disko*

Amerika Birleşik Devletlerinde ortaya çıkarak billurlaşan ilk EDM türleri olarak görülen *Chicago House* ve *Detroit Techno* türlerinin üzerindeki etkisinden dolayı *Disko*, tarihsel köken arayışlarındaki en önemli uğrak olarak gözükmüyor. Kembrew Mcleod'a göre *Disko*, modern EDM'nin kaba bir tarihini hazırlamaya başlamak için en uygun yerdir (2001: 62). Bu bağlamda EDM'yi anlamak için *Disko*'nun tarihini kısaca ele almak faydalı olacaktır.

Disko 1970'lerin dans müziği kategorisidir, performans ve tüketiminin ana mekân olarak Diskotek (*Diskotheque*) kelimesinden türetilmiştir (Bergey, 2005: 41). Lori Ortiz, Diskotek kelimesinin Fransızca'da “disc ve bibliothe`que” kelimelerinin birleşerek yeni bir anlam kazanmasından ortaya çıktığına işaret eder (2011: 2). *Disko*'nun bir kulüp kültürü olarak Fransa'daki köklerine rağmen, Ortiz'in aktardığına göre Amerika'ya gelmesi on yıl sürdü (2011: 2). Ardından 1970'li yıllarda Amerika

Birleşik Devletleri'nde Beyaz Rock müziğine yabancılaşmış Siyahi ve eşcinsel kültürleri içerisinde yerleştikten sonra kült bir fenomen oldu (McLeod, 2001: 62). Bu gelişmelerin kilit mekânı New York'un *Hell's Kitchen* bölgesinde açılan *Salvation* eşcinsel dans kulübüdür (Wilson, 2006: 41).

Salvation kulübünün bir kültürel kaçış olduğunu aktaran Wilson, bir yıl önce *Greenwich Village* barda meydana gelen ünlü *Stonewall Ayaklanması*'nın önemini vurgulayarak, sivil polisler tarafından rutin olarak rahatsızlık vermek amacıyla yapılan baskınlara müşterilerin karşılık vermesiyle birlikte, bu olayın eşcinsel özgürlük, güç ve gurur hareketinin sembolik başlangıcı olarak görülebileceğini vurgular (Aktaran Wilson, 2006: 42). 1970'li yılların ortalarında, aralıksız olarak devamlı dans müziği çalan kulüpler Amerika Birleşik Devletlerinde giderek daha çok yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, New York ve San Francisco gibi kentlerde eşcinsel toplulukların daha görünür hale gelmişti (Starr, Waterman, 2006: 223). New York'ta gelişerek ülke geneline yayılmaya başlayan Disko sahnesi, eşcinsel erkekler ve dans aracılığıyla, cinselliğini kutlayarak, eşcinsel özgürlük ideolojisini dışa vurmanın bir yolu oldu (Mankowski, 2010: 52, 53).

Cinsellik ve erkek formun nesneleşmenin görünebilen kutlaması, heteroseksüel toplumun sürekli homofobi muhalefetine karşı özellikle özgürleşme döneminde, eşcinsel kültürün önemli bir bölümünü dans etmesine yardım etti ve özgürlük hissi sağlayan bu danslar kamusal kutlamayla birlikte eşcinsel topluluğuna yeni aktivistleri çekerek siyaseti daha eğlenceli hale getirdi (Mankowski, 2010: 50, 51). Lori Ortiz, bir grup içindeki birlik ruhunun (*esprit de corps*) başarılı bir Disko'nun en önemli bileşeni olduğunu vurgularken, birlik duygusunun dans yoluyla elde edildiğine işaret eder (2012: 1). Dans ve Amerikan popüler müziği arasındaki ilişki kuşkusuz Disko'ya özgü değildir. Dans, *Charleston*, *Vogue* ya da *Twist*'te kadar popüler müziğin hem geçici hem de uzun ömürlü hareketlerinin bir parçası olmuştur (Collins, Schedel, Wilson: 2013). Fakat Mankowski'nin belirttiği gibi, 1950'li ve 1960'li yıllarda parayla çalışan otomatik pikaplar *jukeboxes* ve deneyimsiz DJ'ler aracılığıyla lise spor salonları gibi ticari olmayan mekânlarda ya da Disko'larda çalınan Top 40 listesindeki *Rock'n'Roll* parçaları, 1970'li yıllarda *Rock* müziğinin yaşadığı estetik değişimlerin sonucu olarak dans eden azınlıkları Disko'ya yönelmesine sebep olmuştur (2010: 48-50). Bu bağlamda

ele alındığında, 1970'li yıllarda Disko'nun yükselişi sosyal dans yeni bir dinamizm getirmiştir.

Disko kültürü içinde dansın merkezi rolü, müziksel bir tür olarak da Disko'nun şekillenmesinde önemli bir rol üstlendi. Disko müziğinin kökleri genellikle *Soul*, *Funk*, *R&B*, türlerle ilişkilendirilir (Mankowski, 2010, Starr, Waterman, 2006). İki *turntable* ile özellikle *Soul Funk* ve *Latin* kayıtlarından oluşan bir repertuar kullanarak 1970 yıllarda DJ'ler *Francis Grasso* örneğini izleyerek gece kulüpleri ve dans partilerinde ve *Loft* isimli Disko'da müziğin kesintisiz akışını oluşturmaya başladı (Barry Bergey vd., 2005: 42). *Beat mixing* ve *slip-cueing* gibi Grasso teknikleri müzikal deneyimleri oluşturmaya yardımcı oldu (Aktaran Mankowski, 2010: 60).

Daha sonra *blending* olarak adlandırılan Grasso'nun icadı, kesintisiz dans için önceden kaydedilmiş müziği sorunsuz bir şekilde *mix*'lenmesi adına bir standart haline geldi (Barry Bergey vd., 2005: 42). Fakat erken dönem Disko müziğinin karakteristik özelliklerinin ana akım (mainstream) olmadan önceki durumdan daha farklı olduğunu belirtmek gerek. Çünkü Mcleod (2001) Starr ve Waterman, (2006) kendi çalışmalarında bir müziksel tür olarak Disko'yu tanımlarken, synthesizer ve davul makinesi (*drum machine*) gibi çalgıları Disko'nun bütün dönemlerini kapsayan tınsal unsurları gibi aktarır. Fakat 1968-69 yıllarında, DJ Francis Grasso'nun yukarıda aktardığımız teknik yeniliklere rağmen bu dönemde Disko müziği henüz elektronik dokulu değildir. (Collins, Schedel, Wilson: 2013). Erken Disko müziğinin temel unsurları, stüdyoda geliştirilmiş 'seksi' kadın sesi ve büyük ölçüde Funk müzikten ödünç alınmış bir hipnotik atıma (*pulse*) bağlı ritimdir (Starr, Waterman, 2006: 224).

Mankowski, Disko dansının ortaya çıkışında *Soul*, *Funk* ve *R&B*, gibi türler ile ilişkili olmasına rağmen (Latin ritimleri ya da davulları eşliğinde), Disko'nun popülerleşmesi ile birlikte, daha önceki Siyahi sound'unun öngörülemeyen senkoplu ritimleri yerine plak şirketleri ve dans pistine yönelik 4/4 ritimsel yapıya büründüğünü ve funky sound'unun yumuşatıldığını aktarır (Mankowski, 2010: 59). Disko müziğinde elektronik dokular genellikle Avrupalı prodüktörler ile ilişkilendirilir. Barry Bergey, ilk önce, yüksek tempolu Funk, *Rhythm and Blues* ve *Soul* tabanlı (örneğin *MFSB Love Is the Message* [1974]) ve Latin repertuarı ağırlıklı olan Disko (örneğin, *Barabas Checkmate* (1975) artan bir şekilde Avrupalı prodüktörlerin *synthesizer* ve davul

makinesi gibi elektronik enstrümanları (örnek olarak *Donna Summer I Feel Love* (1977) kullanmaya başladığını belirtir. (Barry Bergey vd., 2005: 41).

Avrupalı prodüktörlerin synthesizer gibi elektronik enstrümanları kullanması, Atlantik'in öteki kıyısında Avrupa'nın yerel sahnelerine özgü *Euro-Disko* alttürünün şekillenmesine yol açtı. Sicko'ya göre, Euro-Disko, birçok Avrupa ülkesinin kendi yerel pop sahnelerini yeniden inşa etmesiyle 1977-1983 yılları arasında geç Disko döneminde ortaya çıktı. (2010: 23). Yukarıda aktardığımız, Donna Summer I Feel Love şarkısının yanı sıra, *Pete Bellotte*'nin Donna Summer için yaptığı prodüksiyon çalışmaları, *analog synthesizers*'lı Münih soundu enternasyonal bir özellik kazandırdı. (Collins, Schedel, Wilson: 2013).

Dan Sicko, bu dönemde en üretken ülkelerden birinin İtalya olduğunu ve Amerika Birleşik Devletlerinde yer altı dans müziği üzerinde büyük bir etki yarattığını dile getirirken, İtalyan Disko prodüktörü *Giorgio Moroder*'ın yeni elektronik formlar için geleneksel enstrümantasyonu reddettiğini vurgulayarak piyasaya ilk sürüldüğünde 10.000 \$ değerinde olan *Moog synthesizer* a sahip olan ilk insanlardan biri olduğuna işaret eder (2010: 23). Afro Amerikan müziği, Latin ve eşcinsel bileşenlerini ile birlikte geleneksel Rock'n'Roll değerlerinden uzak durmak için synthesizer kullanımından kaçınmıştır (2010: 24).

1970'li yılların başları ile ortaları arasında, Amerika Birleşik Devletlerinde ve Avrupa genelinde, Disko, radyo ve televizyona maruz kalmanın yardımı ile on yılın en popüler seslerinden birisi haline geldi (Bergey, 2005: 43). Fakat Disko'nun ana akım statüsüne geçişi 1977 filmi *Saturday Night Fever* piyasaya sunulması ile tamamlandı (Wilson, 2006: 43). Yönetmenliğini *John Badham*'ın yaptığı ve başrolünde *John Travolta*'nın oynadığı filmin yarattığı etki, Barry Bergey göre, 1930 Jazz ve 1950'lerdeki Rock'n'Roll ile ilişkili dans modası ile kıyaslanabilir derecedeydi (Barry Bergey, 2005: 43). *Bee Gees*'in seslendirdiği *Stayin Alive* ve *Night Fever* gibi film müzikleri 1970'li yılların en popüler şarkıları arasında yer alırken (Starr, Waterman, 2006: 224), filmin soundtrack'ları, *Michael Jackson*'ın *Thriller* albümü tahtan indiresiye kadar en çok satanlar listesinin başında yer aldı (Gilbert, Pearson, 1999: 9).

Filmin çok geniş kapsamlı sonuçları oldu. Colin'in öne sürdüğü gibi bu karikatürize edilmiş dans sahnesi, daha önce onun derinliği (başka bir ifade ile sembolik-dirençli anlamı) ve kompleksliği (örneğin, eşcinsel, Siyahi ve Porto Rikolu bağlamı) tarafından tanımlanan anlamını düzleştirdi (Aktaran Wilson, 2006: 43).

Disko'nun ticari başarısı ve ana akım haline gelmesi Rock izlerkitlesi arasında bir öfkenin büyümesine yol açtı. Andy Bennett'ın işaret ettiği gibi, Disko genellikle 1970'li yılların *Hard Rock*, *Progressive Rock* ve son dönemde *Punk* gibi daha 'ciddi' müziklerin antitezi olarak kabul edilerek bu türlerin hayranları tarafından efemine melodiler, basmakalıp sözler ticari üretim etiği ile nitelendirildi (2005: 118). Starr ve Waterman, Rock hayranları tarafından Disko'nun reddinin 1979 yılında Chicago'da bir beyzbol oyununda çıkan ayaklanmada sırasında yüzlerce Disko kaydının havaya atılması ile zirveye ulaştığını ve bu durumun kökten dinci rahiplerin 1960 yılında Beatles kayıtlarını yakmasını anımsattığını ifade ederler (2006: 226).

1.1.2. Chicago House

Tarihsel olarak House, doğrudan doğruya Disko'nun soyundan gelerek geç 70'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nin kulüplerinde ortaya çıkmıştır (Hawkins, 2003: 82). House müzik genellikle Disko'nun elektronik versiyonu olarak görülür (Bergey, 2005: 44). Rick Snoman'a göre; bazı House tutkunlarının bunu itiraf etmeyi reddetmesine rağmen, House müziğinin gelişimi Disko'ya çok şey borçludur ve bugün bile Disko House müziğinin bazı temel unsurlarını oluşturur (2009: 231). Daha önce yukarıda aktardığımız gibi, Disko'nun EDM'nin köken arayışlarındaki en önemli uğrak olarak ele alınmasına ve dolayısıyla, kendisinden sonra ortaya çıkan bütün EDM türleri bir şekilde Disko mirasını taşımasına rağmen, Chicago House türünün hem izler kitle hem de müzikal anlamda Disko mirasına en yakın tür olduğunu söylenebiliriz. Kembrew Mcleod'ın belirttiği gibi, Disko'nun 1980'li yıllar boyunca yaygın olarak 'ölü'olduğuna inanılıyordu, fakat Disko sadece Siyahi ve eşcinsel çekirdek kitlesi ile beraber yer altına gidip yeni bir isim almıştı (2001: 62). Fakat Chicago House sadece Disko'yu yeniden diriltmek ile kalmadı; sentetik ve elektronik dokular, mekânîk tekrar, 'ahlaksız' hiper seksüalite, 'yozlaşmış' uyuşturucu hedonizmi gibi Beyaz rockçıları ve Siyahi funkçıları gücendiren yönlerini yoğunlaştırdı (Reynolds, 2012).

House, 1980'li yılların erken döneminde ortaya çıktığında, Disko estetiği üzerine kendine özgü elektronik bakış açısını koyarak, kendilerini Amerikan toplumu tarafından dışlanmış olarak algılayan müşteri topluluğu için söylemsel (discursive) bir gece mekân verdi (Aktaran Rietveld, 2011: 6). Biçimsel olarak House, ana-akım pop kültürü tarafından modasının geçtiği düşünülerek göz ardı edilen İngiliz *Synth-Pop*, erken Disko, Moroder'ın Euro-Disko'nu bir araya getirdi (Reynolds, 2012). Bu bağlamda ele alındığında, *DJ Frankie Knuckles*'ın değişiyile House aslında Disko'nun yeniden canlandırılması değil, Disko intikamıdır (Aktaran Rietveld, 2011: 6).

House ismi, Disko ve kulüp müziğinde olduğu gibi yerden ziyade üslup özelliklerini ifade eder (Bergey, 2005: 44). Shuker'a göre, House müziğin başlangıçta New York'ta depolarda (*warehouse*) düzenlenen gece partilerinden ismini almış, ama DJ'lerin ayrıntılı ve uzun setleri ile birlikte Chicago'da daha belirgin hale geldiğini gelmiştir (Shuker, 2001: 141).

Reynolds (2012), House teriminin kökensel olarak Chicago'da bulunan *The Warehouse* isimli eşcinsel gece kulübünde duyulabilecek müzik türüne verilen isim olduğunu belirtirken, Wilson'da House teriminin warehouse olduğunu konusunda hem fikirdir (2006: 42). İster New York'ta Depolarda (*warehouse*) düzenlenen partilerden isterse de Chicago'da yer alan *The Warehouse* isimli gece kulübü kökenli olsun, House teriminin warehouse kavramı ile ilişkili olduğu açıktır. Kaldı ki, Reynolds, aslında bunun New York'tan Frankie Knuckles tarafından Chicago'ya ithal edilen bir DJ kültürü olduğunu öne sürer (2012).

Frankie Knuckles, *Larry Levan* ile birlikte DJ *Nicky Siano* tarafından New York'ta kurulan *The Gallery* isimli gece kulübünde Nick Siano'ya içkilerin içine *Lysergic acid diethylamide (LSD)* karıştırmasında yardım etti ve karşılığında bu yeni formun temelleri hakkında kayıtları mix'leme tekniklerini öğrendiler (Snoman, 2009: 232). Daha sonra Chicago'da *The Warehouse* kurmak isteyen girişimciler, Larry Levan'a teklif götürdüler, ama Levan New York'ta kalmayı tercih edince *The Warehouse*'da DJ'lik yapmak için Chicago'ya taşınan isim Frankie Knuckles oldu (Reynolds, 2012; Snoman, 2009: 232). Reynolds'ın aktardığına göre, Orta Batı Chicago'da yer alan *The Warehouse*, cumartesi günleri gece yarısından pazar öğle vaktine kadar dans eden

yaklaşık 2.000 kişilik genellikle Siyahi ve eşcinsel hedonistlerden oluşan kalabalığı ağırladı (Reynolds, 2012).

Snoman'ın aktardığı üzere, Knuckles, bu yeni gece kulübünün hiçbir müzik politikası olmadığı için, Nicky Siano tarafından öğretilen teknikleri denemekte özgür olmuştu (Snoman, 2009: 232). 1982'nin sonları 1983 başlarında The Warehouse'un sahipleri giriş ücretini iki katına çıkarıp gece kulübünün popülaritesi hızla düşmeye başlayınca, Frankie Knuckles *Powerhouse* olarak bilinen kendi kulübünü kurmaya karar verdi ve sadık takipçileri onunla beraber gitti. Ama The Warehouse'un sahipleri mekânın ismini *Music Box* olarak değiştirip *Ron Hardy* isimli yeni bir DJ'i işe alarak buna karşılık verdi (Snoman, 2009: 233). Wilson, iki farklı müzik tüketim topluluklarının ortaya çıkışının Chicago House müzik kültüründe önemli bir gelişme olduğunu belirtirken, Frankie Knuckles'ın daha temiz mix ve duygusal müzikle ilgilenen genellikle daha yaşlı (older) kalabalığı çektiğini, daha az 'sofistike', ham, enerjik müzikle ilgilenenler Ron Hardy'nin çaldığı Music Box gecelerine katıldığını dile getirir (Wilson, 2006: 44, 45). Eroin bağımlısı ve sert uyuşturucuların kullanıcısı Ron Hardy, *Philadelphia Soul*, Euro-Disko ile Dionysos'çu bir çılgınlık yaşatırken, *Power Plant*, müşterilerine derli toplu, parlak bir deneyim sundu (Aktaran Wilson, 2006: 45).

Reynolds'da, Hardy ve Knuckles arasındaki farkı açıklarken, Knuckles'ın daha ham bir stilde çaldığını, Hardy'nin ise, daha yoğun ve akıl karıştırıcı bir atmosfer yarattığını dile getirir (2012: 17).

Knuckles oldukça temiz bir sound'a sahipken, Hardy, dans pistinde kalabalığı (*crowd*) tutmak ve bitmez tükenmez bir saldırı üretmek için, Euro-Disko, Funk, Soul'dan oluşan eklektik bir mix sundu. (Snoman, 2009: 23). Daha sonra, *Loft*, *Playground* gibi kulüplerde gelişmekte olan diğer diğer düzenli partilerle birlikte DJ'ler arasındaki rekabet kızıştı ve rakipleri üzerinde avantaj sağlamak için, DJ'ler daha karmaşık mix numaraları hazırlayıp Frankie Knuckles'ın buharlı lokomotif sesi gibi özel efektler kullandılar (Reynolds, 2012: 17).

Farley ve Knuckles gibi DJ'ler deneyimi mix'lerini desteklemek ve deneyimi daha hipnotik hale getirmek için canlı canlı bir davul makinesi kullanmaya başladı; bu

enerjik *four-to-the-floor kick-drum* daha sonra House müziğin belirleyici işaretlerinden birisi haline geldi (Reynolds, 2012: 17-18).

Hillegonda C. Rietveld, House müziğin genellikle Afro Amerikan (ve Latin) dans sahnesi içinde 1980'li yıllar içinde açıkça ayırt edilebilir bir tür haline geldiğini ve DJ'lerin New York Disko öncüleri tarafından geliştirilen ana mix tekniklerini kullanıp kendi dans setleri bileşenleri olarak elektronik parçaları özel mix'lerini ürettiklerini belirtir (2011: 7).

Snoman'a göre, House müziğin inkâr edilmez bir şekilde temelini oluşturan gelişmeler, yukarıda anlattığımız nedenlerden dolayı, Disko'nun Amerika'da yavaş yavaş yeraltına gitmesiyle birlikte, Frankie Knuckles'ın yeni materyal eksikliği çekerek İtalya'dan ithal edilen kayıtları çalmamasının yanın sıra daha *Dub* etkisindeki müziklere dönmek zorunda kalması ve kendi setini diri tutmak amacıyla banttan banda kayıt sistemi (reel-to-reel tape recorder) kullanmasıydı. Girişleri ve *breakbeat* 'lerini uzatarak daha kompleks mix'leri oluşturmak ve ses katmalarında yeni soundlar yakalamak için ses mühendisliği öğrencisi arkadaşı *Erasmus Rivera*'ya dönerek, yeni ritimler ile bas hatlarını tanıdık parçaların altına yerleştirip deney yapmasıyla başlamıştır. Fakat bu inkâr edilemez bir şekilde House müziğin temelini oluşturmaya başlamış olsa da, henüz hiç kimse gerçek bir House kaydı yayınlamamıştı (Snoman, 2009: 233-234).

Reynolds, ilk House parçası konusunda birçok iddia olmasına rağmen, pek çok kişinin 1983 yılında *Jes Say* label tarafından yayınlanan *Jesse Saunders* ve *Vince Lawrence* ikilisinin *On and On* parçası olduğu konusunda hemfikir olduğunu ifade eder (2012: 17-18).

Snoman ise, bazı hayranların *Byron Walton* (nam-ı diğer *Jamie Principle*) tarafından bir portastudio ve keyboard ile *Your Love* isimli ilk House kaydını ürettiğini iddia etmesine rağmen, aslında setinin bir parçası olarak çalınması için Knuckles'a verildiğini, daha sonra Jesse Saunders kendi label şirketi *Jes Say* altında parçayı yayınlayarak parçayı dağıttığını dile getirir (2009: 233-234).

House, 1986 yılında İngiltere listelerinde ilk ona giren ve bir *Isaac Hayes* cover'ı olan *Farley Jackmaster Funk* ve Jesse Saunders'ın *Love Can't Turn Around* isimli şarkısı ile ilk Uluslar arası hit parçasını çıkarıp, bir sonraki yılda *Raze* ile *Jack*

The Groove ve *Steve Silk Hurley* ile *Jack Your Body* gibi İngiltere listelerinde üst sıralara çıkan hit parçalar üretmesine rağmen, 1987 yılının ortalarında House miadını doldurmuş gibi görünüyordu (Reynolds, 2012: 19).

Chicago House scene yavaş yavaş (90'larda verimli bir Rönesans yaşamasına rağmen) güç kaybetmeye başlamasıyla birlikte, birçok iyi prodüktör (Frankie Knuckles, *DJ Pierre*) prodüksiyon ve remix kariyerlerine devam etmek için New York'a taşındı. 1980'li yılların sonunda İngiltere'nin bereketli müzik sahnesi House müziğini kanatların altına alarak 1970 yıllarda Punk günlerinden bu yana gördüğü en önemli gençlik kültürü fenomenini üretti (Bogdanov, vd, 2001: 629).

House türü yıllar içinde değişikliğe uğrayarak, bugüne kadar *Progressive House*, *Hard House*, *Deep House*, *Dark House*, *Acid House*, *Chicago House*, *UK House*, *US House*, *Euro House*, *French House*, *Tech House*, *Vocal House*, *Micro House* ve *Disko House* gibi on dört alt türü ortaya çıkmıştır (Snoman, 2009: 234).

1.1.2.1. Chicago House'un Müziksel Özellikleri

House türü, daha önce sık sık vurguladığımız gibi, Disko mirasının taşıyıcı olmasına rağmen zaman içinde kendisini farklı bir tür olmasını sağlayan önemli ayırt edici müziksel özelliklere ve tınısal unsurlara sahiptir. Chicago House türünü Disko'dan ayıran ana özellik teknolojidir (Bogdanov, 2001: 629).

İlk zamanlar House, bir davul parçası, basit bir bass-line, tuş klavyeli synthesizer (synthesizer *keyboards*) ve zaman zaman vokalden oluşuyordu (Hawkins, 2003: 84). Fakat daha sonra, Hawkins'in aktardığı gibi, en yeni davul makinelerle davul sesleri ve ritim programlama, *MIDI* ve *sample* araçları, hızlı *beat* ve mekânizasyon üzerinde yoğunlaşmış bir dizi biçimsel norm oluşturmuştur (Aktaran Hawkins, 2003: 85).

Bergey'e göre, House prodüksiyonun yerini belirtir: kayıt stüdyosunda üretilen Disko'nun aksine, House, ev yapımı müzik olarak başlamıştır (2005: 44). Bununla paralel bir şekilde, pek çok Disko sanatçısı, büyük bir label şirketi ile bağlantılı olarak profesyonel stüdyolar ve tam bir orkestraya sahipken, House sanatçılarının buna nadiren gücü yetebilir; bu yüzden 80'li yılların başı boyunca küçük bir bütçeyle giderek elde

edilebilir synthesizers ve *sequencers* aralığına dönmüşlerdir. (Bogdanov, 2001: 629). Daha sonra, MIDI standartlarının yerleşmesi ve ev kayıt endüstrisinin büyümesiyle birlikte erişilebilir, kullanılabilir elektronik teknolojisini ve soundu'na ağırlık verilmiştir. Bu yüzden House müzik soundu ilk olarak analog, ilerleyen zamanlarda synthesizer, sampler, *drum computer*, ve sequencer gibi daha pahalı dijital elektronik ekipmanlarla karakterize edilir (Barry Bergey, vd., 2005: 44).

Jason Toynbee, MIDI müzisyenlerinin aynı zamanda programcı ve teknisyen de olduğunu, ama aslında müzisyen ve teknisyen arasında ayrımın neredeyse ortadan kalktığını belirtirken, İngiliz dans müzik türleri açısından, 'prodüktör' terimin müziği yapan kimseyi tanımlamak için kullanıldığını dile getirir (2000: 94). Başka bir ifadeyle dile getirmek gerekirse; Erken Chicago House kayıtları, prodüktörlerin *do-it-yourself* yaklaşımı ile bağlantılı olarak minimalist bir soundu gösteren kanıtlar olmasına rağmen, bu teknoloji sonuç olarak DJ'lere kendi başlarına prodüktör, "remixer" ve kayıt sanatçısı olmak için yardımcı oldu (Bergey, 2005: 46).

Chicago House türünü Disko'nun büyük prodüksiyonlarından ayırarak do-it-yourself yaklaşımını karakterize eden ve tınsal olarak farklı bir yere taşıyan en önemli teknolojik enstrümanlar *Roland* tarafından piyasaya sürülen elektronik davul makineleri *TR 909*, *TR 808* ve *Roland TB 303 bas synthesizer* oldu. Özellikle Chicago ve Detroit'li DJ'ler, en son donanım ile daha çok düşük seviyeli ekipmanların yaratıcı kullanımına öncelik vermişler, müzikal yenilik ve otantiklik için genellikle analog synthesizer vb. modası geçmiş ekipmanlarını sesindeki 'sıcaklık' gibi özelliklerinden dolayı dijital makinelere tercih etmişlerdir (Hawkins, 2003: 85).

1.1.3. Detroit Techno

1980'li yılların başında Chicago House hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkan bir başka Amerika kökenli EDM türü Techno'dur. Rick Snoman, konunun yabancıları için *techno* teriminin herhangi bir dans müziği türünü tanımlamak için kullanıldığını ve Techno'nun yıllar geçtikçe kendi başına bir türe dönüştüğünü belirtir (Snoman, 2004: 283). Fakat daha çok *Goa-Trance*, *Psy-Trance* gibi türlere ve deneyimlerine odaklanmış olmalarına rağmen konu üzerinde çalışmalar yapan Graham St John *Global Tribe Technology, Spirituality and Psy Trance* isimli kitabında ve *Global*

Nomads Techno and New Age as Transnational Countercultures in Ibiza and Goa isimli çalışmasıyla Anthony D'Andrea, techno terimini birçok EDM türünü içine alan kapsayıcı bir şekilde kullanmaya devam etmektedir. Kökensel olarak Techno terimi, *Kraftwerk* tarafından 'pop' müzik üretmek için elektronik çalgıları ve teknolojiyi nasıl melezlediklerini açıklamak amacıyla kullanılmasına rağmen takip eden yıllar boyunca kendi müziğini yazmak maksadı ile teknoloji düşüncesini benimseyen birçok sanatçı tarafından techno kavramı eşelenmesi yüzünden Techno'nun gerçek temellerini tespit etmek zordur (Snoman, 2004: 283).

Techno terimi Detroit kulüplerinden kaynaklansa da sound'un kökenleri Almanya'nın sanayi kalbi *Düsseldorf*'da iki klasik müzik öğrencisi olan *Ralf Hutler* ve *Florian Schenider* tarafından kurulan elektronik müzik grubu Kraftwerk'e kadar izlenebilir (Bennet, 2005: 119). Bununla beraber Simon Reynolds, Techno'nun hikâyesinin Detroit'de değil, 1970'li yılların başında Kraftwerk'ün *KlingKlang* isimli stüdyosunda ürettiği *Autobahn*, *Trans-Europe Express* ve *The Man-Machine* gibi öncü synthve -drum-machine parçaları ile başladığını; fakat bu tuhaf pop tarihi döngüleri içerisinde, *MC5* ve *The Stooges* gibi gruplar aracılığıyla Detroit'ten etkilendiğini belirtir (2012: 2). Eski Kraftwerk üyesi *Karl Bartos* açıkladığı gibi, *James Brown* gibi isimlerle birlikte Amerikan müziği hayranı olduklarını, armoni ve melodiye Avrupa yaklaşımıyla, her zaman bir Amerikan ritmi hissetmeye çalıştıklarını vurgular (Sicko, 2010: 10). Sicko'ya göre bu birleşim, *Trans-Europe Express* albümünde kadar duyulabilse de, en belirgin biçimde grubun hit single'ı *Tour de France*'de karşımıza çıkar ve Kraftwerk'ün gerçek dünya objelerine en açık öykünmesi, ritmini bisiklet zinciri, pedalı, donanımı üzerine temellendirdiği *Tour de France*, James Brown'un *Cold Sweat* parçasının ritmik gitarlarını anımsatır (Sicko, 2010: 10). Reynolds, Techno öncülerinden *Carl Craig*'in Kraftwerk için çok sıkı funky oldukları yönündeki yorumunu, Kraftwerk'ün Amerikalı Siyahi gençler üzerinde neden bu kadar etkili olduğu konusundaki gizemini açıklayamaya en yakın açıklama olarak görür (2012: 3).

Sicko'nun belirttiği gibi, kentin Afro-Amerikan topluluğu *Berry Gordy*, *George Clinton* gibi müzisyenlerin mirasından kaçmak isteyen genç nesillerdi ve bu çocuklar için kaçınılmaz ergenlik isyanı zamanı geldiğinde, R&B'den uzak durarak yüzlerini Kraftwerk ve diğer Avrupalı sanatçılara döndüklerinde, Amerikan Soul müziğini

yabancı süzgeçler aracılığıyla dinledikleri için R&B'nin kutupsal karşıtını bulduklarını düşünüyorlardı (2010: 11). Techno üzerine yapılmış birçok çalışmada, (örnek olarak; Reynolds, 2012, Gilbert ve Pearson-1999, Collin, 1997) Techno'nun Kraftwerk ve Detroit'in müzikal mirasına atıfta bulunmak için artık klasikleşmiş “George Clinton and Kraftwerk stuck in an elevator.” deyiimi, örnek verdiğimiz Techno tanımlamalarının vazgeçilmezi olmuştur. Gilbert ve Pearson için Avrupa ve Amerikan müzikal geleneklerinin bu benzetmesi tümüyle doğrudur. *Derrick May, Juan Atkins, Carl Craig* gibi Siyahi Amerikalı Techno müzisyenleri, *New Wave Rock Synth-Pop* ve *Neo- Klasik* müzikal geleneklerinin Avrupalı uygulayıcılarından etkilenmişti (Gilbert ve Pearson, 1999: 74). Fakat Sicko'ya göre, Kraftwerk'in elektronik müziğin üzerinde geniş kapsamlı etkisi olduğu doğrudur da, bu sadeleştirme, Techno'nun karmaşık etkilerini göz ardı ediyor; bu etkilerin çoğu Almanya'dan değil, Amerikan kenti Detroit'ten geliyordu (2010: 11). Sicko, bu yorumuyla Techno fenomeninin sadeleştirilmesine karşı çıkmasına rağmen, Kraftwerk soundu mirasının elektronik müziğinin daha yeni formlarına kadar düzenli bir şekilde takip edilebildiğini, birçok Chicago House öncüsünün Kraftwerk'ün *Home Computer* parçasını erken bir referans noktası olarak gördüğünü ve aynı şekilde, grubunun *Numbers* parçasının rifflerinin, lirik minimalizminin erken Techno dönemi müzisyenleri için esin kaynağı olduğunu vurgular (2010: 9-10).

Techno soundunun kökenlerinde ve gelişiminde Avrupa ve Amerika tabanlı müziklerin mirası bugün bütünüyle kabul gören bir yaklaşımdır. Fakat Hall'un aktardığı gibi, Techno 1980'li yılların başında kurucu babalar olarak adlandırılan üç Afro-Amerikalı okul arkadaşı olan Juan Atkins, Derrick May ve *Kevin Saunderson* tarafından Detroit'te geliştirildi (Hall, 2008: 182). Ergenlik döneminde anne ve babası boşandı kadar Detroit kuzeybatı tarafında yaşayan diğer Techno öncülerinin aksine, Atkins Doğu tarafında yaşadı ve kardeşi *Aaron* babaları ile birlikte büyükannesinin yaşadığı Belleville'e taşındıklarında, başka bir kardeşi de annesiyle Detroit'te kaldı. (Sicko, 2010: 42). Atkins on altı yaşından sonra Detroit'ten otuz mil uzakta küçük bir kasaba olan Belleville'de yaşıyordu ve çeşitli *Garaj Funk* gruplarında bas, davul biraz da solo gitar çalışıyordu (Reynolds, 2012: 3). Sicko'nun aktardığı üzere, Atkins taşınma kararının altında yatan en önemli sebebin kötü bir öğrenci olmasından dolayı, çok geç olmadan kendisini ve kardeşini kurtarma çabasını olduğunu, bu kararı beğenmemesine rağmen

kendisine yardımcı olduğunu belirtir (2010: 42). Atkins'in *Belleville* lisesinde öğrendiği şeyler arasında, *Alvin Toffler* ve akranlarının *gelecek çalışmaları* teorileri vardı ve ortalama bir lise öğrencisi için *fütürizm* kavramının Güney Dakota'nın başkentinden daha yararlı değildi; fakat Atkins gibi yerinden edilmiş bir şehir çocuğu için hayal gücü ve yaratıcılığa yol açtı (Sicko, 2010: 42).

Atkins üç yıl önce, ortaokulda Derrick May ve Kevin Saunderson isimli iki çocukla arkadaş olmuştu. *Parlamento-Funkadelic*'ten Kraftwerk'e kadar May'in müzikal danışmanı oldu (Reynolds, 2012: 4). Reynolds, Atkins vasıtası ile May ve Saunderson *B32* gibi Amerikan Yeni Dalgasının yanı sıra, Kraftwerk sonrası (*Gary Numan*, *Giorgio Moroder's E = MC2*), Avrupa Elektro-Pop akımına maruz kaldıklarını; fakat neden bu soğuk, Funk etkili Avrupa müziğinin Detroit ve Chicago'da Siyahi gençleri etkiledi diye sorar. Reynolds'a göre; *UAW - Birleşik Oto İşçileri* – kurulduğunda daha iyi ücret ve çalışma koşulları için Beyaz insanlarla Siyahilerinin eşit koşullarda bir araya geldiği ilk andı ve *Ford* veya *General Motors* veya *Chrysler* için çalışan Siyahi gençlerin aileleri ustabaşı veya beyaz yakalı bir işe sahip olabiliyordu (Reynolds, 2012: 4). Böylelikle, otomobil üretimi işi eğlence için harcanabilir büyük bir tutar ile beraber yüksek yaşam standardı sağladı. (Che, 2009: 264). Reynolds, bu entegrasyondan sonra gelen çocuklar daha iyi yaşam biçimine alıştıklarını, ama garip bir biçimde ülkenin en depresif şehirlerinden biri olmasına rağmen yine de Detroit ülkenin en varlık Siyahılarına sahip olan şehir olduğunu vurgular (Reynolds, 2012: 4).

Otomobil endüstrisinde işlerini muhafaza eden kolej odaklı Siyahilerin çocukları ve torunları Detroit lise parti sahnesini geliştirdi. Çeşitli gelir düzeyine sahip Afro-Amerikalılar geniş bir müzik yelpazesi dinlerken, Detroit'teki orta sınıf Afrikalı-Amerikalı gençler, kentin en yüksek hane gelirine sahip olan Belleville ve Southfield gibi banliyölerinde Techno'nun organizatör, müzisyen ve yapımcıların ilk dalgası ön plana çıktı (Che, 2009: 264).

Belleville grubunun dördüncü üyesi olan *Eddie Fowlkes*, Detroit'in daha zorlu bir bölgesinden olmasına rağmen, Batı Yakası'ndaki çocukların daha düzgün kıyafetlere, arabalara ve daha çok para sahip olduklarını, seyahat etmek, kitap almak ve 'kazanmak' için daha fazla fırsatları olduğunu vurgular (Reynolds, 2012: 4).

Sicko'ya göre lise parti sahnesinin doğuşu bir zamanlar banliyölerde var olan ergenlik dans kulüpleri kaybolmasıyla beraber oluşan sosyal ortam yokluğuyla ilgiliydi. Bu kültürel boşluğun doldurulmasıyla Detroit'in Kuzey Batı'sında yer alan lise öğrencileri meşgul olacak ve alışmış lise partilerinin ötesine geçerek daha biçimlendirilmiş bir yaklaşım organize edeceklerdi (2010: 13-14).

Erkek ağırlıklı bu sosyal kulüpler sadece parti organizasyonu üzerinde durdu ve ışıklandırma, ekipmanlar, profesyonel DJ hizmetleri için yer kiradılar. Belki de grup dinamiğinin bir sonucu olarak, kendilerini olumsuz ön yargılardan ya da sadece kentin Kuzeybatısı ile geri kalanı arasındaki mevcut olan sınıfsal bölünmenin varlığından dolayı Detroit sosyal kulüpleri elitist bir karaktere büründü (Sicko, 2010: 14). Bazıları diğerlerinden daha seçkinciydi, ama hepsi sofistike, sınıfsal ve ayrımcılık saf naif fikirlere odaklanmıştı. Sonraki günlerde bazı yardımcı kadın gruplarının yanı sıra, kulüplerin hepsi erkeklerden oluşuyordu. Tanımlayıcı kavramlar, sitiller, *Gentleman's Quarterly* ve *L'UomoVogue* gibi lüks elbise ve magazin dergilerinden seçildi (Sicko, 2010: 14-15).

Doksanlı yıllarda belli başlı DJ-prödüktörlerden olan *Jeff Mills*'e göre, *American Gigolo* filmi ve *Richard Gere* başkarakteri Avrupalı moda takıntısı olan Siyahi gençler üzerinde çok etkili oldu. Kulüplerinin neredeyse yarısı, *Giavante*, *Ciabattino*, *Schiaparelli*, *Remnique*, *Courtier*, *Cacharel*, *Arpegghio*, *Avanté* ve benzeri İtalyan mağazaları ya da tasarımcılarının isimlerinden oluşuyordu (Sicko, 2010: 15). Reynolds'a göre, dans müziği ve kulüpler yukarı doğru hareket eden bir altkültürün ifadesi oldu, fakat bunlar gece kulüpleri değil *Snobs*, *Brats*, *Ciabattino*, *Rafael*, *Charivari* gibi isimleri taşıyan lise sosyal kulüpleri idi (Reynolds, 2012: 5). Yukarıya doğru hareket eden bu altkültürün elitist karakteri Detroit lise parti döneminde iki farklı grubun ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. Sicko'nun vurguladığı üzere; herhangi bir büyük metropolde olduğu gibi, hem gerçek hem de yapay bariyerler Detroit'in sosyal tabaklarını tanımlar ve sınıf bölünmeleri coğrafyaya paralel olarak bazen birbirleri ile çatışır (2010: 18).

Sicko, böyle bir bölünmenin *preps* ile *jits*'ler arasında olduğunu belirterek, günümüz toplumunda aynı rezonansa sahip olmamakla birlikte prep teriminin, "preppy" nin kısaltması olduğunu, birçoğunun Detroit'in kuzeyinde üst orta sınıf mahallelerden

gelen sosyal kulüplerdeki partilere katılan çocuklardan oluştuğunu, jits'lerin ise daha az varlıklı çocuklar olmakla birlikte, muhtemelen "jit"inde "jitterbug"ın soyundan gelen coşkulu bir dansın adı olduğunu ifade eder. İki grup arasındaki bu bölünmenin Detroit'in geçmişiyle, özellikle yirmi yedi mil uzunluğundaki *Woodward Avenue* beton yolunun kenti Doğu yakası ve Batı yakası olarak tanımlamasıyla ilgili olduğunu dile getirir (2010: 18-19).

Kentin kuzeybatı bölümünde liseli çocuklar tarafından düzenlenen erken sosyal kulüp sahnesi, yalnızca Prep'lere yönelikti ve partiye giren yanlış unsurlarla ilgili endişelere yönelik, beklenen topluluğu kimler olduğuna işaret eden parti broşürleri dağıtılacaktı (Sicko, 2010: 18-19). Reynolds, kulüplerinin broşürlere 'no jits' tabirini koymaya başladıklarını, jit kavramının jitterbug kısaltması olmasının yanında, Detroit argosunda külhanbeyi (*ruffian*) ya da *gangsta* anlamına geldiğini dile getirir (2012: 7).

Kuzeybatı parti topluluğu yaşlanıp olaylar daha büyük boyutlara geçmeye başlayınca, prep ve jit bölünmeleri önemini kaybetmeye, prep'lerin elitist karakteri dağılmaya başladı. Prep'lerin jit'lere göre daha profesyonel emelleri olmasına rağmen, kendi tasarımlarının hareketsiz toplumsal modellerine sıkışmışlardı. İronik bir biçimde, doğu tarafındaki gece kulüpleri prep'lerin yeni ufuklar açmasına yardımcı oldu (Sicko, 2010: 19-20). Sicko, kısa bir süre için prep'ler ile jit'lerin birlikte olabildiklerini, müzik ve dans etmenin önemli tek şey olduklarını kabul ettiklerini belirtir. Fakat Reynolds'a göre, partilerde silahların patlaması ve kavgaların çıkmasıyla beraber 1986 yılına gelindiğinde bu birliktelik sona ermişti. (Sicko, 2010: 21, Reynolds, 2012: 8).

Detroit parti döneminde, New York *Electro Funk*'ından, İngiliz *Yeni Romantik*'lerine, Avrupa Synth-Pop müziğinden Amerikan *Yeni Dalga*'sına kadar farklı müzikler duyuldu. Che'nin belirttiği üzere; Parlamento-Funkadelic, *Talking Heads*, *B-52*, *Prince*, Donna Summer ve *Alexander Robotnick* gibi Euro-Disko çalışmalarının eklektik bir mix'i çalındı (2009: 264). Kentin yeni soundlardan faydalanma imkânı ve çocukların onlar için savaşılmaya istekliliği, Detroit'in Disko akımının ürünü olan ve Techno'ya öncülük eden Euro-Disko'yu kabul etmesinin yolunu açtı (Sicko, 2010: 22). Sicko, Disko'nun daha önce aktardığımız gibi hayatta kalabilmek için bir yeraltı fenomenine gelmesinden sonra, devam eden evrimi boyunca İtalya, Fransa ve Belçika gibi uzak kaynaklardan yayıldığı ya da sadece eşcinsel topluluğun izleyici kitlesinin

büyük bölümünü oluşturduğu için ana akımdan gizlenmiş durumda kaldığını belirterek, geniş bir sound aralığını kapsayan bu alttürün Euro-Disko olarak özetlendiğini, Techno'nun geleneksel Disko'ya elektronik gelişmelerden dolayı Euro-Disko'ya Kraftwerk'in ritimlerine olduğu kadar borçlu olduğunu ifade eder (2010: 23).

Detroit gençliğinin Avrupalı zevklerini şekillerden bir başka faktör, etkili radyo DJ *Charles Johnson*, tanınan takma adıyla *Electrifyin Mojo*'nun *Midnight Funk Association* adlı şovu yetmişli yılların sonundan seksenlerin başlarına kadar her gece WGPR'de (şehrin ilk Siyahi FM istasyonu) yayınlandı. *Mojo*, *Prince*'in *Controversy* gibi *P-Funk* ve *Synth-Driven* parçaları yanında, Kraftwerk'ün *Tour De France* ve diğer Euro elektro pop parçalarını çalacaktı (Reynolds, 2012: 6).

Juan Atkins, Kevin Saunderson ve Derrick May karışık kasetleri birbirleriyle takas ederek *Midnight Funk Generation*'u aksatmadan dinlerdi. Bu eklektik karışımdan esinlenerek, Roland TR 909, TR 808 ve TB303 gibi ucuz ikinci el synthesizerları kullanarak kendi müziklerini oluşturmaya başladılar (Snoman, 2004: 283). Muhtemelen erken lise kulüp partilerinden ilham alan Atkins, mezuniyet sonrası da takip edeceği *Deep Space*'i başlattı (Sicko, 2010: 42-43). Zamanla Deep Space kendi partilerini vermeye başladı, ama Deep Space biçimlenmeden önce Juan Atkins zaten *Cybotron*'un bir parçası olarak müzik yapmaya başlamıştı (Reynolds, 2012: 7-8).

Atkins, haftasonları Detroit ve Belleville arasında gidip gelirken *Washtenaw County Community College*'deki derslere katıldı ve müzik derslerinden birinde Vietnam Savaşı gazisi elektronik müzisyen olmayı amaçlayan *Richard Davis* ile tanıştı (Reynolds, 2012: 8, Sicko, 2010: 4). Davis ve Atkins bilimkurgu, Elektronik Müzik, fütürolojist Alvin Toffler gibi ortak ilgi alanlarının olduğunu keşfettiler. Fakat Reynolds'ın vurguladığı üzere, Davis *Cybotron*'dan önce *The Methane Sea* gibi deneysel parçalara imza atmış, her Vietnam gazisi gibi Acid Rock geçmişine sahip bir *Hendrix*'in hayranıydı (2012: 8). Atkins'e göre, Davis'in materyali gerçek soyuttu ve avant-garde, elektronik montaj malzemesiydi. Atkins, Davis'e erken synth demo kasetlerinden birini sunana kadar ikisi sosyalleşme yolunda fazla bir şey yapmadı (Sicko, 2010: 43). Atkins ve Davis çalgısal görevleri paylaşıp şarkı sözleri ve kavramlara katkıda bulunurken, Atkins, kayıtları bir araya getirmek üzerine odaklanarak *Cybotron* müziğini dans

parçaları olarak kullandı. Davis ise son derece kavramsal bir projenin 'felsefi' bakış açılarını birçoğunu yürüttü (Reynolds, 2012: -8).

Atkins ve Davis, stüdyoda sentezlenmiş müzik yaratmaya başladığında, ayrıca dil ile uğraştılar ve *The Grid* olarak isimlendirdikleri geleceğe yönelik kendi kehanetlerini yansıtan bir sözlük hazırladılar (Sicko, 2010: 43). İkisi birlikte, Alvin Toffler *The Third Wave* ve Zohar'ın, klasik Yahudi Kabala'nın kutsal kitabın (*Bible*) üzerinden garip bir kişisel öğreti aralandı. Reynolds'a göre bunun ana fikri, insanın maneviyatını sibernetik matriste birleştirmek yoluyla, kendinizi insanüstü bir varlık haline getirebilmektir. Reynolds, Davis'in Zoharian numerolojisine göre ismini 3070 olarak değiştirdiğini, daha sonra Cybotron'a katılan gitarist *John Howesley John 5* olarak adlandırıldığını belirtiyor (2012: -8).

Çeşitli spiritüel deneyimlerle ve müzik aracılığıyla kendini insanüstü bir varlık haline getirme aslında popüler müziğin birçok türü içerisinde farklı biçimlerde yer bulmuştur. Ken Mcleod *Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music* (2003) isimli makalesinde, popüler müzikte uzay, uzaylı gibi fütürist temaları ele alır. Ona göre bu temalar, *David Bowie*'nin *Glam Rock*'ında, George Clinton'un Funk stillerinde, *Sun Ra*'nın *Astro-Jazz*'ında, *Lee Perry*'in *Reggae*, Dub mix'lerinde, *Nina Hagen* ve Gary Numan'ın New Wave deneyselliği, *Pink Floyd*'un progressive odaklı Rock albümlerinde, *Smashing Pumpkins*'in *Alternatif Rock*'ları ve *Hip-Hop*, *Techno* gibi dans müziğinin kentsel türlerinde karşımıza çıkar. *Sun Ra*'nın müziğinde görüldüğü gibi, Clinton ve Perry'nin uzay ve uzaylı temaları, sanatçıların, fütüristik görüntüler ve teknoloji kontrolü yoluyla Siyahi nüfuzunun imajını güçlendirdikleri bir *Afro-fütürizm* akımının ayrılmaz bir parçasıdır (Mcleod, 2003: 340).

Bowie'den daha az bilinmesine rağmen çağdaş popüler müzikte dünya dışı konuların en canlı ve yaygın görüntülerinden biri, kültürel eleştirmen Mark Dery'nin Afro-fütürizm olarak adlandırdığı alanın içinde gerçekleşir. (Aktaran Mcleod, 2003: 341). Bu terim, ileri teknoloji ve uzaylı veya kehanetle ilgili olarak geliştirilmiş gelecek görüntülerini kullanan Afro-Amerikan anlamını ifade eder. Afro-fütüristik sanat, tipik olarak, Siyahi nasyonalizm, güçlendirme ve Mısır'ın ve modern yabancılaşmış Siyahi varoluş gibi tarihsel kehanetle hayal gücü arasındaki çatışmaya dayanan mitolojilerin yaratılmasıyla ilgilidir. Bundan dolayı, Siyahi diasporik bilinç erişilemez bir anavatana

geri dönmek istiyor; bazı bakımlardan uzayın metaforik olarak temsil ettiği hayali ütöpik bir anavatana. (Mcleod: 2003: 341-342).

Mcleod'a göre, Siyahi fütürist stilin en önemli yorumcularından biri Jamaikalı Dub / Regga üreticisi *Lee Scratch Perry*, geleneksel mistisizmin öğelerini modern bir fütüristik vizyonla birleştirir. Ona göre, stüdyo mix konsolları, mikrofonlar, efekt işlemcileri ve çok kanallı kayıt cihazlarıyla gerçekten bir müzik makinesidir, Perry'nin sonik yabancı dünyaları keşfetmek için pilotluk yaptığı bir makine veya uzay gemisi. (2003: 342).

Perry, *Black Ark* ismini verdiği stüdyosunda Dub prodüksiyonlarını, Hristiyan, Afrika ve Jamaika halkı referanslarının kompleks bir karışımı ile demlemiştir. Mcleod, daha yakın tarihli Rave ve Techno'nun, Afro-fütürizm daha ikna edici bir görünüşünü sunduğunu ve Techno'nun gelişimindeki ufuk açıcı anlardan birinin Cybotron'un kurulması olduğunu öne sürer. Özünde dans müziği olarak tasarlanmasına rağmen, Cybotron'un koyu mekânistik tarzının Detroit'in 1970'lerin sonlarında altın çağını takip eden ekonomik çöküşü dile getirdiğini belirtir (2003: 344).

Richard Pope, Otomobil sanayisinin 1970'lerde Detroit'ten geri çekilişiyle başlayan çöküşle birlikte, Detroit Techno'yu distopya bağlamında ele alarak Techno'nun lise sosyal partileri ile oluşturulan baskın okumalarına karşı çıkar. Pope, *Sharevari*'nin *Number of Names* ve bir Cybotron parçası olan *Alleys of Your Mind*'in hangisinin Techno'nun ilk kayıtlı olduğu halen tartışma konusu olmasına rağmen Sicko'nun sosyal parti scene'ne ve Sharevari'ye odaklandığını, Sharevari'nin lise parti döneminin tüketim arzusuyla ilgili olmasına rağmen, *Alleys of Your Mind* parçasında dışa vurulan dünya görüşünün ise atomize olmuş bireylerin şehrini yansıttığını aktarır (2011: 34).

Yukarıdaki referanslardan yola çıkarak, Detroit'te yaşayan Siyahiler için otomobil endüstrisinin yarattığı ekonomik refah, 1970'li yıllarda başlayan krizle birlikte otomobil endüstrisinin şehri terk etmesiyle son buldu. Daha önce Reynolds'ın belirttiği gibi, lise parti döneminin elitist 'eurofile' zevklerini şekillendiren refah dönemi, Siyahilerin daha önceki toplumsal konumlarına dönmesiyle, Techno'ya giden yolda Cybotron ile farklı sounda ve Afro-fütürist bir bağlama büründü. Fakat bu farklılık, Techno'nun müzikal kimliğindeki Avrupa tabanlı etkilerin yok sayılmasından ziyade,

daha karanlık ve melankolik bir yapıya bürünmesiyle ilgilidir. Sicko'nun vurguladığı gibi, Cybotron karmaşık bir okumamaydı ve Kraftwerk ile olan benzerlikleri göz ardı edilemeyecek kadar açık olmasına karşın Atkins ve Davis daha karmaşık, kasvetli ve sert bir sound üretti (2010: 44).

Collin, Cybotron için, aşırı derecede Trans Avrupa Express'ten, hem Siyahi Amerikan Funk geleneğinde hem de post-Punk Avrupa müziğinden etkilendiğini belirtir (1998: 22). Reynolds, Kendi Deep Space label'larından çıkan ilk single'ı *Your Mind Alleys Of Electrifyin* Mojo tarafından 1981'de çalınıp ve Detroit'te yaklaşık 15.000 kopya satarak büyük bir hit olduğunu ve sonraki iki *Cosmic Cars* ve *Clear* single'ı yayınlayan *Berkeley, California* label'ı *Fantasy* tarafından piyasaya sürülmesiyle daha da başarılı bir çizgi yakaladığını ifade ederek, Detroit'te herkesin Cybotron'un Avrupalı Beyaz çocuklar zannettiğini, gerçekten de, canlı ve programlı beat'lerin arasında atan bilinçaltı bir Funk'tan başka, aksini ima etmek için yeterli kanıt olmadığına işaret eder (2012).

Sicko'ya göre, Atkins ve Davis, Clear ile birlikte elektronik müzik sitilleri tanımında yeni bir yola doğru girdiler. Celar funky dans müziği ile elektronik denemelerin füzyonunda kilometre taşını temsil etmektedir (2010: 47). 1982 yılında kaydedilen, *Planet Rock* Kraftwerk'ün Trans-Avrupa Express melodileri üzerine kurulmuştu. Bir diğer Kraftwerk klasiği olan *Numbers*'da olduğu gibi bir davul şablonuna sahipti. 1983 yılında çıkan Cybotron'ın ilk albümü *Enter* ile her şeyin değiştiğini belirten Sicko'ya göre, bu albümde Detroit Techno'nun genetik kodunda gömülü olan enstrümantasyon ve şarkı yapılarının ipuçları duyulabilir (2010: 46-47). Reynolds'ın belirttiği üzere, tüm fütüristik sahne düzenlemesine karşı, (*mise-en-scène*) Cybotron şarkılarının altında yatan geniş görüşlülük Detroit'e özgüdür. Endüstriyel hızla gelişen şehirden post-Fordist çorak topraklara, Amerikan otomobil üretim başkentinden, ABD cinayet başkentine kadar uzanan bir şehri yakalamaktadır (2012: 9).

60'ların sonlarında ve 70'lerin başlarında banliyölerde 'beyaz uçuş' (*white flight*) sendromunun sonrasında, otomobil endüstrisinin çöküşü ve bir zamanlar güvenli orta sınıf Siyahi bölgelerdeki kentsel nezhileşmemenin tersine çevrilmesiyle (*de-gentrification*) Detroit şehir merkezini bir hayalet kasaba haline getirmişti (Reynolds, 2012: 9). Reynolds, Cybotron'un *Techno City* parçasının *Fritz Lang*'in bilim kurgu filmi

Metropolis'de imtiyazlı sektörlerin gökyüzünde, işçilerin ise yeraltı bölgelerinde yaşadıkları metropoller topluluğundan (*megapolis*) esinlendiğini ve Davis'e göre de Techno City'nin Detroit'teki Woodward Avenue gettosuna eşdeğer olduğunu öne sürer (2012: 10).

Davis, grubun sesini daha çok kaya tabanlı bir yöne çekmek istemesi ve Clear ile sürdürmek istediği Techno City arasındaki farkın Atkins için çok fazla olması nedeniyle, 1983 ve 1984 yılında Cybertron'un başarısının zirvesindeyken Atkins'in kendi başına hareket etmesine neden oldu (Sicko, 2010: 47). Atkins, *Model 500* ismini alarak çalışmaya başladıktan sonra, *Metroplex* isimli kendi label şirketini kurarak *No UFOS* isimli çalışmasını yayınladı. Sound Cybotron'dan daha sert ve daha hızlıydı, modernleştirilmiş, sade ve şifrelenmiş vokallerin seviyesi düşürülmüştü (Reynolds, 2012: 10).

1987 yılına kadar Metroplex, Eddie Fowlkes'in *Goodbye Kiss*'i ile ilk gerçek Techno başarısını elde edecek ve Atkins sonuç olarak Techno'nun ruhanî lider haline gelecekti (Sicko, 2010: 49). Reynolds'ın belirttiği gibi, klik sıkıydı, kısıtlı ekipmanlarını bir araya getirip birbirlerinin kayıtlarına yardım ederken, sürtünme de vardı. Kısa süre içinde, Belleville Üçlüsü'nün her üyesi kendi plak şirketini yönetiyordu (2012: 10). *Metroplex*, *Transmat* ve *KMS* (Belleville Üçlüsü'nün label şirketleri) Detroit'in Doğu Pazarında *Techno Bulvarı* olarak anılacak olan *Gratiot Bulvarı*'nda aynı binada mağazalar kurdular ve bu erken Techno sanatçıları ortaya çıktığında, işbirliği, kararlılık ve sinerji yavaş yavaş yerel bir sahne yaratmaya başladı. (Sicko, 2010: 55).

Dijital kayıt teknikleri henüz yaygın değildi, bu yüzden çoğu kayıt banttan-banda kayıt sistemi ile gerçekleştirildi (*reel-to-reel tape*) ve düzenleme aşamasından bazı DJ'ler kendi ekipmanlarını satın almaya başladı. Diğerleri daha küçük adımlar atarak, düzenlemeden remix ve davul programlamaya geçti (Sicko, 2010: 55). Sicko'ya göre, bu ilerleme, teknolojinin daha sofistike ve daha ucuza gelene kadar adeta bir kast sistemi gibi işlev görerek Detroit'in kolektifine yeni yetenekler kazandırdı (2010: 55).

Reydols'ın belirttiği gibi; Belleville Üçlüsü küçük ölçekli ev içi üretim sanayisi bağımsızlıklarını ve düşük seviyeli teknoloji kullanılarak elde edilen fütüristik sound'u ile *The Third Wave*'de Alvin Toffler tarafından önerilen *The Techno Rebels* modeline

uyuyordu. Luddite (hızla gelişen teknoloji yüzünden işsiz kalacaklarından korkan işçi) stratejilerini reddeden bu muhalifler teknolojiyi, plütokraziye karşı güçlendirme ve direnme aracı olarak kucaklamışlardı. Bu yüzden Juan Atkins kendisini teknolojik devrim için bir savaşçı olarak tanımladı. (2012: 11).

Model 500 kayıtları zorlu, soğuk ve biraz ürkütücü olduğu yerde, *Mayday* ve *Rythim Is Rythim* takma isimlerini kullanan Derrick May'in müziği, Detroit sound'unun ayırt edici minimalizmine bir dokunaklılık kattı. *It Is What It Is* gibi parçalarda senfonik yaylılar gibi soundların kullanımına öncülük etti (Reynolds, 2012: 10-11). Reynolds, bir anlamda onların gerçekten senfonik olduğunu, May'in *Strings of Life* parçasının Detroit Senfoni Orkestrası'ndan toplanan sampel'lara dayandığını belirtir (2012: 12). Sicko'ya göre, Techno'ya Atkins'ten daha az bir müzisyen bakış açısıyla yaklaşan May, en şaşırtıcı seslerini ve bestelerini ortaya çıkaran kişi oldu (2010: 50)

Atkins ve May, Detroit Techno'nun hayalciliğini Mayıs'ın bir tür duyuşal-kültürel (*sensory-cultural*) yoksunluk üzerinden açıkladığı kentin terk edilmişliğine bağlarlar. (Reynolds, 2012: 12). Belleville'in ortaya çıkan üç Techno yapımcısının en küçüğü olan Kevin Saunderson, New York'ta Brooklyn'de dünyaya geldi. On beş yaşındayken ailesi Belleville'e taşınınca lise'de Atkins ve May ile arkadaş oldu. (Sicko, 2010: 52) Sicko'ya göre, Belleville Üçlüsü'nün en çok Disko etkisi altında kalan üyesi olan Saunderson, *Reese, Reese, Santonio, Inter City, Keynotes, E-Dancer* gibi birçok takma isimle yayınladığı parçalarıyla, Belleville Üçlüsü'nün arasında en keskin ticari içgüdülere ve en büyük ticari başarıya sahipti. Fakat aynı zamanda, Reese ile birlikte Detroit döneminin en karanlık avant-Funk'ını, *Just Want Another Chance*'i üretti (Reynolds, 2012: 12).

Hall'un aktardığı üzere, *British Northern Soul* DJ'i Neil Rushton, *Virgin Record* label'ını Birleşik Krallık'ta bir derleme albümü çıkarmaya ikna ettiğinde techno terimi 1988'de bu yeni dans müziği türüne ilişkili hale geldi (Aktaran Hall, 2008: 184). Derlemenin başlığı *The House Sound of Detroit*'ti, fakat Detroit'ten gelen müziğin farklı stil olduğu anlaşınca *Techno The New Dance Sound of Detroit* olarak yeniden adlandırıldı (Hall, 2008: 184). Snoman'a göre, bu derleme albümden sonra Techno kendi başına bir türe dönüştü (2004: 284).

Detroit Techno 1988-9 boyunca zirveye ulaştı. Derrick May ve Kevin Saunderson gibi DJ'ler *Shelter* ve *The Music Institute* gibi Detroit kulüplerinde büyük kalabalıklar için çalışıyorlardı (Aktaran Hall, 2008: 184). Hall'ün belirttiği gibi, stilin popülerliği 1990'ların başında solmaya başlamış olmasına rağmen, alternatif Hardcore Rave stillerine olan ilgiden etkilenen Detroit Techno üreticilerinin ikinci dalgası yeni, daha sert parçalar yaratmaya başladılar (2008: 184). Shuker, 1990'lı yıllara gelindiğinde, Techno'nun pratik bir şekilde çağdaş dans müziği ile eş anlamlı hale geldiğini, farklı müzik stillerinin (ve ilişkili sahnelerin ve gevşek alt kültürlerin) hayret verici ve uçucu karışımı haline dönüştüğünü ve en dikkat çekicilerinse Jungle, House Triphop, ve Drum'n'Bass olduğunu belirtir (1994: 154). Snoman'a göre; birçok dans müziği türünde olduğu gibi, daha fazla sanatçı müziği benimseyerek müziği şekillendirdikçe, Techno'da değişmeye başladı. 1992 yılına gelindiğinde yeni Rave jenerasyonu Techno'sunun evrimi, uyuşturucu etkisiyle kabile beat'lerini benimsediğinde, funky beat'lerle ve House müziğin ritimleri ile neredeyse hiçbir ilişkisi kalmamıştı (Snoman, 2004: 284).

Gilbert ve Pearson'ın işaret ettiği gibi, Techno popülaritesi *Sheffield*'ın label'ı *Warp* ve *Artificial Intelligence* LP serileri öncülüğünde *Electronica* ve *Isolationism*'in ortaya çıkmasına ilham kaynağı oldu. Bununla birlikte dans severler tarafından Chill Out ve post-club materyali tercih edilen bazı güzel kayıtlara rağmen, ortaya çıkan hareket etrafındaki söylemler, Techno'yu dans pistinde ve metafizik geleneğin ana akımına geri döndürerek Beyaz orta sınıf erkekler nezdinde oturmak, ve dinlemek için elektronik avangart müzik işlevi gördü (Gilbert ve Pearson, 1999: 75). Fakat Gilbert ve Pearson, bütün hikâyenin bununla sınırlı olmadığını, Techno'nun farklı formlarda dans müziğinin statüsünün bilincinde olmaya devam ettiğini ve dokularının, tınlarının biraz soğuk olduğu düşünülmesine rağmen, Tehno'nun bir tür olarak, diğer dans müzik türleri kadar Funk kökenlerine inancını muhafaza ettiğine işaret eder (1999: 75-76). Techno'nun asexualliği kasti bir strateji olarak görülebileceğini, hayal edilen bir cyborg geleceğine geçmek isteyen cinsiyetsiz (neuter) bir *jouissance* peşinde olduğunu ifade eden Gilbert ve Pearson'a göre, bu varoluş şekli için örneği *Donna Harraway*'in (2006) klasik siber- feminist manifestosunun cinsiyet sınırlarını aşmak için teknoloji kullanabilen bir varlık olan siborgu (cyborg) olacaktır. (1999: 76).

Siborg Maniestosu (2006), birçok toplumsal karşıtlıkları geçersiz kılmasının yanında, kadın-erkek gibi cinsiyet rollerinden sıyrılmış, cinsiyet sonrası dünyanın bir varlığını tasavvur eder. Donna Harraway Siborg'u “ ... bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratık” (Harraway, 2006: 2) olarak tanımlarken, Techno'nun otomobil endüstrisinin yarattığı refah ile başlayan makinelerle ilişkisi, endüstrinin çekilmesiyle beraber, toplumsal gerçekliğe uygun bir şekilde yeniden şekillendirildi. 1967 yılında başlayan *Detroit Ayaklanması*'nın kanlı şekilde bastırılması Techno öncülerinin bilincinde, “makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık” imlemesinin yanında, Disko ve Cihocago House'nun azınlıklar (Siyahi, eşcinsel, Latin) için bir sıyrılmaya anını temsil eden geçici hazların aksine, Afro-fütürist öğelerin çağrıştırdığı, kurgusal, hayali bir vatan, ya da vatansızlığın melankolisi, mimimalizmini ve makine ve organizma arasındaki yeni ilişkiyi betimledi.

1.1.3.1. Detroit Techno'nun Müziksel Özellikleri

Erken Detroit Techno, karanlık, bağımsız, mekânîk bir vibe ve smooth, aydınlık ve duygusal bir hisle karakterizedir. (Bogdanov 2001: 631). Techno çok sayıdaki davul ritimlerinin birleştirilmesi adaptasyonu etrafında oluşturulduğu için, en primitif biçimde dans müziği olarak görülebilir. Sentetik (*synthetic*) sound kullanılmasına rağmen, müziğinin en önemli vurmalı elementlerin bolluğu olduğundan her zaman atonal kalır (Snoman, 2004: 284). Techno genellikle söz içermeyen (*lyric-less*) bir formdur (Pope, 2011: 37-38).

Pope, Techno prodüktörleri, satın almaya güçleri yetmeyeceği son teknoloji araçlarını kullanmaktan ziyade, genellikle ellerinde bulundurdıkları modası geçmiş araçları mucitlerinin hayal etmediği, hayal edemeyeceği şekilde kullandıklarını, örnek olarak, Roland TR-303, TR-808 ve TR-909, başlangıçta, bas ve davul sesini asıl olarak yeniden üretmek üzere geliştirildiğini, başarısız olunca da, synthetic soundlar için tahsis edildiğini belirtir (2011: 38).

Snomana göre; birçok Techno parçasında bass line ya da melodi oluşturmak için müzikal formda ilave sentetik (*synthetic*) enstrümanlar kullanılmaz; bunun yerine, bu tür kendini melodik bileşenlerden ziyade dikkatlice programlanmış ve değiştirilmiş

parçaların bir koleksiyonunu tanımlar (2004: 284). Techno genellikle *four-to-the-floor* süresini kullansa da, değişik zamanlarda yazılan çok sayıda davul ritmini 4/4 zamanla uyuşacak şekilde karıştırmak sıra dışı bir durum değildir (2004: 284-285).

Techno, tempo bazında 130-150 BPM aralığında olabilir ve bazı parçalar bu aralıkların üzerine çıksa da çoğunluk yerine azınlıktadır (Snoman, 2004: 286). Snoman, Techno'nun diğer bütün türlerden farklı olduğunu 'geleneksel' (böyle bir şey varsa diye ekler) tarzda programlama ve mixl'emeye dayanmadığını, bilakis, tüm stüdyoyu birbirine bağlı bir araç kullanmaya dayandığını ifade eder (2004: 286). Bir sequencer (donanım veya yazılım) yine de en önemli öge olarak kullanılırken, yaygın bir biçimde sadece bağlantılı sample ve davul makinelerin içerdiği çok sayısız davul ritimlerini harekete geçirmek için kullanılır.

1.2. Atlantik'in Diğer Kıyısı

EDM her ne kadar Amerika'da doğmuş olsa da, bir fenomen haline dönüşmesi İngiltere'de ortaya çıkan bazı gelişmelerle olmuştur. Bu gelişmeler EDM'nin kitleselleşmesini sağlayarak bir yeraltı kültüründen ana-akıma geçişini sağladığı gibi, EDM'ne özgü belirli karakteristik özelliklerin de yerleştiği ve kendine özgü festival kültürünün olgunlaştığı dönemi kapsar.

1.2.1. Acid House

Acid House 1980'lerin sonunda İngiltere'de geliştirilmiş bir elektronik popüler müzik türüdür. Siyahi Amerikan dans müziğinden doğmasına rağmen, aynı derecede birçok İngilterelinin yaz tatilini geçirdiği *Balear Adaları*'nın canlı eklektik sahnesinden (scene) etkilenmiştir (Langlois, 1992: 229-230). Güzel plajları ve rahat yaşam tarzı ile *İbiza*, hippiler, maneviyatı arayanlar (*spiritual seekers*) ve zengin jet sosyete üyelerinin eklektik bir karışımını içeren 1960'lı yıllardan kalma uzun bir karşı kültürel mirasa sahiptir (Sylvan, 2005: 22). Bu küçük ada, gezegendeki en büyük ve en iyi gece kulüplerini barındıran dünyanın gece kulübü başkenti olarak bilinir (Aktaran, D'Andrea 2007: 78). D'Andrea, uzun süreli bohem mevcudiyeti yüzünden, uluslararası medyanın *İbiza*'yı ütopyanın ve kurtuluşun simgesi olarak gösterdiğini, ancak, kitle turizminin gelişmesinin ardından adanın kıyıların ve hatta hinterlandının kaotik kentleşmesine ve çevre sorunlarına yol açarak, gece kulüplerinin karşı kültürel özelliklerinin altını

oyarak, bu mekânları yağmacı (*predatory*) bir kazanç mantığına soktuğunu ifade eder (2007: 78).

Sylvan'ın dile getirdiği gibi, o yıllarda İbiza, Britanyalılar ve nispeten ucuz bir tatil mekân arayan genç clubber'lar için popüler bir turistik mekân oldu. 1987'de İbiza'daki açık hava kulüpleri ve yeraltı partilerinde ecstasy, House müziği ve karşı kültürel özgürlüğün 'kafa yapan' / sert mix'i bazı olağanüstü hayat değiştiren deneyimler üretti (2005: 22).

1980'lerin ortalarında İbiza'daki adasına yapılan paket tatillerinde, İngiliz turistler fantezi temalı gece kulüplerine akın ederek, gece boyunca *Balearic Beat* olarak adlandırılan melez bir dans müziğinde dans ettiler (Hutson, 1999: 58). Fakat Reynolds'a göre, Balearic Beat bir müzik tarzına atfedilmedi. Arjantin'in faşist şiddetinden kaçarak İbiza adasına yerleşen eski bir gazeteci *Alfredo Fiorillo*'nun DJ'lik yaklaşımına atıfta bulundu (2012: 36). DJ Alfredo'nun *Amnesia*'daki uzun setleri, DJ *The Woopsdent*'un Indie hipno-groove'larını, *U2*'nun ve *The Waterboy*'sun mistik Rock'ını, *Peter Gabriel* ve *Thrashing Doves*'ın erken House, Euro-Pop'unu içeriyordu (2012: 36).

Collin, farklı yaş aralığında ve çeşitli milletlerden izlerkitleye sahip olan Fiorillo'nun Soul'dan Reggae'ye, Hip-Hop'dan House kadar çok yönlü bir müzik seçkisini paylaştığı konusunda hemfikirdir (1998: 50). İbiza'dan dönen bir grup Londra'lı DJ, Londra'da parti scene'ni yeniden canlandırmak istedi (Lyttle ve Montagne, 1992: 1161). *Phuture* ve *Schoom* gibi Londrada yer alan ilk House kulüpleri, İbiza'dan dönen DJ'ler tarafından işletilerek, Britanya'da var olan Siyahi, eşcinsel ve *Kuzey Soul* kulüp kültürleri, House'un ethosuna ve sounduna katkıda bulundu (Langlois, 1992: 229-230).

Nicky Holloway, *Paul Oakenfold* ve *Danny Rampling* bu stilin İngiltere'ye getirip kurulmasında etkili olmuştur (Sylvan, 2005: 23). Paul Oakenfold'un arkadaşı *Trevor Fung* ile birlikte *Amnesia*, *Pasha* ve *Ku* gibi kulüplerden esinlenerek, 1985 yılının sonlarında Güney Londra'da *The Curhouse* adlı Balear tarzı bir kulübü çalıştırmayı denediler (Reynolds, 2012: 36). Oakenfold, insanların her türlü müziği birlikte çalma kavramını anlayamadı için 1987 yılında aynı şeyi yapmalarına rağmen, 1985 yılındaki denemelerinde bu konseptin başarısız olduğunu, altı ay denedikten sonra çok para kaybedince projeyi rafa kaldırdıklarını belirtir. (Reynolds, 2012: 36).

Reynolds bu durumu, 1985 yılında İbiza'da olup Londra'da mevcut olamayan ecstasy'nin yokluğuna bağlar. Ona göre, ecstasy, farklı 'yavan' (uncool) soundlar zihinleri açmaya yardım ediyordu (2012: 36-37). Sylvan'a göre, ecstasy'nin amfetamin tabanı nedeniyle yaptığı diğer bir etki, insanları enerjik ve uyanık tutmaya yardımcı olmaktır, bu özellik dansçıların uzun saatler ara vermeden dans edebilmelerini sağlamıştır (2005: 23).

Reynolds'ın aktardığına göre, dönüm noktası Oakenfold 1987 yılında yirmi altıncı doğum günü partisi için bir villa kiralayarak DJ arkadaşları Danny Rampling, *Johnny Walker* ve Nicky Holloway ile ecstasy eşliğinde sabaha kadar süren dansın büyüü ile geldi (2012: 36-37).

İbiza'daki sahnenin (scene) büyüünü duyan İngiliz gençler adaya akın etmeye başladı ve bunun sonucunda Oakenfold Londra'ya döndüğünde, *Ian St Paul* ile birlikte *The Funhouse*'un başarısızlığından sonra 1985'te rafa kaldırdıkları Balearik konseptini tekrar uygulamaya koyarak, cuma günleri DJ' olarak çalıştığı *Project Club*'ün sahibi *Streatham*'ı çalışma saatleri dışında illegal event'lere başlamaya ikna ettiler. (Reynolds, 2012: 36-37). Sylvan, Londra'da bütün gece devam eden bu toplantılarda Acid House'un kendi ayırt edici formlarını modasını geliştirdiğini, *808 State*, *Orbital*, *Future Sound of London* gibi gruplar ve Oakenfold, Rampling, *Sasha* gibi DJ'lerin ellerinde Amerikan kökenlerine göre daha karakteristik bir Britanya sounduna kaymaya başladığını belirtir (Sylvan, 2005: 24).

Sample ve sequencer teknolojisinin ilerlemesiyle bu süreç geliştirildi ve aynı süreç hızla tekrarlanan elektronik flaş, fraktal animasyon video efekt birimleri gibi gelişen görsel teknoloji içinde geçerliydi (Sylvan, 2005: 24). Balearic ve erken Acid House'un karşılıklı baskısı, Londra sahnesini geliştirerek kısa bir süre sonra yerli bir sound oluşturdu. 1987 yılında gelişme hızlandı ve Shoom'un başarısız ardından *Spectrum*, *Trip*, *R.I.P.* gibi önce underground, daha sonra görece yasal popüler mekânlar müzikal olarak değil fakat kültürel olarak, Rave'in ikili bilincini yakaladı: hem 60'lı yılların Amerikan karşı kültürü hem de izolasyonist bir hedonizm ile (Clover, 2009: 57).

