

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KARNAVALESK BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE ELEKTRONİK MÜZİK
FESTİVALLERİ**

Hazırlayan
Kübra Kıymet ARSLAN

Danışman
Doç. Dr. Levent ERGUN

İZMİR/ 2022

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Karnavalesk Bağlamında Türkiye’de Elektronik Müzik Festivalleri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih ... / ... / ...

Adı SOYADI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Kübra Kıymet Arslan'ın **Karnavalesk Bağlamında Türkiye'de Elektronik Müzik Festivalleri** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Underground (yeraltı) bir kültürden gelen *elektronik dans müziğinin* (EDM) gelişimini incelediğimizde son yıllarda düzenlenen festivaller sayesinde ana akım bir hale geldiğini söyleyebiliriz. Elektronik dans müziği, Türkiye’de geç tanınmasına rağmen başarılı *Disk Jokey*’ler ve prodüktörler ile zaman içerisinde aktif bir izler kitle oluşturmayı başarmıştır. 1990’larda radyolar aracılığıyla ülkemize girerek, son on yılda sayısı artan partiler ve festivaller ile büyüyerek gelişmiştir. Bu çalışmada elektronik dans müziği festivallerinde gerçekleştirdiğim alan çalışması sırasında izler kitlenin ifade biçimleri, izler kitle ile DJ ilişkisi, izler kitlenin deneyimleri ve DJ’lik olgusuna yönelik elde edilen veriler *karnavalesk* kavramı çerçevesinde açıklanmaya çalışılacaktır.

Karnavallar, antik çağdan itibaren günümüze kadar geldiği süreçte basit eğlence kutlamaları olmanın dışına çıkarak daha genel kolektif bir durumu simgelemektedir. Bahtin’in *Rebelais ve Dünyası* eserinde incelediği Ortaçağ karnaval anlayışı günümüz EDM festivalleri ile pek çok açıdan benzer özellikleri taşımaktadır. Bu festivaller sosyal yaşamdan kaçışın sağlandığı bir performans alanı ve karşı kültür olarak modern dönem öncesi karnavallar gibi değerlendirilebilir. Karnavalesk davranışın -grotesk beden, gülme, özgürlük-görünürlük kazandığı durumlarla birlikte bazı farklılıklar çalışmada detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Sonuç olarak Ortaçağ geleneği olan karnavalların izleri günümüzdeki EDM festivallerinde de biçimsel olarak görülmektedir. Diğer şenlik türlerinin aksine bu festivaller siyasal ve ekonomik etkilere rağmen bir karşı kültür ve tepetaklak dünya halini korumaya devam etmektedir.

ABSTRACT

When we examine the development of electronic dance music which is considered underground, we can say that it has become mainstream thanks to the festivals organized in recent years. Despite its late recognition in Turkey, EDM has managed to create an active audience with successful DJs and producers over time. It entered our country through radios in the 90s and has grown and developed with the increasing number of parties and festivals in the last ten years. In this study, the expression forms of the audience, their relationship with the DJ and their experiences in EDM festivals will be explained through the concept of *carnavalesque*.

Carnivals, from the ancient times to the present day, go beyond being simple celebrations and symbolize a more general collective situation. As Bahtin mentioned in “Rabelais and His World”, medieval carnivals has many aspects similar to today's EDM festivals. These festivals can be considered as pre-modern carnivals, and a performance space which make it possible to escape from ordinary life. The carnivalesque behaviour -grotesque body, laughter, and freedom- has been examined in this study. Finally, the traces of the medieval tradition of carnivals are also seen formally in today's EDM festivals. Contrary to other types of festivals, these festivals continue to maintain a counterculture and an upside-down world state despite the political and economic effects.

ÖNSÖZ

Tez konumun belirlenmesinde psy-trance müziğe olan ilgim ve yüksek lisans ders aşamamda Prof.Dr. Ayhan Erol'dan aldığım Müziğin Kültürel Çalışmaları adlı derste hazırladığım "Binaural Beatlerin Sanal Uyuşturucu Olarak Kullanımı: I Doser Örneği" isimli çalışmam etkili oldu. Bu süreçte danışmanım Doç.Dr Levent Ergun'dan aldığım Performans Etnografisi ve Analizi isimli derste; alanda nasıl davranmam gerektiğini ve nelere dikkat etmem gerektiğine dair teorik bilgileri uygulamalı olarak deneyimlemiştim. Dolayısıyla yapacağım alan çalışmasında nelerle karşılaşabileceğime dair fikirlerim bu aşamada oluşmaya başladı. Enerjisi son derece yüksek, tüm yasaklara rağmen kendi kuralları felsefesini oluşturmayı başaran bir müzik olan elektronik dans müziği üzerine yaptığım literatür taramasından sonra Türkiye'de düzenlenen festivallere katılarak etnografik çalışmamı tamamladım. Bu noktada çalışmamın planlanması, yürütülmesi ve yazım aşamalarında beni anlayışla karşılayarak yönlendiren, yardımlarını esirgemeyen ve daima motive eden tez danışmanım Levent Ergun'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

Yüksek lisansa başladığım andan itibaren yanımda olan İbrahim Turan'a ve çevirilerdeki desteği için Melis Yalçın'a festivallere eğlenmek için katılan ancak benimle birlikte aynı heyecanla veri toplamama yardımcı olan ve eşlik eden arkadaşlarım; Ali Sarı, Ufuk Destegül ve Bekir Karakuş'a, EDM toplulukları aracılığıyla dijital platformlardan tanıştığım ve katkısı olan herkese; festivaller dışında gerek teorik bilgi gerek mesleki problemler ve eksiklikler konusunda beni aydınlatarak zihnimde alt problemlerin oluşmasını sağlayarak benimle görüşme yapmayı kabul eden tüm DJ'lere teşekkür ederim.

Son olarak eğitimim boyunca maddi manevi destekçim olan, bana güvenen anneme, babama ve hayatımda en önemli yere sahip olan Berra Arslan'a minnettarım.

İÇİNDEKİLER

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

I. BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİĞİN, DANS MÜZİĞİNE EVRİMİ: RAVE KÜLTÜRÜ

1.1. Elektronik Müzikte Öncüller.....	7
1.1.1. Gelenek Karşıtlığı ve 20. Yüzyıl Sanat Akımları	9
1.1.2. Elektronik Müzikte Çalgılar ve Besteciler.....	13
1.2. Elektronik Dans Müziğinin Kökeni.....	18
1.2.1. Elektronik Dans Müziğinin Yapısı.....	20
1.3. Disk Jokey.....	23
1.3.1. Prodüktörlük- Ghost Prodüktörlük.....	28
1.3.2. Performansların Sınıflandırılması.....	29
1.3.3. İzler-kitle ve DJ İlişkisi.....	31
1.4. Elektronik Dans Müziğinin Türleri.....	35
1.4.1. Disko Kültürü	36
1.4.2. House Müzik.....	38

1.4.3. Tekno Müzik.....	39
1.4.5. Trance Müzik.....	40
1.5. Rave Kültürünün Gelişimi.....	42
1.5.1. Acid house ve Shoom Etkinlikleri.....	42
1.5.2. Rave Kültürü.....	45
1.5.3. Peace, Love, Unity, Respect (PLUR) Manifestosu.....	46
1.5.4. Rave Kültürünün Dönüşümü.....	48
1.5.5. Rave Kültürü, Dans ve Ecstey İlişkisi.....	49

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Ritüelden Karnavala: Festivaller.....	55
2.2. Ritüeller ve Döngüsel Kutlamalar.....	64
2.3. Karnavalesk Davranış	66
2.3.1. Karnavalesk Gülme.....	71
2.4. Festival Araştırmaları.....	74
2.4.1. Festivallerin Toplumsal Etkileri.....	76

III. BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK FESTİVALLERİ

3.1. Dünya’da Müzik Festivalleri.....	79
3.2. Elektronik Dans Müziği Festivalleri.....	82

3.2.1. Burning Man Projesi.....	83
3.2.2. Tomorrowland Festivali.....	87
3.2.3. Electric Daisy Carnival.....	88
3.2.4. Transformational (Dönüşümsel) Festivaller.....	89
3.3. Techno Parade.....	91
3.4. Türkiye'deki Müzik Festivalleri.....	92
3.4.1. Türkiye'de Düzenlenen Elektronik Dans Müziği Festivalleri.....	96

IV. BÖLÜM

TÜRKİYE'DEKİ ELEKTRONİK MÜZİK FESTİVALLERİ ÜZERİNE BİR ALAN ÇALIŞMASI

4.1. Oto Etnografi.....	103
4.2. Big Burn İstanbul Elektronik Müzik Festivali ve İmera and Niks Karnavalı.....	105
4.2.1. Moda ve Kılık Kıyafet Kodları.....	111
4.2.2. Festival Alanı ve Aktiviteler.....	119
4.2.3. Dans, Müzik ve Sahne.....	123
4.2.4. Güvenlik ve Sağlık Hizmetleri.....	129
4.3. EDM Festivallerinde Uyuşturucu Madde Kullanımı ve Önlemler.....	135
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	147
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Etkinlik afişi örneği.....	27
Fotoğraf 2: DJ Marshmello.....	34
Fotoğraf 3: Acid House etkinlik afişi ve smiley ikonu.....	43
Fotoğraf 4: Karnaval ile Perhiz Arasındaki Savaş, Pieter Bruegel (1559).....	67
Fotoğraf 5: “Escape Velocity”, 36’x 57’x 40’.....	82
Fotoğraf 6: Burning Man, kostümler.....	85
Fotoğraf 7: Burning Man, mutant araçlar.....	86
Fotoğraf 8: Amicorum Spectaculum, 2012 Tomorrowland.....	88
Fotoğraf 9: Big Burn 2019 sahneler, Big Burn Stage, Forrest Stage, Its’s Chiller Time Stage.....	107
Fotoğraf 10: Imera and Niks Karnavalı ve Big Burn 2019.....	113
Fotoğraf 11: Big Burn 2019 maske örnekleri.....	114
Fotoğraf 12: Big Burn İstanbul 2019.....	116
Fotoğraf 13: Imera and Niks Karnavalı.....	119
Fotoğraf 14: Imera and Niks Karnavalı gece ve gündüz dekor örneği.....	121
Fotoğraf 15: Big Burn 2019, Curcunacılar.....	123
Fotoğraf 16: Big Burn 2019, Ateş dansçıları.....	125
Fotoğraf 17: Big Burn 2019, Big Burn stage.....	126
Fotoğraf 18: Imera and Niks Karnavalı, Astrix performansı.....	128
Fotoğraf 19: Big Burn 2019 ve Imera and Niks Karnavalı giriş bileklikleri.....	132
Fotoğraf 20: Big Burn 2019 Kamp alanı.....	134
Fotoğraf 21: Alaçatı Elektronik Müzik Festivali 2019.....	134

GİRİŞ

Festivaller, kültürel bir hafıza oluşturmada önemli etkinliklerdir ve Batı sanat müziğinden popüler müziğe kadar pek çok müzik türünde köklü geçmişi olan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Elektronik dans müziği etkinlikleri ise gece kulüplerinin açılmasıyla birlikte öncelikle *club* müziği olarak son 30 yılda insanların dans ederek eğlenmelerini sağlayan bir pratik olarak varlığını sürdürmektedir. Ulusal ve uluslararası olarak düzenlenen festivallerin etkisiyle büyüyen tanınırlık sağlamıştır. Bu çalışma, elektronik dans müziği festivallerinin çok katmanlı bir yapıya sahip olması nedeniyle literatürde farklı disiplinlerden teorisyenlerin görüşlerine de yer verilerek karnavalesk terimi incelenmesi ve alan çalışması yoluyla elde edilen verileri de içeren dört ana bölümden oluşmaktadır. Etnografik veriler gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme yoluyla İzmir ve İstanbul'da düzenlenen EDM festivallerinden elde edilmiştir. Alan çalışması gerçekleştirilen festivallerde EDM türlerindeki farklılıkları daha iyi gözlemleyebilmek için *trance*, *tekno*, *house*, *chill out* gibi farklı türleri içeren festivaller özellikle seçilmiştir. İstanbul'da katıldığım iki festivalden ilki konaklamalı festival olan house ve tekno müzik ağırlıklı *Big Burn 2019* diğeri ise trance, psytrance ağırlıklı *Imera and Niks Karnavalı* oldu. İzmir'de ise tekno ve house müzik türlerini kapsayan konaklamalı *Alaçatı Elektronik Müzik Festivaline* katılarak alan çalışmamı tamamladım.

Çalışmanın birinci bölümünde elektronik müziğe tarihsel bir bakış açısı sunularak 20. yüzyıl Batı sanat akımları; besteciler ve çalgılar üzerinden incelenmiştir. Daha sonra elektronik dans müziğinin köken arayışına gidilerek dans müziği türleri açıklanmıştır. EDM ve/veya rave kültürünün oluşmasını sağlayan toplumsal olaylar ve yasa dışı madde kullanımı üzerinden günümüzdeki hali anlaşılmasına çalışılarak müziğin en önemli unsurlarından biri olan DJ'liğin işlevine değinilmiştir.

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren elektronik müzik üzerine ilk denemeler yapılmaya başlanmıştır. Bestecilerin yenilikçi yaklaşımları, gelişen teknoloji ve icatlar sayesinde müzikte yeni akımlar ve türler ortaya çıkmıştır. Bahsi geçen icatlardan bazıları Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arası dönemde üretilen; telharmonium, audion piyano, theremin, ondes martenot'tur. Yeni yaklaşımlar doğa seslerinin, gürültünün ve mekanik seslerin kullanılmasını sağlamıştır. Sentezleyicilerin de dâhil olmasıyla savaştan sonra, 50'lerde bilim kurgu filmlerinden orkestralara pek çok alanda elektronik aletler kullanılır. Daha sonra 60'larda hippy karşı kültürü gibi bazı akımlar ve müzik türleri; elektronik aletleri akustik-elektrikli aletlerle birlikte kullanılmaya başlar. Tarihsel olarak incelediğimizde Kraftwerk'e kadar olan eserlerin batı klasik müziği etkisinde üretildiğini görmekteyiz. EDM'e dair köken arayışında birinci bölümde göreceğimiz üzere elektronik müziğin popüler kültüre eklemlenmesi sürecinde bahsi geçen gelişimlerin etkisi yadsınamaz ancak bu noktada elektro akustik müzik ile EDM karıştırılmamalıdır.

70'lere gelindiğinde akustik etkiler popüler eserlerde duyulmaya başlar. Devamında *modular synthesizer, minimoog, Roland TB 303 ve Roland TR 808*'in ortaya çıkmasıyla -Kraftwerk grubu daha sonra Gary Numan eserleri sayesinde - elektronik müzik Batı sanat müziği dışında da gelişmeye başlar. Köken arayışında ayrımlara dikkat edilmelidir. Yapılan araştırmalar genellikle 70'lerdeki dans müziği türü olan disco müziği EDM'in başlangıcı olarak kabul etmektedir. Disco'nun hızlıca yükselişe geçip daha sonra gerilemesiyle 80'lerin sonuna gelindiğinde, EDM bu yıllarda Chicago ve Detroit'te ortaya çıkmıştır. Elektronik müzikten ayrılan -Batı sanat müziği formundan- ve popüler kültürle birleşen Chicago house, Detroit techno, trance, *jungle* ve *acid house*'un ortaya çıkışıyla gelişen Rave kültürü ile tüm dünyada tanınırlık kazanarak hem kültürel hem müzikal anlamda gelişimini sürdürmektedir.

EDM terimi bu çalışma boyunca müzik türlerini (techno, house, dub, UK garage, trance, drum'n bass, urban, chill out vb.) kapsayan şemsiye bir terim

olmasının yanı sıra; raveler, kulüpler ve müzik festivalleri bağlamında elektronik dans müziğiyle ilişkili fenomenleri kapsayan bir kültür olarak ele alınmıştır. Oluşan bu alt türlerle birlikte; mekânları ve performansları değişime uğrayan elektronik müzik zaman içerisinde uyuşturucu madde kullanımı ile anılmaya başlayarak çalışmada detaylanacağı üzere gerek aileler tarafından gerek iktidarlar tarafından engellenmeye çalışılmıştır. Kültürün karmaşık yapısından dolayı ve nasıl evrildiğini sunabilmek için ilk bölümde müziğin, kültürün, izler kitlenin, uyuşturucunun rolü ve olayların tarihçesine yer verilmiştir.

İkinci bölümde karnaval, performans, oyun ve ritüel ilişkisine değinilerek teorik çerçevede; karnavalesk biçim ve bunların EDM festivallerine yansımaları incelenecektir. İzler-kitlenin festivale katılma motivasyonu incelendiğinde; kısa süreliğine gündelik yaşamdan uzaklaşma, farklı bir sosyal yaşam deneyimi, davranışsal kısıtlamaların ortadan kalkması, özgür olmak, bir topluluğa ait olma isteği ve istenilen kimliğe bürünerek var olabilmek gibi karnavalesk etkiler görülmektedir. Çalışmada EDM festivalleri bir karnaval alanı olarak irdelenmiştir. Bu bölümde ritüellerle birlikte gülme, grotesk gibi Bahtin'in karnavalesk üzerinden ele aldığı kavramlar açıklanacaktır. EDM festivallerinde de gerçekleşen karnavalesk davranışlar; *rave* kültürü, *shoom etkinlikleri* gibi köken incelemeleriyle günümüzde nasıl şekillendiğini görmemize yardımcı olacaktır.

Bahtin, karnaval diyalogunu edebiyatın diline aktararak roman türünde Dostoyevski'nin eserleri içerisinde değerlendirmelerde bulunur; edebi eserler aracılığıyla sunduğu bakış açısında edebiyat ile karnaval arasında kesişim elde eder. Karnaval ortamında statülerin ortadan kalkması ile tüm insanların bedensel olarak ortak, temel ihtiyaçlara sahip olduğu ve aynı seviyede görüldüğü birleştirici yapısı sayesinde kolektivite sağlanır. Bu noktada bireylerin eşitlenmesi groteskin sembolize edildiği doğum ve ölüm gibi zıtlıkların yaşandığı liminal bir sürece de gönderme yapar. Karnavallar toplumsal gerilimler için bir paratoner görevi görmektedir. Karnaval dönemleri halkın kendisini özgür hissettiği, otoritelerin geçerliliğinin askıya alındığı eğlencelerdir. Bu sürecin tarihi daima önceden

bellidir ve kısıtlanmış bir zaman aralığında gerçekleşir. Karnaval ortamında toplumsal olarak sıradanın dışında kalan olayların yaşandığı, normal kuralların askıya alınmasıyla büyük bir kalabalığın parçası olan bireylerin yaşadığı anonimliğin sonucunda karnavalesk davranış meydana gelir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde dünya çapındaki müzik ve EDM festivallerinden örnekler verilerek festival algısına kısaca değinildikten sonra son bölümde Türkiye'deki EDM festivalleri örnek olayı ve karnavalesk bağlamı yer almaktadır. Bu bölümdeki festivallere Dünya'daki ve Türkiye'deki müzik festivallerine kısaca bir bakış açısı kazandırmak için değinilmiştir. Bu nedenle festivallerin tamamı tarihsel bir sıralamayla verilmemiştir; amaçları, temaları ve hangi yıllarda yapıldığına değinilerek ulaşılan festivallerin bir aktarımı yapılmıştır. Underground bir kültür olan EDM'nin ülkemizde direkt olarak gece kulüpleri ile tanındığı için tüm dünyadaki gelişiminden farklı bir ivme kazanmıştır. Önce ana akım olarak düzenlenen partiler zamanla underground olarak düzenlenerek her iki biçimde de varlığını sürdürmektedir. Burada genelleme yapmak doğru olmayacağı gibi trance müzik festivallerinin underground yapıyı koruduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Çalışma kapsamında festivaller hakkındaki bilgilere resmi internet sitelerinden, belgesellerden ve sosyal medya hesaplarından ulaşılmıştır. Ülkemizde genel olarak festivallerinin resmi web sayfalarının birkaç istisna dışında hiç bulunmaması ya da güncel olmamasının yanı sıra; festivallerin tanınırlığı sağlamada, genel özelliklerinin ortaya konulması ve pazarlanmalarında sosyal medyadan yararlanılmaktadır. Müzik festivalleri resmi web sitelerinden daha çok sosyal medya hesaplarının yönetimi konusunda, hedef kitleye ulaşmada ve reklam çalışmalarında başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

Rave partileri ve EDM Festivalleri neredeyse yapılmaya başladığı günden itibaren egemen yapılarla problem yaşamıştır. Dolayısıyla uzun yıllar gizli partiler şeklinde düzenlenerek alt kültür olarak değerlendirilmiştir. İzler-kitle her ne kadar underground olmayı veya öyle anılmayı yeğlese de birçoğu ana akım bir büyüme ile popüler kültürle bütünleşmiştir. Çalışmada EDM festivalleri karnavalesk

bağlamında ele alınarak ayrımı ortaya konmaya çalışılacaktır. EDM türleri üzerine benzerlikler bulunsa da izler kitle bu ayrımı kendi içerisinde daha net sunmaktadır. Dolayısıyla çalışma boyunca müziğin tüm türleri açıklanmayacak. Türsel parçalanmaya değinilerek konu bütünlüğü sağlanmaya çalışılacaktır. Tarihsel açıdan değerlendirir ve performansları incelerken bu türlere sıklıkla atıfta bulunularak açıklanacaktır.

Türkiye’de yapılan festival araştırmaları genellikle turizm ekseninde şekillenmektedir. EDM üzerine yapılan araştırmalar ise club müziği kapsamında ele alınırken, son yıllarda araştırmacıların ilgilendiği bir konu olarak Türkiye’deki EDM *scene*’i üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Bu noktada izler kitle olarak tüm türlerden dileyicilerin bir arada olduğu EDM festivalleri bize geniş bir perspektif sunmaktadır. EDM çeşitliliği nedeniyle kategorize edilmesi hayli zor alan bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla tüm türlere ev sahipliği yapan festivallerde benzerlikleri ve farklılıkları görmek bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda kolaylık sağlayacaktır.

I. BÖLÜM
ELEKTRONİK MÜZİĞİN, DANS MÜZİĞİNE EVRİMİ: RAVE KÜLTÜRÜ

I. BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİĞİN, DANS MÜZİĞİNE EVRİMİ: RAVE KÜLTÜRÜ

1.1. Elektronik Müzikte Öncüller

Elektronik müzik genel anlamıyla, her türlü elektronik cihazdan faydalanılarak üretilen sesleri veya doğada var olan seslerin kullanılmasıyla bestelenen müzikleri ifade eder. İlhan Mimaroglu'na göre; ses şeridi üzerinde bestelenen ve ses şeridinden (ya da oradan plağa geçirilmiş olarak) dinletilen müzikler elektronik müziktir (1995:158). Ortaya çıkışındaki en önemli motivasyon ise bestecilerin farklı tını arayışıdır. Bu başlık altında elektronik müziğe yön veren besteciler ve etkilendikleri akımlar incelenecektir. Daha sonra çalgılama tekniklerinde ne gibi değişiklikler yapıldığı ve geleneksel Batı sanat müziğinden nasıl ayrıştığı açıklanacaktır.

19. yüzyılın ortalarına kadar klasik Batı müziği geleneksel yapısını büyük ölçüde sürdürmüştür. Liszt, Wagner, Mahler gibi besteciler ise eserlerinde *tampere* sistemin dışına çıkarak, ton değiştirmeleriyle ve *kromatik* ilerleyişi kullanmalarıyla daha karmaşık bir anlayışı tercih etmişlerdir. Zamanla besteciler geleneksel yapıdan uzaklaşarak klasik kuralların dışında armoniler kullanmaya başlamışlardır. 19. yüzyılın sonuna doğru artık eski biçimlerle yetinilmemiş; sonat formu kırılmış, füg yapısı, tonalite vb kalıpların dışında yeni bir anlayış gelişmiştir (Copland, 2015: 30). Tonalitenin ortadan kalkması ve armonik açıdan çelişen akorların kullanımıyla *modernist* anlayışa dair Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern gibi besteciler sayesinde ilk adımlar atılmıştır. Klasik armoninin dışına çıkarak atonal müzik ile yeni bir form arayışında olan Arnold Schönberg şöyle ifade eder:

“İnsanlar konforu buldular ve rahatı tercih ettiler. Çağdaş insanın amacı, zahmetsiz bir yaşam geçirmektir. Yani, az hareketli, az yıpratıcı bir yaşam. Bu yüzden insan yüzeyselleşmiştir. Araştırmaz, incelemeyiz, var olanla yetinir. Konfor, zihinsel tembellikle eş

anlamlıdır. Bu, müzik için de geçerlidir... Geleneksel müzik durağandır. Ton sisteminin dışına çıkmaz, dolanır durur. Her ne kadar romantik besteciler kakışimli ses ve akorlarla düzenin (tonun) sınırlarını zorladılarsa da, bu yeterli değildir. Sonuçta, düzenin (tonun) içinde hareket ederler. Tam kopuş yoktur. Nasıl toplumdaki yozlaşmış ve tutucu, ahlaki değerlere karşı mücadele ediyorsak, yerleşmiş müzik kurallarına karşı da mücadele etmeli ve bu kuralları yıkmalıyız.” (Akt. Kaygısız, 2009: 269)

Schönberg’in öğrencisi olan Webern (1998: 64) ise değişimin gerekliliğini: “nasıl olgun bir meyve ağaçtan düşerse, müzik de aynı şekilde biçimsel tonalite ilkesini bir kenara bırakmıştır” şeklinde dile getirir. Artık müziğin yeterince olgunlaştığı ve bu birikimle yeni yöntemlerin kullanılması gerektiği düşünülmekteydi. Schönberg’in on iki ton tekniğiyle, tonaliteyi reddetmesi, Stravinski’nin *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini) balesindeki ritim kullanımı dönemin yenilikçi anlayışını yansıtan örneklerdir. Bu süreçte yalnızca armoni ve ritim alanında değil çalgılama alanında, farklı tınlara yönelmiş, çalgıların sınırları zorlanmıştır. Çalgıların kullanımında istenilen hedeflere tam olarak ulaşılmaması bestecileri deneysel arayışlara sevk etmiştir ve bunun sonucunda elektronik cihazlardan da yararlanmaya başlamışlardır (Mimaroğlu, 1995:119). Bu arayışların sonucunda elektronik cihazlardan yararlanılarak geleneksel olmayan bir yaklaşım ile müzikte devrim niteliğinde ilerleme kaydedilmiştir.

Yenilikçi müzik anlayışını savunanlar olduğu gibi aksini düşünen geleneklere bağlı besteciler de bulunmaktaydı. Geleneksel bestecilerin düşünceleri bu müzikleri dinleyerek algılamamanın zor olacağı üzerine tartışmalardan oluşmaktadır. Aynı zamanda müzikte estetik tartışmaları bu dönemde sıklıkla yapılmıştır ve modernist besteciler müziği sanat olmaktan uzaklaştırıp bir laboratuvar işi haline getirmekle suçlanmışlardır. Hatta dönem boyunca Schönberg’in eserleri hoşgörü ile karşılanmamış, ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Tüm bunların yanı sıra Stravinsky’den Hindemith’e, Ansermet’den Gisele Brelet’ye tonalitenin ebedi ve zorunlu olduğunu savunan besteciler dönemi anlayamamakla itham edilip yenilikçi müzisyenlerle düşünce olarak ters düşmüşlerdir (Fubini, 2014: 51–52).

1.1.1. Gelenek Karşıtlığı ve 20. Yüzyıl Sanat Akımları

Fransız Devrimi'yle (1789–1799) beraber “eşitlik, özgürlük, yenilik” kavramları ortaya çıkmıştır. Bu kavramlar modern sanat ile birlikte sanatçıları da etkilemiştir (Kavukçu, 2016: 32). Tüm sanat dallarında ihtilal sonrasında sanatçılar üslup konusunu revize ederek, sonu *-izm* ile biten yeni akımlar yaratmışlardır (Gombrich, 1994: 557). Bu akımlar ilk olarak resim, heykel, mimari gibi alanlarda ortaya çıkmıştır ve sanat akımlarının oluşmasındaki önemli kırılma noktaları toplumsal olaylar ile gerçekleşmiştir.

E.H.Gombrich (1994:498) Fransız Devrimi'ni *gelenekten kopuş* olarak adlandırır. Devrimin sanatçıların yaşamını ve çalışma koşullarını değiştireceğine vurgu yapar. Sanatçılar 17. yüzyılın ortalarına kadar sıklıkla aynı temalar üzerine çalışmışlardır. Devrimden sonraysa özgürlükle her konuyu irdelemişlerdir. Daha önceden kilise baskısı ile hareket eden sanatçılar, din dışı konular üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Örneğin, eski resimlerin büyük çoğunluğunun konusu; Kutsal Kitap'tan alınmış dinsel konular ve azizlerin öyküleridir. Din dışı konular ise Tanrıların aşkları, kavgalarıyla ya da kahramanlık öykülerinin olduğu eserlerdir. Dinsel konulu olmayan resimlerde bile konular sınırlıdır (Gombrich, 1994: 480–482). Bütün bunlar Fransız İhtilal'i sırasında hızla değişmiştir. Birdenbire sanatçılar, tema seçimlerinde kendilerini daha özgür kılmışlar ve geçmişten gelen kuralları reddeden bir anlayış ile eserler üretmeye başlamışlardır.

Zamana el işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrikalar alır. Müzik sanatında da düşüncelerini revize eden besteciler geleneklere daha az bağımlı bir anlayışa doğru yönelir. Bu etkileşimde seri üretime geçilmesi miktar ve çeşitlilik anlamında ciddi bir artış olmasını sağlamıştır. Bireyselliğin önemini vurgulayan bazı sanatçılar mekanik, otomatikleşmiş ve standartlaşmış olarak nitelendirdikleri bir hayata sahip olmayı kabul etmemişlerdir (Gombrich, 1994:

614). Değişime karşı olan “mekanik olanı reddeden” bir bakış açısına sahip sanatçılar dönemde var olmuştur.

Fransız İhtilali sonrasında sanayi devrimi ile dünya tümüyle yeni bir hale bürünmüştür. Buhar gücüyle çalışan makinelerin kullanımıyla endüstriyel üretim ortaya çıkmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, telefon, otomobil, sinema filmi, röntgen gibi buluşlar insan yaşamında yer almıştır. 20. yüzyılın başındaysa radyo, uçak gibi yeni keşiflerin eklenmesiyle gündelik yaşam ciddi biçimde etkilenmiştir. Bu durumu, Saint Simon, *organik toplum* düşüncesinde sanat ve sanayinin kaynaştığı bir toplum olarak nitelendirmektedir. Teknoloji ile gelişen çalgılar ve cihazlar müziğin yaratıcılık ve performans alanının önemli parçası haline gelmiştir. Müzik özelinde gramofonun icat edilmesiyle seri üretime geçilmiştir. Attali’ye göre, piyasanın genişlemesi ve müziğin sadece konser salonlarında dinlenen bir olgu olmasının dışında kişisel bir hal alması, yeni toplum yapısına işaret eder (2014: 27).

20. yüzyıl sanatı da tüm bu gelişmelerin bir birikimi olarak karşımıza çıkar. Değişen toplumsal düzen sanat akımlarının oluşmasındaki ana esin kaynağı olarak çeşitli alanlardan sanatçıları etkilemiştir. Bu dönemde müzik dâhil olmak üzere sanatın diğer alanlarında da temelden değişimler gözlemlenmektedir. Yirminci yüzyıl modern sanatı; *Empresyonizm* (İzlenimcilik) akımından başlayarak, *Ekspresyonizm* (Dışavurumculuk), *Kübizm*, *Fütürizm* (Gelecekçilik), *Dadaizm* ve *Sürrealizm* (Gerçeküstüçülük) gibi akımlarından oluşmaktadır.

Filippo Tommaso, *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı *Fütürizm Manifestosu* ile 20. yüzyılın başlıca akımlarından biri olan fütürizmin resmen hayata geçirilmesine öncülük etmiştir (Antmen, 2008: 65). Fütürizm diğer 20. yüzyıl sanat akımlarından farklı olarak, müziğe yaptığı etki ile önemli bir yerde konumlanmaktadır. Luigi Russolo ve Balilla Pratella tarafından *L’Arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı) başlıklı manifesto yayımlanmıştır. Bu manifestonun elektronik

müziğin temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Luigi Russolo, yeniçağın gürültü çağı olduğunu belirtir ve trenleri, arabaları, uçakları, savaş gemileri gibi daha pek çok endüstriyel sesi çağımızın sesleri olarak kayıt altına alınması gerektiğini savunur. Makinenin egemenliğini ve elektriğin başarılı saltanatını bu seslerle, gürültülerle yazılması gerektiğini öne sürer (Russolo, 2017: 45-48).

Fluxus ise bir akım olarak nitelendirilememesine karşın *akış-çokluk* anlamına gelen bir üsluptur. Esas noktası sanatın tüm alanından sanatçılara sahip olması ve sanat kategorilerindeki sınırları tamamen ortadan kaldırmasıdır (Antmen, 2008: 203). Fluxus'cular sanatla hayat arasındaki sınırları belirsizleştirme çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştirmişlerdir. George Brecht, Dick Higgins, Ray Johnson, George Maciunas, Charlotte Moorman, Yoko Ono gibi sanatçıların deneysel sanat etkinlikleri, 1960'lı yıllarda toplumsal olayların etkisiyle bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu akışa dâhil olan sanatçıların taşıdığı ortak tavır avangard bir yapıya sahiptir. George Maciunas; “Somutluk ve gürültü fikrini, fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı” (Antmen, 2008: 204). Diyerek tüm sanat dallarından oluşan bir akımın öncülü olmuştur

20. yüzyılın başlarında diğer sanat dallarındaki gelişmeler müziği etkisi altına almaya başlamıştır. İlyasoğlu'na göre, saray veya kiliseye bağımlı olan yaşam biçimi değişmiştir ve müzisyenler her türlü sınırı, bilinçli olarak zorlamışlardır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde (form), biçimde (stil), özde ve içerikte, tüm geleneksel kuralları reddeden bir gelişim göstermiştir (2009:211-212). 20. yüzyıl müziğinde klasik, barok, romantik gibi dönemlerdeki anlayışın yerine daha özgür düşünen besteciler yeni türlere öncülük etmişlerdir.

İlhan Baran (1997) çağdaş müziği Claude Debussy'nin *Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd* (Prélude à l'après-midi d'un faune) adlı eseriyle tarihsel bir başlangıç olarak kabul eder. Robert Morgan (1991), romantik dönemi başlangıç

olarak belirler ve sonrasındaki dönemleri; “20. ve 21. yüzyıl müziği” olarak adlandırır. Paul Griffiths (2010) ve Aaron Copland (2015) 1945’ten sonrasını “yeni müzik, modern müzik” olarak ele alır. Sidney Finkelstein (1986) ise “ilerici müzik” kavramını tercih eder. Fırat Kutluk (1997) ve İlhan Mimaroglu (1995) İkinci dünya savaşı sonrasını “deneyler çağı” olarak değerlendirir. Görüldüğü üzere dönem, müzik bilimciler tarafından çeşitli isimlerle ifade edilmektedir.

Müzik tarihçileri türleri akımlar ve besteleme teknikleri özelinde sınıflandırmışlardır. İzlenimci (empresyonist), anlatımcı (expressionist), elektronik, *müziksel ilkelcilik* (musical primitivism), *neo-klasik*, *dizisel (serial)*, *caz*, *etkili müzik*, *işlevsel* (utility), *neo-romantik*, *bilgisayar müzik* ve *minimal müzik* gibi türler bu dönemde ortaya çıkmıştır (Mimaroglu: 1995; İlyasoğlu: 2009; Yöre: 2011). Bu teknik ve/veya akımlar çoğunlukla birbirine karşıt görüşte ortaya çıkarak felsefi bir temelle gelişmişlerdir. Deneysel müzik yapan besteciler ve Fütüristler ortak çalışmalara imza atarak elektronik müziğin avangard akımlar ekseninde şekillenmesini sağlamışlardır. Dans müziğine geçiş sürecinde de bu etkiler ile doğrudan bir etkileşim sağlanmıştır. Elektronik müziğin yenilikçi yönünü *Avangard* (avant-garde) bakış açıyla değerlendirebiliriz.

Peter Bürger, *Avangard kuramı* adlı eseriyle terimi kavramsallaştırarak, kapsamlı bir şekilde yaklaşan düşünürdür. Avangard, farklı hareketlerden, akımlardan oluşan sanatçıların dahil olduğu dönemsel bir bağlamdır (Sorguç, 2017: 39–42). Fransızca kökenli Avangard, “ön saflarda yer alan” anlamına gelen askeri bir terimdir (Artun, 2010). 19. yüzyıldan itibaren öncü kelimesinin yerine kullanılmıştır. Avangard düşünürler ile dönemin çağdaş düşünürleri arasında fikir ayrılıkları oluşmuştur. Avangard’ın modern sanat içerisinde değerlendirilmesi ya da aksi yönden ele alınması üslup karmaşasına neden olabilmektedir. Kimi sanat tarihçileri Avangardı modern sanat içinde ele alırken kimileriye, kesin biçimde Modern Sanat’tan ayırmışlardır. Bu ayrımı Gülce Sorguç şu şekilde açıklamıştır:

“Modern Sanat, Avangard’ın tersine politik- sosyal bir mesaj verme derdinde değildir. Elitist, ulaşılamaz ve gizemlidir. Avangard sanatçı ise toplumu geride bıraktığı hissiyle kendini özgür hissetmektedir. Tek öğreticisi eleştiridir, bildiklerinin kaynağı kendisidir, deneyimleridir, yaşadıklarıdır. Avangard, bir zihin durumudur. Bu zihin durumu; sanatçıları, sürekli olarak var olan düzeni eleştirmeye sevk eder.” (2017: 39)

Çağdaş müzik yeni teknikler ve akımları kapsamakla birlikte hayli tartışmalı bir kavramdır. Avangard ve çağdaş müzik birbirine karıştırılmamalıdır. Avangard, sanata karşı bir başkaldırıdır: müzikte de bu başkaldırıcıyı destekler. Örneğin, fütürist bestecilerin eserleri avangard hareketi destekler niteliktedir. Çağdaş dönem ise tümünü kapsayan daha geniş bir kavramdır. Her dönemde avangard düşüncede sanatçılar olabilir. Önemli olan elektronik müzikteki gibi yenilikçi olabilmektedir. Çağdaş dönemde avangard duruş sergileyen besteciler bunu elektronik müzik ile gerçekleştirmiştir.

Elektronik müzik 20. yüzyılın radikal müzik türü olabilmesini fütürizm akımıyla beraber avangard düşünceye ve çağdaş müziğin yeni sanat ortamına borçludur. Görüldüğü üzere elektronik müziğin temelleri 20. yüzyılın başında ortaya çıkan icatlar, yeni akımlar ve yeni müzik türleri sayesinde şekillenmiştir. Oluşan yeni türler *bağımsızlık*, *yenilikçilik* ve *özgürlük* temellidir (İlyasoğlu, 2009: 211). Teknolojiyle birlikte sanatçıların yeni fikirlerinin ve bakış açılarının değişmesi elektronik müziğin gelişiminde en önemli etmendir.

1.1.2. Elektronik Müzikte Çalgılar ve Besteciler

1980 sonrasında elektronik müzik geleneksel yapının dışına çıkmış ve salt müzik dışında pek çok şey esin kaynağı olmuştur. Besteciler doğada var olan saf sesler, yapay sesler, sessizlik ve gürültü olarak nitelendirebileceğimiz her şeyden beslenmişlerdir (İlyasoğlu, 2009: 212). Elektronik müziğin en önemli unsurlarından biri olan mekanik çalgılar bu dönemde ortaya çıkmıştır. *Makineli silahlar*, *buharlı düdüklü*, *sirenler* gibi farklı gürültü yapıcı nesnelere müzikte

kullanmışlardır (Cebe, 2014: 313). Bazıları ise daha önceden var olan çalgıların gelişmiş hali olarak öne çıkmaktadır.

19. yüzyıl elektronik müzik üretimi için kullanabilecek buluşların ortaya çıktığı oldukça önemli bir dönemdir. İlk olarak 1839'da telgraf, 1876 yılında da telefonun icadı ile devam eden buluşlar çağı 1877 yılında fonografin icadı ile devam etmiştir (Kurtuluş, 2014: 48). Aynı yıl fonografin geliştirilmiş hali olan gramofon ve plak üretiminin başlamasıyla müzik bir endüstri haline gelmiştir (Attali, 2014:113). 1906 yılında Thaddeus Cahill tarafından geliştirilen *telharmonium*, 1920'de Lev Termen'in *theremin*'i ve 1928'de Maurice Martenot'un *ondes martenot* icatları elektronik ortamda ses oluşturmak adına yapılan yeniliklerdir (Mimaroğlu, 1995:157).

Thaddeus Cahill (1867-1934), tamamen mekanik ve elektrikle çalışan bir aygıt üretme amacıyla telharmonium buluşunu gerçekleştirmiştir. Telefon hatlarını kullanarak restoran, tiyatro ve otellere müzik yayını yapabilmeyi denemiştir. Ancak kullanılan telefon hatlarının konuşma hatları ile karışması nedeniyle aksaklıklar yaşanmıştır (Boran, 2007: 40). Bunların yanı sıra çok maliyetli, büyük ve zor çalışması nedeniyle uzun ömürlü olamamıştır.

Lee de Forest (1873-1961) elektrik sinyalini yükseltmeyi sağlayabilen lamba sistemini keşfetmiştir. Bu sistem *triode lamba* veya *audion valve* (audion tüp) iletkeniyle audion piyanonun üretilmesini sağlamıştır. Bu aygıt bir klavye ve klavyeye bağlı triyot lambalardan oluşan bir sisteme dayanmaktadır (Boran, 2007: 38-39). Aynı zamanda radyonun gelişmesini sağlayarak verici ve alıcılarında asilatör ve yükselteç olarak kullanılmıştır. Radyonun tekniğinin gelişiminde bundan sonraki adım ise transistörün icadı olmuştur. Müzik ve konuşma içeren ilk radyo yayını ise 1900'lerin başında yapılabilmıştır.

Telharmonium ve audion piyanodan daha uzun ömürlü olan bir diğer çalgı Lev Sergeyeviç Termen'in (1896-1993) icat ettiği *theremin*'dir. Ses perdesini ve

ses şiddetini ayrı ayrı kontrol altında tutan iki anten ve antenlerin bağlı bulunduğu bir kasadan oluşmaktadır. Antenlerden biri yatay diğeri dikey konumda yerleştirilerek; ses şiddeti ve perde ayarları ellerin antenlerin etrafında hareket ettirilmesiyle sağlanmaktadır (Boran, 2007: 37-40). Thereminin çalınma tekniği ve ses rengindeki farklılık günümüzde hala daha dikkat çekmektedir.

Theremin'le çalışma prensibi olarak benzer özelliklere sahip diğer cihaz ise Ondes Martenot'dur. Bu cihazda thereminden farklı olarak, 6 oktavlık bir klavye ve ana gövde ile iç mekanizmaya bağlı bir şerit kullanılmıştır. Mekanizma üzerindeki filtre sistemi sayesinde farklı tınılar elde edilerek bu sesler hoparlörler aracılığıyla güçlendirilmiştir (Boran, 2007: 42). Bu noktada icat edilen cihazların başlarda salt müzik yapmak amaçlı kullanılmadığına dikkat çekmek gerekmektedir. Bahsi geçen çoğu cihazın kullanımında farklı amaçlara hizmet etmek amaçlanmış ancak ilerleyen süreçlerde müzik yapmak için kullanılmıştır.

20. yüzyıl başında az önce bahsedildiği üzere müzikal eserlerin değerlendirilmesinde kökten bir değişikliğe gidilmiştir. Fütürizm akımının ve avangard düşüncenin etkilediği bu dönemde yayınlanan gürültü manifestosu pek çok besteciye etkilemiştir. Russolo (2017: 4), “Saf seslerden oluşan bu kısıtlanmış çemberi kırmalıyız ve gürültü seslerinin sonsuz çeşitliliğini ele geçirmeliyiz” diyerek sesin sınırlarının aşılması gerektiğini düşünmektedir. Bunun içinde müziğin yeniliklere açık olması gerektiğini savunmuştur. Russolo, manifesto ile hem çağdaşlarını etkilemiş hem de bu yönde eserler bestelemiştir. Kendi döneminde hayalî bir sanat anlayışı çizen fütüristler, devrimci bir anlayışla kendilerinden önceki tüm sanat anlayışlarının yok edilmesini savunurlar. Aynı zamanda yeni dünya ve yeni bir sanat anlayışı düşüncesini ortaya koymaktadırlar. 1900'lü yıllarda ortaya çıkan bu akımın müziğe etkisi ile elektronik müziğin gelişimini doğrudan bir şekilde etkilemiştir (Watkins, 1988: 311). Fütürist akımın müzikteki yansıması ve bu felsefeyle müzik yapan besteciler *Bruitist'ler* (gürültü yapımcılar) olarak adlandırılmıştır. Kısaca Fütürist besteciler *geleneksel müziğin* reddini savunmuş, makinelerden esinlenerek deneysel sesler üretmeyi

hedeflemişlerdir. Örneğin, *musique concrète* (somut müzik) akımının öncüsü Pierre Schaeffer, insanla makine arasındaki ilişki üzerine odaklanmıştır. Doğal ya da mekanik seslerin teybe alınıp yeniden üretilmesiyle yapılan bu müziğin felsefesini insan-makine işbirliğinde teknoloji, estetik ve yaratıcılığın birleşimi oluşturmaktadır.

