

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

KÜLTÜREL SERMAYE BAĞLAMINDA CLUB MÜZİĞİ: İZMİR 1888 ÖRNEĞİ

Hazırlayan

Aslı ARIKAN

Danışman

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İZMİR/2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Kültürel Sermaye Bağlamında Club Müziği: İzmir 1888 Örneği" adlı çalışmam, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... /2019

Aslı ARIKAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04/07/2019 tarih ve 16 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9. maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Aslı ARIKAN'ın "**Kültürel Sermaye Bağlamında Club Müziği: İzmir 1888 Örneği**" konulu tezi incelenmiş ve aday 21/07/2019 tarihinde, saat 09:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 süre içerisinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin 6. son l. olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. Fint Kılıç

ÜYE

Prof. Dr. Ali İbrahim

ÜYE

Doç. Dr. Gayhan ADAN

ÖZET

Çalışma, İzmir'in Alsancak semtinde dokuz yıldır konumlanan 1888 club'ta elektronik dans müziği (edm) özelindedir. Elektronik dans müziği, elektronik müzik ya da club müziği diye adlandırılan türü icra eden performansçılara Disc Jokey (dj) denir. Dj'ler performans için hazırlık yaparken kültürel sermayelerini kullanarak hem setleri hazırlar, hem de bu sayede scene içerisinde konumlanırlar. Parçaları en etkin şekilde kullanabilen ve samimi görülen kişi scene içerisinde en çok tutulan dj'dir. Kültürel sermaye dj'lerin sadece setleri/müziği üretme sırasında değil, performans sırasında da ortaya çıkar. Bu sırada kullanılan müziksel kodlar dışında, el ve kol hareketleri, kıyafet kodları, aksesuarlar, mapping gibi müzik dışı unsurlarla da kendilerini gösterirler.

Scene içerisinde nesneleşmiş kültürel sermayeyi elinde bulunduran kişilere “digger” denilir. Bu kişiler kenarda köşede kalmış, az bilinen ya da bilinmeyen müziklerin plak, kaset, cd'lerini bulmaya çalışıp koleksiyon yapan kişidir. 1888'de müzik yapmış guest dj'ler, mekan sahipleri ve organizatörlerle görüşme ve club içerisindeki performans gözlemleri esas verileri oluşturmaktadır. Ek olarak bahsedilen kişi ve mekanın sosyal medya hesapları üzerinden etkileşimleri ve dj'lerin internette yayınladığı setleri de veriler arasındadır. Ayrıca burada kendi içlerinde oluşturdukları bir jargon olduğunu belirtmek gerekir. Çalışma içerisinde bunlar anlaşılır olması için Türkçeleştirilse de birçoğu scene içerisindeki kullanımları açısından orijinal hali ile bırakılacaktır.

Bu bağlamda etnografik verinin kristalleştirilmesi için sosyoloji literatüründen kültürel sermayeyi çağırarak uygun olacaktır. Pierre Bourdieu'nun sosyal bilimlere kattığı bu kavram kısaca; statünün ve iktidarın devamlılığını meşrulaştıran, bilgi ve fikirler biçimindeki servettir. Scene içerisinde kültürel sermaye ile ortak söylem ve pratikler oluşmaktadır. Dj'ler, organizatörler, mekan sahipleri ve dinlerkitle kültürel sermayeleri sayesinde scene'in temellerini oluştururken, İzmir'e özgü yerel bir sound da ortaya çıkar. Özellikle bu müziği icra eden dj'ler kültürel sermayelerini bir prestij olarak kullanır ve scene içerisinde önemli bir konuma yerleşir.

Çalışmada ilk bölümde kavramsal çerçevenin anlaşılır olması için, Pierre Bourdieu ve kavramları üzerinde durulacak, ikinci bölümde ise alan çalışması olan Club Scene kavramsal çerçeve ile bütünleştirilmeye çalışılacaktır.



ABSTRACT

The study is focused on electronic dance music (edm) at 1888 club which has been located in Alsancak district of İzmir for nine years. The so-called electronic dance music, electronic music or club music's performers are called Disc Jokey (dj). While djs are preparing for their performance, they both prepare sets by using their cultural capital and position themselves in the scene. The one, who can use the pieces in the most effective way and is seen as sincere, becomes the most popular dj in the scene. Cultural capital arises not only during the production of their sets/music but also during the performance djs show themselves by non-music codes such as hand and arm movements, dress codes, accessories and mapping except that musical codes.

In the scene, people who possess objectified, capital are called as "digger". They are the people who try to find vinlys, tapes, cds of lesser known or unknown music. Interviews with guest djs who performed music in 1888, venue owners, organizers and performance observations within the club are the main data. In addition, the interaction of the mentioned person and place through social media accounts and the sets of dj's published on the internet are also among the datas. It should also be noted here that there is a jargon created within themselves. Although these are translated into Turkish for clarity, many of them will be left in their original form in terms of their use within the scene.

In this context, it would be appropriate to call cultural capital from the sociology literature for the crystallization of ethnographic data. This concept which Pierre Bourdieu added to social sciences is, in short, wealth in the form of knowledge and ideas that justifies the continuity of status and power. The scene consist of common discourse and practices with cultural capital. Owing to djs, organizers, venue owners, audience's cultural capital emerge the local sound unique to İzmir.

In the first part of the study, Pierre Bourdieu and his concepts will be discussed in order to understand the conceptual framework, in the second part, that field work, conceptual framework will be tried to be integrated.

ÖNSÖZ

Küçük yaşta başlayıp, üniversitede okuduğum piyano eğitimim üzerine yüksek lisansımı Müzik Bilimleri'nde yapmaya karar vermek benim için çok doğru bir karardı. Müziği farklı bir pencereden incelemek, sadece klasik batı müziğinin değil birçok müzik stilini incelememe olanak sağladı. Bu durum piyano çalışıma kadar yansıdı.

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda eğitim alma konusunda beni yönlendiren ve destek olan piyano öğretmenim Prof. Şeniz Duru Koevoets'e, çalışmanın ilk ortaya çıkışını sağlayan Doç. Dr. Levent Ergun'a, her sorumda yardımcı olan Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'na teşekkür ederim. En büyük yardımı aldığım, desteği, ilgi ve alakasıyla tezimi şekillendirmem için yol gösteren değerli danışmanım Prof. Dr. Fırat Kutluk'a ve üzerimde emeği olan tüm öğretmenlerime en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tezin içeriği ve alan çalışmamın temeli olan görüşme kişileri Aytunç Peksev, İbrahim Gül, Kaan Düzarat, Kerim Yüzer, Osman Başaran, Serkan Aygün, Tamer Varis, Uğur Seversoy'a ve zaman ayırıp sorularıma sabırla cevap verdikleri ve beni aydınlattıkları için çok teşekkür ederim. Ayrıca 1888'e beni kabul ettikleri, araştırmama destekleri için minnettarım.

Son olarak, beni zorlu alan çalışmamda yalnız bırakmayan Araş. Gör. Merve Şule Çaycı'ya, ve her türlü desteği için Turgay Gündoğdu'ya ve her zaman yanımda olan en büyük destekçilerim eşim, ailem ve dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Aslı ARIKAN

**KÜLTÜREL SERMAYE BAĞLAMINDA CLUB MÜZİĞİ: İZMİR 1888
ÖRNEĞİ**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
Giriş.....	1

1.BÖLÜM

**PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİNDE ALAN, HABİTUS VE SERMAYE
KAVRAMLARI**

1.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisi.....	8
1.1.1.Alan ve Habitus.....	9
1.1.2.Sermaye ve Sermaye Türleri.....	15

1.1.2.1. Ekonomik Sermaye.....	18
1.1.2.2. Toplumsal (Sosyal) Sermaye.....	18
1.1.2.3. Kültürel Sermaye.....	21
1.1.2.4. Simgesel Sermaye.....	25
1.1.2.5.Sermayeer Arası Dönüşüm.....	26
1.1.3.Eleştiriler.....	27

2. BÖLÜM

İZMİR'DE "1888" ÖZELİNDE CLUB SCENE

2.1. Müzikte Kültürel Sermaye.....	30
2.2. Müziksel Özellikler.....	32
2.2.1.EDM Pratiği Performansçıları: Disc Jokey.....	33
2.2.2.Kullanılan Ekipman ve Bilgisayar Programları.....	35
2.2.3. İzmir-1888'de Müzik Yapan Guest Dj'ler.....	34
2.2.3.1.Kaan Düzarat.....	35
2.2.3.2.Kabus Kerim.....	36
2.2.3.3.Kozmonotosman.....	37
2.2.4.Dj'lerin Repertuar/Sample Seçimleri.....	37
2.2.5.Benzerlik ve Farklılık Ekseninde Müziksel Bileşenler.....	40

2.2.6.Mekan Ekseninde Performans.....	43
2.3. Müzik Dışı Bileşenler.....	44
2.3.1.Performans Mekanının Özellikleri.....	44
2.3.2. Organizatör ve İşletmeciler.....	45
2.3.3.Mezattan Cluba: Digger.....	49
2.3.4.Jargon.....	50
2.3.5.Kıyafet Kodları.....	55
2.3.6.Diğer.....	55
SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA.....	59
EKLER.....	63
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Dj Kabini.....	33
Fotoğraf 2. 1888'in Amblemi.....	44
Fotoğraf 3. Flyer Örneği.....	53
Fotoğraf 4. Flyer Örneği.....	53
Fotoğraf 5. Flyer Örneği.....	54



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Club Pratiğinde Performans.....	38
Tablo 1. Scene'de En Çok Sample Olarak Kullanılan Müzisyenler ve/veya Parçaları..	38
Tablo 3. Dj Zigan Aldi'nin Event Daveti.....	52



GİRİŞ

Fonografin icadı ve sonrasında kayıt teknolojisinin gelişmesiyle günümüzde bir çalgının kaydı yapılabildiği gibi, bir çalgı çalmaya gerek kalmadan elektronik ortamda müzik üretmek mümkün hale gelir. Elektronik müzik, müziğin elektronik kaynaklarla üretildiği ya da değişime uğradığı türdür. Genellikle sözsüz olan elektronik dans müziği, elektronik müzik ya da club müziği diye adlandırılan tür, synthesizer ya da bilgisayar ile yapılan bir çeşit elektronik müziktir. 1970'lere kadar analog olarak kayıt ve mikslleme yapılırken, özellikle 1980'ler ve sonrasında sampling (örnekleme) teknolojisiyle ve bunun çalınmasını sağlayan MIDI (musical instrument digital interface) yardımıyla elektronik ortamda oluşturulur.

Kayıtla oluşan müzik, popüler müziklere hemen entegre edilmez. Bunun için Thorton'a göre bir kültürlenme süreci gereklidir. Bu kültürlenme süreci dans edilen alanların/mekanların isimlerinin değişmesiyle birlikte başlar. 1950 ve 1960'larda *record hops*, *disc sessions* ve *discotheques* (diskotek) adı verilen yerler, 1970'lerde disko adını alır. Club müziği de günümüzde disko müziğinin devamı olarak görülür. 1980'lerde clublar ve ravelerle kültürlenme sürecinin tamamlandığı düşünülür ve bu alanlar canlı performans alanı olarak farklarını ortaya koyar (Thorton, 1995:28-29).

Bu müziğin birçok türü ve alt türleri bulunur; house ve alt türleri, progressive house, teck-house, minimal-house vb., tekno (techno) ve alt türleri, minimal tekno, dub tekno, endüstriyel tekno vb., trans (trance), drum n bass, psychedelic, ambient, tribal, jungle, chill-out, garage gibi. Çalışmada görüşme yapılan dj'lerin temelleri house ve tekno müziğine dayanır. "1888" isimli club'da da bu iki tür mekan sahipleri ve organizatörler tarafından özellikle tercih edilmektedir. Bu bağlamda iki tür ve gelişimi hakkında bahsetmek ileride bahsedilecek olan kavramların daha net anlaşılmasını sağlayacaktır.

House müzik, 1970'lerin sonlarında dj'lerin kullanmış olduğu "Blend Mixing" tekniğinin ilk ortaya çıkışı ve bu müziğin ilk kez Chicago'da "Warehouse" gay klübünde çalınmasıyla ortaya çıkar. Bu teknik şarkıların sözsüz ve müzikal kısımlarını eski plaklar ve turntable ile tekrar mikslenerek kaydedilmesi ve ortaya yeni fikir olarak

çıkarılması olarak tanımlanabilir. House müziğin yaygınlaşmasıyla mixing yapmada birçok stil, tarz ve yöntem ortaya çıkar. Örneğin; *Balearic Beat* olarak İspanya’da çıktığı düşünülen, basitçe sesin yükselip alçalması olarak açıklanabilen tekniktir ve bu dönemde house müziğin sound’u olarak bilinmeye başlanır (Canyakan, 2011). Yaklaşık 118-135 bpm arası tempolu, 4 zamanlı bir türdür. 1 ve 3. vuruş kuvvetlidir. Drum machine ve sample kullanımı vardır. Ölçü kalıpları sekiz ve katları şeklinde tekrarlanabilir. Bu kalıplar içerisinde genellikle kullanılan unsurlar benzerdir. Kalıp bittiğinde yeni bir ritmik unsur, sample (çalgı, vokal vb.) eklenebilir. Bas ses sürekli devam eder. Funk, soul’un ritmik ve ezgisel yapıları disko ritimleri ile birleşir. Kısa süreli keyboard ve vokal bölümler bulunabilir.

Tekno müzik, ilk Detroit’te 1980’lerin başlarında çıkmış olduğu düşünülse de esas oluşumu ve gelişimi Düsseldorf’da 1970’lerin başlarında *Kraftwerk*’e dayanır. Klasik müzik öğrencileri olan Ralf Hutter ve Florian Schneider’in deneysel olarak elektronik müzik çalışmaları yapmalarıyla hem elektronik müziğin temellerini atarlar, hem de dans müziğinin kökenlerinde başrolleri oynarlar. Bu deneysel çalışmalarla Kraftwerk adlı grubu kurarlar. *Kling Klang* adlı özel stüdyolarında yapılan albümlerde bilgisayar da kullanarak şarkılarında endüstriyel sesleri de katarlar. Bu sesler arasında çeşitli trafik sesleri, fabrika makinalarından çıkan gürültüler, alışveriş yapan kalabalığın gürültüleri mevcuttur. 1980’lerin başında dj Juan Atkins, Derrick May ve Kevin Saunderson tarafından Kraftwerk’in çalışmaların kulüplerde çalınmasıyla tekno müzik ortaya çıkar (Canyakan 2011, Arıcan 2012:212). 120-150 bpm arasında 4 zamanlı bir dans müziğidir. Chicago house ve Düsseldorf scene etkisi vardır. Düz ve sade ritmik katmanı vardır. Drum machine kullanılır. Ezgisel katman ikinci plandadır ve az vardır. Sürekli tekrar eden konuşmaya yakın vokal içerir. Vokaller loop, stutter efekt, reverse gibi efektlerle kullanılır.

Türkiye’de club kültürü 1990’ların başında İstanbul ve Ankara’ya, 2000’lerin başında da İzmir’e ulaşır. İstanbul’da Şeniz Bengüer, Ceylan Çaplı ve Mehmet Cavcı isimli üç kişinin önderliğinde club organizasyonları başlar. Maslak’ta “2019” adlı mekanda büyük çapta dans müzik partileri yapılır (Arıcan, 2012:214). Ardından 1994’te Radio 2019’un kurulması ve 1997’de *Hip Hop Productions* şirketinin etkinlikleri

Türkiye’deki club kültürünün başlangıcı olur. Bu şirket 4 sene boyuca J&R Dans ve Tekno Festivali’ni düzenleyerek yurt dışında tanınan dj’leri İstanbul’a getirmiş ve dört saat süren partiler düzenler. İzmir’de *Funky Business Production* (FBP) şirketinin 2001 yılında başladığı parti organizasyonlarıyla club müziği görülmeye başlanır. Şirket kış sezonunda İzmir Alsancak’ta açtığı Kemik Club’da İstanbul’dan ve yurt dışından getirdiği dj’lerle partiler düzenler (Karşıcı, 2008:122).

Sosyal bilimler alanında bu ve bunun gibi toplulukları isimlendirme çabası 1900’lü yılların ortasında görünürlük kazanır. 1950 ve 1960’larda kuzey Amerika, Batı Avrupa, Avustralya ve Japonya gibi gelişen endüstriyel bölgeler müzik, gençlik üzerinde büyük etki yaratır. Sonrasında da gençlik ve popüler müzik arasındaki ilişki küresel anlamda ilgi görür. Bu grupları adlandırma çabalarının ilki “Karşıt Kültür” (Counter Culture) olur. 1960’larda Rozsak ve Marcuse gibi teorisyenler Amerika’da görülen akımların içinde yer alan değişik gruplar için bu terimi kullanır. Karşıt kültür ya da aynı anlama gelen *Underground* terimi nesle dayalı olarak görülür ve 1950’lerin sonunda ortaya çıkan Beatler ve sonra 1960’ların ortalarında, orta sınıf alt kültür hareketleri için kullanılır. Yine 1960’larda Hippiler oluşturur. Beatlerin devamı olarak görülürler ve Psychedelic Rock ve Progresif Rock müzik etrafında bir araya gelen gençler topluluğuna gönderme yapar (Çerezcioğlu, 2014:19-20).

Riech’e göre (1971) karşıt kültürün en ayırt edici özelliği genç neslin, ebeveynlerinin kültürüne açıkça meydan okuyan, yeni yaşam tarzı değerlerini benimsemesiyle ortaya çıkan yeni bir bilinçlilik halidir. Willes’e göre de (1978) karşıt kültür mantığında uyuşturucu kullanımı, zaman kavramını batılı endüstriyel toplumlarda deneyimlediği şekliyle rasyonelleştirerek örgütlenmesine yönelik bir karşı çıkış ve seslere ya da renklere duyarlılığın artması aracılığıyla ortaya çıkan başka bir bilinçlilik düzeyine ulaşma olarak anlamlandırılır (aktaran Bennett, 2005:254-5).

Karşıt kültüre benzer şekilde kullanılan bir kavram da altkültürdür (subculture). Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) ekolünce ortaya atılır ve belirli özellikler çevresinde bir araya gelen gençlik grupları uzun süre boyunca bu kavramla analiz edilir. Kısaca toplum içindeki cemaat olarak tanımlanır. Bu bağlamda egemen toplumsal

siyasal düzenin, toplumsal norm ve ilişkilerinin dışında, kendine özgü bir ahlak, iletişim, barınma tarzı bulunan ve kültürü kendine özgü yeniden üreten bir topluluk ve bir toplumsal ilişkiler sistemi şeklinde ifade edilir (Bora'dan aktaran Çerezcioğlu, 2011: 2014).

1950'lerin Rock'n Roll müziği etkisiyle, gençlik içerisinde kendilerine özgü giyim kuşam kodları, jargonları, davranışları ve paylaşılan bir müzik türü olan çeşitli gruplar gözlemlenmeye başlanır. Rock'n Roll'un, Teddy boy ve Rocker adı verilen iki ana geçlik grubunun, alt kültürün oluşumuna katkısı da çok açıktır. İngiltere kökenlik Teddy Boylar ya da Teddler, ilk olarak 1950'lerin ortalarında görülür. Aslında vasıfsız altyapılarına rağmen varlıklı görünmeleriyle dikkat çekerler. Ortalama gelirlerle yaşayan işçi sınıfı gençliği olmalarına karşın bu kıyafet ve aksesuarlar, sınıflar arası farklılıklara dikkat çekmek için kullanır ve tüm maddi yoksunluklarına rağmen cumartesi geceleri eğlencelerinde her zaman var olurlar. Bu grubun aktiviteleri genelde Rock'n Roll çalınan mekanlar çevresindedir. "Rocker" diye anılan kişiler ise 1960'lar ortaya çıkar. Siyah deri ceket, kot pantolon ve botlar giyen, genelde motorsiklet çeteleri görünümünde vakit geçiren, erkeklerden oluşan gruplardır.

