

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ BÖLÜMÜ**  
**DOKTORA TEZİ**

**ÖZLEM TEKİN ÖRNEĞİNDE ROCK MÜZİKTE KADIN**

**TOPLUMSAL CİNSİYET, ETNİSİTE, HEGEMONYA**

**Hazırlayan**

**Mümtaz Hakan SAKAR**

**Danışman**

**Prof. Dr. Fırat KUTLUK**

**İZMİR-2007**

Doktora tezi olarak sunduğum “**Özlem Tekin Örneđinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya**” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yaralandığım eserlerin bibliyografya da gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2007

Mümtaz Hakan SAKAR

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Mümtaz Hakan Sakar'ın "**Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya**" konulu tezini incelemiş ve aday 2007/2008/2009 tarihinde saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... ile olduğuna ..... ile karar verildi.

**BAŞKAN**

Prof. Dr. Feriye Kılıç

  
ÜYE

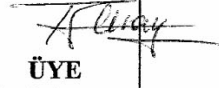
Doç. Dr. Şeniz DURU

  
(ÜYE)

Prof. Dr. Zeynep Özgenç

  
(ÜYE)

Prof. Dr. ALTINAY

  
ÜYE

Yrd. Doç. Dr. F. Reyhan  
ALTINAY

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

#### Tez/Proje Yazarının

Soyadı: SAKAR

Adı: Mümtaz Hakan

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Woman In Rock Music In The Example Of Özlem Tekin: Gender, Ethnicity, Hegemony

#### Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2007

#### Diğer Kuruluşlar :

#### Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 294

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 142

Sanatta Yeterlilik:

#### Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Profesör

Adı: Fırat

Soyadı: Kutluk

#### Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Rock Müzik
- 2- Kadın
- 3- Toplumsal Cinsiyet
- 4- Hegemonya
- 5- Etnisite

#### İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Rock Music
- 2- Woman
- 3- Gender
- 4- Hegemony
- 5- Ethnicity

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Popüler müziği toplumsal cinsiyet çerçevesinden anlama çabası içerisinde olan bu çalışma, erkek-üstün rock müzikte bir kadın rock yıldızının deneyimlerine odaklanır. Bununla birlikte toplumsal cinsiyeti bir kimliklenme nedeni olarak kavrar. Kamusal alanın tüm görünümünde olduğu gibi erkek egemen popüler müzik endüstrisinin Özlem Tekin örneğinde kadın popüler müzik sanatçılara yaklaşımını ve ayrıca bu durumun tersi olarak Özlem Tekin'in popüler müzik endüstrisi ile ilişkisini ortaya koymaya çalışır. Bu iki yönlü ilişkiyi hegemonya mücadelesi olarak merkeze taşır.

Birinci bölüm, bir kimliklenme eksenini olarak ele alınan toplumsal cinsiyet kavramını ve dolayısıyla bu çalışmanın odağı olarak kadınlığı, bir kültürel kimlik ve etnisite olarak görme eğilimindedir. Ayrıca feminist, antropolojik, kültürel çalışmalar, ifade kültürü ve müzikte kadın çalışmaları yaklaşımlarını gözden geçirerek kuramsal bir temel inşa etme çabası içerisindedir.

İkinci bölüm, etnografik gözlem ve görüşme tekniği ile gerçekleştirilen alan çalışması ve dolayısıyla Özlem Tekin ve onun müziksel kimliğine odaklanır. Öncelikle toplumsal cinsiyetli verili bir kültür içerisinde yetişen ve toplumsal cinsiyetli bir müziksel alt kategori olan heavy metal'in ve daha geniş anlamda rock müziğin Özlem Tekin'in bireysel kimliği ve habitusunu nasıl etkilediği ortaya koyularak, bu kimlik ve habitusun onun müziğine ve müzisyenliğine olan etkileri açıklığa kavuşturulur. Özlem Tekin'in müzisyenlik geçmişi gözden geçirilerek, müzik endüstrisi ile olan ilişkilenebilirliği ve bu ilişkilenebilirlik sonucu ortaya çıkan yeniden biçimlenmenin görünümü Gramsci'nin hegemonya kavramına oturtulur. Müzik endüstrisiyle ilişkilenebilirliğin öncü hedefi olarak albümleri ve ardından canlı performansları dikkatlice gözden geçirilir ve izlerkitlenin onu nasıl tükettiğine odaklanılır.

Üçüncü bölüm ise Özlem Tekin'in albümleri ve canlı performanslarındaki müziğinin geleneksel müzikolojik metin analizi ile popüler müzik bağlamını bir arada ele alma çabası içerisindeki müziksel analizlerinden oluşur. Bu bölümde incelenen örnek şarkılar, onun toplumsal cinsiyet düzenine bakışını ve kimliğinin görünümünü ortaya koyarak teorik argümanların sounda nasıl yansıdığını gösterir.

Bu çalışma, popüler müziğin kültürel bir alan olarak çatışmalarla dolu yapısı ile toplumsal cinsiyetin bu çatışmalı alanda ne kadar derinlere işlediğini ortaya koymaya çalışır ve bu bağlamda disiplinlerarası bir yaklaşımı sergileyerek popüler müziğin akademik alanda araştırma yapılabilir kadar değerli bir fenomen olduğu yönündeki düşüncelerden hareketle inşa edilmiştir.

## ABSTRACT

This work whose aim is to understand popular music from the view of gender, focuses on a woman rock star's experiences in the male-dominant rock music. Additionally, it accepts gender as the reason of identity. As in the all views of public area, the industry of male-dominant popular music tries to reveal the approach of woman popular music artists and additionally, contrary to this situation, Özlem Tekin's relation with the industry of popular music in the Özlem Tekin's example. It carries this two-way relationship as the hegemony struggle to the center.

First part, is in the tendency to see the gender which is considered as the identity axis and so, the womanhood as this work's focus. In addition to, feminist, anthropological, cultural studies; try to construct on institutional basement after revising the approaches of woman works in the expression culture and music.

The second part, focuses on the field of work which is carried out ethnographical observation and conversation technique and so Özlem Tekin and her musical identity. Firstly, by revealing how the heavy metal and in wider meaning the rock music which is grown up in a culture with the gender-datum and also musical low category with the gender, effects Özlem Tekin's personal identity and habitus, this identity and this habitus' effects on her music and musician are cleared up. Revising Özlem Tekin's past as the musician her relationship with the music industry and reconstruction appearances which appear as the result of this relationship are based on the Gramsci's hegemony concept. As the pioneer target of the relationship with the music industry, her albums and her live performances are revised attentively and how the spectator mass consume her is focused on.

The third part comprises of Özlem Tekin's musical analyses which her music in her albums and her live performances try to take over, the relationship between the traditional contain musicological text analyse and the popular music. In this part, the

sample songs revised shows her music view of gender order and how theoretical arguments reflect in the end pointing the appearances of her identity.

This work tries to present the full of arguments structure of popular music as a cultural field and how profound the gender is settled down in this full of arguments field and relatively it has been built benefiting from the ideas about popular music is such a precious phenomenon that it will be researched in academic field displaying an interdisciplinary approach.



# ÖNSÖZ

Mümtaz Hakan Sakar

Bilimsel anlamda kapsamlı bir çalışmanın ilk örneği olan doktora tezi için başlangıçtaki en önemli sorun, araştırma konusunu belirleyebilmektir. Popüler müzik üzerine çalışma kararını vermekle aslında güç bir işe kalkıştığımın farkındaydım. Doktora derslerine katılarak öğrencisi olduğum Prof. Dr.Yetkin Özer popüler müzikte cinsiyet kavramı üzerine odaklanmamı önerdiğinde ise problemin en önemli bölümünü hallettiğimi düşünüyordum. Oysa ne kadar yanıldığımı araştırmaya başladığımda anladım. Çünkü cinsiyetli bir yaşamın içerisinde olmamıza rağmen müziğin cinsiyetini hiç bir zaman düşün(e)memiştim.

