T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM BİLİMLER ANABİLİM DALI

İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI

İLETİŞİM ARACI VE KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK MÜZİK: ELEKTRONİK DANS MÜZİK ÖRNEĞİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Özge ÖZDEMİR

KOCAELİ 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM BİLİMLER ANABİLİM DALI

İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI

İLETİŞİM ARACI VE KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK MÜZİK: ELEKTRONİK DANS MÜZİK ÖRNEĞİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Özge ÖZDEMİR

Danışman: Doç. Dr. Aslı KAYHAN

KOCAELİ 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI

İLETİŞİM ARACI VE KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK MÜZİK: ELEKTRONİK DANS MÜZİK ÖRNEĞİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Özge ÖZDEMİR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 25/06/2014 2014/12

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Aslı KAYHAN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Hasan AKBULUT

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU

KOCAELİ 2014

İÇİNDEKİLER

ÖZET ii

ABSTRACT iii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KENT- İNSAN- KÜLTÜR: KİMLİK OLARAK MÜZİK..... 7

1.1. Modernleşme ve Kent Kültürü 7

1.2. Tüketim Kültürü ve Yeni Kabile İnsanı 20

1.3. Popüler Kültür ve Popüler Müzik 27

1.4. Gençlik ve Müzik 34

1.5. İletişim Aracı Olarak Müzik 39

İKİNCİ BÖLÜM

2. GENÇLİK ALTKÜLTÜRLERİ 46

2.1. Altkültür kavramı 46

2.2. Altkültür Kuramı ve Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi 49

2.3. Altkültür Kuramına Yöneltilen Eleştiriler 56

2.4. Çağdaş Gençlik Altkültür Çalışmaları 58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ELEKTRONİK DANS MÜZİK KÜLTÜRÜ 71

3.1. Müziğin Dijitalleşmesi 71

3.2. Elektronik Dans Müziğinin Gelişimi 78

3.3. Bir Gençlik Kültürü Olarak Club'lar 83

3.4. Hafta Sonu Ritüelleri: Dans Eden Kalabalıklar 89

3.5. DJ'in Rolü: Yeni Şamanlar 93

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÖRNEK ALAN İNCELEMESİ: İSTANBUL ELEKTRONİK DANS MÜZİK KÜLTÜRÜ 96

SONUÇ 127

KAYNAKÇA 135

EK 1 143

ÖZET

Kitle iletişim araçlarıyla dolaşıma sokulan popüler kültür ürünleri eğlence endüstrisi tarafından halkın beğenisine sunulmakta ve bu ürünler yarattığı fantazyalar ile insanları, gerçekliği olmayan hayallerin içerisine hapsederek, gündelik hayattaki sorunlardan uzaklaştırmaktadır. Bu ürünler içerisinden belki de en çok üretilen ve tüketileni popüler müziktir. Popüler müzik her an her yerde ulaşılabilir olması, çeşitli alt türleriyle farklı bireylere hitap etmesi, diğer popüler kültür ürünleri içerisinde de yer alması ve çeşitli ürünlerin pazarlanmasında aracı olarak kullanılmasıyla ön plana çıkmaktadır. Ayrıca popüler müzik, 1950'li yıllardan itibaren gençlerin kimlik inşa süreçlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Buna bağlı olarak, zaman içinde belirli bir müzik türü etrafında gençlik altkültürleri oluşmuştur. Bu tezin konusunu ise yine bir popüler müzik alt türü olan elektronik dans müzik ve onun etrafında gelişen club[1] kültürü veya elektronik dans müzik kültürü olarak da anılan gençlik grupları oluşturmaktadır.

Elektronik dans müziği ve club kültürü modern kente ait bir olgu olarak, kent yaşamının belirsizlik, hız ve teknoloji ile dolu yapısını yansıtmaktadır. Club deneyimi clubber'lar için gündelik hayattan kurtulma, fantezi ve özgürlük diyarında olma hissiyle beraber, dışarıdaki gerçeklikten kopuşu ve toplumsal normlardan özgürleşmeyi içermektedir. Dans ve müzik duygusal bir bağ üretmekte ve bir iletişim biçimi yaratmakta, böylece club içerisindeki yabancıları birbirine yakınlaştırmaktadır. Bu yakınlaşma ise kabilevari bir oluşumla, yani bireylerin üzerinde hâkimiyet kurmayan, anlık toplanmalar ve dağılmalar ile düzenlenen yeni kabile oluşumları ile açıklanmaktadır. Elektronik dans müzik dinlkeyenleri, kent yaşamındaki yoğun iş, okul ve aile yaşamını hafta sonu gerçekleştirilen dans ritüelleri ile hafifletmektedirler. Elektronik dans müzikte önemli bir figür olan DJ'ler ise, rahatlamak ve sıkıntılarını arkada bırakmak isteyen bu gençlere liderlik eden, müziği ile onları iyileştiren yeni şamanlar olarak lanse edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Dans Müziği, Club Kültürü, Ritüel, Dans.

[1] Çalışma içerisinde kullanılan 'club' kelimesi, elektronik dans müzik partilerinin düzenlendiği yerleri, 'clubber' ise bu tür partilere katılan gençleri ifade etmektedir.

ABSTRACT

Popular culture products, which are mediated by mass media, are introduced to the public by the entertainment industry and these products imprisoned people into unreal dreams and alienate them from everyday problems. Within these products, popular music is perhaps the most produced and consumed. Popular music is highlighted with its anytime, anywhere accessibility, with its various subgenres cater to different individuals, and it also takes part in other popular culture products and is used as a tool for the marketing of various products. Moreover popular music constitutes an important part in the identity construction process of youth since 1950's. Accordingly, youth subcultures originated around a certain type of music over time. Electronic dance music, which is also a subgenre of popular music, and club culture which is developed around it or youth groups referred to as electronic dance music culture forms the subject of this thesis.

Electronic dance music and club culture as a phenomenon related to modern cities reflects the obscurity, velocity and technology of the urban life. Club experience for clubbers consists of getting rid of from everyday life along with the feeling of living in a land of fantasy and freedom and with a sense of detachment from outside reality and liberation from social norms. Dance and music produce an emotional connection and create a form of communication; therefore it brings foreigners closer in the club. This convergence, with a tribal formation, is explained by the formations of new tribes regulated by establishing dominance over individuals, the instantaneous gatherings and dissolutions. In their busy city life, these people ease their intensive work, school and family life with weekend dance rituals. DJ's, who are important figures in the electronic dance music, are presented as new shamans healing the young people who wanted to relax and leave behind all their troubles with their music.

Keywords: Electronic Dance Music, Club Culture, Rituals, Dance.

GİRİŞ

Müzik bir tür dil ve iletişim aracı olarak, çok eski zamanlardan bu yana insanlığın hayatında var olagelmiştir. "Müzik, insana insanın eserinden bahseden, onun içinde bulunduğu durumu, işlenmemiş yaratıcılığının büyüklüğünü duymak ve duyurmak için kullandığı dolambaçlı bir yoldur" (Attali, 2014: 16). Bu sebeple birçok düşünür müzik üzerine düşünmüş, düşünmeye de devam etmektedir. Örneğin "Karl Marx için müzik 'gerçeğin aynası'dır. Friedrich Nietzsche için ise 'hakikati söyleyen söz', 'dünyanın Dionysos'a özgü aynası"dır. Sigmund Freud için müzik, 'şifresi çözülecek bir metin'dir. Pierre Schaeffer için ise 'insanın insanı nesneler dilinde tanımlaması'dır" (Attali, 2014: 14). Görüldüğü gibi müzik gerçeği yansıtan, onu söyleyen ve çeşitli şifreleri, gerçekleri bünyesinde barındıran bir olgudur. İnsan varlığı kadar eski, onun kadar gerçektir.

Müzik farklı etmenlerden oluşan farklı bir yapıda olduğu kadar, farklı kültürlerde farklı anlamlara ve etkilere sahip olabilmektedir. Bir kültürün müziğinde var olan etmenler ve işlevler başka bir kültürün müziği ile çok az benzerlik gösterebiliyor. Ayrıca hiçbir benzerlik arz etmeyen farklı müzikal kültürlere de rastlamak mümkün. Dolayısıyla müzik, dil ile benzer bir şekilde, tüm kültürlerin çeşitli pratikler geliştirdiği evrensel bir olgudur. Müzik etkileşimsel ve katılımcı bir araçtır ve insanlara bir iletişim sistemi sunmaktadır. Çağlar boyunca her bir kültür, kendi değerleri ölçüsünde müzikle etkileşime ve iletişime geçmiştir. Aşkın, acının, zaferin melodik dili olagelmiştir müzik. Bazen çalgıyla, bazen sözle, bazen de iki dudağın arasındaki rüzgârla… Kültürün ve kültürel bir pratik olarak müziğin dinamikleri, biyolojik dinamiklerimize ne tam olarak indirgenebilir ne de kolayca ilişkilendirilebilir.

İnsanlık kadar eski olan bu pratiğin, günümüz formlarına göz attığımızda ise, oldukça çeşitlendiğini ve yerel pratiklerin yerini evrensel üretim ve tüketim pratiklerinin aldığını söyleyebiliriz. Sanayi Devrimi sonrası yaşanan teknolojik gelişmeler, müziği yerel kültürel bir pratik olmaktan çıkarmış, gündelik yaşamın

ayrılmaz bir parçası haline getirerek evrensel ölçekte dolaşıma sokmuştur. Özellikle günümüzde ortalama bir günde "kulağımızın işittiği" müzik miktarı oldukça fazladır. Sadece radyolar, müzik çalarlar, CD'ler aracılığıyla değil, aynı zamanda televizyon programları, sinema filmleri, reklamlar aracılığıyla da durmaksızın çeşitli müzikler işitiyoruz. Müziğin etkili gücü ve kullanım alanları keşfedildikçe, toplumsal düzenlere yön vermeye çalışan tüm unsurlar bundan faydalanmanın bir yolunu aradı. Bireylerde motivasyonu artıran, öfke veya mutluluk oluşturabilen, hızlandırıp yavaşlatabilen müzik, kapitalist tüketim biçimlerinin ayrılmaz bir parçası olarak, ürün ve hizmetlerin satışına eşlik eden, uyumsuz davranışlarımızı uslandıran çobanımızın kaval sesi haline geldi.

Her şeyin metalaştığı kapitalist sistemde, kültür endüstrisi tarafından üretilen ve dolayıma sokulan popüler kültür ürünleri, kitleler tarafından en çok tüketilen ürünler olarak karşımızda durmaktadır. Popüler durağan olmadığından, sürekli değişimler geçirmekte, yeni görünümlerle insanlara sunulmaktadır. Erol'un da ifade ettiği gibi " popülerin verili bir yapı olmadığı, tarihsel olarak sürekli yeniden inşa edilen bir kategori olduğu açıktır" (Erol, 2005: 102). Bu nedenle, çeşitli zamanlarda moda haline gelen bir ürün ön planda iken, bir süre sonra geçerliliği kaybolabilmektedir. Onun yerine, benzer özelliklerde ama görünürde farklılıkları varmış gibi görünen yeni bir ürün pazara çıkmaktadır. Kayıt teknolojisi ve radyonun getirdiği olanaklarla gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelen popüler müzikse, popüler kültürün en çok üretilen ve tüketilen nesnesi olarak belirmektedir. Popüler müzik, gençliğin ebeveynlerinden farklılaşmak için kullandığı bir araç olabilmekle beraber, çeşitli dönemlerde belirli bir müzik türünün hit olup altkültürünü yaratması ve onun ardından ortadan kaybolup, bayrağı bir diğerine vermesi yine kapitalist düzenin açlığını doyurma emeline hizmet etmektedir.

Popüler müzik diğer medya ürünleriyle karşılaştırıldığında, ulaşılabilirlik ve tüketici geliri gibi parametrelere takılmaksızın, her an her yerde tüketilebilir durumdadır. Bu yönüyle popüler müzik 'evrensel köyün' en evrensel aracıdır

(Burnett, 2002: 1) . Bu nedenle, popüler müzik, popüler kültürün en fazla tüketilen ürünüdür. Özellikle gençlerin kitle iletişim araçlarıyla etkileşimleri karşılaştırıldığında, müziğin genç bireylerin hayatında televizyondan daha büyük bir etkiye sahip olduğu gözlenmektedir (a.g.y.: 3).

Müziğin insanlar ve özellikle genç bireyler üzerindeki etkisinin biliniyor olmasına rağmen, bu konuya dair yapılan araştırmalar yeteri kadar doyurucu değildir. Daha önce de belirtildiği gibi gençler üzerinde televizyondan çok daha fazla bir etkiye sahip olan popüler müzik, medya ve iletişim çalışmalarında önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Örneğin konuyla ilgili olarak, Blumler (1985) yapılan çalışmaların ekseriyetle televizyon üzerine olmasını eleştirmektedir. Ewen (1983) rock'n roll'un medyanın toplumdaki etkilerini çalışmak için hayati bir araç olabileceğini önermektedir. Chaffe (1985) ise popüler müziğin iletişimin belki de en uluslararası biçimi olduğunu önermektedir (akt. Burnet: 2002: 3). Müzik uzun zamanlardan bu yana, duygu ve düşüncelerin başka türlü bir ifadesini sunmaktadır. Günümüzde ise her an her yerde dinlenebilirliği, başka güçler tarafından araç olarak kullanılması ve bireyler üzerindeki etkileri ile özenle incelenmesi gereken bir konudur.

Gençliğin savaş sonrası dönemde rock'n roll ile arasında kurduğu kimlik bağı, daha sonra çeşitli müzik türleri aracılığıyla devam etmiştir. Rock, punk, metal, reggae, rap gibi müzik türleri içerisinde gençler kendilerini tanımladılar, ifade biçimleri geliştirdiler. 90'lı yıllardan itibarense, elektronik müziğin ve onunla beraber gelişen dans kültürünün etkin olduğu görülmektedir. Teknoloji ile doğru orantılı bir biçimde gelişen elektronik dans müzik veya club kültürü, kentli gençliğin eğlenmek için tercih ettiği kaçış alanları olarak iş görmektedir. Club ortamında müzik ve dansının yarattığı atmosferin, kişiler arası mesafeleri azaltırken, bastırılmış sabit kimliğin aşılarak, kolektif biraradalığın deneyimlenmesine olanak sağladığı belirtilmektedir. Dolayısıyla, club kültüründe merkezi rolde bulunan müziğin yarattığı kolektif biraradalık üzerinden, özel bir iletişim biçiminin, yani beden ve dans üzerinden iletişimin ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Çalışma boyunca

bahsedilecek olan tüm özelliklerinden ötürü elektronik dans müzik ve club kültürü Türkiye'de ve dünyada kentli gençliği daha iyi anlamak adına dikkatle incelenmesi gereken bir olgudur.

İleride detaylı biçimde işleneceği gibi, gençlerin müzik etrafında geliştirdikleri kültürler ayrı bir inceleme alanını da beraberinde getirmiştir. İlk olarak Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi tarafından ele alınan gençlik altkültürleri, daha sonra farklı yaklaşımlarca değerlendirilmeye devam edilmiştir. Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezince yapılan çalışmalar, müzikten çok sınıf ilişkileri üzerine yoğunlaşırken, son dönemlerde yapılan araştırmalar, sınıfsızlık olgusunu merkeze alarak, elektronik dans müziği dinleyen kentli gençliği yeni aidiyetler üzerinden açıklamak girişimindedir ."Farklı dönemlerin her birinde icra edilen müzik- onu anlayabilene- gelecek zamanlarını eskizini çiziyordu" demektedir Attali (2014: 22). Müzikler başka yeni toplumlara işaret edebilir, gelecekle bir köprü kurabilir. Söz gelimi şimdilerde popüler olan elektronik müzik, geleceğin teknoloji odaklı yeni toplumsal düzeninin ayak sesleri olabilir. Dolayısıyla, tez boyunca elektronik dans müzik ve onun etrafında gelişen kültür, yeni kentli gençliği anlamak için eleştirel bir araç olarak kullanılacaktır.

Bu tezin amacı yeni bir gençlik altkültürü olarak tanıtılan elektronik dans müzik kültürü veya club kültürünü, kent ve yaşam biçimi olguları etrafında ele almak ve gerçekleştirilen saha araştırması yoluyla İstanbul club kültürünün bir görünümünü ortaya koymaktır. 18. ve 19. yüzyıllarda İngiltere'de başlayıp tüm dünyaya yayılan kapitalist devrim, yarattığı toplumsal ve ekonomik değişimlerle beraber, kentleri de üretimin merkezi haline getirmiştir. Buna karşın, 1960'lardan sonra akademik tartışmaların merkezine, analitik kavramlar olarak üretim ilişkileri ve toplumsal sınıflar yerine kimlik, yaşam tarzı ve tüketim toplumu kavramları yerleşmiştir. Bu bağlamda kente ait bir olgu olan ve tüketim kültürüyle yakın ilişki halinde olan elektronik müzik ve club kültürü kent ve tüketim tarzı etrafında tartışmaya açılacaktır. Yoğun kent yaşamı içerisinde benzerleriyle bir arada olmak arzusuyla şekillenen gençlik alt kültürlerinin bu en son görünümü, müzik ve dansın yarattığı

bağla şekillenen, kent yaşamının yoğun ve baskıcı havasından bir kaçış arayan gençler için haftasonu ritüelleri şeklinde ortaya çıkmaktadır. Club deneyimi clubberlar için gündelik hayattan kurtulma, fantezi ve özgürlük diyarında olma hissiyle beraber dışardaki gerçeklikten kopuşu ve yeni bir gerçekliğin inşasını içermektedir. Söz konusu bu durum çalışma içerisinde, konunun kuramsal çerçevesiyle birlikte, örnek bir alan seçimi üzerinde yapılan nitel bir çalışmayla derinleştirilmiştir.

Kent- İnsan- Kültür: Kimlik Olarak Müzik başlıklı birinci bölümde, modernleşme süreci ve kent kültürüne geçişte insanların yaşadıkları çıkmaz ve sıkıntılar, akabinde ise ortaya çıkan tüketim kültürü irdelenecektir. Yine birinci bölümde modernleşme ve kentleşme süreçleriyle ilişkili olarak, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucu, kentli insanın hayatındaki boşlukları doldurma misyonu üstlenen, popüler kültür ve popüler müzik ele alınacaktır. Son olarak kent kültürü içerisindeki gençlerin müzik ile ilişikleri ve iletişim aracı olma boyutuyla müzik incelenecektir.

Gençlik Kültürü başlıklı ikinci bölümde, ilk olarak Chicago Okulu tarafından kullanılmaya başlanan altkültür kavramı ve sonraları Birmingham Çağdaş kültürel Çalışmalar Merkezi'nin geliştirdiği altkültür kuramı incelenecektir. Altkültür kuramına yöneltilen eleştiriler ve bunlara bir çözüm olarak ortaya çıkan çağdaş gençlik altkültürü kuramları da ele alınacak diğer konular arasındadır.

Elektronik Dans Müzik Kültürü başlığında ise, müziğin dijitalleşmesi, elektronik dans müziğinin ve club kültürünün doğuşu ele alınacaktır. Biraradalığın, kolektif mutluluğun ve dansın mekânı club'lar, bir gençlik kültürü olarak değerlendirilecek, kent hayatında bunalan gençliğin, hafta sonu dans ritüelleri için buluştuğu alanlar olarak ele alınacaktır. Son olarak ise club'lara haftanın stresinden kurtulmak, dans etmek ve rahatlamak için giden gençliği, müziğiyle iyileştiren DJ'ler, başka bir deyişle yeni şamanlar işlenecektir.

Örnek Alan İncelemesi: İstanbul Elektronik Dans Müzik Kültürü başlıklı son bölümde ise, örnek alan seçilen İstanbul kentindeki clubber'larla gerçekleştirilmiş yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerin içeriği analiz edilecek, İstanbul club ve clubber'larının genel bir çerçevesi çıkarılmaya çalışılacaktır

Çalışmamız bir nitel araştırma örneği olup, konuya dair yerli ve yabancı literatürden derlenen kuramsal bilgiler, çalışmanın bütününe uygunlukları çerçevesinde bir araya getirilmiştir. Ayrıca dünyadaki kuramsal zeminde yürütülen tartışmaların, yereldeki yansımalarını görmek adına, İstanbul kentinde elektronik dans müzik dinleyen ve üreten bireylerin, bu müzik ve kültür hakkındaki bireysel ifadelerine başvurmak için, bir nitel araştırma tekniği olan yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. Araştırma oldukça kısıtlı bir zaman diliminde gerçekleştiğinden, görüşme yapılan kişi sayısı 12 kişi olarak belirlenmiştir. Görüşülen kişi sayısının az olması yetersizlik hissini doğursa da, küresel bir olgu olan club kültürünün Türkiye'deki biçimini görmek adına oldukça yol gösterici olmuştur.

Genel olarak gençlik altkültürleri, özelde ise elektronik dans müziği ve onun etrafında gelişen gençlik kültürü konusu üzerine çok fazla çalışma yapılmamış olması, yerli kaynak sorununu beraberinde getirmektedir. Bu konuda çalışmaya karar verdiğim andan itibaren hiçbir yardımı esirgemeyen, bilgileri ve deneyimleri ile her zaman iyi bir yol gösterici olan ve yaptığım çalışmaları büyük bir titizlikle inceleyen tez danışmanım sayın Doç. Dr. Aslı Kayhan hocama teşekkürlerimi sunmak isterim. Ayrıca bu konuyu araştırmam için beni cesaretlendiren ve çalışmama onay veren İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı sayın Prof. Dr. Hasan Akbulut hocam başta olmak üzere, diğer tüm hocalarıma, her zaman yanımda olarak elde ettiğim başarılarda payları olan sevgili aileme, destekleri için dostlarıma teşekkür ederim. Son olarak tez çalışmamım saha araştırması için benimle görüşmeyi kabul edip, büyük bir içtenlikle sorularıma yanıt veren arkadaşlara önemli katkılarından dolayı minnettar olduğumu belirtmek isterim.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KENT- İNSAN- KÜLTÜR: KİMLİK OLARAK MÜZİK

1.1. Modernleşme ve Kent Kültürü

"Modern olmak, paradoks ve
çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir"
-Marshall Berman- (2013: 24)

Günümüz sosyal bilimcilerinin önemli bir kısmınca ortaya atılan ana tezlerden biri, artık modernitenin bittiği, küreselleşme olgusuyla beraber kimilerinin "bilgi çağı" kimilerinin "tüketim çağı" adını verdiği bir geçiş döneminin içinde olduğumuz fikridir. Sanayi endüstrisinin yerini alan bilgi endüstrisi olgusu veya üretimin kutsanmasından, tüketimin kutsanması olgusuna geçişi ifade etmeleri bakımından bu tanımlamalar, içinde bulunduğumuz dönemin yeni özelliklerini ifade etmeye çalışan kavramlar olarak anlamlıdır.

İçinde bulunduğumuz bu yeni süreç için yaygın kullanılan diğer bir kavramlaştırma ise "geç modernlik" veya "modern ötesi" anlamlarını kuşatan "post modern" kavramıdır. Aynı dönemi ifade etseler de "bilgi toplumu" kavramından farklı olarak vurguyu daha çok bir dönemin bitişine, modernite adı verilen sürecin bittiğine, modernizmin sona erdiğine, başarıya ulaşamadığına vurgu yapmaktadır. Modernitenin bitişi olarak lanse edilen 'post modernizm', kendi içinde birçok tartışmayı içermektedir. Modernizmin kendi diyalektiği içinde açıklanabilecek kimi değişimlerin, post-modern kavramıyla yeni bir kültürel süreç olarak açıklamak çok sayıda soru ve sorun doğurmaktadır. Bu konuya ilişkin Callinicos (2011: 442) "özellikle Foucault, Deleuze ve Derrida tarafından geliştirilen modernlik eleştirisinin kökten yeniliğine ilişkin iddiaları ancak tarihsel bilgisizlik ya da söylemsel abartma ile açıklayabiliriz" demektedir.

Çağdaş ve yeni anlamlarını taşıyan "modernizm" sözcüğü; etimolojik olarak adaba usule uygun, ölçülü, zamana göre anlamlarına gelen Latince "modernus" kelimesinden alınmış olup, 'tarz, usul, ölçü' anlamlarına gelen "modus" sözcüğünden türetilmiştir. Terim olarak modernite kavramının kökü daha gerilere gitse de, bugün kullandığımız anlamıyla modernite kavramı, daha çok belirli bir mekân ve zaman aralığında sosyal hayatta meydana gelen, devrimsel bir takım dönüşümleri ifade eden özel bir sosyal bilim kavramıdır.

"Modernlik, on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder" (Giddens, 2012: 9). Bu tanımlama modernliğin zamansal ve mekânsal yönünü açıklasa da, bugün post- modern olarak ifade edilen süreç ile modernite döneminin en temel karakteristik farklarını veya modernitenin temel özelliklerini bize anlatamamaktadır. Kesin olarak bildiklerimizi sıralayacak olursak modernite, yaklaşık üç yüz yaşında, doğum yeri Avrupa olan bir süreçler toplamıdır. Geleneksel yaşam örgütlenmesinden kopuşu ifade eden bir süreçtir. Doğuşu kapitalizmin doğuşuyla ilintilidir. Dolayısıyla, kapitalizmin yayılmasıyla beraber başlayan kültürel değişimleri, yeni sosyal ilkeleri, siyasal ve sosyal örgütlenme biçimlerini kapsar.

> Bugün dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığınını modernlik diye adlandırmak istiyorum. Modern olmak, bizlere, serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler, coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırlanın ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir. Bizleri sürekli

> parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler (Berman, 2013: 27).

Modernizmi bir girdaba benzeten Marshall Berman, K. Marx'ın bir deyişiyle moderniteyi şöyle özetlemektedir: "Katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği bir evrenin parçası olmak..." (Berman, 2013: 27). Modernite girdabını besleyen kaynakları sıraladığımızda ise Berman bunları şöyle ifade eder:

> Fizik bilimlerinde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler, bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp, eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi yaratan sanayileşme, [...]. Muazzam demografik altüst oluşlar, hızlı, çoğu kez sarsıntılı kentleşme, dinamik bir gelişme içinde birbirinden farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan kitle iletişim araçları, [...] Gitgide güçlenen ulus devletler, [...] Kendi hayatları üzerinde bir an olsun, biraz olsun denetim sağlamak için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri ve son olarak tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren kapitalist dünya pazarı (a.g.y. :28).

Özetlenecek olursa moderniteyi geleneksel dönemden ayıran en temel özellikler olarak, Berman bize bir girdap içinde birbiriyle diyalektik bir etkileşim içine giren şu özellikleri saymaktadır:

- Doğa ve insan bilimlerindeki çığır acıcı gelişmeler (evren ve toplumdaki yerimizi sorguladık)

- Yeni coğrafik keşifler, göçler, yoğun insan hareketleri (başka yerler, başka insanlarla karşılaştık, yerimizden edildik, yerlerinden ettik)
- Kentleşme (yeni yaşama biçimleri, norm ve değerleriyle kuşatıldık)
- Kitle iletişim araçları (iletişim özgürlüğü ve iletişim yoğunluğu, özne oluşumunu güçlendirdi)
- Ulus devletler (yeni kimlikler, yeni aidiyetler)
- Kitlesel toplumsal hareketler (sınıf bilincinin doğuşu)
- Kapitalist dünya pazarının oluşumu (emek kavramının doğuşu, küresel sömürünün yarattığı girdap)

Kapitalizmin hem nimetlerini hem de çelişkilerini barındıran modernizm Giddens'ın (2012: 12) ifadesiyle "...bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından, eşi görülmedik biçimde söküp çıkarmıştır." Bu değişim öyle ki, hem yatay hem dikey düzlemde, yoğunluk ve yaygınlık açısından önceki birçok tarihsel değişimlerden daha güçlü bir etkiye sahiptir. Yataylık bakımından 'yaygınlık' düzleminden bakıldığında bu dönüşümler, küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olmuşlardır; yoğunluk açısından ise, gündelik yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmişlerdir (a.g.y.). Harvey ise modern hayata ilişkin şunları kaydetmektedir:

> Şayet modern hayat, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bundan bir dizi önemli sonuç çıkar. Her şeyden önce, modernitenin, bırakalım modern-öncesi toplumsal düzenleri, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. [...] Dolayısıyla modernite yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar (Harvey, 2012: 25-26).

Giddens (2012: 13) modernizmi kendinden önceki tarihsel süreçlerden keskin biçimde ayıran, temel iki karakteristik özellik olarak 'değişim hızı' ve 'değişim alanı'nı belirler. *Modernliğin Sonuçları* isimli eserinde buna bir de "modern kurumların doğasının özü" nü ekler (a.g.y.). Modernizm süreci sosyal yaşamda hem çok büyük değişimler yaratmış, hem de bu değişimleri tarih ölçeğinde küçük sayılabilecek bir sürede gerçekleştirmiştir. Ampulün icadından uzaya yolculuğa kadar geçen sürenin seksen sene olduğu düşünülürse... Değişim alanı olarak da, modernizmin küresel bir alanı kullandığı, kapitalizmin birbirine bağladığı tüm bölgelere yayıldığı görülür. Giddens'ın vurguladığı üçüncü kopuş noktası ise modern kentin doğuşunu sağlayan üretim güçleriyle ilgilidir. "Ulus-devletin siyasal sistemi, üretimin cansız güç kaynaklarına büyük ölçüde bağımlı olması ya da ürünlerin ve ücretli emeğin tam anlamıyla metalaştırılması gibi bazı modern toplumsal biçimler, önceki tarihsel denemelerde hiç görülmemektedir" (a.g.y.).

"Modernizmi, sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele olarak" (Berman, 2013: 12) düşünmemiz gerektiğini söyleyen Berman'a göre modern hayat henüz sona ermemiştir; çünkü "modern hayatın, modern sanat ve düşünüşün, kendini biteviye eleştirme ve biteviye yenileme kapasitesinin olduğunu" (a.g.y.) söylemektedir. Artık öyle bir noktaya gelinmiştir ki, içinde yaşadığımız kent ve onun yarattığı tüm yeni zengin fırsatlarıyla birlikte, artık vazgeçilmez hale gelen tüm o yeni iletişim olanakları, öznelliğimizi öylesine beslemişlerdir ki, onların yokluğundaki bir yaşamı kimse tahayyül bile edemez.

> Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yok etme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaşmaktan bir an olsun caymamak demektir (Berman, 2013: 24)

Dolayısıyla, modern hayat içinde bir dizi paradoksları ve sorunları barındırır. Simmel' göre;

> "Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve yaşam tekniği karşısında, bireyin varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır. İlk insanın maddi varoluşunu sürdürebilmek için doğayla giriştiği savaş, bu modern form altında en son şeklini almıştır" (Simmel, 2003: 85).

İletişim, özgürlük, öznellik ve değişim moderniteyi özetleyen anahtar kavramların başında gelmektedir. Birçok düşünürün de belirttiği bir diğer ortak nokta da, kentin ve kentlilik denen sosyal kimliğin, tüm bu kavramların içinde yaşadığı havzayı, mekânı yarattığıdır. "Her bir kişinin özgür gelişiminin, herkesin özgür gelişiminin koşulu" düşünü kuran Berman (2013: 18) iletişim ve diyaloğun modern zamanlarda yeni ve özgül bir ağırlık ve aciliyet kazandığına inanmaktadır (a.g.y.: 16). Modern kent hayatının iletişim ve diyaloğu zorunlu olarak arttıran yapısı, birbirimizi anlama yolunda bize çok zengin yeni fırsatlar yaratmaktadır. Bu fırsatları kullanarakü, artan iletişim etkinliklerimizden mümkün olduğunca çok faydalanmalı, kamu alanlarının yaratımına ve kamusal etkinliklerin varlığına güç vermeliyiz. "Bu etkinlikler, kentlerimizi ve hayatlarımızı düzene koyma tarzlarımızı belirlemeli" (a.g.y.: 16).

Modern kent olgusunun doğuşu, ekonomik süreç açısından sanayileşme olgusunun doğuşuyla, siyasal ve felsefi anlamda ise aydınlanma, demokrasi ve bireycilik kültürünün doğuşuyla paralel gelişmiştir. Sanayileşme, aydınlanma ve kentleşme günümüz modern toplumlarını oluşturan temel saç ayaklarıdır. Birbiriyle beraber anlaşılıp çözümlenmeden tam olarak herhangi birini açıklamak eksik olur. Sosyal bilimciler açısından 20. yüzyılın en önemli problemleri arasında sayılan kentleşme, kentlilik ve kent insanın sosyo-psikolojisi konularında çok çeşitli ve

çelişkili yargıların bulunduğu sayısız araştırma yapılmıştır. Kimilerinin uygarlaşma, erdemli bir aydınlanma, hareketlilik, özgürlük ve mutluluk alanları olarak çözümledikleri kent yaşamı olgusu, kimileri içinse güvensizlik, anomi, yozlaşma, suç ve şiddet sarmalı içindeki kalabalıkların savaş alanı olan mekânlar olarak görülmüştür.

Kentler teknolojik ve sosyal değişimlerin gelişip serpildiği alanlar olarak, sosyal süreçlerle mekânsal yapıların karşılıklı etkileşime geçtiği yaşam alanlarıdır. Heterojen insanların homojen mekânlarda eritildiği havuzlar olarak, kültürel ve kimliksel çoğulculuğa ev sahipliği yapan, farklı toplumsallıklar ve yaşam sitillerinin köken bulduğu verimli havzalardır.

Tarihsel süreç içinde toplumsal yaşamın üretilip şekillendiği ilk alanlar olan kırsal yaşam alanlarının ardından, zaman içerisinde ticaretin gelişmesiyle, kent-devletlerinin oluşumunu, bu pazar yerlerinin büyümesiyle ilk kentleri, sanatsal, kültürel ve siyasal değişimlerin etkisiyle, bugünkü haliyle, hem üretimin hem de tüketimin merkezi haline gelmiş modern kentleri görürüz. Kırsal yaşam ve endüstriyel yaşamdan daha sonraki aşamayı ifade eden, kentsel yaşam kavramının "kent toplumu" adı verilen bir sürece doğru evrileceği öngörülmektedir. "Sanayi sonrası toplumunu, yani sanayileşmeden doğan ve onu takip eden toplumu tanımlamak için önerdikleri terim şudur: Tamamlanmış bir olgudan ziyade eğilimi, yönelimi, virtüelliği tanımlayan *kent toplumu"* (Lefebvre, 2013: 8).

Kentsel üretim tarzı, modernitenin birçok süreci gibi, kendinden önceki tarihsel dönemeçten (bu durumda sanayi toplumu tipi üretim) farklı bir ekonomik yapılanmaya sahiptir. "Kent, tarımın ve sanayinin ürettiği tarzda üretmez. Fakat toplayan ve dağıtan eylem olarak, yaratır" (Lefebvre, 2013: 162). Kentin ekonomi pratiği, kültürel pratiklerle beraber şekillenen, kendine özgü bir forma sahiptir ve tarihsel olarak daha önceki pratiklerle, "var olduğu biçimiyle, başka biçimlere

indirgenemez (başka formlar ve yapılarla eş biçimli olamaz) şekilde kendini gösterir. Bununla birlikte diğer biçimleri alır ve dönüştürür." (a.g.y.)

Kent fenomeni, "toplumun toplumsallaştırılmasının" peşinde koşar (a.g.y.: 157). İçinde yaşayan insanlara salt mekân sağlamanın ötesinde, kentler kültürün ve kimliğin inşasında, çeşitli aidiyetlerin gelişmesinde etkin rol oynar. Bununla birlikte sosyal ve teknolojik gelişmelerin, merkezi olarak değişimin ana unsur olduğu kent yaşamı, hiçbir zaman bir kesinlik arz etmeyen yapısıyla insan ruhunda çeşitli yaralar açmaktadır.

> Her ne kadar kent farklılıkları toplayıp, topladıklarını farklılaştırıyorsa da, yine de bir farklılıklar sistemi olarak tanımlanamaz. "Sistem" kelimesi, tamamlanma ve kapanmayı, kapanma yoluyla anlaşılmayı içerir... Kent fenomeni ise kendisini bir hareket olarak ortaya koyar. Bu yüzden kapanması söz konusu olamaz. Merkeziyet ve onun içerdiği diyalektik çelişki, kapanmayı, yani hareketsizliği dışlar. [...] Bu yüzden kenti, (tanımlanmış) bir sistem üzerinden, örneğin değişmezlik etrafındaki sapmalar üzerinden tanımlamak mümkün değildir. Aksine, kavram farklılıkları ortadan kaldıranı, indirgeyeni belirtmeyi imkânsız kılmaktadır. Bundan ziyade *farklılıklar üretme özgürlüğünü* (farklılaştırma ve farklılaştıranları icat etme özgürlüğünü) içerecektir (Lefebvre, 2013: 162).

Kentsel yaşamın diğer topluluk yaşam biçimlerinden, belki de en belirgin farkı Raban'ın ifadesiyle "bir ansiklopedi, birbirleriyle ilişkisiz, hiçbir belirleyici, rasyonel ya da ekonomik plana bağlı olmayan, renkli bir takım başlıkların birbirlerine eklendiği, deli saçması karalama defteri" olması halidir (Raban'dan akt. Harvey, 2012: 17).

> Kent bir araya getirir. Biçim olarak kent, bir araya getirdiği (yoğunlaştırdığı) şeyleri dönüştürür. İçinde yer alan özgünlükleri de, determinist bağlarını da, eski düzenleri de, düzensizlikleri de bir araya getirip değiştirir. Buna çelişkiler, önceden var olan iletişimler ve iletişim biçimleri de dâhil edilmelidir. Dönüştüren biçim olarak kent, endüstriden ve tarımsal dönemden gelen unsurların, mesajların ve kodların yapısını bozar ve onları yeniden yapılandırır (Lefebvre, 2013: 163).

Kentin negatif yasa ve yargıları olarak değerlendirdiği bu özellikleri Lefebvre şöyle sıralar:

- Yolu tıkayan ve kent alanını körleştiren-körleştirilmiş noktada tutan bariyer ve engelleri yıkmak

- Tüm ayrımları, insanları ve şeyleri ayıran, sahada çok çeşitli ayrışmalara neden olan, mesajları, bilgileri, kodları ve alt kodları birbirinden uzaklaştıran ayrımları sonlandırmak.

- Şeffaflık ve donukluk arasındaki karşıtlıkların ve ilişkilerin donukluğunu ağırlaştıran, farklılıkları ayrı özgünlükler haline getiren, kent toplumundaki yaşam biçimlerinin (gündelik ve meskenin biçimlerinin ve değişikliklerinin) çok-renkliliğini gizleyen, ayrımları emreden normların ihlal edilmesine izin vermeyen engelleri de kaldırmak (a.g.y.: 166).

"Bu yüzden kentli ifadelerin ortadan kalktığı, sessizliğin hüküm sürdüğü, ayrışma işaretlerin yerleşiklik kazandığı yerlerin ayrımını tersine çevirecek şekilde, çatışmaların *ifade yeri* olarak tanımlanır" (Lefebvre, 2013: 164). Kent aynı zamanda arzunun da ifade yeri ve yine aynı zamanda *Eros ve Logos*'un bir arada yaşadığı yer olarak tanımlanır (a.g.y.).

Kentler tarihsel olarak kültürün inşasında, değişmesinde ve yaygınlaşmasında itici güce sahiptirler. Kentler norm ve değerlerin, sembollerin, sanatın ortaya çıktığı alanlar olarak, modernleşmenin çıkış noktası olma özelliğindedir. 18. yy sonu itibariyle gerçekleşen sanayi devrimi, yalnızca çalışma hayatına yeni bir biçim vermekle kalmamış, beraberinde bireyi ve toplumu da büyük bir değişime zorlamıştır. Kent merkezlerinde açılan büyük endüstri merkezlerinde çalışma imkânı bulmak için kentlere hücum eden insanlar, kırsalın boşalıp, kent nüfusunun artmasına yol açarken, aynı zamanda var olan toplumsal ve ekonomik koşulların değişmesine de yol açmışlardır. Durmadan büyüyen kent merkezleri yeni toplumsal varoluş biçimlerini yaratırken, aynı zamanda modernleşme süreciyle yüzleşmekte olan insanların ruhsal durumlarında çeşitli izler bırakmaya başlamıştır. Dolayısıyla, değişen güç ilişkileri, artan nüfus, hız ve teknolojinin modern insanı çıkmaza ve sıkıntıya yöneltmesi kaçınılmaz bir hal almıştır.

Günümüz dünyasında, kent yaşamının dinamikleri öylesine hızla değişmektedir ki, kentli insanın sosyal ve psikolojik davranışları üzerinde, aşırı uyarıcı etkisiyle çatışma ve çözülmeleri artırırken aynı zamanda yeni ve farklı birleşme ve oluşumları da beraberinde getirmektedir. Kent yaşamını uzam-zaman ikiliği içinde ele aldığımızda (kent ve yaşam şeklinde): uzam, yani mekânsal bir mimari, coğrafya olarak kentin unsurları ile demografik durum ve faaliyetlerin bileşkesi olan insan unsuru zaman, birbirini karşılıklı yiyerek veya besleyerek kent yaşamı denen kaotik bileşkeyi yaratır. Kentsel yaşamı, zaman boyunca mekân içinde düzenleyici bir otorite tarafından yaratılmış bir toplumsallık olarak görmek yerine, diyalektik süreçlerin etkin olduğu karşılıklı etkileşimlerin, yıkım ve oluşumların biraradalığında yaşayan bir dinamik varlık olarak görmek daha doğru olacaktır. 18. yüzyıldan bu yana etkin olan ve hayatın her alanına etki eden kapitalist üretim teknikleri zaman ve mekânın kavranışında da değişiklikler yaratmaktadır:

> Kapitalizm, günümüze dek, toplumsal yeniden üretime ilişkin maddi pratik ve süreçlerin hep değiştiği devrimci bir üretim tarzı olduğundan ve bu gerçek hala geçerli olduğundan dolayı, mekân

> ve zamanın nesnel özellikleri ve bunun yanı sıra anlamları da değişir (Harvey, 2012: 230).

Sürekli bir değişimin hâkim olduğu modernizmi doğuran tüm sancılı süreçler, bireyleri tüm bağlarıyla beraber, diğer varlıkları ise kullanım ve anlamlarıyla beraber bir pazar içinde mübadele içine sokmuştur. Bu girdap içinde herkes, kendini evinde hissedebileceği, kendi olabileceği an ve zamanların peşindedir.

> Bütün bireyler yerlerinden edilmişlerdir, daimi ve varoluşsal olarak. Nerede olurlarsa olsunlar ve ne yaparlarsa yapsınlar. Her yerde yabancıdırlar, bundan kurtulmak için verdikleri bütün çabalara rağmen. Toplumda bireylerin kendilerini gerçekten rahat hissettikleri ve kendilerine doğal bir kimlik bahşeden hiçbir yer yoktur artık. Burada bireysel kimlik, ilgili bireyin kendisinin kazanacağı (ve muhtemelen yaratacağı) ve -sürekli tehdit altında olduğu ve her an yeniden kanıtlanması gerektiği için de- asla kesin ve güvenli biçimde kazanamadığı bir şeydir (Bauman, 2003: 257).

Artan iletişim sistemleri ve ağlarına rağmen, yaratılmış tüm yeni kamusal alan ve bireysel ifade yollarına rağmen, bu alanların tümünde artan karmaşıklık ve iletişimdeki belirsizlik, bencillik ve ben-merkezciliği yine de artırıyor; bireyler kendi kimliklerini sürekli bir doğrulama, yani kendini tanımlama ve belirleme arayışı içinde olmayı sürdürüyor.

> Bugün artık genel kategoriler, kişinin kendisiyle özdeşleşmesine yetmiyor- ki bu, belki de, sadece kişisel biriciklik sayesinde erişilebilecek bir şey. Fakat bu noktada, modern toplum üyelerinin varoluşsal durumunun dayandığı

> paradoksla karşı karşıya kalıyoruz. Bir yandan bireyin, benliğiyle dışarıdan genel, gayri şahsi ve nüfus edilemeyen toplumsal dünya arasında istikrarlı ve savunulabilir bir farklılık tesis etmesi gerekiyor. Öte yandan istikrarlı ve güvenilir olması gereken böyle bir farklılık, toplumsal onay gerektiriyor ve toplumsal onayla beraber kazanılması gerekiyor. Bireysellik toplumsal uyumluluğa bağlıdır. Bireylik mücadelesi toplumsal bağların güçlenmesini ve toplumsal bağımlılığın derinleşmesini gerektirir. Bireyin kimliğini oluşturan öznel dünya, yalnızca özneler arası etkileşim araçlarıyla idame ettirilebilir (Bauman, 2003: 257-258).