Altkültür terimi uzun süre araştırmalarda anahtar bir kavram olarak iş görse de incelenen grubun tüm bireylerini aynı görüp bireyleri homojen olarak ele alması, bireysel ya da küçük gruplar arasındaki farklılıkları dikkate almaması, bu kişilere muhalif bir nosyon vermesi ve dar bir kaynaşmayı, erkek egemenliğini ve coğrafi olarak belirli bir mekan/çevreyi akla getirmesi nedeniyle terim gözden geçirilir ve yerine *scene* kavramı kullanılmaya başlanır. Çünkü *scene* kavramı müzik etkinliğinin dinamik, değişen ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapmasından dolayı tercih edilir. Böylece daha fazla esnekliğe, müziğin içinde üretildiği ve tüketildiği mekanın esnekliğine ve müzik pratiği için önemli bir bağlam olanağına işaret eder (Erol, 2003:52; Çerezcioğlu, 2011:142-3).

Scene terimi Cohen'e göre; paylaşılan bir müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi bir şeye sahip olan insan grubuna dikkat çeker. Scene terimi topluluk ve altkültür kavramlarının yerine 1990'larda geçer. Kullanım şekline göre

farklı anlamlar oluşturabilir. Üç tür kullanımdan bahsetmek olasıdır. İlki, bir müzik türüyle ilişkilendirir; caz scene, rock scene gibi. Bu bağlamda scene terimi bir müzik tarzının küresel ölçekte kullanımını ifade eder. İkincisi, sadece siyasal sınırlarla belirlenmiş olan bölge ya da kent ölçeğinde; Montreal Scene gibi. Bu bağlamda da yerelle ilişkili yerel kaynaklar, müzisyenler, izlerkitle, sound'lar ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapar. Üçüncüsü de, bir bölge ya da kent ile birlikte bir müzik türünü kullanarak oluşur. Yerel olanaklarla gerçekleştiren endüstriyel ya da endüstriyel olmayan müzik pratiklerine gönderme yapar. Burada mekan/kent ve müzik türü özdeşleştirilerek/kimliklendirilerek ortak bir sound oluşmasına olanak sağlar. Liverpool Rock Scene bu duruma örnektir (Erol 2009:232-235). Bu bağlamda çalışmada bir scene olarak İzmir'de 1888 club özelinde elektronik dans müziği incelenir.

İzmir'in Alsancak semtinde 2010'da kapılarını açmış ve 27 Temmuz 2019'da son dj performanslarıyla kapanan "1888" isimli club'ta işletmeciler ve organizatörlerden (Redbull, Sub-Kult, Roots ve Untitled vb.) oluşan kişiler cuma ve cumartesi akşamları eventler¹ düzenler. Mekanda genellikle bir gecede iki dj sahne almaktadır. İlk çıkan dj, esas dj çıkmadan önce ortamı ısıtıran, insanları eğlenceye hazırlayan warm-up dj'dir. Genellikle 22.00-23.00 gibi müzik yapmak için kabine geçer. As solist gibi görülen dj ise gece 01.00-02.00 civarı onun yerini alır. Müzik ve dans sabah 04.00'e kadar devam eder. Event'ten event'e kaç dj'in sahne alacağı, hangi dj'in önce ya da sonra çıkacağına işletmeciler ya da organizatörler karar verir. Bir gece warm-up olarak çıkan dj diğer bir gecede as solist gibi görülen dj olarak çıkabilir.

Çalışma 1888'de müzik yapan dj'lerden Kozmonotosman, Kabus Kerim ve Kaan Düzarat ile sınırlandırılır. Bu dj'ler ilk müzik yaptıkları zamanlarda disko, house ve tekno türünde müzik yaparlarken daha sonra setlerine kendi geçmişlerine ait, sevdikleri parçaları da eklerler. Mekan işletmecileri ve organizatörler, performans yapan dj'i seçerken özellikle geçmişlerinde elektronik müzik olmasına, mainstream/popüler mekanlarda çalmamış olmasına dikkat eder. Sonrasında yaptığı setler (genellikle)

¹ Kelime anlamı *etkinlik* olsa da burada parti; gece düzenlenen organizasyona verilen isim olarak kullanılır.

www.soundcloud.com adlı internet sitesinden incelenir ve seçilirler. Sahne alan ve prestijli dj'lerin diğer bir dj'i önermeleri de işletmeciler için önem taşımaktadır. Artık prestijli sayılan dj bu aşamalardan geçmeden mekana misafir olarak davet edilebilir.

Dj'ler performans için hazırlık yaparken kültürel sermayelerini kullanarak hem setleri hazırlar hem de bu sayede scene içerisinde konumlanırlar. Parçaları/sample'ları en etkin şekilde kullanabilen ve “samimi” görülen kişi scene içerisinde en çok tutulan dj'dir.

Scene içerisinde çoğunlukla “editçiler” diye anılan grup house, tekno, disko müzikle birlikte Türkçe samplelar kullanmaktadır. Bu sample'lar 1970, 1980 ve bazen 1990'ların müziklerinden, eski Türk filmlerinden konuşma ya da film müziklerinden, çeşitli funk ve caz parçalardan kesitler olabilir. Dj'ler biraz önce söylendiği gibi bu parçaları etkin bir şekilde setlerinde kullandıkları kadar scene içerisinde değerli olurlar.

Kültürel sermaye sadece dj'lerin setleri hazırlık süreçlerinde değil, performans sırasında da müziksel veya müzik dışı kodlarla kendini gösterir. Bunlar el, kol hareketleri, giysi kodları, aksesuarlar, mapping² gibi müzik dışı unsurlarla kendilerini gösterirler. Ayrıca kullanılan jargon da scene içerisinde önemli yere sahiptir.

Dj'ler arasında kenarda köşede kalmış şarkıları, plakçılarda dolaşıp bilinmeyen ya da unutulmuş müzikleri ya da başka bir ülkeye, yöreye ait orijinal bir melodiyi bulan kişiler “digger” olarak adlandırılır. Digger'ın dj olması ya da elektronik müzik içerisinde konumlanması şartı bulunmaz. Bu dj'ler arasından Dj Nofrost ve Kaan Düzarat kendini “digger” olarak adlandırır. Digger'lar nesneleşmiş kültürel sermayeyi elinde tutan kişilerdir ve scene içerisinde değerli kabul edilir.

Bu bağlamda ilk bölümde kavramsal çerçeve olan kültürel sermayenin daha açıklayıcı olması için Pierre Bourdieu sosyolojisi ve habitus, alan ve sermaye kavramları üzerinde durulur. İkinci bölümde de alan çalışması olan İzmir Club Scene müziksel ve müzik dışı bileşenler olarak iki kısımda incelenir.

² Müzikle uyumlu hareket eden, arka fonda verilen görsel.

1. BÖLÜM

PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİNDE ALAN, HABİTUS VE SERMAYE KAVRAMLARI

1. BÖLÜM

PIERRE BOURDIEU SOSYOLOJİSİ'NDE ALAN, HABİTUS VE SERMAYE KAVRAMLARI

Alan çalışması sonucunda ortaya çıkan veriler Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramı ile örtüşür. Bu bölümde Bourdieu sosyolojisi ve bağlantılı kavramlar olan habitus, alan ve sermaye kavramları üzerinde durulur. Çünkü kendinden önceki birçok boşluğu dolduran Bourdieu sosyolojisinin karmaşık yapısını anlamak için bu kavramların kısaca açıklamak kültürel sermayenin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

1.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisi

Bourdieu'nun etnografa dönüştüğü çalışması 1950'lerin sonunda Cezayir'dedir. Berberi köylülerini (Kabyle) anlamaya çalışırken nesnel yapıların öznel anlam ve eylemle karşılıklı etkileşimi konusunda özel bir perspektif geliştirir. Etnograf olarak Bourdieu, bir başka sosyo-kültürel dünyaya girer. Dillerini öğrenir ve onlara büyük ölçüde yabancı kalarak araştırma yapar. Bu durum ona iç ve dış sosyal hayat perspektiflerini uzlaştırmanın önemini gösterir (Calhoun, 2000).

Bourdieu, metodoloji ve kuramın birbirinden ayrılmayacağını vurgular. Kavramlarla pragmatik bir ilişki kurar, onları sorunları çözmede kullandığı aletlerden oluşan bir alet kutusu (Wittgenstein) olarak görür (Bourdieu ve Wacquant, 2016:35). Bu kavramlar sosyal bilimlerin her alanın iş görmektedir. Özsöz ve Baran'a göre, Bourdieu sosyolojisi şöyle tanımlanır:

"Bourdieu sosyolojisi, toplumsal aktörlerin sürekli olarak rasyonel eylem kuramına karşı, aktörlerin içkin bir pratik mantığa, sezgiye ve de bedensel yatkınlığa göre hareket ettiklerini savunan, bu bakımdan da toplumsal dünyada beden ile pratiklerin mantığına önem veren bir sosyoloji olarak bilinir." (aktaran, Albayrak, 2015:14)

Eski rugby oyuncusu olan Bourdieu ürettiği kavramların anlaşılabilir olması için oyun metaforunu geliştirir. Onun için oyun sadece oyalayan şey değil, ciddi bir atletin oyun anlayışıdır. Hiçbir oyun basitçe onu tanımlayan kurallar kavranarak anlaşılmaz. Sadece kurallara uymaktan ziyade bir oyun anlayışına, onun nasıl

oynanması gerektiği anlayışına da sahip olmayı gerektirir. Bu toplumsal bir anlayıştır ve iyi bir oyuncu takım arkadaşlarının hamlelerini önceden sezer, ne zaman pas atılacağını, ne zaman mola verilmesi gerektiğini, ne zaman atış yapması gerektiğini iyi bilen kişidir.

Oyun aynı zamanda stratejiktir. Her mücadeleye ve mücadele anına özel farklı yaklaşımlar olabilir. İyi bir stratejiyi neyin oluşturduğunu, şüphesiz, oyunun kuralları kadar, rakibinin güçlü ve zayıf yanlarının değerlendirmesi de belirler. Özgünlük ya da ilham gücü sonucun belirlenmesinde etkili birçok faktörden sadece biridir (Calhoun, 2000).

Oyun bir *alanda* oynanır, burası mücadelenin yaşandığı yerdir ve oyuncular burada kazanç sağlar. Bu kazançlar *illusion* kavramıdır. Oyun stratejiktir. Her oyuncu oyuna dahil olur ve onu oynamaya değer bulur ve sorgulamadan alanın kurallarını (*doxa*) kabul eder. Oyuncunun elindeki kozlar *sermaye*dir. Bu sermayeler ekonomik, kültürel ve toplumsal olmak üzere üç başlıkta toplanır. İçinde bulunduğu şartlar altında farklı önem kazanan bu sermaye tipleri, pratikte simgesel sermayeyi oluşturur. Sermayelerin toplamı, oyuncunun elindeki kozlardır. Kişiler sermayelerine göre *alandaki* güç ağırlıklarıyla, kazanma şanslarını belirler. Farklı oyunlarda kozlar, farklı işleve sahiptir ve başka alanda başka işlevleri bulunur. Oyunun sonucuna gidilirken kullanılan yollar, sahip olunan davranışlar, karşılaşılan olaylar sonucunda bireylerin bir yatkinlikler bütünü oluşturmalarına neden olur. Kişilerin "kim olsa aynı şeyi yapardı" mantığına girmesine neden olan yatkinlikler bütünü *habitus*tur. Başka bir deyişle oyun sırasındaki stratejilerine habitus denir. Bu stratejiler kişiye zafere götüren formülde çok, oyun sırasında şekillenen yatkinliklerdir. Alan, varlığını sürdürmek için habitusu şekillendirir. Alan ve habitus birbirine ihtiyaç duyar (aktaran, Albayrak, 2015: 15).

1.1.1. Alan ve Habitus

Bourdieu'nun birçok kavramı sosyal bilimlerde oldukça ilgi görür. Bu kavramlardan biri olan "alan" Bourdieu sosyolojisinde kilit mekansal metaforlardan biridir. Alan; görece bir x olarak tanımlanabilir. Her özerk alanın kendi fiziksel ve simgesel bir yapıyı barındırdığını da eklemek gerekir. Bu fiziksel ve simgesel göndermeleri açığa çıkarmak için (alanın) habitusu ve sermaye türlerini detaylandırmak

gerekir. Ancak unutulmamalıdır ki bu çalışma elektronik dans müziği özelinde dj performanslarının, İzmir 1888 özelinde, kültürel sermaye bileşenlerini anlama girişimidir. Dolayısıyla kültürel sermaye bir alana ve onunla birlikte bir habitusa gönderme yapıyor olsa dahi bu bileşenlerin dışında okunmalıdır. Zaten kültürel çalışmalar ekolünden hareketle büyük teoriler değil kavramsal farklılıklar çalışmanın omurgasını oluşturabilir.

Alan kavramı, Bourdieu'nun 1960'ların sonunda sanat sosyolojisi alanında araştırma yaptığı ve Weber'in din sosyolojisi hakkındaki okumaları sırasında doğar (Swartz, 2011:168-9). Habitusun işlev gördüğü toplumsal ortamın yapısını belirler. Bourdieu alanı şöyle tanımlar:

"Konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı ya da konfigürasyonu. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal eden fail ya da konumlara dayattıkları belirlenimler çerçevesinde, hem alandaki özgül karlara erişmenin bağlı olduğu iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ya da potansiyel durumlarıyla, hem de diğer konumlarla olan nesnel ilişkileriyle (tahakküm, tabilik, benzeşiklik vb.) nesnel olarak tanımlanır." (aktaran Swartz, 2011:167)

Kendi kurallarını içindeki kişiye kabul ettiren yapıda olan alan, olunmak ya da yapılmak istenen şey ne ise, o alanla alakalı gerekli sermayelere sahip olunup, gerekli habituslar başlangıç kabul edilmelidir (Wacquant'tan aktaran Albayrak, 2015:15). Alanda sınırlar o alanın mantığına göre şekillenir ve başkalarını dışarıda bırakacak yapıdadır. Soyut bir aidiyet tanımı dayatılır. Toplumsal alanda verilen mücadeleler, sosyal alanlar içinde etkiler oluşturur. Bu alanlar, mücadeleler için belirleyici etkiler taşır ve eğilimlerine yön verir. Bu eğilimler, içinde olunan oyunun temel hukukunu oluşturur ve oyunun yapısının içinde olan varsayımlara bağlıdır (aktaran, Albayrak, 2015:15).

Mal, hizmet, bilgi ya da statünün üretilip, dolaşıma girdiği ve temellük edildiği yerleri, aynı zamanda aktörlerin bu farklı sermaye türlerini biriktirip tekeline alma mücadelesinde işgal ettikleri rekabete dayalı konumları alanla ifade edebiliriz. Özgül sermaye tipleri ya da sermaye bileşimleri etrafında düzenlenmiş, yapılanmış mekanlar olarak düşünülebilir. Örneğin; Bourdieu (1975) yazarlar, sanatçılar, akademisyenler gibi

simgesel üreticilerin simgesel sermaye için mücadele ettikleri kurumlar, örgütler ve piyasalar matrisini “entelektüel alan” olarak tanımlar (aktaran, Swartz, 2011:167-8).

Alan, bazı iktidar (ya da sermaye) biçimlerine gömülü konumlar arasındaki tarihsel nesnel bağıntılar bütünüdür. Bir alan tıpkı manyetik bir alan gibi, nesnel kuvvetlerin yapılanmış bir sistemidir. Buraya dahil olan her eyleyici ve nesnelere dayatabildiği özgül bir ağırlık merkeziyle donanmış, bağıntısal bir yapılanmadır. Bir alan aynı zamanda çatışma ve rekabet yeridir. Bu bir savaşa benzer. Savaşa katılanlar, bu alanda etkili olan özgül sermaye türü –sanatsal alanda kültürel yetkinlik, bilimsel alanda bilimsel yetkinlik vb.- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetkinlik biçimleri arasında dönüşüm oranlarına ve hiyerarşiye karar verme gücü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet ederler (Bourdieu ve Wacquant’tan aktaran Özsöz, 2007:18).

Bourdieu alanın oluşumunu üç evrede ele alır. İlki özerkliğin kazanılması, ikincisi yapının ortaya çıkması ve en son simgesel sermayenin oluşumudur. Özerkliğin kazanılması, bir anlamda içinde bulunulan alana direniş gösterir. Bu direniş sayesinde iki cepheli bir çatışma doğar. Kendi alanına sahip olan alan, kendi sermayesini oluşturur ve böylece oluşumunu tamamlar. Bu süreç, habitusun oluşması ve bu sayede alanın kendisini sürekli yeniden üretmesiyle devam eder (Özsöz, 2009:18).

Bireyi şekillendiren aynı zamanda bireyin eylemleriyle şekillendiren karşılıklılık durumunu Bourdieu "habitus" olarak tanımlar. Habitus Bourdieu'ya göre alan kavramını tamamlar. (aktaran, Albayrak, 2015:15). Alan varlığını sürdürmek için habitusu şekillendirir. Çünkü alan yeniden üretimi sağlayacak eyleyicilere ihtiyaç duyar ve bu habitus sayesinde mümkün olur. Ayrıca farklı alanlar arasındaki benzeşimi de habitus ile açıklar (Swartz, 2011:189).

Bourdieu (2007) habitus ve alan ilişkisini şu sözleriyle belirtir:

"Bizzat kendisinin bir ürünü olan alanla gerçek bir ontolojik suç ortaklığı ilişkisi içinde olan habitus, bilinçlilik gerektirmeyen bir bilme biçiminin, planlı olmayan bir niyetliliğin/yönelmişliğin, kişinin açıkça ifade etmeden de geleceğe yönelmesini mümkün kılan

dünyadaki düzenliliklere pratik hakimiyetin bir ilkesidir... Habitus ve alan arasındaki iki yönlü ilişki derinlemesine analiz edilebilir: Yapılaşmış bir uzay olarak alan, habitusu yapılandırma eğilimindeyken, habitus da alana ilişkin algıyı yapılandırma eğilimindedir." (aktaran Özsöz, 2009:20).

Habitus Bourdieu sosyolojisinde merkezi bir yere sahiptir. Habitus, Aristoteles'in *heksis* kavramının Saint Thomas d'Aquin tarafından tercüme edilmesiyle ortaya çıkar. Bu kavram eğitimle sağlanmış olan ve bireylerin eylem kapasitesinin temelini oluşturan fiziksel maharet ve davranışları ifade eder. Saint Thomas d'Aquin *heksis*'i *habitus* olarak çevirir. Bu da öğrenilmiş özellikle dini adetlerin daha sonradan doğal hale dönüşmesine gönderme yapar. Pierre Bourdieu *habitus*'u yeniden yorumlarken, Saint Thomas d'Aquin, Emile Durkheim, Norbert Elias, Marcel Mauss ve Max Weber'den ilham alır (Jourdain&Naulin, 2016:41-2)

Habitus kavramını Bourdieu'dan önce Durkheim "Fransa'da Pedagojinin Evrimi" adlı eserinde (1904-1905); Marcel Mouss "Beden Teknikleri Üzerine" makalesinde (1934); Max Weber de "Ekonomi ve Toplum'da "Dinsel Çilecilik" (1918) adlı tartışmasında farklı içeriklerle kullanmışlardır, ancak hiçbiri *habitus*a Bourdieu gibi belirli bir rol yüklememiştir. Bu kavram Bourdieu'a göre insanların belirli kültürler veya altkültür içinde yaşamaları sonucunda zihinlerinde sahip oldukları temel bilgi birikimini aktarır. Bu nedenle kişi kendi çevresinin etkilerini taşıyarak hareket edecektir. *Habitus*u "oyun duygusuna" benzetir ve faillerin eylemlerini organize eden bir ilke olarak işlediğini ifade eder; en temelde ise dışsal toplumsal yapıların içselleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Herhangi bir çevredeki varlık koşulları pratiği biçimlendiren *habitus*u üretir, pratikler *habitus* tarafından biçimlendirildiği gibi nesnel yapıları da yeniden üretirler (Palabıyık, 2011:128).