Sıklıkla bahsettiğimiz gibi dönemin en önemli özelliği, çalgıların sınırlarının dışına çıkmak isteyen ve eserlerini yenilikçi bir düşünceyle geliştiren bestecilere sahip olmasıdır. Dönemin deneysel bestecileri: Cari Ruggles, Edgard Varèse, John Becker, Henry Cowell, John Cage, Milton Babbitt, George Crumb ve Charles Wuorinen'dir. Elektronik müzik alanındaki besteciler ise: John Harbison, Jacob Druckman, Otto Luening, Gordon Mumma, Morton Subotnick ve Vladimir Ussachevski gibi isimlerdir. (İlyasoğlu, 2009: 264). Aleksandr Mossolov, işçilerin kent hayatına geçişini anlatan *Fabrika* adlı eseriyle, Luigi Russolo, makine seslerinin orkestralarda kullanılmasıyla ve Arthur Honegger'ın, *Pacifik 231*'de yaptığı tren betimlemesiyle Fütürist karakterdeki müziklerin ilk adımları atılmıştır. Fütürizmden etkilenen besteciler sayesinde deneysel ve somut müzik gibi türler ortaya çıkmıştır. Elektronik müziğin temeli Fransız besteci Edgard Varese sayesinde oluşmuştur (Mimaroglu, 1995: 119). 20. yüzyıldan günümüz elektronik müziğine öngöründe bulunan Edgard Varese: "Öyle bir bomba arıyorum ki, geleneksel müzik dünyasında kocaman bir gedik açsın, sonra da yaşantımızda yer alan her türlü ses, hatta gürültü bile bu delikten içeriye sızabilsin" (İlyasoğlu, 2009: 247). Radikal söylemiyle dönemin bazı sanatçıları tarafından tepki görmesine rağmen klasik batı müziğindeki armoni ve ezgi gibi öğelerin yerine tını, vurgunun üzerinde durmaya devam eder. Günümüz elektronik müziğinin geldiği yer ve özellikleri, bahsi geçen bu sözü karşılar niteliktedir. Varese, istediği devrimi müzikte gerçekleştirerek; en önemli yapıtı olan *Poeme Electronique* eserini bir pavyon açılışında halka sunar. Gün aşırı çalınarak dinleyicilere ulaşmasıyla, hem eserin performansı hem de formu özelinde bir ilk olma özelliği taşır (Wright, 2008: 391).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1952'den itibaren dünya çapında elektronik müzik stüdyolarının kurulmasıyla Vladimir Ussachevski ve Otto Leuning bu alandaki çalışmalarına başlamışlardır. 1956'dan sonra da Babbitt, Davidovski, Wuorinen ve Bülent Arel'in elektronik müzik laboratuvarlarındaki çalışmaları ile bu türe katkıda bulunarak, öncüllük etmişlerdir (İlyasoğlu, 2009: 269). Ülkemizde elektronik müzik üzerine çalışma yaparak bu konuda öncülük eden isimler Bülent Arel'in yanı sıra; İlhan Mimaroglu, Ali Damar, Betin Güneş ve Aydın Esen gibi bestecilerdir.

Savaş sonrasında seslerin kayıt altına alınıp tekrar düzenlenmesini sağlayan ve diğerlerine göre daha kullanışlı olan önemli iki buluş ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki Max Mathews'un kullandığı *Music I* adlı programdır. Bir diğeri ise *RCA Martk II Sound Synthesizer* adındaki ilk elektronik birleştiricidir. RCA Martk II'de devreler, player piyanolarındaki gibi ikili olarak kodlanmış delikli kağıt rulolarla kontrol edilen bir sisteme sahiptir. *Synthesizerlar* (sentezleyiciler) eserlerin bestelenme hızını arttırmıştır ve popüler müzisyenlere ulaşmaya başarır (Copland, 2015: 174). Sentezleyiciler, elektronik sesleri üretme, dönüştürme ve birleştirme kapasitesine sahip cihazlardır (Wright, 2008: 409). Popüler müzik piyasasındaki albümlerde kullanılmaya başlanmasıyla müzik endüstrisinde geniş kapsamda kullanılır.

Teknolojinin gelişmesiyle, bilgisayar destekli müzik yapmak, elektronik müziğin en önemli odak noktası olmuştur. 1980'lerde bilgisayarın evlerde kullanımı yaygınlaşmıştır. 1990'larda müzik prodüksiyonu yapmak ortaya çıkan yeni müzikal formatlarla uzun vadede gelişerek işlemleri daha hızlı bir hale getirmiştir (Bergey vd, 2005: 40). Yeniliklerden biri olan elektronik müzik aletleri ve bilgisayarlar arasında gerçek zamanlı veri akışını sağlayan *Musical Instrument Digital Interface*¹ (MIDI) aracılığıyla elektronik müzik önemli bir ilerleme kaydetmiştir. Bir diğeri ise tek bir bilgisayar diskinde müzik, metin, fotoğraf ve

¹ Müzik Enstrümanları Dijital Arabirimi: Elektronik çalgılar ile bilgisayar arasında data alışverişini sağlayan bir ağ protokolüdür.

hareketli görüntüleri sunmasını sağlayan kompakt disk (CD-ROM) salt okunur bellektir (Bergey vd, 2005: 41).

MIDI, bir müzik aletinin veya sesin bir bilgisayara elektronik olarak bağlanmasını sağlar, böylece sesler manipüle edilebilir ve diğer çalgılar tarafından yapılan veya elektronik olarak üretilen sonsuz sayıda ses örneği ile birleştirilebilir. *Macintosh, Roland, Oberheim, Sequential Circuits, Yamaha, Korg, Ensoniq, Sequential ve Kawai* gibi birçok firma tarafından çeşitli MIDI modeller üretilmiştir. Bu gelişmeler sayesinde müzik; evde kolaylıkla kurulup kullanılabilen nispeten ucuz donanımlar ile üretilebilir bir hale gelmiştir. İnternette *World Wide Web*'in (WWW) ortaya çıkışı; bilgisayar kullanıcılarının sese, fotoğraflara ve hareketli görüntülere erişmesine, bunları indirmesine ve çeşitli şekillerde işlemesine olanak sağlamıştır. İnternet üzerinden ses paylaşmanın, çok daha hızlı bir yöntem olması, bu şekilde müziğin yayılması teknolojik bir yenilikle bir kez daha dönüşüme uğratmıştır (Bergey vd, 2005: 41).

1.2. Elektronik Dans Müziğinin Kökeni

Elektronik müzik ilk ortaya çıktığı dönemde yalnızca laboratuvar/ stüdyo ortamındaki donanımlar ve bilgisayarlar aracılığıyla üretilmiş ve kaydedilmiştir. Zamanla besteciler bir stüdyoya gidip kayıt almak ya da beste yapmak yerine özel bilgisayarlarında tüm bunları yapabilmeye başlamışlardır. Günümüzde herkesin ulaşabileceği bir hale gelene kadar müzik bu dönemde pek çok alanında ilkleri yaşamıştır. Müziğin artık evlerde de taşınabilir ekipmanlar ve bilgisayar yazılımları ile yapılabilmesiyle bir kırılma yaşanmıştır. Gelişen teknoloji müzik türlerinin ve icra biçimlerinin değişimine katkı sağlayarak, müzisyenlerin performanslarını ve müziksel materyalleri kullanma becerilerini etkilemiştir (Çerezcioğlu, 2016:1425). Önce plak daha sonra manyetik şeritler müzikte kullanılmıştır. Devamında ise kompakt disk ve mp3'ün yaygınlaşması ile farklı müzik türleri her kesimden dinleyiciye ulaşmıştır (Aktaran Kurtuluş, 2014: 43). Tüm bunlara ek olarak eser sayısında da artış olmuştur.

Elektronik müzik salt batı sanat müziği etkisinden çıkararak elektronik dans müziği alttürlerini içine alan ve insanlara dans ettirmeyi hedefleyen yeni bir fenomene evrilmiştir. 20. yüzyıldaki türler olan; serial, deneysel, somut vb müzikler bu dönemde *endüstriyel*, *post- endüstriyel*, *noise*, *glitch* gibi yeni türlere ilham olmuştur. Bu noktada batı sanat müziği dışında bir gelişim göstermektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle eş zamanlı olarak elektronik müziğin ve *kaydedilmiş müziğin* (recorded music) ticari kullanımın genişlemesi ve dans amaçlı kullanılmaya başlanmasıyla yeni bir müzik türü olarak EDM türleri şekillenmeye başlamıştır. Ancak sürece dair yapılan araştırmalarda elektronik müzikten doğrudan etkilenecek ortaya çıktığını öne sürmek de yanlış olacaktır. Yapılan literatür taramasında tarihsel süreç göz önüne alındığında Batı sanat müziği kökeni dışında gelişen elektronik müziğin dolaylı olarak etkilediğini ve 21. yüzyılda popüler kültür ile homojenleştiği söyleyebiliriz.

EDM, yazılım kullanılarak oluşturulan ve insanların dans etmesini amaçlayan müzik türlerinin genel adıdır. Zengin ve karmaşık yapıda olması nedeniyle tüm türlerin genel bir ismi olan EDM kapsayıcı bir terim olarak kullanılmaktadır. Bu yazılımlar *Digital Audio Workstation* (DAW) yazılımı olarak bilinir. DJ'lerin veya prodüktörlerin sıklıkla kullandıkları yazılımlar; *FL Studio*, *Ableton Live*, *Cubase*, *Pro Tools*, *Studio One* vb. programlardır. Genellikle DJ prodüktörler, FL Studio, Ableton Live programlarını tercih etmektedir. Diğer programları da kullanan DJ prodüktörler bulunmaktadır (G ile kişisel Görüşme, 03.04.2020). EDM, yazılımların ve diğer elektronik cihazların, neredeyse çalgıların yerine geçmesiyle çok katmanlı bir tür olarak gelişim göstermektedir. DJ Gökçe Özer, Gülsüm İlge ile *Elektronik Müzik Nedir? Türkiye'de Elektronik Müzik* adlı belgeselde yaptığı röportajda elektronik dans müziğini değerlendirirken bu noktadan ele alır:

“Elektronik müziğin çıkış noktasına baktığımızda hem normal çalgılarla çıkan sesleri yenileyebilmek hem de bu seslere ucuz bir alternatif olmayı amaçlamıştır. Elektronik müzik çıktığı zaman aslında icat edilen aletler müzik yapılması için üretilmemiş. Zaman ilerledikçe insanlar bu

aletleri farklı yorumlamayı öğrenmişlerdir. İnsanlar elektronik müziği canlı müziğe bir alternatif olarak kullanmışlardır. Elektronik müzik günümüzde neredeyse yüzde 90'ı canlı müziğin yerini almış bir türdür". (2014)

Elektronik müziğin bu gelişimi eğlence mekânlarını da dönüştürmüştür. Gökçe Özer'in söylemlerini destekler nitelikte olan *Az masrafla, temiz ve çok eğlence* prensibini benimseyen bu yenilik *diskotek*² isimli mekânlardır (Akçura, 2011). Bu bağlamda öncelikle Avrupa'da daha sonra ülkemizde açılan gece kulüplerinde DJ'ler aracılığıyla elektronik dans müziği çalınmaya başlamıştır. Gece kulüpleri zamanla orkestralar ya da canlı müzik yapan müzisyenlerin yerine tek bir DJ ile çalışmaya yönelmişlerdir. Ücret olarak daha ekonomik olması³ mekân sahipleri için daha çekici bir hal almıştır. Plakların ülkemize gelmeye başlamasıyla, elektronik müzik yayını yapan radyoların⁴ açılması, mekanların artması ve festivallerinin düzenlenmesi DJ'liği önemli bir fenomen haline getirmiştir. Böylece elektronik dans müziğinin oluşum sürecinde, teknolojik ilerlemeyle farklı bir boyut kazandığını ve eğlence mekânlarındaki müzik dinleme pratiğinin de değiştiğini görmekteyiz.

1.2.1. Elektronik Dans Müziğinin Yapısı

Müzik teorisi müziğin tüm türlerini kapsar, ancak geleneksel olarak incelendiği şekliyle Batı müziği armonisi odaklıdır. Dans müziği formundaki parçalarda armonik incelemenin yanı sıra ritimlerin analizi yapılmalı, özellikle de senkop, dalga boyu gibi unsurlar ön planda incelenmelidir. EDM türlerini inceleyerek nasıl tek bir kavramla anlaşılır olduğunu görebiliriz. Türlerle dair genel bir form yapısı belirlemek zor olacaktır ancak parçaları dinlerken sıklıkla tekrar eden özellikler bu anlamda yol gösterici olabilir. *Beats per minute* (bpm) ve

² Kelime olarak diskotek radyoların plak arşivlerine verilen ismi karşılamaktadır.

³ Günümüzde DJ'lerin ve canlı müzik yapan müzisyenlerin gelir dengesi farklılık göstermektedir. DJ'lerin saatlik performans ücretleri, orkestralardan ya da canlı müzik yapan müzisyenlerden fazla olabilmektedir.

⁴ Radyo FG (Future Generation), Birol Giray ve Can Tanca tarafından 1999'da İstanbul'da yayın yapmaya başlayan radyo istasyonudur. *Music for Future Generation* mottosunu kullanmaktadır. Yerli ve yabancı birçok DJ'in çaldığı ve kesintisiz elektronik müzik yayını yapan ilk radyodur.

kullanılan çalgılar -ses örnekleri- parçaların sınıflandırılmasında etkindir. Sıklıkla parçalar 2/4 ya da 4/4'lük ritimlerden oluşur. Her 4/ 4'te güçlü bir vuruş içerir ve tempo genellikle dakikada 120-130 (+) bpm arasındadır. 120 bpm altında parçalara pek rastlanmaz.

EDM parçalarının formunun genellikle *giriş* (intro), *verse*, *loop* (döngü), *köprü* (bridge), *nakarât* (drop), *break* (enstrümantal), *outro* (çıkış) gibi bölümlerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu formun tüm türleri kapsadığını söylemek yanlış olacaktır ancak EDM parçalarının tipik özelliği olarak değerlendirebiliriz. DJ izler kitlenin ruh haline göre istediği şekilde bu kompozisyonu oluşturabilir.

Parçalarda *drop* kısmı DJ'in kitlesini değerlendirebilmek için zaman kazandığı ve özgürce parça üzerinde değişiklik yapacağı bölümdür. Parçaların drop kısmı uzun süre makul bir şekilde ertelenirse etkinin o kadar büyük olması beklenir. Bunu hissedebilmenin en iyi yolu, popüler dans parçalarını dinlemek, incelemek ve ardından düşüşlerin meydana geldiği bir şarkı haritası çizelgesi oluşturmaktır. Buna duygu durum haritası çıkarmak diyebiliriz. Bu yöntem EDM prodüktörleri tarafından da kullanılmaktadır. DJ Paul van Dyk herhangi bir tür parça oluşturmaya başlamadan önce bir şarkı haritası oluşturmalarıyla tanınırlar. Bu stratejiyi kullanmanın arkasındaki temel ilke, farklı duygusal durumların nerede meydana geldiğini görsel olarak görebilmektir. Bu yöntem parçanın dinleyicileri en yüksek 1 dakikada nereye getireceğini ve daha sonra onları tekrar nasıl aşağı indireceğini öngörebilmeyi sağlar. En önemlisi yapılan işin başını ve sonunu sistemetik bir hale getirebilir (Snoman, 2009: 225)

Üretilen bir dans müziğinin orijinal halinin yanı sıra, *radio*, *enstrümantal*, *extended* (genişletilmiş), *kulüp*, *dup* ve *acapella* düzenleme olmak üzere çeşitli versiyonları ile sunulmaktadır (G ile kişisel Görüşme, 03.04.2020). Bu edisyonlar bahsi geçen bölümlerin sıralamasında ya da ölçüsünde değişiklik yapılarak oluşturulmaktadır.

- *Radyo* için düzenlenmiş hali, parçanın 3- 4 dakika kısaltılmış bir versiyonudur.
- *Extended düzenleme*, parçanın orijinalinden daha uzundur ve genellikle ikinci *loop*'tan (tekrardan) sonra birçok kez başa döndükten sonra biter.
- *Kulüp düzenlemesi* DJ'lerin sıklıkla kullandığı intro ve outro kısımlarının uzatıldığı, dans etmeye uygun sabit bir ritme ayarlanmış halidir.
- *Dup (dub) düzenleme*, parçalarda ana vokallerin kaldırıldığı versiyonudur. Bu nedenle DJ'ler dup mixlerin üstüne başka bir şarkının vokallerini ekleyebilir ve *mash-up*'lar oluşturması için en kullanışlı düzenlemelerdir.
- *Mash-up* ise birbiri ile uyumlu parçaların içlerinden seçilen bölümlerin çalınmak istenilen parçaya ritim ve armonik açıdan uyumlu şekilde birleştirilmesidir. Birçok yapımcı, izler kitlesinin beğendiğini düşündüğü eski şarkıların vokallerini yeni şarkılarının dup mikslerinin üzerine koyarak çalışmalar yapmaktadır.

EDM'de elektronik veya akustik olarak oluşturulmuş ve *sample* (örneklenmiş) müzikle zenginleştirilmiş çeşitli sesler kullanılır. Bu örnekler, tanıdık –hit parçalar- dans müziğinden eski dizi ve filmlerden dünya müziğine kadar temaları içerir (Bennett, 2004: 50). DJ izler kitlenin bildiği ve sevdiği müziği duyurduğu zaman daha çok dikkat çekecek ve merak uyandıracaktır (G ile kişisel Görüşme, 03.04.2020). Dolayısıyla bir DJ'in bu edisyonları iyi bir şekilde değerlendirebilmesi için hem sık sık müzik dinleyerek türlere hakim olması hem de izler kitleyi okumasını en iyi şekilde yapması gerekmektedir.

1.3. Disk Jokey

Disk jokey, radyo ve diskoteklerde plak veya ses bantları aracılığıyla müzik yayını yapan kişilerdir. Amacı, izler kitlenin ruh haline uygun parçayı seçerek, kalabalığın dans edebilmesini sağlamaktır. DJ müziği kontrol eden kişiyi ifade eder. İki *turntable* (pikap) aracılığıyla, parçalar arasında geçiş yaparak her birinden seçtiği parçayı karıştırır (Spring, 2004: 50). Bu geçişleri yaparken şunlara dikkat edilmelidir. Geçiş yapılacak parçaların bpm'leri birbirlerine yakın, eşit veya yarısı şeklinde olmalıdır. Aynı zamanda armonik açıdan da birebir aynı ton veya ilgili tonlar arasında geçiş yapılabilecek parçalar seçilmelidir. İzler-kitlenin dikkatinin dağılmaması adına parça geçişlerinin hızlı ve pratik olması hem deDJ'in tek bir türe bağlı kalmaması performansın dinamik olmasını sağlar.

DJ'lerin 1960'lara kadar daha çok kendilerini gösterebildikleri alan radyolardır. 1906 yılında Reginald A. Fesseden ABD'de bir radyoda Haendel'in *Largo* eserini ilk kez fonografta çalan kişidir (Sattel, 2016). İkinci Dünya Savaşı'na kadar DJ'ler yalnızca radyolarda aktif olarak kendilerini gösterebilmişlerdir. Yukarıdaki başlıklarda 1900'lü yıllarda radyo kullanımından bahsetmiştik. Radyo icat edildiği dönemden itibaren gittikçe güçlü bir iletişim aracına dönüşmüştür. Hitler döneminde propaganda aracı olarak, müzik ve diğer alanlarda ise tanıtım amaçlı birçok farklı işlevle kullanılmıştır.

Bu yıllarda radyo aracılığıyla dans etmek ve dans müziği türleri popüler bir hale gelmiştir. Radyoyu EDM'in küresel bir hale gelmesinde en önemli gelişmelerden biri olarak değerlendirebiliriz. Radyolarda başlayan bu süreç başlarda sancılı ilerlemiştir. Müzisyenler DJ'leri büyük bir tehdit olarak görmüştür ve yerlerini almalarından çekinmişlerdir. Her çaldığı plağı meşhur eden DJ'lerin yeni çıkan parçaları çalarak ulaştığı tanıtım gücü sayesinde reklam endüstrisinin temelleri de atılmıştır (Broughton, 2006: 25). DJ'ler plak şirketleri ile çalışmaya başlayarak bunun karşılığında ücret aldıkları bir sistem *pay to play* oluşturmuşlardır.

Bu dönemde radyoda ilk olarak DJ Al Javis ve ardından DJ Martin Block öne çıkmıştır (Broughton, 2006: 26). Block yaptığı programlarda plakları bir konser izlenimi yaratacak şekilde çalarak, henüz *mix* tekniği ortaya çıkmadığından parçaları bağlamak için kendi tekniğini oluşturur. Bunun için parçalara ilginç, eğlenceli konuşmalar ve ses efektleri ekleyerek aralıksız müzik çalma işlevini sürdürür. Uyguladığı bu teknik ile geniş bir dinleyici kitlesi kazanmıştır (Demren, 2009: 18).

Francis Grosso, plak çalmayı yaratıcı bir süreç olarak değerlendirir ve pek çok tekniğe öncülük etmiştir (Broughton, 2016; Bergey vd, 2005). Plağı tutarken diğer parçanın son vuruşuyla aynı anda bırakılarak yapılan *slip-cueing* ve pikabın kayışına zarar vermeden plağı tutabilmek amacıyla sürtünmeyi azaltan *slip-mat* 'ları icat etmiştir. Bu noktada DJ parmağını kaldırdığı anda plak, doğru hızda hemen çalmaya başlıyordu. Pitch ayarı olan iki pikap ve kulaklık kullanarak plakların hızını ayarlıyordu (Broughton, 2006: 81). *Beatmatching* adındaki bu tekniğini ilk kez kullanan DJ Grasso sayesinde DJ'lik artık profesyonelliğini ve yaratıcılığının ön planda olduğu bir değer kazanmıştır. Sampling ve *scratching* ise 80'lerde ilk önce rap ve hip-hop sanatçıların parçalarında kullandıkları bir teknik olarak gelişmiştir. Daha sonra DJ'ler tarafından sıklıkla tercih edilmiştir (Wright, 2008: 393).

Zamanla gelişen çalma teknikleriyle beraber plaklara ulaşımın da hızlanması DJ'liğin gittikçe popülerleşmesini sağlamıştır. DJ'in çok sayıda plağa sahip olması ya da çıkan plağa ilk önce sahip olması onu diğer DJ'lerden ayıran bir özelliktir. Çalma tekniklerinin yanı sıra DJ'lerin gece kulupleri ve festivallerdeki sahne düzeni de değişime gelişime uğramıştır. Örneğin, DJ'lerin performans alanları erken dönemlerde mekânın daha loş tarafında ve dinleyiciden kopuk bir yerde konumlanırken günümüzde ise sahnenin merkez noktasında ve tüm ışıkların vurguladığı bir yere konumlanmaktadır.

Ülkemizdeki elektronik müzik piyasasının özellikle tekno müzik özelinde öncülü olan ve ilk uluslararası elektronik müzik şirketi *Jeton Records*'un kurucusu Ferhat Albayrak'a göre;

“DJ’leri profesyonel olmalarını sağlayan en önemli etken saatlerce müzik dinleyip, plak koleksiyonuna sahip olmalarıydı. Hatta öyle ki o zamanlar Shazam falan yok Almanya’da takip ettiğimiz DJ’lerin plaklarını merak ederdik, bazıları kimin olduğu belli olmasın diye üstünü kapatıp kimseye göstermeden çalar ve kaldırırđı” (Albayrak: 2020).

Ülkemizdeki diğer pek çok önemli DJ’e göre⁵ (Abbas, 2020; Bee Gee, 2020; Tongun, 2020) 90’larda plaklara ulaşım günümüzdeki gibi yaygın ve kolay olmaması nedeniyle DJ’ler ancak yurt dışına çıkınca plak satın alabiliyordu. Bir gece kulübünde çalışıyorlarsa mekânın arşivindeki plakları çalabiliyorlardı. Bu nedenle geniş bir koleksiyona sahip olmanın mesleki açıdan çok önemli görüldüğünü savunmaktadırlar. DJ Murat Abbas plaklara zor ulaşılan dönemi, müzik kolay tüketilmediği için daha değerli olarak ifade ediyor. Ülkemizdeki DJ’lerin 90’larda ulaşabildikleri plak koleksiyonları sayesinde müziği geliştirerek kültürel bir form haline getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ayhan Erol’un bahsettiği gibi, DJ eski plak, kaset, CD gibi ürünler ya da sınırlı sayıda özel olarak basılan eserleri de dahil ederek tüm bunları kültürel sermayenin nesnelleşmiş bir formu olarak otantikleştirir (2015: 221).

DJ’liğin meslek olarak müzisyenlik ya da sanatçılık olup olmadığı da tartışılan bir konu olmuştur. Bazı görüşlere göre DJ’lik çalgı becerisi ya da nota bilgisi gerektirmemektedir ve hazır olan sample’lar kullanıldığı için müzisyenlik olarak görülmemektedir. Kimi görüş ise, DJ’liği sanat formu içerisinde ele alan bakış açısıyla süreç odaklı değerlendirmektedir. Bu noktada dinleyici tepkisi, performansın başarısı için en önemli değişkendir. Meslek özelinde tartışmaların

⁵Jeton Record’s un Zorlu PSM’de düzenlemeyi planladığı *Get Hyped Elektronik Müzik Konferansı* covid-19 pandemisi nedeniyle YouTube üzerinden canlı yayınlanarak düzenlenmiştir

yönü ne olursa olsun kesiştiği nokta performansın bir bütün olarak değerlendirilmesidir.

Live Set- DJ Set

Sahne boyunca DJ'in çalmış olduğu müziğin tamamı set olarak adlandırılır. Bir set yaklaşık kırk beş dakika ya da birkaç saate kadar sürebilen performanstan oluşmaktadır. *Live set (canlı set)* ve *DJ set* olarak ikiye ayrılan performans türleri bulunmaktadır. Live set, DJ'in birkaç farklı teknik kullanarak anlık olarak yeni müzik yaptığı anlamına gelir. Performans sırasında yazılım kullanarak ya da bazen çalgı çalarak yapılan setler buna örnektir. Live set olması için DJ'in canlı bir çalgı çalarak performansı sergilemesi gerekmemektedir. Bu tamamen DJ'in tercihinine bağlıdır. Çalgı çalmak yerine, DJ'in bilgisayar, mixer (mikser) ve MIDI denetleyicisini, seçilen donanımdan ses efektleri ekleyerek çalması da live set olarak adlandırılır.

DJ set ise sadece önceden kaydedilmiş parçaların mixlenmesi ve çalınmasıdır. Canlı Set, çalgıları kullanmak, sentezlemek veya canlı yazılım kullanmak gibi ustalaşması yıllar sürebilecek ek beceriler gerektirdiğinden, DJ setinden daha külfetli olduğu düşünülebilir. Ancak DJ Seti ile Canlı Set arasında işlevsel olarak fark yoktur diyebiliriz. Her ikisinde de önemli olan kitlesine ve ortama uygun parçaları seçip çalmaktır. Jeff Mills'in sosyal medya hesabından yayınladığı ilkelere göre iyi bir DJ; izler kitleyi manipüle ederek, algı ve zaman yönetimi yapabilmelidir. Bu iş iyi muhakeme gücüyle beraber özel bir beceri gerektirmektedir.

Ticarileşme ve popülerleşme ile DJ'liğin içeriği değiştiği düşünülmektedir. Carl Cox, Steve Lawler ve Markus Schulz'un da bulunduğu birçok yapımcı ve DJ, verdikleri röportajlarda ve belgesellerde dans müziğinin aşırı ticarileştirilmesinin DJ'lik sanatını etkilediğine dair endişelerini dile getirmiştir. Cox, yeni EDM DJ'leri tarafından benimsenen *bas-oynat* yaklaşımını, onun sanat anlayışı ile örtüşmediğini

belirtmektedir. Bilgisayar üzerinden parça seçiminin işi kolaylaştırdığı ve işlemleri daha pratik hale getirdiği için kullanımı plak çalmaya göre daha çok tercih edilmektedir. Günümüzde gittikçe sayıları azalsa da plak ve hatta CD çalan DJ'ler hala performanslarını bu şekilde sürdürmektedirler.

Back to Back (B2B)

B2B (back to back), iki DJ'in aynı anda sahnede performans sergileyeceğini ifade etmektedir. Bu durum afişlerde aşağıdaki görseldeki haliyle gösterilir. Bazen ise versus (vs) şeklinde de yazılabilir.



Fotoğraf 1: Etkinlik afişi örneği

B2B, kelime kökenini DJ'lerin vinil plak çaldığı günlerden almaktadır. Örneğin, geçmişte bir DJ pikapları yönetirken, diğeri bir sonraki plağın çalınması için plak katalogunu araştırır. İkinci DJ genellikle izleyiciye sırtını döner ve performansın çoğunu sırtlarını birbirlerine vererek geçirirler (G ile kişisel Görüşme, 03.04.2020). Bu nedenle b2b, *arka arkaya* ifadesinin kısaltmasıdır.

Günümüzde hala b2b performanslar devam etmektedir. Hem festivallerde hem de kulüp etkinliklerinde DJ'ler bu performansları gerçekleştirmektedirler.

1.3.1. Prodüksiyon- Ghost Prodüksiyon

Prodüksiyon (müzik yapımcısı), müzisyenin üretim aşamasını kontrol eden ve koordine eden kişidir. EDM'de bazı prodüksiyonlar aynı zamanda DJ'lik de yapmaktadır. Bu şekilde kendi müziklerini yaparlar ve/veya başkalarının müziklerini çalarlar. Prodüksiyon, elektronik müziği yaratan kişidir. DJ'in prodüksiyon olmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Ek olarak bazı durumlarda bir *ghost prodüksiyon*'e (hayalet yapımcı) sahip olabilirler. Bu isimler genellikle ön planda olmazlar ve bilinmezler.

Ghost prodüksiyon, kendi adına değil bir başka müzisyene/DJ'e yayınlaması için müzik yapan kişidir. Ghost prodüksiyonlar öncelikle, parçayı vereceği kişi ile iyi bir iletişim kurarak ihtiyaçlarını anlamalıdır. Normal bir parça üretilirken izlenen yollar burada da geçerlidir. Bu aşamada prodüksiyonun amacı ve hedef kitle kim gibi sorulara yanıt aranır. Daha sonra DJ'in prodüksiyona eklemek isten müzikal öğeler varsa bunlar öğrenilir. Nihai haliyle parça tüm telif haklarıyla DJ'ye verilir.

Prodüksiyonlar eserlerini ürettikleri ve kendi *label*larını (müzik şirketi) kurarak müzik piyasasında ticari olarak yer almaktadırlar. Plak ve albüm çalışmalarıyla kendi parçalarını ve tarzlarını oluştururlar. Prodüksiyon yapan DJ'ler günümüzde tercihen, kendi eserlerini de plak şeklinde basmaktadırlar. Bazı DJ'ler performans sırasında profesyonel anlamda kayıt alınmasına kesinlikle karşı çıkmaktadır. Genellikle festivallerde-gece kulüplerinde çaldıkları setleri dijital platformları kullanarak YouTube, Soundcloud, iTunes ve Spotify gibi sitelere özel olarak yüklerler.

1.3.2. Performansların Sınıflandırılması

Elektronik dans müziği DJ'liğini *radio, resident, guest, warm up*, gibi isimlerle sınıflandırabiliriz. Bu sınıflandırma yapılırken yukarıda bahsettiğimiz türde live set ya da DJ set çalma işlemi tamamen tercihe bağlıdır (C ile kişisel Görüşme, 04.04.2020). Genellikle performans yumuşak (soft) bir şekilde başlar ve yoğun bir zirveye (climax) ulaşarak devam eder. Bu sıralama doğrultusunda, DJ sahnelerinin bazı isimleri ve sahne saatleri vardır. Örneğin, warm up DJ erken saatlerde sahneyi başlatarak kalabalığın ortama ısınmasını sağlar, guest ya da resident DJ organizasyona bağlı olarak gece yarsından sonra kabine çıkararak kapanışı yapar. Mesleğin ortaya çıkışında bahsedildiği gibi DJ'ler ilk olarak radyolarda kendilerini gösterebilmişlerdir. Günümüzde de radyo aracılığıyla yayın yapan DJ'ler bulunmaktadır ve salt EDM çalan radyoların sayısı gittikçe artmaktadır. Bu DJ'ler haftanın belirli günlerinde ve saatlerinde yaptıkları yayının yanında setlerini radyo üzerinden dinleyicileri ile buluşturmaktadır.

Warm up DJ, festivallerde ve gece kulüplerinde gecenin açılışını yaparak ortamı bir sonraki performansa hazırladıkları sahneye verilen isimdir. Warm up DJ olmak birçok sorumluluğu yanında getirir. Yeni başlayan bir DJ'in kendi kitlesini oluşturup tanınırlık sağlaması açısından bu performans, kariyeri için önemli bir geçiş sunar. İstisnai durumlarda ise tercihen warm up çalmak isteyen ve normalde headliner olarak sahne alan isimler de bu saatte performans sergileyebilir. Yapılan görüşmelerde guest/resident DJ'lerin sıklıkla bahsettiği ortak bir problem warm up DJ'lerin, izler kitlenin tüm enerjisini almasıdır (C ile kişisel Görüşme, 04.04.2020). DJ John Digweed bir röportajında şunu belirtir: “Warm up yapan DJ'ler kitleyi öyle bir sınırdan bırakmalı ki sonraki guest DJ en yüksek noktaya taşıyabilsin” diyerek etkinliklerde açılış yapmanın önemini vurgular (Kemp: 2016). Bu noktada warm up DJ setini hazırlarken hangi saatte ve nasıl bir kitleye çaldığına dikkat ederek iyi şekilde analiz etmelidir.

Resident DJ sadece kendi belirlediği türü çalmakla kalmaz çeşitli alt-türleri de setine dâhil eder. İzler-kitle ile daima iletişim halindedir ve sabit bir kitlesi vardır. Bu nedenle, kendi tarzından farklı parçalara da yer vermektedir (G ile kişisel Görüşme, 03.04.2020). Resident DJ, anlaşmalı olduğu gece kulübünde tıpkı radyo DJ'i gibi belirli günlerde düzenli olarak çalar. Her gece sabit mekanda çalan DJ'in haliyle o bölgede tanınırlık sağlaması daha kolay olmaktadır. Ancak sabit bir izler kitleye sahip olmanın da zorlukları olabilir. Örneğin, hazırlanan setler ve parçalar sık sık çalındığı takdirde kitleyi sıkabilir ve bu nedenle setlerini düzenli olarak yenileyerek, kendisini güncel tutması gerekir.

Guest DJ ise festivallere, gece kulüplerine ve çeşitli etkinliklere belli saat aralığında çalması için davet edilen DJ'dir. Guest DJ, açılış yapıldıktan sonraki saatlerde ve genelde gece yarısından sonra kabine geçer. Organizasyonun belirlediği saate göre bazen kapanışa kadar bazense 1-2 saat çalıp kapanışı başka bir DJ'e devrederek sahnesini bitirir. Guest DJ'lerin çalacağı müzik türü kitle tarafından tanınır ve genellikle diğerlerine göre en yüksek ücreti alan kişilerdir. Festivallerde DJ'lerin çalacakları saatler ise hangi tür çaldığına bağlı olarak kendi içerisinde sınıflandırılarak belirlenir. Örneğin, setlerini orta çalanlar warmp up'a, orta sert çalanlar after'a ve prime time olan yani 00:00-02:00 veya 01:00-03:00 saatlerini kapsayan sürece listedeki en popüler DJ yazılır (F ile kişisel görüşme, 01.06.2021).

Günümüzde *scene* arasında *tek tuş DJ'liği* olarak adlandırılan çalma yöntemiye yalnızca hit müziklerden oluşan bir şarkı listesini usb aracılığıyla set başında çalmaktır. Profesyonel DJ'lerin aksine parçalar önceden hazırlanan listelerden çalınır ve set-up yalnızca görsel olarak sahnede bulunur. Ülkemizde de uygulanan bu yöntem genellikle instagram fenomenleri, oyuncular ya da mankenler tarafından plaj eğlencelerinde veya gece kulüplerinde sahne almaları ile gerçekleştirilmektedir. *Fenomen DJ*'lerin profesyonel yetkinliğe sahip olmadığı daha çok reklam yapmak için sahne aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yapılan görüşmelerde genellikle şu ifadeler karşımıza çıkmaktadır. "Dünyada müzik zevki

değiştirdi ve tüm dünyada oldu bu Kerimcanların kabine çıkma olayı. Ama insanlar şuna uyandı ben radyoda ya da arabamda youtube'dan açıp dinleyeceğim şeye neden para vereyim” (F ile kişisel Görüşme, 01.06.2021). Hem profesyonel DJ'ler hem de EDM dinleyicisi tarafından tepki çeken bu durum hakkında tartışmalar devam etmektedir.

1.3.3. İzler-kitle ve DJ İlişkisi

DJ ne kadar çok tür bilgisine sahip olursa sahneye olan hâkimiyeti de kolaylaşacaktır. İyi bir DJ olmak için yapılan müziğin kökenini araştırıp nereden geldiğini bilmek ve türe hâkim olmak gerekmektedir. Teorik bilginin yanı sıra tarihsel araştırma yapmak ortaya çıkacak parçayı nerede, ne zaman, hangi kitleye çalınacağı konusunda geniş bir bakış açısı sunacaktır.

Profesyonel DJ'ler sahne boyunca düzenli olarak dans eden kitleyi takip ederek onlarla etkileşimde bulunur. İzler kitleyi aktif tutabilmek adına zaman zaman kalabalıkla birlikte sahnede dans ederler. *Put your hands up, jump jump...* gibi sözlerle veya yaptıkları hareketlerin tekrar edilmesini sağlayarak *left-left-right* gibi komutlarla⁶ (crowd earthquakes) izler kitleyi yönlendirir. Böylesine hareketli bir ortamda bazen ciddi yaralanmalar yaşanabilmektedir. Örneğin, yıllarca çeşitli yayınlarda en başarılı DJ seçilen Paul van Dyk 2016'da sahnede trajik bir kaza geçirir. Dyk performansını gerçekleştirirken dinleyicileri daha iyi yönlendirmek için *desk'in* (DJ masası) üzerine çıkar ve dans edeceği sırada zıplarken, siyah bir bez ile etrafı sarılmış olan dekorun çökmesiyle ciddi bir beyin hasarı alır. Röportajlarında performans alanının hastaneye yakın olması sebebiyle hayatta kalabildiğini ve bu kaza sonrasında konuşmayı dahi unutarak uzunca bir süre gördüğü tedaviler sonrasında sağlığına kavuştuğunu belirtmektedir.

DJ'ler müzik üzerinde yaptığı değişiklikler ile izler kitle üzerinde duygusal bir değişim gerçekleştirebilmektedir (O'grady, 2009: 126). Festivallerdeki

⁶ Defqon.1 – Earthquake.

katılımcılar ile yapılan görüşmelerde yinelenen cümleler, *müziğin onları tutması* ve dans ederek performans boyunca mutlu olmak istedikleri olmuştur. DJ izler kitesini doğru bir şekilde okuyarak, parçaları kesintiye uğratmadan mikslar. Profesyonel bir DJ dinleyicilerin hareketlerini, heyecanını ve dans performansını anında çözümleyerek parça değişikliğini yapar.

“Evde hazırladığın mükemmel bulduğun bir playlist bir mekânda veya festivalde hiç kimse tarafından beğenilmeyebilir. Çünkü insanların modu, psikolojik durumu ya da bir önceki DJ’in onları getirdiği nokta uymayabilir. Bu nedenle çok hızlı bir şekilde müdahale edebilecek kulağın ve kitleyi okuma becerin olması gerekiyor” (F ile kişisel Görüşme, 01.06.2021).

DJ, bu yolla daima performansın yöneticisi/rehberi olma görevine sahiptir. DJ’ler aynı zamanda *tekno-şaman* olarak görülmektedir. Robin Sylvan (2005) çalışmasında Şamanizm özelinde DJ’den tören lideri olarak bahseder. Aynı şekilde Scott Hutson (2000) *Technoshamanism: Spiritual Healing in the Rave Subculture* adlı makalesinde DJ’liği tekno-şamanizm olarak değerlendirir. DJ’in müzik performansındaki rolü incelediğinde şamanların görevi ile benzer nitelikler taşıdığını öne sürer. Örneğin şamanik ritüellerde, şaman eşliğinde kabile davuluyla saatlerce dans etmek ritüelin bir parçasıdır ve şamanlar bilinçlerini belirli tekniklerle değiştirebilirler. Rietveld da bu sürece benzer şekilde yaklaşır ve Chicago’daki erken dönem house müzik etkinliklerini “bir gece kilisesi” olarak nitelendirir (Aktaran Gerard, 2004: 168). Zihinsel olarak metafiziksel bir değişime uğramak ve daha yüksek algı biçimine ulaşmada müziğin önemi yadsınamaz. Broughton’a göre müziğin izleyicileriyle bulunduğu noktada bekçi olarak, müziği seçip vurgulayıp birleştirebildiği için, DJ stillerin ve zevklerin değiştirilmesi konusunda herkesten daha fazla kontrole sahipti (2000: 22-23). Yapılan röportajlarda ve sosyal medya üzerinden yapılan gözlemlerde birçok DJ’in ortak söylemi “doğru rehberlik etmek, sahnede akışkan olup tüm türlere hâkim olmak, düşünüş ve yükselişin yapılacağı anı keşfedebilmek” gibi cümlelerdir. Kulüp alanı postmodern bir ibadet yeri olarak kabul edilir ve DJ buna başkanlık eder. DJ’ler,

insanları kendi aralarında bir yolculuğa çıkarabilir, egoların yerini kolektif bir bilince çevirebilirler (O’grady, 2009: 132).

“İnsanlar eskiden bilindik parçalarla eğlenebileceğini sanıyorlardı sadece dünyaca bilinen parçaları sevmek değil. EDM bunu değiştirdi. Okyanus yani binlerce parça var. Yetenekli bir DJ öyle bir kitle okuyuşuyla çalar ve yeteneğini öyle bir anda kullanır ki ben sadece r&B dinleyerek eğlenirim diyen insanı melodic tekno dinleyerek eğlendirebilir. Çünkü bu DJ’ler yetenekliydi. Kitleyi okuyarak kitlenin isteğine yönelik müziği çalmak yerine iyi bir okuma yaparak kendi genre’nden çıkmadan o kalitede o tarzda müzik yapabilirsin.” (F ile kişisel Görüşme, 01.06.2021)

DJ’in kitle üzerindeki gücü ve etkisi göz önüne alındığında, farklı kültürleri birleştiren özel bir konumda bulunduğu görülmektedir. Genel söyleme göre yukarıda da bahsettiğimiz gibi DJ’ler şunu yinelemektedirler: “Eğer bir DJ yetenekliyse karşısındaki insanları hiç sevmediği bir müzik tarzında bile eğlendirebilir” (G ile kişisel görüşme, 03.04.2020). Ülkemizde batı ve doğu müziğinden öğeleri harmanlayarak eserler üreten Oceanvs Orientalis, Mercan Dede, Cüneyt Öztürk gibi isimler otantikleştirdikleri müzik tarzları ile uluslararası tanınırlık sağlamışlardır.

EDM kültürünü, müzik festivallerini ve müzikal türlerini incelerken sıklıkla yineleyeceğimiz bir konu olan eşitlik kavramını ünlü DJ Marshmello’un çalışmalarında görmekteyiz. DJ Marshmello’nun izler kitle ile etkileşimini değerlendirmek bu noktada tamamlayıcı örnek olacaktır. Christopher Comstock plak şirketine bağlı olmadan çalışmalarını bağımsız şekilde YouTube ve Soundcloud üzerinden paylaşan prodüktör ve DJ’dir. Youtube aracılığıyla yaptığı paylaşımlar uluslararası dinleyiciye ulaşınca parçaları videolarıyla birlikte yayınlamaya başlamıştır. Örneğin, *Alone* parçasıyla “Tüm zorbalıklara rağmen yalnız değilsin” mesajını dinleyicilerine ulaştırmak istemektedir. Parçanın videosunun içeriği kısaca şu şekildedir: Marshmello başındaki maske nedeniyle farklı görünür ve okulda arkadaşlarının alay konusu olur. Müzik tutkusu sayesinde DJ olarak arkadaşları ile yeniden iletişim kurar. *More than music* adlı belgeselde

lösemi hastası küçük bir çocuk hastalığı sürecinde Marshmello dinleyerek mutlu olduğundan bahsediyor. Kendisine sürpriz yapılan çocuk, Marshmello ile tanışarak birlikte sahneye çıkıyor ve neden kendisini DJ'ye yakın gördüğünü şu sözlerle açıklıyor: nasıl görüldüğünün bir önemi yok, maskenin altında ne olduğunu merak eden insanlar var ben merak etmiyorum müziği seviyorum (Gill ve Malikyar, 2019).



