

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

**ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİNDE RİTÜELİSTİK YÖN VE
SUFİ HOUSE ÖRNEĞİ**

Hazırlayan:
Nisa YAĞCIOĞLU

Danışman
Prof. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İZMİR / 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Elektronik Dans Müziğinde Ritüelistik Yön ve Sufi House Örneği*” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım

18/06/2025

Nisa YAĞCIOĞLU

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Nisa Yağcıoğlu'nun “**Elektronik Dans Müziğinde Ritüelistik Yön ve Sufi House Örneği**” konulu tezini 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 üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu tez, elektronik dans müziğinin mistik ve ritüelistik potansiyelini "Sufi House" olarak tanımlanan türler üzerinden incelemektedir. Elektronik müzik ile sufi müziğin iç içe geçtiği bu tür, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; aynı zamanda seküler bireylerin yeni maneviyat arayışlarını barındıran çağdaş ritüel alanları sunmaktadır. Techno, house ve trance gibi türlerin, trans hâlleri ve kolektif vecd pratikleriyle geçmişin şamanistik ritüelleriyle örtüşmesi; DJ figürünün modern şaman olarak yeniden yorumlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda Hutson'ın tekno-şamanizm kavramı ve Victor Turner'ın communitas yaklaşımı, elektronik müzik sahnelerinde ortaya çıkan dönüşümsel deneyimleri anlamlandırmak için temel teorik dayanakları oluşturur.

Tezin etnografik odağı olan Konya'daki Hiçhane mekânı, postmodern şehirde alternatif maneviyat biçimlerinin doğduğu bir buluşma noktasıdır. Geleneksel İslam sanatlarının mirasını taşıyan bu mekân, elektronik müzik, sema, ekstatik dans ve doğaçlama performanslar aracılığıyla seküler ve muhafazakâr kimliklerin bir araya geldiği ritüelistik bir alan haline gelmiştir. Hiçhane'de gözlemlenen deneyimler, Turner'ın "liminalite" ve "communitas" kavramları, Bauman'ın "akışkan kutsal" tanımı ve Hutson'ın tekno-şamanizm yaklaşımıyla teorik olarak okunmuştur. Bu tez, müzik, mekân ve katılımcı etkileşimi üzerinden yeni ritüel formlarını çözümlmeyi; Hiçhane örneğinde yerel ve küresel dinamiklerin nasıl melezleştiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

ABSTRACT

This thesis examines the mystical and ritualistic potential of electronic dance music, particularly through genres defined as “Sufi House.” This genre, in which electronic music and Sufi music intertwine, is not merely a form of aesthetic expression; it also offers contemporary ritual spaces that encompass the spiritual quests of secular individuals. The overlap of genres such as techno, house, and trance with trance states and collective ecstasy practices aligns with ancient shamanistic rituals, making it possible to reinterpret the DJ figure as a modern shaman. In this context, Hutson’s concept of techno-shamanism and Victor Turner’s approach to *communitas* constitute the main theoretical foundations for understanding the transformational experiences that emerge in electronic music scenes.

The ethnographic focus of the thesis is the venue *Hıçhane* in Konya, which serves as a meeting point for alternative forms of spirituality in the postmodern city. Carrying the legacy of traditional Islamic arts, this venue has become a ritualistic space where both secular and conservative identities come together through electronic music, *sema*, ecstatic dance, and improvisational performances. The experiences observed at *Hıçhane* are interpreted theoretically through Turner’s concepts of liminality and *communitas*, Bauman’s notion of the “liquid sacred,” and Hutson’s approach to techno-shamanism. This thesis aims to analyze new ritual forms through music, space, and participant interaction, and to reveal how local and global dynamics hybridize in the example of *Hıçhane*.

ÖNSÖZ

Bu tez konusunu seçerken beni harekete geçiren temel soru, “seküler bireylerin maneviyat arayışları nasıl şekillenir?” oldu. Postmoderniteyle birlikte “yeni maneviyat” biçimlerinin yükselişi, uzun süredir kişisel merakımı tetikleyen bir meseleydi. “New Age” gibi çerçeveyici kavramlar bu süreci anlamamda yol gösterici olurken, doğup büyüdüğüm şehir Konya’da gözlemlediğim sembolik karşılaşmalar, bu ilgimi somutlaştıran ilk adımları oluşturdu. Her yıl Şeb-i Arus döneminde dünyanın her yerinden farklı kültürdeki insanların Konya’ya gelmesi ve Mevlânâ'nın hem “Mevlana” hem de “Rumi” olarak farklı kesimlerce dini bir önder ve evrensel bir filozof figürü olarak sahiplenilmesi beni bu karşılaşmaların anlam dünyasını sorgulamaya yöneltti.

Asıl ilginçleşen nokta, bu iki karşıt gibi görünen kültürel konumlanışın bir mekânda, “Hiçhane”de aynı çatı altında buluşabildiğini fark ettiğim andı. Bu mekân, yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda çok katmanlı bir yaşantı zemini sunuyordu. Geleneksel İslam sanatlarından doğmuş ama zamanla elektronik müzikle ve alternatif yaşam biçimleriyle kaynaşmış bu alan, modernite sonrası maneviyatın mekânsal ifadelerine dair güçlü bir örnek olarak karşıma çıktı. Bu bağlamda Lefebvre’in mekân teorisi, Hiçhane gibi hibrit oluşumları analiz etmemde merkezi bir araç oldu.

Yüksek lisans sürecimin başında, melezleşme ve oryantalizm temalarıyla ilgilenmek istediğime emindim. Hatta bu ilgiyi başlangıçta “oryantal metal” gibi niş bir tür üzerinden ele almayı planladım. Ancak hem kaynak hem de alan yetersizliği nedeniyle bu yönelim, beni hiç beklemediğim bir yoldan, elektronik müziğin mistik bir alt türü olan “Sufi House” ile buluşturdu. Müzikoloji disiplinine adım atarken popüler müziği odağıma alacağımı hep biliyordum, ama bu müziği Konya’da, doğrudan deneyimlemek çalışmayı kişisel bir yolculuğa dönüştürdü.

Konya’da büyüyen biri olarak, seküler-muhafazakâr kutuplaşmasının şehirde ne kadar keskin yaşandığını çok iyi biliyorum. Bu nedenle Hiçhane’deki karşılaşmalar, tam anlamıyla bir eşik deneyimiydi. Bir yanda derviş gibi dönen ecstatik dansçılar, öte yanda

ayağında çorapsız dans eden Avrupalı hippiler; modern makine seslerinin altına gizlenmiş ney ve kudüm tınları... Bu manzarayı Victor Turner'ın communitas kavramıyla ele aldım. Hiçhane'de herkes bir arayıştaydı; kimisi neyi aradığını çok iyi bilirken, kimisi ise sadece “arayışın kendisi”ni yaşamaya gelmişti.

Bu arayışı en eski ritüel biçimlerini taşıyan şamanizmle bağdaştırmak benim için kaçınılmaz olurken aynı zamanda, sufi ritüellerin kökeninde yer alan trans, vecd ve sema hâllerinin modern rave kültürüyle kurduğu paralelliği fark etmek, bu bağlantıları düşünmeye başlamamı sağladı. Buradan hareketle, Hutson, Eliade ve Graham St. John gibi teorisyenlerle kurduğum bağ, bu düşünsel yolculuğu hem entelektüel hem de sezgisel olarak daha da derinleştirdi. Literatür taramam sırasında, Sufi House'un öncülerinden biri olan Mercan Dede'nin elektronik müzik ile sufi müziğinin aynı hikayeyi farklı seslerle anlattığını ifade eden bir görüşüne rastladım. Bu düşünce yolculuk motivasyonumu daha da derinleştirdi. Gördüm ki, sufi, şaman ve raver figürleri; görünüşte birbirinden ne kadar uzak olursa olsun, özde benzer motivasyonlarla hareket ediyordu: içsel dönüşüm, kolektif vecd ve kutsalla temas.

Bu süreçte, akademik yazım konusunda bir bakış açısı oluşturmamı sağlayan ve metin yazarlığı konusunda ilham veren Prof. Dr. Fırat Kutluk'a teşekkür ederim. Onun dersleri sayesinde akademik düşünceyi yapılandırma konusunda kendimi geliştirme fırsatı buldum. Sevgili danışmanım Prof. Dr. Aykut Barış Çerezcioglu'na, bu çalışmanın ortaya çıkma sürecinde fikrî bağımsızlığıma alan tanıdığı ve akademik yolculuğumda bana eşlik ettiği için sonsuz teşekkür ederim.

Bu sürecin sonunda, yola çıktığım kişiyle aynı kişi olmadığını belirtmeliyim. Ama zaten meselenin varış değil, yolculuğun kendisi olduğunun bilincindeyim. Bu yolculuğun bir parçası olan her bir kişiye sonsuz teşekkür ederim. Alan çalışmam süresince bana kapılarını açan Hiçhane ailesine ve Batuhan Kamer Mayda'ya; her zaman desteğini hissettiren dostum Oğulcan Özcan'a ve İzmir'deki ailem Selli ailesine minnettarım.

Son olarak bana inanmaktan asla vazgeçmeyen sevgili anne ve babama bütün emekleri ve sevgileri için sonsuz teşekkür ederim...



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK: KISA BİR TARİHÇE

1.1. Elektronik Müzik Aletlerin Gelişim Sürecinde Önemli İsimler ve Teknolojiler.....	6
1.2. Elektronik Dans Müziği	8
1.3. Disco	11
1.4. Chicago House	14
1.5. Detroit Techno	17
1.6. World Music ve Yerelliğin Modern Temsilleri: Sufi House'a Doğru	20
1.7. Dj, Ritüel Ve Yeni Maneviyat Formları	22
1.8. Rave, Spiritüelite ve Techno-Şamanizm.....	25

2. BÖLÜM
ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİNDE RİTÜELİSTİK YÖN:
KONYA HIÇHANE ÖRNEĞİ

2.1. Konya Hiçhane Örneği.....	31
2.2. Geç Modernitede Yeni Maneviyat Biçimleri ve New Age Yönelimi.....	40
2.3. Geçici Kolektiviteler ve Neo-Tribe: Hiçhane’de Sosyal Yoğunluk	42
2.4. Batuhan Kamer Mayda ile Görüşme: Performans İçinde Modern Bir Zikir Biçimi Olarak Sufi House	47
2.5. Communitas: Rave ve Sufi Ritüellerde Birlik Hali.....	51
2.6. Akışkan Kutsal: Kutsalın Yeni Biçimleri ve Dağılmış Temsilleri.....	56
2.7. Postseküler Toplum (Post-Secular Society).....	60
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	68
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Hiçhane'nin Dış Cephe Görünümü.....	32
Şekil 2. Hiçhane'de bulunan masaj odasının girişi.....	33
Şekil 3. Hiçhane'de etkinlik sırasında hazırlanan saç böreği.....	34
Şekil 4a. Hiçhane'nin arka bahçesindeki oturma alanı.....	35
Şekil 4b. Aynı bahçede katılımcıların kaldığı çadırlar.....	35
Şekil 5. Mustafa Konukçu ile görüşmenin gerçekleştirildiği oda.....	36
Şekil 6. Hiçhane'de gerçekleştirilen ekstatik dans performansından bir kare.....	45
Şekil 7a. Hiçhane iç mekan gündüz görünümü.....	47
Şekil 7b. Hiçhane gündüz görünümü.....	47
Şekil 8. Hiçhane'de gerçekleştirilen Sufi House etkinliğinden bir kare.....	52

GİRİŞ

Bu çalışmanın teorik omurgası, ritüel, maneviyat ve elektronik müzik sahneleri arasındaki ilişkileri çok katmanlı biçimde ele almayı mümkün kılacak şekilde kurgulanmıştır. Elektronik dans müziğinin kültürel ve politik bağlamını anlamlandırırken Simon Reynolds'un türün tarihine dair kapsamlı çözümlenmeleri önemli bir referans noktası olmuştur. Özellikle rave kültürünü geç kapitalist toplumun bir yanıtı olarak okuyan Reynolds'un analizleri, bu tezin tarihsel ve sosyolojik arka planını şekillendirmiştir. Diğer yandan, rave sahnesinde ortaya çıkan trans deneyimini şamanistik pratiklerle ilişkilendiren tekno-şamanizm yaklaşımı, özellikle Hutson'ın öncü makalesi üzerinden çalışmanın ikinci bölümüne yön vermiştir. Hutson'ın DJ figürünü çağdaş bir şaman olarak konumlandırması, Hiçhane deneyiminde gözlemlediğim uygulamalarla çarpıcı biçimde örtüşmüştür. Bu bağlamda Graham St. John ve Mircea Eliade gibi yazarların çağdaş ritüel üzerine olan yorumları da teorik açılımları beslemiştir. Tüm bu kuramsal çerçevenin merkezinde ise Victor Turner'ın communitas ve liminalite kavramları yer almakta; bu kavramlar aracılığıyla Hiçhane'de gözlemlediğim kolektif deneyimlerin ritüelistik boyutu anlamlandırılmaktadır.

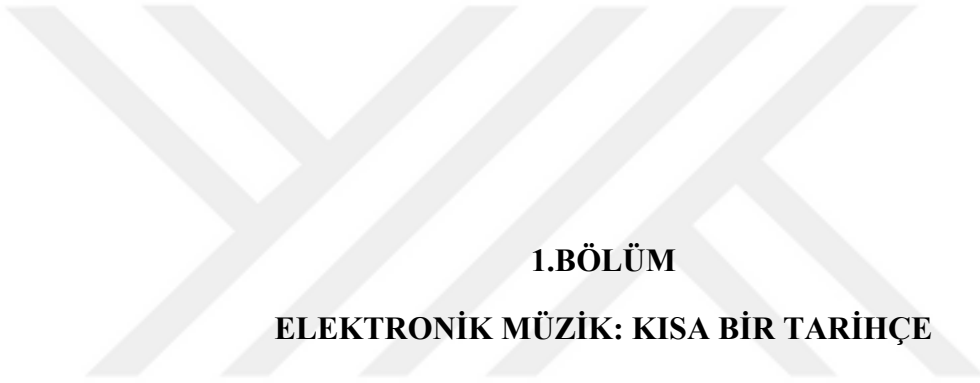
Bu çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, elektronik dans müziğinin tarihsel kökenlerine ve kültürel bağlamına odaklanılmaktadır. Bu bölümde öncelikle disco, house ve techno gibi türlerin ortaya çıkış süreçleri, bu türlerin taşıdığı politik, sınıfsal ve kültürel anlamlarla birlikte ele alınmakta; bu müziklerin zaman içinde nasıl evrilerek birer ritüel deneyimi üretme potansiyeline sahip oldukları tartışılmaktadır. Elektronik müzik sahnelerinin yalnızca eğlence amaçlı alanlar değil, aynı zamanda kolektif vecd, aidiyet ve dönüşüm yaratan çağdaş ritüel ortamları olduğuna dair argüman, tarihsel bağlamla temellendirilerek ortaya konulmaktadır. Bu tarihsel arka plan, tezin teorik çerçevesinin inşasında işlevsel bir temel sunmaktadır.

Çalışma sürecinde, Hiçhane'nin kurucusu Mustafa Konukçu ve sahnede performans sergileyen Batuhan Kamer Mayda ile yaptığım derinlemesine görüşmeler, mekânın kurucu fikriyle sahnedeki deneyim arasındaki ilişkiyi anlamlandırmam açısından belirleyici oldu. Bunun yanı sıra, mekânda farklı arka planlardan gelen

katılımcılarla gerçekleştirdiğim sohbetler ve gözlemler, saha verilerinin çeşitlenmesini sağladı.

İkinci bölüm ise, etnografik saha araştırmasına dayanmaktadır. Konya'daki Hiçhane adlı mekânda katıldığım çeşitli etkinlikler, doğrudan gözlem, katılımcı deneyim ve mekânsal analiz yöntemleriyle ele alınmaktadır. Bu bölümde yerellik, otantiklik, communitas, liminalite, tekno-şamanizm ve yeni maneviyat gibi kuramsal kavramlar ışığında; Hiçhane'nin nasıl alternatif bir maneviyat mekânı haline geldiği, seküler ve muhafazakâr kimliklerin nasıl iç içe geçerek yeni bir kolektif deneyim yarattığı analiz edilmektedir. Müziğin, dansın, mekânın ve katılımcının etkileşimi üzerinden, elektronik müzik performanslarının sadece estetik değil, aynı zamanda dönüşümsel ve ritüelistik işlevler taşıdığı ortaya konmaktadır. Hiçhane'de geçirdiğim süre boyunca tanıştığım herkes, bu tezin şekillenmesinde kendine özgü bir iz bıraktı. Orası benim için hiçbir zaman sadece bir sahne ya da cafe değildi; zamanla bir çeşit postmodern zikirhane gibi hissettirdi. DJ setlerinin zikir, ecstatic dansların semaya dönüştüğü bu ortamda kutsalın yeniden inşasına tanıklık etmek benim için eşsiz bir deneyim oldu.

Bu tez, elektronik dans müziğinin çağdaş ritüel biçimleriyle kurduğu ilişkiyi, Hiçhane örneği üzerinden hem teorik hem etnografik düzeyde incelemeyi amaçlamaktadır.



1.BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK: KISA BİR TARİHÇE

1.BÖLÜM

ELEKTRONİK MÜZİK

KISA BİR TARİHÇE

İnsanlar tarafından deneyimlenen en eski elektrik biçimleri, şimşek gibi doğal bir şekilde meydana gelen ve sürtünme yoluyla oluşan basit faaliyetlerden kaynaklananlardır. Elektrik ile ilgili sistematik deneyler ise elektrik yüklerinin, elektriği iletecek malzemenin özellikleri kavrandıktan sonra başlamıştır (Forrester, R., 2016: 1).

Elektriğin çalgılarla buluşması, sanayide kullanılmasından daha eskiye dayanmaktadır. 1698-1765 yılları arasında yaşayan Václav Prokop Diviš tarafından icat edilen Denis d'or, piyano tellerini elektromıknatıslarla titreştirerek ses üreten bir elektro-akustik çalgıdır, 1759'da ise Paris'te rahip Jean-Baptiste Delaborde, metal çanları titreştirerek organ benzeri bir etki yaratmak için statik elektrik yükü kullanan bir klavye olan clavecin électrique'i geliştirdi. Benzer şekilde, İsviçreli mucit Matthäus Hipp'in 1867'de muhtemelen akort çatalının çalışma prensibine dayanan 'electromechanical piano' adlı bir çalgı geliştirdiği bilinmektedir. Ancak bu tür inovatif akustik çalgılar ticari olarak hiçbir zaman yaygınlaşmamıştır (Stubbs, 2019: sayfa numarası yok).

Bu erken dönem deneysel çalgılar, elektriğin ses üretiminde kullanılabileceğine dair ilk işaretleri sunsa da elektrikle müzik üretiminin sistematikleşmesi ve geniş kitlelere ulaşması ancak 20. yüzyılın başlarında mümkün olmuştur.

Cahill'in Telharmonium'u, modern sentezleyicilerin ve elektronik müziğin gelişimi için önemli bir öncü olarak kabul edilir. Müziğin elektrik akımlarıyla şekillendirilebileceği fikrini ortaya koyarak, ilerleyen yıllarda radyo yayıncılığı ve sentezleyici teknolojilerinin gelişimine zemin hazırlamıştır (Ağtepe, 2022: 15).

Ses frekansı üreten osilatörler'lerin elektronsal parametreleri üzerinde değişiklikler yapılarak elde edilen farklı seslerin makara teypler aracılığı ile manyetik şeritlere kaydedilmesinin ardından elde edilen ham malzemenin işlenmesiyle ortaya

elektronik müzik yapıtı adı verilebilecek düzeyde ürünler çıkmaya başlamıştır. Bu yapıtlar ile elektronik müzik besteciliği olarak adlandırılabilir olan kendine özgü bir besteleme estetiği ortaya çıkmıştır. Elektronik müzik alanında eserler üreten önemli bestecilerden biri de Alman besteci Karlheinz Stockhausen'dır. Daha sonra Amerika'da da elektronik müzik besteciliği konusunda oldukça önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Bilgisayar icat edilmiş ve ses frekansı üreten bir aygıt olarak kullanılmaya başlanmıştır. Zaman içerisinde ise bilgisayarın osilatöre dönüşmesi sonucu üretilen elektronik müzik eserleri ortaya çıkmıştır.

MIDI (Musical Instrument Digital Interface), farklı çalgılar ve yazılımlar arasında dijital veri alışverişini mümkün kılan bu teknolojiye geldiğimizde, elektronik müzik üretiminde devrim yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1983 yılında standartlaşan bu sistem, sentezleyicileri davul makineleri ve bilgisayar alt yapı müzik yazılımları arasında senkronizasyon dengesini kurarak müzikal yaratıcılığı önemli ölçüde genişletmiştir. MIDI sayesinde, prodüktörler ve müzisyenler, sesleri kaydedebilir, düzenleyebilir ve programlayabilir hale gelmiştir.

MIDI devriminin yaşanmasının ardından, harici ses modülleri üretimi yaygın olarak uzun yıllar boyunca kullanılmış olup günümüzde ise MIDI bağlantılarında yeni teknolojiler giderek genişlemeye başlamıştır. Dünyada elektronik müzik yapıtı ortaya koyan pek çok farklı besteciden bahsedilirken iki önemli Türk isimden bahsetmekte fayda var. Bunlardan birisi Bülent Arel iken, diğeri ise İlhan Mimaroglu'dur.

20. Yüzyılın başlangıcında, sanayi devriminden sonra teknoloji olgusunun gelişim süreci ivme kazanmaya başlamış, birçok alanda teknoloji kavramı en önemli unsurlardan biri haline gelmiştir. Farklı elektrikli aygıtların icadı ve bu icatların sürekli olarak, geliştirilme çabası elektronik ortamda var olan teknolojinin gelişimine ve içerisinde şekillenmesinde büyük bir rol oynamıştır. Ses kayıt teknolojisi de bu gelişmelerden yararlanarak kendi içinde gelişmeye başlamıştır. Bu dönem elektrik ve elektronik teknolojisiyle müzik sanatının birleştiği dönüm noktalarından sayılmaktadır. Russolo'nun resim ve müzikte fütüristik yaklaşımlar üzerine yaptığı araştırma niteliğindeki farklı çalışmalar 20. yüzyılın ilk yarısında ses anlayışının değişim sürecinde

önemli bir rol oynamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısı da dahil olmak üzere bahsedildiği gibi ses anlayışı sürekli olarak farklı sanat dalları ve sanatçılar tarafından farklı kimliklere sokularak bir değişim süreci içerisinde yer almıştır. Ses için bu değişim sürecinde en önemli nokta ise teknolojik gelişmeler olmuştur. Teknolojik gelişmeler günümüze kadar ulaştıkları bu süreçte yenilikçi ve değişik müzik anlayışlarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Tarihte bu farklı müzik anlayışları arasında tarihsel teknolojik buluşlar sayesinde elektronik ses üretimi için farklı elektronik müzik çalgıları icat edilmiştir (Alpay, 2011: 5-9).