Popüler müziğe toplumsal cinsiyet (gender) perspektifli bu çalışmama model arayışım için, başlangıçta rock müzik üzerine yoğunlaşmamıştım. Kendi müziksel eğitim geçmişimle de ilişkili olduğunu sandığım bu durum, aslında rock müziğe yabancı kalmamdan kaynaklanmaktaydı. Ancak diğer taraftan da Özlem Tekin dikkatimi çekmekteydi. Çünkü onun medyadan yansıyan imajı diğer kadın rockçılardan farklıydı. Bu farklılık üzerine gidildiğinde önemli sonuçlara ulaşabileceğim konusunda aslında hiç şüphem yoktu. Ancak önemli bir sorun vardı. Özlem Tekin gibi “asi” rockçı ile nasıl görüşecektim? Ayrıca nasıl bir tepkiyle karşılaşacaktım? Ancak yine de denemeye değer düşüncesiyle Özlem Tekin’e ulaşmaya çalıştım. Ayrıca o günlerde çok yakın bir tarihte İzmir’de konseri vardı. Bu benim için kaçırılmaması gereken bir fırsattı. Arkadaşım Barış Güvenenler aracılığı ile Özlem Tekin’in o dönemde tur operatörlüğünü yapan Burak Güngörmüş’ün telefonuna ulaştım. Burak, 2 Nisan 2004 tarihindeki Bornova Ooze Bar konseri sırasında beni kulise alacak ve Özlem Tekin ile tanışmamı sağlayacaktı. Az önce de belirttiğim üzere doktora tez projem hakkında nasıl bir tepkiyle karşılaşacağımı kestiremediğim gibi, Özlem Tekin hakkındaki “ön yargılı” bilgilerim aracılığıyla da

farklı bir heyecanım vardı. Çünkü o “asi kız”dı. Projeme destek vermeyebilir, hatta kendisiyle görüşemeyebilirdim.

Konser öncesi herkes Özlem Tekin için heyecanlanırken, benim heyecanım daha farklıydı. Kuliste Özlem Tekin ile tanıştığımda hemen projemden söz etmeye başladım. Çok kısaca çalışmamı anlatmaya başladığımda içerideki kalabalığın uğultusu yavaş yavaş azalmaya ve bizi dinlemeye başladıklarını fark ediyordum. Özlem’in ilk tepkisi ve sözleri şu oldu; “*benimle ilgili doktora tezi haa, eminmisin?*”

Çok mutlu olmuştum. Çünkü bu sözler ve onun ifadesi, onaylaması anlamına geldiği gibi çalışmamın fiilen başladığı anlamına da gelmekteydi. Hemen hiç tereddüt etmeden bana cep telefonunun numarasını verdi. Özlem Tekin’in samimi ve net tavrı benim kendisi hakkındaki az önce bahsettiğim ön yargılarımı da bir anda yok edivermişti. Kendisi ile İstanbul’da görüşmek için söz aldım.

Gerçekleşen bu tanışma üzerine farklı bir kaygı yaşamaya başlamıştım. Çünkü ünlü bir isim ile çalışmak son derecede tehlikeli olabilirdi. Eğer çalışmamın ortasında benimle olan diyalogunu keserse yapabileceğim hiç bir şey kalmazdı. Nitekim kendisini bir kaç gün sonra aradığımda telefonuma cevap vermeyince paniğe kapılmıştım. Ancak yılmadan ertesi gün aradığımda telefonu açtı ve kendisinden ilk görüşmemiz için randevu almıştım: 26 Nisan 2004. Tanınmış bir popüler müzik sanatçısı ile çalışmanın güçlükleri vardır. Bunların başında tez çalışmasına bilgi akışını sağlayacak öncü figürü gerek görülen anlarda denetleyememek ve sağlıklı veri akışını ihtiyaç duyulan anlarda sağlayamamak gelir. Birde İzmir ile İstanbul arasındaki mesafe buna eklenince durum daha da güçleşmekteydi. Ancak bütün bu güçlükleri de biliyordum.

Yapılan her çalışmanın mutlaka eksiklikleri vardır. Bununla birlikte kendisinden sonraki çalışmalara eksiklikleriyle bile yol göstereceği de kesindir. Özlem Tekin örneğinde etnografik gözlem ve görüşmeye dayalı metodoloji ile gerçekleştirilen bu araştırmanın kültürel çalışmalar (cultural studies) alanında özellikle de müzikte kadın çalışmaları (women studies of music) alanında yapılacak araştırmalara öncülük edebilmesini umuyorum.

Bu tezin tamamlanabilmesi ve bugünkü halini alabilmesi, gerek doktora derslerinde gerekse de yazım aşamasında bana olan güveni ve desteğini esirgemeyen, kendisinden çok şey öğrendiğim danışmanım Prof. Dr. Fırat Kutluk'un katkısına borçludur. Ayrıca Doç Dr. Ayhan Erol'un desteklerini de unutmak mümkün değil.

Herşeyden önemlisi araştırmamın en önemli unsuru Özlem Tekin'in bütün yoğunluğu arasında bana gösterdiği yakınlık ve ilginin yanında araştırmam için kurduğu bağlantılar olmasa bu çalışma olmazdı. Ayrıca Ete Kurttekin, Alper Erinç, Murat Bekin, Pamela Spence, Turgut Kerki, Koray Kasap gibi Özlem Tekin'in arkadaşları ve yakın çevresindeki isimlerin açık yüreklilikle aktardıkları bilgiler ve görüşleri de bu çalışmanın tamamlanabilmesi açısından çok önemli olmuştur. Son olarak bu çalışmaya bir şekilde katkısı olan ancak burada adı geçmeyen herkese teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

## ÖZLEM TEKİN ÖRNEĞİNDE ROCK MÜZİKTE KADIN: TOPLUMSAL CİNSİYET, ETNİSİTE, HEGEMONYA

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xii
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: TEORİK ÇERÇEVE</b>	
<b>1.1. Bir Kimliklenme Nedeni Olarak Toplumsal Cinsiyet.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1.1. Kimlik.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1.2. Kişisel Kimlik.....</b>	<b>22</b>
<b>1.1.3. Kültürel Kimlik, Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet.....</b>	<b>32</b>
<b>1.2. Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları.....</b>	<b>45</b>
<b>1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....</b>	<b>53</b>
<b>1.4. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Bilgi Kuramı (Epistemoloji):     Postmodern Bir Feminizme Doğru Kimlik ve Feminizm.....</b>	<b>57</b>
<b>1.5. Modern Özneye Karşı Postmodern Birey.....</b>	<b>62</b>
<b>1.6. Postmodernizm, Feminizm ve Temsil.....</b>	<b>71</b>
<b>1.7. Feminist Perspektiften Kadına Yönelik Sanat Politikaları.....</b>	<b>77</b>
<b>1.8. Sanat ve Popüler Kültürde Kadın İmajı.....</b>	<b>84</b>
<b>1.9. Popüler Müzik ve Rock Müzikte Kadın.....</b>	<b>87</b>
<b>2. BÖLÜM: ÖZLEM TEKİN VE MÜZİĞİ</b>	
<b>2.1. Yetişme.....</b>	<b>101</b>
<b>2.2. Cover Yılları.....</b>	<b>107</b>

2.3. Müzik Endüstrisi ile İlişkilene...	112
2.4. Özlem Tekin ve Müziksel Kimliği.....	119
2.5. Alternatif Pop’mu Rock’mu?.....	122
2.6. Albümler.....	127
2.6.1. Şarkıları.....	133
2.6.2. Limuzinle mi geziyorsunuz lan!!!: Albümler Açısından Sound Dizayn.....	146
2.6.3. Hedef Kitle.....	152
2.7. Müziksel Bir Davranış Olarak Performans.....	154
2.7.1. Canlı Performans Öncesi Hazırlıklar: Müziksel Bir Davranış Olarak Prova.....	163
2.7.2. Canlı Performanslar Öncesi Özlem Tekin’in Kişisel Hazırlıkları.....	173
2. 8. Canlı Performanslar.....	176
2.8.1. Canlı Performanslarda Müziksel Davranışlar Açısından Özlem Tekin.....	190
2.8.2. Canlı Performanslarda Cinselliğin Kullanımı.....	193
2.8.3. Canlı Performanslarda İzlerkitle Açısından Cinsiyete Göre Davranış Farklılıkları.....	197
<b>III. BÖLÜM: METİN ANALİZİ</b>	
3.1. Müzikoloji ve Popüler Müzik Çalışmalarında ‘Metin’ (text) Analizi.....	203
3.2. Analitik Metot.....	218
3.3. Müziksel Analiz Örnekleri: Örnek 1: Dağları Deldim.....	221
3.4. Örnek 2: Aşk Herşeyi Affeder Mi?.....	248
3.5. Örnek3: Yol.....	259
SONUÇ.....	273
KAYNAKÇA.....	276
ÖZGEÇMİŞ.....	294

## GİRİŞ

Popüler müzik araştırmaları, uzun bir inceleme geleneği ve iyi tanımlanmış bir çözümleme mantığı içerisinde üç kategori altında toplanmaktadır. Birincisi popüler müziğin üretimi ve bunun politik ekonomisinin kurumsal analizini içeren çalışmalardır. Bunlar müzik üretim teknolojileri, müziksel üretimin idari (devlet, hükümet, yerel vb) politikaları, müzisyenlik pratikleri, politik ekonomi ve müzik endüstrisinin örgütsel çözümlerini içerir.