George Simmel çok daha eski bir zamanda, modernizmin insan yaşamına yaptığı etkiyi çarpıcı bir şekilde ifade eden düşünürlerden biri olarak, modern insanın yaşadığı sorunlardan bahsetmektedir. Simmele (2003) göre kent yaşamının bunaltıcı havası içerisinde, insanın yüzleşmek zorunda kaldığı duygu durumu bıkkınlıktır:

> Bıkkınlık, belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sinirleri uyaran, birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır… Sınırsız zevk peşinde geçirilen hayat, sonunda insanı bıktırır- uyarılan sinirler, öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanmıştır ki, artık hiçbir şeye tepki veremez olur. Aynı şekilde çok daha zararsız izlenimler, birbirleriyle çelişecek biçimde ve büyük bir hızla değiştiklerinden, son derece şiddetli tepkiler vermeye ittikleri sinirleri amansızca zorlayarak, dayanma güçlerini sonuna dek kullanmalarına neden olurlar… Böylelikle, yeni doyumlar karşısında uygun enerjiyle tepki

verme noktasında bir yetersizlik ortaya çıkar (Simmel, 2003): 91).

Kentleşme ile başlayan bir olgu olan modernleşme, yoğun ve hızlı bir değişimi de beraberinde getirirken- içinde yaşam mücadelesi veren insanların ruhsal ve sosyal dünyalarında çeşitli sorunlara neden olmuştur. Evvela insanlar birbirlerine karşı olan güvenlerini yitirmişlerdir. Güvensizlikten doğan büyük bir yalnızlık hüküm sürmektedir. Dolayısıyla, insanlar birbirine bağlı topluluklar içerisinde yaşamak yerine, benzerleri ile ayrışarak ve diğer insanlarla aralarına mesafe koyarak kent yaşamı içinde var olmaya başlamışlardır. Simmel (2003) insanlar arasındaki bu mesafenin nedeninin, temel olarak güvensizlik olduğunu belirtmektedir. Kent yaşamı bütün heybeti, karmaşık yapısı, hızlı temposu ve her gün biraz daha artan yoğunluğuyla, insanların hayatına güvensizlik ve mesafeli ilişkiler olarak tesir etmektedir. "Biz farkına varmasak da, çoğu kez, nedeni ne olursa olsun yakın temas durumunda, her an nefrete ya da kavgaya dönüşebilecek hafif bir hoşnutsuzluk, karşılıklı bir yabancılık ve tiksinme de söz konudur" demektedir Simmel (a.g.y.: 93). İnsanlar kent yaşamının baskıcı yapısı içerisinde bıkkın, güvensiz, bir diğerinden korkan ve belki de nefret eden bireylere dönüşerek, ayrışık topluluklar içerisinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Hal böyle olunca da, kendilerini ideal toplumsal düzenden ayrı bir yerde konumlandıran altkültürlerin kent yaşamında varoluşu kaçınılmazdır. Belirtmek gerekir ki, altkültür kavramı yalnızca gençlik altkültürlerini kapsamakla kalmaz. Aksine genel toplumsal düzenden ayrı düşmüş tüm kesimleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Yanlızlığın ve bunaltıcı bir havanın hâkim olduğu kent yaşamının birbirine temas etmeyen yaşamları içerisinde, yabancılardan korkarak yaşamaktansa, bir grup insanla uyum içerisine hareket etmek, bir mekâna aitlik hissetmek, diğer insanlarla tam bir birlik olmasa da en azından özdeşlik sergilemek, benzerini bulmak arzusu sosyal biraradalığın önemli bir parçasıdır ve aynı zamanda altkültür oluşumlarının da temelini oluşturmaktadır. Metropol yaşamları içerisindeki temassız insanların, kentin

yoğun ve baskıcı havasından kurtulmalarını sağlayan altkültürler, bir tür kaçış alanları olarak görülebilir.

Simmel için modern çağı anlamak metropolü anlamaktan geçmektedir. Simmel'e göre metropol, insan unsurunun ortadan kaldırıldığı bir modernleşme sürecidir. Bu bağlamda birey, bir taraftan özgür ve özgün bir birey olmak için gerekli uyaranları ve koşulları bulabilirken, öte taraftan da metropol yaşamına ayak uydurabilmek için bir dizi çalkantılar ve sarsıntılar geçirmek zorundadır. "Böylece binlerce farklı bireyde farklı şekillerde vücut bulan metropol tipi kişilik, tehdit edici seyri ve aykırılıklarıyla kendisini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı koruyucu bir organ geliştirir: Yüreğiyle değil, zihniyle tepki gösterir" (Simmel, 2003: 87). Dolayısıyla, Simmel'e göre, metropol koşturmacası içerisinde insan, bir yandan öznel bağımlılığın zincirlerinden kurtulup, ileri bir özgürlüğe doğru erişirken, öte yandan da diğer insanlara verdiği tepki aldırmazlık ve onlara birer nesne veya araç olarak yaklaşmak olur (Harvey, 2012: 40).

1.2. Tüketim Kültürü ve Yeni Kabile İnsanı

Küreselleşme, "küresel ölçekte işleyen ve sınırları aşarak, toplumları ve kurumları yeni zaman-mekan bileşimlerinde entegre edip bağlayarak, gerçekte ve deneyimde dünyayı birbirine daha bağlı duruma getiren süreçler" (Larrain, 1995: 207) şeklinde tanımlanabilir. Mesafalerin kısaldığı, ulusal sınırların birbirine karıştığı günümüzde, birbirine giderek daha çok benzeyen, benzetilen bireyler ve toplumlar söz konusudur. Küresel güçlerin şekillendirmesiyle biçim alan yaşam alanlarında eğlence, kentleşme ve modernizm arasında sıkı sıkıya bir bağ mevcuttur. Bu mevcudiyet küresel ölçekte hep aynı şekillerde tezahür etmektedir.

Günümüzde bireylerin tüketim alışkanlıkları, içinde bulundukları dünyaya anlam vermenin bir başka yolu ve belki de en ayırt edici şeklidir. Ayrıca yaratılan anlamlar üzerinden, insanlar arası ilişkileri de şekillendirdiği söylenebilir. Tüketim kültürünün oluşumunda eşyalar, onların gösterge değerleri ve tüketim alışkanlıkları

bireylerin diğerlerinden ayrışmasını ve sosyal dünyaya entregre olmasını etkileyerek, bireysel anlamların yaratılmasında merkezi öneme sahiptir. Slatter'ın da belirttiği gibi "eşyalar, sosyal ilişkileri ve sınıflandırmaları gösteren öncelikli işaretlerdir. Eşyalara yüklenen ortak anlamlar ve ortak kullanımları aracılığıyla, tüketim görünür sosyal ayrılıklar, kategoriler, rütbeler ve benzerlerini yaratarak sosyal düzeni organize etmektedir" (Slater, 2003). Dolayısıyla, tükettiklerimizle diğerlerinden ayrışarak kimliklerimizi oluşturduğumuz söylenebilir. Kıyafetler, dinlenilen müzikler, gidilen cafe veya barlar, izlenilen filmler, kısaca yolu paradan geçen ve görünüm ve beğenileri oluşturan her şey, bireyin hayata bakışını ve kim olduğunu belirleyen unsurlardır. Eşyalar ve onlara yüklenilen anlamlar, hem bireysel hem de grup düzeyinde kimlikleri etkilemektedir. Özellikle gençlik kültürlerinde bireyler, metaları kendilerine göre yeniden anlamlandırarak kullanmakta, onlara hem bireysel hem de grup düzeyinde kültürel anlam yüklemektedirler. Bu sayede akranlarından ayrışabilmekteler (Hedbidge, 1979, Gelder & Thornton, 1997).

Maffesoli (1996) günümüz var oluş biçimlerini açıkladığı *The Time of The Tribes* (Kabileler Zamanı) isimli çalışmasında, tüketim unsurunu ön plana çıkarmasa da, çağdaş bireylerin bir olgu, düşünce, hobi, ilgi alanları veya tüketim etrafında anlık biraradalıklar sergileyen, kabilevari bireyler topluluğu olduğunu düşünmektedir. Buradan hareketle, geleneksel kabilelerdeki yaşam biçimleri nesilden nesile aktarılan norm ve anlamlar bütünü tarafından ve yaşlı üyelerce belirlenirken, modern kabilelerde belirgin kurallar olmadığı gibi, var olan yaşam biçimlerini ise kitle iletişim arçlarının belirlediği söylenebilir. Kitle iletişim araçları fiziksel olarak birbirinden uzak insanları, aynı fikirlere ve yaşam biçimlerine yönelten, oldukça önemli bir role sahiptir. Bu araçlar, kitleleri birbirine benzetme ve aynı hedefe yönlendirme gücü sayesinde, bağımsız bireylerde komünal duyguları uyandırmaktadır. Son zamanlarda, gençler arasında giderek büyüyen miktarlarda etkili olan yeni medya veya sosyal medya ise, bireyler arasındaki diyaloğu kuvvetlendiren en önemli araçlardan birisidir.

Maffesoli (1996) bizlere yeni toplumsal varoluş biçimlerinin, bir tür kabile

veya yeni kabile özellikleri sergilediklerini söylemektedir. Geleneksel kabileler bir tür zorunlu varoluş biçimiyken, modern kabileler için bunu söylemek doğru olmayacaktır. Modern toplumdaki kabileler, hali hazırda sıkı sıkıya bağlılık gerektirmediğinden, birçok kabileye aynı anda üyelikleri de içermektedir. Modern toplumdaki kabileler, bir kültür topluluğu, herhangi bir ilgi veya hobi etrafında şekillenen topluluklar, bilgi toplulukları, sanal topluluklar, gençlik toplulukları veya spor toplulukları olabilir. Hiç biri bir diğerini dışlamaz. Aslında daha çok, bireylerin tükettikleri metalar veya bunlardan doğan yaşam biçimleri etrafında, diğer tüketicilerle biraradalık sergiledikleri, bir tür yeni kabilesel özellik gösterdikleri söylenebilir.

Benzer şekilde, Maffesoli'nin günümüz varoluş biçimlerini kabilesel veya yeni kabile terimleriyle betimlediği yaşam biçimi, Harvey'in (2012: 24) "gelip geçici, anlık, parçalanmış" ve belirgin bir tarihi olmayan modern hayat tanımıyla da örtüşmektedir. Maffesoli'ye (1996: 76) göre modern toplum, kabilevari bir oluşumla, sabit olmayan, sürekli değişen, anlık toplanmalar ve dağılmalar üzerine kurulu biraradalıklardır. Bu doğrultuda modern toplumun yeni kabileleri çok yönlüdür ve nadiren bireyin yaşamı üzerinde hâkimiyet kurar. Aksine herhangi bir yeni kabileye üyelik, bir diğer kabile veya topluluğa üyeliği dışlamaz. Ancak herhangi bir geçmişi olmadığı gibi, muhtemelen bir geleceği de yoktur. Harvey'in modern hayat için belirttiği gibi, modern biraradalıklar geçicilik ve süreksizlik üzerine kuruludur.

Maffesoli yeni kabileciliğe ilişkin, ötekiyi deneyimlemenin topluluğun temeli olduğunu önermektedir ve *duygusal nebula*[2] "geleneksel bilgeliğin aksine, tüm toplumsal bir araya gelmelerin temel içeriğini oluşturan duygu ve tutkudur" (Maffesoli, 1996: 36). Katı kurallar ve bağlayıcı nedenler olmaksızın, bir veya birden çok yaşam biçimi etrafında, 'nebula'nın kelime anlamına uygun şekilde, yani her an dağılabilir yapıdaki bulutsu insan topluluklarının yapı taşını tanımlar duygusal nebula. Duygu ve tutku tarafından harmanlanmaktadır. Böylece Maffesoli'ye (1996:

[2] Nebula sözlük anlamıyla bulutsu uzak yıldız toplulukları anlamını taşımaktadır. Maffesoli'nin kullanım biçiminde ise post modern bireylerin birbirinden kopuk ama küçük kabileler halinde biraradalık sergileyen varoluş biçimleri vurgulanmaktadır.

76) göre yeni kabileciliğin bileşenlerinden olan duygusal nebula, bugünkü sosyalliğin kesin formunu anlamamızı sağlar: göçebe kitle- kabileler. Günümüzde 1970'lerdeki karşı kültür hareketleri veya öğrenci komiteleri gibi bir örgüte, gruba, herhangi bir ideolojiye sıkı sıkıya bağlılık söz konusu değildir. Onun yerine yeni kabileci varoluşlar, toplanmalar söz konusudur.

> Yeni kabilecilik akışkanlık, rastlantısal toplanmalar ve dağılmalar ile karakterize edilebilir. Böylece modern megapolislerin sokak görünümlerini izah edebiliriz: amatör koşucular, punk veya retro modaları, tikiler ve sokak göstericileri bizi seyahat eden bir yol gösterisine davet etmektedir (a.g.y.).

Yeni kabileler, üyelerin bir araya gelip çeşitli anlamları paylaşabildikleri topluluk duygusu etrafında şekillenir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi topluluğa dâhil olmak, başka topluluklara üyeliği dışlamamaktadır. Bu doğrultuda herhangi bir kabile, tat, duygu, yaşam biçimi, ahlaki inançlar ve tüketim davranışları ile ilişkili olabilir, bunlar etrafında kabilevari biraradalıklar oluşabilir. Modern toplumun katı kategorilere ayrılmış sabit yapısına karşın, kabileler herhangi bir dış güç tarafından kontrol edilmedikleri gibi, topluluk içindeki anlamlar toplanma anlarında geçerlidir. Söz konusu ritüel devam ettiği sürece anlamlar paylaşılır ve aktarılır. Bauman'a göre (2003: 318) "belirgin bir özelliği saplantı içinde bir cemaat aramak olan, şu anda yaşadığımız dünyanın betimlemesi çok yerinde bir kavram" olarak Maffesoli'nin yeni- kabilecilik kavramını önermektedir. Maffesoli'nin kabilesi:

> Doğru ve yanlış ya da güzel ve çirkin konusunda sadece kabile hakikatlerini ve kabile kararlarını tanıyan bir kabile dünyasıdır. Fakat bu aynı zamanda, da çok yaşamsal bağlamlarda orijinal kabile antikitesinden ayrılan, bir yeni kabile dünyasıdır (Bauman, 2003: 318)

Geleneksel kabilelerin kısıtlayıcı ve kapalı yapılarına zıt bir şekilde yeni kabileler "birçok bireysel kimlik tarif etme edimiyle- entegre toplumsal bünyeler olarak değil, kavramlar olarak oluşturuluyorlar" (Bauman, 2003: 318). Başka bir deyişle yeni kabileler:

> Bireysel olarak kendini tanımlama araçları (ve hayali çökeltileri)dır. Bunları kendini kurma çabaları doğurur. Bu çabaların kaçınılmaz sonuçsuzluğu ve bunun doğurduğu bezginlikse, bunların dağılmalarına ve tahtlarından olmalarına yol açar. Bunların varlıkları geçici ve daima akışkandır (Bauman, 2003: 319).

Maffeoli'nin (1996) tanımladığı şekliyle kabile, katı kurallara tabi olmayan, belirli bir duruma, ilgi alanına veya zihin durumuna göre şekillenen görünüm ve biçimin inşa ettiği yaşam biçimleri şeklindeydi. Andy Bennet buna istinaden, yeni kabile kavramının giderek tüketici odaklı hale gelen toplumdaki bireyler arasındaki kolektif ilişkileri yansıttığını düşünmektedir (Bennet, 1999: 606)

Maffeoli'nin kitabının yayımlanmasından çok sonra 2007 yılında Bernard Cova vd., Maffesoli'nin kabile kavramına referansla *Consumer Tribes* (Tüketici Kabileler) isimli çalışmayı gerçekleştirdiler. Maffesoli'nin de *Tribal Aesthetic* (Kabilesel Estetik) isimli makaleyle yer aldığı çalışma tüketim, post modern bireycilik ve yeni kabilecilik konuları üzerine odaklanmaktadır. Kitapta Cova vd. (2007) insanların tüketim alışkanlıklarının grup düzeyinde, bir nevi kabile düzeyinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Kabileciliğin tüketim toplumunda üstlendiği rolü ele alan çalışmada Cova vd., insanların 'tüketici' ve 'tüketim' kavramlarıyla kolaylıkla açıklanamayacak davranışlar içerisinde olduklarını belirtmişlerdir. Genel bir ifadeyle 'tüketici' kelimesinin sözlük anlamı metaları 'kullanan', 'yok eden' anlamlarını içerse de, Cova vd. (2007) gerçekte, tüketim ve tüketici olgularının böyle olmadıklarını söylemektedirler. Buna göre tüketici kabileler sanılandan farklı bir

şekilde, metaları veya satın alınan hizmetleri kendilerine göre değiştirmekte, onları kendilerine ait kılmaktadırlar (Cova vd. 2007: 3). Buna göre Cova vd., kimi görüşlerin savunduğu şekliyle tüketicileri, kapitalist sistemin pasif kurbanları olarak görmek yerine, onların yaratıcı ve dönüştürücü olduğunu savunmaktadırlar. Kaldı ki söz konusu yaratıcılık ve dönüştürmeler sayesinde, çeşitli yaşam biçimleri vukuu bulmaktadır. Tüketiciler öncelikle ticari metaları kendilerinin ve ait oldukları topluluğun kimliğini belirleyen biçimde elde etmektedirler. "Ticari mallar üzerinden elde ettikleri kimlikleri, ticari olarak üretilen geniş bir yelpazedeki arayışlar, hedefler ve benin tanımını kapsayan lensler aracılığıyla kendileriyle, öteki insanlarla ve etraflarındaki dünyayla ilişkilendirmektedirler" (Cova vd. 2007: 4).

İnsanlar tükettikleri her şeyle, yiyecek, giyim, müzik, sinema gibi şeylerle bir yaşam biçimini de seçmiş olmaktadırlar. Örneğin bu tezin de konusunu oluşturan elektronik dans müzik dinleyenleri de, müziği, kıyafetleri mekânları ve bunlardan ortaya çıkan yaşam biçimini söz konusu kimlikleri sayesinde tüketmektedirler. Bireyin kimlik arayışı, benliğini tanımlayışı, bir kültür grubuna aidiyetini belirleyen şey, günümüzde, o kültür grubunu sembolleyen ürün ve hizmetlerin ne kadarına sahip olduğu ile ölçülür durumdadır. Bir çeşit nesnel ölçü cetveli işlevi gören tüketim alışkanlığı, hem statü hem de sınıfsal ölçüt işlevi görmektedir. İçinde yaşadığımız kültürel sürecin temel özellikleri arasında anılan normlardan özgürleşme, seçim özgürlüğü ve farklılaşma ilkelerinin tüketim tarzları veya tüketimsel davranış kalıpları bağlamında bakıldığında geçerli olmadığı görülmekte, daha çok, tüketim benzerlikleri ve tüketim taklitçiliği aracılığıyla benzeşme -aynılaşma ihtiyaçlarına dönük görünmektedir. Bu ise insanlığın çok eski bir güdüsü olan sosyalleşme dürtüsünün, gruba, kabileye ait olma ihtiyacına dönük eğilimleri beslediği görülür.

Cova vd. (2007: 5) Maffesoli'nin tek bir kabileye değil de birden çok kabileye üyelik şeklinde açıkladığı kabileler veya popülerleşmiş haliyle yeni kabilelere referansla pazarda dolaşıma sokulan kültürel kaynakların (markalar, eğlence deneyimleri, vb) sosyal yaşamın olmazsa olmaz şeyleri olmadığını, aksine anlamlı sosyal ilişkileri kolaylaştırdığını söylemektedirler. Dolayısıyla, kent

yaşamında insanlar metalar üzerinden ilişkiler kurmakta, bunlarla yaşam biçimleri geliştirmektedirler. Birey farklı olmak için, bir diğerinden ayrışmak için farklı yollara başvuracaktır. Bu yollar ise paradan geçer. Simmel de paranın kent yaşamındaki yıkıcı etkisinden bahseder. Ona göre "metropol insanı, etrafındaki kimseleri satıcı ya da müşteri, hizmetçi hatta çoğu kez ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak görür" (Simmel, 2003: 88). Bunaltıcı kent hayatı içinde insanlar, kaçınılmaz olarak para mübadelesi içerisinde yaşam sürmek zorundadırlar. Bu bağlamı Harvey'de Simmel'e gönderme yaparak şöyle anlatır:

> Ona göre kent hayatı içinde, bir yandan, öznel bağımlılığın zincirinden kurtulmuş ve böylece çok daha ileri derecede bir kişisel özgürlüğe kavuşmuşuzdur. Ama bunun bedeli, başkalarına birer nesne, birer araç olarak yaklaşmamızdır. Anonim kimlikli 'başkaları' ile genişleyen bir iş bölümünün gerektirdiği eş güdümü sağlamak için, gerekli olan parasal mübadelelerin soğuk ve kalpsiz hesabı dolayımıyla ilişki kurmaktan başka seçeneğimiz yoktur. Aynı zamanda, mekân ve zaman algılayışımızda katı bir disipline boyun eğiyor ve ekonomik rasyonalite hesabının hegemonyasına teslim oluyoruzdur. Simmel tek çıkış yolumuzun statü göstergeleri, moda ya da kişisel eksantriklik göstergesi gibi şeylerin peşinden koşan yapmacık bir bireyciliği kucaklamak olduğunu söyler gibidir. Örneğin moda, farklı olmanın ve değişimin cazibesini, benzerlik ve konformizminki ile birleştirir" (Harvey, 2012: 40).

Bireyler arası zaman-mekân mesafelerin teknoloji sayesinde eridiği, kamusal mekânların tükendiği, dolayısıyla kamusal normların üretilemediği hayat dilimlerinde yaşadığımızdan, temel hayatta kalma stratejisi sakınma *ve* ayrılma olmaktadır. Tek tiplilik ve hoşgörüsüzlük artıkça cezbetme ve ayartma üretimine ayarlanmış bir endüstrinin hâkim olması kaçınılmaz olmaktadır. Baudilard'ın *"farkların endüstriyel olarak üretimi*" diye adlandırdığı olgu küresel bir arz olarak

dolaşıma girmektedir. Kimlikler arasında gerçek farklar yok oldukça "küçük bir ton değişikliğinde" , bireyler yeni sentez kimliklerini satın almaktadır. "Tanımı gereği farklılığın adı olmadığından, aslında en büyük anonimliğe düşmek için toplanmış, bir araya getirilmiş binlerce başka göstergede kendini yeniden kuracak olan bu kayıp varlıktır" (Baudrillard, 2004: 104).

Kent hayatı içerisinde en çok tüketilen şeylerin başında eğlence gelir. Eğlence hem bir ihtiyaçtan ötürü, hem de popüler kültür ürünlerinin küresel pazarda gerçekleştirdiği algı operasyonlarının etkisiyle, bireyi hem var olmak, algılanmak, tanımlanmak ve onaylanmak hem de bu var olmasını başkalarına onaylatmak ihtiyacıyla eğlence endüstrisine zorunlu olarak dâhil etmektedir, eğlence olsun diye değil. Başka bir deyişle kent yaşamının bu bunaltıcı havası içerisinde eğlencenin kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Ellul da bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Büyük kent hayatı, büyük ölçüde katlanılmaz hale gelirken eğlence teknikleri geliştirildi. Şehrin yol açtığı acıyı eğlence yoluyla kabul edilebilir hale getirmek kaçınılmaz oldu" (Ellul'dan akt. Modleski, 1998: 198).

Bu eğlence ihtiyacını ise gündelik yaşamın her anını kitle iletişim araçları vasıtasıyla kuşatan popüler kültür ürünleri doldurmaktadır. Bu sebeple bir sonraki bölüm, kent yaşamının ve gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olan popüler kültür ve çalışmanın odak noktası popüler müzik üzerine fikirleri içermektedir.

1.3. Popüler kültür ve Popüler müzik

1780 yılında Wolgang Amadeus Mozart'ın babası Leopold Mozart oğluna "adına popüler denen şeyi unutma. Sana önerim çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen. Bildiğin gibi müzikten gerçekten anlayan on kişi varsa anlamayanların sayısı yüzdür. Bu nedenle popüler denilen ve her kulağı gıdıklayan şeyi unutma" (Wicke, 2006: 7) diye öğütlemekteydi. Leopald

Mozart'ın bu öğüdü günümüzde kitle endüstrisinin hiç de unutmadığı bir şey oldu. Sıradan halk için üretilen, kimilerince sanatsal değeri pek de yüksek olmayan kültürel ürünler popüler kültür kategorisine sığdırıldı. Wicke (a.g.y.: 8) bize "günümüzde hoparlörlerden bayağı ve saldırgan seslerle yükselip, kulaklarımızı tırmalayan göz ardı edilemeyecek çeşitlilikte, sonu gelmez hit parçaların, kültür tarihindeki kökü 18. yüzyıla dayanan bir gelişim sürecinin sonucudur" demektedir. 18. Yüzyılla birlikte başlayan modernleşme sonucu popüler kültür ve onun en önemli parçası popüler müzik doğmuş oldu.

O halde, öncelikle popüler kültürün ne olduğuna değinmek yararlı olacaktır. Popüler kültür kavramında öne çıkan ve belirleyici olan "popüler" kavramı başlangıçta hukuki ve siyasal bir terim olarak Latince "popülaris" kelimesinden türeyen ve "halka ait" anlamına gelen bir terimdi (Erol, 2005: 42). Daha sonraki süreçte çoğunluk tarafından beğenilen anlamına doğru bir değişim kaydetmiştir:

> Popülerin İngilizcede dilsel orijini, Orta çağlarda 'halk' anlamında kullanılmayla başlar ve günümüzde 'çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen' anlamında kullanılır. İletişim medyasında popüler, egemen medya ürünlerinin halk tarafından sevilip tutulduğu anlamına gelir. Popüler, siyasal ve ekonomik olan dâhil, toplumsal her faaliyete yansımıştır (Güngör, 1999: 23-24).

Popüler kültüre dair hem olumlayıcı hem de olumsuz değerlendirmeler bulunmaktadır. Olumsuz görüşlerin temelinde yatan ana fikre göre, kentleşme ve modernleşme sürecinde var olmaya çalışan halka bir oyalanma aracı sağlayan şeydir popüler kültür. Böylece insan omuzlarındaki ağırlığı tartmak ve kendini dinlemek için kendisiyle baş başa kalabileceği zamanları popüler kültür ürünleriyle doldurur. Bu durum oyalanan, gününü bir şekilde geçiren, şikâyet etmeyen ancak mutsuz insanlar üretir. Ama mutsuzluklarının farkında değillerdir, yaşamaya ve en önemlisi

çalışmaya devam ederler. Bu durum hali hazırda sistemin arzu ettiği şeydir. Birçok nedenle popüler kültür içerisinde ikilikler barındırmaktadır. Halkın beğendiği, çoğunluğu mutlu eden ürünlermiş gibi görünse de, arka planda sistemin devamlılığına katkıda bulunan sus paylarıdır. Öte yandan Start Hall gibi düşünürlere göre ise popüler kültür, sistem tarafından şekillendirilen bir kültür biçimi olmaktan çok, halk tarafından halk için üretilen kültürel ürünlerdir:

> Popüler'in günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımı var. Hâkim olan birinci tanımında popüler " yaygın olarak beğenilen, tüketilen" anlamına geliyor. Bu tanıma Stuart Hall, "ticari" tanım diyor. İkinci tanım ise, kaynağı 18. Yüzyılda Herder'e götürülen antropolojik tanıma yakın ve halka ait anlamına geliyor. Stuart Hall halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi kapsamaya çalıştığı için bu tanıma "betimleyici" tanım diyor (Özbek, 2000: 81)

Hall'ün (Hall'den akt. Özbek, 2000) ifade ettiği betimleyici tanım halkın üretmiş olduğu şeyleri kapsamaktadır, ancak popüler kültürün kitle kültürünün somut sonuçlarından biri olduğunu, sistem tarafından halk için üretildiğini ve biçimlendirici bir etkisi olduğunu yadsımamak gerekir. Güngör'ün de belirttiği gibi

> Popüler kültür, kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Kitle kültürü tekelci kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür. Bu anlamda popüler kültür, pazar tarafından pazarda tüketim için sipariş edilen, ısmarlama, kitle kültüründe en popüler ürünleri ve tüketimleri anlatır (Güngör, 1999: 22).

Yukarıdaki tanımlamada da ifade edildiği gibi popüler kültürü, kapitalist üretim sürecinin metalaştırdığı bir olgudur. Halkı eğlendiren, onları meşgul eden, dolayısıyla düşünmeyen bireyler olmalarına yol açan bir olgudur aynı zamanda. Çeşitli filmlerde, televizyon dizilerinde, popüler şarkılarda insanlar kendilerini veya özlemlerini bulmakta ve bu bununla yetinebilmektedir. Popüler kültür kitle iletişim araçlarıyla gösterilen ama hissedilmeyen bir dünya imajı yaratır. Bu haliyle popüler kültür eleştiriye açık olduğu kadar, gündelik hayattan da asla yok olmayacak bir olgudur. Oktay'ın da (1997: 23) belirttiği gibi:

> Popüler kültür, gündelik yasamın kültürüdür ve dolayısıyla gerçekliğin olumsuz yanlarından kurtulmaya yarayan ve yapay mutluluklar üreten bir kültürdür. İktidar bloğunun hegemonik kültürü bağlamında biçimlendirilerek üretildiği için son kertede, gerçeğin görülmesini engeller.

Chambers (1990: 2) "serbest zaman veya boş zamanda, endüstri toplumunun işten müsaade verdiği o geçici salıverilmede, zorunluluklar ve zoraki rutinin dar parçaları ve gündelik varoluşun daimi kronolojisi, bastırılmış olanın ortaya çıkışı ile sorgulanmaktadır" demektedir. İşte bu sorgulamadan kaçışta, insan kendini popüler kültür ürünlerini tüketirken bulur ve bu ürünlerden en çok ön plana çıkan en çok tüketileni ise popüler müziktir. Harika bir zaman doldurucudur.

Kültürü canlı bir süreç olarak ele alarak popüler kültürü olumlayan ve dolayısıyla halk kültürü bağlamında değerlendiren John Fiske şöyle demektedir:

> Kültür yaşayan canlı bir süreçtir, yalnızca kendi içinden gelişip boy atabilir. Dışarıdan ya da yukarıdan dayatılamaz. Kitle kültürü kuramcılarının korkuları pratikten doğmamıştır; çünkü kitle kültürü var olmayacak derecede çelişkilidir. Tek tip,

> dışarıdan ithal edilme bir kültür kitlelere hazır bir giysi gibi satılamaz. Kültür asla bu şekilde işlemez. Ne de halk kendine yabancılaşmış bir yığın gibi, sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamı gibi, sistemle ilişkileri kendilerini (istekli olmasalar bile) bir haber enayiler olarak köleleştirmiş kitleler gibi davranıp yaşar. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil, kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağarcığı üretmektir (Fiske, 1999: 36).

Görüldüğü üzere kent ve modernizm konularında olduğu gibi, popüler kültür ve onun ürünleri konusunda da tartışmalar mevcuttur. Popüler kültürün ürünlerinin bireylerin hayatlarına ne şekilde etki ettikleri, bireylerin seçicimi mi yoksa bireylerin pasif kurbanlar mı olduğu konuları uzun zamandır tartışılmaktadır.

Popüler kültür ürünlerine bakıldığında, tüm bu ürünler içerisinde müziğin ayrı bir yeri vardır. Şüphe yok ki modern toplumda en çok tüketilen ve esas boş vakit eğlencesi olan şey müziktir. Chambers da (1982: 19) popüler müzik hakkında "kültür endüstrisinin en güçlü ifadelerinden biri" demektedir. Müzik en ilkel zamanlardan bu yana bireylerin yaşamlarına etki eden önemli bir unsurdur. Ancak özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında, radyoların ve sonrasında kayıttan müzik çalmaya yarayan aletlerin yaygınlaşmasından bu yana, müzik dinlemek gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Burnet'in de (2002: 1) belirttiği gibi "popüler müzik gündelik yaşantımızın ve artan şekilde bizi çevreleyen işitsel ve sonic seslerin önemli bir parçasıdır". Her an her yerde okulda, yolda, işte, televizyonda, radyoda bir parça müzik duyabilmek mümkün artık. Duymanın ötesinde bireylerin müzik tercihleri onların kim olduklarını ortaya koyan, gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. Simon Firth'in gözlemlediği gibi "şarkıları kendi yaşamlarımızın içine ve ritimleri vücutlarımıza hapsediyoruz; onları hemen ulaşılabilir kılan gevşek bir referansa

sahipler" (Firth, 1987: 139). Şarkılarla bütünleşiyoruz. Onları birçok şeyi ifade edebilmek için bir araç olarak kullanıyoruz.

Dans etmek ve eğlenmek, acıyı aktarmak, hafifletmek için, aşkı dile getirmek için müzik yapmak en ilkel zamanlardan beri insanlığın hayatındaydı. Ancak Wicke'nin de ifade ettiği gibi;

> "Zamanımızda müziğin bu türünün toplumun günlük yaşamında böylesine büyük bir yer tutması, her an karşılaşılabilir olması ve bu duruma uygun olarak popüler sıfatıyla adlandırılıyor olması, 18. Yüzyılın sonlarına doğru burjuva sınıfının yukarıya tırmanışı ile gerçekleşemeye başlamıştır" (Wicke, 2006: 8).

Yeniden şekillenen sermayeye dayalı toplumsal düzende, burjuvazinin güçlenmesi sonucu, eski ve yeni kültürlerin harmanlanmasıyla yeni bir eğlence kültürü doğmuştur (a.g.y.). Bundan sonra, sadece soylulara ve daha sonra burjuvalara ait olduğu düşünülen sanat, müzik ve eğlence gibi mecralar, halk için eğlence sektörü tarafından kitle iletişim araçları aracılığıyla üretilmektedir ve çoğunluğun beğenilerine hitap etmek üzere düzenlenmektedir.

> Yeryüzünde popüler müzik olarak kategorize edilebilecek hemen tüm müzikler, insanların müzik dinleme alışkanlıklarını daha çok kaydedilmiş ürünlere kaydırdığından ve buna olan bağımlılığını arttırdığından bu yana, popüler müzik elbette ki müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ilişkili bir kavramdır (Erol, 2005: 87).

Müzik endüstrisi tarafından kitlelerin beğenisine sunulan popüler müzik,

birbirinin benzeri unsurlarla insanların yaşamında yer etmiştir ve gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kimi eleştirmenlere göre ise bayağı bir müzik türü olarak insanları aptallaştırmaktadır. Popüler müzik üzerine keskin çıkışlarıyla tanınan Theodor Adorno 1941'de yayımlanan *On Popular Music* (Popüler Müzik Üzerine) isimli makalesinde popüler müziğin bayağılığına değinmektedir. Nitelikli klasik batı müziğiyle hiçbir şekilde karşılaştırılamayacak olan popüler müzik, bayağılığını standart öğelerinden almaktadır. "Popüler müziğin tüm yapısı standartlaştırılmıştır, hatta standartlaşmanın geçiştirilmeye çalışıldığı yerlerde bile" (Adorno, 2002; 445). Adorno'ya göre popüler müziğin tüm türlerinde kolayca görülebilecek bu standartlaşma, bir diğer şarkının yenisinin yerini kolayca alabilmesini sağlıyor, belki çok küçük ayrıntılar değiştirilerek. Ayrıca müzik endüstrisi bu aynılıktan kurtulabilmek için Adorno'nun (2002: 445) 'sahte bireyselleşme' diye adlandırdığı çabalara da girişmektedir. Sahte bireyselleşeme ile dinleyiciler, şu an dinledikleri şarkının öncekinden farklı olduğunu zannederek kandırılmaktadırlar, ancak gerçekte müzikteki temalar ve ritimler tekrarlanıp durmaktadır.

James Lull (2000: 14) bu sayede popüler müziklerin dinleyicilerin bilincine nüfuz ettiğini, şarkıların popülerleştiğini belirtir. Lull popüler şarkılardaki bu kolayca fark edilebilir, birbirine benzer unsurları 'çengel' olarak adlandırmaktadır. Çengel bölümler, şarkı içinde birçok kez tekrarlanarak, dinleyicinin kulaklarına takılmaktadır. Özellikle dans müziklerinde DJ'ler ve bu müziği çalan radyo istasyonları, sıklıkla bir şarkının çengel bölümlerini diğer şarkılara geçirerek, etkisini arttırmaktadır ve her bir çengel bölümlerin akılda kalmasını sağlamaktadır (Lull, 2000: 15).

Popüler müzikteki bir diğer sorun ise özgünlük sorunudur. Bu sorunu 1950'lerde ve 1960'larda blues müziğin kentli formu sayılabilecek rhytm'n' blues'un müzik endüstrisi tarafından ticarileştirilme çabalarında görmek mümkün. Rhythm 'n' blues'un ticari getirisini keşfeden Amerikalı radyo ve plak şirketleri, siyah müziği beyaz dinleyicilere pazarlamaya girişmişlerdir. Ancak siyahî sanatçılar kendi kayıtlarını pazarlamak yerine, şarkıları beyaz müzisyenlere yeniden kaydettirmek

zorunda kaldılar ve böylece rhytm'n' blues'un beyaz uyarlaması rock'n roll doğmuş oldu (Cook, 1999: 22). Yani rock'n roll, rhythm'n'blues'un beyazlar tarafından icra edilen cover versiyonuydu. Bu türün oldukça popüler olan ve tüm dünya insanlarını etkileyen, dans ettiren örneği ise rock'ın kralı Elves Presley'di. Cook bu yolla radyo ve plak şirketlerinin sanatçılara telif ücreti ödemekten kurtulduklarını belirtmektedir (a.g.y.: 23). Ancak sonrasında siyah haklarının gündeme gelmesiyle cover fikri tartışılır oldu. Bunun bir sonucu olarak rock'n roll'a duyulan ilgi azalmaya başladı ve dans edilen ve esasen özgün olmayan rock'n'roll'dan "özgürlük, kendine karşı dürüstlük, tek kelimeyle içtenlik" (a.g.y.: 16) anlamına gelen rock müziğinin gelişimine doğru bir geçiş yaşandı. Özgünlük arayışı durmaksızın devam etti. Kimi zaman listelerde üst sıralara yerleşen balon gruplar, sanatçılar olsa da kısa süre sonra ortadan kayboldular. Sahicilik ve özgünlük peşinde koşan sanatçılar grubu ve bir dinleyici kitlesi var olsa da, Adorno'yu haklı çıkartacak birbirinin aynı eserler elbette varlığını sürdürmektedir. Türkiye'de üretilen popüler müziklerde de benzer bir durumla karşılaşılmaktadır. Yapılan müzik çalışmaları aşk, kıskançlık, aldatma, acı ve isyan temalarını içeren birbirine oldukça benzer ürünlerdir. Özellikle elektronik müziğin gelişimiyle beraber, mixleme tekniğiyle kış aylarında hit olan pop şarkılarının, bir de yaz aylarına uyarlanmış daha dans edilebilir biçimlerine rastlamaktayız- ki bu formlar içerdiği tek düze ritmin de etkisiyle birbirine benzer standart öğeleri daha bir gözler önüne serer niteliktedir.

1.4. Müzik ve Gençlik

1950'li yıllardan bu yana rock'n'roll ile başlayarak birçok farklı müzik türü, genç insanların, hem kendilerini ait hissettiği hem de ebeyvnlerinden ayrışmak ve kendilerini ifade etmek için geliştirdiği birçok farklı yaşam biçiminin gelişmesine kaynaklık etmiştir (Clarke et, al., 1976; Hedbidge, 1979; Bennet, 2001). Cook'un da ifade ettiği gibi genç insanların müzikle buluşması ve kendini ebeveynlerinden ayrıştırma çabaları rock'n'roll ile başlamaktadır.

> Rhythm 'n' blues ve rock 'n' roll şekliyle müzik 1960'ların gençlik kültürünün yaratılmasında, "gençlik depremi" denen olayın oluşumunda başrolü oynamış ve bu zamanlarda Avrupalı ve Amerikalı gençler, ilk kez bilinçli, olarak anne babalarınkine ters düşen bir yaşam biçimi ve değer sistemi oluşturmaya başlamıştır (Cook, 1999: 18).

Dolayısıyla savaş sonrası dönemde gençler için yeni varoluş biçimlerinin gelişmesi ve gençliğin ayrı bir sosyolojik kategori haline gelişi müzik ile başlar. Burnet (2002: 3) gençlerin kitle iletişim araçlarıyla entegrasyonu ele alındığında, müziğin, gençliğin kitle medyası deneyiminin, uzun zamandır araştırmalara konu olan televizyondan çok daha önemli bir bileşeni olduğunu söylemektedir; çünkü müzikle buluşmak oldukça kolaydır. Her an her yerde müzik dinlenebilir. Özellikle walkman'lerle başlayan süreçte, insanlar kendi müziklerini yürürken, araçla seyahat ederken, herhangi bir iş yaparken dinleme şansı edinmişlerdir. Günümüzde ise kasetleri ve CD'leri de geçmişte bırakan mp3 formatındaki şarkılar ve onları dinlemeye yarayan mp3 çalarlar sayesinde müzik dinlemek, oldukça kişisel ve hayatın her anına eşlik edebilen bir biçime kavuşmuştur. Dolayısıyla müzik, genç insanların enerji dolu dinamiklerini rahatça sergileyebilecekleri etkili bir araç olmuştur. Attali'nin de belirttiği gibi gençler "bağımsızlık kazanmalarına imkân tanıyan yeni ekonomik gelişmenin rahatlığıyla, ilk kez büyüklerin denetimi olmaksızın dans etmek, flört etmek, baştan çıkarmak için müziğe ihtiyaç duyarlar" (Attali, 2014: 126).

Burnett (2002: 1) popüler müziğin dünyadaki genç nüfusun *lingua francası*[3] olduğunu belirterek, müzik endüstrisinin ve internetin sağladığı olanaklarla, farklı coğrafyalardaki gençlerin, aynı müzikler üzerinden benzer bilinçler inşa ettiğini belirtmektedir. Buradan hareketle müziğin, genç insanların yaşamlarında özel bir etkiye sahip olduğu, bu etkiden dolayı yeni yaşam biçimleri geliştirdikleri ve böylece

[3] Lingua franca, birçok farklı dil konuşulan karışık toplumlarda, halkın birbirini anlamak amacıyla kullandığı ortak dil anlamındadır.

gençliğin ebeveynlerinden ve akranlarından farklılaşmak için kullandığı önemli bir araç olduğu söylenebilir.

Bu yönüyle müzik ve gençlik ilişkisinde ön plana çıkan önemli unsurlardan biri, kolektif olarak deneyimlenebiliyor olmasıdır. Modern toplumda her hafta sonu yüzlerce genç insan club ve barlarda müzik dinlemek ve dans etmek için bir araya gelmektedir. Bu yönüyle popüler müzik, gündelik rutinin sıkıcılığından hafta sonu kaçışları ve eğlenceleri yaratmaktadır. Bennet'in (2005: 1) de belirttiği gibi özellikle yaz ayları, artan festival organizasyonlarıyla, benzer müzik, giyim ve yaşam biçimi tatları etrafındaki insanları bir araya getirerek, müzik tüketiminin yanında rahatlama ve sosyalleşme anları yaratmaktadır.

Bir diğer yönüyle müzik, politik olaylara ve sosyal değişimlere eşlik etmesiyle anılmaktadır. Lull'un (2000: 17) da ifade ettiği gibi "müzik, belki de, diğer tüm kültürel biçimlerle karşılaştırıldığında, yaygın ve güçlü bir protesto gerçekleştirmenin en yetkin aracıdır". Bu duruma en yakın örnek Türkiye'den verilebilir. Bilindiği üzere Haziran 2013 yılında, Taksim Gezi Parkı'ndaki ağaçların kesilmesine yönelik başlayıp, tüm ülkeyi etkisi altına alan aktörlerinin ise gençlerden oluştuğu kitlesel protesto eylemleri yaşanmıştır. Bu eylemler çevre ve kent sorunlarına ve Gezi Parkı'ndaki ağaçların kesilmesine karşı gerçekleştirilen protestolar olarak başladıysa da, kısa sürede demokrasi, özgürlük ve barış konuları etrafında şekillenen kitlesel bir halk hareketine dönüşmüştür. Mizah ve müzik ise eylemlerin barışçıl dilinin bir göstergesi haline gelmiştir. Birçok sanatçı ve grup protestolarla ilgili şarkılar bestelemiş ve bu müzikler gençler tarafından kullanılmıştır. Ayrıca geçmişte popüler olan müziklerin sözlerinde ufak değişiklikler yapılarak da kullanılmıştır.