Özdemir'e göre (2014) Kişisel bilgisayarların ortaya çıkması, teknolojinin daha da ulaşılabilir hale gelmesi her alanda olduğu gibi müzik alanında da etkisini yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Bu sayede elektronik müzik, laboratuvar ve araştırma enstitülerine kapalı kalmaktan kurtulmuştur. Laboratuvarların dışına taşan elektronik müzik yeni sosyal tabakalardan insanlar, düşünce yapıları, estetik görüşlerle karşılaşmış ve bununla birlikte evrim geçirmeye başlamıştır diyebiliriz. Bu süreçten sonra elektronik müzik terimi sadece "sanat" amacıyla yapılan bir müzik türünü tanımlamaktansa, elektronik ortamda, elektronik aletlerle üretilen ve genel olarak dinleyiciyi dans ettirmeye yönelik yapılan tüm müzikler için bir şemsiye terim niteliği kazanmıştır (Özcan, 2020: 26).

1.1. Elektronik Müzik Aletlerin Gelişim Sürecinde Bazı Önemli İsimler ve Teknolojiler

Theremin ile benzerlikler gösteren ancak, ele bağlanan bir kablo ve parmağa takılan bir yüzük ile ses düzeyini belirleme, sesi belirli şekillerde manipüle etme gibi birkaç yeni özellik içeren bir diğer elektronik müzik aygıtı Ondes Martenot'dur. Çalgının sesi farklı hoparlörlere yönlendirilebilmesi gibi farklılıklar da mümkün kılınmıştır. 1928 yılında Maurice Martenot tarafından icat edilmiştir. Bu çalgının üretimi 1988 yılında durdurulmuş olmasına rağmen, Fransa'daki bazı konservatuvarlarda hala bu çalgının öğretimi sürdürülmektedir.

Amerikalı bir mühendis ve mucit olan Laurens Hammond, 1934 yılında ilk elektronik orgu icat etti ve Hammond Organ Company şirketini kurarak bu ürünün pazarlamasına başladı. Hammond org, Telharmonium'un temel çalışma prensibini baz alarak üretilmiş bir ürün idi.

Dünyanın ilk ticari, polifonik sentezleyicisi olarak bilinen bu çalgının tasarımı John M. Hanert, Laurens Hammond ve C. N. Williams tarafından yapılmış olup, ürünün dağıtımını yine Hammond Organ Company üstlenmiştir. Bu üründe, osilatörler ve elektronik devrelerin gelişimi doğrultusunda giderek artan bir gelişme süreci yaşandığı gözlemlenebilir.

Doğal ve endüstriyel seslerin kaydedilip, bu kayıtlar üzerinde ses stüdyosunda çeşitli oynamalar yaparak özgün olarak üretilmiş eserler, tür bazında Musique concrète olarak adlandırılmıştır. Bu anlamda ilk eserler Paris'te Pierre Schaeffer tarafından üretilmiştir. Bir başka Fransız bestecisi Edgard Varèse, Déserts adını vermiş olduğu eseri "tape ve orkestra" için bestelemiştir. Bu eserin "tape" kısımları Pierre Schaeffer'in stüdyosunda üretilmiş ve daha sonra Columbia Üniversitesi'nde bu kayıt revize edilmiştir.

Gamer & Moog (2015) Elektronik çalgılardaki bu gelişmeler dönem sanatçılarının müzikte yeni fikirler üretmelerine olanak sağlamıştır. Öyle ki Richard Strauss, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, André Jolivet, Edgard Varèse ve Bohuslav Martin gibi çağın önemli bestecileri bu çalgılardan biri veya daha fazlası için eser yazmıştır (Gamer & Moog, 2015, aktaran Eren, 2019: 38).

1970'lerden itibaren, özellikle Almanya menşeli krautrock akımının elektronik çalgıları merkezine alan deneysel yaklaşımları, elektronik müziğin popüler müzik sahnesindeki yerini pekiştirmiştir. 1980'lerden sonra gelişen EDM (Electronic Dance Music) türleri, sadece küresel çapta yayılmakla kalmamış; 2000'li yıllarla birlikte yerel ve geleneksel müzik formlarıyla melezlenerek yeni alt türlerin doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu türlerden biri olan Sufi House, özellikle ritüelistik yapısı ve spiritüel yönelimiyle dikkat çeker. Sufi House'un, techno-şamanistik estetikle birleşen ve yeni maneviyat formlarına hitap eden yapısı, onu sadece müzikal değil, aynı zamanda sosyo-

kültürel bir fenomen haline getirir. Bu bağlamda, çalışmanın odak noktası Konya'daki Hiçhane adlı mekânda gerçekleşen performanslar aracılığıyla, Sufi House alt türünün mekânsal kurgusu ve katılımcı deneyimleri üzerinden anlam dünyasını çözümlenektir. Bu analiz, postmodern toplumda kutsalın yeniden üretim biçimlerini, yerellik ve otantiklik kavramları ekseninde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

1.2. Elektronik Dans Müziği

Elektronik Dans Müziği (EDM), 20. yüzyılın başlarında deneysel bir şekilde yolculuğuna başlamış, ancak ikinci yarısında dijitalleşme ve müzik teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde küresel bir dinleyici kitlesi yakalamayı başarmıştır. Teknik olarak yazılım kullanılarak yapılan ve temel amacı insanların dans etmesini sağlamak olan bir tür olarak kabul edilmiştir. EDM'in teknik altyapısı sadece müzikal üretimin değil, aynı zamanda kültürel bir üretim biçiminin de dönüşümünü temsil eder. Bu bağlamda, EDM, önceki yüzyılın gelişim aşamalarındaki avangart ya da elektronik sanat müziğinden farklı bir noktaya taşınır (Ferreira, 2008, aktaran Tunay, 2024: 12). Kullanılan 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 (Arslan, Ergun, 2022:110). Bu yazılımların çeşitliliği, türün dijitalleşme ile kurduğu yakın ilişkinin bir göstergesidir. Üretin araçlarının demokratikleşmesi, amatör ve profesyonel üreticiler arasındaki sınırları da bulanıklaştırmıştır.

Elektronik gereçlerin kullanıldığı her tür müziği elektronik müzik olarak tanımlamak doğru olmayabilir. Eren'in de aktardığı gibi ses kayıt teknolojisiyle birlikte elektronik müzikten bahsetmek mümkün olacaktır. Nitekim bugün her ne kadar elektronik müzik olarak adlandırılrsa da ortaya çıktığı dönem bu türler ülke ve kullanılan teknoloji farklılıklarından dolayı *musique concrète* (Fransa), *elektronische musik* (Almanya), *tape music* (ABD), *electroponic music* (İngiltere), *computer music*, *live/electronic music* ve *text sound* olarak adlandırılmıştır (Kutluk, 1997, aktaran Eren, 2019:42).

Mimaroğlu'na göre (1995) Günümüzde elektronik müzik olarak tanımlanan müzik türü aslında manyetik Őeridin geliŐmesinde önceki algıları kapsamamaktadır. Çünkü Mimaroğlu'nun da belirttiği gibi elektronik müzik bir besteleme ortamıdır. Bu ortama uygulanan sınırlı bir tanımla elektronik müzik, yalnız elektronik ses üretme gereçlerinden yararlanarak gerçekleştirilen müziği anlatır (Mimaroğlu, 1995, aktaran Eren, 2019: 41-42).

EDM underground kültüründen doğmuş ve zaman içinde ana akıma dahil olmayı başarmıştır. Günümüzde gece kulüpleri, festivaller ve çevrim içi platformlar aracılığıyla popülerliğini arttırmış ve kültürel bir fenomen haline gelmiştir. Elektronik müziği sadece dans ettirmeyi hedefleyen bir tür olarak değil, kolektif kimlik inŐası ve topluluk oluşturma amacı açısından da ele almak yerinde olacaktır. Bu durumda alt türleriyle birlikte, farklı köken, biçimsel özellikler, icra mekânları ve dinleme pratikleriyle geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Modern dans müziğinde teknolojinin izleri ve ona eşlik eden hipnotik etkiye sahip tekrarlayan ritimler, bu türün "teknolojik spiritüel" diye tanımlanan bir kategoriye bağlanmasına n ayak olmaktadır. Bu yaklaşım, ruhun makineden transfer edilmesi anlamına gelir. Buradaki temel fikir, dijital üretimli seslerin yalnızca mekanik birer yapı değil; aynı zamanda deneyimsel, hatta spiritüel bir araç olarak değerlendirilebileceğidir. Bu çerçevede elektronik ritimler, yalnızca bedenleri hareket ettirmekle kalmaz; bilinç hâllerini dönüştüren bir akışkanlık kazanır. Böylelikle bu müzik pratiği, sadece bir tür değil, bir tür içsel geçiş alanı olarak işlev görür (Dayal&Ferrigno,2010, aktaran Eyllik, 2017: 37).

Bu bağlamda, techno/dans müziği, Theodor W. Adorno'nun mekanikleŐmiŐ müziğin modern bilinç üzerindeki yabancılaŐtırıcı etkisine yönelik eleŐtirisini geçersiz kılabilecek bir örnek sunar. Adorno'ya göre, standartlaŐmıŐ müzik formları bireyin estetik deneyimini köreltir ve onu edilgenleŐtirir. Bu noktada EDM'in işlevi yalnızca bir eğlence formu olmaktan çıkararak, bireysel ve kolektif bilinç hâllerini dönüştüren bir deneyim alanına dönüşür. Oysa EDM gibi türlerde, tekrarlayan yapılar bir yabancılaŐma değil; tam aksine, katılımcının bedeniyle bütünleŐmesini sağlayan bir trans aracına dönüşür.

Böylece, mekanik tekrarlar, toplumsal normlardan sıyrılma ve kolektif bir bilince açılma yönünde işlevsel bir rol üstlenir. EDM, bu yönüyle Adorno'nun öngördüğü mekanikliğin birey üzerindeki olumsuz etkisini aşan, deneyimsel bir özgürlük alanı yaratır (McLeod, 2003, aktaran Eylik, 2017: 41).

Türün tarihsel gelişimine ilk baktığımızda 20. Yüzyılın başlarındaki ilk denemelerin 1950'ler ve 60'larda Musique Concrète, Mogg Synthesizer ve diğer teknolojik gelişmelerle başladığından bahsetmek mümkün. 1970'lere gelindiğinde ise Krautrock, disco ve synhtpop doğar ve elektronik müziğini dans pistlerine dahil eder. 80'lerin sonuna doğru ise Chicago ve Detroit'te EDM rüzgarları esmeye başlar. St. John'a göre (2005) Batı sanat müziği formundaki elektronik müzikten ayrılan 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 de müzikal anlamda gelişimini sürdürür (aktaran Arslan, Ergun, 2022:119). EDM'in kökenlerine ilişkin tarihsel süreci göz önüne almak, bugünkü alt türlerin kültürel referanslarını ve estetik yönelimlerini anlamak açısından önemlidir.

Batı Almanya'da şekillenen krautrock 1970'lerde özellikle İngiltere'de oldukça popüler bir tür haline gelir. Faust, Can, Amon Düül II, Ash Ra Tempel, Popol Vuh, Cluster, Tangerine, Dream, Neu!, Kraftwerk gibi isimler türün öncüleri olarak örnek gösterilebilir.

Çerezcioğlu'nun da belirttiği gibi bahsi geçen isimler 20.yüzyıl Batı Sanat Müziğinden atonalite, gürültücülük, elektronik müzik ve fütürizm akımlarının müziksel tınılarını kullanarak krautrock'ı yaratırlar. 1980'lerden itibaren synthesizer vb. elektronik ses üreticilerinin devreye girmesi, popüler müzikte elektronik müziğin daha farklı şekillerde yer bulmasını sağlar ve ayrı bir tür olarak biçimlenme süreci başlar (Çerezcioğlu, 2017: 85).

Krautrock, geleneksel rock müziğin kalıplarından uzaklaşarak experimental ve elektornik tabanlı yeni bir yaklaşım geliştirir. Bu yeni yaklaşımda doğaçlamaya dayalı uzun kompozisyonlar, hipnotik ritmik yapılar ve synthesizer kullanarak müziği soyut bir forma dönüştürür. Neu!, Can, Tangerine Dream ve özellikle Kraftwerk gibi gruplar

tarafından geliştirilen motorik beat (tekrar eden 4/4 ritimler), daha sonra Techno ve House müziğin temel unsurlarından biri haline gelir. Özellikle Kraftwerk New York'ta elektro hareketinin neredeyse tek başına kurucusu olur. (Reynolds, 2013: sayfa sayısı yok). Bu bağlamda EDM'in yalnızca teknik bir tür değil, aynı zamanda sosyo-kültürel olarak dönüştürücü bir güce sahip olduğu söylenebilir.

Andy Bennett'e (2001) göre, dans müziği kavramının anlamı ve önemi, özellikle 1970'li yıllarda bu terimin "disco" ile özdeşleştiği dönemden günümüze önemli bir dönüşüm geçirmiştir. O dönemde disco; hard rock, progresif rock ve daha sonra ortaya çıkan punk gibi daha "ciddi" olarak değerlendirilen müzik türlerinin karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Bu türlerin dinleyicileri, discoyu genellikle zayıf melodiler, basit şarkı sözleri ve bütünüyle ticarileşmiş bir prodüksiyon anlayışı nedeniyle küçümsemiştir. Ancak Bennett'in de vurguladığı gibi, bu yaklaşım disconun özellikle eşcinsel topluluklar açısından taşıdığı kültürel önemi büyük ölçüde göz ardı etmiştir. Günümüzde ise elektronik dans müziği (EDM), disconun bu mirasını hem müzikal hem de kültürel açıdan devralarak çok daha karmaşık, eleştirel ve akademik olarak incelenen bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda EDM, geçmişte "hafif" ve yüzeysel olarak etiketlenen dans müziği anlayışını dönüştürerek hem estetik hem de sosyolojik açılardan dikkate değer bir ifade biçimi haline gelmiştir (Bennett, 2001: 8).

1.3. Disco

Gelişen müzik teknolojileri 1970'lerin başlarından itibaren müziği dinlenen bir eylem olmaktan çıkarıp, bedensel bir deneyime dönüştürür. Bu dönüşümle birlikte dans müziği için yeni bir çağı başlatacak olan disco ortaya çıkar. Kembrew Mcleod'a göre, modern elektronik dans müziğinin (EDM) kökenlerini anlamak için en iyi başlangıç disco müziğidir (Mcleod, 2001, aktaran Coşkun, 2019: 5).

Fransızca "discothèque" (plak kütüphanesi) kelimesinden türetilmiş olan ve plaklardan çalınan müzikle dans edilen kulüpleri ifade eden disco, 1977–1983 döneminde baskın dans müziği tarzı haline gelmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde bu tür, başlangıçta güçlü bir şekilde gey barlarıyla ilişkilendirilmiş ve *Saturday Night Fever*

(1977) filmi ile film müziklerinin büyük başarısına kadar daha çok kült bir tür olarak kalmıştır (Shuker, 2022: 54). Disco müziği düzenlenmiş kayıtların o dönem disc jockey adı verilen DJ'ler tarafından kesintisiz olarak iki ayrı pikapta çalınması ile icra edilir. Disco müziğinin içinde dönemin funk ve soul akımlarından oldukça fazla öge bulunur (Eylik, 2017: 36).

Giorgio Moroder ve Donna Summer elektronik müziği dans pistlerine taşıyan ilk isimlerdendir. Moroder, synthesizer kullanımı ve prodüksiyonlarıyla elektronik müzik ve disco müziğini buluşturur ve 1977 yılında Donna Summer'ın vokali ile birlikte "I Feel Love" elektronik altyapısıyla dans müziğinin ilk temellerini atmış olur. Summer iki yıl sonra bugün hala popülerliğini yitirmemiş olan funk ve rock öğelerinin de discoya dahil olduğu "Hot Stuff" parçasını dans müziği repertuarına kazandırmıştır.

Eren'in aktarımıyla synthesizerların ana çalgı olarak karşımıza çıktığı disco müziği, genellikle davul, synthesizer ve diğer elektronik çalgılarla yaratılan sürekli ve tekrarlayan ritimler olarak tanımlanabilir (Eren, 2019: 56).

Hamm'a göre disco müziği başlangıçta Afro-Amerikan ve LGBT+ toplulukları tarafından benimsenmiş, ana akım kültür tarafından marjinal bir akım olarak değerlendirilmiştir. Bu müzik ortaya çıktığı ilk yıllarda küresel müzik endüstrisinin dışında geliştirilmektedir. Dinleyici kitlesinin ve müziğin kendisinin bu tarz özellikleri sebebiyle disco müziği dönemin seksist, homofobik ve ırkçı kitlesi için en zararlı müzik türleri arasında gösterilir (Eylik, 2017: 35-36). Atkins'e göre, bu orta sınıf siyah gençlerin Avrupalı müzik sevgisi, "gettolarda büyüyen çocuklardan kendilerini ayırma çabalarının" bir parçasıydı (aktaran Reynolds,2013: sayfa sayısı yok).

Avrupa'da doğan bu müzik türü, zaman içerisinde Amerika'da olgunlaşarak bugünkü biçimine ulaşabilmiştir. Başlangıçta funk ve vokal temelli, elektronik öğelerden uzak bir çizgide ilerlerken; ilerleyen süreçte Avrupalı prodüktörlerin devreye soktuğu sentezleyici ve davul makinesi gibi teknolojik araçlarla bambaşka bir estetik kazanmıştır. Böylece, mekanik tınılarla zenginleşen bu yapı, elektronik sesin olanaklarıyla şekillenerek kendi dönüşümünü gerçekleştirmiştir (Bergey vd., 2005, aktaran Arslan, 2022: 36).

Amerika'daki ilk örnekleri ise 70'lerde New York'taki popüler disco olan Stüdyo 54'ün DJ'leri Jim Burgess, Walter Gibbons, Richie Kaczar ve John Benitez tarafından şekillendirilmiştir. Sonrasında Bee Gees, ABBA ve Bonny M. gibi gruplarla disco kültürünün sınırları belirginleşirken 1990'lardan itibaren dans kültürünün yeniden şekillenmesiyle birlikte farklı müzik türlerinin gelişmesine katkı sağlamıştır (Manning, 2004, aktaran, Tunay, 2024: 14).

Disconun Amerika'daki başarısı dönemin ana akım rock ve pop müziğinin öfkelerini arttırmış ve müziğin bu yükselişi kimi müzisyenler tarafından kabul görmeyerek disconun popülerleşmesine karşı tutumlar sergilemişlerdir (Brewster ve Broughton, 2006: 64).

Reynolds' a göre 1979'da yaşanan Disco Demolition Night olayı disco müziğine karşı büyüyen tepkinin sembolik olaylarından birine dönüşmüştür. Chicago'daki Comiskey Park'ta, DJ Steve Dahl tarafından organize edilen etkinlikte, yaklaşık 100.000'den fazla disco plağı patlatılmıştır. Sahaya hücum eden kalabalık kontrolden çıkar ve beysbol maçı isyanlar nedeniyle iptal edilir. Bu olay temelde disco müziğinin ticari gelişimine bir tepki olarak görülse de aslında ırkçı ve homofobik bir alt metin taşıdığı yönünde eleştiriler alır. Disco'nun sahte, köksüz ve yozlaşmış olduğu, gerçek Amerikan halk müziği olan rock'n'roll'un erkeksi ilkelerine ihanet ettiğine dair inanç bu olayı körüklemiştir ve zaman içinde "Death Before Disco" gibi t-shirtler "DREAD" (Detroit Rockers Engaged the Abolition of Disco) gibi örgütler ortaya çıkmıştır (Reynolds, 2013: sayfa sayısı yok).

Bir anda popülerleşen bu yeni akım zaman içerisinde popülerliğini yitirerek yerini gece kulüplerine bırakıp farklı bir kültürü doğmasını sağlamıştır (Bennet, 2004: 118).

Disco müziği popüler müzik içinde rock'ın agresif tutumuna bir alternatif sağlar ve elektronik müziğin başka bir türü olan techno'nun temellerini atar. Rock müziğinin aynı dönemde yükselmesi discoya olan ilginin dağılmasına sebep olmuştur bu durum da house ve techno'nun doğmasına zemin kazandırmıştır.

Bennett'a göre (2001) Disconun zamanla popülerliğini yitirmesi, bu kültürün sona erdiği anlamına gelmemiştir. Aksine, Bennett'in de ifade ettiği üzere, günümüz elektronik dans müziğinin kökeni olarak kabul edilen house ve techno, doğrudan disco mirasının devamı niteliğinde şekillenmiştir (Bennet, 2001, aktaran Eren, 2019: 56-57). Bu miras zamanla estetik ve ritmik evrimlere uğramış, özellikle 1990'ların başındaki rave kültürü, techno'nun biçimsel özelliklerinde önemli dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda disco, yalnızca bir müzik türü değil, elektronik müziğin sonraki evrelerine ilham veren kültürel bir zemin oluşturmuştur.

1.4. Chicago House

1980'lerin başında disco popülerliğini kaybederken, Chicago'da House ve Detroit'te Techno gelişmeye başlar. House, disconun etkilerini sürdürerek elektronik dans müziğinin yeni formu haline gelir. Broughton (2006) bu durumu şöyle ifade eder; "Disco ölümüne rağmen, birçok başka dans formunda yaşayacaktır" (aktaran Arslan, 2022:38).

House müziği yalnızca yeni bir tür değil, aynı zamanda kimlik politikalarının şekillendiği bir sahne olarak da değerlendirilmelidir. Simon Reynolds'a göre house, beyaz rock ve siyah funk dinleyicilerinin rahatsızlık duyduğu tüm öğeleri bünyesinde barındırarak kültürel bir direniş biçimine dönüşmüştür. Bu durumu şöyle açıklar:

"Chicago house bir tür çifte dışlanmadan doğdu: sadece siyah değil aynı zamanda siyah ve eşcinsel. Bu müziğin reddedilmesi, kültürel bir muhalefet olarak, çoğunluk kültürünün ölü ve gömülü olarak gördüğü bir müziği kucaklamak şeklinde gerçekleşti. House sadece discoyu diriltmekle kalmadı, formunu mutasyona uğratarak beyaz rockerlar ve siyah funk hayranlarını en çok rahatsız eden şeyleri yoğunlaştırdı: mekanik tekrar, sentetik ve elektronik dokular, köksüzlük" yozlaşmış" hiperseksüellik ve "çürümüş" uyuşturucu hedonizmi. Stilistik olarak house ana akımın modası geçmiş, önemsiz, Amerikan karşıtı olarak

gördüğü pop kültürü kalıntılarından kendini inşa etti” (Reynolds, 2013: sayfa sayısı yok).