İkincisi, popüler müzik türlerinin temsil edilmesi ve simgesel anlamlarının metin analizine ayrılmış çalışmalarıdır. Bu tür incelemeler şarkı sözü içeriği yorumlaması, müzik videosu formundaki müziğin ikonografik analizi ve popüler müziğin müzikolojik çözümlerleri gibi çalışma alanlarından oluşmaktadır.

Üçüncüsü ise, popüler müziğin gündelik yaşam ritüelleri içinde yorumlandığı etnografik çalışmalardır. Burada odak genel olarak hayranlar, özel olarak ise etkin bir biçimde kültürel anlam ve kimlik yarattıkları için altkültürler ve müzik scene'leridir. (Swiss vd 1997: 4).

Özetle “*üretim-metin (ürün)-tüketim*” olarak formüle edilebilecek bu üç yaklaşımın bir bütün olarak ele alınması, popüler müzik incelemesi için ağırlıklı bir kurumsal çerçeve ihtiva etmektedir. Buna göre popüler müzik metinleri hayranlar ve izlerkitle tarafından tüketilmekte ve yorumlanmakta, anlamların yüklendiği bu kültürel ifade biçimleri, kurumsal ilkelere göre üretilen ticari ürünler olarak analiz edilebilmektedir.

Özlem Tekin örneğinde toplumsal cinsiyet temelli bir çerçeve ile yaklaştığım popüler müzik ve özelde rock müzik incelemesi yukarıda belirttiğim üç kategoriyi de içerisinde barındırmaktadır. Ancak çalışmamda bu kategoriler Meriam'ın (1964) “*davranış-sound-kavram*” modeli ile analiz edilmektedir. Üretim kategorisinde, Özlem Tekin, öncü figür, üretici ve modern bir birey olarak popüler müzik endüstrisi içerisinde anlaşılmaya çalışılmaktadır. Özlem Tekin ile yaptığım görüşmeler ve gözlemlerim onu anlamaya yönelik etnografik çalışmalarımdır. Aynı zamanda Özlem

Tekin'in yakın çevresi; müzisyen, aranjör, yapımcı, menejer, fotoğrafçı gibi popüler müzik endüstrisinin çeşitli bileşenleri üzerinden de onu anlamaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Böylelikle popüler müzik alanında erkeksi olarak görülen rock müzikte Türkiye örneğinde öne çıkan bir kadın rockçı olarak Özlem Tekin'in kendisini nasıl bir yerde ve nasıl gördüğü ile onun çevresi ve onu tüketenlerce nasıl bir yere konulduğu ve aradaki ilişkilerin nasıl yürütüldüğü ve bunun çeşitli alanlardaki toplumsal cinsiyet meselesi açısından tezahürleri anlaşılmasına çalışılmaktadır. Yani popüler müzik endüstrisinin, özelde de rock müziğin hakim cinsiyet kodları, Özlem Tekin üzerinden ve çevresi, yani endüstrinin çeşitli bileşenleri üzerinden anlaşılmasına çalışılmaktadır.

Bu çalışmanın en büyük amacı bir kadın müzisyenin toplumsal cinsiyet performansını ve toplumsal cinsiyet kavramlarını müzik aracılığıyla analiz etmektir. Bunun yanında popüler müzik endüstrisinin kadına yönelik tavrı ve politikaları da analizin en önemli noktasını oluşturmaktadır. İlk olarak analiz ampiriktir. Popüler müziğe kadınlar, bu örnek olay incelemesi bağlamında nasıl katkıda bulunurlar ve kadınların müzikleri ve yaşamları nasıl betimlenebilir? İkincisi, müzik ve toplumsal cinsiyet yapısı arasındaki ilişki ile kimlik ve kadınlığın diğer görünümleri nelerdir? Üçüncü olarak analiz, bir kadın müzisyenin müziği ve performansı, soundu ve imajı sayesinde nasıl işaretlenir ve toplumsal cinsiyetli hale gelir ile aynı zamanda hakim toplumsal cinsiyet kodlarına karşı nasıl koyar sorusunun cevabını aradığı için semiyotiktir.

Toplumsal cinsiyet ve müziğin ampirik ve post-yapısalcı (Sugarman 1997) analizleri etnomüzikoloji içerisinde yeni değildir. Müzik ve toplumsal cinsiyete semiyotik yaklaşım (McClary) diğer müziksel bağlamlarda (Sarkissian 1992) hali hazırda kullanılmaktadır. Bu araştırmanın bir diğer amacı da, müzikte önceden geliştirilmiş olan feminist teori içerisinde yeni bir müziksel bağlam öne sürmek, devam etmekte olan güncel feminist teoriyi raporlamak ve etnomüzikoloji ile güncel feminist teorinin bağlarını açıklamaktır.

Bu çalışmada test ettiğim gibi sorularım müzik ve toplumsal cinsiyet hakkında çok sayıda hipotez ortaya atmaktadır. Kadınlar Türkiye popüler müziğinin

büyük katılımcılarıdır ve toplumsal cinsiyet, müziksel soundların içerisine yerleşik durumdadır. Aynı zamanda kadınlık, yalnızca boyun eğici ve itaatkar stereotipten, eğitimsel fark ve yaş gibi faktörlerin etkisi ile uzaklaşabilmekte, klasik edilgen kadın stereotipinin yerini etken kadın tiplemesi alabilmektedir. Bu değişkenlerin içleri performans ve müzik aracılığıyla doldurulur ve biçimlenir. Bunlar benim çalışmamda temel durumdadır.

Üretim boyutuna ilişkin gözlem ve görüşmelerden elde ettiğim veriler, sosyolojik ve antropolojik temelli, popüler müziğe ilişkin kavramsal değerlendirmeler yardımıyla çözümlenmeye çalışılmaktadır. Örneğin, müzik endüstrisi içerisinde endüstrinin hakim kodları karşısında Özlem Tekin'in nasıl boyun eğdiğini veya nasıl direniş gösterdiğini yapısal ve işlevsel açıdan da elverişli ancak kültürü odak alan bir çözümleme aracı olarak gördüğüm Gramsci'nin 'hegemonya' kavramı ile analiz etmekteyim. Aynı zamanda 'otantisite' kavramına da çoğu kez baş vurmaktayım. Özlem Tekin'in kişiliği ve ikinci adımda bunun müziğine etkileri, yani davranış-sound modelini, kültürel antropolojik (Haviland), psikolojik antropolojik (Philip Bock), sosyal psikolojik (Zehra Y. Dökmen), Etnisite (Steve Fenton), Kimlik (Kathryn Woodward) gibi fakat cinsiyet temelli bakış açısına sahip kuramlara başvurarak çözümlenmeye çalışmaktayım. Özlem Tekin'in tamamıyla müzik endüstrisinin hakim kodlarıyla örtüşen bir davranış içerisinde olmadığını, aslında çoğu kez bu hakim kodları bilerek davranmasına rağmen son sözün kendisinde olduğunu gözlemlediğim için müzik endüstrisinin yapısal ve işlevsel yönünü ortaya koyma çabalarım vardır. Ancak asıl önemli nokta, endüstrinin içerisinde işleyen hakim toplumsal cinsiyet (*gender*) kodlarını ortaya koyabilmektir. Özlem Tekin'in bu kodlara hangi durumlarda boyun eğdiği veya hangi durumlarda erkek egemen müzik endüstrisinin imkanlarını kendi cinsiyeti lehine kullandığını ortaya koymaya çalışmaktayım.

Bu durumda çalışmanın kendi içerisinden çıkan özgün tema; toplumsal cinsiyetin *kültürel kimlik* olarak düşünülmesidir. Bunu da *etnisite* temelli bir yaklaşımla ele almaktayım. Yapılan görüşmeler ve gözlemler sonucunda Özlem Tekin'in öncelikle kendi müziğini kendisi yapması, müzisyenlik geçmişi ve eğitimi sayesinde kendine güveni, onu endüstri ve yakın çevresi içerisinde saygın bir yere



oturtmaktadır. Özellikle ailesi ile bağlantılı ‘kültürlenme’ ve yetişme modelinin, heavy metal alt kültürünün ve Ankara rock scene’in kendisinin kişilik gelişimine yaptığı katkı, onun gerek gündelik yaşantısında, gerekse de endüstri çevresindeki ilişkilerinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Çünkü erkeksi bir alan olarak görülen popüler müzik, özellikle de rock müzik içerisinde çevresiyle ilişkilenmesinde erkeksi kodları ve davranış modellerini gözardı etmediği görülmektedir.