Daha eskiye gitmek gerekirse özellikle ABD'de müziğin protesto amacı ile kullanılıyor olması, çok erken zamanlardan bu yana etkinliğini sürdürmektedir. Bu amaçla uzun zamandır şarkılar köleliği, ırkçılığı, savaş karşıtlığını, işçi sorunlarını,

sınıf çatışmalarını konu edinmektedirler (Lull, 2000: 18). Bunlardan biri olan 1967 yılındaki Summer of Love festivali, San Francisco yakınlarında 100.000 genç insanın bir araya geldiği, sonrasında önemli kültürel ve politik değişimlerin önceleyicisi olarak, Amerika'nın o dönemki soğuk savaş stratejilerine gösterilmiş bir tepkidir. Sonrasında da Summer of Love her yıl düzenlenen dünyanın, birçok yerinden binlerce genci bir araya getiren bir müzik festivali olarak varlığını devam ettirmektedir.

Bir diğeri ise ilki 1969 yılında NewYork'ta gerçekleşen Woodstock festivalidir. Bu festival de Summer of Love ile benzer şekilde bir müzik festivali olmakla beraber, aynı zamanda Amerika'nın Vietnam'da sürdürmekte olduğu savaşa bir tepkiydi. Woodstock festivali daha sonra 1994 ve 1999 yıllarında iki kere daha binlerce insanı bir araya getirmiştir. Etkin bir protesto biçimi olarak müzik 1960 ve 1970'li yılların Amerika'sında hippi hareketinde ve bu dönemde doğan protest müziklerde görülebilir. Benzer şekilde İngiltere'de teddy boy'lar ve onun devamında punk'larla kendini gösteren türlerle, işçi sınıfı gençliğinin kendi anlam dünyalarını yaratan, bir tür protesto biçimi geliştirdikleri söylenebilir. Keza üçüncü bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı gibi, İngiliz kültüründeki işçi sınıfı gençliğinin müzik ve yaşam biçimlerini anlamak için Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi altkültürel kuramı geliştirmiştir. Ancak James Lull, gençliğin geliştirdiği protest tavrın salt müzik aracılığıyla var olmadığını, aynı zamanda çeşitli kitle iletişim araçlarıyla devamlılık sağladığını da belirtmektedir. Bu kitle iletişim araçları içerisinde, "başta fm radyo istasyonları olmak üzere, underground gazeteleri, dergileri ve hatta alternatif çizgi romanları sayabiliriz" (Lull, 2000: 20-21). Günümüzde ise teknolojinin kat ettiği yolda, hayatlarımızın artık ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olan bilgisayar ve internet tabanlı iletişim araçları, gençlik altkültürlerinin devamlılığını sağlama açısından önemli bir araçtır. Örneğin club kültüründe özellikle facebook, twitter gibi sosyal medya araçları, hem altkültür üyeleri arası iletişimi sağlamada, hem de etkinlik ve parti bilgilerinin insanlara duyurulmasında ve hatta producer ve DJ'lerin kendilerini var etmelerinde vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir.

Görüldüğü üzere popüler müzik en çok gençler tarafından tüketildiği gibi, onlar tarafından da şekillendirilir. Bu noktada müziğin en çok tüketildiği ve yeni anlamlar yarattığı mecra gençlik altkültürleridir diyebiliriz. "Müziğin tüketimi bir altkültürün kendini, diğer toplum üyelerinden ayırarak, kimliğinin geliştiği ve kültürel olarak kendini yenilediği araçlardan biridir" (Storey, 2000: 122). Popüler müziğin en çok etki ettiği kişiler olarak gençler, müziğe toplumdaki yetişkinlerden daha farklı bir cevap vermiştir. Rock'n roll ile beraber gençler, popüler müziği ebeveynlerinden farklılaşmak ve kendilerine özgü bir kimlik geliştirebilmek için kullanmışlardır. Gençlik altkültürlerinin doğuşu gençliğin böylesi bir çabasına denk gelmektedir. Farklı genç insanları bir arada tutan şey ise müziktir. Belirli bir müzik türü, zaman içinde, adeta bir çimento görevi görerek farklı kimliklerdeki gençleri birbirlerine yakınlaştırarak, kolektif bir kimlik üretmelerini sağlamaktadır. Bu doğrultuda zaman içinde müzik etrafında şekillenen çeşitli altkültürler oluşmuştur. James Lull (2000) müzik altkültürlerini ikiye ayırmak gerekliliğinden bahseder: bunlardan daha yaygın olanı 'estetik altkültür' ya da beğeni kültürü olup, caz, klasik ve polka, salsa, flamenco gibi etnik müzikleri de içermekle beraber, endüstri için ticari getirisi pek olmayan, dolayısıyla kitle iletişim araçlarında sıklıkla rastlanmayan müzik altkültürleridir. Çoğunlukla politik yanları yoktur. İkinci altkültür kategorisi ise muhalif özellik sergileyen, kurumlara, norm ve uygulamalara bir tür direniş gösteren altkültür gruplarıdır. Bunlar arasında punk, metal, rock, rap ve hiphop, reggae ve elektronik dans müzik sayılabilir. Bunların çoğu muhalif karakterde olup, müzik aracılığıyla alternatif ideolojik ve politik eylemlere, yeni kültürel varoluşlara destek vermektedirler (Lull, 2000: 45-46). Bu çalışmanın konusunu oluşturan club müziği veya diğer bir deyişle elektronik dans müziği altkültürü siyasi meselelere çoğunlukla apolitik bir çizgiden yaklaşsalar da, çevre, eşitlik, barış gibi konulara gösterdikleri hassasiyetler ile bilinmektedir.

Daha önce belirtildiği gibi gençliğin müzikle farklılık yaratma ve muhalif özellikler sergileme gayretleri, 1950'lerde rock'n'roll ile başlayan bir süreçtir. Bu süreci 1960'lı yıllarda rock müzik takip eder. Rock müzik daha sert, eleştirel ve politik bir duruşunun oluşuyla, gençler arasında bir tür direnişin simgesi haline gelmiştir. 1960'lı yılların sonlarında yaşanan hippi hareketi de kültürel bir güç olarak

müziğin öneminin kavranmasını sağlar. Birçok kentte çiçek çocuklar barış sloganları etrafında dünyayı değiştirmek için müziğin gücüne inanmışlardır. 1970'li yıllarda İngiltere'de büyük bir patlama yapan punk kültüründe de punk müzik, işçi sınıfı gençlerinin sistemden duydukları rahatsızlıklarını gösterdikleri önemli bir araç olarak işlev görür. Bu yolla bir tür direniş sergilemiş olurlar. 1980'li yıllarda Amerika'dan sonra İngiltere'de yaygınlaşarak gençliği etkisi altına alan elektronik dans müziği ve rave kültürü ise politik olmamakla beraber, uzun saatler dans etmek isteğiyle tüm otoritelerden kaçışın ve biraradalığın, komünal yaşamın simgesi haline gelir. Sonraları daha yakın zamanlarda 1990'lı yıllarda gençliği etkisi altına alan metal müzik de benzer şekilde gençler için bir tür politik direnişin müzikal sesi olur (Bennet, 2005: 122-125).

Görüldüğü üzere gençliğin üzerinde en çok etki bırakan ve onları şekillendiren şeyin müzik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Müzik belki de diğer kitle iletişim araçlarının sahip olmadığı kadar büyük bir etkiye sahiptir. Zira insanlar, müziği ilk kez henüz anne karnındayken duyduğu anne sesinin tınılarında işitirler.

1.5. İletişim Olarak Müzik

Müzik en ilkel çağlardan bu yana insan hayatında yer etmiş bir unsur olarak karşımızda durmaktadır. Cook'un da belirttiği gibi "insanlar müzikle düşünür onunla kendilerinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar" (1999: 9). Ancak özellikle kitle iletişim araçlarıyla beraber popüler kültür veya kitle kültürünün doğuşu müziğin hayatlarımızda yarattığı etkide bir takım değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Müziğin insan yaşamındaki gelişimini üç dönemde inceleyen Moles müzikteki gelişimleri üç döneme ayırmaktadır. İlk dönem tarihteki ilk müziğin kökenine kadar ulaşan müzikal kendiliğindenlik dönemidir. Müziğin zevki çalmadadır, sanatçılar ve dinleyiciler çakışırlar. İkinci dönem nota ve çalgıların saptanmasından doğan, dinleyici ile yapıtı ortaya koyanların ayrıştığı, insanların

müzik dinlemek için kiliseye veya konser salonlarına gittiği dönemdir. Müzik kendiliğindenlikten uzaklaşmaya başlamıştır. Üçüncü dönem ise kopya süreci ve kitle iletişim araçlarının devreye girmesiyle nitelendirilebilir. Kayıt sayesinde elde edilen zevkin kendiliğindenlik kazandığı, elektrikli kayıt sisteminin piyasaya egemen olduğu çağdır. Yapıt artık biricik ve geçici değildir (Moles'dan akt. Kalay, 2007: 87).

Moles'un işaret ettiği gibi zevki salt çalmada olan müzikten, Edison'un fonografının açtığı yolda gündelik yaşamımıza yer eden, kendiliğinden bir zevk sağlayan, özenli dinleme gerektirmeyen bir döneme geçiş gerçekleşmiştir. Bu dönem içinde bulunduğumuz kitle kültürü veya popüler kültür dönemidir. Söz konusu müzikler ise geniş bir yelpazesi bulunan popüler müziklerdir.

Bir iletişim aracı olma boyutuyla müzik; insanların bireysel ve sosyal kimliklerini dışa vurdukları, hissettirdiği duygular aracılığıyla kendilerini ifade ettikleri bir araç olarak sosyal işlevlere sahiptir. Hargreaves ve North (1999), müziğin sosyal işlevlerini öz kimlik, kişiler arası ilişkiler ve duygu durumu olmak üzere üç sınıfta toplamışlardır Bu çerçevede müzik, öz kimliğin düzenlenmesi ve ifadesinde, müzikal tercihlere bağlı sosyal ilişkilerin gelişimiyle kişiler arası iletişimin kuvvetlenmesinde ve bireylerin gündelik yaşamlarına eşlik ederek duygu durumlarının değişmesinde etkilidir (Hargreavers & North, 1999: 79).

Steven Brown (2006: 1) oldukça güçlü bir iletişim sağlayan müziğin en temel anlamda grup düzeyinde ilişkisel iletişimi kuvvetlendirdiğini belirtmektedir. Bunlar (1) müzik, psiko-biyolojik anlamda, duygulara karşılık gelir ve onları kuvvetlendirmektedir (2) müzik temel olarak kültürel düzeyde ilişkiseldir ve bu durum kendini müzikal yapı ile toplumsal anlam arasındaki özel bağlarda gösterir (3) söz konusu ilişkiselliğin amacı sözlü metinler, grup kimlikleri, sosyal ideolojiler ve ticari ürünler gibi çeşitli meselelere göre değişebilir. (4) müzik ikna ve manipülasyon aracı olarak kullanılabilir.

Müzik söz konusu toplumsal işlevlerinden ötürü, aynı dil gibi, temel iletişim araçlarından birisi olarak kabul edilmektedir ve insanlar için duygu, niyet ve anlamları paylaşabilecekleri bir araç görevi görmektedir (Hargreaves, vd. 2005: 3). Sözsüz iletişimde etkili bir araç olabilen müzik hem dinleyiciler arasında, hem de üretici ile dinleyici arasında fiziksel ve duygusal etkiler yaratmakta, çeşitli anlamların aktarımında etkili olabilmektedir. *How do People Communicate With Music?* (İnsanlar Müzikle Nasıl İletişim Kurar?) isimli makalelerinde müzikal iletişimin nasıl gerçekleştiğine yanıt arayan Hargreaves, Macdonald ve Miell nasıl ve niçin sorusuna ek olarak 3 ayrı sorunun da cevaplanmayı beklediğini vurgulamaktadırlar. Bunlar müzik iletişiminin ne, kim ve nerede sorularıdır.

Müziğin ne olduğuna, hangi formun müzikal, hangi formun olmadığına ilişkin bir dizi fikir mevcuttur. Farklı türler, tarzlar ve anlamlar içerisinde insanlar, müziğe farklı tanımlamalar getirmişlerdir. Örneğin Aristoteles'e göre müzik ve müzik eğitimi zihinsel bir serbest zaman etkinliği olarak, özgürleşmek ve yücelmek için etkili bir araçtır (Oskay, 2001 9-10). Adorno'ya göre ise müzik, nitelikli müzik diye tanımladığı klasik batı müziği formudur ve çağdaş zamanların kitlesel ürünü popüler müzik ise birbirinin tekrarı seslerin arka arkaya sıralanmasından başka bir şey değildir. Adorno'ya göre günümüzde "gerçek müzik kendi içinde çağdaş toplumun çelişkilerini de barındırıp taşımakta; bu toplumsal çelişkiler yüzünden, toplumdan tecrit olmuş durumdadır" (Oskay, 2001: 93). Onun yerine "sahte bireyselleşme" özellikleri taşıyan, aynı marka otomobilin çeşitli modellerinden farksız kitle müziği hüküm sürmektedir. Başka bir açıdan ise elektronik müziğin öncülerinden sayılan John Cage 4'33" isimli çalışmasıyla, daha sonra da değinileceği gibi, sessizliğin bile müzik olabileceğini göstermeye çalışır. 20. yüzyılın ilk yarısı müzikte farklı anlam ve arayışlarla ünlenmiştir. Bu arayışlar ile elektronik aletlerin buluşması sonucu elektronik müzik doğmuştur. Özellikle söz konusu yıllarda, doğadan elde edilen anlamsız sayılabilecek gürültüler ile elektronik sesler sentezlenerek yeni türler keşfedilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, icra edileceği ve dinleneceği çevresel bir ortam bulan, farklı seslerin bir araya geldiği her şey müzik olarak değerlendirilebilir.

Kim sorusuna cevap, elbette müziği üreten ve dinleyen, herhangi bir amaç için müziği kullanan tüm insanlar olacaktır. Farklı seslere insanların anlamlar verdiği sosyal ve kültürel ortamlar, yani gündelik yaşam ise nerede sorusuna cevap vermektedir (Hargreaves, vd., 2005: 2). Dolayısıyla, müziği üreten ve tüketen insanlar arasında, bunların anlam kazandığı kültürel ve sosyal ortamlar içerisinde müzikal iletişim gerçekleşmektedir. Farklı seslere insanların yüklediği müzikal anlamalar ise çok çeşitli olabilmektedir. Cross (akt. Hargreaves, vd., 2005: 6) müziğin birçok anlama gelebileceğini, çeşitli bağlamlara göre anlam kazanacağını belirtmektedir. O halde "müzikal anlam, politik mesajlar, sosyal gelenekler ve seremoniler, ulusal gurur, bilincin farklı halleri, kişilerarası işaretler, ticari mesajlardan oluşabileceği gibi, estetik zevk, derin duygusal durumlar ve karmaşık fikirlerle ilgili de olabilir" (a.g.y).

Müzikal iletişimin nasıl gerçekleştiğine ilişkin birçok model geliştirilmiştir. Bu modellerin büyük çoğunluğu Shannon ve Weaver tarafından geliştirilen Enformasyon Kuramı veya bir diğer ismiyle Matematiksel İletişim Kuramından ilham almaktadır. 1949 yılında Claude Elwood Shannon (1916-2001) ve Warren Weaver'ın (1894-1978) ortaklaşa gerçekleştirdikleri çalışma, ana akım iletişim kuramları arasında yer almaktadır. Kitle iletişim kuramları açısından oldukça önemli olan bu model, sadece kitle iletişiminin değil, görüldüğü üzere müzikal iletişimin ve ayrıca bilgisayar ve elektronik gibi disiplinlerin de yararlandığı temel modellerden biridir. Modelde ilk unsur iletilmesi için mesajlar üreten bilgi kaynağıdır; üretilen mesaj araç tarafından vericinin alabileceği sinyallere dönüştürülür ve mesaj alıcıya ulaşır (Yaylagül, 2008: 47). Gönderici, araç, mesaj ve alıcı birçok farklı forma bürünebilir. Ancak mesaj bir araç üzerinden göndericiden alıcıya doğru ilerlemektedir, aksi yönde, yani, alıcıdan göndericiye aktarılan herhangi bir geri dönüt yoktur. Yani iletişim tek yönlü ve doğrusal bir süreç olarak işler (a.g.y.). Bu haliyle araştırmacılar müzik iletişimini açıklayacak bir modelin çift taraflı bir iletişim gerektirdiği, modelin önceledığinden daha interaktif ve yaratıcı olması gerektiği yönünde birleşmektedirler (Hargreaves vd., 2005: 4). Bu doğrultuda müzikal iletişimi anlamaya yönelik, psikolojik ve bilişsel bir dizi araştırma ve model geliştirilmiştir. Ancak çalışma bütününde müziğin kültürel bir iletişim işlevi

sergilediği gerçeği üzerine durulduğundan, bu konuda daha ileri bilgilere gerek görülmemektedir.

Müzik üzerine etkileyici çalışmaları olan Antroplog Allan P. Merriam (1964: 218) "müzikten başka, muhtemelen, bu kadar çok yaygın ve ulaşılabilir olan, insan davranışını şekillendiren ve sıklıkla kontrol eden kültürel bir aktivite yoktur" demektedir. Müziğin bir arada hareket eden insan grupları için duygusal rahatlama mekanizması olarak işlev görmekte olduğunu belirten Merriam *The Anthroplogy of Music* (Müziğin Antropolojisi) (1964) isimli çalışmasında, müziğin başka türlü ifade edilebilmesi mümkün olamayan düşünceleri, kızgınlıkları, sorunları çözerek yeni çözümlerin bulunmasına yardımcı olduğunu söylemektedir (a.g.y.: 222). Bu yönüyle müzik diğer araçlarla ifade edilmesi mümkün olmayan duyguların ifadesinde oldukça güçlü bir araçtır. Bu bakış aracılığıyla gençlik söz konusu olduğunda, gençlik altkültürlerinin neden çoğunlukla bir müzik türü etrafında toplandıklarını ve bu müzik türünü bir kültürel kimlik ve ifade aracı haline getirdikleri de anlaşılabilir olmaktadır. Güçlü bir ifade aracı olmanın yanı sıra müzik tüm toplumlarda insanların rahatlamasını sağlayarak eğlence işlevi de sergilemektedir.

Merriam müziğin bir tür iletişim sağladığının biliniyor olmasına rağmen, neyin nasıl ve kime iletişim sağladığı konusunda belirsizlikler olduğunu da belirtmiştir (a.g.y.: 223). Müziğin evrensel bir dil olup olmadığı da ayrı bir tartışma konusu. Kimi düşünürler için evrensel bir dil iken, kimilerince de söz konusu kültür içerisindeki insanlar arasında bir nevi dil işlevi görebileceği, eserde aktarılan sözlerin bilinmiyor olması durumunda evrensel bir nitelik kazanmadığı söylenmektedir. Ancak elektronik müziğin çoğunlukla sözsüz veya sadece nakarat bölümlerinde dansa veya coşkuya teşvik edici ara vokaller içerdiği düşünülürse, elektronik çağın, McLuhan'ın deyimiyle 'küresel köyün' evrensel müzikal dili olduğu belki düşünülebilir. Merriam müziğin söz konusu dili anlayanlar için çeşitli duygular aktarabileceğini belirtse de şöyle devam eder: "Müziğin tüm insanlar tarafından paylaşılan insani bir eylem olduğu gerçeği, onun basitçe varlığıyla belirli bir derecede anlayışı aktardığı anlamına gelebilir" (a.g.y.: 216). Dolayısıyla Merriam,

söz konusu şarkının içerdiği dili bilmeyen insanlar arasında, belirli bir noktaya kadar iletişimin gerçekleşebileceğini söylemektedir.

Müzik sosyal yaşamdaki kullanımları aracılığıyla fiziksel cevap alır, dolayısıyla cevaplar kültürel bağlamlarda şekillenecektir. Müzik kalabalıkların davranışlarını ortaya çıkarır ve kanalize eder; ilk toplumlarda savaşçıyı cesaretlendirir, kimi toplumlarda cenazelerde kullanılır ve çoğunlukla asal bir zorunluluk olarak dans eylemiyle fiziksel yanıt bulur. Merriam (1964: 224) müziğin fiziksel yanıt üretiminin onun oldukça önemli bir işlevi olduğunu belirtmektedir. Dans eylemi belki de en belirgin fiziksel yanıtlardan biridir. Kaldı ki sadece günümüz için değil bu tüm zamanlar için böyle olmuştur. "Müzik deneyimi özellikle popüler müziğin bütün biçimleri ile birlikte dolaylı ya da dolaysız olarak dansa bağlıdır" (Wicke, 2006: 26). Müziğin bu şekilde deneyimlenmesi, bireyin kendini bedensel olarak müzikte dışa vurmasıdır, bedensel bir yanıttır. Öte yandan fiziksel bir yanıt olarak dans deneyimi "sadece içinde yaşadığımız zamanın dans kültü disko, house ve tekno müzikleri için değil, bütün zamanlar için büyük önem taşır" (a.g.y.: 26-27).

Öte yandan Tia De Nora (2004) *Music in Everyday Life* (Gündelik Yaşamda Müzik) isimli çalışmasında müziğin salt anlamlı veya iletişimsel bir araç olmadığını, sözsüz iletişim aracılığıyla aktardığı anlamlandırmalardan çok daha fazlasını içerdiğini belirtmektedir. Gündelik yaşamda oldukça güçlü bir etkiye sahip olan müzik, insanların vücutlarını nasıl dekore edip, düzenlediklerini, nasıl davrandıklarını, zaman mevhumunu nasıl deneyimlediklerini, enerji ve duygu bakımından kendileri, öteki insanlar ve diğer durumlarla ilgili neler hissettiklerini etkilemektedir (a.g.y. : 16-17).

Müziğin toplumlarda, bireyler arasında yarattığı etki farklı disiplinlerce işlense de, önemli bir iletişim aracı rolü sergileyen müzik, medya ve iletişim

çalışmalarında gerektiği kadar inceleme alanı bulamamıştır. Buna yönelik Robert Burnett *The Global Jukebox: The Internatioanl Music Industry* (Küresel Müzik Kutusu: Uluslararası Müzik Endüstrisi) (2002) isimli çalışmasında "sahip olduğumuz en evrensel iletişim aracının müzik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Akademisyenlerin nadiren anladığı bir biçimde farklı diller ve kültürler arasında anında geçişler yapmaktadır" (a.g.y.: 1) demektedir. Müziğin de bir kitle iletişim aracı olduğunu ve gençliği diğer kitle iletişim araçlarından daha fazla etkisi altına aldığını belirten Burnett, bu konunun özenle incelenmesi gerektiğini belirtmektedir. Bundan dolayı bu tez çalışmasının, iletişim bilimleri alanındaki müzik incelemelerinin gerekliliğine bir katkı sağlaması umulmaktadır. Bir sonraki bölümde gençlik ve müzik arasındaki ilişki gençlik altkültürü kuramları alanından bakarak incelenecektir. Kapsamlı olarak 1960'lı yıllarda Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi üyeleri tarafından işlenen gençlik altkültürleri ve onların müzikle kurdukları ilişkiler bağlamında geliştirilen altkültürel kuram ve onun ardından altkültür kuramına yöneltilen eleştirilerle birlikte hız kazanan çağdaş gençlik altkültürü çalışmaları ele alınacaktır

İKİNCİ BÖLÜM

2. GENÇLİK KÜLTÜRÜ

2. 1. Altkültür Kavramı

Genç insanlar ve onların oluşturduğu özel jargonlar, pratikler, mekânlar ve kültürler sosyal bilimler ve medya tarafından son otuz yıl öncesine dek yeteri kadar anlaşılamadı. .Bu durum esasında bireylerin sosyal yönünün en ara dönemi olan gençlik söz konusu olduğu için böyledir. Ancak özellikle 2. Dünya savaşı sonrası yaşananlar, gençliğin öyle kolaylıkla göz ardı edilecek bir geçiş dönemi olmadığını, aksine çeşitli sosyal değişimlerde aktif bir rol oynadığını göstermektedir. Bu etkinin anlaşılması ile beraber, 1940'lardan itibaren gençlik çalışmalarında bir artış söz konusudur. Andy Bennet'in de belirttiği üzere (2001: 7) 1945 ve 1955 yılları arası, genç insanların ve kavram olarak gençliğin göz ardı edilen ve çoğunlukla çocuklukla erişkinlik arası bir geçiş dönemi olarak tanımlanmasından, belirli stilistik eğilimler, müzikal tatlar ve tüketim biçimlerince belirginleşen kültürel bir kategori olarak tanımlanmaya başlanmasına geçtiği dönemdir. Bu yeni çalışma alanının ortaya çıkmasında, savaş sonrası değişen sosyo- ekonomik koşullar, çalışma imkânı edinen ve dolayısıyla kendi bütçesi olan genç insanların sayısındaki artış ve kapitalizm tarafından gençliğin ve gençlik ürünlerinin yeni bir pazar haline getirilmesi önemli etkenler arasındadır.

Akademik ilgi alanı olarak 'gençliğin' doğuşu Amerikan etnografi geleneğinin çalışmalarına denk gelir. Bu konudaki ilk çalışmaları gerçekleştiren Chicago Okulu, gençliği 'sapkınlık' çerçevesinde ele almıştır. Bu çalışmalarda gençliğin 'sapkınlık' bağlamında inceleniyor olmasındaki nedenler arasında, 2. Dünya Savaşı sonrası dönemde artan genç nüfus ve ekonomideki yetersizliklerden dolayı işsizliğin, sıkıntının ve kaosun artmış olması, kent nüfusunda patlamalara neden olan göçlerin yoğunluğu verilebilir. Bu çalışmalar içerisinde kullanılan

kavram ise altkültür kavramıdır. Kavramın sosyoloji disiplini içerisinde ilk kullanımı 1940'ların ilk yarısında McLung Lee ve M. Gordon tarafından gerçekleştirilmiştir ve kavram ulusal kültürün bir alt uygulaması anlamında kullanılmıştır (Jenks, 2007: 22). Altkültürün tanımı *Açıklamalı Sosyolojik Terimler Sözlüğü*'nde "dil, gelenek, değerler ve sosyal normlar gibi bazı özellikler açısından, içinde yaşadıkları toplumun kültüründen farklılıklar gösteren insan gruplarının yasam biçimlerine verilen ad" şeklinde belirtilmiştir (Kızılçelik & Erjem, 1994). Kavrama ilişkin pek çok farklı tanımlamalar olsa da, terimi ilk kullananlardan biri olan Gordon'a (1947: 40) göre altkültür:

> Ulusal Kültür içerisinde; sınıf, etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan, ama bir araya geldiklerinde o kültürdeki birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan bir alt bölümdür.

İki tanımda da ortak olan, egemen tek bir kültüre göre konumlandırmayı ve dolayısıyla farklı olanı bütünden ayrıştırma, alt katmana dâhil etme çabası gözler önüne gelir. Dünya üzerinde var olan kültürel çeşitliliği göz önüne aldığımızda, tek bir kültürel kalıptan bahsetmek elbette ki imkânsızdır. Kaldı ki belirli bir topluluğun kültüründen bahsederken dahi, mensup tüm üyelerin o kültürü aynı biçim ve pratiklerde deneyimlediklerini iddia etmek de oldukça zordur. Aksine her bir verili kültür kalıbı içerisinde, bütünden farklı pratikler sergileyen farklı kültürler bulunabilmektedir. Konyar (2008: 67) altkültürü "toplumun farklı kültürel kesimlerinin, toplumun bütününden ayrı olarak, kendilerine özgü oluşturdukları kültürel bicimler" olarak tanımlamıştır.

Altkültürleri belirleyen etmenlere bakıldığı zaman yaş, ırk, etnik köken, sınıf, cinsiyet gibi paradigmalar etrafında şekillendiği görülebilir. Ayrıca estetik, dinsel, politik olabileceği gibi belirli bir müzik türü etrafında da şekillenebilir. Bilgin'e

(2003: 213) göre ise "bir kültüre ait olmak, bir takım kural veya yasalara uymaktan öte, belirli bir tarzı, bir zevki, bir anlayışı benimsemek demektir". Keza altkültürlere baktığımız zaman, belirli bir müzik türü etrafında şekillenmiş yaşam ve giyim sitilleri ve bunlar üzerinden, egemen kültürel düzene bir başkaldırı, bir direnç sergilendiğini görürüz. "Kültür, insanın kendini, kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır" diyor Uygur (2013: 17). Egemen kültürden ayrışarak, kendilerine yeni bir dünya oluşturan genç insanların yaptığı işte böyle bir şeydir: içine doğdukları kültürden farklı bir yaşam biçimi geliştirerek, kendi yaşam tarzlarına ve dünyayı algılayış biçimlerine göre alternatif bir kültür yaratım sürecine giderek kendilerine yenidünyalar yaratmaktadırlar.

Tanımlamalardan da görülebileceği gibi altkültür kavramın kullanılışı sadece gençliği kapsamamaktadır. Chicago Okulu'na geri dönmek gerekirse, altkültür kavramı toplum içerisindeki sıra dışı kentli yoksulların suç ve sapkınlık eğilimlerinin sosyolojik açıklamalarına eşlik etmekteydi. Suç ve sapkınlık gibi sosyal sorunlar, toplum modelinin öngördüğü yaşam biçimlerine zarar verme mahiyetinde görüldü ve bu yüzden bir ayrıştırma gerekliydi. Çalışmalar, sorunlu görülen etnik yerleşim bölgeleri, gençler, suçlular ve ulusal kültür dışında kalan diğer kültürel gruplar üzerine odaklandı (Williams, 2007: 575). Dolayısıyla, altkültür kavramı, sorunlu grupların egemen kültürden ayrıştırılmasına olanak sağlayarak, sosyal patolojilerin açıklanmasında faydalı oldu. Fischer'ın da belirttiği gibi (1975: 1323) altkültürler daha büyük bir sosyal sistem ve kültür içerisindeki, görece farklı sosyal alt sistemler olarak kabul edildi. Anlaşılacağı üzere Chicago Okulu tarafından ele alınan altkültür kavramı gençliği de kapsayan, ama onun da ötesinde bir kavramdı. Gençlik özelinde konuşmak gerekirse, okulda başarısızlık gösteren gençler kendi küçük toplumlarını yaratmakta ve sigara içerek, sert davranarak ya da suç işleyerek statü elde edebilmekteydiler (O'Connor, 2004: 409*)*. Okulda başarısız olmuş, işsiz kalmış ve dolayısıyla egemen toplumda bir yer edinememiş gençler, çete gibi oluşumlarla belirgin bir rahatsızlığın araştırılması gereken semptomları olarak görüldü.

Chicago Okulu'nun gençlik kültürü çalışmalarından sonra 1960'lı yıllara

gelindiğinde altkültür kavramı Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinde (Center For Contempanory Cultural Studies) yer alan akademisyenler tarafından benimsenmiş ve bu doğrultuda 60'lı yıllarda oldukça görünür olmaya başlayan İngiliz gençlik gruplarını anlamak için araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi altkültürel kuramı geliştirmiş ve gençlik, tarz ve müzikal tat arasındaki ilişkiyi incelemeyi hedeflemiştir. *Resistance Trough Ritals* (Ritüellerle Direniş) (Hall & Jefferson, 1976); *Learning to Labour* (Emeği Öğrenmek) (Willis, 1977), *Policing the Crisis* (Krizi İdare etmek) (Hall. Vd. 1978), *Subculture: The Meaning of Style* (Altkültür: Tarzın Anlamı) (Hedbidge, 1979) gibi çalışmalar Birmingham okulunun kilometre taşları olarak kabul edilmektedir.

2.2. Altkültür Kuramı ve Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi 1964'te Birmingham Üniversitesi'nde Richard Hooggart ve Raymond Williams tarafından temelleri atılmış ve kültürel formları, pratikleri ve kurumları ve bunların toplumla ve toplumsal değişimle olan ilişkisini incelemek üzere kurulmuştur. 1970'li yıllarda Stuart Hall'ün katılımıyla merkez daha bilinir hale gelmeye başlamıştır. Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar geleneği genç gruplar arasındaki sınıf bilincinin belirginliğini yitirişini ve gençlerin müzik ve çeşitli giyim stilleri ile gerçekleştirdikleri direnişi göz önüne alarak, gençlik kültürü anlayışının merkezine sosyal sınıfı yerleştirip, kuramsal paradigmalar ürettiler. Böylece merkezdeki akademisyenler, 'gençlik kültürü' kavramını terk edip, 'gençlik altkültürleri' kavramını kullanmaya başladılar. Dolayısıyla, bu anlayış yaş ve jenerasyonun birincil önem taşıdığı ve gençlik kültürünün sınıfsız olduğunu varsayan önceki anlayışlardan uzaklaşmak anlamına geliyordu (Clarke v.d., 1976: 15). Bu bağlamda Kültürel Çalışmalar geleneği Marksist bir temelde, Gramsci'nin hegemonya kavramından ve Althusser'in yapısal marksizminden yararlanarak gençlik altkültürlerini irdelemeyi amaçlamış, bu doğrultuda araştırmalar gerçekleştirmiştir.

Merkezin içindeki genel etnografik eğilim, genel toplumsal kültürden ayrışan grupların yaşam biçimleriyle ilgilenmekte ve bu grupların yaşam dünyalarına ilişkin yorumlar getirmekteydi. Mesele akademi çevrelerince göz ardı edilen gündelik yaşamın politik bağlamda ele alınmasıydı. Bu doğrultuda ele alınan toplumsal durumlar, egemen toplumsal düzene karşı bir başkaldırı, direniş eylemleri olarak ve ya hegemonya ve eşitsizliğe karşı alışılmadık, yaratıcı tepkiler olarak değerlendirilmekte ve bu anlayış gençlik altkültürleri çalışmalarının merkezinde yer almaktaydı (Smith, 2007: 217). Bu tür çalışmalar 1970'lerde Stuart Hall, Tony Jeferson, John Clarke gibi araştırmacılar öncülüğünde gerçekleştirilmiş bir dizi araştırmayı içermektedir. Clarke vd.'ne (1976) göre gençlik altkültürleri homojen bir yapıdadır ve 'mod'lar, 'teddyboy'lar, 'skinhead'ler gibi oldukça görünür olan kentli gençlik, 2. Dünya savaşını takiben yaşanan sosyal ve ekonomik değişimlere işçi sınıfı gençliğinden gelen altkültürel bir yanıt olarak okunmalıdır. Dolayısıyla, sınıf tartışması içerisinde ele alındığında, gençlik altkültürleri egemen kültür içerisindeki memnuniyetsizliklerini, geliştirdikleri altkültürel tarzla hırçın bir şekilde dile getirmekte, benimsemiş oldukları egemen kültür değerlerini yıkarak yeniden anlamlandırmaktaydılar. Birmingham okuluna göre altkültürler, içinde bulundukları sosyo-ekonomik koşullara karşıt gelişmiş bir direniş kültürüydü

Birmingham Üniversitesi'ndeki Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde yayımlanan iki önemli eser ise, ne kadar tartışmalı olsalar da, altkültür çalışmalarına kuvvetli bir zemin hazırladı. Bu eserlerden ilki Stuart Hall ve Tony Jefferson'un editörlüğünü yaptığı *Resistance Throguh Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain* (Ritüellerle Direniş: Savaş Sonrası Britanya'da Gençlik Altkültürleri) (1977) iken, diğer önemli eser ise Dick Hedbidge'in İngiliz Punk gençliğini mercek altına aldığı *Subculture: The Meaning of Style* (Altkültür: Tarzın Anlamı) (1979) isimli çalışmasıdır. 1970'li yıllarda İngiliz Kültürel Çalışmaları'nda merkezi ilgi sınıf eksenindeydi. Gelder'in (2007: 82) belirttiği üzere İngiliz Kültürel Çalışmaları altkültürü sınıfın dışında, Marx ve Engels'in Alman İdeolojisinde (1854) tanımladıkları lümpen proletaryaya yakın bir yerlere yerleştirmişlerdi. Yani sınıf bilincinden yoksun, bencil, çıkarcı, emeğin örgütlü biçimlerinden uzakta, hayatını sürdürebilmek için burjuva ve aristokrasiye bağımlı, tüketim alışkanlıklarının esir

aldığı gruplar. "Bu sebeple altkültürler İngiliz kültürel çalışmaları için bir sorun, ama aynı zamanda bir tür semptom, bir sonuçtu" (Gelder, 2007: 83).

İngiliz kültürel çalışmalarının temelini oluşturan üç temel eserden söz edebiliriz. Bunlardan ilk ikisi arka arkaya yayınlanmış olan Richard Hoggart'ın 1957'de yayımladığı *The Uses of Literacy* (Okuryazarlığın İşlevleri) ile Raymond Williams'ın (1958) *Culture and Society* (Kültür ve Toplum) isimli çalışmaları iken, sonuncusu ise, çıkış tarihi merkezin kuruluşunun hemen öncesine denk gelse de, E.P. Thompson'un 1963 yılında yayımladığı *The Making of English Working Class* (İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu) isimli çalışmasıdır. Gelder (2007: 84) altkültür çalışmaları için Hoggort ve Williams'ın metinlerinin önemlerinden bahsetse de, Thompson'un çalışmasının, altkültür nosyonu açısından önemini üç nedene dayandırır. İlk olarak Thompson'un çalışması "İngiliz işçi sınıfını direnme ve muhalefet etme açısından, uyumsuzluklarının tanımlanması yoluyla karakterize eder" (Gelder, 2007: 84). İngiliz işçi sınıfı burjuvazi ve aristokrasiye karşıtlıklarıyla vücut bulur. Çatışma ve direnme üzerinden tanımlanır. Keza bunu onaylar şekilde İngiliz Kültürel Çalışmaları toplumsal sorunları, işçi sınıfı sorunları demek daha yerinde olacaktır, egemen toplumsal düzene karşı bir başkaldırı, direniş, ya da hegemonyaya karşı alışılmadık altkültürel tepkiler olarak değerlendirmiştir (Smiths, 2007: 217). Gelder'in (2007) belirttiği ikinci neden Thompson'un İngiliz işçi sınıfını ekonomik koşulları bağlamında değil de kültürel olarak, paylaşılan ritüeller ve gelenekler açısından tanımlamasıdır. Thompson çalışmasının gayesini de şöyle dile getirir:

> Zavallı çorapçıyı, Luddçu kumaşçıyı, 'modası geçmiş' el tezgâhı dokumacısını, "ütopyacı" zanaatkârı ve hatta Joanna Southcott'un aldatılmış müridini gelecek nesillerin muazzam lütfuna eriştirmeye çabalıyorum (2006: 43).

Geldere'a göre Thompson'ın kitabının altkültürel çalışmalar için önemli oluşunun üçüncü ve son neden ise, İngiliz işçi sınıfının ritüel ve geleneklerine

özlemle yaklaşmasında yatar. "Thompson erken İngiliz işçi sınıfını bir topluluk, ya da bir takım topluluklar olarak gördü: bir gemeinschaft[4] gibi" (Gelder, 2007: 85). İçten ve sürekli ilişkiler, ortak ritüeller ve gelenekler aracılığıyla kendiliğinden bir sosyalliği beraberinde barındıran bir topluluk... Thompson için yabancılaşmadan önce, geselschafttan önceki ilişkiler samimi ve kendiliğindendir. Bu noktada benzer şekilde İngiliz kültürel çalışmalarının ikinci kuşağı gençlik altkültürlerine sosyal ve kültürel değişimin bir sonucu olarak, ebeveyn kültürden yabancılaşmış bireyler olarak yaklaşır. Bu sebeple, gençlik altkültürleri lümpen proleteryaya yakın, sınıf dışında bir yere konumlandırılır. Altkültürler gelenek ve ritüelleri yıkarak, ebeveyn kültürden farklı biçimlerde yeniden anlamlandırırlar. Ancak yine de bir *geselschaft* oluşumu sergilediklerini iddia etmek, ebeveyn kültürlerinden kesin bir kopuş ve tam yabancılaşma sergilediklerini düşünmek pek mümkün değildir. Zira tüm farklılıklarına rağmen içinden çıktıkları kültürel ortamla etkileşimleri devam etmekte, kimi ortak durumları paylaşmaktadırlar. Bu duruma istinaden Dick Hedbidge şunları söyler:

> Altkültürün olumlu-olumsuz olabilecek yüklemlerini bir kenara bırakırsak, en basit ifadeyle 'toplum içinde cemaat' olarak tanımlamak mümkün: Egemen toplumsal-siyasal düzenin toplumsallaş(tır)ma normlarının ve ilişkilerinin dışında kendi toplumsal normlarıyla yaşayan, farklı (kendine özgü) bir ahlakı, iletişim biçimini, barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti… Kısaca 'kültür' adına farklı bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemi (Hedbidge: 1988: 5).

İşçi sınıfı gençliği, sadece genç olmaktan ötürü elbette ebeveynlerinin kültürel pratiklerinden farklı deneyimler edinebilir. Ancak yine de "aynı ebeveynleri gibi, işçi sınıfı gençliği de bölgeler, nesneler ve şeyler, ilişkiler, kurumsal ve

[4] Ferdinand Tönnies, endüstrileşme ve kentleşme süreciyle toplumsal yaşamdaki büyük değişim ve dönüşümleri anlama çabasıyla gemeinschaft ve gesselschaft (cemaat ve cemiyet) kavramlarını kullanmıştır. Buna göre kendiliğinden ve samimi toplumsal biraradalıklar cemaati tanımlarken, kentle beraber ortaya çıkan büyük toplumsal yapı cemiyete karşılık gelmektedir (Tönnies, 1887)

toplumsal pratikler tarafından tanımlanan ayırt edici yapısal ve kültürel bir ortam içinde ikamet ederler" (Clarke, v.d., 1976: 42). Buna göre bir altkültür, içinde yetiştiği ebeveyn kültürden yaşam biçimi ve gündelik deneyimleri bakımından farklılık göstermesine rağmen, ait olduğu ebeveyn kültürü ile ortak paylaşımları mevcuttur.

Clarke, v.d., (1976: 7) toplumsal ve kültürel eksenlerde ortaya çıkan gençlik altkültürlerinin, ebeveyn sınıf kültürünün özelliklerini ısrarcı bir şekilde taşıyan altkültürler ile belirli bir dönemde ortaya çıkan, kimi ayırt edici özellikler taşıyıp görünür olan ama zamanla parçalanarak yok olan altkültürler şeklinde iki gruba ayırmanın mümkün olduğunu belirtmişlerdir. Kültürel çalışmaların ikinci kuşağının ilgisi, ikinci grup gençlik altkültürleri üzerine yoğunlaşır. Teddy boy'lar, mod'lar, rocker'lar, skinhead'ler ve punk'lar örnek verilebilir. Ritüeller ve gelenekler yoluyla, kendiliğinden ve içe dönük topluluk özellikleri sergileyen, işçi sınıfı ebeveynlerinden farklılık gösteren altkültürler kültürel çalışmaların ilgi alanına girer. İşçi sınıfı özelliklerini ısrarcı ve düzenli bir şekilde devam ettiren hırçın altkültürler, ne kadar kaba, sert ve suç işlemeye yatkın olsalar da, topluluğun gemeinschaft'ın kültürel özelliklerini sürdürmeye devam ederler. Bir semptom olarak görülenler ise, kendilerine özgü giysiler, müzikler, tarzlar, mekanlar ve boş zaman kullanım biçimleri geliştiren, hem ait oldukları işçi sınıf kültüründen, hem de sıradan işçi sınıfı gençlerinden koparak ayrışan altkültürlerdir (a.g.y.: 8). Savaş sonrası değişen kültürel ve sosyal eksende, hâkim kültür ile tüketim ayağında etkileşime geçen, yabancılaşan gençler böylelikle gemeinschaft'ın büyüsünü bozar. Ancak yine de "bir altkültüre üyelik onları, bir bütün olarak kendi sınıflarının yaşamına şekil veren deneyim ve durumlar matrisinin belirleyiciliğinden koruyamaz" (a.g.y.). Dolayısıyla Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi için tüketim alışkanlıklarının ve yabancılaşmanın esir aldığı bu gençler, proletarya içerisindeki yeni bir lümpenliği temsil ederler. Ebeveyn kültür özelliklerini yıkıp, bunları egemen sınıf özellikleriyle birleştirerek yeniden üretirler. Bu nedenle gençlik altkültürleri değişen sosyo-ekonomik koşullara – ebeveyn kültürden farklılaşsalar da – bir tepki olarak, bir işçi sınıfı yanıtı olarak değerlendirilmiştir.