Fotoğraf 2: DJ Marshmello⁷

Marshmello, “Kadın, erkek, eşcinsel, heteroseksüel olmanın bir önemi yok. Hangi ırka veya dine mensup olursan ol sonunda herkes Marshmello olabilir. Tam olarak müziğin ötesine geçen şey budur” söylemiyle EDM müziğinin ortaya çıkışındaki kökenine dair atıfta bulunmaktadır (Gill ve Malikyar, 2019). Performansları sırasında dinleyicilerin de maske ile eşlik etmesi ve yüzünü saklamasıyla bu mottosunu hala sürdürmektedir. Bu maske DJ ile eşleşen bir ikon haline gelmiştir. Maske ile sahne almak veya belli bir ikon ile tanınırlık sağlama Marshmello’dan önce de kullanılan bir yöntemdir. Minimal tekno türünde öncü olan Boris Brejcha dinleyicilerinin dikkatini çekmek için tasarladığı maskeyi kullanmaktadır. Rio Karnavalı’nda maskeli kalabalıklardan etkilenen DJ setlerini yarısına kadar maske ile kalan yarısını ile maskesiz devam ederek bunu kendisi ile özdeşleştirmiştir.

⁷ <https://djmag.com/features/spin-spin-sugar>. Erişim tarihi: 21.03.2021

1.4. Elektronik Dans Müziğinin Türleri

EDM ana akım ve alt türleri dahil olmak üzere her biri belirli biçimsel özellikler, farklı köken, dinleme pratikleri ve dinleyiciye sahip olan geniş bir türü kapsamaktadır. Müziğin icra kısmında türler arasında bir aradalık olabilmektedir. EDM müzikal temalarının zengin ses bankaları verileriyle veya klasik çalgılar ile yeniden formüle edebilmesi, aynı zamanda bu müziğin senkretik bir yapıya sahip olmasını sağlar. Hal böyle olunca ortaya çıkan eserlerde çok-yönlü bir yapıda olabilmektedir. Biçimsel kökeni aynı olup türeyen formlar olduğu gibi biçimsel kökeni tamamen farklı olup oluşan füzyon alt-türlere de sahiptir. Örneğin EDM, Hindistan'da ortaya çıkan *goa trance*'ın, *ambient* müzikle birleşip *psychedelic ambient* türünü oluşturması gibi daha pek çok türün kapsayıcı terimidir. EDM'in karışık yapısından bahsedilirken, post-modernizmin katkısını görebiliriz.

Simon Reynolds'un *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture* adlı çalışmasında, dans müziği kültürünün gelişimini, post-modernizmden ilham alan minimalist müziğin etkilediğini öne sürmektedir. Bu post-modern etki hem EDM müziğinde hem de performanslarda etkin bir biçimde görülmektedir (Reynolds, 2012: 44–47). Müziğin keskin, katı kurallarının olmaması, ifadelerin özgürlüğüne olan vurgusunda post-modern etkileri hissedilmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz Fütüristlerin elektronik müziğe olan etkisi burada post-modernizm ile dans müziğini eklemlenmiştir. Bu türleri incelemeye geçmeden önce şunu belirtmek faydalı olacaktır: house ve tekno müziğin ortaya çıkmasında disko kültürünün önemli bir payı vardır. Bu nedenle EDM müziğinin türlerinden bahsedilen çalışmalarda sıklıkla disko müzik ile girizgâh yapılır.

1.4.1. Disko Kültürü

Disco (disko), performansının ve tüketiminin ana mekanı olan diskotek kısaltmasından türemiştir. 1970'lerin dans müziği kategorisi olan disko ilerleyen zamanlarda, dans etmenin yanı sıra moda ve saç stillerini de içeren stilistik bir kategoriye dönüşecektir (Bergey vd, 2005: 41). İlk diskolar, İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'da ortaya çıkmıştır. *Diskotekler* (Diskotheque), Fransızca kökenli olup günümüzdeki kulüp gibi eğlence mekânlarına verilen isimdir. Disko kelimesi de kültürü tanımlayan bir sözcük olarak buradan türetilmiştir.

Disko müziğinin kökleri genellikle soul, funk, R&B gibi türlere dayanmaktadır. Avrupa'da doğan bu müzik uzun yıllar sonra Amerika'da gelişimini tamamlayabilmiştir. Ortaya çıktığı dönemlerde funk ve vokal ağırlıklı olan, elektronik seslere sahip olmayan bu müzik ilerleyen zamanda Avrupalı prodüktörlerin elektronik tınıları ve teknikleri kullanılmasıyla -sentezleyici ve davul makinesi- değişime uğramıştır (Bergey vd, 2005: 42).

Başlangıçta siyahilerin ve eşcinsel bireylerin müziği olarak anılması dönemin siyasi ve toplumsal baskıları yüzünden bazı kesimlerden tepki görse de toplumsal değişim ve gelişimler bu türün geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlamıştır (Rietveld, 2011: 5-6). EDM gerek izler kitlesiyle gerek kültürel öğeleriyle dans bağlamında ele alan akademik çalışmalarda bu dönemde yapılmaya başlanmıştır (Thornton, 1995; Melbon, 1999; Bennet, 2014). Dans müziğinin kökenini incelerken, izler kitlesi olan LGBTi+ topluluğuyla arasındaki bağı anlamamız önemli bir bakış açısı sağlar. Barry Walters'ın Billboard'da yazdığı gibi "Amerika'daki dans müziğinin tarihi ve LGBTi+ hikâyelerinin -özellikle de renkli olanlarının- tarihi, bir kültürel ütopya yaratmak üzere bir araya geldiğinden beri hiç ayrılmadı ve ayrılamaz. Biri diğeri olmadan var olamaz" (Shepard, 2016). Ortaya çıktığı durumlar göz önüne alındığında aslında siyah ve beyazların ortak eğlence alanlarına sahip olamaması dans müziği kültürünün oluşmasını sağlamıştır.

Dönemin, Hippi kültürü, *rock'n roll* gibi türlerinde de dışlanmış hisseden bu kesim kendi aralarında uyum içerisinde, kapalı partiler düzenlemeye başlamışlardır (Tisani, 2019). İkinci Dünya Savaşı sırasında eğlencelerini sürdürmek isteyen gençler Seine nehir kenarında gizlice depolarda toplanmaya başlamışlardır. Ses sisteminden seçilen alanın düzenine kadar her şeyi gençler organize etmiştir. Bu partilerde müzik dinleyip dans ederek *underground* bir kültür olarak ortaya çıkmasını sağlamışlardır (Broughton, 2000: 138). *Do it yourself* (DIY) felsefesiyle DJ'ler müziklerini yaparak partilerini vermeye başlamışlardır. Ortaya çıktığı şehirlerde partiler küçük belirli arkadaş grupları çevresinde yayılmaktadır. Bazı partiler el ilanları ve broşürler ile haber verilerek veya özel davetler ile düzenlenmektedir (Ramos, 2003). Disko müzik azınlık dışında da görünür olduktan sonra hızlı bir yükselişe geçerek, popülerlik kazanmıştır.

Disko ortaya çıktığı ilk haliyle; DJ'ler ile birlikte dileycilerin gay kulüplerde⁸ yalnızca dans etmek ve eğlenmek için toplandıkları ortamlardı. Özgürlüğün sağlandığı bu ortamlarda herkes eşit olarak ve hiçbir şekilde kültürel, sınıfsal ayrımın olmadığı eşit biçimde eğleniyorlardı. Zamanla oluşmaya başlayan bu kültürün sinemaya yansımaları ve daha büyük mekânların açılarak popülerleşmesiyle insanların hafta sonu eğlencelerinin bir parçası olmuştur. *Saturday Night Fever* (1977), John Badham tarafından yönetilen ve disko kültürünün tanınarak, popülerleşmesini sağlayan bir filmidir. İlk eğlence yerleri, *How Club Culture Started in 90's Johannesburg* belgeselinde “mekânın mutlak özgürlüğü” olarak betimlenmektedir. Kültürün en önemli özelliği kimse birbirini görünüşüne göre yargılamaması ve asıl amacın dans edip eğlenmek olmasıydı.

Disko müzik beraberinde yeni bir giyim tarzını getirmiştir. Abartılı aksesuarların, renkli ve parlak tozlukların, deri pantolonların, payetli kumaşların kullanıldığı özellikle disko gecelerinin sembolü olan bu yeni moda kıyafetler ile gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Amerika'daki disko başarısı 1970'lerin ana

⁸ The Church, Salvation ve Loft isimli underground olarak nitelendirebileceğimiz gay kulüpler.

akım rock ve pop müziğin öfkesini arttırmış ve müziğin bu yükselişi kimi müzisyenler tarafından kabul görmeyerek diskonun popülerleşmesine karşı tutumlar sergilemişlerdir (Broughton, 2000: 64). *Disco Demolition Night* adında bir gösteri ile disko karşıtı söylemler ile büyük bir etkinlik düzenlenmiştir. 1979 yılında Chicago'da bir beyzbol oyunu sırasında yapılan bu eylemde; disko berbat! sloganları ile yüzlerce disko plağı sahada yakılarak havaya uçurtulmuştur (Berger vd, 2005: 44). Bir anda popülerleşen bu yeni akım zaman içerisinde ise popülerliğini yitirerek yerini gece kulüplerine bırakarak farklı bir kültürü doğmasını sağlamıştır (Bennet, 2004: 118). Bu noktada diskonun şansız olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü paralel yıllarda rock müziğin yükselişi kısa süre içerisinde diskoya olan ilginin azalmasına neden olmuştur. Diskonun kaybı çok geçmeden yerine daha elektronik bir tür olan house ve tekno müziğin yer almasına sebep olmuştur.

1.4.2. House Müzik

Diskonun düşüşü 80'li yılların başında Chicago'da House müziğin, Detroit'te ise Tekno müziğin doğmasını sağlar. Broughton (2006: 202) bu durumu şöyle ifade eder; “Disko ölümüne rağmen, birçok başka dans formunda yaşayacaktır.” Disko sonrasında house ve tekno ana akım bir tür olarak elektronik dans müziğinin temelini oluşturmaktadır. Yapılan literatür taramasında bunu reddeden bazı araştırmacılar olsa da çalışmamızın temeli bu görüş üzerine konumlanmıştır (Anderson: 2009; Matos, 2016; Pearson, 1999).

House müzik 1980'lerin başında Chicago'da ortaya çıkmıştır. DJ'lerin çeşitli kayıtlar üzerinden sampling (örnekleme) ve mixing (harmanlama) tekniğiyle plak çalarak geliştirdiği müzik türüdür (Özdemir, 2014: 80). Chicago'daki The Warehouse⁹ isimli kulüpte DJ'lerin disko, funk ve rock müzik türleri arasında yaptıkları mix'ler ile house müzik doğmuştur (Reynolds, 2012; Ramos, 2003). Bu DJ'ler Frankie Knuckles, ve Marshall Julius Jefferson'dır. House müzik yapı

⁹ House müzik ismini The Warehouse adlı kulüpten almaktadır.

olarak; dakikada 118-135 vuruşta (bpm) 4/4 ölçüdedir. *Four-on-the-floor* ritimleri kullanılır. Sıklıkla disko, funk ve Avrupa synth pop müzikal akustik unsurları içerir. Davulda sıklıkla hi- hat ön plandadır ve bass disko, funk ya da caz dizilerinden ilerler. Tekno müzik ile bu noktada bir ayırmadan bahsedebiliriz. Çünkü tekno müzikte kullanılan sesler ağırlıklı olarak endüstriyel ve mekanik seslerdir.

House müzik popülerleştikçe yok olmadan değişime yeni varyasyonları ile alt türlere ayrılmaya devam etmiştir. *Deep house, chill house, jazz house, tech house, tribal house, progressive house, nu disco, UK garage* gibi isimlerle alt-türlere ayrılmaktadır. Acid house ile İngiltere’de *rave* kültürünün doğmasını sağlayarak house tabanlı¹⁰ yeni ana akım türler ortaya çıkmıştır. Acid house'un etkisi, trans, hardcore, jungle, big beat, techno ve trip hop gibi daha sonraki dans müziği türlerinde de görülmektedir.

1.4.3. Tekno Müzik

1980'lerin başında, Detroit'te Techno (tekno) müzik gece kulüplerinden yayılmaya başlamıştır. Detroit şehrinin ekonomik ve toplumsal değişiminin müzik üzerindeki etkisi yadsınamaz. Gelişen otomobil endüstrisi¹¹ ve Detroit'in sanayi sonrası koşulları tekno müziği ortaya çıkarmıştır. Avrupalı (özellikle Alman) hayranlar tarafından hızla benimsenmiştir. Almanya'daki house, tekno müzik ve kulüp kültürü yerleşik bir kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bölgedeki DJ'ler yurtiçi ve yurtdışında büyük talep görmektedir. Tekno müziğin ilk örneği 1985 yılında Juan Atkins tarafından üretilmiştir (Broughton, 2000: 52). İlk tekno DJ'leri olarak Derrick May, Juan Atkins, Kevin Saunderson bilinmektedir.

¹⁰ House müzik kökenli olan türler: ambient müzik (downtempo, lounge, glitch, idm, experimental), breakbeat müzik (funky, drum and bass, intelligent, dubstep, liquid), dub müzik (dancehall, jungle)

¹¹ Detroit Techno Ford Focus Commercial, <https://www.youtube.com/watch?v=9fjrIXzmMNA>. Erişim Tarihi: 10.11.21

Müzikal olarak tekno, house'dan biraz daha hızlı olan 130-140 bpm'de 4/4 ölçüye sahiptir; sentezlenmiş sesleri vurgular ve house müzikte bulunan akustik tonlar daha azdır. Tekno müzikte genellikle vokallere yer verilmemektedir. Fütüristik öğeler bu türde kendini gösteririr. Reynolds (1999) tarafından yapılan röportajlarda, görüştüğü müzisyenlerin çoğunda bu fütüristik fikirleri kasıtlı olarak müziğe nasıl yerleştirdiklerinden bahsetmektedir. Bas ve davul sesleri genellikle Roland gibi çalgılar aracılığıyla yeniden üretilerek kullanılmaktadır. Tekno müzikte house müzik kadar müzikal değişimler bulunmamaktadır. Teorik olarak kuralları daha katıdır diyebiliriz. Detroit'in bu sert karakterinin ve etkisinin şehirdeki başarısız otomotiv endüstrisinden kaynaklandığı düşünülmektedir (Gilbert ve Pearson, 1999: 75). Bu nedenle müzisyenlerin yaşamlarını etkileyen sosyal koşullardan, müzikte etkilenmiştir. Tangerine Dream, Parliament, Depeche Mode, Can ve Kraftwerk tekno müziğin gelişmesini sağlayan müzisyenlerdir. Zaman içerisinde tekno müziğin alt türü olarak değerlendirilen trance müzik doğmuştur.

1.4.5. Trance Müzik

Trance (trans) müzik, 1990'ların başında Almanya, Belçika ve Hollanda'da gelişen ana akım bir elektronik dans müziği türüdür. Adından da anlaşılacağı üzere asıl amacı dinleyicilerin trans durumunu sağlamaktır. Trans halinde yapılan danslar, ritüeller çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle hem dini ritüel amaçlı hem eğlence amaçlı kullanıldığı farklı formları vardır. Trance müzik zamanla; Melodic Trance, Psy Trance ve Progressive Trance olarak 3'e ayrılmıştır. Trance müzikte mekân en az müzik kadar önemlidir. Dolayısıyla zamanla kültüre yerleşen mekânların kendine özel kodları bulunmaktadır. Ritimlere olan vurgusu ve 135-150 bpm'de 4/4 ölçüdedir. Armonik olarak, trans müzikte minör akor dizileri ve arpejler sıklıkla kullanılmaktadır. Ana akım müzik endüstrisi tarafından benimsenen trance, elektronik dans müziğinin en popüler türüdür.

Trance kelimesi bilincin farklı hallerinden ve içsel yolculuğa ulaşmak için Şamanizmi tanımlayan ritüel davranışını karşılamaktadır. Bu durumda sözcüğün, Latince kökeni olan transın çağrıştırdığı "geçiş" genel anlamıyla değerlendirilmesinde yarar vardır (Perrin, 1995: 53-54). Trance müzikte de bu geçiş sağlanmaya çalışılmaktadır. Müziğin bilinç durumunu değişimini sağlamanın yanı sıra mekân ve uyarıcı maddeler bu türde önemli değişkenlerdir. Son yıllarda popüleritesinin artmasıyla *New Age/ ambient* müziğin etkileşimi üzerine bezerlikler ve farklılıklar da dikkat çekmiştir. Ambient müziği, bireyler tarafından rahatlama ve meditasyon için yaygın olarak kullanılan; melodik, düşük tempolu müziği içerir. Trance müzik ise aksine tekrarlayıcıdır, daha hızlı bir ritme sahiptir ve dans acılığıyla trans haline geçmek amaçlanır (Kathryn, 2004: 89). Her iki müzik türünün etkinlikleri farklı şekillerde ve konseptlerde düzenlenmektedir. Trance hale geçmek için dinleme pratikleri değişiklik göstermektedir. Bu ayrım net bir şekilde psy-trance festivaller ve trance müzik festivalleri üzerinde görülmektedir.

House tekno ve trance müziğin devamında da oluşan bazı ana türler vardır; *UK Garage*'ın alt-türü olan *dubstep* 2000'lerde İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Deneysel bir tür ortaya çıkan *Dubstep* diğerlerine göre daha agresif bass kullanımı ve aksak ritimleriyle ayrılmaktadır. *Old school jungle*'dan etkilenen *Drum & Bass* 150-180 bpm arası elektronik müzik türüdür. Caz, r&b, house, tekno vb türlerden tınılara sahip geniş füzyon bir yapıya sahiptir. Sert bas ve davul tonları ile ayırt edilir. EDM türlerinin birçok pratiği ve türü ise tekno, trance, hard house, jungle, trip-hop, electro-funk gibi psychedelic (saykodelik) ilişkilidir (St John, 2005: 150).

EDM türlerinin birbirinden etkilenerek gittikçe sayıca arttığı görülmektedir. Bu etkileşim yalnızca kendi türleri ile değil farklı geleneksel müzikler etkisiyle de olabilmektedir. Sınıflandırma yapılırken birbiri arasında ufak tefek ritim aksaklıkları ile ya da basların ritme vurgu yaptığı yerlerdeki değişikliklerde bile

farklı türler ortaya çıkmaktadır.¹² Hatta öyle ki bazı türler arasındaki farkı anlamak neredeyse mümkün değildir. Genellikle EDM dinleyicileri alttürleri bir arada dinleyerek, bütün olarak kabul etmektedir. Etkinliklerde belirli konseptlere göre düzenlenmektedir ancak görüldüğü üzere keskin bir müzik ayrımı yapılmamaktadır, türler birbirlerine entegre olmuşlardır.

1.5. Rave Kültürünün Ortaya Çıkışı

Acid House'un ana akım olduğu süreci, rave scene'nin oluşmasında bir geçiş noktası olarak ele alabiliriz. 1987'de hem Ecstasy hem de House müziğinin etkisiyle, özellikle acid house ve Avrupa'daki yeraltı sahneleri rave scene'nin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Sylvan, 2005: 22).

1.5.1. Acid House ve Shoom Etkinlikleri

1980'lerin sonlarından itibaren Chicago'da house müziğinin uyuşturucu madde ile anılması nedeniyle egemen yapıların ve kolluk kuvvetlerinin baskısına maruz kalmıştır. Bu yüzden gelişimi sekteye uğramıştır. Acid house, yukarıda bahsettiğimiz Chicago house'un müzikal özelliklerinin yanı sıra Roland TB 303 synthesizer'ın karakteristik sesini taşımaktadır (Rietveld, 2010: 79). Roland 303 sentezleyicinin ilk kez kullanıldığı acid sesi müziği farklı açıdan değerlendirilmesini sağlayacak bir türü doğurur. DJ'ler ve partiler sayesinde yayılan psychedelic yapıdaki acid house zaman içerisinde gelişerek rave'in temel taşı olmuştur.

İngiliz DJ'ler Ibiza'ya giderek orada etkilendikleri türleri (house, tekno, acid, funk vb) ülkelerine taşımak istemişlerdir. Bu sayede Amerika'da gelişimi yavaşlayan house müzik İngiltere'de ilk kez duyulmaya başlar. Ibiza genç nüfus tarafından sıklıkla tercih edilen ve rahat yaşam tarzıyla turistik bir yer olarak elektronik müziğin dönüm noktasını oluşturan adadır. Ibiza'da *Amnesia'nın* (gece

¹² Bkz: Dubstep/ Brostep

kulübü) yerel DJ'i Alfredo Fiorillo'nun çaldığı senkretik bir dans müziği olan *Balearic Beat* adıyla anılan müziği İngiliz DJ'ler ilk kez dinler. Paul Oakenfold, Nicky Holloway, Danny Rampling, ve Johnny Walker dinledikleri bu müziği İngiltere'ye taşıyarak partiler düzenler ve böylece acid house ve house müzik kitlesi gün geçtikçe artmaya başlar (O'grady, 2009: 50). Bu kitlenin oluşumunda Danny Rampling tarafından 1987 yılının Eylül ayında Southwark Caddesi'nde bir spor salonunda düzenlediği ilk *shoom* (1987-1990) etkinliği acid house ve rave dinleyicileri için dönüm noktası olmuştur. Bu sayede İngiltere'deki çeşitli mekânlarda düzenli bir gece kulübü etkinliği olarak düzenlenmeye devam etmiştir (Walker: 2018).

Shoom, günümüzde acid house'ı niteleyen *smiley* yüzünü sembolik maskot olarak kullanan ilk etkinliktir. Bu etkinliklerde katılımcılar rengârenk kıyafetler giyerek, güneş gözlüğü, emzik, lolipop şeker gibi uyuşturucu madde kullanımına atıfta bulunan öğeleri yanlarında bulundururlar. Shoom'larda ve tüm acid house etkinliklerinde gerek kıyafetlerde gerek mekân süslemelerinde sıklıkla sarı renkte smiley ifadesini görebiliriz.



Fotoğraf 3: Acid House etkinlik afişi ve smiley ikonu.

Rave kültürünün bir parçası olarak bu kökenden gelen simgeler günümüzde hala kullanılmaktadır. Danny Rampling, shoom etkinliklerini anlattığı röportajında ortamı şu şekilde betimler:

“Odayı elma ve kiraz aromalı dumanla doldurduk ve boyalı pankartlarla süsledik: gülen yüz logoları ve sloganlar. Özgür bir hedonizm durumuydu. Kalabalığın bir kısmı bu görünümü benimsedi çünkü sıcaktı ve beşe kadar durmadan dans ediyorlardı. Renkli el yapımı (self-made) t-shirt’ler, tulumlar, Kickers ve Converse. Tüm bunlar bir bütün olarak rave sahnesinin görünümü oldu.” (aktaran Richards, 2017)

Shoom'un manifestosu: aşk, barış, birlik, evrensel hoşgörü, hepimiz aynıyız üzerine şekillenmektedir (Reynolds, 1999: 60). Ancak, Acid House, ana akım olmak üzere popülerleşirken gazetelerin uyuşturucu kullanımıyla ilgili yazdıkları haberler ve bilim adamlarının *ahlak paniği* (moral panic) olarak adlandırdığı beklenmedik bir tepki ile karşılaşmıştır (Sylvan, 2005: 24-25). Ahlaki panik, medyadan kaynaklanan ve genel bir toplumsal düzensizliğin bir belirtisi diye görülen belirli bir gruba ya da davranış biçimine yönelik olarak gösterilen aşırı bir tepkiyi betimlemek için kullanılan bir terimdir (Giddens, 2012: 1051). Gençlik alt-kültürleri, uyuşturucu maddeler, AIDS, suç, kamu sağlığı gibi meselelere yönelik kamusal, siyasal ve medya tepkilerini kavramak için bu terim kullanılmaktadır. Sarah Thornton ve Angela McRobbie ahlak paniği düşüncesine dikkatli yaklaşılması gerektiğini düşünmektedirler. Bunun nedeni ise, bahsedilen azınlık grupların örneğin müzik anlamında medya üzerinden dikkat çekerek bunu tanıtım amacıyla kullanılmasıdır (Smith, 2005: 131-132).

“Punktan rave kültürüne neredeyse her gençlik kültüründe benzer panikler olmuştur. Ahlaki panikler tipik bir şablonu izler. Ahlaki panik bir şey ya da bir grup ortak ahlaki değerlere tehdit olarak tanımlandığında başlar. Tehdit daha sonra toplumu sorun konusunda hassaslaştıran ve kaygıyı derinleştiren kitle iletişim araçları aracılığıyla abartılır ve basitleştirilir. Nihayetinde bu durum, bir şeylerin yapılması gerektiği çağrılarına yol açar ve genellikle yetkililerin konuya ilişkin yasalar yaparak harekete geçmesi için yoğun bir baskı oluşur.” (Giddens, 2018: 344)

Giddens'in bahsettiği tipik senaryo bu noktada gerçekleşir. Uyuşturucu kullanımı polisin dikkatini çekmeye başladığında, asit house ve shoom etkinlikleri dönüşüme uğrar. Bu nedenle acid house etkinlikleri rave kültürü altında incelenmektedir. İlk olarak acid house ile yaşanan panik daha sonra rave için geçerli olacaktır. Acid house'un yarattığı bu paniğine karşı polisler uyuşturucu kullanılması nedeniyle kulüpleri basıp, tutuklamalar yaparak mekânları kapatmıştır. Bu gibi uygulamalar kitleyi yeni stratejiler geliştirmeye zorlamasıyla öncelikle acid house'u yerleşik yasal kulüplerden farklı yerlerde düzenlemeye sevk etmiştir. Yasaklar arttıkça insanlar boş depolarda ve gizli yerlerde dans etmek için toplanarak yasadışı bir şekilde eğlenmeye devam etmişlerdir. Bu eğlenceler depo partileri olarak bilinmeye başlanmıştır. Gelişen yeni strateji, polis farkına varana kadar bir süre işe yaramıştır (Sylvan 2005: 24-25).

1990 yılına gelindiğinde acid house'un hızının azalmasıyla gruplar gün doğarken uyuşturucunun etkisi geçip "kendine gelme" duygusuna eşlik etmeye ve bu duyguyu zenginleştirmeye dönük bir müzik üretmişlerdir. Müzikal olarak Pink Floyd etkisini duyabileceğimiz yeni türlere öncülük eder. Gece boyunca devam eden rave'in sabah karşı bitişindeki hüzünlü coşkuyu yakalamak için tasarlanmıştır. Bu müzik *new age house*, *ambient house* ya da *chill-out* gibi çeşitli türlerdir (Reynolds ve Press, 2003:191).

1.5.2. Rave Kültürü

Rave kültürü müziği, dansı, oyunu, sanatı, teknolojiyi ve özel ritüelleri birleştiren gençlik fenomeni olarak tanımlanabilir. Toplanma anlamında kullanılarak, uyuşturucu eşliğinde; depo, sahil, orman, hangarlar, çöller, terk edilmiş araziler ve fabrikalar gibi yerlerde uzun süre dans ederek elektronik müzik dinleme pratiğidir (Hutson, 2000; St John, 2004; Sylvan, 2005). İlerleyen zamanlarda ana-akım olarak anılması dünya çapında yapılan festivaller ve etkinlikler sayesinde olacaktır. Rave kültürünün kökenine (Collin, 1997; Hill, 2002;

Reynolds, 1999) dair birçok araştırma yapılmıştır. Rave partilerine katılan kişiler kendilerini *raver* olarak tanımlar ve tıpkı clubber kimliği gibi bir gruba olan aidiyeti ifade etme biçimidir. Yaş aralığı 18-27 arasındadır. Bu nedenle gençlik kültürü olarak bahsedilmektedir (Reynolds, 1999: 64-65). Rave partileri günümüzde de varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır. EDM'in gelişiminde bu kültür önemli bir yere sahiptir çünkü illegal depolardan, kulüplere ve açık hava festivallerine doğru küresel bir büyüme gerçekleşecektir.

Önceden gizli şekilde düzenlenen rave partileri mekanların açılmasıyla gece kulüplerinde düzenlenmeye devam etmiştir. Örneğin 1980'ler ikinci Summer of Love¹³ fenomeni olarak anılan herhangi bir kısıtlama ve müdahale olmadan yapılan özgür partilerin yoğunlaştığı dönemi kapsar. 90'ların ortalarında büyük gece kulüplerinin açılmasıyla düzenlenen rave partileri her hafta on binlerce katılımcıya ulaşmayı başarmıştır. Daha sonra ise festivaller ve açık hava etkinliklerine dönüşerek büyük bir yayılım göstermiştir. Az önce bahsettiğimiz gibi ana akım olmasının etkileri burada da görülmektedir. Bu küresel büyüme ile basında yer alan olumsuz haberleri birlikte değerlendirecek olursak rave adı altında düzenlenmekten kaçınmaları ve kavramın sürekli dönüşümünün nedeni açıkça görülmektedir. Olumsuz yargılara sebep olmaktansa eğlence amaçlı toplantılara dahi rave adı altında toplamak ya da EDM ile birleştirmek kavramın güvenilirliğini arttırdığı için tercih edildiğini söyleyebiliriz.

1.5.3. Peace, Love, Unity, Respect (PLUR) Manifestosu

Rave kitlesi kendi belirlediği değerlere bağlılık göstermektedir. *PLUR* (Barış, Sevgi, Birlik ve Saygı) ilkeleriyle bütünleşen bu değerler bahsedilen yasadışı yolları daha etik ve yasal bir noktaya taşır niteliktedir. Rave felsefesini incelediğimizde karşımıza ilk olarak *PLUR* ilkeleri çıkmaktadır. Müziğin; Amerika'dan Avrupa'ya geçişi (house- acid house), uyuşturucu ile daha sık

¹³ Summer of Love ilk kez 1967'de hippilerin hareketi olan bir müzik festivali olarak düzenlenmiştir. İkinci Summer of Love ise rave kültürünün yükselişe geçtiği 1980 yazını kapsayan bir dönemi ifade etmektedir.

anılmayı, ortak bir kıyafet tarzını ve PLUR adı verilen bir temsil hareketini oluşturmaya başladı (Reynolds, 1999). DJ Frankie Bones, PLUR terimini yeraltı müzik sahnesinde fark ettiği bir hareketi temsil etmek için kullanmıştır. PLUR, barış, sevgi, birlik ve saygı anlamına gelmektedir. Bunlar rave kültürünün dayandığı temel ilkelerdir. Yapılan tüm legal/ illegal partiler; az önce bahsettiğimiz gibi bir DJ ile dans müziği, yüksek ses ve çoğunlukla ecstacy olmak üzere enerji veren maddeler ile yapılmaktaydı (Hill, 2002; Reynolds, 1999). Rave kültüründe bunlar sınırların ortadan kalkmasını; barış ve sevgiyle dolma, özgürlük, haz ve serotonin artışı ile mutlu birey olunmasını sağlayan ana etmenlerdir. Uyuşturucu bağlamında zaman zaman ölümlerle sonuçlanan etkinlikler ise bu anlamda olumsuz etki bırakmıştır.

Fritz (1999: 44–46) *Rave Culture: an Insider's View* kitabında, rave etkinlikleri hakkında olumlu durumlardan bahsediyor. Katılımcılar iyileşen ikili ilişkileri, dünyaya daha umut dolu baktıklarını ve empati kurmadaki başarılarının arttığını belirtmektedir. Katılımcıların sosyal davranışların yanı sıra etkinlikler sayesinde psikolojik olarak gelişmeye yardımcı olduğu diğer insanlarla daha sağlıklı bağ kurulduğu ve bir dayanışma duygusu besledikleri görülmektedir. PLUR ilkelerinin aşıladığı olumlu davranış biçimleri günümüz EDM sahnesinde geçerliliğini korumaktadır.

2000'ler ve daha sonrasında ilerleyen zamanlarda rave partilerinde ve festivallerde uyuşturucuya bağlı ölümlerde artış olmuştur. Düzenlenen partilerde meydana gelen ölümlerin olumsuz bir imaj çizmesiyle öncelikle ailelere bu olaylara karşı bilgilendirici açıklamalarda bulunulmuştur. Daha sonra okulların etraflarına bildiriler dağıtılarak çocukların parti uyuşturucularından uzak durmaları hakkında uyarılara yer verilmiştir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen rave kültürü var olmaya devam etmiştir. Gittikçe güçlenen ve büyüyen rave farklı müzik tarzına ve etkinliklere dönüşmüştür. Bu nedenle rave organizasyonları hakkında genelleme yapmak neredeyse imkânsızdır (Sylvan, 2005: 30). Partilerin belli bir saatten sonra polis tarafından basılmasından rahatsız olan raverlar geceyi devam ettirebilmek

için yasa dışı depo partileri veya kulüplere gitmeyi tercih etmişlerdir (Reynolds, 2012: 41–42).

Günümüz haliyle rave'ler kendi değer yargıları ve ritüelleri olan bir modern çağın yaşam (St John: 2005) biçimine dönüştüğü görülmektedir. Zaman zaman katılımcılar bu etkinlikleri rave adı altında yapmasalar da sürecin işleyişi tıpkı rave pratiklerinin devamı şeklindedir. Partilerin ilk ortaya çıktığı haliyle günümüze değin değişmeyen bazı değerleri bulunmaktadır. Örneğin, bu partilerin birçoğuna girebilmek için üye olunması gerekiyordu ve parti bilgileri sadece arkadaş ortamında yayılmaktaydı (Josel, 2003). Gizli düzenlenen bu etkinliklerin yedek mekânları da bulunuyordu ve katılımcılar güvenlik güçlerine yakalanmamak adına lokasyonlarında değişiklik yaparak eğlencelerine devam ediyorlardı. Günümüzde de sosyal medya üzerinden bu şekilde kapalı etkinlikler düzenlenmektedir. Afişlerinde yer ve zaman belirtilmeyen rave etkinliklerinde 21 yaş sınırı bulunmaktadır. Etkinliğin saati son gün duyurularak, katılımcılara konum bilgileri özel olarak iletilmektedir.

1.5.3. Rave Kültürünün Dönüşümü

Popüler müziğin ticarileşmesi ve kültür endüstrisi ile ilişkisi araştırmacılar tarafından geniş çapta tartışılmıştır (Bennett ve Peterson, 2004). Ticarileşme bir müzik *scene*'ni iyi veya kötü anlamda etkileyebilir. Zaman geçtikçe dans sahnesi büyüyerek, gelişmiştir. Gizli düzenlenen rave etkinlikleri büyüyerek festivallere dönüşmüştür. Organizatörler partilerin büyümesini ve rave'lerin popülerliğini, para kazanmanın bir yolu olarak görüp, bu etkinlikleri kulüplerde düzenlemek istemişlerdir (Anderson, 2009: 320). Markalaşan mekânlar ve sponsorlu etkinliklerin yaygınlaşmasıyla, ücretler artmış ve yaş sınırı (18- 21) ile katılım sınırlandırılmıştır. Etkinliklerin kulüplerde yapılması, polis kontrolünde ve yasal bir takım zorunlulukları beraberinde getirdiği için alanlar daha güvenli bir hale gelmiştir.

Etkinliklerin büyümesi her bir türe özel etkinlik yapılmasına da olanak sağlamıştır. 90'ların başında rave etkinliklerinde tek bir DJ setinde çeşitli türleri çalmaktaydı. Ancak rave kültürü giderek daha alt-türlere hitap eden sahneler halinde katmanlaşmıştır. Rave etkinlikleri, elektronik dans müziğinin çok sayıdaki her bir alt tür etrafında düzenlenmeye başlamıştır. Bunun sonucunda ilgilenmediğiniz müziği duymaktan kaçınmak kolay hale gelmiştir. (Reynolds, 1999: 7). Her müzik türüne uygun etkinlik düzenlenmesiyle izler kitle için seçim yapmak kolaylaşmıştır. Katılımcıların etkinlikleri tercih etme zamanları -boş zamanları- ile müzik türleri bu anlamda farklılık gösterebilir. Örneğin mesai sonrası bir gece kulübünde deep house, hafta sonu için chill out tercih etmesi gibi (Redfield, 2017: 56). Bireyler o anki ruh haline göre ya da boş zamanında ilgi duyduğu konseptte göre seçim yapabilir. Son yıllarda bu anlamda etkinlik türleri her kesime hitap etmektedir.

İlk ortaya çıktığı haliyle rave kültürü tekno, house, acid house tabanlı belirli bir grubu ve kültürü ifade eder, ancak ele aldığımız şekliyle oluşturduğu kültürde daha geniş olan EDM terimi ile özdeşleştiği görülmektedir. Rave kültürünü incelerken müziğin yanında sıklıkla yinelediğimiz yasadışı maddeleri de değerlendirmek gerekmektedir. Rave/ EDM kültürü üzerine ortaya çıktığı dönemden itibaren uyuşturucu ile ilişkisi üzerine pek çok farklı alandan çalışmalar yapılmıştır.

1.5.4. Rave Kültürü, Dans ve Ecstacy İlişkisi

Uyuşturucular; sakinleştirici, hayal gösterici ve/veya uyarıcı etkileri olan, kişide kullanıma bağlı olarak ve zamanla daha fazla kullanma isteği uyandıran, fiziksel ve psikolojik bağımlılık geliştiren, alınmadığında ise yoksunluk belirtilerine neden olan maddelerdir. Uyuşturucu bağımlılığı ise yasal veya yasadışı bir maddenin tüm olumsuzluklarına rağmen kullanılmaya devam edilmesidir (T. Uyuşturucu raporu, 2019: 51). Uyuşturucu maddeler ortaya çıktığı süreçte ilk olarak tıbbi amaç için kullanılmıştır. İlerleyen zamanlarda keyif verici özelliği ile ön plana çıkarak illegal olarak tüketilmeye başlanmıştır. Maddelerin bu

şekilde yayılması ciddi oranda ölümlere ve psikolojik rahatsızlıklara neden olmuştur.

Uyuşturucu kullanımı ile dans etme arasındaki ilişki EDM'den daha önce farklı müzik türleri arasında da kurulmuştur. Örneğin 1920'lerde ve 1930'larda jazz partilerinde kokain ve marihuanna kullanımı (Berridge, 1998) bu ikili ilişkinin ilk örneklerinden biridir. Daha önceden yapılan bu ilişkilendirmelerin hiçbiri, bütün gece yasadışı olarak dans etmek amacını bu kadar açık bir şekilde göstermemiştir (Gilbert ve Pearson, 1999: 79). 1960'ların sonları ise özellikle Batı Avrupa'da yaygın olan hippie akımı LSD, esrar gibi maddelerin müzikle anıldığı bir süreci kapsar.

Rave kültürü ile anılmadan önce ise ecstasy house müziğinin dans partilerinde yasal olarak kullanılmaktaydı. O dönemde yasal bir madde olduğu için, ecstasy barlarda ve marketlerde satılabiliyordu. Kamu önünde gittikçe yaygınlaşan uyuşturucu kullanımının dikkat çekmeye başlamasıyla 1985 yılında ABD uyuşturucu uygulama idaresi kullanımını yasadışı hale getirmiştir (Sylvan, 2005: 22). Bununla birlikte, ecstasy kullanımı engellenmemiştir ancak azaltılabilmektedir, yeraltı kökenlerine geri dönerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Dans kültürü ile ilişkilendirilmesinin nedeni kulüp uyuşturucularının kullanıcılara yoğun miktarda enerji vermesi, sosyallik ve dayanıklılık düzeyinin artmasına yardımcı olmasıdır (Sylvan, 2005: 23). Bu maddeler ve türevleri sadece enerji verici değil, aynı zamanda bağımlılık yapıcı ve zararlıdır (Gahlinger, 2004: 2622). Ecstasy kulüp alt kültürleriyle eşleşen bir "yaşam biçimi" uyuşturucusu haline gelmiştir (Giddens, 2012: 872). Ken Spring'e göre uyuşturucular her zaman rave kültürünün bir parçası olmuş ve müziğe bile hâkimdir (2004: 57).

Kulüp uyuşturucusu olarak bilinen ecstasy'nin (MDMA) son 10 yılda bu kültür ile doğrudan bir ilişkisi ve gelişimi olduğunu söyleyebiliriz. En yaygın

olanları arasında ilk sırada *metilendioksimesetaamfetamin* (MDMA); *gamma-hydroxybutyrate* (GHB); *flunitrazepam* (Rohypnol); ve *ketamin* gelir. Bu ilaçlar küçük haplar, toz veya sıvı olarak çeşitli madde hallerinde bulunabilir (Gahlinger, 2004: 2620). Kulüp uyuşturucuları genellikle ağızdan alınır ve birbirleriyle, alkolle veya diğer uyuşturucularla farklı kombinasyonlarda kullanılabilir. Uyuşturucular genel olarak madde adı altında tanımlanmaktadır. MDMA tarihsel olarak özellikle elektronik dans müziği ile ilişkilendirilmiştir. Ancak güncel göstergeler, yaygınlığın yüksek olduğu ülkelerde MDMA'nın artık dans kulüpleri ve partiler ile sınırlı niş veya alt kültürel bir uyuşturucu olmadığını göstermektedir; bunun yerine barlar ve ev partileri dâhil çeşitli ortamlarda çok sayıda genç tarafından kullanılmaktadır (Avrupa Uyuşturucu Raporu, 2017: 49).

Rave kültüründe karşılıklı hoşgörü, paylaşma ve rekabet karşıtı bir ortam yaratılarak dans özgürlüğü, cinsel ifade ve uyuşturucu kullanımı serbest bırakılmıştır (Spring, 2004: 51). Günümüzde, cinsellikle ilgili geleneksel tutumlar, özellikle 1960'lar ve sonrasında büyük bir gelişim gösteren çok daha özgürlükçü bir etkiyle varlığını sürdürmektedir (Giddens, 2012: 491). Bu tarz özgürlük hareketleri kültürün ruhunun oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Rave kültüründe beat kuşağı ve hippie kültürünün savunduğu düşünce ile doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir.

Yasadışı kimyasal maddeler üzerinden yapılan bu değerlendirmelerin yanı sıra EDM'in çeşitli kültürlere –Hindistan, Goa- olan füzyon yapısını göz önüne alarak farklı bir madde ile olan ilişkisini değerlendireceğiz. Şamanik ritüellerle ortak paydada buluşan psy-trance etkinliklerinde çeşitli bitkiler kullanılmaktadır. Şaman kültüründe halüsinojenler uyuşturucu madde olarak kullanılmamaktadır. Şamanizm, halüsinojenleri öğretilerinin bir parçası olarak, şaman olma yolunda ve seremonilerde bir araya gelerek ruhani yolculuğa çıkma aracı olarak kullansa da asıl bitkilerin neye iyi geldiğini bilen şamanlar bunları ilaç olarak kullanmaktadır. Rutherford (2014: 210), "öğretmen bitkiler" olarak tanımladığı bitkileri yol gösterici olarak görmektedir. Madde normal algı sistemini bozarak; kopukluk,

gevşeme ya da yolculuk duyguları yaratarak derin bir değişime yol açar (Perrin, 1995: 26).

Şamanik rave kültürünü *arkaik bilincin* canlanması olarak gören bir bakış açısı oluşmuştur. Terence McKenna'nın görüşüne göre *psilosibin mantarlan* ve *DMT* gibi doğal halüsinojenler yani saykodelik bitkiler insanlığın gezegendeki ekosistemle bağlantılı olduğu duygusunu yeniden uyandırabilir. Bunun sonucunda ortaya çıkacak bilinç devriminin şu anda sürdürdüğümüz zehirli hayat tarzının ötesine geçmemizi, insanlığın bir zamanlar tadını çıkardığı doğayla eş yararsallığa geri dönmesini sağlayacağına inanır (Reynolds ve Press, 2003: 191).

Psy trance festivallerinde şaman öğretisinin amacının dışına çıkıldığı noktalar olsa da bu yöntemlerle trance hali sağlanmaktadır. Kullanılan bitkiler üzerine uzmanlaşmış olan şamanın gözetimi ve yönetiminde esrimek için değil, içsel bir yolculuğa çıkmak amacıyla kullanılmaktadır (Rutherford, 2014: 211). Psy-trance etkinliklerinde de bahsi geçen seremonilerde bu amaçla kullanılan bitkiler diğer EDM pratiklerine göre kullanım amacıyla farklılık göstermektedir. Tekno-house vb müzik pratiklerinde uyuşturucu kullanma motivasyonu yüksek enerji almak ve onu korumak olarak karşımıza çıkar. Trance müzikte de benzer durum söz konusudur. Ancak burada ayırışan kısım; şamanik bir yansımanın trance müzik üzerindeki etkisidir. Müzik türlerinin uyarıcı maddelerle ilişkilendirilmesi gibi bir durum söz konusu değildir.