Reynolds'a göre, 1980'li yılların sonlarına doğru kulüp scene tutucuydu, içeri girmek için doğru kıyafetler giyme zorunluluğunu barındırıyordu, fakat *Spectrum*'da,

herkes Mars'tan gelmiş gibi görünüyordu, tuhaf bir dini seremoni gibiydi (2012: 41). Nicky Holloway tarafından 1988'in Haziran ayında başlatılan The Trip'te atmosfer daha karışık (deranged) ve güneşte yanmış tasasız (*laid-back*) Balearic vibe yerine, müzik tam olarak Acid House oldu (Reynolds, 2012: 41). Clover'ın belirttiği gibi, Balear tarzı tasasız soyluluk (*laid-back gentility*) ve jet sosyete kozmopolitizmle tanımlanırken, Acid House hayranlarının daha yerel ve 'alt sınıfa' özgüydü (2009:57).

Reynolds, İngiltere'nin çağdışı kulüp lisans yasaları nedeniyle partilerin belli bir saatten sonra polis tarafından basıldığını, gece boyunca dansa devam etmek isteyenlerin yasa dışı depo partilerine veya ruhsatsız efsanevi R.I.P. gibi kulüplere gitmek zorunda kaldığını ifade eder. Reynolds'a göre, bunun sonuçlarından biri de Chill Out sahnesini yaratması oldu (2012: 41). İlk RIP partisi, 1988 yılının Nisan ayında Eversholt Caddesi'ndeki Euston'da küçük bir underground bir yerde gerçekleşmesine rağmen daha sonra, Güney Doğu Londra'da bir zamanlar cezaevi olan izbe bir mekân taşındılar (Reynolds, 2012: 42). Birçok kişi RIP'in *Rave In Peace*'in baş harflerinden oluşan bir kısaltma zannediyordu, aslında RIP *Revolution In Progress* anlamına geliyordu (Clover, 2009: 58, Reynolds, 2012: 42).

Clubber'lar bol, psychedelic desenli parlak renkli kıyafetler giyerek teşhis edilebilir bir biçimde Acid House görünümüne büründüler ve gülen yüz (*smiley face*) yeni psychedelic altkültürün totemik simgesi haline gelerek tişört ve posterleri süsledi (Sylvan, 2005: 24). Kıyafet ve posterlerin üzerinde bulunan "A + E = güzel yüz resmi" açılımını Lyttle ve Montagne şöyle açıklar: Acid House artı Ecstasy (Uyuşturucu) eşittir: Mutluluk (Aktaran Lyttle ve Montagne, 1992: 1164). Lyttle ve Montagne, Acid House albüm başlıkların birçoğunda *Acid Znferno*, *Acid Trar*, *We Call it Hallucinates*, *House Hallucinates*, *Jack the Tab*, *Acid Trax Acido Amigo* ve *Urban Acid* gibi uyuşturucu referansları olduğunu ve şarkı sözlerinde de LSD (*acid*), *Sandoz* gibi uyuşturuculara ve ilaç isimlerine başvurduklarını ifade eder (1992: 1164). Daha önce farmakolojik olarak motive olmuş dans kültürlerinin varlığına rağmen, hiçbir tür bu kadar açık şekilde statüsünü ilan etmemişti (Gilbert ve Pearson, 1999: 72). Aslında 'acid' Roland TB 303 Bassline tarafından üretilen modülasyonlu bas synthesizer sesine atıfta bulundu. 1980'li yıllarda bu sound Acid House'un manik minimalist dokuları aracılığıyla dans pisti ile tanıştırıldı (Rietveld, 2010: 79).

İlk başta solo müzisyenlere eşlik edecek bir bassline jeneratör olarak pazarlanan Roland TB 303'ün, benzersiz yerleşik bir sequencer, bir rezonans filtresi, genellikle gür veya dolgun bir soundu vardı (Sicko, 2010: 72). Sicko'ya göre, Roland TB 303'ün *Phuture Spanky*, *Herbert J.* ve *DJ Pierre*'de olduğu gibi, hemen hemen bas gitarla ortak hiçbir şeyi olmayan tatlı (*syrupy*) soundu psychedelic halüsinasyon seslerinin muadili olduğu için acid ismi bu yüzden doğal bir uyum oluşturmuştur (2010: 72).

Acid House, Chicago House'un karakteristik kick drum-beat'i ile Detroit Techno'nun minimalist ve aralıksız 4/4 beatini Roland TB 303 ile birleştirdiği genellikle kabul edilir (Gore, 1997: 58). Fakat ısrar eden tekrarlama paylaşılan erken House kayıtlarından bile daha fazla yapı /doku lehine melodiden kaçınan ve dinleyici/dansçı tarafından çok geniş bir frekans aralığında hissedilme kapasitesi açısından eşsiz olan TB-303 *squelch* tınısının pürüzlülüğünü Gilbert ve Pearson, Barthes'in *gren* (*grain*) kavramına gönderme yaparak salt elektronik gren olarak yorumlar. (1999: 72). Barthes göre gren, şarkı dinlerken sürekli olarak bireysel hazzın görünürdeki soyut eğilimidir (2014: 242).

Rietveld'da Acid House'nun module edilmiş dokularının Barthes'in gren kavramı ile karşılaştırılabileceğini, bunun benden üzerinde jouissance benzeri bir duygu yarattığına işaret eder (Rietveld, 2010: 79). Müziksel özellikler açısından TB-303'nün ayırt edici tınısının yanında, 120-130 bpm arasında olan Acid House'un sözleri çok yalın, son derece tekrarlayıcıdır. Sözler sık söylenen yaygın sözlerden, günlük cingıllardan (*jingles*), televizyon, film, sanat ve eski şarkı sözleri gibi kültürel medya alıntılarında oluşur (Lyttle ve Montagne, 1992: 1165-1168).

Acid House 1988 yılında *D-Mob's We Call It Acid* gibi şarkıları ile kayıt listelerinin üst sıralarına yerleşmeye başlayıp popüler hale gelerek ana-akıma (mainstream) geçiş yaptı. *Sun* gibi gazeteler sansasyonel başlıklara Acid House'un uyuşturucu kullanımı ve içki alemi doğasını vurgulayarak yeni altkültür hikayesini oluşturmaya başladılar (Sylvan, 2005: 24). Thornton'un işaret ettiği gibi, Acid House'un Punk'tan daha büyük bir hareket, hippie devrimiyle yakın akraba olarak selamlanmasının nedeni, uyuşturucu bağlantılarının gençlik kültürünün ötesinde haber değeri taşımasıydı (2001: 210). Fakat Reynolds, gazetelerin Acid House'u ilk keşfettikleri zaman

yayınların oldukça pozitif olduğunu, Sun gazetesinin Acid House sahnesini 'cool ve harika' olarak tasvir ettiğini, hatta bir argo kılavuzunun bile basıldığını vurgular (2012: 49). Ancak birkaç hafta sonra, gazete birdenbire *Evil Of Ecstasy* başlıklı bir hikâye ile mizacını değiştirerek, okuyuculara MDMA'nın kalp krizi ve beyin hasarına neden olabileceği ve ilacın genellikle fare zehri, eroin ve tahnit sıvısı (*embalming fluid*) seyretiltiği (hatalı olarak) uyarısında bulundu. Sonraki haftalarda da Sun, *Acid House Horror* ve rakibi *Mirror* £12 *Trip To An Evil Night of Ecstasy* gibi makaleler yayınlamaya devam ettiler. Yirmi bir yaşındaki Janet Mayes'in Ecstasy ile bağlantılı ölümü, gazetelere katil uyuşturucu bakış açısını sağladı (Reynolds, 2012: 49).

Acid House, ana akımın bilincine yükselince, otorite figürleri tarafından bilim adamlarının *ahlak paniği (moral panic)* olarak adlandırdığı beklenmedik güçlü bir tepki karşılaştı. “İngiliz Yayın Topluluğu” (*British Broadcasting Company*) tarafından, *We Call It Acid* ile birlikte acid kelimesine ilişkin bütün parçalar yasaklandı ve polis kulüplere baskın yaparak uyuşturucu bulunduranları tutuklayıp kulüpleri kapattı (Sylvan, 2005: 24). Aslında ahlak paniği gençlik kültürlerin yabancı olduğu bir durum değildir. Andrew Hill'in *Acid House and Thatcherism: Noise, The Mob, and The English Countryside* makalesinde aktardığı gibi; bir grup olarak gençliğin korunması fikri, gençlik faaliyetleri hakkında ahlak panikleri ile defalarca resmedildi. Gençleri uyuşturucu ve güvensiz parti mekânlarından koruma ihtiyacı alt kültür etrafındaki panik çağrılarında sürekli dile getirildi (2002: 92).

Ahlak paniği kavramı, ve ahlak paniğinin sapkın bir davranış yaratmakta etkili bir rol oynayabileceği yönündeki sav, ilk defa suçbilimci L. Wilkins'in çalışmalarında hayat bulmuş olmamasına rağmen, sapkınlığın ampirik tabanlı sosyolojisine radikal bir karşıt hareket kuran ilk çalışmalar Jock Young'ın uyuşturucu hap almanın üzerine yaptığı ve daha sonra Stan Cohen'in İngiltere'de 1964 ve 1966 yılları arasında rockçılar ve mod'lar arasındaki çatışmaları ele aldığı çalışmaları oldu (Mcrobbie, 2013: 294). Acid House partilerinin (daha sonra göreceğimiz gibi özellikle Rave kültürünün doğmasıyla birlikte) yarattığı gürültü ve hareketliliğinin yarattığı paniği Thatcherizm ile bağlamında ele alan Hill (2002) gibi; Mcrobbie'de ahlak paniklerini, “sağ kanadın kendi değerlerine ve politikalarına popüler destek sağlamak için kullandıkları en etkili stratejiler” (Mcrobbie, 2013: 287) olarak görür. Mcrobbie'ye göre, “ (...) ahlak paniği

ayrılmaz bir şekilde muhafazakârlıkla bağlantılıdır ve ayrıca 'medya' ile 'sosyal kontrol' arasındaki bağlantı anını belirler” (Mcrobbie, 2013: 287-288). Fakat Sarah Thornton, Acid House, medya ve ahlaki panik arasındaki ilişkiyi farklı bir biçimde ele alır. Alt-kültürler ve medya arasında herhangi bir mücadele olmadığını savunan Thornton göre, ulusal kitle iletişim araçları (*mass media*) gençlik hareketlerini gerçek anlamlarından saptırdıkları kadar onları geliştirirler (2001: 180-181).

Kitle kültürü medyası ve altkültür arasında yaşanan anlaşmazlığın genellikle gençlik kültürlerinin peşinde oldukları şey olduğunu vurgulayan Thornton için, ahlak paniği popüler müziklerin gençlere pazarlanmasında rutin bir yol haline gelmiştir (2001: 186) ve ahlak paniği kısmen (*relatively*) anonim olan çalgısal dans müziği için açık birkaç pazarlama stratejisinden biridir (2001: 201-202). “Sarah Thornton, gençlik kültürü 'underground'ları üzerine yaptığı incelemesinde, bunların kendilerini 'medyaya' karşıt kara delikler olarak gördüklerini; plak şirketleri ve halka ilişkiler departmanlarının da bir ahlak paniği körüklerken, bunu vurguladıklarını öne sürmektedir” (Aktaran Mcrobbie, 2013: 311).

Mcrobbie'nin vurguladığı gibi; gençlik kültürleri medyadan uzakta saf kalmayı tercih eder gibi görünmekle birlikte; fiilen bir tepki uyandırmak için bir tür öz-tanıtım yapmaktadırlar (Mcrobbie, 2013: 309). Andy Bennett *Kültür ve Gündelik Hayat* isimli çalışmasında, fanzinlere ayırdığı bölümde, fanzinlerin hegemonya karşıtı özelliğinin en iyi gençlik kültürleri bağlamında gözlemlenebildiğini ve Thornton'ın çalışmasına atıfta bulunarak, Rave kültürü ve Acid House müziğine karşı körüklenen ahlak paniğinde fanzinlerin gazetelerin konuyu ele alış biçimine karşı çıktıklarını aktarır (2013: 143-144).

1980'li yılların sonlarında popüler basının ecstasy ile bağlantılı ölümleri manşete taşıdığı dönemde, altkültürel basın bu tür haberleri ele alıp, onların Acid House müziğini, ecstasy kullanımını ve Rave faaliyetlerinin doğasını neden yanlış gösterdiklerini aktarmakta meşgul oldukları gibi, 1990'lı yılların başında ana akım basının saldırgan haberleri yerini “Yakana Kadar Danset: Rave Kilo Vermek için Mükemmel Bir Yol” türünden iyimser haberlere bıraktığında *Torch* gibi dergiler iyimser haberlere de karşı çıkmış, 1988-89 yılında bir şey bilmedikleri gibi 1990'lı yıllarda da bir şey bilmediklerini yazmışlardır (Aktaran Bennett, 2013:144). Thornton'ın vurguladığı

üzere; gazete hikâyelerini reddetmek gençlik kültürlerini meşrulaştırmak ve onaylamaktır (2001: 203), öte yandan pozitif gazete yayınları altkültürel ölüm öpücüğüdür. (Thornton, 2001: 208).

Thornton'ın bakış açısıyla, gençlik kültürlerinin ya da altkültür'lerin medya ilişki kurma biçimi, altkültürel pratiklerin meşruluğunu sağlamlaştırsa da, ortaya çıkan ahlak paniklerinin, gençlik kültürlerinin pratikleri üzerinde dönüştürücü etkisi olduğu açıktır. Sylvan'ın ifade ettiği gibi; Acid House'un yarattığı ahlaki paniğe karşı uygulanan kulüp kapatma, tutuklama gibi manevralar, Acid House alt kültürünü devam edebilmek için yasal kulüplerden, partilerin yasa dışı olarak devam ettiği depo partileri (*warehouse parties*) olarak bilinen yasadışı büyük yapılara yönlendirdi. Fakat bu strateji de polisin bunun farkına varmasıyla birlikte son buldu (2005: 24-25). Ahlak paniği ve gençlik kültürünün buna verdiği tepki, EDM sahnesinin yarattığı en büyük fenomenlerden biri olan Rave kültürün ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri oldu.

1.2.2. Rave Kültürünün Doğuşu ve Summer of Love

Acid House etkinliklerinin yasaklanmasına karşı, partilere devam etmek isteyen katılımcı ve organizatörlerin geliştirdiği yeni stratejiler, İngiliz dans müziği altkültüründe Rave olarak adlandırılan yeni bir fenomeni doğuşuna neden oldu. Rave isimi ilk önce asi Acid House toplantılarında katılımcıların çılgın faaliyetlerine ve bilinç durumlarına atıfta bulunarak hem fiil hem de isim olarak kullanıldı. Fakat bununla birlikte, toplantıların gidişatı yasal dans mekânlarından terk edilmiş depolar, uçak hangarları ve en sonunda daha fazla insanı alabilecek açık alanlara taşındı. Rave terimi daha spesifik olarak gece boyu devam eden etkinlikler için kullanılmaya başlandı (Sylvan, 2005: 25). En büyüğü en fazla iki ya da üç bin insanı barındıran kulüplerden farklı olarak; gizli ve yasa dışı (özellikle açık hava etkinlikleri) yerlerdeki Rave etkinlikleri, genellikle beş ile on bin arasında, bazen de daha fazla insanı çekebilirdi (Sylvan, 2005: 25).

Ecstasy etkisiyle 1990' yıllarda küresel bir olgu haline gelerek müzik temelli kültürün başlangıcı olan bu etkinliklerin (Farrugia, 2012: 27) altında yatan ruh, Reynolds'ın ifade ettiği gibi, anarko-kapitalist ve olayları daha görkemli hale getirmenin arkasında yatan dürtü kar amaçlıydı. (2012: 61). Sylvan'a göre; kişi başı

yirmi pound'dan on bin kişinin katılımı ile ortaya çıkan paranın büyüklüğü yasal risklerin yanında lojistik çabaya değen bir kar güdüsü sağlıyordu. İkincisi ise katılımcı sayısının fazlalığı nedeniyle polis müdahalesin olanaksız olmasıydı. Katılımcıların bakış açısından, kedi fare taktikleri, yeni mekânların çekiciliği Rave organizasyonlarının yasa dışı olması onları daha cazip hale getirdi (2005: 26). Rave'in çekici hale gelmesindeki diğer bir unsur, 1980'lerin kulüp kültürünün 'm' kulüpler, yerler, insanlar ve diğer içkin bilgiler açısından iyice seçkin hale gelmesiyle de açıklanabilir (Mcrobbie, 2013: 246).

Kulüplere girmenin giderek zorlaşması ve müzik, ırk ve cinsel eğilim konularında parçalanmaya başlaması, müzik ve dans severleri kulüplerden giderek uzaklaştırdı. Çünkü parçalanmış pazarda seçim yapmak tutarlı bir kültürel kimliği gerektiriyordu; oysa gençler için büyümek ve dışarı çıkmak esasen kim olduğunu bulmanın bir parçasıydı (Mcrobbie, 2013: 246). “Sarah Thorton'un betimlediği üzere, kendi VIP'sini kurmasına rağmen, bu kültürel ön bilgi 'Rave'de hiç bir zaman içeriye girmenin ön koşulu olmamıştı” (Akataran Mcrobbie, 2023: 246). Bireyleri bütün sosyal konumlardan bireyleri çeken Rave kültürünü diğer altkültürlerden farklı kılan şey, ne sınıf ne de yaş ön yargısının sahip olmasıdır (Goulding, Shankar, Elliott, 2002: 263).

1988 yazında her hafta sonu on binlerce genci çeken yasa dışı açık hava Rave etkinlikleri popüler oldu ve herhangi bir kısıtlamaya maruz kalmayan bu etkinlikler yol boyunca güçlü grup deneyimleri oluşturarak, Acid House kulüp etkinliklerinin enerjilerini daha ileriye taşıdı (Sylvan, 2005: 26). Bu deneyimin yarattığı ütöpik duygular, sonunda, barış, sevgi, birlik ve saygı (*Peace Love Unity Respect*) kelimelerinin baş harflerinden oluşan *PLUR* kısaltmasıyla sembolize edilmiş ideolojinin başlangıcını ifade etti. Rave etkinliklerine katılan on binlerce genç tarafından yirmi bir yıl önceki psychedelic hippie karşı-kültürünün *Summer of Love*'ının yarattığı saf deneyimin benzerliği açısından *Summer of Love* olarak adlandırıldı (Sylvan, 2005: 26). Fakat, ikinci Summer of Love dönemini bir ruhsal ve sosyal devrim olarak gören Reynolds'a göre; idealizm ve inançla dolup taşan ecstasy kuşağının bazı üyeleri, ruhanilik/tinsellik (*spirituality*) ve “Yeni Çağ” (*New Age*) hakkında fikirlere odaklanmışlardı (2012: 46). Makalesinde Rave spiritüelliğinin arkeolojisini sağlamak için özgür (*free*) festival kültürüne dönen Partridge'e göre, Özgür festivaller, eski,

yozlaşmış, sabit, ciddi toplumun kenarında, yeni ütöpik cemaatin mikro kozmosunu temsil etti (2006: 41).

Partridge, *Windsor Free Festival*, *Stonehenge Free Festival* gibi özgür festivallerin, müzik, karşı-kültürel siyaset ve çağdaş *Pagan* spiritüelliğinin bir karışımını sunduğunu belirtirken (2006: 42), müziği merkezi rolüne rağmen, Michael Clarke'tan aktardığına göre, el sanatları, müzik ve tiyatro formları, halk dansları, ekolojik farkındalık ve okültün çeşitli tezahürlerini içerebildiğini işaret eder (Partridge, 2006: 41). Bu özelliklerin birçoğu Rave kültürünün ayrılmaz parçaları haline gelmiştir. Sylvan'ın belirttiği üzere, Rave'ler karakteristik pratiklerini üretmek için çeşitli sanat formlarını -özellikle de müzik, dans ve görsel sanatları- benzersiz bir biçimde birleştirir ve bu formların her biri kendi içinde spiritüel ve dini deneyim ve anlama yol açabilen yaratıcı bir araçtır (2005: 10).

Örneğin EDM bestelemek, üretmek, dans pistinde müzik eşliğinde dans etmek spiritüel süreçler olabilir ve el ilanlarıyla ya da web siteleri ile Rave etkinliklerinin tanıtımını yapmak; aydınlatma veya veya projeksiyonlu video / bilgisayar grafikleri, sunaklar (*altars*) yaratıcı ifade ve spiritüel formlar olarak ciddiye alınarak, insanların dans pistindeki deneyimlerine katkıda bulunulur (Sylvan, 2005: 10). Vizyon sahibi dekorasyon ve mekânsal dönüşüm görevini yerine getiren montaj sanatçıları kolektifleri ile popüler Techno-Rave atomlaşmış bir toplumda kutsal deneyimler için yeni yollar sağlar. (Aktaran St John, 2009: 106).

Kendisinden önce ortaya çıkmış hippie kuşağı, New Age gibi kültürlerde de görülen spiritüel konulara- özellikle Pagan spiritüelliğine- ilgi Rave kültürü ve EDM içinde de çeşitli biçimlerde görüldü. Goa Trance ve alt türlerinde açıkça görüldüğü gibi ruh ortamı, (spirit vibe) Doğu mistisizmi ile bütünleşmiştir. *Lord Shiva*, fil başlı tanrı *Ganesha* veya sıklıkla *Om sembolü* içeren goblinlerle süslendiğini belirten Graham St John, yerli Hint kehaneti (*prophecy*) kozmolojisinin New Age / *New Edge*'nin ruhani bilgisine göre (*gnosis*) yeniden şekillendirildiğini dile getirir (St John, 2009: 112; ayrıca bkz. D'Andrea, 2007). Fakat bu durum, Rave'lerin sadece kutsal içerikli etkinlikler olduğu anlamına gelmez. Birçok Rave etkinliğinin sunaklar, seremoniler gibi kutsal/dini yönleri sahipken, eğlence, sanatsal ve estetik ifade, ticari kar gibi seküler bileşenleri de barındırır. (Sylvan, 2005: 9-10). Kutsal/ dini ve seküler yönler genellikle birbirleriyle

ayrılmayacak şekilde iç içe geçmiştir ve bir kişinin dans pistinde yaşadığı deneyim partide iyi vakit geçirmek şeklinde yorumlanabileceği gibi, bir başkası için spiritüel bir deneyim de olabilir (Sylvan, 2005: 10)

Özgür festival sahnesi geliştikçe insanlar yaz ayları boyunca festivaller etrafında örgütlenerek bir yerden diğerine seyahat etmeye başladığını ifade eden Partridge, bu çevreden yola çıkıp festivalleri örgütleyen bir grup hippinin 1980'li yıllarda nükleer karşıtı gösterilere katılımı nedeniyle Barış Konvoyu (*Peace Convoy*) olarak tanındıklarını belirtir (Partridge, 2006: 43). Bir yaşam stili olarak yolculuk, hippy konvoylarının *Rainbow Festival*, *Cantlin Stone*, *Ribblehead*, *Inglestone Common*, *Rough Tor*, *Magic Mushroom*, ve *Cinsbury Ring Free* gibi özgür festivaller arasında yaz boyunca dolaşmaları ile 1970'li yılların başında başladı (Reynolds: 2012: 136).

Reynolds, yavaş yavaş bu Orijinal karşı-kültürün hokkabazlar, akrobatlar, şifacılar gıda ve elbise satıcıları, dövme uzmanları, kuyumcular ile el sanatları, alternatif tıp ve eğlence temelli bir neo-ortaçağ ekonomisi inşa ettiğini ifade eder (2012: 136). Çalışmasında karşı kültürel bir sistemin ifadeleri olarak Rave terapi ve yolculuğu inceleyen D'Andrea'nın işaret ettiği üzere, geleneksel göçebeler, mevsimsel olarak hayvanlarını daha iyi meralara taşımasıyla, daha fazla gıda, ticaret lüksü ve prestij elde etmesi gibi, hippy tüccarları, DJ, alternatif terapistlerden oluşan yeni göçebeler de yol boyunca yeteneklerini kullanarak yolculuğu profesyonel bir avantaja dönüştürülebilen bir öğrenme ve karizma kaynağı haline getirirler (Aktaran D'Andrea, 2007: 26).

Bu Yeni Çağ (New Age) gezginleri, resmi mercilerden gelen bütün baskılara rağmen ayakta kalmayı başarıp, sayıları kırk bine ulaştı (Reynolds: 2012: 136). Çeşitli tarihsel koşullar altında yeni-göçebelerin ortaya çıktığını belirten D'Andrea, 1960'lı yılların karşı-kültürel göçünün isyan ettiği teknokratik topluma karşı olduğunu, 1980'li yılların sonunda Rave diasporasının ise 1980'li yılların sonunda neo-liberal gündemin ekonomik depresyonu ve polis baskısından doğduğunu vurgular (Aktaran D'Andrea, 2007: 27).

Daha öncede gördüğümüz gibi, Rave etkinliklerinin ortaya çıkmasındaki en önemli unsurlardan birisi, yasal baskıların üstesinden gelmek için partilerin ilk önce kullanılmayan depo gibi mekânlara, daha sonra da açık alanlara taşınmasıyla başlamıştı.

Fakat açık alanlardaki etkinliklerde yasal baskıdan muaf olmadığı için, devamlı ye değiştirme, göçebe bir yaşam pratiğini doğurdu. D'Andrea 'nın haklı olarak vurguladığı üzere, göçebeler ve yeni-göçebeler hareketliliği egemen yerleşik aygıtlardan kaçınma yöntemi olarak kullandılar. Küreselleşme olgusu ulus devletin gücünü baltalayarak karşı-kültürler lehine gelişme eğilimindeyken yeni göçebeler kırsal göçebeliğin eski modellerini taklit ederler (2007: 25).

Göçebe yaşam pratiklerine iktidarlar tarafından uygulanan baskının sadece karşı-kültürel yeni-göçebelere uygulanmadığının ya da Rave etkinliklerine özgü olmadığının farkında olmak gerekir. Devlet yönetimleri tarihsel olarak otonom hareketleri dizginlemeye çalıştı (D'Andrea, 2007: 26).

1980'li yıllara kadar aralıklı olarak Türk boylarına uygulanan baskı, 1960'lı yıllarda Mısır ve İsrail'in Bedevilerin bir yaşam alanına yerleştirme (sedentarization) çabaları için devlet sübvansiyonları ve 1970'li yıllardan bu yana neo-liberal Britanya'nın çingenelere ve New Age gezginlerine dayattığı zorluklar, ulus devletlerin göçebe toplulukları kontrol altına alma çabasını gösterir (Aktaran D'Andrea, 2007: 26).

Göçebeliğin tam anlamıyla modern devlet formunun karşıtı olduğunu ve bu formun, arkaik bir yaşantı biçiminin devamı olarak gördüğü her şeyi ortadan kaldırmak için mücadele ettiğini belirten Maffesoli 'ye göre; iktidarlar her şeyin yerinde olması için çabalarırken modern-öncesi toplumlarda bu daha çok daha çok el yordamıyla yapılmış modernite ile birlikte gözetleme devreye girmiştir (2011: 34-35). Göçebelik gözetlemeden kaçmanın bir yoludur. Maffesoli'nin deyişiyle: “Hareketli olan ‘panaptikon’ un incelikli kamerasından özü itibariyle kurtulur” (2011: 35).

Brian L. Ott ve Bill D. Herman'ın belirttiği üzere, aslında, yeraltı Rave etkinliklerinin birçoğu belirli bir süre için planlanmış değildi. Polis gelince kadar bazen bir kaç gün boyunca devam ettiler. Sosyal yapıdan bu geçici kurtuluş erken dönem Rave kültürünün transgresif (transgressive) karakterinin merkezi olmuştur (Ott ve Herman, 2003: 254). Daha sonra, Rave hakkında yapılan akademik çalışmalarda, Rave kültürünün geçici doğasını çözümlemek için Hakim Bey'in *Temporary Autonomous Zone (Geçici Otonom Bölge)* kavramını ifade eden TAZ'ın çok sık kullanılmasının nedini budur. Hakim Beyin ifade ettiği gibi:

TAZ doğrudan Devlet'le çarpışmaya girmeyen bir ayaklanma gibidir, bir alanı (mekânsal, zamansal, ya da düşlemsel) özgürleştiren ve sonra da Devlet onu ezmeden *evvel* başka bir yerde / başka bir zamanda yeniden oluşmak üzere kendini fesheden bir gerilla operasyonu gibidir. Devlet cisimden ziyade öncelikle Simülasyon'la ilgilendiği için TAZ bu alanları gizli saklı “işgal” edip görece huzur içinde hatırı sayılır bir süre için kendi şenlikli amaçlarını sürdürebilir. (Hakim Bey, 2009: 148)

Rave organizatörleri, partilerinin yapılacağı alanların yerini gizli tutarak, etkinliklerin polis tarafından engellenmesinin önüne geçti. Binalara ve alanlara zorla girmenin yarattığı hukuki sorunlar dikkate alındığında underground Rave etkinliklerinin son ana kadar gizli tutuldu. (Ott ve Herman, 2003: 254) ve Rave etkinliklerine katılanlar (ravers) internette buldukları telefonla arayarak Rave etkinliklerine yönlendirilecekleri plak dükkânı veya otopark alanın nerede olduğu öğrenecekleri mesajları dinlediler (Akatran Ott ve Herman, 2003: 254).

Graham St John, hızlı mekân işgalini gerçekleştirmek için telekomünikasyon kapasitesinin kullanılmasını, erken Rave etkinliklerine katılanları Howard Rheingold'un tabiriyle ‘akıllı çeteler’ (*smart mobs*) haline getirdiğini aktarır (2009: 7). Underground Rave etkinliklerinin mekânlarını çevreleyen bu gizlilik, Rave etkinliklerine katılanların topluluk duygusunu yükseltmeye hizmet ederek yer arayışını ritüalistik hac yolculuğuna (*pilgrimage*) dönüştürdü (Ott ve Herman, 2003: 254). Fakat ana-akım otorite, Summer Of Love 'da şekillenen sevgi ve topluluk duygusunu paylaşmayarak Rave etkinliklerini kapatmak için daha güçlü taktiklerle yanıt verdi (Sylvan, 2005: 26-27; ayrıca bkz. Reynolds, 2012; Collin, 1998). Sylvan, on iki polis birliğinden oluşan bir istihbarat birimi kurularak, güçlü bilgisayar sistemleri ve radyo tarayıcılarla, Rave etkinliklerinin underground dergilere kadar izlendiğini, telefon şirketlerinin baskı altına alınarak, organizatörler tarafından bu sistemlerin kullanılmasının önüne geçildiğini ve Rave partilerini destekleyen radyo istasyonlarının kapatılarak, yeni yürürlüğe giren yasanın Rave organizatörlerinin kazançlarının kamusallaştırılmasıyla birlikte altı ay hapse atılmasına olanak tanıdığını aktarır (2005: 27). Bununla beraber, Rave etkinliklerine karşı kamu duyarlılığı yükselince, 1994 yılında İngiliz parlamentosu, büyük ölçekli

dans etkinliklerini yasa dışı ilan eden “Ceza Adaleti Yasası”nı onayladı (Ott ve Herman, 2003: 260; ayrıca bkz. Reynolds, 2012; Collin, 1998, Thornton, 2003; St John, 2009).

Bu taktikler etkili olmaya başlayınca, birçok organizatör 1990 yılında Rave etkinliklerine devam etmek yasal çalışmayı ve lisanlı Rave etkinlikleri için yerel yetkililerle anlaşma yapmayı seçti (Sylvan, 2005: 27). Rave İngiltere’de yaşadığı bu kırılganlığın ardından St John’ın işaret ettiği gibi, Rave tekrar aykırı bir terim haline geldi. *Tony Colston* gibi girişimcilerin yardımı ile *Sunriese* gibi devasa Rave etkinlikleri ile gösterişli hale gelip kurumsallaşacaktı (St John, 2009: 8).

Rave, 1990’lı yılların başından itibaren İngiltere dışına yayılmaya başlayarak Hollanda, Almanya, İtalya ve Fransa’daki sahnelerle bütünleşti. Bu yeni dans müziği sahnesi Avustralya, Güney Afrika ve diğer bölgelerde yerel çevirilerle Kuzey Amerika’ya internetin sağladığı hızlı iletişim gelişmelerinin yardımıyla geri ithal edildi (St John, 2009: 3). Yakın zamana kadar Ceza Adaleti Yasası kıyaslanabilir bir yasası olmayan Amerika Birleşik Devletleri’nde Rave farklı bir yörünge izleyerek müzik promotörleri sponsorlukları, radyo reklamları ile kulüplerde ve açık hava etkinlikleriyle daha ticari bir şekilde ortaya çıkarak, iki bin ile yirmi bin kişi arasında değişen kalabalıklara otuz ve altmış dolar arasında değişen fiyatlarla bileler satıldı (Ott ve Herman, 2003: 260). Fakat İngiltere’de olduğu gibi Rave’lerin yükselen popülaritesi medyanın ilgisini çekince, kültürün yine uyuşturucu bileşenine odaklandı (Ott ve Herman, 2003: 260).

National Institute on Drug Abuse tarafından finanse edilip nörolog *George Ricaurte* tarafından yayınlanıp daha sonra geri çekilmiş araştırma, “Rave Yasası”nın (*Rave Act*) yaratıcılarına koz verdi. Cumhuriyetçi Senatör *Grassley* tasarıyı 18 Haziran 2002’de Senato’ya getirerek, Ecstasy’nin beyinde geri dönülmez değişikliklere yol açtığı, paranoya, depresyon, konfüzyon gibi uzun vadeli sorunlara neden olduğunu deklare etti (St John, 2009: 9-10). St John, bu siyasi ve ekonomik yönlendirmelerin sonucunda, dans mekânlarının mevzuata ilişkin standardizasyonuna ve dans deneyiminin Reynolds’ın haz hapishaneleri (*pleasure prisons*) nitelendirdiği ehlileştirilmesine tanık olduğumuzu belirtir (Aktaran St John, 2009: 9-10).

Rave fenomeni 1990'lı yıllarda büyümeye devam etmesine rağmen, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni eklemlemelerle birlikte, İngiltere'deki karakteri önemli ölçüde değişti (Sylvan, 2005: 27). Rave daha ticari ve yüzeysel hale gelerek, Summer of Love'ı karakterize eden sevgi ve geniş çaplı topluluk duygusunu kaybetti, bundan böyle kültürün ütöpik merkezlerinden biri değildi (Sylvan, 2005: 27).

Rave Summer of Love ile birlikte kamu bilincine yerleştiğinden bu yana, ölüme dair zaman zaman yapılan açıklamalara rağmen, Rave kültürü hale güçlü; fakat çok farklı müzik stilleri ve etkinlikleriyle (event) genelleme yapmanın neredeyse imkânsız olduğu etkinliklere dönüştü (Sylvan, 2005: 27). Yine de bugün çok sık karşılaşılan Rave etkinliklerinin doğası hakkında bir şeyler söyleyebiliriz. Tim Olevason, Rave'i uzun süre elektronik müzik dinlemek ve dans etmek amacıyla bir araya gelmiş insanlar olarak tanımlarken (2005: 189), Rave etkinliklerinin üç türden birisinde yer aldığını belirtir:

1. Gece kulübü gibi düzenli olarak kullanılmayan, açık alanlarda ya da binalarda düzenlenen büyük ölçekli (binden fazla katılımcı ile) etkinlikler;
2. Üç yüz ile bin katılımcı arasında hazırlıksız yapılan, gayriresmi duyurulmuş ve dekore edilmiş alanlarda yapılan orta büyüklükteki etkinlikler veya
3. Üç yüzden daha az katılımcı ile “samimi” olarak tanımlanan, bazen “samimi partiler” (private parties) olarak anılan ve ağızdan ağıza yayılmasın dışında çok az ya da hiç duyurulmayan ve hazırlıksız mekânlarda yapılan etkinlikler. (2005: 189)

Rave etkinliklerine katılanların sayısı ne kadar olursa olsun, hangi mekânda gerçekleşirse gerçekleşsin değişmeyen ve Rave partilerine karakterini veren temel unsurlarda bulunur. Sylvan'ın belirttiği gibi, bütün Rave etkinliklerinin ortak özelliği, insanların saatlerce dans ettiği EDM'nin merkezietidir (2005: 33). Bu danslar, depolarda veya stüdyolarda, arenalarda ya da stadyumlarda, ormanlarda veya açık alanlarda, plajlarda, şehir caddelerinde, plazalarda, kamplarda ve rehabilite tesislerinde veya kulüp ve barlarda gerçekleştirilebilirken, ücretsiz, az bir ücret karşılığında ya da

aşırı bir giriş ücretine tabi olabilir (2005: 33). House, Techno, Trance, *Progressive*, *Breaks*, Jungle, *Garage*, *Downtempo*, *Ambient* gibi çok çeşitli türlere ve alt türlerin birine veya birkaçına odaklanabilir (Sylvan, 2005: 34).

1.2.3. Ecstasy

House Müziği 1980'li yılların ortasından itibaren Rave kültürünün temelini oluşturmaya başlamışken, popüler eğlence amaçlı bir uyuşturucu olan ecstasy'nin ortaya çıkışı daha önce hippie kültürü temelli Psychedeli-Rock ile LSD arasındaki ilişkiselliğin ötesine uzanarak Rave kültürün ya da EDM sahnesini imler hale geldi.

Reynolds'ın ifade ettiği gibi; Oxford Sözlüğü, ecstasy'yi “çok büyük bir sevinç veya coşku hissi” ve “duygusal ya da dini coşkunluk ya da trans gibi bir durum ” olarak tanımlarken, yukarıdaki bütün anlamları muhafaza etmekle birlikte 1980 yılların başında ecstasy yaşadaşı dışı bir uyuşturucu (MDMA) olarak başka bir anlam kazandı (2012: XXVIII). *MDMA* (*metilenendioksimetamfetamin*) ilk olarak, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Alman şirketi Merck tarafından sentezlendi ve patentlendi (Reynolds, 2012: XXVIII; Malbon, 1999: 117; Sylvan, 2005: 21).

Reynolds, ecstasy'nin ikinci uğrağının eğer doğruysa saldırganlığı azaltıcı, empati uyandıran etkileri nedeniyle savaş durumlarında kullanımıyla gündeme geldiğini öne sürer. 1950'lerde, Amerikalı askeri araştırmacılar, MDMA'nın potansiyelini, düşman birliklerini psikolojik olarak etkisiz hale getirecek bir yönelim bozukluğu-uyuşturucu olarak denediler. Ve 1990'lı yılların başında travmatize edilmiş Nicaragran askerleri için deneysel terapi seanslarında kullanıldığında, deneklerin yüzde 75'i barış arzusunu ve savaşa son vermeyi dile getirdi; düşman da dahil olmak üzere herkesi sevmekten bahsediyorlardı. MDMA'nın modern öyküsü ecstasy'nin üvey babası olarak kabul edilen *Alexander Shulgin* tarafından 1960'ların başlarında yeniden keşfedilmesiyle başladı (2012: XXIX).

Alexander Shulgin 1965'te MDMA'yı yeniden sentezleyerek 1977'de MDMA'ya bir terapist arkadaşını tanıttıktan sonra, bu madde empatik etkileri nedeniyle A.B.D.'nin Batı Yakası psikoterapistleri arasında hızla popüler hale geldi (Malbon, 1999: 117; Sylvan, 2005: 21). MDMA, empati, bağlanma ve sevginin duygularını artırma etkisine sahip bir *empathogen* olarak sınıflandırılmasından dolayı, psikologlar

ve psikiyatristler, psikoterapi ve diğer danışmanlık biçimlerinde MDMA'yı efektif bir araç olarak kullanmaya başladılar (Sylvan, 2005: 21).

MDMA ilk olarak 1972 yılında Amerika'nın Batı Yakası caddelerinde yasadışı bir madde olan MDA'ya yasal bir alternatif olarak ortaya çıktı (Malbon, 1999: 117). Seksenli yılların başlarında, Dallas ve Austin gece kulüplerinde olgunlaşmış bir Ecstasy scene'i vardı ve X (ABD'de MDMA argosu) Amerika'da giderek artan bir şekilde “yasal kafa yapıcı” haline geliyordu (Reynolds, 2012: XXIX). Bununla birlikte, 1980'lerin ortalarında eski bir ilahiyat öğrencisi olan Dallas'lı girişimci *Michael Clegg*, MDMA'ya ecstasy adını vererek ve “Teksas Grubu” aracılığıyla daha önce benzeri görülmemiş bir ölçekte MDMA üretmeye ve dağıtmaya başladı. Bu noktadan sonra Ecstasy, Dallas'ın merkez üssü olduğu hızla, ana akım topluma nüfuz eden inanılmaz derecede popüler bir parti uyuşturucu oldu. Ecstasy'nin Rave tarihi için, Dallas'ın ötesine geçerek Chicago ve New York gibi müzik başkentlerinde dans pistlerinde yaygın bir şekilde kullanıldığını belirtmek önemlidir. Dallas'taki *Starck Club*, bu kulüplerin en popüleriydi, Rock ve spor yıldızları, müzisyenler, borsacılar, sanatçılar ve eşcinsellerden oluşan eklektik bir karışıma hitap ederek Rave sahnesi için bir öngörünüm oluşturdular (Sylvan, 2005: 21-22).

Bu dönemde hala yasal bir uyuşturucu olduğu için barlarda marketlerde satılıyordu, fakat bu yaygın uyuşturucu kullanımı muhafazakar kesimlerin dikkatini çekmeye başladı. 1985'te “ABD Uyuşturucuyla Mücadele İdaresi”, ecstasy'yi “Kontrollü Maddeler Yasası”nın birinci çizelgesine yerleştirdi. Böylece 1980'li yılların ortasında başlayan ecstasy patlamasını etkili bir biçimde sona erdirdi. Bununla birlikte ecstasy kullanımı Disko'da olduğu tamamen sona ermedi; ama yeraltı kökenlerine çekilerek yasa-dışı bir uyuşturucu konumunda kaldı (Sylvan, 2005: 21-22).

İngiltere'de, ecstasy yada günlük konuşma dilinde *E*, eroin ve kokainin yanında zaten “A Sınıfı” yasadışı bir uyuşturucuydu; bunun nedeni, “1977 tarihli Uyuşturucu Maddelerinin Yasası”nın 1977 tarihli MDMA'nın ait olduğu tüm kimyasallar ailesine uygulanmış olmasından kaynaklanıyordu. MDMA'nın terapötik savunucuları, savaş paranoyası gibi yararlı uygulamalarına karşın MDMA'yı yasakladıkları için bu uygulamayı protesto ettiler. Fakat Reynolds'a göre ecstasy, psikoterapinin muhafazasından çoktan kayarak zaten başka amaçlar için kullanılmaya başlanmıştı.

Kolektif yakınlık atmosferini katalize eden MDMA, özellikle uptempo yinelemeli EDM ile eşsiz bir sinerjistik etkileşime sahip olduğu ortaya çıktı (2012: XXIX- XXX).

Öfori ve yardımseverlik hissini uyaran MDMA'nın algı düzeyini yükseltebileceğine inanılırken, en azından farmakolojik olarak saf haliyle psychedelic potansiyeli düşüktür (Malbon, 1999: 117). MDMA'nın sağlayabileceği artan enerji seviyelerinin, özgüveninin, mutluluğunun ve yüksek empatinin olumlu etkileri bulanık görme, bulantı ve kusma ile dengelenebilir (Aktaran Malbon, 1999: 117).

Sonuç olarak, MDMA'nın Rave scene'i içindeki popülaritesi yukarıda ele aldığımız etkilerin dans pistine yaptığı düşünülen katkı sonucunda gerçekleşti. MDMA'nın empati artıran özelliği, Rave kültürünün sevgi, barış, birlik söylemine ve kolektif yaratımına katkıda bulunduğu düşünülürken, psychedelic etkisinden ziyade enerji artırıcı özelliğinin dans pistinde uzun süre kalmaya yardım ettiği düşünüldü. Bir katalizör olarak ecstasy deneyimini daha sonra ele alırken göreceğimiz gibi, katılımcıların, dans pisti deneyimi hakkında konuşurken sık sık ifade ettikleri, zirve ya da spiritüel deneyimleri tecrübe etmenin bir aracı olarak görüldü.

1.3. Türsel Parçalanma

EDM'nin Amerika'da doğup İngiltere'de yaşadığı dönüşümler, Rave'in doğmasına yol açtıktan sonra, kitleselleşen kültür giderek türlere ayrılmaya başladı. EDM bugün muazzam çeşitlikteki ana tür ve alt-tüleriyle birlikte yaşadığı dönüşümün ana noktası hiç kuşkusuz İngiltere odaklı Batı Avrupa'dır. Bu başlık altında, türsel parçalanmanın ilk dönemlerine ve nasıl çeşitlendiğine odaklanılarak, EDM'inde sürecin nasıl başladığı ve türsel bölünmenin nasıl çeşitlendiği inceleniyor.

1.3.1. Hardcore

Terazinin diğer ucunda, 1990-91 yıllarının ilk *Hardcore Techno* müziğinden 1994-1995 yılları arasında kuzey Avrupa ve İskoçya'da ortaya çıkan *Gabber* ve *Happy Hardcore* seslerine kadar uzanan bir dizi müzik var (Gilbert ve Pearson, 1999: 95). Hardcore tabanlı bu müziklere Hollanda'da ortaya çıkan ve daha çok *Gabba* olarak bilinen stili de ekleyebiliriz. İngiltere'de Acid House ve Rave kültürünün bastırılması Rave kültürünü ticarileşerek yoluna devam etmesine yol açmasına rağmen, fenomenin

büyükluğu EDM seçercesine yeni dallar eklemeye devam etti. Hardcore, bir yandan Rave sahnesi için türsel çeşitliliğin habercisi olurken, bir yandan da EDM'nin kısa sayılabilecek tarihinde Amerikan tabanlı türlerin Ibiza adasında harmanlanan mirasından farklı bir kültürel sürecin işaretleyicisi oldu. Reynolds, illegal Rave etkinliklerinin baskı altına alınmış olmasına rağmen, ticari Rave'lerin ortaya çıktığını ve bununla birlikte, ruhsat verme yasalarının gevşetilmesinin etkinliklerin bütün gece devam ettiği Rave-tarzı kulüplerin büyümesine olanak tanıdığını belirtir. 1990'da Detroit ve Chicago kökeniyle kesin bir biçimde bağlarını koparan ve Amerikan ithalatlarına olan bağımlılığı sona erdiren ayırt edici İngiliz bir soundu olan Hardcore'un ortaya çıktığını dile getirir (2012: 96).

Dans kültürünün tarihi boyunca, Hardcore, uyuşturucu hedonizmi ve alt sınıf ümitsizliğini dansın fiziğe dayanan ve müzik yapmak için pratik bir 'funktionalist' yaklaşımla birleştiği sahneleri tanımlar. Fakat uzlaşması olanaksız tutum aynı kalsa da, müzikal olarak Hardcore, farklı zamanlarda ve dünyanın farklı bölgelerinde farklı şeyler anlamına gelir (Reynolds, 2012: 96). Graham St John, hardcore kavramının bazen çakışan bazen de müşterek eğilimleri olduğunu belirterek (2010: 3) çalışmasında *Hardcore Punk* ile bir EDM türü olarak Hardcore arasındaki benzerlik ve farklılıklara yer verir. Belki de bu yüzden Hardcore Punk ile karıştırılmaması ve Techno kökenlerine atıfta bulunmak için kimi zaman Hardcore Techno, *Breakbeat Hardcore* olarak da adlandırılır. Fakat Reynolds'ın Hardcore için farklı zamanlarda dünyanın farklı bölgelerinden farklı anlamlara geldiği yönündeki söylemi Techno içinde geçerlidir. Monroe, 1993 yılının başlarında Techno'ya gerekli pazar stratejilerini yansıtmak için “intelligent” ya da “Euro” gibi ön ekler konulması zorunluluğunu belirterek, 1994 yılında Techno'nun giderek içeriksiz bir terim haline geldiğini, ama 1992-994 yılları arasında bile farklı yerlerde farklı anlam ifade ettiğini vurgular (1999: 148).

Monroe, Techno'nun İngiltere, Almanya, Belçika, Hollanda, Lüksemburg (*Low Countries*) gibi gibi Avrupa ülkelerinde farklı dinamik izlediğini ve farklı alttürler geliştirdiğini, İngiltere'de Hardcore ya da Siyahi odaklı Jungle müziğinden sertliği reddeden Happy Hardcore kadar değişime uğradığını aktarır (1999: 148). Fakat Reynolds' İngiliz Hardcore'u aynı anda Chicago ve Detroit müziğinden daha daha Siyahi ve daha beyaz olduğunu ve üstesinden gelinemeyen ırk ayrımı yüzünden *Hip-*

House fikrinin Amerika'da hiç popüler hale gelmediğini belirterek, daha birleşik İngiltere'de Hip- Hop ve House müziğinin aynı sürecin bir parçası olduğunu ve Jamika sound sisteminin yerleşik köklerine işaret eder (2012: 97).

Birçok yeni türün ortaya çıkışında olduğu gibi, Hardcore ortaya çıkmadan öncede müziğin dönüşümünü sağlayan çeşitli alttürler ya da ara türler ortaya çıktı. Collin'de, Reynolds ile paralel olarak, *Fabio (Fitzroy Heslop)* ve *Grooverider (Ray Bingham)* isimli iki DJ'in Frankie Knuckles ve Ron Hardy'nin Sonic-hacker geleneğinde ya da Kool DJ *Here and Grandmaster* gibi erken Hip-Hop öncülerinde mevcut olan teknolojiyi kullanarak, House kayıtların hızlarını iki katına çıkardıklarını, Hip-Hop breakbetlerinin ve bas seslerinin 80'li yıllarda Hip-Hop seven topluluğa enerji kattığını belirtir (1998: 244-245). Collin'e göre, 1989 yılındaki Rave etkinlikleri ve Ecstasy'nin bütün ülkeye propagandasının yapılmasından sonra House kültürü çeşitlenmeye (diversify) başladı ve bir daha asla tek bir scene tanımı olmadı. Ancak birbiriyle iç içe geçmiş alt türler, alt-kültürler, sınıfın, kültürün, alanın, müzikal tercihin ve tercih edilen uyuşturucuların fay hatları boyunca parçalandı (1998: 244-246).

Demon Boyz, *Rebel MC* ve *Blapps Posse/Dynamic Guvnors* gibi sanatçılar İngiltere'nin Hip-House türünün yerleşmesinde önemli rol oynamalarına rağmen *Breakbeat House*'un yükselişindeki önemli figürler Kuzey Doğu Londra'dan iki Siyahi İngiliz genç olan *PJ* ve *Smiley* idi. Reynolds, *Shut Up And Dance* takma ismini kullanan bu iki DJ'in *Def Jam* parçalarını alarak 100 bpm'den 130 bpm çıkardıklarını, ayrıca MC stili eklediklerini belirtir. *Shut Up and Dance*, 1989 ve 1990 Breakbeat House için kristalleşmiş bir istikamet çizerek, türü herkes tarafından tanınabilen ham ivedi (urgent) ve gürültülü bir türe çevirdi (Collin, 1998: 46).

Collin'in deyişiyle; *Hackney* dans salonlarındaki Reggae ses sistemlerinde geçmişlerinden haberdar olan Hip-Hop parçalarını ürettiler, Amerikan tür teamüllerine müdahale ederek Doğu Londra'nın mücadele ve yoksunluk panoramasını şekillendiren daha keskin, saldırgan bir his için Breakbeat hızlandırdılar (1998: 46). Fakat Hardcore bu saldırgan soundu daha keskin hale getirerek türün ayrıcı niteliklerinden birine dönüştürdü. İngiliz Hardcore, cesur *B-boy Funk'ının* yanı sıra Detroit projesine Beyaz bir Rock saldırısı da getirdi. Gösterişli Belçikalıların ve Almanların liderliğini takiben, İngiliz prodüktörleri riff benzeri sesleri harekete geçirdiler (Reynolds, 2012: 97).

Reynolds Rave scene'ne sahip olmayan Detroit'in uyuşturucuyla ilgisi olmadığını, Techno zarıflığın, inceliğin 'europhile' fantezisi olarak başladığını; fakat Avrupalıların Techno'yu Ecstasy çetelerinin kaba bir kargaşasına dönüştürdüğünde Techno mucitlerinin korkularının hayal edebileceğini ifade eder (2012: 97).

İngilizler ve kıta Avrupa'sında yer alan müttefikleri Techno müziğini dönüşüme uğratmaları nedeniyle anti-Hardcore hipster'ları ve Detroit geçmişine özlem duyanların her zaman "terli raverlar"dan (*sweaty ravers*) şikâyet ettiler (Reynolds, 2012: 97). Collin'e göre, İbiza müdavimleri Hardcore'u onların güneş ışığı pozitivizmine bir saygısızlık olarak algıladı. Rave el ilanlarında distopyan korku gösterisi grafikleri, psikotik karikatürler, kalpler ve çiçeklerin yerini almıştı (1998: 247).

Acid House başlığı altında gördüğümüz gibi rahat yaşam tarzı (*laid back lifestyle*) özdeşleşen İbiza ruhu ve Balearic Beat'in, Acid House ve ilk Rave scene üzerindeki etkisini göz önüne alındığında, Hardcore'un İbiza müdavimleri üzerinde yarattığı etkiyi anlamak çok güç değil. Bununla birlikte, müzikal anlamda da Hardcore, Acid House ve o güne kadar ortaya çıkan dans müziği türlerinin hepsinden belirgin bir biçimde daha hızlı ve sertti. Hardore müziği özellikle hızlı bir "pulse" ile karakterizedir ve endüstriyel sesler/ sample'lar daha fazla ön plana çıkar, sert ve hızlı olarak tanımlanabilir. Daha sonra üzerinde duracağımız gibi; Hardcore'un alttürleri sertlik ve hıza verdiği tepkiye göre şekillendi. Fakat Reynolds'ın (2012) çalışmasından anlaşıldığı üzere, Hardcore, yerel scene'ler ayırt edici karakterlerini erken bir dönemde bile göstermeye başlamıştı. Reynolds'ın belirttiği gibi; İngiltere'nin Reggae'lerinin ve Hip-Hop scenenlerinin bilinçaltı etkisi, Hardcore'un farklı bir Kuzey tarzını şekillendirdiği gibi, benzer faktörler Güney'de oldukça farklı bir ses ortaya çıkardı. Alt-bass üzerine yapılan baskı aynı olmasına rağmen, Warp tarzı bantların programlanmış davul makinesi ritimleri yerine, Güneyde bulunan prodüktörlerin breakbeat'leri sample'layıp, loop'layarak kullandılar (2012: 104).

Reynolds, İngiltere'de odaklı farklı Hardcore soundları yanında İngiliz Kanalı'nın karşı kıyısında bulan Belçika'da da Hardcore scene'nin kendine özgü dinamiklerinden ele alırken özellikle *Lenny Dee*, *Mundo Muzique* ve *Joey Beltram* gibi DJ'lerin sert ve hızlı soundu üzerine yoğunlaşır (2012: 108).

Joey Beltram'ın kendi değişiyle kötü ve karınlık soundlu müziğini sevdiğini ve *Heavy Metal* dinleyerek büyüdüğünü aktardıktan sonra, soundunun sert ve hızlı yapısını bununla ilişkilendirerek, *Frank De Wulf* gibi yapımcılarında *Rhythm Device*'ın *Acid Rock* parçasıyla *Deep Purple*'ın *Smoke On the Water* parçasını taklit ettiklerini ifade eder. (Reynolds, 2012: 109). Reynolds, Hardcore için yapılan yeni Heavy Metal benzetmesinin bazı geçerlilikleri olduğunu, Belçikalı ve İngiliz brütalistlerin bas seslerini yükseltmek için dans müziğin orta frekanslı restore ettiklerini işaret eder (2012: 116). Bunun yanı sıra, İngiliz grupların 1960'lı yılların sonu 1970'li yılların başında *Blues* müziğini çarpıttıklarını (*bastardized*) ve Amerikan taklitçilerinin de ortaya çıkan müzikle oynayarak Heavy Metal'in ortaya çıktığına işaret ederek; 1980'li yılların sonlarına doğru, Chicago ve Detroit'ten Siyahi prodüktörleri *Teutonic* (Almanlara ait/ Cermenlere ait) elektronik müziğini Acid House ve Techno'ya dönüştürmelerini ve daha sonra, 1990 yılların başında İngiliz ve Belçikalıların bu zarif europhile soundunu alarak Hardcore'u yaratmalarını, Heavy Metal ile tarihsel paralellikler olarak yorumlar (Reynolds, 2012: 116). Gilbert ve Pearson'a göre, Simon Reynolds'ın Gabber ve Hardcore Punk / Thrash Metal'in müzikal öncelikleri arasında yapılan karşılaştırmalar göz önüne alındığında, bunun şaşırtıcı olmadığını vurgulayarak, Hardcore Punk kitlesel Rave ile yolları kesişmeden önce asabi (*crusty*) kültürün başlıca soundtarck'i olduğunu ifade eder (1999: 95).

Müziğin asabi özellikleri bir Hardcore varyantı olan Gabber ya da Gabba'da keskinleşerek Müziksel ve kültürel olarak Heavy Metal ve Hardcore Punk ile daha da yakınladı. Reynolds, Gabba stilini, dünyanın her yerine bir underground sound olarak yayılan Hollandalılar tarafından geliştirilen ultra-hızlı, süper agresif Hardcore Techno formu olarak tasvir ederken, esas olarak Gabba'nın vahşi savaşçı çılgınlığını, İskoçya'dan ve Kuzey İrlanda'dan Almanya, Hollanda ve Avusturya'ya kadar Viking soy belleğine sahip insanlarla alakalı olduğunu belirtir (2012: 256). Reynolds, Gabba'nın hikâyesinin 1991-2 yıllarında *Second Phase*, *Mescalinum United*, *T99*, *Holy Noise* gibi grup ve kişiler tarafından başlatıldığını belirterek, saf Gabber'in tamamen vurmali/ sarsıcı olduğunu, ritmin basit olmasına rağmen her müzik öğelerinin ritmik olarak işlev gördüğünü; fakat poli-ritmik etkileşime karşı olarak, çoklu four-to-the-floor katmanlarından oluştuğunu aktarır (2012: 257).

Reynolds, Gabba'nın Death-Metal'in Aryan müziğine benzemesine rağmen, bazı açılardan Hollanda'nın kendi Hip-Hop'ına eş değer olduğuna işaret ederek, *Elstak*, *Darkraver*, *Robert Meijer of High Energy*, *Francois Prijt of Chosen Few* gibi en iyi prodüktörlerin kariyerlerine Hip-Hop DJ'leri olarak başladıklarını dile getirir (2012: 257). Sound ile birlikte Gabba hızla bir altkültür haline geldi ve bölgesel antagonizm ve alt sınıf kızgınlığı hem futbol (Ajax'a karşı Feynoord) hem de müzik de (Amsterdam'ın zevkli House scene karşı R'dam'ın gürültülü Hardcore'u) hiddetli, fakat alaylı (*tongue-in-cheek*) bir rekabet haline dönüştü (Reynolds, 2012: 256). Bu tesadüfi değildi, Gabber, aynı zamanda sanatsal açıdan abartılı (*extravagant*) Amsterdam ile yalın, çalışkan arasındaki eski rekabeti de göstermektedir (Verhagen, vd, 2000: 149). Bununla birlikte, Gabberhouse temelinde, yavaş yavaş saç stilleri, giyim tarzları ve jargonlarını geliştirerek, kendilerini giderek daha fazla topluluk olarak ifade etmeye başladılar (Verhagen, vd, 2000: 150). Verhagen ve arkadaşları, Gabber parçalarının temposu yükseldikçe Gabber sevenlerinin sayısının da arttığını, ilk Gabber kayıtlarının 120 bpm ile hızlı olmasına rağmen, Terror stilinin 200 bpm'i ile kıyaslandığında oldukça yavaş kaldığını belirtirler (Verhagen, vd, 2000: 150). Gilbert ve Pearson, Gabber'in müziğinin 200 bpm'de hala uyuşturucu müziği olduğunu ve giderek artan bir şekilde kolektif jouissance gerçekleştirmeye çalıştığına işaret ederler (1999: 95).

Reynolds haklı olarak, Gabba'nın militan soundunun ve saldırgan tutumlarının “gülen yüzü” yardımseverliğinden (*benevolence*) ve duyarlılığından nasıl ortaya çıktı diye sorduktan sonra; ecstasy'nin bunu düzenli ve aşırı kullanımının, androjenize (*androgynizing*) etkilerini tersine çevirmesine bağlar. Reynolds'a göre; ecstasy'nin androjenize etkisi sönmeye başlayınca Rave kültürü yavaş yavaş yeniden betimlenerek müzik ve imgeler militarize edildi. Bununla birlikte, İngiltere'de *Ardkore (Hardcore)* *Jungle*'a, İskoçya ve Kuzey Avrupa'da Hardcore Gabba'ya dönüşerek, her iki durumda da Gabbanın temposu yeni nesil hız tutkunu aynı zamanda İngiliz argosunda amfetamin bağımlısı anlamında da kullanılıyor) çok yüklenilmiş metabolizmalara uygun olacak şekilde 180, 200, 250, hatta 300 bpm'ye yükseltildi (2012: 258).

Reynolds, bunu bir anlamda Ecstasy'nin etkisinin ters çevrilmesi olarak yorumlarken, Gilbert ve Pearson, Sperminator'ın homososyaliteyenin (*homosociality*) ilahisi haline gelen *No Women Allowed* gibi başlıkların Gabber'in cinsiyet ilişkisel

doğasını somut bir şekilde ortaya koyduğunu, jouissance'ın asexualitesine post-cinselliğe ulaşmanın bir yolunun kendisini kadınsılıkla hiçbir ilişkisinin bulunmadığı hiper-phallic bir duruma sevk etmek olduğunu ifade ederler (1999: 95). Reynolds, Gabba'nın militarize ve sert doğasıyla ilgi olarak, düşmanlık (*hostility*) ile paranoya arasında değişen duygusal bir spektruma rağmen Hollanda ya da İskoç'yadaki Rave etkinliklerinde nadiren gerginliklerin yaşandığını, bunun yerine Gabba tutkunlarının saldırıları kendi vücutlarını hedefleyerek, gürültü ve uyuşturucularla sinir sistemlerini cezalandırdıklarını vurgular (2012: 261).

Gabba'nın sert ve militarize doğası, çok geçmeden, kendi sertliğine tezat teşkil eden yeni alttürlerin ortaya çıkmasına neden oldu. 1994 yılına gelindiğinde, müzik aşırı hızı ve sertliğe başa çıkmaya çalışan parti müdavimleri daha fazla uyuşturucu kullanmaya başladılar. Bu yavaş yavaş parti atmosferinin kaybolmasıyla sonuçlandı (Reynolds, 2013: 262). Elstak ve Darkraver ve *Gizmo* gibi prodüktörler, İskoç yapımcısı *Scott Brown* tarafından icat edilen daha hafif Hardcore soundunu teşvik ederek *Happy-Gabba* patlamasına yol açtılar (Reynolds, 2012: 262).

1.3.2. Jungle

EDM sahnesi şemsiyesi altındaki türler İngiltere'de çeşitlenip serpilmeye başlayınca, sırtını Amerikan menşeli dans türlerine yasladıkları kadar, 20. yüzyılda ortaya çıkan Batı müziği tabanlı Avangard unsurlara ve İngiltere'de hatırı sayılır Jamaika'lı göçmen nüfusunun etkisiyle Reggae kökenli müziklere dayayan türler ortaya çıkmaya başladı. İngiltere'nin hem kültürel hem de ekonomik sermaye birikimi, daha önce Rock, Blues tabanlı müziklerde görüldüğü gibi, bu türlerin hızlıca yayılıp anakımın bilincine oturmasını sağladı. *Jungle* ya da *Drum'n'Bass*' da, İngiltere'de doğan ve alt türleri ile birlikte EDM sahnesinde önemli yer kaplayan bu türlerden birine örnek teşkil eder.

Gilbert ve Pearson Euro-House'nun karşına Drum'n'Bass'ın avant-gardizmini koyarken, çeşitli anlatıların bu türün House ve Techno'nun modern bir versiyonu olarak konumlandırma eğilimi içinde olduklarını, daha sofistike açıklamaların ise, Hardcore, Hip-Hop ve Reggae arasındaki birçok kavşakta üretilen çeşitli varyantlarını gördüklerini ortaya koyarlar (1999: 78).

Bogdanov ise, İngiltere underground dans scene'nin Disko, Acid House, Techno, gibi Amerikan dans müziği formları için hem önemli bir tanıtım hem de adeta sınırsız büyümesi için bir kaynak olmasına rağmen, İngiltere'nin Jungle türüne kadar hiçbir zaman tanışmış bir dans müziğine sahip olmadığını ve Jungle'ın köklerinin 1980'lerin sonunda ve 1990'lı yılların başında popüler olan Hardcore stilinde yattığını, sadece Hardcore değil, aynı zamanda Reggae, Hip-Hop, Jazz, ve Dub müziğinin unsurlarını ırkçı ve ekonomik temelli baskı gibi sosyo-ekonomik faktörlerle de birleştiği İngiliz kökenli bir tür olduğunu belirtirler (Bogdanov, 2001: 636).

Dub üzerine yaptığı titiz çalışmasında Veal, Dub etkilerini en iyi işitebileceğimiz iki Electronica (EDM anlamında) türünün Jungle/ Drum'n' bass ve Triphop olduğu belirtirken, birbirlerinin yerine ikame edilebilen Jungle ve Drum'n'Bass isimlerinin açıkça Jamaikan müziğinin yakın tarihi kökenli olduğunu ifade eder (2007: 245).

“Junge” kelimesinin *Kingston Sound* sistemlerinde, özellikle de “Jungle” (ya da yerel olarak Dungle) olarak bilinen Jones Town bölgesine dayandığı gibi, öte yandan, “Drum'n'Bass” terimi açıkça Reggae jargonundan ödün alınmıştır (Veal, 2007: 245). Bogdanov, birçok köken mitolojisinde olduğu gibi, Jungle içinde, Jamaika'nın başkentinde Kingston'da 'Junglists' olarak bilinen sokak çetesine kadar uzanan hikâyeler olmasına karşın, “Jungle”ın İngiltere'nin şehir içi Siyahi nüfusu arasındaki popülerlikten kaynaklanan ırkçı bir çağrışımın neden olduğunu kabul edildiğini, bu durumun gerçeği yansıtmamasının yanında, dönem müzisyenleri ve izlerkitlesi tarafından yaygın bir şekilde kucaklanarak, Drum'n'Bass dizisinin baş döndürücü çeşitleri için bir sınıflandırma işlevi gördüğünü vurgular (2001: 636).

Bogdanov'un işaret ettiği üzere, köken hikâyeleri ilginç hikâyeler barındırabilir. Fakat, genellikle müziğinin bileşenleri hakkında doğru bilgiler aktarır. Benjamin Noys, Jungle üzerine yazdığı makalesinde Jungle nedir diye sorduktan sonra, Jungle'ı bir Techno Hip-hop olduğunu, Jungle'ın Hip-Hop'taki breakbeat'leri 150 bpm'e kadar hızlandırıldığını ve son derece esnek olduğu kanıtlanmış breakbeat yapısının çok sayıda müzikal özellikleri ile birlikte Jungle müziğine kimliğini kaybetmeden aşılandığını dile getirir (1995: 321).

Ragg ya da *Jungle* Jamaika dans salonlarından ve Reggae müziklerinden öğeler eklediği Hardcore/Breakbeat'e verilen isimler arasındaydı. Breakbeat ile erişilmiş tempolar Reggae formlarının iki katına çıkararak daha önce Dub'dan elde edilmiş bas-hattı Reggae sample'ları ve toast eklemeye imkân verdi (Gilbert ve Pearson, 1999: 78). Noys'un *Jungle*'ı bir Techno Hip-Hop olarak tanımlamasını temel alarak, Breakbeat haricindeki *toast* gibi yapılarında ilk önce Reggae formları içinde şekillendiğini de hatırlamak gerekir. Hebdige'in gösterdiği gibi, 1950'li yıllarda toast veya *scat* ilk zamanlar *Rudie Blues* olarak bilinen eski Rhythm and Blues parçalarının ya da New Orleans tarzındaki bestelerin çalgısal uyarlamaları üzerine DJ'ler tarafından vokal eşlikler ve plak çalarken üzerine doğaçlama sözler anlamına gelen *scat* ya da toast bindirilmesine (2003: 88) deniyordu.

Hebdige, aynı çalışmasında, (2003: 187-194) MC kültürü ve toast'ların *Rap* ve Hip-Hop müziğini nasıl etkilediğini, 1967 yılında Jamaika'dan ABD'ye göç etmiş *Kool Herc* adındaki DJ ile birlikte bu uygulamaların Hip-Hop kültürüne nasıl öncülük yaptığını açıklar. Dolayısıyla, *Jungle*'ın Dub etkili bas hattının yanında, Hardcore/Breakbeat ve Hip-Hop üzerinden Jamaika müzik kültürünün bu unsurlarını içselleştirdiğini söyleyebiliriz. Noys'un deyişiyle, *Jungle*'nın evrimi Techno'nun yalın sound'u ile Hip-hop breakbeat yapısı ve Hardcore'un hız estetiğinden meydana geldi (1995: 321). Fakat Reynolds, *Jungle* pek çok pop müziği gibi 4/4 zamanı kullanmasına karşın Techno, House ve Disko'da bulunan four-to-the-floor kick-drum vuruşlarından yoksun olduğunu, Euro-Disko öncüsü Giorgio Moroder, Beyaz dansçılar için daha kolay hale getirmek için kasıtlı olarak Funk ritimlerini basitleştirdiğini ifade eder. Ama 1992'de ortaya çıkan 'jungalist hardcore'un bu süreci tersine çevirerek, 1993 yılı boyunca bu ritmik yeniliklerin gerçek bir breakbeat bilimine dönüştüğüne işaret eder. (2012: 240-241).

Jungle'ın kinestetik psychedelic etkileri yanı sıra, Batı müziğinin melodi hiyerarşisini/ritmim/tını hiyerarşisini ters çevirdiğini belirten Reynolds'a göre, *Jungle*'da ritim melodidir ve bu estetiğin Batı Afrika müziğini hatırlatmasının yanında, John Cage ve Steve Reich gibi avangart bestecilere Endonezya gamelan perküsyon orkestraları esin kaynağı olmasıyla paralellikler taşır (2012: -242). Reynolds, breakbeat tekniğinin yansıra, *Jungle*'ın müzikal özünün diğer yarısının basa radikal olarak mutasyonel bir

yaklaşım olduğunu ve bunun Dub Reggae kaynaklı olduğuna işaret eder. Reynolds bununla birlikte Jungle'ın Techo'nun breakbeat güdümlü bir dalı olarak başlamasına rağmen, 1992 yılının sonralarına doğru *old skool* Hip-Hop'ın hız tutkulu bir kuzenine dönüştürülmesinin yanında, eşit ölçüde Jamaika Reggae'sinin dijitalleştirilmiş bir dalı olarak postmodern bir Dub olduğunu dile getirir (2012: 242)

Drum'n'Bass üzerine yaptığı çalışmasında Hall, türü kategorize etmenin doğasında zorluklar olmasına rağmen, çalışması esnasında İngiltere'de *Dark Drum'n'Bass*, *Jump up Drum'n'Bass*, *Liquid Drum'n'Bass* olmak üzere üç alttürü tespit etmenin mümkün olduğunu belirtir (2013: 107-108). Hall'e göre Dark' Drum'n'Bass'ın genellikle beat odaklı, sentetik (synthetic) ve seyrek endüstriyel sound ile birlikte distopik bir tema içerir (2013: 108). Genellikle dark, bozulmuş vokal sample'ları tehditkâr akor kalıplarının kullanılmasıyla karakterize edilir (Noys, 1995: 321).

Drum'n'Bass kültüründe karanlık (*darkness*) temasının önemin post-endüstriyel koşullarla alakalı olduğunu düşünen Christodoulou, bütün Drum'n'Bass parçalarında distopik atmosfere rastlansa da, *Techstep* gibi alt-türlerin devam eden popüleritesinin tür oluşumu öncesinde Birleşik Krallık'ın İkinci Dünya Savaş'ından bu yana yaşadığı en derin ekonomik durgunluğa ve yarattığı sosyal koşullarla ilgili olduğunu vurgular (2011: 47).

Londra-Brixton, St Pauls, Handsworth ve Güneydoğu'nun banliyölerinden gelen, her zaman olmamakla birlikte genellikle Siyahi ve kesinlikle işçi sınıfına ait olan (Gilbert ve Pearson, 1999, 78) Jungle'ın yaratıcılarının sosyo-ekonomik durumlarıyla paralel bir sound geliştirmesi, “dark” temasının ilk dönem boyunca ön plana çıkmasına neden oldu. Genellikle banliyö ya da varoş (*suburban*) olarak tanımlanan Jungle'ın önemli plak label'ları *Suburban Base* denildiğini ortaya koyan Noys, Suburban Base'in kendisini banliyölerinin sesi (*the sound of the suburbs*) olarak tanımladığını dile getirir (1995: 325). Bu tanımlama Jungle'ın dark temasının sosyolojik bir özeti olduğunu ve ilk dönem boyunca Jungle'ın daha çok Siyahi işçi sınıfı tarafından üretildiği dönemde müziğin karamsar, hızlı ve tehditkâr yapısını açıkladığını düşünüyorum. Bununla birlikte Christodoulou, Drum'n'Bass müziğinin yüksek temposunun, hızın hâkim bir koşul olduğu post-endüstriyel bir toplumda belirli deneyimleri ifade etmesine izin verdiğini aktarır (2011: 45). Bu argümanın *Adrian C. North* ve *David J. Hargreave*

yüksek tempolu (*up-tempo*) DJ tabanlı müzik dinleyicilerinin kentlerde yer aldığını ve müzik tüketicileri arasında finansal kaynaklara erişimin seviyelerinin en düşük düzeyde olduğunu yönünde argümanlarıyla desteklenebileceğini öne sürer (Aktaran Christodoulou, 2011: 49).

Christodoulou, bunun yanında, zor ekonomik şartlar ile Drum'n'bas katılımcılarının hızlı ve ritmik kaotik müzik tercihi arasındaki karşılıklı bağıllığı, *Robert J. Brym* ve *Gabriel Rossman*'ın bulgularıyla da açıklanabileceğini, Brym ve Rossman, 1955 ve 2009 yılları arasındaki *Billboard Hot 100* tablosundaki tüm şarkıların dakika başına atım sayısını, aynı dönemde “Dow Jones Endüstri Ortalamaları”yla (*Dow Jones Industrial Averages*) eşleştirdiklerini ve elde edilen sonuçların ekonomik büyüme dönemlerinin yavaş müzikle ilişkili olduğunu, ekonomik durgunluk veya durağanlık dönemlerinin daha hızlı müzikle ilişkili olduğunu gösterdiğini ifade eder (Aktaran Christodoulou, 2011: 49).

Bu bulgular, bu tür stillerin nispeten küçük ölçekli ticari faaliyetlerini dışladığından geniş tabanlı kurumsal verilerin Drum'n'Bass'ta olduğu gibi müzik temelli bir gençlik altkültürü üyelerinin tercihleri hakkında deterministik sonuçlar çıkarmak tartışmaya açık olabilir. Fakat Brym ve Rossman'ın araştırması, daha hızlı beatlerin, finansal durgunluk dönemleriyle ilişkili olduğunu yönünde ekonomik koşullar ile hızlı beatlerin arasındaki açık bir bağlantıya işaret ediyor (Christodoulou, 2011: 49).

Yüksek beat'li ya da yüksek metronomlu müzikler ile ekonomi arasındaki kurulan bu diyalektik ilişki, Drum'n'Bass ve Hardcore için uygun bir analitik kavramsal modele işaret edebilir. Fakat hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan daha düşük tempolu dans müziği türleri için kavramsal bir boşluk yaratma tehlikesini de barındırabilir. Bunun yanı sıra, bütün Jungle türlerinin aynı atmosferi taşımadığını da belirtmek gerekir. Hall'ün çalışması sırasında tespit ettiği alt-ürlerden birisi olan Jump up' Drum 'n'Bas' ve Liquid Drum'n'Bass bu temaların dışında kalan türlere örnek olarak gösterilebilir. Hall'ün işaret ettiği gibi, Jump up' Drum'n'Bass sanatçıları, yoğun synthesizer'lı *Ragga* bas hatlarının yanında daha az karanlık tona sahip yüksek tempolu davul loop'ları kullanılır (2013: 107-108). Liquid Drum'n'Bass ise, House ve Disko parçalarını andıran vokal kullanımının yanında Jazz ve Funk etkili ritimlerden yararlanır (Hall, 2013: 107-108).