Modernleşme ve onun beraberinde gelen tüketim toplumu gençliği daha az kısıtlayıp, daha çok hareketlilik, serbestlik ve hazza dayalı bir yaşam biçimine yönlendirmekteydi (Gelder, 2007: 88). Böylece işçi sınıfı gençliği, topluluğun dışında bir yaşam sürer görünmekteydi. Gençlik altkültürleri, egemen kültürle karşılaşmaları ve tüketim toplumuyla çarpışmaları sonucu ayırt edici bir tarz geliştirmişlerdi. Geliştirilen bu altkültürel tarz, Kültürel Çalışmalar Merkezi tarafından, işçi sınıfı gençliğinin toplumsal ve ekonomik koşullara ve sınıf sorunlarına gösterdiği bir direnç, geliştirdiği bir yanıt olarak görüldü. Son olarak merkezin altkültürlere yaklaşımına dair göze çarpan bir unsuru daha dile getirmek gerekir. Kültürel Çalışmalar Merkezi tarafından altkültürler ve diğer çatışan veya alternatif kültürler içerisinde, işçi sınıfı gençliği ile orta sınıf gençliği arasında keskin bir ayrım yapıldığı görülmektedir. Buna göre işçi sınıfı gençliği, bağımlı olduğu ebeveyn kültürle ilişkisi bakımından onun bir alt-grubu şeklinde, altkültür kavramı ile ifade edilirken, orta sınıf gençliği bir alt-kültür değil, 'karşıt kültür' olarak nitelendirilmiştir. "İşçi sınıfı altkültürleri, açık bir şekilde eklemlenmiş, hemen hemen çete veya yarı çete yapılardır. Orta sınıf karşıt kültürleri ise yaygın, bireyci ve daha az grup merkezlidir." (Clarke, v.d., 1976: 45)

Dolayısıyla karşıt kültürler, örneğin hippiler, içinden çıktıkları ebeveyn kültür ile sıkı ilişkiler geliştirmekten çok, içinden çıktıkları kültürün değerlerine alternatif ve karşıt yeni bir kültürel çevre geliştirmekteydiler. İşçi sınıfı altkültürleri ise hâkim ve ebeveyn kültür normlarına en nihayetinde bağımlı olarak ele alınmıştır. Buna karşılık "karşıt kültür, hâkim kültürün merkezi kurumları yerine, alternatif kurumlar keşfetme girişimleriyle, diğerlerinden ayırt edilir: yeni yaşam, aile, iş ve hatta 'kariyersizlik' biçimleri keşfetmeye çalışır" (a.g.y.). İşçi sınıfı ile orta sınıf gençlik kültürleri arasındaki anlayış farkına ilişkin Phil Cohen şöyle demiştir:

> Altkültür ve suç arasında bir ayrım yapılmalı. Birçok kriminoloji uzmanı suçlu altkültürlerden bahseder. Aslında, orta sınıf kültürü olmayan her şeye altkültür derler. Benim bakış açıma göre, ben, orta sınıfın altkültürler ürettiğini

> düşünmüyorum; çünkü altkültürler, tahakküm altındaki bir kültür tarafından değil, mütehakkim bir kültür tarafından üretilir (Cohen'den akt. Jenks, 2007: 167

Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi içerisinde adından sıklıkla bahsedilen bir diğer isim Dick Hedbidge 1960'lı yılların sonundan itibaren İngiltere'de görünür olmaya başlayan Punk gençliğini incelediği *Subculture: Meaning of the Style* (Altkültür: Tarzın Anlamı) isimli çalışmasıyla Hall, Jefferson, Cohen gibi araştırmacıların sınıf merkezli odaklarından biraz uzak, farklı bir açıdan alt-kültürleri incelemiştir. Özellikle sosyal yapıdaki ırksallaştırılmış farklılıkları ve bunların özgürleşme gösterileri üzerinden, sosyal farklılıklara dair bir anlayış geliştirmeyi hedeflemiştir (McGuigan, 1992: 100-101). Hedbidge'in söz konusu çalışması gençlik alt-kültürleri konusunda en çok okunan kitaplar arasında yer almaktadır. Dick Hedbidge halk tarafından kınanan tedy boy'lar, mod'lar, rocker'lar, rastafarian'lar, skinhead'ler ve punk'lar gibi gençlik alt-kültürlerini anlamaya çalışmıştır. Bu noktada Hedbidge ilk olarak 1988 yılında "Gençlik ve Altkültürleri" olarak Türkçe 'ye çevrilen çalışmasının ön sözünde elitist bakış açısıyla irdelenen altkültürlerden bahseder:

> Altkültür, burjuva sosyologları için "münasebetsiz", "yakışıksız" bir olgu. "Toplumsal statü yitirme kaygısı", " uyumsuzluk", "entegrasyondan kaçınma", "anomi" vs. nedenlerle, toplumsal sistemin geçerli, meşru normlarından saptıkları düşünülen altkültür toplulukları, resmi Batı sosyolojince, "entegre edilmek", hiç değilse "zararsızlaştırmak" gibi polisiye amaçlarla irdeleniyorlar (Hedbidge, 1988).

Bu bakış açısıyla Hedbidge semiyotik ve yapısal antropolojiyi kullanarak gençlik altkültürlerinin giyim, müzik, dil, el kol hareketleri, duruş ve davranış biçimleri aracılığıyla ürettikleri müphem anlamları yorumlamıştır. Gençlik

altkültürel tarzın, içinden çıktıkları ebeveyn kültürle ilişkisi olduğu görüşünün yerine, Hedbidge, Roland Barthes'ın semiyotiği ve Levi-Strauss'un antropolojisini kullanarak, altkültürel direncin sembolik anlamını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Daha açık bir ifadeyle 'nesnelerin alt-kültürde 'üslup' anlamına gelme sürecini' betimlemeye çalışmıştır (Hedbidge,1988: 12)

Hedbidge'in çalışmasında, sınıf sorunu– punklar, işçi sınıfı alt-kültürü olarak görülmekteydi - genele yayılmış bir sorunsal olarak işlenmişse de, 'ırksallaştırma' konusu daha dominant bir yer edinmiştir. Çünkü Hedbidge punkların farklı etnik kökenlere açık, göçmen Jamaikalı alt-kültür biçimleriyle ilişki kurmaya istekli olduklarını düşünmekteydi (Gelder, 2007: 92). Buna göre punk tarzı Afrikalı kültürlerden esinler taşıyordu. Punk müziği ise reggae müziğinden, özellikle ilk yıllarda, etkiler taşır. Hatta Hedbidge, Clash grubunu Jamaikalı siyahların müziğinden ve sokak üslubundan en çok etkilenen grup olarak örnek gösterir (Hedbidge, 1988: 25).

Hedbidge'in, gençlik altkültürlerine yaklaşımı, diğerleri gibi yalnızca işçi sınıfı merkezli değil de, genel olarak altkültürel kimliğe yaptığı vurguyla diğer çalışmalardan ayrılır (Laughey, 2006: 25). Ayrıca Hedbidge gençliğin müzik ve tarz etrafında biçimlendirdiği yaşam şekillerini, Levi Strauss'un 'brikolaj[5]' kavramı ile Barthes'ın gösterge kavramı doğrultusunda anlamaya çalışmıştır.

[5] 'Brikolaj'kavramı Claude Levi-Straus tarafından söylensel düşünce ile bilimsel bilgi arasındaki farkları ortaya koymak için kullanılan ve söylensel düşünceyi açıklayan bir kavramdır. Brikolaj, uzmanı olmayan biri tarafından yapılan onarım ve düzeltme işleridir. "Söylensel düşüncenin özelliği de, anlatacağı şeyi karışık ögelerden oluşan ve geniş olmakla birlikte sınırlı kalan bir repertuar yardımıyla anlatmaktır; amaçladığı iş ne olursa olsun, bunu kullanmak zorundadır, çünkü elinin altında başka hiçbir şey yoktur. Böylelikle söylen bir tür düşünsel yaptakçılık (brikolaj) olarak belirir, aralarında gözlemlediğimiz bağıntılar bununla açıklanır" (Levi- Straus, 1996: 42)

2.3. Altkültür Kuramına Yöneltilen Eleştiriler

Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinin gençlik altkültürleri üzerine geliştirdikleri çalışmalar, böyle bir olgunun çalışılması gerektiği yönündeki düşünceleri kuvvetlendirmiştir. Ancak, öte yandan Kültürel Çalışmalar Merkezinin gençlik kültürüne yaklaşımı ve bir kavram olarak 'altkültürü' kullanış biçimleri birçok açıdan eleştirilerin de odağına oturmaktadır. Örneğin merkezin üyeleri arasında olan McRobbie ve Garber (1976) altkültür gruplarına genç kızların katılımıyla ilgili neredeyse hiç çalışmanın yapılmamış olmasının altını çizmektedirler. Genellikle Birmingham Okulu çalışmaları işçi sınıfı beyaz erkekleri merkeze alan odaklar geliştirdiler. Üstelik Birmingham Okulu çalışmaları, 1970'ler boyunca feminizm ve ırkçılık karşıtı düşünceleri de içeren bir dizi kültürel ve politik hareketlerle aynı dönemde gelişmiş olmasına rağmen, bu gibi konular Birmingham Okulu tarafından yapılan çalışmalarda pek az yer edinebildi. Buna karşın yapılan çalışmalarda, genellikle işçi sınıfı genç erkeklerini altkültürlerin aktif yapılandırıcıları olarak merkeze alırken, genç kızlar- ki eğer belirtilmişlerse, pasif takipçiler olarak görülmekteydiler. Aksine McRobby ve Grabner (1976: 177- 188) çalışmalarında genç kadınların da altkültürlere aktif bir şekilde dâhil olduklarını göstermektedir. Ancak sokaklarda varlık gösteren genç erkeklerin aksine ev içi yaşamlarda altkültürlere dâhil olmaktaydılar. Odalarına astıkları posterler, pembe diziler, makyaj malzemeleri, kıyafetler, dinlenen müzik aracılığıyla farklı bir kanaldan aktif biçimde dâhil olmaktaydılar.

Birmingham Okulu çalışmalarının eleştirildiği bir başka konu ise genç lezbiyen kadın ve eşcinsel erkeklerin yaşamlarını nasıl sürdürdüklerine dair pek bir bilginin var olmayışıydı. Böyle bir ilginin aksine, özellikle erken dönem kültürel çalışmaların büyük çoğunluğu heteroseksüel kimliğin inşasına odaklanmaktaydı. Birmingham Okulu çalışmalarındaki bir diğer sorun ise işçi sınıfı direnişinin fikirleri ile savaş sonrası gençliğin tüketim alışkanlıkları arasında kurdukları denklemde yatmaktaydı. Tüketim pratikleri etrafında şekillenen altkültürel tarz, ticari girişimlerin bir sonucu olmasından çok, altkültürlere özgü bir durum olarak görüldü.

Birmingham Okulu yazarlarının gençlik altkültürlerinin birbirlerine sıkı sıkıya bağlı, tarzlarını ise sabit, değişmez olarak görme eğilimleri de tartışmaya açık bir durumdur. Buna karşı Osgerby'in de (1998: 24) belirttiği gibi, altkültürleri hareketli, akışkan ve düzensiz (amorf) olarak kabul etmek, altkültürlerin geçirdikleri değişimler de göz önüne alındığında daha yerinde bir bakış olacaktır. Zaman içerisinde farklı tarzlar farklı altkültür gruplar için anlam kazanmakta ve belki de kısa bir süre sonra bu anlam ortadan kalkmaktadır. Bu noktada altkültürel tarzı verili bir gruba içkin ve değişmez kabul etmek, sürekli değişen toplumsal yapıları da inkâr etmek olacaktır.

Son olarak Birmingham Okulu tarafından geliştirilen altkültür kuramın belirli bir zamanda, belirli gruplar için geçerli olduğu, yani evrensel olmadığı söylenebilir. Birmingham Okulu çalışmaları savaş sonrası dönemde İngiltere'de beyaz işçi sınıfı gençliği ve onların geliştirdikleri altkültürel tarz üzerine odaklanmaktadır. Bu haliyle belirli bir grup için geliştirilmiş bir altkültür kuramını, başka ulusal bağlamlara uyarlamak oldukça sıkıntılı olacaktır (Bennet & Kahn- Harris, 2004: 8).

2.4. Çağdaş Gençlik Altkültür Çalışmaları

Bill Osgerby (1998: 73) 1980'li yıllarda, artık isyankâr ve 'suçlu' olmayan 'Thatcher nesli' genç insanların varlığından dolayı, gençlik kültürünün sonunun geldiğine dair tartışmaların gerçekleşmiş olduğunu belirtmektedir. İngiltere 'de Thatcher'ın baskıcı yönetimi altında sıra dışı gençler ve altkültürel oluşumlar pek olanaklı değildi. Ancak 1988 yılında Amerika'da doğan house müziğin[6] İngiltere 'de asit house'a dönüşmesiyle farklı bir şeyler yaşanmaya başlanmıştı. Tüm sosyal normları arkasında bırakıp, sadece dans etmek isteyen gençliğin rave kültürü[7]

[6] Elektronik dans müziğinin bir alt türü olan house müzik, adını Chicago'daki 'The Warehouse' isimli mekândan alır. Dip baslar ve 4/4'lük tınılarla düzenlenir.

[7] Rave kültürü 1980'li yıllarda İngiltere'de yaygınlık kazanan elektronik dans müzik partilerini tanımlamaktadır. Amerika'da popüler olan house müziğin İngiltere'ye ulaşıp acid house'a dönüşmesiyle zirveye ulaşan, terk edilmiş binalarda, kentten uzak arazilerde uzun saatler dans etmeyi içeren bir gençlik oluşumudur.

gelişmekteydi. Bu aynı zamanda altkültürel kuramın yeniden gündeme gelmesine ve bazı kimi eksikliklerinin tartışılır olmasına yol açtı. Dolayısıyla tarihsel olarak Birmingham Okulu'nun yön verdiği altkültürel kuramın geçerliliği yönünde fikir ayrılıkları oluşmaya başladı. Bunların sonucunda 1990'lı yılların başlarından itibaren kuramcılar yeni fikirlere yönelmeye başladılar. Özellikle altkültür terimini değiştirmeye veya yeniden gözden geçirmeye giriştiler, zira rave kültürüyle doğan bu yeni gençlik oluşumunu var olan kuramın sınırları içerisinde açıklamak kuramın yetersizliği hissini pekiştirmekteydi (Osgerby, 1998, 73).

Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışamalar Merkezi tarafından üretilen çalışmaların tartışmaya açılmasıyla, birçok araştırmacı Birmingham Okulu'nun ahlaki panik, türdeşlik, sosyal karşıtlıklara altkültürel çözüm gibi temel kavramlarına ilişkin eleştiriler getirmeye başladılar. Temel argüman ise bu analiz kavramlarının, Birmingham Okulu döneminin İngiliz altkültürleri için geliştirilmiş olup, son dönemlerde ortaya çıkan gençlik altkültürlerine uygulanabilirliklerinin zayıf olduğuydu. Ueno bu görüşü üç ana nedene dayandırmaktadır:

> İlk olarak rave ya da techno party kültürü işçi sınıfına dayanan bir olgu veya sınıf mücadelesinin alternatif bir ifadesi olmadığı tartışıldı. Dolayısıyla bu durum artık 'ritüeller yoluyla direniş' gibi bir simgesel ifadeyle kavramsallaştırılamazdı. Bu yeni kültürün kendisi politik değildi; hatta apolitik veya ahlak dışı olarak yorumlanabilir ve "büyük hükümsüzlüğün kutlanması" (Rietveld'dan akt. Ueno) olarak özetlenebilirdi (Ueno, 2003: 101).

Bu yeni fikirlerden hareketle, Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinin yaklaşımına taban tabana zıt post- altkültürel çalışmalar veya çağdaş gençlik altkültürleri (Muggleton, 2005) olarak karakterize edilen yeni bir anlayış gelişmeye başladı. Redhead (1993) tarafında ortaya atılıp, Muggleton (1998: 2000)

tarından geliştirilen bu yaklaşım, genel bir tanımla 'altkültür' kavramının çağdaş gençliği açıklamada giderek gereksiz bir tutum içerisinde kaldığı, modern gençliği ve modern kimlik oluşum süreçlerini dikkate almak gerektiği yönünde gelişmekteydi.

David Muggleton ve Rupert Weinzierl'ın (2003: 4) *What is Subcultural Studies Anyway?* (Yine de Altkültürel Çalışmalar Nedir?) isimli çalışmalarında belirttikleri gibi, post-altkültürel çalışmalar tamamlanmış ve bütünlüklü bir kuram olarak anlaşılmamalıdır. Ancak bütünlüklü ve tamamlanmış olmasa da, birkaç ana temadan söz edilebilir. Çalışmaların birçoğu müzik kültürleriyle (bkz. Bennet 2000, Stahl, 2003), dans sahneleriyle (bkz. St. Jhon 2003, Malbon 1999) veya stilistik gruplarla (bkz. Muggleton, 2000) ilgilidir.

Birmingham Okulu altkültür kavramını savaş sonrası İngiliz gençlik kültürlerini ebeveyn ve egemen kültürle ilişkileri doğrultusunda anlamaya çalışırken, müzikten ziyade daha çok tarzdan doğan 'direniş' biçimlerini anlamlandırmaya çalışmışlardı. Post-altkültürel çalışmalar ise müzik odaklı çalışmalar geliştirirken, Birmingham Okulu' nun sınıf merkezli anlayışına zıt bir şekilde, çağdaş gençliğin kültürel kimliğini açıklamak için yeni kavram ve kuramlar geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Buna göre post-altkültürel anlayışta çağdaş gençlik kültürleri daha kısa sürede gelip geçen ve bireysel yaşam tarzı ve tüketim tercihleri etrafında organize olan oluşumlar olarak değerlendirildi.

Muggleton (2000: 10) altkültürel kuramın, altkültür grupların kendi inanç, değer ve anlamlarının öznel yorumları üzerine kurulu olması gerektiğini savunmaktaydı. Altkültür mensubu gençlerin davranışlarını ve gruba dâhil olmaktaki motivasyonlarını anlamak için öznel olarak deneyimlenen gençlik olgusu anlaşılmalıydı (a.g.y.). Dolayısıyla geliştirilmeye çalışılan bu yeni metot söz konusu altkültürü daha büyük sosyal yapılar ile ilişkisi içinde değil de, içinde bulunduğu grubun dinamikleri doğrultusunda anlamaya çalışır. Başka bir deyişle altkültür üyelerinin kendilerini tanımladıkları anlamlar üzerinden gençlik altkültürünün

kimyası çözülmeye çalışılır. Ancak tüm bunlara rağmen post altkültürel kuram içerisinde ortak bir gençlik kültürü kavramsallaştırması bulmak pek kolay değildir. Örneğin birçok kuramcı için altkültür kavramının kendisi bile bir tartışma konudur. Thornton ve Gelder altkültür kavramının ne olduğuna ilişkin şunları belirtmişlerdir:

> Bir 'altkültür' nedir? Onu bir 'topluluk 'tan ne ayırır? Bu iki toplumsal oluşumu 'kitleler', 'kamu', 'toplum' ve 'kültür 'den ne farklılaştırır? Bunlar kabul edilmiş cevapları olan değil de, tartışılan çetin ceviz sorulardır; ki bu tartışmanın temelinde düşünürlerin insanları bireyler olarak değil, ayrı nüfusların ve toplumsal grupların üyeleri olarak nasıl tahayyül ettikleri ve kavradıklarında yatar. Altkültür incelemeleri, toplumsal dünyanın haritalarını çıkartma girişimleridir ve bu yüzden onlar temsil alıştırmalarıdır. Toplumsal dünyayı betimlemeye ve onu sosyolojiye (ya da kültürel incelemeler veya aynı sahada faaliyet gösteren diğer disiplinlerden herhangi birine) tercüme etmeye çalışarak, kaçınılmaz olarak kurma sürecine dâhil oluyoruz (Gelder &Thornton'dan akt. Jenks, 2007: 28-29)

Altkültür kavramı, imlediği grupları genel toplumsal düzenden dışarıda tutma veya aşağılama anlamı güttüğü takdirde eleştirilere de açık olmaya devam edecektir. Benzer şekilde Chris Jenks (2007: 170) altkültür fikrinin radikal politik boyutları ve amaçlarından bahsederek, bunların ilerici ya da gerici politik duygulardan kaynaklanabileceğini belirtmektedir.

> Kavram, kaybedeni kahramanlaştırmak, mülksüzü radikalleştirmek, kendisini ifade edemeyeni dile getirmek için kullanılabileceği gibi, aykırı olanı veya ana görüşten olmayanı marjinalleştirmek ve denetim altına alabilmek için

> de kullanılabilir. O bunların hepsini, kuramcının amacına göre farklı derecelerde yapar ve ironik bir şekilde, bunların hepsini, ayrıca, kuramcının amacına rağmen yapabilir ve yapar (Jenks, 2007: 171).

Altkültür kavramına ilişkin yürütülen bu ve benzeri tartışmalardan dolayı Birmingham sonrası gençlik kültürü çalışmaları yeni kavram arayışları ile doludur. Bu doğrultuda Thornton 'altkültür' yerine haz kültürü olarak tanımladığı 'club kültürü' kavramını önerir (Thornton, 2001). Ayrıca 'yeni kabileler' (Bennett, 1999) ve 'yaşam biçimleri' (Miles, 2000) kavramları post altkültürel çalışmalar içerisinde çağdaş gençliği tanımlamak için kullanılan diğer kavramlar arasındadırlar.

Simon During post altkültürel kuramdaki son gelişmelerin Max Weber, Jean Baudillard ve Maffesoli gibi düşünürlerin görüşleri etrafında şekillendiğini belirtmektedir. Bu üç düşünürden elde edilen fikirler Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinin kuramsal ortodoksisini eleştirmek ve aynı zamanda 'yeni kabile' 'yaşam biçimleri' gibi yeni terimleri 'altkültür' kavramı yerine koymak için kullanılmaktadır (During, 1993: 8). Çağdaş altkültürel kuram henüz oturmuş bir metodolojiye sahip olmasa da, daha şimdiden sosyal yapıları analizlerine entegre etmekteki görünür isteksizlikleri ve bunun yerine toplumsalın bireysel anlayışını desteklemelerinden dolayı sosyoloji disiplini için yeni sorunlar yaratmakla eleştirilmektedir (Blackman, 2005: 8-9)

Gençlik kültürü alanında 'altkültür' kavramının yerine geliştirilen ilk alternatif Steve Redhead'in çalışmasından ve Manchester Metropolitan Üniversitesi'nde kurulu bir araştırma merkezi olan Manchester Popüler Kültür Enstitüsü (Manchester Institute of Popular Culture (MIPC))'nden çıkmıştır. Steve Redhead (1993) rave kültürünü incelediği *Rave off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture* (Rave'e Davet: Çağdaş Gençlik Kültüründe Politika ve

Sapkınlık) isimli çalışmasında, endüstrileşme sonrası etkiler ve gençler tarafından kullanılabilir olan boş zamandaki artış, görünürde sınıf, ırk ve cinsiyete bağlı önceki yapısal bölünmeleri çözmüş görünen yeni bir tür 'club kültürü' oluşumunun yükselişine neden olduğunu belirtmektedir. Çünkü dans eden kabalıklar bu bakımdan karmaşık bir yapı sergilemeye başlamış, aradaki farklılıklar görmezden gelinmeye başlanmıştır.

Redhead'e göre rave, tüm yaşam biçimlerini ve daha önce karşı çıkılan önceki altkültürleri birbirine karıştırmakla ünlüydü. (1993: 3-4). Dolayısıyla İngiltere 'de rave kültürü ile başlayan yeni süreçte 'altkültür' kavramı çağdaş gençlik kültürünün gelişip serpildiği toplumsal ortamla oldukça farklılıklar arz etmektedir. 1970'lerin sonu ile 1980'ler yeni sağcı hükümetin politikayı, ekonomiyi ve siyaseti yeniden şekillendiren genişletilmiş serbest pazar deneyimleriyle hatırlanmaktadır. Böylesi bir kültürel ve ekonomik ortamda ortaya çıkan ve otoriteye karşı çıkarak tüm farklılıkların bir arada sadece dans edebildiği bir ortam arzulayan bu yeni gençlik oluşumlarını altkültür kavramının sıkıcılığına karşıt, herkesin katılabildiği sosyal bir kulübü andıran 'club kültürü' kavramı ile tanımlamak daha doğru bulunmuştur.

Club kültürü kavramının gelişimine etki etmiş olan bir diğer isim ise Sarah Thornton'dur. Thornton (2001) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Club Kültürleri: Müzik, Medya ve Altkültürel Sermaye) isimli çalışmasında club kültürlerini Bourdieu'dan devşirdiği 'altkültürel sermaye' kavramı ışığında anlamlandırmaya çalışır. Thornton'un çalışması 1990'lı yılların en yanlış anlaşılmış gençlik kültürü olgusunu yani rave kültürüne ve onun dönüşümleri üzerine odaklanan, sosyoloji ve popüler kültür çalışmalarınca oldukça iyi karşılanmış bir çalışmadır. Baldwin vd.'nin (2000: 354) belirttiği üzere, Thornton Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinin altkültür ile egemen veya kitle kültürü arasındaki farklılığa vurgusundan uzaklaşarak, daha öz bir altkültürel ideoloji geliştirmeye çalışır.

Thornton egemen kültürün, altkültür katılımcılarının kendilerini onun karşısında yapılandırdıkları bir yapı olduğunu tartışır. Altkültür katılımcıları diğer grupları homojen ve özgünlükten yoksun bir yapıda görürken, kendilerini ise farklı ve meşru görürler. Bu noktada Thornton Bourdie'nun kültürel bilgi ve sosyal tabakalaşma üzerine çalışmasının, altkültürleri anlamada oldukça yararlı bir kaynak olduğunu düşünmektedir. Değinmek gerekir ki Bourdieu sınıf tartışmaları ve estetik zevk üzerine kuramlarıyla popüler kültür incelemelerinde sıklıkla başvurulan bir kaynaktır. Bourdieu *Distinction* (Ayrımlar) (1980) isimli çalışmasında 'habitus' kavramının zevki nasıl da toplumsal ve kültürel olarak yapılandırdığından bahseder. Bourdieu'ya göre habitus bir ayrım sistemi olarak (distinction) "çok erken yaştan itibaren eyleyicilerin içinde işleyen ve gerekli durumlarda kendini gösteren yapılandırıcı bir mekanizmadır" (Bourdieu & Wacquant, 2003: 27). Bu mekanizma ise Bourdie'nun oyun metaforuyla açıkladığı (mücadele) alanında (dini, sanatsal, bilimsel, ekonomik, vb.), eyleyicilerin oyuna dâhil olabilmek için kullandığı tüm kural ve çıkarlardır (Laughey, 2006: 38). Eyleyicilerin mücadele alanında kullanmak üzere çeşitli kozları vardır ve bu kozlar Bourdie'nun sermaye kavramına karşılık gelir. Sermayeler alanla ilişkileri dâhilinde toplumsal varoluşta bir ayrışma yaratır.

Sermayeler üçe ayrılmaktadır: ekonomik, toplumsal ve kültürel sermaye. Ayrıca her birinin içinde bulunan bir de simgesel sermaye çeşidi mevcuttur. Her bir sermaye birbirine dönüşerek alan içinde varlığını sürdürür. Örneğin başarılı insanlar başarılarını devam ettirmek, arttırmak ve çocukları için yeni fırsatlara dönüştürmek için çabalarlar. Bu çabalama sermayelerin birbirine dönüştürülmesini içerir. "Aileler, maddi sahipliğin (ekonomik sermaye) yanı sıra, çocuklarını yetiştirme ve evliliklerini planlama biçimleriyle bağlantı ağlarını (sosyal sermaye) genişletebilir ve prestijlerini (kültürel sermaye) attırabilirler. Her bir örnekte, birikim her kuşakta yeniden-üretilmek zorundadır, aksi takdirde yok olur" (Calhoun, 2007: 106). Prestiji ve diğer insanlardan ayrışmayı sağlayan şey kültürel sermayedir. Thornton ise ayrışma yaratan kültürel sermayeye istinaden, 'altkültürel sermaye' kavramını geliştirir. Club kültüründe gençler akranlarından ayrılarak daha 'havalı' ve ana akımın dışında kalmak için altkültürel sermayeyi kullanmaktadırlar. Bouride'nun önemli bir nokta olarak belirlediği kuşaktan kuşağa aktarım yoluyla yeniden üretim, altkültürel

varoluş da çok belirgin olmasa da, altkültür katılımcılarının kitle kültürünce bilinen ve kullanılan nesneleri kendi anlam dünyaları doğrultusunda yeniden üreterek farklı anlamlar vermesini ve bu yolla altkültürel ayrımı gruba yeni katılacak olanlara aktardıkları düşünülebilir. Dolayısıyla, bu ayrışma grubun sosyal bağlarını ve kültürün değerlerini şekillendirmektedir. Thornton'un da açıkladığı gibi:

> Club kültürü zevk kültürüdür. Club kalabalıkları genellikle ortak müzikal zevkler, yaygın medya tüketimleri ve en önemlisi kendileriyle benzer zevklere sahip arkadaş grubu tercihleri üzerine kurulmaktadır. Club kültüründe yer almak, sırasıyla, daha ileri yakınlıkları, katılımcıların hoşlanılan ve hoşlanılmayanın bilgisine doğru sosyalleşmelerini, kültürün değer ve anlamlarını inşa eder (Thornton, 2001: 3).

İnşa edilen değerlerden hareketle, club kültürü katılımcıları popüler kültürde kabul gören kalıplardan sıyrılarak, kendi 'havalı' kalıplarını geliştirirler. Popüler olandan 'ayrı' ve daha 'havalı' olan bu kalıplar ise katılımcıların kültürel ve sosyo-ekonomik kökleri doğrultusunda şekillenmektedir (Thonton, 2001: 3). Böylece Thornton Bourdieu'nun ayırt edici olarak tanımladığı kültürel sermayesine benzer şekilde club kültürü katılımcılarının kitle kültüründen kendilerini ayrıştırmalarını sağlayan 'altkültürel sermaye'den bahseder. Altkültürel sermaye hem kitaplar, müzik kayıtları, kıyafetler, saç kesimleri gibi 'somut' materyallerle, hem de başkalarının bilmediği bir konuda, mesela gruba içkin özel bir jargon veya dans stili gibi kişiselleştirilmiş iyi davranışlarda 'gömülü' olarak işler (a.g.y.: 11). Böylece club kültürü 'havalı olmak' gibi altkültürel sermayenin bir grup zevk arayan insan tarafından kendi zevklerini diğerlerinden ayrıştırmak için kullanılan bir alandır. Blackman'e göre Thornton altkültürel sermaye kavramını, altkültür katılımcıları ile kitle kültürü arasındaki mesafeyi, olumsuz anlamda, tanımlamak için kullanmaktadır (Blackman, 2005: 8). Buna göre kültürel sermayeyle benzer şekilde, altkültürel sermayeye sahip olmayan ötekiler, katılımcıların gözünde bayağı ve zevkten yoksun kimselerdir. "Hem kültürel sermaye, hem de altkültürel sermaye ikisi de bilginin

alışkanlıklarına önem atfeder" (a.g.y.: 12).

Ancak Thornton altkültürel sermayenin ekonomik sermaye ile ilişkisine rağmen, kültürel sermayeden farklı olarak, sınıf tabanlı olmadığını vurgular. Sınıf olgusu tamamen yok olmasa da, altkültürel ayrışma tarafından gizlenir. Altkültürel sermaye ebeveynlerden ötürü gelen sınıflandırmalara karşı başkaldırıyı kamçılar. "Altkültürel ayrım iddiası, kısmen, sınıfsızlık fantezisine dayanır" (Thornton, 2001: 12). Ancak ayrımı oluşturan sınıftan ziyade, müzik ve yaş gurubu ve ortak zevklerin bir araya getirdiği altkültür dünyasıdır.

Thornton'un çalışması altkültür kuramı üzerine iyi geliştirilmiş bir yaklaşım olsa da bazı yönlerden eleştirilmektedir. Dan Laughey (2006: 15) Thornton'un club kültür kavramsallaştırmasını, altkültür kuramının göstergebilimsel eğilimine yararlı bir yanıt olsa da, genç insanların gündelik yaşamlarına dair sosyolojik bilginin eksikliğinden ötürü eleştiriye açık olduğunu belirtmektedir. Çalışmada club kültürü katılımcılarının gece hayatları dışında, gündelik yaşam da ne yaptıklarına ilişkin bilgi eksikliği mevcuttur. Thornton'un altkültürel sermaye kavramı zevkin tüketim pratikleri aracılığıyla nasıl sosyal ve kültürel olarak icra edildiği konusunda değerli katkılar sunsa da, gündelik yaşamın ele alınmayışı, bu kavramın altkültür kuramının sistematik olarak yeniden işler hale sokmaktansa, sadece yeniden elden geçirmeye kaynaklık etmiştir (a.g.y.: 41).

Çağdaş gençlik kültürü kuramlarında geliştirilen yeni kavramlardan bir diğeri ise 'yeni kabile' kavramı olup, kaynağını Fransız sosyolog Michel Maffesoli'den almaktadır. Maffesoli *Göçebelik Üzerine: İnsiyatik Başıboşluk* (Du Nomadisme Vagabondages Initiatiques) isimli çalışmasının bir bölümünde bohemlik ve aylaklığın uzun zamandır gelecek endişesi ile karşılandığından bahseder. Duruma örnek olması açısından da Luis Bonaparte'ın 18 Brumaire'inden alınmış olan ve Karl Marx'ın gelecek imparatorluğun kararsız, karmaşık ve aylak kitlelerini eleştirmek için kullandığı pasajı örnek verir:

> Mahvolmuş hilekârların, burjuvazinin çürümüş artıklarının, maceracıların yanında, başıboş gezinenleri, dolandırıcıları, şarlatanları, paçavracıları, sarhoş işçileri, dilencileri buluyoruz ve özetle, tüm bu karmaşık, ayrışmış kararsız kitleye Fransızlar 'bohem' diyorlar." (Marx'tan akt. Maffesoli, 2011: 68).

Egemen düzenden kopuk, sistematik bir ekonomik varoluş çabasından kaçmış bu insan güruhları tarih boyunca marjinal olarak görülmüştür. Maffesoli bu durumun "gelecek değişimi işaret eden bir marjinallik" (a.g.y.: 69) olduğunu belirtmektedir. Önceleri kök salmaktan kaçınan bohemlerin göçebeliği, sonraları alışıldık bir durum haline gelmiştir. Başka bir deyişle marjinal olarak tanımlanan söz konusu varoluş biçimleri, "günümüzde gelişmekte olan bir toplumsallığın merkezi haline gelmeye eğilimi olan, marjinallikler tarafından fazlasıyla yaşanmaktadır" (a.g.y.).

Maffesoli'nin önceleri " geçmiş medeniyetlerin inşasına", şimdi ise "çağdaş toplumsal gerçekliğin inşasına" iştirak ettiğini belirttiği göçebelik, günümüz varoluş biçimlerini tanımlamakta oldukça yararlı görünmektedir. Yalnız ters çevrilmiş bir şekilde, sürekli seyahat eden yerleşik hayata geçmeyen insanlar yerine, herhangi bir sosyal gruba uzun uzadıya bağlı olmayan, çabuk sıkılan, aynı anda birden çok varoluş biçimine aitlik hisseden varoluşları tanımlıyor olacaktır. Maffesoli'nin 1986 yılında yayımlanmış olan eseri *Le Temps des Tribus* (Kabileler Zamanı)da sözünü ettiği kabile kavramı Birminghan Okulu sonrasında geliştirilen gençlik kültürü çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Birmingham Okulu sonrası kavram arayışı sürecinde altkültür yerine, 'yeni kabile' türü varoluş biçiminin çağdaş gençliği tanımlamakta etkili olduğu düşünülmüştür. Örneğin Andy Bennet (1999: 606) 'yeni kabile' kavramının bireyin akışkan, amorf ve çoklu kavramlarını ve club kültüründe bulunabilecek tarz ve müzik merkezli kolektif kimliği etkili biçimde karşıladığını belirtmektedir.

Rupa Huq (2006) yeni kabileciliğin son yıllarda gençlik çalışmalarında hem altkültür kavramına bir alternatif olarak, hem de yeni sosyal hareketleri tanımlamak için sıklıkla kullanılan bir kavram olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Huq 'kabile' kelimesinin ve 'kabilesel'in uzun zamandır aylak insanlar tarafından kullanılageldiğini, antropolojik anlamda ise medenileşmemiş toplulukları betimlemek için kullanıldığını belirtmektedir (Huq, 2006: 27). Ancak son dönemlerde sosyoloji disiplininde giderek artan bir ilgiyle, kavram, antropolojik geçmişinden uzak, yeni varoluş biçimlerini açıklamak için kullanılmaktadır.

Sosyolojide gün yüzüne çıkan bu ilginin mimarı Maffesoli'nin 1988 yılında *Les Tempes des Tribus* isimli, İngilizceye 1996 yılında *The time of the Tribes* (Kabileler Zamanı) ismiyle çevrilen çalışmasındaki fikirleridir. Maffesoli çağdaş toplumu analiz ettiği sosyolojik kuramda, çağdaş toplumu kabilelere benzeterek post modern kabileler veya yeni kabileler olduğunu söylemektedir. Bireyin tek başına önemini yitirip, paylaşılan/ortak etik bilinç etrafında nasıl bir 'kabile' yaratıldığını açımlar. Maffesoli' ye göre kabile;

> Tanıdık olduğumuz organizasyon formlarının katılığı olmaksızın, belirli bir ambiyansa, zihin durumuna ve tercihen görünüm ve biçimin oluşturduğu yaşam biçimi üzerinden tanımlanabilecek olan şeydir (Mafesoli, 1996: 98).

Başka bir deyişle Maffesoli için, kabile, örgütlenme biçimlerinin katılığı olmaksızın, belirli bir atmosfere, zihin durumuna karşılık gelmekte olup, fiziksel görünüm önceleyen yaşam biçimleri yoluyla ifade edilmektedir. Bu yönüyle son dönemlerde geliştirilen altkültür kuramları Maffesoli'nin yeni kabile kavramını çağdaş gençlik kültürlerini tanımlamak için kullanmaktadır. Yeni kabile kavramını ön plana çıkaran gençlik kültürü çalışmaları, tüketim alışkanlıkları ve kimlik oluşumunda tüketim tercihleri ve bireycilik gibi anahtar kavramlarla şekillenen yaşam biçimlerini, merkeze alır. Maffesoli'nin görünüm ve biçimin oluşturduğu

‘yaşam biçimleri’ vurgusu çağdaş dünyanın tüketim davranışlarına, gençlik kültürlerinin ise metalarla ürettikleri tarzlarına uygun düşmektedir.

Geleneksel kabilecilikte bir kimse bir grup insan içine doğar ve grup içinde atfedilen pozisyonla, gelenekleri devam ettirerek yaşar. Doğumu veya kabileyi terk etmesi tercihe bağlı bir durum değildir. Yani geleneksel kabile belirli bir geleneğin takip edildiği, genellikle ileri gelen yaşılar tarafından yönetilen kapalı gruplardır. Yeni kabile ise belirli bir anda, belirli bir yerde, belirgin bir amaçla bir araya gelmeyi ‘tercih’ etmiş insan gruplarıdır. Geleneksel kabilenin aksine, yeni kabilelerin bir geçmişi, tarihi yoktur ve özel bir mekânda, sonlu bir süre için bir araya gelmiş insan topluluklarını tanımlar.

Andy Bennet (1999) *Subcultures or Neo Tribes* (Altkültürler ya da Yeni Kabileler) isimli makalesinde altkültür kavramı yerine niçin yeni kabile kavramının daha uygun düştüğünü tartışmaktadır. Bennet makalede yeni kabilecilik iddiasını desteklemek için elektronik dans müziği üzerine yapılmış çalışmalardan elde edilen kanıtları kullanır. Bu yolla dans müziğinin nasıl ‘altkültürlerin’ tanımlanmasını değiştirdiğini tartışır. Bennet Mafessoli’nin ‘kabilesel’ kavramının daha akışkan sınırlara izin verdiğinden, gençlik aktivitelerini tanımlamak için daha uygun olduğunu düşünmektedir. Bu doğrultuda yeni kabile kavramını kullanan Bennet, kavramın çağdaş toplumdaki akışkan (fluid) ve sabit olmayan toplumsal ilişkileri tanımladığını belirtmektedir (Bennet &Kahn, 2004). Bennet ve Kahn gençlik gruplarının en kararlılarının bile ‘altkültür’ kavramının ima ettiği biçimde tutarlı veya sabit olmadığını tartışmaktadırlar. Benzer şekilde Maffesoli “klasik kabileciliğin neden olduğu sabitliğe karşıt, yeni kabile akışkanlık, rastlantısal toplantılar ve dağılmalarla karakterize edilir” demektedir (Maffesoli, 1996: 76)

Ueno (2003: 102) elektronik dans müzik partilerini araştıran araştırmacıların sosyolojik bir kavram olarak ‘kabile(ler)’ veya ‘yeni kabile’ kavramını kullandıkların belirtirken, aynı zamanda farklı dans müzik türlerindeki insan kalabalıklarının da,

parti ilan ve afişlerinde kolayca görülebileceği üzere, kabile ve ya kabilesel gibi kavramları kullandıklarını belirtmektedir. Bu doğrultuda Ueno çağdaş gençlik kültürü çalışmalarının bir nevi 'kent kabileleri çalışmaları'(Ueno & Perasovic, 2001) imasında olduğunu belirtmektedir (Ueno, 2003: 102). Bu noktada Ueono 'kentli kabileleri' kentli gençlik altkültürlerine dayanan ortak zevk, moda, davranış ve ritüellerden oluşan, küçük veya alt toplumsal (subsocial) gruplar olarak tanımlamaktadır (a.g.y.)

Çağdaş gençlik çalışmaları içerisinde ön plan çıkan bir diğer kuram ise yaşam biçimleri kuramıdır. Steven Miles *Youth Lifestyles in a Changing World* (Değişen Dünyada Gençlik Yaşam Tarzları) isimli çalışmasının ilk sayfasında sapkınlık ve altkültür bağlamında değerlendirilen gençlik çalışmalarının miladını doldurduğunu belirterek "çok uzun zamandır sosyal bilimciler genç insanları, kendi isyanları ve öz-çıkarları dışında başat hiçbir motivasyonu olmayan dışlanmış, risk alan baş belaları olarak tasvir ettiler" (Miles, 2000:1) demektedir. Bu yaklaşım altkültür katılımcılarını diğerlerinden ayıran altkültürel tarzın tüketimine odaklanarak, tüketim tercihlerinin alternatif yaşam biçimleri veya buna bağlı kimlikler inşa ettiğini savunmaktadır.

Steven Miles (2000) 'altkültür' terimiyle ilgili yetersizlikleri belirterek, artık genç bireylerin altkültürler yerine, metalar çerçevesinde oluşturulan yaşam biçimlerine önem verdiklerini iddia etmektedir. Hali hazırda gençler, bedenlerine geçirdikleri giysilerle, saç stilleriyle ve tükettikleri müzik tarzı ile belirgin bir yaşam biçimi sergilemektedirler. Dolayısıyla Miles artık geçerliliğini yitirmiş olan altkültür kavramı yerine, yaşam biçimi teriminin çağdaş gençliği tanımlamada daha yerinde olduğunu savunmaktadır (Miles; 2000:7). Genç bireyler bir tarz ve kimlik yaratımı sürecinde çoğunlukla onlar için üretilen metaları satın alarak ve çeşitli özgünlükler içerisinde kendilerine uyarlayarak kendi yaşam biçimlerine yön vermektedirler. Böylece gençler bir diğer gruptan, egemen kültürden veya öteki gençlik oluşumundan ayrışmanın ve farklı olmanın yaşam biçimi düzeyinde bir yolunu bulmaktadır. Miles'ın yaşam biçimi tartışması gençlik deneyimlerinin çeşitli

dinamiklerine yapı ve aktör arasındaki karşılıklı etkileşimi göz önünde bulundurarak yaklaşma eğilimindedir (Laughey, 2006: 6).

Miles (2000: 15) son zamanlarda tüm dünyadaki yaşam biçimlerinin, kültürün ve ekonomik yapıların hızlı bir değişim geçirdiğini belirtmektedir. Tüm bunlara bağlı olarak gençlik yaşam biçimleri de radikal değişimler geçirmiştir. Miles (2000) çalışmasında Anthony Giddens ve Pierre Bourdieu'nun kuramlarını kullanarak yaşam biçimlerini, zaman içinde yaşana gelen, dolayısıyla sabit olmayan değişen ve çoğunlukla tüketim temelli oluşlar olarak tanımlamaktadır. "Yaşam biçimleri, sadece birey ve toplum ve yapı ve aktör arasındaki ilişkinin değil, aynı zamanda insanların sosyal değişimlerle ilişkilerinin aktif ifadeleridir" (Miles, 2000: 16).