Özlem Tekin, erkeksi olarak görülen bu söylem ve ilişkilene tarzını müziğine de yansıtmaktadır. Özellikle rock’ın erkeksi olması gerektiğinin altını çizer. Yani rock müziğin erkeksi bir müzik olduğunu kabullenmiştir. Ancak kendi müziğini, albümlerinde endüstrinin üretim mantığı çerçevesinde çoğu kez ‘rıza’ göstererek gerçekleştirmektedir. Yani albümleri, satış kaygısı nedeniyle olabildiğince farklı kitlelere ulaşabilme çabası yüzünden ‘Türk insanını rahatsız etmeyecek’ sound dizayn temelli gerçekleşmekte ve bu nedenle albümlerine “*kadını*” yakıştırmasını yapmaktadır. Bunun tersi olarak da canlı performanslarını “*erkeksi*” olarak görmektedir. Çünkü canlı performanslarda tek söz sahibi kendisidir. Canlı performansların erkeksi olma özelliğini belirleyen değişkenler ise özellikle cover olgusu, şarkı söylemedeki kaydedilmiş ürün olan albümlerden farklı ‘erkeksi’ vokal stratejiler, canlı performans esnasındaki davranışları sayılabilir. Şarkılarındaki temalar ise, her açıdan bağımsız bir kadın tipolojisinin yaşadığı ilişkilerin anlatımıdır. Yani kendi deneyimleridir. Özellikle kentli, modern bir kadının deneyimleridir söz konusu olan. Bunlar bazen ‘aşk’, bazen ‘insan’, bazen de ‘ilişki’ olarak şarkılarında yer almaktadır. Bu nedenle samimi ve dolayısıyla ‘otantik’tir. Ancak genel olarak şarkılarının, yani metinlerin bilinç altına yöneldiğimizde toplumsal cinsiyetin hakim kodlarını görmek mümkündür. Burada önemli olan nokta ise şarkılarındaki ‘kadın duruşu’dur. Ataerkil toplumun boyun eğen kadın stereotipi Özlem Tekin ve şarkılarında yoktur. Tam tersine kendi deyimiyle “ağlak” değildir. Edilgen değil etkendir. Böylelikle yaşadıklarından yola çıkarak yazdığı şarkılarında toplumun cinsiyet kültürünün kadın aleyhine işleyen durumlarını öne çıkarmaktadır. Ancak bunu erkeksi söylemle kadın etnisitesine yönelik yapmaktadır. Aynı zamanda yapılan görüşmelerde ve gözlemlerim sonucunda benim bu görüşüm doğrulanmıştır. Kendisi bu şarkılarının mutlaka birileri tarafından kendi vermek istediği mesaj

paralelinde anlaşılabilirliğini belirtmektedir. Bu durumda, popüler müzik, toplumun hakim cinsiyet kodlarına direniş gösterildiği, hem de erkeksi alan olarak görülen popüler müzik ve özellikle rock müzik özelinde direniş gösterildiği bir ‘araç’ olmaktadır.

Özlem Tekin bireyselliğini öne çıkarmaktadır. Birey ise modernitenin en büyük icadıdır. Kişisel hak ve özgürlükler, rasyonalite, bireysel etik, bireysel ahlak, modernitenin içerdiği kavramlardır. Özlem Tekin modernitenin ve dolayısıyla bireysel kazanımlarının sonucunda postmodern bir durum olan kadın etnisitesine yönelik destek vermektedir. Bu şarkılarında, davranışlarında görülmektedir. Örneğin popüler müziğin en çok üzerinde durduğu tema olan aşk, Özlem Tekin açısından farklı bir biçimde anlatılır. Aşık iken şarkı yazmak yerine ayrıldığında, erkeğe olan öfkesini, kırgınlığını anlatmak için şarkı yazar. Bunun kadınlara örnek olabileceğini ve ağlamak yerine toparlanmak gerektiğini düşünür. Yani kadınlar için uygun görülen ağlama edimini kendisine uygun görmediği gibi tüm kadınlara uygun görmez. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak ve uygun dersi çıkararak kadın etnisitesine yönelik söylemlerde bulunur. Ancak şarkılarındaki bu durumun bireyselliğinin de altını özellikle çizer. Fakat bunun kadınlara yönelik olduğunu da bilir. Ayrıca kadın etnisitesine yönelik destek sadece müziği ile sınırlı değildir. Pin-Up grubuna verdiği destek en somut olanıdır. Böylelikle Özlem Tekin, modernitenin kazanımlarını kullanarak ya da bunu söylemsel hale getirerek toplumsal cinsiyet kodlarını ters-yüz etmektedir. Şu çok net; modern bir birey olmak, modernite içerisinde özne olmak başka bir şey, bu yapı içerisinde, postmodern durum içerisinde bu bireysel kimliğini, bireysel becerilerini de kullanıp, postmodern “kabileleri” desteklemesi, yani etnisiteleri desteklemek başka bir şey.

Kadın ve toplumsal cinsiyet literatürünün ana çerçevesinde en önemli görev, müzik tarihi boyunca kadın müzisyenlerin katkılarının dökümünü yapmak olmuştur. Bu çalışma temelde 1950 ve 1960’larda Betty Friedan ve Simone de Beauvoir’ın (1952) katkılarından bu yana gelişen ve daha geniş anlamda akademik çalışmalara gönderme yapan müzikte “kadın çalışmaları” (women studies of music) alanına dahil olmaktadır. Bu çalışmalar, cinsellik, toplumsal cinsiyet ve kadınları analizin temel bileşenleri olarak göz önüne almakta, hümanistik ve toplumsal teorilerle iç içe olan

feminist teori temelli, “feminist teori ve müzik” olarak adlandırılan yaklaşıma baş vurmakta ve bunu geliştirmektedirler. Ancak çalışmam daha geniş çerçevede “Kültürel Çalışmalar” (Cultural Studies) alanına oturmaktadır. Kültürü bir sosyal üretim ve yeniden üretim teorisi içine yerleştiren kültürel araştırmalar, kültürel formların sosyal yönlendirmenin devamını ya da insanların yönlendirmeye karşı tavır alıp direnç göstermesine olan etkisinin yollarını belirler. Toplumu, alt sınıf, cinsiyet, ırk, köken ve milliyet tabakalarının baskılanması yoluyla ortaya çıkan hiyerarşik ve uyumsuz bir sosyal ilişkiler kümesi olarak analiz eder. Gramsci'nin (2003) hegemonya ve karşı-hegemonya modelini uygulayarak kültürel araştırmalar; yönlendirmenin "hegemonik" ya da kural koyucu sosyal ve kültürel güçlerini analiz etmenin ve direnç ile çatışmanın karşı-hegemonik güçlerini ortaya koymanın yollarını araştırır.

Gramsci'ye göre toplum, sürekliliğini bir güç ve hegemonya karışımıyla sürdürür. Bunu yaparken bazı kurumlar ve gruplar, gücü şiddet içeren biçimde kullanarak sosyal sınırların devamını sağlar (örneğin polis, ordu, ajanlar, vb.). Diğer yandan bazı kurumlar da (din, eğitim ve medya gibi) hegemonyayı ya da belirli tip bir sosyal düzenin (liberal kapitalizm, faşizm, demokratik sosyalizm, komünizm vb.) ideolojik yönlendirilmesini kurumsallaştırarak bir rıza gösterme durumu yaratırlar. Hegemonya teorisi böylece hem yürürlükte olan yönlendirici güçleri, hem de hegemonik güce ulaşan ayırıcı politik unsurların bunu başarabilme yollarını içerirken, var olan hegemonyayı aşabilen karşı-hegemonik kuvvetlerin, grupların ve fikirlerin betimini de kapsar. Hegemonya teorisinin, böylece, belirli durum ve kuvvetlerin tarihi sosyo-kültürel özelliklerini gözetten bir analize ve kültürün nasıl geniş sosyal ve politik niyetlere hizmet ettiğini açığa kavuşturan kültürel araştırmalara ihtiyacı vardır.

Anglo-sakson kökenli feminist teoriler, dönüşümsel politikalar ve akademi içerisindeki bölünmeler ve bağlardan kaynaklanan bir çok farklı teoriyi bir arada barındırmaktadır. Alison Jaggar gibi İsmet Işık'ın da kronolojik sıraya koyduğu üzere ortaya çıkan iki erken teori, *Liberal feminizm* ve *Marksist feminizm*'dir. Liberal feminizm, Aydınlanma fikirleri üzerine temellenmiştir ve kadınların erkekler ile evrensel eşitliği kavramını başlangıç noktası olarak alır. Marksist feminizm,

kadınların proleterya mücadelesine katılımıyla ve ancak çalışan sınıfın radikal toplumsal değişimiyle özgürlüklerine kavuşabileceğini savunmaktadır.