Bourdieu ilk çalışmalarından birinde (1971) *habitus* için şunları söyler:

"Geçmiş deneyimleri bütünleştirerek, her an bir algılar, beğeniler, eylemler matrisi işlevi gören ve şemaların analogik biçimde aktarılmasıyla, benzer sorunların çözümüne imkan vererek sonsuz çeşitlilikteki görevin yerine getirilmesini mümkün kılan, kalıcı bir yatkınlıklar sistemidir." (aktaran Swartz 2011:144)

Yatkınlık kelimesi Bourdieu sosyolojisinde önemlidir, çünkü habitus fikriyle aktarmak istediği iki unsura işaret eder: yapı ve eğilim. Dışsal yapıların içselleştirilmesiyle oluşan habitus, sosyalleşme deneyimlerinin ürünüdür. Bunun sonucunda da bir toplumdaki belirli bir grup için neyin olanaklı ve olanaksız olduğunu gösteren geniş parametreler ve sınırlarla ilgili içselleştirilmiş yatkınlıklar gelişir (Swartz, 2011:147).

Bourdieu (1990) habitusu, daha sonraki çalışmasında şöyle anlatır:

"Kolektif tarihin ürünleri olan nesnel yapılara uygun ve gerekli şeylerin aşılınması ve içselleştirilmesiyle üretilen, (bu nesnel yapıların işleyiş koşulunu oluşturan) uzun ömürlü, adapte eğilimler biçiminde yeniden-üretilen, aktörler kuramlar içinde nesnelleşmiş tarihi paylaşırlarken inşa edilen habitus, kurumların yaşamasını, onların pratik olarak içselleştirmeyi ve (böylece ölü sözcükler durumundan çıkartarak, içlerine tortulaşmış anlamı yeniden canlandırarak, ancak aynı zamanda bu yeniden canlandırmanın gerektirdiği revizyonlar ve dönüşümleri empoze ederek) onları aktif halde tutmayı mümkün kılan şeydir." (aktaran, Albayrak, 2015:16)

Bu kavramı anlatmak için Bourdieu kültürel bilinçdışı, alışkanlık oluşturan güç, temel ve derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler, zihinsel alışkanlık, zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları, düzenli doğaçlama üretici ilkesi gibi ifadeler kullanır. Kavramın kapsamı, eylemin hem bilişsel hem de bedensel temelini vurgulayacak ve alışkanlık haline gelmiş eylemlerin yanında yaratıcı eylemleri de içine alacak şekilde zamanla genişler. Bütün bu söylemler söylemsel değil pratik, bilince değil düşünüm öncesine dayanan, bilişsel olduğu kadar da bedenleşmiş, uyarlanabilir olsa da kalıcı, üretici ve yaratıcı olsa da yeniden üretici, başkalarına aktarılabilir, aynı zamanda da belirli toplumsal koşulların ürünü olan bir eylemin kuramının belirtileridir (Swartz 2011:145).

Bourdieu ve Wacquant'a göre (2003) habitus eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır. Çeşitli durumlarla başa çıkmayı sağlayan bir strateji üretme ilkesidir. Başka bir deyişle, eyleyici için kader değil, karşılaşılan yeni deneyimlerle sürekli gelişen ve değişen bir yatkınlıklar bütünü ifade eder (aktaran, Özsoz, 2007:18).

Habitus kavramı, pek çok yorumcuya göre alışkanlık kavramı ile bağlantılı görünse de Bourdieu sosyolojisinde edinilmiş olan, bedende cisimleşen bir şeydir. Buna göre kavram özel bir düşünce tarzına ait bireysel ve kolektif bir tarihe bağlıdır. Habitus geçmiş tecrübelerle dayalı strateji üretici bir ilkedir ve kişinin gerçekleştireceği eyleme mizaç ve eğilim kazandırır. Kavrama göre birey bir davranışı nasıl yapacağını bilir ancak; nedenini açıklamakta zorlanır. Çünkü bu durumu sosyalleşme aşamalarında öğrenmiştir. Farklı durumlara göre farklı stratejiler geliştirir. Kişiler sürekli stratejileri üretim halinde olurlar ve bu aşamadan yeni bir üretim elde ederler; işte bu aşama habitustur (Palabıyık, 2011:129).

Kişi bir habitusla doğmaz. Habitus alışkanlıklar sonucunda edinilen izinsel ve fiziksel tanınan bir yapıdır (Calhoun'dan aktaran Albayrak 2015:16). Bourdieu habitusun okulda elde edildiğini belirtir. Bu, sanatçı, tür, ekol, hareket gibi estetik yeterliliğin müfredatını öğrenme değil, okulun sanatsal olan veya olmayan eğitimler aracılığıyla sağladığı aydın yeteneğin bir ürünüdür. Okul bazı alanlarda -örneğin edebiyat- analiz araçları sağlar ve bu araçlar başka alanlara da kaydırılabilir. Bu belirli bir bağlamda edinilen eğilimin başka bağlama aktarılabilceğini ifade eder. Örneğin; aile içinde elde edilmiş eğilimin iş ya da spor hayatına aktarılması gibi (Jourdain&Naulin, 2016:43, 86).

Habitusun oluşmasındaki etken sadece okul değildir, ailenin de rolü çok önemlidir. Bourdieu'ya göre meşru zevkleri daha kolay geliştirenler hem eğitimli hem de kültürlü bir çevrede yetişenlerdir. Bir bakıma okul, sadece ailede elde edilen kültürü geçerli kılar. Kültürel yeterlilik, yani iyi zevk; bilinçli olmayan ve sözcüklere dayanmadan, küçük yaştan itibaren ailede edinilir. Bireyler tercihlerinin onaylanması ya da alay edilmesi sonucu bilinçsizce deneyimleyerek, çevresi tarafından takdir edilecek şekilde hareket etmeyi öğrenir (Jourdain&Naulin, 2016:86-7). Bourdieu Kant'ın estetik kuramını sorgular ve kişinin “güzel, iyi” gibi tanımlarının habitusla yakından ilgili olduğunu söyler.

Bourdieu karmaşık toplumsal sınıfları açıklamak için de habitustan yararlanır. O'na göre habitus, bireyin karakteristik eylem eğilimidir ve toplumsal düzen içindeki

konumlara uygun bir sosyal süreç oluşturur (Calhoun, 2000). Bir başka deyişle toplumsal sınıfların farklı yaşam koşulları, onlara kendilerine özgü bir habitus bahşeder. Burada habitus “pratik ve tasvirleri üreten ve düzenleyen bir ilke” olarak tanımlanır. Bu habitusun yalnızca zevk ve pratiklerin özellikle kültürel olarak merkezinde yer almadığı aynı zamanda pratikler arasındaki bağı kurup birbirleriyle uyumlu olmalarını sağladığı anlamına gelir. Böyle bir toplumsal sınıfın beslenme biçimi, dil, resim ve müzik zevki, giyinme, spor vb. gibi farklı alanlarda görünürlük kazanan ortak bir hayat tarzı çıkmasını sağlar (Jourdain&Naulin, 2016:87-8).

Aslında pratik bilinç nasıl yapıldığını bildiğimiz ancak nedenini açıklayamadığımız bilgiler zamanla toplumdan farklı sosyalleşme öğrendiğimiz, eğilimlerimiz ve yönelimlerimizi belirleyen, bize kimliğimizi kazandırırken, farklı durumlarda üretebileceğimiz stratejilerimizde etkili olan habitusu andırır. Bu bireyin farklı durum ve koşullarda adapte olmasını sağlayan bir tür pratik ve pratik donanımdır. Bourdieu habitusu hem bilinçli hem de bilinçsiz eğilimler ve hedefleri, bu hedeflere ulaşma çabalarını anlatan "sermaye" terimini de içerecek biçimde kullandığını göz önüne alarak; habitus, pratik bilincin yanı sıra, farkında olmadığımız bilinç dışı güdüler, öte yandan Schultz'un deyişiyle, bilincinde olumsuz "projeler"i, Giddens'in deyişiyle "sözel bilinci" de kapsayan daha geniş bir terim olarak anılabilir (Palabıyık, 2011:131).

1.1.2.Sermaye ve Sermaye Türleri

Bourdieu habitus kavramının devamı veya genişletilmesi anlamına gelebilecek bir dizi kavram daha geliştirmiştir. Birçok eserinde toplum içindeki güç dengelerinin baskı olmadan da nasıl sürdürülebileceğini incelemiş ve ekonomik ilişkilerin aslında başka şeylerde gizlendiğini iddia etmiştir. İktidarın esas temeli de sermayedir ve sermaye ancak gücünü bir çeşit sembolik sermayeye dönüştürerek her zaman devam ettirebilir (Palabıyık, 2011:132).

Bourdieu alanlar arası dönüşüm yapmanın mümkün olduğunu söyler. Bunu açıklamak için de sermaye kavramını kullanır. Sermaye biçimlerindeki farklılıklar ve onların dönüştürülme dinamikleri analizi Bourdieu'nun teorisinin en özgün ve önemli

özelliklerindendir. Terim, hem farklı alanlardaki mücadeleleri kazananların biriktirdikleri özel kaynak türlerini, hem de bu kaynakları birbirine dönüştürmeyi sağlayan –para ve prestij gibi- daha genel sermaye biçimlerini anlatır. Ayrıca bir sermayenin alanla ilişkisi dışında var olamayacağını belirtir (aktaran, Calhoun, 2000).

Sermaye kavramının asıl çıkış noktası Karl Marx olarak gösterilebilir. Marx'a göre sermaye parasal durumu ifade eder; ancak sadece parasal durum değil, burjuvayı burjuva yapan her şeydir. Marx sermaye birikiminden bahsederken burjuvaya katkı sağlayan taşınamaz varlık, donanım, makineler, binalar ve benzeri şeyleri de sermaye içine katar. Bourdieu ise sermaye kavramını tamamen form değiştirmiş ve sosyal bir tanıma dönüştürmüştür. Featherstone, dolaysızca hesaplanabilen, müdahale edilebilen ve gerçekleştirilebilir olan ekonomik sermayeye paralel olarak, kültüre dayalı iktidar kiplerinin ve birikim süreçlerinin var olduğunu ve bunların kültürün değerini, kültürün sermaye olabileceğini sıklıkla gizlendiğini söyler (2013:185).

Sermayenin elde edilip korunması öncelikle habitusun yarattığı ve doğuştan getirilen aile ve okul tarafından aşılana eğilimler sonucu kendiliğinden ortaya çıkan davranışlar zincirinin sonucudur. Distinction'da Bourdieu, Kant'ın estetik teorisini; yani güzel hakkındaki görüşlerin sosyal etkiler tarafından belirlendiği görüşünü sorgular ve kültürel zevkleri habitus tarafından belirlendiği ve aynı zamanda sosyal sınıfların birbirinden ayrılarak mevcut yapılarını korumakta kullanıldığını söyler (Palabıyık, 2011:132).

Toplumun önemli görüp, işe yarar ve değerli kabul edebildiği, onun için uğraş verilen, bireye avantajlar katan değerler bütünü sermayedir. Postone, Lipuma ve Calhoun'un çalışmasına göre;

"Bir iktidar formu olarak sermaye, habitus gibi birey ile toplum arasında bir bağ kurar. Toplum, sermaye dağılımındaki farklılaşma sonucunda yapılandırılmıştır. Diğer taraftan birey, sermayesini mümkün olduğunca arttırma eğilimindedir. Bireyin sahip olduğu sermaye türü ve miktarı yaşam kalitesini ve geleceğini belirler. Bireylerin biriktirdiği sermaye aynı zamanda sınıf ayrımlarını yeniden üretir." (aktaran, Albayrak, 2015:17).

Bourdieu'nun sermaye açıklaması çoğu Marksist yaklaşımdan farklıdır. Sermayeyi özel bir toplumsal formasyon olarak sermaye teorisine dayandırmadığı gibi ekonomik determinizm de temeli olarak görmez. İnsanların, her zaman çabalarını genişletme ve kıt kaynaklara ulaşma stratejileriyle ilgili kararlar vermeleri gereken işlerlikte bir pratikler ekonomisi olarak görür. Fakat bunu özellikle ekonomik malların her zaman eylemin ana eylemin ana veya temel güdüleyicileri ya da genel sistemin temeli olduğuna inanmaz. Sermaye, Bourdieu için her biri farklı bir eylem alanıyla ilişki içinde farklı biçimler kazanabilen bir şey olarak görülür. Birincisi insanların elde etmeye çalışacakları birçok farklı mal ve biriktirebilecekleri birçok ayrı kaynak olduğunu, ikinci olarak bunların anlamlarını; (basitçe kendi içinde ve kendi başına değerli bazı maddi şeylerden ziyade) farklı alanları meydana getiren toplumsal ilişkilerinden aldıkları için, kaçınılmaz olarak toplumsal olduklarını ve son olarak sermaye birikimi mücadelesinin nadiren hikayenin tamamı olduğunu belirtir. Sermayenin yeniden üretimi de mücadelesi kadar önemli ve farklı sermaye dönüştürme biçimlerine bağlıdır (Calhoun, 2000).

Bourdieu, Marx'da olduğu gibi kapitalizme özgü emek biçimlerini aynı kategoride değerlendirmez, taşıdıkları emek miktarı bakımından nicel farklılıklar üzerine kurulu iktidar ilişkileri olarak değerlendirir. Bu yüzden kapitalist olanla olmayan emek biçimlerini farklılaştırılmaz. Bourdieu aslında iktidar ve tahakküm ile ilgilense de, sermaye kavramını Marx'ın kullandığı gibi artı değer sağlayan veya bir ilkel birikim dinamiği anlamında herhangi bir sömürü kuramıyla ilişkili değildir. Marx'ın sermaye kuramına getirdiği katkılardan biri, iktidar kaynaklarını kuran çok daha geniş çeşitlilikte emek biçimleri olduğunu (toplumsal, kültürel, siyasi, dini emek biçimleri gibi) ve bu emek biçimlerinin, belirli koşullarda, belirli oranlarda birbirine çevrildiğini görmemizi sağlamasıdır. O'nun sosyolojisindeki odak noktasından biri ise bireylerin ve grupların, toplumsal düzen içindeki konumlarını korumak ya da yükseltmek için sermaye biriktirmek, yatırımda bulunma ve çeşitli sermaye biçimlerini birbirine dönüştürme stratejilerini nasıl ve hangi koşullarda kullandıkları sorusudur (Swartz, 2011: 110).

Sermayeyi ekonomi olarak düşünenlerin aksine Bourdieu sanat, edebiyat, bilim, din gibi alanların kendine özgü sermaye birikimi ve sermayenin yeniden üretimi mantığına göre işlediğini gösterir. Hukuk alanında bile ekonomik sermayeye referansla değil, hüküm vermede adalet ve teknik uzmanlığa referansla inşa edilir. Bu faktör her alanın kendi özerkliğinin temeli inşasında önemlidir. Bu, Bourdieu'ye göre bir alanın oluşmasında kritik evredir. Özerklik, alanın kendine özgü bir alan içinde yer alabilmesi, kendine özel bir sermaye yaratabilmesi ve bir başka alana doğrudan bağımlılığa indirgenememesi anlamına gelir (Calhoun, 2000).

Bourdieu, *The Forms of Capital*'da temel sermaye türlerini açıklar. Burada birçok farklı sermaye türünden bahsetmek mümkündür. Ancak, özellikle dikkat çeken üç sermaye türü ekonomik, kültürel ve toplumsal sermayedir. Ekonomik sermayede para, toplumsal sermayede sosyal ilişkiler ve bağlar, kültürel sermayede ise prestij ön plandadır (aktaran, Albayrak, 2015:17). Bunlara ek olarak simgesel sermayeden de bahsetmek gerekir. Bu sermaye tipi her sermayenin içinde görülebilecek, sahip olunan simgesel değerler bütünüdür (Özsöz, 2007:17).

1.1.2.1. Ekonomik Sermaye

Ekonomik sermaye aynı Marx'da olduğu gibi parasal ya da maddi değerleri ifade eder; fakat Bourdieu, bu sermayeyi üretimi ve dolaşımına diğerleriyle olan ilişkisine bakarak Marx'dan farklı olarak ele alır (Palabıyık, 2011). Bourdieu'nun ekonomik sermaye kavramı bireyin sahip olduğu maddi değerlere dikkat çekerken, Marx'ın sermaye sınıfı, ekonomik olarak üretim araçlarını elinde tutanlarla ilişkilidir. Bourdieu sınıfları açıklamak için bu sermaye türünün yetmeyeceğini diğer türlerine de bakılması gerektiğini söyler (Özsöz ve Baran'dan aktaran Albayrak, 2015:19).

1.1.2.2. Toplumsal (Sosyal) Sermaye

Toplumsal (sosyal) sermaye kavramının tartışma zemini 1960'lerden sonra oluşmuştur. Günümüz toplumlarında bilgi ve enformasyonun yoğun olarak üretilip sosyal alanda hızlı dolaşıma girmesinden dolayı, sosyal ilişkiler daha önemli ve belirgin hale gelmiştir. Ek olarak bireyselleşme ve bunun sonucu zayıflayan bağlar,

beraberinde yabancılaşma olgusu, sosyal sermaye tartışmalarının bu zamana denk gelmesi olağan bir süreçtir. Bu sermaye güven, karşılıklılık, sosyal ağlar, birlikte davranış normları ve son olarak angajman ve aidiyet duygusu olarak beş temel kavram çerçevesinde ele alınabilir (Yarcı, 2011:126).

Bourdieu sosyal sermayeyi ilk kez şöyle tanımlamıştır:

"Gerekli olduğunda faydalı "destekler" sağlayan toplumsal ilişkilerin sermayesi; herhangi biri toplumsal açıdan önemli konumlara, örneğin siyasi bir kariyer gibi aynı zamanda para değeri de olan konumlara, sahip olan müşterilerin ilgisini çekmek istediğinde çoğu zaman vazgeçilme olan saygınlığın ve onurluluğun sermayesidir. Sosyal sermaye, gerçekte ve uygulamada karşılıklı tanışıklık ve tanıma dayalı olarak az ya da çok kurumsallaşmış, uzun ömürlü iletişim ağına sahip olması nedeniyle, bir bireyin veya bir grubun haklı olarak hissesine düşen kaynakların bir toplamıdır." (Palabıyık 2011:132)

Sosyal sermaye fikri temelde toplumsal birlikteliği sağlamak ve daha özelde ise ekonomik gelişmeyi sağlamak adına ele alınmıştır. Buradaki amaç sosyal ilişkileri kara çevrilebileceği ve bu ilişkilere aynı amaçla yatırım yapabilme düşüncesidir.