Ayrıca Miles gençlik kültürünü yaşam biçimleri üzerinden anlatırken, sosyal hiyerarşilerin ve ekonomik sınıf farklılıklarının ve dolayısıyla bu etkenlerin biçimlendirdiği şekilde yaşam biçimleri geliştirildiğini göz ardı etmez. Bourdie'nun kültürel sermaye kavramını kullanarak yaşam biçimlerinin kültürel olarak kabul edilecek biçimlerde davranmak olduğunu söyler. Kişinin sahip olduğu kültürel sermaye ile doğru orantılı olarak, yaşam biçimleri de değişiklik gösterecektir (Miles,2000: 21-22).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

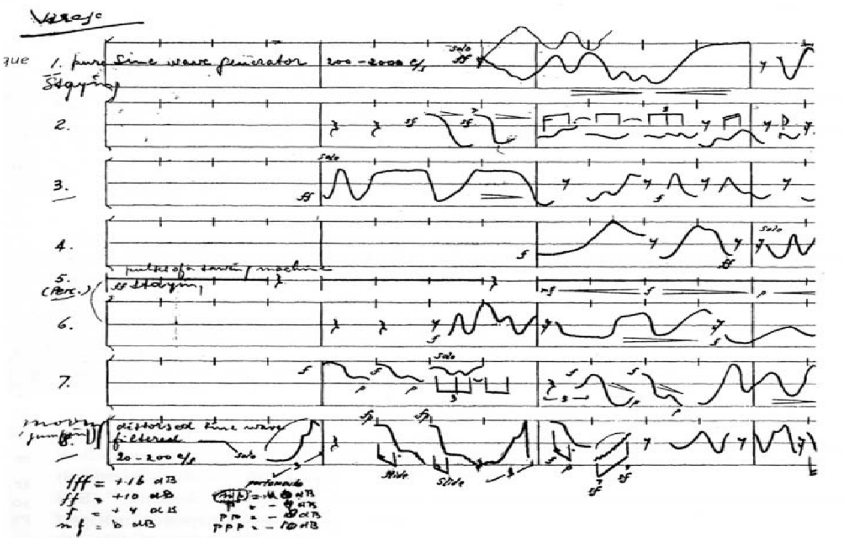
3. ELEKTRONİK DANS MÜZİK KÜLTÜRÜ

3.1. Müziğin Dijitalleşmesi

Benim düşüncelerime itaatkâr enstrümanlar hayal ediyorum ve yeni bir dünyanın alışılmadık seslerine katkılarıyla benim iç ritmimin gereklerine kendilerini verecekler.

-Edgard Varese-

Elektronik müzikte bir dönüm noktası kaydetmek gerekirse bunu Edgard Varese'nin 1958 yılında yazdığı Poeme Elektronique' a kadar götürmek gerekir. Sekiz dakikalık Poeme Elektronique, Brüksel'deki Philips Pavyonunu'nun mimarı Le Corbusier'in 'bir şişede şiir' yaratacağını söyleyerek, Poeme Electronique fikriyle gelmesine dayanır. Varese ise pavyonun açılışında, bir katedral çanının kasvetli çınlamalarıyla açılıp, birbirinden garip seslerle devam eden eseri poeme elektronique'i sergiler. Alışıldık seslerle alışılmadık sesleri, alışılmadık bir biçimde bir araya getiren eser, ziller, makineler, insan sesleri, sirenler, perküsyonlar ve elektronik seslerin montajından oluşmakta ve dramatik bir etki yaratmaktaydı (Holmes, 2008: 2004). Ancak poeme elektronique'ı milat sayan ilk elektronik müzik olması değildir. Kullandığı teknoloji de, daha önceki elektronik müzik denemelerinden farklı değildir. Önceki eserlerden ayrılarak göze çarpan özelliklerinin ilki yazılı partisyonun kendisidir (bkz. Figür 1). Yazılı partisyon ses dizelerinin görsel bir skeci şeklinde, belirli araçlar için özel bir reçete mahiyetindedir (a.g.y.: 4).



Figür 1: Edgar Varese'nin Poeme Elektronique isimli eserinin partisyonu

Poem electronique bir milattı, çünkü Verase'nin bu eserinden önce elektronik müzik enstitülerde ve akademilerde deneysel olarak üretilip, icra edilmekteydi. Bu yönüyle poem electronique halkla buluşarak, elektronik müzikte yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Poem electronique açıkça kamu tüketimi için oluşturulmuştu ve 1948 yılında, pavyonun açılışında tek seferde 500 insan tarafından, gün içerisinde ise birçok kez dinlendi. Eser fuarın açıldığı tarih olan Nisan ayından, Ekim ayına kadar milyonlarca insana ulaştı. Öyle ki eser elektronik müziği kitlelerle buluşturmanın yanında, müzisyenler besteciler ve mucitlerin ilgisini de çekti. Bu tarihten sonra artan bir ilgiyle stüdyolar kuruldu, deneysel müzikler, çeşitli elektronik kayıtlar yapıldı ve günümüze kadar çoğalarak ulaştı.

Elektronik müzikte diğer bir başlangıç noktası ise 1897 yılında Thaddeus Cahill'in önemli ilk elektronik enstrüman sayılan, 'telharmonium'u ya da bir diğer ismi ile 'dynamophone"u geliştirip, 1906 yılında Holyoke, Massachusets'te tamamen bitmiş halini halka sergilemesi olarak verilebilir. Telharmonium'un icadıyla başlayan süreci bir dizi yeni icatlar takip etmiştir. Tarihsel olarak elektronik aletlerde yaşanan yeni gelişmelerle birlikte, müzikte de yeni fikirler oluşmaya başladı. 1906 yılında İtalyan müzisyen ve besteci Ferucco Busoni (1866-1924) geleneksel müziğin yöneliminden pek hoşnut değildi. Chahil'in çalışmalarını duyan Busoni,

telharmonium'un harmonide yeni kuramlar geliştirmek için güçlü bir araç olduğunu düşündü (Manning, 2004: 4). Müzikteki yeni fikirlerini ise, 1907 yılında Sketch of a New Esthetic of Music (Müzik İçin Yeni Estetik Üzerine Notlar) isimli kısa kitabında açıklama yoluna gitti. Kitap, müziği "kutsal geleneklerden" özgürleştirip, müziği geçmişe hapseden kurallardan, ilkelerden ve yasalardan kurtarmakla ilgiliydi (Holmes, 2008: 12). Busoni'nin idealleşen düşüncesi "müzik özgür doğdu, özgürlüğünü kazanmak onun kaderi" (a.g.y. : 12) şeklindeydi. Müziğin sıkı kurallara başkaldırarak, müziğin özgür olması gerektiğini savunan Busoni, daha sonra öğrencisi ve elektronik müziğin babası kabul edilecek Edgard Varese'i derinden etkilemiştir. Busoni, teknolojinin kendi müzikal fikirlerini gerçekleştirebilecek bir araç olduğunu fark eden ilk besteci olmasından dolayı, elektronik müzik tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir (a.g.y.). Busoni eserleriyle elektronik müziğin gelişimine katkı sağlayamamış olsa da, müzikte özgürleşmeyi ve geçmişe tutsaklığı değil de, geleceğe bakmayı öğütleyen fikirleri başka zihinlerde yeni fikirlerin gelişmesini tetiklemiştir.

1909 yılında yeni bir akımı temsil eden bir gurup İtalyan sanatçı, sanatın tüm dallarında yeni fikirler içeren "Fütürist Manifesto"yu yayımladı. Grubun lideri Filippo Tommaso Marinetti'nin yayımladığı bildirge, gelecekçiliğin manifestosuydu. "Oluşmuş bir gelecek vardır, biz ona gider, ya da onu tahmin ederiz" denmekteydi. Geçmişin reddi üzerine kurulu bildiride "Biz dünyadaki gerçekten sağlıklı tek şeyi, yani savaşa ve ölüme götüren güzel düşünceleri yüceltiyoruz" şeklindeki sözleri, sonraları bazı fütüristlerin de ilişkilendirileceği faşizmin yükselişini destekler nitelikteydi. "Güzellik yalnızca mücadelede var olur. Saldırgan, yıkıcı olmayan hiçbir eser, şaheser olamaz" (akt. Holmes, 2008: 13). Makine, teknoloji ve genel bir meydan okuma ile yoğrulan fütürist hareket içerisinden bazı üyeler, geleneksel müziğe de başkaldırarak, radikal yenilikler denemişlerdir. Bunlar içerisinden Luigi Russolo müzik alanında getirdiği yeniliklerle elektronik müziğin gelişimine katkı sağlamıştır. Russolo'nun icat ettiği müzik aletleri ve yaptığı müzikler elektronik olmasa da, modern müzikle gürültü ve çevresel seslerin kullanımı ve Edgard Varese, John Cage ve Pierre Schaeffer gibi ünlü bestecilere ilham kaynağı olması açısından önemli bir yere sahiptir. Russolo 1913 yılında The Art of Noise (Gürültünün Sanatı)

isimli kendi manifestosunu yayımladı. Russolo'nun bu manifestosu modern müzikte gürültünün kullanımını öncelemekteydi ve deneysel müzik bestecilerine seslenmekte ve onları etkilemekteydi (a.g.y.: 14).

Arka arkaya birçok ilginç enstrüman icat edildi. Ancak bunlar arasında öne çıkanlardan biri, Rus elektronik mühendisi ve müzisyen Lev Sergeyevich Thermen'in (1896-1993) 1920 yılında icat ettiği *theremin*'dir. Orijinal ismi *etherephone* veya *thereminarox* olan alete, daha sonra kısaca *theremin* denmeye başlanmıştır. Elektronik müziğin ilk yıllarında geliştirilen enstrümanların çoğunun pedallı ve elle çalınan klavyeleri olmasına rağmen theremin, klavyesi olmayan bir alet olarak diğerlerinden ayrılır. Çalışma prensibi iki kapisatör tabanlı dedektör, bir dikey çubuk, bir diğer yatay döngü üzerine kuruludur (Manning, 2004: 5). Temas edilmeden çalışabilir, kaldı ki onun bu özelliği, *theremini* oldukça özel ve ilginç kılmaktadır. Aletin kontrolü yatay ve dikey düzlemdeki iki anten ile sağlanır. Bu iki anten çevresinde ellerin hareket ettirilmesiyle alet çalınır. Sağ elin antenin etrafındaki görünmez frekans küre çevresindeki hareketi, ses aralıklarını ve titreşimi hareket ettirirken, diğer antenin etrafında gezinen sol el ile sesin yüksekliği kontrol edilir. Bu haliyle *theremin* el hareketleri ile kontrol edilen ilk enstrümandır (Holmes, 2008: 19). Ancak enstrümanı çalabilmek için uzun çalışmalar yapmak gerekir.

Theremin hızla tüm dünyaya yayılmıştır. Hatta Amerikan Radyo şirketi RCA ile Thermen bir anlaşma imzalamıştır. Bu anlaşma ile enstrüman Amerika'da kullanılmaya başlanmıştır. Birçok korku filminde ve rock şarkılarda kullanılmıştır. Ayrıca müzikte yenilik peşinde koşan Verase'de *theremin'in* başka bir modelini kullanmış, kimi orkestra düzenlemelerinde *theremin*'e de yer vermiştir. Thermen daha sonra *theremin*'e klavye de eklediği başka bir modelini de geliştirmiştir. Daha sonra 1928 yılında Fransız Maurice Mertonet ilk ismi *ondes musicales* olup daha sonra *ondes mertonet* olarak anılan aleti icat eder. Theremin temel alınarak yapılan *ondes mertenot'*da radyo anteni yerine, hareket edebilen bir elektrot klavye ile bağlantıyı sağlanmaktaydı. 1929 yılında ise Amerikan mucit Laures Hammond *hammond organ'ı* geliştirerek, benzer birçok aletin gelişimine ilham kaynağı

olmuştur.

Edison 1876 yılında fonografı icat ederek sesin kaydedilmesini mümkün kılmıştı. Daha sonra fonografın gelişmiş hali ve günümüzde de hala kullanılan gramphone 1887 yılında Emile Berliner tarafından geliştirilmişti. Bu aletleri temel alarak 1930 ve 1940'lı yıllar boyunca ses kayıt cihazlarında da önemli gelişmeler yaşandı. Bu gibi cihazların icadı hem müzik endüstrisi için hem de elektronik müzik için oldukça önemlidir. Bu tarihlerden önce kaliteli bir şekilde sesleri kaydedebilmek pek olanaklı değildi. Bunun yanı sıra sesi yükseltmeye yarayan amfiler icat edildi.

Bu arada 1930 yılında *the creatone* ile klasik piyano elektronik akımlarla buluştu. Yaratıcısı Simon Cosper idi. 1939 yılında Jhon M. Hanert, Laurens Hammond ve C.N. Williams'tan oluşan Hammand şirketi *novachord'u* geliştirdi. Novachord daha önce geliştirilen modeller üzerine, daha az ince tüp osilatör boru yerleştirilmesine rağmen, klavye üzerinde daha fazla nota ile geliştirilmişti. Klavyedeki tüm 72 notayı, sadece 12 tüp osilatör kullanarak üretebilmekteydi. Dolayısıyla *novachord* tarihteki ilk ticari sentezleyici olma özelliğine sahiptir (Holmes, 2008: 30). 1930 yılında ise Leon Theremin ile Amerikalı besteci Herry Cowell'ın işbirliği ile *rhytmicon* üretildi. *Theremin* aygıtıyla benzer çalışma ilkeleri olan *rhytmicon*, vurmalı çalgı etkisi veren iki oktavlık bir klavye içermekteydi.

Elektronik müziğin geçirdiği evrelerde, geliştirilen elektronik aygıtların önemi ortada olsa da, müzik alanındaki yeni fikirlerin ve yeni aygıtları kullanarak sınır tanımaz işlere imza atan sanatçıların da rolü büyüktür. Özellikle 2. Dünya savaşının ardından sanatta yaşanan canlanma, elektronik müziğin gelişiminde büyük rol oynamıştır. Bu yeni açılımlar içerisinden Fransa'da Piere Schaffer'in *musice concrete* olarak adlandırdığı, geleneksel müzikten sıyrılma çabalarıyla geliştirdiği akım en göze çarpanlar arasındadır. Radio–Diffusion–Television Francasise (RTF)'de bir ses teknisyeni olan Schaeffer, *music concrete* adı altında birçok çalışma gerçekleştirdi. Doğada var olan somut sesleri kaydederek sentezleyen Schaffer ve

besteci olan Pierre Henry ilk denemelerinden birini 1948 yılında *Concrete of Noises* yayımladılar. Schaffer ve Henry, ses kayıt cihazlarını, doğal sesleri, elektrik sinyallerini ve enstürmental sesleri kullanarak müzik yapımına öncülük etmişlerdir. İkilinin *music concrete* adı altında gerçekleştirdikleri eserler, elektronik müziğe duyulan kurumsal ilginin artmasına ve tüm dünyada elektronik müzik stüdyolarının kurulmasına neden olmuştur.

Öte taraftan Almanya'da Köln'de de çeşitli hareketlenmeler yaşanmaktaydı. 1951'de Köln'de Nordwest Deutsche Rundfunk kurularak *elektroniske music* akımı başladı. *Musique concrete'*in aksine, *elektroniske musik* tek bir kişinin çabalarıyla değil de, müzikal ve teknik kişilerden oluşan birçok ilgili kişi tarafından ilerletilmiştir. Musique concrete ağırlıklı olarak akustik ses kaynaklarıyla ilgilenirken, *electroniske musik* elektronik seslerle ilgilenmektedir (Manning, 2004: 41). Bunlar arasından Karlheinz Stockhavsen en çok öne çıkan isimlerden biridir. Birçok elektronik müzik bestesi bulunmaktadır. Stockhavsen 1955 yılında Gesongder Jungling'i bestelemiştir. Eserde hem erkek çocukların seslerinden oluşan somut kayıtlar, hem de sentezlenmiş sesler mevcuttur.

Amerika'da ise, öne çıkan isimlerden John Cage eserlerinde farklı sesleri bir araya getiren kompozisyonlar yapmaktaydı. 1952 yılında 'Landscape no:5' isimli yapıtında farklı türlerden olan kırkiki plaktan elde ettiği sesleri manyetik bant üzerine kaydedip, sonra kesip, değiştirip, tekrar birleştirmiştir. Yine 1952'de sessizliğin sesi 4'33'ü bestelemiştir. İlk kez Woodstock, Newyork'ta gerçekleştirilen gösteride, sahnede enstrümanları ellerinde hazır halde bekleyen müzisyenler ve orkestra şefi yer almaktadır. Ancak şef, start işaretini vermesine rağmen herhangi bir değişiklik olmaz ve bu durum şaşkın bakışlar altında 4 dakika 33 saniye sürer. Cage'in ana düşüncesi besteci ve icracıyı bilinçli kararlar almak zorunda olmaktan kurtarmaya çalışmaktır. Bu yüzden salondaki tek ses, şaşkın seyircilerin çıkardıkları sesler, gülüşmeler ve o sırada yağmakta olan yağmurun sesidir.

Elektronik müziğe olan ilginin artmasıyla Amerika'da da New York'ta The Columbia-Princeton Elecronic Music Centre kurulmuştur. Columbia Üniversitesinde eğitmen olan Otto Luennung (1900-1996) ve Viladimir Ussachevsky (1911-1990)'in çabalarıyla elde edilen kimi ekipmanlar ve onlara yardımcı olan genç mühendis Peter Mauzey (1930-)'in teknik desteğiyle önce Columbia Tone Music Center adı altında, sonra ise, The Columbia Princets Elektronik Music Center ismiyle kurumsallaşma yoluna gidilmiştir (Holmes, 2008: 91). Radio Corporation of America's (RCA)'da geliştirilen ve modern anlamda ilk sentezleyici olan RCA Elektronik Music Synthesizer'i kullanmak üzere RCA ile işbirliği yapıldı. Merkezin öne çıkan bestecileri Babbitt, Davidovsky, Luening, Ussa Chevsky, Wuorinen, Smiley ve Drukman'dır.

Buradan da anlaşılacağı üzere tarihsel olarak teknolojinin gelişimi ile elektronik müziğin gelişimi paralel ilerlemiştir. Dolayısıyla elektronik müzikte yeni bir döneme, bilgisayar müziğine doğru bir gelişme yaşanmıştır. Bilgisayar müziğinin nihai amacı, her zaman müzikal programlama dili ve dijital sesleri ve dinlenebilir akustik sesleri doğrudan sentezleyecek bir metot geliştirmek olmuştur (Holmes, 2008: 253). Şu anki bilgisayar müziği teknolojisine ulaşana kadar birçok çalışma gerçekleştirilmiştir.

1957 yılında NewJersey, Bell laboratuvarında Max Mathews isimli bir mühendis bir bilgisayarı birkaç notalık müziği sentezlemek üzere programlamayı başarır (a.g.y.: 253). Sonuç yalnızca 17 saniye süren tek sesli bir parçadır ama bu tarihte yazılmış ilk program olma özelliğine sahiptir. Bu ilk deneme Mathews tarafından *Music I* olarak isimlendirilmiştir. 1958 yılındaki ilk versiyon olan *Music I*'dan, 1969 yılına kadar gelişmiş versiyonlar üretilmeye devam edildi. 1958 yılında *Music II*, 1960'ta *Music III* ve sonunda 1969 yılında *Music V* yazıldı. *Music V* elektronik müzikte yeni bir dönemin başlangıcını hızlandıran bilgisayar yazılımı oldu. Onun sayesinde sesler doğrudan sentezlenebiliyordu. Mathews'in *Music* serileri ile beraber, Robert Moog'un geliştirdiği düşük voltajlı sentezleyiciler ve diğer gelişmeler birleşince enstrümanlar tüm bestecilere, üniversitelere ve popüler

müzisyenlere ulaşmaya başladı. En bilinen müzikal örneklerden biri 1988 yılında orijinal olarak Walter Carlos ismiyle piyasaya çıkan, ama esasen Wendy Carlos'a ait olan *Switch on Back* albümüdür. Moog sentezleyici kullanarak üretilen bu albüm elektronik müziğin popülerleşmesini ve yeni bir endüstrinin oluşmasını sağlamıştır (a.g.y.: 220).

1967 yılında Max Mathews ve F. Richord Moore tarafından *groove* geliştirildi. *Groove*, sentezleme işini kolaylaştıran görüntü ekranıyla birlikte, analog sentezleyiciler için gerçek zamanlı dijital kontrol sağlayan bir bilgisayar sistemiydi (a.g.y.: 254). 1969 yılında ise Moog'un şirketi *minimoog*'u geliştirdi. Canlı performanslar için geliştirilen basit, az yer kaplayan *minimoog* ile sentezleyiciler kolayca ulaşılabilir ve satın alınabilir hale geldi. 70'ler boyunca tasarlanan birçok alet, elektronik müziğin giderek popülerleşmesini sağladı.

Daha sonra 1980'li yıllarda geliştirilen *Musical Instrument Dijital Interface* (Müzikal Enstrümanları Dijital Arayüzü) ya da kısaca MIDI'lerin bilgisayar yazılımları sayesinde birçok stüdyo ve bireyler tarafından satın alınan sofistike aletleri kontrol etmek kolaylaştı. Elektronik müzik aletleri ve bilgisayarlar arasında gerçek zamanlı veri akışını sağlayan MIDI'lerle elektronik müzik önemli bir ilerleme kaydetmiştir. Macintash, Ralond, Oberheim, Sequential, Circitus, Yamaha, Korg ve Kawai gibi birçok firma tarafından çeşitli MIDI modeller üretilmiş ve satışa sunulmuştur. Daha sonra hızla gelişen teknolojinin olanaklarıyla bu günkü araç gereçlere ulaşılmıştır.

3.2. Elektronik Dans Müziğinin Gelişimi

Yukarıda bahsedilen teknolojik ilerlemeler ve müzikteki yenilik anlayışlarının sonucu olarak elektronik müzik dans edilebilen bir müzik türü olarak 1970'li

yıllardan bu yana kitleleri etkisi altında tutmaktadır. Bu noktada 'elektronik dans müziği' bilgisayarlar ve elektronik araçlar kullanılarak üretilen ve elektronik müzikten farklı olarak, dans eylemine eşlik eden şemsiye bir terim olarak kullanılmaktadır. Birbirinden ayırt edilmesi, bu müziğe aşina olmayan kulaklar tarafından zor olsa da, temel olarak birkaç ana alt türden bahsedilebilir. Başlıca türleri house, techno, ambient, intelligent, dance music, drum'n'bass, break beat ve trance (Madrid, 2008: 8) olmakla birlikte, her birinin geniş bir alt türü de bulunmaktadır. 1980'li yıllardan itibaren kentli gençliğin gece hayatını ve yaşam biçimini şekillendiren ve etrafında belirgin bir tarz ve altkültür oluşturan club müziği, rave müzik veya sadece dans müzik olarak da adlandırılan bu tür çıktığı ilk zamanlardan bu yana büyük kitleleri etkisi altına almaya devam etmektedir.

Kaydedilmiş müziğin *(recorded music)* dans amaçlı geniş kitlelerce dinleniyor olmasını, 1950'li yıllardaki diskolarda buluşan gençliğin rock'n'roll etkinliklerine kadar götürebiliriz. Uzun yıllar gençliği etkisi altına alan rock'n'roll, 1970'li yıllara gelindiğinde dans edilen bir tür olmaktan sadece dinlenilen bir türe, rock müziğe, doğru geçiş yaptı. Bu geçişin bir sonucu olarak, bu gün özellikle, rock müzik dans edilmeyen bir tür olarak tanımlanmaktadır (Gilbert & Pearson, 1999: 60). 1950'li yıllarda gençliğin dans etmesini sağlayan rock'n'roll'un 1960'lardaki rock müziğine dönüşümü, onun fiziksel olmaktan çok, zihinsel bir müzik olarak tanımlanıyor olmasını sağladı (Brewster & Broughton, 1999: 55). 1960'lı yılların sonlarına doğru rock müzik konserlerinin gençliğin odak noktası olmaya başlamasıyla, kayıttan çalınan müzikler eşliğinde dans edilen diskolara duyulan ilgi azalmaya başladı. Daha sonra 1970'li yılların sonlarına doğru diskolar büyük Amerikan kentlerinde yeni bir tür müzik eşliğinde yeniden görünür olmaya başladılar. Bu noktada Chicago ve Detroit'ten çıkan iki müzik türünü- *house ve techno*- elektronik dans müziğin başlangıcı olarak ele alabiliriz (Bennet, 2001: 131).

House müzik 1970'lerin sonlarına doğru Chicago gay club'larında Disk Jokeylerin (DJ) çeşitli kayıtlar üzerinden sampling (örnekleme) ve mixing (harmanlama) tekniğiyle geliştirdiği bir müzik türüyken, techno müzik ise daha

hareketli ve keskin bas notalarıyla Detroit gece kulüplerinde üne kavuşan bir türdür. Bu tarihlerden önce kullanışlı ilk elektronik müzik aleti olan *theremin* yardımıyla yeni müzikal denemeler yapılıyordu. Örneğin Beach Boys (1966) grubunun *Good Vibrations* isimli çalışması *theremin'in* kullanıldığı ve popüler olan ilk örneklerden biridir. Daha sonra ismini elektronik müzikle duyuracak olan Krafwerk grubu da, 1970'lerin başlarında sentezleyici kullanarak daha önce duyulmamış çalışmalar gerçekleştirdiler. Bu ilk denemelerden sonra sadece sentezleyici kullanarak üretilen çalışmalarda büyük bir patlama yaşandı. Müzikte yaşanan bu değişimle beraber, yeni bir gençlik kültürü de şekillenmekteydi.

House müziğin doğduğu Chicago club'ları eşcinsel erkeklerin toplumsal yaegılardan uzak rahatça eğlenebildikleri mekanlar olarak üne kavuşmuştu. "Club'lar onların bir araya gelebilecekleri ve hâkim toplum yargılarından kaçabilecekleri rahat mekânlar sağlıyordu" (Bennet, 2001:118). Buralardaki sosyal normlardan kaçış ve özgürleşme, daha sonra rave kültür ve club kültürü özgür ortamlarının belirgin özellikleri olmaya devam etti. Ritim, beden ve sonu gelmez hareketlerin mekânda coşkunluğa ulaştığı anlar yaşanıyordu. Chicago'daki *The Warehouse* isimli club'ta, çeşitli DJ'ler disco ve funk kayıtlardan yeni sesler elde etmeye başladılar ve sonrasında ismini de *The Warehouse* isimli club'tan alan house müzik doğdu.

Gilbert ve Pearson (1999: 73) house müziğin temel özelliklerini, house müzik ve modern popüler müziği karşılaştırarak açıkladıkları çalışmalarında, house müziği sürekli tekrar eden bir yapıda bass ve davul seslerinden oluşan bir müzik türü olarak tanımlarlar. Rock, pop, ya da soul müzikler, anlaşılır şarkı sözlerinin, birbirinin tekrarı melodiler etrafında söylendiği belirgin şarkılardan oluşurken, kendinden sonra birçok türü de etkileyen Chicago house müzik, araya serpiştirilmiş *keyboard* bölümleri ve az da olsa tekrarlanan vocal bölümlerle, basitçe bass ve davul tınılarıyla düzenlenir (a.g.y.: 48). House müzik bass ve davul seslerin oluşturduğu ve sürekli tekrar eden ritim ile coşkunluk ve dans etme isteği yaratmaktaydı. 1980'li yılların sonlarına gelindiğinde house müzik Amerika'yı aşıp Avrupa'ya doğru yayılmaya başladı. Bu yeni müzik türü "ritim ve tınıların ürettiği homoerotik bir beden bilincine

dayanan birliktelik duygusuna" (Wicke,2006: 298), house müzikten doğan acid house ise İngiltere rave kültürünün doğuşuna neden oldu.

İngiliz gece kulüplerinde gençler acid house eşliğinde durmaksızın dans etmek istiyorlardı. Ancak İngiltere Margaret Thatcher yönetimindeydi. Gece hayatına ilişkin kısıtlayıcı düzenlemeler ve yasalar ardı ardına gelmekteydi. Dolayısıyla gece kulüpleri erken saatlerde kapanmaktaydı. Oysa gençler daha uzun süre dans etmek istiyorlardı. Bu noktadan sonra rave hayatı gelişmeye başladı. İnsanlar artık dans etmek için gece kulüplerine gitmek yerine, sabaha kadar süren illegal partiler düzenlemeye başladılar. Bu tür partiler terk edilmiş evler, hangarlar ve hatta kentten uzak arazilerde ya da ormanın ortasında düzenlenebiliyordu (Gilbert&Pearson, 1999: 31). Rave olarak adlandırılan bu partiler gençlerin elektronik müzikler eşliğinde dans ettikleri sabaha kadar süren etkinliklerdi (Redhead, v.d., 1998; Thornton, 2001).

Bu eğlenme biçimi İngiltere'de Amerika'da olduğundan daha popüler ve giderek tüm gençliği etkisi altına alan bir hal almaya başladı. 80'li yılların sonları ve 90'ların başında oldukça popüler olan bu eğlenme biçimi "bir gençlik kültürü olgusuna dönüştü. Her hafta sonu İngiltere'nin kırsal ve banliyöleri büyük parti alanlarına dönüşüyordu. Partilerin büyüklüğü etkileyiciydi. Binlerce gencin bir araya gelmesi oldukça sıradan bir durumdu" (Smith &Maughan, 1997: 16). Rave partilere kitleler halinde gençlerin akın etmesi yalnızca yeni bir müzik türüne duyulan ilgi değildi. Bu aynı zamanda rave partilerin birçok insana yeni bir yaşam biçimi sunuyor olmasından kaynaklanıyordu. Rave kültürü biraradalık vurgusuyla, farklılıkların görmezden gelindiği ve kendi kendine yeten topluluk anlayışının ön plana çıktığı alternatif yaşam biçimlerinin artmasına yol açtı (Bennet, 2001: 130). Kısıtlayıcı toplumsal kurallardan uzak, farklılıkların görünmediği, biraradalığın, paylaşımın, dansın ve özgür bedenlerin ön planda olduğu bir gençlik oluşumuydu. Ancak olumlu özelliklerinin yanında, uzun saatler dans etmeyi sağlayan çeşitli uyarıcıların yoğun olarak kullanılması, ebeveynler ve hükümet yetkilileri nezdinde bir paniğe yol açtı. Bunu takiben İngiltere'de 1994 yılında çıkartılan Kamu Düzeni Kanunu gereğince

rave partiler yasaklandı. Ancak bu düzenlemeler etkili bir şekilde rave partilerinin azalmasını sağlasa da, rave kültürüyle zirveye ulaşan elektronik müzikal stil yayılmaya ve gelişmeye devam etti (Malbon, 1999: 85).

Elektronik dans müziği şu anda yasal düzenlemelere tabi gece kulüplerinde ve festivallerde etkinlik göstermeye devam etmektedir. Özellikle teknolojinin ucuzlaması ve yaygın hale gelmesiyle günden güne bilgisayarlar ve elektronik araçlarla üretilen müziğin miktarı ve kalitesi artmaktadır. Rave kültürünün devamı niteliğindeki club kültürü ise kentli gençliğin eğlenme biçimi olmaya devam etmektedir. *Club Kültürü ve İzmir Club Scene* isimli makalesinde Gülay Karşıcı'nın (2008) da belirttiği gibi "günümüzde eğlence dendiğinde artık gençlerin aklına gelen ilk şeylerden biri olan clubbing: Gece cluba gidip eğlenmektir".

Avrupa'da 80'lerin sonu ile 90'lı yılların hemen başında ücretsiz, herkesin gelip katılabileceği sabaha kadar süren dans partileri oldukça popülerken, aynı durumun Türkiye için geçerli olduğu söylenemez. Silvia Rief (2009: 48) İngiltere ile benzer bir şekilde 1980'lerde İstanbul'da da film stüdyolarında, fabrikalarda, eski binalarda ve gemilerde *underground* parti organizasyonlarının düzenlenmiş olmasına rağmen, bunların esasen organizasyon şirketleri tarafından orta sınıf müşterileri için düzenlenmiş planlı partiler olduğunu belirtmektedir. Bilindiği kadarıyla Türkiye'de rave kültürünün ruhuna uygun ücretsiz, herkesin katılımına açık dans partileri düzenlenmemiştir. Bunun yerine Türkiye'de 90'lı yılların ortasından itibaren küresel bir etkiye sahip elektronik dans müziğine ev sahipliği yapan clublar etkinlik göstermeye başlamıştır.

İstanbul'da club kültürünün gelişimine kaynaklık eden üç isimden bahsedilebilir; bunlar Şeniz Bengüer, Ceylan Çaplı ve Mehmet Cavcı. Ceylan Çaplı'nın 1993 yılında açtığı *Club 2019* ve burada düzenlenen dans partileri İstanbul club kültürünün ilk evrelerini temsil etmektedir. İstanbul'un ardından Ankara ve

İzmir gibi büyük kentlerde de çeşitli club'lar açılmıştır. Bu gün ise Türkiye'de büyük kentlerin yanı sıra küçük ölçekli üniversite kentlerinde de her hafta sonu rastlayabileceğimiz club'lar ve elektronik müzik partileri bulunmaktadır. Bununla birlikte birkaç gün süren plaj partileri veya dünyaca ünlü DJ'leri ağırlayan elektronik müzik festivalleri de düzenlenmektedir.

1999 yılında İstanbul'da yayın hayatına başlayan *Radio FG*93.7 frekansında Türkiye'de elektronik müziğin herkese ulaşmasını sağlamak amacıyla elektronik müzik yayınları yapmaktadır. Bununla beraber *Radio FG*'nin 2004 yılından itibaren düzenlemekte olduğu *Elektronika Music Festival* Türkiye'nin en büyük elektronik müzik festivali olarak kabul edilmektedir. Radyo FG'nin yanı sıra 2003 yılından bu yana 10 yıl 103.8 frekansında yayın yaptıktan sonra, 2013'te online yayıncılığa geçen Dinamo FM de yaptığı elektronik dans müzik yayınlarının yanı sıra, birçok etkinlik ve parti düzenlemektedir. Dijital çağın müzik formu olan elektronik müzik Türkiyeli gençlerin oldukça ilgi gösterdiği müzikal bir form olmakla beraber, Türkiye'de de belirgin bir club kültürün oluştuğu gözlemlenmektedir.

3.3. Bir gençlik Kültürü olarak Clublar

Elektronik dans müziğin ve onun alt türlerinin gençler tarafından uzun saatler dans etmek amaçlı kullanımı, beraberinde önceleri rave kültürü, şimdilerde ise club kültürü veya elektronik dans müzik kültürü olarak adlandırılan olguyu yaratmıştır. Katılımcılarının öncelikli amacının müzik eşliğinde dans etmek olduğu club kültüründe öne çıkan en önemli unsur elbette müziktir. Club deneyimini keyifli kılan ve farklı dünya olgusunu yaratan merkezi unsurdur müzik. Ayrıca Malbon'un (1999) da belirttiği gibi yüksek sesli müzik, club kalabalıklarının üzerinde uyguladığı ayırt edici güç yoluyla, yabancılar arasında duygusal bir bağ üretmekte ve bu bağı kuvvetlendirmektedir. Müziğin bu etkisi sayesinde:

Birçok clubber, club deneyimi esnasında deneyimledikleri, bir

> şekilde 'normal' zamandan, mekândan ve gündelik yaşamlarının sosyal ilişkilerinden kurtulmuş bir durumda ya da bir yerde olma, fantezi, eğlence ve özgürlük diyarında olma duygusunu tarif etmektedirler (Malbon, 1999: 83).

Müzik ve dansın ana unsurları olduğu club kültürü özellikle büyük kentlerde genç insanları etkileyen küresel bir kültürel olgu haline gelmiştir. Bu kültürün hiç izinin olmadığı yerler olsa da, dünyanın birçok kentinde, özellikle hafta sonları birçok insan bu müzik eşliğinde dans edip eğlenmeyi tercih etmektedir. Silvia Rief (2009: 2) farklı lokasyonlardaki clubların küresel multimedya şirketler, uluslararası ticari girişimler, öncü DJ'ler ve en önemlisi internet aracılığıyla birbirlerine bağlandıklarını belirtmektedir. Londra ve Berlin gibi club kültürel üretimde merkezi öneme sahip lokasyonlar olsa da, birçok farklı coğrafi noktalar ile etkileşim bu yollarla sağlanmaktadır. Örneğin uluslararası clubbing pazarında İngiliz şirketler ve markaların ağırlığı ön planda olsa da, Türkiye'de İstanbul'daki müzik ve club kültürü de diğer yerleri etkilemekte ve değiştirmektedir (a.g.y.). Elektronik müzik hızı, belirsiz tınıları, yarattığı trans hali ve dans ettirme gücü ile çağımızın en popüler müzik dinleme formu olarak karşımızdadır. Günümüz gençlerinin, Bauman'ın (2003) deyimiyle "müphemliğin" müziği sayılabilecek elektronik müzik ve "ritim, tını, beden ve hareketin ortak yaşamı" (Wicke, 2006: 296) olan clubların tüm dünyada giderek artan bir popülerliğe sahip olduğu gözlenmektedir. Bu durumu James Lull şu şekilde ifade etmektedir:

> Rap ve house müzik mükemmel post-modern temalar vücuda getirmekte ve yeniden-üretmektedir: Başı ya da sonu olmayan şarkılar, duyulmadık öykülerdir bunlar. Çengel, örneklenen ve yeniden- kullanılan riff'dir. Şarkı sözleri sound'dur. Kesintisiz geçişler sözlerle değil coşku hali ve tempoyla uyuşur. Roland 900 drum machine house'un hep aynı soundu vermesini sağlar. Klipler kaosu arttırır. Melodiler gözden kaybolur. DJ'ler müzik yapar. Günümüzün popüler müziği, günün hızlanan temposu ve

> belirsizliğiyle uyuşan müziksel ve kültürel bir geçicilik koreografisi özelliğiyle, yirminci yüzyılın sonunda yaşamın kusursuz bir soundtrack'i olabilir (Lull, 2000: 27).

James Lull'un 1992 yılında yayımlanan Popüler Müzik ve İletişim isimli çalışmasında elektronik dans müzik için söyledikleri, yirmi birinci yüzyıl kentli varoluş biçimlerinin hız, belirsizlik ve geçicilik temalarında vücut bulanan eğlence biçimini önceden tanımlar niteliktedir. Kaldı ki house müzikten türeyip, büyük bir alt türler ailesine sahip olan dans müziği kendi türü dışındaki, diğer müzikal biçimlerin de içinde giderek artan miktarda yer almaya başlamıştır. Bugün elektronik dans müzik kategorisine sığdıramayacağımız kimi şarkılar, elektronik tınılardan beslenmekte, Lull'un çengel olarak adlandırdığı tekrar bölümlerinde özellikle kendini bulmaktadır. Başka bir deyişle, elektronik çağın müzik biçimi olarak elektronik müzikten kaçmak veya bayağı bir tür olarak adlandırarak göz ardı etmek pek olanaklı görünmemektedir.

Elektronik dans müziği ve club kültürü kentlerden ve kentin karmaşık, hız dolu, ritmik yapısından beslenmektedir. Kent ve teknolojinin birlikteliğinden bu müzik türü doğmuş ve popüler olmuştur. Kentler birbirine bağlı topluluklar yerine, ayrışmanın ve mesafenin temel olduğu ve insani temasların dar gruplar içerisinde gerçekleştiği, belirsizliğin ve koşturmacanın hâkim olduğu yaşam alanlarıdır. Simmel'in (2003: 93) de belirttiği gibi kent yaşamının hızlı temposu ve yoğunluğu içerisinde insanlar güvensizliğe kapılarak birbirlerine mesafeli ilişkiler geliştirmektedirler. Kent yaşamının bir birine temas etmeyen yaşamları içerisinde yabancılarla bir arada olmaktansa, bir grup insanla uyum içerisine hareket etmek, bir mekâna, yere, aitlik hissetmek, diğer insanlarla tam bir birlik olmasa da en azından özdeşlik sergilemek, benzerini bulmak arzusu sosyal biraradalığın önemli bir parçasıdır. Bu noktada biraradalığın deneyimlenebildiği spor organizasyonları, festivaller, politik olaylar ve karnavallar gibi, gençler için bir dans club da böylesi mekânlar ve durumlar arasında görülebilir (Malbon, 1998: 277). O halde clubların çağdaş gençlik için sosyal normları ve gündelik yaşamdaki sosyal mesafeleri arkada

bırakıp, 'ötekiyle' özdeşleşme alanları yarattığı söylenebilmektedir.

Club ortamındaki yüksek sesli müzik ve ışıklandırma sistemi içeri girildiği andan itibaren gerçek dünyayla bağın kopmasını ve zaman algısının kaybolmasını sağlar. Böylece gündelik yaşamda karşılaşılan tüm değerler, kurallar, ahlak ve gelenekler mekânın dışında askıda kalır. Müziğin sesi o kadar yüksektir ki, sadece kulaklarla yapılan bir dinleme değil, tüm bedende duyumsanan ve belki de antik ritimlere ulaştıran bir sarmalın içine girilmesini sağlar. Bu sarmal ise birbirini tanımayan bireylerin, müzik ve dans aracılığıyla birbirine bağlanan kalabalıklara dönüşmesinin kolaylaştırır.

Malbon (1998: 270) club ortamlarının müziğin ve dansın etkisiyle bastırılmış sabit kimliğin aşılarak, duygusal kolektif kimliğin oluştuğu alanlar olduğunu ifade etmektedir. Ritim ve vuruşlardan oluşan elektronik müzik, club deneyiminde merkezi roldedir. Müzik yalnızca paylaşılan ortak deneyimi ve duygusal tepkileri abartarak yoğunlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda sözsel iletişimi engelleyerek beden ve dans üzerinden iletişimin de yolunu açar (a.g.y.: 274). Dolayısıyla müziğin mistik ve birleştirici bir önemi vardır. "Bireyleri özgürleştirdiği kadar bir araya bağlayan ana sebeptir" (Maffesoli, 1995:144). Sürekli tekrar eden, kulakları ve tüm bedeni saran ritim, katılımcıların kendi benliklerini unutarak, kendilerini aşan bir olgunun içine girmelerini sağlar.

Club ortamında gündelik toplumsal kurallar arkada bırakılır. "Clubbing biraradalığın kutlanması ya da sadece gündelik hayattan kaçış denemesi olarak kabul edilmektedir" (Ueno, 2003: 103). Ancak bu durum sınırlı bir zaman diliminde gerçekleşir, katılımcılar olağan yaşama geri dönmek ve toplumsal normlara yeniden uymak zorundadırlar. Yaşanan deneyim toplumsal roller değişimi, sınıf kavramının belirginliğini yitirmesini ve geçici de olsa hızlı gelişen arkadaşlıkları içerebilen ani ve eşiz bir sosyal ilişkiler bütününü içerebilir. Club aynı zamanda işitsel, görsel ve dokunsal uyaranlar veya vücuda alınan çeşitli uyarıcılar ve alkol aracılığıyla hâkim

otoritenin bastıramadığı bedenler yaratma olanağı sunar. Ayrıca club ortamı günlük hayatta uzak durulan yabancılarla bile sosyalleşme imkânı sunar.

Müziğin elektronik ve tekrar eden ritmik yapısı, karanlık ve oturma düzeninin olmadığı mekânlar ve uzun saatler dans etmek club kültürünü diğer gençlik oluşumlarından ayrı bir yere koymaktadır. Club ortamında herkes bir arada ve ayaktadır. Karanlık bir meydan görünümü yaratır. Mekân içerisinde, diğer bar ve cafelerde olduğu gibi hizmet vermeye hazır garson ya da barmenler yoktur. Tüm mekân, katılımcılarının kendilerini rahat hissetmesi ve saatlerce dans etmesi için düzenlenmiştir. Kalabalığın artmasıyla ve DJ'in müziğe ruhunu vermesiyle coşkunluk artar ve bundan doğan kolektif bedenler kendilerini dansa bırakırlar. Dans eylemi çoğunlukla sabaha kadar sürmektedir. Clubberlar için dans etmek bu kültürde bir tür ritüel yerine geçer. Bu konu bir sonraki Dans Eden Kalabalıklar başlığında detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Club kültürü katılımcılarının genel özelliklerine bakıldığı zaman Maffesoli'nin günümüz bireyleri için belirttiği yeni- kabile tanımlamasına uyduğu görülmektedir. Maffesoli'ye (1996: 76) göre modern toplum kabile-vari bir oluşumla sabit olmayan, sürekli değişen, anlık toplanmalar ve dağılmalar üzerine kurulu biraradalıklar sergilemekteydi. Bu doğrultuda modern toplumun yeni kabileleri çok yönlüdür ve bireyin yaşamı üzerinde hâkimiyet kurmayan yapısıyla, geleneksel kabilelerden farklı olarak, başka kabilelere üyeliğe izin vermektedir.