Feminist teorinin daha sonra ortaya çıkan entellektüel türleri *Psikanalitik feminizm ve Post-yapısalcı feminizm*'dir. Psikanalitik feminizm, Freud'un fallik sembolik düzende kadının yokluğu yüzünden öznenin eksiklik ile tanımlandığı Lacan'ın (1968) düşüncesini temel alır. Kaja Silverman gibi feministlerin ortaya koyduğu bu durum kadının kimliği hakkındaki yanlış düşüncedir. Halbuki kimlikler, biyolojiden ziyade akıcı, hayali ve kültürel olarak inşa edilirler (Silvermann 1984:192). Benzer şekilde post-yapısalcı feminizm, kadın/erkek ikili karşıtlığının (Saussure 1966) istikrarsızlığını fark etmesi ile başlamıştır. Çoğu post-yapısalcı feminist, insan davranışının evrensel gerçekleri olmadığı ve bunun yanında tek biçimli kadın öznenin olmadığına ilişkin düşünceleri paylaşırlar. Valvidia (1995) gibi multikültürel feministler kimliği, farklı amaçlar için akıcı olarak betimler. Özneler kimliklerini etnisitelerinin, cinselliklerinin ve toplumsal statülerinin spektrumları aracılığıyla aydınlatabilir. Kimliğe ilişkin bu gibi düşünceler, akademik ve feminist düşünce çevrelerince geniş çapta kabul görür.

Müzik içerisinde feminist teorinin amaçlarından birincisi, erkek müzisyenler ve toplumsal aktörlerin oldukça hakim olduğu kültür içerisindeki araştırma alanlarını geliştirmek, ikincisi neredeyse tüm akademik düşünürlerin peşinde olduğu epistemolojik ön yargıyı sorgulamaktır. Özellikle "müzikte kadın çalışmaları", tarihsel ve engin karşı-kültürel disipline daha fazla katkıda bulunmaktadır. Araştırma başlıkları, toplumsal cinsiyet inşası ve müziksel yaratıcılık, eğitim ve gelişim, toplumsal statü ve değer arasında genişletilir (bkz. Sarkissian 1992, Koskoff 1987). Bununla birlikte yalnızca kadın müzisyenler üzerine odaklanan ve katı olmayan teorik oryantasyonlu çalışmalar, toplumsal cinsiyet inşalarının analizi için kadınları dışarıda bırakan analizlerden daha başarılıdırlar.

Etnomüzikoloji ve kadın çalışmaları flörtünün en büyük katkı sağlayıcıları arasında Ellen Koskoff'un *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1988) adlı eseri gelir. Bu koleksiyon, kadın ve müzik alanında karşılaştırma teorileri yapılabilmesi için pek çok çalışmayı etnomüzikoloji ile tanıştırır. Bununla birlikte

kadınların müzik yapma pratikleri, değer ve toplumsal statü kavramlarını aydınlatan çalışmaları da öne sürer. Bu vurgu, prestij sistemleriyle bağlantılı olarak kurulan kadının toplumsal statüsünü araştıran sembolik antropoloji gibi feminist antropoloji içerisinde kurulmuş bilimsel düşünceyi yansıtır (Ortner ve Whitehead 1981: Moore 1988). Sunulan bu çalışma, Özlem Tekin'in müziksel performansları aracılığıyla, Türk toplumundaki kentli kadınların toplumsal rol ve değerlerini de dikkate alır.

Müzik pratiği içerisinde hakim toplumsal cinsiyet kodlarını yansıtan, çok göstergeli (polysemic) işaretler gömülüdür. Bu gibi işaretler, farklı etnik veya politik oryantasyonlu tüketicilere çok yönlü anlamları çağrıştırabilir. Özlem Tekin örneğindeki bu çalışmada onun müziği kadınlar ve erkekler için farklı anlamlara sahiptir ve kitle yayımlıdır (mass-distributed). Böylelikle müzik, toplumsal ve politik amaçlar için kullanılabilir.

Müzik anlamı ve gücü iletebilir bu nedenle müzisyenler ve dinleyiciler toplumsal dünyanın parçaları olarak tınıları ve davranışları özgürce anlayabilirler. Özlem Tekin müziği, stili, yaşam tarzı ve medyaya yansıyan imajı ile hakim toplumsal cinsiyet kodlarına karşı koyarak, kadın etnisitesine yönelir ve onları toplumsal cinsiyetleşmiş düzene karşı uyarır. Araştırmamın bir görevi de müziğin kendisini analiz ederek, kentsel yaşamın toplumsal dokusunu ve Özlem Tekin'in müziği ile arasındaki semiyotik bağlantıları daha iyi anlamaktır. Özlem Tekin başta olmak üzere, Türk rock müzik olgusu içerisinde kadınların müziği vasıtasıyla kadınlık, cinsellik gibi varlıklar arasındaki bağlantıyı araştırmaktayım. Bu nedenle metinsel analize önem vermekteyim. Metin üzerinde çalışırken metni hem performanslarında hem de görüşmeler yoluyla üretici ile beraber bağlamlaştırarak, hangi tarihte neyi anlattığını, nasıl bir tını tasarımı ve ideali içerisinde olduğunu, nasıl bir ruh hali ve gerçeklik içerisinde olduğunu anlatmaktayım. Davranışın, endüstrinin hakim kodlarının, direnişin sounda yansıması ve izlerkitlenin popüler müzik metni olarak şarkıyı nasıl anlamlandırdığı üzerinde analiz çalışmaları yapılmıştır. Burada yine Gramsci'nin hegemonya kavramı analizimdeki en önemli kavramsal araç olmaktadır. Aynı zamanda da yine rock otantisitesine ve Bakhtin'in "karnaval" düşüncesine kavramsal araç olarak baş vurulmaktadır. Öncelikle şarkılar, Özlem Tekin ve yakın çevresiyle yapılan görüşmelerden elde edilmiş mantıklı

kategorilere ayrılmıştır. Bunlar, kendini ifade edebildiği, özellikle kendi bestesi olan şarkılar, başkasından aldığı ancak yine kendine yakın bulduğu şarkılar ve son olarak da endüstrinin zorlamaları ve boyun eğmek zorunda kaldığı şarkılar olarak öne çıkmaktadır. Şarkıların analizinde müzikolojik analize önem vermekteyim. Bunu yaparken de betimleyici (descriptive) notasyona başvuruyordum.

Şarkı sözleri, dilbilimsel kavramları da -örneğin, kod ve yeterlilik-, göz önüne alarak rock otantisitesi içerisinden, fakat kültür odaklı olarak gözden geçirilmektedir. Ancak şarkılardaki kodların izlerkitle tarafından olsun, şarkıların yazarı olarak Özlem Tekin tarafından olsun nasıl kodlandığı ve kodaçılması yapıldığı konusunda ise bağlamsal temelli, gözlem ve görüşmelerden elde ettiğim verilerle analiz edilmektedir. Ayrıca Özlem Tekin'i popüler müziğin ve dolayısıyla şarkılarının tek yaratıcısı olarak görme fikrini benimsemek yerine, çok odaklı yazar fikri de çalışmada öne çıkmaktadır. Yani 'anlamı' ortaya koymadaki çabalarım bağlamı merkeze almaktadır. Toplumsal cinsiyet yönelimli bu çalışmada şarkı sözleri ve diğer üzerinde durduğum konularda hakim toplumsal cinsiyet kodlarını ortaya koymaya çalışarak, bunlara nasıl ve nerelerde rıza gösterildiğini ve direnildiğini açığa çıkarma çabalarım ağırlıklı olarak hissedilmektedir.

Burada tüketim, yani izlerkitle boyutu sorun olarak algılanabilir. Ancak bu problemi de, hem Özlem Tekin'den hem Özlem Tekin'in çevresindeki insanlardan, onun izlerkitle profilini anlamaya çalışarak, bununla birlikte izlediğim canlı performanslar sırasındaki izlerkitlenin davranışlarını gözlemleyerek aşmaktayım. Aynı zamanda da internetteki fan siteleri, televizyon ve çeşitli popüler kültür dergileri, gazeteler, benim için önemli veriler elde ettiğim bir alan olmaktadır. Müziksel algılama ve anlam verme sürecinin canlı performanslarda ortaya çıktığı öncülünden hareketle, canlı performans sırasındaki izlerkitlenin davranışlarına odaklanarak, buralardan sorular çıkartarak, hem Özlem Tekin'e, hem de yakın çevresine gidilmiştir. Özlem Tekin ve yakın çevresinin cevaplarından yola çıkarak da izlerkitlenin canlı performanslar esnasındaki davranışlarına daha ayrıntılı bir biçimde odaklanılmış ve dolayısıyla sorun aşmaya çalışılmıştır.