Özellikle 1970'lere kadar sosyal sermaye ekonomik sermayeyi destekler düşünüldüğü gerçeği kaçınılmazdır. Ancak toplumsal ilişkilerin çok boyutluluğu ele alındığında toplumsal sermaye tartışmalarının tek boyutlu yaklaşımdansa karmaşık toplumsal ilişkileri çözümleyebilen interdisipliner bir yaklaşım ihtiyacı doğar. Bu bağlamda James Samuel Coleman, Robert Putnam ve Pierre Bourdieu ufuk açıcı isimlerdir. (aktaran, Yarcı, 2011:127).

Herkes aslında az ya da çok sosyal sermayeye sahiptir. Kişi bir aile, grup, parti, vb. aidiyeti ile betimlenir. Bu aidiyet ile de grubun ağlarını ve kaynaklarını kullanabilir. Bu durum her fert için hem bir tanıma, hem bir tanınmadır. Bu süreç ise karşılıklılık içerisinde gelişir. Bu süreci Bourdieu kredi değer(liliği) kavramı ile açıklar. Bu süreç; sosyal hayat içerisinde insanlar kolay (kabiliyet anlamında) ve yasal (tanınma anlamında) bir statüye sorunsuz sahip olabilmek için kredi notlarına ihtiyaç duyar. Bu ise sadece doğru sosyal sermayeye sahip olmakla gerçekleşir. Bu noktada Bourdieu,

hediye değişimini toplumsallığın bitmeyen çabası ve ileriye yönelik sağlam bir yatırım olarak açıklar (Field'dan aktaran, Yarcı, 2011:132).

Sosyal ağlar toplumda daima yenilenir ve üretilir. Bu durum sürekli tekrar edilir. Bu süreç toplumsal eşitsizliğin oluşturulması ve onun devamı konusunda önemlidir. Bourdieu, Putnam'ın aksine sosyal sermayeyi kişisel bir kaynak olarak ele alır (Yarcı, 2011:134).

Toplumsal sermaye birbirleriyle tanışma ve karşılıklı tanımaya dayalı yaklaşık olarak kurumsallaşmış bir kalıcı ilişkiler ağına bağlı mevcut ya da potansiyel kaynaklar bütünü olarak tanımlanır. Kişilerin sosyal çevresi ne kadar genişse ve bu çevredeki iktisadi ve kültürel sermayesi ne kadar fazlaysa toplumsal sermayesi de aynı ölçüde artar. Çünkü her ilişki eşdeğerde değildir ve bazıları diğerlerinden daha çok getiri sağlar. Doğal olarak bu sermayenin çarpan etkisi vardır (Jourdain&Naulin, 2016:107). Bireyin sosyal sermayesinin büyüklüğü oranında kişiye ihtiyaç duyulur. Bu durumda sosyal sermayesinin büyüklüğü ile toplumda eşitsizlikler vardır. Diğer sermayelerle birlikte ortaya çıkan toplumsal sermaye ve toplumda kişiler arasındaki ekonomik ve kültürel sermayenin dağılımındaki eşitsizlik, sosyal sermaye alanında, her zaman eşitsizlikleri güçlendirici bir olgu olarak ortaya çıkar (Yarcı, 2011:132).

Bir grup üyeliğinden sağlanan karlar bunu mümkün kılan dayanışmanın temelini oluşturur. Bu, bilinçli yapıldığı anlamına gelmez, sosyal sermayeyi yoğunlaştırmak ve bu sayede çarpan etkisinden tam yarar elde etmek ve grup üyeliğinin kazançlarını (maddi ya da prestij gibi) güvenceye almak üzere örgütlenmiş seçkin kulüpler gibi gruplar durumunda bile bu geçerlidir.

Bu ilişkiler pratikte kendilerini sürdürmelerini sağlayan maddi ve/veya sembolik değişimler içinde var olabilir. Aynı zamanda toplumsal olarak kurumsallaştırılabilir ve ortak bir grubun (aile, sınıf, kabile, okul, siyasi parti vb.) adının kullanımıyla ve eşzamanlı olarak bu ilişkilere girenleri şekillendirmek ve bilgilendirmek için bütün bir dizi kurumsallaştırıcı edimle teminat altına alınabilir. Bu durumda değişimler içinde az ya da çok fiili olarak tesis edilir, bu şekilde sürdürülür ve pekiştirilirler (Bourdieu 1986:8-9). Sosyal sermaye karşılıklı ilişkilere dayalı

olduğundan diğer sermayelerdeki aktarım mümkün olmaz. Bireyin kendine özel toplumsal sermayesini oluşturması gerekir. Oluşturulan bağların da canlı tutulması, örneğin kart atarak bağın devamlılığı sağlanması gerekir.

1.1.2.3. Kültürel Sermaye

Pierre Bourdieu'nun sosyal bilimlere kattığı bir kavram da kültürel sermayedir. Bu kavram sosyolojide olduğu kadar Kültürel Çalışmalarda (Cultural Studies) oldukça işlevsel bir araç görevindedir.

Kültürel sermaye; bireyin mal ve pratiklerini değerlendirebilmesini sağlayan birikim ya da kaynaklardır. Bu kavram ilk kez Pierre Bourdieu ve Jean-Claude Passeron tarafından *Yeniden Üretim: Bir Eğitim Sistemi Kuramı İçin Öğeler* isimli kitapta kullanılmıştır. Mutlu'ya göre (1995) kültürel sermaye; statünün ve iktidarın devamlılığını meşrulaştıran, bilgi ve fikirler biçimindeki servettir (aktaran Erol:2009:236). Bourdieu bir alanda gücü elinde bulunduranların (devletin), eğitim yoluyla ailelere ve dolayısıyla bireylere benimsettiği yapıyı kültürel sermaye olarak açıklar. Bu anlamda okullar en önemli rolü oynar. Eğitim sistemi çoğunlukla seçkinlerin başarılı olduğu bir düzen dayatır. Bunların dışında kalan aileler de başarının şart olduğuna inanmış olarak (habitus edinmiş olarak) süreçte yer alır ve sistemin yeniden üretimini sağlar. Ailelerin çocuklarına miras bıraktığı, habitusu şekillendiren bu kabuller o toplumun kültürel sermayesi haline gelir (Özsöz, 2007:19).

Smith (2007), Bourdieu'nun kültürel sermayesini açıklarken, çeşitli boyutları olduğunu söyler. Bunlar; güzel sanatlara ve kültüre ilişkin nesnel bilgi, kültürel beğeniler ve tercihler, üniversite derecesi ve müzik eğitimi gibi biçimsel nitelikler, kültürel beceriler ve teknik ustalık, son olarak da zevk sahibi olma, iyiyi ve kötüyü ayırt edebilme yetisi olarak sıralanır (aktaran, Albayrak, 2015:21).

Kültürel sermaye; sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, okul sistemi hakkında bilgi, eğitim gibi çeşitli durumları kapsar. Bourdieu'nun amacı kültürün bir iktidar kaynağı haline gelebileceğini vurgulamaktır. Ayrıca Bourdieu kültürel sermayeyi aynı toplumsal kökene sahip, farklı eğitim düzeylerindeki ailelerin

çocuklarını okulda gösterdikleri eşitsiz başarıyı açıklamak üzere giriştiği araştırmanın ürünüdür. Ona göre akademik başarı ya da başarısızlığı, zeka veya yetenek gibi doğal yatkınlıklara bağlayan yaygın görüşten kopmak anlamındadır. Aile çevresinden alınan kültürel sermaye miktarının ve türünün, okuldaki başarı düzeyini, bireysel yetenek ya da başarı ölçütüne göre daha iyi açıkladığını saptar (Swartz, 2011:111).

Bourdieu *Kültürel Sermayenin Üç Hali* makalesinde bu sermaye biçiminin farklı biçimlerde var olabileceğini savunur. Birincisi bedenselleşmiş/benimsenmiş (embodied) halde; yani habitusu kuran unsurlar olan bilgi, beceri ve yetenekler şeklindedir. İkincisi nesneleşmiş (objectified) haldedir. Bu sermaye biçimi sahip olunan kitap, cd, fotoğraf, sözlük, cihazlar gibi nesnelerden oluşur. Sonuncusu da kurumsallaşmış (institutionalized) halde; eğitim yoluyla elde edilen unvanlar biçimindedir (Jourdain&Naulin, 2016:106-7).

Bedenlenmiş, bedenselleşmiş ya da benimsenmiş (embodied) olarak çevrilebilen kültürel sermaye türü isminde de belirtildiği gibi bedene bağlıdır. Kültürlenme, yetiştirme, özümseme çabasını ima ettiğinden kişinin kendisinin çaba sarf etmesini gerektiren bir süreçtir. Kasların gelişmesi ya da bronzlaşma gibi, bu da ikinci elden elde edilemez (Bourdieu, 1986:4).

Bu tip kültürel sermaye sosyalleşme yoluyla içselleştirilir. Beğeni ve anlayış örüntülerini oluşturur ve kültürle kazanılmış yatkınlıklardır. Kültürel malların, maddi mallardan farkı insanların bu malları yalnızca anlamlarını kavramak adına temellük edebilmeleri ya da tüketebilmeleridir. Bu, müzik, sanat eserleri, bilim formülleri kadar popüler kültür ürünlerini de kapsar.

Bedenleşmiş kültürel sermaye çocukluk yıllarında birikmeye başlar. Ebeveynler ya da çocuktan sorumlu kişiler, çocuğu kültürel ayrımlara karşı duyarlı hale gelmesi için zaman yatırımında bulunur. Kültürle kazanılmış yatkınlıkların edinilmesi, ekonomik zorunluluktan uzak olmayı gerektirir, dolayısıyla kökeninde sınıf temelli olan eşitsizlikleri kültürel farka dönüştürür. Bu sermaye okul sırasında artı kazandırır. Yüksek bedenleşmiş kültürel sermayeye sahip çocuklar diğerlerinden öne geçer. Bourdieu'nun Fransız okul sistemiyle ilgili gözlemlerinde, öğretmenlerin, sözlü ve

yazılı sınavlardaki dil kullanma becerilerini nasıl ödüllendirdiğini gözlemler. Genellikle bu yüksek derecede kültürel sermaye sahibi, ayrıcalıklı aile mensuplarını kayıran bir uygulamadır.

Bourdieu bu sermaye tipini sadece öğrencilerin okuldaki başarı düzeyiyle açıklamaz. Kültürel sermayeye hayatın birçok alanında iş görür. Bu durum şirketlerde eleman alımından eş seçimine kadar uzanır (Swartz, 2011:112).

Bu tür sermaye, kişinin ayrılmaz bir parçasına, habitusa dönüştürülen, dışsal zenginlik (para, mülkiyet haklarından farklı olarak) hediye ya da miras, satın alma veya değiştirme yoluyla anında aktarılamaz. Kültürel sermaye, döneme, topluma ve sosyal sınıfa bağlı olarak değişen ölçülerde ve kasıtlı özümsetme olmadan oldukça bilinçsiz şekilde elde edilebilir. Kültürel sermaye her zaman ilk edinildiği şartların bıraktığı az ya da çok görünen izler taşır. Bu izler ayırt edici değeri belirlemeye yardımcı olur. Bir sınıf ya da bölgeye özgü telaffuzlar bu duruma örnektir.

Büyük kültürel sermaye sahipleri diğerlerinden ayrılarak maddi ve sembolik karlar sağlayabilir. Herhangi bir kültürel yetkinlik –okuryazar olmayan bir dünyada okumak bilmek gibi- kültürel sermayenin ayrımındaki konumu sayesinde kıtlık değeri kazanır. Bu durum da bu sermayeye sahip kişi için maddi ya da maddi olmayan kazançlar sağlar.

Kültürel sermayenin sembolik etkinliğin en güçlü ilkesi Bourdieu’ya göre onun aktarım mantığında yatar. Bir yandan, nesneleşmiş kültürel sermayenin ve bunun gerçekleşme süreci için gerekli zaman temelde tüm ailede beliren kültürel sermayeye bağlıdır. Kültürel sermayenin ilk birikimi sosyalleşme dönemi ile başlar.

Ekonomik ve kültürel sermaye arasındaki bağlantı, edinilmesi için gerekli zaman aracılığı üzerinden kurulur. Aileler tarafından sahip olunan kültürel sermayedeki farklar, ilk olarak aktarım ve birikim işinin başladığı yaştaki farklılıkları (sınıf durumu, azami kültürel sermayeye koşulan en yüksek boş zaman ile biyolojik olarak mevcut bütün zamanın tam olarak kullanılması oluşturur), ikinci olarak tanımlandığı şekliyle uzatılmış bir edinim sürecinin belirgin olarak kültürel talepleri doyurma yeterliliğini

ifade eder. Dahası bununla bağılı olarak belirli bir kişinin edinim sürecini uzatabileceği sürenin uzunluğu, ailesinin kendisine boş zaman sayesinde sağlayabileceği, sürenin uzunluğuna bağılıdır. Bu durum ekonomik zorunluluk olmaksızın, zamanında ona ücretsiz sağlanabilen zaman uzunluğuna bağılı olan ilk birikim için önkoşul (saat) kadar yapılması bir engel olarak değerlendirilebilir (Bourdieu, 1986:4-6).

Nesneleşmiş (*objectified*) kültürel sermaye türünde yazı, resim, kitap, sanat eserleri, anıt, bilimsel araçlar gibi maddi nesneler ve medyada nesneleşmiş kültürel sermaye bulunur. Bunları kullanmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerekir. Ancak kendi maddiliğiyle aktarılabilir. Bu tip sermayede bedenlenmiş kültürel sermaye biçimiyle ile ilişkisi içinde tanımlanabilir.

Böylece kültürel maddi kaynaklar hem ekonomik sermaye hem de sembolik olarak elde edilebilir kültürel sermayeyi gerektirir. Bu da üretim araçlarının sahibinin söz konusu ediminin önşartı olan bedenlenmiş sermayeyi ya da sermaye sahibinin hizmetlerini edinmek için bir yol bulması gerekir. Elde edinilmek istenen maddeye sahip olmak için ekonomik sermaye gerekir, ancak bunları belirli bir amaca uygun şekilde edinmek ve kullanmak için bedenselleşmiş kültürel sermayeye ihtiyaç duyulur.

Bourdieu'ye göre nesneleşmiş durumunda kültürel sermaye, tarihsel faaliyetin ürünü olsa bile, bireysel iradeleri aşan ve her eyleyicinin hatta eyleyicilerin toplamının edinebileceğine (bedenlenmiş kültürel sermaye) indirgenemeyen, kendi yasaları olan ve özerk, tutarlı bir evren görüntüsü verir. Ancak eyleyiciler tarafından edinildiği ve kültürel üretim alanlarında (sanat, bilim, vs.) ve bunların ötesinde toplumsal sınıflar alanında süren mücadelelerde –eyleyicilerin kendi bedenleşmiş sermayeleri ölçüsünce bu nesneleşmiş sermaye hakimiyetleri oranında güç devşirdiği ve kar elde ettiği bu mücadelelerde- bir silah ve kazık olarak kullanıldığı ve yatırım yapıldığı sürece sembolik ve maddi olarak etkin, sonuç verici sermaye olarak var olur (1986:6-7).

Kurumsallaşmış (institutionalized) kültürel sermaye akademik yeterlilik, yani eğitim kavramını ifade eder. Bu yeterlilik ile sahibine kültür açısından konvansiyonel, daimi, kanunen garantilenmiş bir değer sağlayan kültürel yeterlik belgesi ile kanıtlanmış

bir sermaye sağlar. Bu sermaye türü kişinin kendi kişisel özellikleri, sermayesi dışında formal olarak akademik onaylanmış bir sermaye sunar.

Bourdieu yüksek öğrenimin gelişmesine ve gelişmiş toplumlarda statünün belirlenmesinde oynamaya başladığı role önem verir. Yüksek öğrenimin yaygınlaşmasıyla bu piyasa devasalaşmıştır. Bunlar da bugünkü toplumsal sınıf yapısının yeniden üretiminde belirleyici roledir. Çocuklarının iyi eğitim alması için ebeveynlerin yatırım yapması gerekir ki iş piyasasında buradan aldıkları sermaye ile kar edebilsin. Burada ekonomik sermaye kurumsal kültürel sermayeye dönüşür. (Swartz, 2011:112-3).

Bir kurumsal sermayenin parasal değerini garanti altına alarak kültürel sermaye ile ekonomik sermaye arasında dönüşüm oranlarının belirlenmesini mümkün kılar. Bu sermaye yeterliliğini taşıyan kişiye aynı alan içerisinde diğer kurumsal sermaye sahipleriyle karşılaştırılabilir mübadele edebileceği parasal değerini oluşturur. Akademik yeterliliğin sunduğu maddi ve sembolik karlar bu alandaki kıtlığa bağlıdır. Yapılan yatırımlar beklenildiğinden daha az karlı çıkabilir. Okullaşmadaki patlama ve yeterliklerde yaşanan enflasyonun kısa vadeli faktörleri arasında yer alan, kültürel sermayeyi ekonomik sermayeye dönüştürme stratejileri, farklı sermaye tiplerinin sunduğu kar şanslarının yapısındaki değişimlere bağlıdır (Bourdieu, 1986:8).

1.1.2.4. Simgesel Sermaye

Bu sermaye biçimi diğer üç sermayede de görülebilir. Bourdieu bu sermaye biçiminin tanındığı ve bilindiği takdirde iktisadi veya kültürel sermayeden ibaret olduğunu belirtir. Dolayısıyla simgesel sermayeye sahip olmak kişiler üzerindeki belirli bir güce gönderme yapar (Jourdain&Naulin, 2016:108).

Bilgi ve kabul görmeye dayalıdır. Algılanması ve kabul görmesi sağlanarak sihirli bir güç gibi simgesel alanda aktif olan zenginlik, fiziki güç gibi özelliklerdir. Diğer sermaye türleriyle yakından ilişkilidir. Tüm sermayeleri barındıran ve alanda hakim, söz sahibi olabilmek için geçerli hale gelen sermaye türüdür. Gösterge değeri

olan soyut bir durumdur. Diplomalar, koleksiyonculuk örnek verilebilir (aktaran Albayrak, 2015:19).

Simgesel sermaye diğer sermaye tiplerinin herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir. Bir toplumda ekonomik çıkarlar önemli konuma gelmişken, diğer bir toplumda kültürel çıkarlar önemli olabilir. Bu durum simgesel sermayenin, şiddete dönüşmesi noktasında farklılıklar doğurur; yani simgesel şiddetin boyutunu da belirler (Özsöz, 2007:17). Yönetim, mevcut düzenin sürekliliğin sağlanması için fiziksel şiddet içermeyen baskılar uygulama yola gittiğinde simgesel şiddet ortaya çıkar. Simgesel şiddette, egemen olan ve boyun eğen arasındaki ilişki sevgi, şefkat ve aşk ilişkisine dönebilir. Kişi, hedeflenen amaç için sahip olduğu sermayeye başvurur. Böylece kendisine simgesel şiddet uygulanmasına yardımcı olur (Albayrak, 2015:20).

1.1.2.5.Sermayeler Arası Dönüşüm

Bir sermaye biçimi bir başkasına dönüşebilir. Bu iki anlama sahiptir. İlki, kuşaklar arası yeniden üretim ile mümkündür. Örneğin; zengin kişiler çocuklarını iyi okullara yollamaya çalışırlar. Bu, paranın kültürel sermayeye dönüşmesinin bir yoludur. Sermaye bu yolla aktarılır ve potansiyel olarak yeni, ekonomik bir biçim kazanır. İkincisi, daha dolaysız bir anlamdadır. Ünlü bir atletin başarısı ve bu alana özgü sermayesi, müşterileri cezbedecek ve bu alanla ilgili olmayan başka ürünlerin arkasına imza atılabilir ya da araba satıcılığı ya da sigorta şirketi gibi iş alanlarına açılarak paraya dönüşebilir (Calhoun, 2000)

Sermaye biçimleri arasındaki çevrim, bütün yönlerde eşit derecede olanaklı değildir. Sosyal ve kültürel sermaye, ekonomik sermayeye kıyasla birbirine daha yakındır. Genelde ekonomik sermayenin kültürel ve toplumsal sermayeye çevrilmesi, tersinden daha kolaydır. Bazı mallar ve hizmetler ekonomik sermaye aracılığıyla daha kolay ve zahmetsiz elde edilebilir. Ama bazıları da sadece sosyal ve kültürel sermaye aracılığıyla elde edilir (Swartz, 2011:118).