Günümüz bireylerinin oluşturduğu kabile-vari club kültürü oluşumuna baktığımızda, içerisinde yer alan bireylerin çoğunlukla Y kuşağına ait genç insanlardan oluştuğu gözlenmektedir. Y kuşağının doğum yılları aralığında bir belirsizlik söz konudur. Kimi çalışmalarda 1980- 2000 yıllarında doğan insanları kapsadığı görülürken, kimi çalışmalarda ise 1977 – 1994 yıllarında doğanları kapsamaktadır. Ayrıca Y kuşağı adlandırmasının yani sıra; milenyum kuşağı (millennials), gelecek kuşak (generation next), dijital kuşak (dijital generation) gibi

adlandırılmalarla da anılmaktadır (Adıgüzel, vd., 2014: 173). Türkiye'de ise bu kuşak 80 Sonrası kuşak olarak adlandırılmaktadır.

Y kuşağına ait insanlar yaygın medya tüketimleriyle ön plana çıkmaktadırlar. Bilgisayar teknolojileri ve mobil teknolojilerin yaygınlaşmaya başladığı yıllarda doğduklarından, teknoloji hayatlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Teknoloji dostudurlar (Keleş, 2011: 131). Club kültürünü oluşturan Y kuşağının teknolojiye düşkünlükleri, dinledikleri müzik biçiminde, yani elektronik müzikte de görülmektedir. Yaygın biçimde kullandıkları internet, yaşam biçimlerine de etki etmektedir. Facebook, twitter gibi sosyal ağların ilk kullanıcıları olan y kuşağı, internet kullanımlarındaki uzmanlaşma sayesinde çoklu kimlik edinmişlerdir (Benan, 2013: 19). Edindikleri çoklu kimlikler ve internet üzerinden var ettikleri sanal dünya, gerçeklik algısını değiştirerek, üretime odaklı dünya algısında bir değişiklik yaratmaktadır. Dolayısıyla Y kuşağı tüketim kültürünün kapısını aralayan ve devamlılığını sağlayan ilk kuşak olma unvanını taşır (Altuntuğ'dan akt. Benan, 2013: 19).

Türkiye'de kuşak araştırmaları alanında iş ve işveren odaklı araştırmalar yapan Kuran (2013) bu kuşağa y kuşağı denmesinin sebebinin, her şeyi sorgulayan ve merak eden bir kuşak olduğundan, why? sorusunun kısaltılmasından geldiğini belirtmiştir. Ayrıca Kuran y kuşağı gençlerini duygusal ve süreç odaklı olarak tanımlamakta ve akranlar ile bir arada olmanın, yani farklılaşmak yerine benzeşmenin y kuşağı için oldukça önemli olduğunu belirtmektedir: "bütün farklılıklarıyla bir araya gelip benzeşmek isteyen, benim 'kabile' dediğim bir oluşum var" (Kuran, 2013) demektedir.

Birbirinden farklı birçok kimliği bünyesinde taşıyan kent kültüründe insanlar benzerleriyle bir arada olmak arzusuyla yeni birliktelikler oluşturmaktadırlar. Maffesoli bu biraradlıklara 'yeni kabile' demekteydi. Bu doğrultuda club kültürü, y kuşağına mensup elektronik müzik ve dans etme istediğinde olan gençlerin ortak bir mekânda bir araya geldikleri kültürel oluşumu ifade etmektedir. Club kültürü

araştırmalarında önemli bir yere sahip olan Sarah Thornton (2001) *Club Culture* isimli çalışmasında club kültürünü *zevk kültürü* olarak tanımlamaktadır. "Club kalabalıkları genellikle ortak müzikal zevkler, yaygın medya tüketimleri ve en önemlisi kendileriyle benzer zevklere sahip arkadaş grubu tercihleri üzerine kurulmaktadır" (2001:3).

Ortak zevkler ve tüketim tercihleri etrafında bir araya gelen club kültürü katılımcılarında, y kuşağının en belirgin özelliği olan teknolojiye düşkünlük en fazla göze çarpan unsurların başında gelir. Kültürün en belirleyici unsuru müzik bile klasik enstrümanlar yerine, teknolojik aygıtlarla üretilen elektronik tınılardan oluşmaktadır. Bilgisayar ve internet kullanımı ileri düzeylerde seyreder. Özellikle sosyal medya katılımcıların birbirleriyle haberleşmelerini, etkinliklerden haberdar olmalarını, yeni DJ'ler, müzikler keşfetmelerini sağlamaktadır.

3.4.1. Hafta Sonu Ritüelleri: Dans Eden Kalabalıklar

Elektronik dans müzik partilerindeki deneyimlerin, ritüel biçimlerinin çağdaş bir formu olduğu iddia edilmektedir (Gerard, 2004; St John, 2004). Bu noktada 'tekno şamanizm', 'yeni kabile', 'trans dans' gibi tanımlamaların hepsi de elektronik dans müzik partilerindeki ritüelleri ifade etmektedir (Gerard, 2004: 168). Buna göre elektronik dans müzik kültürü, dans ve müzik etrafında gelişen ritüeller aracılığıyla, topluluk duygusunun pekiştirildiği erginlenme törenleri (rite of passage) olarak görülmektedir.

İlk olarak modern öncesi kabileler için Arnold van Gennap (1960) tarafından geliştirilen, daha sonra Vicotr Turner'ın günümüz yaşam biçimleri için uyarladığı 'ritüel kuramı' farklı kültürel deneyimleri ve elektronik dans müzik partilerindeki deneyimleri analiz etmek için birçok araştırmacı tarafından kullanılmaktadır (bkz. St, John, 2003; Reynolds, 1998). Van Gennep her toplumda farklı şekilde gerçekleşebildiğini belirttiği düğün, ölüm, kabul törenleri gibi ritüellerde ayrılma, eşik ve bütünleşme olarak ayırdığı bölümlerin gerçekleştiğini belirtmişti (akt. Turner

1969:359). Burdan yola çıkarak Victor Turner ritüellerdeki eşikte olma halinin (liminalite), çağdaş yaşamda hem geleneksel biçimde hem de farklı olarak sanat ve eğlence biçimlerinde sürmekte olduğunu belirtmektedir.

Liminalite (eşikte olma hali), erginlenme ritüellerinin gündelik koşullardan ayrılmanın gerçekleştiği aşamasına karşılık gelir. Liminal bireyler ise "ne burada ne oradadır; yasa, gelenek, adet ve törenler tarafından belirlenmiş ve düzenlenmiş olan durumların ortasındadır" (1969: 95). Ayrıca "bireyler arasında siyasal sosyal eşitliğe inanan ve güçlü arkadaşlık bağı geliştirmeye meyilli; seküler rütbelerin ve statülerin gözden kaybolduğu veya homojenleştirildiği" (Turner 1969:359-60) anlar olarak eşiksellik, normal toplumsal düzende yani kapalı 'yapı' larda değil de, Turner'ın açık 'yapı'lar olarak belirlediği topluluklarda gerçekleşir. Toplumsal yapının insanları birbirinden statüler ve kurallar ile ayırdığı kapalı yapısına karşıt, birbiriyle bağlantılı topluluklar bünyesinde eşikselliği de içeren kültürel özelliklere sahiptir. Topluluklar sosyal yapıya göre eşikte (liminality), kenarda (marginality) veya aşağıda (inferirority) yer almaktadırlar. Turner sözünü ettiği açık yapıdaki topluluklara, modern toplumlardaki marjinal ve toplumsal yapının ne içinde ne dışında yaşayan "hippie gençliği" ile "beat kuşağı"nı örnek verir (1969: 370). Bu gibi topluluklar sosyal yapının dayattığı zorunluluklardan ziyade, kişisel ilişkilere ve biraradalığa önem vermektedir.

Turner'ın da örnek gösterdiği hippiler veya beat kuşağı, bu günün club kültürü katılımcılarına denk düşmektedir. Sosyal yapının içinde hayatlarını devam ettiren bireyler, hafta sonu geldiğinde partilere ve clublara giderek erginlenme ritüellerini gerçekleştirmektedirler. Toplumsal yapıdan bir tür kaçış, arınma ve özgürleşme içeren bu erginlenme törenleri, tören sonrasında, bir sonraki ritüele kadar toplumsal yapı ile yeniden bütünleşmeyi sağlamaktadır. Yoğun kent yaşamı içerisinde iş, okul, aile gibi zorunluluklar etrafında toplumsal yapıya uymak zorunda kalan gençler, hafta sonları geldiğinde elektronik dans müzik eşliğinde, uzun saatler dans ederek ve tüm benliklerini sadece o ana bırakarak bir tür kaçış yaşamaktadırlar. Öte yandan Silvia Rief (2009) elektronik dans müzik partilerindeki sosyal

normlardan kaçış meselesinin birçok yönelimden sadece bir tanesi olabileceğini belirtmektedir. Salt kaçış yerine katılımcılar, elektronik dans müzik partilerini gündelik yaşamın onlara sunduğundan daha özgün ve anlamlı deneyimler sunan alanlar olarak görebilmektedirler (Rief, 2009: 83).

Victor Turner ile benzer biçimde Bakhtin de karnavalesk varoluş ile "insanın insanla ilişkisinin yeni bir kipini" (2005. :13) ve bundan doğan özel bir iletişim biçimini anlatmaktadır. Clubbing deneyiminde ortaya çıkan özel birliktelik, bedenin ve bilincin girdiği bu farklı biçim, karnavallarda olduğu gibi gülme, rahatlık, dans stilleri ve dans pistinde oluşan sosyal bedensel etkileşimler yoluyla gündelik yaşamda var olan görgü ve ahlak değerlerinden özgürleşme sağlar (Rief, 2003: 99). Bakhtin'in (2005: 35) karnavalesk dünya için belirttiği "ikinci hayat" vurgusu halkın ideal düzenden kopup "cemaatin, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopik alanına" geçiş yaptığı özel anlar üzerine şekillenmekteydi. Benzer şekilde club kültürü kentin çoğunluğunun uykuya geçtiği bir saatte, birincil toplumsal rollerini arkada bırakarak, resmi güçlerden uzak ikincil gece hayatlarına başlarlar ve bu ikincil hayat gün ışıkları yeniden doğana, halk uyanana kadar devam eder.

Malbon (1999: 144) club deneyimini 'gülüp oynamanın canlılığı' (playful vitality) olarak tanımlar. Buna göre aitlik ve diğerleriyle özdeşleşme, oyun, dans ve hayal gücünün bir araya geldiği ve bir süreliğine serpilip geliştiği oyuncu bir atmosferde kolaylaşır. Böylece mekân katılımcıların alternatif var olma biçimleri denemesine olanak sağlar. Sosyal baskıların en aza indiği, daha iyi bir dünya hayalinin bir süreliğine yaşandığı geçici toplulukların var olmasına izin verir. Club kültürünün yarattığı atmosfer coşkun duyguların, kolektif neşenin ve kendinden geçme halinin, 'öteki dünya' ütopyasının çağdaş formudur (Thornton, 2001: 21). Clubberlar geçici bir süre de olsa benzerlerinin arasında hoşnut, yargılanmamaktan ve izlenmemekten ötürü kaygısız, ritim ve bedensel devinmelerin eşliğinde özgürce yaşadıkları keyifli, mutlu bir ütopyanın koynundadırlar.

Elektronik dans müzik partilerindeki bu kaçış ve özgürleşme ritüelleri, müzik ve dansın mekânı dönüştürmesine bağlıdır. Müzik ve dansın birlikteliğinden doğan coşkunluk sonucu katılımcılar farklı bir dünyanın içinde olduklarını, gündelik normlardan uzaklaştıklarını hissederler. Dolayısıyla, katılımcıları bir tür trans haline sokan şey yüksek sesli müzikten türeyen enerjidir. Duygusal boşalımı ve rahatlamayı sağlayan müzik oldukça önemli bir atmosfer yaratır- ki esasen clubber'ların deneyimlediği, yüksek sesli ritimden doğan bu özgür atmosferdir. Müziğin yarattığı etki kadar kalabalığın müziğe verdiği cevap da merkezi bir öneme sahiptir. Dans müziğe verilen en görünür yanıt ve bekli de clubbing deneyiminin içerdiği en belirgin bedensel pratiktir. Dans etmek birçok kabul görmüş sosyal normlardan ve gündelik yaşamın sosyal mekânlarının medeni geleneklerinden bir kaçışı ve bedenin özgürleşmesini sağlar (Malbon,1998: 281). Esasen club deneyimdeki dans etme biçimi belirli bir kültüre, geleneğe veya modern bir koreografiye bağlı değildir. Gevşemiş bedenlerin içgüdüsel bir devinimle hareket etmesiyle ilgilidir. Dans etmek club katılımcıları için iş ve okul stresinden, şehrin hızlı ve yalıtık yapısından, kamusal alanın her yerinde rastladıkları soğuk kişiler arası ilişkiler tarafından alaşağı edilmedikleri bir ifade biçimi olarak görülebilir

Club deneyiminde dans etmek düşünce, algılama ve duyguların bir tür ifadesi olarak düşünülebilir. Malbon'un da ifade ettiği gibi club ortamında "dans etmek eğlence, zevk ve kaçışla, bir arada ya da öteki olmakla, seksüel etkileşimlerle, müzik dinlemekle, bir tür direniş biçimiyle veya kişisel ve sosyal canlılığın kaynağıyla ilgili olabilir" (1999: 86). Elektronik dans müzik partilerinde dans etmek müziğe verilen bir tepki olduğu kadar, katılımcının gündelik yaşam biçiminden sıyrılması ve dans eden büyük bedene katılması ile ilgilidir:

> Club ortamında dans etmek dışarıdaki dünyadan uzaklaşmanın bir parçası olarak 'benlik kaybı' ile, öz disiplinden kurtulmakla, bedeni zihinden kurtarmakla, tensel zevk ve limitleri aşan bedenlerle, devinime dâhil olmakla,

müzik ve kolektif mutluluk ile ilişkilendirilmektedir (Rief: 2009: 91).

Rief'ın da ifade ettiği gibi dans etmek, kişinin kendi üzerinde kurduğu tüm baskı ve kontrolleri bir kenara bırakması demektir. Bu durumu benzer biçimde Malbon da (1999: 91) "clubberlar için dans etmek kişinin bedeni üzerindeki kontrolünü aynı anda hem kaybetmek hem kazanmakla, dans eden kalabalığa teslim olmak ve onun bir parçası olmakla ilgili bir şeydir" şeklinde ifade etmektedir. Ritim eşliğinde devinen bedenler üzerinden clubberlar bir bütün olurlar. Dans etmek sadece müziğe verilen bir cevap değildir; aynı zamanda gündelik zamandan ve zorunluluklardan uzak bir zamana teslim olmaktır (Frith'den akt. Malbon, 1999: 102). Şimdiki ve geçmiş zamandan uzak bir noktada asılı kalmak gibidir. "Dans etmek, Club deneyimi sırasında, müziğin anlaşıldığı ve müzikten zevk alındığı ana ifade biçimidir. Dans etmek müzikten ayrılamaz bir şekilde, club deneyiminin ne olduğuyla ilgilidir ve çoğunlukla clubberların yaptığı şeydir" (Malbon, 1999: 85).

3.4.2. DJ'in Rolü: Yeni Şamanlar

Yukarıda haftasonu ritüelleri olarak anılan elektronik dans müzik partileri için Silvia Rief (2009: 4) club kültürünün kutsal olanın çağdaş versiyonları olarak görülebileceğini belirtmektedir. Günümüz modern toplumlarında din olgusunun giderek daha az etkin olduğu, bunun yerine ise çeşitli etkinlikler, müzik ve sanat etrafında şekillenen ritüellerin din olgusunun yerini almaya başladığı söylenmektedir. Club ortamında dans ve müzik eşliğinde bir tür kaçış ve arınma yaşayan bireylerin deneyimlediği ritüeller, şamanların çeşitli ruhlarla iletişime geçerek insanları iyileştirdiği şaman ritüellerini akla getirmektedir. Bu sebeple elektronik dans müzik partileri 'tekno şamanizm' olarak da adlandırılmaktadır. Çok eski zamanlardan bu yana etkinliğini sürdüren şamanizm:

Olaylara bir anlam katmak ve olaylar üzerinde egemen

> olabilmek amacıyla insan zihni tarafından, dünyanın çeşitli bölgelerinde, bağımsız biçimde, tasarlanan büyük sistemlerden biridir […] Şamanizm, insanın ve dünyanın özel bir tasarımını içerir (Perrin, 2001: 11).

Şamanizmde çeşitli yöntemlerle kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılan şamanların, sanrılar yaratan çeşitli bitkiler, davul ritimleri ve dans aracılığıyla gerçekleştirdikleri ayinler aracılığıyla insanları iyileştirdiklerine inanılmaktadır. "Şaman insanların başlarına gelen talihsizliklerin nedenlerini açıklamakla, bu sıkıntıların önüne geçmekle ya da acılarını yatıştırmakla yükümlüdür" (Perrin, 2001: 11). Oldukça eski bir inanç sistemi olan şamanizm tekno-endüstriyel dünyanın kentlerinde yaşayan insanlar arasında yeni şamanizm adı altında yeniden canlanmaktadır. Özellikle 1960'lı yılların sonlarından itibaren etkin olmaya başlayan hippie ya da underground akımlar yeni şamanizm adı altında dünya ile kurulan ilişkinin yeni bir biçimini arar olmuşlardır (Perrin, 2001: 121-122).

Elektronik dans müziğini icra etmek DJ'lerin de ifade ettiği gibi, diğer müzik türlerine kıyasla oldukça basit bir iştir. Çünkü çoğunlukla DJ'ler müziği kendileri üretmek yerine, başka 'producer'larca üretilmiş olan kayıtları harmanlama yoluna giderler. Ancak mühim olan üretimin basit oluşu değildir. Mühim olan DJ'in karşısındaki insan gruplarını okuyabilme ve anlayabilme, ona göre müziğine yön verebilme yeteneğidir. Müzisyen sadece müziği yapan değildir. Attali'nin (2014: 24) de belirttiği gibi müzisyen "aynı anda şaman, doktor arabulucu, papaz ve günah keçisi olabilen"dir. Çok öncesinden bu yana müzisyen "önce göçebe, sonra da çiftçi şenliklerinde dualara eşlik eder. Bir toplumun ilk aynalarından, şiddetin de ilk katalizörlerinden biridir". Attali'nin bu görüşüyle beraber, çağımızın popüler müziği olan elektronik müziği, kitleler ile buluşturan DJ' lerin yeni-şaman olarak anılmaları pek de tesadüfî değildir. Club kültürü çalışmalarına bakıldığı zaman mekânın ve kalabalığın modunu belirleyen DJ'lerin, yeni şamanlar veya ruhani liderler olarak tanımlandığı görülmektedir.

Jowers'ın da (1999: 394) belirttiği gibi DJ'ler "donmuş zamanı canlandıran, yaratıcılıklarının öpücüğüyle tekrar yaşama döndüren beyaz atlı prenslerdir". Çeşitli nedenlerle bunalan ve hafta sonunda dans ederek rahatlamaya çalışan veyahut bunu bir yaşam biçimi haline getiren insanlar için DJ'ler, kalabalıkların yaralarını saran, onları iyileştiren ve bir sonraki güne, haftaya, kentin durmaz koşturmacasına hazırlayan ruhani liderler konumundadırlar. Yukarıda Attali'nin (2014) belirttiği gibi müzisyenlerin çok eski zamanlardan bu yana insanlar üzerinde iyileştirici etkilerinin olduğu bilinmekte ve kabul edilmektedir. Kaldı ki müzik başlı başına insan ruhuna tesir eden, acıyı, sevinci, kederi ve mutluluğu pekiştiren, ifade eden güçlü bir araçtır. Hal böyle olunca da günümüzde DJ'lerinin, geçmiş tınılardan pek az beslenen elektronik dans müziğini ruhani bir araç olarak kalabalıkları iyileştirmek için kullandıklarını varsaymak olanaklı görünüyor.

> DJ'ler kolektif transı yöneten, ürettiği sesler ile dinleyicileri zevklendiren ve dinleyicileri kimi zaman mücadele etmeleri gereken, kimi zaman da onları ödüllendiren ses bulutları içerisinde dolaştıran kişidir (Taramacchi, 2004: 136).

Techno-şamanizm, geleneksel şamanizm gibi, DJ ile club kalabalığı arasındaki sınırların dağılmasıyla ilgilidir. DJ, geleneksel anlamda sıkıntıya düşen insana çözüm bulan şaman gibi, kentli gençliğin can sıkıntısına müziğe verdiği coşku ile çözüm bulmaktadır. Club kültüründe diğer müzik türlerinde olduğu gibi müzisyenin göklere çıkarılması gibi bir durum söz konusu değildir. Kaldı ki çoğu DJ'in yalnızca sahne isimleri bilinmektedir. DJ kalabalığın bir parçası olarak, müziğe ruhunu veren, dans pistindeki coşkuyu arttıran ve müziği ile katılımcıları bir tür trans haline sokan kişidir. Thornton'un da (2001: 60) ifade ettiği gibi DJ'ler bazen bir sanatçı, çoğu zaman da kalabalığın bir temsilcisi olarak elektronik dans müzik partilerinde önemli bir rol oynamaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÖRNEK ALAN İNCELEMESİ: İSTANBUL'DA ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİ VE CLUB KÜLTÜRÜ

Daha önce de belirtildiği gibi küresel bir olgu olan club kültürü Türkiye'de büyük bir metropol görünümü çizen İstanbul'da 1990'lı yılların başından itibaren varlığını sürdürmektedir. Bu sebeple Avrupa ve Amerika'daki club kültürleri üzerinde yapılan çalışmaların Türkiye'deki karşılıklarını görmek üzere, club kültürü katılımcıları ve DJ'ler ile yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler ise İstanbul'da yaşayan clubber ve DJ'ler ile gerçekleştirilmiştir. Bunun sebebi açıkça görüleceği gibi İstanbul'un büyük bir metropol olması bakımından Türkiye'nin diğer kentlerine oranla, dünya metropollerinin kozmopolitlik özelliklerine en yakın kent olması, ayrıca eşsiz özellikleriyle modernizmin tüm gelişme sancılarını yaşamış ve yaşıyor oluşudur. Aynı zamanda club kültürünün gelişim gösterdiği diğer dünya kentleriyle, yaşam koşulları, ekonomik durum ve demografik özellikler açısından son derece benzer özellikler göstermektedir. Öğrenci, işçi ve beyaz yakalı çalışan genç sayısının en fazla bulunduğu kent olan İstanbul, club işletmelerinin de ilk açıldığı ve en fazla sayıda bulunduğu kenttir.

Kuramsal zemindeki tartışmalardan çıkan yönerge doğrultusunda yapılan görüşmelerde, İstanbul'da yaşayan elektronik dans müzik dinleyen kesimlerin kuramsal zemindeki öngörüleri karşıladığı görülmüştür (Yönergenin tam metinine Ek 1'den ulaşılabilir). Yönergeye sadık kalınmakla birlikte, görüşülen kişilerin toplumsal konumları ve kendilerini ifade etme biçimleri, görüşmeyi daha çok sohbet havasına çekmiştir. Görüşenlerin kendi ifadelerine müdahale etmemek adına, esnek davranılmıştır. Bu durum ise sorulması planlanan tüm sorulara cevap almanın ötesinde, önceden planlanmayan yeni soru ve cevapları da beraberinde getirmiş, edinilen bilgilerin zenginleşmesini sağlamıştır. Görüşmedeki ana temalar, müzik, dans, mekân, clubberlık öyküsü şeklindedir.

Tablo 1 Katılımcıların Demografik özellikleri

İsim	Cinsiyet	Yaş	Meslek	İstanbul'da Yaşama Süresi
Eray	**E**	**32**	**Büfe İşletiyor**	**8 Yıl**
Sena	**K**	**27**	**Üniversite Mezunu/Çalışmıyor**	**İstanbul doğumlu**
Can	**E**	**33**	**Barmen**	**14 Yıl**
Deniz	**K**	**22**	**Öğrenci**	**5 Yıl**
Onur	**E**	**35**	**Öğretmen**	**13 Yıl**
Ayşe	**K**	**27**	**Satış Temsilcisi**	**5 Yıl**
Nihat	**E**	**31**	**Ressam**	**8 Yıl/ Artık Yaşamıyor/ Eğlenmek için hafta sonları İstanbul'a gidiyor.**
Serap	**K**	**33**	**Drama Öğretmeni**	**10 Yıl/ Artık Yaşamıyor/ Eğlenmek için hafta sonları İstanbul'a gidiyor.**
Uğur	**E**	**31**	**İnşaat Teknikeri**	**6 Yıl**
Gözde	**K**	**26**	**Kuaför**	**Kocaeli'de Yaşıyor/ Eğlenmek için hafta sonları İstanbul'a gidiyor.**
Hakan	**E**	**34**	**DJ**	**7 Yıl**
Özgür	**K**	**31**	**DJ**	**12 Yıl**
Toplam 12 Kişi				

Yukarıda demografik özellikleri verilmiş olan katılımcılarla yüz yüze sohbet havasında gerçekleşen görüşmelerde, İstanbul örneğinde bu kentte en az beş yıldır yaşayan ve club deneyimine sahip, kendilerini clubber olarak tanımlayan çeşitli ekonomik durum ve sosyal geçmişe sahip bireylerin müzik, dans, club ortamı ve sosyal iletişim örüntüleri hakkında bir izlenim edinmek amaçlanmıştır. Görüşmeler, katılımcıların yaşadığı veya çalıştığı ortamlarda gerçekleştirilmiştir- ki bunların

tamamı Beyoğlu ilçesinde Taksim'e yakın yerlerde bulunmaktadır. Böylelikle, katılımcılarının kendi yaşam bilinçlerinden uzaklaşmadan, daha gerçekçi cevaplar vermeleri amaçlanmıştır. Görüşme yapılan kişiler, 22 -35 yaş aralığında çeşitli ekonomik ve eğitim düzeylerinde olsalar da, yaşam biçimlerinden kaynaklanan bir benzerliğe sahipler. Hemen hepsi çok para kazandırmayan bir işte çalışmakta ve hafta sonları sınırsızca eğlenmek istemektedirler. Görüşülen kişilerden bir kişi üniversite mezunu olduğu halde çalışmamakta, diğer üç kişi- ki bunlardan iki tanesi DJ'lik yapan kişilerdir- eğlence sektöründe çalışmakta olduklarından geri kalan kişilerden farklı bir iş rutinine sahiptirler. Diğer sekiz kişi ise hafta içleri çalışmakta, hafta sonları kendilerinin deyimiyle 'dağıtmaktadırlar'. Katılımcıları tespit ederken cinsiyet açısından eşit (altı kadın altı erkek), ekonomik açıdan dengeli bir dağılım sağlanmaya çalışılmıştır.

Dikkati çeken unsurlardan bir tanesi, görüşme talebinde bulunulan insanların çok istekli olmalarıydı. Dolayısıyla, görüşmeler eğlenceli ve doyurucu geçti. Sadece ilk görüşülen kişi ile sohbet tutuk ve çok kısa sürmüştür. Ancak daha sonra yapılan görüşmeler, deneyim kazanıldıkça daha uzun ve doyurucu geçmiştir. Bu nedenle ilk görüşme (E. Büfe İşletmecisi) en kısa ve en az verimli (14 dk.) geçmişken, son görüşme (C. Barmen) en uzun ve verimli (65 dk.) geçen oldu. Araştırmacı olarak kişisel club deneyimleri paylaşıldıkça, alınan verilerin daha özel olduğu görüldü. Örneğin eğer araştırmacı olarak, club ortamındaki sosyal ilişkiler ve çeşitli uyaranlarla ilgili bu kişilerin genelince bilinen bilgiler bilinmiyor veya bilinmiyor gibi soruluyorsa, onlar da bilmiyor gibi cevapladılar ama eğer apaçık bilinen noktalar üzerinden sohbete giriliyorsa, o durumda daha gerçekçi ve samimi cevaplar alındı. Görüşülen bu oniki kişi dışında araştırma süresince ziyaret edilen mekânlarda insanlarla tanışarak sohbet edilmeye de çalışıldı. Kimi mekân sahipleriyle sohbet etme şansı oldu. Kimi kişiler sohbet etmeyi kabul edip, ses kaydı alınmasını istemedi. Bunlardan bir tanesi DJ'lik yapan trans bir kadındı. Eğlence sektöründe olmanın hâlihazırda kendisi gibi bireyler için daha rahat olduğunu, kaldı ki elektronik dans müzik dinleyenlerinin farklılıkları görmezden gelen tavrıyla, kendisini daha rahat ve mutlu hissettirdiğini belirtti. Bu görüşme yukarıda belirtilen

oniki kişi içine dâhil edilmedi. Ancak alana dair bilginin artmasında oldukça büyük katkıları oldu.

Katılımcıların tümü için müzik dinlemek gündelik bir faaliyet olarak görülüyordu. Yine hepsi haftada en az bir kez bir mekânda dans ve müzik atmosferi içinde olmaya çalıştıklarını söylemişlerdir. Gittikleri bu mekânların zamanla kendileri için bir sosyal var olma mekânları olduğu anlaşıldı. "Ne kadar sıklıkla bir club'a gidersin?" sorusuna, tümü haftada en az bir kez cevabını vermiş, bunun sadece bir cluba gitmek olarak görülmemesi gerektiğini, aynı zamanda bir arkadaş davetine icap etmek, "cemaatte görünmek", "hayatta olduğunu göstermek" olduğunu ifade etmişlerdir.

Araştırma esnasında anlamaya çalışılan en önemli olgu, club kültürü koduyla bireylerin kendilerini bir clubber olarak küresel bir kültüre ait olarak görüp görmedikleriydi. Türkiye özelinde İstanbul da yaşayan genç kesimleri kategorize eden birçok kültürel sınıflamanın varlığı ile beraber, hâlihazırda yaygın birçok toplumsal konum ve kimlikler bulunmaktadır (sağcı, solcu, milliyetçi, şeriatçı, ulusalcı vb.). Clubber olmanın, bunların üstünde veya bunlara ek yeni bir kategori olarak görülmediği fark edildi. Görüşmeye katılan bireyler bu yaşam biçimlerinin, konumlarından ve kimliklerinden ve başka şeylerden kaçışı ifade ettiğini belirttiler. Dışarıda onlara etki eden tüm normlar ile bu normlara karşı duydukları her türlü tepki, mekâna girip dans etmeye başladıklarında kafalarından silinip gidiyor. Dolayısıyla gündelik yaşamda karşılaştıkları her türlü sorundan özgürleştiklerini düşünmektedirler. Görüşmecilerin çoğunun ortalama hümanist değerlere duyarlılıkları olmasına rağmen, belirgin bir politik kimliğe sahip olmadıkları görülmüştür. Örneğin kayıt dışı edilen sohbetlerde, Gezi eylemlerine çoğunluk tarafından bilinirliği arttıktan sonra katılmaya başladıkları ve mekânlarda gerçekleştirdikleri eğlenme biçimlerinin farklı bir versiyonu olarak gördükleri anlaşılmıştır. Dolayısıyla gezi eylemleri onlar için bir tür direniş değil de, başka türlü eğlenmenin yeni bir biçimi olarak kalmıştır. Eylemlerde protesto edilen sorunlar

sorulduğunda bunlara katılmakta ve kendileri de rahatsızlık duymaktadırlar. Ama genel olarak gezi eylemleri onlar için 'çok eğlenceli'ydi.

Görüşme yapılan bireylerin hepsindeki bir diğer önemli ortak nokta, eğlenme mekânı olarak seçilen yerlerin tamamının Taksim ve civarında olmasıdır. Türkiye'de elektronik müziğin doğduğu, geliştiği ve yaşadığı kentin İstanbul olduğu konusunda bir ortak kanı mevcut. Mekân analizi yaptığımız bölümde gösterildiği gibi ülkemizde de, dünyada da bu müzik türünün en yoğun yaşandığı, mekânların ve farklı grupların boy gösterdiği yerler o ülkede ki en kozmopolit, göç alış verişinin en yoğun olduğu sosyal kontrolün en az olduğu yerlerdir. Aynı zaman da teknoloji ve enerji tüketiminin en fazla olduğu işçi ve orta sınıfın da en fazla yaşadığı metropollerdir (Berlin, Roma, Paris, Madrid, Londra, Tokyo, New York, İstanbul, Miami vb.).

MÜZİK:

Katılımcıların birçoğu önceleri rock müzik dinleyicisi olarak, elektronik müziğe ilgi duymaya başlamış görünüyor. İki görüşmeci ise kulaklarına hoş gelen hareketli pop, rock türü müzikleri de dinlediklerini ifade ettiler. İstanbul'da elektronik dans müzik mekânlarının var olmaya başlaması 1990'lı yıllardan başlarına denk gelse de, bu müziğin kitlesinin oluşmaya başlaması 2003 yılı sonralarına doğru oluşmuş görünüyor. 2004 yılında yayın hayatına başlayan İndigo dergisi, İstanbul club kültürünün gelişimine katkı sağlamış görünüyor. DJ P. bu geçmişi şu şekilde anlattı:

- İlk dinlediğim tür neydi acaba. Galiba massive attack olabilir. Portichead olabilir, daha yumoş yumoş. Sonra İndigo'nun 2003 2004 dönemi olabilir, Cihan Şerbetçioğlu'nun olduğu dönem. İndigo dergisi çıkıyordu. Hatta Hakan Orman'dır oranın müzik direktörü. Dergi çıkıyordu aylık, eve geliyordu, dergiyi inceliyorduk hepimiz. Çalışıyorduk oradaki her şeyi ve müzik

dinlemeye gidiyorduk. Evet, benim için bilinçli olarak müzik dinlemeye başlamak İndigo'dur yani. 2004 civarları…

Bir müzik türüne bağlı gençlik kümelenmeleri için gerekli iki zemin olan, yani mekânların oluşumu ile takip edilecek yayınların varlığı ile beraber, İstanbul'da 2004 sonrası bilinçli bir elektronik dans müzik kitlesinin var olmaya başladığı söylenebilir. Bunun ardından tüm dünyadaki benzer süreçler gibi, bu grupların yarattığı etkinlikler, özellikle festivaller 2006 sonrası bir patlamayı beraberinde getirmiş görünüyor. Diğer birçok katılımcının görüşmelerde vurguladıkları olgu, genellikle festival, parti etkinlikleri sayesinde bu müzik türüyle yakınlaştığı yönünde ve bu durum çoğunlukla tarih olarak 2006 ve sonrasına denk gelmektedir. Kimi görüşmecilerin, daha önceki yıllarda, çeşitli içki markalarının İstanbul'da düzenledikleri dar katılımlı, yüksek ücretli partileri ile güneydeki tatil bölgelerinde düzenlenen ve bir kaç gün süren festivaller aracılığı ile bu müzikle ilk temaslarının gerçekleştiği görüldü. Fakat yine anlaşılan o ki, bu festivallerde çalınan müzik hakkında veya DJ hakkında hiçbir bilgi birikimi oluşmamış, sadece bir sempati yaratmakla kalmış, asıl devamlılık daha sonra yerleşik mekân ve yayıncılıkla beraber gelişmiştir. Yine bu noktada asıl anlaşılan şey, sonradan bu müzikle kurulan aidiyet bağının aslında müzikten ziyade, mekânla ve mekânın sosyal ortamıyla ilgili olduğuydu. Bir kaç katılımcı, tatilde bulundukları yerlerde gerçekleşmiş olan bu tür festivallere ilk kez eğlence olsun diye katıldığını belirtmiştir. Burada deneyimledikleri şey, yaşamlarında daha önce olan şeylerden daha heyecanlı, farklı ve özel gelmiş, böylelikle müziğin peşinden sürüklenmişler.

- Elektronik müziğe geçiş çok hızlı bir şekilde yaşandı. Ben Olympos'taydım. Orda bir elektronik festivale katıldık, daha bunun tarihi 2000- 2001'di. Carslberg Techno Dance Party. İlk yapılan 3 günlük bir partiydi. Müzik bir kere çok hareketli bir müzik. Daha çok böyle (*o zamanlar*) daha durağan, daha yerinde sayan bir müzik vardı. Ama elektronik böyle değildi. Daha böyle dinamik bir müziği vardı, içinde bulunduğunda,

ortamına girdiğin zamanlarda kendini daha enerjik hissediyordun. Bulunduğun ambiyans seni daha çok dördüncü boyutlara taşıyabiliyordu. İşte bulunduğun ortamı daha farklı boyutlarda yaşayabiliyordun. Çok güzel ambiyanslar yaşayabiliyordun. Bunun da etkisi oldu tabi. Festivale katılan otuzdokuz tane DJ bulunuyordu. Bunların çoğunluğu yabancıydı. Çok güzel müzikler bulunuyordu. Değişik Türkiye'de bulunmayan müziklerle tanışma fırsatım oldu. İçlerinde bir tane Türk DJ vardı. Hala müzik yapıyor (E. Büfe işletmecisi).

- Çevreden, tabi ki daha önce duyduğum bir müzikti. Sıradan geliyordu. Müzik değil diyordum hatta. Pop çağı çocuklarına, Amerikalı lise gençlerine dans ve tepinme için çıkmış bir zımbırtı demiştim. Kabak'ta bir festivale denk geldik. Bir kaç gündür orda tanıdığım hepsi okumuş, kültürlü bir ton insan ordaydı. Önyargını bırakınca, kendinde sallanmaya başlarsan müzikle, bir şey görüyorsun. Bu daha çok dinlediğin bir müzik değil, katıldığın bir şey. Yani oyun havaları vardır, başka hiçbir zaman dinlemezsin, sözleri müziği falan basit gelir ama onlar olmasa düğün müziğin olmaz yani eğlenemezsin, sadece kutlarsın (O. Öğretmen).

Bu ilk tanışmaların ardından, İstanbul'da kimi mekânların da bu müzik konseptine dönük olarak işlemeye başladığı görülüyor. Mekân sahipleriyle çeşitli zamanlarda yaptığımız sohbetlerde vurguladıkları kimi noktalar, ticari açıdan bu tarz işletmelere yönelmelerinin sebeplerini gösteriyordu. Öncelikle insanların eğlenceye bu kadar çok kendilerini kaptırmaları ilgi çekici geliyordu. Yani diğer müzik türlerine oranla doyum daha geç oluşuyor, katılımcıların eğlenme isteğinin süre olarak daha uzun olduğunu, daha çok içki tüketiildiğini ve daha az sorun çıkartan bir müzik kitlesi olduğunu belirtiyorlar. Ayrıca mekâna harcanan masrafın da diğer

tematik mekânlara göre daha az olduğu söylendi. Mekânlar kabaca, bir dans alanı, düz koyu renk duvarlar, müzikle uyumlu ışıklandırma sistemi ve bir dj kabininden ibaret. Herhangi bir odayı kiralayıp bir ışık mikseri, bir ekran yansıtıcı ve bir DJ ile club'a çevirebilirsin dendi. Kaldı ki clubber'lar zihinsel olarak eğlenmeye hazır halde bir mekân veya etkinliğe katıldıklarından, işletmecilerin de arzu ettikleri uzun eğlenmeler gerçekleşmiş oluyor. Uyarıclar, müzik ve dansın etkisiyle club'a gelen katılımcılar uzun süre eğlenmek istiyorlar.

- Clublarda insanlar eğleniyorlar, herkes içki içiyor, herkes uyuşturucu kullanıyor onun etkisiyle müziği daha iyi duyuyorlar ve yani söylediğim gibi işte ritime uyum sağlıyorlar bir şekilde. Aslında herkes ne dinlediğini biliyor mu bilmiyorum yani, mesela bir bilinçli bir topluluk dediğimiz var. Onlar DJ'e geliyorlar, müzik dinlemeye geliyorlar. Neyden keyif aldığını biliyor, atıyorum işte house dinliyorum şu an, techno dinliyorum, her şeyin bilincinde. Bir de kalabalığa geliyor insanlar, yani sadece müzik, bilerek isteyerek değil yani (P. DJ).

Bilinçli dinleyici olarak lanse edilen durum, bu müzik türü hakkında bir şeyler okumak, yabancı kaynaklardan müziği takip etmek denilen bir olgu. Sayısız miktarda DJ ve setin bulunduğu bu türü takip etmek ve türleri birbirinden ayırt edebilmek çok zor. Sıradan bir kulak için, parçaları daha başından ayırt edebilmek neredeyse imkânsız. Hâlihazırda Türkiye'de bu konuda yayın yapan bir müzik kanalı olmadığı için de, az sayıda kişi "bilinçli dinleyici" olabiliyor. Buysa daha çok eğlenmek için daha fazla vakti olanların, sürekli mekânlarda bulunabilenlerin sahip olabileceği bir imtiyaz gibi görünüyor ve kesinlikle ekonomik güçle doğru orantılı. Aynı zamanda bu durum tüketim toplumunun tipik özelliklerini de göstermektedir. Elektronik müzik dinleyenlerinin "bilinçli dinleyici" diye tarif ettikleri, aslında en fazla tüketen (müzik, yayın, kayıt, zaman ve mekân) kişileri kastettiklerini ortaya koyuyor. Bu kişiler en son ve en yeniyi satın alabilen, eskisine rağbet etmeyen, modayı belirleyenler oluyor. Bu durumu, elektronik dans müzikte her yıl yeni bir alt

türün çıkıp, bir önceki sene popüler olan türün, yeni yılda artık demode olmasından da anlıyoruz:

- Bir mekâna gelenler var kesinlikle, oranın bütün felsefesine uyum sağlayıp oraya gelenler var, bir de gerçekten DJ takip eden, şu an da yeniden, bu yıl yeniden diyorum, yani insanlar DJ takip etmeye başladı. Elektronik müzik yenilikçi bir müzik sonuçta, sürekli yenileniyor. Her gün yeni bir tür çıkıyor. Geçen yıl, atıyorum, deep house daha öndeyken bu yıl techno dinlemeye başlıyor insanlar. Bir şekilde İstanbul bir de baya yakalıyor şuan dünyayı, baya yani. Burada olan eventlere, etkinliklere inanamıyorum yani. Aynı gün içinde bir yerde bir şey, başka bir yerde başka. Yani gerçek dinleyiciysen kovalayıp koşturuyorsun yani. Şuraya gidelim, şunu dinlerim orda bunu... Herkesin çok sevip takip ettiği DJ'ler var (P. DJ).

- Bilinçli olan tipler bakkal müzikler dinlemezler, çalan yeri hemen terk ederler. Geçen yılın parçalarını bile çalamazsın bunlara burun kıvırırlar. Hep en son olanı, en yeni olanı duymak istiyorlar (H. DJ).

- İsim vermek istemiyorum ama bakkal tarzı dediğimiz bir şey var. O tarz bana hiçbir şey veremez. O tarzın çalındığı yerlere gitmem (D. Öğrenci).

- Bakkal dediklerimiz popüler techno diyebiliriz. Top list yapılır her sen İngiltere'de 100 DJ seçilir falan. 99'a da yazık ta. Hani onun ilk üçüne giren adamlar Tiesto gibi, Pol van Dyick gibi ben o adamları pek dinlemiyorum. Onlar herkese hitap

> edebiliyor. Her yerde duyabilirsin. Onlar ne şiş yansın ne kebap müziği. Ben daha gitar riff'li, daha sert, daha armonik ve böyle daha ritimli kesintisiz müziği seviyorum bir de. Hani DJ'in kalitesi orda anlaşılıyor zaten. Yani ben dans ederken, müziği dinlerken benim tempomu hiç düşürmemesi gerekiyor. Böyle dann diye kesip duvara vurduğu anda ben o müzikten keyif alamıyorum. Diskodan kendimi dışarı atıyorum. Bir daha da o adamı dinlemiyorum (C. Barmen).

Elektronik dans müziği dinleyenlerinin en başta gelen ortak özelliğinin kentli olmaları, metropollerde yaşıyor olmaları olduğu daha önce belirtilmişti. Aşırı yoğunluğun, güçlü uyarıcıların ortasında gittikçe duyarsızlaşan bu insanları motive etmek, belirli bir heyecan duygusu oluşturmak oldukça zordur. Yine tüketim toplumu insanlarının bilinen önemli özelliklerinden çabuk sıkılmaları, devinim aramaları bu müziği dinleyen insanlarda açıkça görülebiliyor. Dolayısıyla bu tür müziğin temposu, hareket ettirici özelliği, duygusallıktan ziyade enerjiye odaklanması beğenilmesinde önemli rol oynamaktadır. İnsanların bir gece önce yaşadıkları club deneyimlerinden geriye zihinlerinde kalan şeyler, dün ne dinledikleri değil, daha çok dün nasıl dağıttıkları, nasıl dans ettikleri oluyor. Bu noktada dans vurgusuna değinmek gerekir.