Bahsi geçen bitkilerden bazıları ayahuasca, tütün ve peyotedir. Örneğin ayahuasca temizlenmek ve arınmak için kullanılır. 15 gün öncesinde perhize girilerek, şaman eşliğinde ritüel ile tüketilerek kişiyi ruhani bir yolculuğa çıkartmayı sağlar. Güney Amerika'nın kıyı kesimlerinde ise San Pedro kaktüsü kullanılır, Meksika ve Güney Amerika'da ise kullanılan en yaygın bitki başka bir kaktüs türü olan peyotedir. Farklı bölgelerde kullanılan tütün suyu ve tütün çiğneme de şamancıl madde olarak bu kategoride yer alır. Doğal halüsinojenlerin

ortak özelliği telepati gücünü sağlama, iç dünyaya yönelme gibi ruh halini ve çevreyi iyileştirdiği düşünölen bitkilerden oluşmasıdır.

Bu maddelerin olumsuz etkileri gerek uzun vadede gerek kullanıldığı anda ortaya çıkabilmektedir. Örneğin fiziksel aktivite olmasa bile, ecstasy vücut ısısını yükseltir; dehidrasyon ve kesintisiz dans, ısıyı 108 F (42.22°C) kadar çıkarabilir. Bu da kanın pıhtılaşmasına, iç kanamaya ve bayılmaya neden olur (Reynolds, 2012: 34). Genel olarak tüm bu maddelerin düzenli kullanımlarda bağımlılık yapma, psikolojik rahatsızlıklar ve fiziksel problemlere neden olduğu bilinmektedir.





II. BÖLÜM
KAVRAMSAL ÇERÇEVE

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Ritüel, Karnaval ve Festival İlişkisi

Edebiyat kuramcısı/felsefecisi olan Mikhail Bahtin (2019: 35), karşı kültür olarak değerlendirdiği Avrupa karnavallarını; egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşme kutlaması, tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alındığı bir zaman dilimi olarak açıklar. Karnavalların, yüzyıllar boyunca her dönemde gerek sanat alanında gerek dini ritüellerde betimlenmesi kuramı kültür incelemelerinde önemli bir yer tutar. Karnaval tarihsel ve yerel farklılıklar gösterebilen kutlama türünde bir gelenektir ve literatürde çeşitli etkinlikleri kapsayıcı şekilde kullanılmaktadır. Günümüz festivallerinin yapısını ve içeriğini bahsi geçen bu “zaman dilimi” özelinde geniş bir perspektiften incelerken, Bahtin’in okumalarını yapmak yol gösterici olmuştur.

Bahtin, Rönesans dönemi yazarlarından François Rabelais'nin eserleri üzerinden Ortaçağ ve Rönesans halk kültürünü dilbilimsel açıdan inceleyerek, doktora tezini bu düzlemde hazırlamıştır. Ayrıca edebiyatta *çok seslilik (polifoni)* kavramı da dâhil olmak üzere Rabelais'in romanı üzerinden, halk kahkaha kültürü teorisini geliştirmiştir. *Diyoloji, kronotop, karnaval, karnavalesk, menippeia, alt-üst beden* gibi kavramlar da çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Karnaval üzerine ayrıntılı bir değerlendirmeye girmeden önce ve konuya zemin hazırlamak adına bazı kavramlara değinmek yerinde olacaktır. Karnavalesk yapının yanı sıra; Gennep ve Turner'in *liminal* ve *liminoid* kavramlarıyla açıkladığı ritüel, Huizinga'nın *oyun* kuramı, Goffman'ın gündelik yaşam üzerine yaptığı gözlemler ile *performans* kavramı ve Durkheim'in *kolektif bilinci* toplulukların bir arada kendilerini ifade ettikleri alanları anlamımıza yardımcı olan bazı anahtar kavramlardır. Teorik çerçevemizde ele aldığımız karnaval terimi genellikle modern

dönem öncesi tüm etkinlikleri temsil etmektedir. Bu nedenle sözgelimi bazı farklılıklar olsa da çalışmanın devamında karnaval ve festival kelimeleri aynı olayı karşılayan bir terim olarak yer alacaktır.

Festival kelimesi Latince bayram anlamına gelen *festum* sözcüğünden türetilerek; dini ya da milli gerekçelerle tüm bireylerin kutladığı etkinliklerin genel adıdır (Türkmen, 2017: 9). Falassi, festival sürecini şu sözlerle açıklar: "Şenlik zamanlarında, insanlar normalde yapmadıkları şeyleri yaparlar; normalde yaptıkları şeyden kaçınırlar; geleneksel ölçülere göre düzenlenen aşırı davranışları taşırlar; onlar günlük sosyal yaşamın kalıplarını tersine çevirirler." (1987: 240). Kişilerin kendilerini özgürce ifade edebilecekleri şekilde; kostüm ve maskelerle kutladıkları eğlencelerin birçok işlevi vardır. Sosyolojik açıdan sosyal etkileşime zemin hazırlayan festivaller; bir gruba veya bir mekâna aidiyet kurmayı sağlar. Kültürel çeşitlilik oluşmasına katkıda bulunarak tarihi ve sosyal yapıyı yeniler, revize eder (Janiskee, 1980).

Günümüzde festivaller bölgesel, yapısal ya da işlevsel olarak sınıflara ayrılarak; şenlik, bayram, karnaval, şölen, pazar, panayır, fuar, tören, sergi, eğlence gibi isimlerle kullanılabilir. Tüm bunları birbirinden ayıran unsurlar olsa da en önemli bileşeni halk eğlencesi olup gülmeye dayanmasıdır. Yapılan literatür taramalarında ve okumalarda bu kavramlar özelinde dikkat çeken net ayrımlar bulunamamıştır. Araştırmacılar tarafından bu etkinlikler; insanların kimliklerini ifade ettikleri, çevreleriyle bağlantı kurduğu ve dış dünyayla iletişim sağladıkları sosyal destekleyici araçlar olarak görülmektedir (Farber, 1983; Ekman, 1999). Bahtin, çalışmalarında bu türlerden bahsederken terimleri yakın anlamlarda kullanarak -resmi törenler hariç- karnavalı merkezi ve daha geniş anlamda ele alır. Türlerin arasında yalnızca resmi törenler ile karnavallar arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Karnavallarda katılımcılar arasında statü farkı bulunmazken törenlerde dini ya da resmi belli bir ayırım bulunmaktadır. Rütbe ve sınıflara göre ayırım yapılan resmi törenlerde; karnavalın aksine hiyerarşik öncelikler bellidir (Bahtin, 2019: 36).

Karnaval kelimesi etimolojik olarak Latince *carne vale*'den türemiştir ve *ete veda*¹⁴ anlamına gelmektedir (İlim, 2017: 151). Dionisos şenliklerine (Frazer, 2006: 78) ve/veya pagan törenlerine (Bahtin, 2019: 34) dayandırılan karnavallar; yılın belli günlerinde döngüsel olarak tekrarlanmaktadır. Karnavala özgü kategoriler bizzat yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan, somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran ritüel-törenselleştirilmiş düşüncelerdir (Bahtin, 2001: 239). Bahtin'in "Ritüel tarzında senkretik bir gösteri" olarak değerlendirdiği karnavallar biçim olarak karmaşık ve değişkendir (Bahtin, 2002: 183). Ritüeller doğa ve işleyişi ile ilgili eylemlerin sembolik ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Ritüellerin mitlerin doğuşuna kaynaklık etmesi ve ritüel esnasında inanca ait sembollerin kullanılması sonucu ritüel kavramı zamanla dini bir karakter kazanır. Hatta birçok din sonradan kendi ritüellerini yaratmıştır (Altunay, 2014: 48).

EDM festivalleri önceden belirlenmiş bir yer ve zamanda -kimi zaman gizli- belirli tarihlerde birbirini tekrarlayan olaylar ile gündelik hayatın tamamen dışına çıkılmasıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla ritüel, çalışmanın teorik çerçevesini oluştururken pek çok adımda ilişkilendirebileceğimiz bir kavramdır. EDM festivallerinin bazıları ruhani, spiritüel ve mistik tarafları ile ön plandadır. Bu tema ile düzenlenen festivallere şamanik ritüeller eşlik eder. Genel olarak kavrama baktığımızda ritüeller her ne kadar sıklıkla dini bir noktadan ele alınsa da (Bağbozumu şenlikleri, deliler bayramı, eşek bayramı, kilise bayramları gibi)¹⁵ toplumsal ve kültürel bir olgu olarak daha kapsamlı şekilde değerlendirilmelidir. Durkheim 'in *The Elementary Forms of the Religious Life* ve Robertson Smith'in *Lectures on the Religion of the Semites* adlı eserlerinden doğan toplum bilimsel yaklaşım (ya da, İngiliz antropologların tercih ettiği adıyla, toplumsal antropolojik yaklaşım) inancın ve özellikle de ritüelin bireyler arasındaki geleneksel toplumsal bağları güçlendirdiğini; bir grubun toplumsal yapısının o yapının dayandığı toplumsal değerlerin ritüel ya da mistik simgelenişi yoluyla güçlendirilmesini ve

¹⁴ Katoliklerin 40 gün süren perhize başlamadan önce yaptıkları şenliklerdir.

¹⁵ Bu bayramlar Bahtin'in Rabelais ve Dünyası eserinde karnavalesk özellikleri ile ele alınmaktadır.

kalıcı hale getirilmesini vurgular (aktaran Geertz, 2010:169). Benjamin ise ritüelin sanat ile olan bağlamını şu sözlerle kurgular:

“Bildiğimiz gibi en eski sanat yapıtları -önce büyüsel, sonra ise dinsel-ritüellerde kullanılmak üzere yapılmıştır. Sanat yapıtının bu aurasal varoluş biçiminin ibadet işlevinden hiçbir zaman tamamıyla ayrı tutulamaması da oldukça kayda değerdir. Başka bir ifadeyle: sahici sanat yapıtının benzersiz değerinin temeli daima ritüellere dayalı olmuştur.” (2015: 20)

Önemli olan ritüelin topluluk içerisinde belli bir amaca hizmet etmek için, kolektif bilinçle ve belli bir reçeteye yapılmasıdır. Tüm bayramlara, karnavallara, festivallere eşlik eden bazı ritüeller vardır; danslar edilir, şaraplar içilir ve doğaya yönelinilir. Durkheim'a göre törenler ve ritüeller, grup üyelerini birleştirmek için önemli bir işleve sahiptir. Araştırmacıların incelediği çoğu ritüel, pagan pratiğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Örneğin, pagan inanışında ritüellerin döngüsel zamanda bayramlarla kutlanması büyük bir öneme sahiptir. Bu kutlamalar aynı zamanda bir yenilenmeyi getirdiğinden, daima yenilenmeyi ve taze bir enerji ile başlayacağı bir döngüyü de temsil etmektedir (Altunay, 2014: 29). EDM festivalleri döngülere göre düzenlenmektedir. Bu döngü genellikle ayın konumuna göre veya mevsim geçişlerine göre belirlenerek içerik olarak farklılık gösterebilmektedir.

Turner'ın liminalite kavramı karnaval benzeri ritüel etkinliklere yönelik olarak da kullanılmaktadır. Liminal evredeki yaşam; çoğu kez bireyleri yöneten ve bu sürecin sorunsuzca atlatılması için onlara eşlik eden, liminal evre ile ilgili bilgi ve becerilere sahip belli ritüel görevlilerine ve/veya uzman rehberlere emanet edilir (Yükselsin ve Kınılı 2016: 378). Arnold Van Gennep'in *Geçiş Ayinleri* (les rites de passage) adını verdiği toplumların veya bireylerin çeşitli olaylarda yaşadıkları geçiş durumlarına eşlik eden ritüelleri kategorize eder. *Ayrılma* (preliminal), *eşiksellik* (liminal) ve *eşiksellik sonrası- bütünleşme* (post-liminal) adını verdiği bu evreler şu şekildedir:

“Ayrılma evresi, kişi ya da grubun eski halinden, konumundan vb. kopuşunu simgeleyen edimlerle karakterize olmaktadır. Eşiksellik

evresi, kişinin "ne orada, ne burada" olduğu, ikircim ve belirsizlik yüklü bir durumu simgeler. Kişi ya da grup eski konumundan ayrılmış, ancak henüz yeni bir kimlik edinmemiştir. Bu evrede normal yaşama egemen olan davranış kuralları askıya alınabileceği gibi, aşırı sert bir disiplin de uygulanabilir. Bütünleşme evresi ise, bireyin ya da grubun dönüşüme uğramış olarak topluma yeniden katıldığı evredir.” (Özbudun ve Uysal, 2012: 184)

Turner’ın (1990), Van Gennep’in geçiş ayinleri sınıflandırmasında vurguladığı liminal evre; karnaval ortamındaki süreci de kapsamaktadır. Geçiş öncesi ve geçiş sonrası devirler arasında kalan ara sürece, kişi ya da grubun statüsüzlük durumuna eşiksellik adı verilmektedir. Turner’ın düşüncesine göre bu evre: Eşitlik, anonimlik, mülksüzlük, cinsiyetler arasındaki ayrımın en aza indirgenmesi, hiyerarşisizlik, dış görünüşe önem vermeme, servete bağlı ayrımların olmayışı, cömertlik ve genel boyun eğme gibi özelliklerle belirlenen bir *communitas* durumunu oluşturur (Özbudun, 1997: 25-26). Liminalite doğum, ölüm evlilik gibi belirli davranış kodları ve topluma özgü sosyal ve kültürel işaretler, ritüelistik davranışlar içeren geçici bir zamanı niteleyen bir kavramdır. Antonio Gramsci’nin (1999: 556), *Selections from Prison Notebooks* (Hapishane Defterleri) kitabında ele aldığı *interregnum* kavramında da belirsiz süreci görmekteyiz. Eski otoritenin yıkılıp gitmekte olduğu, yenisinin ise henüz doğmadığı ara dönemi kapsayan interregnum lidersiz-yöneticisiz bir süreçtir. Bahsi geçen bu zaman aralıkları bireylerin özgür ve eşit olabilmelerini sağlar.

Huizinga’ya göre: “oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile alışılmış hayattan "başka türlü olmak" bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir” (2006: 50). Oyun tanımında da normların aksinin vurgulandığı hayali dünya görüşü bulunmaktadır. Bahtin karnavalı; “karşı bir kültür olarak”, “tersyüz etme”, “tepetaklak etme”, “tersine çevirme” gibi resmi ideolojiye karşıt bir halk kültürü olarak konumlandırır. Karnaval zamanlarında egemen yapılar, kurumlar, kilise savunmasız bir hale geçiş yapar. Karnavalda hakim olan tersine dünya görüşü tüm

bunları reddeder. Yukarıda belirtildiği üzere tüm bu tanımlar bize karnaval kavramını merkeze alabilmemize olanak sağlar. Açıklanan müphem zamanın toplumdaki soyutlanabilir bir olayla sınırlı olmadığı görülmektedir. Var olan zamanı tersine çevirmeyi, daha çok ciddiyeti uzakta tutmak amacıyla yapılan özgür bir süreci tahayyül eder. EDM festivalleri başka bir kimliğe bürünerek veya bireylerin salt kendi içlerine döndüğü her türlü aşırılıkları yapabildikleri bu özgür alanı sağlamaktadır. Ancak hiyerarşinin tamamen ortadan kalkması bazı festivaller hariç mümkün olmamaktadır. Biletlerin kategorize edilerek satıldığı, protokol gibi davet edilen özel konukların olduğu ve konaklamanın sınıflandırıldığı festivallerde her ne kadar bu hiyerarşi yok sayılmaya çalışılsa da tamamen ortadan kalkmamaktadır.

Frazer'a göre "bir şenliğin kuruluşu çoğu kez belli bir felaket durumunda olayların mitsel bir öyküsüyle açıklanmaktadır. Şenliğin gerçek amacı da bunların önlenmesidir; öyle ki, şenliğin tarihsel kökenini açıklamak için anlatılan miti bilirsek, şenliğin kutlanmasındaki gerçek niyeti bundan çıkarabiliriz" (2006, 104). Şenlikli bağbozumu (*Dionysos*) bayramları tiyatrunun başlangıcı kabul edilmektedir (Estin ve Laporte, 2008: 84). Dionysos, Yunan mitolojisinde şarabın tanrısı olarak bilinir ve doğanın gücünü temsil ettiği için adına törenler düzenlenir. Platon *Yasalar* adlı eserinde; ritüel, dans ve müzik arasında olan ilişkiyi bu bağlamda açıklamıştır. "Tanrılar, acı çekmek için doğmuş olan insanlığa acıdıklarından, onun kaygılarını ara sıra dindirmek üzere adak şenlikleri düzenlemişler ve konuk olarak, Musa'ların efendisi Apollon ile Dionysos'u yollamışlardır: Böylece, bu tanrısal ve törensel toplantı sayesinde, insanlar arasındaki düzen kurulabilmiştir" (aktaran Huizinga, 2006: 203). Düzenlenen festivaller; komedyanın, tiyatrunun, tragedyanın ve karnavalların kökenini oluşturmuştur.

Nietzsche'nin ideal olduğunu savunduğu Yunan Tragedya'sı iki sanat tanrısına, Apollon'a ve Dionysos'a dayanır. Nietzsche ilk eseri olan *Tragedyanın Doğuşunda*: "Birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez

birbirleriyle açık bir uyumsuzluk içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar” diyerek Apolloncu ve Dionysosçu görüş arasında bir karşıtlık bulunduğunu belirterek bunu kavramlaştırır (Nietzsche, 2003: 25). Apollon düzeni, uyumu, sessizliği ve mantığı, Dionysos ise sezgiyi, esrimeyi ve coşkunluğu temsil etmektedir. Örneğin, mite göre Dionysos kültürünün bir bölümü geceleri gizli dernekler içinde gerçekleştirilir. Katılanlar transa girmek için birtakım uyuşturucular alırlar (Estin ve Laporte, 2008: 84). EDM festivalleri belli bir alt metin ve tema üzerinden konsept şekilde düzenlenir. Tıpkı tragedyanın doğuşunda olduğu gibi katıldığı İmera and Niks Karnavalında da benzer bir ilişki kurulmaya çalışılmıştı. Örneğin, Niks gece tanrıçası olarak kaosu, İmera ise gündüzü ve düzeni sembolize eden mitolojik karakterlerdir. Katılımcıların katılım sağladığı bu festivallerde tema olarak geçmişle ilişki kurarak geleceğe de göndermede bulunan distopik farklı dünyalar yaratılmaya çalışılmıştır.

Bayramlar genelde ayin alayları, korolar, danslar, yarışmalar içererek çeşitli biçimlerde gerçekleşir (Estin ve Laporte, 2008: 60). Gluckman’a göre (1996: 115): belirli zamanlarda gerçekleştirilen bu ayinler (festivaller, kutlamalar...) toplumda geçerli kuralları onaylamaktadır. Toplumsal olarak, tabu ve kısıtlamaların kaldırılması, belirgin bir tarzda onları vurgulamaya yarar ve çelişkilerin dengelenmesini sağlar. Eagleton benzer şekilde festivalleri sosyal hayattaki gerginlikleri azaltmanın yolu olarak görür, araştırmalarında sıklıkla üzerinde baskı hisseden halkın/bireyin bunu hafifletmedikçe tehlikeli bir hal alacağını ve aksi takdirde yıkıcı olacağından bahseder (2013: 230). Bu görüşler doğrultusunda festivallerin sosyal olarak onaylanmış bir alan sağladığını söyleyebiliriz. Örneğin, bereket ayinleri toplumsal gerilimlerin azaltılmasına yardımcı olur. Bunun ilk örneği, ekim mevsiminin başlangıcında Zulu kadınlarının uyguladığı geleneksel tarımsal ritlerdir.

“Yağışlar ve bereketlerle ilintilendirilen dişil ruh ataerkil Zulu toplumunda normal koşullarda ikincil konumda bulunan kadınlar, bir rol ters yüzlüğüyle başat konuma geçmekte, genç kızlar erkek giysileri giyerek kendilerine tabu olan çobanlık ve süt sağımı işlerini yapmakta,

genç kız ve kadınlar törenlerin belirli evrelerinde çıplak dans ederek müstehcen şarkılar söylemekteydi.” (Özbudun vd., 2007: 178)

Kadınlar üzerindeki baskı ve kısıtlamalar ayin döneminde geçerliliğini yitirterek kadınlara özgür bir alan ve tepetaklak bir dünya oluşturmaktadır.

Tarihsel süreçte toplumsal baskıyı dengelemek amacıyla festivaller düzenlemek; Jül Sezar’ın iç savaş döneminde halkı toplumsal ve siyasal yaşamdan uzaklaştırmaya çalışmak için kullandığı bir yöntemdir. Sezar para, buğday ve et dağıtarak, genel şölenler (bunlardan biri, açık havada binlerce kişiye hazırlanan masalar) vererek halkın sevgisini kazanmaya çalışmıştır (Dyakov ve Kovalev, 2011: 255-256). David Harvey ise (1997: 111-113) “Ekmek ve sirk: bu formül, toplumsal denetimin eski ve denenmiş bir biçimini ifade eder. Bir halkın huzursuz ve memnuniyetsiz unsurlarını yatıştırmak amacıyla bilinçli olarak sık sık kullanılır” söylemiyle festivallerin toplumların dengede kalmasını sağlayan bir işlevi olduğuna değinir. Devamında şu şekilde örnekler, Lenin devrimden "halkın şenliği" diye söz etmiştir ve seyirlik gösteri her zaman güçlü bir politik silah olmuştur.

Bu başkaldırı ve tersyüzlükler, gerilimin hafifletilmesini sağlayıp nihai olarak toplumsal düzeni pekiştiren bir *catharsis* (katharsis) işlevi görmektedir. Ancak yalnızca toplumsal ilişkilerin güçlü olduğu yerlerde bu mümkündür. Ayinler ve festivaller toplumsal ilişkilerin güçsüz olması durumunda, bu denli hoşgörülü ve refah ilerlemez (Özbudun vd., 2007: 173-174).

Katharsis işlevini, entropi yasasının toplumsal işlevi üzerinden olan etkisinde de görebiliriz. Entropi yasası sadece fiziki evreni açıklamada değil aynı zamanda sosyal, toplumsal, ekonomik ve sanatsal¹⁶ olan her şeyi anlamak için

¹⁶ Batı sanat tarihinde gördüğümüz gibi, sanatçılar soyut sanata kadar estetik olan yani düzenli olanın -20.yy öncesi sanat anlayışı- üzerine çalışarak, düzensizliği kabul etmediklerini söyleyebiliriz. Birinci bölümde bahsettiğimiz gibi geleneksel olan düzenli olandı ve düzensizlik 20.yüzyılda sanatçıların eserlerinin ana konusu oldu.

kullanılmaktadır. Evren bir düzen içerisinde ancak entropi yasasına göre düzensizliğe doğru gelişir. Termodinamiğin ikinci yasası olan Entropi evrenin düzeninin kendi içinde, düzensizlik üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Bir düzen vardır ve bu döngü düzensizliğe gittiği için esas olanın *düzensizlik* olduğu kabul edilir. Örneğin, doğa içindeki ağaçlar yaşlanır, çürür ve zamanla yok olur. Canlıların tümünün yaşamında ölüm olgusu vardır. Doğanın işleyişinde daima düzenliden düzensizliğe doğru ilerler.

Festivaller bu noktada yukarıda bahsedildiği gibi toplumsal düzenin sağlanmasında halkın enerjisinin dengelenmesini sağlayan etkinliklerdir. Entropinin sosyolojik boyutu, insanın yoğun baskı altında uzun süre kalamayacağı ve otoriter baskının sosyolojik patlamalara sebep olacağına işaret eder. Anarşizm, her koşulda her türlü otoriteyi reddetmektir. Siyasi iktidarlar, ekonomik sistemin güçlenerek devamlılığını sağlamak adına *yapıcı yıkımlara* (creative destruction) başvururlar (aktaran Anar, 2016). Bu yıkımlar, toplumda biriken ve patlamaya neden olabilecek öfkenin iktidar tarafından daha zararsız yöntemlerle dışarı çıkmasını sağlar. Tarihsel açıdan örneklersek; devrimler -Fransız Devrimi, Ekim Devrimi, saltanatın kaldırılması- entropinin toplumda yüksek olduğu süreçleri kapsar. Bu bağlamda festivaller toplumun enerjisini kontrollü bir şekilde boşaltmasını sağlayan önemli birer etkinliklerdir. Özbundun'un belirttiği gibi toplumsal düzenin festivaller aracılığıyla pekişmesiyle entropinin de hızı azaltılabilir. Günümüzdeki festival prototipinin bir örneği olan bu şenlikler, bayramlar sayesinde Antik Yunan'dan günümüze şehirleri tanıtan (olimpiyat oyunları), ekonomik fayda sağlayan ve halk bilincinin gelişmesine önemli katkıda bulunan festivaller benzer pratiklerle gerçekleşmektedir. Festivaller de dinsel anlamından sıyrılıp eğlence ve coşkunun ön plana çıktığı bir olgu haline gelmiştir (Arargüç, 2009:466).

2.2. Karnaval Süreci

Ortaçağın başlarında tamamen meşru bir şekilde düzenlenen ve kilisede yapılan *deliler bayramı*¹⁷ ilerleyen zamanlarda yarı-meşru bir niteliğe bürümüştür. Ortaçağın sonlarına doğru kiliselere tamamen yasaklandıktan sonra farklı biçimlerde düzenlenmeye devam etmiştir. Bu tür karnavalesk yapıların kiliselerde yasaklanması, kutlamaların sokaklarda yapılmasına sebep olur. Kilise dışında yapılan bu kutlamalara izin verilmesi baskıyı tamamen kaldırmaz ancak daha özgür bir ortamın oluşmasını sağlar.

“Deliler bayramı, kilise civarındaki ortaçağ festival gülmesinin en renkli ve sahici dışavurumlarından biridir. Bir başka dışavurumu ise, Meryem’in bebek İsa ile Mısır’a kaçışını kutlayan *eşek bayramı*dır. Her ne kadar, bir bebekle genç bir kız içinde yer alsada, bu bayramın merkezinde ne Meryem ne de İsa bulunur. Merkezdeki karakter, eşek ve anırmadır. Özel eşek ayinleri kutlanır. Ayinin her parçasına komik bir anırma (aiaiai) eşlik eder. Dinsel törenin sonunda, alışıldık dua yerine rahip, anırmayı üç kez tekrarlar. Eşek, aynı zamanda hem küçük düşüren hem yeniden hayat veren maddi bedensel altyapının en eski ve değişmez simgelerinden biridir. Eşek bayramı bu temanın en eski örneklerinden biridir. Deliler bayramı ve eşek bayramı, gülmenin başrolde olduğu özel kutlamalardır.” (Bahtin, 2001: 99)

Deliler bayramı yasaklanmasının ardından Fransa’da *Feast of Fools* (Fête des Fous) adıyla varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Bahtin’e göre (2001: 95): bu bayram aslında, içerdiği maskeli balolar ve açık saçık danslarla resmi kültürün bir parodisi ve taklidiydi. Kutlamalar sırasında sunakta yiyip içme ve içkili seks âlemleri, açık saçık jestler, soyunma gibi türlü aşırılıklar yeniden varlığını sürdürmüştür.

Karnaval ile ilişkilendirebileceğimiz bazı bayramlar aslında gülmenin ve alayın ön planda olmasıyla özel bir nitelik kazanmıştır. Tıpkı Bahtin’in belirttiği

¹⁷ Deliler bayramındaki gülme, Hıristiyan ritüeli ve Kilise’nin hiyerarşisine karşı soyut ve tümüyle olumsuz bir dalga geçme değildi elbette. Olumsuz alaycı öge, muzafferane bir tema olan bedensel yeniden üretim ve yenilenme temasına derinden derine kök salmıştı. Gülmekte olan, “insanın ikinci doğası”, kendisini resmi kültürte ve ideolojide ifade edemeyen bedensel altyapıydı (Bahtin, 2001: 96).

Karnaval meydanı betimlemesine benzer. “Karnaval meydanı her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır” (Bahtin, 2001: 25).

Karnaval dönemleri halkın kendisini özgür hissettiği, yiyip içip tüketmenin ön planda olduğu ve en önemlisi otoritelerin geçerliliğinin askıya alındığı eğlencelerdir. Karnaval kutlamaları için geniş sokaklara, pazar yerlerine ihtiyaç vardır. Süreç olarak ise tarihi daha önceden belirli ve kısıtlanmış bir zaman aralığında gerçekleşir. Yenilenme, büyüme ve bolluk gibi imgelere sahiptir. Tıpkı EDM festivallerinde olduğu gibi bir sonraki bölümde incelenecek olan festival alanı; yeme içme özgürlüğü sunan, dev sahne dekorları ile dikkat çeken ve her türlü aşırılığın normalleştiği bir dünyaya dönüşmektedir. Bahtin, bu dünyada özellikle performans ve gösteri sanatları arasında bağ kurarak karnaval sürecinde hem katılımcıları hem performansçıları bir bütün olarak görür.

“Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler.” (Bahtin, 2001: 238)

Yaşam ile sanat arasında olduğu belirtilen bu süreç aslında oyun formunda şekillenmiş hayatın bir parçasıdır. Yukarıda bahsedildiği gibi, karnaval öncesi hazırlık süreci ve sonrasındaki alışma sürecini ele alırsak belirlendiği tarihlerin dışında daha geniş bir zamanı kapsar ve daha geniş etki alanına sahiptir. Bahtin (2002: 184), karnavala özgü bu dünyada insanlar arasındaki bütün mesafelerin askıya alındığını ve özel bir karnaval kategorisinin yürürlüğe girdiğini belirtir. İnsanlar arasında özgür ve samimi temas kurulur. Bu, karnavala özgü dünya anlayışının önemli bir yönüdür.

“Karnavala özgü dünya anlayışının niteliğini ve değerini yitirdiğini görürüz. Temel karnaval gövdesinin müteakip dallanıp budaklanmaların yanı sıra, kelimenin tam anlamıyla kamuya açık bir meydan karnavalı ve karnaval tarzında diğer şenlikler de varlığını korumuştur ve korumaya hala devam etmektedir; ne var ki, bunlar daha önceki önemlerini ve eski biçim ve simge zenginliklerini kaybetmiştir.” (Bahtin, 2002: 195)

Modern dönem sonrasındaki karnavallarda da tarım toplumunun kırsal pratiklerinin etkili olduğu görülmektedir. Ancak bu gelişimin ilerleyen zamanlarında karnaval, kent ile etkileşim haline girmiş ve kırsaldan kent kültürüne ait bir olgu haline dönüşmüştür. Geleneksel karnavallar, özellikle Almanya’da (genellikle Avrupa’da), Hindistan ve Brezilya gibi değişen yerlerde güncelliğini koruyarak devam etmektedir.

2.3. Karnavalesk Yapı ve Davranış

Karnavalesk terimi, karnavala özgü temel özelliklerin bir kültür ögesindeki görünürlüğüne ya da bir kültür ögesinin karnaval geleneği ile ilişkili olmasına atfen kullanılmaktadır. Ayrıca bu terim, karnavala özgü atmosfere ya da birtakım karnaval sahnelerine sahip çeşitli edebiyat eserleri ve kültürel ürünler için de kullanılmaktadır (İlim, 2017: 155).

Paskalya Bayramı öncesinde, hazırlık amacıyla oluşturulan 40 günlük sürece *Lent* (Carem), denilmektedir. Paskalya ise *İsa'nın Dirilişi* (resurrection) anısına her yıl düzenlenen Hıristiyanların en eski ve en büyük bayramıdır. Bu iki olayı konu alan Pieter Bruegel’in “Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş” adlı resmi (1559), karnaval ortamına ve karnavalesk davranışa dair ipuçları sunmaktadır ve eseri Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenmektedir.



Fotoğraf 4: Karnaval ile Perhiz Arasındaki Savaş, Pieter Bruegel (1559)

Bahtin (2001: 101), Ortaçağ insanların ikili yaşam sürdüğünü belirterek Janus'un iki yüzüne benzeter. Dünyanın ciddi ve gülen boyutları, insanların bilinçlerinde, tıpkı bu tablodaki gibi bir arada bulunur. Resimde karnavalın temelinin oluşturan karşıtlık görülmektedir. Sol tarafta türlü aşırılık yapan, esrime haliyle eğlenen insanlar sağ tarafta ise dini sembolize eden rahip ve kiliseden çıkan inançlı insanlar, yardımsever şekilde betimlenmektedir. Çalışma boyunca bahsettiğimiz karnaval imgesi tabloda görünürlük kazanmaktadır. Büyük Perhiz yeme-içmeye kısıtlamalar getirmekten hoşlanır, belirli bir süre yalnızca yiyeceklerden, cinsellikten, tiyatrodan ve öteki eğlence biçimlerinden uzak durmayı zorla dayatır. Karnaval ise her türlü perhiz kısıtlamalarından ve her türlü tabudan nefret eder.

Karnavalesk davranış her ne kadar taşkınlık, "ahlaksızlık", ciddiyetsizlik gibi bir içeriğe sahip görünse de bir ifade biçimi olarak; kişileri egemen yapıların sansüründen, aile, arkadaş gibi daha küçük yapıların denetleyici ve baskıcı otoritesinden uzaklaştırarak kendi kendini yeniden var ederek özgür olmasını sağlar. EDM etkinliklerine katılmadan önce çeşitli hazırlıklar yapılır ve onların deyimleriyle "enerji festivale saklanır". Festival başladıktan sonra ise herkes

özgürdür. Sınırsız alkolün içilebileceği, özgürce dans edilen ve gerçek hayattan soyutlanılan bir zaman başlar.

Bahtin'in ve yukarıda Bruegel'in belirttiği meydan betimlemesine benzer bir yaklaşıma ise Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* yapıtında değinir.

“Bayramlar alabildiğine canlı, dişi-erkek ayrımı gözetilmeksizin, bir kendi başına bırakılmışlık içinde, belirli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en yırtıcı yabansılığını kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, en yadırganan biçimde, aşırı sevgiyle yırtıcılık birbirine karışır.” (2003: 24)

Karnavallarda ciddiyyetten uzaklaşıyor, bastırılan duyguların ortaya çıkmasıyla rahatlama yaşanıyor. Çeşitli kaynaklarda görüldüğü gibi, kilisede saygı duyulan din temsilcileri alay edilebilen bir şekle dönüşebilmektedir. Yüce ve kutsal olan şeyler ise sıradan ve normal bir hal almaktadır. Karnavalesk terimi, salt Ortaçağ Avrupası halk kültürüne ve edebiyata özgü bir kavram olarak incelenmemelidir. Richard G. Parker, karnaval üzerine geniş bir tanımlama getirir:

“Karnaval, günlük yaşam dünyasıyla kökten karşıtlığı göz önünde tutularak, toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü bir tür tersine çevirme ya da başkaldırma töreni olarak yorumlanmıştır. Günlük yaşamın kurulu düzeninin neredeyse ütopyacı bir anarşi karşısında çözüldüğü, bütün hiyerarşik yapıların tersyüz olduğu ve bütün insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir kahkaha, çılgınlık ve oyun dünyası olarak görülmüştür. Hepsinden önemlisi, normal yaşamın bastırma ve yasaklamalarının geçerliğini yitirdiği ve her tür zevk biçiminin birden olanaklı hale geldiği bir teni kutlama olarak anlaşılmıştır.” (aktaran Sanders, 2001: 182)

Karnaval sürecinde ortaya çıkan karnavalesk beden müstehcen, norm dışı, abartı ve dikkat çekici şekilde karnaval yaşamının hem de grotesk bedeninin bir yansımasıdır. Karnaval söylemi ve karnavalesk davranış, övgü ve sövgünün çokanlamlı değerlendirmelerini kapsamaktadır. Eagleton'a göre, karnavallar her ne kadar mütemadiyen sınırların ihlal edildiği ve söylemlerin özgür olduğu bir ortamı

oluştursa da her şeyin mizaha dönüştürülebileceği inancının yanlış olduğunu savunur. “Her türlü trajik içeriğin değiştirilebilir olduğu elbette doğru değildir. Toplu tecavüzlerin ya da Auschwitz’in komik bir yanı yok. Her zaman küfür kapsamına giren, dili kirlettiği için asla ağza alınmaması gereken sözler vardır” (2013: 251). Genellikle toplum ve araştırmacılar tarafından insanlık suçları gibi son derece korkunç olaylarda kesin ve katı bir biçimde asla mizah yapılamayacağı savunulsa da mizah ve esprili bir yaklaşımın iyileştirici olabileceğine dair görüşler de bulunmaktadır.

Terrence Des Pres ise daha farklı bir açıdan yaklaşır ve ona göre karnavalesk, felaketlerinin büyüğü olan soykırımda bile etkili olmuştur. Des Pres, "Soykırım Gülüşü" başlıklı yazısında şu cümlelerle görüşünü bildirir: “Soykırımın bir karnavala dönüştüğünü söylemek istemiyorum; söylemek istediğim, bir ölüm dünyasında kendini savunan yaşam gösterisinin beklenmedik açılımlar getirebileceği” deyiimiyle olaylara mizah yoluyla yaklaşılabilirliğini savunur. Des Pres’e göre "en çok gereksinme duyduğumuz şey korku ve üzüntü değil, yılmaz bir görüdür. Komik yaklaşımın paradoksu, olanlarla aramıza uzaklık koyarak bize daha katı, daha etkin bir tepki gösterme imkânını verir” (aktaran Sanders, 2001: 184-185). Bu yönleriyle Eagleton, Des Pres, Sanders ve Baudelaire gibi araştırmacıların sıklıkla tartıştıkları konularından biri de karnavalesk gülmeye ve mizaha yol açan nedenler ve mizahın sınırlarıdır.

Normal yaşam -karnaval dışı- biçimi ciddiyete düşkün ve her türlü kısıtlamalara, sansüre bağlıdır. Festival meydanında bu ifade düşürüldüğünde ise küfürler, gülme, çılgınlık, cinsellik, uygunsuz davranışlar, sövgüler, parodiler ve kaba şakalar ile başka bir gerçeklik *grotesk* imgelemiyile ortaya çıkar. Bahtin; yukarıda bahsettiğimiz gibi groteski Rabelais ve Dostoyevski’nin eserlerindeki imgeler üzerinden örnekleyerek ele alır. Komik, abartılı, karşıtlık içeren yönüyle ele aldığı groteski mizah kültürünün kökenini olduğunu düşündüğü karnaval kültürüne bağlar. Bahtin’in anlayışına göre karnaval dünyayı bir bütün olarak algılama biçimidir. Dolayısıyla karşıtlıkların bir bütün olduğu karnaval, grotesk

bir yapıya sahiptir. Türkçe Sözlükte grotesk: “Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi” olarak tanımlanır (tdk.gov.tr.2020). 19. yüzyıla kadar kavram olarak ele alındığı söylenemez. Ancak Rönesans dönemi ve sonrasında tuhaf ve ürkütücü bulunan bu biçim, Romantikler özelinde yenilikçi bulunup hayal gücü ve bireyselliğin bir açık alanı olarak nitelenerek destek görmüştür. Groteski; tarih boyunca, kabul edilen, alışıldık, tanındık olanı, belirlenmiş sınırları, kendine ve kullanan kişilere kaçış çizgileri oluşturan bir kavram olarak genelleyebiliriz.

Yukarıda değindiğimiz oyun ve ritüel kavramları EDM festivallerinde dans aracılığıyla var olarak farklı bir zaman dilimi ve farklı mekanda gerçekleşmesiyle karnavalesk bir yapıyı oluşturur. EDM festivallerinde müziğin kesintisiz ve yüksek sesle geniş bir alana hâkimiyeti, dans etmenin vazgeçilmez olması, sınırsız yeme içme, yüksek sesle konuşup, bağırma gibi eylemlerin tüm düzen kuralların askıya alınmasını sağlamasıyla karnavalesk davranışı yansıtan bir alan yaratılır. Düzenlenen EDM festivallerindeki statü durumuna bu noktada kısaca değinmekte fayda var. Bazı festivallerde yapılan sahne ayrımı ve sınıflandırmalar hiyerarşiye neden olmaktadır. Ancak hem katılımcılar hem DJ’ler festival boyunca eşitlik sağlandığında daha memnun olduklarını belirtmektedirler. Bu kategorize etmeler yapılsa da izler kitle sıklıkla vip noktaları boş bırakarak ve ortak alanlarda buluşarak vakit geçirmeyi tercih etmektedir. Her şeye rağmen gündelik hayatta kapalı hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılmış olan insanlar, karnaval meydanında birbirleriyle özgür, samimi temasa girerler. Karnaval bütün insanlara aittir, evrenseldir ve herkes katılabilmelidir (Bahtin, 2002: 191). Ayrıca karnaval süreci boyunca gündelik hayata dair pratiklerden, iş okul yaşamı gibi çeşitli kimliklerden uzaklaşılır. Festival ortamında karnavalın hem toplayıcı hem özgürleştirici yasaları geçerlidir.

Grotesk imgelem ortaçağ boyunca kutsal olanı, sarayı yeren kostümlerin ya da dev boyutlarda hazırlanan gülünç ve abartılı nesnelere meydanlarda

kullanılmasıyla parodilerde yer almıştır. Karnaval ortamındaki kuralızsızlık durumu kılık kıyafet sembolleri ile birlikte değerlendirildiğinde grotesk beden ile EDM izler kitlesi benzerlik taşır; belli kurallar yoktur, aşırılıklar vardır. Alan çalışması yaptığım festivallerde kullanılan maskeler, kostümler ve olağandışı davranışlar ile izler kitle için bu geçici süreç başkası olmayı deneyimleme olanağını sunmaktadır. Dünya genelinde ise örneğin, Burning Man etkinliğinde yapılan ve festival sonunda yakılan dev *tahta heykel* veya EDM festivallerindeki bireylerin bedenlerini sanat eseri gibi belirli konseptlerle süsleyerek, abartılı kostümlerle oluşturdukları karakterleri hem grotesk hem de birer özgün sanat eserleri olarak ele alabiliriz. Fırat İlim'in değerlendirmesiyle Bahtin:

“Bedenin yaşam belirtileri, onun dış dünyayla ilişki kurma edimleri üzerinde görünür olur. Yeme-içme, konuşma, gülme, nefes alma, doğurma, sevişme gibi edimler, dış dünyaya ve diğer insanlara yönelimi işaret eder. Bedenin yaşamasını sağlayan, dış dünyaya açıklığıdır. Bireysellik ve bireysel olan, grotesk için kapalılığa ve ölüme tekabül eder: Beden ve bedensel hayat grotesk gerçekçilikte, kozmik ve tüm bir halka ait olma gibi bir karaktere bürünür; burada sözü edilen, modern anlamda beden ve onun fizyolojisi değildir zira bireyselleştirilmiş bir şey söz konusu değildir.” (2007: 172)

Karnavalesk gülme benzer şekilde daha yüksek, yüce bir şeyi temsil eder. Otoritelerin ve hakikatlerin değişimine, dünya düzenlerinin değişimine. Bahtin'in belirttiği gibi, gülme, değişimin her iki kutbunu da kucaklar, tam da değişim süreciyle, bizzat krizle ilgilenir. Ölüm ve yeniden doğuş, olumsuzlama (aptalca sırtma) ve onaylama (neşeli gülüş) karnavala özgü gülme ediminde bileşir.

2.3.1. Karnavalesk Gülme

Aristoteles'e göre, bir bebek ancak tam anlamıyla kırkıncı günde insan olur çünkü kırkıncı günden itibaren gülmeye başlar. Dolayısıyla, Aristoteles insanları gülme yetisiyle öteki canlılardan kesin bir biçimde ayırır. Hatta gülmenin ruha can verme yeteneğine sahip olduğu düşüncesiyle insanları, *animal ridens* (gülen hayvan) olarak nitelendirmiştir (Sanders, 2001: 82-83). Karnavalesk gülme direkt

gölünç bir olaya verilen tepki gibi bireysel değildir. Rabelais’de olduğu gibi topluluğun gülmesidir ve herkes buna katılır. Böylelikle halkın bu neşeli durumu haliyle kaçınılmazdır. Rabelais’deki gülme festival ortamında da kolektif bir gülme olarak kendini gösterir. Çalışmamızda ele aldığımız festivallerde herkesin neşeli olması huzursuzlukları en az seviye indirgemektedir. EDM festivallerinde kişiler dans ederken herkes bir ritüelin parçasıymış gibi yalnızca mutluluk ile hareket eder ve kişiler bu enerjilerini yaymaya çalışır. Meydana gelen olumsuzluklar ise geri planda tutulur ve o ana yansıtılmaz.

Karnaval şenliklerindeki komik gösteriler birincil öneme sahiptir. Yukarıda bahsedildiği gibi şenlikler ve bayramların resmi alan dışına çıkması ile ancak gülme kavramı da diğer davranışlar gibi özgür kalabilmiştir Güldürü ve oyun temasını içeren bir çeşit etkinlik olan karnavallar bu iki özelliğini günümüze kadar taşımıştır (Bahtin, 2019: 117). Orta çağ karnavallarında buna özel olarak karnaval gülüşü ismi verilmiştir. Mizah kültürü insanları geçici olarak gündelik, zor hayattan ve sosyal kurumların gücünden kurtarabilen bir başlangıçtır.