Bu bağlamda house müzik, toplumun marjinal öncüleri tarafından bir karşı kültür olarak yeniden yaratılır. Reynolds’ın da belirttiği gibi house müziğin köklerini sadece müzikal olarak değerlendirmektense aynı zamanda toplumsal ve politik bir direnişe dayandırmak da yanlış olmayacaktır. Dönemin şartları düşünüldüğünde çoğunluğu toplum normlarına uymayan ve ötekileştirilmiş Afro-Amerikan eşcinsel erkeklerin oluşturduğu house müzik, bu topluluk için kendilerini rahatlıkla ifade edebilecekleri bir alan olarak karşımıza çıkar.

Başlangıçta house Chicago’da eşcinsel bir gece kulübü olan The Warehouse’da “ölü” müziği cut’n mix (kes ve karıştır), geçişler montaj ve diğer DJ numaralarıyla yeniden canlandırma yaklaşımı ile doğmuştur. Frankie Knuckles DJ’lik kültürünü New York’tan Chicago’ya taşımış ve bu kulüpte yaklaşık 5 yıl boyunca DJ’lik yapmıştır. (Reynolds, 2013) Ancak Knuckles, yalnızca bir DJ olarak kalmamış house müziğin üretim sürecinde de devrim niteliğinde adımlar atmıştır. House müziğin temposu genellikle 120 BPM (Beats per minute) civarındadır. Roland’ın TR-808 ve TR-909 gibi elektronik davul makinelerinin kullanımı oldukça yaygındır. Bas synthesizeri olan Roland TB-303 ise müziğin bas seslerini oluşturmakta kullanılır (Eylik, 2017: 38).

Hawkins’e göre (2003) Chicago ve Detroitli müzisyenler, güncel dijital ekipmanlar yerine, analog ve kimi zaman demode sayılabilecek bu cihazları, seslerindeki özgünlük ve sıcaklık gibi özellikler nedeniyle tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, düşük bütçeli ama yaratıcı çözümleri ön plana çıkaran bir üretim pratiğini ve otantik bir ses arayışını yansıtmaktadır (aktaran Coşkun, 2019: 14).

Reynolds’a göre Detroit techno’daki ritim programlaması daha senkoplu ve daha groove odaklıydı. House ise metronomik, 4/4’lük bir ritme sahipti; Eddie Fowlkes’in *Farley’s Foot* (Farley’nin Ayak Vuruşu) dediği şey, Chicago DJ’lerinin (Farley ‘Jackmaster’ Funk ve Frankie Knuckles gibi) disco mikslarına mekanik bir kick-drum eklemelerine atıfta bulunuyordu. (Reynolds, 2013) Bu 4/4’lük yapı, her vuruşa yerleştirilen kick davul sesiyle oluşturulan “four-on-the-floor” düzenini temel alır ve

disco geleneğini sürdüren bu ritim anlayışı house müziğin karakteristik özelliği haline gelir (Eylik, 2017: 38).

McLeod'un (2001:62-63) aktarımına göre, Frankie Knuckles yalnızca plak çalmaktan kendi müziğini üretmeye geçiş yapmıştır. Başlangıçta makaradan makaraya kayıt cihazında ritim altyapıları oluşturarak çaldığı parçalara eklemeler yapmış, ardından bu kayıtları 12 inçlik plak formatında basmaya başlamıştır (Smith, 1995: 95). Bu yenilikçi yaklaşımı, house müziğin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamış ve elektronik dans müziğinin alt türlerine de önemli katkılarda bulunmuştur. McLeod'a göre house müzik, büyük ölçüde Knuckles'ın çabalarıyla gelişmiş olup, 1970'lerin disco mirasının bir devamı olarak değerlendirilmektedir.

Frankie Knuckles, Chicago'da house müziğe odaklanmışken, New York'ta da Paradise Garage ve Larry Levan, bu yeni akıma yön vermektedir. The Warehouse Chicago için neyse Paradise Garage'da New York için aynı anlama gelmektedir.

Disco sonrası dönemin en etkili kulüplerinden biri olan Paradise Garage, 1977-1987 yılları arasında New York'ta faaliyet göstermiş ve disco ile ondan türeyen türler arasındaki bağı kurarak önemli bir geçiş alanı oluşturmuştur. (Brewster, Broughton, 2006: 78).

Rynolds'ın aktarımıyla Larry Levan, Dj'lik kariyerinde müziğin ses tasarımına ve mekânsal etkilerine de büyük önem vermiştir. DJ-as-shaman (şaman gibi DJ) figürünün erken örneklerinden biri olarak gösterilen Levan, müziğiyle dinleyicilerini ritüelistik bir trans deneyimine sürüklemekteydi. (2013). Sadık takipçileri tarafından adeta kutsal bir mekân olarak görülen kulüp, yalnızca müzikle değil, yarattığı topluluk hissiyle de efsaneleşmiş; Larry Levan ise dönemin ve sonrasının pek çok önemli DJ'i için ilham kaynağı olmuştur (Brewster, Broughton, 2006: 78).

The Warehouse ve Paradise Garage gibi mekanlar, House müziğin toplulukları birleştirici gücünü gösterirken, müziğin sadece bir sound değil, aynı zamanda aidiyet ve ifade alanı da sunduğunu ortaya koyar. Chicago House'un bu özgün kimliği, onu Detroit Techno'dan ayıran önemli özellikleri de beraberinde getirmiştir.

Chicago house genellikle diva vokalleri içerirken, disco tarzındaydı; Detroit parçaları ise neredeyse her zaman çalgıaldı. Bu farklar, yalnızca müzikal tercihlere değil; hedef kitleye, estetik değerlere ve kimlik politikalarına da işaret eder. Son büyük fark ise şu: Detroit techno, sanat odaklı ve yükselen bir sınıfa hedeflerken, büyük ölçüde siyah bir sahne olarak şekillenmişti. Chicago house ise siyah LGBT sahnesinin bir parçasıydı. (Reynolds, 2013: sayfa sayısı yok).

1.5. Detroit Techno

Techno terimi, bir tür adı olarak ilk kez 1988 yılında kullanılmaya başlanmış; acid house'un negatif çağrışımlarından sıyrılmak ve müziğin teknolojik yönünü vurgulamak amacıyla benimsenmiştir (Eylik,2017:39).

Detroit techno'nun kökenleri, Kraftwerk'in mekanik ve metronomik yapılarından esinlenen siyah Amerikalı gençlerin müzikal denemeleriyle şekillenmiştir. Bu bağlamda, Kraftwerk'in müziğinin Detroit'in sanayi ortamıyla güçlü bir bağ kurduğu ve bu müziğin Detroitli müzisyenler tarafından sanayi seslerine benzetildiği belirtilmektedir. Özellikle Derrick May, Kraftwerk'in müzikal yaklaşımını, sert ve mekanik seslerin yaratıcı bir biçimde kullanılmasına benzetmiştir.

Simon Reynolds'a göre, techno'nun temelleri genellikle 1980'lerin başındaki Detroit sahnesiyle ilişkilendirilse de, türün kökenleri 1970'lerin başında Düsseldorf'ta Kraftwerk'in kurduğu KlingKlang stüdyosuna ve burada üretilen öncü synthesizer ile davul makinesi kullanımlarına dayanmaktadır (Reynolds, 2013). McLeod'a göre The Belleville Three (Belleville Üçlüsü) olarak da tanınan Juan Atkins, Derrick May, ve Kevin Saunderson techno'nun ortaya çıkmasında etkili isimlerdir. Techno isminin acid house'a tercih edilmesi başlarda yadırgansa da sonrasında benimsenmiştir. Burada amaç acid house'un rave kültürünün olumsuz çağrışımlarıyla bağdaştırılmasından arındırılarak yeni bir isimle gelişimini sürdürmesidir. Aynı zamanda türün isim olarak müziğin teknolojik yanına bir gönderme niteliğinde olması açısından da olumlu bir yaklaşımdır (McLeod, 2001: 64).

Snoman'a göre (2004) Detroit Techno 1988-9 boyunca zirveye ulaştı. Derrick May ve Kevin Saunderson gibi DJ'ler *Shelter* ve *The Music Institute* gibi Detroit kulüplerinde büyük kalabalıklar için çalışıyorlardı (Coşkun, 2019: 26).

Detroit'te gelişen gençlik kültürü, Avrupa'dan gelen İtalo Disco, New Wave ve Electro türleriyle iç içeydi. Charivari gibi gençlik kulüplerinde, Giorgio Moroder'in Eurodisco tarzı ve New Romantic sanatçılarının müziği çalınıyordu. 1981'de A Number of Names tarafından yapılan Sharevari, Detroit techno'nun ilk örneklerinden biri olarak kabul edildi. Minimal yapısı ve Avrupa etkili synth'leriyle, dönemin gençlik kulüplerinde belirleyici bir sound oluşturmuştur.

Daha sonra, Juan Atkins ve Rick Davis'in kurduğu Cybotron, 1982'de çıkardıkları *Clear* adlı parçayla Detroit techno'nun temelini attı. Bu parça, Kraftwerk etkisi taşıyan elektro-funk unsurlarını, fütüristik bir yaklaşımla harmanlıyordu. Atkins, solo kariyerine Metroplex plak şirketini kurarak devam etti ve 1985'te *No UFO's* parçasıyla Detroit Techno'yu uluslararası sahneye taşıdı.

Detroit Techno, "Geleceğin Siyah Müziği" olarak tanımlandı ve zamanla, Avrupa'daki dans müziği sahnelerini de etkileyerek global bir fenomen haline geldi. (Reynolds, 2013: sayfa sayısı yok).

Snoman'a (2004) göre; birçok dans müziği türünde olduğu gibi, daha fazla sanatçı müziği benimseyerek müziği şekillendirdikçe, Techno'da değişmeye başladı. 1992 yılına gelindiğinde yeni Rave jenerasyonunun etkisiyle Techno dönüşüm geçirdi. Uyuşturucu etkisiyle kabilevi ritimler benimsendi; funky beat'ler ve House ile bağ neredeyse tamamen koptu (Snoman, 2004, aktaran Coşkun, 2019: 26).

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

ve davul makinelerin içerdği çok sayısız davul ritimlerini harekete geçirmek için kullanılır (Snoman, 2004, aktaran Coşkun, 2019: 28).

Detroit Techno'nun ritim programlaması daha senkoplu ve groove odaklıdır. Buna karşın House Müzik, metronomik ve 4/4'lük bir ritme sahiptir. Eddie Fowlkes'ın 'Farley's Foot' (Farley'nin Ayak Vuruşu) olarak adlandırdığı şey, Chicago DJ'lerinin (Farley 'Jackmaster' Funk ve Frankie Knuckles gibi) disco mixlerine mekanik bir kick-drum eklemelerine atıfta bulunuyordu. (Reynolds, 2013: sayfa numarası yok).

Techno, 1990'lı yılların başlarından itibaren küresel bir gençlik kültürü haline gelmiş olsa da hiçbir yerde Almanya'daki kadar büyük bir etkiye sahip olmamıştır. Bu durum, dönemin ana akım pop müziğine ve akademik araştırmalarına da yansımıştır. Almanya, evrensel olarak techno'nun en önemli merkezlerinden biri kabul edilir. 1989'da küçük çaplı bir parti olarak başlayan Love Parade, 1980'lerin İngiliz rave kültürünü ve İbiza'daki partilerin mutlu ruhunu taklit etmeyi amaçlamış, zamanla büyük bir küresel harekete dönüşerek 2000'li yılların başında çeşitli ülkelere yayılmıştır. Sınırsız hedonizmiyle öne çıkan Love Parade, siyasal ideolojinin ince bir reddini de içinde barındırıyordu (Robb, 2002, aktaran Eylik, 2017: 42).

Detroit techno, yalnızca mekanik ses estetiğiyle değil, aynı zamanda teknolojik üretimle siyah bilinç arasında kurduğu derin bağ sayesinde elektronik dans müziği tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. "Geleceğin Siyah Müziği" olarak adlandırılan bu tür, endüstriyel yalnızlık, şehir manzarası ve dijital ütopyaları müzikal bir dile dönüştürmüştü; bu yönüyle bir tür olmanın ötesine geçerek bir yaşam biçimi, bir kültürel ifade alanı haline gelmiştir.

Gerek Chicago House'un queer direniş ruhu, gerekse Detroit techno'nun endüstri sonrası distopyalara ses veren doğası, EDM'in yalnızca eğlenceye değil; topluluk inşasına, kimlik mücadelesine ve kolektif bilinç hâllerine temas eden çok katmanlı bir potansiyel taşıdığını göstermektedir. Bu estetik ve sosyokültürel damar, 1990'ların başında Berlin gibi şehirlerde Love Parade gibi etkinliklerle daha kitlesel, daha ritüelistik deneyimlere dönüşmüştü; böylece EDM, geçici özerklik alanları kurarak çağdaş dünyada ritüelin yeniden tanımlandığı sahneler ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda, elektronik

müziğin çağdaş ritüel alanlarını nasıl şekillendirdiğini kavrayabilmek için rave kültürü, techno-şamanizm ve Sufi House gibi kavramlara yakından bakmak yerinde olacaktır.

1.6. World Music ve Yerelliğin Modern Temsilleri: Sufi House'a Doğru

Elektronik dans müziği, 20. yüzyılın son çeyreğinde küreselleşme ile birlikte yalnızca bir müzikal form değil, aynı zamanda kültürel dolaşımın bir aracı hâline gelmiştir. Bu dönemde müziğin sınırlardan taşan yapısı, onu dünya müziği (world music) başlığı altında yeniden tanımlanabilir ve ticarileştirilebilir bir forma sokmuştur. Ancak dünya müziği kavramı, sanıldığı kadar masum ve kapsayıcı değildir. “Dünya müziği ile karşılaşmak yoluyla öğrendiğimiz ilk şeylerden biri, “müzik” teriminin dünyanın başka yerlerinde farklı anlamlar taşıdığıdır. Bir yandan, müzik kültürel etkinliklere katılır ve dünyayla bizim alışkın olmadığımız yollardan bağlantı kurar. Öte yandan, “müzik” olarak anlaşılan şey tamamen farklı olabilir ya da bizim müzik olduğunu düşündüğümüz şey müzik olarak görülüyor olabilir (Bohlman, 2015: 26).

Aksine, Batı'nın modernite sonrası kültürel ötekilikle kurduğu ilişkinin bir sonucu olarak şekillenmiş; Keşifler Çağı'ndan bu yana süregelen kültürel tahakkümün müzikal izdüşümü hâline gelmiştir (Bohlman, 2015:15). Bohlman'a göre, dünya müziği çoğu zaman Batı'nın estetik beklentilerine göre şekillendirilmiş, otantiklik iddiası taşıyan ama “paketlenmiş” müzik biçimlerinden oluşur. Bu anlamda, dünya müziği yalnızca yerel seslerin temsili değil, aynı zamanda bu temsillerin yeniden üretilmesi sürecidir (Bohlman, 2015: 14).

Yerel olan, küresel müzik pazarında anlamlı hâle gelmek için formatlanır; egzotikleştirilir, sadeleştirilir ve estetik kodlarla yeniden yazılır. Neredeyse her şeyin dünya müziği olarak adlandırılabilirdiği bu muğlaklık ortamında, yerelliğin temsil biçimleri çoğu zaman otantikliğin kendisi yerine, onun simulakrumlarına dönüşmektedir (Bohlmann, 2015: 9).

Bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biri, Sufi müziğinin çağdaş temsil biçimleridir. Geleneksel bağlamında ritüel, zikir ve toplu trans deneyimlerinin bir parçası

olan bu müzik, günümüzde sadece dini değil aynı zamanda estetik bir deneyim olarak da tüketilmektedir.

Bohlman Sufi müziğinin İslam'ın Batı dışı dünyadaki yayılımının bir ürünü olmakla kalmayıp, 20. yüzyılın sonunda bir dünya dini hâline gelmiş Sufiliğin estetik yüzünü oluşturduğunu söyler (Bohlman, 2015: 45). Bu bağlamda, Sufi müziği artık yalnızca inananlar için değil, “dinlemeyi bilen” Batılı kulak için de üretilmektedir. Müziğin epistemolojik ve ontolojik anlamları burada önem kazanır. Müziğin bir kültürün parçası olarak diğer etkinliklerle ilişkilmesi ve kutsalla temas kurması, onu sadece duyuşal değil aynı zamanda ritüelistik bir araç hâline getirir (Bohlman,2015: 27). Sufi müziğinde bu temas, sesin “sema” olarak algılanmasıyla gerçekleşir; dinleyici yalnızca müziği işitmez, Tanrı'nın sesini duyar. Dolayısıyla müzik, burada anlamın bedene işlenmesi, dönüşümün aracı olması gibi işlevlerle birlikte ele alınır. Bohlman'ın estetik iç-içelik (embeddedness) kavramı da tam bu noktada devreye girer: Müziğin anlamı, onun kutsal, dönüştürücü ve toplumsal bağlamlarla kurduğu karmaşık ilişkilerde saklıdır (Bohlman, 2015: 36). İşte bu bağlamda, Sufi House gibi türler, elektronik müzik teknolojisinin sunduğu olanaklarla geleneksel mistik seslerin birleştiği postmodern melez formların en güncel örneklerinden biridir. Bir yandan elektronik ritimlerin sürekli yapısı, diğer yandan ney, kudüm, ilahi gibi öğeler; dinleyici için hem transı çağırın bir deneyim hem de kültürel bir karşılaşma sunar.

Sufi House, dünya müziği kavramının merkezinde yer alan otantiklik, temsil ve estetik dönüşüm meselelerini somutlaştırır. Aynı zamanda elektronik dans müziğinin yalnızca bedenle değil, inançla, mekânla ve zamanla kurduğu yeni ilişkilerin de ritüelistik bir dışavurumu olarak okunabilir. Dolayısıyla EDM'in tarihsel gelişimi sadece teknik ve türsel farklılaşmalarla sınırlı değildir; bu müziğin evrimi aynı zamanda kültürel, ritüelistik ve ontolojik dönüşümlerin de bir parçasıdır. Bu bölümün sonunda, artık sadece sound'ların değil, anlamların, kimliklerin ve inançların da dans pistine taşındığı bir çağda olduğumuz açıktır. Elektronik müzik, yerel olanı dönüştürürken onunla yeni bir ilişki kurar: Sufi House, işte tam bu temas noktasında yükselen çağdaş bir ritüel alan sunar.

Günümüzde Sufi House, yalnızca underground çevrelerde değil, aynı zamanda ana akım elektronik müzik sahnesinde de karşılık bulan hibrit bir türdür. Spotify çalma listelerinden Burning Man ve ADE gibi uluslararası festivallere, global DJ setlerinden moda kampanyalarına kadar farklı platformlarda bu tür seslere rastlamak mümkündür. Bununla birlikte, Sufi House bu eğilimin tek örneği değildir. Ethno house, oriental electronic, shamanic techno ve desert house gibi türler de yerel ezgiler ile elektronik altyapıların birleştiği melez formlar olarak dikkat çeker. Bu türlerde ney, kudüm, saz gibi geleneksel çalgılar ve Sufi ilahileri; ambient dokular, 4/4 ritimler ve downtempo yapılarla harmanlanarak yeni bir kültürel estetik üretir. Böylece mistik olan, sadece kültürel değil, aynı zamanda popüler bir deneyim estetiği olarak da yeniden dolaşıma girer. EDM, yerel olanı dönüştürürken onunla yeni bir ilişki kurar: Sufi House, bu kesişim noktasında yükselen çağdaş ritüel alanlardan biri haline gelir. Bu bağlamda, dünya müziği pazarında estetikleştirilen yerel seslerin, Sufi House gibi örneklerde yalnızca egzotik bir temsil değil; aynı zamanda çağdaş ritüel alanlarının kurulmasına hizmet eden hibrit mecralara dönüştüğü görülmektedir. Böylece EDM, yalnızca ses değil, anlamın da dans pistine taşındığı bir estetik-politik alana evrilir.

1.7. Dj, Ritüel ve Yeni Maneviyat Formları

Rave kültürü, 1980'lerin ortalarından itibaren Britanya altkültürel topoğrafyasında önemli bir kırılma noktası olarak ortaya çıkmıştır. Başlangıçta Londra çevresinde, depolar, açık hava alanları ve sıkı giriş politikalarına sahip kulüpler gibi mekânlarda, yeraltında ve çoğu zaman yasa dışı biçimde gerçekleşen bu etkinlikler, zamanla geniş kitlelere ulaşan kültürel bir fenomene dönüşmüştür. Hutson'a göre, rave; yüksek sesli elektronik müzik eşliğinde, genellikle gece boyunca süren ve katılımcıların kolektif bir dans deneyimi yaşadığı etkinliklerdir. Bu etkinlikler ilk olarak 1980'lerin sonlarında Britanya yeraltı kültüründe ortaya çıkmış; depolarda, açık alanlarda ya da erişimi sınırlı kulüplerde düzenlenmiştir. Başlangıçta yasa dışı ve alternatif kimliğe sahip olan bu etkinlikler, 1990'ların başında Britanya gençliği arasında büyük ölçekte yaygınlaşarak ana akım kültürün bir parçası hâline gelmiştir. Rave'lerde çalınan "tekno" müzik, sadece belirli bir türü değil, house, trance, drum 'n bass gibi birçok elektronik dans

müziği türünü kapsayan geniş bir yelpazeyi ifade eder. DJ'ler, iki pikap ve bir mikser aracılığıyla bu parçaları birbirine kesintisiz biçimde bağlayarak sürekli bir ritüel akışı oluştururlar (Hutson, 1999: 53). 1999 yılı itibarıyla, geleneksel rave yani yarı yasal ve geçici, gizli mekânlarda düzenlenen rave artık nadir görülen bir olgu hâline gelmiştir. Rave geçmişi uzun olan şehirlerde, “rave sahnesi” genellikle techno müziğin farklı türleri etrafında şekillenen birçok alt sahneye bölünmüştür (Hutson, 1999: 54).