DANS:

Bu müzik türünün en belirgin diğer bir farkı olarak, belirtmek gerekir, hareketsiz bir dinlemeye pek olanak tanımıyor. Birçok müzik türü dans etme itkisi yaratır. Fakat bu zorunlu bir bağ olmaktan ziyade türe özgü bir etkidir. Bedenin müziğe verdiği tepkidir dans. Diğer birçok müzik türüne oranla, elektronik dans müziğinin, isminde de vurgulandığı biçimde, kalitesi dans ettirebilme gücüyle ölçülüyor görünüyor. Kaldı ki mekânın yapısını düşünürsek, sürekli devam eden çok yüksek sesli müzik, onunla beraber hareket eden ritmik ışıklar ve oturma alanlarının olmayışı kaçınılmaz olarak bireyi dansa sevk ediyor. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde bu durum ön plana çıkıyor. Öyle ki kişiler bir mekânın veya bir DJ'in

iyi olup olmadığından bahsederken vurguyu dansa yapıyorlar. Eğer müzik onları dans ettirmiş, yerlerinde duramamışlarsa, o müzik kaliteli oluyor.

- İlk müzik yapılmaya başlandığından beri insan dans ediyor. Hani bazıları çok cooldur. Çok snoptur. Ben brain dans yapıyorum der. Böyle öküz gibi durur. Onları biraz fazla karizmatik buluyorum ben. Ben hayvan gibi dans ederim yani. Müziğe tepkim danstır. Müzikle uyumlu dans etmeye çalışırım. Müziği dinlediğimi, ettiğim dansla göstermeye çalışırım (A. Satış Temsilcisi).

- Yani şey, çok bilmiyorum bu müziği aslında, ben pek dinlemezdim techno müziği. Yani tipler bana itici gelirdi. Böyle soğuk nevale, ukala tipler... Bu clublara gidenleri görürdüm, zengin süslü tipler. Ben dans etmeyi rahat olmayı severim, çok gülen bir tipim. Bir gün sevgilim götürdü beni. Doğum günümdü. İçerisinin hiç alakası yok dışarıyla herkes patlıyor, hepsinin ağzı yerlerde. Bir de herkes dans ediyor yani oturan falan yok, dans edene değil, inan etmeyene bakıyorlar yani. Zaten istesen de oturamazsın ki. Terden sırılsıklam olana kadar dans ettim, çok eğlendim. Tam doğum günü oldu. Bana kendinden şekerli diyorlar, bir şey içmeme gerek yok bıraksan kapı gıcırtısına oynar derler ya, o. Hafta içi çalışırken falan dinlemiyorum ama, anlamsız kaçıyor. Cumartesi akşamı oldu mu ama başka bir ihtimal yok yani artık, buradayız. (G. Kuaför)

Dans etmenin dışında dans eden insanların içinde olmak da bu kitle için arzulanan bir durum olarak ortaya çıkıyor. Dans eden kalabalıkların varlığı, mutluluk imgesi olarak görüldüğünden, herkesin çok mutlu olduğu bir yerde bu kalabalığın bir parçası olmak hazzı artıran bir unsur. Kimi katılımcıların kolektif mutluluk diye

adlandırdığı bu durum; bir grup yoğun, ritimli, esnek dans eşliğinde, alkol ve uyarıcıların etkisinde gevşemiş bedenlerin içinde olmak demek. Bu içinde olmak durumu da, tam anlamıyla fiziksel açıdan çok yakın olmak, mahrem mesafe olgusunun yok olmasına bağlı olarak güvenlik ve samimiyet hissetmek, utanma duygusunun geride kalması, cinsel dürtülerin öne çıkmasıyla bezenmiş hazlar yumağında olmak anlamlarına gelmektedir.

- İstanbul' a ilk geldiğim zamanlarda bu şehir beni aslında korkutuyordu. Yani insanları falan, şey, nasıl denir, biraz tedirgin oluyor insan haliyle. Küçük şehirden gelince… Kalabalık hep korkutucu, annemgillerde uzak dur diyerek hep nasihat ettiler buraya gelirken. Ama sonra kırdım bunu. Nasıl desem club'lara gitmeye, dans etmeye başlayınca bana bir güven geldi. Yani buralarda. Mekândan dışarı çıkınca bir süre daha o özgüven sürüyor. Yani insanların kenarından değil de böyle üstüne doğru falan yürüyebiliyorum. Memlekete gidince falan tabi yine eski ben. Ama İstanbul'a alıştım diyebilirim Metrobüse binmezdim pek, artık aldırmıyorum. Daha hızlı yürüyorum artık mesela, şimdi sorunca fark ettim (D. Öğrenci).

- Onun havası ayrı ya, görmelisin. Önce kenardan falan başlıyorsun, olduğun yerde, kafa dansıyla falan. Sonra birileri gelip sana çarpıyor, değiyor, istesen de hareketsiz kalamıyorsun yani. Buralarda çarpan özür dilemiyor (uzunca gülüyor) sabit duran pardon diyor. Sonra yavaş yavaş sanki o çarpmanın etkisiyle içeri, göbeğe kadar geliyorsun. Kalabalığın göbeği en sıcak yer, en fazla kopanlar orda. Onlar artık herkesle dans etmiş oluyor. Sonra yoruldukça falan düşmeye başlamışsan çemberin dışına doğru kaçıyorsun, itiyorlar. Böyle yukardan izlesen atomlar çarpışıyor gibi bir şey. Pişeni dışarı atıyorlar (S. Drama Öğretmeni).

- Şimdi bizim ortamlarda bir kural vardır. Yavaşlık ölümdür gibi. Yavaş olana zombi diyoruz. İçerde zombiler var, yani mekân kötü, müzik kötü, herkes sallanıyor ama dans etmiyorsa denir. Birde suratsız olmayacaksın. Surat asacaksan niye geldin kardeşim. Bak orda yazıyor, be nice or leave (barda asılı yazıyı gösteriyor). Şimdi dans dediğimiz öyle böyle figür yapmak da değil. Eğlenmek... Eğleniyorsan bir tarafların kıpırdar di mi? Yani canlı hareket eder. Dans etmeyenin niyeti bozuktur. Zaten tek yapman gereken kendini bırakmak. Gerisini ortam halleder (N. Ressam).

- Müzik dinliyorum bir kere daha ne isterim, spor yapmama gerek yok sekiz saat dans ediyorum bir kere. Evet, yoruluyorum ama sonra gene istiyorum. Spor bağımlılığı gibi bir şey dans bağımlılığı (S. Çalışmıyor)

- Daha gençken daha çok ederdim. Ama artık o kadar çok etmiyorum. Ama ister istemez eşlik edersiniz. Ritim içinize girer. Daha sakin duruyorum artık, yaşlandım diyelim (U. İnşaat Teknikeri).

Dansın bu kadar önemli olmasının bir diğer sebebi, club kültür denen bir olgu varsa ve buna dâhil insanlar arasında bir sosyal bağ mevcutsa, bunu sağlayan en önemli ritüelin dans olmasıdır. Dans etmek elektronik dans müzik kültüründe sadece bireysel bir karşılık vermek değil, aynı zamanda mekan içerisinde grup arasında bir sinerji yaratmaktadır. Antropolojik olarak bir kabile törenine dâhil olmak gibi bir durum. Dolayısıyla dansın kabul törenine benzer bir işlevi olduğu yorumu doğru gibi görünüyor. En iyi dans edenin lider örüntüsü çizdiği, tanınırlık ve statü elde ettiği, dans etmemenin dışlanma unsuru olabildiği, cinsel ve sosyal yönelimlerin dansla ifade edildiği bir durum söz konusu. Yani club kültüründe dans etmek, kelimenin anlamından fazlasını içeriyor. Hem bir bağ kurma aracı, hem kabul işlevi gören bir

tepki biçimi olarak, ortak sinerjiye yapılan önemli bir katkı gibi duruyor. Dans etmek çoğunlukla bireysel bir eylem gibi dursa da, kalabalığa dâhil olmak ve tüm insanlarla aynı anda dans etmek, büyük bir beden olmak gibi:

- Ben de dans ederim tabi de, ne bileyim ben, o danstan ne anladığımıza bağlı, şimdi ülkemizde kullanılma şeklinden ben hoşlanmıyorum. Genelde yüzüm DJ'ye dönük, sırtım insanlara dönük, en önce dans etmeyi seviyorum. DJ ile aramda bir tür iletişim sağlıyor evet. Ama insanlarla sevmiyorum (C. Barmen).

- Bizim ülkemizde dans denen şeyin tam oturmadığını düşünüyorum, dansı erotik bir şey gibi algılıyoruz biz. Cesaret gerekir. Cesaretle ilgili olmamalı dans. Şimdi bir Afrika, Amerika kökenli biri için dans çok keyifli bir eylem, keyfin sonucu. Biz de folklor oyunu var, dans pek yok. Kendimle ilgili bir şey dans etmek. Bir başkası da orda dans ediyorsa o da onunla ilgili bir şey. Yani beraber aynı moddayız demek. Birbirimizle dans etmiyoruz sonuçta, beraber dans ediyoruz (O. Öğretmen).

- Ben asıl olayın dans olmadığını düşünüyorum. Normal insanların yapamadığı şeyleri… Biz normal değiliz sanki ama dilimize böyle yapıştı, kendimizi normal görmüyoruz di mi sanki işte… Ne diyordum, yani yapamadığımız şeyleri yapmaya gidiyoruz. Dans tabi bunun en başı. Elin yabancılarıyla dans ediyorsun, tepiniyorsun, çocuk gibi oluyorsun bir nevi, hopluyorsun, zıplıyorsun, koca koca insanlar onlar da aynısı yapıyor. Yani tam bir panayır. (S. Çalışmıyor)

- Şimdi biz diye bir şey var. Birbirimizi tanıyoruz, seviyoruz. Sokakta görünce belki daha isimlerimizi bilmiyoruz ama

gülümsüyoruz birbirimize. Çünkü beraber dans etmişiz, hatırlıyoruz. Ortama kimileri gelir bakar bara geçer seyreder, sonra gider. Onları saymıyoruz. Dans eden topluluk arasında kaynaşma var, yoksa orda içen herkes arasında değil yani. Dışlama gibi değil de, yani bizim kafada değil adam işte diyelim, bu demek. Ben bir bağ hissediyorsam bu mekânla mesela orda en deli, özgür hallerimi yaşadım diye, hatırası anısı oluyor. Sebebi bu. Dans özel bir enerji. Samimiyetini göstermek gibi. Karşı tarafta bunu alıyor. Samimileşiyorsun. (P. DJ)

- Ben sevgilimle pek gelmiyorum bu ortamlara. Sonuçta Rus erkeği değilim, kıskanıyorum anasını satayım. Şimdi dans etmeye başladığımızda artık sen ve o olarak kalmıyorsun, herkes işin içinde. Yani ona hop buna şşş diyemezsin, ondan gelmiyoruz. Dans olayı işin güzel yani tabi de, bazen böyle yeni insanlarla kaynaşayım demiyorsun. Onlar kaynaşsın ama (gülüyor) biz zaten kaynaşığız.(C. Barmen)

Elektronik dans müziği dinleyenlerinin birbirleriyle arasında, hatta dinleyen ile DJ'ler arasında eğer sosyal bir bağdan bahsedilecekse, bu bağı oluşturan şeyin ortak zevkler veya ortak mekân aidiyetinden daha çok dans olgusunun oluşturduğu söylenebilir. Görüştüğümüz kişilerin, dansa dair algısı kesinlikle aynı değil. Fakat dansın işlevi ile ilgili görünür ortak etkilerden bahsedebiliriz. Club ortamlarında kurulan sosyal ilişkilerde, anlatılan öykülerden çıkarılabilecek iki temel zemin olduğu söylenebilir: Bunlardan birincisi "suç ortaklığı" diye tabir edebileceğimiz bir durum. Clubber dediğimiz kişiler kendi eğlenme biçimlerini sınırların ötesinde bir aktivite gibi görürler. Yoğun alkol, uyuşturucu ve uyarıcı alımı hepsince bilindik bir durumdur. Mekân öncesi birbirine yabancı kişiler mekân içinde birbirlerine bunları kolayca ikram edebilir. Bunların kullanımından doğan deneyimlerde birbirlerine destek olabiliyorlar, bu maddelerin alımı için ortak hareket edebiliyorlar. Dolayısıyla bundan kaynaklanan bir suç bağı ortaklığı birbirlerine aidiyet yaratıyor. Diğer bir

zeminse bundan çok daha etkili olan dans iletişimi olgusudur. Dans etmeyle başlayan sözsüz ama güçlü bedensel iletişimler aracılığıyla kurulan yakınlık, karşılıklı güven ve açılma durumu after party' lerde şekillenen ilişkilere dönüşüyor.

- Tabi alkol var, uyuşturucu var, kafalar rahat, beden rahat. Sonra yüzler gevşemiş, herkeste kocaman bir gülümseme. İnsanlar sıkıntısız bakıyor birbirine. Daha kolay anlaşıyorlar. Ama kısıtlı çok. Yani buradan çıkınca unutuyoruz birbirimizi. Afterpary'lerde biraz daha ilerletebilirsiniz ilişkileri. Çünkü orda chill out'tasındır artık. Müzik de soft'laşmıştır. Diyalog kurarsın. Ama her şey uyuyup uyanmaya bakar. Kolay kurulur ilişkiler, ama kolay da unutulur (N. Ressam).

- Afterparty, chill out'a düşmek dediğimiz hadise. Aslında bu chill out dediğimiz şey bir zaman birimi. Çoğu insan yanlış bilir. Warm up ile başlar hadise, en son chill out'a düşersin. O düşüşün müziğidir. O ana kadar yaşadığın her şey çok hızlıdır, artık dans ederek tanıştığın kızla sohbet etme zamanı gelmiştir. Afterparty budur. Otursun insanlarla diyalog kurarsın. Genelde o son sahnede artık bira ve ot içilir millet artık aramaz başka uyuşturucuları (S. Çalışmıyor).

- O biraz kişiye bağlı, kabiliyete bağlı. Sen zaten sosyal değilsen, değilsindir. Ama şöyle gidiyorsun bir mekâna. Bir görüyorsun, iki görüyorsun. Oluyor on görüyorsun. Bir iki after parti'ye katılıyorsun beraber. Sonra ister istemez selamlaşmaya başlıyorsun. Birbirini tanımış gibi oluyorsun. Onun en rezil halini görüyorsun mesela. Sonra tanışık oluyorsun (E. Büfe İşletmecisi)

Dansın hem cinsel hem de sosyal bir uyaran olarak gördüğü işlev, katılımcıların dans aracılığıyla birbirleriyle kurduğu ilişkiyi temellendiriyor. Böylelikle diyebiliriz ki, örneğin, küçük bir elektronik dans müzik topluluğu birbirleriyle bedensel temaslarını sıradan insanlara göre çok daha ileri götürmüş, karşılıklı rahatlık ve bilinirlik hisseden, ortaklaşa çiğnenen normların hazzını yaşamış, tabuları beraber yıkmanın verdiği dayanışma duygusuna sahip yeni bir sosyal grup haline geliyor. Bu bağların etkisiyle modern yeni tür bir kabile oluyorlar. Kendilerini böyle tanımladıkları da oluyor, bu tanımlamayı kendileri için uygun bulup bulmadıkları sorulduğunda, sevinerek kabul ettikleri görüldü. Bu bileşenlerin etkisi kalıcı hale gelip, beraber hareket etmeye dönüşebiliyor. Sanal ortamda birçok grup kuruluyor, ortak etkinlikler düzenliyor, birbirlerinin katıldığı etkinlikler bu mecralarda takip edilip topluluk sürekliliği kuruluyor. Hatta birbirleriyle dayanışma içine girip, ortak mekânlar, işletmeler açılıyor, sosyal siyasal etkinliklere beraber dâhil olunuyor.

- İnsanlar barışçıllar, tabi club dışındaki hallerini bilemem ama orda zaten uyuşturucunun da etkisiyle herkes sevgi kelebeği. Mutlular. Aralarında tanımadıkları insanlara bile sevgi besleyebiliyorlar. Biraradalık ise tabi ki var. Hepimiz aynı kabilenin çocuklarıyız. DJ' inden, mekân sahibine, gelip müziği dinleyen kişilere kadar. Birisi olmasa öteki devam edemez. Yani saygılı herkes birbirine ya, diğerinin alanına çok fazla müdahale etmiyorlar. Mesela ben club içinde olmayı seviyorum, hani kendimi güvende hissediyorum, garip gelecek ama yani hani herkes birbirini tanıyor bir şekilde. Zaten İstanbul'da toplasan 1000 kişi var müzik dinleyip eğlenen, herkes birbirini tanıyor bir şekilde. Ve hani o yüzden kendini rahatsız hissetmiyorsun, iyi vakit geçiyorsun, herkesle konuşuyorsun, çok uzun konuşmak zorunda da kalmıyorsun. Kısa konuşmalar ve herkes mutlu, güzel müzik dinliyorsun. Mekâncıyım mesela. Aynı insanları görmeyi seviyorum, onlarla bir arada olmak istiyorum ve genelde aynı yere takılan insanların da ortak düşüncesi, sana merhaba demek

istiyor bir hafta sonra gene geldiğinde, bir hafta sonra gene sıkışıp senle dans etmek istiyor. Sıkış tepiş bir yerde de aynı şekilde beraber olmak istiyor.(P. Dj)

- Ama şöyle club ortamında görüyorsun birbirini, beraber dans ediyorsun, tanımasan bile, ama çok konuşma fırsatı olmuyor, olsa da müziğe kapılıyorsun. Ama after diye bir şey var. Club'tan sonraki 12 saat. Özellikle cumartesi geceleri club'tan sonra insanlar bir yere gidip after'larda, uyuşturucu kullanıp, birbirleriyle samimi olup arkadaşlıklar geliştiriyorlar. Hatta şöyle "seni seviyorum ama vallahi kafam güzel diye değil" diye dalga geçtiğimiz bile olur birbirimizle. İşte gündüzde görüşelim temennileri, telefon numaralarımızı alalım, beraber bir şeyler yapalım ama çoğunlukla orada kalır bu ilişkiler. Anlık ve orada gelişir, sonra uçup gider, muhtemelen hatırlanmaz bile. Afterlar işte. Orda samimi olup ertesi gün unutuyorsun. After clubtan çok daha başka bir şey son iki yıldır. Herkes evinde veya kimi zaman Belgrat ormanında olmak istediği insanlarla vakit geçiriyor (S. Drama Öğretmeni).

- Evet, biz bir kabileyiz aslında, çok sevdim bu tanımı, kabile... Clubberdan daha iyi. Kendimi daha iyi hissettiğim insanlarla bir arada olmak kabilenle olmak değil mi? Doğrusu, evet, buradaki arkadaşlarımla eğlenirken kendimi ailem, iş arkadaşlarım veya mahallemdeki insanlarla olduğumdan daha rahat hissediyorum. Evimde gibi. (O. Öğretmen)

- Kesinlikle. Bunu ben de biliyorum, çeşitli afişlerde de kullanılıyor mesela, görüyorum. Dilimizde de var aslında. Bizim kabile dediğim oluyor. Çünkü öyleyiz işte. Bir araya gelip dans ediyoruz (S. Çalışmıyor).

Görüşülen kişilerden DJ P. işletmenliğini de üstlendiği ve hayatının önemli bir parçası olan Wake Up Call isimli mekândan bahsetti. Yıllarca çeşitli yerlerde müzik dinleyip, yaptıktan sonra, üç beş kişi mekân açmak istemişler. Daveti üzerine bir gece gidip oradaki atmosfere bakma fırsatı edindim. Kabile vari oluşumu burada daha net hissettim. Girişte sıkı bir güvenlik önlemi vardı. Bir güvenlik görevlisi ile beraber bir işletmeci kapıda insanları seçiyorlardı. Giriş ücretli ve 40 liraydı. P.'nin ismimi kapıya yazdırmasından ötürü rahatça içeri girebildim. İçeride herkes birbirini tanıyor gibiydi. Dans edilen büyük bir alan, alt katta tuvaletler ve tuvaletin bulunduğu yerde de DJ kabini vardı. Bazı geceler tuvaletler içinde müzik yapıyorlarmış. Ayrıca büyük kapılarla kapalı sigara içme alanı vardı. Burası rahat koltuklar ile geniş bir yuvarlak alandı. İnsanların burada sohbet etiğini, birbirlerine sarıldıklarını, enerji topladıklarını gördük. DJ P. Wake Up Call için şunları söyledi:

- Bu bir uyandırma çağrısı aslında. Sosyal sorumluluk projeleri çok sayıda olan bir club. Aldığın her biletle bir şeylere yardım ediyor oluyorsun aslında. Mesela nesli tükenmekte olan meyve sebzelere destek veriyoruz. Osmanlı çileği mesela. Ayrıca ayda bir topladığımız cironun yüzde bir kısmını hayvan barınağına gönderiyoruz, kıyafet topluyoruz insanlara gönderiyoruz. Yani sürekli bir şeyler yapmaya çalışıyoruz. Suma beach de aynı şekilde. Orda da geri dönüşüme çok önem veriyoruz. Bunla ilgili şeyler yaptık. Etraftaki odunlarla falan bir şeyler yapıyoruz.(P. DJ)

DJ P. Dışarıdan algılandığı biçimde serseri olmadıklarını, bir takım mevzulara duyarlı olduklarını belirtiyor. Yukarıda bahsettiği sosyal sorumluluk projeleri onları rahatlatmış görünüyor. Aynı ekibin, yaz aylarında Kilyos'a taşındığını, orada da Suma Beach isimli bir plajda ortak iş yaptıklarını anlatıyor.

- Bir tür kabileyiz. Suma beache gelmeni çok isterim. Oraya gelmiş olsan, bu kabile yaşamını görebilirsin rahatlıkla. Orda tam bir kabile hayatı yaşıyoruz. 72 saat müzik, insanlar çadır kuruyorlar, orda sürekli müzik dinliyorlar, birisi gidiyor bir köşede yayılıyor. Öteki müziğini dinliyor. Hep beraber yemek yapılıyor, yeniliyor. Bir komün hayatı var ve güzel yani (P. DJ)

DJ P'nün bahsettiği biraz daha orta sınıf ve üstü gençleri kapsayan bir durum. Diğer mekân ve clubber'lardan ayrılıyorlar. Çoğunluğu birbirlerini zaten tanıyan, gündelik hayatta da görüşen insanlar. Ancak diğer mekân ve clubberlar için bahsedilmesi gereken bir diğer nokta, kişilerin kendilerini bu kadar rahat hissettikleri bu insanlara güvenip güvenmedikleri sorusudur. Topluluğun kendi içinde oluşan bağ güçlü duygusal etkenlerle besleniyor, bir coşkunluk ve yakınlık oluşturuyor. Birbirleriyle olmak mutluluk veriyor ama sağlaması alınmaya çalışıldığında yani "burada kurduğun ilişkileri samimi-dürüst buluyor musun" şeklinde sorulduğunda, buna tam anlamıyla evet diyen bir görüşmeci çıkmadı. Ya kesinlikle samimi bulunmuyor, güvenilmiyor, zevk tabanlı olduğu düşünülüyor ya da en fazla diğer toplumsal ilişkiler kadar samimiyetsiz denilerek genel güvensizliğe dâhil ediliyor.

- Canım aslında şöyle diyeyim; müzik biter, dans biter, kafalar açılır, ışığa çıkılır ve her şey geride kalır yani. Daha kapı önünde birbirimize bakamaz oluruz, demin içerde öpüştüğün adamı görmek istemezsin. Kaçarsın (A. Satış Temsilcisi).

- Ne kadar güvenebilirsin bilmiyorum açıkçası, sonuçta bir keyif ortaklığı yani. Gel benim sıkıntıma ortak ol denir mi, bilinmez. İyi insanlarız hepimiz, burada tanıdığım birçok insanın normal hayatlarında da iyi olduklarını düşünüyorum, içlerini gördüm, biliyorum diyebilirim. Rahatlamak için geldiğimiz bir şey bu. Arkadaşlık da buna dâhil. Sorumluluklarımızdan kaçıyoruz,

bizi yoran sıkan, boğan şeylerden. Bu yüzden bunu anlayabilirim. Böyle bir beklentim yok bu insanlardan. (O. Öğretmen)

- Mesela artık chill out'a düştüğünde tanışırsın insanlarla. Sosyalleşiyorsun. -Aa sen ne güzel dans ediyordun. -Aa bak orda ayağın takılmıştı ben seni tuttum gibi böyle muhabbetler oluyor. İsimleri öğreniyorsun. Sonra ertesi gün gördüğünde ama yolda karşılaştığında birbirini tanımıyorsun. Ben o yüzden o sosyalliğe pek inanmıyorum ve güvenmiyorum (S. Drama Öğretmeni).

- O gece takılmışsın, etmişsin ertesi gün tanımamak istiyorsun. Çünkü kendi adıma mesela o insanların orada kalmasını istiyorum. Çalıştığım şu mekâna bak mesela. Büyük bir otelin barmeniyim. Ne ben buraya aitim ne de tanıştığım insanlar. Bu ben de bir tür şizofreni de yaratıyor. O yüzden o ortamlarda tanıdığım insanlarla pek de iletişim kurmamaya çalışıyorum. Gerçek bir dostluk çıkmıyor zaten. Orda hiçbir şey sahici değil. Benim için asıl olan ışık ve müzik. Bunlarda soyut şeyler. Demek ki hiçbir şey sahici değil. Ben varım beynim var. (C. Barmen)

TEKNOLOJİK AĞLARIN KULLANIMI- CLUBBER'LIK ÖYKÜSÜ- BİR ARAYA GELME:

Elektronik tabanlı dans müziği topluluklarının oluşumunun kentsel bir olgu olduğu daha önceleri de belirtilmişti. Bir diğer nokta ise bunun teknoloji kullanımıyla sıkı sıkıya bağlı bir yönelim olduğudur. İçinde kimi ekolojist duyarlılıklar bulunsa da, doğaya dönüş özlemleri belirten tavırlara rastlasak da, bunu dışlamayacak şekilde söylenebilir ki- bu topluluklarda aynı zaman da internet ve

mobil iletişim teknolojilerinin çok yoğun kullanılmakta, ses ve görüntü teknolojilerinin vazgeçilmez olmaktadır. Üç boyutlu görüntü sistemleri, lazer ışık teknolojileri ve çeşitli aksesuarların kullanıldığı bir yaşam tarzı söz konusu. Aynı zamanda diğer teknolojik gelişmelere karşı da güçlü pozitif veya negatif tavırların var olduğunu da görmekteyiz. Sonuç olarak kentin ve teknolojinin aşırı uyaranlarının içinde yaşamış, bunlardan ötürü sıkıntı ve duyarsızlığa düşmüş ve adeta artık ona teslim olmuş kimseler olarak elektronik müzik dinleme eğilimi geliştirmişlerdir diyebiliriz.

- Yok, hayır, çoğunlukla arkadaşlarımdan alıyorum. Onların çağırmaları, söylemeleriyle. Evimde internet yok zaten. Daha çok fısıltı gazetesi diyebilirim. Haberleşmenin çoğu fısıltı gazetesi üzerinden yapılıyor (E. Büfe İşletmecisi).

- Tabi, mesela facebookta, twitter da mekânların ve DJ'lerin sayfalarını takip ediyorum. Bir event olduğu zaman davetiye gönderiyorlar zaten. E arkadaşlarla da oradan haberleşiyoruz, hadi şu partiye gidelim diye (A. Satış Temsilcisi

Gündelik yaşam çok hızlı bir şekilde yerleşen sosyal medya ise, burada da devamlılığı sağlayan vazgeçilmez unsurlardan bir tanesi konumunda.

- Sosyal medyanın etkisi efsane. Eventi oradan duyuruyorsun, şu an ben facebook kapansa ne yaparız bilemiyorum, maalesef, bu arada facebook'u kapatsam dünyadaki en mutlu insan olurum herhâlde. Bir dolu arkadaş, kenarda bekleyenler vs. Ama işim bu, işim olayı etrafa duyurmak. Onsuz yapamayız. Keşke gene bir dergi çıkacak olsa da, sadece onu takip etsek (P. Dj).

- Şu an eventi paylaşıyorum (facebook üzerinden) diyelim, evente davet yolluyorum, 5000 kişi var yolladım bitti, bu kadar kolay. Tabi 5000 kişiden 250'si gerçekten dj takip ediyor, geri kalanlar rast gele kalabalığa geliyorlar (P. DJ)

Görüşmecilere, İstanbul'da yaşamıyor olsalardı bu müziğin dinleyici olurlar mıydı diye sorululduğunda, alınan cevaplar genellikle olumsuz yöndeydi.

- Bilemiyorum. Çok güzel soru. Çok etkili tabi. Şimdi burada her şeye çok kolay ulaşıyorsun. Hani İzmir'de, mesela en yakın Ankara, orda bu kadar DJ dinleyemem. Şu an dışarı çıktığımda hiçbir fikrim olmasa bile on tane DJ dinleyebilirim. Ama başka şehirde bu kadar olmazdı. Mekân çok önemli (P. DJ).

- Hayır, hiç zannetmiyorum. Zaten buraya geldikten sonra başladım dinlemeye. Ondan bir süre sonra da çalmaya başladım. Ya hani çağ zaten elektronik, müzik de elektronik. Kent büyük bir şehir, her şey çok hızlı, çoğu zaman dayanılmaz. Dış uyarıcılar çok fazla. Ne bileyim konsantre bile olamıyor insan. Ama bu müzikle rahatlıyoruz. Sadece müziğe ve ışığa odaklanarak ve dans edip tüm sıkıntıları, vücuttan silkeleyerek rahatlıyoruz. İzmir de kalmaya devam etseydim, dinlemezdim bu müziği, çok eminim. İstanbul'un yaptığı bir şey bu (H. DJ)

Ülkemizde elektronik dans müziğinin beşiği İstanbul-Beyoğlu-Taksim olarak görülür. Bu merkezden Şişli ve Beşiktaş'a doğru bir yayılım yavaş yavaş boy göstermektedir. Yaz sezonu söz konusu olduğunda Fethiye (Kabak ve Ölüdeniz), Bodrum, Çeşme ve Alanya gibi güney beldelerimiz de elektronik dans müzik festivallerine ev sahipliği yapıyor. Aynı zamanda İstanbul ve çevresinin kuzey

kıyılarında özel beach clublar daha çok bu topluluklara dönük eğlence sunmaktadır. Bu gibi yerlerde birkaç gün süren partiler düzenlenebiliyor.

MEKÂN:

Bu araştırma içinde sıklıkla elektronik dans müzik dinleyenlerini clubber olarak tanımladık. Clubber olmak, club'lara sürekli giden veya başka bir deyişle eğlenme biçimi club'lara gitmek olan elektronik dans müziği tüketicisini ifade eder. Bu noktada insanların mekân tercihlerini neyin belirlediğini, mekâna dair aidiyet duygularını anlamaya çalıştık. Mekân sahiplerinin de görüşlerini aldığımız, alanı daha iyi tanımaya dair yapılan görüşmelerde ortaya çıkan bilgiler ışığında şunlar söylenebilir.

Mekân sahipleri açısından oldukça ekonomik bir mekân düzenlemesi söz konusu. "Ortamı sokağa benzetmek" denilen bir tabirle karşılaşıyoruz. Daha çok ayakta dans edilerek eğlenilen bir mekân düzenlemesinin hâkim olduğu bu mekânlar, DJ'in merkezde ve yukarda olduğu bir platform, ortalama büyüklükte bir dans pisti ve aydınlık ışığın çok az kullanılıp, görsel ışık ve görüntü oyunlarının yapıldığı mekânlar olarak tasvir edilebilir. Hem ışık, hem de görüntü efektlerinin varlığı katılımcıları mutlu ediyor. Bu bakımdan tüm mekânlar kolayca birbirine benzer olabiliyor. Mekân tercihlerinde ayırt edici olan mekânın iç dizaynı değil, daha çok mekândaki grubun sinerjisi, DJ performansı ve alışkanlıklar. Basit bir depo görünümündeki boş mekânlar kiralanıp, kolaylıkla bir club'a dönüştürülebiliyor. Görüşülen mekân sahiplerinden biri, mekânının eskiden pis bir depo olduğunu belirtti. İlk etapta çok az masraf yaparak işletmeye açmış. Mekânsal özelliklerin pek de etkin olmadığı bu mekânlarda, müzik, ışık ve kalabalık çok önemli. Hareketli ışık kullanımları dışında, mekândaki aydınlşatmanın karanlığa yakın olması, katılımcıların daha rahat ve özgür davranmalarını sağlıyor.

- Clublar daha karanlık çünkü. Mesela bizim mekânda Wake Up Call'da çok az ışık var. İçeride fotoğraf çekmeye bile izin

vermiyoruz ki insanlar rahatça eğlenebilsinler. Flasha çok karşıyız, seni bir şeyin engellemesini istemiyoruz. Bir ışık herhangi bir şey. Rahat olsun herkes. Rahatça takılsın, rahatça müzik dinlesin. Yani her şey rahat olsun. Mesela şu an bulunduğumuz alan çok aydınlık bence burada herkes istediği gibi hareket edemez.(P. DJ)

- Şimdi kent yaşamını düşündüğümüzde, sokakta yürürken, çok sayıda uyarıcı ile beraber hareket ediyoruz. Müzik sesleri, araç sesleri, satıcıların sesleri, tramvay düdüğü, insan sesleri dolayısıyla bunun içerisinde ve tabi yoğun iş temposu da dâhil buna, herhangi bir şeye uzun süre odaklanabilmek mümkün olmuyor. Ama club ortamı odaklanmayı sağlıyor gibi, karanlık, sokağa benziyor biraz, masalar nezaketle servis eden garsonlar falan yok. Elektronik müziğin bu kadar yaygınlaşmasında bence çok önemli bu. Mekâna girdikten sonra bir anda uzayda boşlukta oluyorsun. Evde elektrikler kesilince biz çocuklar hep birden bağırırdık, sevinçten falan, hoo baaa diye. Niye bilmem. Aynı his işte. Ya da gece izci kamplarında el fenerleriyle oynadığımız orman oyunları gibi. (O. Öğretmen)

- Çok güzel bir ışıklandırma olmalı. O çirkin pahalı, yeşil yeşil lazerlerden olmamalı, güzel tarz bir ışığı olmalı. Işıkta hareket olmalı ve güzel bir müziği olmalı. Çünkü ben müzik dinlerken müziğe odaklandığım kadar ışığa da odaklanıyorum. İyi bir ışık mikseri varsa ben orda nirvanaya eriyorum. Yani iyi bir ışığında DJ'yi var aslında. Işıkla ilgilenen adamda var çoğu kaliteli yerde. Işıkla ilgilenen adamla müzikle ilgilenen adam aynı uyum içerisinde hareket edebiliyorsa ve müzikte benim sevdiğim tarz müzikse ben orda eriyorum artık. Tabi genelinin karanlık olması gerekir. O yüzden gece insanıyız (C. Barmen).

DJ'İN ROLÜ:

DJ olmak başlı başına standart dışı bir durum. Dünyaca ünlü DJ'ler dâhil, birçok DJ'in müziğin bilinen kariyer adımlarından apayrı gelişim sergilemeleri ayrı bir inceleme konusu. Çoğunlukla bir müzikal geçmişi olmadan, belirli müzik enstrümanlarını kullanmayı bilmeden, daha çok elektronik aletlere ve teknolojiye yatkınlık diyebileceğimiz bir yetenek dışında ortak bir özellikleri yok gibi görünüyor. Elbette sadece kayıtları mixlemek dışında, kayıtlar üzerine çeşitli enstrümental eklemeler yapanlar da yok değil.

- Yani şimdi şu teknoloji olmasaydı, tanıdığımız dinlediğimiz pek çok insanla buluşamamış olacaktık. Yani bir dirty disco'yu black strop'u. Yani bu adamlar piyano çalan adamlar değil ama dünyanın en iyi müziğini yapıyorlar mesela bence. Ben dirty disco youth denen çocuğu tanıdığımda, çocuk 17 yaşındaydı. Eminim ki hiçbir enstrüman çalmıyordur. Ha çalıyordur hobi kıvamında belki ama. Klasik müzik severlerin o elitist, kendini bilmez arkadaşların söylediği tarzda, o kalitede enstrüman çalabildiğini zannetmiyorum ben. Bir Rachmanninoff olduğunu zannetmiyorum ama onun kadar iyi hissettiriyor bana. (N. Ressam)

- Ben müzikle uğraşmayı seviyorum. Hep içinde oldum zaten. Elektronik müziği ilk başlarda sevmedim ama İstanbul'da vakit geçirdikçe, dinledikçe benim de ilgimi çekmeye başladı. Clublara gidip dans etmeye, arkadaşlar edinmeye başladık. Sonra ben bunla bir uğraşayım diye düşündüm. Ve mixlemeler yapmaya başladım. Daha sonra da alt katta çalmaya başladım (H. DJ).

Görüşülen her iki DJ dışında, alan hakkında yapılan ön taramalarda da, başka DJ'lerden edinilen ön bilgilerde de gördük ki- daha çok evde tek başına bilgisayar programları aracılığıyla yapılan denemelerle başlanan bir serüven. Bir mekânda veya bir parti etkinliğinde seyredilen bir DJ ve bu DJ'in bir grup insanı nasıl coşturduğu, onların başlangıç hikâyelerini oluşturuyor. En azından görüşülen iki DJ için bu hikâye ortaktı. DJ'lik kariyerlerinin nasıl başladığını sorduğumuzda her ikisi de "beni etkileyen DJ" diye söze başladılar. Grubun DJ'e bakış açısı, ondan beklentisi ve onunla kurdukları ilişki de ayrıca önemli ve ilginç:

- Şimdi ben DJ'in verdiğinden fazlasını alıyorum. Bazen hani bazı yerlerde, ben DJ'i dinlerken, DJ bana odaklanıyor, bunu çok yaşıyorum mesela. Ya da ben geldiğimde DJ'in çalma biçimi değişiyor. Ve bunlar İstanbul'un ünlü DJ'leri (C. Barmen).

- Mekâna ilk girdiğimde ilk baktığım DJ'dir. Önce onun eğlenip eğlenmediğine bakarım. Bir mekânda DJ ameleyse, iş yapar gibi çalıyorsa iş bitmiştir. Çık git oradan, o adamdan sana hayır gelmez (U. İnşaat Teknikeri).

- Ya DJ olmak çok kolay bir şey aslında. Ama başarılı olmak için başka şeyler gerekli. Üretimi kolay aslında ama mesele başka bir şey. Beni iyi hissettiriyor mu? Mutlu ediyor mu? Başarısı burada (O. Öğretmen)

Club ortamında dans eden insanların bir bölümünde görülen DJ ile dans etme olgusu ayrıca dikkat çekici. Buraya kalabalıkla sosyalleşmeye ve dans edip, deşarj olmaya gelen kitleler dışında, DJ'i figür olarak önemseyen, onu 'aşmış' olarak gören, DJ'in sezgisel gücüne, özel yetenekleri olduğuna inananlar da var. Alanda da görülen, kuramsal zeminde yeni şamanlar olarak lanse edilen DJ'ler, kimileri için

gerçekten oldukça önemli. Onlara göre katılımcıyı ruhsal yolculuğa çıkartabilen ve gündelik olandan uzaklaşmasını sağlayan kişi DJ.

- Ya nasıl anlatıyım DJ benim tanrım. Yani beni o moda soktuysa tamamdır. Onun için gidiyorum. Beni yukarıya çıkarsın istiyorum (C. Barmen)

- Çok çalışıyorum hafta içi. Monoton bir işim var. Vardiyalı falan. Sıkıcı çok. Hafta sonu gelip de mekâna girdiğimde DJ beni rahatlatsın, mutlu etsin istiyorum. Dans edeyim, tepineyim (A. Satış temsilcisi)

Eğer DJ, insanları belirli moda sokuyorsa, başka bir dünyaya yolculuk etmelerini sağlıyorsa, ona ayrı bir gözle bakıyorlar. Ve ardından DJ takip etmek denen durum gerçekleşiyor. Bu takip hayranlıkla süslü ama asla diğer popüler kültür ürünlerindeki star olgusuna benzemeyen, daha eşitlikçi bir bakışla büyüyen bir hayranlık gibi. İnsanların bir mekâna dans etmeye gittiklerinde en büyük beklentileri DJ'den oluyor. Çok eğlenmeleri durumunda da, eğlenememeleri durumunda da sorumlu daha çok DJ oluyor.

DJ'lerin yaptıkları müziklerle karşılarındaki grubu anlamaları, kitlenin enerji düzeylerini takip etmeleri ve ritmin temposunu artırıp azaltarak bedenlere yön vermeleri birçok clubber için etkileyiciliği besleyen unsurlardan. DJ'ler grubun hem bir parçası hem de onlara rehberlik eden, onları rahatlatan, kuramsal zeminde de belirttildiği gibi yeni şaman konumundalar.

- Ya bazen öyle oluyor ki keşke şöyle çalsa şimdi diyorum. Tam da istediğim şekilde çalışıyor. İşte o zaman harika. Beni duymuş, anlamış gibi. O zaman onla bağ kurmuş oluyorum,

bir nevi beraber DJ'lik yapıyoruz. O zaman o gece unutulmaz oluyor işte (S. Drama Öğretmeni).

Görüşülen iki DJ'in grupla olan iletişime bakışı hem birbirine benzer hem de farklıydı. DJ P. Karşısındaki kalabalığın katıksız mutlu olmasını isterken, DJ P.. önce kalabalığı rahatsız etmeyi, onları germeyi, ardından mutlu etmeyi tercih ediyor. DJ P. karşısındaki kalabalığı sık sık gözlemleyerek, onları mutlu etmeye çalıştığından bahsetti.

- Eğlenmiyorsa eğer insanlar, dans ettirmek için oradaysam eğer, onları dans ettirmeliyim, benim müziğim çok neşeli mesela. Verdiğim ritimlerle duyguyu aktarıyorum, insanları mutlu ediyorum. Şimdi biraz içkilerinden yudum alsınlar, hadi hızlandırayım, yavaşlatayım, sohbet etsinler, sonra hop bana geri dönün, ben buradayım diye yönlendiriyorum. Mutlu ayrılmalarını istiyorum (P. DJ).

DJ H. ise daha farklı bir yaklaşım sergiliyor. Karşısındaki kalabalığı önce kendi bildiğince rahatsız ediyor, daha sonra eğlenmelerine izin veriyor.

- Ben biraz agresif müzik yapıyorum. İnsanları geriyorum biraz önce. Ama sonra gevşetiyorum. Tabi kendimi yansıtıyorum oldukça. Onlarla hareket ediyorum ama öncelikle kendimden bahsediyorum. Ben biraz karamsar biriyim. Müziğime de bunu yansıtıyorum dolayısıyla. Karşımda insanların oluşu hoşuma gidiyor. Onların benim müziğimle etkilendiklerini görmek iyi hissettiriyor. Biraz kötümser ve gerçekçi olduğum için. Onları hemen mutluluğa atmıyorum. Önce gerçeklerle yüzleştirmek adına geriyorum biraz. Huzursuz oluyorlar. Bu iyi diyorum o

zaman. Doğru yoldayız. Sonra yavaş yavaş rahatlatıyorum onları. Gevşiyorlar. Dans ediyorlar sonra. (H. Dj)

DJ H. Bu yöntemin daha gerçekçi olduğunu belirtti. "Hayattan çok kopmamak lazım" diyor. "Ben de farklı bir şekilde iletişim kuruyorum işte" diye ekliyor.

- Ya hakikaten bir nevi aile gibiyiz burada. Her türlü sıkıntısı olan var, biliyorum. İnsanlar yoğun yaşıyorlar, kimi çok çalışıyor, kimi çok mutsuz. Buraya gelip rahatlamak, müzikle coşmak istiyorlar. Ama ben onların gerçekleri tamamen unutmasını istemiyorum. O yüzden önce gerçeğe çarpıyorum. Yani huzursuz ediyorum, sonra rahatlatıyorum. Hatta bazen ne yapıyorum dediğim de oluyor. Ama onların benim gibi bir DJ'e de (gülüyor) da ihtiyaçları olduğunu düşünüyorum. Mesela biliyorsunuz uyuşturucu çok tüketilen bir şey. Ben ona da karşıyım. Organik yaşamı seviyorum (P. DJ).