Reynolds, aslında Jungle'nın çeşitli esin kaynakların arasında bir çatışma görmez. Ona göre 21. yüzyılın Hip-Hop ve siber Dub'ı olan Jungle arasında gerçek bir çatışma yoktur. DJ Kool Herc, Bronx sakinlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi Jamaikalı bir göçmen olarak hem breakbeat, hem de Reggae'nin mega bas ses sistemleri geleneğini icat etmesine atıfta bulunarak, Jungle'nın Paul Gilroy'un *Black Atlantic* olarak adlandırdığı şeyin içinde yer alan “post-köle” (*post-slave*) ve “post-kolonyal” melezlerin (*hybrids*) en yeni ve en büyüğü olduğunu belirtir (2012: 246).

O zaman Reynolds'ın (2012) *Jazz-Fusion* yaklaşan ritim estetiğinin yanında Jazz'ın armonik unsurlarında yönelen Jazz odaklı sanatçıları kimi zaman *intelligent junglists* olarak aktarmasının da bir geçerliliği olmadığını düşünüyorum. Christodoulou'nun işaret ettiği gibi, Drum'n'Bass, break-beats kullanmanın yanı sıra, Jazz, House, Techno, Reggae gibi sayısız Afrika diasporik müzik stilleri tarafından aydınlatılır (2011: 48).

Ritmik unsurların melodi gibi kullanılması ve poliritmik yapıları nedeniyle Batı Afrika müziği ile benzerliğini vurgulayan Reynolds gibi, Siyahi Jungle üreticileri, Jazz'ın büyük Siyahi yaratıcılarının müziğiyle en az Jamaika müzik kültürü ya da Hip-Hop kadar Paul Gilroy'un (1993) işaret ettiği Siyahi diasporik bilinç üzerinden bir bağlantı kurmuş olması daha olasıdır.

1.3.3. Ambient / Chill Out

EDM Rave sahnesi ile birlikte git gide türlere ayrılmaya başlayınca, dans müziği türleri içinde kökeni Amerikan dans müziği mirasından çok 20. ve 21. yüzyılda *Batı Sanat Müziği*'nin yaşadığı köklü değişimlere dayanan yeni türler ortaya çıkmaya başladı. 20.Yüzyıl Batı Sanat Müziğinin etkisi, diğer türlerdeki dolaylı etkinin (synthesizer gibi birçok elektronik enstrümanın ilk önce Batı Sanat Müziği türlerinde kullanılması gibi) ötesine geçerek kompozisyon anlamında 20. ve 21. yüzyılda Batı Sanat Müziği türleri ile yakınlaştı. Bu türlerden birisi *Ambient*'dir.

Ambient müziği uzun bir tarihe sahip olmasına rağmen, onun sonraki dalları 1989 yılından bu yana dans müziği içinde önemli rol oynadılar. Ancak plak şirketleri ve medya tarafından *Chill Out* müziği olarak yeniden etiketlenerek dans müziği sahnesinin bir parçası haline geldi (Snoman, 2004: 253). Ambient müziği düşüncesinin yeni

olmadığını belirten Gilbert ve Pearson, Ambient müziğinin kökenlerinin en azından *Erik Satie*'nin *Furniture* müziğine kadar geri gittiğini ve *David Toop*'un tarihi daha da geriye doğru takip ettiğini belirtir (1999: 253).

Holmes ise, Ambient ve *Environmental* müziğin özellikle 1950 ve 1960'lı yıllarda *John Cage* ve *Tudor*'un çalışmalarına dayandırır (2008: 397). Bununla birlikte, Ambient'ın 1960'lı yıllarda kendi sounduna bürünmeye başladığını dile getiren Holmes, ayrı ayrı nitelendirildiğinde birinin *Wendy Carlos*, *Annea Lockwood* ve *Brian Eno*'nun eserleri arasında karşılaştırmalar yapamayabileceğini, fakat her birinin gelecekte çok taklit edilecek biçimde Ambient sound deneylerinden sorumlu olduğunu ifade eder (2008: 398). 1972 yılında Wendy Carlos, synthesizer soundu ile çevresel sesleri birleştirerek dikkate değer *Sonic Seasonings*'i bestelediğini, parçaların atmosferinin dört mevsimin ruhunu hatırlatmak olduğunu belirten Holmes, Annea Lockwood'ın 1960'lı yılların sonundan bu yana nehir sesleri gibi doğal fenomenlerin kayıtlarını yaptığını ve bu elementlerin çoğunun 1975 yılında *World Rhythms* kompozisyonunda belirgin bir biçimde resmedildiğini vurgular (2008: 399-400).

Carlos ve Lockwood'un yaptığı bu çalışmalar, elektronik ile doğal seslerin kaydedilmiş manipülasyonunu iyice kaynaştırarak Environmental ve Ambient müziğin temelini attı. Bir sonraki adım *Brian Eno*'nun 1978 yılında *Music for Airports*'u piyasaya sürmesiyle atıldı (Holmes, 2008: 400).

Music for Airports'un yinelemeli, tonal harmonik dili, rahatsız edici ya da ani atakların olmaması, uzun düşüşler ve teolojik olmayan yazım, melodinin süresiz devam edebilirmiş gibi olan yapısı sonraki birçok çalışma için şablon sağlamıştır (Demers, 2010: 117). Holmes, Brian Eno'nun çalışmalarını tanımlamak amacıyla “ambient” terimini ödünç aldığını vurgular (2008: 400).

Brian Eno ise, niyetinin değişik ruh hallerine ve atmosferlere uygun küçük ama çok yönlü çevre müziği kataloğu oluşturmak amacıyla özel zamanlar ve durumlara uygun Orijinal parçalar üretmek olduğunu öne sürer. Ambient müziğinin dayatmacı olmada pek çok dinleme düzeyine uyması gerektiğini belirterek, Ambient müziğinin ilginç olduğu kadar yok sayılabilmesi gerektiğine işaret eder (Aktaran, Holmes, 2008: 400-401). Gilbert ve Pearson Ambient müziğin bu işlevselliğini, 18. yüzyılda Kant'ın

onaylamadığı, sadece yemek ve sohbet için hoş bir arka plan sağlamayı amaçlayan *Tafelmusik* geleneği ile karşılaştırır. Diğer taraftan Ambient'in yok sayılabilir anti-müzik olmaktan ziyade, bu gibi çalışmaların Tafelmusik gibi özel olarak rahatlatıcı bir işleve sahip olması gereken yararlı bir müzik üretmeye yönelik tasarlanmış gibi görüldüğünü ifade eder. (1999: 94).

1980'li yılların sonunda ve 1990'lı yılların başında Rave jenerasyonu ortaya çıktığında *Alex Patterson* adlı bir DJ, Eno'nun daha önceki eserlerini ile deney yapmaya başlayarak, ana odaların hızlı sert beat'lerine karşı, dinlenmeye ihtiyacı olan clubber'lar için küçük yan odalarda çalmaya başladı (Snoman, 2004: 253). Bu alanlarda, dinlenmek, sigara içmek, konuşmak ve sakinleşmek için dans ve uyuşturucu tüketimi ile fiziksel olarak ve zihinsel olarak bitkin olan clubber'lar için Alex Patterson ve *Mixmaster Morris* gibi DJ'ler rahatlatıcı soundscapes'lerini çaldılar (Gilbert ve Pearson, 1999: 94).

Yoğun four-to-the-floor beat'laerine mola vermek için gidebileceğin yerler olan bu ikincil odalar, clubber'lar tarafından chill out odaları olarak etiketlendi (Snoman, 2004: 253). Bu chill out odaları daha popüler hale gelmeye başlayınca, *Patterson, Orb'u* kurmak için diğer müzisyen *Jimmy Cauty* ile bir araya gelerek, pek çok clubber'ın ilk Ambient House müziği olduğuna inandığı *A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules from the Centre of the Ultraworld* isimli çalışmalarını yayınladı. Fakat albümün yayınlanmasından kısa bir süre sonra, *Cauty Bill Drummond* ile *KLF'i* kurunca, Patterson The Orb adıyla çalışmaya ve Chill Out odalarında DJ'lik yapmaya devam etti (Snoman, 2004: 253). Daha sonra KLF artık bir klasik haline gelmiş olan *Chill Out* albümünü yayınladı. Demers, KLF'nin dönüm noktası albümü Chill Out'un, Brain Eno'nun Music For Airport albümünün formülünü güncellediğini belirtirken, Bill Drummond ve Jimmy Cauty'nin Acid House'un çılgın ve aralıksız ritimleri için bir panzehir yaratmak istediklerini, statik gidip gelen (*intermittent*) sample'lar ve düşünceli drone'ların bunun sonucu olduğunu vurgular. (2010: 117), KLF'nin Chill Out albümü ve Chill Out için yapılan müzikler, The Orb ve *Banco de Gaia* gibi grupların çalışmalarıyla Ambient House, Ambient Dub gibi ara türler olarak ortaya çıktı (Gilbert ve Pearson, 1999: 94).

Ambient Dub, Jamaikalı sanatçıların katmanlama (*layering*) tekniklerini ödünç alarak, bunları Dünya Müziği (*World Music*) öğeleriyle, *Bill Laswell* tarafından kullanılan yeraltı bas hatları ile ve Electronica'nın harmonik soundunu geliştirerek birleştiren bir stildir (Holmes, 2008: 403). Ambient House ise, Acid House'un four-on-the-floor beatlerini orta düzey temposunu, synth pad'lerini, yaylı çalgılarını yükselen/yüce vokal sample'larını daha romantik daha atmosferik tarzda kullanır (Bogdanov, 2001). Snoman Ambient House'un bu formunun büyüyerek özel bir tür haline dönüştüğünü ve chill out odalarının Rave sahnesinin temel bir unsuru haline geldiğine işaret eder. Fakat pazara giren *William Orbit*, *Aphex Twin* gibi sanatçıların albümleri yayınlanması ve 1992 farklı sanatçıların sahneyi kabul ederek müziğe kendi bakış açılarını yansıtmaları ile *Ambient Dub* gibi türlerin ortaya çıkmasıyla 1995 yılına gelindiğinde kayıt şirketlerinin sayısız derleme albümü de eklenince bu şekilde kapsüllenmiş ve dejenere olmuş birçok müzikte olduğu gibi Ambient House' da kendi başarısının kurbanı olarak, ortaya çıktığı yere olan Chill Out odalarına geri döndü (Snoman, 2004: 253-254).

Ambient müziğin rahatlatıcı doğasının yarattığı etki, Chill Out odaları dışında da farklı kültürel değerler için farklı amaçlar için kullanıldı. Holmen, Ambient müziğin öncülerinden biri olan *Harold Budd*'ın çalışmalarını tanımlamak için ambient terimini kullanmamasına, Ambient müzikte ve meditatif veya iyileştirici bir şey bulanlarla kesinlikle aynı fikirde olmamasına rağmen, Harold Budd'ın Eno'nun çalışmalarının müzik ve ile iyileşme fikrine ve New Age müzik fenomenine yol açtığını belirtir (2008: 401).

Ambient ve Ambient'e bağlı olan türlerin işlevselliği ya da pragmatik amacı hakkında yorum diğer müziklerin işlevselliği hakkında yorum yapmaktan daha kolay değildir. Daha önce gördüğümüz gibi, (Rave bölümüne bkz) Rave sahnesinin New Age kültürü ile olan ilişkisi, daha sonraki özellikle Psy Trance ve Goa Trance dayalı Rave etkinliklerinde spiritüel duyarlılıklarla müzik meditatif bir amaç için kullanılabilir. Bununla birlikte, bir kulüpte veya festivalde Ambient müzik, toplam deneyimin bir parçası, ana sahnenin uzantısı olarak bir haz unsuru biçiminde yaşanabilir. Gilbert ve Pearson, Ambient müziğinin, tarafından kadınsı (feminine) bir müzik türü olarak karakterize edildiğini aktarırken, Ambient müziğin amacının, dans müziğinin en

hedonistik biçimden bile, pre-oedipal mutluluk durumuna geri döndürmek olduğunu dile getirir (1999: 94).

Ambient “beden” müziğine karşılaştırıldığında “akıl” müziği olarak düşünülse de bunun naif bir formülasyon olduğunu belirten Gilbert ve Pearson göre, Ambient, bir tefekkür objesi değil, bir duygulanım (*affect*) kaynağıdır. Bizi dans ettirmeyebilir, ama etkileri diğer dans müzik türleri gibi direkt olarak fizikseldir (1999: 94).

2000'li yıllarda Balear Adası'nda, halkın ve kayıt şirketlerinin Ambient House ilgisi yeniden canlanmaya başladı. Ibiza Adasında bulunan *Café Del Mar*'daki DJ'ler, clubber'lar için Chill Out'a dönerek tasasız beatler üretmek için Jazz, *Klasik* ve Yeni Çağ'ı karıştırarak güzel gün batımlarına uygun bir şekilde müzik üretmeye başladılar (Snoman, 2004: 254). Snoman, yeniden paketlenmiş ve Chill Out olarak yeniden etkilenecek bu müziğin kendi içinde bir türe dönüştüğünü, ancak Chill Out müziğinin kaynağının şüpheye yer bırakmayacak bir şekilde Ambient müziğine derinlemesine gömülü olmasına rağmen, zamanla iki çok farklı tür haline geldiklerini ifade eder (2004: 254).

Genellikle, Chill Out'un Electronica, New Age, Klasik, *Hispanik* ve Jazz gibi farklı stillerden bazı unsurları bir araya getiren müzik olduğuna işaret eden Snoman, Chill Out'un bu özelliğinin kesin bir tanımlamayı da imkânsız kıldığını da vurgular (2004: 254).

Aslında müziği analiz etmenin en uygun yolunun Brain Eno'nun müziğin fazla dikkat çekmeyen ve ideal olarak birçok kişinin arkasına yaslanıp rahatlayabilecekleri bir müzik türü olması gerektiği yönündeki tavsiyeleri almak olduğunu dile getiren Snoman, bunun ne anlama geldiğini tanımlamanın zor olmasına rağmen, yaygın bir biçimde kayıp (*drop-out*) beatler ve yumuşak dokunaklı (*haunting*) vokallerle, hem elektronik hem de 'gerçek' çalgıları birleştiren yavaş ya da trans-benzeri yapısı olduğunu söylenebileceğini ifade eder (2004: 254-255).

Genellikle 'gerçek' enstrümanların çoğu canlı kaydedilmiş veya CD'lerden sample'nmış, ama bazı durumlarda diğer kayıtlardan ödünç alınmış olabileceğini belirten Snoman, Chill Out neredeyse her zaman, swing yönelimli üç dörtlük bir ritmi

adagio, andante veya moderato olarak ürettiğini, fiziksel tempo açısından 80 ve 120 bpm arasında kaldığını belirtir (2004: 254-255).

1.3.4. Triphop / Bristol Sound

İngiltere, Disko, Chicago House, Detroit Techno gibi Amerika kökenli müziklerle beraber Kraftwerk ve Euro-Disko öncülerinin mirasınını ilk varyantını Acid House ile ortaya koyduktan sonra, EDM türlerinin en çok filizlenip yayıldığı coğrafyalardan biri oldu. Jungle bölümünde ifade ettiğimiz gibi, İngiltere'nin ekonomik ve kültürel sermayesi dans müziği türlerinin çeşitlenip yayılması için benzersiz bir imkân sundu. Daha çok İngiltere'nin büyük şehirleri Londra ve Manchester sahnesinde şekillenen türlerin yanına Bristol'da Trip Hop ile katıldı.

Triphop, dans müziği bağlamında, 1990'lı yılların başında Bristol bölgesinde gelişen nispeten yeni bir türe aittir (Snoman, 2004: 294). İngiltere'de Hip-Hop'un etkisi, Jungle ve Triphop'da, Siyahi Amerikalıların Rap'in akrabaları olarak güç bela tanıdığı İngiliz mutantları şeklinde geliştiğini bildiren Reynolds, köle ticaretinde bir liman şehri geçmişiyse Bristol kentinin büyük köklü bir Siyahi nüfusa sahip olduğunu, bununla birlikte güçlü öğrenci ve bohem varlığının kentin türleri kaynaştırmak için verimli bir ortam sunduğunu belirtir. Bütün bu faktörlerin yavaş, kasvetli Soul, Reggae, Jazz-Fusion Hip-Hop melezi bir Bristol soundunu geliştirdiğini ifade eder (2012: 315-316).

Triphop terimi ilk defa *Migmax* tarafından 1994 yılının Haziran ayında *In Flux/DJ Shadow ve Mo Wax* plak label'ı üzerindeki diğer benzer sanatçıları tanımlamak için kullanıldı. Daha sonra sanatçılar bunu reddetmesine rağmen *Massive Attack*, *Portishead* ve *Tricky* gibi Bristol merkezli sanatçılar Triphop etiketi altında gruplandırıldı (Wragg, 2016: 40). Müzisyenlerin kategorilerden hoşlanmadığını işaret eden Reynolds, Triphop teriminin adlandırmasının basın uydurması olarak müzisyenler tarafından kabul edilmediğini, fakat kendisinin kavramın iyi olduğunu düşündüğünü vurgulayarak, Triphop'un genellikle down-tempo, soyut ve enstrümantal bir Hip-Hop formu olduğunu vurgular (2012: 314).

Wragg'e göre, bu söylemsel çatışma etiketin tanımlamanın kendisinin anlamlı ve uygun olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Fakat popüler müzik çalışmaları alanındaki yazarların etiketlerin geçerliliğinin, mutlaka sanatçıların kabulüne bağlı

olmadığını ileri sürdüklerini vurgulayan Wragg, Fabbri'nin bir türe ait kuralları kabul edenlerin bir topluluk olduğunu ve bu topluluğun sanatçılarla sınırlı olmayarak fanlar, gazeteci, plak şirketleri ve akademisyenleri de içerdiğini yönündeki görüşünü aktarır (2016: 40).

Wragg, McLeod'ın, elektronik dans topluluklarında yeni tür etiketlerinin oluşturulması için fiili motive edici beş faktöründen, pazarlama stratejisi alt tür (*subgenre*) adlandırmasını ve kültürel mal etmeyi (*cultural appropriation*) Triphop etiketinin reddedilmesinden doğrudan sorumlu olduğunu iddia eder (2016: 41). Wragg, kültürel olarak kendime mal etme anlamında (*cultural appropriation*) Beyazlar arasında popüler elektronik müziklerin büyük bir kısmının şehrli Siyahi topluluklardan türetildiğine işaret ederek, yeni alt tür etiketi (label) oluşturmanın ayrı olma özelliğini (*otherness*) uyarlayarak Siyahi kültürle ilişkili yeni anlamlar atayabildiğini belirtir (2016: 41).

McLeod'a göre, Triphop'un bir isim olarak müziğin Siyahi kimliğini soyar (Aktaran Wragg, 2016: 41) ve onu gettoların dışına ezici bir çoğunlukla beyaz olan Rave scene'ine taşır (Aktaran Wragg, 2016: 41). Wragg, İngiliz medyası Triphop'u Hip-Hop'dan daha güvenli bir alternatif olarak sunduğuna işaret ederek, orta sınıf Beyaz'ların ırk, sınıf, yoksulluk gibi zorlu meselelerden uzak durarak, Hip-Hop tecrübesi yaşama şansını elde ettikleri yönündeki eleştirilere dikkat çeker (2016: 41). Reynolds, 'da Triphop'un aynı özelliğine işaret eder. Ona göre, kimileri Triphop'un Beyaz liberallere Hip-Hop'un şaşırtıcı yönleriyle yüzleşmeden aynı zevki yaşama imkânı sunduğunu savunduklarını belirtir (2012: 320). Bununla beraber birçok Triphop sanatçısının (*Massive Attack*, *Tricky*) aynı şeyi hissettiğini aktaran Wragg, bunun nedeni olarak müzik basınında Triphop'un Amerikan Hip-Hop'ının ilerlemesi olarak yansıtılmasını gösterir (Aktaran Wragg, 2016: 41). Triphop, terimini kuşatan tartışmalar nedeniyle, bazıları kişilerin stilistik tanımlayıcı olarak *Bristol Sound* kavramını tercih ettiklerini ifade eden Wragg, akademik literatürde bazı yazarların "Triphop" terimini, bazılarının ise Bristol Sound kavramını tercih ettiğini ve kimilerinin ise aynı şeyi açıklamak için iki kavramı da kullandıklarını dile getirir (2016: 42). Triphop teriminin yarattığı eleştiri ve çekincelere rağmen, EDM sahnesinin önemli bir parçası oldu. Reynold'ın işaret ettiği üzere, Amerikan Hip-Hop'ı ve Rave kültürü tamamen

yabancılaşmış altkültürlerdir; fakat Triphop, Britanya'da “kimyasal kuşak” (*the chemical generation*) için mevcut olan soundların çeşitliliğinde Rave kültürünün bir parçası olarak başka bir seçenek gibi kabul edilebilir (2012: 315).

Rave müziğinde olduğu gibi, Triphop, sample ve loop'ları temel alır, Techno gibi rekreasyonel uyuşturucu kullanımın soundtrack'idir. Fakat Triphop müziğinde bu uyuşturucu Ecstasy değil marihuanadır (Reynolds, 2012: 315). Reynolds, Triphop'ın durgun tempolarının marihuananın zamanı yavaşlatması ve mevcut olan anı genişletmesine uygun olduğunu, marihuananın bellek (*memory*) ve beklentileri azaltarak o anki saf farkındalığı teşvik ettiğini ifade eder (2012: 315). Aynı zamanda Hip-Hop, Triphop'un müziksel olarak biçimsel özellikleri üzerinde etkili olsa da, Brisol menşeli müziğin tek önemli bileşeni değildir. Snoman'a göre, 1991'de Bristol merkezli Massive Attack'ın *Blue Lines* albümünün piyasaya çıkması, İngiliz Hip-Hop'unun ilk ciddi yayını oldu. Amerikan Hip-Hop'la olan yakın bağlantılarını ortaya koymasına rağmen, Triphop terimi 1994 UK'in Mixmag dergisi tarafından Massive Attack'ın ikinci albümü *Protection* ile birlikte icat edildi. (Snoman, 2004: 294). Ama Portishead ve vokalisti *Beth Gibbons*'ın 1960'lı ve 1970 yıllar Jazz'ıyla bezenmiş müziği 'lo fi' etiketli yeni bir Triphop müziği tarzını tanımladı (Snoman, 2004: 294). Reynolds, Triphop müziğindeki Jazz ve Hip-Hop etkilerine atıfta bulunarak, Triphop'un ne gerçek Rap ne de tam Jazz olmadığını, bazı açılardan 90'lı yılların bir fusion güncellemesi olduğunu öne sürer. Aradaki önemli farkın ise; mavi/ hüznü notalara düşkünlüğüne rağmen, Triphop'ın gerçek zamanlı doğaçlamalara değil, sample ve sequencer ev stüdyosu tekniklerine dayandığını vurgular (2012: 320, 21).

Reynolds'ın tanımında doğruluk payı olmasına rağmen, müziğin eklektik yapısı söz konusu olduğunda Chicago House'dan Ambient ve Jungle kadar birçok EDM türünün bu özelliği barındığını görmüştük. Reynolds, kendi çalışmasının Jungle bölümünde bile Jungle'ı hız estetiği ile özdeşleştirilmiş alttürlerine karşın, Progressive Rock ve Jazz duyarlılığında albümleri (her ne kadar dans müziğinin Dionysian karakterinden ödün verdiği için mesafeli yaklaşıyor mu hissi uyandırır da) ve sanatçıları detaylı bir şekilde tanıtır. Dolayısıyla, hem bir müzik türü olarak hem de eklektik yapılara gönderme yapan bir kavram olarak fusion, EDM'nin birçok türünün içine sinmiştir. Snoman'ın belirttiği gibi, daha fazla Triphop sanatçısının ortaya çıkması

ile birlikte, her sanatçısının müziğin kendi ayırt edici özellikleri ortaya koyduğunu, örnek olarak *Red Snapper*, *Howie B*, *Baby Fox Lamb*, *Sneaker Pimps* ve *Brand New Heavies* gibi sanatçıların BreakBeat, *Ambience*, House ve Acid Jazz ile karıştırılarak türün değiştiğine işaret eder (2004: 294, 295).

Snoman'ın dile getirdiği üzere, vokaller daha geniş bir izlerkitleyi kapsamak için daha parlak ve canlı hale gelerek karanlık, kasvetli vibe yerine, Triphop daha enerjik müzik bağlantı kurdu ve pek çok sanatçıları, Triphop'ın karanlık atmosferle ilişki olmasından dolayı, *Illbient*, Ambient Hip-Hop, *British Hip-Hop* ya da *Jazz Hop* tanımlamalarını Triphop kavramına karşı kullanmaya istekliydiler (2004: 295). Bunun yanında Wragg'de Fabbri'nin tür kurallarını uygulayarak Triphop boyunca var olan ortak özelliklerini belirlemek amacıyla, analizini dokuz sanatçı odaklayarak, bunları üç farklı Triphop stiline yerleştirir. Wragg'e göre, Portishead, Massive Attack ve Tricky Bristol soundunu, *Morcheeba*, *Sneaker Pimps* ve *Lamb*, Rock ve Pop öğeleri ile bezeli post-Triphop soundunu, DJ Shadow, DJ *Krushand U.N.K.L.E* ise çalgısal Hip-Hop'u temsil ederler (2016: 43).

Wrag, bu üç küme içinde toplanan sanatçıların Triphop türü içerisinde tutarlı bir şekilde ele alınmasını sağlayacak ortak özellikler barındırdığını belirterek bunları *Producer-Led Outfit*, *Opaque Mediation* ve *Intertextuality* başlığı altında ayrı ayrı ele alır (2016: 43-44). Triphop'ın bir tür olarak tutarlı bir şekilde müziksel analizine imkân verdiği için Wragg'in bu kavramlar ile yaptığı çözümlemeyi kısa aktarmak istiyorum.

Wragg göre, bir *PLO* (Producer-led outfit), bir grubun yazım ve üretim faaliyetlerinin merkezinde yer alan, iki, üç kişiden oluşan çekirdek bir gruptur ve Bir *PLO*'den ortaya çıkan müzik, birkaç kişi arasındaki etkileşim yerine, bireyler ve teknoloji arasındaki etkileşimin sonucudur. Müzik prova alanında değil, stüdyoda tasarlanır (2016: 44). Théberge, daha önce müziğin gerçekleşmesi, bestecilerin, düzenleyicilerin, müzisyenlerin, mühendislerin ve prodüktörlerin karmaşık bir ağına dayandığını, teknolojinin, bir kişinin başarılı bir kayıt yapmak için gerekli tüm rolleri yerine getirmesini sağladığını belirtir (Aktaran Wragg, 2016: 44).

Wragg, *PLO*'in bu yapısından yola çıkarak, aradaki stil farklılıklarına rağmen yukarıdaki adı geçen bütün sanatçıların bu gruba dâhil edilebileceğini vurgular. Daha

önce özellikle Detroit Techno bölümünde vurguladığımız gibi, elektronik ekipmanların ulaşılabilir bir fiyat aralığına düşmesiyle birlikte, sadece Detroit Techno değil bütün EDM'nin üretim bandını karakterize eden bir durumdur. EDM literatüründe daha çok DIY kültürü olarak karşımıza çıkan bu kavramlaştırma, yine aynı üretim hattına gönderme yapar. Burada haklı olarak Bütün EDM'ni niteleyen bir durumun Triphop stilleri arasında ortak öğeleri belirlemek için kullanıp kullanamayacağı sorusu gündeme getirilebilir. Fakat Wragg PLO üretim yapısının bütün dans müziğini kapsamıyla ilgili bir yorumda bulunmasa da, Triphop türünün ve kavramının farklı varyantlarına tutarlı bir bütünlük oluşturduğunu göstermek niyetindedir. Yukarıda da aktardığımız gibi, Reynolds, Triphop'ta bulunan Jazz etkilerine rağmen, bunun gerçek zamanlı bir doğaçlama değil, ev stüdyo tekniklerine dayalı müzik alıntısı da bu bakış açısıyla tekrar edebiliriz.

Wragg'in Triphop'un üç stili arasındaki ortak özelliklerin bir diğeryse Opaque mediation (Opak aracılık) olduğunu açıklar. Ona Opaque mediation teknolojik işlemi gizlemeyi ve bu yapılara dikkat çekmemeyi amaçlayan 'transparan aracılık' (*transparent mediation*) farklı olarak, özellikle teknolojinin aracı (*intermediary*) etkisine dikkat çekerek, bu süreci gizlemekten ziyade, ön plana çıkarır (Aktaran Wragg, 2016: 44).

Tricky'nin *Hell is Around the Corner*, Massive Attack'ın *Teardrop*, Morcheeba'nın *Never an Easy Way*, Sneaker Pimps'in *Becoming X* ve U.N.K.L.E'nin *Lonely Soul* çalışmaları opak aracılığa örnek çalışmalar olarak gösterir (Wragg, 2016: 44).

Snoman'da Triphop'ın müziksel analizinde bu tarz bir müzik üretmek için enstrümantasyon ve efektleri doğru türünü kullanmanızı gerektiğini ve özellikle eski Jazz kayıtlarından oluşan iyi bir plak koleksiyonun, yeterli bir kayıt çaların ve bir sample'ların önemine dikkat çeker (2004: 295). Bir başka deyişle, elinizde bulunan çeşitli teknolojik gereçlerin kullanımı, türün barındığı duyguyu yansıtmak için önemlidir. Snoman'ın belirttiği gibi sample'lar oldukça nadir bir biçimde olduğu gibi kullanılır. Daha çok *Wav Surgeon* gibi sample dilimleme (*slicing*) programları ve *Wave Editor* programlarıyla işlenirler (2004: 295). Wragg, Triphop'ın üç türü içerisinde belirlediği son ortak paydayı 'metinlerarasılık' (intertextuality) kavramıyla ifade eder.

Metinlerarasılık, bir eserde belirli ve teşhis edilebilir başka bir çalışmanın varlığını niteler (2016: 44).

Metinlerarasılığın bir müzik eserinde çeşitli şekillerde var olabileceğini, fakat en yaygın olanının alıntılama (*quotation*) olduğunu dile getiren Wragg, metinlerarası göndermelerin, Triphop boyunca ortak olduğunu ve yalnızca diğer eserlere atıfta bulunmakla kalmayıp, aynı zamanda diğer stiller, dönemler ve kültürleri de referans aldığını belirtir (2016: 44). Metinlerarasılığın, Triphop'ın Hip-Hop, Soul, Reggae, Jazz ve film müzikleri ilgili referanslarıyla üslup çeşitliliğini doğrudan yansıttığını belirten Wragg, en yaygın metinlerarası referansın 'autosonic alıntılama' (*autosonic quotation*) olduğunu, bunda daha önceden var olan bir eserin kaydının yeni bir esere eklenmesi anlamına geldiğini ve daha çok sampling olarak bilindiğini ifade eder (2016: 44).

Autosonic quotation ya da sample'ın bütün EDM türlerinde çok kullanıldığını ve en önemli ayırt edici özelliklerinden biri olduğunu biliyoruz. Fakat bu öğelerin kullanılış biçimi de türlerin ayırt edici noktaları arasında yer alır. Örnek Chicago House'da kadın vokallerine dayalı sample kullanımı türün ayırt edici niteliklerinden birisidir. Triphop ise özellikle film müzikleri ya da soundtrack kullanımı ön plana çıkar. Reynolds'ın belirttiği gibi, soundtrack etkisi Triphop boyunca işleyen ortak bir paydadır ve insanları hayal içine daldırmak, kendi sinematik imgelerini oluşturmaları için tasarlanmıştır (2012: 318).

Snoman, Triphop'ın R'n'B, Hip-Hop, Dub, Ambient, *Industrial* ve Jazz'dan gelen tasarımları birleştiren hem elektronik hem akustik enstrüman kullanılarak üretildiğini belirterek, akustik piyano, Rhodes piyano, kontrbas, korno, flüt, elektro ve akustik gitar gibi enstrümanların kullanılmasının yanında, vokaller klasik radyo ve filmlerden alınarak nostaljik ya da karanlık bir ambiyans yaratmak için bir araya getirildiğini vurgular (2004: 295).

Sonuç olarak, Triphop'ın EDM türleri içerisinde teknoloji en sofistike biçimde kullanan türlerden biri olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte genellikle referansta bulunduğumuz kaynaklar da değinilmemiş olmasına rağmen, yukarıda saydığımız çalgıların özellikle Massive Attack, Portishead gibi grupların canlı performansları esnasında da kullanılması, diğer EDM türlerinde çok sık rastlamadığımız bir performans

ortamı yaratır. Bu gruplar genellikle DJ kabinin arkasında değil, gitar, yaylı çalgılar, bas gitar, davul gibi birçok canlı icara edilen çalgılarla birlikte sahnede yer alabilir. Bu özelliğiyle de Triphop canlı elektronik (*Live Electronic*) müzik performansları dışında, diğer EDM türlerinden oldukça farklı bir konumdadır.

1.4. DJ'in Rolü ve Anlamı

EDM'nin baş aktörü olan DJ ya da disc jockey, dans müziğinin yaşadığı politik, ekonomik, teknolojik değişimlere göre şekillenmiş, bir müzisyen, prodüktör ya da bir figür olarak ifade ettiği anlamlar, EDM'nin muazzam çeşitlilikteki türleri ve alt türlerine, scene'in kültürel yönlerine göre farklı anlamlar ifade etmiştir. DJ'in mesleki statüsündeki değişiklikler, kaydedilen eğlencenin (*recorded entertainment*) kademeli kültürlenmesini yansıttığını belirten Thornton, DJ'liğin İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana dramatik bir biçimde değiştiğini, DJ'in nitelsiz işçiden kalifiye/ zanaatkar artiste geçtiğini, aynı zamanda anonimlik ve şöhret, koleksiyon ve ustalık (*connoisseurship*), performans ve kayıt derecelerini kapsayan daha az doğrusal olan bir süreci içerdiğini vurgular (2001: 98).

DJ'lik EDM ile ortaya çıkmamasına rağmen, tarihsel olarak hep dans ile ilintili olarak gelişmiş ve temel özelliklerinin birçoğunu EDM çerçevesi içerisinde de muhafaza etmiştir. Rietveld'in belirttiği gibi; DJ ya da disk jokey, asıl itibarıyla, plaklara kaydedilmiş müziğinin binicisi (*rider*), sonsuz ses dalgalarının (*sound waves*) sörfçüsüdür (2013a: 6). Bununla birlikte etimolojik kökeni neyi ifade ederse etsin, DJ'lik kavramı görevi yerine getirmek için sporcu gibi yeteneklere ihtiyaç duyulduğunu vurgular (Thornton, 2001: 100).

Pratikleri için müzik kayıtlarına bağımlı olan DJ, dansçılar tarafından cisimleştirilen (*embodied*) müzik stüdyosu ürününü canlandırır (Aktaran Rietveld, 2013a: 6). DJ'lik kaydedilmiş müziğin canlı eğlencede tam donanımlı bir müzik grubuna kıyasla daha düşük maliyet sağmasıyla ortaya çıkmıştır (Aktaran Rietveld, 2013b: 81).

Thornton, 1940'lı yıllarda DJ, dans kayıtlarını çalan kişi olarak çok fazla teknik beceriye sahip olarak görülmediğini ve 1950'li yıllarda da vasıfsız olarak görülmeye devam ettiğini öne sürer. Kayıt endüstrisindeki genel görüşün DJ'in bahsedilen özel bir

yeteneğe sahip olmadığı ve başkasının yeteneklerini sunarak kamusal bir figür haline geldiğini aktarır (2001: 98-99). Bununla birlikte, DJ'ler on yıl sonra kayıt endüstrisi tarafından dans ve müzik piyasası hakkında uzaman kabul edilmeye başlanarak, promosyon pazarlama departmanları, bazen kendi label'larının direktörü haline gelecekleri, A&R¹'yi istila eden bir dizi yeni işe girdi (Thornton 2001: 99). DJ'lik yaklaşımını büyük ölçüde etkilemiş Jamaika müzik kültüründe Toynbee'nin belirttiği gibi (2000), ses sistemlerinin yeni müzikler için bir test alanı sağlamasıyla birlikte, DJ'ler girişimciler ve kayıt prodüktörleri olarak en önemli figürler haline geldiler.

Kayıtları tedarik etme kesinlikle DJ'in birinci ve en hayati işlevi olduğunu belirten Thornton'a göre, DJ'ler sürekli olarak yıllar boyunca, yoğun bir şekilde kayıt alıcıları, ürün avcılar ve gayretli koleksiyoncular oldular (2001: 99). Daha sonra DJ dergisi olarak tekrar lanse edilen *Jocks*'da "Nasıl DJ Olunur" isimli bir köşe yazısının 'Kayıtları Satın Alma' bölümünde, turntables ve amplifikatörler dışında bir mobil DJ'in en önemli yatırımının sık sık güncellenen kayıt koleksiyonu olduğunu savunulur (Aktaran Thornton, 2001: 99).

Koleksiyonun öneminin DJ'lik kültüründe daha belirgin hale gelmesinin nedeni, performansın müzik koleksiyonuna ciddi ölçüde bağımlı olmasıdır (Farrugia, 2012: 29). Hem EDM DJ'li hem de öncesindeki DJ'lik için kayıt koleksiyonları müziğin yapısını dijitalleştiği, MP3 gibi formatlarla beraber web üzerinden müziğe ulaşmanın kolaylaştığı döneme kadar sadece performans için bağımlı oldukları bir araç olmakla kalmadı, aynı zamanda kendilerini diğer DJ'lerden ayırdıkları bir kültürel ve ekonomik sermaye biçimi olarak işlev gördü. Bazı DJ'lerin belirli türlerin en kapsamlı koleksiyonlarına sahip olma üzerine itibar inşa ettiklerini belirten Thornton, örnek olarak 1974 yılında *Blackpool Mecca*'de *Northern Soul* gecesi için yapılan bir duyuruda gecenin DJ 'leri *Ian Levine* ve *Colin Curtis*'i tanıtırken, başka hiç kimsenin sahip olduğu kayıtları bulundurdıkları temasının kullandığını aktarır (2001: 99).

DJ'lik için koleksiyonun değerini gösteren bu örnek dışında, Toynbee 1960'lı yılların sonunda İngiltere'nin kuzeyinde dans kulüplerinde gelişip orijinal haliyle 80'li

¹ Artists and repertoire (A&R), bir müzik şirketinde yeni yetenekleri keşfeden ve şarkıcı ve/veya söz yazarlarının sanatsal gelişimlerini denetleyen bölüm.

yıllara kadar süren Northern Soul sahnesinde, (*scene*) *Russ Winstanley* ve diğer DJ'lerin bilinmeyen kayıtları keşfetmek için Amerika'ya gittiklerini ve döndüklerinde keşfettikleri müzikleri kendi ayrıcalıklı konumlarını korumak için, sahte bir başlık ve sanatçı ismi ile sunarak beyaz bir örtbas (*cover up*) kullandıklarını ifade eder (2000: 126). Thornton DJ'in koleksiyona bağlı statüsünü, bir ölçüde ayrıcalıklı zevke sahip mal sahibinin statüsünde olduğunu vurgularken (2001: 99-100), bir gazetecinin söylemini aktararak, DJ'lerin birbirinden üstün olmak için özel kayıtlara ulaşma çabasının onları kültürel bir elit haline getirdiğini belirtir (Aktaran Thornton, 2001: 100).

1970'li yıllara gelindiğinde DJ'in müphem bir role sahip olduğunu belirten Thornton, birkaç on yıl boyunca DJ'in iş beklentilerinin büyük bir çeşitlilik gösterdiğini, örnek olarak 1960'lı yılların ortalarında, -her ne kadar bu uygulamanın anormal olduğunu vurgulasada- *American Whisky-a-Gogo* zincirinin hem DJ' hem de gogo dansçıları gibi davranan kadınları istihdam ettiğini aktarır (2001: 100).

DJ'ler sunucu (*presenter*) ya da 'personality DJ' olarak daha yaygın bir role sahipti ve ulusal profile sahip birçok 'personality DJ' radyo aracılığıyla ortaya çıkarak, kayıtları yöneterek, arasında boşlukları aydınlatıcı konuşmalarla doldurdular ve bir kayıt şirketinin ürününü tanıtmak için ülkeyi gezdiler (Thornton, 1999: 100, 101). En azından Disko ve Hip-Hop DJ'liğine kadar DJ'liğin en seçkin ve güçlü statülerinden birinin radyo DJ'liği olduğunu söyleyebiliriz.

Fikentscher, 1935 yılında *WNEW*'de yayınlanan *The Make Believe Ballroom* programının spikeri *Martin Block*'un takip eden yıllar boyunca ilk 'ünlü disc jockey' (*celebrity disc jockey*) olduğunu belirtir (2013: 133).

Sonuç olarak DJ uzun bir süre zarfında kendi özel seçkilerini kamu ile paylaşan bir figür olarak görüldü. Thornton'un (2001) gösterdiği gibi, uzun yıllar boyunca yeteneklerinden şüphe duyulan kaydedilmiş müziğe bağımlılığı nedeniyle 'parazit' olarak görülen DJ', eğlence endüstrisinden, müzik endüstrisine kadar önemli bir figür haline gelirken, Rave sahnesinde kimileri için techno-şamana, ticarileşmiş EDM sahnesinde mega stara dönüşecekti.

1.4.1. EDM DJ'liği

EDM'nin köken arayışlarına başlamak için en ideal yerin Disko müziği olduğunu daha önce belirlemiştik, bunun sadece House gibi ilk EDM türlerine üslup etkisi olmadığını, aynı zamanda dans müziği içerisindeki DJ'lik becerilerinin temelini oluşturduğunu görmüştük. EDM DJ'lerini diğer DJ'lik türlerinden ayıran baskın karakteristik özellik, parçalar arasında ara vermeden sürekli kesintisiz bir mix anlayışı olduğunu belirten Farrugia, bu pratiğin ilk olarak 1960'lı yılların sonunda canlandırıldığını dile getirir (2012: 26). Hızlı Soul şarkıları, James Brown'un Funk'u ve şehvetli Latin parçalarını içeren yeni müziklerin etkisiyle (Aktaran Farrugia, 2012: 26), DJ'ler insanları gece boyunca dans ettirmek için sürekli müzik akışı sağlama çalıştı ve 1970'li yılların teknolojik yenilikleri, bu yaratıcı (*innovative*) DJ tekniği ile birleşince, Disko tamamen öncekilerden ayrı bir müzikal ve kültürel form olarak ortaya çıkmış oldu (Farrugia, 2012: 26). İnsanları devam dans ettirmek için aralıksız müzik akışını sağlama çabası EDM DJ'liğinin en ayırtıcı teknik özelliklerini geliştirmesini sağladı. Reynolds'ın dile getirdiği gibi; farklı bpm'deki parçaların senkronize edilmesi ve kusursuz bir şekilde iki parça arasında geçiş yapılmasına (*segueing*) 'beat-mixing' denir ve bu en temel DJ'lik yeteneğidir (2012: 461).

Dans pisti için sürekli müzik akışını sağlamaya yarayan teknolojik gelişmelerin en önemlilerinden birisi kayıt endüstrisi tarafından geldi. 1975 yılında plak şirketleri daha kısa olan yedi inçlik single'ların yerine on iki inçlik single'ı piyasa sundu ve bu yeni format daha iyi ses kalitesi sunmasının yanında, DJ'lerin parçalardaki spesifik yerleri tespit etmesini kolaylaştırdı (Farrugia, 2012: 26). 1970'li yıllarda on iki inçlik single'lar Amerikan ve daha sonra İngiliz plak şirketleri arasında popüler oldu, fakat bu fikir uzun süreli çalım (*play*) için aynı plağın yedi inçlik versiyonun ile mix yapan Amerikalı DJ'lerden geldi (Thornton, 2003: 96).

Bazı DJ'lerin mix'lerini kaydederek bunları iki makaralı bantlarda (*reel-to-reel tapes*) düzenleyerek kulüplerde çalmaya başladıklarını dile getiren Thornton, uzatılmış dans parçalarının dans pistinin momentumunu korumasına ve Disko'ların uhrevi (*other-worldly*) katkıda bulunduğunu ifade eder (2001: 96-97).

Dans müziğinin 'uhrevi' atmosferine katkıda bulunan diğer bir yenilik DJ dostu turntable'lar sayesinde oldu. Reynolds'ın dile getirdiği gibi, on iki inçlik plaklar DJ devriminin yazılım (*software*) unsuruydu, donanım eşdeğeri 1979 yılında *Technics* şirketi tarafından piyasaya sunulan DJ'e yönelik *SL-1200Mk2* gibi turntable'lar oldu. SL-1200Mk2 ile birlikte DJ dostu olan 'pitch adjust', (DJ'in bir diskin rpm'ni artı veya eksi sekiz faktör yavaşlatmasına ya da hızlandırmasına izin veren kaydırıcı) farklı tempoda olan parçaların senkronizasyonunu kolaylaştırdı (2012: 460).

Donanımın devrimi sadece SL- 1200Mk2 turntable'ı değil, 1970'lı yılların sonunda DJ'liği etkileyen Japonya üretilmiş nispeten ucuz ve erişilebilir olan synthesizer sampler, sequencers ve drum machine'lerininide kapsıyordu. Bu yeni dans DJ'leri, İtalyan-Disko, Synthpop ve Electro gibi türlerden bu yana, teknolojik getirilerle birlikte yeni bir soundscapes yarattı (Hall ve Zukic, 2013: 111).

Reynolds'ın belirttiği gibi, barlarda, düğünlerde, Disko'larda, kulüplerde kayıtları birbiri ardına çalan DJ, Hip-Hop, House, Rave, ve kulüp tabanlı diğer Amerikan müziği melezlerinde kayıtları daha farklı anlamda çalar; bu bir enstrüman çalmaya veya plastik değiştirilebilir madde ile oynamaya (*playing*) daha yakındır. Bu yüzden 'çalma' (*play*) ögesi daha fazla yeniden yaratıcı (*re-creative*) hale geldiğinde DJ sanatçı olarak görülmeye başlandı (2012: 460).

DJ bu dönemde özel plak seçkilerini kalabalığa aktaran bir araçtan, kayıtları manipüle eden, kesen, yeniden yaratan bir müzisyene dönüşüyordu. Reynolds'ın yukarıda vurguladığı gibi Hip-Hop bu anlamda önemli bir uğraktır. Dick Hebdige'in (2003) "Hip-Hop'un Başlangıcı" başlığı altında gösterdiği gibi; 1967'de Jamaika'dan ABD'ye göç eden bir DJ olan *Kool Herc*, zamanla popüler bir tarz geliştirerek, parçanın hepsini çalmaktan ziyade, enstrümantal bölümleri kesip almak amacıyla plak satın alarak, bir pikaptan diğerine geçiş yapma yöntemiyle aynı bölümü defalarca çalmaya başladı (2003: 189-190).

Çok geçmeden Diğer DJ'lerin Herc'in tarzını taklit etmeye başladığını belirten Hebdige, *Theodor* isimli bir DJ'in, iğne oluğun üzerindeyken plağın hızlı bir biçimde öne ve arkaya kaydırılması anlamına gelen *scratch* tekniğini icat ettiğini ve bu tekniğin bir plağı vurmalı çalgıya dönüştürebildiğini belirtir (2003: 189-190).

Can you feel it? DJs and House Music Culture in the UK isimli makalesinde Tony Langois, kesintisiz bir müzik akışı üretmek için DJ'lerin kayıtları birbirlerine bağlayarak senkronize etmesinin ve scratch gibi tekniklerin 1970'li yılların ortasında müzikal momentumu, dolayısıyla kulübün atmosferini devam ettirmek olduğunu, Chicago, New York ve Washington'daki kulüplerde norm haline geldiğini belirtirken, mevcut olan teknolojiyi etkin bir biçimde kullanmak turntable'ı kayıt çalardan (*player*) yaratıcı bir enstrümana dönüştürdüğünü, aynı zamanda parçaları kaydeden asıl sanatçıların hayal bile edemeyeceği şekilde farklı parçaları birleştirme yeteneğine sahip olduğunu vurgular (1992: 230-231). Kayıtların çalınması ve manipülasyonu daha sonra *turntablizm* olarak bilinir hale geldi (Hall ve Zukic, 2013: 111).

Takahashi, 1970'li yıllardan önce DJ'ligin art arda kayıt çalmayı içerdiğini, DJ'in sanatçıdan ziyade teknisyen olarak kabul edildiğini belirtirken (2005: 242), Poschardt'tan aktardığına göre, Disko döneminde çıkan DJ'lik stiline turntable ve kayıtların sanatsal kullanımı için önemli bir atılım sağlamıştır (Aktaran, Takahashi, 2005: 242). Fakat 1970'li yıllarda özellikle Disko ile başlayan DJ'in rolündeki değişime rağmen, Thornton, DJ'lerin müzisyen olabilmesine karşın, kelimenin pop anlamında nadiren icracı (*performers*) olduklarını, kulüplerde mix kabinlerinin arkasında görülmediklerini belirtirken, Diskoteklerin sağladığı kalıcı büyük gösterinin dans eden kabalıklar olduğunu, görsel olarak hakim olan (*commanding*) icracıların yokluğunda izlerkitlenin (*audience*) bakışlarının kendisine döndüğünü vurgular (2001: 104-105).

EDM kültürü içinde, kulüp ya da açık hava etkinliklerine daha fazla dayanan Rave sahnesinde popüler müzik içinde yaygın bir şekilde görülen ilişkilerden uzun bir süre muaftı. Başka bir deyişle; geleneksel anlamda icracı, sanatçı ve ticarileşme dönemine kadar star kavramından yoksundu. EDM kültüründe (EDMC) tek bir yazar (*author*) olmadığına işaret eden Till'in vurguladığı gibi, kulüp bir metindir, her kulüp müdavimi (*clubber*) için deneyim ve onun özü farklıdır (2010: 132). DJ'likte 'star' statüsüne yükselinceye kadar, konumu EDM'yi içeren bütün aktivitelerde etkinliklere katılan diğer kişilerden çok farklı görülmedi. Yukarıda Till'in işaret ettiği tek bir yaratıcının olmaması, deneyimin kolektif inşaya dayalı olmasıyla ilgilidir. DJ (müzisyen) ve izlerkitle arasındaki ilişki bu yüzden diğer popüler müzik formlarından farklı olarak kendi dinamiklerine göre şekillendi. Techno'nun (bu makalede EDM

anlamında kullanılıyor) anonimliği (anonymity) sınıfsız, tarafsız, (colorless) ve daha az cinsiyetin olmasını sağladığını belirten Smith'e göre, bu durum tarihsel açıdan bizi ayıran bütün kutupları yıktığı gibi, birçok açıdan müzisyenler müzisyeni seyirciden ayıran bariyeri kaldırdı (2004: 738).

Smith ayrıca, Techno müzisyenlerinin nadiren albüm kapaklarında görüldüklerini, canlı performanslar esnasında sahnede, klavyelerin ya da bilgisayarların arkasında kaybolduklarını aktarırken, ünlü EDM grubu *Daft Punk*'ın star oldukları yönündeki yargıyı ortadan kaldırmak için halka açık yerlerde kendilerini gizlediklerini belirtiyor (2004: 738). Özellikle erken dönem Rave kültürü sahnesinde DJ deneyimi yaratan diğer unsurların üzerinde görülmedi. Ott ve Herman'ın işaret ettiği üzere; erken dönem Rave kültürü yazarın (*author*) işlevini yapı sökümüne (*deconstructs*) uğratarak resepsiyon ve tüketim kavramını sorunlaştırdı. Tüm katılımcıların (sanatçılar, DJ'ler, dansçılar) canlı bir metine eşit derecede katkıda bulunduğu ortak çalışmaya dayalı bir deneyim kazandırdı (2003: 255).

Rave etkinliklerinin özellikle spiritüel yönlerini ele alan çalışmalarda, DJ'in rolü genellikle kabile şamanlarına benzetildiği için, DJ bir *Technoshaman* olarak görülmüştür. *Technoshamanism*, grubun ruh halinden/ zihninden sorumlu “armonik kılavuz” (*harmonic navigator*) olarak DJ'in rolünü ifade eder (Aktaran Hutson, 1999: 61).

Teknoshaman'ın rolü, Michael Harner'in belirttiği gibi bir şamanın antropolojik tanımıyla tutarlıdır: Şaman, esrik tekniklerin sorumlusu olarak, takipçilerinin normal olağan gerçeklik tanımını aşan zihinsel ve duygusal bir serüvene adım atmasına yardımcı olur (Aktaran Hutson, 1999: 61).

DJ'in rolü, spiritüel duyarlılıkların açıkça görüldüğü Rave etkinlikleri dışında da şamanın antropolojik tanımına uygun olduğunu düşünüyorum. Çünkü DJ'in rolü, sadece birkaç şarkı seçiminden ziyade, bir grup insanın duygularını anlamak ve daha iyi bir yere yönlendirmek ile ilgili olduğunu belirten Brewster ve Broughton'un işaret ettiği gibi, bir ustanın elinde kayıtlar, birçok insan için hayatlarının en güçlü etkinlikleri (events) olduğu için spiritüel cemaatin araçları haline gelir (2000: 5).

EDM DJ'liği için bir diğer önemli uğrak, müzikteki teknolojik dijital yenilikler oldu. Vinil plak tabanlı turntablizm bir kültürel sermaye biçimi olarak hala önemini korumasına rağmen, dijital araçların büyümesi, yeni sesler (*sonoric*) prodüksiyon ve dağıtım için yeni ağlara olanak tanıdı ve bu yenilikler kayıt stüdyosunun hassasiyetini canlı performansa taşıdı (Hall ve Zukic, 2013: 113). Fakat bu teknolojik yenilikler her zaman DJ'ler tarafından sıcak karşılanmadı. Thornton'un işaret ettiği üzere; DJ'ler 1980'li yılların sonunda plakların ölümünü kayıt koleksiyonlarının değerine, mix becerilerine ve dolayısıyla geçim kaynaklarına bir tehdit olarak algıladılar ve 1990'lı yıllarda birçok DJ CD kullanmaya başlamış olmasına rağmen, on iki inçlik plaklar onların hala öncelikli tercihiydi (2001: 104).

Bezer şekilde 1993 yılında MP3 teknolojisinin ortaya çıkışı, DJ'lerin binlerce müzik parçasını taşınabilir bir player aracılığıyla depolamasına imkân vererek, DJ'lerin MP3 leri bir anda hem çalabilmelerine hem de estetik açıdan yeniden şekillendirmelerine imkân verdi (Hall ve Zukic, 2013: 113).

Analog ve dijital ekipmanın kitlesel demokratikleşmesinin çağdaş DJ kültürünün ortaya çıkmasında belirleyici bir faktör olduğuna inandıklarını belirten Hall ve Zukic, dijitalleşmenin demokratikleşmenin hızlanmasına katkıda bulunduğunu ve DJ'lerin soundscapes'lerinin elektronik ortamda analog ekipmanlarla mümkün olmayan şekilde genişletmesine olanak tanıdığını ifade ederler. (2013: 113). DJ dostu diğer önemli yenilik güçlü diz üstü bilgisayarların piyasaya sunulmasıydı. Medya sanatçısı Chris Salter, yüksek güçlü dizüstü bilgisayarlarını belki de elektronik ortamda yaratılmış müzikte en radikal tekno-kültürel değişim olarak tanımladı (Aktaran Hall ve Zukic, 2013: 114). Salter, 1997'de Apple'ın *Macintosh Power Book G3*'ünün bu değişimden sorumlu olduğunu belirtir (Aktaran Hall ve Zukic, 2013: 114). Fakat küresel hipsters'lar *Apple* dizüstü bilgisayarları tercih ediyor gibi görünmesine rağmen, DJ'ler hem *Windows* hem de *Mac OS* platformlarında aynı derecede etkindir (Aktaran Hall ve Zukic, 2013: 114).

Popüler dijital ses istasyonlarının (*digital audio workstations*) (*Ableton Live and Logic Studio*) ve mix yazılımı (*Serato Scratch Live, Traktor Pro and Virtual DJ*) kullanılması artık sadece canlı performans için değil aynı zamanda kendi ev

stüdyosunda şarkı bestelemek, düzenlemek ve karıştırmak için standart haline geldi (Hall ve Zukic, 2013: 114).

EDM DJ'leri teknolojik devrimlerin yarattığı yeni gelişmelerinde etkisiyle dijital dönemin önemli müzisyen ve teknisyenleri haline geldiler. Aslında Toynbee müzisyenlik ve teknisyenlik arasında ayrım hemen ortak kalktığını belirtirken, İngiliz dans müziği türlerinde, dans müziği yapan müzisyenlerin prodüktör olarak adlandırılmasını bu duruma örnek olarak gösterir (2000: 94).

DJ'lerin statüsünde en önemli değişim, EDM'nin yaşadığı ticarileşme ile gerçekleşti. Daha önce aktardığımız gibi, Rave sahnesinin yaşadığı dönüşümle beraber kulüp odaklı yeni yasal sahnelerin büyümesi DJ'in star statüsüne geçmesine olanak tanıdı. Farrugia, 2000'li yılların post-Rave ortamında, resmi kulüp etkinlikleri yasa dışı Rave partilerinin yerini alarak, DJ'leri giderek 'tek seferlik süperstar' (*superstar one-offs*) haline geldiklerini ifade eder (2012: 41). *Armin Van Buuren, Paul Van Dyk, Sasha ve Tiesto* gibi DJ'ler, EDM'ni ana akım bilinçliliğe itti, elektronik dans soundscape'nin olanaklarını genişletti ve yaygın uluslararası şöhret kazandırdı (Hall ve Zukic, 2013: 107).

Sonuç olarak, DJ, bugün yukarıda ele aldığımız bütün özellikleri hala muhafaza edebilir. Koleksiyonun değeri, MP3'nün yaygınlaşmasıyla birlikte, parçaları ilk duyuran, özel seçkiye sahip olan kişi olarak azalmış olsa da, bir kültürel sermaye biçimi olarak hala özel bir işleve sahip olabilir. Rave etkinliklerinde ya da kulüplerde DJ kolektif etkinliğin bir parçası olarak, sahnenin kenarında kabinlerin arasında kalmış bir figür olarak performansını sürdürebilir. Ya da özel arenalarda, stadyum konserlerinde, sonradan elde ettiği starlık statüsünü diğer sanatçılar gibi sergileyebilir.

II. BÖLÜM

EDM'DE RİTÜEL, LİMİNAL SÜREÇLER VE SCENE KAVRAMI

2.1. Ritüelin Tanımlanması

1.bölümde EDM türlerini ve önemli tarihsel momentlerini açıkladıktan sonra bu bölümde çalışmada analitik yardımcı araçlar olarak tercih ettiğim ritüel, liminalite, komünitas ve scene kavramları tanımlarını EDM üzerine yapılmış çalışmalarla ilişkilendirerek açıklamaya çalışıyorum. İlk olarak EDM etkinliklerinde ortaya çıkan süreçleri çözümleyebilmek adına, antropoloji içinde çetrefilli bir tartışma konusu olan ritüel tartışmalarını ve tanımlarını aktardıktan sonra, çalışma içinde kullandığım ve Turner'ın ritüel süreçleri analiz etmek adına Van Gennep'in kuramı üzerine geliştirdiği liminalite ve komünitas kavramlarını tanımlıyorum

Ritüel kavramının bugün akademik ortamdan gündelik hayata kadar yaygın bir biçimde kullanılması onun işlevselliğine işaret ederken diğer yandan da giderek anlamının muğlaklaşmasına neden olmuştur. “Ritüel o denli farklı biçimlerde tanımlanmıştır ki -bir kavram, praksis, süreç, ideoloji, özlem, deneyim, işlev- çok fazla anlama geldiği için çok az şey ifade eder” (Schechner, 2015: 258).

İnsan varoluşunun, din, siyaset, eğitim, ekonomi, aile gibi hemen hemen bütün alanlarında kilit rol oynayan ritüellerin topluluk hissi ile toplumsal ilişkiler yaratmamıza kolaylaştırır. İnsanın ilişkisel süreçlerine yapı ve anlam kazandıran ritüellerin toplumsal alandaki önemlerini göz önüne alındığında, kabul görmüş genel bir ritüel teorisinin olmaması şaşırtıcı değildir (Wulf, 2015: 262). Fakat ritüelin göndermede bulunduğu anlamın genişliğine ve toplumsal süreçlerde kilit rolde kabul edilmesine rağmen, ritüel ilk önce dini ya da kutsallıkla ilişkili bir olarak sınırlı bir yapı içinde ele alınmıştır. Bell, bir analiz kavramı olarak ritüelin ilk önce 19. yüzyılda ortaya çıktığını, o zamandan bu yana, çeşitli bilimsel çalışmalarla bağlantılı bir şekilde, farklı ritüel tanımlarının geliştirildiğini, birçok mit ve ritüel kuramcılarının dini tanımlamak için ritüellere yöneldiklerini belirtir (2009: 14).

Ritüelin bir analiz konusu olarak 19. yüzyılda ortaya çıkması kuşkusuz antropolojinin bilimsel olarak serpiildiği dönemde Batı kültürü ile “ilkel” kabul edilen kültürlerin karşılaştırmalı araştırmalarına dayanır. Goody'e göre, Malinowski'nin *Trobriand Adaları* ile ilgili çalışmalarından, Radcliffe Brown'ın *Andamanlar* üzerine olan çalışmalarına ve Levi Strauss'un *Yaban Düşünce* ve *Mythologiques*'ine kadar mit ve ritüel antropolojinin önde gelen konularından bir olmuştur. Yine de, kuramsal ilginin yoğunluğuna rağmen mit ve ritüelin açık kavramlar olmadığı konusunda hemfikirdir (Goody, 2017: 10-11). Genel kullanımı ile ritüelin kutsal ile özdeşleştirilmesinin yanında, araştırmacılar uzun zamandan beri seküler ritüel konusunu tartışmaktadır (Aktaran, Schechner, 2015: 258). Schechner, seküler ritüel görüşüne göre; kutsal ve seküler ritüeller arasındaki sınırların son derece ince ve kültüre özgü olduğunu belirterek ritüel kategorilerini tanımlar; Ritüeller: 1) hayvanların evrimsel gelişimin parçası; 2) biçimsel niteliklere ve tanımlanabilir ilişkilere sahip yapılar; 3) anlamın sembolik sistemleri; 4) performatif edimler ve süreçler; 5) deneyimler olarak düşünülür. (2015: 258).

Ritüel kategorilerin bu geniş aralığı, bir pratik olarak ritüellerin çeşitliliğini yansıtır. Ana toplumsal ritüellerin içerdiği aşkınlık, diğer gündelik pratiklerle birleştiren gündelik ve etkileşim ritüelleri için geçerli değildir. Bu yüzden bugün edimsel bir düzenlemenin ritüel olup olmadığını anlamak kolay değildir (Wulf, 2015: 263).

Erving Goffman'ın 1967 yılında yayınladığı ve sosyoloji klasiği haline gelmiş olan *Etkileşim Ritüelleri* isimli çalışmasında etkileşim ritüellerinin araştırma konusunu; diğer insanlarla birlikte olmamız vesilesiyle meydana gelen olayların tümü olarak tanımlar (Goffman, 2017: 9). Fakat Goody, hem Radcliffe Brown ve diğer yazarların ritüeli büyüsel-dini eylem ve inançları kapsayacak şekilde kullanmasını 19. yüzyıl entelektüellerinin gözlemci tarafından ayrımı kabul etmeyen Durkheim'cı kutsal/profan ayrımını-kutsal olanın tam olarak ne olduğunun belirlenmesi açısından- eleştirirken, alternatif görüşlerinden biri olan Tylor ve Frazer'ın büyüsel dini inançları ritüelle bir tutmamalarını sorun teşkil ettiğini düşünür. Çünkü ritüel kavramının genel kullanımında ve sosyolojik çalışmalardaki gibi göndermede bulunduğu anlamın genişlemesi ya da” ... dini ritüel (büyü de içerir), araç-amaç ilişkisinin görüldüğü eylemleri ...” kapsaması, araçların uygunsuz bir katılık sergilediği durumda dezavantajlıdır (2017: 46-47).

Goody, ritüel kavramıyla “ ... araçları ve amaçları arasındaki ilişkinin 'içkin'; yani irrasyonel veya rasyonellik-dışı olmadığı standartlaşmış eylemleri (örf) ...” kastettiğini; son olarak dini ya da büyüsel ritüel kategorisinin dışında kalan ritüel eylemlerinin ruhani ya da kutsal güçlerin varlığıyla ilişkili olmayan ve ampirik bir amacı bulunmayan etkinlikler olarak tanımlar (2017: 48-49).

Goody, ritüellin göndermede bulunduğu anlamının genişlemesini ampirik olarak dezavantajlı bulurken, Wulf ise, modern toplumların yeni ritüel eylemlerini anlamının daha geniş bir ritüel kavramıyla mümkün olduğuna işaret eder. Wulf'a göre; dini, siyasi, gündelik ritüeller ile özgürlük, bağımsızlık, bireysellik gibi gençlere özgü ritüellerin incelenmesi toplumsal yapının analizi açısından önemli ipuçları sağladığı için, ritüelleri sınıflandırmaya yönelik çabaların hepsi birçok açıdan ritüelleri sembolleştirme ve yapım süreçlerinin bir sonucu olarak ele olmak zorundadır (2015: 263-264). Wulf'a göre bu sınıflandırma çabası aşağıdaki gibi sonuçlanır:

- Geçiş ritüelleri (doğum ve çocukluk, başlangıç ve ergenlik, evlilik ölüm)
- Kurum ya da makama gelme ritüelleri (yeni görevleri ve konumları kabul etme)
- Mevsim ritüeller (Noel, doğum günleri, anma günleri, ulusal tatiller)
- Pekiştirme ritüelleri (yeme, kutlama aşk, cinsellik)
- Başkaldırı ritüelleri (barış ve ekolojik hareketleri, gençlik ritüelleri)
- Etkileşim ritüelleri (selamlamalar, ayrılmalar, çatışmalar) (2015: 264)

Wulf, ritüel araştırmalarında yol göstermesi için başka sınıflandırmaların yapılabileceğini, ayrıca, *ritüelleştirme*, *görenek*, *tören*, *dinsel ayin* ve *kutlama* gibi ritüel türleri arasında ayırım yapmanın olanaklı olduğunu ifade eder (2015: 264). Ritüelleştirme kavramı, hayvanların çiftleşme ve saldırgan ritüel davranışlarını belirlemeye çalışan davranış bilimi (*ethology*) kökenlidir (Wulf, 2015: 264). Etolojik anlamda ritüel:

...yoğunlaşma, mübalağa, yineleme ve ritim yoluyla sıradan davranışın, genellikle çiftleşme, hiyerarşi ya da kendi alanını

belirleme konularıyla ilgili özgün işlevlere hizmet eden özel davranış dizilerine dönüştürülmüş halidir. Ritüelleştirilen davranış, hayvanlarda genellikle belirli türdeki uyarıcılarla kendiliğinden ortaya çıkan “sabit eylem örüntüleri”nde yerleşiktir. Bu örüntüler, zaman içinde “ritüel gösteriler”de kullanım için evrilen bedenin dikkat çekici parçaları ile zenginleşir ve vurgulanır- geyiğin boynuzları, tavuskuşunun kuyruğu, kızmış babunun kırmızı çıkıntısı, çok sayıdaki balık türünün parlak renkleri. (Schechner, 2015: 259)

Arzulanan eylemi tetikleyen ritüelleşmiş davranış dışavurumcu ve tekrarlıdır; dinsel ve toplumsal davranışlara yol açar, toplumsal durumların belirsizliğini azaltır. Hayvan ve insan davranışları arasında bazı ortak özellikler olsa da, kültürel olarak çeşitlenen insan davranışlarına karşın, hayvanların davranış örüntüleri genetik koşullanmaya dayalıdır (Wulf, 2015: 265-266). Görenek terimi ise; “ ... her toplumsal öznenin yaşama pratikleri için gerekli etkileşim biçimlerini öğrendiği ritüel gündelik etkinlik alanını belirlemede kullanılır.” (Wulf, 2015: 265)

Görenekler çeşitli toplumsal davranış kalıplarına göre nasıl hareket edilmesinin içselleştirildiği etkinliklerdir. Pratiğin tekrarı, öğrenilen davranış biçimlerini resmileştirir ve biçimlendirir (Wulf, 2015: 265). “ Çok sayıda insanın karşılıklı bir amaç gütmesinin geleneksel olduğu *törenler* şölenseldir ve durumun özel doğasını kutlamaya yararlar.” (Wulf, 2015: 265). Birbirine ait olmanın ve gücün ifadesi olan törenler bu özelliklerinden dolayı siyaset ve çeşitli toplumsal kurumlara kendilerini ifade etme şansı verirler (Wulf, 2015: 26).

Sibel Özbudun, ayini ya da ritüeli, anlamlı artı değer üretmeyen, toplumsal farklılaşmanın olmadığı paleolitik avcı-toplayıcı ve neolitik tarımcı toplumlarda, çoğalmasını umut ettikleri hayvan veya bitkilerin üretilmesi için gizli güçleri harekete geçiremeye yarayan eylem olarak tanımlar. Kurumsallaşmış bir iktidar mekânizmasına sahip olmayan bu toplulukların, kolektif, coşkulu, katılımcı, transa yönelik ayinleri Turner'ın *komünitas* kavramına denk düşer (2003: 302). Öte yandan Özbuduna göre, İ.Ö. Üç binli yılların başında Güney Mezopotamya'da ortaya çıkan iktisadi-siyasi dönüşümler, toplumunun bir kesiminin üretime katılmadan geçimini sağlayabileceği artı-ürünü sağlayarak, eşitlikçi, toplumsal farklılıkların daha az olduğu toplumlardan

farklı, hiyerarşik, kurumsallaşmış devletli toplumlara evrilişi, ayininin törene dönüşüm sürecini başlatmıştır. Özbudun, ideolojik ikna süreci için ayinlerin önemli rolünün, bereket ayinlerini denetleyen yönetici elitlerin üremeyi ve üretimi denetleyen ilahi güçleri kendileriyle ilişkilendirip bu güçlerin yeryüzündeki temsilcisi konumuna geçmeleriyle törene dönüştüğünü ifade eder. Hayat kaynakların denetimini ele geçiren ve artı ürene el koyan yöneticilerin ayin üzerinde kurdukları egemenlikten sonra Özbudun için ayinden değil törenden bahsetmek daha mantıklıdır (2003: 303). Törenlerin aksine dini ayinler, insanlık düzeyinin ötesine uzanan aşkın yönleriyle diğer ritüel uygulamalarından ayrılırlar (Wulf, 2015: 265).

Clifford Geertz, dinsel perspektiflerin gerçeklikten kopuk olmadığı ve dinsel bildirimlerin sarsılmaz olduğu yönündeki düşüncelerin, ritüel, yani kutsal davranış içinde üretildiğini ifade eder. Ona göre; ritüelde üretilen simgesel biçimler aracılığıyla, gerçek hayat ve hayal edilen dünyanın aynı olduğu ortaya çıkar ve bu yolla kişinin gerçeklik algısının yapısal dönüşümü üretilir (2010: 137). Geertz'in dini ritüel ya da ayin içinde üretildiğini belirttiği gerçeklik duygusunun yapısal dönüşünü, günün şartlarına göre yeniden inşası ya da adaptasyonu dini ayin içinde gerçekleşir. Wulf'a göre; dini ayin kişilere güvenlik duygusu sağlamanın yanı sıra, varoluşsal olayların günün şartlarına göre adapte edilmesine, canlandırılmasına ve tekrar edilmesine olanak tanır (2015: 265).

Dini ayinlerin en ayırıcı yönü görüldüğü üzere kutsala ilişkin olmalarıdır. Cailliois, *İnsan ve Kutsal* isimli çalışmasında, kutsal teriminin tanımını profan olana karşıt olan şey olarak tanımlar (Aktaran Goody, 2017: 36). Terimin anlamsallığının bu ayırım üzerine inşa edilmesi Goody için teolojik amaçlar için uygun olsa da, karşılaştırmalı sosyoloji açısından analitik araç sağlamaz (2017: 37).

Durkheim'ın büyüsel-dini alanını, karmaşık ya da basit bütün dinlerin imgesel her türlü şeyi kutsal/profan ayırımına dayandırması (Aktaran Goody, 2017: 32) Goody açısından kutsal olanın edimcinin bakış açısıyla sınırlı olabilmesi ve kutsal olanın ne olduğunun gerçek anlamda belirlenmesinin güçlüğü yüzünden sorunludur. Durkheim'ın analizinde dini ayinler zorunluyken, büyüsel ayinler isteğe bağlıdır ve dini ayine katılmak günahkârlık sayılırken, büyüsel ayini görmezden gelmenin yaptırımı sadece kötü şans olabilir (Aktaran Goody, 2017: 31).

Kültürel antropolojinin farklı gelenekleri içinde dini ayinin kutsal/profan ikililiği üzerinde tartışma her ne kadar çetrefilli olsa da, tartışma daha çok teolojik anlamda dinsel etkinlik alanının kutsal niteliklerinden daha çok, kutsal ve profan sınıflandırmanın genelleştirme biçimleri üzerine yoğunlaşmış gibi görünüyor. Sonuç olarak yukarıdaki referanslar eşliğinde ritüel bileşenleri barındıran etkinlikler içinde dini ayinin aşkınlıkla ilişkili, kutsal olana saygı bir tutumu gerektiren ve çeşitli yaptırımları barından eylemler olarak görebiliriz.

Doğum günü, nikah ve karnaval gibi kutlamaların da ritüel özellikleri bulunur (Wulf, 2015: 265). Bahtin *Rabelais ve Dünyası* isimli kitabında karnavalı, “... halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatı ...” olarak tanımlarken, bu şenlikli hayatın ortaçağın bütün komik ritüellerinin özelliği olduğunu ve karnaval biçimlerinin kilise bayramları ile ilişkili olmasının yanında, komik unsur barındıran eski papan şenliklileriyle olan bağına dikkat çeker (2005 34-35).

Bahtin'e göre, ortaçağın komik ritüel ve gösterilerinin ortak özellikleri, bu tür ritüelleri dinsel bağlamdan tamamen çıkarıp özgür kılmasıdır. Kimi karnavallar bilakis kilisenin parodisini yapar. Karnavallarda oyun unsurun çok güçlü olması, onların sanatsal bir form olarak gösteriden ibaret olduğu anlamına gelmez. Sanat ile hayat arasındaki sınıra ait olan karnaval, seyirciler ve aktörler arasındaki ayrımının yıkıldığı, karnaval zamanı boyunca insanların onun içinde yaşadığı, sıradan resmi hayat biçiminden kaçış olarak yaşadığı zaman ve mekân temsil eder (Bahtin, 2005-33-34).

Kilise ve feodal düzene dahil olan ortaçağın resmi bayramları, insanları resmin düzenden çıktığı, ikinci bir hayatın kapılarını açan etkinlikler değil, resmi düzenin güçlendirildiği, onaylandığı ritüellerdi. Fakat karnavallar resmi bayramların aksine, var olan normların askıya alındığı geçici bir özgürleşme durumunun kutlandığı etkinliklerdi (Bahtin, 2005: 35-36). Ancak hala yapılan ritüellerin çoğunluğu şenlikli, neşeli ve oyunbaz (*palyful*) bölümler ve olaylar içerir. (Turner, 1979: 469). Kutlamalar, ritüel eylemlerinin ritüel eylemlerinin dramatik ve dışavurumcu yanını vurgulamalarına rağmen otantiklik ya da kökenler hakkında soru sormazlar; yaratıcı teşvik ile hisler ve ifadeler için bir alan yaratırlar (Wulf, 2015: 265-266).

2.1.1. EDM ve Ritüel Çalışmalarına Kısa Bir Bakış

Ritüelin antropoloji disiplini dışında daha çok sosyoloji çalışmalarında kullanılan geniş anlamı, kahve içme, yemek yeme gibi rutinleşmiş, ama özel anlam yüklenen pratiklere kadar uzanırken, dans müziği etkinlikleri, “ilkel” ya da kabilelerle özdeşleşmiş ritüel uygulamalarıyla bile birçok açıdan benzerlik gösterir. Çağdaş dans müziği temalı etkinlikler, en bariz biçimde ritüel sınıflandırmalarında karnavalesk bileşenleri göz önüne alınarak kutlama içinde düşünülmesine rağmen, dans müziği şemsiyesi altında bulunan alttürlerin kendi özgü kültürel pratikleri, öznelerin bu pratiklere yüklendiği anlamlarla ilişkili olarak son dönemlerde yoğun bir şekilde post-dinsel etkinliklerin bir yansıması olarak da görülmeye başlanmıştır. Sylvan, Rave kültürünün manevi ve dini boyutları incelediği çalışmasında ifade ettiği gibi, Rave kültürü yirmi birinci yüzyılın hızla değişen manzarasında ortaya çıkan spiritüel ve dini fenomenler hakkında bir model ya da örnek sunar. Bu nedenle Rave incelemeleri sadece kendi özel alanı için değil aynı zamanda yeni dini ve spiritüel biçimlerini anlamak için genel bir anahtar işlevi görebilir (Sylvan, 2005: 9).