Ortaçağ’ın karanlık olarak anılmasının nedeni dönemin insanların, yalnız ölümden sonrasına hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama güdümlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır (İlyasoğlu, 2009: 20). Charles Baudelaire gülme eylemini (1997: 5): mutluluk cennetinde olmayan, tıpkı ağlama gibi acının çocuğu ve şeytanın soyundan gelen lanetli bir şey olarak ifade eder. Ortun Avcı bu dönemde insanların gülmemesinin nedenini İsa’ya ihanet etmemek için olduğunu belirtir ve şu sözlerle açıklar: “Kilise, acı, sefalet ve yoksulluk dolu bir yaşam sonunda ebediyette neşeli kahkahalar vadedyordu. İsa bu nedenle hiç gülmezdi. Gülmesi demek insanların Tanrının kelimelerinden kopması demektir” (2003: 83). Bahtin benzer şekilde ortaçağ gülmesinden bahsederken, Reich’ten şunları aktarır, “gülme Tanrı’ya değil şeytana aittir. Bir Hıristiyan’a yalnızca sürekli ciddiyet, nedamet ve günahlarından duyduğu keder yakışırdı” (aktaran Bahtin, 2001: 95). Kahkaha ve gülme, saygı karşıtı bir şey olarak görülmekteydi. Bu baskı sonucunda da korkunun baskın olduğu bir kültür çerçevesinde gülmeye olan ihtiyacı

karşıl原因 ortamı resmi bayramları ve karnaval meydanlarının oluşturduğunu görmekteyiz.

İdeal Hristiyan¹⁸ betimlemesinde aşırılık ve eğlenceden uzak ömrünün sonuna kadar acı çeken insanlar tarif edilmektedir. Tüm bu kasvetli ortama karşın insanlar karnavallar aracılığıyla gülebilecekleri bir ortam sağlayabilmişlerdir. İlim'e göre: "Gülme aracılığıyla, hiyerarşik olarak yukarıya konumlandırılmış olan dokunulmazlar gerçeklik düzlemine çekilmekte, sıradan ve şimdide olanla eşit kılınmakta ve sıradan olanın incelemesine açık kılınmaktadır" (2017: 141). Karnaval ruhunu oluşturan gülme ile dünyanın sıkıcı, enerjiyi yok edici ve pasifleştirici rutin işlerinin karşısına hayal güçlerini koyarak devrimci birer eylem niteliği edinir (Sanders, 2001: 184).

Elektronik müzik festivallerinde DJ ve izler kitle arasındaki ilişkiyi teknoloji çözümlenmesi üzerinden müzik aracılığıyla kitleye nasıl rehberlik ettiği ve iletişimlerinden birinci bölümde bahsetmiştik. Çalışmanın içeriğinde sıklıkla yinelenen bilinç durumunda yapılan değişiklikler bu süreçte yaşanmaktadır. Trans duruma geçilerek veya DJ etkisiyle farklı bir duygu durumu yaşayarak kolektif halde dans edilir. Bu süreçte ecstasy, lsd gibi yasadışı maddelerin etkisinin sürdüğü ve kullanan bireylerde serotoninin en yüksek olduğu anlardır. Karnavalesk davranışlar arasında en önemli unsur olan gülme ve kahkaha hem bu uyarıcı maddelerle hem de madde kullanmayan bireylerin coşkun haliyle gerçekleşir. Dans pistinde sosyalleşme ile aynı zamanda ruhsal bir rahatlama sağlanır. Alan çalışması sırasında dans eden bireylerin yaşadığı özgüven ve rahatlama duygusunun festivalin her anında devam ettiğini gözlemledim.

Karnavallar, pek çok pratiğin en rahat ifade ve gelişme şansı bulduğu alanlardır. Karnavallarda kolektif gülme esnasında, toplum kendi bütünlüğünü görür ve toplumsal öz bilincini yapılandırır. Bu yönüyle bir organizma olarak

¹⁸ İsa, Luka 6:21 'de cenneti bekleyenlere gülme vaadinde bulunur: "Ne mutlu şimdi ağlayanlarınıza, çünkü güleceksiniz." Gregorius'un belirttiği gibi, gerçek, neşe dolu gülme yalnızca cennette yaşanabilir, ama bu cennet sevinci asla gürültülü bir kahkahaya dönüşmeyecektir (aktaran Sanders, 2001: 165).

topluluğun yenilenmesine olanak sağlar. Gülme, daha çok, net çizgilerle ayrılan iki dünya, arasında üç farklı işleve sahiptir. Bunlardan ilki kolektiviteyi ve ortak pathosu¹⁹ geri çağırır. İkincisi olumlayıcı, iyileştirici ve iyimser özellikleriyle, iki alan arasında korkusuzca geçiş olanağı sağlar. Sonuncusu ise karnavalın zaferini kutsar (İlim, 2007: 188). Bahtin'in deyimiyile gülme, en neşeli ve en ciddi yönleriyle dünyayı tamamen yeni bir biçimde gösterdi. Dışsal ayrıcalıkları içsel güçleriyle yakından bağlantılıdır; bu güçlerin haklarının tanınmasıdır. Gülmenin hiçbir şekilde insanları bastırıp körleştirmeye yönelik bir araç olamamasının nedeni de budur ve gülme, insanların elinde daima bir özgürlük silahı olarak kalmıştır (Bahtin, 2001: 114).

Gülmenin evrensel ve iyileştirici yönleri üzerinde duran Bahtin'in bakış açısıyla değerlendireceğimiz EDM festivallerinde de bu evrensellik karşımıza çıkmaktadır. Festivallerden sonra gündelik hayattaki kimliğe dönüş söz konusudur. Fakat bu süreç özellikle ecstasy gibi uyuşturucu maddeleri kullanan bireyler için sancılı geçmektedir. Festival süresinde aşırı mutlu, yüksek duyarlılığa ve enerjiye sahip oldukları için daha sonrasında psikolojik olarak çöküş yaşayabilmektedirler. Başta festival heyecanı paylaşan bireyler bu süreçte festival bittiği ve yorgun oldukları için birbirlerine destek olan kişilere dönüşür. Örneğin madde kullanımı sonrası günlük hayata adapte olurken yaşadığı zorluğu paylaşan kişilere psikolojik destek alması konusunda önerilerde bulunulur ve zaman zaman yaşanan iyi-kötü deneyimlerden bahsedilir. Festival boyunca aşırı mutlu olma hali etkisini yitirince günlük hayata adapte olmak zorlayıcı olabilmektedir. EDM festivallerinden sonra görüşmeyi sürdürdüğüm katılımcıların, bu festivaller dışında da gece kulüpleri aracılığıyla karnavalesk var oluşu sürdürdükleri görülmektedir

2.4. Festival Araştırmaları

21. yüzyılda festivaller özel günler için tasarlanmış, sınırlı bir sürede gerçekleştirilen genellikle belli bir teması olan ve halka açık biçimde düzenlenen

¹⁹ Ethos, pathos, logos.

kültürel etkinliklerdir (Small vd., 2005: 66; Getz ve Page, 2016: 31). Örneğin günümüzde gelenekselleşmiş olan festivaller topluma mal olmuş sanatçıların, kahramanların doğum ya da ölüm yıl dönümlerini, ülkelerin kuruluşlarını, dini özel günlerini kutlamak/ anmak için ve sanatsal içerikli olarak düzenlenebilmektedir.

Akademik literatürde kimi araştırmacılar -özellikle turizm araştırmacıları- festivalleri etkinliklerin bir parçası olarak değerlendirmektedir. Çeşitli kriterlere göre, boyutu ve konusu/teması özelinde sınıflandırmışlardır. Etkinlik türlerinin altında incelenen festivaller, yedi ana tema üzerine gruplanmıştır. Bunlar; spor etkinlikleri, kültürel etkinlikler, eğlence etkinlikleri, dini etkinlikler, ekonomik, bilimsel ve siyasi etkinliklerdir (Hodak vd., 2020: 142, Getz ve Page, 2016).

Antropoloji, sosyoloji vb alanlarda ise farklı teori ve yaklaşımlar üzerinden şekillenen çalışmalar bulunmaktadır. Bu teoriler etkinlik alt türü olan bir yaklaşımın aksine, direkt festivalin merkeze alındığı bir kavram olarak açıklanmaktadır. Sosyologların ve antropologların festivalleri incelemelerine önem vermelerinin nedeni, kültür ve toplumların işleyişi hakkında çok şey ortaya koyduğunu düşünmeleridir. Örneğin yerel festivaller kültürlerin, yaşam biçimini, gelenek ve görenekleri hakkında bilgi sunan zengin okuma metinleri gibidir.

Festivaller üzerine yapılan araştırmalarda özellikle bireylerin, festivallere katılma motivasyonunun ne olduğu sorgulanmaktadır. Abreu-Novais çalışmasında; insanların sosyalleşme, aile birlikteliği, etkinlik yeniliği, kaçış ve rahatlama, heyecan, zevk ve kültürel keşif gibi nedenlerle bu etkinliklere katıldıklarını saptamıştır (2013). Faulkner vd. yürüttüğü *A marketing analysis of Sweden's Storsjöyran Musical Festival* çalışmasında festival ziyaretçilerinin etkinlik heyecanı, yenilik ve sosyalleşme nedeniyle katılmaya motive olduklarını belirlemiştir (1999). Bowens ve Daniels, *Does the music matter? Motivations for Attending a Music Festival Event Management* araştırmasında Müzik Festivali katılımcıları için motivasyonun üç boyutunu belirleyerek; sosyalleşme, müzik ve genel zevk olarak sınıflandırmıştır (2015). Ayrıca, Gelder ve Robinson;

İngiltere'deki iki müzik festivalini motive eden unsurları karşılaştırmıştır. Bir etkinlikte müzik dinlemek veya bir sanatçıyı izlemek en önemli etmenken diğerinde etkinliğe katılmak için temel motivasyon sosyalleşme ortamı ve ortamın atmosferi olarak sonuçlanmış (2009). Bu durumda genel olarak, müzik festivali katılımcılarının motivasyonlarının; temalar, sosyalleşme, müzik zevki ve festival atmosferiyle etkileşime girmek üzerine olduğunu söyleyebiliriz.

2.4.1. Festivallerin Toplumsal Etkileri

Festival faaliyetlerinin türü ne olursa olsun toplumlar üzerinde sosyal ve kültürel etkileri bulunmaktadır. McDonnel'a göre (1998), festivallerin veya konserlerin ortaya çıkan ortak bir eğlencenin paylaşılmasından hoşgörüyeye, dostluğa ve sosyalleşmeye kadar kalıcı etkileri bulunmaktadır (aktaran: Kızılırmak, 2006: 185). Sosyalleşme, farklı kültürleri keşfetme, bir gruba ait olma ya da boş zaman değerlendirme gibi kişilerin festivallere geliş amacı çeşitlilik gösterebilir.

Tüm festivaller bir amaca hizmet eder dolayısıyla da istenilen, beklenen, tahmin edilen, bazen öngörülemeyen sonuçlar doğabilir. Her olasılıkta düzenlendiği toplumu, katılımcıları ve diğer paydaşları etkiler. Bu sonuçlar kültürel, ekonomik, çevresel ve sosyal açıdan etkilere sahiptir (Sharpley ve Stone, 2011: 4). Yapılan araştırmalara göre çeşitli ülkelerde düzenlenen bu etkinlikler genellikle uluslararası itibar, gelir artışı, istihdam sağlama gibi olumlu etkilere sahiptir. Bunların yanı sıra ülkelerin tanıtılmasında da en önemli reklam kaynağı festivallerdir. Ancak festivallere katılan hem yerel halk hem de festivale katılmak için gelen turistlerin beklentileri farklılık gösterebilmektedir. Bu ve benzeri durumlarda olumsuz etkileri de bulunmaktadır. Toplumun negatif imajının oluşması, festival katılımcılarının giyim tarzlarındaki farklılıklar, kişilerin olumsuz davranışları, trafik sorunu, çevresel hasar, gürültü, kirlilik gibi etkiler ise bu dönemlerde ortaya çıkabilecek olumsuzluklardır (Hodak vd., 2020: 145).

Festivaller görüldüğü üzere, düzenlediği şehirlerde olumlu ve olumsuz etkiye sahiptir. Türkiye'de de daha çok desteklenmesi gereken bir alan olan festivallerin gün geçtikçe sayısı artmaktadır. Festivallerin doğru zamanlama, yer seçimi, iyi bir organizasyon ile planlama yapılarak düzenlemesi bahsedilen olumsuzlukların oluşmasını azaltacaktır.

Dünya çapında ve ülkemizde festivallerin yapılacağı alanlar çok tanınmayan, etkinlikler olmadan ilgi çekmenin zor olduğu bölgelerden seçilmektedir. Bu yolla etkinliğin yapıldığı bölgeye olan ilgi artmakta ve turistik kullanımıyla kazanç elde edilmektedir. Türkmen'e göre: bazı ülkelerde festivaller, başlı başına ekonomik bir kazanç kapısı olarak görülmekte ve kullanılmaktadır. Festival endüstrisi denilebilecek bir oluşumdan söz edilmesini sağlayabilecek ölçüde sistemli bir ekonomi stratejisi izleyen ülkeler, festivaller aracılığıyla yeni iş kapıları aralamakta, turizm sektörünü canlandırmakta, yeni yatırım ve pazar alanları oluşturmaktadır (2017: 314). Bu nedenle festivaller düzenlenirken ürün konumuna geçebilmektedir. Oluşan bu pazar gittikçe büyüyerek sponsorluk faaliyetleriyle birlikte endüstri halini almıştır. Shin "bir festivalin kültürel olduğunu, ancak amacının ekonomik olduğunu" öne sürer (2004: 630). Şehrin reklamını yapmak ve sürecinin siyasi dinamiklere birlikte ilerlemesi, bölgenin imajını etkiler ve asıl amaç gelir elde etmektir.



III. BÖLÜM
ELEKTRONİK MÜZİK FESTİVALLERİ

III. BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK FESTİVALLERİ

3.1. Dünya’da Müzik Festivalleri

Müzik festivalleri genellikle gençlerden oluşan ve geniş bir izleyici kitlesini kapsayan organizasyonlardır. Kökleri 19. yüzyıl Avrupa’sında (özellikle İngiltere ve Almanya’da) oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde J.S. Bach, Schubert, Handel, Haydn ve Mozart gibi belirli bestecilerin eserlerine adanmış müzik festivalleri düzenlenir. Kısa süre sonra ise klasik müzik festivalleri Avrupa’nın birçok ülkesine yayılarak Aydınlanma Döneminde din dışı festivallerin de düzenlenmeye başlamasıyla gittikçe daha farklı türlere ayrılarak gelişir.

Gelişen teknoloji birinci bölümde bahsedildiği üzere müziği etkilediği kadar festivallerin yapısını da gerek ulaşım gerek sahne anlamında etkilemiştir. Dolayısıyla sanayi devrimi ve gelişen ulaşım imkânları festivallere seyahati kolaylaştırarak, Avrupa’nın orta sınıfları için de ulaşılabilir bir hale getirilmesine yardımcı olmuştur. Daha sonra İkinci Dünya Savaşı müzik festivallerinin Avrupa’dan yayılarak daha geniş çaplı düzenlenmesine olanak sağlamıştır (Garcia, 2014).

İkinci Dünya Savaşı sonrası müzik festivalleri için önemli bir geçiş dönemidir. Müzik festivalleri burjuva ile sınırlı kalmayıp halkın da ulaşabildiği bir hale gelmiştir. Savaş sonrası Amerika’da yaşanan ekonomik büyümeyle birlikte, işçi sınıflarının festivallere katılması mümkün hale gelmiştir (Garcia, 2014). Toplumsal gelişmeler ile festivallere katılan kitlelerde değişim meydana gelmiştir. Amerikan gençliğinin bu yıllarda kendi ekonomik özgürlüğüne kavuşması, ailelere bağımlı yaşam zorunluluğunu ortadan kaldırır. Savaş sonrası iş gücünde kaybedilen nüfusun yerini genç bireyler doldurur (Çerezcioglu, 2014: 14). Gençlerin refah seviyesinin artmasıyla tüketim alışkanlıkları müzik, edebiyat,

sinema gibi alanlarda şekillenir (Bennet, 2015: 59). Böylelikle müzik festivalleri zamanla daha genç bir izleyici kitlesine hitap etmeye başlar. 60'lara gelindiğinde özellikle savaş ve nükleer karşıtı, çevreci hareketler için müzik festivalleri düzenlenmiştir.

1967 yılında Kaliforniya'da ilk büyük rock festivali olan *Monterey Pop Festivali* düzenlenmiştir. Üç gün süren festivale en fazla 20–30 bin kişinin katılması beklenirken, 100.000'den fazla kişinin katılmasıyla sonuçlanmıştır. Festivalde Big Brother & The Holding Company, Janis Joplin ve The Who, Jefferson Airplane, Otis Redding, Ravi Shankar, Simon & Garfunkel, Jimi Hendrix gibi isimler sahne almıştır. Scott McKenzie'nin, *San Francisco*²⁰ parçası ise festival ruhunu özetleyen ve festivali tanıtan parça olmuştur. “Montrey Pop” belgeselinde San Francisco'da daha önce böyle bir şey görmediğini söyleyen Clive Devis: festivali sosyal bir devrim olarak tanımlıyor. Festivalin mottosu ise: “Be happy, be free, wear flowers, bring bells” (mutlu olun, özgür olun, çiçek giyin, çanlar getirin) olmuştur (Pennebaker, 1968). Aynı zamanda karşı kültür olmasına rağmen güvenlik güçleri ile barış içinde sürdürülmüştür. Monterey Pop festivali gelecekte düzenlenecek olan müzik festivallerinin yolunu açmıştır. Modern anlamda festival yapısının özelliklerini belirleyen festivallerin öncülü olduğunu söyleyebiliriz.

Karşı kültür felsefesiyle hareket eden hippie kültürü 1967'deki *Summer Of Love Festivali* ile hippie, çiçek gücü ve çiçek çocukları hareketlerinin halka çıkışından biri olarak kabul edilir (Anthony, 1995: 5-10). İlerleyen zamanlarda *second summer of love* dönemi elektronik müzik ekseninde yukarıda bahsettiğimiz gibi acid house ve rave kültürü ile anılacaktır. 1969 senesinde gerçekleşen

²⁰ San Francisco'ya gideceksen (If you're going to San Francisco)
 Saçına çiçek taktığından emin ol (Be sure to wear some flowers in your hair)
 San Francisco'ya gideceksen (If you're going to San Francisco)
 Orada birçok nazik insanlarla tanışacaksın (You're gonna meet some gentle people there)
 San Francisco'ya gelenler için (For those who come to San Francisco)
 Yaz aylarında orada bir sevgi olacak (Summertime will be a love-in there)

Woodstock Müzik Festivali yarım milyon kişinin katılımıyla kültürel bir fenomen haline gelmiştir. Vietnam Savaşı karşıtı protestoların yapıldığı sivil haklar hareketinin olduğu bir dönemde, festival insanlara umut aşılayarak kısa süreli de olsa kaçış yeri sunmuştur. Mottosu 3 gün barış ve sanat olan festivalde Jimi Hendrix, the Who, Janis Joplin, Joan Baez, Stills, Nash & Young, Richie Havens, Crosby, Jefferson Airplane gibi sanatçılar ve gruplar performanslarını sergilemişlerdir. Zorlu hava şartlarına rağmen gerçekleşen festivalde barış, birlik ve beraberlik gibi mesajlar verilmiştir. Monterey Pop Festivaline benzer olarak katılım sınırı aşıldığı için bu festivalde de katılım ücretsiz olmuştur. 1967'den itibaren müzik festivallerinin sayısında artış olmuştur ve katılımcılar alan kapasitesini sürekli aşmıştır. Bunun bir diğer örneği *Isle of Wight* festivalidir. 1970 senesinde yapılan festival 600.000 ila 700.000 kişi arasında bir tahmini katılımı Woodstock'ın sayısını geçerek rekor kırmıştır. Beş günden fazla süren festivale Woodstock'ta sahne alan bazı sanatçılar dâhil olarak 50'den fazla performans sergilenmiştir.

Roskilde Festivali Kuzey Avrupa'nın en büyük müzik festivallerinden biridir. İlk kez 1971'de düzenlenen festival günümüzde hala düzenlenmektedir. 8 gün süren bu festivalin küresel boyutta bilinirlik sağlaması *çıplak koşu (naked run)* sayesinde olmuştur. İlk kez 1999'da yapılan bu koşudan festivalin elde ettiği gelirin tamamı insani ve kültürel bağışlara, kar amacı gütmeyen yardım kuruluşlarına aktarılmaktadır. *Lollapalooza Festivali* ise 1991 yılında Chicago'da düzenlenen; alternatif rock, heavy metal, punk rock, hip hop ve elektronik müzik gibi türlerin müzisyenlerinden oluşan bir müzik festivalidir.

ABD'nin ve dünyanın en büyük festivallerinden biri olan *Coachella Valley Music and Arts Festival* ise ilk kez 1999 yılında Amerika'nın Kaliforniya eyaletinde düzenlenerek katılımcıların yoğun ilgisi sonucunda geleneksel bir hal almıştır. İlk yıl sadece bir gün süren, daha sonra iki güne yayılan festival 2012'den itibaren 6 gün –hafta sonları- boyunca sürmektedir. Festivalde; rock, indie, hip hop ve EDM gibi farklı türlerden sanatçılar sahne alır. İlk günden itibaren; Radiohead,

Lady Gaga, Kendrick Lamar, Guns N'Roses, Coldplay, Calvin Harris, ACDC, Drake, Red hot Chili Peppers, Muse, The Cure, Massive Attack, Tool, Björk, Depeche Mode, Madonna gibi pek çok isim festivalde sahne almıştır.



Fotoğraf 5: “Escape Velocity”, 36’x 57’x 40’.

Festival 2017’de 214 milyon dolar gelir ile hasılat rekoru kırmıştır ve Coachella’nın son yıllarda moda festivali olarak anılmasıyla da bilinirliğini daha çok artmıştır. Son yıllarda festivaller konseptleri, dev heykelleri ve sanat eserleriyle de ön plana çıkmaktadır. Görseldeki “Escape Velocity” adlı çalışma Poetic Kinetics ve Patrick Shern tarafından tasarlanmıştır ve 2014 Coachella Müzik ve Sanat Festivalinde sergilenmiştir. Yaşanan siyasi, ekonomik problemler ve çeşitli zafiyetlere rağmen, müzik festivalleri her yıl onlarca yeni etkinlik beraberinde gelişmeye devam etmiştir.

3.2. Elektronik Dans Müziği Festivalleri

Elektronik dans müziği üzerine uzmanlaşan kültürel antropolog Graham St John, EDM kültürel etkinliklerinin ve festival kültürünün hızla artmasına ve çeşitlenmesine rağmen, bu alanı taze bir alan olarak değerlendirmektedir. Dans festivallerinin yerel/küresel sosyo-kültürel karmaşıklığı, bu uygulamaları anlamaya

elverişli hale getirebilecek kavramsal çerçeveler gerektirir. Kavramların, etnografik ve çok yöntemli araştırmalar yoluyla geliyeceğinden bahsederek bu alandaki etnografik verilerin önemine vurgu yapar. EDM festivalleri açıklanacağı üzere eğlencenin yanı sıra her yaştan, milletten, yaşam tarzından, inançtan insanla tanışarak sosyalleşme imkânı sunar.

Son yıllarda da İbiza adası, Goa, Londra, Berlin gibi şehirler elektronik müziğin merkezi olmuştur. EDM ve/veya rave zamanla tüm dünyada yaygın hale gelmiştir. Tipik bir EDM etkinliği yukarıda açıkladığımız rave kültürünün özelliklerini taşır. Günümüzde düzenlenen festivallerde bu etkileri görebiliriz. İyi bir mekân, DJ'ler, izler kitle, kaliteli ses sistemi, güvenlik ve organizatörler bir festivalde katılımcıları memnun eden önemli faktörlerdir. EDM festivallerinde farklı müzik türlerine sahip DJ'ler, farklı sahnelerde performanslarını sergilerler. Genellikle birden fazla sahne kurulur ve performanslar aralıksız devam eder. Tüm dünyada bu festivaller stadyumda, hangarda, çölde veya sahil gibi geniş alanlarda yapılmaktadır. Konaklamalı festivaller en az 3 gün sürdüğü için katılımcılar günlük katılım da gösterebilirler. Gece kulüplerinde ise son yıllarda özellikle hafta sonları günlük festivaller düzenlenmeye başlamıştır. Bu noktada EDM izlerkitesinin bir aradalığı süreklilik haline dönüşmüştür. Her sezon beklenen festivaller hafta sonları düzenlenerek saha sık ulaşılabilir bir hal almıştır. Her ne kadar konaklamalı veya açık alanlarda düzenlenen festivaller kadar büyük ölçekli olmasa da bu etkinlikler de yoğun bir katılıma sahiptir.

3.2.1. Burning Man Projesi

1986 yılında Larry Harvey ve arkadaşları tarafından organize edilen *Burning Man*; festival olarak anılmasa da içerik olarak EDM türlerini kapsadığı için bu başlık altında kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Burning Man yaklaşık on gün boyunca Nevada- Black Rock City çölünde yılda bir kez gerçekleşen deneyim

olarak açıklanmaktadır. Burning Man deneyiminin manifesto niteliğinde 10 kurallık prensibi²¹ ise şu şekildedir:

- *Leaving no Trace*: İz bırakma, Playa'dan (Burning Man şehrinin kurulduğu alan) festival bitince her şey kaldırılır.
- *Radical Inclusion*: Herkes *burner*'dir. Playa'da katılımcıların birbirlerine önyargısız yaklaşımları gerekir. Böylelikle güvenli bir alanda herkes özgür olabilir.
- *Radical Self Expression*: Herkes radikal olarak gerek kostümlerle gerekse sanat eserleriyle kendini ifade edebilmeli. Playa'da tüm alan işbirliği üzerine kuruludur.
- *Gifting*: Hediyeleşme kültürü ile ihtiyaçları olan insanlara yardım edilmeli ve karşılık beklenmemeli.
- *Decommodification*: Meta haline gelmemesi için sponsorluk ve ticari gelir elde edilmeyen sosyal bir ortam yaratılmalıdır. Para mümkün olduğunca kullanılmamalıdır. Playa'da üretilen ürünler hiç bir şekilde ticari amaçla kullanılamamalı ve festival sonunda geleneksel olarak yakılmalı.
- *Radical self-reliance*: Özgüvenli olunmalı zorlu çöl koşullarında herkes başının çaresine bakabilmeli. Kamp alanında kendine yetecek zorluklarla başa çıkabilmeli
- *Communal effort*: Birlikte bir şeyler üretilmeli. Bireysellik yerine komün olunmalı, çöl şartlarında bu bir gerekliliktir.
- *Civic responsibility*: Yasalar ile toplum güvenliği sağlanmaktadır.
- *Participation*: Tüm bireyler Burning Man'a katılabilir. Bunun için hiçbir şekilde ayırım yapılmamaktadır.
- *Immediacy*: Katılımcılar anda kalmalı ve tüm samimiyetiyle kendini keşfetmelidir.

²¹ <https://burningman.org/about/history/brc-history/afterburn/2013-2/related/burning-man-project/>.
Erişim Tarihi: 10. 05. 2021

Burning Man'ın ilkelerinde görüldüğü gibi kostümler etkinliğin önemli bir kısmını oluşturmaktadır çünkü bireylerin kendilerini ifade edebildikleri ilk alan bedenleridir. Burning Man katılımcılarından bazıları kendi tasarladıkları kostümleri giyerken bazıları internetten satın alarak bu tasarımları giymektedir. Son yıllarda popülerleşen festival kostümlerine olan ilginin artmasıyla bu ürünler internetten kolaylıkla ulaşılabilir bir hale gelmiştir.



Fotoğraf 6: Burning Man, kostümler

Burning Man sanat festivali, tüketim karşıtlığı ve kendini ifade etme mottosu ile her sene düzenlenmektedir. İfade biçimleri alışıldık hallerin dışında; ışık veya ateş kullanılarak yapılan performans sanatı, çıplak vücut boyama ve *mutant araçlar* yaratılması gibi ütopyik yaşam formuyla gerçekleşmektedir. Örneğin, 2005 yılında Burning Man 275'ten fazla sanat projesi, 485 tema kampı ile düzenlenmiştir



Fotoğraf 7: Burning Man, mutant araçlar²²

Sol üst köşedeki görselde 4 kişi 27 metre yüksekliğindeki ahşap kulenin önünde çeşitli ibadet pozlarında eğilmektedir (Adams, 2007). Sağ köşedeki görselde ise kafatası şeklinde mutant bir araç yer almaktadır (Szczepanski, 2014). Festivalde boyutları 7-8 metre ve üstünde değişen daha büyük mutant araçlar da bulunmaktadır. Bir diğer örnek olan alttaki görselde yer alan timsah gibi birbirinden farklı araçlarla festival alanında ulaşım sağlanmaktadır (Godfrey, 2011). Özlem Vargün'e göre:

“Bu festivalde sanatçı ve izleyici ayırımı yoktur; herkes sanatçı, izleyici, katılımcı ve üreticidir; egolar burada yok edilir. Bütün ihtiyaçlar katılımcıların kendi imkânları ile karşılanır. Burada en büyük sınav çölde hayatta kalmaktır, bunun için paylaşmak zorunludur; aslında Burning Man sanatı yaşama biçimi olarak, demokratik, içsel ve zorlayıcı bir meydan okumadır. Bu festival boyunca çeşitli enstalasyonların üretilmesi sağlanırken, bu enstalasyonların “alışılmış sanat anlayışı” dışında, sanat galerileri ve müzelerden önemli ölçüde farklı olması gerektiği vurgulanır.

²² Adams, Szczepanski, Godfrey. <https://gallery.burningman.org/>. Erişim Tarihi: 21.05.2021

Bu işler, ortam odaklı, geçici, toplum üzerine kurulu, interaktif ve hava şartlarına uygun olarak üretilmelidir.” (2018: 174)

Festivalin düzenlendiği Black Rock City'de tüm ticari faaliyetler yasaktır ve yerine takas ekonomisi benimsenerek "hediye verme" sistemi geçerlidir. Çölün sert koşulları nedeniyle, tüm katılımcılara kendine güven ve hazırlıklı olmanın önemini vurgulayan kapsamlı bir hayatta kalma rehberi verilmektedir. Yurttaşlık sorumluluğu ve toplumsal çaba özel bir öneme sahiptir. Tüketime karşıt bir görüşe sahip olsa da festivale katılım son yıllarda zor bir hal almıştır. Festivalin biletlerinin yüksek ücretlerde satılması ve satışa çıktığı an bitmesiyle beraber katılımcıların profilinin değişime uğradığını söyleyebiliriz. Başlarda hippilerin yaşam felsefeleri ile uyumlu bir görünürlüğü varken günümüz haliyle orada bulunmanın kazandırdığı kimlik ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle Burning Man'i internet ve dijitalleşme ile birlikte popüler bir hareket olarak büyümüştür ancak içerik olarak bir değişime uğramamıştır.

3.2.2. Tomorrowland Festivali

Tomorrowland, 2005 yılından itibaren Belçika'nın Boom kentinde gerçekleştirilen ve Avrupa'nın en büyük müzik etkinliklerinden biri olarak kabul edilen elektronik müzik festivalidir. Armin van Buuren, Axwell, , David Guetta, Steve Aoki, Dimitri Vegas and Like Mike, Claptone, Afrojack, Sam Feldt, Nina Kraviz, Dubfire, Oliver Heldens gibi DJ'ler ve prodüktörler performans sergilemişleridir. Festival logosu bir kelebek, taç ve bir göze sahiptir. Logodaki kelebek özgürlük, doğanın güzelliği ve insan ruhunun saflığı sembolize etmektedir. Dört arka plan rengi ise doğada bulunan su, toprak, ateş ve hava elementlerini temsil eder. EDM festivallerinde öne çıkan doğa sevgisi ve doğaya dönüş konusu inceleyeceğimiz diğer festivallerde direkt ya da dolaylı olarak festivallerin içeriğini oluşturmaktadır.



Fotoğraf 8: Amicorum Spectaculum, 2012 Tomorrowland.

İlk kez 2012 yılında “The Book of Wisdom” ile işitsel-görsel deneyimi yansıtan Tomorrowland Festivali 2016’da büyümlü bir orman temasıyla “The Elixir of Life”, 2017’de ihtişamlı sirk ve dev bir atlıkarıncadan oluşan sahnesiyle “Amicorum Spectaculum” ve 2018’de hayali şehir Atlantis’in denizaltından oluşan “The Story of Planaxis” temalarından sonra “The Book of Wisdom”, The Return mottosu ile festivalin 15. yıl dönümü için tekrar dizayn edilmiştir (Sarı, 2019). Tomorrowland festival dâhilinde *The Gathering* adı verilen resmi açılış partisi ile katılımcıların tanışarak sosyalleşmesini sağlayan bir etkinlik düzenler. Ayrıca DreamVille²³ ile festival alanında yoga ve spor etkinlikleri düzenlenir. Sahne alanına geçmeden önce bireyleri rahatça eğlenip dans edebilmeleri için fiziksel ve ruhsal olarak zinde tutmayı amaçlayan etkinliklere ve dinlenme yerlerine sahiptir.

3.2.3. Electric Daisy Carnival

*Electric Daisy Carnival*²⁴ ise teknoloji ve doğa arasında ilişki kurulan bir temayı temsil ederek insanlara ilham ermeyi amaçlayan house ve tekno türünde bir EDM festivalidir. EDC Las Vegas 2015 yılında üç günde 465.000 katılımcıya

²³ <https://www.tomorrowland.com/en/dreamville/welcome>. Erişim tarihi: 03.05.21

²⁴ <https://lasvegas.electricdaisycarnival.com/>. Erişim tarihi: 03.05.21

ulaşarak dünyanın en büyük dans müziği festivali olur. Konsept olarak diğer EDM festivalleri ile benzer şekilde interaktif sanat enstalasyonları, dansçılar, stilisers (uzun tahta bacak), havacılar, sirk sanatçıları ve birbirinden farklı pek çok karakter bu festivalde de kullanılmaktadır.

Festivalin web sayfasında *EDM karnaval kültürünün* devamlılık sağlanabilmesi için yapılması gerekenlerden bahsediliyor. Bu bilgiler kısaca şu şekildedir:

- Güvenli ve sağlıklı bir ortam yaratmak için hepimizin rolü var.
- Arkadaşlarınıza dikkat edin, yerel halka karşı nazik olun.
- Güvenli, önyargısız alanlar yaratmayı amaçlıyoruz. Kendiniz olun.
- Yanınızda dans eden kişiye merhaba deyin, beşlik çakın ve güzel hisler verin.
- Enerjinizi artırmanız ve çevrenizdekilerle paylaşmanız için sizi teşvik ediyoruz.
- Çöplere dikkat edin ve geri dönüştürün.
- Her şeyin güzel olması için üzerinize düşeni yapın.

Bu uyarıların tüm EDM festivallerinde yinelenen meseleler olduğunu görmekteyiz. Yazılı uyarı veya sözel uyarı şeklinde olmasa da EDM festivallerinin katılımcıları tüm bunları bir nevi kültürün gereklilikleri olarak görmekte ve uygulamaktadır.

3.2.4. Transformational (Dönüşümsel) Festivaller

EDM festivalleri kapsamında *Transformational* (Dönüşümsel) festivaller önemli bir yere sahiptir ve sosyal sorumluluğu, sağlıklı yaşamı, yaratıcı ifadeyi ve doğayı koruyan değer sistemini benimseyen karşı kültür festivali olarak tanımlanmaktadır. Terim, belgesel yönetmeni olan Jeet Kei Leung tarafından bir TEDx konuşması yoluyla tanıtılarak daha sonra akademisyenler tarafından EDM festivallerini tanımlarken de kullanılır (Schmidt, 2015: 47).

Çoğu müzik festivali “SFX Entertainment” gibi etkinlik şirketleri tarafından düzenlenmektedir. Dönüşümsel festivallerse daha farklı şekilde düzenlenerek, kar amacı gütmeyen kuruluşlar tarafından organize edilmektedir. Ücretsiz festivaller, gezgin geleneği, Goa Trance/ psytrance ve psychedelic gibi iç içe geçmiş birkaç hareket bilinç ile ilgili olup tipik olarak New Age hareketiyle doğrudan ilişkilidir.

Burning Man festivali bu türde düzenlenen en büyük festivaldir ve psytrance festivalleri içerik olarak bu pratiklere ve felsefeye sahiptir. Katılımcılar *Leave No Trace*²⁵ (İz Bırakma) ilkelerini benimseyerek bunu bir yaşam tarzı haline getirirler. Dönüşümsel EDM festivallerinden bazıları ise şu şekildedir: *Boom, Ozora, Envision Music, Art & Sacred Movement Festival, Cantando La Vida, Tribal Gathering, Forest Dance, Zen Awakening, Desert Hearts, Basscoast Festival* ve *Shambhala festival*.

DJ'in performans sırasında rehber olmasını tekno Şamanizm olarak ele alan çalışmalardan yukarıda bahsetmiştik. Benzeri bir yaklaşım trance müzik izler kitlesinin kendilerini tanımlarken kullandıkları gözlemlenmiştir. Şamanizmin temel noktası doğa ile bütünleşmek, saygı, sevgi ile yaklaşarak uyum içerisinde yaşamaktır. Yeni şamanlar olarak kendilerini ifade eden bu kitle; Yeniçağ (New Age) akımına ve çevrecileri de yansıtan özelliklere sahiptir. Yeni şamanizmi, doğaya dönmeyi hedefleyen dönüşümsel EDM festivali katılımcılarının pratiklerini kapsayan bir terim olarak açıklayabiliriz.

²⁵ Genel olarak bu festivallerde plastik atık kullanılmamakta ve her katılımcının kendi tekrar kullanılabilir tabaklarını, kaplarını, çatal bıçaklarını ve su şişelerini getirmeleri teşvik edilmektedir. Satışa sunulan tüm yiyecek ve içecekler organiktir.

3.3. Techno Parade (Tekno Geçit Töreni)

Festivaller ve geçit törenleri²⁶, Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra turizm sektörü için önemli gelir kaynağı olmuştur. *Aşk Yürüyüşü* (Love Parade), 1989 yılında Almanya'nın başkenti Berlin'de, barış ve sevgiyi yaymak ve dünya birliğini teşvik etmek için müziği bir araç olarak kullanmak isteyen Berlin yeraltı sahnesinin DJ'i Dr. Motte'nin girişimiyle düzenlenmiştir. "Müzik sınır veya milliyet tanımaz" görüşünde olan Motte 89 yazında ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasından dört ay önce siyasi bir hareket olarak organize etmiştir. Love Parade genellikle öğleden sonra başlar, akşam devam eder ve ardından tüm şehir geniş bir kulübe dönüştüğü için geceleri sayısız partiye bölünür (Bradshaw, 2007). Geçit Töreni boyunca house ve tekno çalan onlarca DJ'in yer aldığı kamyonlar kullanılır. Katılımcılar dinlemek istedikleri DJ'i bir kamyonun yanında yürüyerek, dans ederek takip ederler ya da sabit kalarak sırayla kamyonların geçişiyle tüm türlere eşlik ederler. Kılık Kıyafet kodları ise tıpkı EDM festivalleri ve rave etkinliklerindeki gibi abartılı, parlak ve renklidir.

2010 yılında 1,4 milyon kişinin katıldığı, eski bir tren garında yapılan festival alanına girişte kullanılan tünellerden birinde yaşanan kaza sonucunda yaşanan panikle binlerce kişi 200 metre uzunluğunda ve 30 metre genişliğindeki tünelde mahsur kalmıştır. 19 kişinin öldüğü ve 340 kişinin yaralandığı Love Parade bir daha düzenlenmemiştir²⁷. Diğer geçit törenleri ise bu konsepti sürdürmüştür. Paris'te 1998'de dönemin Kültür Bakanı Jack Lang'ın desteğiyle oluşturulan Tekno Geçit Töreni, "Dans etmekten hiç bir şey alıkoyamaz" sloganıyla elektronik müzik kültürünü tanıtmayı amaçlamaktadır. Jack Lang, Techno Parade'ı tekno kültürünün kuruluş hareketi olarak nitelendirmektedir²⁸.

²⁶ 1990'ların ve 2000'lerin başlarında sırasıyla: Love Parade (1989–2010), Union Move (1995–2001), Generation Move (1995–2007), Reincarnation, Hannover (1995–2006) ve Vision Parade (2002–2006) olmak üzere 5 büyük Tekno Parade düzenlenmiştir.

²⁷ <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/ask-gecidinde-facia-19-olu-165646>. Erişim Tarihi: 05.12.2019

²⁸ <https://tr.euronews.com/2018/09/23/techno-parade-20-yasinda-dans-etmekten-hicbir-sey-alikoyamaz>. Erişim Tarihi: 05.12.2019

EDM festivalleri dünya genelinde pek çok yerde düzenlenmektedir. 90'ların ortalarından itibaren yapılmaya başlayan köklü festivaller günümüze kadar bazı talihsiz olayla yaşansa da düzenlenmeye devam etmiştir. Festivaller müzik odaklı olmasının yanı sıra görüldüğü üzere sanatın tüm dalarıyla etkileşime geçilebilecek özgün ve özgür alanlarla diğer müzik festivallerinden ayrılmaktadır. Coachella haricinde düzenlenen festivallerin EDM festivallerindeki kadar sanat ve müzik konseptine sahip olmadığını söyleyebiliriz. *Himalayan Festival, Indrasan, Parvati Peaking, Shiva Squad* trance müzik türünde *Parookaville, Airbeat One, World Club Domenew Horizons, Nature One, Fusion, Q-Base, Ikarus, Echelon* ve *World Club Dome Winter* festivalleri EDM türünde festivallerden bazılarıdır. Son bir yılda tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisi sebebiyle çoğu organizasyon iptal edildi. Bazı festivaller virtual (sanal) olarak düzenlenme kararı alarak sosyal medya üzerinden etkinlikleri gerçekleştirdi. VR ekipmanı gerekmeden PC, dizüstü bilgisayar, akıllı telefon veya tablet aracılığıyla düzenlenen festivallere herkes evinden katıldı ve canlı etkinlikler küresel boyutta herkesin katılabileceği saat dilimine uygun şekilde düzenlendi.

3.4. Türkiye'deki Müzik Festivalleri

Türkiye'deki festival geleneği tıpkı karnaval pratiklerinde bahsettiğimiz gibi çoğunlukla ilkbahar mevsiminde düzenlenen, özellikle de baharın ve yazın başlangıç dönemlerine denk gelen kutlama şeklindedir. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan; binlerce yıllık geçmişe sahip festivaller (nevruz, hıdırellez vb.) Osmanlıdan cumhuriyet dönemine kadar farklı isimlerde kutlanmıştır. Günümüzde ise her yıl yüzlerce yerel, ulusal ve uluslararası olmak üzere farklı içeriklere sahip festivaller düzenlenmektedir. İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa ve Antalya gibi büyük kentlerde uluslararası kültür-sanat festivalleri gerçekleştirilmektedir. Genel olarak ülkenin hemen hemen her yerinde festival, şenlik gibi farklı isimlerde yerel etkinlikler gerçekleşir ancak yoğun olarak festivaller İstanbul'da düzenlenmektedir.

Genel olarak ülkemizdeki sanat festivalleri tiyatro, müzik, film ve dans festivalleri şeklinde sınıflandırılabilir. Müzik festivalleri ise Türkiye’de en çok düzenlenen festival çeşididir. Bu festivaller workshop, seminer, yarışma gibi etkinlikleri içerebilir. Çalgıların adına düzenlenen festivallerin yanı sıra klasik müzik, rock, pop, caz, halk müziği, hip-hop, elektronik, tasavvuf gibi farklı müzik türleri ile birlikte çok katmanlı bir yapıda düzenlenmektedir.

Yapılan literatür taramasında Türkiye’de düzenlenen ilk müzik festivali olarak 1948- 1951 *Türk-İngiliz Müzik Festivali*’ne ulaşılmıştır. Devlet tiyatrosunun düzenlediği ve Türk- İngiliz bestecilerin eserlerinin çalındığı bu festival Ankara’da gerçekleşmiştir (Babaoğlu, 2019). 1957- 1959 yıllarında ise Üniversiteliler Müzik Derneği tarafından Türk bestecilerinin eserlerinin çalındığı bir festival olan *Ankara Müzik Festivali* düzenlenmiştir.

1970’li yıllardan sonra kurulan çeşitli vakıflar sayesinde Türkiye’de uluslararası festivaller düzenlenmeye başlar. 1967 yılında kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın desteği ile 1973’te İstanbul Festivali gerçekleştirilir. Böylece Türkiye’de ilk kapsamlı özel sektör yardımı bu tarihte söz konusu olmuştur (Şenürkmez, 2006: 100). İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın düzenlediği, İstanbul Müzik Festivali²⁹, ilk kez 1973 senesinde *İstanbul Festivali* adıyla düzenlenir. Zaman içinde farklı alanlarda özelleşen ayrı festivaller ve bienaller olarak yapılırken bu şenlik de 1994 yılında İstanbul Müzik Festivali adını alır. 1973’ten bu yana yerelden küresele geniş bir etki alanına sahip İstanbul Festivalleri ve bienalleri, ırk, etnik köken, din veya inanç ayrımı gözetmeksizin tüm toplumlar ve kültürler arasındaki diyalogu güçlendirme hedefiyle kültürel çeşitlilik ve ifade özgürlüğü gibi değerleri pekiştirmek için etkinliklerinin günümüzde de aktif olarak sürdürmektedir.