DJ P. ise daha pozitif karşısındaki kalabalığın daima mutlu olmasını arzuluyor. Amacının bu olduğunu düşünüyor.

- Yani ben aslında 'sanat sanat içindir'e pek katılamıyorum DJ'likte yok öyle bir şey. Karşında eğlenmeden insanlar sana bakıyorsa- ki eğer sen dans müziği yapıyorsan onları dans ettirmek istiyorsan, onların ne sevdiği önemli. Ve sana yön veriyorlar, önemli olan onları mutlu etmen, dans ettirmen. İşimiz bu. Karşılıklı bir yönlendirme var. Ben onlar mutlu olsun istiyorum...

Kuramsal zeminde yeni şamanlar olarak işlenen DJ'lere, katılımcıların özel bir anlam atfettiği görülmüştür. Club deneyiminde kendilerini iyi hissedip, mutlu olmaları veya kafalarını dağıtmaları DJ'in sorumluluğunda olarak görülüyor. Ancak yine de oldukça eski bir sistem olan şamanizm ve şamanlıkla böylesi bir popüler kültürün ana unsururlarından olan DJ'leri ilişkilendirmek, club kültüründeki anlık ve gerçekçi olmayan kaçışların ve özgürleşmelerin başka türlü bir ifadesi, geçmişi ve anlamsal dünyası zayıf olan bir alana bir anlam katma çabası olarak görülmelidir.

Yukarıda bir kaç başlıkta analizi yapılan görüşmeler, yaklaşık olarak 2014 Nisan ayı ortalarında başladı ve üç hafta sonu devam etti. Bu aylar itibariyle parti ve festival etkinlikleriyle ilgili yoğun bir gündem mevcuttu. Geçen bir kaç yılın çok hareketli geçtiğini, önümüzdeki ay ve yıllar içinde ülkemizde elektronik dans müziğinde önemli etkinliklerin olacağına dair bir kanı hâkimdi. Örneğin neredeyse görüştüğümüz herkes Haziran ayında İzmir Karagöl'de gerçekleşecek olan Life of Tree Festival'i dört gözle bekliyordu. Kimi işinden dolayı gidemeyecek olsa da, kaçırılmayacak bir etkinlik olacağını belirttiler. Ayrıca bu müzik türüyle ilgili bir yaygınlık beklentisi söz konusuydu. Kimileri eskiden bu müziği hiç dinlemeyen arkadaşlarının bile, gelip club'larda eğlenmeye başladığını belirttiler.

Sayıca artan etkinlikler farklı küçük gruplar arsında iletişimi arttırmış görünüyor. Mekânlar arasında bir bağ da oluşmaya başlamış. Birbirlerinin etkinliklerini baltalamamak adına, gelen katılımcıları bölmemek adına aynı zamana denk gelen büyük organizasyonlar yapmamaya çalışıyorlar. Yerli DJ'lerin içinde kadın DJ'lerin artmaya başlamasından, DJ'lerin sadece yurt dışından yüksek ücretle çağrılması tekelinin kırılmış olmasından memnunlar. Bunu hem maliyetlerin düşmesi adına, hem de sezonun en hareketli zamanlarında DJ bulma sıkıntısını aşma yönünde sevindirici buluyorlar. Ülkemizde sosyal siyasal gelişmelerden en fazla ilgilendikleri konuların, içki satışına ve hayat tarzlarına müdahale olarak gördükleri düzenlemeler olduğu söylenebilir.

Kayıt altında yapılan oniki görüşme dışında birçok farklı görüşme de gerçekleştirildi. Birkaç parti etkinliğinde, birçok club'ta gözlemde bulunuldu. Mekânlarda yapılan gözlemlerde görüşmecilerin sosyo-ekonomik profillerinin dışında, daha farklı yaşam tarzları olan kesimlere de hitap eden, görüştüğümüz kişilerin bakkal müziği dediği türü çalan mekânlarla da karşılaşıldı. Bu mekânlara katılan kişilere ise apaçi deniliyor. Büyük ihtimalle saç kesimleri ve uyarlama dansları (elektronik müziğin dans formlarıyla yerel dans formlarının elektronik uyarlaması) sebebiyle bu isimle adlandırılan bu kesimler diğerlerinden farklı olarak, yerel bağları daha kuvvetli gençlerden oluşuyor. Bu gençler de diğerleriyle benzer şekilde, teknoloji (internet, cep telefonu vb.) kullanımı, benzer alkol ve uyarıcı kullanımlarının ortak oluşu gibi sebeplerle ve aynı kaçış mantığıyla elektronik dans müziği ve onun çevresinde gelişen kültürün birer tüketicisi durumundalar. Aynı şekilde çok daha yüksek bir ekonomik gelir düzeyine sahip bir kesimin Ortaköy, Bebek ve Nişantaşı'nda kümelenmiş bir dizi eğlence mekânları da, kendi içinde elektronik dans müziği toplulukları yaratmış görünmekte. Diğer kültürel kodları açısından kendi sınıfından pek fazla ayrışma göstermeden, eğlenme biçimlerinde bir ortaklık gösteren bu kesimler birbirleriyle yine sınıfsal benzerlikler, düşünsel ortaklıklar geliştirmeden, aynı eğlenme tarzında ortaklaşabiliyorlar. Bu ortaklık çoğunlukla mekânsal bir ortaklığa dönüşmediği gibi, dönüşse bile (aynı festival ortamı içinde günlerce bir arada bulunsalar bile) sınıflar arası bir birliktelik olarak görülemez. Daha çok kent ortamında, birçok sınıfın çakışma alanlarında, küresel eğlence sektörünün son moda formlarından biri olan elektronik dans müziği eşliğinde bir arada bulunmak veya aynı boş zaman değerlendirmesine sahip olmak diyebileceğimiz bir ortaklık söz konusudur.

Üretimi ve tüketimindeki hız ve kolaylık ile birlikte, mekânların ve bedenlerin kullanımında sağladığı rahatlık, kültürel açıdan hafif oluşu, aynı zamanda müziğin ve dansının yaydığı simgesel mesajlarıyla oldukça çekici görünen elektronik dans müziği bir eğlenme kültürü olarak, farklı statü gruplarını kolayca içine çekebilen yapısıyla, farklı sınıfsal tabandan gelen gençleri cezbedebilmektedir. Gündelik yaşam sıkıntıları, hayalleri ve gelecek umutları aynı olmayan farklı statülerdeki bu insanları, bu kaygılarından da bağımsız bir eğlenme, kaçış ve

kayboluş alanına davet eden elektronik dans müziği mekânları içmek, dans etmek, kafa dağıtmak, kısaca dertlerinden - kısa süreli de olsa- uzaklaştırmak gibi bir işlev görmektedir. Modern kent yaşamı kapitalist süreçlerle biçimlenirken her bir parçasını, canlı cansız tüm öğeleri bir meta olarak dönüştürmektedir. Bu tempo içinde insanlığın büyük bir kesimi çok yoğun çalışmak, hayatta kalmak ve devam edebilmek kaygısında bu hıza yetişmeye çalışmaktadır. Birçok yerde gençler bir önceki neslin eğlenme biçimlerini terk etmekte, son moda teknoloji ve yeniliğin küresel eğlenme formlarına ilgi duymaktalar. Bu noktada elektronik dans müziği ve onun içeriğiyle yaratılan bu yeni eğlenme biçimi, kısa zaman aralığında gençlerin çok fazla enerji harcamalarına olanak sağlayan yüksek temposuyla, diğer kolaycı unsurların (dans biçimi, ortam etkenleri, alkol ve uyaranların yoğun kullanmı) birleşimi sayesinde kapitalist süreçlerin işleyişini aksatmayan -hatta kolaylaştıran- bir eğlence endüstrisi ürünüdür

SONUÇ

Geçtiğimiz yüzyıllarda dünyada bir dizi sosyo-kültürel hareketlilik, ekonomik gelişmelerin itici gücüyle beraber kentsel yaşamı doğurmuştur. Ortaya çıkan bu yeni yaşam alanı, günümüzde, kapitalist süreçlere yön veren, pazar hareketlerini tayin eden ve her türlü değişim dinamiklerini bünyesinde barındıran bir özelliğe kavuşmuştur. Kapitalist söylemin üzerine basarak şekillendirdiği tüketim toplumu kavramı, bu bağlamda değerlendirilmelidir. Kitle iletişim araçlarının hegemonyasındaki tamamen metalaşmış toplum, neyi tükettiğine bağlı olarak ekonomik ve sosyal üretimlere yön vermektedir. Klasik ihtiyaçların dışında kent insanı yeni ve farklı kimlikler, birliktelikler, ifade biçimleri ve sorunları olan ve bunları mutlaka karşılamak isteyen yeni bir insandır. Daha talepkâr, daha güvensiz, daha az kolektif, normlara daha az bağlı bu yeni birey tipi kapitalist ekonomi için harika bir fırsattır. Dolayısıyla, bu tezin konusun oluşturan elektronik dans müzik kültürü böylesi güvensiz ve sürekli talepkâr bireylerin talepleriyle örtüşen, yeni bir popüler kültür alanı olarak görülmelidir.

Kapitalist sistemin, bu alan ve benzerlerinde varolan bireylerin davranış tipolojilerini yaratmak gibi öncelikli bir amacı vardır. Devasa şirketlerin AR-GE birimleri, çok uluslu organizasyonların araştırma fonları, üniversiteler ve birçok bilimsel araştırma yapan vakıf benzeri kuruluşlar çalışmalarını sosyalbilimlerle ilişkilendirerek, bu yeni kuşağın davranış modellerini ve kültürel haritalarını belirlemeye çalışmaktadır. Bugün facebook, twitter gibi sosyal ağların sadece sahip oldukları 'bilgi' deposuyla, yani kullanıcılarının gönüllü olarak verdiği sosyal profil verileri sayesinde, eşsiz bir hazineye sahip olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden de bu şirketlerin mali değeri, petrol ve otomotiv devi şirketlerin bile üzerinde milyar dolarlarla ölçülmektedir. Siyasal değeri ise bunun bile ötesine geçmiş durumdadır. Birçok ülke bu bilgileri almanın, kontrol etmenin bir yolunu bulmaya çalışmaktadır. Günümüzde facebooktan veri almadan, hiçbir şirketin yeni bir ürün sunmasının mümkün olmadığı söylenmektedir. Bu tür bir bilginin, yani bireylerin sosyal alışkanlıklarının, estetik beğeni ve yönelimlerinin, gruplaşma, klikleşme eğilimlerinin bu denli önemli bir bilgi haline gelmesi, içinde bulunduğumuz dönemin

sosyal açıdan bir dönüm noktası olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu dönemi anlamak için de yeni kavramlara ve kuramsal tartışmalara ihtiyaç artmaktadır.

Geçmişte de böyle önemli kriz dönemlerinde, sosyal-kültürel ve bilişsel devrimlerin ortasında yine benzeri şekilde sosyal bilimlere olan ilginin arttığı görülmüş, yeni model ve kuramlar ışığında meydana gelen değişim anlaşılmaya çalışılmış, birçok düşünür bugün artık onlarsız düşünemediğimiz kavramlarla yeni toplumu açıklamaya çalışmıştır. 18. yüzyılın son çeyreği ortaya çıkan marksizmden tutun pozitivizme kadar, 19.yüzyılın ortalarında yükselen yapısalcı, işlevselci kuramlar, 20.yüzyılın ilk yarısından sonra iki dünya savaşının ardından başlayan post-marksist ve post-yapısalcı kuramlara, oradan 1960 sonrası dönemi analiz etmeye çalışan kültürel çalışmalara… Hepsi sosyal krizlerin eşiğinde yeni toplumsal oluşumları çözmeye, yeni kavramlar ve modellerle bir kültürel öngörü yaratmaya çalışmışlardır. Evet, öngörü bilim için vazgeçilmezdir, fakat kapitalist ekonomi için hayati derecede vazgeçilmezdir.

Kitle iletişim araçlarının yön verdiği ve her şeyin birer metaya dönüştüğü bu yeni toplumsal düzende ortaya çıkan, Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezinin ele aldığı 1960'lı yılların muhalif gençlik altkültürlerinden farklı, tüketim toplumunun tüm özelliklerini barındıran bu gençlik oluşumu, yani elektronik dans müzik kültürü, günümüz toplumsal düzeninin yarattığı sonuçlardan sadece bir tanesidir. Çok eski zamanlardan bu yana, insanların yaşamında oldukça önemli bir yere sahip olan müzik ve bir zamanlar etrafında muhalif genç kimlikleri barındıran müzik, bu gün elektronik tınılarla bireyleri toplumsal gerçeklikten uzaklaştıran büyük bir eğlence aracı işlevi görmektedir. Club kültürü, müziği, ışıkları, mekânları ve tükettiği her şey ile televizyon ve internetin doldurduğu boşluğu başka bir şekilde doldurmaktadır. Televizyon ve sanal âlem, nasıl zamanı ve mekânı kırıyor, gerçeklik algısını yok ediyorsa, elektronik dans müzik ve club kültürü de genç insanları benzer şekilde şimdiki zamandan, gerçeklerden ve sorunlarda uzakta bir noktaya sürüklemektedir. Çalışma içerisinde sıklıkla bahsedildiği gibi club'lar birer oyun alanı, ütopya, fantazya alanı sağlamaktadır. Katılımcılara, farklı bir dünyada var

oldukları sanrısını aşılamaktadır. Kendilerini gündelik olanın tüm dertlerinden uzakta, ne orada ne burada, Turner'ın liminal (eşikte olma) dediği evrede mutlu ve özgür hissetmektedirler. Dolayısıyla büyük bir sanallığın içerisinde, hiçbir soruna çözüm bulamayan, üretmeyen ve sadece dâhil olan, özgür olduğunu zanneden bireyler yetişmektedir. Kaldı ki elde ettiklerini zannettikleri özgürleşme son derece anlık ve gerçek dışıdır. Daha çok belirli bir anda asılı kalmak gibidir.

Yeni toplumsal düzende popüler kültür ürünleri insanları tek tipleştirmek, kitleleştirmek ve ilgilerini benzer yönlerde tutmak için oldukça önemli bir araç haline gelmiştir. Kitle iletişim araçları ile yaratılan sanal gerçekliğin etkileri sosyal bilimciler tarafından uzun süredir tartışılmaktadır. Kaldı ki son yıllarda giderek daha fazla etkili olmaya başlayan yeni medya, farklı ve henüz tam olarak anlaşılamayan etkilere sahiptir. Sosyal bilimciler için kitle iletişim araçları ile sunulan popüler kültür ürünleri büyük bir dikkatle incelenirken, yine bir kitle iletişim aracı olarak kabul edilmesi gereken, popüler kültürün belki de en çok tüketilen nesnesi popüler müzik, diğerleri kadar çok araştırılmamaktadır. Oysa popüler müzik özellikle gençler üzerinde, inanılmaz etkilere sahiptir. Müzik etrafında gelişen altkültür oluşumları beraberinde yeni kimliklerin yaratılmasını, yeni sosyal grupları ve oluşturulan kültüre özgün tüketim alışkanlıklarını getirir. Dolayısıyla zevk için yapıldığı öngörülen müzik dinleme eylemi başlı başına, hegemonyanın yeniden üretilmesinde ve bir meta olarak müziğin yeniden ve yeniden işlerlik kazanmasında etkindir.

Bir zamanlar sıradan insanların salt çalma ve dinlemenin keyfiyle kendileri için müzik besteledikleri ve icra ettikleri zamanlar oldukça geride kalmıştır. Fonografın icadıyla, insanlar müziği ve müzik dinlemek için gerekli araç gereçleri satın almaya başladılar. Yani müzik de bir meta değeri kazanmış oldu.

> Meta, her şeyden önce, bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle, şu ya da bu türden insan gereksinmelerini gideren bir şeydir. Bu gereksinmelerin

> niteliği, örneğin ister mideden, ister hayalden çıkmış olsun, bir şey değiştirmez (Marx, 2011: 47).

Marx'ın belirtiği gibi çıkış noktası ne olursa olsun, çeşitli gereksinimler meta özelliği taşıyan nesne veya durumları yaratmaktadır. Dolayısıyla, müzik eserleri de popüler kültürde en çok tüketilen metalar arasındadır. Üreticiden, yani müzisyenden çıkıp bir CD içerisinde satışa sunulduğu andan itibaren meta değeri kazanmış olur. Ayrıca onu dinlemeye yarayan araçlar da başka metalara dönüşmektedir. Elektronik müzik söz konusu olduğunda 'producer'ların ürettiği müzikleri DJ'ler satın almakta ve partilerde kullanabilmek için mixleme tekniğiyle setler yaratmaktadırlar. Elektronik müzik dinleyicilerine hitap eden dergiler elektronik müziğin satılabilirliğini arttırmakta, fanlarını oluşturmaktadır. Club'lar ise elektronik müzik piyasasına en büyük hizmeti veren alanlardır. Aslında bu mekânlar birçok şeye birden zemin hazırlamaktadır; müzik, alkol ve kılık kıyafet ve de eğlence sektörü için pazar yaratmaktadır. Elektronik müzik dinleyicileri yaygın teknoloji ve uyarıcı madde tüketimleriyle piyasa ilişkilerinin bir parçası haline gelirler. Esasen farklılaşmak, ayrışmak, 'cool' olmak olarak gördükleri durum sistemin tam ortasında işlev görmeleri ile eş değerdedir. Gençlik altkültürleri bu yönüyle hegemonyanın yeniden üretilmesine katkı sağlar.

Oskay (2001: 63-64) Aristo, Huizinga ve Adorno'nun müzik üzerine düşüncelerinden hareketle günümüz toplumlarındaki müziğin konumunu yabancılaşma bağlamında sorguladığı çalışmasında, bir yandan kaliteli müzikal öğeleri kullanan, bir yandan da banal öğeleri benimseyen ticarileştirilmiş şarkıların, bütün bir toplumun gereksinimlerini karşıladığını belirtmektedir. Dolayısıyla hafif müzik olarak tanımlanan popüler müzik "katıksız bir meta"dır ve en çok yabancılaşmış müzik türüdür. Toplumdaki hiçbir çelişkiyi yansıtmamakta, hiçbir sorundan söz etmemektedir;

> Fakat bu yansıtmayı, bu söz etmemeyi, "hafif müzik" olarak kendisinin sözünü etmediği sorunlara ilişkin konularda var olan toplumun dinleyiciye vermediği doyumları fantazya olarak vererek; yani, "hafif müzik" olarak kendisinin sunduğu bu fantazyaları duyulan gereksinimleri doğuran toplumsal koşulların dinleyicisine algılanmasını yanlışlıklara sürükleyip dönüştürerek yapmaktadır (Oskay, 2001: 64).

Yaptığı sadece var olamayacak fantazyalar üretmektir. "Bu tür müziğin dinleyicisi, böylece, müzikte bulduğu doyumlar aracılığı ile kendi toplumsal konum ve realitesinden uzaklaşmaya yöneltilmektedir" (a.g.y.). Popüler müziğin veya başka bir deyişle hafif müziğin en son üretimlerinden biri olan elektronik dans müziği, dinleyenlerini toplumsal gerçeklikten oldukça uzak bir noktaya götüren bir içeriğe sahiptir. Çoğunlukla sözsüz olup, dans eden kitleyi coşturmak ve teşvik etmek amacıyla ara sözler içeren yapısıyla, yaptığı tek şey fantazyalar üretmek olup, katılımcılarının kendilerinin de ifade ettiği gibi, toplumsal ve kişisel sorunlardan bir kaçış yaratmaktadır. Bu yönüyle elektronik dans müziği kapitalist sistemin, bünyesinde yaşattığı insanların, olmasını arzu ettiği biçime, yani gerçekliklerden uzak, sorunlara çözüm aramayan, akıntı içerisinde yaşayan bireyler olunmasına katkı sağlamaktadır. Işıklı ve yüksek sesli ve adeta bir tür bağımlılık sağlayan yapısı ile bu kültür, kitle iletişim araçlarıyla yaratılmak istenen ile büyük benzerlikler sergilemektedir. Aynı biçimde insanları sadece eğlendirmekte ve kafalarını boşaltmalarını, sıkıntılardan uzaklaşmalarını sağlamaktadır. Böylece toplum içerisinde sorun yaratmayan, kimyasal ve fiziksel uyarıcıların etkisiyle, mutlu olmaya çalışan bireyler üretilmektedir.

Uyarıcılar ve alkol ile beraber, görsel ve işitsel imgeler bombardımanına tutulan bireylerde yükselen haz eşiği onların, normal hayatta sıkılan, kaçış imkânı için kendine fırsatlar yaratmak dışında bir enerji göstermeyen bireylere dönüşmesine yol açmaktadır. Tüm kapitalist toplumlarda çelişkilerden doğan sorunları saklamak

için böyle bir perdeye rastlanmaktadır. Aynı zamanda bu durum genç kitlelerin enerjilerini kanalize etmenin, eritmenin de bir yolu olarak görülmektedir.

Sınıfsız bir oluşum olarak lanse edilen club kültürü, birçok kültürel ve ekonomik tabana sahip gençleri aynı mekânda müzik dinlemek ve dans etmek üzere birleştirmektedir. Clublar kent hayatının yoğunluğu, okul, iş, aile ve toplum normlarından sıkılan gençler için kaçış alanları sağlamaktadır. Bu yönüyle club kültürü katılımcıları toplumsal ve kişisel sorunlardan uzaklaştırmakta ve çözüm yolları aramaktansa, mekânlarda dans ederek rahatlamayı tercih etmeye teşvik etmektedir. Esasen bu kaçış başka türlü bir uyuşmayı da beraberinde getirmektedir. Kaçış zaten anlıktır, ertesi güne toplumda bıraktıkları noktadan yeniden başlarlar. Dolayısıyla bir kaçış alanı olduğundan, club kültürü geçmişteki diğer gençlik altkültürlerinden ayrılarak protest bir tavır sergilememektedir. Belki şöyle denebilir: Club kültürünün protest tavrı ancak hedonist eğlenme biçimleri ellerinden alındığı zaman gerçekleşecektir. Belirmekte fayda var, hayatlarını belirli bir siyasi ideolojiye bağlı fikirler ile yönlendirmeseler de, hümanist değerlere olan duyarlılıkları da gün gibi ortadadır. Dolayısıyla bu gibi hassasiyetlerle çeşitli protesto eylemlerinde varlık gösterebilirler. Ancak gerçekleştirilen protest tavır dönüştürücü bir güce sahip olmayacaktır; çünkü protesto da bir tür eğlenme biçimi olarak görülmektedir. Yani bir tür protesto karnavalı… Dolayısıyla bir ideoloji etrafında örgütlenmiş değil de, neşe, eğlence, kolektif mutluluk ve biraradalık üzerine kurulu olduğundan, eğlence bitip asıl mücadele başladığında, hemen hedonist dünyalarına bir kaçış aramaya gideceklerdir. Çünkü artık eğlence bitmiştir...

Daha önce de değinildiği gibi Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi tarafından geliştirilen altkültür kuramı, 1980'li yıllarda rave kültürünün doğuşuyla ağır eleştirilere tabi tutulmuştu. Gerekçe ise rave kültürü ile doğan yeni gençlik oluşumlarının sınıf bilincinde olmaması ve mod'lar, teddy boy'lar ve punk'lar gibi muhalif bir özellik sergilemedikleridir. Ayrıca altkültür kuramının belirli bir zaman diliminde, belirli bir coğrafyadaki gençleri kapsadığı, dolayısıyla dünyanın çeşitli yerlerindeki gençlik oluşumlarını anlamak için kullanılamayacağı,

yani evrensel bir kuram olmadığı iddia edilmişti. Tüm bu eleştirilere cevaben David Muggleton tarafından temelleri atılan post-modern gençlik altkültürleri veya çağdaş gençlik altkültürleri şemsiyesi altında bir dizi araştırma gerçekleştirilmişti. Rave kültürü ve onun devamı niteliğindeki club kültürünü araştırma nesnesi yapan araştırmacıların temel vurguları sınıfsızlık, biraradalık, kolektif mutluluk, müzik ve dans üzerineydi. Altkültür kavramı yerine ise 'yeni kabile', 'club kültürü' veya 'yaşam biçimleri' gibi kavramlar etrafında geliştirilen kuramlar tercih edildi. Çalışma boyunca da club kültürünü tanımlamak için bu gibi kavramlardan yararlanıldı. Ancak oldukça zorlanılan kimi konular da oldu. Club kültürü üzerine çok sayıda çalışma gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, anlamlı bir kuramsal bütün geliştirilemediği not edilebilir. Bu durum herhangi bir çalışmadan elde edilen verinin, bir diğeri ile desteklenemiyor oluşuyla kendini gösterdi. Yapılan çalışmaların tümüyle birbirinden alakasız olduğunu söylemek de yanlış olacaktır elbet. Ancak bütünlüklü bir çalışma alanı olmayışından, belki de zaten kendi başına tartışmalı olan post modernizm ve post modern bireyler vurgusu üzerine kurulu oluşundan, çalışmalar arasında ortak fikirler bulmakta zorlanılmıştır.

Gerçekleştirilen alan çalışmasında tespit edilen olgular da bu yöndeydi. Standart tüketim kanallarının dışında kalmış alternatif yaşam ve mutlu olma koşulları arayan bireylere dayatılan tüm yeni eğlence biçimleri, idealist sloganlarla dolayıma sokularak, alternatiflik arayışı sistem içinde çözülmeye çalışılmaktadır. Komünal yaşam sloganları, eşitlik ve özgürlük vaatleri, farklı ol buyrukları ile donanarak gelen rave'den club kültürüne kadar, yeni birçok eğlence biçimi, modası geçen bir önceki biçimin yerine konmuş çağdaş versiyonlarıdır. Değişti, bitti, bunun-onun ardı, 'post' u denilerek üzerine en son yaratılan teknolojik öğelerden bir nevi soslar dökülüp, yeni tüketimler için açlık ve heyecan yaratılmaktadır. Hep daha yenisini tüketmek eğilimiyle büyüyen yeni nesle, yeni oyuncaklar olarak sunulmaktadır.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Orhan, Batur, H. Zeynep. & Ekşili, Nisa (2014). "Kuşakların Değişen Yüzü ve Y Kuşağı İle Ortaya Çıkan Yeni çalışma Tarzı: Mobil Yakalılar." [Elektronik Sürüm]. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 2014/1, Sayı: 19: 165-182.

http://sbedergi.sdu.edu.tr/assets/uploads/sites/343/files/orhan_adiguzel-04052014.pdf/ 25.05.2014.

Adorno, Theodor. (1941). "On Popular Music". Studies in Philosophy and Social Sciences. Vol. IX, No. 1.: 17-48.

Adorno, Theodor. (2002). Essays on Music. California: University of California Press.

Attali, Jacques. (2014). Gürültüden Müziğe. (Çev. G.G. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, Mikhail. (2005), Rebelias ve Dünyası, (Çev: Ç. Öztek). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baldwin, Elaine.; Longhurst, Brian., McCracken, Scott., Ogborn, Miles & Smith, Greg. (2000). Introducing Cultural Studies. Athens: The University of Georgia Press.

Baudrillard, Jean. (2004). Tüketim Toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmund. (2003). Modernlik ve Müphemlik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bennett, Andy. (1999). "Subcultures or Neo- Tribes? Rethinking the Relationship Between youth, Style and Musical Taste". Sociology Vol. 33, No: 3. 599-617

http://soc.sagepub.com/content/33/3/599/ 18.03.2014.

Bennett, Andy. (2001). Cultures of Popular Music. Berkshire: Open University Press.

Bennett Andy, Kahn Harris Keith (Eds.). (2004). After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture. London: Palgrave.

Bennet, Andy. (2005). Culture and Everyday Life. London: Sage Publications.

Bennet, Andy. & Robards, B. (2011). "MyTribe: Postsubcultural manifestations of belonging on social network sites". [Elektronik Sürüm]. Sociology, 45(2): 303-317, http://soc.sagepub.com/content/45/2/303. 07.02.2014.

Berman, Marshall. (2013). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, Peter. L. & Luckman, Thomas. (1966). The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. New York: Anchor Book.

Bilgin, Nuri. (2003). Sosyal Psikoloji Sözlüğü. Ankara:.Bağlam Yayıncılık.

Blackman, Shane (2005), "Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism". İçinde: Journal of Youth Studies. Vol.8: 1-20. http://www.netwomen.ca/CHYS/Blackman_2005.pdf/ 16.02.2007.

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic. (2003). Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, (Çev. Nazlı Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.

Brewster, Bill. & Broughton, Frank. (1999), Last Night a DJ Saved MY Life: The History of the Disc Jockey. New York: Grove Press.

Brown, Steven. (2006). "How does music work? Towards a pragmatics of musical communication." İçinde: Steven, Brown. & Ulrik, Volgsten. (Eds.) Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music. New York: Berghahn Books: 1-2. http://www.neuroarts.org/pdf/chapter1.pdf/ 06/04/2014

Buckland, Fiona. (2002). Impossible Dance: Club Culture and Queer World Making. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Burnet, Robert. (2002). The Global Jukebox: The International Music Industry. Taylor & Francis e-Library.

Calhoun, Craig. (2007). "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları". (77-131). Güney Çeğin, , Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan. (Eds.). Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Chambers, Iain. (1982). "Some Critical Tracks". Popular Music. Volume 2/ January: 19-36. http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=2629144&fileId=S0261143000001215. 10/05/2014

Chambers, Iain. (1990). Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture. London: McMillan.

Clarke, John., Hall, Stuart., Jefferson, Tony. & Roberts, Brian. (1976). "Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical overwiev". Hall, Stuart & Jefferson, Thony (Ed.). Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post- War Britain. London: Hutchinson.

Cook, Nicholas. (1999). Müziğin ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Cova, Bernard., Kosinetz, Robert & Shankar, Avi. (2007). Consumer Tribes. Oxford: Elsevier Press.

De Nora, Tia. (2004). Music in Evryday Life. Cambridge: Cambridge University Press.

During, Simon. (Ed.). (1993). The Cultural Studies Reader. London and New York: Routledge.

https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9fErol, Ayhan. (2005). Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Fischer, Claude S. (1975). 'Towards a Subcultural Theory of Urbanism.' American Journal of Sociology 80/ 13: 19–41. http://www.jstor.org/stable/2777297?__redirected. 15/03/2014

Fiske, John. (1999). Popüler Kültürü Anlamak. Ark Yayınları: Ankara

Frith, Simon. (1987). 'Towards an Aesthetic of Popular Music,' Richard Leppert & Susan McClary (Eds.). Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press: 133-149.

https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9fGelder, Ken. & Thornton, Sarah. (1997). The Subcultures Reader. London: Routledge.

Gelder, Ken, (2007). Subcultures: Cultural Histories and Social Practice. Abingdon, Oxon: Routledge.

Gerard, Morgan. (2004). Selecting Ritual: DJs, Dancers and Liminality in Underground Dance Music., Graham St. John. (Ed.). Rave Culture and Religion. Abingdon, Oxon: Routledge: 167-184

Giddens, A. (2012). Modernliğin Sonuçları. İstanbul:.Ayrıntı Yayınları.

Gilbert, Jeremy. & Pearson, Ewan. (1999). Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound. London: Routledge.

Gordon, Milton M. (1947). 'The Concept of a Sub-Culture and Its Application', Social Forces, 26: 40–42.

Güngör, N. (1999). "Popüler Kültür Çıkmazı". İçinde, , Nazife Güngör. (Der.) Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler, Ankara: Vadi Yayınları.

Hall, Stuart and Jefferson, Tony (eds). (1976). Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain, London: Routledge, 1993.

Hargreaves, David. J. & North, Adrian.C. (1999). " The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology". Psychology of Music. April vol. 27 no. 1: 71-83

http://pom.sagepub.com/content/27/1/71. 10/04/2014

Hargreaves, David. J, MacDonald, Raymond. & Miell, Dorothy (2005). How do People Communicate Using Music?. İçinde: Hargreaves, David. J, MacDonald, Raymond. & Miell, Dorothy. (Ed.). Musical Communication. Oxford: Oxford University Press.

Harvey, David. (2012). Postmodernliğin Durumu. İstanbul: Metis Yayınları

Hedbidge, Dick. (1979). Subculture: The Meaning of Style. Abingdon, Oxon: Routledge.

Hedbidge, Dick. (1988), Gençlik ve Alt Kültürleri. (Çev. E. Tarım) İstanbul: İletişim Yayınları.

Holmes, Thom. (2008), Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture. New York: Routledge.

Huq, Rupa (2006), Beyond subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World, London and New York: Routledge.

Jenks, Chris. (2007), Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı, (Çev. N. Demirkol). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kalay,Ayşe.(2007).“Tüketim Kültürü İçinde Müziğin Görselleştirilmesi: Klipler”, İstanbul Üniversitesi-İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı:30: 79-96. http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuifd/article/viewFile/1019012928/1019012156/ 09.04.2014https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9f

Karşıcı, Gülay. (2008). Club Kültürü ve İzmir Club Scene. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı, 24: 121-127. http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_24/6-%20_121-127.%20syf._.pdf/ 29.09.2013

Keleş, Hatice.N. “Y Kuşağı Çalışanlarının Motivasyon Profillerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma”, Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, 2011: 129-139.

http://www.sobiad.org/ejournals/dergi_ybd/arsiv/2011_2/hatice_necla_keles1.pdf/ 23.05.2014

Kızılçelik, Sezgin ve Erjem, Yaşar. (1994), Açıklamalı Sosyoloji Terimler Sözlüğü, Ankara: Atilla Kitabevi.

Konyar, Hürriyet. (2008). Popüler Kültürde Hegemonik Anlamların Üretilmesinde. Gnçlik Altkültürlerinin Önemi. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Yıl:2008,Sayı:27 Güz: 55-75

ilet.gazi.edu.tr/posts/download?id=13841. 06/10/2013.

Kuran, Evrim. (2013).”Yaşasın Y Kuşağı”. Hürriyet Gazetesi.

http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/23465715.asp/ 25.05.2014

Larrain, Jorge. (1995). İdeoloji ve Kültürel Kimlik. (Çev. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi. https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9f

Laughey, Dan. (2006) Music and Youth Culture. Edinburg: Edinburg University Press.

Lefebvre, Henri. (2013). Kentsel Devrim. İstanbul: Sel Yayınları.

Levi- Straus, Claude (1996). Yaban Düşünce. (Çev. T. Yücel). İstanbul: YKY.

Lull, James. (2000). Popüler Müzik ve İletişim. İstanbul: Çivi Yazıları.

https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9fMadrid, A. L. (2008), Electronic Dance Music From Tijuana To The World. New York: Oxford University Press..

Maffesoli, Michel. (1996), The Time of the Tribes: the decline of individualism in mass society, (Çev. D. Smith). London: Sage.

Malbon, Ben. (1998). “Clubbing: Consumption, Identity and Spatial Practices of Everynigh Life”. İçinde: Skelton, T. & Valentine, G. (Ed.). Cool Places: Geographies of Youth Cultures: 267-287. London: Routledge..

Malbon, Ben. (1999), Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality. London: Routledge..

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

Marx, Karl (2011). Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili (Birinci Cilt). (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınları.

McGuigan, Jim (1992), Cultural Populism, London and New York: Routledge

Mcrobby, Angela., Garber, Jenny. (1976). "Girls and Subcultures: An exploration". İçinde: Resistance through Rituals. Youth Subcultures in post-war Britain, eds Stuart Hall & Tony Jefferson. London: Routledge.

Merriam, Allan, P. (1964). The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Miles, Smith. (2000). Youth Lifestyle in a Changing World. Berkshire: Open University Press.

Modeleski, Tania. (1998). Eğlence İncelemeleri. İstanbul: Metis Yayınları.

Muggleton, David (1998), "The post-subculturist". İçinde: Steve Redhead (Ed.). The Club Cultures Reader. Readings inPopular Cultural Studies. Oxford: Blackwell Publishers

Muggleton, David. (2000). Inside Subculture: The Post-Modern Meaning of Style, New York: Bloomsbury Academic.

Muggleton, David (2005), "From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis". İçinde: Young: Nordic Journal of Youth research. Vol.13: 205-219. http://you.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/2/205/ 08.04. 2014

O'Connor, Alan. (2004). The Sociology of Youth Subcultures. Peace Review. 16:4, December.: 409-414.

http://www.tezu.ernet.in/dmass/CBCT/subcultures2.pdf/ 04.10.2013

Oktay, Ahmet. (1997). Türkiye'de Popüler Kültür. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul

Osgerby, Bill (1998), Youth in Britain since 1945, Oxford: Blackwell Publishers Ltd

Oskay, Ünsal. (2001). Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma. İstanbul: Der Yayınları.

Özbek, Meral. (2000). Popüler Kültür ve Arabesk. İstanbul: İletişim Yayınları.

Perrin, Michel. (2001). Şamanizm. İstanbul: İletişim Yayınları. https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9f

Redhead, Steve. (1993) Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth

Culture. Avebury: Brookfield, VT.

Redhead, Steve. & Wynne, D. & O'Connor, J. (1998) The Club Culture Reader: Readings in Popular Cultural Studies. Oxford: Wiley- Blackwell.

Reynolds, S. (1998), Rave Culture: Living Dream or Living Death?, Redhead, S. & Wynne, D. & O'Connorn, J. (Ed) The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies içinde (102–111). Malden, MA: Blackwell Publishers.

Rief, S. (2009), Club Cultures: Boundaries, Identity, and Otherness. New York: Routledge.

Simmel, G. (2003). Modern Kültürde Çatışma, (Çev. T. Bora & E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları..

Slater, D. (1997) Consumer Cultureand Modernity. Cambridge:Polity Press.

Smith, R. & Maughan, T. (1997), Youth Culture and the Making of the Post-Fordist Economy: Dance Music in Contemporary Britain. Egham Royal Holloway: Department of Social and Culture

Smith, Philip. (2007). Kültürel Kuram. (Çev. S. Güzelsarı & İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Stahl, G. (2003) „Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New model „ in Muggleton, d. and Weinzeirl, R. The Post-Subcultures. Oxford: Reader Berg.

Storey, J. (2000). Popüler Kültür Çalışmaları. (Çev.) K. Karaşahin. İstanbul: Babil Yayınları. https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9f

St John, G. (2003) „Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest" in Muggleton, D. and Weinzierl, R. The Post-Subcultures. Oxford: Reader Berg.

Ueno, T. (2003), Unlearning to Raver: Techno Party as the Contact Zone in Trans-Local Formations, Muggleton, D. & Weinzierl (Ed.), The Post- Subcultures Reader içinde (101-117). Oxford:Berg.

Taramacchi, Des. (2004). Entheogenic Dance Ecstasis: Cross- Cultural Contexts. (Ed.) St. John, Graham. Rave Culture and Religion. Abingdon, Oxon: Routledge. 125- 144

Thornton, Sarah. (2001). Club Cultures: Music, Media, Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press,

Thompson, Edvard.P. (2006). İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu. İstanbul: Birikim Yayınları

Turner, Victor. (1969). Liminality and Communitas, in The Rituel Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing. pp. 94-103, 125-30.

Uygur, Nermi (2013) Kültür Kuramı. İstanbul: Remzi Yayınları.

Van Gennep, Arnold (1960) The Rites of Passage.London: Routledge and Kegan Paul.

Weinzierl, Rupert and David Muggleton 2003. 'What Is 'Post-Subcultural Studies' Anyway?'Pp. 3–23 in The Post-Subcultures Reader, edited by David Muggleton and Rupert. Weinzierl.Oxford: Berg

Wicke, P. (2006). Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi. (Çev.) S. Dalaman. İstanbul: YKY.

Williams J. Patrick (2007). Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. Sociology Compass 1/2 (2007): 572–593.
http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x/abstract.
https://tr.foursquare.com/v/papillon/4d1e9c2ff7a9a143e0901c9fYaylagül, L. (2008). Kitle İletişim Kuramları; Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yücebalkan, Benan. (2013). Potansiyel İşgücü olarak Y kuşağının Transformasyonel liderlerle Çalışabilirliğine Yönelik Bir Araştırma. Oraganizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi. Cilt 5, Sayı 1 (Online).

http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/baris.aksu/diger/baris.aksu07.03.2014_22.33.55diger.pdf.

EK 1.

Yarı Yapılandırılmış Derinlemesine Görüşme Yönergesi

Demografik Bilgiler:

1. Yaş
2. Cinsiyet
3. Eğitim bilgileri
4. Doğduğu şehir
5. İstanbul'da kaç yıldır yaşıyor? (İstanbul'a yerleşme sebebi)
6. Tek başına- aile ile beraber- arkadaşlarla mı yaşıyor
7. İş

Müzik

1. Müzik nedir sence, sana ne anlam ifade etmektedir?
2. Elektronik müzikle ilk ne zaman tanıştın?
3. Diğer müzik türleriyle kıyaslandığında elektronik müzik senin için ne ifade ediyor
4. Müziğin bir tür iletişim biçimi olduğunu düşünüyor musun?
5. Elektronik müzik nasıl bir iletişim aracı sağlıyor? Ne anlama geliyor senin için?
6. Müziğin kendisini nasıl tarif edersin (ritim, melodi, neleri çağrıştırıyor)?

Clubberlık Öyküsü

1. Clubberlık öykünü anlatır mısın?
2. Türkiye de *club kültürü* hakkındaki görüşleriniz? İstanbul'daki *club*ları nasıl buluyorsunuz?
3. Bir etkinliğe, partiye katılma sıklığın nedir? Her hafta sonu muhakkak diyebilir miyiz?
4. Bana iyi zaman geçirdiğin bir geceyi anlatabilir misin? (mekândan öncesi ve sonrasıyla beraber)
5. Etkinliklerden nasıl haberdar oluyorsunuz?
6. Sosyal medya veya yeni medya etkinliklerin duyurulmasında etkili bir araç mı?
7. Katılacağın etkinlikleri neye göre belirliyorsun? Sosyal ağlarda, bir afişte veya el ilanında etkinliği gördün diyelim… Katılıp katılmayacağını belirleyen kriterler ne oluyor?
8. Peki arkadaşların? Onlar da seninle benzer zevkleri paylaşıyorlar mı? Bu tür etkinliklere beraber mi katılıyorsunuz ya da mekâna gittiğinizde tanıdık insanlar mı oluyor?
9. Kapı ücreti olan etkinlikleri mi tercih ediyorsun? Etkinliklerin ücretli olup olmayışının etkinliğe etkisi nedir?
10. Club ortamınındaki sosyal ilişkilerden bahseder misin? Kolay arkadaşlıklar mı kuruluyor.
11. Kent yaşamından ve günlük rutinden konuşalım biraz. Bir etkinliğe katılmak günlük rutinden, sıkıntılardan geçici de olsa uzaklaşmanı sağlıyor mu?
12. Katıldığın etkinliklerde DJ önemli bir etken mi? DJ'in başarısını neye göre değerlendirirsin?

Mekân

1. Düzenli olarak gittiğin mekânlar var mı? Yoksa sahne alacak DJ'e göre mi mekânları belirliyorsun?
2. Dans eder misin? Dans etmek senin için ne anlama geliyor?
3. Club ortamında dans eden kalabalıklar içerisinde insanlarla yakınlaşmak

kolaylaşıyor mu?

4. Devam eden ritmin ve dansın bedende ve kişiler arasında bir özgürleşme yarattığını düşünüyor musun?
5. Günlük hayatta iletişim kurmak istemediğin yabancılarla, club ortamında daha kolay iletişime geçebiliyor musun?
6. Mekânların atmosferini nasıl tanımlıyor? İç dizaynına dair neler düşünüyor? Bunu önemsiyor mu?

DJ

1. Adınız Soyadınız:
2. DJ olarak kullandığınız isim:
3. Doğum Tarihiniz:
4. Kaç yıldır bu mesleği yapmaktasınız ve çalmaya nerede başladınız?
5. Eğitim Durumunuz:
6. Şu an nerede DJ'lik yapmaktasınız:
7. Müzik nedir sizce, size ne anlam ifade etmektedir?
8. Yaptığınız müzik türü hakkında bilgi verebilir misiniz? Bu tür size ne ifade ediyor?
9. Bu müziği yapmanın kriterleri var mıdır? Yaparken etkilendiğiniz şeyler nelerdir, size ne gibi duygular hissettiriyor?
10. Türkiye de elektronik müziğe verilen değer hakkındaki düşünceleriniz?
11. Popüler olan elektronik müzik tarzı sizce şu an nedir? Bunu belirleyen öğeler nelerdir?
12. Neden DJ'liği meslek olarak seçtiniz?
13. Clublara gelen katılımcılara iyi geldiğinizi, onları gündelik sıkıntılardan müzik ile kurtardığınızı düşünüyor musunuz?