Benzer bir çeşitlenme, Sufi House pratiğinin şekillendiği Hiçhane isimli mekânda da gözlemlenebilir. Her ne kadar geleneksel sufi müziği ve ritüelleri temel olsa da, DJ setlerinde belirgin biçimde elektronik dans müziği öğeleri hissedilmekte; hatta kimi anlarda house müziğin yükselen vurguları eşliğinde oluşan ecstatic dans atmosferi, rave'lerdeki vecd hâlini çağrıştırmaktadır. Katılımcıların tütsü, sema benzeri dönüş hareketleri ve meditasyon eşliğinde kolektif bir transa yönelmesi, rave altkültüründeki deneyimlerle sezgisel benzerlikler kurmayı mümkün kılmaktadır.

Rave'lere ilişkin genel söylemler, bu etkinlikleri çoğunlukla toplumsal düzenden bir kaçış ya da başkaldırı biçiminde yorumlarsa da, Hutson'a göre rave aynı zamanda bir şifa pratiğidir. Katılımcı anlatılarına dayanan bu yaklaşım, rave deneyiminde şamanizm göndermeleri ve bireysel güçlenme temalarının da önemli bir yer tuttuğunu ortaya koyar (Hutson, 1999: 54). Hutson, rave'lerde DJ'in bir şaman gibi davranarak, belirli sembollerin de yardımıyla katılımcıları farklılıkların ortadan kalktığı bir birlik (communitas) hâline getirip bu ecstatic yolculukta rehberlik ettiğini öne sürer (Hutson, 1999: 54).

Hutson'a göre rave DJ'leri, geleneksel sahne sanatçılarının aksine görünürlükten uzak bir konumda yer alır; sahne, ışık ve izleyici yönelimi gibi unsurların yokluğu, onları özdeşleştirmekten alıkoyar ve “yıldız” kültüründen uzak bir yapıyı beraberinde getirir (Hutson, 1999: 56). Rave, aynı zamanda mekân ve zaman açısından da bir “kayboluş”tur. Rave'lerin gizli, uzak ve çoğunluğun uyuduğu zamanlarda düzenlenmesi sayesinde katılımcılar, otoritenin ve kamunun bakışlarının nüfuz edemediği varoluşsal bir boşluğa süzülürler (Hutson, 1999: 57).

Hutson'un rave'i mekânsal ve zamansal bir “kayboluş” olarak tanımladığı bu yapıya benzer biçimde, Konya'daki alan çalışmamda gözlemlediğim ecstatic dans

etkinliğinde katılımcılar, kimliklerini dışarıda bırakıp, içeriye istedikleri kimliğe bürünerek girmekte ve Şeb-i Aruz haftası özelinde buluşup küçük bir mekânda benlikten sıyrılarak dans etmektedirler.

Sampling, yani mevcut müzikal kayıtların yeniden düzenlenerek yeni parçalarda kullanılması, elektronik müziğin hem yaratıcı sürecinde hem de estetik yapısında merkezi bir yer tutar (Reynolds, 2013: sayfa sayısı yok). Simon Reynolds bu tekniği, DJ'lerin kendilerine özgü ses dünyaları yaratmalarına imkân tanıyan deneysel bir araç olarak değerlendirirken, Hutson ise sampling'i yalnızca teknik bir üretim yöntemi değil, aynı zamanda postmodern estetiğin önemli bir göstergesi olarak görür. Ona göre geçmişe ait seslerin, kültürel öğelerin ve anlamların parçalanarak yeniden bir araya getirilmesi, bu yöntemi hem kronolojik hem de coğrafi bir kültürel dolaşıma dönüştürür (Hutson, 1999: 56–57).

Ağtepe (2022: 4) ise yerel ve nostaljik şarkıların alıntılanmasının, dinleyicilerde aidiyet duygusu ve geçmişle bağ kurma hissi uyandırdığını, bu sayede sampling'in yalnızca bir ses aracı değil, kültürel hafızayı dönüştüren bir strateji olduğunu vurgular. Bu bağlamda sampling, sadece müzikal bir teknik değil, aynı zamanda dijital çağın ritüelistik çağırma pratiklerinden biri olarak da okunabilir. DJ'in geçmişe ait ezgileri güncel bağlamda yeniden seslendirmesi, kültürel belleğin dijital ortamda yeniden canlandırılması anlamına gelir. Bu durum, tekno-şamanik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirildiğinde, sampling'in bir çeşit "hafızasal trans" yarattığı ve dinleyiciyi zamansal-mekânsal sınırların ötesine taşıdığı görülür. Postmodern toplumda kutsalın sabit referanslardan koparak deneysel ve akışkan formlarda yeniden inşa edilmesiyle birlikte (Mariański & Wargacki, 2015), sampling de ses aracılığıyla icra edilen bir tür "akışkan kutsal" halini alır. Böylece sampling, yalnızca estetik değil; aynı zamanda varoluşsal ve spiritüel bir derinliğe de kavuşur. Bu yapısal ve estetik dönüşüm, rave'in yalnızca müzikal değil, aynı zamanda ritüelistik ve spiritüel bir deneyim alanı olarak konumlanmasının önünü açar. DJ'in yalnızca bir ses mimarı değil, aynı zamanda bir ruhsal rehber olarak görünmesi bu bağlamda anlam kazanmaktadır.

1.8. Rave, Spiritüalite ve Techno-Şamanizm

Rave kültürü, kimi çevrelerde bir dönemsel moda olarak değerlendirilse de, bu kültürün farklı alt kolları hâlâ ilk rave'lerin özünü oluşturan bazı temel unsurları taşımaya devam etmektedir. Özellikle uzun süre boyunca dans eden kalabalık gruplar ve bu grupların zaman zaman ulaştığı kolektif vecd hâli, rave'in yüzeydeki eğlence formunun çok ötesine geçtiğini gösterir. Akademik literatürde rave sıklıkla, toplumsal yapının dayattığı normlardan geçici bir kaçış olarak yorumlanır. Bu yorumlar, genellikle postmodern neomuhafazakâr bir bakış açısına dayanarak, rave'leri nostalji ve anlamsızlığın hüküm sürdüğü boş zaman eğlenceleri olarak konumlandırır (Foster,1985: aktaran Hutson,1999:54).

Ancak bu yaklaşım, rave deneyiminin katılımcılar üzerindeki dönüştürücü ve hatta iyileştirici etkilerini tam olarak açıklamakta yetersiz kalır. Gerek kendi gözlemlerim gerekse katılımcıların deneyim aktarımı, rave'in yalnızca estetik ya da eğlence odaklı bir etkinlikten ibaret olmadığını; zaman zaman bireysel içgörü, kolektif şifa ve spiritüel bütünlenme gibi daha derin katmanlara da ulaştığını düşündürmektedir. Özellikle şamanik imgelerin (örneğin transa geçiş, bilinç hâllerinde değişim, ritüelistik tekrarlar) rave bağlamında tekrar üretildiği görülmekte; bu da modern kentli birey için rave'i bir tür çağdaş ritüel alanına dönüştürmektedir.

Bu ritüel alanı, Bars'ın tanımladığı gibi, şamanın toplum içinde ruhsal rehberlik rolünü üstlenmesine benzer bir şekilde işlev görmektedir. DJ figürü, "insan ruhunun hareketlerinin uzmanı" olan şamanın postmodern karşılığıdır (Bars, 2018: 169).

Dolayısıyla bu deneyim, kimi katılımcılar için modernitenin getirdiği parçalanmışlık duygusuna karşı bedensel, zihinsel ve duygusal bir onarım süreci anlamına gelebilir.

Hutson'ın aktarımıyla, neomuhafazakâr postmodernist bir duruş benimseyen araştırmacılar —Melechi, Rietveld ve Redhead— rave kültürünü bir terk ediş, uzaklaşma ve yok oluş pratiği olarak değerlendirmişlerdir. Bu yaklaşım, rave'i bireysel özneleşmenin çözüldüğü, anlamın askıya alındığı geçici bir boşluk deneyimi olarak

konumlandırır. Fredric Jameson da benzer biçimde, postmodernizmin temel niteliğini öznenin kayboluşu olarak tanımlar (Jameson,1984: 60-64). Bu çerçevede hem katılımcılar hem de rave kültürünü inceleyen bazı yazarlar, bu etkinliklerde bireysellikten çok anonimleşmiş bir katılım biçiminin öne çıktığını vurgular (Hutson, 1999: 56).

Gerçekten de rave katılımcıları ve bu kültürü inceleyen bazı araştırmacılar, rave’lerde bireyselliğin belirgin biçimde silikleştiğine dikkat çeker (Hutson, 1999: 56). Bu silinme hâli, sadece katılımcılar düzeyinde değil, etkinliğin yapısal estetiğinde de gözlemlenebilir. Örneğin rock ya da pop konserlerinde sanatçılar sahnede merkezi bir figür olarak konumlandırılırken, rave’lerde DJ’ler genellikle görünmezdir. Sahne yoktur, spot ışıkları belirli bir kişiye odaklanmaz ve dans edenler çoğu zaman DJ’e yüzünü bile dönmez. Rave ortamında bir yıldız ya da görsel merkez figür bulunmaz; böylece performans, kişisel temsilin ötesine geçerek kolektif deneyime odaklanır (Hutson, 1999: 57). Bu yapı, Bars’ın (2018: 169) tanımladığı şaman figürüyle doğrudan örtüşmektedir. Ona göre şaman, öteki dünyanın temsilcisidir. Ruhlarla insanlar arasında bir arabulucudur... seçilmiş kişilerdir... toplumun öteki üyelerinin ulaşamadığı kutsal mekânlara erişebilirler. Rave ortamında DJ’in fiziksel olarak geri planda kalması, onu görünmez ama etkili bir rehber olarak konumlandırır.

Melechi’ye göre rave sahnesinde duyulan sesler, tek bir kurucu özneye ait olmaktan çok uzaktır; ses, dijital ortamda katmanlandırılmış, çoğaltılmış ve anonimleşmiş bir forma dönüşür (1993: 34). Bu durum, Hiçhane’de gözlemediğim DJ performanslarında da açıkça hissedilmektedir. Çalınan parçaların çoğu, canlı çalgıtasyondan ziyade dijital olarak üretilmiş seslerden oluşmakta; DJ ise bu sesleri bir araya getirerek kolektif bir atmosfer yaratmaktadır. Ortaya çıkan müzik, belirli bir icracının tekil ifadesi değil, anonim bir “ses duvarı” şeklinde deneyimlenmektedir. Bu da hem DJ’in konumunu klasik müzisyen ya da sahne sanatçısından farklılaştırmakta, hem de katılımcılara ait olma, kaybolma ve birlikte titreşim üretme hissini güçlendirmektedir (aktaran Hutson,1999:56).

Postmodern toplumlarda dinin kurumsal etkisi giderek zayıflarken, bireylerin kutsalla kurduğu ilişkiler de dönüşmektedir. Mariański ve Wargacki’ye (2015) göre bu

dönüşüm, kutsalın tamamen ortadan kalkması değil; biçim ve bağlam değiştirmesiyle ilgilidir. Kutsal, artık yalnızca kiliselerde değil; din dışı alanlarda, hatta seküler bireylerin gündelik pratiklerinde bile yeniden şekillenmektedir. Bu durum, rave gibi ritüel-ötesi mekânları, “akışkan kutsal”ın zuhur ettiği alanlar olarak okumayı mümkün kılar. Sufi House ve benzeri alanlarda gözlemlenen kolektif vecd hâlleri, seküler bireylerin maneviyatı yeniden inşa etme biçimlerinin artık sorgulanmaktan ziyade anlaşılması gereken bir dönüşüm olduğunu göstermektedir. Bars (2018: 170), şamanizmin tamamen yok olmaktan ziyade, yeni inanç sistemlerinin kabul edebileceği biçimlere bürünerek yaşamaya devam ettiğini vurgular. Ona göre “toplumsal bellekte yer edinmiş hiçbir anı yok olmaz; sadece yeni biçimlerle, yeni kimliklerle yeniden ortaya çıkar.” Bu çerçevede Sufi House gibi deneyimler, modern maneviyatın eski şamanik yapıların güncellenmiş devamı olarak okunabilir.

Günümüzün dijital çağında rave’ler birer dans partisi olmaktan çok öteye geçerek, katılımcıların spiritüel arayışlarına eşlik eden, ritüelistik ve dönüştürücü bir deneyim alanına dönüşmüştür. Hutson’ın alan çalışmasından topladığı verilerden yola çıkarak, DJ’lerin sunakta performans sergilediği ve başrahip olarak adlandırıldığı kilise rave’lerinden, “Tanrıyı gördüm” diyen katılımcı deneyimlerine kadar, rave kültürü organize dinlerin dışındaki bir yeni maneviyat formuna dönüşmektedir. Özellikle kilise rave’lerinde DJ’in başrahip figürüne dönüştürülmesi, rave’in seküler bir ayin olarak yeniden yapılandığını gösterir. DJ burada sadece sesleri değil, aynı zamanda duygusal ve sembolik akışları da yönetmektedir. Bu yönüyle DJ, yalnızca bir müzik yapımcısı değil; aynı zamanda kutsalla ilişki kuran, vecd ve ilham yoluyla konuşan bir figür olarak da değerlendirilebilir. Bars’a (2018: 172) göre, “şamanların esrime anında ruhların dilleriyle konuşmaları, Mevlana, Yunus Emre, Hacı Bektaş gibi sufilerin şiirlerinin ilham yoluyla söylenmesine benzemektedir.” Şaman nasıl “gücünü ve niyetini gizemli şarkılarla, şiirlerle dışa vuruyorsa”, mutasavvıf şairlerin yaptığı da bundan farklı değildir. Bu çerçevede Mayda’nın DJ setine Mevlana ve Yunus Emre dizelerini yerleştirmesi, hem bu tarihsel sürekliliğe gönderme yapar hem de DJ figürünün postmodern bir tekno-sufi kimliğe bürünmesini mümkün kılar.

Hutson'a (1999: 54) göre bu deneyim yalnızca bir kaçış değil, aynı zamanda bir tür ruhsal şifa sürecidir. DJ, dansçıları ruhsal bir yolculuğa çıkarır ve ruh hâlini ne zaman yükseltip ne zaman düşürmesi gerektiğini hisseder; tıpkı eski kabile günlerindeki şamanlar gibi. DJ burada yalnızca müzik icracısı değil, katılımcıların kolektif bilinçdışıyla ilişki kurmalarını sağlayan bir şaman rehberi olarak konumlanır. Bu noktada DJ figürünün, şamanın geleneksel işlevleriyle kurduğu paralellik dikkat çekicidir. Bars'a (2018: 169) göre “şaman, öteki dünyanın temsilcisidir; ruhlarla insanlar arasında bir arabulucudur. Şamanlar seçilmiş kişilerdir; bundan dolayı toplumun öteki üyelerinin ulaşamadığı kutsal mekânlara erişebilirler.” DJ de rave sahnesinde benzer bir işlev üstlenerek, katılımcıları gündelik bilinç hâllerinin ötesine geçmeye davet eder. Bu yönüyle DJ, postmodern bir teknolojik şaman olarak, kolektif ruh hâlini yöneten bir vecd uzmanı haline gelir.

Gecenin ilerleyen saatlerinde nabzın ritimle birlikte yükselmesi, ışıklar ve bedenın dans yoluyla vecd hâline geçişi, rave'in aslında bir tür teknolojik ritüele dönüştüğünü gösterir. Bu bağlamda, “Sufi House” türünün de icra edildiği rave etkinliklerinde DJ'in hem geleneksel (ney, kanun, şiirsel ses örnekleri) hem de dijital araçları kullanarak katılımcıları doğaçlama bir müzikal zeminde kolektif bir transa yönlendirmesi, tekno-şamanik deneyimlerin Türkiye'deki yansımalarına işaret etmektedir. Techno-şamanın rehberliğindeki en etkili araçlardan biri müziktir; ancak müzik ve trans ilişkisi sanıldığı kadar doğrudan değildir. Hutson'ın Rouget'ye dayandırarak aktardığına göre, yaygın inanışın aksine müzik her zaman trans hâlini başlatmaz; bazı durumlarda bu hâli bastırabilir ya da tamamen sona erdirebilir.

Rouget (aktaran Hutson, 1999: 60–61), transı başlatmak için evrensel geçerliliğe sahip tek bir tempo, ritim ya da melodi olmadığını; aynı kültürel bağlama sahip insanların müziğe anlık olarak verdikleri tepkilerin farklı olabileceğini vurgular. Dolayısıyla müziğin bilinç üzerinde evrensel bir etkisi olmadığını savunur. Önemli olan, müziğin transı başlatmaktan ziyade onu sürdürme işlevi görmesidir. Raver'ların deneyimlerinde açıkça görülür ki, özellikle “Goa” ve “Trance” gibi türler beden dışı bir deneyimi tetikleyen müzikler olarak tanımlanır. Rave'lerde transı ele alırken müzik ve DJ'den bağımsız öğeleri de dikkate almak gerekir. Dans figürleri, ritim ve ışıklandırma gibi

faktörler trans durumunu doğrudan etkileyebilir. Dans, kişinin fizyolojik durumunu doğrudan etkiler ve saf fiziksel efor yoluyla katarsis (arınma/boşalma) yaratır (Rouget, aktaran Hutson, 1999: 62). Işık, müzik ve dans birer vecd (ekstaz) tekniği hâline geldiğinde, raver'lar "gündelik 'gerçek' dünya deneyimlerine doğrudan bağlantılı olmayan bilinç alanlarına" girdiklerini iddia ederler (Reynolds, 2013: 8–9).

Konya'daki Ecstatic Dans performansında katılımcılar, belirli bir koreografiden ziyade içlerinden geldiği gibi hareket ettikleri bir dans pratiği içinde, bedenlerini özgürce dönüştürme alanı bulmuşlardır. Katılımcılardan biri, Mevlana Türbesi önünde yaptığı kısa bir sema sonrası "yanarak dönen bir derviş gördüğünü" ve birkaç dakikalığına gerçeklikten koptuğunu ifade etmiştir. Bu anlatı, katılımcının bedensel vecd aracılığıyla yaşadığı dönüşümün, sıradan bir dans deneyiminin ötesine geçtiğini ve bir tür trans hâline ulaştığını düşündürür. Benzer deneyimler, raver'ların "uçma" anlarında da görünür hâle gelir. Örneğin, bir raver, trip sırasında bir pumaya ve ardından bir kartala dönüştüğünü aktarır (Rushkoff, aktaran Hutson, 1999). Bu dönüşümler, Eliade'nin şamanik inisiyasyon sürecinde tarif ettiği sembolik ölümler ve yeniden doğuşlarla benzerlik gösterir. Dolayısıyla, Konya'daki bu Ecstatic Dans gecesinde tanıklık edilen dönüşümsel deneyimler, yalnızca bireysel değil; kolektif bir şamanik pratiğin çağdaş bir yankısı olarak okunabilir.

2. BÖLÜM

**ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİNDE RİTÜELİSTİK YÖN:
KONYA HIÇHANE ÖRNEĞİ**

2. BÖLÜM

ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİNDE RİTÜELİSTİK YÖN: KONYA HIÇHANE ÖRNEĞİ

2.1. Konya Hiçhane Örneği

Konya'da Mevlana Türbesi'ne yürüme mesafesinde, dışarıdan bakıldığında sade bir taş ev görünümünde olan Hiçhane, yalnızca fiziksel bir yapı olmaktan öte; farklı inanç sistemleri, estetik anlayışlar ve beden pratiklerinin iç içe geçtiği çok katmanlı bir ritüel alanıdır. Mekânın sembolü olan kırmızı semazen figürü, sadece bir logo değil; Hiçhane'nin mekânsal ve politik estetiğini simgeleyen bir motif olarak çeşitli nesnelere (bileklik, duvar, poster vb.) işlenmiştir.



Şekil 1. Hiçhane'nin dış cephe görünümü (12.12.2023)

Mekânın girişinde misafirleri dar bir koridor karşılar. Bu koridorda kapı yerine asılı duran büyük bir halı bulunur; bu detay, katılımcının dünyevi zamandan ritüel zamana geçişini simgeleyen liminal bir eşik olarak okunabilir. Koridorun sağında "Turkish Massage" yazılı bir oda, solunda ise Hiçhane'nin sahibi olan Mustafa Konukçu'nun annesinin yerel yiyecekler (saç böreği, kek, kurabiye) hazırladığı bir mutfak yer alır. Bu yiyecekler bazen ikram edilmekte, bazen sembolik bedellerle satılmaktadır; ancak burada oluşan ekonomik döngü, ticarilikten ziyade kolektif dayanışmanın bir parçası gibidir.



Şekil 2. Hiçhane'de bulunan masaj odasının girişi (12.12.2023)

Bu alan, mistik atmosferin bir parçası olarak bedeninin gevşemesi ve içsel huzura geçiş için hazırlanmış bir geçit görevi görmektedir. Renkli kumaşlar, doğaçlama tasarım dili ve "terapi" vurgusu; bu odanın modern, seküler şifa arayışlarıyla geleneksel mistik değerlerin birleştiği hibrit bir alan olduğunu göstermektedir.



Şekil 3. Hiçhane’de etkinlik sırasında hazırlanan saç böreği (13.12.2023)

Geniş alana geçişte yer alan ritmik mumlar, loş ışıklar, yerdeki halılar ve ortada konumlanan DJ seti ile alan, sürekli bir ritüel düzenini barındırır. Mekânın tavanı camla kaplıdır; gece etkinliklerinde ışıkların camdan yükseldiği atmosfer, adeta bir 'dünya dışı alan' hissi yaratır. Alanın sağ tarafında DJ setinin yer aldığı masada bir semazen sarığı, dijital ekipmanlar, yerel çalgılar ve mumlar bir aradadır; bu kurgu, dijital ve manevi olanın fiziksel olarak bir arada sunulduğu bir "ritüel masası" izlenimi yaratır. Asma katta bulunan yatak, bazı katılımcıların geceyi orada geçirmesine imkân tanırken, geniş bahçede çadır kuran yabancı katılımcılar, Hiçhane'nin geçici bir toplulukta konaklama, deneyimleme ve var olma alanı olarak işlev gördüğünü gösterir.



Şekil 4a. Hiçhane'nin arka bahçesindeki oturma alanı (12.12.2023)



Şekil 4b. Aynı bahçede katılımcıların kaldığı çadırlar (12.12.2023)

Mekânın köpeği Marry, yalnızca evcil bir hayvan değil, ritüelin parçası gibidir. Neredeyse her etkinlikte içeride özgürce dolaşır; katılımcılarla kurduğu temas, Hiçhane'nin kapsayıcı ve hiyerarşisiz yapısının bir başka tezahürüdür.