Geçiş törenlerinin - özellikle de yetişkinliğe geçişi işaret edenlerin - düşüşü, zayıflaması veya ortadan kaybolması, sanayileşmenin toplumsal etkisini, iş bölümü ve sekülerleşmeyi inceleyen yorumcularca ele alınmıştır (St John, 2012: 292). Herbert Spencer ve Peter Burke’ün düşüncelerini yorumlayan Catherine Bell, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından bu yana, “ritüel ve dinin modernleşme ile orantılı olarak azaldığı popüler çekişmenin” sosyolojik bir gerçekliğe dönüştüğünü dile getirdi (Aktaran St John, 2012: 292).

Peter L. Berger ve Thomas Luckman, (2016) ortak deneyimi, değer kalıplarının biçimlendiği anlam bütünlüklerinin korunmasının ve aktarılmasının modern-öncesi toplumların ana kurumlarının asıl işlevi olduğunu, fakat moderniteyle birlikte başta din olmak üzere zayıflayan anlam kalıplarının bir anlam krizine yol açtığını ifade ederler. Peter L. Berger ve Thomas Luckman'a göre; tüm toplumlarda anlam krizlerin ortaya çıkmasına neden olan değişimler vardır. Antik ve geleneksel toplumlarda yaşanan değişimlere anlamlandıran, ergenliğe giriş, cinselliğe adım, yaşlan ve ölüm, bir işe girme gibi geçiş ritüelleri, belirsizlikleri azalmasını ya da birey için varoluşsal tehlikelerin kriz biçiminde deneyimlenmesinin önüne geçer. Buna karşın, modern

toplumlarda geçiş ritüellerinin azalması yükselen anlam krizinin nedeni olarak da görülebilir (2016: 72).

Victor Turner'da ritüellerin modern dönemde din alanının daralmasıyla birlikte ritüelin dönüştürücü gücünü kaybettiğini; ama bu parçalanmanın Turner'ın “liminoid” (ritüel-benzeri) kavramıyla açıkladığı bir canlanma yaşadığına işaret eder (Aktaran St John, 2012: 292). Bu canlanmanın ilk tarihsel uğrağı 1960'lı yıllarda ortaya çıkan hippie kültürünün yaşamsal pratikleri içinde bulunurken, özellikle Psy Trance ve Goa- Trance üzerine yoğunlaşmış St John (2010, 2012,) gibi araştırmacılar içinde, Rave kültürünün otantikliği hippie kültürüyle doğrudan ilişkili bir şekilde biçimlenmiştir. Mcrobbie'nin ifade ettiğı gibi: “Vejetaryenliğe, çevre sağlığına ve barışa duyulan yeni ilgi ile birlikte hippie kültürü, sadece bir diriliş için değil aynı zamanda 'sonsuz' gençlik kültüründe kalıcı bir yer edinmek için de hazır olduğunu ispat etmişti” (Mcrobbie, 2013: 231).

St John, Çağdaş dans müziğı ritüelin anlamının popüler müzik akademisyenleri arasında ilgi konusu olduğunu, örneğın, Trance Formasyonunda (2005: 97-127), Robin Sylvan'ın San Francisco Rave kültürünün ritüel boyutunu oluşturan zamansal ve mekânsal düzeni detaylandırđını aktarır (St John, 2012: 293-94).

Robin Sylvan, Rock, Hip-Hop, ve diğeri Afrika kökenli Amerikalı seküler eğlence müziklerinin (özellikle de Blues) aracılığıyla Batı Afrika dinlerinden aktarılan ama beyaz gençlik tarafından dönüştürölen “gizli dinsel duyarlılık” taşıdığı iddia ediyor (Aktaran St John, 2012: 294). Ancak ritüel gençlik ve müzik kültürleri araştırmalarının konusu olsa bile, sosyal ve kültürel araştırmacıların dikkatini çekmedi. Ritüel, gençlik altkültür araştırmalarının başlangıcından itibaren yorumcular için anahtar bir sorun haline gelmekle birlikte, ontolojik öneme sahip olmaktan ziyade, metaforik olarak ve ritüel pratiğıne detaylı bir şekilde dikkat edilmeden kullanıldı (St John, 2012: 294). St John, daha önce aktardığımız Chicago Okulu'nun suç sosyolojisi ve Birmingham Okulu çalışmalarını, ritüeli metaforik ve ritüel pratiğıne dikkat edilmeden yapılmış çalışmalara örnek göstererek, Hall ve Jefferson'ın *Resistance Through Rituals (Ritüeller Aracılığıyla Direniş)* çalışmalarında ritüeli devrimci sınıf bilincinin yokluğu, bir eksiklik olarak tanımladıklarına dikkat çeker (2012: 294).

McRobbie'ye göre; 1970'lerde Britanya'da kızların, genç kadınların ve eşcinsellerin alanı olan dans -Disko dahil- modern İngiltere'deki işçi sınıfının trajik kariyerini göstermek için kahramanca, olağanüstü ve agresif altkültürleri ele alan Birmingham'daki araştırmacılar tarafından büyük ölçüde reddedildi (Aktaran St John, 2012: 295). Bu reddedişin ya da görmezden gelmenenin asıl sebebi, aslında dans haz politikalarının, tahayyül edilen gençlik kültürü politikalarıyla oluşturduğu tezattır. Kültürel Çalışmalar'ın hatırı sayılır bir akademik çalışma birikimi ve Punk gibi politik bilinci yüksek kültürlerin ardından, işçi sınıfı gençliğinin görünüşte sadece haz üzerine yoğunlaşması, altkültürel teorinin gençlik altkültürlerine geleneksel yaklaşımlarını boşa çıkardı. Müzik üzerine çalışan akademisyenler (özellikle caz ve rock tarihçileri) dansı eleştirel yetilerini zayıflatan baştan çıkarıcı bir güç olarak gördüler (Straw 2001: 159).

St John, eğer Disko destansı altkültürlerden uzak görülüyorsa, eleştirmenlerin 1980'li yıllarda ortaya çıkan Acid House ve sonrasında Rave fenomenine nasıl cevap verdiklerini sorar. Kendisinin detaylı bir şekilde gösterdiği gibi; İngiltere'de doğup uluslararası alanda yayılmaya başlayan Acid House ve Rave kültürü Redhead gibi akademisyenlerin öncülüğünde, kültür ve müzik üzerine çalışan bilim adamlarının dikkatini çekti. Ancak eleştirmenler daha önce gençlik araştırmalarına hakim olan boğucu direniş/ boyun eğme ikileminden uzaklaşmalarına rağmen, gençlerin 'önemsiz' (*inconsequential*) ilgi alanlarını gözlemlemeye devam edeceklerdi (2012: 295).

St John'ın ifade ettiği gibi; Hall ve Jefferson'ın direniş ritüellerinden, Ibiza'da Acid House ve Ecstasy deneyimini kaybolma ritüeli olarak yorumlayan Melechi'ye kadar, ritüele olan ilgilerini korusalar da gençlik kültürlerinin içi boş ve tarihsel olmayan pratikleri ifade etmek için kullandılar (2012: 295). Daha sonra Melanie Takahashi ve Tim Olaveson çağdaş dans müziği sahnesinde gerçekleşen eylemleri ritüel kavramı aracılığıyla daha ciddi bir şekilde inceledi. Ritüeli kavramsal bir araç olarak kullanmamalarına karşın, Rave ve kulüp deneyiminin farklı aşamalarını merkeze alınmasına öncülük eden çeşitli araştırmalarda git gide yaygınlaştı. Malbon (1999) dans pistini deneyimini *vitality* kavramı aracılığıyla analiz ederken, Hutson (1999) Rave'i bir "spiritüel iyileşme" süreci olarak ele alarak ele aldı.

Sonuç olarak, popüler müzik ve daha sonra çağdaş dans müziği analizlerinde yardımcı bir analitik kavramdan ziyade, ele alınan kültürel pratiklerin rutinleşmesini

ifade etmek için daha çok metaforik anlam yüklenen ritüel, popüler kültüre hakim olan altkültürel teorisinin zaman içinde zayıflamasıyla ve dans müziği pratiklerinin süreç içinde daha iyi anlaşılmasıyla pratikleri çözümlemenin gözde kavramlarından biri haline geldi.

2.2. Geçiş Ayinlerinin Özellikleri

Bugün ritüel kuramının ya da ritüel süreçleri çözümlemenin köşe taşlarından biri haline gelmiş olan *liminalite* (*Eşiklik*; Fr. *Liminalite*; İng. *Liminality*) Victor Turner'ın Arnold van Gennep tarafından 1909 yılında *Geçiş Ayinleri* (*Rites de Passage*) isimli çalışmasında bireylerin yaşamlarının, bebeklikten çocukluğa, çocukluktan yetişkinliğe, çiraklıktan ustalığa gibi bir durumdan ötekine geçmek için aşılması gereken eşiği (Aktaran, Yükselsin, Kınılı, 2016: 377), ifade den yaklaşımdan yola çıkarak yeniden ele aldığı kavramı ifade eder. Turner'ın aktardığına göre; Gennep, geçiş ayinlerini “...yer, durum, toplumsal konum ve yaştaki her değişime eşlik eden ritler diye tanımlar” (2018: 95).

Geçiş ayinlerinin 'ayrılma' (*séparation*), 'kenar' (*marge*), veya 'eşik' (*limen*) olmak üzere üç aşama ayrıldığını ifade eden Gennep'e göre, ilk aşama ya da evre; 'yolcu' olarak tanımlanan birey ya da grupların gündelik hayatlarını biçimlendiren olay örgüleri ve statülerinden koptuğu 'ayrılma ayinleri' (*rites of separation*) dir. İkinci aşama ise; terk edilen statüden, elde edilecek yeni konuma doğru eşiğin geçilme sürecini ifade eden 'geçiş ayinleri' (*transition rites*) dir. Üçüncü aşama, geçiş yapılan yeni konuma kalıcı olarak dahil olduğu ve normal yaşam pratiklerine döndüğü *birleşme ayinleri*'ni (*rites of incorporation*) işaret eder (Aktaran, Yükselsin, Kınılı, 2016: 377).

Gennep'in geçiş ayinleri teorisinin üstü kapalı bir biçimde işlevselci olduğunu ileri süren Wulf, değişimlerin mümkün olduğunca kusursuz olması için üç aşamaya ayrılan bu ayinin ilk aşaması olan 'ayrılma' evresini, önceki durumdan ayrılmaya tanıklık edilen aşama, 'geçiş'in yaşandığı ikinci aşamayı da dönüşümün gerçekleştiği evre, 'yeniden hızlanma' olarak ele aldığı son evrede ise, ilk iki aşama boyunca elde edilen yeni konumu yerleşikleştirdiğini belirtir (Turner, 1979: 466-477, Wulf, 2015: 269). Fakat, Gennep geçiş ayinleri içinde özerlik sağlayan geçiş dönemlerinin

varlığını işaret etmiş olmasına karşın, ritüel süreçler boyunca kültür içindeki liminal evrenin önemine dikkati ilk kez çeken Victor Turner olur (Yükselsin, Kınlı, 2016: 377).

“Turner, ritüellerin, kurumların ve örgütlerin dayanmalarına, değişimlerine ve kendilerini yenilemelerine imkân veren toplumsal devinimlerin bir parçası olduğuna inanmıştır” (Wulf, 2015: 270).

2.3. Liminalite (Eşiklik) Tanımı

Liminalite, Belçikalı halkbilimci van Gennep tarafından “geçit töreni” olarak adlandırdığı üç aşamadan ikincisini ifade etmek için kullanılan terimdir (Turner, 1979: 466). Latince *limen* kökeninden türetilen ve *liminal* kelimesine dayanan *liminalite* kavramı, karnaval ya da şenlikler gibi ritüellerde oluşan eşik ve sınırların yine ritüel süreçler boyunca ortaya çıkan sosyo-kültürel davranış kalıpları ve sembolik kodlar ile belirlendiği duruma özgü ve geçici statüleri, zaman ve mekânları niteler (Aktaran Yükselsin, Kınlı, 2016: 377).

Limen sözcüğünün etimolojik kökeninin işaret ettiği anlam 'eşik' anlamına gelmesine karşın, liminalitenin göndermede bulunduğu eşik “... binanın ya da evin giriş kapısında bulunan eşik gibi bir sıçrayışta geçilemeyecek kadar uzundur.” (Yükselsin, Kınlı, 2016: 379). Turner'ın hacılık analizinde gösterdiği gibi; eşiklik, bireylerin gündelik hayattaki toplumsal bağlarının geçici bir süre askıya alındığı, güçlü bir birliktelik duygusu ile kutsal ya da doğaüstünü tecrübe ettiği (Aktaran Urry, 2009: 29) hacıların izlediği bir yol ya da tünel gibidir (Yükselsin, Kınlı, 2016: 379).

Eşikliğin ya da eşikteki kişilerin (eşik insanları) ayırt edici özelliklerinden biri geçici kimliklerin inşasıdır. Turner'a göre: “Eşikteki varlıklar ne burada ne oradadır; yasa, gelenek, uyluşım ve törenlerce belirlenip sıralanan konumların ne birinde ne ötekindedirler.” (Turner, 2018: 96). Bu nedenle Stravrides, her geçitin bir eşik deneyimi yaratmasını deneyimden önceki kimliğin askıdalığını, yeni bir kimlik için hazırlık olduğuna işaret eder (2016: 18). Eşiklik zamanı boyunca, gündelik hayattaki statülerin, kimliklerin askıya alınması ve yeni geçici statülerin yarattığı ikili durumsallık Turner ifade ettiği gibi; genellikle rahimde olmaya, ölüme, görünmezliğe biseksüelliğe, ya da ay tutulmasına benzetilir (2018: 96). Turner bu durum için ergileme ya da ergenlik ritlerinde eşikteki bireylerin “hiç bir şeye sahip olmayanlar” biçimde temsil

edilmesini örnek olarak verir. Ona göre; eşikteki varlıklar, olağan hayattaki statülerini, mallarını, ya da makamlarını simgeleyen kıyafetlerden arınmış bir biçimde üzerlerinde sadece bir parça kumaş hatta çıplak halde ritüele katılarak, ritüel süreçlerde yer alan diğer adaylardan bir fakının olmadığı gösterilir. “Yeni baştan şekillenmeleri ve yeni başamdaki konumlarıyla baş etmesine olanak sağlayan ek güçlerle donanmaları amacıyla adeta bir örnek durumuma indirgenir veya bastırılırlar.” Bu bir örnek durumu, eşiklik aşamasında bireylerin yoğun dostluk eşitlikçilik geliştirmelerine, olağan ya da dünyevi hayatlarındaki makam ve mevkilerinden sıyrılmasına ve homejenleşmeye olanak tanır (Turner, 2018: 96-97). Turner, büyük ölçekli toplumlarda gelişmiş iş bölümünün sonucu olarak eşikliğinin dinsel ya da yarı-dinsel bir boyut kazandığını ifade ederek, statülerin geçici bir süreliğine askıya alındığı homojenleşme süreçlerini tanımlayan iki ayrı eşiklik evresinden bahseder. İlki, kurumsallaşmış bir sitem içerisinde ritüellerin öznesinin tersinmez olarak aşağı konumdan daha yüksek bir konuma taşındığı *statü yükseltme ritüelleridir* (2018: 174). Ritüellerde sıklıkla karşılaşılan ikinci eşik türü ise:

...ortak tipteki döngüsel ve takvime bağlı ritüellerdir; kültürel olarak tanımlanmış belirli zamanlarda, düşük statülü konumlar işgal eden kişi grupları veya kategorilerden, yukarı konumlardaki kişiler üstünde ritüel otorite uygulamaları talep edilir; yukarı statülerdekiler de bu ritüel statü ters çevrilmelerini yumuşak başlılıkla kabul etmelidirler. Böylece ritüeller *statünün ters çevrilmesi ritüelleri* olarak tanımlanabilirler . (Turner, 2018: 174)

Bu tip ritüellerinin yaygın formlarında genellikle, aşağı konumda bulunanlar ile üst konumlarda olanlarının statü ve hayat tarzlarının değiştirildiği, seküler hayattaki hiyerarşilerin ters çevrildiği bir yapısal durum bulunur. Konumları yükselen adayların eşikteki evresi kibrin kırılması veya aşağılanması içeren kültürel bileşenleri barındırırken, kalıcı olarak aşağı konumda olan adayların eşikteki sürecinin kilit toplumsal ögesi ise, ritüel tabi olan adayların sembolik ya da hayali bir şekilde yüksek otorite statüsüne yükseltilmeleridir (Turner, 2018: 175). Turner'a göre, liminal evrenin geçici sosyo-kültürel bölgedeki kimliksiz yapısı, eşikteki bireylerin bir taraftan artık 'sınıflandırılmayan', diğer taraftanda, eşik evresinde yeni konum veya makamlarına

ulaşmadıklarından dolayı 'sınıflandırılmamış' olandır (AktaranYükselsin, Kınlı, 2016: 378). Yükselsin ve Kınlı'nın ifade ettiği gibi, geçiş sürecisini yaşayan bireylerin ya da grupların liminal evredeki yaşamları, bu evrenin sorunsuz atlatılması adına, bu evre ilgi bilgi ve tecrübeye sahip uzaman rehberlere emanet edilir (Yükselsin, Kınlı, 2016: 378:).

Turner'ın buraya kadar ki birçok yorumu, Afrika'da yaşayan Ndembu kabilesi üzerine yaptığı alan çalışmalarına dayandığı için, liminalite ve liminal evre çözümlemeleri gelenek/ görenek çerçevesinde dinsel- yarı dinsel ya da kutsal sayılan ritüellerin analizini içerir. Fakat Turner(1979) *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality* gibi drama ve tiyatroyu ele aldığı çalışmalarda liminateyi ritüel özellikleri barındıran karnaval, spor ve tiyatro gibi performansa dayalı türlerin de liminal özellikler barındırdığını ifade eder (Yükselsin, Kınlı, 2016: 378).

Turner ve performans kavramı aracılığıyla ritüel ve tiyatro ilişkisine en çok eğilen yazarlardan Schechner'in işaret ettiği üzere; “ ... ritüel ve tiyatro arasındaki ilişki diyalektiktir ve iç içe geçmiştir; pek çok ritüelde bolca eğlence ve toplumsal eleştiri söz konusudur.” (2015: 74). Buna karşın, Turner için tiyatro, spor ya da karnaval ile ritüel aşamasında ortaya durumlar aynı liminal özellikleri taşımaz. Turner'a göre; icraya dayalı spor etkinliklerinin “dünyasal” (*secular*), ritüellerin ise “ kutsal” (*sacred*) veya “dinsel” (*religious*) nitelikler taşıması, bu iki liminal düzlem arasında ayırım yapmasına ve ritüel dışında kalan tüm etkinlikleri “liminal benzeri” anlamında kullandığı “liminoid” kavramıyla adlandırmasına neden olmuştur (Yükselsin, Kınlı, 2016: 378; ayrıca bkz. St John, 2012: 300).

Turner, her cephedeki büyük farklılıklara rağmen, genellikle tarımcılıkla uğraşan üçüncü dünya ülkeleri de dahil olmak üzere sanayi devriminden sonraki toplumlar arasında tanımlayıcı kültür düzeyinde temel farklılıklar görür. Turner'a göre buradaki kilit kavramlar “iş”, “ oyun” ve “boş zaman”dır. Bu kavramların her biri üzerindeki vurgu, sembolik açıklamalar ve sembolik türler hakkındaki düşüncelerimize tesir edebilir. Günümüzde antropologların “ ritüel ve mit olarak üzerinde çalıştığı türler, basit”, “küçük ölçekli”, “yazısız” topluluklarda iş olarak addedilir. Turner'ın argümanı, sanayi öncesi toplumlarda iş, dini, manevi boyutlarıyla kutsal bir vazife olarak ritüelistik pratiklerin sembolik boyutundan ayrılmadığıdır. Şehir devleti ve feodal

yönetim biçimiyle idare edilen karışık tarım toplumlarında, Hristiyanlık öncesi Yunanistan'ın erken dönemlerinde “tanrılara kamu hizmeti” olarak belirlenmiş litürji ayinlerine rastlanır. Bu iş evreni olmasına rağmen, ana ayrım iş ve eğlence arasında değil, kutsal ve profan olan arasındadır. (Turner 1974, 62-63). Bu yüzden ekim ve hasat gibi ayinler, kadın, erkek, çocuk gibi toplumun bütünü içerebilirken, diğer ayinler özel gruplara, kategorilere, birlikteliklere odaklanabilir. Fakat er ya da geç, hiç kimse ekonomik, yasal veya siyasi görevden muaf olmadığı için, hiç kimse ritüel görevinden muaf değildir. Bu yüzden ritüel bütün topluluğun ortaklığına katkıda bulunur (Turner 1974, 62-63).

Turner, “iş”in sanayi devrimi öncesi toplumlarda yapısını ortaya koyduktan sonra, “iş”, “oyun” ve “boş zaman” ayrımı üzerine odaklanır. Ona göre “iş” ile “oyun” ya da “iş” ile “boş zaman” arasındaki ayrım yine sanayi devrimi sonrası toplumların ürünüdür. Kabile benzeri toplumlarda da erginleme ve takvime dayalı ritüellerin de liminal aşamalarında, antik Maya toplumlarının ve modern Cherokee'nin top oyunları gibi kutsal oyunların da “oynak” (*ludic*) yönleri olmasına rağmen, bunlar sembolik eylemlerin gerçekleştirilmesinde ve sembolik nesnelerin manipüle edilmesinde, erkeklerin, bitkilerin doğurganlığını teşvik etmek ve arttırmak için kolektivitenin" işi " ile içsel olarak bağlantılıdır, Dolayısıyla Turner, bu tür topluluklardaki “oynak” yönlerin ya da oyunların ciddi sınırlar içerisinde olduğunu ifade eder (1974: 63-64).

Modern endüstrinin ürettiği iş ve boş zaman arasındaki bölünmenin ritüelden oyunlara ve edebiyata kadar bütün sembolik türlerinin üzerindeki etkisi, sanayi devriminden sonraki toplumlarda gelişen toplumlara özgüdür. Turner Dumazedier'in arkaik ve kabile bezeri toplumlarda iş ve oyunun ritüelin bir parçası olarak ele alındığını ve boş zamanın her zaman tüm toplumlarda görüldüğü yönündeki savları reddederek arkaik ve kabile benzeri toplumlarda iş ve oyunun ritüelin bir parçası olduğu savını aktarır (Aktaran Turner, 1974: 67).

Şamanlar ve hekim gibi dini uzamanlar dinsel ve büyüsel görevleri nedeniyle toplum içinde belirli bir “boş-zaman” sınıfı oluşturmuyorlardı. Boş zaman işi varsayar, bu çalışan kişinin hayatında bile çalışma karşıtı bir aşamayı oluşturur (Turner, 1974: 67). Boş zaman iki koşul altında doğar. İlk olarak, toplum faaliyetlerini ortak ritüel yükümlülüklerle yönetmeyi bırakarak, iş ve eğlence de dahil olmak üzere bazı

faaliyetler en azından teoride bireysel seçime tabi olur. İkincisi ise, bir bireyin hayatını kazandığı iş ile diğer faaliyetlerin ayrılmasıdır (Aktaran Turner, 1974: 67-68).

Turner'a göre, bireylerin ya da toplumların yaşamında bu gerekli şartları yalnızca endüstriyel ve post-endüstriyel toplumların sosyal yaşamı sunar. Endüstri toplumlarında bile boş zaman, genellikle kentsel fenomendir; çünkü boş zaman kavramı kırsal toplumların içine girmeye başladığında, tarımsal iş gücü ya da emeğin rasyonelleştirilmiş bir örgütlenme biçimine doğru yönelmesi, kırsal yaşamın endüstrileşmenin kentsel değerleriyle şekillenmesine neden olur. Boş zaman, özellikle teknolojik ve bürokratik örgütün temel formları tarafından belirlenmiş kurumsal yükümlülükleri bütünüyle muafiyeti temsil eder. Bireyler için bu zorunlu işin kronolojik olarak düzenlenmiş ritminden kurtularak, biyolojik ritimlerini yeniden elde etme şansıdır. Bununla birlikte boş zaman, spor, eğlence, oyun gibi sapsızlara yol açabilecek sosyal ve yapısal sınırları aşma özgürlüğünü sunan yeni sembolik dünyalara girme özgürlüğüdür. Turner, futbol, dağcılık gibi sporların ya da satranç gibi oyunların kurallarının bazı iş kurallarından daha zor ve sıkı olabilmesine karşın, isteğe bağlı oldukları için bireylerin özgürlüğünün bir parçası olduğunu ifade eder (1974: 67-68). Bununla birlikte Turner, liminalite ve liminoid arasındaki ayrımlardan en belirgin olanlarından birine işaret eder. Hiçbir birey, maddi ihtiyaç, ahlaki ve yasal yükümlülüklerle boş zaman aktivitelerine bağlı değildir; ama boş zamanın kültürel gerçekliği, endüstriyel alanın bölünmüş iş alanından etkilenir ve iş organizasyonunun yapısı eğlence stillerini etkiler. (1974: 69).

Turner, Öncelikle Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika olmak üzere bu ayrımın ana uğraklarından biri olarak endüstrileşmenin erken dönemlerine eşlik eden ve Weber'in "Protestan ahlakı" olarak adlandırdığı güç ile beslenen edilen Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika toplumlarının ele alır. Ona göre; Weber'in modern, rasyonel kapitalizmin büyümesi için gerekli bir koşul olduğunu düşündüğü değerler ve inançlar kümesi, boş zaman alanlarındaki etkileri iş alandaki gibi büyük etkiler yarattı (1974: 69).

Weber'in sosyolojik sorunsalı, rasyonel kapitalist sistemin Batı Avrupa'da geliştiğidir. Eski Roma'dan Çin ve Hindistan'a kadar kapitalizmin gelişmesi için gerekli olan, şehirli nüfusun sahip olduğu artı servet; bir para sistemi; bir matematik sistem; düzenli ordu; yazılı ve düzenli hukuk sistemi; ulaşımda ve bilimde gelişmiş teknoloji;

rasyonel bürokrasi gibi özelliklere sahip olmasına rağmen rasyonel kapitalizm bu dönemde bu toplumlarda değil Batı Avrupa'da gelişti. Weberin tanımlamasına göre; Batı Avrupa'da rasyonel kapitalizmin doğmasına neden olan şey, insanları çok çalışıp işletme kurmaya ve elde edilen artı değerleri lüks yaşam için tüketmemeye yönlendiren Kalvenizm'in dini, ahlaki kuralları ve değerler dizisidir (Bocok, 2014: 45-46).

Katolik inancı, rasyonel düzende bir manastır disiplini özendirilmiş olsa da, bu sıradan bireylerden daha çok dini bir uğraş olarak seçmiş seçkin gruplara özgüydü. Fakat Weber, “iç dünya” çileciliği olarak adlandırdığı ve kişinin maddi dünya, bedeniyle birlikte kendisi ve diğer bireyler üzerindeki hâkimiyeti anlamına gelen ahlak kuralları bütününden, “öbür dünya” çileceğinden farklı olarak diğer büyük dinlerde bulunmayan bir ahlak sistemidir (Aktaran Bocok, 2014: 45-46).

Bocok, ilk prüten kapitalistlerin çalışma üzerine kurulu ahlak sistemi içerisinde çok az para harcamayı bile şeytan işi olarak görmelerini ve yeni yatırımlara dönüştürmelerini yeni kapitalist düzenin geleceğini sağlayan, kendilerinden önceki istemlerde bulunmayan en önemli özellik olarak görür (2014: 46). Turner'da, Weber'in kapitalizmin ruhu için daha önce ilksel kapitalist sistemlerde bulunmayan özellik olarak yeni kapitalist düzenin ruhu olarak gördüğü bu özelliğin, iş ve eğlenceyi ayrı alanlar haline getirerek, işin bireyin kurtuluşunun nesnel olarak gösterilebilen kutsal alan haline geldiğini öne sürer (1974: 69).

Kalvinist teokrasinin, Cenevre'de İngiliz Puritanizminin geçici egemenliğinde olduğu gibi, erkeklerin tutumluluğuna ve çok çalışarak manevi durumlarını iyileştirmelerini sağlamak için bir kanun çıkarılmasının yanında İngiliz Pürütenliğini, dini ritüelizm ve dramada dahil olmak üzere seküler törenleri en az düzeye indirdi. Sahne performanslarını yasa dışı kılınması maskeli piyes (*masques*), gösteri alayı, müzikal performanslar, tiyatral prodüksiyonlar, karnavallar, festivaller gibi, ön sanayileşme döneminde merkantilist ya da aristokrat çevrelerde gelişen boş zaman eğlenceleri vardı (Turner, 1974: 70).

Turner, Weber'in Kalvinizm'in dini motivasyonları birkaç kuşak dünyaca başarılı olduktan sonra kaybedildiğinde bile kapitalizm içinde tutumluluğu ve yeni yatırımları teşvik edici özelliğinin devam ettiği yönündeki görüşünün endüstriyel boş

zaman eğlence türlerini etkilediğini ve bu yüzden oyunculuk, dans etme, şarkı söyleme, sanat, yazı yazma, beste yapma gibi profesyonelleşmiş meslekler haline gelmiş eğlence sektöründe ciddi bir iş bölümü olduğunu belirtir. Aynı zamanda Turner'a göre, Weber'in incelediği dönemdeki kalvinist ruhlu kapitalizmden sanayi ve sanayi sonrası toplumlardaki kapitalist düzenin arasındaki fark sanayi ve sanayi sonrası kapitalist düzenin anti-boş zaman yaklaşımını bırakmasıdır (1974: 70-71).

Turner'ın genel kuramı içerisinde, boş zaman, iş, oyun, sanayi öncesi özellikle kabilesel toplumlarda ayrı alanlar olarak değil, toplulukların bir bütün olarak kozmosu şekillendiren faaliyetlerinin içerisinde gömülü bulunur. Bu nedenle Turner, kabile toplumlarında liminal evrelerin tersine çevirme özelliğinin toplumu, statükoyu, yapısal formu yıkmadığını ifade eder. Fakat sanayi toplumunun eğlence türleri, merkezi çalışma alanını eleştirme ve yıkıcı olma eğilimindedir (1974: 72). Liminalite ise; belirli bir kültürel kozmosu oluşturan hali hazırda pekiştirilmiş düzenin özelliklerini kısmen tersine çeviren geçici bir arayüzdür. Kısacası Turner için (1974) liminal ve liminoid evreler Durkheim'ın *Toplumsal İş Bölümü* isimli yapıtında (2014) detaylarıyla ele aldığı iki toplum biçimine dayanan ayrışmanın ürünüdür. Durkheim *Toplumsal İş Bölümü* isimli yapıtında (2014) “mekânîk ya da benzerlik dayanışması” ve “iş bölümünden doğan organik dayanışma” olmak üzere iki farklı toplum biçimine dayanan ayrışmanın, iş bölümünün gelişmesiyle uzamanlaşmanın benzerliğe dayalı mekânîk toplumdaki, farklılık ve bütünleyiciliğe dayalı organik topluma geçişe neden olduğu görüşündedir. Maddi manevi artışının neden olduğu karmaşıklaşmış iş bölümü ve maddi yoğunluktaki artış, farklı toplumsal tabakalardan gelen bireylerin gündelik hayatta iletişime geçtikleri insan sayısını arttırarak bireysellik yitimine sebep olan yeni organik dayanışma biçimi yaratır (Urry, 2015: 21).

Turner (1974) “mekânîk ya da benzerlik dayanışması” biçiminde olan toplumların, yukarıda ele aldığımız iş, oyun ve boş zamana yaklaşımları nedeniyle liminal evreler ürettiğini düşünürken, iş bölümünden doğan organik dayanışma” içindeki toplumların kozmosu bir bütün içinde kutsal olarak algılamadıkları ve iş, oyun boş zaman gibi ayrı alanlar yarattıkları için bu süreçleri liminoid olarak ele alır. Turner, liminal ile liminoid süreçleri ve fenomenleri karşılaştırdığında benzerliklerinin yanında önemli farklılıklar olduğunu vurgular.

İlk olarak liminal fenomenler, Durkheim'in "mekânîk dayanışma" olarak adlandırdığı ve Henry Maine'in "statü" olarak adlandırdığı şeye sahip olan kabile ve erken tarım toplumlarında baskın olma eğilimindedir (Turner, 1974: 84, 1979: 492). Liminoid fenomenler ise, sözleşme ile birbirine bağlanmış organik dayanışma toplumlarında sanayi devrimi sonrasında görülür. Geç feodal toplumlarda görünmeye başlamasına rağmen, asıl önemini geliştirmekte olan, kapitalist toplumlarda, sanayileşme ve mekânizasyonun başlaması ve sosyoekonomik sınıfların ortaya çıkması ile birlikte esas olarak Batı Avrupa'da kazanırlar (Turner, 1974: 84, 1979: 492).

İkincisi, liminal fenomenler, içsel düzenlemelerden veya dış uyarılmalardan ve düzeltici tedbirler kaynaklanan toplumsal süreçlerdeki takvim, biyolojik, sosyal-yapısal ritimlerle veya krizlerle ilgili olarak kolektif olma eğilimindedir. Liminoid fenomenler de karnaval, sirk, ya da geçit törenleri gibi etkinliklerde kolektif ya da kitle etkileri olabilmesine rağmen, daha çok bireysel fenomenlerdir. Liminal fenomenlerin aksine döngüsel değil, durup yeniden işleyen genellikle boş zaman alanlarında üretilirler. (Turner, 1974: 85, 1979: 492).

Üçüncü olarak, liminal fenomenler toplam sosyal sürece merkezi olarak entegre edilir, diğer tüm yönleriyle tam bir bütün oluşturur ve gerekli olan olumsuzluğu temsil eder. Liminoid fenomenler, merkezi ekonomik ve politik süreçlerden uzak sınırlar boyunca, merkezi ve hizmet veren kurumların çatlaklarında daha çok deneysel karakterde gelişirler (Turner, 1974: 85, 1979: 492).

Dördüncüsü, bir grubun tüm üyeleri için ortak bir entelektüel ve duygusal anlamı olan sembolleri ve grubun tarihini ve kolektif deneyimi yansıtır. Liminoid fenomenler ise, daha çok gruplar okullar çevreler içerisinde yaratılır ve sembolleri kişisel-psikolojik nesnel-sosyal tipolojik karşıt uca daha yakındır (Turner, 1974: 85, 86). Son olarak, liminal fenomenler görünüşte karşıt olsa bile sosyal yapının çalışmasını sağlar, buna karşın liminoid fenomenler genellikle kitaplar, oyunlar, resimler, filmler aracılığıyla ana akım ekonomik ve politik yapıların ve örgütlerin adaletsizliklerini, verimsizliklerini ve ahlaksızlıklarını ortaya çıkaran sosyal eleştirilerin devrimci manifestoların bir parçasıdır. Aralarındaki bu yapısal ayrımlara rağmen, Turner liminal ve liminoid fenomenlerin karmaşık modern toplumlarda kilise, dernek, kulüplerin

aktivitelerinde bir arada bulunduğunu, ancak liminal fenomenlerin artık toplumsal çapta olmadığını öne sürer (Turner, 1974: 86, 1984: 493).

Fakat Brown'un ifade ettiği gibi, “... özellikle müzik ve müzisyenler söz konusu olduğunda böyle bir ayırım gereksizleşir (Aktaran Yükselsin, Kınılı, 2016: 378). Çünkü Turner'ın “dinsel” ya da “dünyasal” olarak ayırdığı etkinlik biçimlerinde genellikle aynı müzisyenler görev alır (Yükselsin, Kınılı, 2016: 378).

Bunun dışında, Turner'ın kendi ritüel kuramında dünyasal-dinsel ya da kutsal etkinlik biçimlerine dayanan liminal/liminoid ayırımının, müzik gibi etkinlikler de gerekli olmadığı farklı bakış açılarıyla da desteklenebilir. İlkolarak, Turner'ın liminal/liminoid olarak farklı şekilde kavramsallaştırmasının kaynağı tarihseldir ve Turner, fan kültürleri ve katılımcıların yaşam tarzları, festivaller gibi çağdaş boş zaman etkinliklerini sürekli incelememi (St John, 2012: 300).

İkincisi ise, modern dans müziğinin çeşitli formlarında (özellikle Goa Trance-Psy Trance) karnavalesk öğeler ile, kutsal ya da dinsel öğelerin artık etkinliklerin geleneksel parçaları olarak bir aradığıdır. Etkinlik alanlarının genellikle Asya kökenli dinlerde kutsal sayılan sembollerle süslenmesi, topluca yapılan meditasyonlar, şamanlara ve şifacılar duyulan saygı; eski ritüellere süreçlere ve yaşam tarzına duyulan özlemenin göstergesi olarak DJ'lerden grup ve şarkı isimlerine kadar kullanılan “kabile” metaforu (bkz. St John, 2009, 2012) ve Sylvan gibi yazarlara göre EDM'nin yeni-dinsel ve manevi biçimleri anlamının önemli kaynaklarından birisi olduğu düşüncesi, dünyasal-dinsel ya da kutsal çerçevesi izi ile çizilen liminal/liminoid ayırımını iyice belirsizleştirir. Kaldı ki, daha çok Durheim'cı etkiye dayanan ritüel süreçlerin analizindeki kutsal/profan ayırımı kültürel antropolojinin kendi içinde bile farklı görüşlerin olduğu çetrefilli bir tartışma alanıdır. Dolayısıyla, çağdaş dans müziğinin farklı etkinliklerinde ortaya çıkan liminal seviyeler için, Turner'ın seküler ve kutsal ya da dinsel alan için yaptığı ayırımın iyice bulanıklaşması nedeniyle süreçleri liminalite kavramı ile ele alıyorum.

2.3.1. EDM’de Geçiş Törenleri ve Liminal Süreçler

Çağdaş dans müziği, birbirinden farklı formları ve etkinlik biçimleriye, liminal evrenin yapısal süreçlerini tanımlayan birçok özelliği kendi bünyesinde taşır. Aslında bu

eşikteliğin mekânlarını heterotopya kavramı aracılığıyla açıklarken sık sık değindiğimiz gibi, gündelik hayatının bir alternatifi olarak kısa süreli kaçıışı temsil eden bu mekân ve etkinliklerin bazıları kasıtlı bir ritüelleştirmeyi amaçlar. St John'a göre; bu tür geçiş dünyaları EDM tarihi boyunca proto-Disko'dan bu yana var olmasına rağmen, baskın taşıyıcı Psy Trance'ın festival kültürüdür (2015: 299). Nick Taylor, Takehiro Tokuda ve Tsuyoshi Suzuki işbirliğiyle hazırlanan *Blissed- Rite of Passage* gibi Psy Trance albümleri erken dönem ritüellerini yeniden canlandırma isteğini ifade eder (St John, 2012: 292). Daha önce Goa Trance, sonra Psy Trance sahnesinin geleneksel anlamda ritüelleştirme süreçlerinin baskın taşıyıcı olması, scene'in otantisitesinin 1960'lar karşı kültürü üzerine inşa edilmesinden kaynaklanır. St John'ın kendisinin de ifade ettiği gibi; 'freak', ütopist ya da diğer gelenekselci karşı kültürlerin ethos ve mitolojisi ritüelin geri dönüşü etrafında giderek gelişti (2010: 221).

Çağdaş dans müziğinin karakterize eden liminal evreler, kökenleri sadece 1960'lı yılların karşı-kültürüyle bağlantılı şekilde gelişen EDM türleri etkinlikleriyle sınırlı olmadığı gibi, liminal evrede ortaya çıkan süreç ve durumların analizi bugün geleneksel ritüellerin analiziyle de sınırlı değildir. Çünkü dans etkinlikleri, alternatif norm ve değerlere sahip olan ve günlük kimliklerin başkalarının gözünde büyük ölçüde görünmez hale geldiği mevcut sosyal yapıların dışında bulunan yerlerdir (Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 255).

Eşikteliğin ya da eşikteki kişilerin ayırt edici özelliklerinden biri geçici kimliklerin inşası olduğu savı hatırlanırsa, ister kulüp isterse festival etkinlikleri ya da bilinçli bir şekilde geleneksel ritüelleleştirme süreçlerine öykünen Psy Trance gibi müzik stilleri, alternatif normları ile gündelik kimliklerin askıya alındığı eşiktelik evresini yansıtır. Bu, deneyimden önceki kimliğin askıya alındığı, yeni bir kimlik için hazırlıklık yapılan süreç olarak kabul edilebilir. Jones, Pritchard ve Morgan'a göre, Van Gennep'in “ayrılma” (*separation*), “geçiş” (*transition*) ve “birleşme”den (*incorporation*) oluşan geçiş ayinleri, kendi çalışmalarında dans kültürü katılımcılarının birçoğu tarafından ifade edilen duygulara dikkate değer benzerlikler taşır. “Ayrılma” (*separation*), açıkça sosyal koordinatların yitimini kolaylaştıran, yolculuk yoluyla başka bir varlık halinden diğerine geçişle, gündelik hayattaki normal yerlerin dışına taşınmasıyla ilgilidir (Aktran, Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 262, 63) ve normal

sosyal rollerin askıya alındığı, komünitâsın geliştirildiği ve tecrübe edildiği ruhani deneyimler yaşanılabilir (Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 263).

Dolayısıyla eşiklik evresi, bazı çağdaş dans müziği formları ve bu formlara dayanan etkinliklerde daha belirgin ya da Turner'ın analizlerindeki geleneksek ritüel süreçlere daha yakın olsa da, çağdaş dans müziği etkinliklerinin tümünü karakterize eder. Bu, bütün dans müziği formları ve etkinlik biçimlerinde ortaya çıkan eşiklik düzeyini eşitleme girişimi şeklinde değil, sürecin farklılıklar olmasına rağmen hepsinde yaşandığını vurgulama biçiminde okunmalıdır. Genellikle şehir içinde bir kulübe gitmek ile şehir dışı doğal alanlarda ya da ülke sınırları dışında yapılan bir festivale gitmek ve bu yolculuğu anlamlandırma biçimleri aynı değildir. Bu durumu geçiş ayinleri deneyimi başlığı altında ele alan Goulding, Shankar ve Elliott, süreci esasen “dışardaki” (*outsider*) olmaktan özel (*exclusive*) bir topluluğa geçiş eylemi olarak tanımlanabileceğini belirterek, dans müziğinde karşılaşılan eşiklik deneyimini “pre-liminal ayinler”, “Liminal ayinler” ve “post-liminal ayinler” olarak üç ayrı evrede inceler (Goulding, Shankar Elliott, 2010: 268). Biz de dans müziği etkinliklerinde orataya çıkan süreçlerini analiz etmek için üç aşamalı eşiklik evresinin içeriğini biraz daha genişleterek kullanıyoruz. Fakat

Pre-liminal ayinler: Evden yolculuk ile başlayan ve gerçeklikten ayrılmayı içeren bu ayrılma ayinleri (*rites of separation*), nasıl görünmek istediğinin planlandığı, kıyafet seçimlerinin yapıldığı ve hangi kulübe gidilmesi gerektiğinin kararının verildiği süreci kapsar (Goulding, Shankar Elliott, 2010: 268). Rave kültürünün ilk ortaya çıktığı günlerde partileri yetkili makamların baskınından korumak adına, genellikle şehir dışında ya da her zaman başka bir mekânda yapılması, yolculuğun çağdaş dans müziği içinde diğer müziksel etkinliklerinden ayıran önemli bir unsur oldu. Jones, Pritchard, Morgan'a göre, bir etkinliğe ulaşmak için harcanan çaba ne kadar büyük olursa partiden alınan keyif o kadar artar (2010: 257).

Thornton (2013), erken etkinliklerin bu yönünün onları sade kulüp etkinliklerinden ayıran şey olduğunu ifade eder. Aslında erken dönem etkinliklerinin kulüp kültürü ve Rave için ayırt edici niteliği, etkinliklerin gerçekleştirilebilmesi için göçebe olma zorunluluğundan ve Summer Of Love ile iyice güçlenen hippî, New Age duyarlılıklarından kaynaklanır. Göçebeliği ele aldığı çalışmasında Maffesoli, bütün

modernite tarihi boyunca hayata geçirilen kaptmanın zayıflık işareti vermesini hippelerin, aylakların, gençlerin hatta turistlerin yolculuklarında bulur (2011:36-37). Ona göre, çağdaş toplumların aylaklığa geri dönüşünün işareti Rock müziği tarihinde” yuvarlak taş teması” ile yolda olduğumu hatırlatan Siyahi köleler efsanesinden ödünç alınan Bob Dylan'ın “*Like a Rolling Stone*” gibi parçalarında bir değişmez olacaktır. Maffesoli için kesin olan şey, çağdaş “Rollin Stones”un aylaklığını postmodernin imgesinde her zaman yeni bir antropolojik değişmez olarak hatırlatmasıdır (2011: 42-43).

Aylaklığın ya da göçebeliğin bu değişmez yeni imgesi, modernitenin ahlaki, siyasi, toplumsal etkilerinden kaçınmaya çalışan ilk dönem Rave kültürü ve bugün daha çok St John'un ritüel süreçlerin baskın taşıyıcı olarak gördüğü PyTrance türlerinde New Age gibi post-dinsel duyarlıklarla devam etmektedir. Techno-göçebeler bu yolculuklarda, tıpkı Turner'ın hacılık analizinde gösterdiği eşikteki bireyler gibi; normal hayattaki bağların ve kimliklerin askıya alındığı bir tünele girerler. Yolculukluğun amaca dönüştüğü yerde gerçek anlamda ne bura da ne ora da olurlar. Bauman, modern hayatta hacılığın veçhelerini ele alırken, hacılık kavramının kimlik inşasına takıntılı olan modern yaşam stratejisini simgeleyen en uygun örnek olduğunu, buna karşın, sabitlenme korkusuyla eyleme geçen postmodernizmi tanımlayan en uygun metaforunda gezgin (*stroller*), aylak (*vagabond*), ve turistler olduğunu ifade eder. Bunların hiçbirisi postmodernizm de ortaya çıkan şeyler olmamasına rağmen, hristiyanlıktan alınan hacı figürünün modern zamanda kazandığı yeni veçheler gibi, postmodern bağlamda hacılığa yeni unsurlar eklemiştir. Daha önce sadece marjinal insanların marjinal mekânlarda hayata geçirdiği tarzlar, şimdi çoğunluk tarafından dünyanın merkezi mekânlarında gerçekleşmektedir (Bauman, 2014: 129).

Bauman'a göre: “Postmodern hayat stratejisinin özü kimlik inşası değil sabitlenmekten kaçınmaktır” (Bauman, 2014: 126). Bu sabitlenmeden kaçınmasının ya da hareketliliğin yeni veçheleri Maffesoli'nin deyişiyle; “... sıklıkla hem kamusal alan hem de özel alanda karşılaştığımız ritüellerinin kutlanması sırasında kendini gösteren nostaljik bir andır sadece.” (2011: 49). Kırsal göçebelerin ya da hristiyan hacıların epistemolojisi ile yeni hareketlilik biçimleri ne kadar farklı olsa da, göçebeliğin otantik imgesi hala güçlü bir figürdür. Maffesoli'nin deyişiyle: “Yolunu kaybetmiş şövalye

efsanesi, aldığı çağdaş biçim ne olursa olsun, kolektif imgelemde yerini korumaktadır. Hatta endüstriyel toplumlar çerçevesinde dahi, yolculuk itkisi, güneş arayışı marjinal olmaktan son derece uzaktır.” (2011: 49).

İster freak, ister aylak, ister turist isterse de Techno-göçebe olsun, nasıl ki hippilerin yolculukları *Psychedelic* Rock ile imgesini bulduysa, postmodern hareketlilik çağdaş dans müziğinin (özellikle festival kültürü) imgesinde bir değişmez olarak yerini aldı. Dolayısıyla hareketliliğin yarattığı durumlar Turner'ın hacılık analizinde gösterdiği geçiş törenleri ve eşiklik eversinde ortaya çıkan süreçlerle uyumludur. Urry, Turner'ın hacılık analizinde bir aşamadan diğer bir aşamaya geçerken oluşan geçiş törenlerinde üç önemli aşamayı şöyle aktarır: birincisi, her zamanki ikamet yerinden ve alışageldik toplumsal bağlardan toplumsal ve uzamsal olarak ayrı düşme; ikincisi, bireyin kendisini, alışageldik toplumsal bağların askıya alındığı, yoğun bir birliktelik duygusunun yaşandığı ve kutsal ya da doğaüstünün doğrudan deneyimlendiği, 'zaman ve mekân dışındaki karşı-yapı' içinde bulunduğu eşiklik (*liminality*); ve üçüncüsü, bireyin önceki toplumsal grubu ile genellikle daha yüksek bir toplumsal statüde yeniden bütünleşmesi (Aktaran Urry, 2009: 29).

Bizim pre-liminal törenler olarak ele aldığımız ilk evre, yolculuğun ya da hareketliliğin başladığı anı betimler. Yolculuk, bireyin ya da grupların alışageldik toplumsal bağlarından uzamsal olarak ayrı düştüğü andır. Urry, bu analizin hacılara yönelik olmasına rağmen, Cohen, Lett, Shiedls gibi yazarların analizi turizm için de kullandıklarını belirterek, tıpkı hacı gibi turistlerinde her zamanki konumlarından hareket ile uzak bir yere gidip daha sonra döndüklerini ve hacı ile turistin farklı biçimler de olsa kutsal yerlere tapınmanın sonucunda daha mutlu olduklarını ifade eder (Aktaran Urry, 2009: 29-30) Sylvan'a göre, Rave katılımcıları için yere ulaşmak için adım adım ilerleyen gizem ve heyecan dolu süreç liminal durumlarının bir başka örneğidir ve aynı zamanda güçlü bir mekânsal boyuta sahip bir başka ritüel biçimi olan hac olarak da görülebilir (Sylvan, 2005: 103).

Turner'a göre, toplum ve kültürde uzmanlaşmanın artarak iş bölümünün karmaşıklaşmasıyla beraber kabile toplumlarına özgü geçişsel nitelikler kurumsallaşmış, buna rağmen dini hayattaki geçiş niteliğindeki izlerin dur durak bilmeyen hacı figüründe kalıcı bir koşul haline gelmiştir (Turner, 2018: 109).

Festivaller için devamlı yolculuk yapan Techno-göçebelerin hacılara bezetilmesinin önemli nedenlerinden birisi de budur. Tıpkı hacılar gibi; pre limnal evredeki geçiş nitelikleri, çeşitli ülkelerde yapılan partilerin ılıman mevsimleri takip etmesi nedeniyle ülke ülke dolaşan Rave müdavimleri için de bu geçiş durumu kalıcı bir koşul haline gelir. Yapılan yolculuklar katılımcıların Malbon (1999), Hutson (1999), ve Takahashi ve Olaveson gibi araştırmacıların işaret ettiği dans müziği deneyimlerine katılmanın manevi doğasını da güçlendirir ve gerçek etkinlik deneyimi ile daha fazla güçlenen diğer yolcularla bağ kurmayı da teşvik eder. Aynı zamanda Turner'ın 'liminoid' durumlar olarak gördüğü, “günlük yükümlülüklerin askıya alınması ya da tersine çevrilme olgusudur bu” (Aktaran Urry, 2009: 29-30).

Hareketliliğin arasındaki yapısal farklılıklara rağmen, bizim için burada önemli nokta, alışlagelmiş toplumsal bağlardan uzamsal ve toplumsal olarak ayrı düşülerek pre-liminal duruma geçilmesidir. Bu bağlamda yolculuk dans etkinliklerinin olduğu liminal bölgeye geçiş olarak düşünülebilir (Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 263). Turner'ın ifade ettiği gibi; uzak bölgelere yapılan yolculuklar çevreyi tam olarak bilmedikleri ve ne olacağından emin olamadıkları için konfor bölgelerinin dışına çıkmaktır. Bu birçok boş zaman aktivitesinin cazibesi olmakla birlikte, aynı zamanda kabile kültüründe bireylerin bir yaşam evresinden diğerine geçtikleri kabul töreni (*initiation*) ya da geçiş ayinleri ile bezerlikler taşır (Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 260).

Jones, Pritchard ve Morgan'ın (2009) çalışmalarında ifade ettiği gibi, bu tür deneyimlerin çoğu uzun yolculuklar veya daha uzak mesafeler arasında yapılan yolculuklar için geçerlidir. Fakat yine de kendi yaşadığı şehir ya da bölgede bulunan bir kulübe ve festivale gitmek gündelik hayattaki yükümlülüklerin ve statülerin terk edildiği başka bir evreye geçişin ilk adımın atıldığı pre-liminal dönemdir. Eşiğin geçilmesi, yani kapı kurallarının aşılması için önemli bir unsur olan stil/tarz planlamasının yapıldığı, gidilecek mekân seçilmesi gibi kararların verildiği süreci kapsar. Wilson gibi akademisyenler dans müziği içinde stil yelpazesini ele alarak katılımcıların kendilerini diğer altkültürlerden ayırmak için nasıl giyindiklerini ve dans müziği sahnesindeki büyük ölçüde sağlanmış uyumluluğa dikkat çekerler (Aktaran, Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 258). Kulüp müdavimleri, başka yerde giyemeyecekleri

kadar dekolte ve parlak kıyafetleri dans sahnesinde tercih ettikleri ve bunun partiye hazır oldukları anlamına geldiğini ifade ederler (Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 258).

Kıyafetin benlik- sunumuna (*self-presentation*) yönelik bu alternatif yaklaşımlar, sadece dans müziği alanlarının farklı özelliklerini işaret etmekle kalmaz (Malbon, 1999), aynı zamanda giyimin gençlik kültürel gruplaşmaları içindeki stil ve altkültürel kimliğinin bir işareti olarak daha geniş bir rolünü de gösterir (Hebdige, 2004). Kısacası pre-limanal dönemde tasarlanan kıyafet ya da tarzın anlamı hem mekân kapı eşiğini geçmek için önemli bir kod olurken hem de liminal evrede orataya çıkan başarılı bir vibe için gerekli olan topluluk kimliğine katkıda bulunur.

Liminal ayinler: Karşılama merkezi veya giriş. Burada müşteriler eşiğin üzerinden seviyelerin tesviye edildiği ya da statülerinden sıyrılmanın gerçekleştiği “rahim” (*womb*) benzeri bir duruma geçer. Bu kulübe gitme, kuyrukta bekletme, beklenti, heyecan, karnaval, başka bir dünyaya girme ve farklı bir kişi olma süreciyle yakından ilgilidir (Goulding, Shankar Elliott, 2010: 268). Fakat hatırlayacağınız gibi; Turner’ın hacılık analizinde gösterdiği üç aşamalı sürecin ikinci evresi olan liminal evre, bireyin kendisini, alışageldik toplumsal bağların askıya alındığı, yoğun bir birliktelik duygusunun yaşandığı ve kutsal ya da doğaüstünün doğrudan deneyimlendiği, 'zaman ve mekân dışındaki karşı-yapı' içinde bulunduğu eşiklik sürecini kapsar (Aktran Uryy, 2009: 29). Dolayısıyla, kulüp kapısında rahim benzeri duruma geçen bireyler, bu fiili eşiklerin aşılmasıyla birlikte dans müziği mekânlarında tesviye edilmiş ya da statülerinden sıyrılmış bireylerin oluşturduğu toplulukla birlikte komünitasın kurulduğu, gündelik toplumsal bağların ve yükümlülüklerin askıya alındığı ve etkinliliğin görsel işitsel alanına dayalı yapısı aracılığıyla spiritüel deneyimlerin yaşandığı evreye adım atarlar. EDM etkinliklerinde liminal evre, kimlerin içeriye alınıp alınmayacağını kararının verildiği kapı görevlisi ya da kulüp personelinin seçimine tabi olan aşamayla başlamakla birlikte, DJ’in rehberliğinde dans pistine dayalı kolektif deneyimle şekillenen (komünitas) sürecinin bütününe içine alır. Bu nedenle EDM etkinlikleri ve mekânları, Turner’ın kuramında gösterdiği üzere, gündelik zamanın ve mekânın dışındaki karşı-yapılardır. Stavrides’in belirttiği üzere, eşik alanlar, önceki kimliğin askıya alındığı ve yeni bir kimlik için hazırlık yapıldığı geçitleri temsil eder. Açık ve örtük biçimde eşiğin geçilmesi, sadece öteki mekânsallığa giriş değil aynı

zamanda şimdiden kopma durumunu tanımlayan zamansal ötekiliği de temsil eder (Stavrides, 2016: 18).

Etkinlik mekânlarında kapı, kolektif coşkunun ya da vibe'ın uyumunun göz önüne alınarak gerekirse müşterilerin içeri alınmadığı aşamayı kapsadığı için, beklenti ve heyecan kapı eşiğinin aşıp aşılamayacağını ve gündelik hayatın yapısal durumlarından büyük ölçüde kopulduğu şenlik ortamına kavuşulup kavuşulamayacağını kapsar. Kapı görevlisinin buradaki rolü, parti atmosferine uyumlu kişileri, yaş, cinsiyet, stil/tarz dengesini gözeterek eşikten kimlerin geçeceğine karar vermektir. Kulüp kültürünün aksine kapı kurallarının olmadığı ya da çok gevşek olduğu festival kültüründeyseniz bu evre, yapılan yolculuktan sonra festival alanına ulaşılması ve parti sahnesine katılmayı beklemekle başlar. Parti mekâna ulaşmak için bilinmezlik ve heyecanla dolu yolculuğun ilk aşaması bitmiş, manevi boyutun ve yoğun birliktelik duygusunun güçlü olduğu karnaval ve şenlikli dönem bekleyişi başlamıştır. Maffesoli ve Bennet'a göre, kulüp müdavimleri kulübün ya da etkinliğin eşiğini geçtiğinde kulüp 'kabile'sine kabul edililer (Aktaran, Jones, Pritchard, Morgan, 2009: 255).

Kapı eşiğinin asılması gündelik hayattaki kimliklerin ve yükümlülüklerin askıya alındığı, haz üzerine kurgulanmış şenlikli bir dünyaya komünitasın en yoğun yoğun yaşandığı aşamaya ilk adımdır. Sylvan'ın ifade ettiği gibi, Turner, geçiş ayının yapısını yapıdan anti-yapıya ve tekrar yapıya dönülen üç aşamalı bir yay şeklinde tanımlamıştır. Geleneksel geçiş ayinleri, ergenlikten yetişkinliğe geçiş sürecini onları toplumun kalanından ayırarak, normal sosyal kimliklerini ortadan kaldırdığı Turner'ın komünitasın adını verdiği, geçici alternatif bir topluluk haline getirerek kutsallıkla güçlü bir karşılaşma yoluyla başlar. Rave müdavimleri de neredeyse bütün her şeyi aynı sırada yaparlar. Bununla birlikte, geleneksel kültürler ve Rave geçişi ritüelleri arasındaki önemli fark, geleneksel kültürlerin, gençlerin inisiyasyonlarını/ergenlenme (*initiation*) tamamlayabilecekleri ve yetişkin olarak yeni sosyal statülerinde topluma yeniden entegre oldukları bir çerçeve sağlamasıdır. Rave etkinlikleri, katılımcıları için topluma yeni bir statüyle entegre olabilecekleri bir çerçeve sağlamaz (Sylvan, 2005: 101). Ama bu durum, mevsimsel ritüellerin ya da her bireyin hayatında bir kereye mahsus olarak yaşadığı geçiş ayinlerinin aksine belirli aralıklarla yapılan etkinliklerin devamını sağlayan itici unsurdur. Buna rağmen komünitasın devamlı tezahürü değildir. Turner,

birçok kültürde eşiklik durumlarına kutsal anlamlar yüklenilmesini ve eşiklik durumuna dahil olmayan kişiler tarafından tehlikeli veya kirletici olarak görülmelerini, “yapı”yı savunanların bakış açılarından komünitasın sürdürülebilir tezahürlerinin tehlikeli görülmelerine ve bu yüzden belirli kurallara bağlanarak sınırlandırıldıklarını belirtir (2018: 111).

Hatırlanacağı gibi, Acid House ortaya çıktığı dönemde partilerin yasaklanmasına karşı şehir dışı doğal alnlara ya da kullanılmayan depolara taşınan partilerden sonra Rave kültürüne katılımın daha çok artması ve göçebe parti pratiklerinin komünitasın sürdürülebilir yapısını sergilemesiyle yetkili makamların ceza yasaları çıkaracak kadar etkinlikleri tehlikeli görmesi bunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Etkinlikler bu süreçten sonra belirli kurallara ve sınırlandırmalara tabi kılınarak Rave kültürünün ticarileşme sürecini başlatmış ve yapı ile kurulan ilişkiler ile Rave kültürünün ilk dönemde şekillenen karakterini değişime uğramıştır. Bu karakter değişimine karşın, gündelik hayatın, yani yapının yarattığı tahribat karşısında etkinlikler, yani anti-yapı- haz odaklı bir yenileneme ve rahatlama kaynağı sağlayarak kalıcı bir yeni statüden ziyade yapıdaki statülere tekrar entegre olmayı kolaylaştırır. Turner'ın *Statü Ters Çevirme Ritüellerinde Komünitas ve Yapı* başlığı altında ifade ettiği gibi; bu ritüeller yapı düzenini onaylayarak, yapı içersinde bulunan tarihsel bireyler arasındaki ilişkileride onarırlar (2018: 185). Çağdaş dans müziği etkinleri bir statü ters çevirme ritüeli değildir; ama statü ters çevirme ritüellerinde ortaya çıkan komünitas modelindeki gibi, “... ayrılaşmamış bir bütündür; onda bireyler birbirleriyle statülere ve rollere 'kesimlenmiş' olarak değil, bütün olarak yüz yüze gelirler.” (Turner, 2018: 186).

Pini'nin (2001) görüşme kişilerinden aldığı yanıtların modern hayatın getirdiği zorluklar karşısında kulüp ya da Rave etkinliklerinin gündelik hayattaki sıkıntılıların geçici de olsa unutulduğu ve modern hayatta bulunamayan çeşitli manevi ve topluluk hissinin etkinliklerin çekici unsuru olduğu yönündeydi. Turner, her ne kadar geleneksel toplumsal modelleri ele alsada, statü ters çevirme modellerine örnek verdiği topluluklarda oluşan komünitas ve yapı arasındaki ilişki çağdaş dans müziği etkinliklerinde ortaya çıkan komünitas ve yapı arasındaki dengeye benzer. Turner'ın aktardığı üzere; Gana'da yaşayan kuzey Aşantilerinin Apo töreni şarkıların, dansların

olduğu, insanların astlarını olduğu kadar üstlerinde her türlü yanlışını dile getirebildiği hicivli etkinlikler olarak betimler (Aktaran Turner, 2018: 186-187).

Turner, törenlerin bu yapısını Apo teriminin “kaba ya da sert hitap” teriminden türetilmesi ve *ahorohorua* töreni için bir başka terim olan “yıkamak”, “temizlemek” anlamındaki horo fili ile bağlantısına işaret ederek (Aktaran Turner 2018: 187), törenlerde gelişen komünitasın işlevlerinden birinin yapının “bağırsaklarını temizleyerek” yeni bir yapısal zaman döngüsü için temiz bir sayfa açma olduğunu belirtir (2018: 189).

Şenlikli Apo törenlerinde komünitasın ortaya çıkan bu işlevi, dans pistinde eşiklilik aşamasında orataya çıkan komünitas modeliyle benzerlikler taşır. Pini'nin (2001) görüşme kişilerinin gündelik hayatta bulamadıkları ya da gündelik hayata karşı sığındıkları yoğun birliktelik ve manevi duyguların yani komünitasın etkisi, kısa süreli hazlar üzerine kurulduğu için toplumsal yapıya geçici bir rahatlama duygusuyla dönüş ile sonuçlanır. D'Andrea'nın (2007) gösterdiği gibi, modernitenin ahlaki, ekonomik, siyasi etkilerinden kaçınmaya çalışan ve kendi toplumsal yapılarından daha uzun süreli kopuşlar gerçekleştiren göçebe pratiklerde bile, bireyler gerektiğinde toplumsal yapıya dönebilecekleri kültürel sermayeyi muhafaza ederler. Alex Lambert Avustralya Psy Trance scene'i içinde “doof”lar olarak bilinen bir topluluğu araştırırken ifade ettiği gibi; bireycilik ve toplumsal ilişkilerin çöküşü, toplumsal aidiyet duygusunun kaybolması ve paylaşılan anlam sistemleri ve ritüelleriyle ilişkisinin kesilmesiyle ilgili olarak görülmüş ve bu temalar genel olarak, çağdaş bilgi toplumumuzun bir eleştirisi olarak ortaya çıkarak internet ve yeni sosyal ağ modları etrafında billurlaşmıştır. Alex Lambert, Avustralya Psy Trance sahnesinin bilgi toplumumuzun araçları ve tekniklerini ortak anlam sistemlerinin yanı sıra topluluk duygusu yaratmak ve sürdürmek için kullandığını iddia eder (Lambert, 2010: 203).

Her ne kadar şehir içindeki bir kulüp deneyimi ile daha çok doğal alanlarda festival ya da parti kültürü üzerine kurulmuş Rave ya da Psy Trance sahnesi içinde yapısal farklar bulunsa da, daha çok kulüp üzerine yoğunlaşmış Malbon (2000) ve Pini (2001) ile Rave ve Psy tarncce festivalleri üzerine yoğunlaşmış St John (2009, 2012) ve Sylvan (2005) Turner'ın komünitas adını verdiği yapının karşısındaki bu alternatif toplulukların etkinliklerin en ayırıcı niteliklerinden ve katılımcılar için önemli bir çekici

unsur olduğu konusunda hemfikirdir. Sylvan bu yüzden Rave etkinkilerinin anti-yapının mükemmel bir örneğini temsil ettiğini ifade eder. (Sylvan, 2005: 101).

Liminal dönemde dans pistinde billurlaşan anti-yapı ya da komünitas, daha önce sık sık değindiğimiz gibi çağdaş dans müziği formlarına dayalı kulüp ya da festival etkinliklerinin sergilendiği aşamadır. Turner'ın (2018: 97) yapısız veya basit bir yapının bulunduğu görece ayrılaşmamış eşit bireylerden oluşan komünitas tanımındaki gibi; liminal aşamada dans pisti, kimsenin özel statü elde etmediği görece eşit bireylerin uyumuyla şekillenir. Graham St John, parti müdavimlerinin dans atmosferini belirtmek için kullandıkları *vibe* terimini tanımlamaya çalışırken, daha ziyade duygulanım yoluyla kavranabildiği için metinsel çeviriye ve tanımlamaya meydan okuyan *vibe*'ın (2009: 93), yaygın bir biçimde en iyi dans ve müzik deneyimini ifade ettiğini, fakat Takahashi ve Olaveson, Taylor, Gerard ve Rill gibi araştırmacılar tarafından Turner'ın kendiliğinden komünitas kavramıyla birbirinin yerine kullanılabileceğini belirtir (Aktaran St John 2009: 94).

Turner'ın da kendiliğinden komünitas örneklerinden birinin ilk dönem Rave kültürü ya da bugün daha yoğun bir şekilde Goa-Trance kökenli Psy Trance sahnesinin otantisitesini oluşturan hippiler olması tesadüf değildir. Turner'a göre hippiler ulusal ergen ve genç-yetişkin kategorilerinin “cool” üyeleridir; ancak ulusal geçiş ritlerinin kazançlarına sahip olmasalar da toplumsal ilişkilerin zorunluluğundan daha çok bireysel ilişkileri temel alarak komünitasın “kutsal” özelliklerini Zen Budizmi gibi yapısız ilişkilerle barındırırlar (2018: 115). Turner'ın hippilerin yarattığı kendiliğinden komünitas betimlerinin neredeyse hepsi bugün özellikle festival odaklı Rave kültüründe gözlemlenebilirken belki de tek fark hippilerin “folk” müzik beğenilerinin yerine (2018: 115) EDM'nin geçmesidir.

Sonuç olarak, liminal evre, toplumsal yapıdan geçici bir kopuşun gerçekleştirilerek, alternatif ya da daha özgürleştirici bir toplumsallığa, müzik ve dans gibi ortak duygusal deneyim ile bağlanıldığı aşamayı ifade eder. Liminal evre sonunda geleneksel ritüel süreçlerdeki gibi bireylere yeni statüleri ile entegre olabilecekleri bir çerçeve sağlamasa da, dans kültürlerinin *vibe* anını yeniden oluşturma tekrar tekrar üretme girişimleriyle dopdolu (St John, 2007: 93) olmasının nedeni de bu geçici sürekliliğine bağlıdır.

Post-liminal ayinler: EDM etkinliklerinin görsel-işitsel alanana dayalı deneyimi aracılığıyla gündelik yükümlülük ve statülerinden sıyrılan bireylerin tekrar önceki toplumsal konuma dönmelerini ifade eder. Hatırlayacağınız gibi Turner, liminaliteden sonra gelen aşamayı bireyin önceki toplumsal konumuna daha yüksek bir statü ile kavuşması olarak tanımlamıştı. Ancak Sylvan'ın belirttiği gibi; EDM ya da Rave etkinlikleri ile geleneksel kültürel süreçlerde ergilenme gibi ritüellerde yaşanan ve liminal evreden sonra yeni sosyal statüleri ile birlikte toplumla entegre oldukları çerçeve sağlamaz. Bu süreç geleneksel ritüellerde orataya çıkan liminal evre aşamalarıyla EDM kültürü arasındaki en temel farkı oluşturur (2005:101). Yükselsin ve Kınılı (2016) Bergama yöresinde evlilik ritüellerinde Roman müzisyenlerin limanal rollerini incelediği çalışmasında gösterdiği gibi, liminal evrenin tamamlanmasıyla birlikte bireyler bekârlıktan evliliğe kalıcı yeni bir statütü ile adım atarlar. EDM etkinlikleri katılımcılarına önceki toplumsal gruplarına daha yüksek bir statü ile kavuştukları yeni bir konum sağlamasada, Pini (2001) ve Malbon (1999) araştırmacıların gösterdiği üzere, gündelik zaman ve mekânın dışında yaşanan şenlikli anlar, gündelik hayat içerisindeki rutinleri için iyileştirici bir etkiye sahiptir. Katılımcılar önceki toplumsal konumlarına daha yüksek bir statü ile dönmemelerine rağmen, yapıyla ilişkileri devam ettirmelerini sağlayan iyileştirici etkinin gücüyle dönerler.

2.4. Komünitas, Yapı, Anti-Yapı ve Rave

Turner Van Gennep'in üç aşamalı geçiş ayni üzerine kuramını inşa ederken, toplumun süreçsel doğası hakkındaki tüm teorisi, ritüel üzerindeki çalışmalarından ve ritüel sürecinin modeli üzerine yaptığı çalışmalar aracılığıyla ortaya çıktı (Olaveson, 2001: 93). Ritüellerin kurum ve örgütlerin yapısal dayanakları ya da kendilerini yenilemeye olanak tanıyan süreçlerin bir parçası olduğuna inan Turner için, bu süreçler dört edimde gerçekleşen bir toplumsal drama şeklinde gerçekleşirler. İlk edimde toplumsal durumlardaki farklılar ve bu farklılıkların oluşturduğu bozulmalar keşfedilirken, ikinci edimde bu çatlakların oluşturduğu farklılıklar kabul edilir. Üçüncü aşama da ise farklılıkların ve çatlakların neden olduğu krizi aşmak için ritüel birimleri harekete geçirilir; ve son aşamada yeniden bütünleşmenin veya kopuşun gerçekleşmesine tanıklık edilir. “Ritüel yapı ve anti-yapı, katı kurumsal yapılar ve ancak yapılanmış durum arasındaki boşluğu doldurur; Turner, bunu *communitas* (topluk) olarak adlandırır” (Wulf, 2015: 270).

Ritüel birimlerin harekete geçmesiyle birlikte ritüelin öznesi konumundaki birey ve toplulukların gündelik hayattaki konum ve kimliklerinden sıyrılarak eşiklik döneminde girdikleri muğlak ve belirsiz konum ritüel süreci boyunca eşit bireylerden oluşan birlik ile muhafaza edilir. Turner için eşik fenomenleri, kutsallığın homeojenlik ile dostluğun bir harmanı sunarak, varlığı o anda son bulmuş ve eşzamanlı bir biçimde birçok yapısal bağa parçalanmış toplumsal bağı gösterir. Bu yapısal bağlar sınıf, kast gibi hiyerarşik biçimler ya da devletsiz toplum modellerinde kısımların karşıtlıklarına göre örgütlenmiş yapılar olarak, insanlar arası ilişkilerde yan yana ve sıralı olmak üzere iki ayrı toplum modeli sunar. İlk model, yapılaşmış, ayrılmış ve hiyerarşikken, ikinci model eşiklik döneminde ortaya çıkan yapısız ya da basit yapılı eşit bireylerden oluşan bir birliği işaret eder. Turner, bu modeli ortak yaşam alanından ayırmak için topluluk kavramı yerine Latince komünitas terimini kullandığını ifade eder (Turner, 2018: 97-98). Fakat Turner, eşik evresindeki adayların, “saray soytarısı”, “dilenci tarikatların mensupları” “dharma berduşları” gibi birinden farklı fenomenlerin, toplumsal yapının çatlaklarında, toplumun en alt konumundaki kişi ve ilkeler olarak ortak özellikleri barındırdıklarını ve bu durumun kendisini yine toplumsal yapı meselesine getirdiğini belirtir (2018: 129).

Spencer ve birçok sosyoloğun toplumsal yapıyı, uzmanlaşmış karşılıklı bağımlı grupların ve bu kurumların gerektirdiği aktörlerin kendine özgü düzenlenişi olarak tanımladığını, antropologların irdelediği toplum biçimlerinde ise toplumsal yapının toprakla ilişki biçimlerine dayanan bir sınıf sistemi olduğunu aktarır (Aktaran Turner 2018: 129). Turner'ın kurumlarında yapının önemi, komünitasın ister toprakla ilişki biçimine dayanan sınıf sistemi isterse de, uzamanlamış karşılıklı yükümlükler ile birbirine bağlı örgütlenme modleriyle örgülenen yapı biçimlerinin olmadığı yerde ortaya çıkmasıdır. Bu yüzden komünitas, “ ... toplumsal yapının çeşitli yanlarıyla, deyim yerindeyse, yan yana konularak yahut melezlenerek anlaşılır hale getirilebilir.” (Turner 2018: 130-131).

Turner, komünitasın yapıyla olan ilişkisini geliş psikolojisinde şekil ve zeminin birbirini belirlemesi analogisiyle anlatmaya çalışırken, kavramı ele alan başka kurumacı ya da araştırmacılarında metaforlara başvurmasını, komünitasın bilimsel kesinlikten yoksun varoluşsal özelliğine bağlar (2018: 131). Komünitas deneyimi

rasyonel olana karşı derin ya da yoğun bir şey olarak sezgi yoluyla anlaşılabilen duygusal alana aittir. Yapıdan farklı olarak komünitas doğasında geçici bir varoluştur (Aktaran Olaveson, 2001: 104-105), doğası itibarıyla dinamik, asla tamamen gerçekleşmeyen bir şeydir (Olaveson, 2001: 105).

Komünitasın yapıyla yan yana koyularak anlaşılması hem de geçici karakterinin yapısal örgütlenme biçimlerinin karşısında konumlanması; başka bir deyişle yapı ve komünitas arasındaki diyalektik ilişki, eşiklik evresi ve bu evre boyunca çıkan komünitasın belli yasaklamalarla sınırlanmasıyla da ilgilidir. Turner, neredeyse her yerdeki eşiklik durumları ve bu durumlarda ortaya çıkan rollere büyüsel-dinsel anlamlar atfedilerek, eşik durumlarına dahil olmayan kişiler tarafından bu kişilerin ve nesnelerin tehlikeli ya da uğursuz olarak görülmesini, komünitasın sürdürülebilir bütün formlarının tehlikeli ve anarşik olarak görülmesine bağlar. Bu yüzden komünitasa belirli yönerge ve yasaklamalar eşliğinde sınırlamalar getirilir (2018: 111).

Turner'ın yapıya karşı komünitas kuramı, kendisinin hem alan çalışmaları hem de içinden geldiği İngiliz Antropoloji geleneğinin aksine “toplumsal”ın toplumsal yapıyla aynı şey olmadığına ikna olmasıyla şekillendi. Turner'a göre, içinden geldiği toplumsal yapıyı esas alan İngiliz antropoloji geleneği, toplumsal yapıyı “toplumsal konumlar sistemi” olarak yapıya dahil olan birimlerin, statüler roller ve makamlarla birbirine bağlanmış ilişkiler bütünü olarak görür. Ancak komünitas “... somut, tarihsel, kendine özgü bireyler arasındaki bir ilişkidir”. Komünitasın içinde yer alan bireyler, yapı içindeki örgütlenmelerde olduğu gibi, hiyerarşik kesimlere ayrılmak yerine bireyler arasındaki ilişki neticesinde birbirleriyle yüz yüze gelirler. Bununla birlikte Turner, komünitasın Durkhem'in grup içi/grup dışı zıtlığına bağlı olan “dayanışma”sından farklı olduğunu öne sürer (2018: 135-136).