Bourdieu'ye göre simgesel sermaye birikim stratejilerine bağlıdır. Prekapitalist toplumlarda onur, modern toplumlarda ise toplumsal prestijdir. Cezayir'de köylü ailelerden örnek vererek simgesel sermayenin ekonomik sermayeye dönüşümü şöyle açıklar: çok eski ve dolayısıyla ailenin adıyla ilişkili bir toprak parçasının yabancıların eline geçtiğinde, onu geri almak, bir suçun intikamını almak gibi onur meselesi haline gelebilir. Satın almak için de fahiş fiyatlar ödemek gerekebilir. Bu durum ekonomik sermayenin azalması ya da iflasa yol açabilir (Jourdain&Naulin, 2016:108-9).

1.1.3.Eleştiriler

Bourdieu'nun kuramlarını destekleyenler olduğu gibi eleştiriler de olmuştur. Bunlardan biri *Le Metier de Sociologue*'da (1968) ifade edilen bilinçsizlik ilkesine getirilmiştir. Bu ilke ile insanların insanları hakimiyetin işleme mekanizmalarına bilinçsizce itaat ettiği ve bunları gün yüzüne çıkarmanın sosyologun olduğu savunulur. Bu kısmen değişikliklere uğrasa da bireylerin kısmen bile olsa farkında oldukları toplumsal hareketleri örnek göstererek eleştirilmiştir.

Bir diğerinde Bourdieu sosyolojisi determinizmle itham edilir. Habitus aracılığıyla yalnızca toplumsal yapılara hizmet eden araçlar olarak görülür. Dolayısıyla kişiler “mekanik” olarak kabul görür. Pierre Bourdieu ise habitusun yalnızca toplumsal yapıların ürünü olmadığını, aynı zamanda bir buluş kaynağı olarak görür. Bu eleştiriler karşısında da belirli bireysel özgürlüğe inandığını söyler.

Üçüncü olarak kuramının iddia ettiği toplumsal dünyanın tamamını anlama yetkinliğine sahip olmadığı ile eleştiri alır. Toplumsal dünyaya dair tamamlayıcı veya alternatif bakış açısı öneren sosyologlara göre Bourdieu bütün toplumsal davranışların anlaşılmasına müsaade etmez. Kimileri de yaş ve cinsiyet gibi etkenlerin de dikkate alınmasının yeni anlama olanak sunabileceğini iddia eder.

Son olarak toplumsal değişimleri dikkate almadığıdır. Bourdieu'nun sistemi yirminci yüzyılda kadınların özgürleşmesi ve ya günümüzde toplumsal eşitsizliklerin artması gibi tarihsel evrimleri algılamakta zorlanan bir sistem olarak eleştiri alır (Jourdain&Naulin, 2016:143-5).

McCall (1992) Bourdieu'nun eserine feminist eleştiride, yüksek düzeyde tabakalaşmış bir toplumda kadınların “ücretli çalışmanın erkeksi/kamusal dünyası ile insani yeniden üretimin kadınsı/kişisel dünyası” arasında dolayım kurmaya mecbur oldukları ve dolayısıyla Bourdieu'nun kavramının yatkinlıklar ile konumlar arasında varsaydığı, veri kabul edilen uygunluğu deneyimlemediklerini söyler (Swartz, 2011:150).



2. BÖLÜM

İZMİR'DE "1888" ÖZELİNDE CLUB SCENE

2. BÖLÜM

İZMİR'DE "1888" ÖZELİNDE CLUB SCENE

2.1.Müzikte Kültürel Sermaye

Çalışmanın kavramsal çerçevesi olan Bourdieu'nun Kültürel Sermaye kavramı ile müzik ilişkisini bu bölümde incelemek çalışmayı bütünlemek açısından önem taşır. İlk bölümde bahsedildiği gibi kültürel sermaye bilgi biçimindeki servet şeklinde özetlenir. Müzikte de scene'i oluşturan gruplar, tınılar, söylemler ve eylemler gibi birbirleriyle kurulan ortaklıklar ile scene'in bütünlüğünü oluştururlar. Ortaklık sağlayan ve benzerlikler çerçevesinde scene üyelerinin paylaştığı davranış, pratik, tutum ve değerlerin toplamı, scene'in kendi içinde yarattığı kültürel sermayesinin bir sonucudur. Müzisyen ve hayranlar kendilerine uygun kimlikleri, içinde yer aldıkları gruplarda inşa ederler. Gündelik yaşamın tatmin edici olmayan koşullarında potansiyel bir inisiyatif kaynağı olarak kendi yaptıkları veya içinde oldukları kültürel etkinliğe simgesel bir anlam verirler. Bunlar hoşya giden çeşitli söylemler ve pratikler dizisi içerir. Bir konsere katılma, yeni bir cd'nin elde tutulmasının verdiği çok ince fiziksel haz, ikinci el satan bir dükkanda kıyıda köşede kalmış bir şeye (plak, kaset, poster gibi) ulaşmanın verdiği zevk ve bir kişinin yaşatları ve arkadaşları tarafından değer yüklediği belirli sanatçılar ve türler hakkında bilgi sahibi olma ile ilişkili entelektüel ve duyumsal zevk gibi davranışlar bu bağlamda kendini gösterir. Bu bağlamda en son söz edilenler kültürel sermayenin bir biçimidir ve popüler müzik tüketiminin anlaşılmasının belkemiğini oluşturur. Herhangi bir popüler müzikle ilgili kültürel sermaye edinmek için verili bir müzik geleneği, tarihi ve seslendiricileri ile ilgili bilginin olgunlaşmış olması gerekir. Bir kişi edindiği "background" ile birlikte, üsluplar, eğilimler, kayıt şirketleri, müzisyenler veya gruplarla ilgili bilgileri, tüm ayrıntılarıyla tartışabilir (Çerezcioglu, 2013:70)

Müzikte kültürel sermaye, bireylerin belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan "müziksel söylemler ve pratikler" olarak tanımlanabilir (Erol, 2003:74). Bu söylem ve pratikler, kişilerin

“belli ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği” kolektivitelerin, farklılıklarının vurgulandığı köşe taşlarını oluşturur. Bu anlamda kültürel sermaye, bir kolektif kimlik yaratımında, bu kimliğin birleştiriciliği çevresinde bir araya gelen bireylerin kendi aidiyetlerini meşrulaştırmak için kullandıkları, ortaklaşa paylaşılan unsurların toplamına gönderme yapmış olur. Scene içerisinde üretilmiş kültürel sermayenin unsurları, üyeler arasında paylaşılr ve korunur. Bu kültürel sermaye’nin bileşenleri, scene üyeleri arasında ortak pratiklerin oluşmasına neden olur. Kültürel sermaye scene’in kendi usullerine gönderme yaptığı gibi, kendi geçmişine dayalı uygulamalarını (geleneği), paylaşılan ve sahip çıkılan tarihsel bilgisini ve tınıya dayalı bilgi biçimlerini de (alt tür ve üsluba dayalı bilgi) içerir. Kültürel sermayenin paylaşımı, scene üyelerine bir cemaat niteliği kazandıran unsurları pekiştirir (Çerezcioğlu, 2013:70-71). Bireyler scene’i oluşturan kültürel sermayelerini birbirleriyle paylaşarak unsurların devamlılığını sağlarlar. Bu sermaye biçimi, scene’i oluşturan gruplar ve sanatçılar, scene’e adını veren müzik türü ile ilgili tarihsel ve üsluba dayalı ayrıntılı bilgi ve scene kolektivitesinin farklılık unsurları olan görünüm, söylemler ve davranışlar hakkında bilgili ve “görgülü” olmayı içerir. Scene içinde kültürel sermayenin temelini müzik ve müzik hakkında konuşma oluşturur. Bu bağlamda müzik gündelik hayatlarının temel parçası olduğu söylerler. Müzik ve müziğe ilişkin geliştirilen kültürel sermaye, gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olur ve gündelik yaşam içinde içselleştirilir. Çerezcioğlu çalışmasında (2013) Harris’in Gündelik Kültürel Sermaye’nin içerdiği davranışları altı kategoride aktarır. Bunlar;

- 1- Scene’in tarihine dayalı bilgi,
- 2-Alt türlere dayalı işitsel ayırt edebilme yeterliliği,
- 3-Kültürel sermayenin dolaşımı,
- 4-Scene pratiklerine ilişkin bilgi,
- 5-Scene için çalışmak,
- 6-Var olan stilleri geliştirme çabası olarak görünürlük kazanır. (72-74).

Yapılan çalışmada Harris'in Bourdieu'dan alarak geliştirdiği kültürel sermaye kavramı alan çalışmasındaki verilerle örtüşmektedir. Bunlar club müziğinde hem müziksel düzeyde, hem müzik dışı özelliklerle göze çarpar.

Alan araştırmasındaki verilerden çıkan sonuçlarla araştırma, müziksel ve müzik dışı özellikler altında iki başlıkta toplanarak aktarılacaktır.

2.2. Müziksel Özellikler

2.2.1.EDM Pratiği Performansçıları: Disc Jokey

Disc Jokey (dj) radyo ve müzik video programlarında, club, disko ve benzeri yerlerde müziği sunmaktan sorumlu kişidir. Popüler müzik çalışmaları dj'in tarihsel sürecine odaklanır. Özellikle radyodan başlayarak, 1950'lerde star statüsüne eriştiren club kültürünü ve dj'in bu kültür içindeki merkez figür olması ile ilgilenir (Shuker, 1998: 83). Başlangıçta radyoda müzik spikerlerinin sorumluluğu kayıttan sesi almak (cue almak) ve kaydın sorunsuz sürekliliğini sağlamak ve bu çalma listesini belirlemektir. 1950'lerin başında Freed'in Cleveland'da bir sabah şovuyla Bob 'Wolfman Jack' Smith, Dick Clark ve Alan Freed'in öncülüğünde dj, bir yıldız figürü olarak ortaya çıkar. Dj'ler miks yapmaya başladığında müzisyenlerin dünyasına girmiş olurlar. Önce Birleşik Devletler arasında, 1970'lerde de İngiliz Kayıt Şirketlerinde, 12-inç single'ın bir standart endüstri ürünü olarak ortaya çıkmasında dj'ler büyük rol oynar. Amerikalı dj'ler uzun süreli çalma için aynı kaydın 7-inçlik kayıtlarını mikslemeye başlar, daha sonra club'ta çalmak için kendi kayıtlarını yaparlar. Yeni pazara hitap etmesi için plak şirketleri bu pratiği değerli hale getirmek yaygınlaşır. Başlangıçta sadece performans için üretilirken, 12-inç single 1978'de parakende ürün olur ve 1990'ların başında satılan single'ların yüzde kırk beşini temsil eder. Bu mixing sürecinde dj'ler yeni müziği yaratır ve "turntable müzisyenleri" haline gelirler. Dj'ler club için hayati önemdedir. Dj, clubber/dinlerkitle ve paylaşılan fiziksel alan arasındaki etkileşimle klüp atmosferi, ruh hali ve his (vibe) yaratılır. Dinlerkitlenin ruh haliyle karşılıklı ilişkiile birlikte dj'lerin parça seçimi, kayıtların mikslenmesi etkileşimin merkezidir. 1970'lerin sonlarında house müziği dj'leri "insan jukebox" denilebilecek bir durumdan, dans müziği

kültürünün yaratıcı odağı olma yolunda gelişimin ilk temellerini atar (aktaran Shuker, 1998:84).

2.2.2.Kullanılan Ekipman ve Bilgisayar Programları

Club müziğinin performansçıları olan dj'lerin ürettiği müzik *set* olarak adlandırılır. Set, dj'in çaldığı sürenin tamamı ve kullanılan parçaların (track) hepsine verilen isimdir. Dj'ler seti performans öncesinde ya da sırasında üretebilirler, ayrıca üretilen hazırdaki bir set üzerinde performans sırasında elektronik ortam aracılığıyla müziğe müdahale ederek değiştirebilirler. Performans sırasında canlı bir çalgı çalımı gerçekleşmez. Çalgı sesleri, vokaller hazırlık aşamasında kaydedilir. Bu seslere *sample* adı verilir. Sample sadece dj'in kaydettiği değil, başkalarının set ya da parçalarından alınma kısa bölümlere de denilir. Seti oluşturman için çeşitli ekipmanlara ve programlara ihtiyaç duyarlar.

Görüşme yapılan dj'ler kayıt ve edit için Ableton, Cubase, Reason, Studio One, Logical gibi software sequencer programları yardımıyla set oluşturur.

Kullanılan ekipmanlar kayıt sırasında; synthesizer, drum machine; hem kayıt hem performansta turntable (Technics 1200K, 1200MK5, Tractor, Pioneer vb.), controller (Tractor veya Pioneer vb.), mikser, kulaklık ve bilgisayar (Apple MacBook) kullanılır. Performansta efekt pedalları ve efekt prosesörleri de tercihe göre eklenebilir.



Fotoğraf 1: Dj Kabini (23.10.2017)

Fotoğraf 1'de görülen bu dj ekipmanlarından en sol ve en sağdaki *Turntable* adını alır. Fotoğrafta Tractor marka, (genellikle) boş plak yardımı ile bilgisayara sinyal yollayan ve müziğin kontrolünün sağlandığı bölümdür, dijital vinyl denir. Scratch atmaya da el verişlidir. Ancak scene içerisinde (edm'de) scratch yapılmaz. Aynı zamanda üstünde sponsorun (RedBull) arması net şekilde görünür haldedir. Turnable'ın yanlarında yine Traktor marka controller bulunuyor. Pioneer vb. farklı markalar da tercih edildiği görülmüştür. Ortada bir mikser (mixer) bulunuyor. Ortada kabloların olduğu bölüme bilgisayar konulur ve bilgisayar üzerinden kulaklıkla sample seçimi yapılır. Kayıta çoğunlukla bir zorunluluk olarak görülmesine rağmen, performans sırasında bilgisayar kullanımı dj'ler için zorunlu değildir. Dj'ler bunun sadece alışkanlıkla ilgisi olduğunu, kim dj'liğe hangi tip ekipman ve aletlerle yola çıktıysa benzer şekilde devam edebileceğini belirtirler. Bilgisayar olmadan kulaklık yardımı ile bir sonraki sample'ın seçilmesinin de mümkün olduğu söylerler. Kullanılan programlarda da aynı şekilde ara yüzlerin farklı, ancak kullanım amaçlarının benzer olduğunu belirtirler.

2.2.3.İzmir-1888'de Müzik Yapan Guest Dj'ler

Elektronik dans müziği (edm) pratiği içerisinde konumlanan dj'ler için otantisite belirleyicilerinden en önemlisi geçmişlerinde mutlaka disko, house ve tekno gibi edm'in alt türlerinde müzik yapmış olma gerekliliği görünür. Dj'ler bu türde hem bilgi birikimine hem de pratiğe sahip olmaları scene için önemli bir faktördür.

Dj'lerin mekan içerisinde ikiye ayrıldığını burada belirtmekte fayda var. İlki mekanda düzenli ya da sıklıkla müzik yapan dj'idir ve bu kişiye "Local Dj" ya da "Resident Dj" denilir. Diğeri ise şehir dışı, başka bir ülkeden ya da aynı şehirden ancak mekanda sadece davet edilmesi üzerine müzik yapan dj'dir. Bu kişilere de "Guest Dj" denilir.

Görüşme yapılan dj'ler "Guest Dj"dir. Bu kişiler sample olarak Türkçe müziklerden yararlanır. Özellikle yaygın olarak 1970 ve 1980'lerin saykodelik müzikleri, rock, funk gibi türlerden alınma sample kullanırlar. En yaygınları Barış Manço ve Selda Bağcan gibi kişilerin parçalarından alınmış kısımlardır. Bu gruptan

organizatörler, dj'ler ve dinlerkitle tarafından çoğunlukla *editçiler*³ olarak bahsedilir. Bu grubun yaptığı çalışmaya “rework”, “remake”, “diskofolk”, “süperdisco” denildiği duyulsa da en çok kullanılan “edit” olması nedeniyle tercih edilmiştir.

Scene'de dj'lerin eğitim alması ya da diploma zorunluluk olarak görülmez. Scene'de moda tasarım ve sinema, televizyon bölümü gibi yaratıcılıkla/sanatla ilgili olan bölümler de prestij sağlamaktadır. Bu bağlamda yaratıcı bölümlerde okumuş/okuyan kişilerin müziğinin de daha yaratıcı olduğu düşünülür. Mekana davet edilen dj'lerin (guest dj) geçmiş deneyimleri ve müzikleri ile kısa bilgiler verilmesi konunun daha açıklayıcı olmasını ve kurumsallaşmış kültürel sermayenin de görünürlük kazanmasını sağlayacaktır.

2.2.3.1.Kaan Düzarat

1980 yılında Eskişehir'de doğar. İlkokulda piyano ve gitar dersleri alır. Ortaokulda bir rock grubunda gitar çalar. 14 yaşındayken Eskişehir'de Mega Radyo'da çalışır. Önce istek programlarına bakarak başladıkları bu işte daha sonradan bir rock programı olan “Rock Dünyası” adlı programı yapar. Üniversite hazırlık için bir sene İngiltere'de kalır. Düzarat, bu dönemi kendisi için ‘rocktan elektronik dans müziğine geçiş’teki en önemli dönemi sayar. İlerleyen zamanlarda İstanbul'da Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü'nü bitirir.

Eren Eren ve Arman Akıncı'yla salı akşamları Küçük Otto'da çalmalarından sonra oluşturdukları bir çatı olarak adlandırdıkları 2009-2010 yılındaki oluşumun adı Vesvese idir. Bu oluşumla radyo programları yapmış ve podcast'lar yayınlarlar. 2010-2011 gibi ilk edit yapmaya başladığı yıllarda Mehmet Koryürek (Aksak)'le birlikte oluşturdukları oluşumun adı ise *FOC Edit'tir*. Bu oluşumun açılımı *Flower of Cuts, Freedom of Choise, Free of Charge* gibi kelimelerin kısaltılmasıdır. Düzarat bu kolektif edit projesinde herhangi bir satış kaygısı olmadan, sadece sevdikleri parçaları editlediklerini söyler.

³ Edit: Bir parça üzerinde yapılan değişim işlemidir. Scene içerisinde parçanın elektronikleştirilmesine vurgu yapar.

2013'te Redbull Music Academy'nin (RBMA) New York'taki beş haftalık eğitimine katılmaya hak kazanır. RBMA'nın 1998'de başlayan çok çeşitli ülkelerden gelen katılımcıların müzik ve dj'lik ile ilgili dersleri/seminerleri, canlı performansları vb. içerir. RBMA sitesinde Kaan Düzarat eski mezunu olarak yer alır.

İzmir'de guest dj olarak performans yapan Kaan Düzarat 1970 ve 1980'lerin punk, rock, folk parçalarından sample'ları kullanmaktadır. Barış Manço, Selda Bağcan, Üç Hürel, Hümeysra, Ersen ve Dadaşlar gibi müzisyenlerin parçaları örnek olarak verilebilir. 1888'de yılda 3-4 kez davet edilen Düzarat, scene'de hem edindiği kurumsallaşmış kültürel sermaye sayesinde, hem de (ikinci bölümde anlatılacak olan) digger olması nedeniyle scene'de değerli kabul edilir.