1980 sonrası dönemde sanayileşme ve kentleşmenin yükselişe geçmesiyle kültür ve sanat içerikli festivallerde artış olmuştur. İlerleyen yıllarda festivaller bu

²⁹ <https://muzik.iksv.org/tr>. Erişim tarihi: 10. 04.2021

etkiyle sponsorluk gibi marka işbirlikleri ile düzenlenmiştir. Bankalar, özel firmalar (Zorlu PSM, BKM, Efes, Turkcell, Akbank) ve kuruluşlar buna örnek verilebilir.

İlk kez 1984 yılında İstanbul'un farklı konser ve etkinlik mekânlarında gerçekleştirilen *İstanbul Caz Festivali* ise elektronik müzik ile cazın birleştiği füzyon çalışmalarına; rock, pop, blues, reggae, funk, dünya müziği gibi farklı türlere yer veren geniş bir seçkiye sahiptir. Garanti bankasının sponsorluğunda gerçekleşen festival: Chick Corea, Eric Clapton, Sting, Lou Reed, Bryan Ferry, Massive Attack, Björk, Dead Can Dance, Suzanne Vega, Patti Smith, Bobby McFerrin, Randy Crawford, Yasmin Levy, Ornette Coleman, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Marcus Miller, Jan Garbarek gibi isimlerin ülkemizde sahne almasını sağlayarak izleyicilere farklı konser deneyimleri yaşatmıştır.

*Akbank Caz Festivali*³⁰, ilk olarak 1991 yılında İstanbul'da düzenlenmiştir. Festival, ilk yıllara göre günümüzde içerik olarak genişlemiştir: paneller, atölyeler, film gösterimleri, dinletiler ve sosyal sorumluluk projeleriyle çok yönlü bir organizasyon haline gelmiştir. Akbank sponsorluğunda yıllar içinde müzikal olarak da genişleyerek klasik ve modern cazın yanı sıra elektronik müzik ve dünya müziğinin farklı projelerine de yer verilmiştir. Robert Glasper Experiment, Vijay Iyer Trio, ZAZ, Christian McBride Trio, Jamie Cullum, Kenny Barron & Dave Holland, Leszek Mozdzer, China Moses, Ambrose Akinmusire, Chet Faker, Bonobo, Enrico Rava, Nicholas Payton, Amir ElSaffar and Two Rivers, Saul Williams, Tony Allen, Christian Scott, Mark Guiliana, Chucho Valdés & Gonzalo Rubalcaba, Shabaka & The Ancestors, Ala.Ni, Howe Gelb Piano Trio, The Bad Plus, Till Brönner, Aydın Esen Group & Can Kozlu, Omer Avital Qantar, Shinya Fukumori Trio, The Comet Is Coming, Ezra Collective, Nubya Garcia, Bugge Wesseltoft & Erkan Oğur & Friends gibi sanatçılar festivalde sahne alan bazı sanatçılardır.

³⁰ <https://www.akbanksanat.com/caz/30-akbank-caz-festivali>. Erişim tarihi: 15.04.2021

İlk kez 2002’de düzenlenen *One Love Festival* Parkorman’da gerçekleşmiştir. Genellikle Parkorman ve Santralistanbul’da düzenlenen etkinlik son kez 2015’de Lifepark’ta yapılmıştır. Düzenlendiği ilk günden itibaren: James Blake, Tom Odell, Metronomy, Hot Chip, Jose Gonzalez, Fink, Everything Everything, Austra, Slow Hands, Loulou Players, Darren Roach, Ceylan Ertem, 123, BuBiTuzak, Yüzyüzeyken Konuşuruz, Korhan Futacı & Kara Orkestra, Kolektif İstanbul, Ayyuka, Kafabindünya, Sattas, Ahmet Şendil, Sapan, The Ringo Jets, The Away Days gibi isimler yer almıştır.

Rock'n Coke, 2003- 2013 yılları arasında Coca Cola sponsorluğunda İstanbul’da 3 gün boyunca kamplı konaklamalı olarak düzenlenen bir müzik festivalidir. Limp Bizkit, Motörhead, Hooverphonic, Franz Ferdinand, M.F.Ö, Athena, Placebo, Muse, Linkin Park, The Prodigy gibi isimler sahne almıştır. *Barışarock* ise Rock’n Coke festivaline karşı gerçekleştirilen “rock şişede durmaz” mottosuyla aktivist bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. 2003 yılından 2008’e kadar Ücretsiz ve sponsorsuz düzenlenen etkinlikte; çevre, insan hakları, hayvan hakları, küreselleşme karşıtlığı gibi sorunların tartışıldığı ve konuşulduğu stantlar kurulmuştur. Sanatın ve özellikle rock müziğın ticarileştirilmesine, sanayileştirilmesine karşı düzenlenen bu etkinlikte: Zardanadam, Mor ve Ötesi, 45’lik Şarkılar, Dinar Bandosu, Sakin gibi isimler yer almıştır. Diğer festivallerden farklı olarak atölyeler, dev kutu oyunları, kostüm mağazaları, silent disco, lunapark ve çeşitli spor alanları yer almıştır.

Zeytinli Rock Festivali, ilk olarak 2005 yılında Balıkesir’de düzenlenmiştir. 2009 yılında ise belediye ile çıkan problemler nedeniyle Foça’da düzenlenerek 2010 yılında festivale ara verilir. Ardından 2014 yılından itibaren yine Balıkesir’de düzenlenmeye devam etmiştir. Zeytinli müzik festivali; rock’tan metal’e, indie’den (bağımsız) hip-hop’a çeşitli müzik türlerini kapsayan ve 5 gün süren bir festivaldir. Festivalin adına rağmen, tıpkı Rock’n Coke’taki gibi, rock müzik dışındaki müzik türleri de festivalde yer almaktadır. Pentagram, Hayko Cepkin, Pilli Bebek, Kurtalan Ekspres, Şebnem Ferah, Redd, Demir Demirkan, İskender

Paydaş, Melis Danişmend, Sattas, Mavisakal, Kurban, Ceza, Cem Adrian, Kesmeşeker gibi müzisyen ve gruplar sahne alan bazı isimlerdir.

Avrupa’da düzenlenen müzik festivallerinin bazıları ülkemizde de sponsorluklar aracılığıyla yer almaktadır. Örneğin, 2009 ve 2016 yılları arasında düzenlenen *Sonisphere Festival* 2010’da İstanbul’da yapılmıştır. Akbank sponsorluğunda İstanbul BJK İnönü Stadyumunda düzenlenen festivalde Rammstein, Slayer, Megadeth Anthrax, Metallica, Manowar, Alice in Chains ve Accept sahne almıştır. İkinci kez 2011’de Küçükçiftlikpark’taki festivalde ise Iron Maiden, Slipknot, Alice Cooper, In Flames ve Mastodon yer almıştır.

2017 yılında Küçükçiftlik Park’ta, Türkiye’nin ilk uluslararası hip hop kültürü festivali Free Flow Festival; Mc Lyte, Malik Yusef, Big Daddy Kane, Ghostface Killah, Tahribad-ı İsyân, Ege Çubukçu, Önder Şahin ve Sayedar gibi Amerika’dan ve Türkiye’den isimlerin konserleri ile gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak festivaller, uluslararası sanatçıları ve yeni akımları Türkiye’ye taşımak, aynı ölçüde Türkiye’nin sanat potansiyelini yurtdışında tanıtan bir kültür öğesidir. Ülkemizdeki müzik festivalleri gençlik tarafından en çok tercih edilen etkinlikler olarak karşımıza çıkar.

3. 4. 1. Türkiye’de Düzenlenen Elektronik Dans Müziği Festivalleri

1990’lı yılların sonrasında ülkemizde görünürlük kazanan elektronik dans müziği festivalleri son on yılda kendi kitlesini oluşturmuştur. Festivallerin doğru bir şekilde okunabilmesi ve irdelenmesi için sahip oldukları bütün yapısal unsurların hem tek tek ele alınıp değerlendirilmesi hem de bu yapısal unsurların her birinin bütün içerisinde ne gibi bir yere, öneme ve etkiye sahip olduğunun bilinmesi gerekmektedir (Türkmen, 2017: 164). Alan çalışmasına başlamadan önce yapılan literatür taramaları esnasında ülkemizde düzenlenen elektronik müzik festivallerinin yapısal özelliklerinin benzerlik gösterdiği fark ettim. Bu nedenle

alan çalışması boyunca katıldığım festivallerin yapısal özellikleri dışında içerik olarak; moda ve kıyafet kodları, aktiviteler, dans, sahne ve dekor, güvenlik ve sağlık hizmetleri gibi başlıklar üzerinden inceleyerek genel bir değerlendirmede bulunabiliriz.

1990'lardan itibaren Türkiye'de elektronik müzik, Ferhat Albayrak, Bee Gee, Murat Uncuoğlu, Beyza, Murat Abbas, U.F.U.K, Tangun, Aksak gibi isimler sayesinde ilk olarak gece kulüpleri ve radyolar ile hayatımıza girmiştir. İstanbul başta olmak üzere İzmir, Ankara, Antalya gibi büyük şehirlerde gece kulüplerinde partiler düzenlenip izler kitle oluştuktan sonra festivaller düzenlenmeye başlanmıştır.

Birinci bölümde bahsedildiği gibi Cenevre'deki Kulüp 58, Avrupa'nın ilk diskoteğidir. Türkiye'de ise Tefik Dölen'in Kulüp 58'den etkilenecek açtığı Tefo'nun yeri adlı mekân ilk diskotektir. 1993 yılında Ceylan Çaplı ve Mehmet Cavcı Maslak'ta araba mezarlığında Club 2019 adlı kulübü açmıştır. Açılan bu mekânlar başlarda yalnızca vip hizmet vererek belli bir zümreye hitap ediyordu. Daha sonra gece kulüplerinin artmasıyla birlikte EDM'e daha geniş bir kitle ulaşabilmiştir. İlk elektronik müzik festivali 12 Eylül 1998 yılında J&B Scotch viskilerinin ana sponsorluğunda *J&B Dance & Techno Festival* Hip Productions tarafından, Maslak Park Orman tesislerinde düzenlenmiştir. Festivallerin, partilerin düzenlenmeye başlamasıyla organizasyon ve prodüksiyon şirketlerinin sayısı artmıştır.

Türkiye'de 2000'li yılların başından itibaren EDM festivallerinin sayısında artış olmuştur. Bu yıllarda ilk düzenlenmeye başladığı yıllardan itibaren elektronik müzik festivalleri 30'lu yaşlarda gelir seviyesi yüksek insanlarla oluşan bir kitle ile oluşmuştur. Günümüze doğru yaş ortalaması 20'li yaşlara inerek daha geniş bir kitleye hitap etmektedir

2000 yılında Türkiye'nin çadırılı- konaklamalı ilk açık hava festivali olan *H2000* düzenlenmiştir. Müzik türü olarak ise hem rock hem elektronik müzikten müzisyenlere yer verilerek geniş bir dinleyici kitlesine hitap etmiştir. Rave ve Woodstock geleneğini ülkemizde de gerçekleştirmek amacıyla yapılan H2000 festivali 2003 yılına kadar düzenlenebilmiştir.

Türkiye'nin en köklü elektronik müzik festivali ise *Electronica Festival* İstanbul'da, radyo *FG 93.7* tarafından 2004 yılında Parkorman'da gerçekleştirilmiştir. Eylül 2006'da yine aynı isimlerin ortaklaşa yaptığı bir diğer festival, Kemer Country & Golf Club'da, Lounge FM sponsorluğunda ilk kez gerçekleşen *Chill Out Festival*dir. Her iki festivalde günümüze değin düzenlenen uzun soluklu festivallerdendir. Bu festivaller İzmir-Bodrum ve İstanbul olmak üzere her yıl bir ay ara ile farklı şehirlerde düzenlenir. Can Tanca³¹ düzenledikleri festivalleri şu sözlerle yorumluyor: “Bir paket sunuyoruz, bunun içinde en önemli unsur insan, yani müziksever. Festivalde yanınızdaki insandan rahatsız olmuyorsunuz, bu çok önemli. 12 senede en ufak bir tatsızlık çıkmadı içeride”. Bir sonraki bölümde de detaylandıracağımız üzere dikkat çeken bir nokta EDM festivallerinde neredeyse hiç tartışma veya problem çıkmamasıdır.

2005 yılında gerçekleşen *Magic Break* Antalya'da 3 gün boyunca baharın gelişinin kutlandığı bir festivaldir. Katılımcılar tercihe göre her şey dâhil konaklamalı veya otel içerisinde kamp kurarak konaklama imkânlarına sahiptir. The Dome, Red Bull Sound Pool, Lost Tribe ve Psy-Hazard olmak üzere dört farklı sahneden trance müzikten house'e kadar birbirinden farklı DJ'ler performanslarını sergilemektedir. Sahne düzeninde vip- ekonomik gibi statü farklılıkları bulunmamaktadır.

2006'da Antalya'da düzenlenen ve çeşitli ülkelerden yaklaşık 10.000 kişinin katıldığı *Soulclipse Festivali*, Türkiye'deki Trance hareketinin başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. Soulclipse tam güneş tutulmasının açık havada

³¹ Danişmend, Melis (2017). <https://www.redbull.com/tr-tr/chill-out-festival-nasil-dogdu>. [10.02.21]

kutlandığı bir festivaldir. Festival içerik olarak, tüm dünyada her yıl güneş tutulmasına göre farklı ülkelerde düzenlenir. Mistik özelliği ile eğlenceden çok farklı görsel, müzik ve paylaşım platformu olarak da öne çıkmıştır. Devamında gerçekleştirilen *Tree of Life* (Hayat Ağacı Festivali) uluslararası anlamda tanınan ve geleneksel olarak her yıl İzmir’de düzenlenen trance müzik festivali olmuştur.

Üçüncü bölümde bahsettiğimiz dönüşümlü festivaller tüm Dünya’da olduğu gibi ülkemizde de gerçekleştirilmektedir. Bu festival algısı, trance müzik kültürü ile soulclipe ve tree of life aracılığıyla ülkemizde geniş kitlelere ulaşmıştır. Türkiye’deki psy-trance³² festivallerden bazılarının temaları şu şekildedir:

2015 senesinden beri düzenlenen *Neon Festival* kurgusal bir evren olarak tanımladığı festival sürecini web sayfasında³³ şu şekilde açıklamaktadır.

“Şu an buradaysanız konforlu bir yerde okumaya devam etmenizi tavsiye ediyoruz. Hepimiz aslında çok iyi biliyoruz ki özümüzü doğada buluyoruz. Büyüleyici ormanlar, eşsiz renkteki bitkiler ve kuşlar, diğer canlı dostlarımız... Tüm kainat birbirine hem muhtaç, hem dost. Bu dostluğu ayakta tutmaksa biz insanların sorumluluğunda. Şu an hayatımızda var olan her şey doğanın bir yansıması. Giydiğimiz kıyafetler, kumaşlara dokunan desenler, evimizde kullandığımız renkler: su yeşili, bulut mavisi, domates kırmızısı, güneş sarısı... Gözünüzde bunlar canlanmaya başladıysa ve rahatladıysanız harika! Biz de bunlardan beslenerek bir olmaya karar verdik. Tüm renklerimizi birleştirmek istedik. Tek tek ne kadar özel olsak da kalabalıkta bir olmanın ne muhteşem, ne eşsiz olduğunu ve ne kadar kıymetli olduğunu yeniden hatırlatmak istedik”

Görüldüğü üzere dönüşümsel festivallerde olduğu gibi psy- trance ve trance kültürü yansıtan bir festival olarak iz bırakmama mottosuna sahiptir.

Lupuna Festivali 2018 yılında Antalya’da beş günlük bir psy-trance müzik festivalidir. Sosyal medya hesabında festivalin ismi hakkında açıklama

³² Psy-boutique, Attaleia Psytrance ve Galactic Gathering festivalleri Antalya’da 3 gün boyunca düzenlenir.

³³ <https://neonfestival.net/>. Erişim tarihi: 15.02.21

bulunmaktadır. “Shipibolar tarafından dünya ağacı lupuna olarak adlandırılır, görseller diyarına yolculuk için çok önemlidir. Perulu yerliler bu ağacın orman koruyucu bir ruhu içerdiğini düşünür ve şamanlar için sembolik bir değeri vardır.” Festival ismini bu ağaçtan alır.

Freaks in Love festivali ise İzmir’de gerçekleştirilen bir psy trance müzik festivalidir ve benzer şekilde sayfa açıklamasında: “Gerçeklik, bir illüzyondur. Bu illüzyonu daha büyümlü bir hale dönüştürmek ve birleşen ruhlarımızın ışığını daha da güçlendirmek için; müzikle, aşkla, şifayla, büyüyle esrik ruhlarımızı masalımıza davet ediyoruz. Sonsuz enerjimizi müzikle, dansla ve aşkla kutsayalım” şeklinde ruhani bir açıklama bulunmaktadır.

Ayata Festivalinin etkinlik açıklaması ise şu şekildedir: “Atalarımızın kültürüne sahip çıkıyor ve onların ayak izlerini takip ediyoruz, ilahi ruhu göklerde arayışımızdan ilham alıyor ve bunu dünyaca ünlü DJ’ler, yapımcılar ve görsel sanatçılar ile Asya ve Anadolu da doğan ve yayılan köklerimizi göğün 6. katında AyAta ve 7. katında Güneş Anayla birlikte kutluyor ve onlardan şifa buluyoruz.” Daha çok şaman, tengrizim, paganizm gibi sistem ve inançlarla anılan bu festival 2014 yılından beri düzenlenmektedir.

Genel olarak ülkemizdeki trance müzik festivalleri dünya çapında düzenlenen diğer trance müzik festivalleri gibi iz bırakmama mottosuyla sürdürülebilir bir yaşama odaklanan ve sosyal bir yaşam alanı oluşturmayı hedefler. Progressive, psytrance, *psy breaks*, *psy dark psy*, *hi-tech*, *reggae*, techno, chill out gibi insanları sakinleştirmeye yönelik olup enerjileri yükseltmeye çalışan müzik türleri doğa ile iç içe sakin (Bodrum, İzmir, Antalya, Kapadokya) mekânlarda düzenlenir. Türkiye’de genellikle tercih edilmesinin nedenlerinden biri geniş yeşil alanların bulunmasıdır. Son yıllarda ise tarihi yerlerde veya kapalı mekânlarda da (Zorlu PSM, Yerebatan Sarnıcı vb.) tek günlük ya da birden fazla gün de devam eden ancak konaklamalı olmayan festivaller düzenlenmektedir. Ülkemizdeki tüm EDM festivallerine yurtdışından da pek çok kişi katılmaktadır.

Bu anlamda geniş bir kitleye hitap etmektedir. Örneğin Tree of Life festivali Avrupa'daki trance müzik festivallerinin başlangıcı olarak kabul edilir. Dolayısıyla yerli yabancı geniş bir kitleye sahiptir. İzler kitle olarak bu festivalleri Avrupa'dan ve İran'dan çok fazla kişi tercih etmektedir.

Türkiye'de düzenlenen EDM festivallerinin sürekliliklerine bakıldığında ise istisnalar hariç uzun süreli düzenlenmediği görülmektedir. Elektronica, Magic Break ve Chill Out festivallerinin en köklü festivaller olmasının yanı sıra son 5-6 yılda Big Burn, Ayata, Tree of Life festivalleri düzenli bir şekilde gerçekleşmiştir. Zaman olarak ise, St John' un da bahsettiği gibi: birçok EDM etkinliği; takvimsel/mevsimsel geçişleri ve göksel olayları (örneğin ay döngüsü, gündönümü, güneş tutulması ve diğer gezegen hizalamaları) kutlamak için düzenlenen festivallerdir (2004: 225-226). Görüldüğü üzere ülkemizdeki ve dünyadaki EDM festivallerinin bir kısmı; katıldığım festivallerden İmera and Niks gibi psy-trance müzik festivalleri belirli ay döngülerinde düzenlenmektedir.

Ülkemizdeki EDM festivallerinde, yurtdışı festivallerindeki gibi New age gibi hareketleri ve etkilerini de görmekteyiz. Dönüşümsel festivallerle birlikte açıklayabileceğimiz new aage 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve Doğu dinleri ile bunların gizli ritüelleri etrafında merkezlenen ruhani ve felsefi bir harekettir. Farklı dinlerin mistik geleneklerinden, kabile inançlarından alınan ve/veya bilimsel kökenli, yeni pratikler bulunmaktadır (Giddens, 2018: 140). Çalışmada yinelediğimiz ritüellerin etkileri gerek Spiritualizm, Transandantalizm gibi Amerika kökenli spiritüel akımlarla gerek Paganizm, Şamanizm Hinduizm, Sufizm, Zen Budizmi inanış veya sistemlerde görülmektedir. Türkiye'deki EDM festivalleri kapsamında bu sistemlere göndermelerde bulunan sembollerden yararlanılmaktadır ve bu etkiler dönüşümsel festivallerde açıkladığımız pratikler halinde görülmektedir.

IV. BÖLÜM
TÜRKİYE'DEKİ ELEKTRONİK MÜZİK FESTİVALLERİ ÜZERİNE BİR
ALAN ÇALIŞMASI

IV. BÖLÜM

TÜRKİYE’DEKİ ELEKTRONİK MÜZİK FESTİVALLERİ ÜZERİNE BİR ALAN ÇALIŞMASI

4.1. Oto Etnografi

Alan çalışması olarak belirlediğim Türkiye’deki EDM festivalleri özelinde ikisi konaklamalı festival olan; Big Burn İstanbul, Alaçatı Elektronik Müzik Festivaline ve bir gün süren Imera and Niks Karnavalına katıldım. Ayata festivaline katılan bir arkadaşımınla görüşme yaparak ve bir gününe katılarak 2019 yılında alan verilerimi topladım. Dört gün süren Big Burn festivalinde izler kitleyi daha iyi gözlemleyebildiğim ve daha çok EDM türünü kapsadığı için ilk olarak bu alandan verileri detaylı bir şekilde irdeleyerek devamında Imera and Niks Karnavalı ile detaylandırmayı tercih ettim. Çalışmamı yürütürken meydana gelen Covid-19 pandemisi nedeniyle kalabalık halde yapılan tüm etkinlikler yasaklandı. Dolayısıyla bu tür organizasyonlar 2020 yılında kısa süreliğine dijital platformlara taşındı. Çalışmamda detaylı bir şekilde yer almasa da dijital festivallere katılmayı sürdürerek gözlemlerime devam ettim.

EDM festivalleri üzerine çalışmaya başladığım 2019 yazında her ne kadar dışarıdan (outsider) bir araştırmacı olarak alana dâhil olsam da ilerleyen süreçte bu çizgi belirsizleşmeye başladı. Festival sürecinde müzik eğitimi almış olmam alana olan adaptasyonumu kolaylaştırdı. Ancak bunun olumlu olduğu kadar olumsuz yönleri de vardı. Ülkemizde DJ’lik yapmak isteyen kişiler; kendi kendine öğrenerek, prodüktörlerin desteğiyle veya özel eğitimler aracılığıyla bir öğrenim süreci sergilemektedir. Müzik bilgisine hakim olursa da DJ’liğin alaylı olarak gelişmesinden kaynaklanan bu durum ikili görüşmelerde iletişim kurarken karşı tarafın çekingenlik göstermesine neden oldu. Başlangıçta DJ’ler ile olan görüşmeler müzik eğitimi almış olmam “müziği bilen kişi”, “sen daha iyi bilirsin”, “sen de biliyorsun”, “sen de işin içindesin”, “sen ne düşünüyorsun, nasıl olmalı”

gibi söylemlerle gerçekleştiği için olumsuz yönde etkiliyordu. Zaman içerisinde bu durumu dengelemeye çalışarak anlamaya çalışan, acemi, çirak rolünü pekiştirerek araştırmacı kimliğimi ön planda tutmaya özen gösterdim. Daha önceden etkileşim halinde olduğum bir çevre ve ilgilendiğim bir alan olması ise izler kitleye ulaşmam konusunda kolaylık sağladı. Her ne kadar aşına olsam da zaman zaman alanda bazı jargon ve sembolik kodları anlamlandıramadığım bir süreçten geçerek tamamen farklı bir dil konuştuklarını düşündüğüm oldu. Bu gibi durumlarda en az benim kadar heyecanlı olan görüşme kişilerim kısa açıklamalarda bulunarak terimleri detaylandırarak zihnimdeki soru işaretlerini ortadan kaldırdı.

Festivallere gelen dinleyicilerin EDM türlerine olan hâkimiyeti dikkatimi çekmişti. İzler-kitle türlerine ilişkin sınıflandırmaya ayrıca önem veriyor ve bu nedenle EDM genellemesi yapmayı yanlış buluyordu. Yüzlerce alt türe ayrılan bu müzik türüne tam olarak hakim olmadığımı belirttiğimde ise teorik örneklerle hatta bazen müzikal terimlerle bana bu farklılıkları anlatarak, türleri ayırmamı kolaylaştırdılar. Bu noktada bilmediğim birçok türü alanda gerçekleşen resmi olmayan görüşmelerde öğrendiğimi belirtmeliyim. Dinleyicilerin yaş grubu veya meslekleri fark etmeksizin büyük bir kısmı formal olarak türleri tanıyıp ayrıştırabiliyordu. Çalışmayı yaptığım süreçte sosyal medya üzerinden edindiğim çevre; DJ'lere ulaşmamı kolaylaştırdığı gibi aynı zamanda festivaller, kulüpler ve etkinlikler hakkında bilgi almamı hızlandırdı.

Alanla olan ilk temasımda topluluk içerisinde herkes son derece sosyal ve aktifti, bu yüzden hem araştırmacı kimliğimle hem katılımcı olarak kolaylıkla adapte olabildim. Gerekli ön hazırlıkları yapıp, görüşmelerimi önceden belirleyerek, festival anında sahnesi biten DJ'lerle etkileşim kurabileceğim şekilde sıralı bir liste hazırladım. Festival alanında görüşme yapmak zor olacağı için daha çok kısa söyleşiler ve gözlem yapmaya çalıştım. Bazı isimlerle festival sürecinde sahne öncesi ve sonrası görüşmelerde bulundum.

Alanda görüşme yapmanın olumsuz yönleri ile karşılaştığım için bazı görüşmeleri internet üzerinden gerçekleştirdim. Etkinliklerde tablet, kayıt cihazı, defter, kalem gibi nesnelere dikkat çekerek, insanların uzaklaşmasına sebep olabileceği için bu tür gereçler kullanmaktan özellikle sakındım. Ayrıca festivallere profesyonel kayıt ekipmanları ile katılmak da yasaktı. Katılımcılarla sohbet ederken zaman zaman çalışmamdan bahsederek sorularımı yönelttim ancak bunların yaparken, ortamda maruz kalınan yüksek sesli müzik, alkol ve madde kullanımını sağlıklı iletişim kurmamı güçleştirdi. Festivallerin devamında etkinlik sorumluları, dansçılar, DJ'ler, teknik ekip, sponsor firmalar ve diğer personel (revir, güvenlik, jandarma) ile resmi- gayri resmi görüşmeler yapabildim. Ancak yapılan görüşmelerde katılımcılar isimlerinin kullanılmasını istemediği için çalışmanın devamında görüşmelere atıfta bulunulurken meslekleri dışında bilgilere yer verilmedi. Yalnızca katılımcı profili hakkında bilgi vermek adına meslekleri ve yaş gruplarını belirtmekle yetindim.

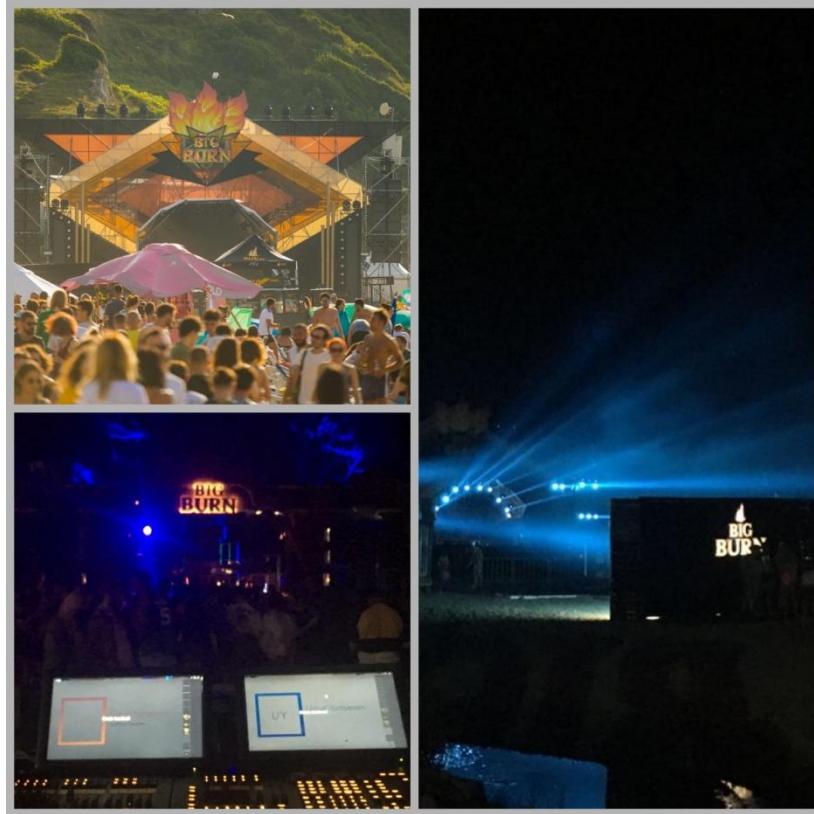
EDM festivallerinde etkinliklerden önce *WhatsApp* veya *Telegram* üzerinden sohbet grupları açılmaktadır. Başta yalnızca etkinlik hakkında soru-cevap olması için kurulan gruplar zamanla kişilerin sosyalleşmesi ve tanışması ile samimi bir ortama dönüşmektedir. Bu samimiyet festival alanına da yansıyor ve kişiler birbirini tanıyıp tanışıyor etkinlik boyunca sürmektedir. Alanda festival boyunca devam eden bir dayanışma olduğunu belirtmekte yarar var. Ortamın bu samimi hali zamanla araştırmacı olmam ya da katılımcı olmam arasındaki farkı dengelememi kolaylaştırdı. Festival verilerini incelemeye geçmeden önce bu başlık altında her iki festivalin de içeriğine değinerek alanı kısaca tanıtacağım.

4.2. Big Burn İstanbul Elektronik Müzik Festivali ve Imera and Niks Karnavalı

Türkiye'de elektronik müziği destekleyen *Burn* ve *Red Bull* firmaları son yıllarda onlarca DJ ile farklı mekânlarda, konser ve festival düzenlenmesini sağlamıştır. Burn Enerji İçeceği'nin sponsorluğunda düzenlenen Big Burn İstanbul

Festivali 2017 yılından itibaren her yıl uluslararası ve yerel DJ'ler ile 4 gün 3 gece aralıksız süren müzik performansları ve çeşitli etkinlikler eşliğinde düzenlenmektedir. İlki 2017 senesinde İstanbul Suma Beach'te düzenlenen Big Burn, 25 bin kişi katılımıyla 5 (*Big Burn Stage, Magic Forest Stage, Fire Stage, Beach Stage, Chiller Stage*) farklı sahnede gerçekleşmiştir. Festivalde dünyaca ünlü yerli ve yabancı 100 DJ sahne almıştır. Türkiye'den Aksak, Ali Gültekin, Ali Efe Dinç, Birol Giray, Can Tanca, Cervus, Cure-Shot, Ferhat Albayrak, Orkun Bozdemir, Procombo ve Tangun gibi isimler; yurtdışından ise Richie Hawtin, Loco Dice, Nicole Moudaber, Dixon, Acid Pauli, Nu, Luciano ve Bedouin'in yanı sıra Argenis Brito, Dani Casarano, Felipe Valenzuela, Jeremy Olander, André Galluzzi, Anthea, Autarkic, Barnt, Boot & Tax, Isolée, Janina, Javi Redondo gibi isimler sahne almıştır.

Festival ikinci kez 2018 yılında tekrar benzer şekilde Suma Beach'te düzenlenir. Festivalde Adam Beyler, AME DJ, Claptone, Dubfire, Seth Troxler, Tale Of Us Agents Of Time, Bella Sarris, Birds of Mind, Digby, Gerd Janson, Kornél Kovács, Lemurian, Maga, Peggy Gou, Sainte Vie, Sammy Dee, Shaun Reeves, Sonja Moonear, Vaal, Zendid, Ongun Tütüncü, Cure Shot, Ugur Project, Arman Akıncı, tangun, Cüneyt Öztürk, Ferhat Albayrak, Aksak B2b Orkun Bozdemir gibi isimler performans sergilemiştir.



Fotoğraf 9: Big Burn 2019 sahneler, Big Burn Stage, Forrest Stage, Its's Chiller Time Stage

Çalışma kapsamında katıldığım ilk festival olan Big Burn 2019 oldu. Festival, İstanbul Treehouses Şile'de bungalov, otel ve çadırli konaklama seçenekleriyle 3 gece 4 gün devam etti. *Big Burn Stage, Forrest Stage, Its's Chiller Time Stage, Fire Stage* olmak üzere 4 farklı sahnede gerçekleşen festivale yaklaşık 40.000 kişi katıldı. Festival biletleri genellikle indirimli dönem kapsamında yaklaşık 6 ay önceden, sınırlı sayıda satışa çıkarak erkenden tükenir. Big Burn festivalinde de erken dönem biletler 180 TL'ye satışa çıkmış ve bir ay içerisinde tükenmiştir. Devamında kamp ve kombine biletlerin ücreti, 430 TL olarak belirlenmiş ve festival gününe kadar satışı sürmüştür. Festivalin ilk gününde It's a Chiller Time sahnesinde ve Fire Stage'de paralel zamanlı başlayan performanslara gece 23.00'da Forrest stage sahnesinin açılmasıyla eş zamanlı olarak 3 sahnede sabaha kadar performanslar devam etti. 2. gün Big Burn Stage 21.00'da açıldı ve

herkesin merakla beklediği N'to, Dufire, Bodzin gibi uluslararası DJ'ler sahne aldı. Bu sahnelerden biri kumsala, diğer üçü ise ormanlık alanda ve çimlerin olduğu bölgelere kurulmuştu. Festivallere ilişkin bu ayrıntıları ilerleyen başlıklar altında vermeye çalışacağım.

Bir diğer alan çalışmamı ise Imera and Niks Karnavalı üzerine gerçekleştirdim. Astrix ve Captain Hook'un Türkiye'ye geleceği elektronik müzik dinleyicilerinin oluşturduğu topluluklarda heyecanla beklemekte olduğunu festival öncesi sosyal medya paylaşımlarından ve Telegram sohbetlerinde gözlemledim. Katıldığım bu etkinliği daha önceki festivallerde tanıştığım insanlar sayesinde öğrendim. Festival dönemleri bitse de oluşturulan sosyal medya grupları kapanmıyordu ve etkinlikler sürekli paylaşılarak birbirini tanımayan kişilerin ortak planlamalar yaparak etkinliklere katılımları devam ediyordu. Imera and Niks ilk kez düzenlenen bir karnaval olmasına rağmen gelen DJ'ler sayesinde hızlı bir şekilde duyurusu yapılabildi. İstanbul Kemer Country'de gerçekleşen karnavalı insanlar genellikle Antalya'nın ilçesi olan Kemer sandığı için yanlış anlamışlardı. Konum bilgisi çok detaylı yazmıyordu. Imera and Niks'in biletleri 220 TL'den 800 TL'ye kadar değişen standart, sahne önü, vip ve meeting+ vip olmak üzere 4 kategoride satıldı. 15:00'da başlayan Imera and Niks karnavalında sırasıyla Ögem Yılmaz, Ferhat Albayrak, Berkay Duman, Grafin, Pack, Akustik, Captain Hook, Astrix ve Portal performans sergiledi. Kemer Country'nin konum olarak yerleşim yerlerine yakın olması nedeniyle yaşanan ses problemi festivali olumsuz etkiledi. Festival 00.00'da bitti ancak son saatlerine doğru ses kısıldığı için katılımcıların tepkisini çekti. Müzik türü olarak trance, psy-trance, acid house ve tekno ağırlı setlerin olduğu bu karnaval tek gün sürdü.

Niks, Yunan mitolojisinde gece tanrıçasıdır ve kaostan meydana gelmiştir. İmera ise gündüzün tanrıçasıdır. 4 elementi temsil eden Imera and Niks Karnaval

ismini buradan almaktadır. Resmi internet sayfasında³⁴ festival açıklaması şu şekildedir:

“Nietzsche'nin, yalnızca kaos, dans eden yıldızları doğurabilir cümlesinden yola çıkarak, evrenden bir hediye olan gece ve gündüzü birleştirdiğimiz, Türkiye'nin ilk karnavalı Imera and Niks Carnaval, kendine özgü konsepti, kabile ruhu, sahne şovları, makyaj stantları ile İstanbul Kemer Country'de gerçekleşti. Astrix, Captain Hook, Ferhat Albayrak, Pack, Portal ve diğer ünlü DJ'lerin muhteşem performanslarıyla 4.000'den fazla ziyaretçiye müzik şöleni yaşattı. Dört dünyanın bir yanından gelen misafirleri ile Imera and Niks Carnaval, uluslararası bir festivale dönüştü.”

Katıldığım festivallerin tümünde sosyal medya üzerinden bilgilendirmeler yapıldı. İnsanların heyecanını dinamik tutmak amacıyla, sayfalarda yapılacak olan gösteriler, Astrix ve Captain Hook'un performanslar, karnaval için çeşitli kostüm önerileri paylaşılmaktaydı. Big Burn ve Alaçatı elektronik müzik festivali gibi festivallerde de sıklıkla bu paylaşımlar yapıldı ve DJ'lerden mesaj var başlığıyla içerikler paylaşıldı.

Özel partiler ve bazı psy-trance etkinlikler underground olma özelliğine sahip olsa da festivallerin çoğunluğu, günümüzde büyük ölçüde tüketici tercihi ve müşteri memnuniyeti ile ilgili düzenlenmektedir. Bu nedenle bilet satışlarındaki fiyat farklılıkları statü göstergesi olarak festival alanına yansımaktadır. Bahtin'in bakış açısındaki hiyerarşik düzenin reddi konusunda yukarıda bahsettiğimiz gibi konaklama kategorisindeki farklılıklarda bir beis olmamaktadır. Ancak sahne düzenini kategorize eden etkinliklerde bu statü farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Festivallerdeki bileklikler ile bu ayrım net bir şekilde görünür kılınca da kalabalık arkadaş grupları ya da orada tanışan insanlar sosyalleştikleri alanları birlikte vakit geçirebilecekleri şekilde revize etmektedir.

Yapılan sınıflandırma her ne kadar performans sırasında herkese aynı deneyimi yaşatsa da konum olarak katılımcıları ayırmaktadır. Örneğin vip

³⁴ <https://www.imerandniks.com/Home/EtkinlikHakkinda.html>. Erişim Tarihi: 03.15.21

katılımcıların DJ'ler ile sözlü iletişim kurabilme olanakları vardır ve sahneye daha yakın yerlerde önceden belirledikleri alana sahip olabilirler. Big Burn festivali gibi konaklama özelinde kategori olan festivaller ya da psy-trance festivalleri (Ayata, Tree of Love) bu anlamda daha eşit bir düzene sahiptir. Big Burn'de yapılan sınıflandırma konaklama özelinde olduğu için performans sırasında bu ayırım oluşmamaktadır. Bu festivallerde daha çok ve underground özelliği korumaya çalışarak statü tamamen ortadan kalkar. Doğa, müzik, DJ ve izler kitle ile bir bütün halinde karnaval ortamı oluşur.

Gece kulüpleri ile gelen bu standart bilet, vip, ultimate vip ayrımı alandaki aktif katılımcılara göre son beş yılda yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır. Birbirine karışan ve statünün belirsizleştiği, eşit bir düzlemde eğlence anlayışına dönüşmektedir. Vip eğlenen kişilerin önceliği eğlence olduğu takdirde bu statüler önemi yitirmektedir. Örneğin ben de katıldığım festivallerde vip bilet aldığım halde arkadaşlarımla birlikte hepimizin ortak eğlenebileceği alanda vakit geçirmeyi tercih ettim. Alandaki pek çok katılımcı da benimle aynı fikirdeydi ve şu şekilde ifadelerde bulunuyorlardı:

“Daha özgür, daha az hiyerarşi, bir grup dost eğleniyormuş hissi çok güzel.” (C ile kişisel görüşme, 04.04.2020)

“Vip bilet çok saçma bir kere bu işin ruhuna ters. Sosyalleşemedikten sonra buraya gelip sadece kendi arkadaşlarıyla muhabbet edip gitmenin anlamı ne ki? Onlar da ünlü insanlar falan da geliyor ya bizle aynı yerde dans ediyor. Mekanlarda da öyle bir bakmışsın Şeyma Subaşı ile dans ediyorsun şaka bir yana yani o olmasa bile bu ruhu taşıyan herkes aynı pistte dansını edip eğlenip gidiyor.” (B ile kişisel görüşme, 30.09.2019)

“İnsanlar samimiyet arıyor. Eskiden vip kültürünün yaygın olduğu mekanlara bakarsan eğer DJ kabinleri insanlardan daha yüksek daha şaşalı ve büyük alanlardı. İnsanlar daha çok kendi aralarında DJ ile etkileşime girilen boiler room tarzı bir alanı daha çok tercih etmeye başladı. Underground kökene veda edilmedi aslında evrimleşti ve underground vip'leşmeye başladı.” (F ile kişisel görüşme, 01.06.2021, İstanbul)

Çalışmanın başında belirttiğimiz rave kültüründeki gelişimin son yıllarda yeniden dönüştüğünü gerek sahne gerek izler kitlenin kendi arasındaki söylemlerinde görmekteyiz. Bu noktada festival alanı, eğlenceli bir tersine çevirme yeri olarak okunabilir. Festivale adım atıldıktan sonra Bahtin'in bahsettiği gündelik hayatın tamamen dışına çıkılır ve alana giriş yapıldığı andan itibaren sanki herkes daha önceden de o ortamdaymış gibi adaptasyon sağlar. Festival boyunca program bellidir ve katılımcıların müzikal anlamda birden çok tercih hakkı vardır. İsteddiği kimliğe veya karaktere bürünen katılımcı gerek arkadaş grubu ile gerekse yalnız başına eğlencesini sürdürür.

Güvenli şekilde festival alanında dilediği kadar özgür olan katılımcılardan İmera ve Niks karnavalından spesifik bir örnekle açıklayacak olursak; amuda kalkarak elleri üzerinde dans eden kişiler bunu bir gece kulübünde veya konser alanında belki gerçekleştiremeyebilirdi. Kadın erkek katılımcı sayısının eşit olmasına dikkat edilerek insanların birbirlerini rahatsız etmediği güvenilir bir ortam oluştuğu için özellikle kadın katılımcılar kendilerini rahat hissettiklerini belirtmektedir. Bu nedenle EDM festivallerine yalnız katılan kişi sayısı da bir hayli fazladır. Kalabalık eğlence yerlerinde meydana gelen taciz, hırsızlık gibi olayların katıldığımız festivallerde meydana gelmemesi kadınların da kendilerini rahat ifade edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Tüm festivallerde birbirini tanımadan dans ederken sosyalleşen gruplar ve ihtiyaçların yardımlaşma ile karşılandığı samimi bir ortam oluşmaktadır.

4.2.1. Moda ve Kılık Kıyafet Kodları

Yaşam tarzlarının ya da alt-kültür kimliklerinin ifadesi için geniş bir seçenek sunan giyim, kimliğin oluşumundaki başlıca araçlardandır (Crane, 2003: 223).

“Toplumun genel kabul gördüğü giyim tarzı dışında, farklı kıyafetin giyilmesi, toplumda aykırılığa neden olabilir. Toplum, kendi değer yargıları, din, yasalar, coğrafi koşullar ve özel bazı nedenlerden

dolayı, hangi kıyafetlerin ne şekilde giyileceği konusunda fikir yürütür, üyelerine baskı yapar. Toplum içinde bazı gruplar, kendilerini diğerlerinden ayırmak istediklerinde, bir araya gelir ve kendi beğeni gruplarını oluştururlar. Bu gruplar, birbirilerini hemen tanıyabilmek için, belli kıyafetlerle belli mekânlarda dolaşır, belli müzikal ve estetik beğenileri ile hem kendi aralarında, hem de toplumun diğer üyeleriyle sözlü ya da sözsüz konuşurlar.” (Baba, 2009: 189)

Festivallerde de bireyler temsil etmek istedikleri karaktere bu yolla görünürlük kazandırır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi shoom etkinliklerinden itibaren rave kültürü; dikkat çekmek ve bireylerin kendilerini ifade edebildikleri bir moda haline gelmiştir. Rave tarzında sınır yoktur, bu yüzden alışılmadık kıyafetler giyilebilir.