Şekil 5. Mustafa Konukçu ile görüşmenin gerçekleştirildiği oda (14.12.2023)

Mustafa Konukçu ile yaptığım görüşmede, mekânın başlangıçta klasik Türk-İslam sanatlarını icra etmek üzere planlandığını; ancak zamanla geleneksel ile modernin kesif bir temasa girdiği daha melez bir yapıya evrildiğini belirtti. Elektronik müzik ile zikir arasındaki mesafeyi “sanıldığı kadar uzak olmayan” bir alana yerleştirirken, çağın ruhunu yakalama çabasıyla Hiçhane'nin bu çeşitliliğe açık kalmasını bilinçli bir tercih olarak sundu. Ona göre Hiçhane, "sanatın şifasını" merkeze alan, her renkten, inanca sahip, sürekli dönüşüm halindeki bir "hiçlik alanı"dır. Bu nedenle “Hiçlik içinde her rengi barındırır” ifadesi, yalnızca poetik değil; mekânın kurucu felsefesini temsil eder.

Mekân kavramı, yalnızca fiziksel bir boşluk ya da nesnel bir koordinatlar bütünü olarak değil, tarihsel, toplumsal ve deneyimsel bir olgu olarak ele alınmalıdır. Batı felsefesi tarihinde Aristoteles'ten Descartes'a, Kant'tan Heidegger'e uzanan düşünsel süreçte, mekân kimi zaman varlığın kategorisi, kimi zaman da zihnin dışsal bir uzantısı olarak tanımlanmıştır. Ancak bu soyut ve indirgemeci yaklaşımlar, mekânın toplumsal üretimini göz ardı etmişlerdir. Henri Lefebvre, bu tarihsel geleneğe karşı çıkarak mekânı,

yaşamın dinamikleriyle örülen, tarihsel olarak evrilen, toplumsal ilişkilerin maddileştiği bir alan olarak kavramsallaştırır. Ona göre, mekân “durmaksızın atan yaşamın nabzıdır”; canlı, organik ve değişkendir (Kurtar, 2020:349). Lefebvre’in mekân teorisinin en ayırt edici yönü, onun mekânı yalnızca zihinsel ya da fiziksel bir yapı değil, doğrudan doğruya toplumsal yaşamın bir üretimi olarak görmesidir. Bu bağlamda “her toplum kendi mekânının üretimidir” önermesi, onun mekân felsefesinin temel taşıdır (Lefebvre, 1991a, aktaran Kurtar, 2020: 351).

Henri Lefebvre’in mekân teorisinin merkezinde, toplumsal mekânın üçlü bir yapıda üretildiği fikri yer alır: algılanan mekân (spatial practice), tasarlanan mekân (representations of space) ve temsili mekân (representational space). Bu ayrım, mekânın yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler, düşünsel temsiller ve deneyimsel pratikler aracılığıyla inşa edildiğini gösterir. Algılanan mekân, gündelik hayatın fiziksel olarak yaşandığı, hareket, rutin ve kullanım pratikleriyle biçimlenen boyuttur. Bu düzeyde mekân, “bedenin ve algının hareket ettiği alan” olarak işler (Lefebvre, 1991, aktaran Kurtar, 2020: 354). Tasarlanan mekân, mimarlar, şehir plancıları ve teknokratlar tarafından zihinsel düzlemde üretilen, haritalar, planlar ve diyagramlarla temsili kurulan mekân biçimidir. Lefebvre, bu mekân türünün “iktidar ve bilgi ilişkileri tarafından biçimlendirildiğini” belirtir (aktaran Kurtar, 2020:354). Üçlemenin en kritik halkası olan temsili mekân, bireylerin mekânla kurduğu duygusal, simgesel ve deneyimsel bağları kapsar; ritüeller, semboller, sanat ve beden pratikleri aracılığıyla yaşanır. Bu düzeyde mekân, “yaşanılan, imgelerle yüklü ve anlamlandırılmış bir alan” haline gelir (aktaran Kurtar, 2020:355). Temsili mekân, akılcı planlamaya değil, sezgiye, bedensel deneyime ve kolektif hafızaya dayanır; bu yönüyle hem direniş hem de alternatif aidiyet biçimlerinin üretildiği bir zemin sunar. Bu kavramsal çerçeve, Hiçhane gibi ritüelistik performansların, sembolik nesnelere ve mistik pratiklerin yoğunlaştığı mekânları anlamlandırmak açısından son derece işlevseldir.

Lefebvre’in “temsili mekân” kavramsallaştırması, bireylerin mekânla duygusal, bedensel ve simgesel ilişkiler kurduğu, imgelerle ve ritüellerle örülmüş bir yaşantı düzlemini ifade eder. Bu bağlamda Hiçhane, sadece bir etkinlik mekânı değil, katılımcılar açısından yoğun biçimde anlamlandırılmış, deneyimlenen ve yeniden kurgulanan bir

temsil alanıdır. Etnografik gözlemler, Hiçhane'nin temsili mekân özelliklerini açıkça ortaya koyar: Performans alanında yer alan semazen başlığı (sikke), bolca kullanılan mumlar, adaçayı tütsüsü, loş ışık düzeni ve mistik giysiler, mekânın simgesel katmanını oluşturan öğelerdir. DJ masasına yerleştirilen sarık ve yerle teması mümkün kılan minder düzeni, izleyiciyi edilgen bir dinleyici olmaktan çıkararak ritüelin bir parçası haline getirir.

Ecstatic dans performanslarında oluşturulan dairesel yapılar, topluluğun birlikte nefes alıp verdiği, birbirine enerji gönderdiği kurgular, katılımcıların bedensel deneyimleri üzerinden mekânla bağ kurmalarını sağlar. Dans sırasında çoraplarını çıkararak, secdeye kapanan, dönen ya da kuş gibi hareket eden bedenler, temsili mekânın "yaşanılan, anlamlarla yüklü" doğasını cisimleştirir. Bu pratikler, bireylerin mekânla ilişkisinin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda içsel, sezgisel ve ruhsal olduğunu gösterir. Böylece Hiçhane, farklı kültürel ve ideolojik kimliklerin bir araya geldiği, kolektif hafızanın ve alternatif kutsallık formlarının üretildiği bir ritüel sahnesine dönüşür. Tüm bu yönleriyle Hiçhane, Lefebvre'in temsili mekân anlayışıyla örtüşen, postmodern ritüelin ve yeni maneviyat biçimlerinin sahnelendiği özgün bir mekânsal oluşumdur.

Etkinliklerin reklamı yapılmaz; Hiçhane'nin on yılı aşan tarihinde oluşmuş bir çekirdek kitlesi vardır. Mustafa Konukçu, bu kitleyi "zaten yolunu bilenler" olarak tanımlar. Nitekim ben araştırmacı kimliğimle oradayken, hiçbir etkinlikte üretim ya da içerik talebiyle karşılaşmadım. Bu yaklaşım, mekânın ziyaretçiyi tüketici değil; katılımcı ve şahit olarak kabul ettiğini göstermektedir.

Hiçhane'nin kapsayıcılığı sadece söylemsel değil; mekânsal pratiğinin içinde de görülür. Parayla giriş zorunluluğu olmadığı gibi, katılımcıların yalnızca "abi bu gece bana da yer var mı?" sorusuyla dahil olabildikleri bir "aile" yapısı vardır. Köpekler, çocuklar, yabancılar; herkes bir 'karşılama' deneyimi yaşar.

13 Aralık 2023 Ecstatic Dance gecesinde DJ Alessandro Mizii eşliğinde gerçekleşen performans, Hiçhane'nin postmodern ritüel pratiğine dair çarpıcı bir örnektir. Etkinliğin başında dağıtılan bilekliklerde mekânın sembolü olan kırmızı semazen figürü

dikkat edilmesi gereken bir detaydı. Katılımcılar çevirmene eşlik eden nefes çalışmaları, göz temaslı çember oluşturma, adaçayı tütsüsü gezdirme gibi fiziksel ritüellerle dansa hazırlandı. Ayakkabıların ve çorapların çıkarılması, içeriye elektronik alet sokulmaması ve konuşmanın yasaklanması gibi kurallar, alanın ritüellik düzenini perçinlemiştir. Bu "sessizliğin içindeki dans", katılımcının sadece bedeniyle var olduğu bir communitas inşasına olanak tanımıştır.

Performans sırasında kimi katılımcılar kendi çevresinde sema benzeri hareketlerle dönerken, bazıları kuş gibi kol çırpıyor, yere uzanıyor ya da secde eder gibi dans ediyorlardı. Bu imgeler, sadece bireysel ifadenin değil; kolektif bilinçdışının çağrıldığı bir ritmik vecd hâlini temsil eder. Katılımcılardan biriyle etkinlik çıkışında yaptığım görüşmede, Mevlâna Türbesi önünde kısa bir meditasyon sonrası sema yaptığını ve "yanarak dönen bir derviş gördüğünü" söylemiştir. Bu anlatı, trans deneyiminin mekânsal, tarihsel ve bedensel bir boyutta ne denli derin olduğunu gözler önüne serer.

Mustafa Konukçu, elektronik müzik ile sufizm arasındaki ilişkiyi "çağın ruhunu yakalama çabası" olarak değerlendirir. Bu tür etkileşimlerin, gelenekselin modernle buluştuğu doğal bir evrim süreci olduğunu söyler: "Bu bence çağın artık bir şekilde yakalanması. Daha modernleşmiş bir yorum. Eskiden analog olan ritim temelli çalgılar, şimdi dijital seslerle devam ediyor ve bu da aslında döneme uygun bir şey. Elbette bu Mevlevî müziği sayılmaz ama tamamen uzak da değil. Bence bu sesler, insanın ruhuna iyi gelen şeylerin aranıp bulunmasıyla ilgili." Konukçu'nun bu değerlendirmesi, Hiçhane'nin melez yapısını ve çağdaş mistik arayışlara açık pozisyonunu teorik düzeyde de temellendirmektedir.ve çağdaş mistik arayışlara açık pozisyonunu teorik olarak da temellendirmektedir.

Hiçhane, bugüne kadar Can Güngör, No Land, Ceylan Ertem, Cafer Nazlıbaş, İsmail Tunçbilek, Özgür Babaji gibi çeşitli ünlü sanatçılara da ev sahipliği yapmıştır. Ancak bu isimlerin varlığı Hiçhane'yi ana akım bir konser mekânına dönüştürmemiştir; aksine, her performans bir etkileşim, bir karşılaşma ve potansiyel bir ritüel olarak değer görmüştür.

Bu çok katmanlı deneyimi destekleyen bir diğerk örnek, 12 Aralık 2023'te gerçekleşen Gaia Project performansıdır. Etkinlik öncesinde alana girişler polis kontrolüyle sağlanmış, bu durum katılımcılarda sıradan bir konser yerine daha yoğun ve belki de korunaklı bir deneyimin eşliğinde oldukları hissini yaratmıştır. İçeri girildiğinde, soundcheck süreci katılımcıların dışarıya alınmasını gerektirmiştir; bu durum, sıradan bir DJ performansından farklı olarak, sahneye kutsallık atfedilen mekânlarda görülen 'hazırlık' ritüellerini andırmaktadır. Performans sırasında DJ seti geleneksel sahne düzeninden ayrılarak mekânın ortasına yerleştirilmiş, dinleyiciyle doğrudan temas kurulmuştur. DJ masasındaki semazen sarığı ve mumlar, yine dijital-mistik birleşmenin görsel sembolleri olmuştur. Performansın ikinci yarısında kalabalık dansçılar yer minderlerini kaldırmış, çıplak ayakla dans etmeye başlamış, yoğun tütsü kokusu mekâna yayılmıştır.

Sanatçının performansı sırasında farklı yaşam tarzlarına sahip katılımcıların aynı ritim etrafında bulunduğu dikkat çekiciydi; Türk olmayan hippiler, yerel seküler gençler ve muhafazakâr görümlü bireyler, ritmin çağrısında ortak bir bedensel ifade alanı yaratmıştır.

Arka bahçede sigara içen bazı katılımcıların kaldıkları çadırlar gözlemlenmiştir. Etkinlik sonrasında ise sahnede görülen formel yapının yerini daha samimi bir atmosfer almış; çalgı taşıyan katılımcılar çalgılarını çıkararak yere oturmuş, hep birlikte doğaçlama çalıp söylemeye başlamışlardır. Bu kolektif doğaçlama, mekânın geçiciliğini aşarak adeta bir cemaat duygusu üretmiş, gecenin ilerleyen saatlerinde geleneksel bir sema gösterisine evrilmiştir. Bu tür etkileşimlerin, Şeb-i Arus haftası boyunca hemen her etkinlik sonrasında tekrarlandığı, misafirlerin dağılmasından sonra mekânda kalan kemik bir katılımcı grubunun gece yeniden sema yapılacağını bilerek bu tür ritüelleri sürdürdüğü gözlemlenmiştir. Etkinlikte tanıştığım Macit Bey, elektronik müzik ile zikir arasındaki ilişkinin sandığımız kadar uzak olmadığını belirtmiş, bu tür deneyimlerin ruhsal olarak benzeştiğini ifade etmiştir.

Benzer biçimde, 21 Aralık 2023'te gerçekleşen Sufi House konserinde DJ Batuhan Kamer Mayda ve Can Türkoğlu sahne almıştır. Mayda elektronik altyapılar

eşliğinde kanun çalarken, Türkoğlu ney, klarnet ve pan flüt gibi çalgılarla eşlik etmiştir. Performans boyunca altyapıların altında sürekli dönen şiirsel örneklemeler duyulmuş, sahne düzeni yere dizilmiş mumlarla çevrelenmiş ve sanatçılar uzun keten kimonolar içinde sahneye çıkmıştır. Gecenin bir noktasında dansçı bir kadın, elinde ucunda ağırlık olan ipi döndürerek görsel-ritüel bir katkı sunmuştur. Katılımcı kitlesi oldukça çeşitlidir: makyajlı seküler kadınlardan, hippilere ve muhafazakâr görünümlü teyzelerle birlikte aynı mekânda dans edilmiştir. Performansın sonunda sahneye katılım çağrısı yapılmış, seyircilerden “meşk etmek” isteyenler davet edilmiştir. Ancak bu çağrıya yeterince karşılık verilmemiş ve sanatçıların motivasyonunun bir miktar düştüğü gözlemlenmiştir. Buna rağmen performansın doğaçlama ve kolektif yapısı, ritüel estetiğinin en güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Tüm bu yapısıyla Hiçhane, hem maddi hem simgesel olarak "akışkan kutsal"ın bedenleştiği, yerel ve dijitalin, geleneksel ve çağdaşın, seküler ve mistik olanın birbirine dokunduğu postmodern bir dergâh olarak okunabilir.

Bu tip modern toplumların inşa edilmiş kolektivitelerinde bir araya gelen ve kendilerini bu kolektiviteler içerisinde anlamlı hale getirmeye çalışan insan grupları için sosyal bilimlerde kullanılan Neo-tribe, çeşitli özellikleriyle bizim örnek olayımızda iş görür. New Age düşüncesi, Batılı seküler toplumlarda bireylerin geleneksel din kurumlarının ötesinde, kişiselleştirilmiş, sezgisel ve deneyimsel bir maneviyat arayışına girmesiyle şekillenmiştir.

2.2. Geç Modernitede Yeni Maneviyat Biçimleri ve New Age Yönelimi

Geç modern toplumsal yapı, yalnızca geleneksel kurumları sarsmakla kalmaz; bireylerin anlam, aidiyet ve maneviyat arayışlarında da önemli dönüşümleri tetikler. Bu dönüşüm, dinin kamusal alandaki görünürlüğünün azalmasıyla birlikte, bireyselleşmiş, sezgisel ve estetik temelli bir maneviyat formuna alan açar. Bu bağlamda New Age hareketi, geç modern bireyin parçalı yaşam deneyimlerine verdiği bir yanıt olarak ortaya çıkar.

Hiçhane gibi deneyim mekânlarında gözlemlenen pratikler, bu bireysel maneviyat biçimlerinin ritüelleşmiş ifadesi olarak değerlendirilebilir. DJ setleri etrafında oluşan çemberler, sessizlik kuralı, tütsü ve ışık düzeni, sadece estetik tercihler değil; aynı zamanda katılımcının içsel dönüşümüne rehberlik eden araçlardır. Hall'ün (1968) ifadesiyle: “Doğu dinleri ve mistisizminin kutsal kitapları, erotik büyülü kitaplar, Buddha ve Karma figürleri... Alan Ginsberg'in Budist ilahileri – tüm bunlar Hippi yaşamının, tefekkür ve mistik deneyimi temsil eden eklektik oryantalizminin birer unsurudur” (aktaran Bennett, 2020: 257). Bu anlatı, Hiçhane'deki müzik seçimlerinden görsel tasarıma kadar pek çok unsurla örtüşür.

New Age, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Batı'da ortaya çıkan, Batılı ve Doğulu dinsel-metafizik geleneklerle psikoloji, sağlık gibi kişisel özellikleri harmanlayarak, esasen zihin, beden ve Ruh'un uyumuna ilişkin bütünsel bir dünya görüşü ortaya koyan kültürel bir akımdır” (Bennett, 2020: 253). Bu yeni dünya görüşü, modern toplumların bilimsel ve teknolojik rasyonalitesine duyulan güveni sarsarken, büyücülük, paganizm, reenkarnasyon gibi modern öncesi inanç biçimlerinin yeniden canlanmasına da zemin hazırlar. Bu tarz alternatif yaşam biçimleri, bir yandan geç modernitenin tüketim pratiklerinden faydalanırken diğer yandan onun rasyonel yapısına karşı bir duruş sergiler (Bennett, 2020: 254).

Bennett'e göre bu tip yönelimler yalnızca inanç temelli değil; aynı zamanda yaşam tarzına içkin pratiklerdir. Organik beslenme, alternatif tıp, doğayla uyum, kırsal yaşam gibi öğeler, modernitenin patolojik etkilerine bireysel çözümler üretir. Özellikle büyücülük örneğinde görüldüğü gibi: Geç modernitede bilim ve teknolojinin doğaya verdiği zarar ve bireyin deneyimlediği parçalanmışlık hissi, büyücülük ve paganizm gibi modern öncesi inanç ve pratiklerin yeniden ilgi görmesine yol açmıştır (Bennett, 2020: 262). Greenwood'un kavramsallaştırdığı üzere, büyücülük bir kendini büyüleme pratiğidir; gündelik yaşamın içinde alternatif kimliklerin yaratılmasını sağlayan bir direniş aracıdır (aktaran Bennett, 2020: 263).

Benzer şekilde, techno-şamanizm de geç modern bireyin parçalanmış benliğini bütünleştirme çabasıdır. Ancak burada doğayla kurulan sembolik ilişki, dijital sesler ve

teknolojik araçlarla gerçekleşir. DJ'lerin rehberliğinde kolektif bir trans hâli oluşturan dijital ritüeller, bireysel ve kolektif şifa deneyimlerini aynı anda sahneler. Bu hibrit yapı, “büyülü altkültür” gibi, moderniteye içeriden yöneltilecek ama onun estetik ve iletişim araçlarını kullanan bir direniş biçimi olarak işler (Bennett, 2020: 264).

Walter'ın (2001) gözlemi, New Age maneviyatının kimlik inşasında nasıl işlevsel hâle geldiğini gösterir: “Modern Batılı insanlar... reenkarnasyon fikrini bir tür benlik arayışının ya da en azından benliğin yok edilemezliği ve ebediliğine yönelik bir inancın aracı olarak kullanıyorlar” (aktaran Bennett, 2020: 276). Bu bireysel süreklilik arayışı, Hiçhane gibi mekânlarda katılımcının ritüel performanslarıyla “kim olduğunu” ve “kim olmak istediğini” sahnelemesine olanak tanır. Böylece dijital çağın imkanları, spiritüel bir dönüşüm sahnesine dönüşür.

2.3. Geçici Kolektiviteler ve Neo-Tribe: Hiçhane’de Sosyal Yoğunluk

New Age maneviyatının bireysel yönelimlerine paralel biçimde, kolektif deneyimin geçici ama yoğun örneklerine odaklanan kuramsal yaklaşımlardan biri de “neo tribecilik” (neo-tribe) olarak gözükmür. Michel Maffesoli'nin bu kavramsallaştırması, postmodern toplumlarda geleneksel dayanışma biçimlerinin çözülmesiyle birlikte ortaya çıkan, estetik ve duygusal temellere dayalı birliktelikleri anlamlandırmak açısından işlevseldir.

“Maffesoli’ye göre kabile ‘aşına olduğumuz örgütlenme biçimlerinin katılığından yoksundur, daha çok belirli bir ambiyansa, bir ruh haline gönderme yapar ve terihen görünüş ve biçime önem veren yaşam tarzlarıyla ifade edilir” (1996: 98) (aktaran Bennett, 1999:605). Hiçhane gibi bir mekân, bu tanıma somutlayan örneklerden biridir. Katılımcılar arasındaki bağ, sabit üyeliklerden değil, birlikte geçirilen zamana, müziğe, ritme ve ortak vecd hâllerine dayanır. Alan, “grup” olmaktan çok bir “ruh hali paylaşımı”na olanak sunar.

Maffesoli’ye göre (1996) Toplular giderek daha fazla tüketim odaklı hale geldikçe bireyler arasındaki kolektif birlikteliklerin doğası da değişir (aktaran Bennett, 1999:606). Bu değişim, Hiçhane'nin kolektif yapısında açıkça gözlemlenebilir.

Katılımcılar kimliksel olarak oldukça çeşitlidir; seküler gençler, sufizmle ilgilenen muhafazakâr bireyler, uluslararası elektronik müzik takipçileri aynı anda aynı mekânda dans eder. Bu birliktelik, herhangi bir ideolojik veya sınıfsal ortaklıktan değil, anlık duygulanımsal rezonanslardan beslenir.