2.2.3.2.Kabus Kerim

Kerim Yüzer, sahne adıyla Kabus Kerim, 1972 yılında Manisa'da doğar. 8 yaşındayken Almanya'ya gider. Orada çok kültürlü yerde, özellikle Amerikan askerlerinin çok olduğu bir bölgede yaşar ve onların dinlediği ve yaptığı müziklerle tanışır. Ailesinin evdeki plaklarını kurcalar ve bunları daha sonra da müziklerinde kullanır. Dj'liğe, diğer dj'lere yardım ederek, plak seçerek başlar. Müzik eğitimi olmadan diğer müzisyenlerin yanında dj'liği öğrendiğini söyleyen Yüzer, 17 yaşındayken Almanya'da siyahi kesimin fazla olduğu bir bölgede cuma ve cumartesi akşamları dj'lik yapar. Daha sonra Alpertunga Köksal (Alper Ağa) ile 1991 yılında *Karakan*'ı kurar. Bu oluşum bir rap grubudur. Yüzer bu gruptan ayrıldıktan sonra Ses adlı grubun kurulmasını sağlamıştır. Daha sonradan 1995'te *Cartel* adlı, yine Türklerden oluşan bir rap grubu oluşturmuştur. Bu oluşumda üç ayrı rap grubu bir araya gelmiştir. Daha sonradan Yüzer bu gruptan da ayrılmıştır. 2009 yılında arşivlemeye başlamasıyla dj'liğe dönüşünün başladığını belirtir. Ayrıca Almanya'da moda tasarım bölümü okumuştur.

Kabus Kerim, 1888'e guest dj olarak her yıl düzenli geldiğini belirtir. Scene içerisinde prodüktör olarak değer gören Yüzer, setlerinde 1990'ların müziklerini özellikle Cartel, Karakan, Barış Manço'nun şarkılarından, Kemal Sunal filmlerinden sahnelerden alınma sesleri sample olarak kullanır. Bu setleri özellikle İzmir'de 1888'de

kullandığını da belirtir. İzmir dinlerkitlelerinin bunları dinlemeyi sevdiğini fark ettiğini ve her seferinde kullanmaya özen gösterdiğini belirtir. Yaptığı editlerin Almanya’da *Süperdisko* türü altında çalındığını söyler. İzmir Scene içerisinde bu adlandırma dj'ler tarafından bilinse de tercih edimez.

Scene içerisinde çok dinlenen ve diğer dj'lerin de setlerinde yer verdiği parçaları olan Yüzer, müzik eğitimi olmamasına karşın moda tasarım ile ilgilenmesi nedeniyle "yaratıcı" olarak görülür. Ayrıca "prodüktör" olarak bahsedilen Yüzer'in Cartel ve Karakan üyesiyken ürettiği parçaları hala kendi ve diğer dj'ler tarafından setlerinde kullanılır.

2.2.3.3.Kozmonotosman

Gerçek ismiyle Osman Başaran dokuz yaşındayken bağlama çalmaya başlar ve kendisi alevi arkadaşlarıyla birlikte bağlama çalmasını geliştirdiğini ekler. Lisede hiphop, sonrasında house ve tekno müzik dinlediğini söyler. Sosyalist bir ailede büyüyen Başaran, ailesinin dinlediği müzikleri benimser ve setlerinde sample olarak kullanır. Ayrıca üniversitede sinema ve televizyon bölümü bitirir. Sinema sektöründe ses ve post-produksiyon işleri yapar. Müzik eğitimi olmadığını belirtir.

Disko müziğini protest olarak icra ettiğini söyleyen Başaran, sample olarak Selda Bağcan, Edip Akbayram, Neşet Ertaş, Cem Karaca gibi farklı müzik türlerinden kişilerin parçalarını sample olarak kullanır. Özellikle geçmiş eğitiminden yola çıkarak bağlama sound’una setinde olabildiğince yer verdiğini söyler. Yaptığı editleri Derdi Yoklar İkili’si’nin “Disco Folk” akımının devamı olarak görür. Sadece bu müziğin günümüz teknolojisiyle daha rahat ve geniş ölçekli yapılabildiğini söyler.

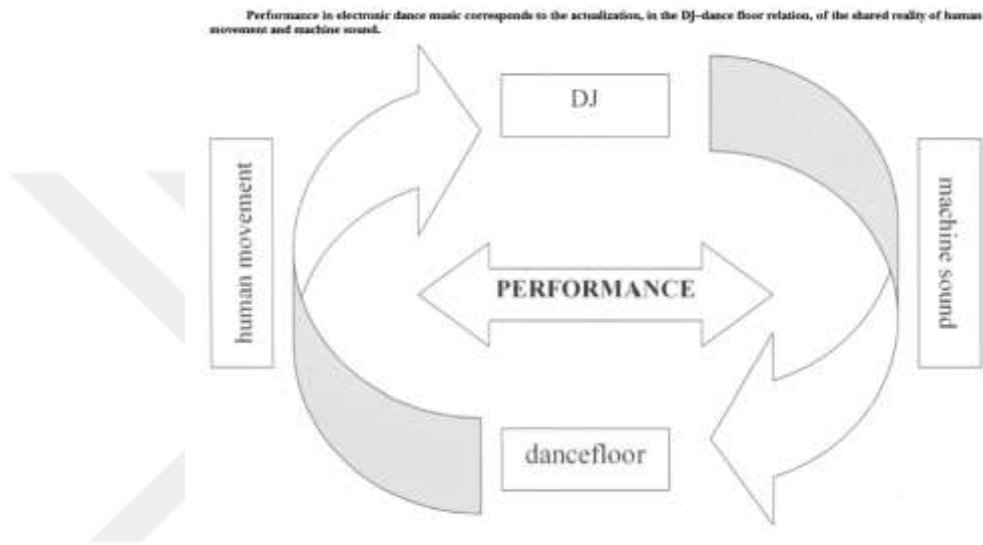
Kozmonotosman hem scene'deki dj'ler, hem de kendilerini iyi dinleyici olarak tanımlayan işletmeci ve organizatörler tarafından çok tercih edilen dj'lerdendir.

2.2.4.Dj'lerin Repertuar/Sample Seçimleri

Dj'lerin müzikleri mekandan mekana farklılık gösterebilir. Genel çizgilerini bozmadan kullandıkları sample'ları, efektleri değiştirebilirler. Buradaki vurgu dj'in

yaptığı stile yakın müziği çok karıştırmadan icra etmesindedir. Dj'ler çalacakları yerdeki dinlerkitle, mekan özellikleri ve çıkacakları saati dikkate alarak setlerini oluşturur.

Tablo 1: Club Pratiğinde Performans (Ferreira, 2008:17)



Yukarıda görüldüğü üzere dj'lerin müzikleri dinlerkitlenin reaksiyonuna göre şekillenir. Aynı zamanda müzik de insan hareketlerini şekillendirir.

1888 isimli clubta görüşme yapılan, editçilerden oluşan dj'lerin en çok kullandığı sample'lar şöyle görünürlük kazanır:

Tablo 2: Scene'de En Çok Sample Olarak Kullanılan Müzisyenler ve/veya Parçaları

Kabus Kerim	Cartel parçaları (evdeki ses)	Karakan Parçaları	Kemal Sunal'ın oynadığı film müzikleri	Barış Manço (Hal Hal, Eğri Büğrü, Alla Beni	Kamuran Akkor (İkimiz Bir Fidanın, Falcı)	Selda Bağcan (Yaz Gazeteci)
------------------------	--	----------------------	--	--	--	-----------------------------------

				Pulla Beni, Çıt Çıt Cedene)		
Kaan Düzarat	Üç hürel	Selda Bağcan (Yaz Gazeteci, Bundan Sonra)	Barış Manço (Alla Beni Pulla Beni, Hal Hal)	Hümeysra	Ersen ve Dadaşlar	Özdemir Erdoğan (Aç Kapıyı Gir İçeri)
Kozmonot Osman	Özdemir Erdoğan (Uzun İnce Bir Yoldayım)	Neşet Ertaş ve bağlama saound'u. (Kar Yağar Kar Üstüne, Tatlı Dile Güler Yüze)	Aşık Emrah (Benim Gibi Garip Dünya)	Barış Manço (Hal Hal)	Selda Bağcan (Yaz Gazeteci, Şeker Oğlan, Yuh Yuh)	Derdi Yoklar İkilisi (Şoför Gardaş)

Tabi ki dj'lerin kullandığı sample'ları bunlarla sınırlamak oldukça yanlış olacaktır. Bu kişiler setleri dinlerkitleye sunarken reaksiyona göre ekleme çıkarma yapabilirler. Kimi tonlarına göre, kimi de benzerlik ve melodi uyumu açısından bilgisayarda çeşitli dosyalarda depolar ve icra sırasında bunları setinde kullanır.

Dj'ler binlerce sample depolar ancak; İzmir'de bir performans sırasında, set süresine de bağlı olarak ortalama en az 20 civarı sample kullanır. Ortak kullanılan sample'lardan Barış Manço, Selda Bağcan, Cartel ve Karakan parçaları İzmir'de sıkça duyulur. Kozmonot Osman'ın yaptığı Hülya Suer'in Şeker Oğlan edit'i de birçok dj

tarafından İzmir'de setlerine eklenen sample'lar arasındadır. Burada belirtilmesi gereken dj'ler başka dj'lerin editlerini ya da başka türde (rock, caz vb.) kişi ya da gruplara ait parçaları alarak çeşitli kes/yapıştır işlemlerinden geçirip miksleyerek setlerinde kullanırlar. Bu set artık onlara ait, onlara mal edilmiş olur.

2.2.5. Benzerlik ve Farklılık Ekseninde Müziksel Bileşenler

1888'in en aktif olduğu cuma ve cumartesi akşamları saat 22.00-04.00 arasında elektronik müzik, dans eden dinlerkitleye sunulur. Mekana performans için davet edilen dj'ler özenle seçilir. Müzik yapacak dj düzenli olarak aynı mekanda müzik yapıyorsa "local dj" ya da "resident dj", şehir dışı ya da yurt dışından gelen özel davet edilen djler "guest dj" adını aldığını tekrar hatırlatmak iyi olacaktır. Burada özellikle dj'lerin kültürel sermayelerine bakılmaktadır. Hem kültürel hem de sosyal sermayeleriyle dj'ler scene içerisinde bulunurlar ve kültürel sermaye fazlalıklarına göre mekan içerisinde warm-up dj mi yoksa gecenin sonunda yer alan esas dj olarak mı performans yapacaklarına organizatör ve mekan işletmecileri ortak karar verir. Bu seçimde kurumsallaşmış sermayeleri de ön plandadır.

Şehir dışından ya da yurtdışından özel seçilerek bir dj getirildiğinde, o kişinin mutlaka as solist sayılan, gecenin sonunda (genellikle saat 01.00-02.00 arasından, 04.00'e kadar) müzik yapan dj olacağını belirtmek gerekir. Eğer iki dj aynı zamanda geliyorsa kendi istekleri doğrultusunda B2B⁴ yapabilirler ya da biri warm-up diğeri en son performans yapacak dj olacağına yine organizatör ve mekan işletmecileri karar verir.

Mekan işletmecileri ve organizatörler Türk ya da yabancı bir dj'i 1888'de müzik yapması için davet ederken o kişinin "underground müzik" olarak tanımlanan (tekno, house, chill out vb.) müzikler yapıyor olmasına ve bu stilde müzik yapan mekanlarda çıkmış olmasına dikkat ederler. Scene içerisinde çok tercih edilen biri olsa bile popüler müzik ve mekanlardan uzak olması gerekir. Yabancı dj'ler çoğunlukla Berlin Teknosu olarak genellenen türe yakın müzikler yapan kişilerken, Türk dj'ler

⁴ Back To Back: İki dj'in birlikte, eş zamanlı olarak tek set üzerinden performans yapması durumudur.

temelini tekno ve house (ve alt türleri) oluşturması şartıyla çeşitli türlerde müzik üretenlerdir. Bu nedenle de scene içerisinde homojen bir müzik türü yoktur, ancak kullanılan sample, efekt ve müzik dışı öğeler sayesinde ortak ve yerel bir müzik tercihi oluşur. Burada performans yapan dj'lerin geçmişleri deneyimleri birbirinden farklı olsa da, scene içerisinde yer almanın ilk şartı biraz önce değinildiği gibi mutlaka elektronik türlerde (house, tekno, disko vb.) deneyimli olması, yaratıcı olması ve mainstream sayılan mekanlarda çalmamış olmasıdır. Yaratıcıdan kasıt, turntable'ın başına geçip kayıtlı müziği çalmaması, o müziğe bir şey katmasıdır. Bu bağlamda otantisite belirleyicisi "samimi" olmalarıdır.

Club Scene içerisinde kültürel sermayesi fazla olan prestijli sayılır ve çok tercih edilen dj'dir. Kurumsallaşmış sermaye dışında kültürel sermaye scene'de değerli sayılan dj'ler ile B2B yapmış olmak, bu kişilerle sample alışverişi yapmak, kendi ürettiği set/sample/editin bu dj'ler tarafından ya da scene için önemli olan rave festivallerinde çalmış/çalınmış olması gibi özellikler ile artar. Bu dj'lerin 1970'lerden günümüze kadar olan farklı türlerden, en önemlisi de mainstream alanlarda olmayan/underground olan, bu scene içerisinde kabul görmüş alternatif tarzlara yakın olması önemlidir. Bu tip kültürel sermayeye sahip olması için geçmişindeki müzikleri setlerine katmaları sayesinde scene içerisinde değerli görülmektedir.

SubKult isimli organizasyonun kurucu üyelerinden İbrahim Gül'e göre dj'ler karakterli ve içi dolu olmalı. Karakterli ve içi dolu dj'den kasıt, müziği olduğu gibi icra etmeyen, edit yapıyorsa sete kendinden bir şeyler katan veya prodüksiyon yapan dj'dir. Bu kişiler scene'de *prodüktör/producer* diye anılır. Bu kişiler besteci denilebilecek, müziği sıfırdan her şeyini kendisi oluşturan dj'dir. Genellikle de yayınladığı setleri ya da parçaları bulunur.

Elektronik dans müziği içerisinde setler ağırlıklı olarak sözsüz olmasına karşın Türkçe sample kullanımı scene'de oldukça fazla görülmektedir. Özellikle dinlerkitlenin iletişim kurabildiği, eşlik edebildiği parçalarda daha çok eğlendiği gözlemlenmiştir. Bunun farkında olan dj'ler de benzer sample'ları kendi sound'larında yorumlayarak setlerine koyarak çeşitli efektler eşliğinde dinlerkitleye sunarlar. Bu konuda Kaan

Düzarat, sample'ları ayırdıktan sonra bunları kendine yakın hissettiği house, tekno veya diskoya yakın müzik haline getirdiğini söyler. Bir başkasının aynı samplela raggie, dub step yapabileceğini belirtir. Bu bağlamda djlerin kendi “sound”u oluşur. Üretilen setlerde kullanılan tracklerin editlenip mixlenmesi sonucu oluşan set ise artık o dj’e aittir.

Harris'in müzikte kültürel sermaye maddelerinden scene'in tarihine dayalı bilgi, alt türleri ayırt edebilme, pratiklerine ilişkin bilgi ve var olan stilleri geliştirme maddelerini dj'ler özelinde görebiliriz. Bahsedildiği gibi dj'ler hem club scene hem de bu scene'in İzmir'deki gelişimi konusunda bilgi sahibidir ve setlerini bu doğrultuda hazırlar/icra eder. Alt türleri ayırt eder ve kendi müziklerini ifade ederken bilinçli olduklarını ifade ederler. Ayrıca İzmir'de müzik yaptıklarında kullandıkları Türkçe sample'larla var olan stilleri yerelleştirerek geliştirme çabasına girerler.

Sampleların aynı olması club scene içerisinde yer almak için yeterli değildir. Eğer bir dj'in geçmişinde elektronik türlerden herhangi biri yoksa bu scene içerisinde konumlanması mümkün değildir. Benzer sample'lardan kullanan İzmirli Dj Nofrost kendini editçilerden şu sözleriyle ayırır:

"Bu edit yapan tayfa elektronik müzikten geliyor. Ben o kültürden gelmediğim için benim yaptığım ayrı bir şey o yüzden ayrı tutuyorum kendimi. Daha farklı geliyor bana. Onlar elektronik müzikten gelen insanlar. Ben tamamen hiphop, funk, soul, r&b dinledim onun verdiği ruh haliyle, psikolojiyle Türkçe müziğe bakıyorum. Onların baktığı açıyla benim baktığım açı farklı."(görüşme, Uğur Seversoy)

Düzarat, bu parçaları herkesin aynı şekilde kullanmadığını, kendi sound'una göre set içerisinde değiştirdiğini vurgular. Bu durum kişinin sevdiği, dinlediği ve geçmişinde icra ettiği müziklere göre şekillenir. Bir dj'in yaptığı müziğin elektronik olabilmesi için elektronik ortamda bir şeylerin eklenip, çıkarılıp değiştirilerek çalınması gerektiğini söyler. Sampleların çok değiştirilmeden, arada scratch atan *turntableist* ya da *old-skool* dj'lerden farklı olduğunu da belirtir. Kendisinin de house, tekno ve disko geçmişi olduğunu ve kullandığı sampleları bu türlere göre mikslediğini belirtir.

Bu bağlamda scene'deki ortak müzik pratiği olan club müziğinin türleri ve alt türleri hakkında bilgi ve pratik, paylaşılan müzik etkinliğinin içinde aktif olarak yer alma scene'in zorunluluklarındandır.

2.2.6.Mekan Ekseninde Performans

Değinilmesi gereken konulardan biri de "edit" yapan dj'lerin her gittikleri yerde Türkçe edit yapmaları şartı kendilerince yoktur. Scene'in gerekliliklerine göre değişiklik gösterebilir. Kaan Düzarat kendisini davet eden mekanların zaten ne türde müzik yaptığını genel olarak bildiğinden bahseder. Ancak, bu mekanların da bir çizgisi olduğunu ve saat konusunun da önemli olduğunu belirtir. Bazı mekanlar pre-club, bazıları akşam yemeği sırasında, bazıları ise geç saatte başlayan, hatta after-party'lerin olduğu mekanlar olduğunu söyler. Bu mekanlarda da setinin kendi çaldığı türde müzik olmasına özen göstererek mekanın da özelliklerini dikkate alarak müzik yaptığını belirtir. eğer çok geç saatte, tekno ağırlıklı bir mekanda müzik yapıyorsa Türkçe editlerin çok kullanılmadığını söyler. Dinlerkitlenin beklentisine saygı duyarak kendi müziğini icra ettiğini söyler.

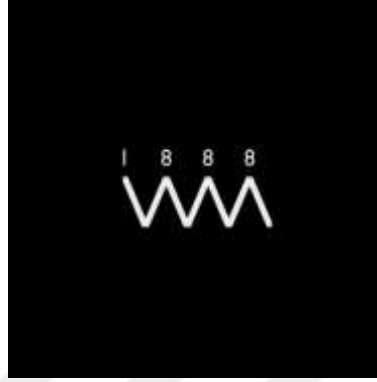
Düzarat 1888'de 28 Ekim 2016'da RBMA Radio için Kornel Kovacs'tan önce yaptığı performansta Türkçe editler kullanırken, aynı mekanda 14 Mayıs 2016'da "Randevu After Party"de daha geç saatte başka bir dj ile back to back çalarken Türkçe sample'lara yer vermemiştir.