Festivaller kıyafet kodları üzerinde daha çok karnavalesk unsurların görünürlük kazandığı alanlardır. Tüm festivallerde özgürlükçü ve tersine dünya anlayışının tezahürlerini görebiliriz. Katılımcılar istedikleri kıyafeti giyme özgürlüğüne sahiptir. Diledikleri gibi giyinebilirler veya soyunabilirler. Bu özgürlük, gündelik yaşamda halkın inanç unsurları ya da gelenekleri ile uyuşmayacak kıyafetleri de kapsamaktadır. Kıyafetlerin pek çoğu neon renkler, holografik kumaşlar ve cesur transparan kıyafetler gibi oldukça ilginç özelliklere sahiptir. Müzik festivallerinde moda, festivalin tarzına veya temasına göre değişebilir. Katılımcıların bir diğer kısmı ise festival için gündelik tarzlarına yakın ve rahat edebilecekleri kostümleri tercih etmektedir.



Fotoğraf 10: Imera and Niks Carnavale ve Big Burn 2019³⁵

Soldaki görselde konsept şekilde renkli aksesuarlar ile kılık değiştiren bir aile görülmektedir. Sağdaki görselde ise Antik dünyadaki parodi ile karnavala özgü dünya anlayışının değişimini yani kilise ve dini sembollerin parodi yoluyla ters çevrilmesi durumunun benzerini görmekteyiz. Aynı zamanda alandaki gözlemlerime göre kişilerin vermek istediği bir toplumsal mesaj varsa; diğer festival etkinliklerinde olduğu gibi bunu genellikle stant açarak değil, konuya özel belirledikleri kostümlerle bedenleri aracılığıyla iletmektedirler. Bireysel olarak kılık değiştirerek, tişörtlerine veya vücutlarına yazdıkları ironik yazılarla tepkilerini göstermektedirler.

Şamanizm ve paganizm gibi pratiklerde ve kabilesel halkların kullandıkları festival süslemelerinde, deri iplere dizilen deniz kabukları, odundan yapılan

³⁵ <https://www.imerandniks.com>. Erişim Tarihi: 15.04.2021
<https://www.burn.com/us/en/events>. Erişim Tarihi:15.04.2021

maskeler kullanıldığından bahsetmiştik. Katıldığım trance müzik etkinliklerinde ve diğer EDM festivallerinde bu süslemelerin örneklerine rastlamaktayız. Özellikle kullanılan maskeler ve aksesuarlar primitif hayata gönderme yapan sembolleri içermektedir. Gök, güneş, ay, kaya, ateş, mandala, pentagram gibi öğeleri gerek kılık kıyafetlerde gerek festivallerin dekorlarında kendini göstermektedir.



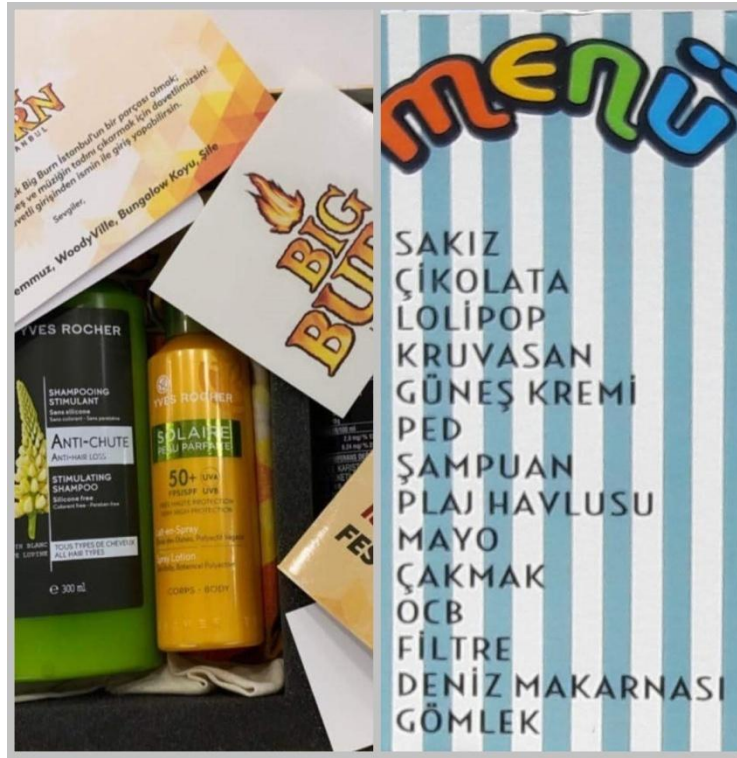
Fotoğraf 11: Big Burn 2019 maske örnekleri.³⁶

Görselde görüldüğü gibi, kıyafetlerin yanı sıra renkli ve parlak makyajlar, renkli, örgülü, rastalı saç modelleri, simler, pullar ve taşlardan oluşan yüz ve beden aksesuarları (boyamaları) ile festival alanı rengârenk bir hale bürünür. Arkadaş grupları ya da partnerle uyumlu kostümler giyilerek; kanatlar, tüyler, başlıklar, ilginç şapkalarla takılarak sürreal bir ortam oluşturulur. Maske ve kostümler sayesinde izler kitle birinci bölümde DJ Marshmello'nun hedeflediği gibi

³⁶ <https://www.imeraandnicks.com>. Erişim Tarihi: 15.04.2021
<https://www.burn.com/us/en/events>. Erişim Tarihi: 15.04.2021

farklılıkları görmezden gelerek kendisini daha rahat ve mutlu hissedebilmektedir. Cinsiyet fark etmeksizin DJ'ler ise katılımcıların aksine sade ve rahat kıyafetler tercih etmektedir. Sol alt köşedeki sarı maske DJ Claptone ile özdeşleşen ve DJ'in her etkinliğinde taktığı bir maskedir. DJ'lerin hayranları onları temsil eden maskeleri ve aksesuarları kullanmaktadırlar. Bu tarz aksesuar, maske ve kostümler DJ ile iletişim kurmanın bir yolu olarak görülebilir. Örneğin, Big Burn festivalinde Peggy Gou'nun hayranlarından bazıları DJ'in zürafalara olan sevgisini sosyal medya paylaşımlarından bildikleri için yanlarında getirdikleri pelüş zürafa aksesuarları sahneye fırlatarak kendisine olan sevgi ve ilgilerini göstermek istemişti.

Hava karardığında veya kapalı alanda düzenlenen festivallerde lazer şovlardan, ışıklardan rahatsız olmamak için genel olarak katılımcılar güneş gözlüğü kullanılmaktadır. Bu nedenle güneş gözlüğü önemli bir aksesuar olarak festivallerde ve eğlencelerde yer almaktadır. Kendiliğinden fosforlu kıyafetler, led ışıklı maskeler ve ayakkabılar gibi ürünlere ulaşmak ülkemizde kolay olmamaktadır. Bu nedenle festivallerden önce katılımcılar bu ürünleri *amazon* gibi sitelerden edinebilmektedirler. EDM kültürü ile özdeşleşen bazı işlevsel aksesuarları festival boyunca alanda görebiliriz. Görselde yer alan ürünler dışında fosforlu bileklikler, renkli kıyafetler, smiley ifadeli tshirtler, büyük gözlükler ve maskeler festival alanlarında satılan ürünlerden bazılarıdır. Uyuşturucu madde kullanan festival katılımcıları maddenin etkisini arttırmak ve önlem amacıyla; fosforlu ışıklı aksesuarlar, mentollü burun açıcıları ve göz damlaları kullanırlar. Emzik, sakız ve lolipop, çene kaslarının gerilmesini veya dişlerin sıkılması gibi yan etkileri önlemek amacıyla boyunlarında kolye ya da bileklerde farklı şekillerde takı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle festival alanlarında sakızdan, plaj havlusuna kadar her türlü ihtiyaç bulunmaktadır. Sağdaki görsel Big Burn 2019 festivalindeki stantlardan çekilmiştir.



Fotoğraf 12: Big Burn İstanbul 2019.

Festivallere bazı katılımcılar; *Youtuberlar*, *influencerlar* mankenler, sanatçılar ve oyuncular gibi, özel olarak davet edilmektedir. Soldaki görselde olduğu gibi sponsor firmanın ürünlerinden gönderilmektedir. Festival içerisinde ise bu küçük hediyelerin benzerleri veya reklamı yapılan markaların ürünlerinden dağıtılmaktadır. Big Burn festivaline bu anlamda pek çok influencer ve ünlü isim davet edilmiş aynı zamanda etkinliğin reklamının yapılması sağlanmıştır.

Festivaller genel olarak underground bir yapıya sahip olsa da egemen kültürü alt-kültürlerin tamamı reddetmez. Bazı sokak giyimleri Ralph Lauren, Louis Vuitton, Gucci, Chanel, Moschino, Versace ve Armani gibi saygın moda markalarının kullanımına dayanır (Crane, 2003: 250). Sokak modasının festivallere taşınmasıyla dünya çapında bazı festivaller moda ikonu haline gelmiştir ve kendi modasını oluşturmuştur. Coachella, Tomorrowland, Burning Man gibi festivaller ile ikonlaşan giyim tarzları ülkemizdeki EDM festivallerini de büyük ölçüde etkilemiştir. Lüks sokak giyim müzik festivallerinde vip katılımcılar ve DJ'ler de

mayo, bikini, çanta, gözlük, şort gibi kıyafet ve aksesuarlar üzerinden gözlemleyebiliriz. Ana akım performanslara vip katılımcılar genellikle şık ve lüks kıyafetler ile katılırlar ve gün içerisinde de bunu sürdürürler. DJ ve mekân katılımcıların kılık kıyafet tercihlerini etkileyen değişkenlerdir. Orta sınıfın üstü olan bireylerin genellikle festival içeriğinde ana akım DJ'lerin yer aldığı Big Burn festivali ve lokasyonun lüks sayılabilecek Kemer Country'de düzenlenen İmera and Niks karnavalı gibi etkinlikleri bu iki değişkeni göz önünde bulundurarak tercih ettikleri gözlemlenmiştir.

Günümüzde *bohem burjuva* diye belirtilen stil veya toplumsal sınıf üzerinden değerlendirdiğimizde genel olarak katılımcı profilinde *bobo*'ları da görmekteyiz. Bobo terimi, Burjuva ve bohème sözcüklerinin kısaltmasıdır. David Brooks'un *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There* kitabında farklı sosyal sınıfların: karşı-kültürel, hedonistik ve beyaz yaka, kapitalist burjuva sınıfların birleştiği bir sınıf olarak bahseder. Alan çalışması boyunca ülkemizdeki EDM festivallerine katılan kişilerin büyük bir kısmının maddi durumu iyi, beyaz yaka, bazen mavi yaka veya kendi işlerini kuran kişilerden oluştuğu gözlemlenmiştir. Maddi durumu orta üstü olan kişiler festivallerin yanı sıra gece kulüplerinde de sosyalleştikleri için çoğu zaman birbirlerini tanıyan kişilerden oluşmaktadır. Bu kişilerin yanı sıra üniversite öğrencileri de etkinliklerde önemli bir çoğunluğu kapsamaktadır.

Elbette alanda bu statü farklılıkları kıyafetlerle veya konaklama yerleri ile sınırlı kalmaktadır. Katılımcılar ikili iletişimlerinde bunların bahsini geçirmemektedir veya performans sırasında bu farklılıklar unutulmaktadır. Aynı zamanda EDM festivallerinde unutilan yahut askıya alınan bir diğer öge tıpkı Bahtin'in karnaval betimlemesindeki gibi zamansızlık, tüm festivallerin ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Statülerin askıya alınması gibi zaman kavramı da bu noktada dışarıda kalır. Geçmiş ve gelecek bu dar zamanda konuşulmaz, saatin kaç olduğu bilinmez, katılımcılar lineup sırasına göre hangi sahnede kimi dinlemek istediğini takip eder. Onun dışında kişiler acıktığı saatte yemek yer, uyur ve

uyanırlar. Güneşin doğuşu ve batışı ile zamanın ilerlediği anlaşılır. Festivallerde 2. Güne geçilirken ne zaman geldiği kaç gün kaldığı gibi bilgiler silikleşebilir.

Katılımcıların festival anında kullandıkları aksesuarlar ve kıyafetlerin dışında, kendi kişiliklerini yansıttıkları bir kod olarak değerlendirebileceğimiz daha önceden vücutlarına yaptırdıkları dövmeler bulunmaktadır. Katıldığım tüm festivallerde beden boyama standı yer almaktaydı ve ücretsiz olarak tüm katılımcılar faydalanabiliyordu. Tercihe göre festival alanında estetik bir görüntü oluşturması amacıyla geçici dövme veya beden boyama yaptırılmaktadır. Dövmeler, dövmeyi taşıyan kişinin kişiliği ve toplumdaki yeriyle ilgili çeşitli anlamlar da barındırabilir. Yapılış amacı fark etmeksizin ister cezalandırma amacıyla olsun ister dini-kabilesele bağlılığı veya toplumsal konumu belli etmek amacıyla yapılsın dövmeler daima bir işaretleyici olmuştur. Dövme, insanların toplumsal varlıklar olarak kendilerini göstermelerinin en basit yöntemlerinden biridir (Haviland, 2008: 699). Modern dönem öncesindeki bazı danslarda doğal boyalar ile yapılan beden süslemelerini benzerini festivallerde görmekteyiz.

Festivallerde kullanılan kostümlerin etkisiyle herkes izlenecek bir şey haline gelir. Kostümlerle katılan kişilerle fotoğraf çektirmek isteyen diğer katılımcılar ya da festival alanında kostüm kiralayarak farklı bir kimliğe bürünen kişiler bir bütün oluşturur. Dolayısıyla bir topluluk duygusu yaratılır. Burning Man, Coachella gibi festivallerde gördüğümüz yerleştirme enstalasyon ve yaratıcı etkinliklerin de her geçen gün festivallerin içeriğinde değişime uğraması katılımcıların festivallere katılma motivasyonunu etkileyebilmektedir. Ülkemizdeki EDM festivallerinde katılımcılar; sosyal medya hesaplarında paylaşım yapmanın ön planda olduğu son dönemlerde dekora ve kostümlere daha fazla önem göstermeye başlamışlardır.

Her ne kadar caz, blues, rock, hip-hop etkinliklerindeki gibi belirli bir giyim tarzı dress code (kıyafet kodu) yokmuş gibi gözükse de aslında bu renkli ve karmaşık dünya son yıllarda kendi modasını oluşturmuştur. Yukarıda incelediğimiz

festivallerde görüldüğü üzere (bohem burjuvalar) neredeyse her türden festivalle ikonlaşan bir giyim tarzı oluşmuştur. Katılımcılar da zaman zaman günlük hayatta kullanılan aksesuarla ve smiley gibi ikonlarla kendilerini benzer şekilde ifade etmektedirler.

4.2.2. Festival alanı ve Aktiviteler

Oyun ve performans, festivallerin merkezinde yer almaktadır. DJ'in performansının yanı sıra hokkabazlar, tahta bacak gösterileri, canlı müzik (festival alanında sahne dışında şarkı söylen ve çalgı çalarak dolaşan müzisyenler), akrobatlar ve *jonglörler* festivallerde katılımcıları eğlendirmek için yapılan etkinliklerdendir.



Fotoğraf 13: Imera and Niks Karnavalı

Festivallerde müzik, yalnızca DJ performansı ile sınırlı değildir. Görselde olduğu gibi DJ performans sergilerken alanda dolaşan müzisyenler yer almaktadır. Festivallerdeki oyun formundaki aktiviteler ise *partner poi*, *poi*, *juggling*, *healing circle*, *night fire* gibi etkinliklerle beraber yoga seansları, performans gösterileri, beden boyama, meditasyon, oyunlar gibi çeşitli biçimlerde sunulmaktadır. Bunlara

ek olarak anlaşmalı markaların kurdukları dikkat çekici kutu ve masa oyunlarının olduğu stantlar yer alır. Festival alanındaki yaratıcı etkinlikler, gerçekleştiği bu süreçte gündelik yaşam ile festival arasındaki engeli yıkar. DJ performansı dışındaki bu etkinlikler kendi kendini gerçekleştirme, rol yapma ve kimliğin yeniden oluşturulması için alan açan "yükseltilmiş bir teatral bölge" olarak nitelenir (Schmidt, 2015: 47).

EDM festivallerini diğer müzik festivallerinden ayrılmasını sağlayan 3 boyutlu tematik sahneler, sahne tasarımları, festivallerin her birinin ayrı felsefi alt metinleri gibi özellikleri olduğu sonucuna varabiliriz. *Black light* ışığının kullanıldığı fosforlu dekorlar, sanat eserleri ve heykeller katılımcıların fotoğraf çekebilmesi ve dinlenme alanı olarak kullanabilmeleri gibi çeşitli işlevlerle de sahiptir. Örneğin Imera and Niks karnavalında kullanılan yüksek dekorlar, büyük heykeller aynı zamanda güneşi engellediği ve gölge oluşmasını sağladığı için dans etmekten yorulan kişilerin dinlenmek için tercih ettiği alanlar halinde de kullanılmaktadır. Aynı zamanda bu yapıların önünde fotoğraf çekmek için uzun sıralar oluşmaktadır. Paylaşılan görseller ile Big Burn festivalinde de olduğu gibi bir yandan festivalin etkileşiminin artması sağlanarak reklamı yapılmaktadır.



Fotoğraf 14: Imera and Niks Karnavalı gece ve gündüz dekor örneği.

Görselde olduğu gibi üç boyutlu dev renkli yapılar karanlıkta parlamaktadır. Festivaller yalnız müzikle değil görsel sanatlar ve özel konseptleriyle de ön planda olduğu için büyük ölçüde katılımcıların fotoğraf çekebilecekleri alanlara sahiptir. Bu gibi festivaller bir nevi statü belirlediği için gösteriş yapılabilecek ortamlara dönüşebilmektedir. Yeni medya ile Twitter, YouTube, Instagram, Facebook gibi platformlar festivallerin hedef kitlesini değişime uğramasına neden olmaktadır. Kitlenin değişimini pazarlama stratejisi olarak geliştiren organizatörler bunun için özel dekorlar ve alanlar oluşturmuşlardır. Ancak tüm bunlara rağmen katılımcıların odak noktası, dinlemek istediği sanatçı olmaya devam etmektedir.

İşitsel ve görsel teknolojilerin sağladığı ihtişamlı gösterilerin yanı sıra ritüellerin gerçekleştirilmesi veya yeniden konuşlandırılması; yeniden doğuşa, yeryüzüyle bağlantı kurma, öze dönüş gibi bağlamlarda farklı bir boyut kazanır. Dönüşümsel festivallerde açıkladığımız gibi Imera and Niks Karnavalı ve Ayata

festivallerinde gerçekleştirilen yeni ritüel çalışmaları geleneksel pratiklerle bir arada yapılmaktadır. Her iki festivalde de müzik ve dans devam ederken eş zamanlı olarak şamanik ritüellerin gerçekleşmesi veya zen gibi etkileşimler için uygun alanlar yaratılmaktadır.

Festivallerde aktiviteler ve oyunlar sadece organizasyonun planladığı etkinliklere bağlı olarak düzenlenmemektedir. Örneğin, Big Burn festivalinde dinlenmek için pist dışına çıkan kişiler festivalde tanıştığı bireylerle oyun oynayarak, spor ya da meditasyon yaparak sosyalleşebiliyorlardı. Diğer festivallerde de benzer unsurları yakalamak mümkündür.

Aktiviteler, reklam ve tanıtım amacıyla festival dışına yansımaktadır. Dekorların, dansçıların, oyun oynayan, spor yapan katılımcıların ve sahnelerin görüntüleri ile festival boyunca gerçekleşen deneyim, profesyonel kayıtlarla video haline getirilmektedir. Festivale katılmayan kişilere festivalin nasıl geliştiğini gösterebilmek için; kalabalığı, etkinlikleri, eğlenen insanların neşesini, kültüre ait sembollerin ve samimi pozların olduğu görsellerle bir sonraki festival için tanıtım videoları hazırlanır. Her festival sonrasında *aftermovie*³⁷ adıyla kısa filmler dijital platformlardan paylaşılır.

Alan çalışmam kapsamındaki tüm festivallerde izler kitle, salt dinleyici olmanın yanı sıra aktif olarak dans ederek performansa katılırlar. Kişiler özellikle dans sırasında sosyalleşmektedir. Birbirlerini daha önceden tanımayan kadın erkek tüm bireyler bu alanda arkadaşmış gibi bir arada eğlenirler. Yağmur, kar, güneş, sıcak ve soğuk eğlenceyi etkilemez.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=hvIg3PTJWxs>. Tomorrowland After movie, Erişim Tarihi:14.05. 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=h3qV-0rYPuw>. Big Burn Afeter movie, Erişim Tarihi: 14.05. 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=GXFuC-9Pyis>. Imera and Niks Carnaval, Erişim Tarihi: 14.05. 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=4iQycP1MfVg>. Ayata festival, Erişim Tarihi: 14.05. 2021



Fotoğraf 15: Big Burn 2019, Curcunacılar.

EDM festivalleri müzik festivali olması dışında performans sanatlarından da birçok gösteriyi içerisinde barındırmaktadır ve etkileyici bir görünüme sahip olurlar. Görselde görüldüğü gibi Big Burn festivalinde insanları etrafında toplayan göstericiler/ curcunacılar daha sonra sahneleri gezerek tüm katılımcıların dans etmesini sağlamaktadır. Yurtdışında düzenlenen Tomorrowland, Burning Man gibi gerek tema anlamında gerek sahne ve dekor düzeniyle Disney'in yarattığı masalsi dünya bu festivallerde de görülmektedir.

4.2.3. Dans, Müzik ve Sahne

Farklı duruş ve hareketler farklı enerji ve güçleri harekete geçirir. Güçleri ve enerjileri dans aracılığıyla birleştirmeyi, kontrol etmeyi ve yönlendirmeyi öğrenmek bireysel olarak yaratıcı bir aşamadır (Altunay, 2014: 111). Aynı şekilde dansın yaratıcı hayal gücü üzerine katkısı da büyüktür. İlk dönemlerde insanların doğaya öykünerek yaptığı dans ritüellerinde bazı büyüselliklerin –şiva'nın tandava dansı- izleri vardır. Elektronik müzik festivallerinde tamamen doğaçlama yapılan figürler yer alır, trance müzik festivallerinde ise büyüsel nitelikteki doğaçlama hareketlerle benzerlik gösteren figürler kullanılmaktadır. Diğer müzik türleri ve ritüellerdeki dans pratiklerinden en önemli farkı ise EDM'de dansın gerek mekân

gerek performans bağlamında zorunlu bir edim haline gelmesidir. Festivallerde DJ'in performansının iyi olup olmaması dans ettirdiği kitle ile doğru orantılıdır. Katılımcılar dans etmeyi bilmeseler bile dansa meyillidirler, sahne aralarındaki geçişleri dahi dans ederek tamamlarlar. Bu nedenle ister istemez festivale adım atıldığı andan itibaren dans ile bir bütün olunmaktadır.

Alan çalışmamdaki festivallerde hem dekor olarak hem dans pratiklerinde ateş önemli bir yerde konumlanmaktadır. Kökeni pagan ve şaman pratiklerinde de hayli önemli olan ateş EDM festivallerinde sıklıkla kullanılan bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojik önemini ve şaman ritüelleri ile olan bağı bu festivallerde de görebileceğimiz *ateş* önemli dekor ve görsellerden biridir. Psy-trance festivallerde kutsal alanın yaratılması ve onurlandırılması; tören eşliğinde gerçekleşir. Dolunay dönemlerinde gece yarısından sonra düzenlenen ritüeller tıpkı İngiltere'de düzenlenen *bonfire night* şenlikleri gibi gerçekleşir.

Big Burn ve Imera and Niks festivallerinde ateş ile yapılan danslar ve dekorlar ön plandaydı. Big Burn festivalinde ana sahnenin etrafında 3 gece boyunca ateş yakıldı, Imera and Niks karnavalında ise sahne önünde ateş dansçıları gece boyunca danslarına devam etti. Trance müzik festivallerinde (Imera and Niks ve Ayata gibi festivallerde) sahnelerin önünde veya aktivite alanlarında ateş dansçıları aralıklarla değişerek her gün bu gösteriler sürdü. Festivallerde ateşin yalnızca dekor olarak değil bu şekilde gösteri amaçlı kullanımı katılımcıların ilgisini çeken unsurlardan biridir.

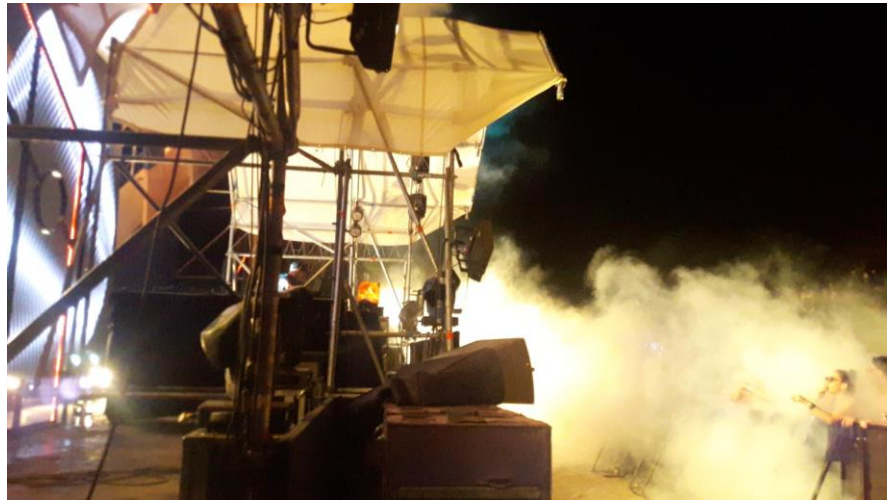


Fotoğraf 16: Big Burn 2019, ateş dansçıları.

Dünya çapında yapılan en büyük EDM festivallerinden biri olan Burning Man'ın son gününde geleneksel olarak dev ahşaptan yapılmış insan ve festival boyunca yapılan diğer sanat eserleri yakılır. Festivalin merkezindeki heykeli yakmak toplumun birleştirici gücünden öte; ateşle temizlenme temelinde bir metafordur. Burada katılımcılar temsili heykel yanarken, hayatlarında ortadan kaldırmak istedikleri ne varsa, neyi yakmak istiyorlarsa ona konsantre olur.

Festivalin en önemli sürecini müzik ve performans oluşturmaktadır. Her ne kadar az önce bahsedildiği gibi son yıllarda popülerleşmeyle kitle değişime uğrasa da katılımcılar festivallerle headlinerları dinlemek için gelmektedir. Köklü ve gelenekselleşen festivallerde ise line-up ve müzik türleri tahmin edilebilir olmaktadır. Hatta bir yıl önceden davet edilecek DJ'ler için oylamalar yapılır. Dolayısıyla katılımcılar beklentilerine göre güvenerek önceden bilet alabilirler.

Tüm festivallerde *line-up* açıklandıktan sonra DJ'lerin setleri Instagram, Facebook gibi platformlara yüklenmektedir. Spotify çalma listesinin yanı sıra çeşitli SoundCloud sayfaları üzerinden listeler yapılır. Bu sayede katılımcılar eğer daha önceden dinlemedikleri bir DJ varsa onu tanırlar. Big Burn, Imera and Niks Karnavalı ve Alaçatı Elektronik Müzik Festivalinin resmi internet adreslerinde DJ'lerin kısa özgeçmişleri ve ne tür müzik çaldıklarına dair bilgiler yer almaktaydı. Katılımcılar aynı anda gerçekleşen performansları sahnelerde öncelikli olarak kimi dinleyeceğine dair öngörü ile planlama yapar. Böylelikle Performanslar 3-4 sahnede gerçekleştiği için çakışma olan saatleri duruma göre ayarlar ve dinlemek istediği isimleri kaçırmaz.



Fotoğraf 17: Big Burn 2019, Big burn stage.

Sahne düzeni ise EDM festivallerinde genellikle izler kitleye yakın olacak şekilde gelişim göstermektedir. Ancak fotoğrafta görüldüğü gibi ana akım DJ'lerin çaldığı Big Burn sahnesi gibi dev sahnelerde barikat kurularak güvenlik görevlileri ile sahne korunmaktadır. Bu gibi sahnelerin haricinde ise genellikle barikat bulunmamaktadır. Kullanılan flashlar ve ışık robotları çok kuvvetli olduğu için ve DJ'in yüksek bir seviyede olması nedeniyle dinleyiciler sahne önüne atlamayı tercih etmemektedir. Diğer müzik festivallerinin aksine –ana akım DJ'lerin performansları hariç- karnavalesk davranışın hakim olduğu görece tehlikeli olabileceği düşünüldüğü için sahne önüne kurulan barikatlar EDM festivallerinde

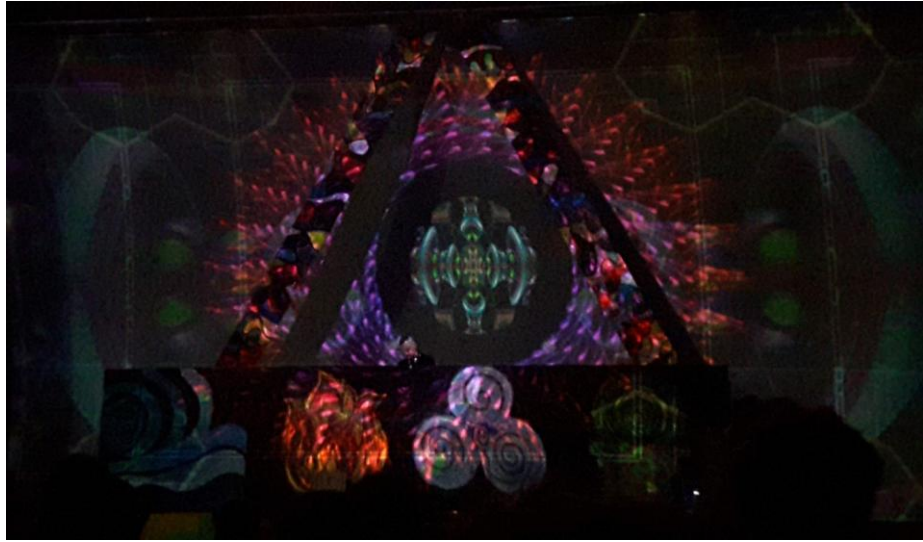
kullanılmamaktadır. Bu sebeple diğer müzik festivallerindeki karmaşa ya da ezilme gibi problemler yaşanmadığını söyleyebiliriz. Çünkü EDM katılımcıları kalabalık bile olsa performans sırasında özel alanlarını koruyabilmektedir ve demir alanlara sıkışmak gibi ya da daha yakın olmak için paravanların üzerinden atlama ihtiyacını hissetmemektedirler. Psy-trance, goa trance gibi müzik türlerinde ise sahne ile izler kitle neredeyse aynı düzlemde yer almaktadır. Yalnızca DJ'n sahnesi yaklaşık yarım metre yüksek bir platforma kurulur.

İzler-kitle ile DJ ilişkisi göz önüne alındığında diğer müzik festivallerinin (sanatçı-dinleyici) aksine etkileşimin daha kuvvetli olduğu görülmektedir. Guest DJ'ler dışındaki DJ'ler performans sonrasında festivalde katılımcı olarak bulunabilmektedir. DJ'lerin arkadaş çevresi ya da iletişim kurabildiği kişilerle sahne yüksekte bile olsa birlikte dans edebilir. Örneğin, son yıllarda *boiler room* şeklinde sahneler daha çok tercih edilmektedir. İzler-kitlenin kendi arasındaki sosyalleşmesinin yanı sıra DJ'lerle de etkileşime geçmesi performans sırasında hiyerarşiyi yok sayan bir davranış biçimi olarak okunabilir.

İzler-kitle üzerinden festivallerde oluşan atmosfer ve etkileşimler incelenirken ortak nokta olarak müzik ve dans ile konuşlanmaktadır. Festivallerde müzik, insanları yönlendirerek, dans etmeyi, parçalara eşlik ederek kalabalığın içerisinde 'kendini kaybetmeyi' toplulukla (Communitas) bütün olmayı sağlar. Dijital şaman olarak DJ bu festivallerde katılımcıların en önemli motivasyonu olan anda kalmayı sağlar. Şamanik kabile davullarıyla saatlerce dans edilir. Bu şekilde zihin temizlenir ve açılır. Haliyle onu yeniden farklı bir felsefeyle programlamak gerekmektedir (Collin 1997: 189-190). Bu noktada seyirci/sanatçı sınırı kırılır ve performans sadece izlemek için değil izler kitle ile DJ'in bütün olduğu bir şey haline dönüşür. Alan çalışmasında DJ performanslarında değerlendirme ölçütlerinden biri de bu bütünlüğün *vibe*'ın (Turner) oluşmasıydı.

Performanslar sırasında önemli bir diğer nokta ise Trans durumuna ulaşan bireylerin DJ sahnesinin etrafında toplanarak kitlesel bir trans haline geçmesidir.

Gündelik pratiklerin dışındaki bu bilinç durumu tamamen farklı bir varoluş biçimine dönüşmektedir. Sadece müzikle veya uyarıcı maddeler ile bu duruma ulaşan kişiler saatlerce dans edebilir.



Fotoğraf 18: Imera and Niks Karnavalı, Astrix performansı

Bu esnada çevrede trans halini sürdürmeye yarayan ateş gösterileri ya da Imera and Niks Karnavalında olduğu gibi projeksiyon ile saykodelik deneyimi (*psychedelic experience*) destekleyen görsel uyarıcılar kullanılır. Katıldığım tüm festivallerde sahne çevresine kurulan dekorlar bu tür gösterilerin yapılmasını olanak sağlayacak şekilde ve görsel uyarıcılar ön planda olacak şekilde konumlandırılmıştı.

Tekno-şamanizm bağlamında, DJ'lerin performanslarını değerlendirirken ritüel formunda geliştiğini söyleyebiliriz. Performans sırasında herkesin odağı müziktir ve telefonlarla kayıt yapmak ya da fotoğraf çekmek gibi dikkat dağıtan unsurlar geri planda kalmaktadır. Big Burn festivalinde ana akım Peggy Gou, Tale of Us, Stephan Bodzin, Be Svendsen ve gibi isimler kendi *turntable*larını özel ekipleri ile kurarak sahne değişimlerini gerçekleştirmişlerdir. Tercihe göre bazen görsel şovlarını da kendi ekibinden isimlerle yapabilirler. Ana akım performanslara hem ilginin daha yüksek olması hem diğer sahnelerden farklı olarak daha yüksek

ses sistemi ve ışık robotlarının kullanılması, DJ ile olan etkileşimi daha çok kuvvetlendirmektedir. Örneğin, Big Burn’de alandaki dört sahnede de profesyonel ses sistemleri kullanılmıştı. Açık alanlarda, sesi uzak bölgelere ulaştırmak için kullanılan *Line Arrey*’ler, Fire -en küçük sahne- dışındaki tüm sahnelerde vardı. Onun üzerinde ses kolonları alt kısımda ise subbuslar vardı. Forrest, It’s a Chiller Time, Big Burn sahneleri karşılıklı denk gelmeyecek şekilde konumlandırıldığı için ses arttırıcılar rahatlıkla kullanılmıştı. Fire stage ise alanın tam ortasında yer aldığı için sahneye girince seslerde karışıklığı önlemek için turbo kabin tercih edilmişti.

Rietvel’de göre dans ve ritim aracılığıyla izler kitle DJ’e teslim olur. DJ belirli bir grup üzerinde bu hâkimiyeti sağlayabilir (2011: 8). Bu noktada dans ve müzik önemli olduğu kadar etkinlik alanının yapısı da izler kitle için önem arz etmektedir. Çünkü, festivallerde ses sisteminin doğru ayarlanması, sahnelerin doğru konumlandırılması performansı doğrudan etkilemektedir Yetersiz ve ses sisteminin yanlış konumlandığı bir festivalde hem DJ’in etki alanı küçülecektir hem de izler kitle bir arada eğlenemediği için tatmin olmayacaktır. İzlerkitle ile DJ’in iletişim kurmasını sağlayan bir diğer etmen olarak tüm bunları sayabiliriz. Her şey yolunda gittiği takdirde geçici bir süre için dans pistinde gündelik sosyal tabakalaşmanın izleri dans ve müzik aracılığıyla silinmeye başlar.

4.3.4. Güvenlik ve Sağlık Hizmetleri

Festival alanı hazırlandıktan sonra açılış saati geldiğinde ilk olarak kapıda karşılaşacağımız kişiler güvenlik görevlileridir. Katıldığım tüm festivallerde organizasyonun anlaştığı özel güvenlik şirketlerinin yanı sıra jandarma, polis gibi kolluk kuvvetleri aracılığıyla güvenlik tedbirleri alınmaktadır. Tüm etkinliklerde yasal olan olmayan örneğin, özel etkinlikler/partilerde de güvenlik görevlileri daima yer almaktadır. Organizatörler isteğe göre tıpkı rave partileri gibi evlerde partileri düzenledikleri bilinse de güvenlik konusunu riske atmayarak bu konuya önem vermektedirler. Gece kulüpleri, festivaller, gizli partiler fark etmeksizin

güvenlik ekipleri daima bulunur. Bazen organizatörler destek olmak, gelen kitlenin analizini yapmak için girişte bulunabilir. Katıldığım tüm festivaller 18- 21 yaş sınırı vardı ve bazı standart hale gelen kurallar bilet satın alırken ve alanda hatırlatılmaktaydı. Big Burn 2019'daki kurallardan bazıları şu şekildedir:

- Organizatör firma uygun görmediği kişileri bilet ücretlerini iade etmek koşulu ile etkinlik mekânına almama hakkına sahiptir.
- Festival için bilet satın alanlar, organizatör ve güvenlik ekibinin belirleyeceği üst ve çanta aranması dâhil her türlü güvenlik önlemini kabul etmiş sayılır.
- Festival alanına dışarıdan yemek ve içecek, cam, plastik şişe, teneke, havai fişek, her türlü yanıcı parlayıcı nesne ve gaz ekipmanı (parfüm, böcek ilacı vb.), profesyonel ses ve görüntü kaydı yapan cihazlar, silah veya keskin nesnelere getirmek yasaktır.
- Festival biletini satın alanlar, festival konserlerinin görüntü ve/veya ses kaydından alıntı yapamaz, bu konserlerin ve sanatçıların görüntülerini içeren görsel-işitsel kayıtları kaydedemez, çoğaltamaz ve yayımlayamaz.
- Basın tarafından festival boyunca görüntü ve ses kaydı yapılacaktır. Bilet satın alan herkes, görüntülenmeyi kabul etmiş sayılır.

Imera and Niks Karnavalındaki kurallarda benzer şekildedir:

- Festival alanında tüm bar, yemek ve diğer stantlarda festival money kullanılacaktır. Karnaval alanındaki satış noktalarından festival money satın alabilirsiniz.
- Kimliğinizi mutlaka yanınızda bulundurunuz, kimliği yanında olmayan misafirlerimiz karnaval alanına giriş yapamayacaktır.
- Biletler tek girişlidir, alandan çıktığınız takdirde yeniden bilet almanız gerekecektir.

- Etkinlik alanına yiyecek, içecek, jelatini açılmış sigara paketi ve suç aleti niteliğini taşıyabilecek nesnelere alana sokulması yasaktır.
- Küçük ırk köpekler hariç, etkinliğe gelen sevimli dostlarımızın girişinde sorun yaşanmaması için ağızlık getirilmesi gerekmektedir.

Bu kurallar festivallerin birçoğunda bezer şekildedir. Yukarıda belirttiğimiz gibi underground olma özelliğinin yasal olarak düzenlenen festivallerde kurallar nedeniyle pek sağlanamadığını söyleyebiliriz. Katılımcılar içerik olarak bunu deneyimlemek isteseler de yasal gereklilikler bunu engellemektedir. Bu noktada festival alanında bazı kurallar nadiren esnetilse de festivalin sorunsuz ilerleyebilmesi için kurallara bağlı kalınmaktadır.

Katıldığım festivallerde her durumda, güvenlik içeri girmeden önce çantalarımızı kontrol ederek aramalar gerçekleştirdi. Sırasıyla kimlik- bilet kontrolü ile başlayan aramalar eşyalar ile devam etti. Etkinliklere girişlerde bilek ilerine mühür ile damga basılır ya da bileklikler takılır. Böylelikle günlük katılımcılar ile konaklamalı katılımcılar veya vip ile standart bilet satın alan katılımcılar ayırt edilebilir. Alanda bilekliği olmayan kişiler festivalden çıkarılır.



Fotoğraf 19: Big Burn 2019 ve İmera and Niks Karnavalı giriş bileklikleri

Güvenlik görevlileri katılımcıları festivale almama veya festivalden çıkarma hakkına sahiptir. Tüm festivallerin girişlerinde Rastgele gbt sorgulamaları yapıldı. Konaklamalı festivallerde çadır ve kamp malzemelerinin içerisi kontrol edildi. Big Burn festivalinde her ne kadar önceden bilgilendirme yapılmış olsa da çoğu kişi yanında deodorant, parfüm gibi ürünleri getirmişti. Yaklaşık 20-30 kişinin kişisel bakım ürünlerinin çöpe atılması tepki çekince güvenlik bu ürünleri içeri almayı kabul etti. Tüm festivallerde alanda kullanılacak ürünlerin açılmamış olma zorunluluğu vardır. Örnek kurallarda da görüldüğü gibi EDM etkinliklerine online bilet alırken yapılan uyarılarda bu özellikle belirtilmektedir.

Güvenlik görevlileri partilerin ve festivallerin girişinde ve çoğu zaman dışarıda bulunurlar. Ancak konaklamalı festivallerde güvenlikler alan içerisinde sıklıkla denetime çıkmaktadır. Big Burn, İmera and Niks Carnaval gibi festivallerde özellikle dünyaca ünlü Guest DJ'lerin performansları sırasında sahne önünde de güvenlik sayıları arttırılmaktadır.

Alan çalışması boyunca festivallerde revire kaldırılan katılımcıların çoğu küçük travma vakaları olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra madde kullanımıyla yaşanan fiziksel zararlar- fosforlu bilekliğin koparılmasıyla gözde hasar alınması vb-, kasılmalar ve kısa süreli baygınlıklar da yaşanmıştır. Ancak uyarıcı madde kullanıldığı kabul edilmediği için ve işlem yapılmadığı için yalnızca tahmini sayılar verilmiştir³⁸. Alkollerin kutu bardaklarla, biraların depozitosuz cam şişelerde ve diğer ürünlerin plastik şişelerde sunulması hem çevreye hem katılımcılara zarar vermektedir. Çöplerin yetersiz olduğu durumlarda taşmasıyla veya bilinçsiz katılımcıların çöpleri yerlere atması nedeniyle dans eden kişilerde cam kırıklarıyla yaralanmalar meydana geldi. Trance müzik festivallerinde mottosu itibariyle her ne kadar bu problemler daha az yaşansa da Big Burn 2019 festivalinde 7 kişi cam kesiği gibi cisimlerle basarak yaralanmıştır. Bu küçük travmalar; ayak bileklerinde zedelenmeler, sıyrıklar gibi dansla ilgili ufak tefek yaralanmalardır.

Bunlara ek olarak güneş yanığı nedeniyle yardım alındığı gözlemlenmiştir. Kamplı konaklama yapılacak alanlarda gölge olmaması festivallerin ciddi problemlerinden birisidir. Yaz aylarında düzenlenen festivallerde mutlaka gölge alanlar olmalıdır. Big Burn'de gölge alanların sınırlı olması sonucunda güneş yanığı ve sıcak nedeniyle rahatsızlıklar yaşanmıştır.

³⁸ Big Burn uyuşturucu madde kullanımı ile revire kaldırılan tahmini sayı, 50-60 kişi. Jandarma tarafından 17 kişi hakkında işlem yapılmıştır. İmera and Niks Karnavalı, net sayı belirtilmedi. 8 kişiye işlem yapıldı ve alandan çıkarıldı.



Fotoğraf 20: Big Burn 2019 Kamp alanı

Imera and Niks Karnavalında gölge alanlar katılımcı sayısını karşılar nitelikteydi ve katılımcıların büyük kısmı ana sahneyi dinlemek için 8'den sonra gelmeye başladı. Bu nedenle festival alanı katılımcı kapasitesini karşıladı. Alaçatı elektronik dans festivali otel içerisinde kurulan sahnede gerçekleştiği için konaklamalı katılımcılar otelin olanaklarından faydalanabiliyordu. Performanslarda asıl kalabalık akşam saatlerinde başlaması sebebiyle benzer şekilde alan yeterli olmuştu.



Fotoğraf 21: Alaçatı Elektronik Müzik Festivali 2019

Görüldüğü üzere ülkemizdeki festivallerde genellikle rahatsızlıklar/ yaralanmaların çözümü yerinde ve kontrollü bir şekilde yönetilebilmektedir. Ancak sağlık ekipleri ile yapılan görüşmelerde sıklıkla yaşadıklarını belirttikleri bir sorun olan hastanın arkadaş çevresinin bazı çekinceler ile doğru bilgiyi hemen paylaşmaması ya da direkt olarak hastanın yardımını kabul etmemesi olduğuna da dikkat çekilmiştir. Festival alanında meydana gelen rahatsızlıklarda genel durumunun sağlık ekiplerine ve gerekli durumlarda kolluk kuvvetlerine bildirilebilir olması gerekmektedir. Bunun için katılımcıların kendilerini güvende hissedebilecekleri şekilde bilgilendirmelerin yapılması her iki taraf için zaman kaybını önleyerek, daha az hasarla çözüme ulaşılmasını sağlayacaktır.