Hetherington (1996) Kabileleşme, sınıf, meslek, yerellik ve toplumsal cinsiyete dayalı modern dayanışma ve kimlik biçimlerinin modernleşme ve bireyselleşme yoluyla kuralsızlaştırılması ve kabile kimlikleri ile sosyalleşme biçimlerine yeniden dönüştürülmesini içerdiğini ifade eder (aktaran Bennett, 1999: 606). Bu kuralsızlaştırma, Hiçhane'nin kural koymayan ama norm kuran yapısıyla uyumludur. Sessizlik, çıplak ayakla dans, tütsü ve çember gibi ritüeller açıkça zorunlu değilse de katılımı şekillendiren sosyal kodlara dönüşmüştür. Örneğin Gaia Project etkinliğinde katılımcıların büyük kısmı ayakkabı ve çoraplarını çıkartarak dans etmiştir; bu durum, bedenin doğrudan zeminle temas kurduğu ve fiziksel sınırların silindiği bir kolektif his yaratır. Ecstatic Dance gecesinde ise çorapların çıkarılması yalnızca önerilen bir davranış olarak sunulmuş, ancak birçok katılımcı bunu benimseyerek katılımın bir parçası haline getirmiştir. Benzer şekilde, müzik başlamadan önce çember oluşturulması, el ele tutulması ve nefes senkronizasyonu gibi ritüeller, mekânda biçimsel olmayan ama güçlü normların oluştuğuna işaret eder. Çıplak ayakla çalınan çalgılar, mum ışığı ve doğaçlama performansların izleyiciyle bütünleşmesi, zorunlu olmayan ama estetik ve ruhsal düzeyde katılımı yönlendiren kuralsız bir normlar alanını açığa çıkarır.



Şekil 6. Hiçhane’de gerçekleştirilen ekstatik dans performansından bir kare
(12.12.2023)

“Shields’e göre kişilikler ‘açılır’ ve karşılıklı olarak ayarlanır... kabile benzeri ama geçici gruplar ve çevreler kitlenin homojenliğinden yoğunlaşır” (1992: 108, aktaran Bennett, 1999: 606). Hiçhane, bu tarz geçici yoğunlukları sahneler. Katılımcı, yalnızca izleyici değildir; ritüelin bir aktörüdür. Bedenin, bakışın ve nefesin ritmik uyumuyla yaratılan communitas, neo tribecilik ile Turner’ın kolektif vecd anlayışını buluşturur.

Turner’ın communitas kavramı, Hiçhane’de gözlemlenen kolektif vecd hâlini açıklamak açısından oldukça işlevseldir. Turner’a göre liminal alanlarda katılımcılar gündelik hayattaki toplumsal rollerinden sıyrılır ve aralarında geçici ama yoğun bir eşitlik ve duygudaşlık hâli oluşur. Katılımcılar arasında yoğun bir yoldaşlık ve eşitlik gelişme eğilimindedir; bu süreçte “dünyevi statü ve rütbe ayrımları ortadan kalkar ya da homojenleşir” (Turner, 1969: 95). Bu eşik durumu, Turner’ın ifadesiyle zaman ve mekân dışı bir an yaratarak genelleşmiş bir sosyal bağın oluşmasına imkân tanır (Turner, 1969: 96). Oluşan bu bağ, yalnızca geçici bir eşitlik değil; aynı zamanda kutsallık atfedilen, kişilerin tüm benliğiyle dahil olduğu bir birliktelik hâlidir. Turner bu durumu

“communitas varoluşsal bir nitelik taşıır; bu, bireyin diğer bireylerle tüm benliğiyle ilişki kurmasıdır” sözleriyle tanımlar (1969: 127). Hiçhane’de çıplak ayakla dans, tütsü, sessizlik gibi ritüel pratikler, bu türden bir liminal alan yaratır; katılımcıları toplumsal kimliklerin ötesinde bir düzlemde bir araya getirerek kolektif vecd deneyimini mümkün kılar. Neo tribe süreçleri çağdaş gençler arasında stil ve müzikal beğeni hassasiyetleri ile ilgili olduğu için mevcut kentsel dans müzik sahnesi... tarafından önemli ölçüde vurgulanmıştır (Bennett, 1999: 609).

Hiçhane’de kullanılan müzikal estetik, bu postmodern kırılğanlığı yalnızca dinleyici profiline değil, sahnede sergilenen müzikal ve görsel kompozisyona da yansıtarak görünür kılar. Elektronik altyapıların ney, kanun ve şiiirle harmanlanması; farklı altkültürlerin stil kodlarının birlikte sergilenmesi, bu melez yapının hem işitsel hem görsel boyutunu güçlendirir. Bu çok katmanlı yapının çarpıcı bir örneği, Batuhan Kamer Mayda’nın sahne pratiğinde gözlemlenir. Mayda, Ethnic House ve Organic House gibi türleri, geleneksel çalgılarla ve yerel şiiirle sentezleyerek yalnızca bir DJ değil, aynı zamanda sahnede ritüel kuran bir figür olarak öne çıkar. Kimono gibi çokkültürlü giysiler, mum ışığıyla kurgulanmış sahne atmosferi ve doğaçlamaya dayalı dramaturjiyle oluşturduğu estetik bütünlük, kültürel hafızayı elektronik müzikle eşzamanlı olarak devreye sokar. Böylece Türk olmayan hippilerden, makyajıyla dikkat çeken seküler Konyalı genç kadınlara; geleneksel görünümlü, başörtülü kadınlara kadar oldukça farklı profiller, aynı sahnede ortak bir duygulanım düzleminde buluşabilir. Mayda’nın bu yaklaşımı, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alınacak sahne ve ritüel anlayışının ön izlemesi niteliğindedir.

Bu birliktelikler altkültürel bir topluluğa bağlanmaz, daha ziyade daha akışkan, neo tribe bir karakter kazanır (Bennett, 1999: 614). Hiçhane’de gözlemlenen yapılar, tam da bu “akışkanlık” içinde anlam kazanır. Ne sabit bir cemaat, ne de ticarileşmiş bir etkinlik grubudur. Bu yapının kendisi, geç modern bireyin hem aidiyet hem özgürlük arzusuna eşzamanlı yanıt veren bir kolektiflik formudur.



Şekil 7a. Hiçhane iç mekan gündüz görünümü (14.12.2023)



Şekil 7b. Hiçhane gündüz görünümü (14.12.2023)

2.4. Batuhan Kamer Mayda ile Görüşme: Performans İçinde Modern Bir Zikir Biçimi Olarak Sufi House

Carlson'a (2013) göre performans, yalnızca herhangi bir olayın gerçekleşmesi (vuku) değil; sosyal normlar, kültürel kurallar ve yorumlanabilirlik ilkeleri çerçevesinde anlam kazanan, disiplinlerarası bir etkileşim alanıdır. Tiyatrodan antropolojiye, iletişimden ritüel çalışmalarına kadar birçok alanla kesişen bu kavram, bireyin toplumsal olarak anlamlı davranışlarını izleyiciyle kurduğu etkileşim üzerinden sahneye taşıdığı dinamik bir süreçtir (aktaran Dülge, 2021: 14–15). Carlson, performansın yalnızca bireysel bir davranış biçimi olmadığını, izleyiciyle şekillenen toplumsal ve kültürel bir olay olduğunu vurgular. Goffman (2018) ise bu etkileşimin çift yönlü olduğunu ve performansın sanatçı ile izleyici arasındaki geri bildirimle dayandığını savunur. Bu yaklaşımlar doğrultusunda performans; zamanla sınırlı, tekrarlanamaz ve her defasında yeniden kurulan bir deneyim alanı olarak değerlendirilebilir (aktaran Dülge, 2021: 16).

Bu kuramsal çerçeveden hareketle, performansın yalnızca sahnede icra edilen bir sanat eylemi değil; izleyiciyle kurulan dinamik ilişkiler üzerinden anlam kazanan bir toplumsal pratik olduğu söylenebilir. Elektronik dans müziği gibi kolektif katılıma dayalı alanlarda, bu etkileşim daha da belirginleşmekte; izleyici artık yalnızca pasif bir alıcı değil, performansın aktif bir bileşeni hâline gelmektedir. Bu doğrultuda, Batuhan Kamer Mayda'nın Sufi House projesi, performansını hem estetik bir deneyim hem de katılımcılarla birlikte inşa edilen çağdaş bir ritüel formu olarak ele alan özgün bir örnek sunar.

DJ ve prodüktör Batuhan Kamer Mayda, elektronik müziğin evrensel estetiğini Anadolu'nun kültürel ve manevi kodlarıyla bir araya getiren çağdaş bir sahne sanatçısıdır. Konya doğumlu olan Mayda, klasik müzik altyapısını dijital üretim teknikleriyle sentezleyerek Sufi House sahnesinde dikkat çeken bir kimlik geliştirmiştir. Canlı performanslarında kanun, gitar ve perküsyon gibi geleneksel çalgıları Ableton Push 2 gibi dijital cihazlarla bütünleştirmesi, onu yalnızca bir DJ değil, aynı zamanda sahnede ritüel estetiği kuran bir figüre dönüştürür.

Müziğinde ağırlıklı olarak Ethnic House, Organic House ve Afro House gibi türleri temel alan Mayda, setlerini doğaçlamalarla ve yerel referanslarla zenginleştirir. Elektronik müziği hem bireysel bir ifade biçimi hem de toplulukla ruhsal bağ kurma aracı olarak gören sanatçı, 2022'den bu yana Konya'da Şeb-i Arus haftasında düzenli olarak sahne almakta, Hiçhane İnsan Merkezi'nde gerçekleştirdiği özel setlerle Mevlevî öğretiyi çağdaş elektronik altyapılarla yeniden yorumlamaktadır. Günümüzde Antalya'da yaşamını sürdüren Mayda, hem bireysel prodüksiyonlarını sürdürmekte hem de festival ve özel etkinliklerde sahne almaktadır.

Batuhan Kamer Mayda ile yaptığım görüşme, elektronik dans müziğinin ritüelistik potansiyelini açığa çıkarmak açısından son derece öğreticidir. Mayda'nın Sufi House projesi, sadece müzikal bir melezleşme denemesi olmaktan çıkıp, katılımcıyı hem bedensel hem de ruhsal bir deneyime taşıyan bir "modern zikir" formuna dönüşmektedir. Mayda'nın ifadesiyle elektronik altyapılar, "sınırsız bir evren" sunmakta; ancak bu evreni anlamlı kılan şey, gelenekten gelen kanun, ney ve bendir gibi çalgıların taşıdığı hafızadır. Bu bağlamda elektronik müziğin döngüsel yapısını sufi zikir pratiklerine benzetmesi dikkate değerdir: "Her tekrar, daha derine inmek demek." Bu ifade, elektronik ritmin sadece bir beat yapısı olmadığını, aynı zamanda içsel bir devinim ürettiğini ima eder.

Bu noktada Thomas Csordas'ın beden fenomenolojisi yaklaşımı açıklayıcı bir çerçeve sunar. Csordas'a göre bedenlenmişlik (embodiment), sadece fiziksel varoluş değil; aynı zamanda dünyayla kurulan niyetli ve algısal bir ilişkidir: "Bedenlenmişlik, bizim temel varoluşsal durumumuzdur algısal deneyim ve dünyada var olma ve onunla etkileşime girme biçimimiz tarafından tanımlanan belirsiz bir yöntemsel alandır" (Csordas, 2011:137). Bu bağlamda Mayda'nın sahnedeki varlığı da sadece ses üreten bir DJ figüründen öteye geçerek, katılımcılarla duyumsal ve ritmik bir bağ kuran, bedeni aracılığıyla bir "hal" taşıyıcısına dönüşmektedir. Sahne, onunla birlikte yalnızca bir performans alanı değil, aynı zamanda niyetle yönelinen ve kolektif dönüşüme zemin sunan bir bedensel varoluş mekânıdır. Csordas'ın ifadesiyle: "Dünyaya doğru yönelmiş bedenler olduğumuzu ve bizden çıkan niyet iplikleri ağıyla ona bağlı olduğumuzu söylemek daha doğrudur" (140).

Burada, Mayda'nın DJ'liği bir şamanik aracılık, sahneyi ise modern bir cem alanı olarak tasavvur ettiği görülür. Victor Turner'ın "communitas" ve "liminal alan" kavramları bu noktada yeniden işe koyulabilir. Turner'a göre: Liminal varlıklar ne burada ne de oradadır; yasa, gelenek, teamül ve törensel düzenlemelerle belirlenen konumların arasında kalmışlardır (Turner, 1969: 95).

Bu varlıklar, geçiş hâlini temsil ederler ve ritüel süreçlerde toplumsal normlardan sıyrılmış ara figürlerdir. Mayda da performans süresince sıradan sosyal rolleri askıya alarak, seyirciyle kurduğu empatik bağ aracılığıyla bu liminal alanı hem kurar hem de ona dahil olur. Kendi rolünü ise şöyle tanımlar: "Ben de o alanın rehberi, bazen yolcusu oluyorum. Herkesle birlikte aynı gemideyiz, sadece dümeni kısa bir süreliğine ben tutuyorum." Bu anlatı, rave DJ'ini şaman figürüyle örtüştüren Hutson'la doğrudan paralellik gösterir. Ancak Mayda'nın tutumu, herhangi bir kutsal formu kopyalamaktan özenle kaçınır. Sufi öğeleri "ilham" olarak almakta, doğrudan alıntıdan bilinçli bir mesafe kurmaktadır. Bu noktada postseküler estetik kavramı faydalı olabilir: dini olanın literal temsili değil, duyusal ve atmosferik olarak dolaşıma sokulması. Mayda'nın sahnede kullandığı mumlar, kimonolar, mistik semboller ise sıradan süs öğeleri değil, bilinçli bir sahne dramaturjisinin parçalarıdır. Mum içsel aydınlanmayı, kimono sade zarafeti ve çokkültürlüğü simgeler. Performans alanı, sadece görsel olarak değil, dokunsal ve duygulanımsal olarak da ritüelleşir. Mayda'nın da belirttiği gibi: "Zamanın durduğu o anlarda, müzik sadece bir ses değil, bir hal oluyor."

Mayda'nın "zamanın durduğu o anlar" şeklindeki tanımı, yalnızca bir duygulanım ifadesi değil; aynı zamanda ritüelin zaman algısını dönüştüren gücüne işaret eder. Mircea Eliade'ye göre ritüel, katılımcıyı gündelik zamanın dışına çıkararak "mitik zaman"a geri döndürür; bu süreçte illud tempus yani kutsalın dünyada tezahür ettiği mitolojik ilk zaman yeniden yaşanır hâle gelir (Eliade, 1964: 506). Bu bağlamda Sufi House gibi performanslar da katılımcıyı modern zamanın doğrusal akışından koparıp, döngüsel ve kutsalla temas eden bir zamansallığa taşır. Elektronik ritimlerin döngüsel yapısı, sufi zikirindeki tekrarin işleviyle birleştiğinde, zaman yalnızca ölçülen birim değil, yaşanan hal hâline gelir. DJ'in sahnedeki yönlendirici varlığı, bu zaman algısının yeniden inşasında merkezi bir rol oynar; müzik, yalnızca işitsel değil, zamansal bir mekân yaratır.

Mayda'nın "herkesle aynı gemideyiz" ifadesi, klasik sahne-halk ayrımını reddeden eşitlenmiş bir topluluk hâlini yansıtır. Bu yapı, Victor Turner'ın "communitas" kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Turner şöyle yazar: "Toplumun iki ana modeli sanki yan yana yer alır ve birbirini takip eder gibidir. Birincisi, toplumun yapılandırılmış, farklılaştırılmış ve çoğunlukla hiyerarşik bir siyasal-hukuki-ekonomik konumlar sistemi olarak algılandığı modeldir. Bu sistemde insanlar 'daha fazla' ya da 'daha az' olma üzerinden değerlendirilir. İkinci model ise, liminal dönemde belirginleşen bir toplum modelidir: yapılandırılmamış ya da sadece temel düzeyde yapılandırılmış, görece farklılaştırılmamış, eşit bireylerin bir araya geldiği bir communitas ya da communion hâlidir. Bu bireyler, ritüelin yaşlı otoritelerine birlikte boyun eğler" (Turner, 1969: 96).

DJ burada ne mutlak otorite figürüdür ne de tamamen görünmezdir; onun rehberliği, yönlendiren ama baskılamayan bir tür ortak yolculuk sunar. Bu anlamda DJ'in ritim aracılığıyla topluluğun ruh hâlini biçimlendirmesi, rave kültüründe tanımlanan "şamanik DJ" figürüyle de örtüşmektedir. Ancak Mayda'nın yaklaşımı, tam da bu rehberliği paylaşma ve kolektif bir hafıza yaratma üzerinden şekillenir.

Görüşmenin bir başka kritik noktalarından biri de Konya bağlamında gelişen bu müzikal pratiğin, kentle kurduğu tarihsel ve duygusal bağıdır. Mayda'ya göre Konya, bu müzikle –ve zikirselle– doğrudan rezonansa giren bir şehirdir: "Şeb-i Arus'un geleneksel havası varken, bizim alanımızda bir araya gelen insanlar farklı bir arayış içinde oluyor." Bu ifade, şehrin mekansal kodlarının performansa katılanlar üzerindeki etkisine işaret eder. Son olarak, Mayda'nın kendi deneyiminde bu performansların "içsel bir yolculuk" olduğunu belirtmesi, rave deneyiminin sadece toplumsal değil, bireysel bir "dönüşüm alanı" olarak da değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Ruhsal disiplin ile estetik duyarlılığın bulunduğu bu yapıda, müzik hem ifade hem de inziva aracına dönüşür. Batuhan Kamer Mayda ile yapılan bu görüşme, elektronik dans müziğinin süreklilik, zikir, vecd, communitas ve mekânsal hafıza gibi boyutlarla nasıl kesiflerek postmodern bir ritüel formuna dönüşebileceğini gözler önüne sermektedir.



Şekil 8. Hiçhane’de gerçekleştirilen Sufi House etkinliğinden bir kare: Sahnede Mayda ve Can Türkoğlu (15.12.2023)

2.5. Communitas: Rave ve Sufi Ritüellerde Birlik Hali

Victor Turner (1969), communitas kavramını, sıradan community (topluluk) teriminden bilinçli olarak ayırır. Ona göre “community”, yalnızca insanların ortak bir mekânda birlikte yaşamasını ifade ederken; communitas, çok daha özgün bir toplumsal ilişki biçimini anlatır. Turner bu ayrımı şöyle açıklar:

“Ben, bu toplumsal ilişki biçimini ‘common living area’ (ortak yaşam alanı) anlamına gelen ‘community’ teriminden ayırmak için Latincedeki ‘communitas’ kelimesini tercih ediyorum” (Turner, 1969: 94-95).

Bu bağlamda communitas, yapısal farklılıkların, hiyerarşik ayrımların, toplumsal rollerin ve statülerin geçici olarak ortadan kalktığı; bireyler arasında eşitlik, kardeşlik ve yoğun bir aidiyet hissinin olduğu özel bir durum ya da haldir. Turner’a göre bu durum, özellikle ritüellerin “liminal” (eşiksel) aşamasında ortaya çıkar ve toplumun yapısal düzenine bir tür karşıtlık sunar. Bu yönüyle communitas, yalnızca bir grup insanın

bir arada olması değil, o insanların aralarındaki yapay ayrımların askıya alındığı, saf bir insanî birliktelik deneyimi yaşamasıdır.

Hutson'da Victor Turner'dan ödünç aldığı *communitas* kavramını, rave kültürünü anlamlandırmak için merkezî bir çerçeve olarak kullanır. Turner'ın liminal alanlarda ortaya çıktığını vurguladığı yapısız, eşitlikçi ve kardeşçe birliktelik hâli, Hutson'ın rave deneyiminde gözlemlediği kolektif vecd ve geçici topluluk oluşumu ile birebir örtüşür. Hutson'a göre rave ortamında sınıfsal, etnik, cinsel ya da yaş temelli farklar geçici olarak askıya alınır; katılımcılar anonimleşerek toplumsal rollerinden sıyrılır ve eşitlenmiş, ruhsal bir ortak deneyim içinde birleşirler (Hutson, 1999: 64–65). Bu birlik hâli, Turner'ın tanımladığı biçimiyle *communitas*'ın modern bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Antropolog Sibel Özbudun'un (2003) yorumuyla, ayinler ilkçağ toplumlarında toplumsal farklılıkların henüz belirginleşmediği, kurumsallaşmamış ve eşitlikçi yapılar içerisinde, doğayla uyumlu ve katılımcı ritüeller olarak işlev görmekteydi. Bu ritüellerin, kolektif katılım, coşku ve trans hali üretmesi bakımından Victor Turner'ın *communitas* kavramına karşılık geldiği belirtilmiştir (aktaran Coşkun, 2019). Ancak toplumsal yapının dönüşmesiyle birlikte; özellikle Mezopotamya'da artı ürünün bir sınıf tarafından kontrol altına alınması, bu eşitlikçi ritüel formunun giderek hiyerarşik bir tören yapısına evrilmesine neden olmuştur. Böylece ritüel, toplumsal birlikteliği besleyen kolektif bir deneyimden, iktidarın yeniden üretildiği temsili bir araca dönüşmüştür (Coşkun, 2019: 79–80).

Geçiş ritüelleri üzerine çalışan Arnold Van Gennep (1972), insan yaşamında toplumsal ya da bireysel kimliğin dönüşümünü içeren belirli eşik anlarını “rites of passage” kavramı altında sınıflandırmıştır (aktaran Küçükaksoy, 2017: 1734). Bu ritüel süreçler genellikle üç temel evrede gerçekleşir: bireyin mevcut sosyal konumundan uzaklaştığı bir ayrılma, belirsizlik ve dönüşümün yaşandığı eşiksellik (ya da liminalite), ve son olarak bireyin yeni bir statüye yeniden dahil olduğu yeniden bütünleşme. Victor Turner ise bu süreçlerin özellikle ikinci aşamasına, yani bireyin “ne önceki kimliğinde ne de yenisinde tam olarak yer aldığı arada kalma hâline odaklanır. Turner'ın “betwixt and

between” (arada, ikisinin ortasında) olarak nitelediği bu evre, yalnızca bireysel bir dönüşüm değil, aynı zamanda toplumsal yapının geçici olarak askıya alındığı kolektif bir deneyim alanı yaratır (aktaran Küçükaksoy, 2017: 1735).

Hiçhane’de gerçekleşen bazı etkinliklerde gözlemlenen pratikler, katılımcıların toplumsal rollerinden sıyrılarak liminal bir evreye adım attığını açıkça ortaya koymaktadır. Katılımcılar, gündelik yaşamda üstlendikleri kimliklerden (öğrenci, akademisyen, turist, sanatçı vb.) uzaklaşarak loş ışık, tütsü kokusu, çember oluşturma gibi simgesel eylemler aracılığıyla kolektif bir aradalık alanına geçiş yapmaktadır. Özellikle ayakkabıların çıkarılması, yere oturulması ya da çıplak ayakla dans edilmesi, bedensel farkındalığı artırırken aynı zamanda sosyal normlardan arınma işlevi de taşır. Bu durum, Turner’ın tanımladığı şekliyle, katılımcıların “ne önceki statülerinde ne de yeni bir konumda” oldukları bir tür geçici yapısızlık hali, yani liminal evredir. Etkinliğe gelen bir birey, mekâna adım attığı andan itibaren öncesinden ayrılır; performans süresince bu eşiksel durumda kalır ve ancak etkinlik sonrasında yeniden gündelik yaşamın kodlarına geri döner. Bazı katılımcılar bu deneyimi “bedenle düşünmek” ya da “dünyevi olandan sıyrılıp saf bir enerjiye katılmak” şeklinde tanımlamıştır. Bu tür etkinlikler, sadece müzikal değil, aynı zamanda dönüşümcü bir katılım üretmektedir.