Dj Gasm nick'iyle dj'lik yapan İbrahim Gül'de 1888'de müzik yapacaksa akorları "down" olmayan parçaları seçtiğini söyler. Çünkü cuma/cumartesi eğlenmeye gelen insanların modunu düşürmek istemez. Bunun da dj'in kendi kaba sınırlarının dışına çıkmadan yapması gerektiğini ve dj'lik işinin de "entertainer" olarak değerlendirir.

Kabus Kerim 1888'de çalarken Cartel, Karakan ve Barış Manço şarkılarına mutlaka yer verdiğini belirtir. Aynı sample kullansa da mutlaka yeniliklere yer verdiğini söyler. Avrupa'da çaldığında genellikle bu sample'lara yer vermezken, Türkiye'de özellikle istenildiğini ve insanların eşlik ederek ayrı bir atmosfer oluştuğunu söyler.

2.3. Müzik Dışı Bileşenler

2.3.1.Performans Mekanının Özellikleri



Fotoğraf 2. 1888'in Amblemi

(<https://www.facebook.com/1888izmir/photos/a.211384665551672/2334720659884718/?type=1&theater>)

Çalışma İzmir'in Alsancak semtinde konumlanmış olan 1888 isimli club özelindedir. Mekan, 2010 yılında açılmıştır. İsmi binanın yapım yılından alır. Restore edilerek club haline getirilen mekan ev görünümünü kaybetmemiştir. Mekan iki kısımdan oluşur; ilki girişte event eğer ücretliyse giriş ücretinin de alındığı vestiyer kabini, solda bir bar ve karşısındaki odada dj kabinin de yer aldığı iç kısım ve ikincisi L şeklinde içerisinde iki adet bar bulunan dış bahçe kısmından oluşur. Ayrıca mekanda özel aktiviteler dışında aktif olarak kullanılmayan ikinci kat da mevcuttur.

Elektronik dans müziğinin icra edildiği kısım içte dj kabinin olduğu yerdir. Burada kabinde dj ekipmanlarının olduğu kabin ve yaklaşık 60 kişinin dans etmesine olanak sağlayan bir odadır. Diğer clublardan farklı olarak için iç kısımda hiçbir yerde bistro masa veya sandalye bulunmamaktadır. İç kısımda müzik yüksek sesle verilirken, dış kısma ses daha az sohbet etmeye olanak sağlayacak şekilde verilir. Bahçe kısmında bistrolar ve arka kısımda masalar mevcuttur. Burada zaman zaman hafta içi müzik yapılıp, erken saatlerde de yemek yemeğe elverişlidir. Mekanın sadece girilip müzik dinlenip çıkılan clubların aksine sosyalleşme alanının da olması nedeniyle mekanın ortaklarından Aytunç Peksev burayı ev, dükkan ya da kulüp olarak tanımlar. Bu

mekanın amacının alternatif müzik türlere yer vermek, insanların kendini özgür ve rahat hissedeceği bir aile, ev ortamı yaratmak olduğunu belirtir.

1888'de ağırlıklı olarak cuma ve cumartesileri dj'ler müzik yapmaktadır. Performanslarda genel olarak sırayla iki dj yer alır. İlk dj warm up dj'dir. Bu dj, kendinden sonra gelecek esas kişi için ortamı ısıtır ve hazırlar. Bu djler genellikle resident ya da local dj diye adlandırılan mekanda düzenli kabine geçen djdir. O gece kabinde warm up'dan sonra müzik yapacak olan dj resident ya da guest dj'dir. Guest djler yerli ya da yabancı, İzmir'de yaşayan ya da şehir dışından veya yurt dışından gelmiş misafir djlerdir. Özel eventlerde veya guest dj varsa girişler ücretli olmaktadır.

Mekan ilk açıldığında nu-disko diye adlandırılan türde müzikler icra edilirken, ilerleyen zamanlarda barın sahibi olan kişiler kendi zevklerine göre dj davet eder. Tamer Varis'e göre barda sadece trans türünde müziği istemediklerini geri kalan elektronik dans müziği alt türlerine açık olduklarını belirtir. Aytunç Peksev 2015 civarından sonra da ağırlıklı olarak Alman/Berlin Teknosunun dünyada çok dinlendiği için yurtdışından gelen dj'lerin bu türde olmasına dikkat ettiklerini, ancak diğer elektronik ve alternatif türlere açık olduklarını belirtir. Türk dj'ler de tekno ve house (ve alt türleri) ağırlıklı setleri ile birlikte dinlerkitleye göre farklı samplelar, hatta Türkçe samplelar kullandıklarını söyler.

2.3.2. Organizatör ve İşletmeciler

İzmir'de elektronik dans müziği icrası sadece belirli yerlerde görülür. 1888 Club, Container Hall, 360 İzmir, Folkart'ta Carrera, Konak Pier'de Dante vb. yerler buna örnek gösterilebilir. İzmir'de çeşitli yerlerde gece hayatının devam ettiği çokça gece klübü bulunmasına rağmen oluşumların⁵ sadece belirli yerleri tercih etmeleri dikkat çekicidir. Bunun nedeni bir event yapıp, bir (ya da daha çok) dj müzik yapacağı zaman mekanın birçok özelliğine dikkat eder. Bu özellik çoğu zaman hedeflenen

⁵ Yapılan event'in organizasyonunu yapan kişiler kendilerini "oluşum" olarak adlandırır. "Organizatör" olarak adlandırılmama nedeni de bu kişilerin organizasyonun yanında sponsorluk, dj ekipmanlarının edinilip kurulması, sosyal medya üzerinden sermayenin dolaşımı için gerekli olan çeşitli bilgilerin paylaşılması gibi çeşitli şeylerle ilgileniyor olmasıdır.

dinlerkitle sayısı, akustik gibi özellikler olsa da SubKultr organizasyonunun kurucu üyelerinden İbrahim Gül mekanın seçilmesi için mekan işletmecilerinin mainstream kısımdansa alternatifte öncelik vermesi olduğunu belirtir. İzmir’de günümüz clublarının piyasa (mainstream) ve underground şeklinde ayrıldığını söyler. O’nun deyimiyle SubKultr üyeleri için mekan isminin de belirttiği gibi alt kültüre sahip çıkmalı. Her mekanın bu koşulu kabul etmeyeceğini çünkü “iyi” müzik varsa para kazanılamayacağını düşünür ve şunları söyler:

"...Gazi Kadınlar Sokağı full ve herkes şişe açtırıyor; ama müzikleri dinlemeye gittiğinizde MTV’de, radyoda her yerde duyulan müzikler. Hızlı tüketilmiş müzikleri bulabiliyorsunuz. Onun dışında tam tersi olarak biz de bu sefer müziğimiz kendi müziğimiz var ama para olarak karşılığı yok. Onun için mekanın duruşuna göre eventin yapılacağı yeri seçiyoruz." (görüşme, İbrahim Gül)

Gül, SubKultr organizasyonunu dijital magazin (dijital mag) olarak yorumlar. Hem yerel dj’lere, diğer yerel organizasyonlara destek vererek, sosyal medya üzerinden de çeşitli bilgileri Türkçe’ye çevirerek, alternatif müzikler ve müzisyenler ile ilgili belgesel çekerek bu scene’e yararlı olmak istediklerini belirtir. Bu sayede scene’in tarihine ilişkin bilgileri, eventler, müzisyen/dj’ler ile ilgili bilgilendirmeleri yaparak kültürel sermayenin dolaşımına da katkıda bulunmuş olurlar.

Elektronik müziğin gelişmesi ve globalleşmesi için önce yerelde destek görmesi gerektiğini savunur. O yüzden tercihlerini sadece Türk dj’lerden yana kullanırlar. Bu dj’lerin çalacağı mekanı seçerken de özellikle alternatif türlere önem vermesi, mainstream alandan/müzikten uzak olması, ticari kaygısı olmamasına dikkat edilir.

Burada bahsedilmesi gereken “ticari kaygı olmaması” durumunun mekanların para kazanmaması olarak algılanmamalıdır. Mekanın sadece maddi çıkar doğrultusunda çok popüler olan ancak scene içerisinde “kötü” müzik yaptığı kabul edilmiş kişilerin müzik yapması olarak aktarılır.

Dj Gasm nickiyle djlik yapan Gül, eskiden (2000’lerde) her mekanın elektronik müziğin bir alt türü etrafında oluştuğunu belirtir. Örneğin; bir mekan sadece house

müzik, diğeri sadece tekno müzik çalınmasına izin verir. Ancak günümüzde böyle bir durum söz konusu değildir. İzmir özelinde elektronik müzik icra eden club'ların çoğunun biraz önce belirtildiği gibi sıradanlaştığından söz eder. Yaratıcı ve karakterli mekan olarak 1888'i gösterir. Ayrıca 1888'in bu scene içerisinde farklı bir yeri olduğunu, bir aile ortamı yaratmayı başardığını, orası ne yaparsa yapsın arkasında olan bir dinlerkitlenin varlığından bahseder. Alan çalışması boyunca yaklaşık otuz civarı kişinin 1888'de ve burayla ilgili mekan sahibi ve organizatörlerin yaptığı başka eventlerde bir araya geldiğini gözlenmiştir. Burada üzerinde durulması gereken bir konu da dinlerkitle profilidir. Hedeflenen kitle olarak “gerçek elektronik dinleyicisi” olarak gösterilir.

Roots organizasyondan Serkan Aygün SubKultr'dan farklı olarak sahne aldıracakları dj'lerin Türk olmasının önemli olmadığını söyler. Önemli olan dj'in o sırada hype (scene içinde yaygın) olan türe yakın ve sosyal medya üzerinden çok dinlenen dj'in tercih edildiğini belirtir. Benzer yanı ise seçtikleri mekanda daha çok mainstream alandan, örneğin kendi deyimiyle Serdar Ortaç gibi kişilerin sahne almamış olması, mekanın atmosferi ve karakterine göre seçilmesi durumudur. 1888'i diğer mekanlardan ayıranın ticari kaygı gütmemesi, daha özgür olması ve standartlaşmış kalıplarda müzik yapan dj'lere yer vermemesi nedeniyle tercih ettiklerini söyler.

Buraya kadar oluşumların mekan seçimleri için gerekli istekleri ile scene'de sınırların çizilmesi konusunda duruldu. Bu bağlamda mekan işletmecilerinin 1888'i nasıl anlattıkları da söylenenleri pekiştirir.

2010-2016 yılları arasında mekan ortakları/işletmecilerinden biri olan Tamer Varis 1888'in öncesinde başka mekanda işletmeci olarak çalıştığını ve buralarda scene hakkında bilgi edindiğini anlatır. Genellikle clubların temelini ticari kaygının oluşturduğunu ve istenilen, yani popüler müziklerin çalınması istendiğini belirtir. 1888 açtıklarında istedikleri “alternatif” türlere yer vermek istediklerini söyler. Trans müzik hariç elektronik dans müziğinin alt türünde müzik yapılması amaçlanan mekanda, dijital ışık, robotlar gibi abartı aksesuarların olması istenmemiş, çünkü sıcak ev ortamı yaratma hedeflenmiştir. Mekanı aynı zamanda elitist; ancak (müziksel anlamda)

underground olarak niteler. Böylece Gazi Kadınlar Sokağı'ndaki diğer clublardan 1888'i ayırır.

Hedef kitlelerinin de yaratıcı alanlarda çalışan, üreten insanların ağırlıklı olduğunu, bu kişilerin çoğunlukla sanat dallarıyla ilgili alanlarda okumuş, sanatsal dallarla ilgili çalışan ya da müzikle ilgilenen, araştıran kişiler olduğunu söyler.

Dinlerkitle profili mekan seçimi açısından oluşumlar için de mekan işletmecileri için de önemlidir. 1888'in dinlerkitleesi çoğunlukla Varis'in de bahsettiği kişilerden oluşur. Bu kişiler eğitilmiş, iyi işlerde çalışan ve kazanan kişilerdir. Mekanda barmen/barmaid'ler de özel olarak seçilir. Bu kişiler kokteyl konusunda ödül almış kişilerden oluşur. Bu nedenle içeride içki fiyatları da yüksek olabilmektedir. Girişlerin de ücretli olması nedeniyle öğrenci kesiminin burayı tercih etmemesi kaçınılmazdır. Bu nedenle dinlerkitlenin çoğunluğu 25-40 yaş arası, maddi durumu iyi kişilerden oluşur.

2010-2017 yılları arası mekanın ortaklarından bir diğer kişi Aytunç Peksev'dir. Kendisi elektronik müzikle ilgilenen club'lara göre 1888'in ayrı bir yeri olduğunu söyler. Çünkü her gece klübünün kapalı bir mekan olduğunu, müzik başlarken kapıların açılıp bitince kapandığını belirtir. Ancak 1888'in bir bahçesi ve küçük dans pisti nedeniyle daha samimi bir ortam olmasının bir ev ortamına benzediğini söyler. Yapılacak eventler ve gelecek dj'lere, bu eventlerin afişine (flyer), sosyal medyadan yapılan reklamlara kadar yaklaşık on kişilik bir arkadaş grubu olarak hazırlanıldığını da belirtir.

Yukarıda görüşmeleri aktarılan kişiler birbiriyle sosyal ilişki içerisinde. Her birinin kendi geçmişlerinden birikimleri vardır. İbrahim Gül diğerleri tarafından her ortamı iyi gözlemlemesi ve scene'in geçmişine dair bilgi birikimi sayesinde dj'liği "daha iyi" yaptığı belirtilir. İzmir'deki oluşumlardan biri dj'in fee'si (alacağı ücret), kalacak yer ayarlarken, diğeri warm-up dj'i, ekipmanı ayarlaması gibi ortak projeler de yaparlar. SubKult'ın kültürel sermayesi yüksek görülürken, Roots'un sosyal sermayesi yüksek olarak yorumlanır. Çokça tanıdığı ve sponsorları olan oluşum sayesinde scene içinde değerli kabul edilen dj'lere ulaşım daha kolaydır. Sosyal sermayenin bu bağlamda çarpan etkisi vardır. Scene içerisinde iletişim halinde olmak, bilgi

alışverişinde bulunmak, birlikte ortak event yaparak hem scene için çalışırlar hem de kültürel sermayenin dolaşımını artmış olur.

2.3.3.Mezattan Cluba: Digger

Club scene içinde nesnelleşmiş kültürel sermaye büyük önem taşımaktadır. Elektronik dans müziği içerisinde dj'ler müzik üretimi için nesneleşmiş sermaye olarak plak, kaset, cd veya mp3'lerden sample alarak setlerinde kullanır. İnternet üzerinden kolay erişilebilir müzikler de set içerisinde kullanılabilir. Bu müzikler Alsancak'taki diğer clubların bulunduğu Gazi Kadınlar Sokağı'ndan farklı olmalıdır. Çünkü oradaki mekanların "standart", müziklerinin de "çabuk tüketilir müzikler" ya da "her yerde aynı şarkılar" şeklinde ifade edilen müzikleri bulunur. 1888 club'ta dj'ler özellikle popüler kesimdeki kalan müziklerden kaçınır. Değerli kabul edilen tekno, house müziklerin dışında önceden de bahsedildiği gibi 70'ler ve 80'lerin punk, disko, psychedelic ve rock müziklerinden alınma sample'ların club müziği ile tekrar güncellenmiş halleri sette bulunur. Ancak scene içerisinde, özellikle dj'ler, işletmeciler ve organizatörler arasında bunun bir standartlaşmaya dönüşme kaygısı vardır. Yaratıcı, bilinmeyen, duyulmamış melodiler arayışı scene içerisinde önem kazanır.

Scene'de kenarda köşede kalmış, bilinmeyen, az bilinen ya da bilinen bir ezginin değişik bir versiyonunun kaydını bulmaya çalışan ve koleksiyonunu yapan kişilere “digger” ya da “digginci” denir. Scene içerisinde bu kültüre de “diggin” denilir.

Scene içerisinde djler, organizatörler ve mekan işletmecileri tarafından “digginci” kabul edilen Nofrost, diggin ve digger'lar hakkında şu sözleri söyler:

"Diggin kazımdan geliyor. Küreklerle kazımak değil tabi, plakları kazıyoruz. Terim aslında, Amerikalı hip hop produktörlerinin terimi...1980'lerin sonu 1990'larda da sampling kültürü oluşmaya başlıyor. Sampling artistleri çıkıyor. Plaklardan sample almaya başlıyorlar. Sonra bu kültür haline gelmeye başlayınca insanlar daha fazlasına yöneliyor ve o arayışa girdikleri zaman farkındalık yaratmak için daha derin bir araştırmaya giriyorlar. Mesela bildiğin bir şarkı var ama o şarkıyı çalmış başka bir grup daha var, daha farklı versiyonu ya da hepimizin bildiği bir Barış Manço şarkısı var. Bu mesela diggin. Yani kazıyıp da bulduğumuz, kültürün daha derinine

iniyorsun. Bu arayışa yönlendiriyor insanı, farklı olma durumu yaratıyor." (görüşme, Uğur Seversoy)

Günümüz teknolojisinde internet üzerinden mp3 indirmenin kolaylığı nedeniyle çoğu dj samplelarını bu şekilde oluşturur. Ancak bu durum da sample'ların çoğunlukla aynı olmasına ve bunların sıradanlaşmasına yol açar. Bu yüzden dj'ler sürekli yeni müziklerin arayışındadır. Bu bağlamda da digger'lar scene içerisinde özel bir yere sahip olurlar. Bir parça için bir plak (vb) ulaşmak bazen yıllar bile alabilmektedir. İstenilen müziğe ulaşmak için en önemli şeyler zaman, para ve sabırdır.

Digger olmak için dj olma ya da elektronik müzikle ilgilenme şartı bulunmaz. Görüşme kişilerinden Dj Nofrost elektronik müzikle ilgilenmez, hip hop kültürü içinde kendini dj olarak konumlar. Bulduğu şarkıları sample olarak değiştirmeden setinde kullanır ve kendisini *turntableist* olarak tanımlar. Scene içerisinde bulunmamasına karşın elektronik müzik içerisinde konumlanan dj'ler Nofrost'un bulduğu müzikleri sample olarak kendi setlerinde kullanırlar. Bu da onu scene içerisinde değerli kabul edilmesini sağlar.

Scene içerisindeki bir diğer digger Kaan Düzarat'tır. Kendisi elektronik dans müziği icra eden bir dj olması dışında, İstanbul'da bir plak dükkanı işletir. Burayı açma sebebini de sürekli araştırırken eline çok plak geçtiğini ve bunlardan başkalarının da yararlanmasını istemesi olarak gösterir. Düzarat diggin kültürünü şöyle anlatır:

"Digger'lar plak toplayan, plak takip eden, satın alan, her köşede kalmış plakları bulmaya çalışan, her gittiği yerde plak kovalayan insanlar. Kazmak demek kelime kökü, kazıyor yani, yer altından çıkarıyor. Sonra onu editliyor, bazen unutulmuş bir şarkıyı gündeme getiriyor, remixlerini yaparak. Bir 30-40 yıl sonra yeni jenarasyonla buluşturuyor. Digger'lar dinliyor, hepsi dj olmak zorunda değil. İçinde dj olan, edit yapan varsa onlar yeni kuşakla buluşturuyor diyebilirim." (görüşme, Kaan Düzarat)

2.3.4.Jargon

Scene'de dj'ler, işletmeciler, organizatörler ve dinlerkitle arasında ortak bir dil oluşmuştur. Çoğu kelime/terim İngilizcedir. Scene'deki konuşmaya uyum sağlamak da pratiği icra etmek kadar önemlidir. Çünkü incelenen grubun kimliğini ortaya

koyması ve grup aidiyetini güçlendirmesi, ait olmayanın dışarıda bırakılması açısından önem taşır.