Kadınlar ve müzik üzerine tarihsel yazılar 20. yüzyılın ortalarında başlamıştır. Sophie Drinkers'ın *Music and Women* (1948) adlı kitabından beri yayınlar antolojiler, biyografiler ve kitaplar olarak genişlemiştir. Bunların arasında en kışkırtıcı olanı kadın müzisyenler ve müziğin cinselliği üzerine çok sayıda makaleler içeren *Feminine Endings* (1991) olmuştur. McClary Avrupa toplumunda iktidarın inşası olarak Foucault'un cinselliğin tarihsel inşası modeline, Barthes'in ideoloji ve yan anlamın (connotation) göstergelerine (semiotics) ve Bakhtin'in karnavalına (carnavalesque) baş vurur. Müzik ve toplumsal cinsiyetin göstergebilime doğru hareketiyle McClary, müzik içerisindeki toplumsal cinsiyet inşalarının sondajını yapar. McClary müzik teorisi içerisindeki sınıflandırma (taxonomy) ve anlamları (semantics) (cümlelerin feminen kadansı vb.), fonksiyonel armoni ve akor gelişimleri ve Laurie Anderson ve Madonna'nın merkezsizleşen müziksel pratiklerini sunar.

McClary'nin çalışması, göstergeler kullanarak müziksel işaretleri yapı bozuma uğratmak için örnek bir durum sağlarken, müziği temelci kategorilere indirmediği için ateşli bir biçimde eleştirilir. Onun çalışmasında göstergeler, erotik zevk veya erkek üstünlüğünü gösteren belirli bir akorun ilerlemesinin betimlemesinde olduğu gibi nesnelere (Saussure 1966) temsil eden semboller olarak resimlenir. Bu teorik duruş benim kullandığım, gönderme yaptığım veya benzettiğim sanat biçimlerinin çok değişken ve çok katmanlı toplumsal veya kültürel bağlamlarındaki göstergelerden farklıdır.

Sunulan bu çalışma, müziksel performans içerisindeki arzu ve iktidarın dil bilimsel işlevlerinin peşinde olma ve bu nedenle de McClary'nin stiline bazı yönlerden yakın durabilir. McClary gibi birincisi ampirik bir sorun olarak ve ikincisi müziğin içerisindeki anlamları ve muhtemel toplumsal fonksiyonları açıklamaya çalışmaktayım. Cinselliğin söylevleri ve pratiklerinin toplumsal inşası geniş anlamda iktidarın bir fonksiyonudur. Aynen McClary gibi yaratıcı müziksel performans aracılığıyla, müziksel terimler içerisinden anlatılan bu göstergebilimsel anlamlar yardımıyla, mücadele için, bireysel aktörlerin aracılığı konusunda uzlaşmaktayım. Bu çalışmanın öncü figürü Özlem Tekin örneğinde, bir farklılık pratiği olarak, boyun

eğen ve edilgen kadın tipolojilerinin aksine ağlamayan, mücadele eden kadınsı kimliğin farklılıkları anlatılmaktadır.

Sonuç olarak özellikle etnomüzikoloji disiplini içerisinde ve akademik alanda genişleyen en yeni çalışmalar, ağırlıklı olarak cinsel azınlıklar üzerine odaklanmış durumdadır. “Eşcinsel teorisi” (queer theory) olarak adlandırılan metinler, müzik yapmadaki toplumsal ilişkiler ve müziksel soundlar ile ilgili homoseksüellik ve cinsiyet değiştirme (transgender) oryantasyonlarını açıklamaya başlamıştır. Bu gibi çalışmalar müzik ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişimi için önem arz etmektedir. Bu çalışmanın temel öncülünü birleşik tek bir kadınlık kategorisi ve feminizmin olmadığını savunan post-yapısalcı ve multikültürel feminist görüş oluşturmaktadır. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Solie 1993) bu alandaki en son antolojik kaynaktır. Kadınlar, ırk, etnisite, yaş, eğitim ve deneyim ile olduğu gibi aynı zamanda toplumsal cinsiyetleri ile özne olarak inşa edilirler. Tekrarlamak gerekirse, multikültürel feminizm (örneğin Valvidia 1995) kadın-erkek çiftini bir kenara bırakarak öznenliğin diğer önemli bileşenlerini aydınlatılabilmek için esneklik sağlayan etnisite ve sınıf ayrımlarını dikkate almaktadır. Benim amacım, bir çırpıda Özlem Tekin’i tamamen kadın özne olarak veya tüm kentli eğitilmiş genç Türk kadınlarını temsil eden bir isim olarak kimliklendirmekten ziyade, onu kent kültürü ile örtüşen ve onun geçmişinin temeli olan spesifik yaşantısını ve bu yaşantısını nasıl geliştirdiğini açıklamaktır. Erkekler yapılan röportajlarda, müzisyen, aranjör, prodüktör, menajer, yapımcı, kayıt ve menajerlik şirketi yöneticileri ve popüler müziğin şov dünyası ile ilişkili diğer yardımcı aktörler (fotoğrafçı, kuaför vb) rollerinde sunulmaktadırlar. Onların yaşamları bu çalışmaya dahil edilmezken, kararları ve eylemleri Özlem Tekin’in sanatsal yaşantısını tamamen olmasa bile etkilemektedir.

Feminizm önceden söz edildiği gibi pek çok teori ile iç içedir. Politik ve akademik alanda feminizm, toplumsal baskının temeli olarak toplumsal cinsiyet kimliğini aydınlatan bir strateji olmaya başlamıştır. Geleneksel olarak feminizm, kişisel vurgulama ve politik eylem için birleşik özneye güvenme eğilimindedir. Ancak son zamanlarda feminist düşünürler toplumsal cinsiyet, insan öznenliği ve gücün nasıl işlediğini göstermek için karmaşık modeller geliştirmiştir. Judith Butler



(1990) ve diğer post-yapısalcı yönelim, kadınlar ve toplumsal cinsiyetin temel olduğuna ilişkin düşünceye karşı çıkmışlardır. Bu düşünürler ayrıntılı ve karmaşık bir kavram olan, toplumsal cinsiyetin doğal, gerçek ve tekrar eden bir eylem olarak algılandığı, fakat hakikatte performansçılarının kendileri tarafından kontrol edilebilen bir eylem olarak ele alındığı “performativity” (icrasallık) kavramını geliştirirler. Bu benim çalışmam için temel fikirdir. Müzikte de, diğer günlük toplumsal pratikler de olduğu gibi toplumsal cinsiyet temel ve doğal değildir. Belirli müzikler “erkeksi” iken belirli müzikler de “kadınsı” değildir. Daha doğrusu bireysel performansçılar, performansları ve yaşantıları aracılığıyla, kendi toplumsal bağlamlarında işleyen toplumsal cinsiyetin yapısal söylevleri ve mizacını yasalaştırırlar. Toplumsal cinsiyet pratiklerinin jüridik, dinsel, ahlaki, politik ve toplumsal takımı Türkiye’de özellikle büyük şehirlerde başından sonuna kadar ortaya çıkar ve İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerin müzik secene’lerinde şarkıların söylenmesi ile bu yaşam şekilleri biçimlenir. Ek olarak eğitim, özneliğin diğer görünümleri gibi popüler müzik içerisindeki kadınların popüler müzik stillerini de etkiler.

Son dönemlerde akademik tartışmaların merkezi ilgisini çeken kadın ve popüler kültür çalışmaları, özellikle popüler müzik araştırmalarında önemli bir yer edinmiştir. Bu alandaki sorunları aydınlatmaya yarayacak kavramsal araçlar ve yaklaşımlar özellikle feminist kanattan gelmiştir. Erkeksi olduğu görülen rock kültüründe ve hatta popüler kültürde, kadınların kendilerini ilgilendiren sorun ve söylenleri kendi değer yargılarıyla ortaya koymaları “yeniden ele alma ve değer biçme yaklaşımı” (Rakow:1995) olarak adlandırılmıştır.