E.Turner’ a göre (2005) *Communitas* ortak bir bağı paylaşan bireyler arasındaki sosyal ilişkilerin özel bir moduna işaret eder ki bu bağ iyi tanımlanmış bir sosyal kategoriden bir diğerine geçiş sırasında paylaştıkları ritüel hareketinde var olur (aktaran Küçükaksoy,2017: 1736).

Bu tanımda *communitas* yalnızca eşitlenme değil, aynı zamanda ritüel bağlamda deneyimlenen yüksek duygusal yoğunlukla biçimlenen bir ruh halidir. Bu duygusal geçiş, bireyler arası empatiyi ve kolektif benlik hissini artırır.

Eraydın’ın (1993) Mevlevî tarikatına ilişkin örneği, dinî bağlamda gerçekleşen eşiksellik süreçlerinin de *communitas* kavramıyla nasıl örtüşebileceğini göstermek açısından oldukça işlevseldir. Mevlevîlikte “Dede” unvanını alabilmek için bireyin geçmesi gereken “çile” süreci, tam anlamıyla bir liminal evre niteliği taşır. Bu süreç boyunca birey, toplumsal konumundan ve gündelik hayattaki rollerinden sıyrılarak belirli

ritüel pratiklere tabi tutulur. Söz konusu dönem boyunca kişiden mutlak bir sessizlik, hizmetkârlık ve itaat beklenirken, bireyin kimliği geçici olarak askıya alınır; tıpkı Turner'ın tanımladığı kimliksizleştirme pratiğinde olduğu gibi. Çile döneminde bulaşıklık, meydancılık gibi görevlerle tekkenin tüm işleyişine katılım sağlanır, hatta bireyin bu dönemde konuşma hakkı bile sınırlandırılır. Yaklaşık 1001 gün süren bu aşamanın sonunda birey, ritüel anlamda “dönüşmüş” sayılır ve yeni toplumsal konumuna, yani “Dede” statüsüne geçiş yapar (aktaran Küçükaksoy, 2017: 1736).

Bu ritüel görevler, yalnızca fiziksel emek değil; bireyin egosundan sıyrılmasını, dünyevi isteklerden arınmasını ve yeni bir toplumsal varoluşa hazırlanmasını temsil eder. Bu bağlamda çile süreci, yalnızca sosyal statü değişimi değil; aynı zamanda derin bir ruhsal dönüşüm ritüelidir. Bu örnek, *communitas*'ın sadece modern ritüel pratiklerde değil, tarihsel ve dinsel yapıların içinde de geçici bir karşı-yapı deneyimi olarak ortaya çıktığını göstermektedir (aktaran Küçükaksoy, 2017: 1737).

Konya'daki *ecstatic* dans gecesinde de benzer bir yapının izlerine rastlanmaktadır. Ayakkabıların çıkarılması, çember oluşturulması, katılımcıların birbirine gülümsemesi, göz teması kurması ve sözsüz iletişimle kolektif bir ruh hâline ulaşmaları, bu geçici “eşitleme” hâlini somutlaştırır. Özellikle hiçbir belirgin hiyerarşinin bulunmadığı, herkesin kendi hâlince dans edebildiği bu ortam, rave kültüründe gözlemlenen *communitas* yapısıyla örtüşmektedir. Victor Turner'ın kavramsallaştırdığı şekliyle *communitas*, çoğu zaman liminal bir alanla birlikte ortaya çıkar: bireylerin toplumsal rollerden sıyrıldığı, geçiş hâlinde olduğu, ne tam olarak “eski ben” ne de “yeni ben” oldukları bir aralık.

Konya'daki Hiçhane gibi mekânlar tam da bu “arada olma hâli”nin somutlaştığı yerlerdir. Katılımcılar gündelik kimliklerinden (öğrenci, turist, akademisyen, konservatuvar mezunu vb.) uzaklaşıp loş ışık, tütsü, çember ve müziğin belirlediği başka bir varlık düzlemine adım atmaktadırlar.

Mekân sahibi Mustafa Konukçu'nun “Hiçlik her rengi barındırır” sözü de bu anonimliğin mekânsal olarak bilerek kurgulandığını düşündürmektedir (Görüşme, 2023). Özellikle Gaia Project isimli grubun konserinde ayakkabı ve çorapların çıkarıldığı, bir

çeşit semah olarak kabul ettikleri dönme hareketine yoğunlaşanlar ve secde edenlerin görüldüğü anlar, bireysel sınırların fiziksel olarak da silindiği anlardı.

Aynı etkinlikte sanatçının performansını sahnede değil de seyirci ile göz teması kurabileceği bir alanda sergilemeyi tercih etmesi ve DJ masasının üstüne konmuş bir semazen sarığı gibi simgeler, seküler rave estetiği ile geleneksel sufiliğin ortak bir “arazemin”de buluşabildiğini göstermektedir. Bu karşılaşmalar, Hutson’ın bahsettiği “önceden var olan ama unutulmuş kabilesel hafızaya geri dönüş” hissiyle birebir örtüşmektedir: “Raver’lar beton kafeslerden önceki zamanı arıyorlar” der Hutson, “toplumsal yabancılaşmanın öncesinde, doğayla ve diğerleriyle bütün olduğumuz zamanı” (Hutson, 1999: 64).

Hiçhane’de düzenlenen Sufi House konserinde ise bir yandan ney ve kanun gibi geleneksel çalgılar çalınırken, öte yandan DJ seti üzerinden dönen altyapılar arasında şiir örneklerinin yankılanması, bu birlik hâlini hem zamansal hem de estetik olarak kuruyordu. Performansın sonunda seyircilerin “meşk” etmeye sahneye davet edilmesi, sadece bir konser değil; aynı zamanda kolektif bir ritüel deneyiminin kurulmak istendiğini açıkça ortaya koyuyordu (Etnografik Notlar, 2023).

Bu tür bir communitas, yalnızca eşitleme hâliyle değil, aynı zamanda bir tür ritüel kardeşliği ile tanımlanabilir. Herkesin adım adım bildiği fakat aynı anda hiç kimsenin yönetmediği bir yapı. Bu da rave’in ve sufi geleneğin belki de en büyük ortak noktası: vecd. Katılımcılardan birinin “Dönmeye başladığında her şeyi tek görüyorsun. Her şey dönüyor. Gezegenler, dünya, biz...” demesi, bu kolektif hâlin kişisel algıyı nasıl dönüştürdüğünü çarpıcı bir biçimde ortaya koyar (Ecstatic Dans Etnografisi, 2023).

Mariański ve Wargacki (2015), postmodern dönemde kutsalın tanımının genişlediğini ve bireylerin yaşamındaki farklı alanlarda, özellikle din dışı pratiklerde yeniden görünür hâle geldiğini belirtir. Kutsal, sabit ve merkezi bir figür olmaktan çıkarak, parçalanmış, melez, geçici ve deneyim temelli bir yapıya dönüşmüştür. Bu bağlamda Hiçhane gibi çok-katmanlı deneyim alanları, akışkan kutsalın bedenleştiği aramekânlar olarak yorumlanabilir. Katılımcıların gündelik rollerinden sıyrılıp kolektif

ritüellere dâhil oldukları bu liminal alanlar, modern bireyin anlam arayışına ev sahipliği yapar.

2.6. Akışkan Kutsal: Kutsalın Yeni Biçimleri ve Dağılmış Temsilleri

Postmodern toplumsal yapının belirleyici unsurlarından biri olan kültürel çoğulluk ve bireyselleşme, ‘kutsalın’ anlam dünyasında da radikal bir dönüşüm yaratmıştır. Klasik anlamıyla teistik referanslara dayalı kutsallık anlayışı, modernitenin çözülmesiyle birlikte parçalanmış ve yerini daha dağınık, geçici, deneyim temelli ve bireyselleşmiş formlara bırakmıştır. Bu dönüşüm, Mariański ve Wargacki tarafından geliştirilen ‘akışkan kutsal’ kavramı ile anlamlandırılabilir. Kavramsal çerçevesi Zygmunt Bauman’ın ‘akışkan modernlik’ teorisinden esinle oluşturulan bu yaklaşım, kutsalın sabit yapılar içerisinde değil; hareketli, belirsiz ve çoğu zaman estetikle iç içe geçmiş biçimlerde tecrübe edildiğine işaret eder. Bu bağlamda kutsal, artık sadece kurumsal dinî yapılarda değil; medya temsilleri, dijital platformlar, müzik kültürü ve alternatif manevi deneyim alanlarında da şekillenmektedir (Mariański ve Wargacki: 81).

Bu dönüşümün temelinde, post-seküler toplum yapısının ürettiği melezleşmiş manevi formlar yer almaktadır. Sekülerleşmenin dinin tamamen ortadan kalkmasına değil, tersine farklı biçimlerde yeniden biçimlenmesine olanak tanıdığı bu bağlamda, kutsal olanın kamusal hayattan çekilmesi yerine, popüler kültürün sembolleriyle iç içe geçmiş, estetikle süslenmiş ve bireysel deneyime indirgenmiş halleri ortaya çıkmaktadır. Mariański ve Wargacki’nin analizlerinde yer alan bu yeni formlar, modernliğin ‘seküler kutsal’ üretimini aşarak, kutsalın teistik olmayan biçimlerde yeniden üretildiği alanlara işaret eder. Bu bağlamda, örnek olay olarak seçilen Sufi House etkinlikleri ile rave kültürü içindeki manevi deneyimler, bu dönüşümün somutlaşmış pratik örnekleri olarak değerlendirilebilir (Mariański ve Wargacki: 81).

Rave kültüründe kutsalın yeniden üretimine baktığımızda, geleneksel ritüel yapılarından farklı olarak, bireylerin kolektif müzik deneyimi, içinde yaşadığı transandantal hallere dayanmaktadır. Hutson’ın analizlerinde vurguladığı üzere, rave deneyimi bir tür ‘duyumsal ritüellik’ yaratır; müzik, beden ve mekân arasındaki

etkileşim, klasik dini yapılarla karşılaştırıldığında çok daha akışkan ve bireyselleşmiş bir manevi atmosfer üretir. DJ'in müziği üzerinden gerçekleşen ritmik örüntü, katılımcılarda bir tür kolektif bilinç hali yaratmakta; bu bilinç hali, katılımcılar arasında sözsüz ama yoğun bir birlik hissine dönüşmektedir. Burada dikkat çekici olan, bu birlik halinin herhangi bir teistik çerçeveye bağlı olmaksızın; yalnızca müzikal yapı, estetik deneyim ve ritmik tekrarlar aracılığıyla sağlanmasıdır. Mariański ve Wargacki'nin "estetikleşmiş kutsallık" kavramı tam da bu noktada devreye girer. Rave, tanrısal olanla değil, deneyimlenen yoğunlukla ilişkilenen bir kutsallık biçimi üretmektedir.

Sufi House deneyimi ise, hem geleneksel tasavvufi öğelere hem de modern elektronik müzik kültürüne referanslarla inşa edilmiş bir ritüel alanı olarak karşımıza çıkar. Bu mekânlarda, katılımcılar derviş semasına benzer şekilde dönerken, arka planda elektronik beat'lerin eşlik ettiği mistik müzikler duyulur. Bu birliktelik, hem zamansal hem de mekânsal olarak farklı kültürel katmanların birleşimine imkân tanır. Sufi öğelerin ritmik yapısı, elektronik müzikle harmanlandığında, ortaya çıkan deneyim yalnızca bireysel bir trans hali değil; aynı zamanda geçmişle bugünün, gelenekselle yeninin, doğu mistisizmiyle batı teknolojisinin birleşiminden doğan hibrit bir kutsal atmosferdir. Bu bağlamda, Sufi House, Lefebvre'in temsili mekân anlayışı çerçevesinde yeniden üretilmiş bir kutsal alan olarak değerlendirilebilir. Çünkü burada kutsal olan, yalnızca semboller üzerinden değil; mekânda kurulan beden-hareket-ritim ilişkisiyle inşa edilmektedir.

Bu örneklerin ortaklaştığı bir diğer alan da "medyalaşma"dır. Mariański ve Wargacki'nin aktardığı şekliyle medyalaşma, kutsalın yalnızca iletim kanalları üzerinden yayılması değil; aynı zamanda medya dilinin kutsalın içeriğini biçimlendirmesi anlamına gelir. Rave kültüründeki müzik videoları, Sufi House'ların sosyal medyada yaygınlaşan görsel temsilleri ya da dijital platformlarda yayılan dini içerikler; kutsalın hem üretim hem de deneyim biçimlerinin medya üzerinden yeniden formatlandığını göstermektedir. Bu durumda medya, sadece bir araç değil; kutsalın estetik, semiyotik ve deneyimsel boyutlarını da belirleyen kurucu bir unsur haline gelmektedir. Bu olgu, Baudrillard'ın hiper-gerçeklik kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Çünkü artık kutsal, referansını aşkın bir varlıktan değil; medya imgeleri aracılığıyla üretilen simüle edilmiş bir gerçeklikten almaktadır (Mariański ve Wargacki: 97-99).

Postmodern toplumun anlam inşa mekanizmalarında kutsal kavramı, sabitliğini ve mutlaklık iddiasını büyük ölçüde yitirmiştir. Zygmunt Bauman'ın kavramsallaştırdığı “akışkan modernite” yapısı içinde kutsalın da sabit referanslarını kaybettiği ve bireylerin bu kavramla olan ilişkilerini daha geçici, bireyselleşmiş, deneyim temelli ve estetikle örtüşen formlarda yeniden kurduğu görülmektedir. Bu noktada Mariański ve Wargacki'nin “akışkan kutsal” (liquid sacred) yaklaşımı, özellikle Batı sonrası toplumlardaki dini dönüşümü anlamlandırmak açısından dikkate değerdir. Bu yaklaşıma göre kutsal, artık yalnızca kurumsal din yapılarında değil; popüler kültürde, dijital platformlarda, müzik festivallerinde, dans ritüellerinde ya da sanatsal performanslarda da üretilebilen ve deneyimlenebilen bir olgudur. Böylelikle kutsal, teistik referanslara ihtiyaç duymaksızın da bireylerin anlam arayışlarını karşılayabilir hale gelmektedir. (Mariański ve Wargacki: 99-101).

Bu bağlamda, örnek olayımız olan Hiçhane adlı mekânda gerçekleşen elektronik dans müziği (EDM) temelli etkinlikler, “akışkan kutsal” kavramının ete kemiğe büründüğü örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Tasavvufi geleneğe ve modern elektronik kültüre göndermeler içeren hibrit bir yapıya sahip olan mekânda etkinliklerin düzenlendiği salonun yarı karanlık oluşu, düşük ışık yoğunluğu, dönüş ritüelinde belirli anlarda ışığın kesilmesi ya da yoğunlaştırılması gibi uygulamalar, mekânın bir “kutsallık dramaturjisi”ne sahip olduğunu göstermektedir. Katılımcılar bu atmosferde estetik bir deneyim yaşamalarının yanı sıra aynı zamanda bir tür içsel arınma, yoğunlaşma ve kendilik kaybı deneyimi de yaşarlar. Bu deneyimlerin birçoğu, klasik anlamda dinî olmayan ama bireysel anlamda derinlikli manevi haller üretmektedir. Katılımcıların anlatılarında geçen “kalabalık içinde yalnızlaşma”, “zamanın erimesi”, “dönüşle birlikte bir başka benliğe geçiş” gibi ifadeler, kutsalın estetikleşmesi ve sekülerleşmiş bir biçimde deneyimlenmesine örnek niteliğindedir.

Mariański ve Wargacki'nin analizinde dikkat çeken bir diğer unsur, maneviyatın bireyselleşmesiyle birlikte ritüelin kolektif boyutunun da çözülmesidir. Bu çözülme, Hiçhane örneğinde belirginleşir; çünkü katılımcılar önceden tanımlı bir litürjiye tabi değildir. Katılımcıların her biri kendi deneyimini farklı bir zamansallıkta ve fiziksel pozisyonda yaşar. Kimisi gözleri kapalı bir şekilde hareketsiz durur, kimisi belirli bir

ritimle dönüş yapar, kimisi mekân içinde gezerek deneyim yaşar. Bu bireysel varyasyon, kutsalın tek merkezli, mutlak ve teolojik sınırlarla belirlenmiş bir kavram olmaktan çıkarak çoğul ve kişisel bir hale geldiğini göstermektedir. Bu durum, aynı zamanda popüler din (popular religion) ve hiper-gerçek dinler (hyper-real religions) kavramlarıyla da ilişkilidir. Çünkü bu ritüel benzeri yapı, geleneksel bir dinî temele değil; kültürel temsillere, estetik yoğunluğa ve kişisel maneviyat üretimine dayalıdır. (Mariański ve Wargacki: 96).

Hiçhane'de kullanılan müzik dili, tasavvufi melodilerin dijitalleştirilmiş versiyonlarıyla elektronik beat'lerin bir araya gelmesinden oluşur. Bu yapı, bir tür “dijital kutsal” (cyber spirituality) yaratır. Müziğin kesintisiz akışı ve sample'lar aracılığıyla zaman zaman ilahi formlarının duyulması, kutsalın medya teknolojileri aracılığıyla yeniden üretilmesini sağlar. Bu medya formları yalnızca sesle sınırlı değildir; ışık oyunları, mekânın projeksiyonla renklendirilmesi, tavan ve zeminlerdeki geometrik görseller, bütüncül bir deneyim üretir. Medyalaşma burada yalnızca bir aktarım biçimi değil; doğrudan kutsalın yapılandırıcı unsuru hâline gelir. Bu doğrultuda Lefebvre'in temsili mekân anlayışı da devreye girer: mekân, yalnızca fiziksel bir hacim değil, anlamın üretildiği bir uzamdır. Hiçhane'de mekân, anlamı yalnızca sembollerle değil, duyuşsal ve fiziksel etkileşimlerle üretir. Bu durumda kutsal, sabit bir mekânla değil, mekânın içerdiği pratiklerle anlam kazanır. (Mariański ve Wargacki: 91-99).

Katılımcıların deneyim aktarımları, bu bağlamda teorik çerçevenin sahadaki karşılıklarını net biçimde ortaya koymaktadır. Bir katılımcı, “Dönmeye başladığında her şeyi tek görüyorsun. Her şey dönüyor. Gezegenler, dünya, biz... ifadesiyle deneyimin yalnızca bedensel değil, aynı zamanda algısal bir dönüşüm içerdiğini belirtmiştir. Bir diğer katılımcı ise elektronik müzik ile zikir arasındaki ilişki sandığımız kadar uzak değil. Ruhsal olarak benzeştiğini düşünüyorum diyerek, farklı bir teistik kutsallık biçimini ifade eder. Bu bireysel anlatılar, seküler kutsal” ve “estetik kutsallık gibi kavramların içerikten yoksun soyutlamalar olmadığını, sahadaki pratiklerle derinlemesine ilişkili olduğunu göstermektedir.

Ayrıca Hiçhane'nin içeriği dijital platformlarda da temsil edilmektedir. Etkinlik videoları, tanıtım görselleri, katılımcı geri bildirimlerinin sosyal medya aracılığıyla yaygınlaştırılması gibi pratikler, kutsal deneyimin medya aracılığıyla dolaşıma girmesini sağlar. Bu durum, Baudrillard'ın hiper-gerçeklik kavramıyla da örtüşmektedir. Çünkü burada kutsal olan, artık doğrudan bir "hakikatin" ifadesi değil; medya imgeleriyle simüle edilen ve estetik olarak çoğaltılan bir gerçeklik düzleminde varlık kazanmaktadır.

Sonuç olarak, Konya Hiçhane örneği üzerinden incelenen bu yapı, Mariański ve Wargacki'nin "akışkan kutsal" kuramının yalnızca Batı bağlamında değil, Konya gibi geleneksel dinî referansların hâlen güçlü olduğu bir coğrafyada da geçerli olduğunu göstermektedir. Akışkan kutsal, Hiçhane'de olduğu gibi mekân, ritim, ışık ve dijitalleştirilmiş semboller üzerinden bedenlenen bir deneyime dönüşür. Bu dönüşüm, klasik anlamdaki dinî yapıların ötesine geçerek bireylerin kutsalı, kendilerine has, özgün ve çoğu zaman estetik bir düzlemde kurma biçimlerini ortaya koyar. Böylelikle kutsal, sabit ve aşkın olmaktan çıkar; akışkan, deneyim temelli ve bireyselleşmiş bir yapıya evrilir.

2.7. Postseküler Toplum (Post-Secular Society)

Modernliğin sekülerleşme anlatısı, uzun süre boyunca dinî inanç ve pratiklerin kamusal alandaki etkisinin kaçınılmaz biçimde azalacağı varsayımına dayanmıştır. Özellikle Avrupa-merkezli sosyolojik kuramlar, sekülerleşmeyi hem ilerlemenin hem de modern uygarlığın zorunlu bir bileşeni olarak görmüş; dinin kamusal görünürlüğünü geçici ve anakronik bir olgu olarak değerlendirmiştir. Ancak bu yaklaşım, modernlik-sonrası çağda artan dinî hareketlilik ve kamusal alandaki yeni maneviyat biçimleri karşısında yetersiz kalmıştır. Bu noktada "post-seküler toplum" kavramı, ne dinin tam anlamıyla ortadan kalktığı ne de önceki biçimiyle geri döndüğü bir durumu tanımlar; bunun yerine, dinin seküler-demokratik bağlamda yeniden kamusallaştığı hibrit bir yapıyı işaret eder.

21.yüzyıla gelindiğinde, sekülerleşme kuramlarının hem ampirik hem de kuramsal düzeyde yetersiz kaldığı görülmektedir. Dinin kamusal görünürlüğü birçok

toplumda azalmamış, aksine farklı biçimlerde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu durumu anlamlandırmak üzere Jürgen Habermas'ın post-seküler toplum kuramı, sekülerlik ile din arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye imkân tanıyan önemli bir teorik çerçeve sunar. Habermas, post-sekülerliği; modernitenin akıl, ilerleme ve sekülerleşme temelinde kurduğu doğrusal tarih anlatısına yönelik eleştirel bir müdahale olarak konumlandırır. Özellikle 11 Eylül sonrası dönemde ortaya çıkan küresel dinî hareketlilik, seküler modernitenin temel varsayımlarını sorgulanabilir hâle getirmiştir. Bu bağlamda post-seküler toplum, dinin kamusal yaşamda yeniden etkili olduğu, fakat bu etkinliğin seküler-demokratik normlar çerçevesinde yeniden tanımlandığı bir kamusal alan modelidir. Habermas, bu dönüşümü “kamusal aklın kendini yeniden tanımlama zorunluluğu” olarak ifade eder (Habermas, 2008: 60–61).