Jargon sözcüğü on dördüncü yüzyılda “kuşların ötmesi” anlamı taşır. On altıncı yüzyıldan sonra şifre, on sekizinci yüzyılda bir meslekle ilgilendiriliyor ve on dokuzuncu yüzyıldan sonra ise kod’a yakın anlam taşır. Gelişimi ise bilinmeyen ya da özellikle melez ya da istenmeyen ölçüde yerel konuşma biçimlerini anlatması ve karşı bir dinsel veya felsefi konumun terimlerini nitelemesi yönünden olur (Williams, 2005:210-211). Günümüzde aynı meslek ve topluluktaki insanların ortak dilden aynı olarak kullandıkları özel dil veya söz dağarcığı olarak kullanılır.

Kutluk’un çalışmasında (2003) görünürlük kazanan clubber jargonu günümüzde de çoğu kelime ile canlılığını sürdürür. Set, bpm, turntable, after party, pre-party, warm-up, resident dj, guest dj, flyer, drug gibi sözcükler hala scene içerisinde en çok kullanımda olan sözcüklerdir ve Türkçeleştirmeden kullanılır.

Scene içerisinde en dikkat çeken durum kelimelerinin çoğunun biraz önce bahsedildiği gibi İngilizce sözcükler olmasıdır. Bu durum günlük konuşmalarda ve mekanın kendi sosyal medya hesapları üzerinden görünürlük kazanır. www.soundcloud.com adresinde de dj’lerin yüklediği setler üzerinden yorumlar bu örneklere eklenebilir.

Facebook üzerinden producer dj olarak Zigan Aldi’nin 20 Nisan 2019’da 1888’e geldiği şu şekilde duyurulur:

Tablo 3. Dj Zigan Aldi'nin Event Daveti

(<https://www.facebook.com/events/348483899119245/>)

1888 Present: Zigan Aldi (3000 Records, TrueColors. DE)

Bedouin, Stavroz ve NU gibi isimlerin parçalarını da çıkaran Underyourskin Records, 3000° ile yoluna devam ederken Deep House, Gypsy Music, Electronic Beats, Oriental Speheres ve Techno tarzlarıyla eşsiz bir müzikaliteyi dinleyiciyle buluşturan vahşi saçlı Berlin efsanesi Zigan Aldi 20 Nisan Cumartesi akşamı İzmir'li müzikseverlerle buluşuyor.

Kendine has müzikal mixlerini Sisyphos, Kater Holzig, Mensch Meier, Rummelsbacht, Horde Paris, Mykonos gibi klüplerde sergilerken Saga Ibiza'nın da resident dj'liğini başarıyla götürüyor. Bu benzersiz müzik ziyefetine davetlisiniz.

Bir yabancı ya da yerli guest dj geldiğinde –eğer varsa- oluşumu ve label'ın şirketi yazılır, sonrasında nereli olduğu da harflerle belirtilir. Bu gönderide de en başta “True Colours, DE” şeklinde bunu görebiliyoruz. 3000 Records'tan da dj'in producer olduğunu ve label'ı olduğunu anlayabiliyoruz.

Bu yazıları açıklama olarak event davetinde görebildiğimiz gibi flyer denilen afişlerde de İngilizce açıklamalara rastlarız. Flyer'ları bazen dj'lerin kendi isteği doğrultusunda, bazen oluşum tarafından bazen de mekan işletmecileri ve arkadaş grubu tarafından tasarlanır. Genellikle sadece sosyal medya hesaplarında ve 1888'in girişinde flyer bulunur.



Fotoğraf 3.Flyer Örneği

(<https://www.facebook.com/1888izmir/photos/pb.211384162218389.-2207520000.1559082384./2701862426503871/?type=3&theater>)

Flyer 1'de sol altta event'in tarihi olan "17.05 Friday" yazısı görünür. Çoğunlukla gün isimleri İngilizce yazılırken, az da olsa Türkçe örneklerle rastlayabiliriz. Yine altta mekan amblemi ve ismi, sağ altta ise "Until 01.00 Free Entrance" yazısı göze çarpar. Genellikle flyer'larda ücret bilgisi verilmez, çünkü cuma ve cumartesi etkinliklerinde giriş ücreti aynı tutulmaya çalışılır. Bazen local dj'lerin kabine geçtiği akşamlarda giriş ücreti olmadığında ya da özel event'te ücret değişikliği varsa flyer'ın ya da event'in açıklamasında belirtilirken, bir değişiklik yoksa belirtilmez. Yukarıdaki örnek flyer'da ücret açıklaması konusunda istisna olarak gösterilebilir.



Fotoğraf 4. Flyer Örneği

(<https://www.facebook.com/1888izmir/photos/pb.211384162218389.-2207520000.1557356167./2657110664312381/?type=3&theater>)

Event için 1888'in işletmecileri ve arkadaş grubu tarafından özel hazırlanan bu flyer'lerden dj'in guest ya da local olmasına göre de farklılıklar içerir. Guest dj'de daha çok ayrıntıya yer verirken bir local/resident geliyorsa daha az bilgi içerir. Yukarıda görülen Analogdisco nickli dj bir resident dj'dir. Bu nedenle flyer'ı facebook'a yükledikten sonra açıklama olarak "Bu akşam 1888'deyiz. #evdeyiz" gibi daha kısa açıklamalarla belirtiliyor. Ancak bir guest dj gelecekse mutlaka www.soundcloud.com'da dj'in sayfa linki veriliyor ve dinlerkitlenin dj ve müziği hakkında bilgi sahibi olması hedefleniyor.



Fotoğraf 5. Flyer Örneği

(<https://www.facebook.com/1888izmir/photos/a.433747009982102/1721450907878366/?type=3&theater>)

Bu afişte diğerlerinden farklı olarak "B2B" (back to back) yazısını görmekteyiz. B2B iki dj'in eş zamanlı olarak bir set üzerinde kontrol sağlayarak müzik yapacakları anlaşılır. Bazen öncesinden hazırlıklı olabileceği gibi hazırlıksız da olabilir. Dj'lerin kimi bir track bir track şeklinde kontrol ederken, bazıları da bir dj tracki

seçerken diğeri onun üzerinde manipüle yapabilir. Bu durum çeşitli şekillerde görünürlük kazanır.

2.3.5.Kıyafet Kodları

Çalışmada dinlerkitle profili daha önce de bahsedildiği gibi sanat dallarıyla ilgilenen, okuyan/okumuş kişiler çoğunluktadır. Mekanın girişinin ücretli olması, içerideki içki fiyatlarının yüksek olması nedeniyle de bu kişilerin maddi durumu iyi kişilerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Mekanın "ev" atmosferinden de kaynaklı günlük giysi kodları tercih edilmektedir. Erkeklerde kot pantolon, şort, tişört ve spor ayakkabı, kadınlar da benzer şekilde kot pantolon, etek, spor ya da topuksuz bir ayakkabı tercihindedir. Diğer clubların aksine topuklu ayakkabı, abiye tipi kıyafetler 1888'de tercih edilmez.

Buna ek olarak dj'lerin de kıyafet seçimi yine günlük kıyafetlerdir. Kabus Kerim ve Kozmonot Osman özellikle kabine geçtiklerinde giydikleri kıyafetleri kendileri tasarlamaktadır. Kozmonot Osman ikinci el kıyafetleri ve aksesuarları tekrar elden geçirerek yeni bir şey üretmeyi sevdiğini belirtir.

2.3.6.Diğer

Bir dj kabine geçtiğinde müzikal olarak dinlerkitleye sunduğu müzik dışında performans sırasında davranışlarıyla da scene'e uygun davranması önemlidir. Kullanılan kulaklık biri kulakta dururken diğeri daha geride durur. Kulaktaki bir sonraki seçilecek sample, müzik, efekt gibi şeyleri dinlemek içindir, diğerine takılmama nedeni de dıştaki sesin duyulmasıdır. Dj'ler kullanacakları müziksel unsurları bilse de ya da tekli olan kulaklıklar olsa da bu kulaklığı scene'de cool görüldüğü için de tercih ederler.

Bazı dj'ler müzik yaptığı sırada arkasında mapping ya da müzikle uyumlu görüntüler de tercih eder. Mapping müzikle uyumlu hareket eden renkli geometrik şekillerdir. Bazılarını oluşumlar hazırlarken bazılarını da dj'lerin kendisi hazırlamaktadır. Bu görüntü eski bir film görüntüsü gibi müzikle uyumlu şeyleri içerebilir. Görüntüler de kişinin kültürel sermayesini destekler şekilde olmaktadır.

Genellikle -eğer görüntü olacaksa- mapping daha tercih edilir. Bunların dışında sponsorların ya da oluşumların armaları sıkça kullanılan görsellerdir.



SONUÇ

Yapılan çalışmada İzmir'de 1888 isimli club'ta elektronik dans müziği (edm) kültürel sermaye bağlamında incelenmiştir. İlk bölümde Pierre Bourdieu'nun sosyal bilimlere kazandırdığı kültürel sermaye ve bağlantılı kavramlar olan habitus ve alan kavramları üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde alan çalışması olan İzmir'de 1888 isimli club ve işletmecileri, bu mekanda elektronik dans müziğinin gerçekleştiren dj'ler ve event'i gerçekleştiren organizatörler/oluşumlar incelenmiştir. Bu kişilerin görüşmeleri ve dj'lerin performans gözlemleri, mekanın sosyal medya hesapları ve dj'lerin internet üzerinden yayınladığı setleri esas verileri oluşturmuştur. Aynı zamanda müzikte kültürel sermaye kavramı üzerinde durulmuş ve scene bu bağlamda incelenmiştir.

Müzikte kültürel sermayenin içerdiği davranış Harris tarafından scene'in tarihine dayalı bilgi, alt türlere dair işitsel ayırt edebilme, kültürel sermayenin dolaşımı, scene pratiklerine ilişkin bilgi, scene için çalışmak, var olan stilleri geliştirme çabası olarak altı kategoride açıklanır (Çerezcioglu 2013:72-74). Çalışmada kültürel sermayenin görünürlük kazanması müziksel ve müzik dışı unsurlarla incelenmiştir.

İncelenen dj'ler Kaan Düzarat, Kabus Kerim ve Kozmonotosman'dır. Bu dj'ler scene içerisinde "prestijli" sayılırlar. Çünkü yaratıcı dallarda aldıkları eğitimle kurumsal sermayeleri kanıtlanmıştır. Ayrıca, Harris'in belirttiği maddelerden scene tarihine dayalı bilgi, alt türleri ayırt edebilme, pratiklerine ilişkin bilgi ve var olan stilleri geliştirme dj'ler özelinde görünürlük kazanır. Bu dj'ler club müziği türleri ve alt türleri hakkında bilgi birikimine sahipler. Tekno, house ve disko türlerinde pratikleri bulunur. "Editçiler" olarak bahsedilen bu dj'ler Türkçe sample kullanır ve kullandıkları parçaları kendi "sound"larına yakın türde tekrardan düzenleyerek setlerinde kullanırlar, böylece hali hazırda bulunan türleri yerleştirerek geliştirirler.

Dj'lerin setlerinde kullandığı sample'lar artık internet üzerinden bulunma kolaylığı sayesinde setlerin standartlaştığı ve sıradanlaştığı düşünülür. Bu nedenle scene'de kıyıda köşede kalmış plakları araştırıp, kazıyarak bulan kişilere *digger* ya da

*digging*ci denir. Bu kültür de diggin olarak adlandırılır. Bulunan plaklar hiç bilinmeyen bir melodi, bilinen bir şarkının hiç bilinmeyen başka bir versiyonu veya başka bir ülke, semt ya da bölgeye ait bir ezgi olabilir. Nesneleşmiş kültürel sermayeye ulaşım kolaylığı nedeniyle bir çok dj sahip olabilmesine rağmen scene'de değerli sayılan, az bulunan ezgi/şarkı/sample'ı elinde bulunduran diggerlar diğerlerinden daha prestij sahibi olur.

İşletmeci ve oluşumlar elektronik müzik eventi yapacakları zaman, dj'leri seçimine dikkat ederler. Mutlaka geçmişlerinde edm ve alt türlerinde müzik ürettiyor olması ve müziği yaparken "underground" alanda kalmaya ve onlara ait müzik ve pratiklerden de uzak durmaya özen gösterilir. Underground terimi scene içerisinde hem bir müzik türüne gönderme yaparken, hem de eventin yapılacağı mekanın popüler alan dışı olmasını vurgular. Müzikten bahsederken "elektronik dans müziği" teriminden de uzak durmaya çalışarak sadece elektronik, tekno, house ve disko olarak bahsedilir; çünkü "edm"in artık popüler olduğuna vurgu yapılır. Underground'a ait müzik ve kültürün korunması ve devamlılığı için scene'e katkı yapılır. Sosyal medya hesaplarından scene'in tarihine dair bilgi ve çeşitli müzisyenlerin yeni yayınları hakkında sürekli bilgilendirme yapılır.

Mekan işletmecileri ve organizatörler/oluşumlar scene'de eventler düzenlemek dışında sosyal medya hesaplarından scene tarihine dayalı bilgi, yeni ya da eski dj'lerin müzikleri ve yapılan/yapılacak eventlere dair bilgileri paylaşarak kültürel sermayenin dolaşım görevini de üstlenmiş olurlar. Aralarında stage(sahne)'in, kabin'in düzeni, ekipmanlar, dj'lerin performans öncesi yolculuk, yemek ve kalacak yer gibi ihtiyaçlarını da aralarında ortaklaşa üstlenerek yaparlar.

Diğer incelenen bir konu dj'lerin performans gerçekleştirdiği mekanlardır. Bir elektronik müzik event'i yapılmaya karar verince, dj seçimi gibi mekan seçimi de özenle olur. Çünkü organizatörler dj'lerin sadece ticari amaçlı yer aldığı popüler/mainstream mekanları tercih etmezler. Atmosfer, dinlerkitle bu tercihlerde önemli konulardır. Mekanın underground müzikler tercih ediyor olması da önemlidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

BENNETT, Andy (2005). *Kültür ve Gündelik Hayat*. çev.: Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kar). Phoenix Yayınevi: Ankara

BOURDIEU, P., WACQUANT, L. (2016). *Düşünsel Antropoloji İçin Cevaplar*. çev Nazlı Ökten. İstanbul:İletişim Yayınları.

EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

FEATHERSTONE, Mike (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 3. Baskı.

JOURDAIN, A., NAULIN, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. çev.Öykü Elitez.İstanbul: İletişim Yayınları.

SHUKER, Roy (1998). *Popular Music, The Key Concepts*. London:Routledge.

SWARTZ, David (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. çev. Elçin Gen.İstanbul: İletişim Yayıncılık.

THORTON, Sarah (1995). *Club Cultures:Music, Media and Subcultural Capital*. England:Polity Press.

WILLIAMS, Raymond (2005) *Anahtar Sözcükler*. çev.: Savaş Kılıç İstanbul:İletişim Yayınları.

Makaleler

ARICAN, Tunca (2012) “Dance Culture in Turkey: A Case Study in Ankara and İstanbul”, *International Rewiev of the Aeshetics and Sociology of Music*. Vol. 43, No.1, ss.209-225.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2013). “Extreme Metal Scene’de Kültürel Sermaye: İzmir Metal Scene Örneği”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. Vol.3, Sayı.7, ss.69-80.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2014). “Popüler Müzik ve Gençlik Kültürü”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Yıl 18, Sayı 2, ss 11-26.

EROL, Ayhan (2003) “Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu”, *Popüler Müzik Yazıları*. Cilt 1, Sayı 1, ss.50-86.

FERREIRA, Pedro Peixoto (2008). "When Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music", *Leonarda Music Journal*. Vol, 18, ss. 17-20.

KARŞICI, Gülay (2008) “Club Kültürü ve İzmir Club Scene”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı 24, ss.121-127.

KUTLUK, Fırat (2003) “Club Kültüründe Dj ve Clubber Jargonu”, *Popüler Müzik Yazıları*. Cilt 1, Sayı 1, ss. 87-95.

ÖZSÖZ, Cihan (2007). “Pierre Bourdieu’nün Temel Kavramlarına Giriş”, *Sosyoloji Notları* Sayı:1, ss.15-21.

PALABIYIK, Adem (2011). “Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaye” ve “Alan” Üzerine”, *Liberal Düşünce*. Sayı 61-62, ss.121-141.

YARCI, Selman (2011). “Pierre Bourdieu’da Sosyal Sermaye Kavramı”, *Akademik İncelemeler Dergisi*. Cilt 6. Sayı 1. ss.125-135.

Kitap İçi Bölüm

BOURDIEU, Pierre (1986). “Pierre Bourdieu- Sermaye Biçimleri”, *Handbook of Theory and Research for he Sociology od Education*. (ed. J. Richardson) .çev. Mehmet Murat Şahin. Newyork: Greenwood. ss.241-258.

CALHOUN, Craig (2000). “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları”, *The Blackwell Companion to Major Social Theorists*. (ed, George Ritzer.) çev. Güney Çeğin. Ss. 705-726.

Basılmamış Kaynaklar

ALBAYRAK, Ufuk (2015). *Müzik Beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, danışman Prof. Dr. M. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzikbilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2007) *Bülent Ortaçgil Müziğinde Oyun Teması ve Simgesel Anlamlar*. Dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzikbilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

ÖZSÖZ, Cihan (2009). *Pierre Bourdieu Sosyolojisi ve Simgesel Şiddet*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Dan. Doç. Dr. Aslıhan Öğün Boyacıoğlu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.

Görüşmeler

Aytunç Peksev, 22.06.2016, İzmir.

İbrahim Gül, 23.10.2017, İzmir ve 03.03.2017, İzmir.

Kaan Düzarat, 08.09.2016, İstanbul ve 23.08.2017, İstanbul.

Kerim Yüzer, 24.12.2016, İstanbul.

Osman Başaran, 10.03.2017, İzmir ve 08.12.2017, İzmir.

Serkan Aygün, 05.10.2018, İzmir.

Tamer Varis, 15.03.2015, İzmir.

Uğur Seversoy, 19.04.2017, İzmir.

İnternet Kaynakları

CANYAKAN, Seyhan (2011) “Elektronik Dans Müziği Kökeni ve Müzkal Ekletizm”
<http://www.academia.edu> (13.05.2015).



EKLER

Alan Çalışmasından Çekilmiş Fotoğraflar



Fotoğraf 1:Kabus Kerim/Kerim Yüzer (14.05.2016)



Fotoğraf 2: B2B, Kaan Düzarat ve Eren Eren (13.05.2017)



Fotoğraf 3:Kozmonotosman/Osman Başaran (10.03.2017)



Fotoğraf 4: Dj Nofrost/Uğur Seversoy ve Tamer Varis

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Aslı ARIKAN

Doğru tarihi ve yeri: 1990- İzmir

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2012, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Piyano.

Lise: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Piyano.

İş Tecrübesi:

2012-2014, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, Piyano, Öğretim Görevlisi.

2015-2017, Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Piyano, Öğretim Görevlisi.

Sempozyum:

Arıkan, A., Saraç, H. (2015) "Elektronik Dans Müziğinde Yeniden Üretim ve "Özgünlük"; 1888 Bar Özelinde Resident Dj Örneği." *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*. 29-31 Mayıs 2015, Kütahya.

Arıkan, A. (2016) Elektronik Dans Müziğinde Melezlik: Dj Stratejileri. *Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı-Müzikte Performans Sempozyumu*. 12-14 Ekim 2016, Bursa.