Turner'ın kuramında eşit bireylerden oluşan kendinden varoluşsal niteliği ile komünitas, yapı gibi uzun ömürlü bir ilişki modeli değildir. Bunun nedenlerinden birisi-yukarıda belirttiğimiz gibi komünitasın sürdürülebilir bütün formlarının tehlikeli ve anarşik olarak görülüp belli yasalar ile sınırlanmalarıdır. Aynı zamanda Turner yapıyla ilişkisi bakımından komünitası yorumladığı yerde, komünitasın sürdürülebilir formlarının zaman içinde yapıya doğru gelişerek özgür bireysel ilişkilerin belirli

yasalara bağılı ilişkilere dönüştüğünü savunarak komünitas biçimleri arasındaki ayrımının zorunluluğuna değinir (2018: 136). Turner, çalışmasında, *varoluşsal* ya da *kendiliğinden*, *normatif* ve *ideolojik* olmak üzere üç ayrı komünitas biçimini ele alır.

Varoluşsal ya da kendiliğinden komünitas; bugün hippilerin “happening” diyeceğı, William Blake’in ise uçup giden kanatlı an veya daha sonraları “bütün erdemsizliklerin bağışlanması” diye niteleyebileceğı oluşuma yakındır; (2) normatif komünitas, yani zamanın etkisiyle, kaynakları seferber ve organize etme gereğıyle ve bu hedefleri gerçekleştirilmeye çalışılırken grubun üyeleri arasında toplumsal kontrolün sağlanma zorunluluğıyla, varoluşsal komünitasın kalıcı bir toplumsal sistem içinde örgütlendiğı komünitas ve (3) ideolojik komünitas: Varoluşsal komünitasa dayalı çeşitli ütöpic toplum modelleri için kullanılabilecek bir niteleme (Turner, 2018: 136).

İdeolojik komünitas varoluşsal komünitas biçimlerine dayalı ütöpic toplum modellerini “dostça” ve “uyum” içindeki yaşam formülasyonlarından alır. Eşiktelik, yapısal ve statü bakımından aşağı olma, barış, uyum gibi evrensel insan değerlerinin yanında bütün ütöpic komünitas biçimlerin ortak özellikleri mülkiyetin olmayışdır. Kendiliğinden komünitas ise, yazısız ve karmaşık toplumlarda yaşamın evrelî yapısı komünitas ile kesintiye uğrar. Fakat yazısız toplumlarda bireysel ya da toplumsal gelişimin döngüleri ritüel aracılığıyla canlandırılırken, karmaşık yapılı toplumlarda kurumsallaşmış teşvik ve tedbirleri barındırmaz (Turner, 2018: 141-142).

Turner’a göre; çok katmanlı, erken endüstri ve endüstri öncesi toplumlarda kendiliğinden komünitas atalar tarafından gönderilen bir armağan ya da mistik güçlerle ilişkili olarak gördüldüğü için, eşiksel tecrit dönemleri ve ritüel yakarışları aracılığıyla bu armağanın tekrar insanlara bahşedilmesi girişimleridir. Buna karşın Turner, kendiliğinden komünitası yansıtan özel bir toplum biçimi olmadığını, kendiliğinden komünitasın genellikle toplumsal statülerin boşluklarında ortaya çıktığını ifade eder (2018: 142).

Turner, kendiliğinden komünitas biçimini yazısız ya da endüstri öncesi ve erken endüstriyel toplumdaki ilişki biçimiyle sınırlandırmaz. Endüstrileşmiş karmaşık ilişki yapısına sahip toplumsal ilişki biçimlerinde bile, dini organizasyonların ayinlerinde komünitas için kurumsallamış girişimlerin olduğunu, ancak bu ilişki biçimin

en iyi şekilde yapıda rollerin gerçekleştirilmesine dayanan durumların arasındaki dönemlerde eşit statüdekiler arasında kendiliğinden eşiklik durumlarında belirildiğini ifade eder. Turner'ın bunun için verdiği örnek, birçok dinden aldıkları semboller, ayinlere özgü davranış biçimleri, “zihin açıcı” uyuşturucu kullanımı, rock müziği ve ışık gösterileriyle kendiliğinden komünitası tetikleyen ritüel ortamını yeniden yaratan Beat kuşağı ve hippilerdir. Turner'a göre; kabile insanları gibi hippiler de “happening”lerinde bütün insanlığın köklerine uzanan dönüştürücü deneyimi ararlar. Bu yüzden “varoluş/existence” ve “esrime/ecstasy” kelimelerinin etimolojik kökene yapılan benzetmenin yerinde olduğu belirten Turner için kendiliğinden komünitas biçimi olan hippie deneyimi:

...var olmak, “dışında durmak/stand outside”tır, yani bir toplumsal sistemde kişinin normalde işgal ettiği yapısal mevkilerin bütünüyle dışında durmasıdır. Var olmak, esrimek, kendinden geçmektir. Fakat hippiler için-aslında birçok binyılcı ve “hevesli” hareket için dek kendiliğinden komünitasın “esrime”si insan çabasının *amacı* olarak görülür. (Turner, 2018: 143)

Turner'ın ifade ettiğine göre, normatif ve ideolojik komünitas yapısal alanın içinde bulunurken kendiliğinden komünitaslar da gerileme sürecine maruz kalarak yapısal alanın içine girmek zorunda kalmışlardır. İlk önce varoluşsal komünitasın özelliklerini barından, ancak daha sonra yapısal alana girmek zorunda olan komünitaslar hakkında Turner'ın verdiği örneklerden biri Katolik Kilisesi'nin Fransisken tarikatının Aziz Francesco ile başlayan ütöpik yaşamsal idealleridir. Turner'a göre; komünitas biçiminde topluluklar kurmuş başkaları gibi Francesco'nun yoksulluk tarikatı düşüncesi her zaman kişisel ve somuttu. Fakat Turner Francesco'nun da diğer peygamberler gibi kritik kararları rüya sembolizmine dayanarak aldığını örnekleyerek komünitas ve sembolik düşünce arasındaki ilişkiye işaret eder. Ona göre, Roma Kilisesi gibi proto-bürokratik çatı altında bir toplumsal yapının inşa edilmesi soyutlama ve genelleme yatkınlığı içinde karışık olmayan genelleştiricili bir biçimi gerektirirken bunlar komünitasın kendiliğinden varoluşsal niteliklerinin karşısında bulunur. Turner'a göre; komünitas değerleriyle ideal bir topluluk yaratmaya çalışan başkaları gibi Francesco'da büyüyen komünitasın sayı sınırlamasına karşı koyamazdı (2018: 146-147).

Francesco üyelerini toplumsal yapının sınırlarında daimi eşiklik durumunda yaşamaya zorlayarak (Turner 2018: 150) bu komünitas biçimini devam ettirmeye çalıştı. “Ona göre din insan ile Tanrı ve insan ile insan arasında, yani deyim yerindeyse, yatay ve dikey olarak, komünitastı; yoksulluk ile çıplaklık da komünitasın ve ona erişme araçlarının etkileyici sembolleri idi.” (Turner, 2018: 151).

Francesco'nun ölümünden sonra Avrupa'da yayılmaya devam eden tarikata ruhban sınıfı tarafından hep şüpheyle yaklaşıldı. Daha sonra Francesco'nun devamlı eşiklik halindeki katı düsturlarını hafifleten Ilımlılar/*Conventuals* ve ideallerini kurucularından daha katı bir şekilde uygulamaya koyan Maneviyatçılar/*Spirituals* olmak üzere ikiye ayrılarak (Turner 2018: 153) kuruluş ideallerinden uzaklaşıp kilisenin yarı politik yapısıyla birlikte yapısal alanın içine girdi. Turner, kendiliğinden komünitasın varoluşsal karakteri ile yapı karşısında sadece geçici bir süre anti-yapısal değerlerle varılabileceğini, devamlı eşiklik durumlarıyla yapısal alanın açıklarında biçimlenen komünitas biçimlerinin sonunda yapısal alana girmek zorunda kalarak karakterlerini yitireceklerini savunuyormuş gibi durur. Barbara Ehrenreich, Turner'ın kuramında komünitasın heyecanının marjinal ve geçici olması gerektiği yönündeki vurgusuna dikkat çekerek, hippilerin kendiliğinden komünitasın esrikliğini rutin bir hal alabileceğini zannetlemelerini sorumsuzca bulduğunu aktarır (Ehrenreich, 2009: 16).

Hippilerin esrikliğin rutin hal alabileceğini düşünmeleri farklı bir tartışma konusu olmakla birlikte, Turner'ın şemasındaki gibi hippilerin esrikliği eşik durumu dışında kalanlar tarafından tehlikeli ve anarşik olarak görüldü. Tıpkı Acid House mekânlarının kapatılmasıyla birlikte parti mekânlarını açık alanlara ya da terkedilmiş depolara taşıyan ilk dönem Rave tutkunlarının yarattığı korku gibi. Hatırlayacağınız üzere, polis baskınlarından korunmak amacıyla, bir mekân ya da alanda uzun süre kalmaktan ziyade, parti mekânlarını değiştiren Rave müdavimlerinin yarattığı göçebe topluluklarına karşı yasal öneme başvurulmuştu. Etkinlikleri denetim altında tutmak için dans müziği mekânlarının belirli yasal sınırlamalar eşliğinde tekrar açılması, Rave'nin ticarileşme dalgasının başlatarak kendiliğinden komünitasa dayanan karakterini değişime uğrattı. Başka bir deyişle, Rave etkinliği aracılığıyla ortaya çıkan eşikliğin uzamış bu hali, etkinlik dışında kalanlar tarafından tehlikeli olarak görüldü. Ticarileşmeden önce yapısal alanın sınırlarında ya da açıklarında seyreden Rave,

ticarileşmenin ardından yapısal alanın içine girerek, kendiliğinden komünitastan daha çok normatif komünitas biçimine dönüştü. Bu kendiliğinden komünitas biçiminde ortaya çıkan ve çok az yapısal ilişkiler barındıran ticari olmayan Rave ya da EDM etkinliklerinin tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmese de, yapısal ilişkileri barındırmayan veya çok az barındıran ticari olmayan etkinlikler bizim “geçici otonom bölge” kavramı aracılığıyla açıkladığımız gizli ve kısa süreli etkinlikler olarak devam etti.

2.5. Ritüelin Edimsel ve Sembolik Bileşenleri

Çağdaş dans müziğine dayalı etkinlik biçimlerinde karşılaşılan ritüel süreçlerde liminalite ve komünitas kavramları aracılığıyla bireylerin ya da bir topluluğun bir durumdan diğerine geçiş sırasında oluşan, genellikle eşit ve hiyerarşinin olmadığı topluluğu inceleyebilmek için Van Gennep ve Turner tarafından geliştirilen modeli kullandık. Fakat bu geçiş süreçlerine, eşikliliğin farklı evrelerine ve alternatif topluluk modeline vesile olan dans partisinin müzik, dans, trans durumu ve çeşitli görsel unsurlar gibi edimsel ve sembolik bileşenleri bulunur. Bu şekilde kullanılan Rave'in yapısal bileşenleri ritüel teknolojisi olarak işlev görürler (Sylvan, 2005: 97).

Daha önce de aktardığımız üzere, Sylvan ritüellin iki tanımlayıcı özelliği olduğunu ifade eder. Birincisi, belirli aktivitelerin ya da pratiklerin planlama, tanıtım, kurulum, dans ve müzik gibi istikrarlı ve tanımlanabilir bir şekilde tekrarlanmasını ifade etmek için kullanılır. İkinci ise, ritüelleşmiş etkinliklerin amacının güçlü deneyimsel durumları ve kutsalla bağ kurmaya olanak sağlamasıdır. Bu görünüş, sadece temalar ve akretipler, süslemeler ve görseller, açılış ve kapanış törenleri, sunaklar ve belirli dini geleneklerden gelen malzemelerin dahil edilmesi gibi genel birtakım yapısal bileşenlerin açıkça manevi yöneliminde değil, aynı zamanda organizatörlerin ve katılımcıların amaçlarında da açıkça görülür (Sylvan, 2005: 98). Aşığında tek tek alacağımız ritüellerin yapısal ve sembolik unsurların hepsi birbiriyle bağlantılı ya da birbirini tetikleyen bir biçimde işlev görür. Müzik ve dans etkinliklerin asıl unsurları olmalarına rağmen, iyi bir vibe'ın oluşumu diğer bileşenlerin kusursuz uyumuna bağlıdır.

2.5.1. Ritüel Bağlamında Müzik

Rave kültüründe dans pisti deneyimi ile ilgili herhangi bir tartışma müziğin kendisiyle başlamalıdır. EDM sadece sound açısından değil, temel organizasyonel prensipleri açısından da diğer birçok müzik türünden farklıdır (Sylvan, 2005: 65). Jimi Fritz'in ifade ettiği gibi, geleneksel müziklerle formu dinler ve şarkı sözlerini takip ederiz, ama Rave müziğinde başlangıç ve bitiş yoktur. Müzik döngüsel ve kesintisiz ve kendi kişisel içsel yolculuğumuz için bir katalizör olarak, daha çok kendi içinde bir sona ulaştırma sistemidir. Rave müziği spesifik olarak bedenimizi hareket ettirmek için tasarlanmıştır (Aktaran Sylvan, 2005: 65).

EDM'nin tekrarlayan ve hipnotik ritimsel yapısı genellikle sözleri içermez. İlk bakışta kapsamsız gelebilir (Goulding, Shankar, Elliott, 2002: 277). Fakat müzik endüstrisine bağlı birçok sektörün aksine dans müziğinde bir yıldız sistemi bulunmaması, kişilerden çok müziğin kendisinin üzerine yoğunlaşılmasını sağlar.

Geleneksel müzik formlarının aksine, çağdaş dans müziği formlarında müziğin kompozisyonel ve zamansal betimleyici karakterinin alışlagelmiş anlatımsal yapıdan uzak oluşu, beden için tasarlanmış dans müziğinin yineleyici ritmik ve sözel karakterinde yatar. Şenkürkmeze göre; yineleme, minimalist müziklerden Techno, Trance, vb. gibi çağdaş dans müziği formlarına kadar biçimsel değişiklikler anlamında ortak özellikler barındır. Yinelemenin merkezi rolde olduğu müzik formları, betimleyici ve anlatımcı müzik biçimlerine göre, gerilim noktaları üzerinden kadansa ulaşmaktan ziyade “zaman” algısının farklı boyuttaki deneyimi aracılığıyla biçimsel değişiklikler gösterir. Fakat bu tür biçimsel değişiklikler yapının başlangıcı sonu ya da ortası yer değiştirdiğinde bile birbirini tamamlamaktan daha çok biririyle çakışmama amacıyla biçimlendirildikleri için yapının genel planını etkilemez. “Sebe-sonuç ilişkisi olmaksızın, başlangıç-son ya da çok yönlü karşıt hareketler olmaksızın bilinçli ya da bilinçsiz bir süreklilik sergiler” (2003: 26).

Yinelemenin EDM içindeki bu merkezi doğası, Fritz'in ifade ettiği gibi müziğin beden için tasarlanmış olmasında kaynaklanır. Geleneksek müzik formlarında karşılaşılan anlatımcı bir kompozisyonel yapıdan karşısında yinelenen ritmik ve sözel kalıplar aracılığıyla beden ve bilinç durumlarını tetikleme işlevi görür. EDM'de

yinelemenin öncelikle hipnotik olması ve alışkanlık yapması açısından önemli olduğunu ifade eden Reynolds, uygun bir ses sistemi ile soundu bütün bedende hissedilebileceğini ifade eder. Yinelemenin hipnotik özelliği, tıpkı geleneksel ritüellerde müziğin kullanım amacında olduğu gibi, bilinç durumlarını tetikleyerek, bir durumdan ötekine geçişiyle manevi ya da dünyevi hazlara ulaşmayı kolaylaştırır. Bunun için yinelemenin ritimsel karakterinin kesintisiz ve akış duygusuyla kurgulanması gerekir. Bu yüzden, EDM'ndeki temel kompozisyon becerilerinden biri, sample'lar ya da davul makineleri aracılığıyla inşa edilen groove temelli ritimlerin genellikle poliritmik şekilde üst üste yerleştirildiyse, akış ve dinamizm duygusu yaratacak şekilde dokumaktır (Sylvan, 2005: 65).

Şenürkmez'in ifade ettiği gibi; yinelemenin detaylı analizinde, filtreden geçirilen, ters çevirilen (reverse) ve frekansları blok olarak kesilen seslerin değişimleri ön plana çıkar. Bütünsel anlamdaysa yinelemenin amacı, ilgiyi yapının detaylarından farklı yöne çekerek “müziğin içine girme” gibi tanımlamalarla ifade edilen dinleyicinin ilgisinin yapıdan ziyade değişimin kendisine yönelmesidir (2003: 27). Başka bir deyişle, bütünsel anlamda dinleyicinin ilgisinin yapıdan ziyade değişimin kendisine yönelmesi, deneyim odaklı çağdaş dans müziğinin hipnotik karakterini yaratır. Büyük yapısal değişimlerin ön planda olduğu müzik türleriyle bilinç durumlarını tetikleyen beden odaklı hipnotik etkiyi yaratmak zordur. Bloch, geleneksel ve dini ritüeller için şarkı söyleme ve dans etmeye ilişkin birçok tanımlamaya sahip olmamıza rağmen, bir şeyi normal yollardan iletmek dururken şarkı söylemek ve dans etmenin anlamının ne olduğuyla çok yüzleşilmediğinin altını çizer. Ona göre, ritüelleştirilmiş konuşma, şarkı ve dansı içermeyen eylemin ritüel olarak isimlendirilmesi kuşuludur. Ritüeldeki simgelerin gömülü olduğu şarkı söyleme ve dans etme gibi ritüel iletişim ortamının Saussurcü/gösteren/gösterilen modeline dayanarak basitçe anlam birimleri olarak anlaşılamayacağını, ritüel süreçlerin dilbilimsel özgürlüklerin azaltılarak, dilin kendine özgü kullanımını ürettiklerini ifade eder (2013: 41-44).

Bloch her ne kadar geleneksel ve dini ritüellerde üretilen iletişim biçimlerin dilbilimsel çözümlemesine odaklanmış olsa da, bilinçli bir ritüelleştirmeyi amaçlayan Rave festivalleri ya da kulüp odaklı etkinlik bileşenlerinin geleneksel ritüel süreçlerle benzerliği göz önüne alındığında, EDM'nin müzikal yapısının-özellikle yinelemenin-

Sylvan'nın (2005) *peak* (zirve) deneyimi olarak aktardığı beden odaklı ve bilinç durumu değişikliklerini hedefleyen özel bir dil ürettiği düşünülebilir. Gearard, EDM'nin beden üzerindeki etkisini liminal özellikler sergilediğini düşündüğü çeşitli teknik ve yöntemlerle açıklar. Bir DJ seti gözlemine dayanan çalışmasında, DJ'in programlar ve teknikler aracılığıyla oluşturduğu, filitreleme, loop, mix ve Eqing gibi teknikleri liminal teknikler olarak ifade eder (2004: 173-174).

Filtreleme ya da loop (döngü) hem teker teker hem de ikili bir şekilde duyulduğunda liminalite gibi hemen kanaat üretmez (Aktaran Gerard, 2004: 173-174). Bunun yerine, katılımcıları bir şekilde dansa çekmeyi amaçlayan gerginlik, heyecan ve beklentiye tetikleyen etkileri vardır. Filtrelenmiş döngünün kullanımı yalnızca beklenti ve heyecan üretmez, aynı zamanda katılımcılara dans pistinin durumunu ve dansla ilgili konumlarını hızlı bir şekilde düşünme fırsatı verir.

Ritüelin edimsel bir bileşeni olarak EDM'nin beden odaklı ve bilinç durum değişikliklerini tetiklemenin yanında, genel olarak müziğin sosyal bağlar ve aidiyet duygusu üzerindeki rolü ritüeller süreçlerde müziğin diğer önemli işlevidir. EDM'nde kulüp deneyimine odaklanan çalışmasında Malbon'ın aktardığı gibi; gençler tarafından müziğe bağlanan anlamların yoğunluğu, din de dahil olmak üzere toplumdaki diğer örgütlü etkinliklerle göre eşsizdir. Müzik sosyal yapılarla güçlü ilişkiler sergilemesinin yanında, sadece sosyal ilişkileri temsil etmekle kalmaz aynı zamanda onları harekete geçirir. (1999: 77).

Simon Frith müziğin kimliklerin ve toplulukların kurulmasında merkezi rolüne ve özellikle gençlerin kendilerini tarihsel, politik olarak konumlandırmak için müzik kullanımına dikkat çeker. Müzik bize kendimizin ve başkalarının bedenleri zaman ve mekân sound ve görüntüler gibi imgesel kültürel anlatılara kendimizi yerleştirebildiğimiz tüm deneyimler aracılığıyla kimlikler inşa etmemize yardımcı olabilir (Aktaran Malbon, 1999: 77-78).

Müziğin kültürel kimlik üzerindeki etkisi, imgesel ve kültürel anlatılar yoluyla liminal evre boyunca birey ya da toplulukların geçici kimlik inşasının temel bileşenidir. Öte yandan, müzik, bir grup insan arasında benzer duygusal ve fiziksel tepkileri uyandırarak bir durum ya da sosyal etkileşimin ortaya çıkardığı duygu ya da duygular

kümesini büyütürken paylaşılan deneyimleri yoğunlaştırmanın etkisine de sahip olabilir. (Aktaran Malbon, 1999: 78).

Müzik bu bağlamda da her zaman ister kutsal ister profan ritüellerin ayrılmaz parçası olmuştur. Alcorta ve Sosis, ritüelin kaynağına geri dönemenin imkansızlığına vurgu yapmalarına rağmen, müzik ve dans gibi ritüelin ayırt edici özelliklerin önemli ipuçları sağlayacağını ifade ederler. Onlara göre müzik, ardışıklığı (*sequencing*), örüntüleri (*patterning*) ve tekrarı içermesi açısından ritüel yapısını somuştırmak için uyarlanmış yapısıyla, ritüel davranışların yokluğunda dahi ritüellerle ilişkili nörofizyolojik tutumları ortaya çıkarabilir (2005: 245).

Dini ritüeller ve müzik ilişkisini irdeliği çalışmasında Şahin, ritüel bağlamı dışında bile müziğin karakteristik yapısının ritüel özellikleri barındırdığını belirtir (2009: 279). Dolayısıyla, EDM'nin yinelemeci ve hipnotik karakterinin ritüelleştirilmiş süreçlerde tetikleyici ya da katalizör etkisinin yanında, sosyal etkileşimin ortaya çıkardığı duygu ya da duygular kümesini büyütürken paylaşılan deneyimleri yoğunlaştırmanın etkisiyle bizatihi kendi karakterinin yarattığı duygulanım ile ritüel özellikleri barındırır. Bu bağlamda da etkinliklerde orataya çıkan liminal evreler ve komünitasın önemli bir parçasıdır.

2.5.2. Tören Lideri olarak DJ

EDM'de DJ işlevi özellikle çeşitli dinsel ve mistik öğretilerle bağı olan Goa Trance, Psy Trance gibi türlerden sonra şamanların rolüne benzetilmiştir. Rave kültürü içinde bu türlerin eski kabile kültürlerinin yaşam şeklinin otantik bir referans noktası olduğu ve etkinliklerin bilinçli bir ritüelleştirmeyi içerdiği düşünüldüğünde bunun çok normal bir yaklaşım olduğu düşünülebilir. Fakat ritüelleştirmenin otantik bir edim olarak ele alınmadığı kulüp kültürü ve diğer türsel etkinliklerde de DJ'in topluluk üstündeki etkisi ve topluluğun DJ'den beklentisi şamanların rolü ile uyumludur. Sylvan'a göre, DJ'in temel kaygısı, insanların dans ettiğinden ve iyi vakit geçirdiğinden emin olmak olsa da, daha derin bir seviyede DJ dansçıları kutsal bağlayan güçlü deneyimsel durumlara yönlendirmektir. Bu bağlamda, DJ, katılımcıları manevi deneyimlere yönlendiren Rave'in fiili tören lideridir. Sylvan, kendi çalışmasında

DJ'lerin ve katılımcıların bu işlevi tanımlamada “şaman” ve “yolculuk” kelimelerini sıklıkla kullandıklarını ifade eder (2005: 112).

Hutson, *Technoshamanism: Spiritual Healing in the Rave Subculture* isimli makalesinde, Techno-şaman olarak ele aldığı DJ'nin tanımının şamanın antropolojik tanımıyla uyumlu olduğunu belirtir. Şaman, esrik (ecstatic) tekniklerin sorumlusu olarak, takipçilerinin normal sıradan gerçekliğini aşan zihinsel ve duygusal bir serüvene atılmasına yardımcı olur (Aktaran Hutson, 1999: 61). Techno-şaman kavramı ise, topluluğun ruh hali ve zihninden sorumlu “harmonik navigatör” görevine atıfta bulunur. DJ, şamanın kabile günlerinde yaptığı gibi ruh halini yükseltmenin ve indirmenin zamanı algılar (Aktaran Hutson, 1999: 61).

Sylvan'a göre, şaman ya da yetenekli bir seremoni lideri gibi DJ'inde dans pisti deneyimini en etkili şekilde yaşatmak için kullandığı bir dizi araç ve strateji bulunur. Bu araç ya da stratejilerden birisi, kademeli olarak şarkıların beat'lerini giderek artırmaktır (2005: 113). Müzikal açıdan *aççelerando* olarak adlandırılan tempodaki bu artış, etnomüzikolog Gilbert Rouget tarafından, özellikle seslerin giderek en yüksek noktaya doğru güçleneceğini belirten *kreşendo* ile birlikte trans durumlarının tetiklemek için son derece etkili ve neredeyse evrensel bir kültürler arası müzik tekniği olarak tanımlanmıştır. Rouget ayrıca, müzikal motto, bir tür tetikleyici olarak hizmet eden kısa bir müzikal ifadelerinde trans durumlarını teşvik eden diğer evrensel müzik tekniği olduğunu belirtir (Aktaran Sylvan, 2005: 113-114).

EDM bu müzikal yapıların birçoğunu bünyesinde barındır ve DJ'ler bu teknikleri kullanırlar. Fakat DJ'in becerilerinden biri, bu tür yapılarla beraber diğer teknikleri ne zaman kullanacağını bilmektir ve bu büyük ölçüde DJ'in dansçılarla ilgilenmesine bağlıdır. İyi bir DJ, dansçıları, oluşturduğu müzik akışına nasıl tepki verdiklerini görmek için izler. Aynı biçimde dansçılar da DJ'e dikkat ederek, iyi bir akış içinde ya da zirve deneyimini yaşadıklarını belli etmek için sesli haykırış ve bedensel jestler aracılığıyla DJ'i bilgilendirirler. Bu nedenle, DJ ve dansçılar arasında her iki yönde akan yüksek bir etkileşim seviyesi vardır (Sylvan, 2005: 114).

Sonuç olarak, DJ'in topluluk üzerindeki etkisi ve topluluğun DJ'den beklentisi şamanın antropolojik tanımıyla uyumludur. Bu bağlamda, bir seremoni lideri, şaman, ya

da Turner'ın, ritüellerde eşit bireylerden oluşan komünitasın genel otoritesine teslim olduğu söz sahibi (Turner, 2018: 97) birey olarak tanımlanabilir.

2.5.3. Görsel Bileşenler

EDM deneyiminin şekilemesinde müzik ve dans dışında diğer önemli faktör etkinlik alanının ya da ritüel mekânın dizaynında kullanılan görsel unsurlardır. Görsel unsurlar, müzik ve dans gibi zirve deneyimi için önemli bir bileşen olabilirken, aynı zamanda ritüel mekân gündelik mekândan ayıran ve katılımcıların kendi kültürel referans noktalarını yansıtan çeşitli sembolleri içerir. Rave özellikle müzik, dans ve görsel sanatlar gibi çeşitli sanat biçimlerini karakteristik deneyimlerini üretmek için benzersiz bir şekilde bir araya getirir. Rave etkinliğini tanıtmak için el ilanları ve web siteleri; sunaklar, ışıklandırma veya yansıtılan video/bilgisayar grafikleri, yaratıcı ifade ve maneviyat biçimleri olarak ciddiye alınmakta ve insanların bu sanat formlarının dans pistlerinde yaşadığı deneyimlere katkıda bulunmaktadır (Sylvan, 2005: 10). Sylvan'ın yaptığı alan çalışmasında bir Rave müdaviminin ifade ettiği gibi; görsel unsurlar bilinci değiştirmeye ve katılımcıların gündelik benliklerinden sıyrılması açısından önemlidir (Aktaran Sylvan, 2005: 104).

Çok renkli parlak süslemeler, özenle hazırlanmış ışıklar ve yansıtılan görseller, görsel alanın güçlendirilmesinde önemli bir yer tutarak psychedelic ve sibernetik duygu yaratır (Sylvan, 2005: 103). Walter ve Walter'a göre; ışıklandırma (*lighting*) direkt olarak trans durumlarının başlamasına duygusal ve fizyolojik deneyimlere, sanrılara epileptik nöbetlere ve "klinik psikopatik durumlara" neden olabilir (Aktaran Hutson 1999: 62).

Bu amaçla, büyük kulüplerin ve festivallerin çoğunda, ışıklandırma, lazer şovlarından sorumlu bir ekip ya da yansıtılan videoları kurgulayan ve yönlendiren VJ (Video Jokey) bulunur. Bu efektlerin kombinasyonu, son derece yüksek sesli müzik ile birlikte, çok fazla uyarımın olduğu bir alan, gerçek dışı dünyada olma hissini uyandırmaya yardımcı olur. Aydınlatmanın akıllıca manipüle edilmesi ve slayt gösterisi döngüleri ve film projeksiyonları gibi görsel efektlerin hedeflenen kullanımı ile, hem prodüksiyon etkilerini daha iyi yönlendirilmesi, hem de bir başka yerde, bir başka

zamanda, anlık olarak bir rüya dünyasında normal zamanın ve mekânın ötesinde veya dışında olmayı teşvik edilebilir (Malbon, 1999: 97).

Festival veya kulüp kültüründe deneyimi teşvik edici görsel etkilerinde yanında, özellikle festival alanlarında mekânın spiritüel boyutunu yansıtan çeşitli sembolik öğeler de bulunur. Birçok etkinlikte belirli spiritüel temalar etrafında düzenlenen, dokuma, heykelcikler, tütsüler ve çeşitli kutsal nesneler içeren mekân boyunca oluşturulmuş sunaklara (*altars*) rastlanır. Örneğin, Goa, Hindistan'da ortaya çıkan ve daha sonra İngiltere, Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılan Goa Trance (veya Psychedelic Trance) adlı EDM ve alt türleri için, Rave görsellerinin Ganesha, Kali, Krishna ve Vishnu gibi çeşitli Hindu tanrıalarının resimlerini içermesi muhtemeldir (Sylvan, 2005: 104).

Sylvan'ın ifade ettiği gibi; Rave'in görsel ve dekoratif estetiği kendilerini kadar uzanır. Parlak renkli psikodelik (psychedelic) desenli kıyafetler, parlak renkli boyalar, dreadlock'lar ve sıra dışı traş desenlerinden oluşan çeşitli saç stilleri; karanlıkta parlayan ve lazer-çubuğu (*glowsticks*) olarak adlandırılan veya yanıp sönen ışıklar gibi küçük yüksek teknoloji aksesuarlar; dövme ve çoklu vücut piercingleri gibi çeşitli vücut modifikasyonları Rave modasını yansıtır. Fakat çeşitli eklektik tarzların yanında, sıradan (*nondescript*) kıyafetleri tercih eden birçok Rave müdavimi de bulunur (2005: 104).

Kısacası lazer gösterileri, ışıklandırmalar ve benzer görsel şovlar, bilinç durumu değişikliklerine neden olabilecek kadar iyi bir deneyimin önemli bir parçası olabilirken, sunaklar, heykeller gibi mekân dekorasyonları, Rave müdavimlerinin kültürel referans noktalarını yansıttıkları ve Rave'in kendilerine uzanan görsel estetiğiye; gençlik kültürleri içinde stilin ya da tarzın ayırt edici kimsel sunumudur. Ancak, Sylvan'ın Rave şemsiyesi aktardığı birçok özelliğin daha çok Goa kökenli Trance müziği etkinliklerini yansıttığı kanısındayım. Işıklar ve lazer şovları gibi görsel unsurlar, çağdaş dans müziği türlerine ev sahipliği yapan kulüp veya festival mekânlarını ortak özelliği olarak görülebilir.

Bunun yanında, heykelcik, sunaklar gibi daha çok Asya kökenli dinlere dayanan sembollerin ve şehir merkezinde House, ya da Techno yüzüne yoğunlaşmış bir kulüp etkinliğinde görmek alışılmış bir durum değildir. Aynı biçimde stilin ya da tarzın anlamıda, aynı türün hayranları için bile bölgesel farklılıklar içerebilir. İngiltere'de bir yer-altı Hardcore partisinde Dazlak tıraşlı gençleri görme olasılığı, Türkiye'de Hardcore temalı bir organizasyonda görme olasılığımızdan muhtemelen çok daha fazladır. Fakat bizim için burada önemli olan nokta, farklı görsel öğelerin dans müziği deneyimi üzerindeki etkisidir. Bu unsurlar bölgesel olarak değişiklikler gösterse de, kolektif ve bireysel deneyim üzerindeki etkileri göz önüne alınarak aynı amaç doğrultusunda inşa edilir.

2.5.4. Dans

EDM etkinliklerinde ritüel olarak ele aldığımız sürecin performatif karakterini en iyi yansıtan bileşenlerden biri danstır. Andy Bennet'in kültürün gündelik hayattaki yansımalarını müzik başlığı altında incelerken, dansın müzikle kurulan ilişkisinin en önemlilerinden biri olmasına rağmen genellikle gözden kaçak bir uğrak olarak görmesinin (Bennet, 2013: 216) belki de birkaç istisnasından biri, kapsayıcı bir üst kavram olarak betimleyici özelliklerinden birini “dans” kelimesinden alan EDMdir. Başka bir deyişle; kapsayıcı bir tür işaretleyicisi olan EDM kavramı – genellikle dans edilmeyen Ambient ve alttürlerine rağmen- dansın merkezi rolüne göndermede bulunur. Dansın, EDM içindeki bu merkezi rolünün, müziğin üretim aşamasında, armonik ritmik ya da teknolojik olarak şekillenmesini sağlamasının yanında, mekân biçimlendirilmesinden, deneyimin örgütlenmesine, birey ve topluluk üzerinde psikolojik etkilere kadar uzanması, etkinliklerde müzikle beraber en önemli unsur olarak görülmesini sağlamıştır.

Dansın müzikle kurduğu özel ilişki tabi ki çağdaş dans müziğine özgü değildir. İstisnalar dışında dans genellikle müziğe ya da sadece ritim gibi müziksel bileşenlere ihtiyaç duyan bir performans olarak görülür. Bennet'in ifade ettiği gibi: “ Dans belki de, müzik aracılığıyla kendini ifade etmenin en olanaklı yollarından biri ve müzikle bütünleşmenin aracıdır.” (2013: 216).

Dansın tarih boyunca müzikle kurduğu ilişki, ritüelistik pratiklerden duygusal rahatlamaya kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsar (Aktaran Bennet, 2013: 217). Fakat Sparshott göre; (1995) dansın her tarafa nüfuz eden gerçekliğine rağmen (Aktaran Ward, 1997: 3, 4), modern endüstri toplumlarında dans görünmez kılınmıştır (Ward 1997: 3-4).

Frith, geleneksel olarak, bale, modern, folk, popüler her türlü dansın ilkel, şehvetle ilgili ya da bedensel (*carnal*), olarak görüldüğünü ve bu yüzden de sosyal bilimler tarafından ihmal edildiğini ifade eder (Aktaran Malbon, 1999: 87). Rutin olarak sadece bedensel zevklere dayalı olarak sunulan dans, böylelikle “ahlaksız” olarak yansıtıldı. Aynı zamanda, dengesiz bir zihnin ve daha resmileştirilmiş müzikal idrakın uygulamalarına karşıt olarak “ritüel bir mülkiyet” biçimi olarak da teorize edildi (Aktaran Malbon, 1999: 87).

Barbara Ehrenreich, dansın ve kolektif eğlencenin tarih içinde zamanla nasıl yok olduğunu ve yeniden canlanma umutlarını incelediği çalışmasında, Avrupalıların onlara yeni görünen dünyaları keşfetmek için seferberlik başlattıkları zaman, Polinezya, Hindistan, Avusturalya gibi ülkelerde karşılaştıkları yerli ritüellerinde, dans, müzik, uyuşturucu kullanımı ve trans gibi esime tekniklerini içeren ritüelleri karşısında şaşkına uğradıklarını ifade eder. Ehrenreich'in aktardığına göre; Avrupalıların gittikleri her yerde karşılaştıkları bu ayinler, aralarındaki farklara rağmen, 'vahşi' kültürün ortak imgesine dönüştü (2009: 3- 4).

Avrupalılar için tüm bu yerli esime ritüellerinin açıklaması, nerdeyse bütün 'ilkel' kültürlerin ortak özelliği olması nedeniyle 'medenilerin' sergilemeyeceği, 'vahşi' aklının dengesiz, çocuksu kusurlarıydı (Ehrenreich, 2009: 10). Fakat Ehrenreich'in aktardığına göre asıl korku, ilkel esime davranışlarının Avrupa karnaval geleneğinin Hristiyan geleneği altüst eden Avrupa karnaval geleneği ile bezerliğinin keşfedilmesiyle yaşandı (2009: 12-13). Onsekizinci yüzyılda Britanyalı alt sınıflar, İrlandalı köylülükleri ile Afrika ritüelleri arasında kurulan benzerlikten (Aktaran Ehrenreich, 2009: 12, 13) sonra, toplu bir biçimde esime pratikleri vahşilerin, ilklerin ve alt-sınıftan Avrupalılara özgü bir pratik olarak görüldü (Ehrenreich, 2009: 13).

Ehrenreich'in 18. yüzyıldan aktardığı bu örneklerde, Avrupa karnaval geleneği ile 'ilkel' toplumların esrime ritüelleri arasındaki benzerliğin yarattığı korkuya rağmen, Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* isimli yapıtında açıkça gösterdiği gibi; halkın gülmeye dayanan bu ikinci doğası, esrik ritüellerde sıklıkla rastlanan şarkı, dans, hiciv, ve bedenin grotesk imgeleri ve kullanımı gibi özellikleri Feodal Avrupa kültürü yüzyıllar boyunca geleneksel bir biçimde korudu. Karnaval ve 'ilkel' toplumların ritüelleri arasındaki benzerliğe karşın, Ehrenreich'in aktardığı kaşiflerin karşılaştıkları ritüellerin, bugün Antropoloji disiplini içinde detaylı etnografyalara dayanarak, kutsal ya da dinsel; karnavalın ise, Bahtin'in deyişiyle “ komik ritüel ya da din dışı ritüeller (2005: 33) olduğunu söyleyebiliriz.

İki gelenek arasındaki ortak özellik, Bahtin'in karnavalın içindeki oyun unsurunun güçlü yapısıyla gösteri sanatlardaki imgelere benzerliğine değinirken belirttiği gibi, karnaval insanların içinde yaşadığı, karnaval zamanı boyunca sadece onun yasalarına tabi olduğu ve herkesin katılabildiği özel bir durum (2005: 33-34) olmasıdır.

Bahtin, karnaval dilinin ortaçağda kazandığı yeni anlamın, eski ritüel biçimlerde ilkel hakların folklorunda ciddi kültlerin yanı sıra gülen, ilahilerle dalga geçen komik ritüellerin (ritüel gülüşü) biradadallığın altını çizer. Sınıf ve siyaset öncesi toplumların erken dönemindeki bu birliktelik, güçlenmiş devlet ve sınıf yapısında iki unsurun birlikteliğini olanaksız hale getirmiştir (2005: 32-33).

Feodal Avrupa'nın sınıfsal ve siyasi yapısı çerçevesinde, bu uygulamaların devamı sadece karnaval ya da karnavala benzeyen pazar meydanı şenliklerinde sürmüştü. Diğer taraftan ortaçağın resmi bayramları eski dönem bayramlarının aksine, siyasi, ahlaki ve dinsel yapıları güçlendirmeye hizmet etti. Resmi bayramlarda rütbenin öne çıkan karakteri nedeniyle insanların sınıflarına ya da rütbelerine göre davranması beklenirdi. Buna karşın karnaval “... tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizerdi.” (Bahtin 2005: 35-36).

Bahtin'e göre; eski ritüellerle ilişkili, gülmeye ve bedenin grotesk kullanımına dayanan şenlikler, Feodal Avrupa'nın siyasi ve sınıfsal yapısına göre yeniden şekillenip senede birkaç gün süren ve bütün yasakların askıya alındığı karnavala özgü hale geldi. Ehrenreich, kendi çalışmasında esrik ritüellerin işlevini ve zaman içinde nasıl resmi

törenlere dönüştüğünü tarih öncesinden başlayarak detaylı bir şekilde el alır. Ona göre, birçok antropoloğun bakış açısı, tarih öncesi dönemde dansın evrimsel işlevinin yirtıcılardan kendilerini koruma avantajına sahip küçük topluklardan büyük topluluklar halinde yaşama doğru bir köprü olmasıdır (2009: 31-32).

Ehrenreich (2009) daha sonra yazılı dönemin ilk evrelerinde esrik ritüellerin Batı kültürü içinde Yunanistan'da *Artemis* ve Demeler, Roma'da Mısır'dan alınan *Isis*, Anadolu'dan *Kibele* ve en önemlisi Yunan mitolojisinde esrimenin kaynağı olan *Dionysos* ile tanrıları ile devam ettiğini; ancak uygarlığın ve hiyerarşinin dansı da içeren esrik ritüeller üzerindeki zayıflatıcı etkisinin yine askeri düzen mantığına ihtiyaç duyan antik dünyada başladığını ifade eder. Daha sonra yaygınlaşan ve bütün Avrupa'yı saran Hristiyan kültürünün esrik ritüeller üzerindeki etkisini gösterir. Dördüncü yüzyılda Nazianzus'lu Gregory'den, Püriten etik ve Askeri reformlara, daha sonra Kalvenizm ve tecrit duygusunun yansımalarına ve son olarak Batı Rasyonalist düşüncesinin zihin ve beden ayırımına kadar esrik ritüeller ve dans Batı medeniyeti kültüründe görünmez kılınır (Ehrenreich, 2009).

Dansın rasyonel olmayan bir etkinlik olarak olarak görülmesi, mantık merkezci Batı toplumlarında sözel formlara öncelik verildiği için ortaya çıkar ve bu durumda bedenin marjinalleştirilmesine yol açar (Aktaran Ward 1997: 7).

Peki modern sanayi toplumlarında bile yaygınlığına rağmen görünmez kılınan dansın anlamı ve önemi nedir? İnsanlar neden dans eder? Sparshott (1995: 54), anlamın zorluğuna ve kayganlığına vurgu yapmasına karşın, dansla kelimelerle ifade edilemeyen anlamların varlığına işaret eder (Sparshott, 1995: 80). Aynı şekilde Peter Brinson'a göre, dansçıların bu tür problemleri tartışırken “ size anlatamam sadece gösterebilirim” gibi açıklamalara başvurusu, dansla ifade edilen içsel duygulara nüfuz etmenin zorluğunu gösterir (Aktaran Ward 1997: 12).

Bu dansçıların, dansın anlamı sözel olarak ifade etmesinde beceriksiz olmasından ziyade, aynı ölçüde geçerli olsa da dansın anlamlarının kelimelerle üretilmemesiyle ilgilidir (Ward 1997: 13). Dolayısıyla dansı, Malbon'ın ifade ettiği gibi; fiziksel harekete dayanan içsel ve dışsal anlamları olan kavramsal olarak bir dil olarak (1999: 86) olarak görebiliriz. Dansın fiziksel harekete dayanan yapısı ve aşık

oyunculuguyla pürten ahlakının tam karşısına yerleştirmesine karşın (Malbon 1999: 86, 87), modern toplumlarda özellikle popüler müzik formlarıyla birlikte yaygınlaştı. Bennet'in ifade ettiği gibi; İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar popüler müzik türleri pek çok dansın ortaya çıkmasına vesile oldu. Fakat *Twistten, jivea, rock'n'roll* ve daha az kurgulanmış yapılarıyla kulüp dansları, "... bedeninin klasik hareket repertuvarına uyum sağlaması için eğitildiği ve araç olarak görüldüğü" (Akataran Bennett, 2013: 217) bale gibi çeşitli kural- bazlı danslardan kopuşu temsil etti (Bennett, 2013: 217).

Bedenin daha önceden belirlenmiş, klasik hareket kalıplarından koparak bireyselleşmesi, Bradley'e göre, paradoksal biçimde kültürel duyarlılıkları yansıtan ve kolektif yaratıma dayanan dansın önemini artırmıştır:

...partnerler arasında hızlı ve sürekli bir teması içeren ve önceden belirlenmiş belli hareketlerle işleyen dansın yerini çok az yapılandırılmış olan "serbest" tarzların alması paradoksal biçimde dansın bireyselleşmesi değil, kolektifleşmesi anlamına gelir. Her dansçı-hareketlerinin müzikle oluşturduğu uyum sayesinde kendisini (müzisyenler, dansçı ve diğer dans edenlerden oluşan) sahnedeki çeşitli ama bütünlüklü kalabalığın oluşturduğu kolektifin bir parçası olarak görür. (Aktaran Bennett: 2013: 217-218)

Aslında bu paradoksal olmaktan ziyade, kural bazlı dansların belirli bir formasyon birikimi belirli kültürel kalıplara dayanarak sahnelenmesinden kaynaklanır. Örnek olarak, balenin uzun yıllar süren eğitiminin sahneleme aşamasındaki kolektif haz, öğrenilmiş kalıpların yetkinlik derecelerinin sahnelendiği ve performansçı ile izleyici arasındaki gelenekselleşmiş kültürel beklenti ile oluşur. İzleyici ve performansçı için hazzı veya beklentiyi yaratan performansın kendisi olsa da, performansı sergileyen ile izleyici arasında aşılmaması beklenen sınırlar vardır. Bunun karşısında bireyselleştirilmiş dans, hiç değilse EDM, dansçı ile izleyici arasındaki sınırların yıkıldığı varış noktası olmayan sınırsız bir dans ortamıdır (Gore 1997: 63).

Her ne kadar bireyselleştirilmiş danslar- kural-bazlı dansların katı düsturlarını içermese de, bireyselleştirilmiş danslarda da farklı dansçılar tarafından sık sık tekrar aynı dans hareketlerine rastlanır. Hanna'ya göre; "... ne kadar kendiliğinden görünürse

görünsün, tüm dans formlarının, dansçıların sadık kaldığı belirli bir yapısı vardır.” Sadık kalınmış bu yapılar, hareketin anlamlı bir şekilde kombinasyonunu sağlayan bir çeşit gramerdirler (Aktaran Bennett, 2013: 2017).

Kural-bazlı dansların katı düsturlarından uzak yapısıyla popüler müzik formlarıyla ilişkili bireyselleştirilmiş danslar hakkında yapılan yakın zamanlı çalışmalar, Bradley'nin gözlemlerini destekler niteliktedir (Bennett, 2013: 218). Dans aracılığıyla bireylerin, kendilerini sahnedeki kalabalığın oluşturduğu kolektifin bir parçası olarak görmesi, bizim ritüel olarak ele aldığımız süreçte, komünitayı yaratan ve bireylerin gündelik hayattaki yapılara karşı bu geçici alternatif topluluklara bağlanmayı tercih etmesindeki en önemli etkenlerden birisidir. O'Connor (1997), geç modernite ya da postmodernite olarak adlandırılan içinde yaşadığımız dönemde, belirli yerel sınırlar içinde yaşayan insanların sosyal olarak birbirine bağlı olmasına dayan geleneksel topluluklarda bir düşüş olduğuna işaret ederek, dans gibi boş zaman etkinliklerinin toplulukların inşasında git gide daha fazla rol oynadığını belirtir. Böyle bir topluluk duygusuna ulaşılmasının ana yollarından biri; günlük hayatın hiyerarşik yapılarından ayrılarak farklılığının ortadan kaldırdığı “cemaat” duygusunun yaratılmasıdır (1997: 153-154).

O'Connor, bu bağlamda, birliktelik duygusu ile farklılıkların azaltıldığı ritüel davranışı ifade eden Turner'ın komünitاس kavramına atıfta bulunarak, her dans formunun olmasa da birçok dansın komünitاسa neden olduğunu ifade eder (O'Connor 1997: 153, 154, Bennett, 2013: 2018). Hem ritüel mekân olarak görebileceğimiz heteropik mevkileri ele alırken hem de yeri geldiği zaman ritüel başlığı altında sık sık aktardığımız üzere; EDM etkinliklerinin (Bennett, 2013: 2018) temel motivasyon kaynaklarından biri, modern gündelik hayatın getirdiği yabancılaşma duygusu ve hiyerarşik yapılarından ayrılma istenci ile, farklılıkların azaldığı komünitاس ve benzeri topluluklara dahil olma isteğidir.

Popüler müzik formlarıyla ilişkili şekilde bireyselleştirilmiş dansın kolektif duygu yaratımı üzerindeki etkilerini ortaya koyan son dönemdeki çalışmalar, “... aynı zamanda her tarzın içinde, bireylere gündelik hayatlarında uygulanan baskı ve kısıtlamalara karşı oluşturulan belli stratejiler olduğunu gösteriyor.” (Bennett, 2013: 2018). Punk ve Indie sahnesinde sıkça görülen ve dans eden bireylerin bilinçli olarak

birbirine çarparak yere düştüğü *slam* ana-akıma karşı sembolik bir Punk başkaldırısını yansıtırken (Aktaran Bennett, 2013: 218), benzer direniş örüntülerine günümüz dans müziği pratiklerinde de rastlanır. Fakat Melechi gibi araştırmacılar için kulüp dansının önemi, bir seviye de uyuşturucu kullanımıyla ilişkilidir (Aktaran Bennett, 2013: 2018). Melechi'ye göre: “seks, arzu ve aşkla ilişkili alt kültürel gelenek, dansın, müziğin ve ecstasy'nin birleşiminden oluşan bir haz yumağıdır, bedeni bir tür amfetamin neşesi ve sanal gerçeklik mutluluğuyla doldurur.” (Aktaran Bennett, 2013: 219).

EDM kulüpleri üzerine yaptığı çalışmada Malbon, Melchi'nin aksine dans etme pratiğinin kendi başına bilinç durumu etkileyen bir araç olduğunu ve bu yüzden uyuşturucu kullanılsın veya kullanılsın dansın yarattığı ruh haline ulaşılabileceğini savunur: “kişinin bedenini nerede ve nasıl kullanacağına ilişkin tasarrufu sayesinde, anlık bir içe bakış (ya da esriklik) hali deneyimlenebilir. Dans etmek hem tek tek kişilere hem de parçası oldukları gruplara “o an için başka bir şey olma ya da daha önce hiç olmadıkları bir şey olma imkânı sunar.” (Aktaran Bennett, 2013: 219).

Malbon'dan aktardığımız alıntının önemi, dansın kolektif coşkuyu yaratmasının yanında, “içe bakış” ya da “esriklik” haliyle dans eden bireyin öznelliğini nitelemesidir. Feminist bir bakış açısıyla Rave kültüründe kadın deneyimine odaklanan Pini, eğer Rave kültürü kadınlar için bir topluluk duygusu yaratıyorsa, bunun hem kolektiviteyi hem bireyselliği, hem aidiyeti, hem anonimliği, hem de bütün hissetmekle dağınık hissetmeye izin veren bir topluluk olduğunu öne sürer (2001: 105).

Pini'ye göre; çalışmasında sıklıkla karşılaştığı daha büyük bir şeye ait olma teması, sadece bir topluluğa aidiyet geliştirme duygusuna değil; aynı zamanda kendi içinde aidiyet ya da ben merkezilikle ilgilidir (2001: 111, 112). Fakat Pini, dans etme pratiğinin kadınlar üzerindeki etkisini ele alırken, kadınların genellikle daha büyük bir şeye bağlanma duygusunu yansıttıklarını, bunun sadece kolektif yaratım duygusunu içermediğini, spiritüel ya da ruhsal nitelikleri de olduğu görüşündedir. Esriklik halinin ya da müzik dans ve kimi zaman çeşitli uyuşturucularla ulaşılan trans durumlarında daha büyük bir şeyin parçası olma duygusu, Sylvan (2005), Hutson (1999), Saldanha gibi araştırmacıların en çok karşılaştığı temadır. Daha önce sık sık vurguladığımız üzere bunun en önemli nedeni, yapısal olarak ticari kulüp kültürünün tam karşısında yer alan ve toprağa dönüş, New Age gibi yakın zamanlı hareketlerle bağlantılı bir şekilde kabile

kültürlerine duyulan ilgidir. Saldanha'nın ifade ettiği gibi; EDMnin güçlü dinsel eğilimleri yakalamak için doksanlı yılların başında popüler olan Trance-dans anlayışı, bazen New Age felsefesi ve dans terapileriyle iç içe geçmişti. Goa Trance'ın ilk ve en önemli DJ'lerinden biri olan Goa Gill'da eski kabile kültürlerinin ritüellerini yeniden tanımladıklarını ve trans müzik ve dans deneyimini bilinçte zincirleme bir reaksiyon oluşturmak için kullandıklarını ifade eder. Goa Gill'a göre, dans aktif bir meditasyondur. Dans aracılığıyla, düşüncenin, zihnin ve bireyselliğin ötesine geçilerek kozmik ruhun esrikliğinde yer alınır. Trans dansı sayesinde insanlar kendileri, çevreleri ve gezegen hakkında daha duyarlı hale gelirler (Aktaran Saldanha: 70).

Son olarak Bennett, Mcrobbie gibi araştırmacılar için dansın devam eden ataerkil geleneklere karşı bir direniş biçimi olabileceğini aktarır. Mcrobbie'ye göre dans “genç kızlar ve kadınlar için basitçe romantik, aşırı heteroseksüel ve 'amaç odaklı' bir güdüden ziyade değişken, müşterek ve karmaşık bir erotizm içerir ve bu haliyle muazzam bir haz verir.” (Aktaran Bennett, 2013: 219).

Mcrobbie, Rave kültürü özelinde dansın anlamını başkaların bulunduğu ortamda seks ve cinsellik talep etmeden kendinden geçmeye olanak sağlayan bir pratik olarak görür. AIDS korkusunu ima eden bu cinsellik talep etmeyen fiziksellik, cinsellik ve Oedipus öncesi döneme ait bir kültürdür (2103: 244).

Maria Pini'de Mcrobbie'nin dansa affettiği direniş niteliğinin çağdaş kulüp kültürüyle daha güçlü hale geldiğini öne sürer (Aktaran Bennett, 2013: 219-220). Pini, görüşme kişilerinin büyük bir çoğunluğu için Rave'in cazibesinin uyuşturucu alma ve cinsel taciz olmaksızın dans etme fırsatı sağlamasında yattığını (Pini, 2001: 34), dolayısıyla kulüp ortamında dansın cinsel davetkârlık gibi anlamlarından kurtulan kadınların fiziksel haz ve duygularını sergime imkânı bulduklarını savunur (Aktaran Bennett, 2013: 220). Pini'ye göre Rave, fiziksel ve zihinsel dönüşümün elde edilmesine daha odaklanmış ve muhtemelen fallik olmayan bir zevk biçimi olarak anlaşılan belirli bir jouissance formunun ortaya çıkışını imler (Aktaran Bennett, 2005: 138)

2.5.5. Bir Katalizör Olarak Ecstasy Deneyimi

Eski bir ilahiyat öğrencisi Michael Clegg tarafından MDMA verilen ecstasy ismi, kendi etimolojik kökeninin imlediği üzere esrik deneyimin yarattığı ruhsal

durumlara gönderme yapar. Ehrenreich (2009), geçmiş yüzyıllardan bu yana, farklı kültürlerin ritüel ya da karnavalımsı şenliklerinde esrik deneyimin unsurlarından biri olarak bilinç durumunu değiştiren maddelerin kullanımını gösterir. Geçmişten günümüze ister kutsal isterse de dünyevi ritüellerde sıklıkla gözlenen bilinç durumunu değiştiren maddelerin kullanımı ile Rave ya da kulüp kültüründe ecstasy kullanımı arasında bağ, gündelik hayatın uzam ve zamanından sıyrılarak tecrübe edilmek istenilen deneyime ulaşmayı kolaylaştırmaktır. Bununla birlikte, Rave sahnesi içinde bilinç durumlarını değiştiren veya tetikleyen tek katalize edici madde ecstasy değildir. Triphop müziğinde daha çok marijuana (esrar) kullanılması gibi St. John'da Goa ve Psy Trance sahnesi içinde psikodelik etkileri güçlü çeşitli maddelerin kullanımı hakkında bilgiler verir. Aynı zamanda yasal statüsü ile birlikte kolay ulaşılabilen alkollü içeceklerin de kulüp ya da festival etkilerin en önemli gelir kaynaklarından biri olduğu düşünüldüğünde bilinç durumunu değiştiren katalize edici maddelerin ya da içeceklerin ecstasy ile sınırlı olmadığı ortaya çıkar. Fakat bir katalizör olarak daha çok ecstasy deneyimine odaklanmamın sebebi, birçok araştırmacı ve katılımcı için ecstasynin psikolojik/fizyolojik etkilerinin Rave sahnesinin karakteristik özelliklerini şekillendirdiği düşüncesiyle birlikte dans müziği sahnesini imler hale gelmesidir. Bu nedenle ecstasy'nin farmakolojik etkileri aracılığıyla dans müziği sahnesindeki bireysel, kolektif, fiziksel ve psikolojik etkilerine odaklanıyorum.

Ecstasy ya da MDMA'nın beyin kimyası üzerindeki etkisi, beyin hücreleri nöronlar arasında elektriksel impulsı ileten dopamin ve serotonin, nörotransmitterlerin mevcudiyetini önemli ölçüde arttırmaktır. Ekstra dopamin, lokomotor aktiviteyi uyararak metabolizmayı hızlandırır ve öföri yaratır. Serotonin genellikle ruh halini ve mutluluğu düzenler, ancak aşırıya kaçma, duyuşsal uyaranları yoğunlaştırarak bazen halüsinasyon noktasına kadar algıları daha güçlü hale getirir. MDMA'nın bu özel özelliğini yaymaya çalışan ilacın erken terapötik destekçileri, empathogen (bir his artırıcı) ve empathogen, (sizi kendiniz ve başkalarıyla temasta tutan bir madde) olarak sınıflandırmalar yaptılar. Ecstasy, “insan ruhu için penisilin” olarak, bireyin nevrotik olanı geçici olarak susturup, endişeyi ve korkuyu serbest bırakan bir üst ve suni akıl sağlığından ziyade “stabilizör” olarak taktir edildi (Reynolds, 2012: XXX).

MDMA'nın ya da ecstasy'nin erken dönem terapötik destekçileri ile EDM sahnesinde yapılan çalışmalarda araştırmacıların ve katılımcıların söylemleri arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Malbon, çalışmasını yayınladığı tarihte dans ve uyuşturucu etkileşimi hakkındaki araştırmaların yetersiz olduğunu belirtse de duygusal ve dolayısıyla fiziksel durumları etkileyen bir maddenin kullanımının kulüp atmosferi üzerinde etkili olabileceği sonucu çıktığını ifade eder (1999: 117). Yapılmış bir çalışmaya göre, ecstasy (MDMA) gibi empathogen'ler bireyin benlik algısını etkilediğini ve ecstasy kullananların yüzde 90'nın başkalarına karşı yakınlık duygusu geliştirdiğini öne sürmektedir (Aktaran Malbon, 1999: 117, 118).

Reynolds'ın ifade ettiği üzere; Rave etkinliklerinde gürültü ve ışıklandırmalar MDMA deneyimini uyuşturucunun bütünüyle duyumsal ve sansasyonel etkilerine doğru yönlendirir. Hafif, trippy1 pre-halüsinojenik hissi renkleri, sesleri, kokuları, tatları ve dokunma hissini daha canlı hale getirir. Müziğin doku (*texture*) ve tınıya verdiği ağırlık uyuşturucunun hafif sinestetik (*synaesthetic*) etkilerini artırır, böylece sesler dinleyicinin tenini okşayabilir. Rave müziğin hipnotik beat'leri ve ardışık loop'ları aynı zamanda Ecstasy'nin başka bir özelliği ile etkileşime girmeyi de kusursuz bir hale getirir. Güncel araştırmalar ilacın beyin 1b reseptörünü uyararak tekrarlayan davranışları teşvik ettiğini ileri sürmektedir. Kreşendo ya da öyküsel ilerlemenin yokluğu etrafında organize edilen Rave müziği, MDMA'nın yüksek pre-orgazmik platosuyla eksiksiz bir uyum sağlar (Reynolds, 2012: XXXI-XXXII).

Reynolds'a göre, House Techno müziğinde gizli bulunan ecstasy arttırıcı özellikler, müzik ve ilacı karıştıran ilk kişiler tarafından kasıtlı olarak keşfedilmedi. Ancak yıllar geçtikçe Rave müziği gitgide MDMA duyumlarını yoğunlaştırmanın bilinçli bir bilimine dönüştü. House ve Techno prodüktörleri esrik (ecstatic) bedeni hareket ettiren yorucu hareketleri tetiklemek için filitreleme *phasing* ve *Aphex Aural Exciter* gibi işlemler aracılığıyla efektler, dokular ve rifflerin uyuşturucu tarafından belirlenen bir repertuarını geliştirdiler. Yapılan araştırmalara göre, kulüp müdavimlerinin % 68-76'sının düzenli olarak ecstasy (MDMA) aldığını diğerlerinin de amfetamin ve LSD veya sigara esrarı veya öne sürmektedir (Aktaran Malbon, 1999: 118). Örneğin Mullan, 1996 yılının Nisan ve Eylül arasında kulüp etkinliklerinde 720 kişinin katıldığı anket sonuçlarında ankete katılanların toplam % 92'si uyuşturucu, %

76'sı ecstasy (MDMA) kullandığını tespit etti. Fakat ecstasy esrar gibi günlük olarak değil haftalık olarak kullanıyor gibi görünüyordu. Ankete katılan her beş kişiden ikisi her hafta ecstasy (MDMA) kullanıyordu (Aktaran Malbon, 1999: 118).

1997 yılında 16-29 yaş arasındaki kulüp müdavimleri (clubber) arasında yapılan araştırmada, katılımcıların % 81 ecstasy, % 91 esrar denediğini tespit ederken, 16-29 aralığındaki nüfusunun bir bütün olarak, sadece yüzde 6'sının ecstasy (MDMA) ve yüzde 34'nün esrar denediğini belirtti (Aktaran Malbon, 1999: 118). Bununla birlikte Saunders, İngiltere'de ecstasy diye satılan uyuşturucunun bir dizi farklı uyuturucu olabileceğini, birçok hapın içinde MDMA bulunabilirken (Akatarn Malbon, 1999) diğerlerinde MDMA türevleri ya da en kötü ihtimalle ucuz dolgu maddeleri olduğunu ifade eder. EDM etkinliklerinde uyuşturucu kullanımı üzerine yapılmış bu çalışmalarda dikkat çeken noktalardan biri, ecstasy'nin etkinliklerin daha yoğun olduğu hafta sonu kullanılması ve MDMA-'nın daha çok dans müziği etkinliklerinde tercih edilmesidir. Reynolds'a göre ecstasy, sosyal bir uyuşturucudur, birey tarafından nadir olarak yalnız kullanır çünkü uyuşturucun yarattığı duyguların yalnızken hareket alanı yoktur. Bu yüzden Rave bağlamında ecstasy'nin okyanus mistizmine akabileceğini öne sürer (Reynolds, 2012: XXXII).

Malbon de (1999) EDM kulüplerinde gündelik zamandan koparak değişen bilinç durumlarının tamamını kapsayacak şekilde kullandığı 'okyanus deneyimi'ne (1999: 106-107), daha kolay erişebilmek için binlerce yıldır ecstasy gibi maddeler kullanıldığının belirtir (Aktaran Malbon, 1999: 118). Fakat, Okyanus deneyimleri terimi, hem uyuşturucu tarafından uyarılmış (ecstatic) hem de uyuşturucuya bağlı olmayan duyuları kapsayacak şekilde kullanılır. Malbon'e göre; eşzamanlı hissiyat, başkalarına karşı geliştiren sıcaklık, empati, içi kapanma, meditasyon duyguları ve jouissance topluluk tabanlı (*crowd-base*) okyanus deneyiminin görüntüleridir. Diğer taraftan, uyuşturucu özellikle kulüp kültüründe kullanılan ecstasy, deneyimi uzatmak, yoğunlaştırmak ya da tetiklemek kullanılan okyanus deneyimleridir (1999: 109).

İster uyuşturucu kullanılarak tetiklenen ve yoğunlaştırılan okyanus deneyimi olsun isterse de herhangi bir katalize edici maddenin yokluğuyla elde edilen okyanus deneyimi olsun, Rave etkinliklerinde yaşanan deneyiminin içe kapanmayı kapsamamasına rağmen, şimdiye kadar yaptığımız referanslarda da görüldüğü üzere

topluluk temelli olduğunu öne sürebiliriz. Bununla birlikte, Ecstasy deneyimi üzerine yaptığı çalışmada Marghanita Laski, topluluğun okyanus deneyimine karşı bir “anti-tetikleyici” olduğunu öne sürerken, Lewis, Gowan, ve Csikszentmihalyi gibi araştırmacılar ise, topluluğu okyanus deneyimin merkezinde görürler. Topluluğun EDM etkinliklerinde ortaya çıkan okyanus deneyimin merkezinde görülmesi, Pini, Malbon, Sylvan gibi konu üzerinde çalışma yapan araştırmacıların alan çalışması boyunca yapıdan ayrılarak bizim komünitas olarak ele aldığımız geçici topluluklara bağlanma istenci ile örtüşür. Buradaki önemli nokta, Malbon gibi araştırmacıların ecstasy'nin okyanus deneyimini tetikleyebilme ve yoğunlaştırabilme özelliklerini kabul etmelerine rağmen, deneyime herhangi bir madde kullanılmadan ulaşılabileceği üzerindeki vurgularıdır (Malbon, 1999: 109).

2.5.6. Değişen Bilinç Durumları ve Trans

EDM etkinliklerinde yaşanan deneyimin kilit unsurlarından birisi trans (*trance*) konusudur. Asıl olarak bizim ritüel sürecin performatif yönleri olarak ele aldığımız başlıkların her biri trans durumunu tetiklemeye ve sürdürmeye hizmet eder. Sylvan'ın ifade ettiği gibi, Rave etkinliklerinde hemen hemen evrensel bir özellik olan trans, aralıksız beat, dans ve yüksek volüm aracılığıyla tetiklenir (2005: 68). Ancak Sylvan gibi EDM deneyimi üzerine çalışma yapmış araştırmacılar trans olgusuna ya da değişen bilinç durumları (*altered state of consciousness*) sık sık atıfta bulunmalarına rağmen, trans ya da değişen bilinç durumları kavramın neyi ifade ettiği ve bunun EDM etkinliklerindeki karşılığı tam anlamıyla açık değildir. Akademik literatürde de trans ya da değişen bilinç durumları da hangi bilin dalının neye odaklandığına göre farklı anlamlar ifade eder. Başka bir deyişle; daha sonra göreceğimiz gibi kavramların akademik alandaki karşılıkları da tek bir bütünsel değildir. Transın anlamı hangi bilin dalının neye odaklandığına göre değişir. Herbert, akademik dünyada trans durumlarına şüpheyle yaklaşılmasının antropoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri içinde daha az belirgin olduğunu, çünkü inanç sistemleri tarafından dile getirilen gözlemlenebilir gerçek fenomenler olarak ritüellerin bu disiplinlere gerekli bağlamsal çerçeveyi sağladığını belirtir (Hebert, 2011a: 202).

Etnografik çalışmalar transı dikkate alarak farklı kültürel bağlamlara, inançlara ve ilgili davranışlara odaklanmıştır. Örnek olarak hipnoz çalışmalarında üzerinde

durulan nokta, transa ilişkin psikolojik bir açıklama sunmak için, bağlamdan bağımsız olarak, durumun kendisinin nörolojik bağlantıları üzerineydi (Hebert, 2011a: 202). Bu yüzden bizde konumuz açısından ritüellerin gerçek gözlemlenebilir bir çerçeve sunduğu için transı ve değişen bilinç durumu kavramlarını daha çok antropoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri çevresinde şekillenen anlamıyla ele alacağız.

Etnomüzikoloji disiplini içinde müzik ve trans üzerine yapılan ilk önemli çalışma Gilbert Rouget'ın *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession* isimli kitabı olmuştur. Becker ve Jankowsky, Rouget'in konu hakkında düşünce biçimini şekillendirdiğini belirterek, Rouget'in her biri müziği farklı seviyelerde ve farklı şekillerde kullanan farklı tür translar olduğunu savunduğunu işaret ederler (Aktaran Hebert, 2011a: 204). Ayrıca müziğin trans durumlarına olanak tanıyabileceğini, bu nedenle müzik ve trans arasındaki ilişkinin nedensel olmadığını belirtmektedir. Müziğin etkisi belirli ritimler, tınılar ve gibi içsel biçimsel özelliklerine bağlı olmaktan ziyade, trans öncelikle kültürel olarak koşullandırılmış, inançlara, beklentilere ve transın gerçekleştiği ritüel bağlamlarla belirli müzik türleriyle ortaklığına dayanır. Bununla birlikte Rouget, müziğin trans gibi duyarlı (*emotional*) bir ilkim yaratmanın yolu olduğunu gözlemler (Aktaran Hebert, 2011a: 204).

Rouget, çalışmasında trans kavramının yanında ecstacy kavramını da transın farklı bir vechesi için kullanır. Rouget için trans, daima sesler, müzik, koku, ajitasyon gibi daha büyük ve daha az duyuşal aşırı uyarım derecesiyle ilişkiliyken, buna karşılık ecstacy ise, genellikle oruç tutma, sessizlik ve esrarengizlik (*darkness*) gibi duyuşal yoksunluğa bağlıdır (Aktaran Fachner, 2011: 356). Ya da Fachner'in ifade ettiği gibi, Rouget'in trans ve ecstacy kavramlarını tasavvur etme biçimi, müzik ve bedensel hareketlerin ölçüsüyle bağlantılıyken, Ecstasy, aşırı uyarılma (*hyperarousal*) ve hareketsizlik ile birlikte meditasyon, tefekkür gibi saf zihinsel aktiviteyle daha çok ilişkili görülmektedir (2011: 357). Rouget' ecstasy kategorisine örnek için, Saint (Aziz) Teresa ve Saint John gibi Hristiyan mistik deneyimlerinden, Tibet Keşişlerinin yalnızlığına ve ve tıpkı Tibet keşişleri gibi benliği yok eden Hindu Sih dini mensuplarına kadar tasavvufi (sufi) durumlarını gösterir (Aktaran Hebert, 2011a: 205).

Trans ve ecstacy terimlerinin günlük çağrışımı, müzikle ilişkili bir biçimde ele alındığında, Techno müzik türünde karşıt veya benzer anlamlara sahip olsa da, trans

hala dans ve uyarılma anlamına gelir ve ecstasy, dans etikten sonra gevşeme durumunu temsil eden meditatif bir Chill Out müziğini ifade eder (Fachner, 2011: 357). Fakat Hebert, arabada müzik dinlerken, çevreye bakarken ya da eksersiz yaparken ortaya çıkan yalnız bilinç değişimlerine Rouget'ın şemasında yer olmadığına işaret ederek bu örneklerin her birinin terimin Avrupa-Amerikan kullanımında (etnomüzikoloji ve antropoloji alanlarının dışında) trans olarak nitelendiğini ifade eder. Ona göre; Rouget'ın müzikle ilişkili bir biçimde değişmiş bilinç durumlarını yansıtan tek model, toplumsal durumda yüksek uyarılma (*arousal*) translarıdır (Hebert, 2011a: 206).

Rouget (hayal edilmiş) bir dinleyicinin, bir Mozart dörtlüsünü konser performansının öznel deneyimini tanımlamak için ecstasy teriminin kullanmasını eleştirse de, Hebert, Rouget'ın sessizlik ve duysal yoksunluk koşulu göz önüne alınmadığında ecstasy tanımının Batı müziği konser bağlamında da uyumlu olduğunu öne sürer (Hebert, 2011a: 206). Hebert'a göre, Rouget'ın metninde bütün kültürlerin ve bu kültürlerle ait olan müzikal pratiklerin ve seküler trans uygulamalarının ihmali, Rouget'ın 'ecstasy' ve 'trans' tanımlarından kaynaklanan terminolojik güçlükler ve yüksek bir uyarılma modelinin imtiyazlı kılınarak yalnız (*solitary*) müzikal transın ihmal edilmesi gibi kısıtlayıcı etkenler bulunur (Hebert, 2011a: 205).

Rouget'dan sonra, müzik ve trans arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde irdeleyen ilk kitap Judith Becker'ın *Deep Listeners: Music, Emotion ve Trancing* isimli çalışması oldu. Hebert, Rouget'ın çalışmasından 24 yıl sonra yayınlanan bu araştırmanın etnomüzikoloji, psikoloji ve nörolojik bilim gibi normalde etkileşime girmeyen araştırma alanlarını bir araya getirme çabasıyla müzik ve trans arasındaki ilişkiye dair bir teori geliştirmek istediğini ifade eder (Hebert, 2011a: 206).

Müzik dinlerken otonomik sinir sistemi (ANS) uyarılma merkezli müzik ve duygu araştırmalarından yola çıkan Becker, "derin dinleyicilerin" (*deep listeners*) ve transa giren kişilerin genellikle kendiliğinden oluşan fizyolojik değişiklikleri kendi iradesiyle kontrol edebileceğini öne sürer. Becker, nörobilimci Antonio Damasio'nun (1999) bilinçlilik teorisini, Trance bilincinin varsayımsal bir duygu-temelli modelinin dayanağı olarak kullanır. Bu teori kabaca, 'genişletilmiş bilinç' askıya alınarak geçici bir 'trans bilinç' ile değiştirilmesidir Becker'ın çalışmasında önmeli farklılıklardan biri, psikolojik ve nörobilimsel literatür ile desteklenen, transın ayrı bir durumdan ziyade bir

süreç olarak görülmesi olmuştur (Hebert, 2011a: 206-207). Bununla birlikte Becker, transı Wittgenstein'in 'aile benzerliği' (*family resemblances*) kavramına benzer bir şekilde birbirine benzer olaylar olarak görülmesini önermiştir (Aktaran Hebert, 2011a: 206-207).

Bir kategorizasyon yöntemi olarak aile benzerliği kavramının avantajı; kavramın tekil bir öze ya da öğeye dayanmamasıdır. Aile üyeleri aynı değildir; fakat ortak özellikleri paylaşırlar. Örneğin, bütün transların süreçsel yapısı, gerçeklik ve zaman duygusu oryantasyonlarına selektif bir yönelimi içermesi gibi. (Hebert, 2011a: 208). Hebert'in ifade ettiği üzere; "aile benzerliği" kavramını kabul etmek, aynı anda özel durumdaki ortak ve benzersiz özelliklerin farkında olmaktır. Başka bir deyişle evrensel ve tikelin karşılıklı bilgi akışını temsil eder (Hebert, 2011a: 208). Fakat, hem Rouget hem de Becker transın evrensellliğini kabul ederek, doğuştan gelen bir özellik ya da eğilim olarak görmelerine karşın, (Aktaran Hebert, 2011a: 208)

Hebert Batı dünyası içinde trans durumlarının neden nadir olarak görüldünü veya transa neden az sayıdaki insanın maruz kaldığını sorar. Hebert'in yanıtı, trans kelimesinin farklı tarihlerde ve bağlamlarda değişen anlamıyla ilgilidir. Psikoloji literatüründe değişen bilinç durumları ve transın kimi zaman birbirinin yerine ikame edilebilir kavramlar olarak kullanımından kaynaklanır. Hebert bu konuda açık olmak gerektiğini belirterek, değişen bilinç durumu ve trans kavramların benzer çeşitlikteki deneyimlerine göndermede bulunduğunu ve bu anlamda birbirlerin yerine kullanılabileceklerini öne sürer. Bir başka ifadeyle, trans bir tür değişmiş durum oluşturmaz; ancak hepsi süreçsel (*processual*) ve seçici bir dikkat odağı ve zamansal senkronizasyonun (yavaş hızlı ya da askıya alınmış zaman duygusu) bozulmasını içerir (Hebert, 2011a: 209).