Bu yaklaşım insan bilimlerinden-sanat, edebiyat ve toplumsal tarih- hareket ederek gelişmiştir. Popüler kültüre doğrudan yaklaşan feministler şu sorularla ilgilenmişlerdir:

- Erkek egemen kültürde, kadınlar kendilerini açıklamayı nasıl başardılar?
- Kadınların yaratıcılığı neden küçümsenmiş, değersizleştirilmiş ya da ihmal edilmiştir?
- Kadınların ve erkeklerin yaratıcılığı nasıl farklılaşır?
- Kadın öyküleri ve söylenleri nelerdir?

Bu yaklaşımı savunan feministler, popüler kültür içeriğindeki kadın betimlemelerini değiştirmenin sorunu çözeceğini önermek yerine, erkeklerin kültüründen farklı olan kadın kültürüne teşvik edilmesi ve yeniden ele alınması gereken bir şey olarak olumlu bir değer yüklemek eğilimindedirler. Böylece erkeklerin yerine kadınların kendileriyle ilgili imgelerine ve deneyimlerine öykülerine ilgi göstermişlerdir. Burada erkek ve kadın arasında bir kopuş söz konusudur. Önemli olan kadının ne yaptığıdır. Ortada görünmeyen kenardaki kadınları ortaya çıkarmaya çalışan bir yaklaşımdır. Kadınların tüketicisi oldukları gibi üreticisi oldukları popüler kültüre ilişkin boşlukları doldurur.

Bu yaklaşım, popüler kültürün hem kadın yaratıcılığına hizmet ettiğini, hem de bunları karmaşık bir biçimde dışladığını ileri sürer. Yani popüler kültür, bir yandan kadınlara eleştirmenlerin küçümsemelerine karşın, kendi deneyimlerini ifade etmeleri için bazı araçlar sağlarken, diğer yandan da kadınları erkek söylenleri ile kuşatarak kadınların kültürel miraslarını ve kendi yaşamları hakkında söylemek istediklerini bastırarak onları söylen üretme ve öykü anlatma da etkin yaratıcılıktan alıkoyar. Yani kadın, erkek üstün olduğu düşünülen rock kültürünü, bu kültürün temeli olan özgürlük nosyonunu kendi lehine dönüştürerek, kadına özgü söylem ve düşünceleri performansları aracılığıyla rahatça açığa vurabilmektedir. Ancak ana akım pop, kadınlar açısından daha sınırlayıcı kalmaktadır.

Popüler kültürdeki imgelerin çoğunlukla erkeklerin kadınlara ilişkin imgelerinden oluştuğu gözlemlenmiştir. Buna göre kadınlar işe yaramaz, edilgin ve ezilen taraftadır. Görsel kadın imgelerini araştıran feministler (reklamlarda, dergilerde, moda da) popüler kültürün sürekli bir biçimde kadını “ev kadını, pasif, iyi ahlaklı ve güzel” olarak betimlediği sonucuna varmışlardır. Weibel'e göre, ancak kadınların popüler kültür imgeleri üzerindeki kontrolleri arttıkça, bu imgelerin daha az edilgin hale geldikleri ortaya çıkmıştır (Weibel, 1995; akt: Rakow:23). İmgeler ve temsiller yaklaşımı olarak adlandırılan bu çerçevede de kadınlar, kendi imgelerini ve temsillerini yaratmaktadırlar. Yeniden ele alma çerçevesiyle iç içe ele alınabilecek bir durum burada söz konusudur.

Bu durumda Özlem Tekin, rock kültürü ve dolayısıyla popüler kültürün kendisine sağladığı özgürlük ile kendine özgü etken imgeler ve temsiller yaratmakta ve erkeksi rock müziği ve popüler kültürü, erkeksi üslubu benimseyerek, kadın etnisitesine yönelik söylem temelinde yeniden ele almakta ve değerlendirmektedir. Bu durum yalnızca şarkı sözlerindeki içerikte değil, imaj ve sunumda da ortaya koyulmaktadır.

## **I. BÖLÜM**

### **TEORİK ÇERÇEVE**

#### **1.1. Bir Kimliklenme Nedeni Olarak Toplumsal Cinsiyet**

Marx, Weber, Durkheim ve Parsons gibi klasik sosyal kuramcılarının tümü, aralarında farklılıklar olmasına karşın toplumsal düzenin ve değişimin bir parçası olarak kişiliğin yapısıyla ilgilenmişler ve sosyoloji disiplini içerisinde merkezi konumda olmuşlardır (bkz. Işık, 1998, 2000). Ancak klasik sosyolojinin önde gelen bu düşünürleri etnisiteyi benimsememişlerdir. Örneğin Marx, etnisiteyi, dine benzer bir şekilde, bir tür yanlış bilinç olarak değerlendiriyor, zaman içinde yerini başka unsurlara (ortak menfaate) bırakacağını düşünüyordu. Ferdinand Tönnies ve Emile Durkheim geleneği ise etnisiteden ziyade geleneksel ve modern toplum karşılaştırmaları üzerinde duruyordu. Bu nedenle, 20. yüzyıl başlarında Max Weber'in etnisiteyi, görecelik ve subjektivite atfederek tanımlaması kayda değer bir gelişme idi. Weber etnisiteyi, sınıf, prestij ve parti kavramları ile karşılaştırmalı olarak ele alıyor, onlardan farklı, biyolojik kökenleri olmakla birlikte, ırktan da ayrıldığına, ortak tarih, örf ve adet gibi olgulara dayandırıldığına değinerek, öznel bir inanç olduğunu vurguluyordu (Somersan, 2004:22).

Bu çalışmada etnisite, kültürel kimlik ve kollektif kimlik kavramları birbirleri yerine ikame edilebilir kavramlar olarak düşünülmektedir. Bununla birlikte toplumsal cinsiyetin kadınlar ve erkekler için bir kimliklenme olarak ele alındığını da belirtmek çalışmanın mantığının kavranması için önemlidir. Ancak bunların ayrıntılarına girmeden önce, etnisite, kültürel ve kollektif kimlik kavramlarının temelinde yer alan ve merkezi konumdaki kimlik tartışmasına değinilecektir.

##### **1.1.1. Kimlik**

Sosyal bilimcilerin, bireyden söz ederken kullandıkları kavramlar çeşitlilik göstermektedir. Diğerleri arasında disiplinlerin farklılıklarına göre değişen tercihlerinde kişilik, benlik ve kimlik kavramları da bulunmaktadır (Marshall, 1999:409). Kişilik ve kimlik bugün iki kat daha fazla birbirleriyle çekişme içerisinde olan kavramlardır. İlk olarak ulusal, etnik veya toplumsal cinsiyet temelli kimlikler

gibi, grup temelli kimliklerin doğası ve anlamı sosyo-kültürel söylemler bağlamında çekişme, sürekli bir yarışma ve mücadele içerisindedirler. Örneğin, “benim ülkem haklıdır” gibi durumlar, erkekler olarak, “kadınlar bu işten anlamaz, çünkü onların saçları uzun aklı kısadır” gibisinden kıyaslamalarla sürekli karşılaşırız. Global arenada da ulusal kimlikler yarışırılır. Kişisel seviyede ise, örneğin Batı’lı toplumlarda geleneksel olan, ancak günümüzde yavaş yavaş değişime uğramaya başlayan çekirdek aile ve bununla birlikte evi geçindiren erkek ve erkeğe bağımlı kadın ve çocuk gibi geleneksel ailevi düşüncelerin ve ilişkilerin değişmesi ve klişelere meydan okunması ile yeni ailesel biçimlenmelerin ve kimliklerin ortaya çıktığını görüyoruz. Cinsel kimlikler de artan bir şekilde kamusal alanda, politik mücadelelerin kurbanı olarak yarışırılmaktadır.

İkinci bir durum, toplum bilimsel bir inşa olarak kişilik ve kimliğin doğası ve anlamı, farklı disiplinlerden araştırmacılar arasında da çekişmeli bir konumdur. Örneğin yapısalcılar, kişilik ve kimliğin nesnel olarak çalışılamayacağı konusunda tartışırken, çoğu psikolog ve sosyolog, kişilik ve kimliğin nesnel olarak çalışılabileceğini kabul etmektedirler. Kimliğin ilgi çekici ve hararetli tartışmaları, pek çok farklı biçimlerde ve disiplinlerde 1940’lardan sonra başlamıştır. Kimliğin oluşumu tartışması çoğunlukla psikolojinin alanındadır, özel olarak gelişmeci psikoloji, psikolojik-analiz ve sosyal psikolojide görülür. Kimlik, psikolojik teoride çok fazla kullanılan ve suistimal edilen bir kavramdır. ‘Kimlik’ kavramı, insanların ne olduğu ve kendilerini nasıl gördükleri üzerine net olmayan fikir farklılıkları için bir depo haline gelmiştir. Tüm teorilere göre daima her şey olmuştur. Pek çok çalışma kişiliğin dar anlamını kullanarak bize ‘kişilik kavramı’nın nereden türetildiğini, nasıl oluşturulduğunu ve bazı durumlarda ‘gerçek’ten kopuk olup olmadığını gösterebilen ölçüleri oluşturma girişiminde bulunmuştur. Bu çalışmalar önemli ölçüde, toplumsallaşma teorilerine dayanır. Ayrıca, kimliğin çocukluk veya yetişkinlik döneminde biçimlendiği ve ancak sonradan öneminin azaldığı görüşü günümüzde de nispeten eleştirilmeden kabul edilir.