Festival alanında tüm şartlar dengelenmeye çalışılarak, binlerce insanın sağlığı korunmaya çalışılsa da elbette burada uyuşturucu maddelerin uzun vadede psikolojik etkilerine değinmekte yarar var. Birçok kullanıcı ecstasy kullanımından sonra depresyon, anksiyete ve duygu durum bozukluğu yaşadığını belirtmektedir. Festivallerin sonrasında mdma kullanımı nedeniyle ciddi psikolojik rahatsızlıklar görülmektedir. Bu sebeple festival anında olmasa da daha sonrasındaki etkilerini de kapsayan çalışmaların yapılması bu alanda önemli bir eksikliği tamamlayacaktır. Yurtdışında yapılan bazı psytrance festivallerde etkinliklerin yanı sıra tedavi, çeşitli terapiler ve sağlıklı yaşam hizmetleri de verilmektedir. Madde kullanımının etkisiyle ruh halinde yaşanan olumsuzluklara müdahale etmek için yapılan bu destek Kanada, İspanya, Hollanda gibi esrar kullanımının yasal olduğu ülkelerde yer almaktadır.

4.2. EDM Festivallerinde Madde Kullanımı ve Önlemler

EDM, etkinliklerde ve festivallerde alınan uyuşturuculara atfedilen ölüm iddiaları nedeniyle önemli tartışmalara yol açmıştır. Bu tür olaylarda ilkyardım sağlamanın en iyi yolunun ne olduğuna dair, tıbbi literatürde yayınlar nadiren bulunmaktadır. House- tekno müzik partilerinin başladığı dönemden itibaren gençler adına tehlikeli olması, bunların kamuya yansması ve olumsuz görüşler

nedeniyle dünya çapında elektronik müzik etkinlikleri dikkat çekici bir noktaya gelmiştir. Margaret Thatcher başbakanlık yaptığı dönem, Joe Biden ise senatör olduğunda sunduğu rave yasası ile konu hakkında yasal düzenlemeler geliştirmiştir. Bu nedenle gerek sağlık kuruluşları desteğiyle gerek güvenlik önlemlerinin planlanmasıyla etkinlikler sıkı tedbirler alınarak düzenlenmiştir. Festivallerde ve gece kulüplerinde tüm alanların girişlerde sıkı kontrollerin yapılarak bu konudaki hassasiyet alan içerisinde de sık sık gerçekleştirilen kontroller ile sağlanmaktadır. Gerek dünya çapındaki etkinliklerde gerekse ülkemizde resmi web sitelerinde bilet alırken ilk olarak madde kullanımı hakkında uyarıların olduğu görülmektedir.

Yurtiçi- yurtdışı festival örneklerinde alkole ve şiddete bağlı yaralanmaların sıklıkla olmaması nispeten raveleri güvenli kılsa da her iki türde de bu şekilde olumsuz durumlar olabilmektedir (Grange, 2014: 155). Parrott, AC, *Recreational ecstasy/MDMA, the serotonin syndrome, and serotonergic neurotoxicity* adlı çalışmasında EDM festivallerinde bahsettiğimiz gibi yaygın olarak görülen müzik, dans ve ışık gösterileri, duygusallık uyarımı en üst düzeye çıkarmaktadır. Duygusal yakınlığı artırarak, empati kurmayı artıran özelliği sayesinde ecstasy kullanıcıları arasında kavga ve saldırganlık nadiren görülmektedir. Bu noktada bazı çalışmalarda rock, metal, r&b konserleri ile EDM festivalleri arasında olumlu-olumsuz yönlere dair karşılaştırmalar yapılmaktadır. Değerlendirmeyi yaparken, dikkat etmemiz gereken nokta madde kullanımını kapsayan olumsuzlukların yanında çevresel faktörlerin de etkisinin göz önünde bulundurulmasıdır. Parrot'un bahsettiği gibi kavga ve tartışmaların bu festivallerde nadiren meydana gelmesi, yaralanma gibi durumları da ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle EDM festivallerindeki tıbbi yaralanma vakaları diğerlerine kıyasla daha azdır. Ancak az önce bahsettiğimiz gibi bu sefer uzun vadede psikolojik olarak ortaya çıkan hasarlar katılımcıları olumsuz yönde etkileyebilmektedir.

Uyuşturucu kullanımı, dünyada olduğu gibi ülkemizde de önlenbilir ve öncelikli halk sağlığı sorunlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Uyuşturucu

kullanımına bağılı ortaya çıkan zararlar, sadece kullanıcı ile sınırlı sağıık sorunlarından ibaret değıildir. Sağıığa verdiğı zararların yanı sıra çoğıu zaman kişinin ailesine, içinde bulunduğı çevreye ve toplumun tamamına yansıyan hukuki, sosyal, ekonomik sorunları da beraberinde getirmektedir. Uyuşturucu sorunu, özellikle genç nesilleri tehdit ederek toplumların geleceğıine de zarar vermektedir. Önlemek adına sivil toplum kuruluşları, dernekler, sağıık bakanlığı ve emniyet güçleri tarafından bilgilendirme ve farkındalık yaratma faaliyetleri yapılmaktadır (T. Uyuşturucu Raporu, 2019: 51).

Tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisinin konu bağlamında katılımcıları nasıl etkilediğıine dair de soru işaretleri oluşmuştur. Uyuşturucu kullanımı ve pandemi ilişkisi New York'ta -yüksek düzeyde uyuşturucu kullanımıyla bilinen ülke olması nedeniyle- yapılan bir çalışma ile aydınlatılmaya çalışılmıştır. COVID-19 ile ilgili sosyal mesafenin yasadışı uyuşturucu kullanımını nasıl etkilediğini araştıran Joseph Palamar; New York'ta zorunlu sosyal mesafe sırasında EDM partileri kapsamında anket çalışması yapmıştır. Yürüttüğü bu çalışmada üç aylık madde kullanımı bildiren katılımcıların çoğunun COVID-19 pandemi döneminde kullanım sıklığıının azaldığını bildirdiğini, parti uyuşturucu kullanımının azaltma eğiliminde olduğunu ortaya koymuştur (2021: 238-240).

Fritz'e göre, rave müzik belirli bir konsantrasyon ve odaklanma gerektirir, bu nedenle dinleyici pasif olmaktansa müzikal sürecin bir parçası olmaya çabalar (Fritz 1999: 76). Katılımcıların gözünden ise raver veya EDM dinleyicisi olmak bir kültürel kimlik olarak karşımıza çıkıyor. “Yaa şimdi raver’ım ben abi desem, neler kullanıyor o partilerde, festivallerde sende mi kullanıyorsun gibi sorular geliyor. Zaten elektronik müzik dinliyorsan hapçısındır ee üstüne raver’ım demek onları haklı çıkarmak gibi” (B ile kişisel görüşme, 30.09.2019). Bu ve benzeri yorumlarla performans sırasında yapılan kısa sohbetlerde ara sıra denk geldik. Festival alanında (tekno-house müzik ağırlıklı festivallerde) sohbet etmeye çalıştığım kişilere bu konu hakkında sorular yönelttiğimde genellikle “kullanmayan adamın işi ne burada” gibi cevaplar da verildi.

“Yıllarca İstanbul’da festivallere katıldım hatta hafta sonu olan partilere bile yetişmeye çalışırdım. Aslında, bunun bilinmesi beni hiç rahatsız etmedi. Rave benim hayatım; sen buna ister raver de ister başka bir şey de. Aynı zamanda eskiden rock- blues dinlerdim. Bu önyargılar metalcilerin satanist olduğu dönem gibi... O haberler yalandı burada doğruluk payı var ama genelleme yapmayı doğru bulmuyorum. Hiçbir zaman uyuşturucu kullanmadım. Bunu için uyuşturucunun kullanımının gerekli olduğu zırvasına katılmıyorum. Bunu ayrıca tartışırız. Ama ben ameliyatlarda bile elektronik müzik dinlemeyi seviyorum, hatta favori listelerim var.” (D ile kişisel görüşme, 11.10.2019)

Kitlenin kendi içerisinde birbirlerine de önyargılı olduğunu bu benzeri durumlar olabilmektedir. Bu noktada madde kullanımının kabullenilmiş bir hal olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kültürün bir parçası olarak kabul etmek/etmemek konusunda tartışmalar sürmektedir. Kendilerini raver olarak tanımlamak istemeyen bazı katılımcılar da bulunmaktadır. Buradaki ayrımı yapan şeyin ise uyuşturucu kullanıcısı olarak yaftalanmak istenmemeleri olduğu anlaşılmaktadır.

Alan çalışmasındaki birçok katılımcıya göre *ectasy; ritmi ve melodiyi tüm bedenlerinde hissetmelerini sağlayan bir araçtır. İçselleşen deneyim dans ile görünürlük kazanıyordu. Buradan yola çıkarak, madde kullanımının bir köprü görevinde olabildiğini söyleyebiliriz ancak tehlikeli bir geçiş sağlar. Burada varabileceğimiz nokta ise aslında tüm bu yardımcı maddelerin baskın bir role sahip olmadığı ve müzik ve dansın daima birinci planda olduğudur. “Bazıları evde niye kullanayım asıl yeri burası sınırsız eğlenmek için ihtiyacım var diyor. Ama bence öyle değil. Ben zaten evde müzik açıp evde kullanırken yine kafamı iyi yaparım. Önemli olan anda kalıp boş kafayla beni alıp götürebilecek mi DJ” (E ile kişisel görüşme, 10.10.2020). Uyuşturucu kullanmayan bireylerin alkol yerine enerji veren içecekleri tüketmesi bu duruma bir örnektir. Elektronik müzik etkinliklerinin, sponsorlarının³⁹ genellikle alkol veya enerji içeceği markaları olduğu*

³⁹ Big burn elektronik müzik festivali sponsoru Burn enerji içeceği ve Miller bira markası. Red Bull elektronik Müzik günlerinin sponsoru: Red Bull enerji içeceği markası. Burn, Monster ve Red Bul elektronik müzik özelinde yurtiçi- yurtdışı birçok etkinliğin sponsoru olarak bilinmektedir.

görülmektedir. Madde kullanmayan ve günlük hayatında alkol tüketen bireylerin de alkolü çok tercih etmediği aksine geçirilen vakti sağlıklı ve dinç şekilde geçirmeyi tercih ettikleri görülmektedir. Bunun nedeni olarak “4 gün süren bir festivale sürekli baş ağrısı ve mide bulantısı çekmektense hiçbir şey kullanmadan sadece yemek yer su içerim, çok iyi hedliner olursa o zaman başka” (Mühendis, kişisel görüşme, 11.10.2020) ya da “Enerji içeceği idare ediyor ara sıra dinleniyorum, müziğe odaklanmak istiyorum ne uğraşacağım alkolün hamallığını yaparak üstelik çok pahalı” (B ile kişisel görüşme, 30.09.2019) gibi yanıtlar yinelenmiştir. DJ’ler ise genellikle kitlenin ne kullandığını gözlemlediklerini belirtmektedirler: “Müziği bir nebze olsun kitlenin kullandığı maddeye göre değiştirdiğim oluyor” (F ile kişisel görüşme, 01.10.2020).

Ülkemizdeki madde bağımlılığının boyutlarını ortaya koyabilecek söylemler, LSD, kokain ve eroin gibi maddelerin toplumun daha çok sosyoekonomik düzeyi yüksek zengin kesimlerinde ve seyrek olarak kullanıldığı şeklindedir. Verileri destekler nitelikte bir genelleme yapacak olursak katıldığımız festivallerde aramalar sonunca daha çok esrar ele geçirildiği, bilet fiyatlarının yüksek olduğu festivalde ise kokainin de sıklıkla bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu bilgilere festivaller sırasında görev alan kolluk kuvvetleri ve özel görevliler sayesinde ulaşılmıştır.

Festivallerde yalnızca yasadışı madde aramaları yaparak değil her an birilerinin uyuşturucu etkisiyle rahatsızlanacağı öngörüsünde bulunarak hareket etmek, madde kullanımını önlemekle birlikte olumsuz etkilerinde de müdahaleyi hızlandıracaktır. Bu nedenle uyuşturucu kullanımının yasal olduğu ülkelerde alınan önlemler gibi bireyleri yönlendirmemeye dikkat edip aynı zamanda olası bir madde kullanımını varmış gibi yaklaşarak madde kullanımı bilincinde organizasyonlar düzenlemek faydalı olacaktır.

Kanada örneğinde bahsettiğimiz gibi en basiti su ihtiyacı önemli bir problem olduğu için yüksek ücretlere satılarak bundan kar elde etmeye çalışmak yerine

katılımcıların her an ulaşabileceği yerlerde su desteği bulundurmak ya da organizasyonun revirinde psikolojik destek sağlanabilmesi için bir hekim bulundurmak uzun vadede meydana gelen yan etkilerden katılımcıları koruyacaktır. Daha sonrasında gerekli cezai işlemlerle önlem alınabilir ancak o anda zor durumda olan bireylerin bu durumu korkmadan belirtebilecekleri ortam sağlanmalıdır.

Yapılan çalışmalar incelendiğinde ve gözlemlendiğim festivallerde belli bir kitlenin madde kullanmadan da kültürün bir parçası olduğu görülmektedir. Alan çalışması yaptığım festivallerde neredeyse tüm DJ'lerin performans sırasında madde kullanımını tercih etmediği, alkol veya su gibi içecekleri tükettikleri yukarıda bahsedilmişti. Bu nedenle madde kullanımı hakkında yapılan yüzeysel yorumların tüm scene'e mal edilmesini doğru olmayacağı kanısındayım. Özellikle covid-19 pandemisi döneminde online olarak düzenlenen etkinlikler göz önüne alındığında madde kullanımının azaldığı yönünde geri bildirimler alınmıştır.

SONUÇ

20. yüzyıl tarihsel açıdan değerlendirildiğinde savaşlarla geçen zor bir dönem olmasına rağmen bir yandan da yeni fikirlerin ve teknolojik gelişmelerin üretim çağı olmuştur. Müzik ise bu dönemde yepyeni bir noktaya taşınmıştır. Hem çalgı çeşitliliği hem besteleme teknikleri bu dönemde değişime uğrayarak gelişmiştir. Batı sanat müziğindeki en önemli değişim ise 19. yüzyıla kadar olan ufak tefek yenilik adımlarının -uyumsuz seslerin kullanılması gibi- yanı sıra gürültünün (20.yy.) kullanılmasıdır. Tarihsel bağlamda bu düşüncenin ve algının oluşmasındaki en önemli kırılma noktasını Dünya Savaşları olarak değerlendirebiliriz. I. Dünya Savaşı radyo ve pikabı ortaya çıkarmıştır, II. Dünya Savaşı ise manyetik bandın ve plakların kalitesini arttıran vinilit adlı maddenin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Attali, 2014: 125). Savaş dönemlerinde eser üretemeyen ve zorlu şartlara maruz kalan bestecilerin savaş sonrası süreçte yenilenme ve canlanma dönemlerine girerek yeni bir müzik dili arayışına girdikleri görülmektedir (Copland, 2015: 161-163).

EDM etkinliklerinin kökenini incelediğimizde; disko kültürü, rave kültürü ve alt türlerdeki müzikal pratikleri oluşum haliyle LGBTi+ bireylerin, siyah-beyaz ya da birbirinden farklı gelir durumuna sahip insanların ikinci yaşamları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ortaçağ karnavalları ile benzerlik gösterir. Gerek ortaçağ karnavallarında gerek rave etkinliklerinde iki yaşam arasındaki sınırlı durum söz konusudur. Egemen yapılar, ortaçağda karnaval zamanını kısıtlamaya çalışmıştır. Legal olarak düzenlenen rave etkinliklerinde de modern yaşam biçimleri ve otoriteler bu sınırlılığa neden olmaktadır. Sonuç olarak festivallerin düzenlenmeye başladığı dönemden itibaren yasadışı uyuşturucu maddeler, yüksek ses gibi nedenlerden dolayı zorluklarla karşılaşarak yönetim ve iktidar ile problem yaşadığı görülmektedir. Bu haliyle antik Yunan'dan günümüze kadar olan festival anlayışında; içerik değişse bile benzer amaç ve kazanımlar sağlayarak benzer şekilde tekerrür ettiğini söyleyebiliriz. Tüm zorluklara rağmen festivaller yukarıda

görüldüğü gibi düzenlenen aktiviteler, dans, müzik ve kostümler aracılığıyla bütün halde bireylerin yeniden var olduğu ve kimliklendiği bir karnaval ruhunu yaratır.

Gelişen süreçte sosyal hayatta sıkılan, bunalan, kısıtlanan insanların özgürce hareket edebildiği ortamlar festivallerdir. Festivaller ve törenler ilk haliyle daha çok dini ritüellere eşlik eden bir formdaydı. Ancak zamanla, özellikle Batı Avrupa’da egemen yapılara karşı baskı olmadan ve dinsel özellikleri dışında kutlanmaya başlamasıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. Tarihsel olarak gelişimi incelendiğimizde karnavalların ve müzik festivallerinin halk kültürü olarak ortaya çıkmasının yanında zamanla kentlerde de kutlanmaya başlamasıyla küresel ölçekte gelişim gösterdiği görülmektedir.

Üçüncü bölümde görüldüğü üzere 60’ların sonu ile 80’li yıllar arasında festival ve partilerin büyük bir kısmı ücretsiz düzenlenmiştir. Bu süre zarfında EDM etkinliklerinde ve rave partilerinde hâkim olan düşünce hippie kültürüyle beraber gelen karşı kültür olma fikridir. Kültürel bir form olarak festival pratiklerine eklenen karnavalesk düşünce ise Ortaçağ karnavalının karşı kültür versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde düzenlenen festivaller ise bir noktada ayrılmaktadır. Köken olarak ortaya çıktığı yerlerde azınlığa hitap eden EDM Türkiye’ye direkt olarak gece kulüpleri (Club 2019, Şamdan, Discorium) ile gelir durumu iyi olan kişileri, vip gibi statülere ayran bir biçimde girmiştir. Katıldığım festivallerde yukarıda bahsettiğim gibi bu ayırım olsa da son bir iki yılda kitlenin DJ ile etkileşime girebileceği sahneler daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Dünya genelinde tanınmış pek çok festivalde abartılı, renkli kostümlerin kullanıldığı geçit törenleriyle festivallerin başlatıldığı görülmektedir. Türkiye’de ise buna benzer geçit törenlerine EDM festivalleri kapsamında pek rastlanmamaktadır. Daha çok yerel halk şenliklerinde, şenlik başlamadan önce kortej eşliğinde yapılan geçit törenleri bulunmaktadır. Ülkemizdeki EDM festivallerinin çoğunda yabancı turistlerin de yer aldığını gözlemledi.. Bu nedenle

Bahtin'in belirttiği çok kültürlü yapı hem ülke içerisindeki katılımcılarla hem yabancı turistlerin birlikteliğiyle festival anında meydana gelmektedir. Diğer müzik türlerindeki festivallere oranla EDM pratiklerinde pek çok farklı ülkeden (İran, Hindistan, İtalya, Ukrayna, Rusya) katılım sağlandığını söyleyebiliriz.

EDM festivallerinde katılımcılar, gündelik hayatlarından uzaklaşarak arkadaşlarıyla, aileleriyle ve benzer fikirlere sahip diğer bireylerle aynı atmosferde özgür bir şekilde sosyalleşebiliyorlar. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde EDM festivallerine katılım motivasyonu oluşturan asıl etmenin sosyalleşme ve özgür ifade biçimi olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yalnızca eğlence amaçlı hedonistik tarafla değil de bireylerin yaşamlarının bir parçası olarak görmek daha doğru olacaktır. Son yıllarda sadece yaz aylarında değil Yerebatan Sarnıcı, Zorlu Psm gibi yerlerde her sezon; katılımcıların sosyalleşebildikleri ve kendilerini özgürce ifade edebildikleri bu alanların sayısı artarak katılımcıların diledikleri zaman ulaştıkları etkinlikler olmuştur.

Çalışma boyunca Bahtin'in karnaval kuramı üzerinden performans, oyun, ritüel gibi kavramlardan da faydalanarak EDM festivalleri anlaşılmasına çalışıldı. Yukarıda görüldüğü üzere ritüellere hazırlık sürecindeki gibi karnaval ve festivallere de bir hazırlık evresi üzerinden geçiş yapılmaktadır (Bennet, 2014: 104). Karnaval öncesi perhiz dönemi ile benzer şekilde festivallerden de önce hazırlık süreci başlar. Giyilecek kostümler belirlenir, konaklamalı bir festivale kalınacak yer için hazırlıklar yapılır. Bu süreç yaklaşık bir-iki ayı kapsar; ekonomik olarak hazırlanmak, şamanik ritüellerin gerçekleşeceği bir etkinlikse bedeni buna hazırlamak⁴⁰ ve gerekli eşyaları, kostümlere karar vermek gibi ilk adımlar atılır. Önceden belirlenen festival günü ve saatinde alana gidilmesi ile bu süreç tamamlanır.

⁴⁰ Trance müzik festivallerinde aktiviteler kapsamında bazen şamanik ritüeller gerçekleşmektedir. Ayahuasca deneyimi gibi pratiklere katılmak planlanıyorsa iki hafta öncesinden özel beslenme şekline geçilmek gerekmektedir.

Tüm festivallerde görüldüğü üzere Bahtin'in karnaval anlayışında ve günümüzdeki EDM festivalleri boyunca gülmek ve eğlenmek öncelikli hedefler arasındadır. Tüm alan bireylerin eğlenebilmesi için hazırlanmıştır ve asık yüzlü olmak ya da mutsuz olmak festival açısından kabul edilebilir bir şey değildir. Alanda yaşanan aksilikler festival süreci boyunca tölere edilebilir. Daha sonrasında ise yaşanan aksilikler organizasyona bildirilir.

Sonuç olarak yukarıda bahsedildiği gibi EDM festivallerinde hem grotesk hem karnavalesk unsurlar karşımıza sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bahtin'in tepetaklak dünyada altını çizdiği özellikler: gelenek ve göreneklerin, dini kuralların aksine, doğal akışa ters olarak açıkladığımız her şeyin tepetaklak olduğu bir dünyadır. EDM festivallerinde ve rave kültüründe bu tersine dünya anlayışı aslında başlarda underground olma özelliğiyle tam anlamıyla sağlanabiliyordu. Ancak günümüzde bu etkinliklerin yasal izinlere tabii olmasıyla devlete karşı gelme ya da egemen güçlerin belli belirsiz baskısı altında gerçekleşmektedir. Bu nedenle ele alındığı dönemden bağımsız düşünüldüğünde her ne kadar özgür bir ortam oluşturulsa da bir noktada sansür devreye girmektedir Ancak gülmenin sağladığı direnç, yüksek kültürle alt kültür arasındaki sınırları azaltarak belirsizleşmektedir. Dolayısıyla karnaval meydanında bahsettiğimiz sınırlar bu anlamda ortadan kalkar. Tüm bunlara ek kendini ifade etme biçimleri gülünç ve abartılı makyaj ve saçlarda, renkli abartılı kostümlerde, cinsiyet değiştirilen beden imgelerinde karnavalesk unsurları görmekteyiz. Güzellik, çirkinlik gibi estetik anlayışların değişikliğe uğraması ve çok kültürlülük yine Bahtin'nin belirttiği karnavalesk davranışların bir tezahürüdür.

Festivallerdeki grotesk unsurlar ise abartılı ve gerçek dışı hayvan taklitleri, yarı insan yarı hayvan kostümleri, DJ'lerin setlerinde yer verdikleri rahatsız edici siren benzeri sesler, coşkun esrime ortamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Karnavalesk kuramının temel yapı taşı olan gülme festivallerin asıl tepkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. EDM festivallerinde katılımcıları daima neşelendirecek aktiviteler ve eğlenceler düzenlenmektedir. Komik ve korkutucu karnaval

kostümleri aslında katılımcıların birbirlerine komik gözükme ve dikkatlerini çekmek için büründükleri yeni kimliklerdir. Aynı zamanda bu kostümler yukarıda açıklandığı gibi kişilerin gündelik hayatta yansıtamadıkları kimliklerini gerçekleştirme imkânı sağlayan bir diğer grotesk unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Festivallerde yapılan ışık şovlarında kullanılan flashlar ve kırmızı, yeşil, mavi renklerdeki lazerler tek başına bir karnavalesk unsur olmasa da müzik ve performansla birleşince yapılan ışık gösterilerinde de bir vurgu ortaya çıkmaktadır. Katılımcıların kullandıkları fosforlu aksesuarlar, ışıklar görsel şovlarda festivalde karnavalesk ve grotesk bir unsur haline dönüşür. Karnaval ortamının kendine has söylemleri oluşmaktadır. EDM özelinde DJ'ler arasında, izler kitle arasında oluşan jargon ve söylemler ise bu bağlamda karnavalesk davranışın bir parçasıdır. Karnavalesk bir diğer unsur olan argo ve kaba konuşma festivallerde çok sık tercih edilen bir kalıp olmamasına rağmen Covid-19 pandemisi sonrasında gerçekleşen canlı performanslarda ve sosyal medya ortamında sıkça rastlanmaktadır. Söylemlerde gerçekleşen bu aşırılıklar sosyal platformlarda daha çok rastlanmaktadır.

Günümüzde rave kültürü bir bakıma sürdürülmeye çalışılmaktadır. Müzikal olarak ise EDM formunda neredeyse tüm müzik türleri ile etkileşim halinde geniş ve sınırsız bir yapıya sahiptir. Ülkemizdeki EDM scene'nin anlaşılabilmesi için kültürün kökeninin araştırılması ve gerek gelişimi üzerinden gerekse yaşanan olumsuzluklar dâhilinde de bir bakış açısı sunulmalıdır. Dolayısıyla uyuşturucu madde özelinde yorumlanırken dikkatli bir denge kurulmalıdır. Tüm bunları yok sayarak incelemek doğru bir sonuca ulaştırmayacaktır. İzler-kitle üzerinden değerlendirirken şuna dikkat edilmelidir; bu festivaller yalnızca katılımcıların kostümler giyerek, çeşitli karakterlere bürünerek ve uyuşturucu kullanarak eğlendikleri ortamlar değildir. Çalışmaya başladığımda alan dışındaki söylemler ve alan içerisindeki madde kullanımına atıfta bulunulan sembollerle karşılaştım da festival pratiklerinin bireylerin hayatında bir değişim gerçekleştirdiği

görülmektedir. EDM festivalleri karnavalesk üzerinden ele alındığında yenilenme, canlanma ve uzun vadede toplumsal dönüşüm işlevlerini gerçekleştirdiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ALTUNAY, Erhan (2014). *Paganizm Kadim Bilgeliğe Giriş*, İstanbul: Hermes Yayınları.

ANTHONY, Gene (1995). *The Summer Of Love Haight-Ashbury At Its Highest*, Toronto: Last gep.

ANTMEN, Ahu (2008). *20.yy. Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARARGÜÇ, Fikret (2009). *Festival, ritüel, karnaval nedir?* Felsefe Ansiklopedisi, Ankara: Ebabil yayınları.

ATTALI, Jacques (2014). *Gürültüden Müziğe*, çev. Gülüş Gülcigil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı yayınları.

BABAOĞLU, Resul (2019). *Türkiye'nin Soğuk Savaş Dönemi Kültür Hayatında İngiliz Etkisi (1948-1965)*, İstanbul: Libra yayınları.

BAHTİN, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAHTİN, Mikhail (2002). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAHTİN, Mikhail (2019). *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDELAIRE, Charles (1997). *Gülmenin Özü*, İstanbul: İris Yayıncılık.

BENJAMIN, Walter (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, İstanbul: Zeplin yay.

BENNETT, Andy ve PETERSON, R. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

BENNETT, Andy (2015). *Youth Cultures, Transitions, and Generations, USA*: Palgrave.

BENNETT, Andy (2013). *Music, Style, and Aging Growing Old Disgracefully?*, Philadelphia: Temple University Press.

BENNETT, A., TAYLOR, J., & WOODWARD, I. (2014) *The festivalization of culture*, İngiltere: Ashgat.

BROUGHTON, Frank ve BREWSTER, Bill (2000). *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, New York: Grove.

COLLIN, Matthew (1997). *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*. London: Serpents Tail.

COPLAND, Aaron (2015). *Yeni Müzik (1900-1960)*, çev. A. Cenk Gedik, İstanbul: Yazılama Yayınevi.

CRANE, Diana (2003). *Moda ve Gündemleri Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, İstanbul: Ayrıntı yay.

DYAKOV Vladimir ve KOVALYOV Sergey (2011). *İlkçağ Tarihi 1 - Ortadoğu, Uzakdoğu, Eski Yunan*, İstanbul: Yordam Kitap.

EAGLETON, Terry (2013). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*, çev. Erit Burak Aydar, İstanbul: Agora Kltaplığı.

ESTIN, Colette ve LAPORTE, Helene (2008). *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Ankara: Tübitak Yayınları

FALASSI, Alessandro (1987). *Time Out of Time Essays on the Festival*. Toronto: University of New Mexico Press.

FRAZER, James (2006). *Altın Dal Dinin Ve Folklorun Kökleri*, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.

FUBINI, Enrico (2014). *Müzikte Estetik*, çev. Fırat Genç, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

FRITZ, Jimi (1999). *Rave Culture: An Insider's View*. Victoria, BC: Small Fry.

GEERTZ, Clifford (2010), *Kültürlerin Yorumlanması*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

GETZ, Donald ve PAGE, Stephen (2016). *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*. New York: Routledge.

GIDDENS, Anthony (2012). *Sosyoloji*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

GIDDENS, Anthony (2018). *Sosyolojide Temel Kavramlar*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

GILBERT, Jeremy ve PEARSON Ewan (1999). *Diskographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge.

GLUCKMAN, Max. (1966). *Custom And Conflict In Africa*, Oxford: Basil Blackwell.

GOMBRICH, E. Hans (1994). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

GRAMSCI, Antonio (1999). *Selections from Prison Notebooks*, London: Lawrence.

GRIFFITHS, Paul (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, çev. Halim Spatar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

HARVEY, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayınları

HAVILAND, William (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayıncılık

HUIZINGA, Johan (2006). *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

İLİM, Fırat (2017). *Bahtin, Diyaloji, Karnaval ve Politika*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

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

KAYGISIZ, Mehmet (2009). *Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KAYSER, Wolfgang (1963). *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington: University of Indiana Press.

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

MATOS, Michelangelo (2016). *The Underground is massive: How electronic dance music conquered America*, USA: Harper Collins.

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

MORGAN, Robert (1991). *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York: W.W. Norton & Company.

NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, İstanbul: Say yay.

ÖZBUDUN, Sibel (1997). *Ayinden Törene: Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri*, İstanbul: Anahtar Kitaplar.

ÖZBUDUN Sibel, ŞAFAK Balkı ve ALTUNTEK Serpil (2007). *Antropoloji Kuramlar, Kuramcılar*, Ankara: Dipnot Yayınları.

ÖZBUDUN, Sibel ve UYSAL Gülfem (2012). *50 Soruda Antropoloji*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

PERRIN, MICHEL (1995). *Şamanizm*, İstanbul: İletişim yayınları.

REYNOLDS, Simon (1999). *Generation Ecstasy: Into The World Of Techno And Rave Culture*. New York: Routledge.

REYNOLDS, Simon ve PRESS, Joy (2003). *Seks İsyanları Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n Roll*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.

REYNOLDS, Simon (2012). *Energy Flash: a Journey Through Rave Music And Dance Culture*, Berkeley, CA: Soft Skull Press.

RUTHERFORD, LEO (2014). *Şamanik Yolun Çalışma Kitabı*, İstanbul: Ruh ve madde yayınları.

RUSSOLO, Luici ve PRATELLA, F. Balilla (2017). *Gürültü Sanatı Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı*, çev. Cemal Topcu, İstanbul: Sub Yayınları.

SANDERS, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, İstanbul: Ayrıntı yayınları.

SHARPLEY, Richard ve STONE, Philip (2011). *Tourist Experience Contemporary Perspectives*. New York: Routledge.

SIDNEY, Finkelstein (1986). *Müzik Neyi anlatır?* Çeviren M. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları.

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

ST JOHN, Graham (2005). *Rave Culture and Religion*, New York: Routledge.

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

THORNTON, Sarah. (2001). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

WATKINS, Glenn (1988). *Soundings: Music in the Twentieth Century*, New York: Schirmer Books.

WEBERN, Anton (1998). *Yeni Müziğe Doğru*, çev. Ali Bucak, İstanbul: Pan Yayınevi.

WRIGHT, Craig (2008). *Listening to Western Music*, USA: Clark Baxter.

Kitap içi bölümler

ARTUN, Ali (2010). Manifesto, Avagard Sanat ve Eleştirel Düşünce, (ed. Ali Artun) *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde (11-66), İstanbul: İletişim Yayınları.

BERGEY, Barry ve Seeger, ANTHONY (2005). Institutions and Processes Affecting Music in the United States, (ed. Ellen Koskoff), *Music Cultures in the United State: An Introduction* içinde (26-50), New York: Routledge.

GERARD, M. (2004). Selecting Ritual: DJs, Dancers and Liminality in Underground Dance Music, Graham. St. J. (Ed.), *Rave Culture and Religion* içinde. Routledge: London, New York.

RIETVELD, Hillegonda. (2010). Infinite Noise Spirals The Musical Cosmopolitanism of Psy Trance, Graham. St. J. (Ed.), *The Local Scenes and Global Culture of Psy Trance* içinde, Routledge: New York.

SPRING, Ken (2004). Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene, (ed. Andy Bennett ve Richard A. Peterson) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* içinde (48-64), Nashville: Vanderbilt University Press.

Basılmamış Kaynaklar

Avrupa Uyuşturucu ve Uyuşturucu Bağımlılığını İzleme Merkezi (2017). Avrupa Uyuşturucu Raporu Lüksemburg: *Avrupa Toplulukları Resmi Yayınlar Bürosu*.

BABA, Orhan (2009). Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik, Doktora Tezi, dan. Doç Dr. Ayhan EROL, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

BORAN, İlke (2007). *Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent Arel'in Stereo Electronic Music No. 1 Adlı Yapıtı*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Özkan Manav, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Programı, İstanbul.

İçişleri Bakanlığı (2019). Emniyet Genel Müdürlüğü Narkotik Suçlarla Mücadele Daire Başkanlığı, Ankara: EGM Yayın, No: 703.

KURTULUŞ, Mehmet (2014). *Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doc. Dr. Arda EDEN. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Malatya.

O'GRADY, Kathleen Alice (2019). *Underground Club Spaces and Interactive Performance*. Doktora tezi, The University of Leeds School of Performance and Cultural Industries, İngiltere.

ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım (2006). *Toplumsal, Ekonomik Ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma Ve Türkiye Örneği*, Doktora Tezi, dan. Yrd.Doç. Mehmet Nemutlu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

TÜRKMEN, Nilgün (2017). *Türkiye'de Festivaller ve Şenlikler*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Mehmet ARSLAN. Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Sivas.

VARGÜN, Özlem (2018). Ortam Odaklı Sanatta Nesne Ve Mekan Simbiyozu. Sanatta yeterlilik tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.

Makale ve Dergiler

ABREU-NOVAIS, Margarida (2013). Music festival motivators for attendance: Developing an agenda for research. *International Journal of Event Management Research*, 8 (1), ss. 3448.

ANDERSON, Tammy (2009). Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Cultur, *Sociological Forum*, 24 (2), ss. 307-336.

AVCI, Artun (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece, *Birikim Dergisi*, Sayı 166, ss.80-96.

BARAN, İlhan (1997). Çağdaş Müzik Üzerine. *Ve Müzik Araştırma ve Yorum Dergisi*, (1), ss. 6-14.

BERRIDGE, K. C., & ROBINSON, T. E. (1998). What is the role of dopamine in reward: Hedonic impact, reward learning, or incentive salience? *Brain Research Reviews*, 28 (3), ss. 309-369

CEBE, Rohat (2014). Fütürizm'in Müziğe Etkileri ve Yeni Çalgılar, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (49), ss. 312-323.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2014). Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 182 (182), ss. 11-26.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2016). Otantisite Göstereni Olarak Canlı Performans, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), ss. 1420-1428.

FAULKNER, B. Edwin, Fredline, E., Larson, M., & Tomljenovic, R. (1999). A marketing analysis of Sweden's storsjörän music festival. *Tourism Analysis*, 4 (3), ss. 157-171.

GAHLINGER, Paul (2004). Club drugs: MDMA, gamma-hydroxybutyrate (GHB), Rohypnol, and ketamine. *Am Fam Physician*, 1 (11), ss. 19-26.

GRANGE, Corbett (2014). The games: what can the sports medicine community learn from raves? *Cur Sports Med Rep*, 13 (3), ss. 155-162.

HILL, Andrew (2002). Acid House and Thatcherism: Noise, the Mob, and the English Countryside, *British Journal of Sociology* 53: 89-105.

HUTSON, Scott (2000). The rave: Spiritual healing in modern Western subcultures, *Anthropological Quarterly*, 73(1).

JANISKEE, Bob (1980). South Carolina's Harvest Festivals: Rural delights for day tripping urbanites, *Journal of Cultural Geography*, 1 (1), ss.96-104.

KATHRYN, Becker (2004). Dissociative States Through New Age and Electronic Trance Music. *Journal of Trauma & Dissociation* 5 (2), ss. 89-100.

KAVUKCU, Evren (2016). *Ütopya ve Sanat. Sanat Dergisi*, 27, ss. 29-37.

KINLI, Hasan D., & YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2016). Eşikler, Müzikler Ve Liminalite: Profesyonel Roman Müzisyenler Ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki Liminal Rollerini, *International Journal of Human Sciences*, 13 (1), ss. 375-399.

KIZILIRMAK, İsmail (2006). Türkiye’de Düzenlenen Yerel Etkinliklerin Turistik Çekicilik Olarak Kullanılmasına Yönelik Bir İnceleme. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (15), ss: 181-196.

KOCA, Salim (2002). Eski Türklerde Bayram ve Festivaller, *Türkler Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları*, 3, ss. 51-57.

ÖZDEMİR, Özge. (2014), Karnavalesk Club Kültürü, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4 (7), ss. 30-46.

PALAMAR, Joseph (2021). Shifts in Drug Use Behavior Among Electronic Dance Music Partygoers in New York During COVID-19 Social Distancing, *Subst Use Misuse*, 56 (2), ss. 238-244.

REDFIELD, Audrey ve THOUIN Marie (2017). Electronic dance music events as modern-day ritual. *International Journal of Transpersonal Studies*, 36 (1).

RIETVELD, Hillegonda (2011). Disco’s Revenge: House Music’s Nomadic Memory, *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 2 (1),ss. 4-23.

SCHMIDT, Bryan (2015). Boutiquing at the rainedance campout: Relational aesthetics as festival technology. *Dancecult*, 7 (1), 35–54.

SHIN, Haeran (2004). Cultural Festivals And Regional Identities İn South Korea, *Environment and Planning D: Society and Space*, 22: 619-632.

SMALL, Kate (2005). A Flexible Framework for Evaluating the Socio Cultural Impacts of a Festival. *International Journal of Event Management Research*. 1(1), ss: 66-77.

SORGUÇ, Gülce (2017). Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, ss.37-56.

ST JOHN, Graham (2004). Techno millennium: Dance, ecology and future primitives. In *Rave culture and religion*, edited by G. St John, 213–35. London: Routledge.

YÖRE, Seyit (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri Ve Başlıca Besteciler. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (3), ss. 1-20.

İnternet Kaynakları

AKÇURA, Gökhan (2011). *Türkiye'deki İlk Diskotek*, 10.06.11 <https://www.milliyet.com.tr/cadde/turkiye-deki-ilk-diskotek-1400570>. [17 Eylül 2020].

ANAR, Erol (2016). *Toplumsal Entropi ve Sonsuz Kaos*, 25.09.2016 <https://dunyalilar.org/toplumsal-entropi-sonsuz-kaos.html/>. [10 mart 2020]

BRADSHAW, Mark (2007). *The Death of Dance?* <https://www.local-life.com/berlin/articles/love-parade> . [23Temmuz 2020]

BROUGHTON, Frank (2016). Interview: Francis Grasso, NYC Disco DJ Pioneer. 15.06.2016. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/11/francis-grasso-interview>. [11 Ekim 2019]

GARCÍA, Luis (2014). *A pre-history of the electronic music festival*, 15 Jul 2014. <https://ra.co/features/2104>. [3 Ocak 2020]

KEMP, Andrew (2016). *The art of the resident DJ*, 15.06.2016 <https://www.ticketarena.co.uk/news/features/the-art-of-the-resident-dj>. [9 Şubat 2021]

RICHARDS, Sam (2017). Danny Rampling: how we made acid house club shoom, 28.11.2017. <https://www.theguardian.com/music/2017/nov/28/how-we-made-shoom-acid-house-club-danny-rampling-pete-heller>. [17 Aralık 2019]

SARI, Seren (2019). *Senfonik Birlik & Kronik Mutluluk: Tomorrowland*, <https://mixmag.com.tr/feature/senfonik-birlik-kronik-mutluluk-tomorrowland2019>. [12 Kasım 2020]

SATTEL, Sam (2016). O Holy Night: The Father of Radio and the First Radio Broadcast. <https://www.autodesk.com/products/eagle/blog/father-radio-reginald-fessenden/>. [1 şubat 2020]

SHEPARD, Ned (2016). *Dance Music Owes Everything to the LGBTQ Community of Color*, 30.06.2016 <https://medium.com/cuepoint/dance-music-owes-everything-to-the-lgbtq-community-of-color-33e88dc58cde#.wgnqlubzv>. [11 Ağustos 2020].

WALKER, Sharon (2018). <https://www.theguardian.com/music/2018/jul/01/thirty-years-since-the-second-summer-of-love-1988>. [10.01.2021]

Belgeseller

GILL, Karam ve MALİKYAR, Daniel. (Yönetmen). (2019). *More Than Music*.

GÜLSÜM, İlge. (Yapımcı yönetmen). (2014). *Gökçe Özer, Elektronik Müzik Nedir? Türkiye’de Elektronik Müzik*; İstanbul.

PENNEBAKER, Donn Alan. (Yönetmen). (1968). *Monterey Pop*.

RAMOS, Josell. (Yönetmen). (2003). *Maestro*. Belgesel

TISANİ, Zandi. (Yönetmen). (2019). Rave & Resistance The Birth Of Club Culture in Johannesburg.

Görüşmeler

- 1- Görüşme Kişisi A ile Görüşme: 10.03.2019, İzmir (DJ)
- 2- Görüşme Kişisi B ile Görüşme: 30.09.2019, İzmir (Öğrenci, katılımcı)
- 3- Görüşme Kişisi C ile Görüşme: 04.04.2020, İstanbul (DJ)
- 4- Görüşme Kişisi D ile Görüşme: 11.10.19, İstanbul (Doktor, katılımcı)
- 5- Görüşme Kişisi E ile Görüşme: 10.10. 2020, İstanbul (Öğrenci, katılımcı)
- 6- Görüşme Kişisi F ile Görüşme: 01.06.2021, İstanbul (DJ)
- 7- Görüşme Kişisi G ile Görüşme: 03.04.2020, İzmir (DJ)
- 8- Görüşme kişisi H ile Görüşme: 11.10.2020 İzmir (Mühendis)
- 9- Görüşme Kişisi I ile Görüşme: İstanbul (Organizasyon ekibi)
- 10- Görüşme Kişisi J ile Görüşme: İstanbul (Güvenlik)

Gözlemler

- 26-27-28 Temmuz 2019, Big Burn Elektronik Müzik Festivali, İstanbul.
- 14 Eylül 2019, Imera & Niks Carnaval, İstanbul.
- 2-3 Kasım 2019, Alaçatı Elektronik Müzik Festivali, İzmir.
- 27-28 Temmuz 2020, Tomorrowland Around the World, Virtual Festival.
- 9 Mayıs 2020, Big Burn İstanbul Dijital Festival.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Kübra Arslan

Yabancı Dil: İngilizce.

Eğitim

Lisans: Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı

Yayınlar

Derleme Çalışması:

Kocaeli üniversitesi, “Gölcük müzik kültürü” derleme çalışması, 2015-2016

Sempozyum:

Arslan, Kübra (2017). “Sinestezik Sanatçıların Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme (W.Kandinsky, A. Schönberg Örneği)”, *Müzik araştırmaları kongresi*, 30-31 Mart, Kırıkkale.

Arslan, Kübra (2018). “Tür ve Algı İlişkisi Bağlamında Şarkı Düzenlemeleri”, İstanbul Teknik Üniversitesi, I. Uluslararası Müzikte Algı Sempozyumu, 18 Nisan, İstanbul.

Hakemli Dergi:

Ulusoy, Ö, Arslan, K, Karakuş, B. (2017). Popüler Müzikte “Konsept” Sorunu. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3 (6) , 1-15.