Özellikle EDM etkinliklerinde, etkinliklerle beraber gündelik hayattan kopuşu ifade eden zaman duygusunun askıya alınması ve dikkatin haz üzerine odaklanmasına dans müziği üzerine yapılmış çalışmalarda sıklıkla atıfta bulunur. Buraya kadar gördüğümüz üzere verdiğimiz referansları hepsinde, kolektif coşkuyla beraber manevi bir birlik duygusuna bağlanmak gibi örnekler trans ya da bilinç durumunun yansımaları olarak görülebilir. Ancak, iyi bir vibe'ın en önemli unsuru olarak tetiklenmek istenen bu deneyimin kavramsal ya da kuramsal karşılığı EDM ya da Rave çalışmalarında açık

değildir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, bilinç durumu değişiklikleri ve trans kavramı Hebert'in ifade ettiği gibi birbirlerinin yerine ikame edebilen kavramlar olarak kullanır. Örnek olarak St. John *Altering Consciousness Multidisciplinary Perspectives* (2011) dermeleme için yazdığı makalede Goa ve Psy Trance etkinliklerinde kasıtlı olarak hedeflenen bilinç değişiklikleri örneklerini hippie kültürü mirasıyla birlikte açıklarken, diğer çalışmalarında (2009, 2012) aynı etkilere kimi zaman trans kavramıyla atıfta bulunur. Dolayısıyla, EDM çalışmalarında trans ve bilinç değişikliği kavramı aynı deneyim türününü açıklamak için kullanılıyormuş gibi gözüküyor. Her ne kadar Rouget'in ecstasy ve trans kavramı ayrımı Chill Out müziği ve bölgelerinin varlığı açısından bizim için çekici gözükse de Rave ya da EDM gibi kapsayıcı kavramların altındaki türsel çeşitliliği ve bu türlere dayalı kültürel farklılıklar düşünüldüğü zaman, transı “aile benzerliği” kavramı aracılığıyla ele almanın ve bir “durum”dan ziyade “süreç” olarak düşünmenin birkaç nedenden dolayı daha faydalı olduğuna inanıyorum. İlk olarak, açıkça kabilesel toplulukların ritüel süreçlerine ve kültürlerine öykünen ve şaman ve trans gibi uygulamalara özel ilgi duyan Goa Trance ya da Psy Trance gibi tür takipçileri ile bir House veya Hardcore hayranının trans ya da bilinç değişikliği beklentilerini aynı durumuma indirgeme ya da aynı türsel etkinlik içinde bile beklentilere kişisel bir yön açması, kişilerin aynı benzer kavramlarla ifade ettiği deneyimleri bütünsel bir biçimde kavramamızı kolaylaştırır. İkincisi ise, transa süreçsel yaklaşımla ilgilidir. Pre-liminal dönemde başlayan dönüştürücü deneyim her ne kadar dans pistinde zirveye ulaşsa da, transın süreçsel kavranışı, trans ya da bilinç değişikliğini pre liminal evre ile başlayan bir süreç olarak almamıza olanak tanır. Bununla birlikte müzik ve trans arasındaki literatür bu bakış açıları ile sınırlı değildir. Ruth Hebert (2011b) daha çok gündelik hayattaki trans durumlarına odaklandığı çalışmasında “emilim” (*absorption*) ve “çözülme” (*dissociation*) terimleriyle ifade edilen iki ayrı durumu ele alır. Emilim, amaca yönelik çaba gerektiren katılımın aksine, çaba gerektirmeyen bir trans durumu olarak tanımlanabilir. Başka bir ifadeyle, emilim, konsantre olmuş ya da yoğun mantıksal, rasyonel, analitik odaklanma dönemlerine tanımlamaz (Hebert, 2011b: 86). Emilimin yapısı, Hilgard'ın “imgesel katılımı” Csikszentmihalyi'nin “akış” kavramıyla benzerlikler taşır. “Akış”, bilincin uyumlu bir düzen içinde olduğu ve insanların yaptıkları işi yalnızca o işi yapmak adına

sürdürdükleri zaman erişilen zihinsel durumdur.” Spor, oyun, sanat akış üreten etkinlikler olarak görülür (Csikszentmihalyi, 2005: 9).

Akış durumunda, kişiler yaptığı işe yoğunlaşarak öz farkındalık ortadan kalkar ve zaman duygusu kaybolur (Csikszentmihalyi, 2005: 85). Kısacası akışın ortaya çıkmasında temel faktör, benliğin dönüştürme yoluyla büyümesidir (Csikszentmihalyi, 2005: 88). Bunun yanında Hebert, Marghanita Laski'nin esrik olarak adlandırdığı emilime benzer iki ayrı durumdan ve emilim durumu tetiklemek için dans da dahil olmak üzere genellikle müziğin kullandığı Maslow'un "zirve" (*peak*) ve "plato" (*plateau*) deneyimlerini emilime (absorption) bezer deneyimleri çağırıştıran kavramlar olarak aktarır (Hebert 2011b: 86-87).

Çözülme (dissociation) düşüncelerin, duyguların ve deneyimlerin normal bilinç ve hafızanın bir dizi yoksunluğu olarak tanımlanabilir (Aktaran Hebert, 2011b: 91). İç ve/veya dış kaygılara mental olarak son vermeyi içeren çözülme, uzun zamandır varlığının bilinmesine rağmen ilk defa Fransız psikiyatrist Pierre Janet tarafından hipnoz veya histeri atakları sırasında zihinsel işleyiş değişikliklerine atıfta bulunmak için “*désagrégation*” kavramıyla ifade edildi. Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana ayrılma genellikle, Post Travmatik Stres Bozukluğu ve Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu gibi patolojik durumlarla ilişkilendirilmesine rağmen (Hebert, 2011b: 91), İç ve dış baskılardan kaynaklanan geçici kaçış ve yenilenme hissini sağlama işlevi gören günlük yaşamda patolojik olmayan çözülmenin varlığına işaret eden artan sayıda kanıt vardır (Hebert, 2011b: 91) Aslına bakılırsa günümüzde normatif ya da patolojik olmayan çözülmenin (*dissociation*) örneklerinin şimdi patolojik ayrışma deneyimlerinden daha yaygın olduğu kabul edilmektedir (Aktaran Habert, 2011b: 91).

Sonuç olarak bu çalışmada bilinç değişikliği ve trans kavramını aynı durumlara gönderme yapan kavramlar olarak ele alırken, transı da “aile “ kavramının işaret ettiği gibi, ortak özelliklerine rağmen kültürel, coğrafi, kültürel ve kişisel olarak farklı tecrübeleri yansıtmaya olası olduğu bulunan bir durum olarak kavıyorum. Bunun hem kapsayıcı bir terim olan EDMnin altında yer alan tür ve alttürlerin farklı değerlendirmelerini hem de küreselleşmiş fenomenlerin yerel tecrübelerinde olası farklı deneyimleri yansıtmayı kolaylaştırdığını düşünüyorum.

2.5.6.1. EDM ve Trans

EDM şemsiye altında filizlenen türsel çeşitlilik içerisinde bilinç değişikliği ya da trans durumu ele almak için en iyi başlangıç yeri hippilerin kültürel mirasının devamı sağlayan ya da kendi kültürel pratiklerinin otantisitesini 1960'lı yılların hippie kültürüne bağlayan Goa Trance, Psy Trance gibi türlerdir. St John'ın ifade ettiği gibi, hippiler Romantik ve aşkın geleneklere dayanan radikal bir içsellik sürdürürken, daha önce görülmemiş ölçekte bilinci değiştirdiler. Meditasyon ve yoga gibi psikoteknolojiler ve çeşitli kimyasal bileşikler ve psikoaktif bitkiler bilinç değişikliklerine olanak tanıdı (2011: 204).

St John'a göre, Aşkınlık arayanlar ve heterodoks şiirsel, spiritüel ve ekolojik estetiği savunanlar için, freak terimi, ayrılığın evrimsel mutasyonunu temsil etti. Dolayısıyla freak olmak bu dönemde yeni ortaya çıkmış kişisel yolculu öngörür. Spiritüel geçiş tipik olarak, yabancılaşıma koşullarından monoteizme, hakim materyalizme, ataerkilliğe, yurtseverliğe, ve bir çözüme doğru karşılık gelen bir harekete karşı ütopya, farkındalık, barış, birlikliği temsil eder. Bu hareketin uygulayıcıları için Henri Bergson'un "yaşam gücü" olarak adlandırdığı ve genellikle "evrensel bilinç" olarak kabul edilen şeylere, aşkın meditasyon, dans ve spiritüel öneme sahip yerlere seyahat gibi seçilen faaliyetlerle erişilebilir ve tekrar teyit edilebilir (2011: 204).

Bu gelişmelerin ortaya çıkmasında içeriklerin başında Sandoz kimyacısı *Albert Hofmann* tarafından 1930'ların sonunda keşfettiği bileşik olan LSD-25 yer alır. (St. John, 2011: 204-205). Hofmann'ın farkında olmadan doğmasına yardımcı olmasıyla birlikte, bu güçlü zihin değiştirici madde (asit) psychedelic hareketinin ve estetik mirasının -*psychedelia*- doğuşu için çok önemliydi (Aktaran St. John, 2011: 205).

1970'li yıllarla birlikte Batı kültürüne nüfuz eden LSD, *Martin Lee* ve *Bruce Shlain*'in gösterdiği gibi, Soğuk Savaş boyunca CIA tarafından ülke çıkarlarını kırmak adına zihin kontrolü için bir aracı olarak araştırılması finanse edildi. (St. John, 2011: 205). Bu anlamda LSD'nin Birinci Dünya Savaşı'nda ecstasy'nin savaşmayı kolaylaştırıcı etkisi gibi ilk önce devlet aracılığıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Ancak LDS'dinin kullanımında daha sonra tıpkı ecstasy'de olduğu gibi, özellikle gençlik

kültürü temelli topluluklarda parti uzamanın bir parçası haline gelerek farklı amaçlar için kullanıldı. St John'a göre; LSD her ne kadar Soğuk Savaş atmosferi boyunca zihin kontrolü amaçlı finanse edilmiş olsa da, hippiler için emperyalist Amerika Birleşik Devletleri'ne karşı, değişmiş bir dünya görüşünün aracı olarak karşılandı. Başka bir ifadeyle, psikidelikler (psychedelics) Aldous Huxley'nin yazılarında aktarıldığı biçimde daha yüksek bilinçlilik durumlarına “açılmak” için zaten alternatif yollar arayanlara yeni olanaklar tanıyordu (St. John, 2011: 205). Fakat St. John'a göre, kolektif mest olma durumlarına olanak tanıyan asit testleri, sonraki Rave ya da Trance etkinliklerinin farklı olarak, belirsizlik içeren bir tür “freak” geçiş ayiniydi (St. John, 2011: 206).

St John'a göre, 1960'lı yıllarda LDS aracılığıyla değişmiş bilinç durumlarının popülerleşmesi, kişisel bilgisayarların ve ağ tabanlı bilgisayarların ortaya çıkmasıyla çakışır. Ağ tabanlı bilgisayarlar kitlesel bilinç değişikliklerinin kolaylaştıran bir faktör haline geldi (2011: 208). Hippilerden sonra kasıtlı bilinç değişikliklerini ya da transı tetiklemek için-1960'lı yılların kültürel mirasıyla beraber ortaya çıkan en önemli gençlik tabanlı kültürel pratikler dizisi kuşkusuz EDM ile ya da Rave ile birlikte doğdu. St. John'a DIY kültürünün yeni siberetik teknolojik olanaklara bürünerek, dünya dinlerinin ve şamanik pratiklerin ritüel ve sanatlarından bu kültür İkinci Summer of Love dönemiyle kristalleşti. St John bu fenomeni sound vizyon, siberetik, farmakoloji ve dans alanındaki düzenlemenin eşsiz bir kavşağı, yeni bir bilinç devrimi veya “raveolution” olarak ele alır. (2011: 210). Bu kavşakta çakışan, synthesizer bilgisayar tabanlı sampler, gibi yeni algılama teknolojileri remix ve röprodüksiyon gibi yeni performans teknikleri ve spiritüel, bireysel gelişim, yaşam biçimini değişimini teşvik eden ecstasy (MDMA) türü bilinç değiştiriler gibi birkaç önemli gelişme çakıştı (St. John, 2011: 210).

EDM formlarında prodüksiyon ve remix aşamasında kullanılan teknolojik yeniliklere rağmen, trans durumunu tetikleyen müzikal yapının binlerce yıllık ritüel gelenekleri ile benzer olduğu görülür. Üretim aşamasındaki yeniliğe karşın, trans durumu tetikleyen yapının aynı olduğunu söyleyebiliriz. Kathryn A. Becker, New Age ve Trance türlerini çözülme kavramıyla ele aldığı makalesinde, Wier'ın Trance müziği de dâhil olmak üzere çeşitli müzik biçimlerinin trans durumlarını nasıl ürettiğine dair Hilgard'ın yeni ayırışma modeline (Hilgard, 1986) dayanarak geliştirdiği modeli örnek

gösterir. Wier, insanların yinelemeli döngülerden oluşan müziği dinlerken, dikkatlerinin müzikten ayrışık/çözüşük (*dissociated*) bir düşünce düzlemine kaydığını ileri sürmektedir (Aktaran Becker, 2004: 91).

Benzer biçimde Vitebsky'de müzik içindeki döngüsellik ile trans arasındaki bağlantıya dikkat çekerek, vurmali çalgıların ritmik düzenliliği ile trans arasında bağlantı olduğunu yazmıştır (Aktaran Becker, 2004: 91). Ritüelin edimsel bir bileşeni olarak müzik başlığı altında belirttiğimiz gibi, St. John'ın ifade ettiği EDM'nin synthesizer, bilgisayar tabanlı sampler, gibi yeni algılama teknolojileri remix ve röprodüksiyon gibi yeni performans teknikleriyle beraber öyküsel olamayan yinelemeli karakteri trans durumuna girmeyi kolaylaştıran bir faktör olduğu gözüküyor. Becker, yeni teknolojinin şamanlar tarafından yüzyıllardır aynı biçimdeki kullanımına dikkat çekerek (2004: 91-92), Trance, New Age/Ambient gibi trans benzeri durumları tetiklemek geliştirilen müzik türlerinin dünya genelinde popüler olduğunu aktarır (Aktaran Becker, 2004: 91-92).

Rouget gösterdiği gibi, şamanların rolü toplumdan topluma farklılık gösterse de incelediği tüm şamanlar transa girerken kendi müziklerini gerçekleştirirler. İşleyişi tam olarak açılanmamış olmasına karşın, modern toplumun üyeleri de bizden önce gelenler gibi aynı ya da benzer trans durumunu bulmaya çalışırlar (Becker, 2004: 91). Goa Trance ya da Psy Trance türleri için bu sadece müzikal anlamda ulaşılmaya çalışılan bir durumdan ziyade modern toplumsal yapıyla birlikte kaybolan eski kabilesel kültürlere özlemi ifade eder. St John, Goa'da California'lı DJ Goa Gill'in öncülüğünü yaptığı “dolunay” partilerinin yirminci yüzyılın antik kalbille ritüelini yeniden yarattığını öne sürer (2011: 213).

Goa Trance'dan sonraki on yıl boyunca türün çeşitli alt türler, secene ve estetik patlaması yaşamasıyla birlikte, Psy Trance Batı Avrupa, İsrail, Kuzey Amerika, Avustralya, Japonya, Güney Afrika ve daha yakın zamanda Rusya, Brezilya ve Meksika'da popülerlik kazandı. Bu dönemde Amerindian kültürüne ait sembollerin ve pratiklerin Psy Trance için özellikle de yerli otlar ve bunların kimyasal analogları kullanılması yoluyla yapılan bilinç değişikliği ile ilgili olarak verimli bir zemin haline geldi (St. John, 2011: 213).

Bir EDM formu olarak Trance türünün yanında benzer özelliklerin bütün EDM türlerinde ortaya çıktığını öne sürebiliriz. Özellikle Goa Trance, Psy Trance ve alttürlerinin antik kabile kültürlerini yeniden canlandırma girişimleri transa yönelik kasıtlı girişimlerin söylemsel yapının daha güçlü olmasına neden olmuş olsa da, hatırlayacağınız gibi, Pini'nin daha çok kulüpler üzerinde yaptığı anlaşılan ve Rave'nin kapsayıcılığı altında aktardığı deneyimlerinde benzer olduğunu görebiliriz. Pini bu deneyimleri trans ya da bilinç değişimleri başlığı altında irdelemese de, “kendinden büyük bir şeyin parçası olma” ya da benzer manevi duyguları dans pistindeki tecrübelerin bir parçası olarak sunar. Sylvan, Becker'ın sadece dini ve mistik deneyimlerin klasik temaları gibi okunan ifadeleri değil, kendisinin Rave müdavimleri görüşmeler sırasında ortaya çıkan ilahi mevcudiyet, öz-aşkınlık (*transcendence*), ruhani bilgi (*gnosis*), beden dışı duyular, kutsallığa yakınlık hissetme, bütünlük ve birlik deneyimleri, ruhani parıltı, saf bedensel tecrübe, yeniden canlanma (*revitalization*) gibi kendisinin görüşmelerinde ortaya çıkan paralel temaları kullandığını belirterek, müzikal imersiyon, ritmik olarak enerjik ve yüksek volümlü müzik, dans ya da yorucu aktivite ve duysal aşırı uyarılma gibi Becker'ın müzikal transın temel bileşenleri olarak tanımladığı özelliklerle paralellik taşıdığını öne sürer (Sylvan, 2005: 57). Dolayısıyla ritmik olarak enerjik ve yüksek volümlü müzik, yorucu aktivite ve duysal olarak aşırı uyarılma, EDM etkinliklerin ortak özellikleridir.

Sonuç olarak, EDM üzerine genellikle alan çalışması yöntemi ile görüşme kişilerinin tanımlamalarına dayanılarak Malbon (1999) Pini (2001), Sylavan (2005) gibi isimler tarafından yapılmış literatür için önemli konumda olan akademik çalışmalarda, trans ya da bilinç değişikliği temalarının kendinden büyük bir şeyin parçası olma, birlik duygusu, kutsallığı yakınlık ve saf bedensel tecrübe gibi ortak söylemler barındırdığı görülebilir. Fakat son bölümde daha detaylı göstereceğim gibi, yerel scene'in kendine özgü dinamikleri “aile benzerliği” kavramının işaret ettiği üzere birbirine benzer olmasına rağmen söylemsel ya da edimsel karakterinde farklılıklar taşıyabilir.

3.2. Bir Analiz Birimi Olarak Scene

Gençlik Sosyolojisi ve popüler müzik Sosyolojisi arasındaki ilişkilerin yüksek noktası, 1970 'li yıllarda çeşitli araştırmacılar tarafından Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi için yürütülen gençlik altkültürleri çalışmalarıydı. Daha öncede kaba bir şekilde ana hatlarını aktardığımız eleştirilerin sonucunda, gençlik kültürleri ve popüler kültürü ele alan çalışmalar için yeni kavram arayışları doğdu. Özellikle gençler arasındaki müzik kolektivitelerini kavramak için yeni yollar öneren *scene* ve *kabileler* (*tribe*) ya da *yeni-kabileler* (*neo-tribes*) kavramları ortaya çıktı (Hesmondhalgh, 2005: 21). Kabile kavramının, Andy Bennett'in, altkültür araştırmalarına yönelik artan eleştirileri takiben gençlik, stil ve müzik beğenisi arasındaki ilişkiyi gözden geçirmek için yeni bir çabanın ürünü olduğunu ifa eden Hesmondhalgh, kabile ya da neo-kabile kavramının popüler kültür çalışmaları ve gençlik araştırmaları uzun süren karşılıklı etkileşim sonucu ortaya çıktığını, scene kavramının ise daha çok kültürel çalışmalar ve kültürel coğrafyadan daha fazla etkilenen popüler müzik çalışmalarının uyarlamalarında geliştirildiğine işaret eder (Hesmondhalgh, 2005: 22).

Bennett'in özellikle müzik ve gençlik kültürünü irdelediği çalışmalarda neo-kabileler kavramın yaygınlaşmasına büyük katkısı olduğu doğru olmakla beraber, ileride sık sık referansta bulunacağımız üzere, scene kavramını da yanı sıklıkta ele almıştır. Bennett'in iki kavram aracılığıyla yaptığı çalışmalar altkültür terimine karşı arayışın bir sonucu olarak da görülebilir. Fakat, her zaman olmamakla birlikte, EDM üzerine yapılan çalışmalarda genellikle Michel Maffesoli'den (1996) devşirilen neo-kabileler kavramının kullanıldığını, Rock oryantasyonlu çalışmalarda ise scene kavramının tercih edildiğini vurgulamak gerekir. Hesmondhalgh'e göre, Bennett geç modern tüketici temelli kimlikleri karakterize eden 'istikrarsız ve değişen kültürel bağları' yakalayacak bir kavram arayışındadır (Aktaran Hesmondhalgh, 2005: 25).

Kentsel dans müziği üzerine yaptığı alan çalışmalarıyla birlikte Bennett, müzikal beğenin önceden tahmin edilenden daha gevşek bir duyarlılık olduğunu yönündeki düşüncesini, DJ'lerin setlerinde farklı stilleri mix'lemeleri ve kulüplerin farklı odalarında farklı stillerin çalınmasıyla destekler (Aktaran Hesmondhalgh, 2005: 26).

Müzikal beğenin 'gevşek' yapısı ya da tüketim odaklı kimlik tasavvurları gibi EDM üzerine yapılan çalışmalarda neo-kabileler kavramının kullanımı yaygınlaşmasını sağlayan diğer önemli unsursa, Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin altkültürlerin sıkı ve katı olan kimlik tahayyüllerinin aksine, kolektif kimliklerin geçici doğasıdır. Neo-kabileler kavramının bu yapısal bileşenleri, çağdaş dans müziği araştırmalarında neo-kabileler kavramının sıklıkla kullanılmasını sağladı.

'Scene' kavramı ilk defa 1940'lı yıllarda gazeteciler tarafından Jazz'la ilişki olan marjinal ve bohem yaşam biçimlerini karakterize etmek için yaygın bir biçimde kullanıldı. Bu gazetecilik söylemi sadece müziği, kıyafetleri, davranışları bir scene özgü bir şekilde tanılamakla kalmadı, aynı zamanda belirli müzik türlerinin hayranları için kültürel bir kaynak olarak işlev gördü ve onları “yeraltı” ya da “alternatif” kimliğin kolektif ifadeleri oluşturmalarına, kültürel farklılıkları “ana akım ”dan ayırt edebilmelerine olanak sağladı.” (Bennet ve Peterson, 2004: 2).

Müziğin kültürel açıdan önemini scene kavramı ile açıklama eğilimi 1951 yılında ilk defa Becker'in Jazz müzisyenleri üzerine yaptığı çalışmayla, Jazz müziğinin merkezi olan scene ile birlikte müzisyenler ve dinleyicilerin arasındaki ayrımın bir işareti olarak ele alındı. Kavram uzun yıllar boyunca bir analiz birimi olarak müzik tabanlı çalışmalarda kullanılmadı. Fakat scene görüşünün daha yakın tarihli çözümlemeleri, 'scene' i daha geniş bir biçimde müzik ve müzik dışı pratikler bütünü olarak kavradı (Bennett, 2013: 190).

1981 yılından bu yana Popüler Müzik araştırmalarını konu alan ana organizasyon olan Uluslararası Popüler Müzik Araştırmaları Derneği (*IASPM: International Association for the Study of Popular Music*) tarafından 1993 yılında yayınlanan konferans bildirilerinde Simon Frith, altkültürel teorinin uzun süren hakimiyetinin sona erdiğini gözlemleyerek, altkültür kavramının yerine merkezi (*central*) kavramın scene olduğunu belirtti (Hesmondhalgh, 2005: 27). Popüler müzik çalışmalarında scene kavramının kullanılmasına öncülük eden iki ana kaynak olduğuna işaret eden Hesmondhalgh'a göre; bunlardan ilki Will Straw'ın 1991 yılında yayınlanan etkili makalesi diğeri ise Barry Shank'ın 1994 yılında yayınlanan Austin, Teksas'taki *Rock and Roll Scene*' isimli çalışması olmuştur (Hesmondhalgh, 2005: 27).

Bennett'da akademik çalışmalarda scene kavramının Will Straw'ın 1991 yılında yayınladığı makale sonrasında yaygınlaştığını ve popüler müzik performansı, üretimi (production) için bir model olarak kullandığını ifade eder (Bennet ve Peterson, 2004: 3). Ayhan Erol'un belirttiği gibi; “ ... kökleri coğrafi olarak belirlenen müzikler ile ilişkili insan gruplarına işaret eden 'topluluk' (*community*) ile sınırları çoğunlukla keskin çizilen insan gruplarına gönderme yapan 'altkültür' (*subculture*) terimleri ile scene, 1990'lar ile birlikte yer değiştirmiştir” (Erol, 2009: 232-233).

Bu yer değiştirmenin nedenlerini yukarıda ele almamıza rağmen Bennet ve Peterson için altkültür kavramından kaçınmalarının nedeni; scene kavramının aksine, altkültür katılımcıların eylemlerinin hepsinin altkültürel standartlara tabi olduğunu varsaymamasıdır (Bennet ve Peterson, 2004: 3). Ayrıca Harris'in ifade ettiği üzere, altkültür kavramı, erkek egemenliği, belirli toplumsal mekân, ve muhalefeti akla getirirken, scene, müzik etkinliklerinin değişen, küresel doğası, müziğin üretildiği, tüketildiği mekân gevşekliğini göz önüne alarak, üyelerin türdeşliliği hakkında daha az varsayımında bulunur (Aktaran Erol, 2009: 234).

Scene kavramının İngilizce konuşan toplumların gündelik yaşam dillerinde ve popüler müzik incelemelerinde kullanıldığı bağlama göre anlam kazandığını ifade eden Erol, müziğin küresel ölçekteki paylaşımları için 'rock scene' veya 'extreme metal scene' deyişlerinin belli bir yerelliğin ya da kentin dışında bu müzik türlerini sarmalayan küresel bir bütünlüğü yansıttığını belirtir. Scene'in bir yerellik, siyasal sınır, ya da kent ile bağlantılı biçimde bir mekân ile özdeşleştiğinde ise, yerel bir müzik etkinliği kazandığını; fakat bunun bir müzik işaret etmekten öte, müzisyenler, soundlar, izlerkitle (*audience*) ve ideolojilerin paylaşıldığı, birbirine rakip olan müzik türlerinin 'yer' ile özdeşleştiği yerel bir aidiyet söz konusudur. Örnek olarak Madchester scene veya Montreal scene. Bununla birlikte scene kavramı, bir kent ya da bölge ismiyle birlikte kullanıldığında, ifade edilen müzik türünün yerel olanaklarla gerçekleştirilmiş endüstriyel ve endüstri dışı müzik pratiklerine gönderme yapar (2009: 234-235).

Bennett ve Peterson'da kendi çalışmaları için üç farklı scene tipi belirlediklerini işaret ederek ; bunları yerel scene (*local scene*), ' yerel ötesi scene' (*translocal*) ve sanal scene (*virtual scene*) olarak ayırırlar ilk olarak yerel scene, belirli bir coğrafyaya odaklanmış olarak, esas secene kavramına karşılık gelir. Popüler müzik scene'leri

üzerine yapılan ilk akademik çalışmalar yerel müzik yapım süreçleri ve söz konusu müzik formları uzun zamandır yerel kültürlerde gömülü (*imbedded*) olarak görülen belirli toplulukların günlük yaşamı arasındaki ilişkiyi sorguladı (2004: 6-7).

Gündelik hayatta müzik scene'lerinin önemiyle ilgili tartışmaların yerel olanla ilişkisine de de vurgu yapıldığını ifade eden Bennett, Teksas'da bulunan Austin kentine de yerel müzik scene'lerine odaklanan Shank'ın çalışmasını buna örnek olarak gösterir. Shank çalışmasında yerel toplumsal ilişki ağlarıyla müzik scene'lerinin inşa ve ifa edilmesi arasındaki süreklilikleri ortaya koydu. Aynı şekilde 1991 yılında yayınladığı çalışmasında Cohen de Liverpool'daki müzisyenlerin müzik pratiklerine ilişkin tutumlarının, kendilerinin sosyo-ekonomik durumlarıyla ilgili olduğu sonucuna vardı (Bennett, 2013: 191). Bununla birlikte Cohen, müzikal sound açısından yerellik nosyonun daha rahat atfedilmesi için, yerel müzik üretimlerinin işbirliği sonucunda ortaya çıkan, scene'in kalbi olarak müzik etkinliklerini teşvik eden yerel performans mekânlarına ihtiyaç duyan ve diğer müzikal soundlardan ayrılan kimliklendirilebilen ve farklılaştırılabilir yerel sound ve tarzının olması gerektiğini ifade eder (Aktaran Erol, 2009: 243).

Belirli bir yerellik ve sound arasında kurulan ilişki, EDM tarihi içerisinde de çok belirleyici oldu. EDM, Goa Trance'dan Bristol Sound'a kadar belirli yerellikleri işaret eden tür isimlerini her zaman barındırmış olsa da, özellikle EDM'in doğuş yıllarında Detroit Techno ve Chicago House'un Cohen'ın Liverpool soundu ile ilgili tespitleriyle bezerliği dikkate değerdir. İlk bölümde Techno ve Chicago House başlığı altında aktardığımız gibi, Detroit'in otomobil üretimine dayalı sanayi yapısının bölgede yaşan Siyahi nüfusu, Amerika Birleşik Devletleri'nin diğer bölgelerinde yaşan Siyahi nüfusa göre belirli bir refah seviyesine taşınması, bölgede yaşan Siyahi gençlerin Avrupa kökenli stil ve müziklerle ilişkisini bölgede yayın yapan radyolar aracılığıyla kurarken, otomobil sanayinin yaşadığı kriz ve bu kriz etrafında şekillenen Detroit İsyanı soundun melankolik, kimi zaman kasvetli havasını şekillendirmişti. Daha sonra İngiltere'de dans müziğinin şekillenmeye başlamasıyla Amerika'ya gelen plak koleksiyoncularının, plaklarının kültürel ve ekonomik sermayesine dayanarak, yeni kayıtlar bulmak amacıyla Detroit ve Chicago'ya geldiler. Bir anlamda yerel müzik scene'lerinin benzersizliği açıktır (*straightforward*); müzik belirli coğrafi, sosyo-ekonomik ve siyasi bağlamlarda

yapılır ve şarkı sözleri ve stilleri genellikle yazarların ve bestecilerin bu bağlamlar içindeki konumlarını yansıtır (Connell ve Gibson, 2003: 90). Müzik dışında, yerel kimliğin bu tür anlatımları, yerel dil, elbise ve tarih gibi diğer yerel kültürel formların (Akatarı Bennet ve Peterson, 2004: 7) yanı sıra, yerel koşullara karşı direniş stratejileri olarak sıklıkla kullanılan çeşitli yerel bilgi formları da içerir. Scene'lerin araştırılmasına yönelik bu yaklaşımın dikkate değer bir sonucu da "toplum" ile scene'nin dengesi (*equation*) olmuştur (Bennet ve Peterson, 2004: 7).

Toparlamak gerekirse, yerel bir scene sınırlanmış bir mekânda üreticiler, müzisyenler ve hayranların kümelerinin ortak müzik beğenilerini icra ettikleri, kendilerini başkalarından ayıran ve belirli bir zaman aralığında yer alan bir sosyal etkinlik olarak görüyoruz. Müzik ve kültürel göstergeler (*sign*) başka yerlerden sıklıkla kullanılıyor, ancak yerel scene'i temsil eden biçimlerle yeniden birleştiriliyor ve geliştiriliyor. Ancak Connell ve Gibson'ın işaret ettiği gibi, Coğrafya ve müzik arasındaki bağlantılar bir anlamda şaşırtıcı olmasa da, belirli yerel bağlamlardan ortaya çıkan müziksel ifadeler gibi yerlerin temsili ve anlayışları önemli ölçüde değişebilir (2003: 90).

Bennet ve Peterson'ın belirlediği ikinci scene tipi ise, yerel ötesi scene'dir. Onlara göre, belirli bir müzik üzerine odaklanan yerel müzik sahneleri, kayıtlar, fanlar ve fanzinler aracılığıyla birbiriyle etkileşime geçerler. Yerel oldukları halde kilometrelerce uzakta yer alan gruplarla akrabalık ruhuyla (*kindred spirit*) bağlı olamalarını yerel ötesi scene (*translocal scene*) olarak adlandırırlar (Bennet ve Peterson, 2004: 8-9).

Bennet ve Peterson, Kruse'ün Alternatif Rock üzerine yaptığı çalışmadan yola çıkarak, 1980'li yıllarda Alternatif Rock'ını yerel ötesi scene olarak ele alınabileceğini, yüz yüze etkileşimin scene oluşturma sürecinin (örneğin kulüp ve diğer yerel kentsel mekânlar) bir parçası olmasına rağmen, Kruse'ün müziğin yerel ötesi ilişkilerin ve bununla bağlantılı biçimde üslupsal yeniliklerin aynı derece de önemli olduğunu savunduğunu ifade ederler (2004: 9). Scene inşasında yerel ötesi süreçlerin diğer bir örneği, Laing'in gözlemlediği, çağdaş dans müziği evriminde de görülebilir (Bennet ve Peterson, 2004: 9).

Birinci bölümde aktardığımız gibi, Acid House'un Chicago'dan çıkan müziksel özellikleri, Balear Adaları'nda farklı müzikal ve kültürel duyarlılıklarla birleşmiş ve sonunda İngiltere'de yerel bir soundun oluşmasını sağlamıştı. Aynı şekilde Hardcore'dan Jungle kadar dans müziklerinin farklı birçok müzik türünün mirasını taşıyarak ve bunların yerel kültürlerle yeni yeni üsluplar veya türler meydana getirmesini yerel ötesi scene'lerin gücü ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Bennet ve Peterson, bazı popüler müzik teorisyenlerin küresel ile yerel arasındaki ilişkiyi yeniden gözden geçirdiklerini ifade ederek, örneğin, Slobin'in dünya çapında farklı yerel sahnelerde bu tür yeniliklerin eşzamanlı olarak nasıl ortaya çıktığını göstermek için '*transregionalism*' kavramını kullandığını belirtir. Slobin'e Transregional müzikler bölgesel sınırlara taşan, hatta belki de küreselleşen çok yüksek enerjiye sahiptir (Aktaran Bennet ve Peterson, 2004: 9). Küreselleşmenin ve artan küresel bağlantıların coğrafi yerleri ve aralarındaki farkları ortadan kaldıracığına dair korkulara rağmen, bu yeni gelişmeler mekânlar hakkında farklı şekillerde düşünme biçimi hızlandırdı. Son yıllarda birçok sosyal teorisyen, küreselleşmenin yerel bağlılığın yeni ifadelerinin ortaya çıkması ve dolayısıyla yerelin yeniden hayal edilmesini teşvik ettiğini öne sürdüler (Cohen, 2016: 36). Bununla beraber, Clifford, Chambers, Gilroy, Lipsitz gibi teorisyenler, yerel kültürleri “ikamet” (*dwelling*) yerine seyahat olarak yeniden kavramlaştırma yoluna giderek köksüzlük/yurtsuzluk (*rootlessness*), yer değiştirme, sınır diyalogları ve geçişleri şeklinde ele alırken, Appadurai ise küresel akışlara vurgu yaptı (Aktaran Cohen, 2016: 36, 37).

Küreselleşme ile yerellik arasındaki bağlantı küreselleşme daha özel olarak ise küreselleşme ve kültür kavramları altında sıkça tartışıldı. Tomlinson, küreselleşmenin her ne kadar fiziksel hareketliliğe neden olsa da, kültürel küreselleşmenin anahtarının yerellikler olduğunu, çünkü insanları yerinde kalmaya mecbur eden fiziksel koşulları, maddi yetersizlikleri akılda tutmak gerektiğini aktarır. Bu yüzden küreselleşme döneminde kültürün geçirdiği değişimi, seyahat benzetmesi içinde değil, yersiz-yurtsuzlaşma” düşüncesi ile anlaşılabilceğini öne sürer. Bugün karmaşık bağlantısallık kültürün mekân olan bağınyı zayıflatmıştır (2004: 48). Toparlamak gerekirse, Bennett ve Peterson'a göre yerel ötesi scene, ayırt edici müzik ve yaşam biçimi etrafında düzenli iletişim halindeki yerel scene'lerdir (Aktaran Bennet ve Peterson, 2004: 6).

Son bölümde İzmir özelinde değineceğim gibi, son yıllarda giderek artan bir şekilde Uluslararası EDM festivallerinin Türkiye'de gerçekleştirilmesinin sebebi, sadece otantik turist bakışını yakalamaya çalışan festival katılımcılarına cazip gelebilecek kültür, tarih ve doğal güzellikler değil, aynı zamanda yabancı katılımcılar için vize kolaylığı ve birçok ülkeye göre daha makul tatil fiyatlarıdır. Aynı imkanların Türkiye EDM scene içerisinde yer alan Türkiyeli katılımcıların özellikle Avrupa uyruklu bireylere göre elde etmesi, en azından vize serbestliği bakımından küresel akış içine eşit bir şekilde katılması zordur. Bu eşitsiz dağılıma ya da küresel akış içine dahil olma şartlarına rağmen, Tomlinson'un işaret ettiği iletişim teknolojisi ve kitle iletişim araçlarının EDM'de dahil olmak üzere popüler müziklerin yerel sınırları aşması ve yerel scene'lerin yerel-ötesi scene'lerle etkileşimini hızlandırarak mesafelerin kolayca aşılabilmesine neden olmuştur. Tarihte görülmemiş düzeyde yoğunlaşan ivmesine rağmen, yer değiştirme, sınır diyalogları ve geçişler elbette kürselleşme dönemine özgü değildir. Cohen Liverpool Rock soundunun kökenlerinin bir liman kenti olarak aktif olduğu dönemlerde yerel olmayan müzikal etkenlerle nasıl şekillendiğini gösterir (Aktaran Erol, 2009: 244, Cohen, 2016).

Burke'de kültürel melezlik üzerine olan çalışmasında (2016) hemen hemen bütün kültürlerin ticari alış veriş ve sınır diyaloglarıyla etkileşim içinde olduğunu öne sürmüştür. Ancak zaman ve mekân küreselleşme süreci boyunca görülmedik boyutlarda sıkışması, tarihin diğer dönemlerinde tahayyül edilemecek boyutta hızlı ve etkin yeni etkileşimleri doğurdu.

Özellikle EDM açısından müziğin bölgesel sınırları aşarak başka yerellikleri etkilemesi ve küreselleşmesini kolaylaştıran en önemli faktör kitle iletişim ve ulaşım teknolojilerinin yanında, yeni müzikal teknolojik yeniliklerdir. 1980'li yılların dijital devriminin kayıt süreci üzerindeki etkisi DIY müzik endüstrisinin gelişimini kolaylaştırdı. Yüksek kaliteli kayıt imkanları profesyonel stüdyoların özelliği iken dijital ve bilgisayar teknolojisi kayıt imkanları için yeni ufuklar açtı (Bennet, Peterson, 2004: 5). Amatör müzisyenlerin ve prodüktörlerin yaratıcı potansiyeli nispeten ucuz gelişmiş son teknoloji ile önemli seviyede arttı (Aktaran Bennet ve Peterson, 2004: 5). Bu teknolojik yeniliğin en önemli unsuru “Müzik Aracı Sayısal Arabirimi” (Musical Instrument Digital Interface) olarak adlandırılan programdır (Bennet, Peterson, 2004:

5). Bu tür teknolojik yenilikler sayesinde bir yatak odasında veya oturma odasında kolayca kurulabilen ve kullanılabilen nispeten ucuz ekipmanlarla bir band soundu yakalamak mümkün olmuş, stüdyo kalitesinde kayıt artık ucuza ve teknik bilgileri desteklemeye gerek kalmadan yapılabilir hale gelmiştir. Ucuz ve kolay ulaşılabilir teknolojinin kayıt sürecini demokratikleştirmesi, sanatçıların ya da grupların kayıt endüstrisinin desteği olmadan kayıt yapabilir hale gelmesi, müziği halka açık bir şekilde paylaşımını mümkün kılan gayri resmi bir altyapı ile desteklenmiştir (Bennet ve Peterson, 2004: 5-6).

Bennet ve Peterson'ın belirlediği üçüncü secene tipi sanal scene, (virtual scene) büyük fiziksel mekânlara (spaces yayılmış, fanzinler ve giderek artan bir biçimde internet üzerinden scene duygusunu oluşturduğu yeni ortaya çıkan bir oluşumdur (Bennet ve Peterson, 2004: 6-7). Yerel ötesi scene katılımcıları gibi sanal scene katılımcıları da coğrafi olarak geniş ölçüde ayrılır; fakat yerel ötesi scene'lerin aksine sanal scene katılımcıları internet üzerinden tek bir scene aracılığıyla bir araya gelirler (Bennet ve Peterson, 2004: 10).

Marjorie D. Kibby'nin John Prine'in web sistesi üzerine yaptığı çalışmada gösterdiği gibi; çevrimiçi enformasyonun değişimi, hayranların kendi aralarında ve icracı arasında bir topluluk hissi yaşamasına, coğrafi olarak dağılmış olmalarına ve ihtiyaç ve deneyimlerde farklılık göstermelerine rağmen izin verir. Hayranların toplanmasını sağlayan bu elektronik yer, (place) hayranlar hatta hayranlar ve sanatçılar (performers) arasındaki bağlantıya olanak tanır. Bununla birlikte, bir çevrimiçi topluluk, yüz yüze toplumun kişiler arası dinamiklerinin yanı sıra, olası anonimliğin iletişimsel ve sosyal etkilerine tabidir. Sanal scene'ler net aracılığı ile kişiden kişiye/ yüz yüze (person-to-person) iletişimi içerdiği için yerel scene'lerden daha fazla hayranların (fan) kontrolündedir (Kibby, 2000: 91).

Sanal scene, farklı bölgelerden insanların aynı mekân üzerinden topluluk duygusu yaratmasıyla beraber, Kruse, internetin yaygınlaşmasıyla birlikte indie müziğin çevrimiçi olarak yayılabildiğini, bölgeler, ülkeler ve kıtalar arasında kolayca bağlanabildiğini ifade eder. 1980'ler ve 1990'ların başlarından bu yana giderek artan bir biçimde, internet, bağımsız müziğin üretimi, tanıtımı, yayımı ve tüketiminde kilit rol oynayan konuma yükselmiştir (2010: 625). Sanatçılar albümlerini dijital olarak internet

üzerinden satışa açabilir, CD'lerin yayınlanmadığı ülkelerdeki hayranları coğrafi konum gözetmeksizin albümü veya şarkıları dijital olarak diğer hayranlarla aynı zamanda edinme şansına sahip olabilirler. Ayrıca hiçbir kayıt firmasıyla anlaşması bulunmayan bir müzisyen, internet siteleri aracılığıyla kayıtlarını ya da performansını yayınlayarak 'ünlü' ya da 'star' yükselerek, hem yerel hem de küresel scene'in dinamiklerini etkileyebilir.

Sanal scene, hem yarattığı enformasyon akışı, hem de topluluk veya cemaat oluşturma süreçleri, daha önce genellikle sosyoloji temelli çalışmalarda sıkça tartışıldı. Özellikle Manuel Castells “ağ toplumu” yaklaşımıyla bu dinamikleri ele alan en detaylı çalışmaları üretti. Manuel Castells, enformasyon ve iletişim teknolojileri alanındaki radikal gelişmelerin biçimlendirdiği toplumsal örgütlenmeyi tanımlamak için kullandığı 'ağ toplumu', enformasyon teknolojilerinin adem-i merkeziyetçi yapısıyla birlikte, ağların eşgüdümsel işleyiş tarzını belirtir. Castells, bu yeni örgütlenme modelinin ekonomik, siyasi ve toplumsal yansımalarını üç ciltlik çalışmasında detaylı bir şekilde analiz etmesine karşın özellikle bizim sanal scene olarak ele aldığımız oluşumun biçimlenişini 'İnteraktif Toplum' başlığı altında inceler. Castells göre; Howard Rheingold'un *Virtual Communities*'de internetin sanal cemaatlerin oluşumundan yana mıdır yoksa 'gerçek dünya' ile ilişkilerini sekteye uğratarak bireyi yalıtılmışlığa mı götürür sorusu etrafında dönen tartışmalara, insanların online olarak ortak değer ve çıkarlar etrafında birleşerek yeni bir tür cemaatin doğdudunu iddia etmiş tartışmaların yönünü belirlemiştir (2008: 475).

Mark Slouka gibi sosyal eleştirmenlerin, bilgisayar aracılığıyla yaratılan sosyal bağların insanilikten uzaklaşmasını sert biçimde eleştirmiş, Fransanın saygın sosyologlarından Dominique Walton ise, internet aracılığıyla oluşan teknokratik ideolojiye karşı entellektüelleri direnmeye devam etmiştir (Castells, 2008: 477). Aynı zamanda, internet sosyolojisinin en gelen isimlerinden Barry Wellman ise 1996-9 yılları arasında yaptığı çalışmalarla sanal cemaatlerin fiziksel cemaatlerin karşıtı olmadığını, sanal cemaatlerin kendine özgü kuralları ve dinamikleriyle başka cemaatlerle iletişim içinde olan farklı cemaat biçimleri olduklarını savunur (Akataran Castells, 2008: 477).

Castells ise sanal cemaatlerin gerçek olup olmadığını sorduktan sonra, sanal cemaatleri de cemaat olduğunu bunun yanında, fiziksel cemaatlerin takip ettiği

iletişim ve etkileşim kalıplarını izlemediklerini vurgular. Sanal cemaatler farklı bir gerçeklik düzleminde işlemesine rağmen gerçektirler. Son derece çeşitlenmiş, uzmanlaşmış yapılarıyla, zayıf bağları olan kişisel sosyal ağlardır (2008: 479-80)

İnternet teknolojisinin sanal cemaatler yaratmasının dışında sanal scene üzerindeki en büyük etkisi, müziğin üretim aşamasında gerçekteşir. Tarihsel olarak performansının gücünü müzik arşivinin niteliğinden alan DJ'ler için MP3, MP4 gibi teknolojilerin internet üzerinden yasal ve yasal olmayan koşullarda kolay erişilebilir hale gelmesi ve sample, loop, program gibi sound bileşenlerinin internet aracılığıyla indirilebilmesi, yerel-scene'lerin baskın olan yerel-ötesi scene'lerdeki trend olan sound ve müzik stillerinin yerel scene'lere ulaşımını hızlandırdı. Sonuç olarak, sanal scene'lerin internet gibi teknolojik yenilikler aracılığıyla, sanal topluluk bilinciyle hem kürsel scene olma bilincini şekillendiren hem de bu teknolojik yenilikler sayesinde yerel ve yerel-ötesi scene'lerin birbirini etkileme gücünü arttıran scene tipini teşkil eder.

III. BÖLÜM

İZMİR EDM SCENE

3.1. Günümüzde İzmir Scene ve Yapısal Bileşenleri

İlk bölümde farklı scene'lerde ortaya çıkan türlerin ve toplumsal gelişmelerin bir bütün olarak EDM'nin kendine özgü tarihini nasıl oluşturduğunu aktardık. Bu scene'ler hiç kuşkusuz türlerin billurlaştığı yerler olarak EDM için önemli uğraklar olduğu kadar, türsel başarılarının kaynağını sadece müzikal zevklere dayalı bir topluluğundan değil; aynı zamanda scene'in kalbini oluşturan mekân, organizatör, kayıt firmaları gibi endüstriyel bileşenlerden alırlar. Bu bölüm, çalışmanın örnek olayını oluşturan İzmir'i, scene kavramı ile birlikte kullandığı zaman ilişkili müzik pratiğinin endüstriyel ve endüstriyel olmayan müzik pratiklerinin gerçekleştirildiği yerelliğine atıfta bulunan anlamına yoğunlaşarak, EDM'nin tüketim ve üretim ayaklarını ortaya koymayı hedefliyor. Bu bağlamda, İzmir EDM scene'nin evrensel scene'lerle kurduğu ilişki ve İzmir üzerindeki etkileri, yerelliği yaratan dinamikler scene oluşturan topluluk ve endüstriyel faaliyetlerle birlikte açıklanıyor.

İzmir EDM scene'i yapısal bileşenlerini açıklamaya başlamanın en iyi noktalarından biri, sanırım scene'i oluşturan bireyler, müzisyenler ve endüstriyel bileşenlerin bir araya geldiği mekânların yoğunlaştığı bölgeleri ele almak olacaktır. Scene terimi bir kent ismiyle birlikte ele alındığında, evrensel scene içindeki kendi ayrıcalıklı konumuna göndermede bulunmasına rağmen, scene'leri oluşturan mekân gibi topluluğu bir araya getiren bileşenler genellikle kentlerin belirli bölgelerinde konumlanır. Bu durum, scene'in kümелendiği alanların birden fazla olması durumunda, yerelliğin içindeki farklı yerelliklere göndermede bulunabilir. Her ne kadar İzmir EDM etkinlikleri kentin farklı bölgelerinde yapılabilse de-özellikle tek gecelik etkinler-etkinliklerin düzenli ve sistemli bir şekilde gerçekleştiği bölge İzmir'in Konak ilçesine bağlı Alsancak semtinin Kıbrıs Şehitleri isimli bölgesidir. Alsancak Kıbrıs Şehitleri, sadece EDM mekânların bulunduğu bölge değil, birbirinden çok farklı konseptte hizmet veren eğlence mekânlarının kümелendiği yeri teşkil eder. Meyhane olarak adlandırılan restoranlardan, Rock barlara, dünyanın çeşitli bölgelerindeki biraların satışına yönelik

barlardan, kafelere kadar birbiriyle bağdaşmaz görünen mekânların yan yana geldiği bölgedir. Bu anlamda İzmir eğlence sektörünün Bornova Küçük Park ile birlikte endüstriyel anlamda ön plana çıkan yerlerini teşkil ederler.

EDM kulüpleri ve etkinlikleri çoğunlukla farklı yerlerdeki konumlarıyla Alsancak Kıbrıs Şehitleri'nde yer alır. İzmir'in en uzun soluklu ve birçoğu için en iyi EDM kulübü olan 1888, Cumhuriyet Bulvarı No: 248 2. Kordon/Alsancak adresinde yer alır. Eski bir Rum evinin dekore edilmesi ile gece kulübüne dönüştürülen mekân, müşterilerin kullanımına açık iki ayrı bölümden oluşur. İç ve dış mekân olarak ayırabileceğimiz bu bölümler genel yapısıyla Gazi Kadınlar Sokağı veya Muzaffer İzgü Sokağı'nda bulunan birçok mekân ile benzerlik gösterir. 1888, uzun süren mevcudiyeti ve hem yerel hem de Uluslararası arenada tanınan birçok DJ'i ağırlayan yapısıyla EDM scene'in en önemli dinamosu konumundadır.

Görüşme yaptığım dönemde 1888'de resident DJ'i olarak çalışan Emre Can Bulut'un ifade ettiğine göre; yemek müziği konseptine dayalı bir şekilde mekân mutfağını hareketlendirmek için yapılan Jazz canlı programları dışında sadece EDM performanslarına yer verilir. 1888 her gün açık olmasına karşın, genellikle çarşamba, cuma ve cumartesi günü DJ performansları sergilenir. Benim alan çalışmasına başladığım dönemde açık olan ve daha sonra kapanan Vagabond isimli EDM kulübü de Alsancak Mahallesi, 1469 sokak, no: 1 adresinde yer alıyordu. 1888 gibi eski bir Rum evinin dekore edilmesiyle kulübe dönüştürülen mekân, açık olduğu dönem boyunca hem yerel hem de uluslararası arenada yer alan DJ'leri sahneye çıkartarak İzmir EDM scene'i 1888 ile beraber EDM sahnesinin gelişimine katkıda bulundu. *Vagabond*'un bulunduğu mekân *Less Ordinary* ismi ile yine EDM müziği kulübü olarak aynı komunda yer alır. Birçok mekân gibi sadece Cuma ve Cumartesi günleri EDM etkinliklerine yer verir.

Kıbrıs Şehitleri Muzaffer İzgü Sokağı konumunda yer alan *Kovan* ise, 2015-2016 yılları içerisinde EDM etkinliklerine sıklıkla yer veren mekânlardan biriydi. 1888 ve Vagabond gibi kulüplerden farklı olarak yeni mimarisi ve tasarımıyla diğer mekânlardan ayrılan mekân, House, Techno gibi EDM türleri üzerine kurulmuş DJ performanslarına yer verdiği gibi, Türkçe Pop müziği seçkilerinden oluşan remix'lere dayalı DJ setlerini de yer verdi. Bununla birlikte, Alsancak bölgesinde EDM kulübü

konseptiyle çalışmayan birçok mekân düzenli bir şekilde olmasa bile DJ performanslarına yer verebilir. Alsancak Mahallesi 1445. Sokak'ta yer alan *Neva Bar* Gazi Kadınlar Sokağı'nda bulunan *Bios* benzeri barlar bun tür mekânlara örnek gösterilebilir. Alsancak Mahallesi 1471 Sokak adresinde yer alan *Ripple* Alsancak mekânı ise R&B ve Pop dışında Techno ve House ve alttürlerine dayalı DJ performansları ön plana çıkar. *Ripple* sadece EDM mekânı olmamasına rağmen, genellikle dans edilebilir müzik türlerine dayalı performansların sergilendiği yapısıyla ve oldukça geniş dans pisti ile dikkat çeker.

Alsancak EDM mekânlarının yoğunlaştığı bölge olmasına rağmen, son zamanlarda kentin farklı bölgelerine yayılan EDM etkinlik mekânları sayılarını git gide artırmaktadır. 2017 Ekim'in'de açılan ve Konak ilçesine bağlı İzmir Fuar alanının içinde bulunan *Högre/Unten* erken Rave partilerinin “depo” konseptini andıran mimari özellikleri ve büyük dans pistleriyle Alsancak bölgesinde konumlanan birçok mekândan farklı görünür. Ayrıca bu mekânda yapılan partilerin özelliği çok geç başlayıp sabaha karşı bitmesidir. Bu bağlamda da Rave ya da EDM etkinlik saatlerinin özelliklerini yansıtır. Yurtdışından birçok önemli DJ'in performansı sergilediği mekân, 1.02.2019 tarihinde *The WarZone* etiketi altında savaş Filistin, Irak, Lübnan, Meksika gibi savaş bölgelerinde yaşayan *Sama* gibi son dönemde ünlenen DJ'lere yer vermiştir. Bununla birlikte gece kulübü ya da bar konseptiyle çalışmayan, ama biraz değineceğimiz gibi çeşitli organizasyon şirketleri aracılığıyla kendi kurumları bünyesinde konser biçiminde düzenlenen etkinlikler yapılır. Bunun en son örneklerinden biri Karşıya ilçesine bağlı Mavişehir Mahallesi, Mavi Bahçe konumunda yer alan *Soul'd* isimli gösteri/konser salonlarıdır. İzmir'de tek gecelik etkinlikler, barlar dışında en çok konser salonlarında yapılır. Bornova ilçesi Kazım Dirik Mahallesi, Üniversite Caddesi'nde yer alan *Container Hall* konser salonu özellikle kolektifler aracılığıyla düzenlenen EDM etkinliklerinin en çok gerçekleştiği mekânlardan biridir. 20.02.2016 tarihinde “Another Rave” gerçekleştirilen EDM partisi, *Luigi Rocca*, *Marc Romboy*, *Murat Uncuoğlu* gibi DJ'leri ağırlayarak Rave parti konseptini yansıtmayı amaçlamıştır. Konser salonların EDM kulüplerinden farkı, iyi ses sistemleriyle bedeni hedef alan dans müziğinin karakteristik baslarını ve hipnotik ritimsel döngüsünü daha iyi yansıtmasıdır. Bunun dışında Bornova bölgesinde yer alan birçok eğlence mekânı, düzenli olmasa bile yurtdışı ve yerel DJ performanslarına yer verir.

Kulüp ya da konser salonu gibi etkinlik mekânlarının dışında, EDM scene'in diğer önemli ayağını organizasyon şirketleri oluşturur. Organizasyon şirketleri konser salonları aracılığıyla performans düzenleyebileceği gibi, EDM kulüpleriyle birlikte etkinlikleri düzenleyebilir. İzmir EDM scene içinde Rave ya da EDM etkinliklerini düzenleyip, yurtdışı ve yerel DJ'leri sahneye çıkaran en önemli kolektifler *Roots* ve *Apeiron Collective*'dir. *Roots*, yaz dönemin sonunda mekân ve konser salonuna dayalı İzmir merkezli organizasyonlar düzenlediği gibi, özellikle yaz aylarında Çeşme gibi İzmir'e bağlı olmasına rağmen yerel-ötesi scene işlevi gören bölgelerde organizasyon düzenlerler.

Apeiron Collective'de genellikle kış ayları boyunca İzmir'de etkinlikler düzenleyip yaz aylarında da Çeşme gibi yazlık bölgelerde etkinliklere imza atabilir. *Apeiron Collective*'in kurucularından biri olan Emre Can Bulut, sadece EDM etkinlikleri düzenlemediklerini ama EDM etkinliklerinin organizasyon içinde önemli bir boyutta olduğunu belirtmiştir (Görüşme, 26.04.2017). Bununla birlikte, EDM etkinlikleri sponsorlar aracılığıyla da gerçekleşebilir. Sponsorlar genellikle organizasyon şirketleri ya da kulüplerle birlikte çalışırlar. 1888'in ağırladığı birçok yabancı DJ, *Red Bull* gibi içeceklerin sponsorluğunda gerçekleşirken, İzmir'de son dönemde özellikle çeşitli alkollü içecek firmalarının sponsorluğu dikkat çeker. Özellikle *Tuborg* gibi bira firmalarının Kültür Park'ta yapılan etkinliklerin altında imzası olduğu görülür. Bu firmaların özel olarak reklam vermesini yasaklayan yasanın onayından sonra, müzik festivali ve organizasyon sponsorlukları firmalara reklam şansı sunduğu gibi, EDM organizasyonlarının yoğunlaşmasına neden olmuştur. Organizasyonlar sadece DJ sponsorlukları çerçevesinde gelişmez. Sistemik bir şekilde organizasyonlara katılan topluluğu hedef alan bu yapıyla birlikte scene'in en güçlü endüstriyel ayaklarının, yani kulüp, konser salonu, organizasyon şirketi ve sponsorların iç içe geçtiği görülür.

İzmir EDM etkinliklerin hedef aldığı kitle ise; genellikle evrensel scene'lerde yapılmış çalışmalarda değinildiği gibi, yirmili yaşların başlarından otuzlu yaşların başlarına kadar değişebilir. Alan çalışması boyunca toplulukların genellikle yirmili yaş aralığında olduğu gözlemlenmiştir. DJ Başar Baykan'a göre ilerleyen yaş ile birlikte

gelişen kaygılar ve evlilik gibi geçiş ritleri EDM sahnesine katılımı azaltır (Görüşme, 26.04.2017).

Maria Pini'in Rave üzerine yaptığı çalışmada gösterdiği gibi, katılımcılar değişen sosyal konumlarından sonra ve Rave'in görsel-işitsel alanının bedeni hedef alan yapısı bunun fiziksel olarak bir gençlik aktivitesi olduğu yönündedir. Bu bağlamda DJ Mehmet Bozgeyik, İzmir scene'i içinde EDM'nin genellikle bir gençlik fenomeni olduğunu belirtirken, yaşın ilerlemesiyle birlikte dinlenen EDM formunun bpm'nin düştüğünü öne sürer. Gençler daha hızlı türlere yoğunlaşırken, yaşı ilerleyen EDM müdavimleri düşük bpm'li türlere yönelirler (Görüşme, 25.09.2014).

Toparlamak gerekirse, İzmir EDM scene, güçlü endüstriyel ayağıyla birlikte gün geçtikçe gelişen, etkinliklerin yoğunlaştığı ve sadece EDM üzerine yoğunlaşmış kulüp ve organizasyon şirketlerinin gelişmesiyle birlikte gün geçtikçe büyümektedir. Aşağıdaki başlıklar altında İzmir scene'i etkileyen, gelişimine katkıda bulunan diğer olgularla beraber, sahnenin en önemli bileşenlerinden biri olan DJ'e odaklanıyorum.

3.1.1. Yerel Scene'in Yerel-Ötesi Scene ile Bağlantılarını Sağlayan Unsurlar ve İzmir Scene Üzerindeki Etkileri

Son teknolojik yenilikler ve internetin giderek Dünya'nın en ücra köşelerine yayılmasıyla birlikte, çeşitli yerel kültürlerin dünyaya yayılması belki de bir çeyrek yüzyıl önce tahayyül edilemeyecek bir şekilde hızlandı. Bu kimi zaman postmodern akışkan Dünya'nın ihtiyaç duyduğumu yenilik ve hızı sağlaması açısından çeşitli endüstrilerinin ihtiyaçları doğrultusunda kullanılırken, kimi zaman bu akışkanlığı sağlayan teknolojik yenilikler endüstriden bağımsız daha özerk, paylaşımcı kültürel olguların dünyaya yayılmasına imkân verdi. Bugün dünyanın çeşitli bölgelerinden çok sayıda DJ bir müzik firmasına ihtiyaç duymadan *Soundcloud* gibi uygulamalar aracılığıyla kendi müziğini bu akışkanlığın içine katabiliyor. Yerel-ötesi scene başlığı altında aktardığımız gibi, ev ortamında kayıt yapmaya olanak sağlayan teknolojik araçların ulaşılabilir seviyesi ve üretilen kayıtları paylaşmaya olanak sağlayan altyapının gelişmesi çeşitli yerelliklerden çıkarak küreselleşen trendlerin diğer yerel scene'leri etkileme hızı eski dönemlerle kıyaslanmayacak derecede hızlı olmasını sağladı. Aslında bu durum sanal scene'lerin yerel ve yerel-ötesi scene'ler üzerindeki

etkisini ve birbirlerini etkilime gücünü gösterirken, yerel, yerel-ötesi ve sanal olmak üzere üç kilit scene'in iç içe geçmiş yapısını gösterir.

İnternet odaklı çeşitli teknolojik yenilikler dışında, yerel ve yerel ötesini scene'lerin bağlantısını sağlayan en önemli unsurlardan birisi, yüz-yüze etkileşimin gerçekleştirdiği festivaller ve çeşitli yerel organizasyon şirketleri ya da kolektiviteleri aracılığıyla kulüplere gelen yerel dışı DJ'lerdir. Bennet ve Peterson'ın ifade ettiği gibi, festivaller yerel-ötesi scene'in özel bir türünü oluşturarak, birkaç yerel scene'i bir araya getirir (2004: 9).

Çeşitli yerel scene'inlerin bir araya gelmesi, yerel scene'ler arasında bilgi alışverişini, stil ve müzikal akışı sağlayarak yerelliklerden çıkan stil ve müzik türlerin küreselleşmesine ya da yayılmasına katkıda bulunur. Bununla birlikte, bir alanın kısa süreli mekânlaştırılmasını içeren festivaller bağlı olduğu müzik kültürün, yaşam stiline en dolaysız aktarıldığı ortamlardan birini yaratır. Bennett ve Peterson'ın ifade ettiği gibi; Festivallerin kırsal ortamda sosyal kontrol birimlerinden görece yoksun risksiz yapısı bir scene'in özelliklerini belirleyebilmesinin yanında idealize edilmiş yaşam biçimlerini de hayata geçirme şansına sahip olurlar. Öğrenimi sırasında İzmir'de ikamet ederek hem parti düzenleyici hem de DJ olarak İzmir Psy Trance scene'e önemli katkıları olan Orkun Murat, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojileri Bölüme girişini şöyle aktarıyor:

Türkiye'de ilk parti, yanlış hatırlamıyorsam 2007 yılında yapıldı. İsrailliler yaptı onu ve tam güneş tutulmasına denk geliyordu. Ben katılamadım, ama daha sonra büyük bir parti olduk. Daha sonra insanlar bu müzikle, kültürle tanışıyor. Zaten yurtdışına gidip gelen insanlar bunu biliyordu, ama burada bir şey olmuyordu. Yabancıların burada yapmasından sonra, buradaki insanlar bu müzikle karşılaştı. (Görüşme, 15.10.2015)

Orkun Murat'a göre, Türkiye'de 2007 gerçekleştiren Psy Trance festivali Türkiye'de yaşayan insanların bu müzikle karşılaşmasını sağlamasının yanında, kendisinin de Psy -Trance kültürüyle tanışmasını sağlayarak, klasik gitar eğitimi gördüğü Akdeniz Üniversitesi'nden ayrılarak DJ'lik ve prodüktörlük kariyeri için daha

faydalı olduğunu düşündüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojileri bölüme girme sürecini tetiklemiştir (Görüşme, 15.10.2015). Daha önce ilgili başlıklar altında sık sık tekrarladığımız gibi, kulüp kültüründen daha çok doğal alanlarda gerçekleştirilen festival kültürüne dayan Psy Trance festivalleri, festivallilerini gerçekleştirdiği ülkedeki yerel scene'in varlığının ekonomik kültürel varlığına dayanmadan ziyade çeşitli yerelliklerden akan yerel-ötesi scene'lerin bir araya gelmesiyle yaratılan ekonomik ve kolektif güce dayanır. Başka bir deyişle; festivalin yapıldığı yerellikte scene'i ayakta tutan ekonomik, kültürel sermayenin varlığıyla değil, yerel-ötesi scene'lerin birlikte yarattığı güç ile oluşur. Hindistan Goa gibi ülkelerde festivale katılan Orkun Murat'a göre festivallerin Türkiye'de yapılmasının nedeni şöyledir:

Türkiye'yi ucuz ve güzel bir ülke olduğu için tercih ediyorlar. Baktığın zaman Marmaris, Fethiye, Muğla bölgesi yani, oralarda çok parti oluyor. Deniz var, dağ var, orman var ve Avrupa'ya yakın. Burada artık çok festival yapılmaya başlandı. Hem onlar için ucuz oluyor hem de değişik bir yer onlar için. Vize gibi işlemlerde kolay tabi ki. (Görüşme, 15.10.2015)

Fakat festivallerin Hindistan Goa'da olduğu gibi düzenli hale gelmesi ve belli manevi anlamlar yüklenmesi durumunda yerel-ötesi scene'lerin akışına bağlı sürekli hale gelen turistik bir ekonomi yaratır. Türkiye'de Psy Trance ya da EDM festivalleri üzerine böyle bir ekonomi üzerine kurulu yerel bir scene odağı olmasa da, Orkun Murat örneğinde görüldüğü gibi çeşitli yerel scene'leri bir araya getiren festival kültürünün o yerdeki bireyleri etkileyerek yerel scene'lerin oluşumuna katkıda bulunabilir. 2012 yılında İzmir Karagöl'de yapılmaya başlanan uluslararası nitelikteki *Tree Of Live* Psy Trance festivaline katılan X, İzmir'deki öğrencilik hayatı boyunca devamlı House Techno gibi kulüp odaklı müzikleri dinlemesine rağmen Tree of Live festivalinin üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

Yoga ve meditasyona olan ilgimden sonra ve yavaş yavaş daha önce çevremde yaygın olmaması sebebiyle pek hâkim olmadığımı düşündüğüm bir şey olduğunu anladım Psy Trance kültürünün. Tree of Live paylaşımlarını çok görüyordum, ama benim için daha önce

cezbetici olmaya başlamıştı. Tree of Live festivaline katılmam Psy Trance odaklı ilk festivalim olması nedeniyle önemli. İlk kez deneyimlediğim, canlı canlı yaşadığım bir şey oldu. Daha sonra her şey hızlı gelişti ve bütünüyle bu kültür üzerine yoğunlaştım. (Görüşme X, 22.03.2018)

Bir yerel-ötesi scene niteliğiyle uluslararası festivalin yerel scene üzerindeki etkisi dışında, İzmir yerel scene'ni üzerinde etkisi olan diğer önemli scene İzmir'in merkez dışı ilçelerinden olan Çeşme ve Alaçatı'dır. Çeşme ve Alaçatı her ne kadar İzmir sınırları içinde yer aldığı için yerel scene dinamikleri içinde gözüксе de, Türkiye'nin ve dünyanın çeşitli bölgelerinden gelen turistlere yönelik eğelene endüstrisi ile İzmir scene'in merkezini oluşturan Konak/Alsancak ilçesinden farklı dinamikleri barındırır. Son yıllarda medya'da sosyetenin uğrak mekânı olarak lanse edilen Çeşme ve Alaçatı, EDModaklı kulüpleri, beach clup mantığına dayanan etkinlikleri ve festivalleri ile Türkiye Elektronik Müzik Scene için önemli bir çekim merkezi haline geldi. Ticari kulüp kültürünün yaygınlaşmasından sonra Reynolds'ın (2012) jet sosyete tabanlı ve rahat yaşam stili odaklı olarak gördüğü İbiza Adası kulüpleri gibi, sahil turizmi etrafında şekillenen Çeşme ve Alaçatı/ dans scene'i, Alsancak merkezli İzmir dans müziği scene üzerinde etkisi en çok hissedilen yerel-ötesi scene'lerin başında gelir. 2007 yılından bu yana İzmir'de EDM DJ'liği yapan Başar Baykan Çeşme sahnesinin İzmir üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

Yazın orada Techno hâkimse kışın burada Techno devam ediyor. Geçen sene daha House'du, bu sene daha Techno geliyor. Ama bu oraya gelen giden DJ'lerin çaldığı müziklerle de ilgili. Tabi genel müzik üretimi de belirliyor, müzik üreticisi olan insanlar da çok kapalı olan insanlar değil. Yıllardır ısrarla aynı şeyi yapan insanlarda var, bir de işin ekonomisinden dolayı, Techno geliyor ben biraz daha Techno parçalar yapayım diyen de var. Bu müzik paylaşılan yerlere düşünce biz maruz kalıyoruz ve arasından beğendiklerimiz oluyor. Trendi, benim önüme gelenlerden seçtiklerim belirliyor. Yani akımın popülerliği çalan kişilerin seçkisini değiştiriyor. (26.04.2017)

İzmir odaklı yerel-scene mekânlarında sahne alan DJ'in çalma ve dinleme alışkanlıkları yönlendiren unsur olarak müzik stillerinin popülerliği üzerindeki vurgusu, bütün scene'lerinin dinleme ve çalma tutumunu değiştiren endüstri, medya ve baskın yerel sahnelerin etkisi gibi çok boyutlu karmaşık ilişkiler bütünüdür. Fakat Çeşme ve Alaçatı'nın hali hazırda sahil turizmi odaklı eğlence endüstrisine dayalı gelişen kulüp kültürünün Türkiye'deki önemli merkezi olması nedeniyle bu ilişkilerin billurlaştığı sahnelere ev sahipliği yapar. Dolayısıyla baskın olan müzik stillerinin ya da trendlerin festival, kulüp ya da beach gibi mekânlarda medya gibi her an her yerde ulaşılabilir deneyimin yanında yüz-yüze iletişimle de sağlanmış olması, Türkiye içinde çeşitli yerel scene'ler üzerinde etki yapabileceği gibi, İzmir üzerindeki etkilerinin coğrafi, kültürel yakınlık nedeniyle daha büyük olması muhtemeldir. Yaz ayları boyunca İzmir'in en uzun soluklu ve en çok tercih edilen EDM mekânı olan 1888'in 2017 yılı öncesinde yaz ayları boyunca devamlı kapalı olması ve işletmecilerinin de Çeşme'de dans müziği festivalleri düzenlemesi ve İzmir'de EDM etkinliklerini düzenleyen Roots ve Apeiron Collective gibi organizasyonların iki bölgede de organizasyon yapmaları, bir yerel ötesi scene olarak Çeşme'nin İzmir Alsancak odaklı yerel scene'i ile bağlantılarını kuvvetlendiren başlıca etkenlerdir.

Hem yerel scene'de hem yerel ötesi scene'lerde gerçekleştiren festivallerin yüz-yüze iletişime dayalı karşılıklı etkileşim gücünün yanında, yerel-ötesi scene'lerin yerel scene'ler üzerindeki diğer önemli etkisi medya araçları aracılığıyla gerçekleşir. Bu kitle iletişim araçları bugün artık daha geleneksel olarak ele alabileceğimiz radyo, televizyon, gazete vb. basın yayın organları olabileceği gibi; internet tabanlı *Myspace*, *Soundcloud* gibi kendi prodüksiyonlarını ya da setlerini bir label firmasına ihtiyaç duymadan paylaşımına açabildiği sanal ortamlarda olabilir. İronik bir biçimde global medya mesajları da yerel scene'lerin katalizörleri haline gelebilir (Bennet ve Peterson, 2004: 9). Yukarıdaki alıntıda Başar Baykan'ın ifade ettiği “müziğin paylaşılan alanlara düşünce maruz kalma” cümlesinin trend ya da popüler olan müzik stilleri üzerinde belirleyici etkisi İzmir EDM dinleyici kitlesinin etkinliklerde DJ'lerden beklentilerini de şekillendirir: “Gece 24: 00'dan sonra dışarı çıkanlar her zaman radyolarda duydukları, aşına oldukları parçaları duymak istiyor. Biz aslında, elimizden geldiği kadar bu parçaların kaliteli mix'lerini çalmaya çalışıyoruz. Genel istek bu, ya da bizim

mekânımıza gelen müşterilerin talebi o yönde oluyor.” (Cüneyt Bayram ile görüşme, 14.01.2015).

Medya araçları ile yerel-ötesi scene'ler'le kurulan bağlantının yerel scene üzerindeki etkilerin en güçlü boyutu aşağıdaki başlık altında ele alacağımız sanal scene'lerin aracılığıyla gerçekleşir. Sanal scene'ler, EDM'nin uluslararası ve baskın sahneleriyle ilişkili kimlik ve cemaat duygusu oluşturmalarının yanında, trendlerin takip edildiği, otantik ya da modern olanın belirlendiği, “doğru” ya da “yanlış” kültürel eğilimler için referans noktası da olabilir

3.1.2. İzmir Sanal Scene

Daha önce de belirttiğimiz gibi, yerel-ötesi scene'lerdeki katılımcılar gibi sanal scene oluşturan katılımcılar da coğrafi olarak birbirinden ayrılmıştır. Fakat yerel-ötesi scene ve sanal scene arasındaki en önemli farklılık, sanal scene katılımcılarının internet aracılığıyla tek bir scene üzerinde bir araya gelebilmesidir (Bennett ve Peterson, 2004: 10). Bu bir araya geliş kimi zaman EDM üzerine açılmış, müzik stillerin, etkinliklerin ya da DJ'likle ilişkili bir biçimde ekipman, sample ya da programların tartışıldığı alanlar olabileceği gibi, ünlü ya da yerel anlamda tanınan DJ'in kendini ve çalışmalarını tanıttığı sitelerde yer alan forumlarda olabilir. Ancak sanal scene'in büyük bir oranda, üyelik, ya da site yöneticilerinin kabulü gibi uygulamalara takılmaması ya da ülke yönetimlerinin belli bölgelere ve sitelere bağlantı kısıtlaması getirmemesi durumunda internet bağlantısına sahip her bireyin, her bölgeden ulaşabileceği konumda olmasına rağmen, sanal-scene'de de yine yerel-ve yerel-ötesi ayrımlar yapılabilir. Örnek vermek gerekirse; sadece İzmir EDM sahnesini hedef alan bir fanzin gibi işlev gören siteler bu kategoride yer alabilir, ama bu sitelerin herkese açık konumu, İzmir dışından bir katılımcı için yerel-ötesi bir anlam kazanır.

İzmirli bir EDM dinleyicisi için, bu tür web siteleri daha çok yerel düzlemde yer alan mekânların, konserlerin ya da festivallerin takip edildiği, eğer bir forum bölümü bulunuyorsa bunlara yönelik tartışmaların ve bilgi paylaşımının yapıldığı yerlerdir. İzmir EDM scene'i oluşturan bileşenlerin içinde yerel sahneye yönelik bu tür web sitelerinin yokluğu dikkat çeker. Yerel scene'i hedef alan haberlerin birçoğu, mekânların, organizasyon şirketlerinin ve etkinlikte yer alacak DJ'lerin sosyal medya

hesapları aracılığıyla duyurulur. *Facebook*, *Twitter* ve *Instagram* mekânların, organizasyon şirketlerinin ve DJ'lerin etkinlik duyuruları ve reklam için kullandıkları en yaygın sosyal medya araçlarıdır. Duyurular sadece etkinlik takvimi oluşturma gibi paylaşımlarla olabileceği gibi, bu tür sosyal medya araçlarının ücretli reklamları da etkinlik duyuruları için kullanılır. Örneğin Vagabond isimli EDM mekân kapanmadan önceki dönemde özellikle yurtdışından gelen DJ'lerin etkinliklerini duyurmak için *Instagram*'ın ücretli reklam uygulamasını sıklıkla kullandı. Sosyal medya araçlarıyla reklamlı ya da reklamsız etkinlik uygulaması anlık olarak takipçilerin geri bildirimine açık olduğu için geleneksel reklam uygulamalarından ayrılır. Bu tür paylaşımların altına takipçilerin istedikleri zaman etkinlik hakkındaki görüşlerini yazabilmeleri, forum kadar kalıcı olmasa da, EDM dinleyicilerin birbirleriyle iletişim kurabildiği sanal topluluk duygusu yaratmasının yanında, mekânların ve DJ'lerin müzikal tercihleri üzerinde etkili olabilir. İzmir'de DJ'lik yapan Cüneyt Bayram EDM konusunda dinleyici üzerinde yönlendirici olmaya çalışmalarına rağmen, popüler parça ağırlıklı olmayan setlerin sosyal medya üzerinden “24.00 kadar uyuduk” diye eleştirilmesi örneğini vererek bu tür tepkilerin mekânların ve DJ'lerin müzik seçkileri üzerinde etkili olduğunu ifade eder (Cüneyt Bayram İle görüşme, 14.01.2015).