Habermas, modernleşme süreçlerinin dinin toplumsal etkisini tamamen ortadan kaldırmadığını, aksine bazı toplumlarda dinî bilinç ve örgütlenmelerin daha da güçlendiğini belirtir. Ona göre, modern toplumlar artık kendilerini seküler olarak görmekle birlikte, dinî inançların bireylerin yaşamlarında hâlâ belirleyici bir yer tuttuğu gerçeğini kabul etmek zorundadır (Habermas, 2008: 694). Bu nedenle, dinî ve seküler dünya görüşleri arasında karşılıklı anlayış ve çeviri ilişkilerine dayalı yeni bir iletişim düzeni gereklidir.

Habermas, post-seküler toplumun gerektirdiği bu yeni iletişim düzenini tanımlarken üç temel ilkeye vurgu yapar: (1) Seküler yurttaşlar, dinî yurttaşların görüşlerine karşı dışlayıcı değil, anlayışlı bir tutum benimsemelidir; (2) Dinî yurttaşlar, inanç temelli argümanlarını kamusal akla çevrilebilir şekilde sunmalıdır; (3) Her iki taraf da kamusal tartışmalarda karşılıklı olarak birbirinin epistemolojik konumunu tanımalıdır (Habermas, 2008: 22–23). Bu çerçeve, post-seküler toplumun yalnızca dinin geri dönüşünü değil; aynı zamanda seküler ve dinî perspektifler arasında eşitlikçi, çoğulcu ve diyalojik bir iletişim alanı yaratmasını gerekli kılar (Habermas, 2008: 694–695).

Bu kuramsal yaklaşım, Konya'daki Hiçhane örneği üzerinden değerlendirildiğinde, post-seküler toplumsallığın estetik ve ritüel boyutlarına ilişkin somut ipuçları sunmaktadır. Hiçhane, sufi ritüellerini elektronik müzikle harmanlayan;

geleneksel ibadet biçimlerinden farklı olarak seküler ya da inançsız kimliklerin de deneyime katılabildiği bir kamusal alan üretmektedir. Bu yönüyle Hiçhane, yalnızca dinî bir etkinlik sahnesi değil; aynı zamanda dinin estetikleştirilerek kamusallaştırıldığı ve seküler katılımcılarla birlikte yeniden anlam kazandığı melez bir deneyim alanıdır. Böylece, Habermas'ın kuramında tanımladığı post-seküler iletişim zeminini, hem ritüel hem de estetik düzlemde nasıl tezahür ettiğini gözlemlemek mümkün hâle gelir.

Bu son bölümde, şimdiye dek geliştirilen kuramsal ve etnografik tartışmalar, Habermas'ın post-seküler toplum anlayışı çerçevesinde bir araya getirilecektir. Amaç, dinî olanın seküler toplum içindeki dönüşümünü ve kamusal alanda yeniden belirme biçimlerini Konya-Hiçhane örneği üzerinden analiz etmektir. Tezin etnografik bölümünde ayrıntılı biçimde incelenen Hiçhane etkinlikleri, yalnızca bir kültürel fenomen olarak değil; aynı zamanda normatif çoğulculuk, deneyimsel ortaklık, kamusal akıl ve yurttaşlık kavramlarıyla iç içe geçmiş bir kamusal tahayyülün estetik pratiği olarak değerlendirilecektir.

Habermas'ın post-sekülerlik yaklaşımı, modern demokrasilerde dinî söylemin yeniden kamusallaşmasına hem eleştirel hem de yapıcı bir perspektif sunar. Bu çerçevede, onun erken dönem “kamusal alan” (*Öffentlichkeit*) kuramıyla kıyaslandığında, post-seküler toplum anlayışının daha kapsayıcı ve duyusal boyutlara açık bir yapıya evrildiği görülmektedir. 1962 tarihli *Strukturwandel der Öffentlichkeit* adlı eserinde Habermas, kamusal alanı rasyonel ve tartışmacı aklın egemen olduğu bir uzam olarak tanımlamış, bu alanın esasen burjuva kamusal alanına özgü olduğunu ve dinî ya da duygulanımsal söylemleri dışlayabildiğini belirtmiştir. Ancak 2000'li yıllarda geliştirdiği post-seküler toplum kuramı, bu dışlayıcı modeli dönüştürmeye yönelik normatif bir müdahale olarak ortaya çıkmaktadır.

Habermas'ın post-seküler kuramının merkezinde “kamusal akıl” kavramı yer alır. Bu kavram, yalnızca rasyonel argümantasyon kapasitesine değil, aynı zamanda farklı yaşam dünyalarından gelen bireylerin gerekçelendirme biçimlerine açıklık gösterme ilkesine dayanır. Bu bağlamda, dinî yurttaşların kamusal tartışmalara katılımı, inançlarını doğrudan dile getirmelerinden ziyade, bu inançları kamusal aklın erişebileceği bir dil

düzlemine çevirebilmeleriyle anlam kazanır. Habermas, bu çeviri zorunluluğunu “kurumsal eşik” (*institutional threshold*) kavramı ile açıklar: Dinî söylemler, ancak herkesin erişimine açık seküler bir dile çevrildiklerinde, “parlamento tartışmaları” veya “mahkeme kararları” gibi kurumsallaşmış karar alma süreçlerine meşru biçimde dâhil olabilirler (Habermas, 2005: 8–10).

Bu yaklaşım, dinî söylemlerin kamusal alandan tamamen dışlanmasını önermez. Aksine, bu tür söylemler, çeviriye açık oldukları ölçüde demokratik kamusal tartışmanın meşru ve gerekli bir bileşeni hâline gelir. Bu noktada belirleyici olan, söylemin kaynağı değil, kamuya sunulmuş biçimi yani gerekçelendirme tarzıdır. Habermas, dinî söylemlerin bu çeviri eşiğini aşma kapasitesini “truth contents of religious contributions” kavramıyla ifade eder ve bu içeriklerin “publicly accessible language” ile aktarılmasının zorunluluğunu vurgular (Habermas & Butler, 2011: 128).

Habermas aynı zamanda seküler yurttaşların da bu çeviri sürecine anlayış ve açıklıkla yaklaşmaları gerektiğini belirtir. Liberal demokratik bir düzende, bu çeviri yükümlülüğü ne yalnızca dinî yurttaşlara ağır bir sorumluluk yüklemeli ne de seküler yurttaşları dinî sezgilere karşı kapalı kılmalıdır. Kamusal akıl, bu bağlamda yalnızca tartışma değil, karşılıklı öğrenme ve empati alanı olarak işlemelidir.

Habermas’ın post-seküler toplum kavramsallaştırmasının merkezinde, “postmetafizik düşünce” anlayışı yer alır. Bu yaklaşım, metafizik sistemlerin geride bırakıldığı, ancak dinî anlam dünyalarının bütünüyle dışlanmadığı bir kamusal akıl biçimi önerir. Bu çerçevede din, kamusal akıl yürütmenin dışında değil, onunla müzakere halinde bir aktör olarak konumlanır. Ancak burada belirleyici olan, dinî söylemlerin seküler bir dile çevrilme zorunluluğudur. Habermas, “kamusal alanda dinî içerik taşıyan argümanların seküler terimlerle ifade edilmesi gerektiğini” savunur (Habermas, 2006: 10). Bu çeviri yükümlülüğü, yalnızca dindar yurttaşlara değil, aynı zamanda seküler yurttaşlara da karşılıklı bir anlayış geliştirme görevi yükler.

Bu noktada Habermas’ın “karşılıklı öğrenme süreçleri”ne yaptığı vurgu öne çıkar. Seküler yurttaşların, dinî söylemlerin taşıdığı ahlaki sezgileri anlamaya çalışmaları gerektiği kadar, dinî yurttaşların da inanç temelli argümanlarını seküler bir mantık

içerisinde yeniden ifade etmeleri beklenir (Habermas, 2006: 11). Bu çift yönlü iletişim modeli, toplumsal bütünleşme için temel bir koşuldur.

Bu çerçevede çoğulcu bir toplum, sadece inanç çeşitliliğini tanımakla kalmaz, bu çeşitliliği kamusal karar süreçlerine entegre eder. Habermas'ın demokratik yurttaşlık tanımı, dinî ve seküler yurttaşlar arasında eşitlik ve karşılıklı tanımaya dayanır. Bu bağlamda kamusal alan, yalnızca rasyonel-tartışmacı değil, aynı zamanda empatik ve kapsayıcı bir uzam olarak yeniden düşünülmelidir.

Hiçhane deneyimi, post-seküler kamusal alan anlayışının somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. Bu deneyim, dinî referanslara sahip bir toplumsal hareketin, seküler bir kamu düzeniyle çatışmadan, onun içinde ve onunla birlikte nasıl işleyebileceğine dair ipuçları sunar. Hiçhane'nin dinî söylemle şekillenen motivasyon yapısı, aynı zamanda kamusal fayda ilkesine dayanan seküler taleplerle kesişmektedir.

Habermas'ın “çift yönlü çeviri” modeline uygun biçimde, Hiçhane aktörleri hem inanç dünyalarından beslenen normatif ilkeleri ifade ederken, hem de bu ilkeleri seküler kamuoyuna hitap edecek biçimde yeniden dile getirmektedirler. Bu durum, Habermas'ın “kamusal akıl yürütmenin dinsel sezgilerle beslenmesi” fikrine somut bir karşılık üretir. Ayrıca, Hiçhane içinde yer alan seküler katılımcıların, dinî motivasyonlara sahip olanlarla kurduğu empatik ilişki, karşılıklı öğrenme sürecinin pratikte nasıl işlerlik kazanabileceğini göstermektedir.

Hiçhane örneği, dinin kamusal alana doğrudan müdahalesi yerine, ahlaki-sembolik kaynak olarak işlevselleştirilmesinin mümkün olduğunu gösterir. Bu bağlamda din, ne bireysel vicdana hapsedilmiş ne de siyasal gücün mutlak aracı hâline getirilmiştir. Aksine, sivil toplumun etik kaynağı olarak, seküler ilkelerle birlikte işleyen bir normatif zemin üretmiştir.

Habermas'ın post-seküler toplum yaklaşımı, yalnızca teorik bir yeniden kavramsallaştırma değil, aynı zamanda pratik-toplumsal bir çağrıdır. Dinî ve seküler söylemler arasındaki keskin sınırların aşındığı bu yeni toplum tipinde, kamusal akıl; katı rasyonellikten çok, etik çoğulluk ve karşılıklı tanıma üzerine kurulu bir iletişim biçimi

haline gelir. Bu bağlamda Hiçhane gibi örnekler, bu kuramsal çerçevenin sahada nasıl işlediğini gösteren deneyim alanlarıdır. Bu örnekler, post-seküler toplumda dinin dışlayıcı değil kurucu bir unsur olabileceğini ve bunun da yalnızca teorik değil, pratik düzeyde de mümkün olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak, post-seküler toplum, dinin kamusal alandaki rolünü yeniden tanımlayan, bu rolü seküler demokratik ilkelerle uyumlu hâle getiren, karşılıklı anlayış ve çeviri süreçlerine dayalı bir toplumsal sözleşmeyi mümkün kılan bir çerçeve sunar. Bu çerçeve içinde, dinî duyarlılıklar kamusal akılla yeniden inşa edilebilir, kamusal akıl da dinî sezgilerle beslenebilir.



SONUÇ

Bu tezde temel amacım, elektronik dans müziğinin yalnızca bir eğlence formu olmanın ötesine geçerek, çağdaş toplumda ritüelistik işlevler taşıyıp taşımadığını anlamaktı. Bu soruyu, “Sufi House” türü üzerinden, Konya’daki Hiçhane örneğiyle derinleştirdim. Alan araştırmasında elde ettiğim bulgular, müzik, mekân ve katılımcı deneyimi arasındaki çok katmanlı ilişkiyi açığa çıkarırken; bu ilişkiyi kavramsal düzeyde anlamlandırmak için ritüel, communitas, liminalite, techno-şamanizm ve yeni maneviyat gibi teorik çerçevelerden faydalandım.

Turner’ın “communitas” ve “liminalite” kavramları, Hiçhane’de gözlemlediğim kolektif vecd ve aidiyet hâlini anlamlandırmamda merkezî bir rol oynadı. Özellikle Şeb-i Arus haftasında düzenlenen etkinlikler, toplumsal rolleri askıya alan, bireyleri kimliklerinden sıyrarak bir “birlik hali”ne taşıyan liminal geçiş alanları sundu. Katılımcılar, farklı kültürel ve dinsel kimliklerden gelseler de, ortak bir trans ve coşku hâlinde birleşerek geçici bir communitas deneyimi yaşadılar.

Bu bağlamda, Sufi House türünün, geleneksel tasavvufi öğeleri dijital altyapılarla harmanlayan bir “postmodern ritüel formu” sunduğunu ileri sürebiliriz. Hiçhane’de izlediğim performanslarda ney, kudüm, ilahi gibi geleneksel unsurlar; downtempo beat’ler, ambient dokular ve loop’lanan zikir sesleriyle birleşerek, katılımcıları hem estetik hem de spiritüel düzeyde etkileyen bir deneyime dönüştü. DJ figürü, bu sahnede sadece bir müzik kurgulayıcısı değil, aynı zamanda ritüel akışın şamanı, transa geçişin rehberi olarak konumlandı. Bu durum, Hutson’un DJ’i çağdaş bir şaman olarak okuyan yaklaşımıyla doğrudan örtüşmektedir.

Hiçhane’deki performanslarda dikkat çeken bir diğer unsur ise sahnede kullanılan semboller, kıyafetler ve mekânsal düzenlemeydi. Sanatçıların keten kimonoları, yerde yanan mumlar, sarıklar, şiir loop’ları gibi öğeler; yalnızca görsel estetik yaratmakla kalmamış, aynı zamanda birer ritüel çağrısı işlevi görmüştür. Bu atmosfer, mistik olanı teatral bir gösteriye dönüştürmektense, katılımcıyı içsel bir yolculuğa çağıran

bir alan sunmuştur. Bu deneyim, estetikleştirilen bir mistisizm değil; beden, ses ve mekân yoluyla deneyimlenen bir vecd hâli olarak ortaya çıkmıştır.

Hiçhane sadece bir mekân değil, bir “postmodern zikirhane” olarak işlev görmekte; farklı maneviyat arayışlarının kesiştiği bir platforma dönüşmektedir. Katılımcıların ayakkabılarını çıkardığı, elleriyle enerji gönderdiği, kimi zaman secdeye vardığı bu etkinlikler; rave kültürünün rave olmayan, ama bir o kadar ritüelistik izdüşümüdür.

Sufi House, bu haliyle techno-şamanizmin günümüz temsilcilerinden biridir. Transa geçirici ritimleri, bilinç hâllerini dönüştüren yapısı ve katılımcıya sunduğu spiritüel açılımlar; onu rave kültürünün evrilen bir kolu haline getirir. Sufi House yalnızca doğu mistisizmiyle batı teknolojisinin estetik birleşimi değil, aynı zamanda kolektif dönüşümün mümkün olduğu bir çağdaş ritüel mekânıdır.

Sonuç olarak bu çalışma, postmodern toplumda kutsalın nasıl yeniden üretildiğine dair bir örnek sunmakta; elektronik dans müziğiyle ritüel arasında kurulabilecek yeni bağlantıların, kültürel melezlik ve deneyimsel maneviyat ekseninde nasıl anlamlandırıldığını göstermektedir. Bu bağlamda Hiçhane örneği, yalnızca yerel bir fenomen değil, küresel ölçekte şekillenen yeni maneviyat biçimlerinin yerel sahadaki yansımalarından biridir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

BENNETT, A. (2001). *Cultures of popular music*, Londra: Open University Press.

BENNETT, A. (2020). *Kültür ve gündelik hayat* (N. Tokdoğan, B. Şenel, & U. Y. Kara, Çev.; 3. baskı). İstanbul: Phoenix Yayınevi.

BOHLMAN, P. V. (2015). *Dünya müziği* (H. Gür, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

BREWSTER, B., & Broughton, F. (2006). *Last night a DJ saved my life: The history of the disc jockey*, New York: Grove Press.

ÇEREZCİOĞLU, A. B. (2017). *İsyan: Rock müzikte tınısal temsiller*. Ankara: Gece Kitaplığı.

ELIADE, M. (1964). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (W. R. Trask, Trans.), Princeton: Princeton University Press. (Original work published 1951)

REYNOLDS, S. (2013). *Energy flash: A journey through rave music and dance cultur*, Faber and Faber.

SHUKER, R. (2022). *Popular music culture: The key concepts* (5th ed.), London: Routledge.

STUBBS, D. (2019). *Mars by 1980: The story of electronic music*, Faber & Faber.

TURNER, V. (1995). *The ritual process: Structure and anti-structure* Cornell University Press.

Dergiler ve Makaleler:

FORRESTER, Rochelle. (2016, November 10). "History of electricity" (2nd ed.), SSRN <https://doi.org/10.2139/ssrn.2876929> [10 Haziran 2025].

ARSLAN, Kıymet Kübra. & ERGUN, Levent. (2022). “Elektronik dans müziği festivallerinde karnavalesk boyut [Carnavalesque dimension of electronic dance music in festivals]”, *Electronic Journal of Music and Dance*, 2022(21), 106–124.

<https://doi.org/10.31722/ejmd.1208204>

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

Communication Studies Publication. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2001.tb00013.x>

HUTSON, Scott. R. (1999). Technoshamanism: Spiritual healing in the rave subculture. *Popular Music and Society*, 23(3), 53–77. <https://doi.org/10.1080/03007769908591745>

Habermas, Jürgen. (2008). Notes on post-secular society. In J. Duschka (Ed.), *Multiple secularities: Beyond the West, beyond modernities* (691–698). De Gruyter.

<https://doi.org/10.1515/9783111254005-074>

EKEN KÜÇÜKAKSOY , Merve. (2017). Müziğin performans sürecindeki “sihirli birliktelik”: Müzikal communitas. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(3), [sayfa numarası eksik].

<https://doi.org/10.12975/rastmd.2017.05.03.000118>

MARIAŃSKI, Janusz., & WARGACKI, Stanisław. (2015). The liquid sacred in postmodern society. *Przegląd Religioznawczy – The Religious Studies Review*, 4(258), 82–101. The John Paul II Catholic University of Lublin.

BARS, Mehmet Emin. (2018). Şamanizmden tasavvufa: Şamandan sufi/velîye değişim/dönüşümler. *Türkbilig*, 36, 167–186.

BENNETT, Andy. (1999). Altkültürler ya da neo-kabileler? Gençlik, stil ve müzik zevki arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmek. *Sosyoloji*, 33(3), 599–617.

Kitap İçi Bölümler:

KURTAR, Senem. (2013). Mekânı yaşamak: Lefebvre ve mekânın diyalektik oluşumu. In *VII. Coğrafya Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (ss. 349–356). Ankara Üniversitesi TÜCAUM.

CSORDAS, Thomas. J. (2011). Embodiment: Agency, sexual difference, and illness. In F. E. Mascia-Lees (Ed.), *A companion to the anthropology of the body and embodiment* (pp. 137–156). Blackwell.

HABERMAS, Jürgen., & TAYLOR, Charles. (2011). Dialogue. In E. Mendieta & J. VanAntwerpen (Eds.), *The power of religion in the public sphere* (60–69). Columbia University Press.

Basılmamış Kaynaklar:

AĞATEPE, H. (2022). *Geçmişle geleceği karıştırmak: Elektronik müzik bağlamında post-modern çağın kültürünü anlamak* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı). Ankara.

ALPAY, Ç. (2011). *Deneyisel elektronik müzik videolarında hareketli grafik kullanımı ve bir uygulama* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı). Ankara.

COŞKUN, M. (2019). *Ritüel ve liminalite bağlamında İzmir’de elektronik dans müziği* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı). İzmir.

DÜLGE, H. (2021). *Elektronik müzikte canlı performans otantisitesi: Eren Dutlu örneği* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı). İzmir.

EREN, N. (2019). *Bir kültürel 'alan' olarak elektronik dans müziği: İzmir örneği* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı). İzmir.

EYLİK, T. (2017). *Popüler elektronik müzikte ritüel kavramı ve bir sentez önerisi* (Yüksek lisans tezi, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı). İzmir.

ÖZCAN, Y. D. (2020). *2000 sonrası Türkiye'de elektronik müzik scene* (Bitirme tasarım projesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı). İstanbul.

HABERMAS, Jürgen (2005) . *Religion in the Public Sphere*. Holberg Prize Lecture

TUNAY, I. (2024). *Postmodernizm bağlamında elektronik dans müziği: Anatolian Sessions örneği* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı). İzmir.

Kişisel Görüşmeler:

Mustafa Konukçu ile yapılan kişisel görüşme, 14 Aralık 2023

Batuhan Kamer Mayda ile yapılan kişisel görüşme, 17 Aralık 2023

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Nisa Yağcıoğlu

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2021, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği
Ana Bilim Dalı

Lise:2017, Konya Çimento Güzel Sanatlar Lisesi

İş Tecrübesi:

- 2024- İzmir, Tan Sağtürk Akademi Sahilevleri, Çello ve Piyano Öğretmeni
- 2021- İzmir, Tan Sağtürk Akademi Üçkuyular, Çello ve Piyano Öğretmeni

Sempozyum:

- 2025, I. Bilsel Uluslararası Semerkant Bilimsel Araştırmalar Kongresi “
Elektronik Dans Müziğinde Tekno-Şamanizm: Sufi House Örneği Üzerinden
Spiritüel ve Ritüel Dönüşüm
- 2024, 14. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu “ Elektronik Dans Müziğinde
Ritüelistik Yön: Sufi House Örneği”

Yayın:

- Yağcıoğlu, N. (2025). Elektronik Dans Müziğinde Tekno-Şamanizm: Sufi
House Örneği Üzerinden Spiritüel ve Ritüel Dönüşüm (ed. İ. Erpay), *1. Bilsel
International Samarkand Scientific Researches Congress Book*, ss. 79-83