Sosyal medya uygulamalarının yaygınlaşması, mekânlar, organizasyon şirketleri ve DJ'lerin sosyal medya içindeki uygulamalarla tanıtım yoluna gitmesi internetin ilk yıllarında daha aktif olan forum temelli sitelerinin azalmasına ya da bunlara duyulan ihtiyacın ortadan kalmasına sebep olmuş olabilir. Buna karşın, özellikle yurtdışı tabanlı EDM web sitelerinin İzmir EDM dinleyicileri için Thornton'ın (2001) altkültürel sermaye olarak ifade ettiği bilgi edinme amacıyla kullanımına rastlanır:

Türler hakkında detaylı bilgiler verebiliyorsunuz. Özel bir şey yapıyor musunuz türleri keşfetmek için?

Z: Çok özel bir şey yaptığım söylenemez. İnternette çeşitli yabancı forumlarda zaten çok detaylı bilgiler var, bunları okuyorum. *Youtube*'da yurtdışı parti atmosferinin nasıl olduğuna bakıyorum. İnternette hiç bilmediğim bir DJ'in seti açıp dinliyorum evde. Eskisi gibi değil dünya, her yere ulaşabiliyorsun internet sayesinde. Şimdi *Spotify* sayesinde bile har harikulade keşifler yapıyorsun. Bu zamanda

insanların dinlediği müzik hakkında bilgisiz kalması mümkün değil.
 Sorun belki şu olabilir: dinlemekle yetiniyor mu? Ben yetinmiyorum.
 Beni müziğe bağlayan şey sadece duyumsama değil. (Z ile yapılan
 görüşme, 22.10.2018)

Yukarıdaki alıntıda internet aracılığıyla her yere ulaşabilme imkanı sanal scene'lerin kendine özgü tek bir scene oluşturmasının yanında, evrensel hale geldiği inanılan bilginin dinleme alışkanlıkları üzerindeki etkisi ya da edinilen kültürel sermayenin paylaşılması yoluyla yerel scene içinde dolaşıma sokulması, yerelin yerel-ötesi scene ile bağlantısını güçlendiren en ulaşılabilir en kolay yoldur.

Sanal scene'in bütün dünyada olduğu İzmir EDM scene içindeki en büyük etkilerinden biri de müziğin üretim aşamasıyla ilgilidir. Daha öncede ifade ettiğimiz gibi, internetin 1990'lı yıllardaki gelişimi, müzik yapımın demokratikleşmesini, dağıtımını ve artan fan iletişimini kolaylaştırarak müzisyenler ve hayranlar arasında müzik paylaşımını olanaklı hale getirmesinin yanında, müzisyenlere büyük firmalarla anlaşma yapmadan kendi kayıtlarını tanıtmaya imkanı sundu (Bennet ve Peterson, 2004: 6). Kayıt sürecinin demokratikleşmesinin gayri-resmi alt-yapı ile desteklenmesi (Akataran Bennet ve Peterson, 2004: 6) genellikle daha önceden kaydedilmiş materyallerle müziğin üretimini gerçekleştiren EDM scene'i için yeni avantajlar sundu.

İlk olarak, DJ'liğin plak koleksiyonuna dayanan sermayesinin MP3-MP4 ya da benzeri formatların internet üzerinden kolayca resmi ya da gayri resmi yöntemlerle indirilebilmesine yönelik paylaşım sitelerinin, forumlarının açılması, hem kültürel hem de ekonomik sermaye birikimi olarak plak arşivin gücünü zayıflatarak ana-akımlaşan kayıtlara ulaşılmasını kolaylaştırdı. Bu durum yerel-ötesi baskın scene'lerde ortaya çıkan ana-akım müziklerin sanal scene'in kendine özgü araçlarıyla birlikte yerel-scene'lere ulaşma hızını ve yerel atmosferi değiştirme biçimini internetin kurumsal gücünün yaygınlaştığı dönem öncesine göre hızlandı. Özellikle prodüksiyon aşamasında trend olan sample, loop ya da program gibi sound bileşenlerinin sanal scene üzerinden takibi ve internet aracılığıyla edinilmesi sanal scene ile kurulan bağlantının en güçlü boyutlarından biridir. Bu tür paylaşımlara veya veri indirimine dayalı yasal ve yasal olmayan web siteleri, çevrimiçi paylaşım dayalı forumların yaygınlığı ev stüdyolarına

dayalı üretimin yaygınlaşmasındaki en önemli faktörlerden biri olmuştur. İnternetin sağladığı sanal topluluk duygusunun yanında, scene kavramının gönderme de bulunduğu müziğin üretim aşamasındaki bu yenilikler sanal scene'in son dönemdeki en büyük özelliklerinden biridir. Bugün yerel scene içinde yer alan DJ'ler yerel-ötesi ya da küresel baskın scene'lerde yaygınlaşmaya başlayan sound bileşenlerine (sample ya da yeni programlar) sanal-scene içindeki yönlendirici bileşenlerle internet aracılığıyla rahatlıkla ulaşabilir. Bununla birlikte, üretilen müziğin kamusal paylaşımı artık plak firmalarının ya da televizyon, radyo gibi medya araçlarının tekelinden çıkarak, internet üzerinden çeşitli platformlarda paylaşılabilir. İnternet aracılığıyla medya ve teknoloji alanında yaşanan bu dönüşüm, yerel-scene içinde yer alan ve daha çok kaydedilmiş materyalle çalışan DJ'lerin yerel ötesi scene sahnelerdeki sound bileşenlerini ve trend olan müzikal stilleri yerel-scene'e tercüme edilmesini hızlandırmış, ve medya ayağındaki daha bağımsız platformlar aracılığıyla kendi müzikal üretimleri (remix-mix ya da ya da yeni besteler) küresel akışa dahil edilebilmesi daha bağımsız ve kolay hale gelmiştir. İzmir EDM mekânlarında DJ'lik yapan Timur Çelikyay'a göre:

Bizim Ankara'daki radyo direktörümüz Los Angeles merkezliydi Radyoculuk konusunda hepimizi o eğitti. O, ayda bir bir bavul "CD" getiriyordu. Müziğe o kadar kolay ulaşamıyorduk eskiden. Şimdi her şeyi internet aracılığıyla bulabiliyorsun. Bulamadığın bir şey olduğu zaman sanatçıya Facebook üzerinden yazıyorsun yolluyor sana. İnternet müziğin gelişimini çok etkiledi, prodüksiyonu çok etkiledi. Eskiden belli bir yeteneğin yoksa ve bir plak şirketi sana 150.000 dolar para yatırmıyorsa plak yapamıyordun. Şimdi *iTunes* üyeliğin varsa çat diye kendin çıkarabiliyorsun. Eski gibi, label'a falan ihtiyaç kalmadı. (Görüşme, 13.11.2015)

Sonuç olarak, İzmir EDM scene'ne yönelik fanzin ya da dergi gibi işleyen ayırıcı web siteleri, forumların eksikliğine rağmen yurtdışı tabanlı siteler yerel-scene içindeki izlerkitle ve müzisyenler için bilgi edinme süreçlerinin önemli referans noktalarıdır. Bunun yanında İzmir scene'i için sanal scene'le kurduğu güçlü bağlantı, performansının gücünü müzik arşivinden alan DJ'ler için önemli referans noktalarıdır.

3.1.3. Yerel Sound

Bir analiz birimi olarak scene kavramını açıkladığımız bölümde belirttiğimiz gibi, yerelliğin en önemli unsurlarından biri, “... kimliklendirilebilir ve farklılaştırılabilir bir yerel sound ...” (Aktaran Erol, 2019: 243) varlığıdır. EDM'inin kendi tarihi içerisinde yer, bölge, mekân ve sound arasında kurulan ilişki, türlerin ön eki olarak kentlerin ya da bölgelerin isimlerinin kullanılmasında açıkça görülür. Detroit Techno'dan Goa Trance kadar bu tür kullanımlar yer, bölge ve sound arasındaki ilişkiyi yansıtır. Bölge, yer ve sound arasında kurulan ilişkiyi, tanımlayıcı tür ismi olarak yansıtmaya da birçok tür belli bölgeleri imler. Hardcore'un EDM içinde ilk Orijinal İngiliz soundu olarak görülmesinden Gabba'nın daha çok Hollanda ile özdeşleşmesine veya Trance'ın Almanya'daki basın durumu bu özdeşleşmelere örnek teşkil eder. Fakat EDM'nin küresel dolaşımı içerisinde, İzmir EDM scene'in kimliklendirilebilir, farklılaştırılabilir bir yerel sound'undan bahsetmek mümkün değildir. Bu durum EDM'inin diğer müzik türlerinden ayrılan, bir yaratıcı edim olarak kendi müziğini üretmekle, mix ve remix'lerle daha önce kaydedilmiş, yayınlanmış müzik arasındaki sınırların bulanıklaşmasından kaynaklandığı gibi, İzmir izlerkitlesinin genel dinleme tutumlarından da etkilenir.

İzmir yerel scene'i içinde üretimi destekleyen ve teşvik eden performans mekânlarının ve bu mekânların izleyici kitlesinin günün popüler parçalarına dayanan dinleme tutumları, İzmir mekânlarında sahne alan DJ'lerin bir yaratıcı edim olarak kendi bestelerinden daha çok popüler ya da bir zamanlar hit konuma yükselmiş parçaları mix'lerini veya remix'lerini tercih etmelerine neden olur. DJ Zeynep ve Başar Baykan çifti, özgün setlerin izlerkitle üzerinde olası olumsuz etkinin ticari olarak ayakta kalmayan mekân sahipleri tarafından da hemen kestirebildiğini ve bu nedenle özgün girişimlere bile yeterince yer verilmediğini ifade ederler (Görüşme, 26.04.2017).

İyi performansı kalabalığın ruh haline sezebilme ve buna göre tepki verebilme kabiliyetine bağlı olan DJ için, scene'inlerin kalbi olarak görülen kulüplerde yer alabilmesi, izlerkitlenin dinleme tutumunu takip edebilme ve setlerini buna göre kurgulamasına bağlıdır. DJ Timur Çelikyay, İzmir'de izlerkitlenin genellikle aşına olduğu parçaları duymak istediğini ve insanların dans etmediği parçaları not ederek bir sonraki performansında setinden çıkardığını belirtir (13.11.2015).

İzmir scene'in kendine özgü farklılaştırılabilir ve ayırt edilebilir yerel sound yokluğunu açıklayan diğer etken, EDM üretim yapısındaki farklılıktan kaynaklanır. EDM üretimi daha önceden kaydedilmiş, işlenmiş materyallere bağımlılığıyla diğer müzik türlerinden önemli ölçüde ayrılır. Daha önceden kaydedilmiş, yayınlanmış parçaların mix ya da remix'lenmesi özgün üretimle (beste) sınırların bulanıklaşması anlamına gelir. Toynbee'nin (2000) ifade ettiği gibi; dans müziği ve DJ'likle birlikte prodüksiyon ve performans sınırları ortadan kaldırmıştır. Alan çalışmasına başladığım ilk dönemlerde, bazı DJ'lerin “performans DJ'i” ve “Prodüktör” terimleriyle ifade ettikleri ayrımı anlamaya çalışırken, “performans DJ'i”nin, sadece daha önceden yayınlanmış parçaları çalan DJ, prodüktörün ise, kendi özgün bestelerini üreten DJ olduğuna yönelik ayrımlarla karşılaştım. Daha çok Psy Trance ve alttürleri üzerine yoğunlaşmış DJ Orkun Murat, performans DJ'ni setlerinde özgün bestelere, üretimlere yer vermeyen, prodüktörü ise setlerinde kendi parçalarını çalan DJ olarak tanımlamasına rağmen, prodüktörlerinde sadece kendi parçalarından oluşan setleri nadiren oluşturduklarını ifade etti (Görüşme, 15.10.2015). Bununla birlikte, İzmir'de DJ'lik eğitimi veren DJStore isimli firmasının ortaklarından biri olan DJ Ali Baran'da DJ'lik eğitimini iki bölüme ayırırken, temel ekipmanların, kavramların ve programların tanınmasına yönelik eğitimle, prodüksiyon eğitiminin farklı olduğunu belirtir:

Prodüktörlük ayrı bir şey, siz kendi şarkılarınızı yapmak isterseniz prodüktörlük eğitimi alıp oturup sıfırdan bir şarkıyı yapıyorsunuz. Çalmanın dışında kendiniz bir şey üretmek istiyorsanız bu eğitim şarkılarınızı yapabiliyorsunuz. Veya remix'ler, şimdi artık biliyorsunuz herkes remix yapmaya çalışır. Bazı programların aracılığıyla, bazı şarkıların altyapıların düzenlenmesi, değiştirilmesi ile çok güzel remix'ler piyasaya çıkarabiliyorsunuz. Daha çok kulüp ve barlarda çalınan parçalar remix'lerdir. (Görüşme, 22.12.2014)

Kendi şarkılarını yapma dışında, remix'lerin, yani daha önceden yayınlanmış parçaların yeniden düzenlenmesininim de prodüksiyon içine dahil olması, canlı müzik üretiminde genellikle ayrı olan prodüktör, besteci ve icracının DJ'lik vasfında birleşmesi anlamına gelir. Canlı müzik türlerinde belirgin sınırlara sahip olan cover ve bir yaratıcı edim olarak beste EDM DJ'liğinde bulanıklaşır. Genellikle Rock müziğinde cover, daha

önce yayınlanmış parçayı aslına en yakın şekilde icra etme anlamına gelirken, bu pek çok durumda çalgısal yeteneğin, icra edilen müzik kültürü hakkında bağlılığın ve bilginin bir gösteresi olarak yüceltilebilir. Ayhan Erol (2009) *İzmir Rock Scene* isimli çalışmasında, yerel sound yokluğunu, tarihsel yatkinlıklar bütünü ile izlerkitlenin hit parçaları dinleme talebi ve müzisyenler için hayran olunan grupların parçalarını cover'lamanın iyi müzisyen olmanın bir göstergesi olarak yerel pratikleri nasıl etkilediğini göstermiştir. Fakat, özellikle MP3 gibi formatların yaygınlaşmasından önce, DJ daha önceden yayınlanmış plak koleksiyonundan yarattığı seçkiyle fark yaratabildiği için, başka bir deyişle, DJ'liğin tarihsel yatkinlıklar bütünü, daha önceden yayınlanmış parçaların seçkisine dayandığı için bir yaratıcı figür olarak DJ'den beklenti canlı müzik türlerinde olduğu kadar kendi bestelerini yapma üzerine şekillenmemiştir.

İzlerkitlenin popüler parçalara dayanan dinleme tutumu ve DJ'liğin yaratıcı bir figür olarak canlı müzik türlerinden farklılaşan değerler bütünü, İzmir yerel scene'in küresel düzeyde kimliklendirilebilir bir yerel sound oluşumunu etkilediğini söyleyebiliriz. Kürsel anlamda İzmir yerel scene'in farklılaştırılabilir belirgin sound yokluğu, scene'in kendine özgü yerel sound denemeleri olmadığı anlamına gelmez. 21 Haziran 2018 tarihinde Fransız Kültür Merkezi'nde gerçekleştiren “Müzik Bazar” etkinliğinde sahne alan DJ Nofrost daha çok 1960'lı ve 1970'li yılların Anadolu Rock ve dönemin diğer Pop müzik türlerine dayanan seti ile Türkiye'ye özgü soundların EDM uyarlamaları bu tür yerel sound denemelerine örnek gösterilebilir. Fakat DJ Başar Baykan'a göre, festivaller DJ'lerin setlerini kulüplere göre daha özgür kurguladıkları ve birikimlerini daha özgür sergiledikleri performans alanlarıdır (Görüşme, 26.04.2017).

DJ Timur Çelikyay'da benzer ifadeleri kulüp ve beach partilerindeki performans farklılıklarını anlatmak için kullanır. Beach partilerinde çalan DJ'ler, setlerini tatil turizminin dinamikleri üzerine şekillendirir. Beachler'de mekânın kalbi kulüplerde olduğu gibi dans pistinden ziyade, plaj, deniz, ya da Chill Out ortamını yansıtan çeşitli dinlenme kültürüne uygun müziklerdir (Görüşme, 13.11.2015). Fakat kültür merkezlerinde ya da festivallerde yapılan etkinlikler, kulüp mekânlarında olduğu kadar düzenli ve sürekli olmadığı için scene'in dinleme tutumlarını etkileme derecesi kulüplere göre daha azdır. DJ'liğin küresel düzeyde canlı müziğin değerler bütününe dair ayrışan üretim ve icra yapısı, diğer yerel sound oluşumlarının nasıl

ortaya çıktığı sorusunu gündeme getirir. Daha öncede değinildiği gibi; EDM'in rizomik yapısı ve Siyahi diasporik bilinci, bu sorunun en tutarlı yanıtlarından biridir.

Chicago House'un Disko üzerine şekillenen yapısı, Techno'nun Funk groove kökenlerini Kraftwerk üzerinden tekrar keşfedişi, Atlantik'in diğer yakasında ortaya çıkan Acid House'nun müzikal anlamda en belirgin özelliğinin Roland TB-303 tınısı olması, Hardcore'un Techno kökenleri ve Bristol Sound, Jungle gibi türlerde görünen Dup etkisi, genellikle bu yelliklerde bulunan Siyahi diasporik bilincininin bulundukları yerelliklerle melezlenmesini olarak görülür. Aynı zamanda müzik endüstrisi yeni müzikal formları teşvik etmek ve otantiklik unsuru katmak için scene'lere ihtiyaç duyarken, scene'lerde internetten CD satışları gibi müzik endüstrisi tarafından yaratılan çeşitli teknolojiden yararlanırlar (Bennet ve Peterson: 3).

Cohen, Beatles'ın büyük ticari başarısı sonrasında kayıt firmaları ve medya ile birlikte müzik endüstrisinin Mersey/Liverpol Sound otantisitesinin nasıl inşa edildiğini göstermiştir. Kayıt endüstrisinin yeni formlara olan ihtiyacı scene'lere olan bağımlılığını artırırken, scene içerisinde yer alan müzisyenlerin yaratıcılık figürüyle hareket etmelerini teşvik ederek yerel sound oluşumları için temel motivasyon kaynağı olabilir. Fakat kayıt firmalarının MP3 gibi formatların yaygınlaşmasıyla yaşadığı kriz ve İzmir EDM scene'inde yerel sound oluşumlarını arttırabilecek kayıt firmalarının olmayışı DJ'lerin öncelikli olarak yaratıcılık edimiyle hareket etmemelerinin nedenlerinden biri olabilir. Psy Trance ve alttürleri üzerine yoğunlaş DJ Orkun Murat, albümlere parça veren birkaç DJ dışında Türkiye'de kimsenin Psy Trance türlerinde produktörlük yapmadığını, kendisinin de yaratıcılık edimiyle hareket ettiği bestelerinde yerel unsurları manevi değerlere göre kullandığını ve Psy Trance'ın manevi meditatif yönüyle bağlama soundundan daha çok insanlar için cezbedici yanın “ney” sesi olduğunu ifade eder. Psy Trance gibi modern Batı değerlerinden daha çok, Doğu kültürünün spiritüel duygularının ön plana çıktığı ve evrensel birlik düşüncesinin hakim olduğu kültürde, “yerellik” modernite öncesi dünyada yaşayan cemaatlerin kültürel değerler bütünü temsil eder. Dolayısıyla Psy Tarnce, Goa Trance gibi türlerin kendi endüstrileri içinde çeşitli yerel etkiler, scene'leri ayırt edici yerel sound girişimleri olarak algılanmaktan ziyade, küresel düzeyde temsil edilen Psy Trance kültürüne bağlanmanın bir yolu olarak

görülür. DJ Orkun Murat yerel etkilerden daha çok internet üzerinden belli bir akışı takip ettiğini ifade eder (Görüşme, 15.10.2015).

Toparlamak gerekirse, İzmir EDM scene'in kimliklendirilebilir yerel sound'unun olmayışı mekânlarının izlerkitleyi hedef alan müzik politikası ve yerel soundları teşvik edici kayıt firmaların yokluğu gibi scene'in endüstriyel ayağıyla bağlantılı olduğu kadar, DJ'liğinin kendi tarihsel yatkınlıklar bütünü içerisinde canlı müzik türlerinde görülen yaratıcılık ediminin sadece özgün üretimlere dayanmaması ve kapsayıcı bir tür adı olarak EDM altında kümelenen türlerin rizomatik ve diasporik özellikleriyle de ilişkilidir.

3.1.4. DJ'lik Performansının Özellikleri

Belirli bir müzik formu etrafında bir araya gelmiş topluluğun kültürel pratiklerinin en önemli unsurlarından birisi kuşkusuz o müziğin icracılarıdır. Yerel scene içerisinde müzik endüstrisi, müzisyenler, izlerkitle, küresel veya yerel-ötesi scene'in değerler kümesi arasındaki ilişki, scene'in kendine özgü tutumlarını belirler. EDM DJ'liğinin kendi tarihsel yatkınlıklar bütünü ve değerler kümesinin değişimi İzmir yerel scene içerisinde de performans sergileyen DJ'lerin hem söylemsel hem de icrasal pratiklerinde de görülür. İlk olarak teknolojik yeniliklerden önce DJ'lik yapmaya başlamış 40'lı yaşların ortalarındaki DJ'ler, DJ'liğe dijital ve teknolojik yeniliklerden önce başladıkları için, plaklarla yapılan DJ'liği bir otantisite unsuru ve genç DJ'lerin sahip olmadıkları altkültürel sermaye biçimi olarak sunarlar:

Ali Bey, siz ne zaman ve nasıl başladınız DJ'lik yapmaya?

Ali Baran: 1994 senesinde plaklar ile başladık. Tabi ki biz başladığımız zaman internet dahi bu şekilde değildi. Şimdiki gibi controller, bilgisayar ile yapılan DJ'lik falan, o yıllarda öyle bir şey yoktu. Tamamen pikaplarla, gidip plak alıp yaptığımız bir işti. O yıllarda bunların eğitimi de yok. Ne yapıyorduk: iyi bilen bir DJ arkadaşın yanına çırak olarak giriyorduk. Ondan işi öğrenip piyasaya yetişip geliyorduk. ... Ama “*Pioneer* DJ'liği denilen bir olay var, şimdi biliyorsunuz ki bu işin tepesinde Pioneer var ve bir çok şeyi Pioneer kendisi yaptığı için yeni DJ olan arkadaşlar Pioneer ile eğitim

alıp, Pioneer ekipman olmadan gidip hiçbir yerde çalamazlar. Gittikleri yerlerde biz şu 'setup' ile çalışıyoruz talebinde bulunurlar. (Görüşme, 24.12.2014)

Hem radyo hem de EDM DJ'liği yapan Timur Çelikyay, şimdiki DJ'lik olanaklarının eskiye kıyasla çok daha rahat olduğunu vurgulamasına karşın, kaydedilmiş materyallere ulaşım kolaylığının ekonomik ve kültürel sermayesi müzik arşivine dayanan DJ'in fark yaratması için artık eskiden çok daha fazla efor sarfetmesi gerektiğini ifade eder:

Siz 1993 yılında başlamışınız, o zaman yaptığınız DJ'lik ile şimdiki arasındaki farklar neler?

Şu anda her şey çok daha rahat. Eskiden daha zordu. Bizim Ankara'daki radyo direktörümüz Los Angels merkezliydi. Radyoculuk konusunda hepimizi o eğitti. O, ayda bir bir bavul "CD" getiriyordu. Müziğe o kadar kolay ulaşamıyorduk eskiden. Şimdi her şeyi internet aracılığıyla bulabiliyorsun. Bulamadığın bir şey olduğu zaman sanatçıya Facebook üzerinden yazıyorsun yolluyor sana. İnternet müziğin gelişimini çok etkiledi, prodüksiyonu çok etkiledi. ... Şimdi ise iyi şeylere ulaşmak için araştırmak gerekiyor. Yani ben haftada beş gün program yapıyorum, bu yaklaşık olarak 60 parça eder, bu parçaları bulabilmek için- tabi bunların hepsi yeni değil- ortalama ben her ay yaklaşık olarak 500 parça eliyorum, 200-300 parçayı filtreden geçirip çalışıyorum. Eskiden sanahitap etmese bile, hiç olmazsa prodüksiyon kalitesinde iyi olduğunu biliyordun. Çok değişti her şey, DJ'lik açısından da öyle. Eskiden iki tane turntable'ın olacak mix'lerin olacak ve onlarla vakit geçirmen gerekiyordu. Çalmayı öğrenmek, beat-matching falan yapmak çalışman, emek harcaman gerekiyordu. Artık öyle değil, çok daha kolay, yani teknik olarak çok daha kolay. Mantık olarak aynı; müziği bilmiyorsan, çaldığın kitleyi bilmiyorsan onları nasıl yönlendireceğini bilmiyorsan bir şey değişmez. (Görüşme, 13.11. 2015)

İlk bölümümde vurguladığımız üzere, turntable'la çalmak, plaklara dokunmak ve plaklar üzerinde çeşitli efektif etkiler yaratmak, DJ'ler arasında zorluk derecesi ve canlı müzik icralarındaki müzisyenlik değerlerine daha yakın görülerek bir altkültürel sermaye bileşeni olarak görülebilir. Fakat alan çalışması boyunca ve alan çalışması dışında yurtdışından gelen yabancı DJ'lerde dâhil olmak üzere performansların birçoğu, plaklardan ziyade son teknolojik gelişmelere uyarlanmış turntable gibi ekipmanların ve Pioneer gibi firmaların DJ'ler için piyasaya sunduğu çeşitli yazımlar aracılığıyla gerçekleştirilir. DJ'ler eski otantik çalım tekniğinin altkültürel sermayesine karşın, genellikle son teknolojik yeniliklerle oluşturdukları setuplarını tercih etmelerinin ekonomik, taşıma kolaylığı ve en soundlara uygunluk gibi başlıklar altında sınıflandırılır. Timur Çelikyay; plak ve CD arşivciliğine dayanan DJ'liğin ekonomik anlamda büyük bir yatarım gerektirdiğini ilk CD'lerin çıktığı dönemde fiyatlarının seksen dolar civarında olduğunu belirtir. Dolayısıyla küresel düzeyde olduğu gibi, İzmir EDM scene içinde de plaklarla yapılan performans, zorluk ve öğreticilik değerleri açısından bir altkültürel sermaye bileşeni olarak görülmesine karşın, performanslar son teknolojik gelişmelere uyarlanmış steup'lar ile gerçekleştirilir.

Çalım tekniği ve setup tercihi açısından küresel EDM scene değerlerini takip eden DJ'ler, performansları esnasında çaldıkları set tercihlerini genellikle mix ve remix tekniği ile kurgular. Mix, en basit anlamda seti oluşturan parçaların bpm ve tonunu birbirleriyle uyumlu bir şekilde birleştirme işlemidir. “Beat matching” gibi terimlerle adlandırılan teknik, önceden kaydedilmiş müzikler arasında kopukluk olmadan uyumlu bir bağlantıyı amaçlar. Remix ise; bir parçanın orijinal versiyonunun farklı bir biçimde mix'lenmesidir. Mix'ten farklı bir biçimde, remix'lenen parçanın sadece tonal uyumu ve bpm değerleriyle oynanmaz. Parçanın Orijinal bağlamı içerisinde olmayan yeni sample'lar ve yeni bir kompozisyon düzeni remix'lerin genel karakterini oluşturur.

DJStore isimli DJ'lik eğitimi veren firmanın ortaklarından biri olan DJ Ali Baran'a göre; küresel düzeyde olduğu gibi, İzmir EDM scene içersinde yer alan DJ'lerin setlerini en çok mix ve remix tekniği ile oluşturulmuş parçalardan kurguladıklarını ifade eder. Fakat parçanın kompozisyonel düzenine müdahale, parçanın ses dosyalarını yeniden işlenmesi, kesilmesi, filitre edilmesi ve yeni sample gibi ses dosyalarının eklenmesini içerdiği için farklı bir DJ'lik yeteneği gerektir. DJ'lik terminolojisi içinde;

prodüktörlük olarak adlandırılan bu olgu, kendi bestelerini yapan DJ'ler için kullanıldığı gibi, remix yöntemiyle bir parçayı yeniden düzenleyen DJ'ler içinde kullanılır. DJ Ali Baran DJ'lik eğitimini bu iki olguya göre şekillendirdiklerini belirtir. Temel DJ'lik eğitimi dışında, kendi parçalarını yapmak ya da parçaları remixlemek isteyen kişiler prodüktörlük eğitimine yönelir:

Prodüktörlük ayrı bir şey, siz kendi şarkılarınızı yapmak isterseniz prodüktörlük eğitimi alıp oturup sıfırdan bir şarkıyı yapıyorsunuz. Çalmanın dışında kendiniz bir şey üretmek istiyorsanız bu eğitim sonucunda kendi şarkılarınızı yapabiliyorsunuz. Veya remix'ler, şimdi artık biliyorsunuz herkes remix çalışır. Bazı programların aracılığıyla, bazı şarkıların altyapıların düzenlenmesi, değiştirilmesi ile çok güzel remix'ler piyasaya çıkarabiliyorsunuz. Daha çok kulüp ve barlarda çalınan parçalar remix'lerdir (Görüşme, 24.12.2014).

Kendi parçalarını üreten ya da başka parçaları remix tekniği ile yeni bir bağlama oturtan DJ'ler ile daha önceden kaydedilmiş müzikleri mix tekniği ile çalan DJ'ler arasındaki farkı tanımlamak için kimi DJ'ler arasında “performans DJ’i” ve “prodüktör” terimleri kullanılır. DJ Orkun Murat'a göre, prodüktör kendi parçalarını (bestelerini) yapan ve yaratıcılık edimi ile hareket eden DJ’i tanımlarken (Görüşme, 15.10.2015), DJ Emre Can Bulut bu terimlerin çok anlamlı olmadığını, çünkü İzmir yerel scene içinde üretim yapan DJ olmadığını vurgular (Görüşme, 26.04.2017). Fakat daha çok Psy Trance ve alttürlerine yoğunlaşmış DJ Orkun Murat'a göre, prodüktörlük yapan ve bir yaratıcı edim olarak kendi parçalarıyla ön planan çıkan DJ'lerin sadece kendi bestelerinden oluşan bir set oluşturması nadir bir durumdur. Küresesel anlamda DJ'leri kendi üretimlerini hem beste hem de remix yoluyla setlerinin içine dahil etmesi yaygın bir durumken, İzmir yerel scene içinde yer alan yerel DJ'ler genellikle daha önceden kaydedilmiş ve yayınlanmış parçalarının mix'leri üzerinden performans sergilerler. Daha önceden kaydedilmiş parçalara dayalı setlerin seçkisi genellikle yerel DJ'ler için performans sergiledikleri mekân, gün ve saate göre sekillenir. DJ Timur Çelikyay, çalınan mekânın bilindiği durumlarda iki saatlik performans için yedi-sekiz saatlik playlist hazırladığını ve genellikle bu listeye sadık kaldığını ifade eder (Görüşme, 13.11.2015).

İzmir'in en uzun soluklu EDM kulüplerinden biri olan 1888'de sık sık performans sergileyen ve aynı zamanda bir organizasyon kolektifinin üyelerinden olan Emre Can Bulut'a göre; EDM'ğinin dans pisti ve eğlence odaklı yapısında dinleyicilerin müzik konusunda çok seçici olmadığını ve bu yüzden çalınan mekânın dinamiklerini göz önünde bulundurarak setlerinin kurdulandığını öne sürer (Görüşme, 26.04.2017). Bir müzisyen olarak DJ'in müziğe atfettiği değerler bütünü ile dinleyici tutumu arasında oluşan çelişki, scene içerisinde DJ'lerin söyleminde belirgindir. Emre Can Bulut dışında, DJ Timur Çelikyay (13.11.2015), Zeynep-Başar Baykan çifti, kültürel ve ekonomik sermayesi müzik arşivine dayanan DJ'in bu birikimi, izlerkitle'nin eğlence ve popüler parçaları dinleme tutumundan dolayı tam olarak yansıtamadığını öne sürerler. Yerel secene içinde yer alan DJ'lere göre, izlerkitle'nin popüler parçalara dayalı ve dans pisti odaklı dinleme tutumu, mekân odaklı DJ performansını setlerinin kurgulanmasında ya da belirmesinde en önemli faktördür. DJ'ler özellikle tatil günlerine denk gelmesi nedeniyle izlerkitle'nin en yoğun olduğu cuma ve cumartesi günleri setlerini popüler parçalar ve trend türler üzerinden kurgularken, genellikle daha düşük katılımın gerçekleştiği DJ performansına yer verilen tek hafta içi günü olan çarşamba etkinlikleri, popüler parçalar ya da trend türler dışında mekânsal anlamda daha az sahne imkanı bulabilen tür seçkilerine ayrılabilir: Çarşamba günleri daha çok altkültür geceleri, müzikleri oluyordu burada. Mesela, İstanbul'dan *Black House* diye bir oluşum vardı bas müziği üzerine. Onların 2 yıl önce Çarşamba geceleri vardı ve çok güzeldi. Ama o gruba Cuma ve Cumartesi günleri verilmez” (Görüşme, 26.04.2017).

İzlerkitlenin dinleme tutumuna odaklanan EDM kulüplerinin ticari kaygılarının daha az olduğu hafta içi etkinlikleri dışında, DJ'lerin setlerini daha özgür ve türsel çeşitliliğe göre kurguladığı sahne imkânını EDM odaklı veya EDM yer veren festivaller sunar. Başar Baykan'a göre, festivaller dans müziği kulüplerine göre DJ'lerin özgün setlerini ve birikimlerini daha iyi yansıttığı sahneler ev sahipliği yaparlar (26.04.2017). Mekânsal bağlamın değiştiği, izlerkitlenin beklentilerinin buna göre şekillendiği durumlarda, ortamın atmosferini yaratmak ve yönlendirmekle yükümlü olan DJ'in set tercihleri her zaman dans pisti odaklı haz kültürü üzerine kurulmaz. Timur Çelikyay, beach'lerde çalan DJ'lerin sahil turizminin kendine özgü haz pratiklerinin DJ'i dans pisti merkezi etrafında şekillenen seçkisinden farklı bir sete yönlendirdiğini ifade eder (13.11.2015). Sahil turizmin kendine özgü hazlarının kimi durumlarda dans pistini

hedef olarak şekillendirdiği görüşüne katılmakla birlikte, buradaki asıl unsurun DJ'in performansını gerçekleştirdiği saat olduğunu söylemek gerek. 1.08.2015 tarihinde Çeşme'de *Fly-Inn Beach* isimli mekânda gerçekleştirilen *Sense* EDM festivali öğle saatlerinde başlayarak ertesi güne yayılan line-Up'ı bu bağlamda örnek olabilir. Güney Afrika'lı DJ *Culoe De Song*, *Ripperton* ve *Saiz* gibi “Main Stage”de yer alan küresel düzeyde tanınan DJ'lerin dışında, “Sand Stage” olarak adlandırılan sahnede öğle saatlerinde performans sergileyen *Çınar Uğurlu*, *Orhan Yılmaz*, *Islandman* sahne adıyla *Tolga Böyük* gibi Türkiye'li DJ'lerin setleri arasındaki fark, bir bütün olarak etkinliğe yayılması düşünülen enerjinin kapasitesi düşünülerek kurgulandığı gibi, öğle ve akşam ve gece yarısında değişen mekânsal önceliklere göre de şekillenir. Festival alanına ulaştığım saat 16: 40'da “Sand Stage” sahnesinde performans sergileyen DJ Çınar Uğurlu Tech House, Progressive House gibi türlere dayalı orta bpm'li bir seti tercih ederken, Tolga Böyük'ün performansı düşük bpm'li Triphop IDM (*Intelligent Dance Music*) seçkileri üzerine kurguması, daha çok plaj ve deniz etrafında şekillenen vibe'a uygun olduğu gibi, ertesi sabaha kadar sürecek kesintisiz müzik akışında katılımcıların enerjilerini de doğru yönlendirmeyi amaçlar. Aynı mantığın özellikle en yoğun katılımın yaşandığı cumartesi günleri EDM kulüplerinde ya da o gün için EDM yer veren mekânlarda da işlediğini söyleyebiliriz. Genellikle gece yarısı veya gece yarısına yakın bir saatte oluşan ana etkinlikten önce sahne alan DJ, düşük ve orta bpm'li parçalara dayanan ve daha düşük volümlü seti ile ana etkinlik önce izlerkitle'yi belirli bir enerji seviyesinde tutmak ister.

Toparlamak gerekirse, İzmir yerel scene'i içerisinde performans sergileyen DJ'ler, üretim teknikleri ve performans yöntemleri ile küresel düzeyde işleyen genel tutumları takip ederler. Fakat ticari kulüplerinin izlerkitlenin popüler parçalar ve trend soundlar dinleme tutumunu takip etmesi, scene içinde kayıt firmaları gibi hiçbir zaman endüstriyel boşluklar, bir sonraki başlıkta göreceğimiz gibi yerel scene'e kimliklendirilebilir yapısını kazandıran yerel sound oluşumu üzerinde etkilere yol açar.

3.2. İzmir’de EDM Bağlamında Ritüelin Görünümü

Ritüel kavramının bugün akademik ortamdan gündelik hayata kadar yaygın bir biçimde kullanılması onun işlevselliğine işaret ederken diğer yandan da giderek

anlamının muğlaklaşmasına neden olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bir kavram, praksis, süreç, ideoloji, özlem, deneyim, işlev- anlamına gelebilen ritüel (Schechner, 2015: 258), sınırların son derece ince ve kültüre özgü yanlarına rağmen en temel biçimde kutsal ve seküler olarak ayrıştırılır. Fakat bu ince ve kültüre özgü geçişken yapı EDM söz konusunu olduğunda iyice bulanıklaşır. Daha sonra göreceğimiz gibi, İzmir scene içinde yer alan kimi bireyler, takipçisi oldukları türlerin oluşturduğu kültürel çerçeve bağlamında, EDM deneyimini kutsallıkla ilişkili bir biçimde meditatif ve başka dünyalara topluca bağlamayı olanaklı kılan kültürel pratikler olarak yansıtırlar. EDM performanslarının antik ritüellerin çağdaş bir yansıması olduğu düşüncesi Rave kulüp kültürü katılımcıları arasında techno-şamanizm neotribalizm gibi kavramlarda görüldüğü gibi söylemsel olarak iyice yerleşmiştir (Gerard, 2004: 167).

Rave ve kulüp kültürlerinin dönüştürücü aşkın (*transcendent*) ve yarı dinsel (*quasi-religious*) olduğu konu üzerinde çalışma yapan bilim insanları tarafından kabul görülür. Son yıllarda birçok akademisyen Rave'in dönüştürücü ve spiritüel pratik olarak yeni bir dinsel hareket olarak görme eğilimindedir (Olaveson, 2004: 83). Örnek olarak Rietveld, Chicago House etkinliklerini “gece vakti kilisesi” olarak tanımlarken Gore, DJ'i enstrümanı davul yerine turntable olan “rahip”, Hutson'da DJ'i Raver'ları (Rave müdavimi) esrik (*ecstatic*) yolculuklarında bir kılavuz olarak ele aldı (Aktaran Gerard, 2004: 83). Kısacası akademik çalışmalar içinde Rave, Corsten'in önerdiği gibi (Aktaran Gerard, 2004: 83) modern kentsel gençlik sahnesinin sembolik ve proto-dinsel bir pratiği olarak görülür. Bugün Rave sahnesi üzerine en çok çalışma üreten kişilerden biri olan antropolog Graham St John (2004), Rave'i Erik Davis'in *Techgnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information* çalışmasına atıfta bulunarak gnostik bilginin yeniden canlanması olarak ele alır. Kişinin kendinden büyük bir şeyle birleşme fantezisi yeniden canlanmayı vurgulayan başka bir anlatı kümesinde tespit edilebilir. Genellikle içsel benlik olarak yorumlanan doğa, kadın, yerli insan, homolojik olarak uyumlu ve tanınan *hierophanic* değerler olarak kutsalın anlatılarıdır. Unutulmuş kabile kökenlerine yeniden bağlanma arzusunu ifade eden bu anlatılar, atalarla ilgili mecazları kullanır. Bu nostalji hippie ya da Punk gibi altkültürel momentlerin güçlü isteklerinde ya da erken Rave partilerinin Ibiza ya da Goa gibi bölgelerinde özleminde görülebilirken Rave sık sık genelleştirilmiş bir mirası anımsamanın yöntemi olarak algılanır. Bu daimicilik (*perennialism*) boyunca herhangi bir Rock konseri, Disko ve Kulüp scene'inde bu tespit

edilebilirken bu anlatılar Batı'lı olmayan modern öncesi ritüelleri yeniden talep eder (St John, 2004: 23-24).

Fakat İzmir scene içinde söylemsel analitik olgularla birlikte, bütün EDM sahnesinin katılımcılar açısından dinsel ya da yarı-dinsel maneviyat yüklü değerler bütünü yansıttığını söylemek mümkün değil. Müzik etrafında örgütlenen deneyime dayalı akışın kendi doğası, dinsel ritüellere benzer süreçler üretmesi, müzikle ilişkili deneyimleri kendi başına yarı-dinsel ya da yeni-dinsel olgular haline getirmez. Yukarıdaki araştırmalarda değinilmeyen ya da gözden kaçırılan nokta, yeni-dinsel olgular olarak ele alınan Rave etkinliklerinin genellikle, hippy otansitesi üzerine kurulu New Age gibi hali hazırda yeni-dinsel pratiklerle iç içe geçmiş Psy Trance ve alttürleri etrafında şekillenen türlerin senkretik yapısıdır. İzmir EDM scene'in en büyük taşıyıcı konumunda olan kulüp etkinliklerinde genellikle House, Techno gibi kent merkezli etkinliklere dayanan ticari dans müziği sahnesinde Z gibi görüşme kişileri (Görüşme, 22.12.2017), EDM deneyimini “mistik” olarak nitelemesine karşın, dini referans noktası çizmezler. Kültürel referans noktası olarak söylemsel inşanın önemi, ele alınan kültürlerin kendi yapısı içinde değerlendirilmelidir. Bu House, Techno gibi kent odaklı kulüp kültüründe katılımcıların bir bütün olarak yeni-dinsel duyarlılıklar taşımadığı anlamına gelmez; fakat Goa-Trance, Psy Trance gibi, otantik ve sembolik değerlerinin yeni-dinsel uygulamalarla iç içe geçtiği bir bağlamı da teşkil etmezler. Ritüelin zamansal-mekânsal kurgulanması olarak görsel-işetsel alanın oluşumu Psy -Trance gibi kültürlerde bu tür sembolik bileşenlerle kurulur. Genellikle doğal alanlarda yapılan festival alanı, çeşitli mistik ya da kutsal sembollerle doludur. Buna karşın, katılımcıların stil/tarz ve müziğin yüksek bpm'e dayalı yapısının kent odaklı kulüp kültüründe pek hoş karşılanmadığı için mekân kiralamakta zorluk çektiklerini belirten Orkun Murat, geçici bir süre kiraladıkları yerlere mekân kendi müşterisi gelmesiyle birlikte içerideki görseelliğin, kıyafet kodlarının rahatsız edici bulunduğunu ifade eder (Görüşme, 15.10.2015).

Buna karşın, 1888, Vagabonda ve Kovan gibi EDM kulüpleri, sembolik anlamda hiçbir dinsel değere atıfa bulunmaz. Dolayısıyla, İzmir EDM sahnesi özelinde bir bütün olarak EDM'ni yeni-dinsel olguların ortaya çıktığı deneyimler akışını üreten ritüelleştirilmiş edimler olarak görmek doğru olmaz. Ancak dini ritüelin kutsalla ilişkili

bir şekilde, kişilere güvenlik duygusu sağlamanın yanı sıra, varoluşsal olayların günün şartlarına göre adapte edilmesine, canlandırılmasına ve tekrar edilmesine olanak sağladığı (Wulf, 2015: 265) kabul edilirse Psy Trance odaklı Rave kültürünün yeni-dinsel duyarlıklar taşıdığını ve etkinliklerinin de yarı-dinsel ritüel boyutları olduğunu kabul etmek gerekir. Bununla birlikte, Rave deneyimiyle şekillenen dinsel ya da inançsal olguların başına getirilen “yeni” ya da “yarı” gibi sıfatlar, EDM'nin gündelik hayatın toplumsal düzenini geçici bir süreliğine yok sayan eğlence ve haz üzerine kurulu karnaval özelliklerini niteler. EDM hem yeni duyarlılıkları taşıyan türsel formların kültürel etkinliklerinde hem de bu tür duyarlılıkların sembolik, söylem anlatı içinde yansıtmayan türlerin partilerinde karnaval özelliklerini barındırır. Daha öncede ifade ettiğimiz gibi; Bahtin (2005) halkın gülmeye dayalı ikinci hayatı olarak tanımladığı karnavalı, var olan normların askıya alındığı geçici özgürleşme süreci olarak tanımlamasına karşın, karnavılın, dini, mistik ve dua karakterinden sıyrılmış olduğunu ifade eder. Rave'in yeni-dinsel bir olgu olarak ele alınması ama aynı zamanda karnaval unsurları barındırması ilk bakışta birbriyle tezat oluşturan açıklamalar gibi görünebilir. Ama Bahtin'in kuramında, ilksel ritüellerde içe içe olan bütün unsurlar ortaçağ boyunca sadece karnaval zamanı ve mekâna sıkışmıştır. Bununla birlikte, Rave'i karakterize eden dinsel boyutlar genellikle St Joh'ın (2004) neo-pagan dediği, Batı uygarlığının şu anki baskın dinsel olgularının dışında yer alan edimlerle birleşir. Bu bağlamda, düzeni onaylan güçlendiren bir yapıyı değil, geleneksel düzenden sıyrıldıkları geçici bir özgürleşme anını temsil ederler.

İzmir EDM scene'i limanal evreleri ve ritüelin bileşenlerini ayrı ayrı ele aldığımız bölümde görüleceği gibi, hem yeni-dinsel olgularla birleşen hem de bu tür duyarlılıkların söylemsel ve sembolik olarak inşa edilmediği türlerin kültürel pratiklerinde karnaval özellikler barındıran ritüel yapılarla karşılaşılır. İzmir Rave ya da EDM, kendi uzam ve zamanı içinde, gündelik hayat içindeki rollerin, hiyerarşilerin askıya alındığı geçici süreliğine kurulan ikinci hayatı temsil ederler. Özgürleşmenin zamanı ve mekân, Bahtin'in (2005) ortaçağ karnavallarında gösterdiği gibi kısıtlanmıştır. Bugün Rave ya da EDM etkinlikleri de büyük bir oranda devletin yetkili mercihlerinin izin verdiği çerçeve içerisinde gerçekleştirilir.

Sonuç olarak, İzmir EDM sahnesinde ortaya çıkan süreçleri karnaval özellikleri barındıran ritüeller olarak görüyorum. Bu ritüeller, belirli paratıkların bütün aşamalarıyla birlikte istikrarlı ve tanımlanabilir bir biçimde ifade edilen ritüel tanımını kapsar. EDM'nin görsel işitsel alanı bir ritüel teknolojisi işlevi görerek katılımcıların güçlü deneyimler üretmesi ve kimileri için de kutsalla bağ kurmaya olanak sağlayabilir. İzmir EDM sahnesinde ortaya çıkan bu ritüel uygulamaların everelerini de daha önce belirtildiği gibi Van Gennep ve Turner tarafından geliştirilen özel ritüel kuramıyla açıklamaya çalışıyorum.

3.2.1. Pre Liminal Evre: Stil/Tarz Kodlaması ve Parti Öncesi Hazırlıklar

Van Gennep'in ritüel kuramında “ayrılma” evresini tanımlayan pre-limnal dönem, EDM sahnesi özelinde stil/tarz kodlaması, olası birden fazla etkinlik seçeneği hakkındaki tercihlerin yapıldığı parti öncesi durumu belirtir. Ritüel öncesini tanımlayan bu aşama, öznelerin gündelik hayatın normlarından, statütülerinden sıyrıldıkları ayrılma sürecinin başladığını gösteren hazırlıkları kapsar. İzmir EDM sahnesini oluşturan bireyler etkinlikler öncesi kendi stil/ve tarz kodlamalarını, etkinliğin bileşenlerine göre de şekillendirebilirler. Etkinlik öncesi kendi kıyafet kodlarına özel önem gösterdiğini belirten X, bunu gündelik hayattaki stiliyle uyumlu bir biçimde yaptığını belirtmesine rağmen, özellikle dans olan düşkünlüğü dolayısıyla daha rahat kıyafetler tercih ettiğini belirtir. Buradaki önemli unsur, dans için rahat kıyafet seçimlerdir. Limnal evrede katılımcıların kapı kurallarını (fiili eşikleri) aşaması için önemli olduğu belirtilen stil ve tarz görüşme kişisi için, kapı kuralları aşmaktan çok gündelik kıyafet kodlarından sıyrıldığı ve etkinliğin ana bileşenlerine göre uyumlu bir tarzın oluşturulmasını amaçlar (Görüşme X, 22.03.2018). Fakat aynı görüşme kişisine göre, bir kadının insanlar üzerinde çok kötü bir imaj bırakmıyorsa içeri alınmamasının zor olduğunu öne sürer (Görüşme X, 22.03.2018).

Buradaki önemli nokta, stil ve tarz kodlamasının bir kadın birey olarak kapı eşikini aşmaktan çok, etkinliğin dans bileşenini hedefleyerek giyinmektir. Buna karşın, görüşme kişisinin İzmir'de az sayıda olan EDM müziği kulüplerine uzun süre gittiği ve mekân özneleri ile kendi arasındaki aşinalığın fiili eşik kaygısını etkileyebileceğini unutmamak gerekir. Ancak görüşmecisi Z,, EDM mekânlarına gitmeden önceki kıyafet ya da stil/traz kodlamasını, iş hayatı dışında resmi giyinmemenin verdiği özgürlük

olarak görürür. Ona göre; iş hayatı dışında istediği kıyafetleri giyebilmesi, gündelik hayatın, statülerinde, kurallarından sıyrılmanın başladığı zamanı teşkil eder:

Tabi ki herkes gibi kendimi iyi hissettiğim şeyleri giymeye çalışıyorum. Ama bunlar insanların her zaman giydiği şeyler aslında. Rahat ve spor giyiniyorum iş hayatı dışında. Haftanın beş günü iş yüzüden takım elbise giyinmek zorunda kaldığım için büyük bir keyif oluyor, iş hayatının dışında olduğumu anladığım anlardan birisi bu. Bunun dışında zaten hafta sonu hep bir mekân gidiyorum ve resmi olmayan rahat şeyler giyiniyorum. Kot pantolon ve deri ceket gibi şeyler bunlar, çok özel değiller yani. (Görüşme, 17.02.2018)

EDM mekânlarına giderken kendini iyi hissettiren kıyafet tercihleri, ritüellerden öncesi aşamada gündelik hayatın, normlarıyla araya sembolik bir çizgi çekmesi açısından da önemlidir. Üniversite öğrencisi olan bir önceki görüşmecinin aksine, stil/tarz kodlaması, hafta içi iş kurallarına göre giyinmenin getirdiği yükümlükten sıyrılma anıdır. İzmir EDM sahnesinde etkinlik mekânlarının fiili eşiklerin aşılmasıyla birlikte, müzik etrafında örgütelenen parti uzamına giriş ile başlayan liminal evreden önceki dönemin tamamı kapsayan pre-liminal evre, stil/tarz kodlaması dışında, kimi bireylerin geç başlayan etkinliklerden önce bir araya geldikleri aşamayı da karakterize eder. Z gibi İzmir EDM scene'i oluşturan bireyler, özellikle cuma-cumartesi 24: 00'da başlayan etkinliklerden önce evlerde bir araya gelerek parti saatine kadar kendi ön-partilerini düzenleyebilirler. Burada amaç, müziğin başladığı anı temsil eden liminal evreden önce, küçük arkadaş grubuyla birlikte bir ön-parti düzenlemektir (Görüşme, 22.12.2017).

Ev partilerinde playlisten çalınan müzik, EDM'min görsel işitsel alanının ayrıcalığını ve fiili eşikten sonra ulaşılan komünitasın varlığını içermediği için pre-limnal evrede değerlendirilmez. Hatırlayacağınız üzere, pre-limnal evreyi karakterize eden diğer bir süreç, mekân tercihi ve yolculuk deneyimidir. Ancak, İzmir EDM scene'nin sınırlı olan mekân kapasitesi, mekân tercihlerinin evrensel baskın scene'lerdeki gibi, seçime tabi özel bir haz ya da kapı kurallarının aşılp mekân girmeyi sağlayan tercihe dayanan stratejiyi içermezler. İzmir'de her geçen gün mekân sayısı artmasına rağmen, alan çalışması yaptığım süre boyunca etkinlik sayılarındaki artış

2018-2019 yılları içersinde gerçekleşmiştir. Buna karşın, tek gecelik etkinlikler sınırlı mekânların karşısında en büyük alternatifler olmuştur. Fakat İzmir scene'i oluşturan X gibi bireyler, belki yıllar boyu süren mekân azlığının getirdiği alışkanlıkların etkisiyle bir günlük etkinlik mekânlarına sıcak bakmayabilirler. 1888 gibi uzun yıllardır var olan mekânlara karşı geliştirilen aşinalık ve aidiyet duygusu, bir günlük etkinliklerin süprizlerine tercih edilebilir (Görüşme, 17.02.2018).

Toparlamak gerekirse, EDM bağlamında pere-limal evre, gerçeklikten ayrılmaya tekabül eden ve ayrılık ayinlerini içeren bir olgu olarak, stil ve tarz tercihlerinin yapıldığı, başkalarıyla buluşmaların planlanabildiği ve kimi EDM müdavimlerinin EDM'nin görsel işitsel alanına ulaşmadan önce kendi ön-partilerini verdikleri liminal evreden önceki aşamayı temsil eder. Yani Turner'ın ifadesiyle, bir durumdan kopmayı işaret eden sembolik davranışlardan oluşur (2018: 95).

3.2.2. Liminal Evre: Fiili Eşikler olarak Kapı ve Toplumsal Yapıdan Koparak EDM Sahnesine Bağlanma

Van Gennep'in geçiş ayinlerinin ikinci evresini oluşturan liminal evre, ritüel öznelerinin niteliklerinin muğlaklaştığı, geçmiş ve gelecek arasındaki durumlarından birkaçına ya da hiçbirine sahip olmadığı kültürel bölgeden geçer (Turner, 2018: 95-96). EDM bağlamında özellikle kent odaklı kulüp ve konser salonu etkinliklerinde bu evre, etkinlik mekânlarının girişlerine ulaşılmasıyla başlar. Burada müşteriler, eşğin üzerinde statülerinden sıyrıldıkları ya da eşitlendikleri “rahim” benzeri bir konuma geçerler. Hatırlayacağınız gibi Turner, eşikteki insanların konumların kaçınılmaz olarak muğlaklığına vurgu yaparak, eşikteliği (liminalite) rahimde olmaya olmaya, biseksüelliğe ya da ay tutulmasına benzetir (2018: 96).

EDM mekânlarının diğer etkinlik mekânlarına göre en ayırıcı noktalarından biri kapı kurallarıdır. Katılımcıların, bir durumdan kopmayı işaret eden sembolik davranışlar bütünüyle başlattığı ayrılık evresi, EDM mekânları girişlerine ulaşınca son bulur. İzmir EDM mekânlarının birbirinden farklı kapı kurallarına rağmen, Cumhuriyet Bulvarı No: 248 2. Kordon/Alsancak adresinde yer alan 1888 isimli EDM mekân, kapı kurallarının en sıkı uygulandığı kulüptür. Genellikle en yoğun günler olan cuma ve cumartesi günü, özel güvenlik firmalarından gelen tek tip takım elbiseli iki güvenlik görevlisi mekân

caddeye bakan giriş kapısında müşterileri karşılar. 1888'in resident DJ'i olan Emre Can Bulut, kapıdaki güvenliklerin mekân doluluk oranı ve kadın erkek dengesini gözeterek anında seçim yapmak zorunda olduklarını ifade ederler (Görüşme, 26.04.2017).

Çeşitli hazırlıkları yaptıktan sonra kapıdan dönmenin en sıkıcı durum olduğunu belirten Y, kapıdan içeri girememenin asıl nedeni olarak mekân doluluk oranını gösterir. Ona göre, cumartesi gibi yoğun günlerde mekân girmenin taktiği erken saatlerde mekân gelmektir (Görüşme, 17.02.2018). Bir kadın olan X ise, şimdiye kadar mekândan giremediği hiç bir etkinlik olmadığını ifade eder (Görüşme, 22.03.2018).

Hatırlayacağınız gibi Thornton'ın kapı kurallarından geçmenin ilk önemli setinin yaş cinsiyet, cinsellik gibi politikaların açıkça uygulandığı beden ile ilgili olduğunu ve kapı personelinin kalabalık bir erkek grubuna kıyasla bir kadın gruba içeri girebileceğini söyleyebileceği gibi, çok genç ve yaşlı olduğu bilgisini de verebileceğini ifade ettiğini aktarmıştık (1999: 17). Dolayısıyla, evden ayrılış ile başlayan pre-liminal dönem, bir fiili eşik olarak giriş ya da kapıyı geçmenin beklendiği eşiklilik durumuna evrilir. Eşikliliğin (*liminalite*) yarattığı muğlak ya da belirsizlik yüklemine kaynağı, arzu edilen geçici şenlikli hayata bağlanmak için fiili eşiğin aşılmasıdır. Bu anlamda kapı ya da eşik, aşılması beklenen muğlaklığın, bekletinin getirdiği fiili kaygının yansımaları barındırır. Bununla birlikte, İzmir EDM scene içerisinde yer alan bütün EDM mekânları aynı sıklıkta kapı kurallarını uygulamayabilir. Vagabond açık olduğu dönem boyunca özellikle yurtdışından gelen DJ etkinliklerinde biletleri internet üzerinden satışa çıkarak daha gevşek bir kapı politikası uyguladı. Fakat 1888 gibi mekânların sıkı kapı kuralları kimi EDM katılımcıları için Vagabond gibi daha gevşek kapı kurallarını uygulayan mekânların politikalarına tercih edilir. Çünkü, bu geçiş süreci temel olarak “dışardaki” (outsider) olmaktan, ayrıcalıklı bir topluluğun üyesi olamaya geçiş süreci olarak tanımlanabilir. Birçok birey saatlerce sıraya girmeye, kişisel denetimime razı gelebilir. Bunun yanı sıra, seçilenler, kendilerini özel, ayrıcalıklı hissedebilirler (Goulding, Shankar, Elliott, 2002: 268).

Bu nedenle İzmir EDM scene içinde X gibi katılımcılar (Görüşme, 22.03.2018), 1888 gibi sıkı kapı kuralları uygulanan dans kulüplerini, güvenlik, kulüp atmosferine uygun olmadıklarını düşündükleri ve genellikle “apaçi” olarak tanımladıkları bireylerin içeriye girmesini engellediği için kapı kurallarının daha sıkı

uygulandığı mekânlara tercih edebilirler. Kapı kuralları içeriye girmenin koşulunun tam olarak ne olduğunun yarattığı “ayrıcalık” olma duygusunu sağlayan belirsizliği işaret ederken, aynı zamanda bedene işlenmiş jest, mimik, ve davranış şekillerinin seçkinliğini de işaret eder. Bu da Rave'in ilk döneminde ortaya çıkan PLUR ideolojisine dayalı ortak kolektif gücün hiçbir seçici kritere dayanmayan eşitliğinden çok, fiili eşiklerde seçilen, kapı aracılığıyla törpülenen daha önceden seçilmiş bireylerin eşit kolektivitesini (komünitas) oluşturur.

Sonuç olarak liminal evre, İzmir EDM mekânları bağlamında, bireylerin sitil/tarz ve düşünümsel olarak gündelik hayatın normlarından kopuşu başlattığı sembol ve edimlerle, şenlikli dünyaya girme arasındaki belirsiz durumu imler. Kapıdaki bireylerin, Turner'ın ifadesiyle (2108: 96) “eşik insanları”nın yüklemeleri bu nedenle kaçınılmaz olarak muğlaktır.

Kapı eşiğinin aşılmasıyla birlikte, katılımcılar gündelik hayyattaki statülerin ve yapısal ilişkilerin terk edildiği EDM'nin görsel işitsel alanına dayalı dünyasına adım atarlar. EDM bağlamında liminal evrenin bu aşaması gündelik hayatın toplumsal, ekonomik ve etik olarak bağlı olan yapıdan koparak, alternatif ve daha özgür geçici bir toplumsallığa bağlanmayı ifade eder. Bir sonraki başlık altında edimsel ve sembolik everelerini açıklayacağımız bu süreç, görsel ve işitsel alanın yarattığı ortak duygusal deneyimle yeni bir toplumsal kimliğe bağlanıldığı yani komünitasın kurulduğu aşamadır. İzmir EDM kulüplerinde ya da mekânlarında fiili eşiklerin yani kapıların aşılmasıyla başlaya bu evre, müşterilerin daha çok rağbet ettiği cuma ve cumartesi günleri olmak üzere, kapıdan hemen sonra bilet satan görevlilinin bulunduğu alanın geçilmesiyle tam olarak başlar. Önceki everelerde gerçekleştirilen edimlerin amacı EDM mekânlarında geçici toplumsallığın kendi iç dinamiklerine tabi olan yapısıyla kuralan görsel işitsel alana ulaşmaktır.

Fakat liminal evre, mekân açılmasından sonra içeri girdiği ya da yeni toplumsallığa, etkinliğe dahil olduğu saate göre değişir. Cuma-ve Cumartesi günleri en erken 22: 00 -23: 00 gibi saatlerde başlayan etkinlikler kendi içinde kabaca üç ayrı evreye ayrılabilir. Eğer katılımcılar ana etkinlikte performans sergileyecek DJ'den önce mekân gelerek performansın sonuna kadar mekân içinde kaldıysa bu üç evereye de tanıklık edebilirler. Ana etkinlikten önce etkinlik mekâna gelen müşteriler, genellikle

playlist'ten çalan müzik ile ya da ana-etkinlikte performans sergileyecek DJ'den önce sahne alan başka bir DJ'in çaldığı set ile karşılaşılır. İster playlist isterse DJ performansının asıl amacı içerideki topluluğu (komünitesi) dans ettirmekten çok ana-etkinliğe hazırlamaktır. Bu evrede katılımcılar genellikle masaların etrafında salınarak dans ederler. Kimi durumlarda DJ, topluluğun bulunduğu yerden başka bir yerde bile konumlanır. Örnek olarak, 27.08 2015 tarihinde 1888'de katıldığım Doruk Güralp performansı gösterilebilir. Gece 01: 00 başlayan performans için 23: 30 mekân girmiş olmama rağmen yaklaşık otuz kişilik grup 1888'in bahçe diye tabir edilen bölümünde gruplar halinde oturuyorlardı. Bir süre çalan müziğin playlist'ten olduğunu düşünmeme rağmen daha sonra “Rum evi” olarak simlendirilen yapının iç kısmında DJ Aslı'nın performans sergilediğini öğrendim. Yani dış bahçede, herhangi bir katılımcının görmesi olanaksız olan bir bölgede sergilenen performans içeride, sadece dört beş kişilik bir grup tarafından takip ediliyordu. Çalınan müzikler House türüne yakın olmasına karşın, masalarının yanında salınanlar dışında dans eden hiç kimse yoktu. Daha sonra sahne alan Doruk Güralp'in bahçe kısmında bulunan topluluğun önünde performans sergilemesine karşın, DJ Aslı'nın gözden irak düşük bpm'li seti sembolik anlamda da komünitenin tam anlamda kurulmasını bekleme aşamasını temsil eder. Çünkü Reynolds'ın (2012) aktardığı gibi, Rave genellikle diğer insanların uyduğu zaman içerisinde gerçekleşir. Bu bağlamda EDM sahnesinin kalabalıklaştığı zaman ana-etkinliğin başladığı saatlere denk düşer. Thornton'un (2001) gençlerin geç kalma özgürlüğüne dair bir geçiş ayini olarak gördüğü bu süreç, bir anlamda da bağlanılan ikinci alternatif hayattan kopuşun zamansal göstergesi sayılır. Dolayısıyla, eşiğin geçilmesinden sonra başlayan ilk aşama, tıpkı Chill Out kültüründe olduğu gibi, mekân içindeki bireylerin ana etkinliği ve kolektif gücün katkısıyla komünitenin gerçek anlamda kurulmasını bekledikleri sohbet ve genellikle düşük bpm'li müziklerle beklediği süreç olarak görülebilir.

Liminal evrenin ikinci aşaması, ana etkinlikte yer alan DJ'in sahneye çıkmasıyla birlikte başlar. Bu aşama, EDM'ni karakterize eden görsel işitsel alana dayalı deneyimin büyük bir bölümünün yaşandığı zamanı temsil eder. Mekân kalabalıklaşmasıyla birlikte gerçek anlamda kurulan komünite, müziğin başlaması, ışık şovlarının sıklaşması, dans pistinin yoğunlaşması ve yüksek volümün bedene işleyen yapısıyla kolektif güce dayalı deneyime yön verir. Aynı etkinlik üzerinden örneklemek

gerekirse; Doruk Güralp'ın 01: 00'da performansına başlamasıyla birlikte, dans pistinin yoğunlaşması ve dağınık bir şekilde oturan, dans eden kalabalığın bahçe bölümünde toplanması ve performansın bir önceki sete göre daha canlı dans üzerine kurulu yapısı, limanal evrenin ikinci aşamсында, hedonizm üzerine kurulu şenlikli zamanın zirve noktası olarak görülebilir. Aynı aşamalar 26.06.2016 tarihinde DJ ve prodüktör *Nhan* dinlemek için gittim Vagabond isimli EDM kulübünde yaşanan aşamalar üzerinden de okunabilir. Saat 23: 15'de Vagabond'a giriş yaptığımmda mekân resident DJ'i olan Timur Çelikyay performans sergiliyordu. Cumartesi günü olmasına rağmen, mekân neredeyse boş sayılırdı. Fakat saatler 24: 00 yaklaşırken mekân kalabalıklaşmaya başladı. Ana-etkinlikten önce Timur Çelikyay'ın Nu-Disko ve House üzerine kurulu seti katılımcıları yavaş yavaş dans pistine hazırlarken, “Rum evi” olarak tabir edilen binların restore ve dizayn edilmesiyle dans kulübüne dönüştürülmüş olan mekân giriş koridorunun tam karşısında bulunan yaklaşık 50m² büyüklüğünde olan barın bulunduğu alanda, insanlar birbirleri ile sohbet ederken kimi müşteriler masaların yanında salınarak dans ediyordu. DJ' Nhan'ın performansının başlamasıyla birlikte iyice kalabalıklaşan mekân ikinci katında crowd'ların dans etmesi ve dans edilen 60-70 m² alana yerleştirilen iki büyük kabinden gelen yüksek volüm EDM'ni karakterize eden deneyimsel bütünlüğün başladığını işaret ediyordu. Özellikle dans pistinin kalabalıklaşması, bar taburelerinin ve yüksek masaların yanında salınan kişileri de dans pistine çekmişti.

Gilbert ve Pearson'ın ifade ettiği gibi, Rave ya da EDM'ne karşı geliştirilen yakınlık esrik dansın kolektif deneyimi ile ilişkilidir (1999: 104-105). Crowd'ları dans pistinde tutunmaya yönelik müziğin yüksek bpm'li hipnotik yapısı, Nhan'ın zaman zaman ellerini hava kaldırarak tempoyu yüksekliğini belli eden jestleri, dans pistinde bulunan crowd'ların bedensel jestlerle buna yanıt vermesi, liminal evrenin EDM'nin bağlanılmak istenilen ikinci hayatının sembolik edimsel olarak kurulduğu aşamaya örnek teşkil eder. Bu örnekler sadece kulüp kültürüne özgü değildir. Festival, konser gibi etkinliklerde kendi dinamiklerine özgü olarak limanal evrenin farklı aşamalara ayrıldığı durumları yansıtır. 2015 tarihinde Çeşme'de Fly-Inn Beach'de gerçekleştirilen EDM festivali, ana-etkinlik sahnesi kuruluncaya kadar, farklı sahnelerle (sand stage) crowd'lar için plaj ve dinlence kültürüne uygun müzikler performansları seçtiler. Bu zaman liminal evrenin ilk aşaması olarak kabul edilebilir. Daha sonra

kurulan ana-sahne'de başlayan ışık ve lazer gösterileri, hepsi yurtdışından gelen DJ performanslarının başlaması, beach'in farklı yerlerine dağılmış topluluğun sahne önünde toplanarak dans etmesi de liminal evrenin ikinci aşamasıdır.

Limninal evreyi karakterize eden üçüncü aşama ise, ikinci aşamadaki şenlikli görsel işitsel alanın yerini Chill Out kültürüne bırakmasıdır. Ana etkinlikte performans sergileyen DJ'ler mekân boşalmaya başlamasıyla birlikte ya da kendi setlerinden sonra kulüp içinde kalan crowd'lar için Chill Out/Ambient ya da IDM gibi düşük bpm'li dans etmeye yönelik olmayan müzik seçkileri çalarak, bir önceki aşamada kurulan görsel işitsel alanın yarattığı fiziksel yorgunluğu tolere etmeye çalışırlar. Cuma ve cumartesi günleri için bu saatler genellikle sabaha karşı 03: 00 bulabilir. Ancak kimi EDM müdavimleri, bu saatlerde mekândan ayrılarak after parti olarak adlandırdıkları genellikle bir bireyin evinde Chill Out kültürü odaklı kendi partlerine devam edebilirler. Mekânda kurulan görsel işitsel alandan ayrılış, liminal evrenin ikinci aşamasından kopuş anlamına gelir, fakat üçüncü aşama kendi kurdukları Chill Out odaklı kültür partinin zamansal etkisini başka bir uzama kaydırır. İzmir scene içinde X ve Z gibi EDM müdavimleri, kulüplerde katıldıkları etkinliklerin ardından kendi arkadaş toplulukları etrafında biçimlenen after partiler düzenlediklerini ifade ederler. Genellikle Chill Out ya da IDM gibi türlerin fon müziği olarak kullandığı etkinliklerin amacı, liminal evrenin ikinci aşamasındaki görsel-işitsel alana dayalı fiziksel deneyim yerine daha düşünsel ve sohbete dayalı bir aşamaya geçmektir (Görüşme, 22.03.2018, 22.12.2017).

Sonuç olarak, EDM mekânlarında kapı eşiğinin aşılmasıyla başlayan ve görsel-işitsel alanana dayalı deneyim aracılığıyla şekillenen liminal evre gündelik yükümlülüklerin ve statülerin geçici olarak terk edildiği ve komünitasın kurulduğu anı ifade eder. Turner'a göre, karşı-yapı içindeki anı temsil eden bu evreden sonra bireyler önceki toplumsal konumlarıyla tekrar birleşir (Aktaran Urry, 2009: 29).

3.2.3. Post Liminal Evre: Önceki Toplumsallıkla Tekrar Birleşme

Limninal evrenin ardından EDM etkinliklerine katılan bireyler evlilik, sünnet törenlerinde olduğu gibi post-limninal aşamaya yeni ve kalıcı statüleriyle adım atıp önceki topluluklarıyla daha üst bir konumda yerleşmezler. Ancak daha öncede

belirtildiği üzere, Malbon ve Pini gibi araştırmacıların gösterdiği gibi, gündelik hayatın yapısal ilişkilerinden geçici olarak sıyrılıp arzuladıkları bir edim içinde olma yapısal ilişkilere devam etmelerini sağlayan etkiyi yaratır. Hutson (1999) gibi araştırmacılar bu olguyu EDM'nin spiritüel etkisinin iyileştirici etkisine bağlarken X gibi görüşme kişileri için Psy-Trance gibi EDM etkinlikleri, sadece şenlikli bir dünyaya adımdan öte, spiritüel bileşenleleri ile meditatif etki yaratırlar (Görüşme, 22.03.2018). Ancak EDM'nin yapısal ilişkilere ya da gündelik hayatın rutinene olan etkisi sadece Psy-Trance gibi spiritüel bileşenlerinin hem söylemsel hem de sembolik olarak güçlü olduğu türlerin manevi duyarlılıklarıyla sınırlı değildir. Y'nin belirttiği üzere, EDM etkinlikleri kimi zaman gündelik bir rutin olarak iş temposunun karşısında bir özgürlük zamanı ve mekânını betimler (Görüşme, 17.02.2018). Dolayısıyla EDM etkinlikleri, sünnet, askerlik ya da evlilik gibi ritüel törenlerinden sonra kalıcı bir statü ile daha önceki toplumsallıkla birleşmenin aksine, tekrarlanan etkinliklerle süreci yeniden yaşamayı amaçlarlar. Kalıcı bir statüden ziyade tekrar eden süreçsel yapısıyla EDM, St John'ın belirttiği gibi (2012) dans müziği müdavimlerinin devamlı liminal süreçler içinde olmalarına neden olur.

3.3. Liminal Evrenin Edimsel ve Sembolik Bileşenleri

Ritüel ya da post-liminal evre gibi ritüelleştirilmiş süreçleri tanımlayan özel ritüel kuramlarını aktardığımız ikinci bölümün İzmir EDM sahnesi içindeki yansımalarını aşağıdaki başlıklar altında aktarıyorum. Görüşme kişilerine ve alan çalışması boyunca etnografik yöntemle dayalı sonuçlarda göreceğiniz gibi, deneyimin bir bütün olarak yansımaları, ya da EDM sahnesine yönelik bireylerin söylem analizi ile evrensel baskın scene analizlerine dayanan refranslarımız arasında çok büyük farklılıklar bulunmaz. Scene'in yapısal dinamiklerini açıklarken değindiğimiz üzere; bunun ana nedeni yerel-ötesi scene ve sanal scene'ler aracılığıyla diğer evrensel ve baskın scene'lerle kurulan bağlantı ve enformasyon akışıdır. Bununla birlikte, deneyimin kendisine ve deneyimde bulunan bireylerin söylemlerine dayanan bu çözümlemelerin sadece İzmir Scene özelinde olduğu unutulmamalıdır. Müzik, dans, trans, görsel bileşenlerin birçoğu ve bir rehber ya da techno-şaman olarak DJ'in rehberliği bir bütün olarak liminal dönemde ortaya çıkan edimsel ve sembolik bileşenleri yansıtır.

3.3.1. İzmir’de Ritüel Bağlamında EDM

Ritüel bağlamında ele aldığımız EDM, üretim aşamasından tüketildiği etkinliklere kadar kendi özel formu ile sadece bizim çalışmamız özelinde değil, kendi içsel özellikleriyle de ritüel ve müzik birlikteliğinin ilksel pratiklerini yansıtır. Daha önce Jimi Fritz'den yaptığımız alıntıda ifade edildiği gibi, Rave ya da EDM'nin beden için tasarlanan kesintisiz ve döngüsel yapısı, kendi içsel yolculuğumuz için kendi içinde bir sona ulaştırma sistemidir (Aktaran Sylvan, 2005: 65). Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, bizim ritüel bağlamında incelediğimiz EDM, en saf haliyle bir katalizör olarak beden için üretilen kendi içinde bir sona ulaştırma sistemi ya da istenciyle, ilksel ritüel uygulamalarındaki müzik pratiklerini yansıtan bir müzik kültürüdür. “Liminal Everenin Edimsel ve Sembolik Bileşenleri”ni kapsayan diğer başlıklar altında sık sık göreceğimiz gibi, katılımcıların EDM'nin dans, görsel bileşenler, trans gibi diğer deneyimlerine yönelik açıklamalarında müziğin hipnotik ve yinelemeci ve beden için tasarlanan yapısı birbirini tamamlayan ve tetikleyen unsurların harekete geçirici gücü olarak görürler.

Kürsel ölçekte olduğu gibi, İzmir scene içinde EDM müdavimleri müziğin yinelemeci karakterinin bir bütün olarak yön verdiğini düşünürler. DJ Mehmet Bozgeyik, İzmir scene içinde Triphop'dan House'a ve tekrar uyanış yaşan Disko'nun Nu-Disko gibi yeni formlarına kadar İzmir'de birçok türün DJ'ler tarafından icra edildiğini ama aksak ritimsel formların İzmir EDM scene'i içinde çok tutulmadığını belirtir (25.09.2014). İzmir'de bir organizasyon kolektifinin üyesi aynı zamanda kulüp ve festivallerde sıkça yer alan DJ Emre Bulut Can'a göre, İzmir EDM kulüplerinde bazı alternatif müzik formlarının çalınmama nedeni karmaşık ritimsel yapıları dans gibi pratikleri engellemesidir. IDM, Ambient, ya da bu türlerin “progressive” ön sıfatıyla tanımlanan alttürlerinin EDM beden için tasarlanan yapısından uzaklaştırdığı ve bunların dans müziği içindeki yeri çeşitli tartışmalar yaratmıştır. Reynolds (2012) İngiltere'de Jungle gibi türlerin Jazz ve diğer Siyahi geleneklerine ait müzik formlarıyla ilişkilerinin müziksel anlamdaki zenginliğini EDM'nin karakterini başka bir yere taşıdığını belirtir. Fakat Gilber ve Pearson, Derrida'nın görünürde, birbirinden farklı ve çelişki düşünürlerin Batı'da baskın bir düşünce zinciri oluşturduğunu belirtmek için de kullandığı *metafizik* kavramıyla EDM'nin yarattığı değerlerin Batı'daki karşılığını sorgular. Avrupa kültürünün kendisi kadar eski görülen metafizik gelenek, tüm feminist

yazılarda, fikirleri ve pratikleri sistemini dünyanın pek çok yerinde kadınları ve kadınlığı doğal olarak aşağıda konumlandıran iktidar yapılarını isimlendiren merkezi bir kavramdır. Gilbert ve Pearson, burada ilginç olan noktanın müzik ve dansın kültürel statüsüyle ilgili bir endişe açısından, bu çeşitli kategorilerin sıklıkla örtüştüğü ve metafizik, ataerkillik, kapitalizm ve modernliğin etkileri ile güçlendirilmiş değer ve öncelikler kümesiyle baskın bir geleneği algılamamıza izin verdiğidir (1999: 55-56).

Gilber ve Perason, metafizik kavramını kullanırken çok dikkatli olmak gerektiğini çünkü hepimizin bir dereceye kadar bu gelenek içinde gömülü bulunduğumuzu öne sürer. Bu nedenle, metafizik kavramını klasik zamanlardan beri Batı düşüncesine hakim olan ve açıkça tanımlanabilen felsefi öncelikler kümesini belirlemek için kullanırlar. En kaba anlamıyla Gilbert ve Pearson, sözmerkezci (logocentrism) Batı geleniği Klasik Batı Müziği'nin düşünce ve form yapısını nasıl şekillendirdiğini göstermeye çalışır. Onlara göre Batı metafizik geleneği, tını, ton, ve ritim gibi müzikal unsurlarının yapısını metafizik düşünceye göre şekillendirir. Örnek olarak, Batı müziğinde tını gerçek anlamda bastırılmış bir şekilde bulunur, çünkü müzikal konu olarak tınıya meşgul olmak müziğin ve kaynaklarının değerleriyle meşgul olmak anlamına gelir. Aynı şekilde yapılmış bir yapısöküm ritim içinde geçerlidir. Gilbert ve Pearson, Middleton'a başvurarak, çeşitli kültürlerin müzikal söylemlerinde ve yirminci yüzyıl teorisyenlerinin söylemlerinde, ritim ve yinelemenin her zaman fizikselleşme ilişkili olduğunu ve ritim ve yinelemenin aşağılanması veya değer biçilmesinin her zaman bedensel zevklerin kötülenmesi ve/veya değer biçilmesinin birlikte yürüdüğünün altını çizerler (Gilbert ve Pearson, 1999: 58-59).

Gilbert ve Pearson (1999), Batı metafizik geleneğinin öncelikler ve baskılar dizisinin, EDM'nin bedensel hazza yönelik dans ve yinelemeci karakterini ritmik karakterini reddettiği görüşündedir. Ancak, Gilbert ve Pearson Jungle ve Drum'n' Bass gibi müzik türlerini bazı entelektüellere de hitap eden yapısıyla çift alanı işgal eden ve dolayısıyla Batı modernist söylemi tarafından meşru görülebilecek türler olduğunu vurgularlar (Gilbert ve Pearson, 1999: 79). Yani, “progersive” ön ekiyle tanımlanan ya da Jungle/Drum'n'Bass gibi çift alanı işgal eden türlerin, Avrupa kökenli müzik kültürleriyle kurduğu ilişki, yinelemeci ve ritmik açılımlara dayanan EDM'nin öyküsel bir karakter de geliştirmesini sağlamamıştır. Hatırlayacağınız gibi, bütünsel anlamda

yinelemenin amacı, ilgiyi yapının detaylarından farklı yöne çekerek “müziğin içine girme” gibi tanımlamalarla ifade edilen dinleyicinin ilgisinin yapıdan ziyade değişimin kendisine yönelmesidir (Şenürkmez, 2003: 27).

Fakat IDM, Jungle/Drum'n'Bas gibi türlerin Batı müziği ya da Jazz ile kurduğu ilişki EDM'nin yinelemeci dans için tasarlanmış yapısıyla birlikte öyküsel bir karakter almasına da neden olur. Bu formlar altındaki bazı türler kolayca Jazz formlarının da alttürleri olarak kabul edilebilir. İzmir'de izlerkitlenin Jungle ya da benzeri türsel çeşitliliklere karşın, en yoğun günlerde bu türsel formları tercih etmemesi, öyküsel olamayan formların yinelemeci karakteriyle tetikleyen deneyimler bütünü olabilir. İzmir scene'i içinde, yetkinlikleri müzik arşivine dayanan DJ'lerin birçoğunun izlerkitlenin müzikten daha çok bütünsel anlamda eğlence konseptiyle ilgilendikleri için EDM türlerinin scene içinde zayıf kaldığı yönündeki açıklamaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Buna karşın izlerkitle, EDM etkinliklerini görsel işitsel alanın uyumuna dayanan deneyimler bütünü olarak görür. X kişinin EDM ve dans arasındaki kurduğu ilişkisi karşısında, EDM ile Rock gibi başka türlerde müzik eşliğinde dans etmenin farkını sorduğumda, verdiği cevap bu bütünselliğin bir parçası olarak görülebilir: “Rock konserinin ilk amacı dans etmek değilmiş gibi geliyor bana. Dans edebilirsin, kafa sallayabilirsin, ama Rock'ın başka çekici yanları da var. Şarkı sözlerinin cezbediciliği, gitar soloları, gibi. Ama dans müziği, adı üstünde her şeyin dans üzerine kurgulandığı müzik olması” (Görüşme 22.03.2018).

DJ Emre Can Bulut'un izlerkitle dans, eğlence ve müziği bir paket halinde satın almak istedikleri yönündeki ifadesi de bu bağlamda değerlendirilebilir (Görüşme, 26.04.2017). Dolayısıyla, İzmir scene içinde, bizim öyküsel olarak tanımladığımız müzikal formlarla ilişkiye geçmiş EDM türlerinden daha çok, yinelemeci ve hipnotik karakteri ön plana çıkan EDM türlerinin tercih edildiğini söyleyebiliriz. Jungle, Drum'n'Bass gibi kimi zaman daha karmaşık ritimsel unsurları barındıran formlar ya da Heavy Metal sertliğine ulaşılabilen Hardcore gibi dans müziği formları yerine, yinelemeci hipnotik karakterini 4/4 ritimsel yapı içerisinde daha sade bir şekilde barındıran House, Techno ve alttürlerinin tercih edilir. Bu Jungle, Hardcore gibi türlerin İzmir scene içinde hiç icra edilmediği anlamına gelmez. Fakat bu türler, ya kulüplerin daha az yoğun olduğu günlerde ya da bir günlüğüne kiralanmış mekânlarda genellikle

tür müdavimleri tarafından organize edilmiş etkinliklerde icra edilir. Bununla birlikte, liminal evrelerde gördüğümüz gibi, Ambient/Chill Out ve IDM gibi genellikle dans için tasarlanmamış türler de parti öncesi ve sonrası EDM kültürün bir parçası olarak görülür.

EDM, yinlemeci ve hipnotik karakterinin diğer deneyimleri tetikleyen yapısının yanında, bellir bir müzik kültürü etrafında örgütlenenmiş deneyimler bütünü olarak geçici kimlikler ve topluluklar yaratır. Liminal evrede kurulan komünitas, gündelik hayattaki kimliklerin askıya alınarak yapısal ilişkilerden kurtulmanın ve haz üzerine kurgulanmış bir dünyayı girmeyi teşvik eder. Frtüh'in belirttiği gibi; müzik imgesel kültürel anlatılara kendimizi yerleştirebildiğimiz tüm deneyimler aracılığıyla kimlikler inşa etmemize yardımcı olur. Müzik, müzik aracılığıyla kimliklendirilmiş toplulukları harekete geçiren güçtür (Aktaran Malbon, 1999: 77-78). “Liminal Everenin Edimsel ve Sembolik Bileşenlerinin diğer başlıkları altında da göreceğimiz gibi, müzik sadece kendi salt deneyimiyle değil, müziğin eşlik ettiği deneyimler aracılığıyla da topluluk duygusunu güçlendirir. Bireysel dansın paradoksal olarak kolektif gücü, katalizörler aracılığıyla gelişen empati duygusu, müzik etrafında kimliklendirilmiş geçici cemaatlerin kolektif gücüyle yaratılır.

3.3.2. Tören Lideri Olarak DJ'in Rolü

EDM etkinliklerinde girilen liminal evrede kurulan komünitas her ne kadar, daha önceki statülerinden sıyrılmış eşit bireylerden oluşan topluluğa göndermede bulunsa da, bu durum genellikle Turner'ın belirttiği gibi genel otoritesine teslim olunan söz sahibi kişiler tarafından yönetilir (Turner, 2018: 97). Daha önce aktardığımız üzere, temel kaygısı insanların dans ettiğinden ve iyi vakit geçirdiğinden emin olmak olan DJ, esrik tekniklerin sorumlusu olarak, takipçilerinin normal sıradan gerçekliğini aşan zihinsel ve duygusal bir serüvene atılmasına yardımcı olan şaman gibi, izlerkitlenin ruh halini yükseltmenin veya düşürmenin zamanı algılar. DJ'in bu rolü, akademik dünya içinde techno-şaman, tören lideri gibi kavramlarla ifade edilirken, bunlar akademik dünya içindeki somut metaforlar değil, kimi zaman DJ'ler ve clubber'lar tarafından söylemsel olarak dile getirilen ve DJ'e biçilen rolü işaret eder.

İzmir EDM scene'ninde performans sergileyen DJ'ler de kendi rollerini şenlikli ritüelin eğlence ve haz üzerine kurulu atmosferini yönlendirmek olarak

tanımlayabilirken, manevi duyarlılıkları yüksek olan Psy Trance gibi türlere yoğunlaşmış izlerkitle ve DJ'ler parti atmosferini bir bütün olarak anlamlandırmalarına uygun olarak şaman kavramını sıklıkla kullanırlar. Psy Trance DJ'i Orkun Murat, dans sırasında yaratılan “meditatif” anın toplu olarak bir yere bağlanma durumu yansıttığını ve parti atmosferinde maddi olamayan hisslere dokunan yapısıyla müziğin yönlendirici etkisini şaman olarak dile getirdiği DJ'in belirlediğini ve yönlendiğini öne sürer (Görüşme, 15.10.2015). İzmir'de Psy Trance kültürü dışında kalanlar DJ'ler de DJ ve crowd arasındaki ilişkinin Psy Trance kültüründe çok daha güçlü olduğunu belirtirler. DJ Mehmet Bozgeyik, Psy Trance kültürünü natüralist ve şamanist olarak tanımlarken, Emre Arıyel'de Trance kültürünün ruhani etkisinden dolayı DJ'in crowd'lar ile kurduğu ilişkinin çok daha sıkı olduğuna işaret eder (Görüşme, 25.09.2014; 20.02.2016). Bununla birlikte, Psy Trance ya da Goa Trance gibi türlerde, DJ'in müzikle atmosferi yaratan, kontrol eden rolünün söylemsel inşaaı, bilinçli olarak kabile ritüellerine öykünen yapısından kaynaklansa da, haz kültürünün ruhani duyarlılıklar üzerine kurulmadığı diğer EDM türlerinde de DJ aynı rolü üstelenir. İzmir EDM sahnesinde yer alan Timur Çelikyay ve Ali Baran gibi DJ'ler kendi rollerini eğlence atmosferini yaratan ve crowd'ların ruh halini yöneten kişi olarak tanımlarlar:

DJ'in tek bir rolü vardır, çaldığın yerin atmosferini yaratmak ve insanları eğlendirmek. Başka hiç bir rolümüz yok bizim aslında. Bazen istedikleri şeyi de vermek zorundasın ve bazen de onlara yeni şeyler sunmak zorundasın ve bunu öyle bir şekilde harmanlaman gerekiyor ki, bilmedikleri şarkıları bile biliyormuş gibi dans ettirmen gerekiyor. İşte bunu insanların kalçalarına, gözlerine bakarak çözeceksin. (Görüşme, 13.11.2015)

... çünkü bizim işimiz biraz gösteridir. Bir yerde çaldığınız zaman, çaldığınız süre içinde oradaki bütün enerjiyi yükseltip düşürmek, insanları eğlendirip ya da eğlendirmemek tamamen DJ'in elindedir. Doğru şarkı seçimlerini yaparsanız eğlenceyi istediğiniz gibi yönlendirebilirsiniz. Yanlış seçimlerle o an eğlenceyi bitirebilirsiniz de, ya da saatlerce uzatabilirsiniz. Bu DJ'in birikimi ile alakalıdır. (24.12.2014)

Daha önce belirttiğimiz gibi, DJ'ler enerjiyi yükseltip düşürmek için bazı stratejiler kullanırlar. Trans durumlarını tetiklemek için etnomüzikolog Gilbert Rouget tarafından evrensel olarak yaygın kullanıldığı belirtilen bu teknikler (*aççelerando* ve *kreşendo*), enerjiyi yükseltip tekrar düşürerek dans pistine özgü haz duygusu yaratır. DJ Emre Can Bulut'un *drop* olarak adlandırdığı bu teknik, yükselen bpm değerlerinin birden çözülmesinden duyulan hazzı işaret eder. (26.04.2017). Yerel scene içersinde izlediğim kulüp performanslarında, DJ'ler dans pistiyle iletişimi güçlendirmek ve onları yönlendirmek için çeşitli bedensel jestleri yaygın olarak kullanırlar. Enerjinin yükselmesini isteyen DJ, ellerini havaya kaldırıp crowd'lardan buna uygun tepkiler talep edebilirken dans pistindeki yorgunluğu gözlemleyen DJ, tempo düşüşünü ellerini yavaşça aşağıya doğru düşürerek belli edebilir. Bu iletişim biçimi, komünite değerlerine uygun olarak, *vibe*'ı yaratan hiçbir unsurun ön plana çıkmadığı EDM kulüplerinde yaygındır. Rave'in ticarileşmeden önceki “yazarsız” karakterine benzeyen bu durum; kulüplerin mekânsal yapısından dolayı festival alanları ya da konser salonlarına kıyasla kulüp atmosferinde daha çok hissedilir. EDM kulüplerinde ya da performans sergilenen bar, cafe gibi mekânlarda DJ'ler genellikle dans edilen yeri tamamen görebilecek bir yerde 40-50 cm bir yükseklikte konumlanırken, İzmir'de bunun tek istisnasını Kovan isimli mekânda DJ performansı için yapılmış etrafı kapalı özel kabin oluşturur. Crowd'ların ya da izlerkitlenin, yaygın bir biçimde yüzleri DJ'ye dönük bir şekilde dans etmesi, DJ'in dans pistinde gözlemlediği bedensel jestler ve sesli tepkilere göre çabuk yanıt vermesini sağladığı gibi, crowd'ların tepkisinin de atmosferi değiştirmesine olanak tanır. İzmir'de gerçekleşen EDM etkinliklerine düzenli olarak katılan X göre, Atmosferi yaratıp, yönetmekle yükümlü olması nedeniyle şamana benzettiği DJ'in iyi bir performans sergileyebilmesi için crowd'ları dinlemesi, gözlemlemesi gerekir:

...Kötü bir DJ'in ortamı hareketlendirmesinin, sizi dans ettirmesinin imkânı yok. Ama ben amatör olarak DJ'liğe ilgi duyan biri olarak DJ'in sizin onu dinlediğiniz kadar sizi dinlediğini söyleyebilirim. İnsanların keyif alıp almadığına bakar, bakması gerekir. Yoksa bilgisayar playlist'tinden bir farkı kalmaz. DJ' bilgisayardan farklı olarak “mood” durumunu gözlemleyebilir, insanı değerleri

algılayabilir. Herkesi mutlu edemez belki, ama kalabalığın ortak müzikal değerini yakalar (22.03.2018).

Crowd'ların ruh haline gözlemlemeye dayanan müziksel ilişki biçimi, kulüplerin mekânsal anlamda konser salonları ya da festival alanlarına kıyasla daha küçük yapısıyla da doğru orantılıdır. Özellikle ana-akımlaşmadan sonra başlayan ticari EDM kültürü, Rock müziğin stadyum konserleri dönemine benzer bir şekilde DJ'in crowd'lardan kopuk yüksek bir sahneye yerleştirildiği yeni bir sahneleme biçimi yaratmıştır. Bu sahne biçimi kimi zaman sunak benzeri yapısıyla (Özellikle Psy Trance kültüründe) manevi duyarlıkları yansıtabilmesine ve DJ'in kılavuzluk rolünü simgeleye bilmesine karşın, vücut jestlerinden, sesli tepkilere kadar crowd'ların ruh halini çözebilmek adına gözlem yapan DJ'in tarihsel yatkinlikler bütünü ile tezat oluşturulduğu öne sürülür. EDM sahnesinde 'kendiliğinden komünitas' değerlerine uygun olarak hiçbir öznenin ön planı çıkmadığı "yazarsız" karakteri, ticari festivallerde DJ'i bir "star" konuma yükseltir. 1.08.2015 tarihinde İzmir'in Çeşme ilçesinde gerçekleştiren Sense EDM festivalinde DJ kabininin konumu bu tür sahne dizaynına örnek teşkil eder. Buna karşın kulüpler ticari karakterine rağmen mekânsal özellikleri ve DJ'in dans pistindeki yeri nedeniyle ilk bölümde aktardığımız Rave ve öncesinde kurulan EDM atmosferinin değerlerini yansıtabilir. DJ, etkinliği starlaştırılmış bir figürü olarak değil, müzikal otoritesine teslim olunan kılavuzluk rolüyle bütünsel anlamda yaratılan vibe'ın bir parçası olarak crowd'ların içinde konumlanır. Kısacası, DJ'ler yerel scene içinde karşılıklı etkileşime dayanan bir iletişim biçimiyle, müzik aracılığıyla yaratılan atmosferi yöneten, yönlendiren, liminal evere boyunca müziksel tercihlerine teslim olunan bir kılavuz işlevi görür.

3.3.3. İzmir EDM Etkinliklerinde Dans

Kapsayıcı üst bir tür isimi olarak EDM müzik ve dans arasındaki ilişkiyi en açık şekilde yansıtır. Müzik ile kurulan ilişkinin en önemli pratiklerinden biri olmasına rağmen popüler müzik incelemelerinde gözden kaçan dans, EDM sahnesinde müzik kadar önemli bir pratiktir. İzmir EDM scene içerisinde dansın rolü, liminal evre boyunca DJ'den talep edilen müziksel nitelikleri belirleyebileceği gibi, trans durumlarını tetikleyen önemli bir edim olarak ön plana çıkar. Hatırlayacağınız gibi, İzmir'de yerel sound yokluğunu açıklayan nedenlerden biri olabileceğini öne sürdüğümüz popüler

sound ve parçalara olan talebin önemli nedenlerinden birisi crowd'ların eğlence- haz dinamiklerini ekseninde dans ile kurduğu ilişkide yatar. Yerel scene içinde yer alan DJ'lerin argümanlarıyla şekillenen bu görüşe karşın; düzenli olarak partilere katılan bireyler popüler parça ve sound taleplerini haz ve eğlence ekseninde partilere katılan ama gündelik hayatlarında EDM kültürünü içleştirmemiş bireyler tarafından talep edilebileceğini öne sürer. Popüler parçalar ve soundlar, bireylerin dans pisti ile kurduğu ilişkiyi güçlendirebilir. Y'ye göre:

Buraya gelen insanların çoğunun sadece etkinlik esnasında dans müziği dinlemelerinden kaynaklı. Dans edip, eğlenmeye geliyorlar. Onun dışında hayatlarında bu kültürle ilgilenmedikleri için buradaki yabancılıklarını kapatmanın yolu popüler parçalar. Radyodan, internetten duydukları parçalar. Dans ederken eğlenirken, duyduğun parça, sevdiğin parça seni daha çok eğlendirebilir.(Görüşme, 22.12.2017)

Dj'ler ve düzenli parti müdavimlerinin EDM etrafında şekillenen kültürel sermaye birikimine göre yapılandırdıkları ayrımlar, partilere katılan kişilerin EDM kültürünü sadece dans odaklı haz kültürüne indirgemeleri üzerine kuruludur. Fakat Gilbert ve Pearson EDM kültürünün haz odaklı yapısını ele alırken, bu ayrımı *jouissance* ve *plaisir* kavramları ile ele alır. Psikanalitik kuramdan türetilen *jouissance* kavramı, hem Barthes hem de Kristeva'nın postyapısalcı çalışmalarının merkezinde yer almasına rağmen, Lacancı psikanaliz kuramındaki anlamından biraz daha farklıdır. Fakat her iki durumda da *jouissance*, çocuğunun annesinin göğsüne erişmekle ilgili rahat mutluluk durumunu terk etmesinden önceki durumla bağlantılıdır. Çocuk cinsiyetlendirilmiş kimlik ve dil gibi sembolik sosyal ilişki düzenine girdiği anda bu rahat mutluluk anından ayrılır. Çünkü dil öncesi durum, çocuğun kendi bedeni ile annesinin bedeni ve dünyanın geri kalanı ile ayrım gözetmedi bir dünya olarak düşünülür. Öznelliğe giriş anı, kimliğin edinimi, dilin edinildiği an ve cinsiyetin toplumsal anlamının Oedipus kompleksinde ve kısmi çözümünde gerçekleştiği an aynı zamanda olduğu düşünülmektedir. Temel olarak bu ayrılık anı, telafisi ya da dönüşü mümkün olmayan bir kayıp olarak düşünülür. Bununla birlikte, bu saf durum hiçbir zaman geri kazanılması mümkün olmasa da, sembolik düzenle normal ilişkimizin

bozulduğu durumlarda, bununla ilişkili zevk biçimi yaşanabilir. Jouissance, bu zevke verilen isimdir (Gilbert ve Pearson, 1999: 63-64).

Barthes'e göre (2012) bedenle okuma içinde yer alan beden, anatomistlerin, fizyolojistlerin dilbilgisi uzmanlarının eleştirmenler ve filologların ele aldığı bilimsel gözle incelenen bedenden farklı olarak, erotik ilişkilerden doğan “doyumu” yaşan bedendir. Bu filologların dilbilgisi (feno-metin) gereksinimlerine indirgenemez. Çünkü metnin hazla buluşması, feno-metin dışında bedenin kendi düşüncelerini izlediği andır Kristeva ve Barthes, büyük ölçüde edebiyatla ilgilenmiş olmasına rağmen, bu yorumları müzik açısından kavramak daha kolaydır (Gilbert ve Pearson, 1999: 65). Fiske'in ifade ettiği gibi; birçok popüler haz, Disko'nun yanıp sönen ışıkları ve uyuşturucuları Rock'ın Roll'un *head banging* gibi danslarıyla jouissance benzeri sıyrılmanın üretildiği bedensel algıya yönelirler (Fiske, 2012: 68). Ancak Gilbert ve Pearson'a göre; İnsanlar, kendileri için kimlikler yaratmak, dünya ile ilgili olarak kendilerini tanımlamak için dans kültürlerinin ve sloganlarını ve bölgelerini kullandıkları zaman, kimliklerini parçalamak yerine kimliklerini pekiştirmenin ve altkültürel mekânları ayırmanın bir yolu olarak plaisir benzeri bir haz peşinde koşuyorlar (Gilbert ve Pearson, 1999: 65). İzmir'de DJ'lerin ya da yalnızca hafta sonu partiye katılmaktan ziyade EDM müziğini hayat pratikleri içine yerleştiğinin düşünen katılımcıların kendilerinden söylemsel olarak ayırdıkları crowd'lar, bu bağlam içerisinde jouissance benzeri bir sıyrılma hazzı peşinde koşabilirler. Bununla birlikte, dans gibi hazlar EDM kültürüne girişin, tanışmanın ve kültürün en cezbedici yönü olarak hizmet görebilir. X'e göre:

İlk dönem aslında Üniversiteye hazırlık döneminde hafta sonları stres atmak istiyordum. Arkadaş çevrem genellikle kulüplere gittiği için ben de onlara eşlik ettim. Daha sonrası dans etmeyi ve atmosferi çok sevdim. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim: İlk dönem boyunca, etkinlikler dışında çok fazla dans müziği dinlemiyordum. Sadece partilerde dans ve dans odaklı müzik ilgimi çekti (Görüşme, 22.03.2018).

Kimlikleri pekiştirmenin, altkültürel mekânları ayırmanın bir yolu olarak EDM kültürüyle bütün bir ilişki kurduğunu düşünen katılımcılar da dans pistinin sadece hedonist hazlarını ön rağmen, dansla ifade edilen içsel duyguların söylemsel olarak aktırılmasının zorluluğunu vurgularlar. Uzun süre House, Techno temelli kulüp

müzikleri dinleyip kulüp etkinliklerine düzenli katıldıktan sonra, Psy Trance türüne yoğunlaşan X, dansın söylemsem zorluğunu ve kendisi için ne ifade ettiğini şöyle açıklar:

Bu duygusu anlatmak zor. Herkes başka bir şey hissedebilir. Ama ben dans etmenin benim için bir tür meditasyon olduğuna inanıyorum. Dans etmek herkes için biraz bu duygusu hissettirir. Hiçbir şey düşünmediğin ritme kendini bırakıp, sadece kendini, bedenimi hissettiğin bir an. Biliyorsun meditasyon -bu arada ben transandantal meditasyon yapıyorum- aynı duyguyu yaşıyor bana (22.03.2018).

Gilbert ve Pearson'a göre; jouissance, sembolik düzenin taleplerinden, erkek ya da kadın olma talebinden, konuşma ve anlama talebinden, herhangi bir şey olma talebinden kurtulup bireyelere “ecstasy” sunan Rave kültürün deneyimin nasıl işlediğinin bir göstergesidir. Dans Müziği, kısmen ve geçici olarak olsa bile jouissance'ın esrik (ecstatic) deneyimi aracılığıyla cinsel öncesine ve özne olmadığı bir ana dönüştür (Gilbert ve Pearson, 1999: 66). Yukarıda görüldüğü üzere; hiçbir şey düşünmeme tanımı, herhangi bir şey olma talebinden, sıyrılmanın bedensel duyulara yönelmenin anı olarak meditatif olarak ifade edilir. Aynı zamanda dansı meditatif olarak tanımlamak, katılımcının Psy Trance kültürüne kayışının bir göstergesi olabilir. Bilinçli ritüelleştirmeyi içeren etkinlikleri, ve Uzak Doğu kökenli çeşitli meditasyon tekniklerine olan ilgileriyle Psy Trance gibi türler içinde dansın ve etkinliğin diğer bileşenlerine dair bu tür söylemler yaygındır. İzmir'de Psy Trance türünde birçok organizasyon yapan DJ Orkun Murat'a göre:

Büyük festivallerde sabah karşı yoga yapılıyor. Ama dansın kendisi meditasyon, ayın zaten müzik öyle bir müzik çünkü, direk sabit giden ve ruh halini kontrol eden bir şey olduğu için dans ve müzik bir meditasyon, bir ayın. Tabi ki meditasyonun şekilleri var; gece müzik varken müzik ve dans meditasyon oluyor. Mesela bir kulüp ortamında bunu yakalayamazsın. (Görüşme, 15.10.2015)

Popüler müzik formlarıyla birlikte sanayi toplumlarında bedenin klasik hareket repetuarına uyum sağlaması için eğitilen danslardan kopuşu temsil eden bireyselleşmiş

danslar, küresel EDM scene içerisinde olduğu gibi İzmir scene içinde de kolektif yaratıma dayanan ve kültürel duyarlılıkları yansıtan bir edim olarak görülür. Orkun Murat, Salsa gibi kural bazlı dansların karşısında Psy Trance kültüründe dansın hiçbir kuralı olmadığını belirterek, meditatif anın dans sırasında yaratıldığını ve bunun kolektif olarak başka bir yere bağlanmak anlamına geldiğini ifade eder (Görüşme, 15.10.2015). Dans ile yaratılan uyumla birlikte bir yere bağlanma ifadesi, paradoksal olarak önceden belirlenmiş hareketlere dayalı kural bazlı danslar karşısında serbest dansın sahnede yaratılan kolektif uyumunu temsil eder. Psy Trance kültürünün duyarlılıklarını da yansıtan bu tür söylemler, House, Techno, IDM, Ambient/Chill Out türlerinin hakim olduğu İzmir kulüp kültüründe de yaygındır. Crowd'lar “hiçbir şey düşünmeme, stress atma” gibi söylemlerle dansın gündelik hayatının yükümlülüklerinin askıya alındığı sıyrılmacı karakterine ve kolektif yaratımına dikkat çekerler. Y:

Parti dediğimizde benim aklıma gelen ilk şey dans. Dans ederken pek bir şey hissetmiyorum. Hisslerimden kurtulduğum stres attığım için sevdiğim bir şey olabilir dans. Kimi zaman spor yapmak gibi, kimi zaman onlarca kişiyle dans etmek tribünde yüzlerce kişiyle bağırarak gibi, açıklaması zor. Ecstasy aldığın zaman başka, çok alkol aldığın zaman başka bir şey. Mekânda bulunan kalabalığın yarattığı ortamın enerjisi de etkiler. DJ güzel olabilir, kalabalıktır, ama bir enerji çıkmaz ortaya (Görüşme, 17.02.2018).

Kolektivitinin uyumuyla yaratılan bireysel dans, her ne kadar kural bazlı danslarda olduğu gibi; bedenin öğretilmiş hareketler kalıbına dayanan hareketleri içermese de, dansçıların sadık kaldığı belirli bir gramer yapısı işlevi gören hareket kalıplarından oluşurlar. İzmir EDM sahnesinin de yaptığım alan çalışması boyunca, crowd'ların dans pistinde ya da dans pisti çevresinde benzer hareket biçimlerinden oluşan dans hareketlerini yinelemeleri gramer işlevi gören hareket kalıplarının tekrarlanmasıyla oluşur. 16.10.2015 tarihinde Vagabond isimli mekânda izlediğim Doğa Gez-ve Timur Çelikyay performansının etnografi yazımında yaptığım dans tanımlaması, gramer işlevi gören hareket kalıplarına örnek teşkil edebilir:

İzmir'de şimdiye kadar yaptığım gözlemlerde, insanlar düşük bpm'li müziklerde, iki diz kapağın hafifçe bükerek, bütün bedeninin

“salınımına” neden oluyorlar. Ya da, özellikle masaların etrafında, bir ayağı üzerine iki kere vurduktan sonra, aynı ayağını destek olarak kullanıp aynı hareketi diğer ayağı ile yapıyorlar. Bu hareketler, çok “cool” bir şekilde müziğin temposuna göre yapılıyor. Daha yüksek bpm'li hareketli parçalarda ise, yine aynı ayak hareketleri ile birlikte kollar göğüs bölgesine kadar dirsekten kırılarak, ayak hareketleri ile aynı anda oynatılıyor.

Görüldüğü üzere, bireysel dansın kural bazlı olmayan ve gramer işlevi gören benzer hareket kalıpları, liminal evre boyunca komünitas duygusunun yaratılmasında önemli rol oynar. Dans, Psy Trance'ın kültürel edimlerine paralel olarak daha büyük bir şeye toplu olarak bağlanmanın edimsel bir aşaması olarak görülebilirken, İzmir kulüp kültüründe, bedensel uzuvları harekete geçiren yapısıyla gündelik hayattan sıyrılma duygusunun gerçekleştiği jouissance benzeri bir haz duygusu yaratır. Bir sonraki başlıkta göreceğimiz gibi, bu tür esrime biçimleri kimi zaman ecstasy gibi katalizörler aracılığıyla güçlendirilir.

3.3.4. İzmir EDM Scene Özelinde Bir Katalizör Olarak Ecstasy Deneyimi

İngiltere'de “ahlak paniği” (moral panic) olarak adlandırılan ve Acid House kültürüyle birlikte Rave'in kitleselleşmesinin önü açan gelişmelerin odağında gençlik kültürünün ecstasy kullanımına yönelik itirazlar ilk sırada yer aldı. Bir yeraltı fenomeninden medya aracılığıyla ana-akımlaşan Rave ile birlikte ecstasy'de ülke çapında en çok kullanılan uyuşturucu maddeler sınıfında yer aldı. İzmir EDM scene ya da daha genel bir biçimde Türkiye EDM scene içerisindeki gelişmeler genel olarak, Rave'in veya EDM müziği kültürünün devlet ile uzlaşma kültürüyle başlayan ticari dönemiyle bağlantılıdır. Dolayısıyla, genellikle medya tarafından EDM sahnesiyle özdeşleştirilen ecstasy kullanımının ahlak paniğiyle başlayan popülaritesine dayalı araştırma zenginliğinin yarattığı analiz kolaylığı, son yıllarda gelişmeye başlayan Türkiye EDM scene için geçerli değil. Ecstasy deneyiminin İzmir EDM sahnesindeki etkilerini anlayabilmek adına EDM kültürünü yakından takip eden ve etkinliklere düzenli olarak katılan kişilerle isimli gizli kalmak koşuluyla yaptığım az sayıdaki görüşme, yaşadığı madde kullanımı hakkında bireylerin gayet anlaşılabilir nedenlerden ötürü konuşmaya çok istekli olmaması ve deneyimin tıpkı dans gibi sözel olarak ifade

edilmesinin güçlüklerini barındırır. Buna rağmen, İzmir EDM sahnesi içerisinde görüşme kişilerinin verdiği yanıtlar, küresel düzeyde EDM kültürü üzerine yapılmış çalışmalarda ulaşılmış sonuçlarla uyumludur.

EDM etkinliklerinde işitsel ve görsel alanın ecstasy deneyimini duyumsal ve sansasyonel doğru yönlendirerek bütün duyuşsal etkileri daha canlı getirmesi İzmir EDM scene içerisinde ecstasy kullanan bireyler tarafından en çok dile getirilen etkidir. EDM etkinliklerine katılan ve ecstasy kullanan bireyler, genellikle ecstasy kullanımını EDM zaman ve uzamıyla sınırlı tutarlar. Görüşmeci X:

Dans müziği etkinliğine gitmeden önce kullanmıyorum. Hatta haftada iki kereden fazla etkinliğe gidiyorsam yine kullanmıyorum. Etkinliklerden önce kullanmamın nedeni daha önce söylediğim şeyle ilgili. Ecstasy kullandığım zaman, müziği algılama, dans etme biçimim değişiyor. Aslında her şey değişiyor. Belli bir süre sonra -bu genellikle iki saati buluyor- dans ederken kendi kendime kalmama zihnimi boşaltmama yardımcı oluyor. Sanırım benim meditasyon etkisi dediğim şeyi yaratan en büyük etken bu. (Görüşme 22.03.2018)

Bunun en olası nedenlerinden biri, daha önce Reynolds'tan alıntıladığımız gibi, EDM'nin tını ve dokuya verdiği önemin ya da müziğin öyküsel olmayan karakterinin ecstasy gibi maddelerin “synaesthetic” etkilerini artırması ve ecstasy'nin tekrarlayan davranışları teşvik ederek EDM'nin hipnotik beat'leri ile yarattığı uyum olabilir. X': “Bunu tarif etmek çok zor. Ama aynı müziği ecstasy almadan dinlemek ile alarak dilemek çok farklı. İki farklı şey dinliyorum. Basları, tizleri, her şeyi daha net duyduğumu söyleyebilirim. Devamlı tekrar eden beat ile beraber müziğin bir parçası oluyorsun. Nabzın ve parçanın bpm'i eşitleniyor” (Görüşme, 22.03.2018).

Ecstasy kullanımının EDM sahnesinin görsel-işitsel alanıyla sınırlanması ya da başka deyişle birçok kullanıcının ecstasy'yi parti atmosferi dışında gündelik hayatta kullanmaması, maddenin yarattığı duyuşsal ve duygusal etkilerin belirli bir amaç uğrunda bir araya gelmiş topluluk duygusuyla da yartılmasına da bağlıdır. Otuzlu yaşlarında Y görüşmeciye göre, ecstasy'nin müziği algıma biçiminde yarattığı etkiyi dile getirmesine rağmen, parti atmosferinin gündelik hayattan kısa bir kaçış sağladığını

ve ecstasy kullanımının bu kopuşun gerçekleştiği an olduğunu belirtir. Ona göre ecstasy, rahatlamak, sosyalleşmek ve ortamın bir parçası haline dönüşmek için kullanılan bir madde özelliğini taşır (Görüşme, 17.02.2018).

Bu bağlamda “sosyal” bir uyuşturucu olarak ele alınan ecstasy, uyuşturucu maddeyi kullanan kişiler tarafından nadir biçimde yalnız ya da parti atmosferi dışında kullanılır. Fakat bazı kullanıcılar ve ecstasy kullanmayan EDM scene içinde bulunan bireyler, ecstasy'nin EDM sahnesiyle özdeşleştirilmesine karşı çıkar. EDM etkinliklerine hafta sonu katıldığını belirten Y kodlu görüşme kişisi, EDM etkinlikleri dışında katıldığı Rock konserlerinde de ecstasy kullandığını ve EDM etkinliklerine katılan birçok arkadaşının da hiç ecstasy kullanmamasına karşın, Rock'cı arkadaşlarından maddeyi kullananlar olduğunu vurgular. Ona göre, ecstasy alındığı zaman dinlediğin müzik türünden bağımsız bir şekilde müziğin algılanışı değişebilir. EDM'nin yinelemeci ritmik karakteri, dans gibi edimler bu etkiyi daha çok artırabilmesine rağmen, ecstasy'nin duyumsal etkisi EDM ile sınırlı değildir (Görüşme, 17.02.2018).

Bununla birlikte, EDM sahnesinde en yaygın madde, yasal statüsü ve mekânların en önemli gelir kaynağı olarak ulaşım kolaylığıyla alkollü içeceklerdir. Alan çalışması boyunca katıldığım bütün etkinliklerde genellikle partilere giriş ücretinin yanında bir yerli alkollü içecek verildi ve katılımcıların çoğu bira, ve genellikle votka'dan yapılan çeşitli kokteylleri tercih ettiler. Fakat X gibi ecstasy kullanan görüşme kişileri alkolün rahatlatıcı, etkilerini kabul etmelerine karşın ecstasy'nin dans pistinde kendilerini daha enerjik ve canlı kıldığını vurguladılar (Görüşme, 22.03.2018). Fakat EDM sahnesinin yarattığı görsel ve işitsel alanı, ecstasy kullanan bireylerin dile getirdikleri “tetikleyici” kolaylaştırıcı işlevini gören uyaranlarla kurulum. Malbon'den daha önce aktardığımız gibi, eşzamanlı hissiyat, başkalarına karşı geliştiren sıcaklık, empati, içi kapanma, meditasyon duyguları ve jouissance topluluk tabanlı (*crowd-base*) hissiyat, anlamına gelen okyanus deneyimi sadece çeşitli maddeler aracılığıyla ulaşılan bir duygu değildir. Bu tür maddeler deneyimi uzatıp yoğunlaştırma etkisine sahip olsalar bile EDM'nin bütünsel olarak edimsel ve sembolik yapısı birbirini tamamlayan ve tetikleme işlevi gören yapısıyla esrik deneyim etrafında şekillenir.

Toparlamak gerekirse, İzmir EDM scene içerisinde ecstasy, gündelik hayattan kısa süreli kopuşun gerçekleştiği parti zamanı ve uzamı içinde, görsel ve işitsel alanın etkilerini tetiklemek, kolaylaştırmak ve gündelik hayatın akışından kısa süreli kopuşlar yaşamak için kullanılıyormuş gibi gözüküyor. Bir sonraki başlık altında İzmir EDM scene içerisinde bu kısa süreli içine kapanma, ya da sıyrılmaları trans başlığı altında inleyeceğim.

3.3.5. Görsel Bileşenler

EDM'nin kültürel kodlarının sembolik olarak temsil edildiği, yansıtıldığı görsel bileşenler, aynı zamanda bütünsel parti uzamı içerisinde deneyimi güçlendirme ve tetikleme işlevi görür. Daha önce de belirttiği gibi, EDM ya da Rave etkinlikleri, müzik, dans ve görsel sanat biçimleri yaratıcı ifade, maneviyat biçimleri olarak ciddiye alındığı ve eşsiz bir şekilde bir araya getirildiği etkinlikler olarak görülür. İzmir EDM scene'i içinde yer alan 88, kapanmadan önce Vagabond gibi EDM kulüpleri, görsel sanat biçimi olarak görülen uygulamalardan sadece çeşitli ışıklandırma şovlarını etkinlik içinde kullanırlar. Daha çok 2015-2016 yılında aktif olarak takip edip alan çalışması yaptığım Kovan, bu mekânların dışında görsel şovları en iyi kullanan mekân olarak dikkat çeker. Bunun olası nedenlerinden biri, Vagabond ve 1888 gibi kulüplerin İzmir'in eğlence merkezlerinden biri olarak görülen Alsancak semtinde diğer bar, cafe gibi eğlence mekânların da kullandığı "Rum evi" olarak tarif edilen tarihsel yapılar içine konumlanmış olmasıdır. Mimari anlamda, 1888 ve ya da Vagabond EDM kulüpleri ile söz gelimi herhangi Rock bar arasında küçük yapısal farklılıklar dışında önemli bir mekânsal farklılık bulunmaz. Ancak Kovan, yeni mimari ve yapısal özellikleriyle ışık ya da lazer şovlarını mekân içine daha iyi entegre edecek alanı yaratmış olabilir. Eski Rum evi olarak adlandırılan yapılar, bir eğlence mekân olarak tasarlanmadığı için yurtdışında bulunan ünlü EDM mekânlarına özgü büyük dans pistlerini ve dans pistinin üstünde ve karşısında konumlanan görsel şovlar için dizayn edilmiş sistemleri barındırmasa da, 1888, Kovan ve Vagabond isimli kulüpler, çeşitli lazer ya da ışıklandırma şovlarını parti atmosferinin vazgeçilmez bir parçası olarak hem trans durumların için bir tetikleyici hem de parti mekânın gündelik mekândan ayrılmasını sağlayan haz üzerine kurulu eğlence mekânının sembolik bileşenleri olarak kullanır.

Açık alanda ya da konser salonu gibi EDM kulüplerinden büyük alanlara sahip mekânlarda yapılan festivaller, sunaklar, ışıklandırma veya yansıtılan video / bilgisayar grafikleri, dans gibi çeşitli sanatsal biçimlerin bir araya getirildiği ve EDM sahnesine özgü deneyimleri üretmek için kullandığı ortamı kulüplere göre daha fazla yansıtır. Katılımcılar özellikle festivallerin doğal ortamını partinin şenlikli uzamanın dönüştürüp gündelik mekândan ayrı liminal mekânlar haline dönüştürmek için yerleşik iç mimarisi ve dizaynı bulunan kulüplere göre daha fazla emek harcar. EDM sahnesinde yaratılan bu ifade biçimleri, sadece dans sırasında ya da görsel işitsel alanın yarattığı etkiyle beraber bilinç değişikliği durumlarını tetiklemek için değil, aynı zamanda sanatsal ifade biçimleri olarak görülür. 1.08. 2015 tarihinde düzenlenen Sense EDM festivali bu bağlamda festival etkinlikleri içine grafiti performansı dâhil etmiştir. Bu yaratıcı ifade biçimleri, Goa Trance ya da Psy Trance kültürleri etrafında düzenlenen festivallerde, festival alanının düzenlenmesinden kurulan çadırlara kadar kendi manevi duyarlılıklarını yansıtan sembollerle süslenir.

2012 yılından sonra birkaç yıl boyunca İzmir Karagöl'de düzenlenen uluslararası Psy Trance festivaline katılan X görüşmeci, Tree Of Live gibi Psy Trance kökenli festival alanlarını, psikodelik katalizörlerle trans sırasında ulaşılmış düşsel dünyanın kurgulanması olarak görür. Ona göre, Psy Trance festivali çadırlardan katılımcıların kıyafetlerine kadar hippie geleneğinden gelen maneviyatın izlerini taşır (Görüşme, 22.03.2018). Sylvan'ın ifade ettiği, parlak renkli psikodelik (psychedelic) desenli kıyafetler, parlak renkli boyalar, dreadlock'lar ve sıra dışı traş desenlerinden oluşan çeşitli saç stilleri; karanlıkta parlayan ve lazer-çubuğu (*glowsticks*) olarak adlandırılan veya yanıp sönen ışıklar gibi yüksek teknoloji tabanlı aksesuarlar gibi Rave' katılımcılarının kendilerine uzanan estetiği (2005: 103), görsel-işitsel alan ve katalizörler aracılığıyla ulaşılan deneyimin şekillendirdiği sembolik dünyanın yansımalarıdır. Geçici bir süre düşsel olarak ulaşılan dünyanın festival ya da kulüp ortamında tekrar yaratılması bir başka yerde, bir başka zamanda, anlık olarak bir rüya dünyasında 'normal' zamanın ve mekânın ötesinde veya dışında olmayı teşvik edilebilir (Malbon, 1999: 97).

Normal zamanın ve mekânın ötesine geçme duygusu görüşme kişileri tarafından eğlence atmosferi olarak tanımlanır. X kodlu görüşme kişinin görsel

şovların en büyük etkisinin eğlence atmosferini yaratmak olduğu yönündeki görüşleri (Görüşme, 22.03.2018), gündelik hayatta ile EDM etkinlikleri sırasında girilen liminal evre boyunca kurulan şenlikli dünya arasındaki ayrımın göstergeleri olarak kabul edilebilir. Fakat görsel şovların bilinç değişikliği üzerindeki etkileri kabul edilse de, bunu parti uzamanın müzik başladıktan sonraki evresinin bütünsel bir yansıması olarak görülür. X'e göre: "Bilinç üzerinde etkili bence. ... Dans sırasında ecstasy ya da psikodelik başka maddelerle ışık şovları hepsi bilinç üzerinde etkili. Aslında sana anlatmaya çalıştım şey, event sırasında müzik başladıktan sonra olan her şeyin bütünlüğü. Ama bunların tek tek ne kadar etkili olduğunu sana söylemem mümkün değil" (Görüşme 22.03.2018).

Buraya kadar Turner'ın özel ritüel kuramıyla açıklamaya çalıştığımız ve liminal evreler olarak ele aldığımız parti uzamındaki bütün bileşenler katılımcılar ya da EDM terminolojisinde crowd'lar tarafından vibe'ın birbirini tamamlayan, tetikleyen parçaları olarak görüldü. Görüşme kişilerine sorulmuş yarı kurgulu sorulara DJ'ler ya da katılımcılar tarafından verilen yanıtlar, bilimsel olarak EDM sahnesini yaratan bileşenleri anlama ve detaylandırma çabasıdır. Fakat bir EDM müdavimi için dans, müzik, görsel şovlar, DJ gibi ayrı ayrı açılmış başlıklar deneyimin yaşandığı anın ya da başka bir deyişle, liminal evrenin bütünsel bir yansımasıdır. Ritüelin edimsel ve sembolik bileşenlerini ele aldığımız bu son başladığım içinde de görüldüğü gibi, görüşme kişilerin dans deneyimi ya da görsel bileşenlerin etkisi üzerine sorulmuş sorulara verdiği yanıtlar deneyimin bütünlüğünü yansıtır. Bu deneyimler, EDM'inin altında türeyen muazzam türsel çeşitliliğin kültürel kodlarına değışse de, kapsayıcı bir tür ismi olarak EDM'nin diğer popüler müzik formlarından ayıran tutarlı sembolik ve edimsel bileşenleri barındırır.

3.3.6. Trans Durumlarının İzmir EDM Scene İçindeki Yansımaları

EDM etkinliklerinde aralıksız beat, dans ve yüksek volüm aracılığıyla tetiklenen yapısıyla evrensel bir özellik olarak görülen transın İzmir EDM scene içindeki yansımalarına bundan önce ele aldığımız dans ve ecstasy deneyimleri başlığı altında kısmen değinmiş olduk. Görüşme kişilerinin dans, ecstasy gibi konular hakkında soruları yanıtlarken "hiçbir şey düşünmeme hali", "toplu bir şekilde bir yere bağlanma durumu", "kopma" gibi yanıtlar, EDM'nin performatif yapısına dayalı bileşenlerin

birbirini tamamlama özelliğinin söylemsem çakışmalarından kaynaklanır. Buna karşın, görüşme kişilerinden özellikle transın neyi ifade ettiğini, böyle bir durum yaşayıp yaşamadıklarını sorduğumda daha sonra göreceğimiz gibi, aldığım yanıtlar dans, ecstasy ve müzik gibi edimleri içeren ve daha önce bunlara yönelik tanımlara benzer yanıtlar oldu. Özellikle EDM'inin tekrar eden ve kesintisiz ritmik yapısı ve dans transı tetikleyen edimler olarak tanımlandı. Daha önce değindiğimiz gibi, Gilbert Rouget müziği transa neden olabileceğini belirttikten, bunun müziğin tınısal, ritmik karakterinden çok kültürel olarak koşullandırılmış, inançlara, beklentilere ve transın gerçekleştiği ritüel bağlamlarla belirli müzik türleriyle ortaklığına dayanıldığı ifade eder (Aktaran Hebert, 2011a: 204).

Bu tanımlama özellikle Psy Trance- Goa Trance gibi ilkel kabilelerin kültürel edimlerini ritüel bağlamında yeniden canlandırmayı hedefleyen türler için analiz edilebilir bir boyutta olmasına rağmen, İzmir'in merkezinde yer alan kulüp kültüründe House, Techno gibi müzik türlerinin dinleyicileri ya da izlerkitlesi için kültürel olarak koşullandırmayı içerip içermediği yanıtsız kalabilir. Bu İzmir EDM scene'ni oluşturan bireylerin evrensel ölçekte yaygın bir tanım haline gelen trans kavramı ile EDM'inin ilişkisine dair edindikleri kültürel sermayenin varlığı böyle bir koşullandırma yaratmış olabilir. Böyle bir kültürel koşullanmanın derecelerini anlamak bu çalışmanın sınırlarını aşmasına rağmen, İzmir scene içinde görüşme yaptığım Z kodlu görüşme kişisi trans ve EDM arasında doğrusal bir ilişki görür: “Tam anlamıyla dans ve müziğe odaklandığın an. Ama trans deyince insanlar ne yaptığının farkında olunmayan bir anı düşünüyorlar. Bu ne yaptığını bildiğin ama kendini sadece ritme ve dansa kilitlediğin an. EDM beatleri, müziğin yapısı zaten bunun için kurgulanır” (Görüşme, 22.12.2017).

Kent odaklı kulüp kültürü dışında, Hippi'lerin kültürel mirasıyla şekillenen Psy Trance için böyle bir kültürel koşullanmanın kodları açıktır. Bilinçli ritüeller, festival boyunca genellikle gündüz yapılan meditasyon, yoğa gibi uygulamalar, ve trans için genellikle Güney Amerikalı şamanların kullandığı çeşitli katalizörler kültürel olarak koşullanmış bir edimin unsurlarıdır. İzmir Psy Trance sahnesinin önemli isimlerinden DJ-produktör Orkun Murat, Psy Trance türünü inkâr edilemeyecek bir biçimde kullanılan maddelerin şekillendirdiği bir müzik türü olarak tanımlarken, dans

tanımlamasındaki toplu olarak bir yere bağlanma ve ayin gibi ifadelerle bir trans durumu olarak yansıtır (Görüşme, 15.10.2015).

EDM türsel çeşitliği altındaki kültürel farklılıklara rağmen, görüşme kişileri trans durumlarını tanımlarken genellikle bunu müziğin hipnotik ritimleriyle beraber dans ile ilişkilendirirler. Genellikle trans olarak tarif edilen durum, müziğin yinelemeci ritmik karakterine göre şekillenen dansın yarattığı esrime duygusu ile oluşur. X görüşme kişinin trans durumlarını dans deneyimiyle birlikte tanımlaması, ona göre deneyimin birbirini tamamlayan yapısıyla ilişkilidir (Görüşme, 22.03.2018). Bu, Rouget'ın trans kuramındaki ses, müzik, koku, gibi pratiklere bağlı aşırı uyarılma ile gerçekleşen trans modelindeki gibi görsel-işitsel alanın uyarımlar etrafında şekillenir. Bunun olası nedenlerinden biri, İzmir kulüpleri içinde Rouget tarafından sessizlik, esrarenizlik gibi daha az uyarımsal durumlarda gerçekleşen bilinç değişikliklerini tanımlamak için kavramlaştırdığı ecstacy durumlarını yaratabilecek Chill Out odalarının bulunmayışı olabilir. Ancak Festival etkinliklerinde özel Chill Out alanlarının varlığı Ambient, Chill Out etrafında şekillenen müzik seçkisi ve Psy Trance gibi kültürlerde meditasyon pratikleri duyuşal yoksunluğa bağlı ecstacy transı olarak görülebilir. Bununla birlikte, House, Techno tabanlı müzikler etrafında şekillenen İzmir kulüp kültürüne yakın olan kimi görüşme kişileri, trans kavramının bilinç yitirme gibi olumsuz gördükleri çağrışımlarına ve kavramı daha çok kültürel olarak sınır çizmek istedikleri Psy Trance kültürüne yakın gördükleri için tercih etmezler. Dans ve katalizörlerin etkilerini anlatırken bilinç değişikliği ya da trans olarak algılanabilecek tanımlamalara rağmen, bu durumu “yoğunlaşma” gibi kelimelerle tanımlamayı uygun görürler.

Sonuç olarak, EDM kültürü altında filizlenen türsel çeşitliğin yarattığı kültürel kodların söylemsel yansımalarındaki farklılıklara karşın, İzmir EDM scene'i içerisinde görsel işitsel alanın uyumuyla biçimlenen pratiklerin bilinç değişikliklerine neden olduğu söylenebilir. Alan çalışması boyunca yapılan gözlemlere rağmen, trans deneyimi bireylerin söylemsel analizlerine dayandığı için bütünsel anlamda scene içerisinde bilinç değişikliği durumlarının ne derece yaygın olduğunu söylemek zor. Fakat en dar anlamıyla, scene içerisinde yer alan kimi bireyler için, evrensel anlamda EDM kültürel kodları, değerleri ve İzmir scene içindeki yansımaları göz önüne alındığında, liminal

evrenin ilk aşamasıyla başlayan gündelik hayattan kopuşun parti uzamanının diğer edimleriyle tetiklenen zirve anı olarak görülebilir.



SONUÇ

EDM'nin 1980'li yılların ortasında Chicago House ve Detroit Techno ile başlayan serüveni, Atlantik'in diğer yakasında Rave fenomeninin ortaya çıkmasıyla birlikte Punk'tan sonraki sen son büyük gençlik fenomenini üretti. Bir yeraltı fenomeninden ana-akım eğlence sektörünün dinamosu haline dönüşen Rave ya da EDM, antropoloji, sosyoloji, müzik bilimleri gibi disiplinler arası çalışan bilim dallarındaki akademisyenler tarafından postmodern dünyanın kültürel örüntülerini yansıtan müzik etrafında örgütlenmiş kültürel pratik olarak ele alındı. Benim buradaki amacım da içinde bulunduğum disiplinin yöntem ve tekniklerine dayanarak, son yıllarda Türkiye'de ana-akımlaşan bir kültürel pratik haline dönüşen EDM'ni İzmir scene bağlamında incelemektir.

Çalışmadan çıkan bulgular, Rave ya da EDM deyimini, gündelik hayatta bir alternatif ya da kaçış olarak geçici toplumsallıklara bağlanan ve hedonizm üzerine kurulu liminal hayatları göstermektedir. EDM'nin kendi türsel çeşitliliği altında filizlenen kültürel pratiklerin çeşitli varyantlarının gösterdiği üzere, öznelerin devamlı limanal evrelere bağlanma süreçleri birbirinden farklı olabilir. Ama Psy Trance gibi bilinçli ritüelleştirme süreçlerini canlandırmayı hedefleyen ve yeni-dinsel felsefelerle iç içe geçmiş Psy Trance gibi türlerin, geçiş törenlerinin - özellikle de yetişkinliğe geçişi işaret edenlerin-düşüşü, zayıflaması veya ortadan kaybolması, sanayileşmenin toplumsal etkisini, iş bölümü ve sekülerleşme karşı bir tepki olduğu gözlemlenebilir. Antik ve geleneksel toplumlarda yaşanan değişimlere anlamlandıran, ergenliğe giriş, cinselliğe adım, yaşlan ve ölüm, bir işe girme gibi geçiş ritüelleri, belirsizlikleri azalmasını ya da birey için varoluşsal tehlikelerin kriz biçiminde yaşanılmasının önüne geçerken, sanayileşmiş modern toplumlarda bu geçiş ritüellerinin azalması anlam krizini yaratan etkiler olarak görüldü (Berger, Luckman, 2016: 72).

Turner'ın gösterdiği üzere, (1979), modern dönemde din alanının daralmasıyla azalan ritüelin gücü liminoid (ritüel benzeri) durumlarla canlanmaya başladı. Bu canlanmanın kültürel duyarlılıklarını, taşıyan, düzenli bir şekilde üreten ve söylemsel olarak sanayileşmiş toplumların, ekonomik, kültürel, etik değerlerine karşı çıkan Psy Trance, Goa Trance gibi türlerin kurumsallaşmış dinler karşısında yeni duyarlılık arayışları görülebilir. Buradaki ritüel edimler; düzenli, sistemli bir şekilde yapılan

etkinlikler anlamında ritüelleştirilmiş etkinlikler olduğu kadar, profan yapısı dışında kutsalla bağlantıyı canlandırma istençleri ile antropolojisinin geleneksel ritüel tanımlaması içinde de yer alır.

Yeni-dinsel duyarlılıklardan ziyade ritüelleştirilmiş süreçlerin eğlence ve haz üzerine kurulu hedonist zevklerinin peşinde koşan kent kültürü odaklı kulüp kültüründe ise, EDM deneyimi gündelik hayatın sıyrılmayı sağlayan hedonizm üzerine kurulu ikinci hayatı temsil eder. EDM bireylere müzik, dans, trans gibi dönüştürücü edimlerinin gücü ile farklı bir uzam ve zaman duygusu içinde gündelik hayattaki rollerine devam edebilmelerini sağlayan manevi ve fiziksel psikolojik arınmanın yollarını sunar. Bu anlamda EDM, liminal mekânları, liminal özneleri, deneyimi tetikleyen liminal yöntemleri ile kolektiviteyi teşvik eden esrik deneyimi ile, bedeni bireysel egonun sınırlarında yeniden yapılandıran ve gündelik sosyal, statülerden, sınırlamadan kopulan geçici şenlikli şenlikli dünyaya adım olarak görülebilir.

Kaemmer'in (1998) belirttiği gibi, müzik ve ritüelin içe içe geçmişliği hangisinin ötekini etkilediğini belirlemeyi güçleştirse de bugün müzik temelinde örgütlenmiş etkinliklerin geleneksel ritüel süreçlerle olan benzerliği göz ardı edilemez. Ancak bir popüler müzik formu olarak EDM, yinelemeci hipnotik yapısı, öyküsel olmayan karakteri, ve mix tekniği ile belirli bir akış yaratma biçimiyle ilksel kabilelerdeki ritüel ve müzik ilişkisine en yakın popüler müzik formudur. Müziğin armonik ve ritimsel bileşenleri, dans pistine göre şekillenirken, bireysel dansın kolektif güce dayanan yapısı da etkinliklerin temel karakterini oluşturur. Bu nedenle birçok EDM müdavimi etkinlik süreçlerinde yer alan hiçbir edimi yalnız oldukları zaman diliminde gerçekleştirmez. Komünite kavramı altında çözümlediğimiz bu geçici toplumsallık, yapı karşısında EDM sahnesine bağlanmayı sağlayan en önemli istenci oluşturur.

Sonuç olarak İzmir EDM sahnesi, yerel-ötesi scene ve sanal scene'in etkileriyle baskın küresel scene'lerde söylemsel ve edimsel uygulamalarla bütünlük taşır. İzmir'de ana-akımlaşan statüsüyle EDM, kent odaklı kulüp kültürüyle birlikte geçici olarak gündelik hayattaki yapısal sınırların, kısıtlamaların dışına çıkıldığı haz odaklı dünyayı temsil ederken, Psy-Trance gibi türler haz unsurunun yanında spiritüel

ya da insansal değerleri barındıran yapısıyla katılımcılara gündelik hayatın ötesinde manevi bir arınma sağlayabilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- BAHTIN, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı.
- BARTHES, R. (2014). *Görüntünün Retoriği Sanat ve Müzik*. (Çev. Ömer. B.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2014). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.
- BELL, C. (2009). *Ritual Theory, Ritual Theory Ritual Practice*, New York: Oxford University Press.
- BENNETT, A. (2005). *Cultures of Popular Music*. United Kingdom: Opem University Press.
- _____. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (Çev. N. Tokdoğan, B. Şenel, U.Y. Kara). Ankara: Phoenix.
- BENNETT, A, PETERSON, R. (ed). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- BERGER, P. L., Lucman, T. (2016). (Çev. M. D. Dereli). Ankara: Heretik.
- BEY, H. (2009). *T.A.Z.: Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm*. (Çev. İ. M. Anu). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- BLOCH, M. (2013). *Ritüel, Tarih, İktidar*. (Çev. Ü.Y. Yolsal). Ankara: Dipnot
- BOCOK, R. (2014). *Tüketim*. (çev. İ. Kutluk). Ankara: Dost.
- BOGDANOV, V. (2001). *All Music Guide To Electronica The Definitive Guide to Electronic Music*. Canada: Backbeat Books.
- BREWSTER, Bill, Frank Broughton. (2000). *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. New York: Grove.

- CASTELLS, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum Ve Kültür*. 1.Cilt. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CLOVER, J. (2009). *1989 Bob Dylan Didn't Have This to Sing About*. Berkeley: University of California Press.
- COLLIN, M. (1998). *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*. London: Serpent's Tail, 1997.
- COLLINS, N., Schedel, M., Wilson, S. (2013). *Electronic Music*. New York: Cambridge University Press.
- CONNEL, J., Gibson, C. (2003). *Sound Tracks: Popular Music Identity and Place*. New York: Routledge.
- D'ANDREA, A. (2007). *Global Nomads: Techno and New Age as Transnational Countercultures in Ibiza and Goa*. International Library of Sociology. London: Routledge.
- DEMERS, J. (2010). *Listenin Through The Noise The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.
- DURKHEIM, E. (2014). *Toplumsal İşbölümü*. (Çev. Ö. Ozankaya). İstanbul: Cem Yayınevi.
- EHRENREICH, B. (2009). *Sokaklarda Dans: Kolektif Eğlencenin Bir Tarihi*. (Çev. Nill. E., A. Ekim, S.). İstanbul: Versus.
- EROL, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam.
- FARRUGIA, R. (2012). *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Bristol, Chicago: Intellect.
- FISKE, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. (Çev.S.İrvan). İstanbul: Parşömen
- GEERTZ, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (Çev. H. Gür). Ankara: Dost.

- GILBERT, J., Pearson E. (1999). *Diskographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. London: Routledge.
- GILROY, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GOFFMAN, E. (2017). *Etkileşim Ritüelleri: Yüzyüze Davranış Üzerine Denemeler*. (Çev. A. Bölükbaşı). Ankara: Heretik.
- GOODY, Jack. (2017). *Mit, Ritüel ve Söz*. (Çev. D. Sezgi). İstanbul: Küre Yayınları.
- HARAWAY, D. (2006). *Siborg Manifestosu*. (Çev. O.Akınhay). İstanbul: Agorakitplığı.
- HEBDIGE, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür Kimlik ve Karayip Müziği*. (Çev. Ç. Gülabioğlu). İstanbul: Ayrıntı.
- _____. (2004). *Altkültür Tarzın Anlamı*. (Çev. S. Nişancı). Erzurum: Babil Yayınları.
- HOLMES, T. (2008). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge
- KEAMMER, John. (1998). *İnsan Yaşamında Müzik* (Çev. Yetkin Özer). Yayınlanmamış Çeviri.
- LAWRENCE, Tim. 2003. *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970–1979*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- MAFFESOLI, M. (1996). *The Time of Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: SAGE.
- _____. (2011). *Göçebelik Üzerine: İnsiyatik Başıboşluk*. (Çev. M. E. Keskin). İstanbul: Bağlam.
- MALBON, B. (1999). *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. London: Routledge.
- MCROBBIE, A. (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. (Çev. A. Özdek). İstanbul: Parşömen.

ORTIZ, L. (2011). *Disko Dance*. California: Greenwood.

PINI, M. (2001). *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from Home to House*. Hampshire: Palgrave.

REYNOLDS, S. (2012). *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Boston: Little Brown.

SALDANHA, A. (2007). *Psychedelic White: Goa Trance and the Viscosity of Race*. Minneapolis: Minnesota University Press.

SHECHNER, R. (2015). *Ritüelin Geleceği: Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*. (Çev. Z. Ertan). Ankara: Dost.

SHUKER, R. (2001). *Understanding Popular Music*. Routledge: USA.

SICKO, D. (2010). *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Books.

SNOMAN, R. (2009). *The Dance Music Manual Tools: Toys and Techniques*. Amsterdam: Focal Press.

ST JOHN, G. (2009). *Technomad: Global Raving Countercultures*. London and Oakville, CT: Equinox.

_____(2012). *Global Tribe Technology, Spirituality and Psy Trance*. London and Oakville, CT: Equinox.

STAR, L., Waterman, C. (2006). *American Popular Music: The Rock Years*. New York: Oxford University Press.

STRAVRIDES, S. (2016). *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. (Çev. A. Karatay). İstanbul: Sel.

SYLVAN, R. (2005). *Trance Formation: The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture*. New York: Routledge.

- THORNTON, Sarah. (2001). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- TILL, R. (2010). *Pop Cult: Religion and Popular Music*. New York: Continuum International Publishing Group.
- TOMLINSON, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. (Çev. A. Eker).
- TOYNBEE, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- TURNER, V. (2018). *Ritüeller: Yapı ve Anti-Yapı*. (Çev. N. Küçük). İstanbul: İthaki.
- URRY, J. (2009). *Turist Bakışı*. (Çev. İ. Yıldız). Ankara: BilgeSu.
- WILSON, B. (2006). *Fight, Flight, or Chill: Subcultures, Youth, and Rave into the Twenty First Century*. Canada: McGill University Press.
- WULF, C. (2015). *Tarihsel Kültürel Antropoloji*. (Çev. Ö. D. Sarısoy). Ankara: Dipnot.

Makale ve Dergiler

- BECKER, B. Kathryn, A. (2004). “Dissociative States Through New Age and Electronic Trance Music”, *Journal of Trauma & Dissociation*, 5(2), 37-41.
- BENNETT, A. (1999). “Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste”, *Sociology* 33(3): 599–617
- BERGEY, B. (2005). “Institutions and Processes Affecting Music in the United States”, E. Koskoff, (Ed), *Music Cultures in the United State: An Introduction*. (s 26-50). Routledge: New York.
- Che, D. (2009). “Techno: Music And Entrepreneurship in Post-Fordist Detroit”, O. Johanson, T. Bell (Ed.) *Sound, Society and the GeoGraphy of Popular Music*, (s. 261-280), Farnham: Ashgate.
- CHRISTODOULOU, C. (2011). “Rumble in the Jungle City, Place and Uncanny Bass”, *Dancecult*, 3(1), 44-63.

- FIKENTSCHER, K. (2013). "It's Not the Mix, 'It's the Selection: Music Programming in Contemporary DJ Culture", Hillegonda. C. R., Anna, G., Bernardo. A. (Ed.), *DJ Culture in the Mix Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (s.123-149). New York, London, Sdney: Bloomsbury.
- GERARD, M. (2004). "Selecting Ritual: DJs, Dancers and Liminality in Underground Dance Music", Graham. St. J. (Ed.), *Rave Culture and Religion* (s.166-183). Routledge: London, New York.
- GORE, G. (1997). "The Beat Goes On: Trance, Dance and Tribalism in Rave Culture Georgiana Gore". H.Thomas. (ed.), *Dance in the City* (s. 51-67). London: Macmillan Press.
- GOULDING, C., SHANKAR, A., ELLIOTT, R. (2002). "Working Weeks, Rave Weekends: Identity Fragmentation and the Emergence of New Communities", *Consumption, Markets and Culture*, 5 (4), 261-284.
- HALL, M. M., Zukic, N. (2013). "The DJ as Electronic Deterritorializer. Hillegonda", C. R., Anna, G., Bernardo. A. (Ed.) *DJ Culture in the Mix Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (s.103-122). New York, London, Sdney: Bloomsbury.
- HESMONDHALGH, D. (2005). "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above", *Journal of Youth Studies*, 8 (1), 21-40.
- HILL, A. (2002). "Acid House and Thatcherism: Noise, the Mob, and the English Countryside", *British Journal of Sociology*, 53(1), 89–105.
- HILLEGONDA, C. R. (2001). "Disko's Revenge: House Music's Nomadic Memory", *Dancecult*, 2 (1), 4-23.
- HUTSON, Scot. 1999. "Technoshamanism: Spiritual Healing in the Rave Subculture". *Popular Music and Society* 23: 53–77.

- JONES, C., D., Pritchard, A., Morgan, N. (2009). "Going the Distance: Locating Journey, liminality and Rites of Passage in Dance Music Experiences", *Leisure Studies*, 29 (3), 253-268.
- KIBBY, M., D. (2000). "Home on the Page: A Virtual Place of Music Community". *Popular Music*, 19 (1), 91-100.
- KINLI, H.D., YÜKSELSİN, İ. Y. (2016). "Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Profesyonel Roman Müzisyenler ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki Liminal Roller", *International Journal of Human Science*, 13(1), 375-399.
- KRUSE, Holly. (2010). "Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off", *Popular Music and Society*, 33 (5), 625-639.
- LAMBERT, A. (2010). "Narratives in Noise: Reflexivity, Migration and Liminality in the Australian Psy Trance Scene", Graham. St. J. (Ed.), *The Local Scenes and Global Culture of Psy Trance* (s. 204-2019). Routledge: New York, London.
- LANGLOIS, T. (1992). "Can You Feel It? DJs and House Music Culture in the UK", *Popular Music*, 11 (2), 229-238.
- LYTTLE, L., MONTAGNE, M. (1992). "Drugs, Music, and Ideology: A Social Pharmacological Interpretation of the Acid House Movement", *The International Journal of the Addiction*, 27 (10). 1777-1992.
- MCLEOD, K. (2003). "Space oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music", *Popular Music*, 22 (3), 337-355.
- _____ (2001). "Genres, Subgenres, Sub- Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities", *Journal of Popular Music Studies*, 13, 59-75.
- O'CONNOR, B. (1997). "Safe Sets: Women, Dance and 'Communitas'", H.Thomas. (ed.), *Dance in the City* (s.149-172). London: Macmillan Press.

- OLAVESON, T. (2001). "Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner", *Dialectical Anthropology*, 26, 89-124.
- OTT, L., B., HERMAN, B., D. (2003). "Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture", *Western Journal of Communication*, 67(3), 249-270.
- POPE, R. (2011). "Detroit Techno and Dystopian Digital Culture", *Dancecult*, 2(1), 24-44.
- RIETVELD, H. (2010). "Infinite Noise Spirals The Musical Cosmopolitanism of Psy Trance", Graham. St. J. (Ed.), *The Local Scenes and Global Culture of Psy Trance* (s.69-88). Routledge: New York, London.
- _____(2013a). "Chapter One", Hillegonda. C. R., Anna, G., Bernardo. A. (Ed.) *DJ Culture in the Mix Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (s. 1-14). New York, London, Sydney: Bloomsbury.
- _____(2013b). Journey to Light? Immersion, Spectacle and Mediation. Hillegonda. C. R., Anna, G., Bernardo. A. (Ed.) *DJ Culture in the Mix Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (s.79-102). New York, London, Sydney: Bloomsbury.
- SMITH, E., N.(2004). "And the Beat Goes on: An Introduction to French Techno Culture", *The French Review*, 77 (4), 730-741.
- ST JOHN, G. (2010). "Psy Trance: An Introduction", Graham. St. J. (Ed.), *The Local Scenes and Global Culture of Psy Trance* (s.1-17). Routledge: New York, London.
- _____(2011). "Altering Consciousness", E. Cardena, M.Winkelman (Ed.), *Altering Consciousness Multidisciplinary Perspectives* (s.203-225). Praeger: Santa Barbara, Denver, Oxford

- ŞAHİN, İlkey. (2009). “Dini Hayatın Ritmi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49 (2), 269-285.
- ŞENTÜRKMEZ, Y. K. (2003). “Popüler Müzikte ‘Yinele’ Unsurunun Müzikolojik Bağlamda İncelenmesi Üzerine”, *Popüler Müzik Yazıları*, 1 (1), 23-29.
- TAKAHASHI, M. (2004). “The Natural High: Altered States, Flashbacks and Neural Tuning at Raves”, Graham. St. J. (Ed.), *Rave Culture and Religion* (s.144-163). Roudletdge: London, New York.
- _____. (2005). “Spirituality Through the Science of Sound The DJ as Technoshaman in Rave Culture”, M.J.Gilmour (Ed.), *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*. (S. 239-266). New York, London: Continuum:
- TURNER, V. (1974). “Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology”, *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 60 (3), 53-92.
- _____. (1979). “Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality. *Japanese Journal of Religious Studies*, 6 (4), 465-469.
- VECCHIOLA, C. (2011). “Submerge in Detroit: Techno’s Creative Response to Urban Crisis”, *Journal of American Studies*, 45, 995-111.
- VERHAGEN, S., Wel, W.F., Bogt, T.T., Hibbel, B. (2000). “Fast on 200 Beats Per Minute The Youth Culture Gabbers in the Netherlands”, *Youth Society*, 32 (2), 147-164.
- WRAGG, J. (2016). “Just Don’t Call it Triphop: Reconciling the Bristol sound Style with the Triphop Genre”, *Organised Sound*, 21(1), 40-50.
- KINLI, H.D., YÜKSELSİN, İ. Y. (2016). "Eşikler, Müzikler ve Liminalite: Profesyonel Roman Müzisyenler ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki Liminal Roller", *International Journal of Human Science*, 13(1), 375-399.

Tezler

MANKOWSKI, L. Diana. (2010). *Gendering the Disko Inferno: Sexual Revolution, Liberation, and Popular Culture in 1970s America*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Michian Üniversitesi, Michian.

Görüşmeler

Ali BARAN. (Alsanacak/İzmir, DJ Store, 24.12.2014).

Başar BAYKAN, Zeynep UYGAN. (Alsancak/İzmir , 26.04.2017).

Cüneyt BAYRAM. (Bornova/İzmir, 14.01.2015).

Emre ARIYEL. (Alsanacak /İzmir Kovan Bar, 20.02.2016).

Emre Can BULUT. (Alsanacak /İzmir, Kulüp 1888, 26.04.2017).

Mehmet BOZGEYİK. (Alsanacak/İzmir, Kaos Bar,25.9.2015).

Orkun MURAT. (Göztepe/İzmir, 15.09.2015).

Timur ÇELİKİYAY. (Alsanacak/İzmir, Kulüp Vagabond, 15.12.2015).

X. (Göztepe/İzmir 22.03.2018).

Y. (Alsancak, Kaos Bar,17.02.2018).

Z.(Alsancak/İzmir,22.03.2018)

Gözlemler

1888 Gece Kulübü, DJ Mori Performansı. 28.09.2015.

1888 Gece Kulübü, Doruk Guralp Performansı. 27.09.2016.

Fly-Inn Beach (Çeşme), Sense Festivali. 1.08.2015.

Kovan Bar- DJ Emre Ariyel Performansı. 20.02.2016.

Vagabond Gece Kulübü, DJ Phonique Performansı. 5.12.2015.

Vagabond Gece Kulübü, DJ-Doğa Gez, DJ Timur Çelikyay Performansı. 16.10.2016.

Vagabond Gece Kulübü DJ Timur Çelikyay Performansı.21.10.2016.

Vagabond Gece Kulübü, DJ Nhan Performansı. 26.12.2016.

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Mahir COŞKUN

Doğum yeri ve yılı: 10.06.1981

Eğitim

Lisans: 2012: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü

Lise: Açık Öğretim Lisesi

Ödüller

Lisan eğitimi: Bölüm birinciliği

Lisans eğitimi: Fakülte üçüncülüğü

Lisan eğitimi: Z Raporu etkinliği, kendi bölümü içinde en iyi lisans tezi ödülü