1980’li yılların başlarından itibaren de antropoloji ve sosyoloji disiplinleri içerisinde kimlik terimi kendisine yer bulur. Kimlik tartışması içerisinde çok sıkça karşılaştığımız Ego=Ben, Self = Benlik, Personality = Kişilik, Identity = Kimlik, terimleri psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi kurumsallaşmış sosyal bilim

disiplinlerinde değişik kuramsal yaklaşımlara bağlı olarak, temelde ortak bir ölçüt çerçevesinde, kişiye başkalarından ayıran duygu, tutum, düşünce ve davranışların örgütlenmiş, kaynaşmış bir bütünlüğü ifade eden kavramlar olarak anlaşılıp kullanılmaktadır (Güleç 1992:11). Bu terimlerin disiplinlere göre değişen farklı kullanım nedenlerine ilişkin bir tartışmaya girmek yerine, çoğu kez birbirleri yerine ve kimlik ile ilişkili olarak, onun ayırıtırılmasına yönelik kullanıldığını belirtmek faydalı olacaktır. Ancak az sonra kabaca kimlikle ilişkili olarak ele alınan bu terimlerin çeşitli disiplinler içindeki görünümleri özetlenmeye çalışılacaktır. Bu çalışma içerisinde kargaşaya meydan vermemek için kimlik (identity) ve benlik (self) terimlerinin eş anlamlı olarak düşünöldüğünü belirtelim.

Güvenç, kimliğin tanımını aidiyet ve tanınma üzerinden yapar. Kimlik, yüzeysel olarak, kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklükteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlersiniz” sorusuna verdikleri yanıtlardır (Güvenç 1995). Psikoloji disiplini ise kimlik ile eşdeğer olarak gördüğü benlik (self) kavramını, benliğimiz konusunda dün, geçen yıl, ondan önceki yıl, vb. kimsek, yine o olduğumuz yolundaki öznel bir bütünlük, tutarlılık ve süreklilik duygusu; “ben kimim?” sorusuna verdiğimiz başka herkesten ayrı, eşsiz bir insan olduğumuz yolundaki cevabımız (Budak, 2003:447) olarak düşünür. Weeks’e göre de kimlik, ötekiler ile aramızdaki farklılıkların neler olduğuna ve genelde sahip olduğumuz şeyler hakkındaki aidiyet (1990:88) olarak tanımlanmaktadır. En temel düşüncede kişisel konum ve bireyselliğimizin değişmez özüdür. Fakat aynı zamanda da diğerleriyle olan karmaşık toplumsal ilişkilerimizdir.

Sosyolojik gelenekteki kimlik kuramı sembolik etkileşimcilikle bağıntılıdır. William James, George Herbert Mead’in tartıştığı pragmatik benlik kuramından çıkmıştır. Benlik, insanların iletişim ve dil aracılığıyla kendi doğaları ve toplumsal dünya üzerinde düşünmelerini sağlayan, insana özgü bir yetenektir. Benlik iki aşamalı bir süreçtir: Bilen, içteki, öznel, yaratıcı, belirleyen ve bilinmeyen “ben” (I) ile diğer insanlarca daha çok bilinen, dıştaki, belirlenmiş olan ve toplumsal aşamayı yansıtan “beni/bana” (me) (Marshall, 1999:405). Benlik tamamıyla sosyal bir üründür. Etkileşimciler, bir kimsenin kimlik duygusunun süregelen etkileşimler sonucu biteviye yapılandığında ısrar ederek sınıf psikolojisi ve birincil rol özdeşleşmesi gibi kavramların ötesine geçerler. İntrapsişik yapıların iddia edilen

sürekliliğine nazaran mevcut durumun davranış üzerindeki etkileriyle daha fazla ilgilidirler. Bu gelenek içerisindeki yazarlar benlik veya kişisel kimlik gibi kavramları tercih ederek, kişilik veya karakter gibi terimleri nadiren kullanırlar. Herbert Mead, bu akımı ortaya çıkaran kişidir. Esas itibarıyla Mead, kendi eylemlerimize başkalarının nasıl tepki verdiğini gözlemleyerek ve “başkasının rolünü edinerek” öğrendiğimizi ileri sürer. Bunun Freud’un süperego’sundan farkı bu sürecin sürekli işlemesidir. Benlik bir süreç olarak düşünülür (Bock, 2001:270). “Benlik, herkesin kendi öz kişiliği hakkında sahip olduğu zihinsel temsildir”. “Kimlik, bireyin kendi kendisini, davranışları, ihtiyaçları, motivasyonları ve ilgileri belirli bir şekilde tutarlılık gösteren, kendi kendine sadık, diğerlerinden ayrı bir varlık gibi algılamasını içeren, bilişsel ve duygusal nitelikte bileşik bir zihinsel yapıdır”. Lipiansky, “Benlik bilinci, bizzat kişiye gönderen ya da kişiyle ilgili tüm bilinç içeriklerini kapsar; bu içerikler son derece çeşitlidir ve her an değişir, kimlik ise, bu hareketli oyunda benlik bilincinin en istikrarlı, en bütünleşmiş ve en değişmez öğelerini ifade eder, algıdaki seçicilik nedeniyle bu bilinç içeriklerinden bir kısmı savunma mekanizmaları tarafından bastırılmış ya da bozulmuş olacağından, kimlik bilinç dışı bazı boyutları da kapsar” demektedir. Bu anlamda kimlik, benliğe kıyasla daha bütünsel bir kavram olarak nitelendirilebilir. Zaten benlik teriminden türeyen bileşik terimler (self-feeling, self-concept, self-image vb.), kimliğin belirli boyutlarını karşılar (Bilgin, 1994:224).

Kimlik teriminin kullanımı, nispeten son zamanlara kadar sosyal bilimlerde yaygın değildi. Bununla birlikte, kimliği de kapsayan ve kimlik sorunsalı olarak bahsedilen birey ve toplum arasındaki ilişkiye dair sorunlar en azından son dört yüzyıl boyunca çoğu Avrupa’ya özgü düşüncenin merkezinde yer almıştır (Allen, 2005:1). Allen’e göre bu ilişkiyi sosyal bilimlerde kavramsallaştırmanın başlıca iki yolu vardır. Birinde her bir insan, bireysel bir varlık olarak diğerinden ayrı fakat tecrit edilmeden ve diğerleriyle ilişkide olarak görülür. O zaman araştırılma sorunu, toplumsal olanın dışında ve onun öncesinde var olan bireyle birlikte başlar ve açıklama, bireyle toplum arasındaki bağlar açısından ifade edilir. İkincisinde, bireyler hem doğrudan kişisel etkileşim anlamında hem de dolaylı olarak farkında olmadan daha geniş yapılanmaların bir unsuru olarak içine girdikleri sosyal ilişkilerin bir parçası olarak resmedilir. O zaman yapılacak iş, sosyal yapı ve sosyal

etkileşim mekanizmalarının hem sosyal kişiler olarak insanları yaratmak için hem de bu sosyal kişilerin bir parçası oldukları yapıları nöbetleşe etkilemesi için nasıl işlediğine dair bir açıklama haline gelir. Bu geniş kavramsallaştırmalara ek olarak fakat bunların bir parçası olarak, bireylerin/sosyal kişilerin anlayışı ya da algılamaları hakkında bir dizi soru vardır. Bunların etrafında çok daha dar kapsamlı bir kimlik tanımına odaklanılır. Kayda değer bir şekilde çok daha ileri olan zihin ve beden ikiliği varsayımı da mevcuttur, daima açıklayıcı olmamakla birlikte bu varsayım teorik modellere ve ortak kaniya dahil edilir (2005:1).

Antropoloji disiplininde kimlik tartışması daha çok psikolojik antropoloji alanına dahil edilmiştir. “Kültür ve Kişilik Ekolü” olarak da adlandırılan psikolojik antropoloji literatürünün öncü isimlerinin başında Sapir, R.Benedict, M.Mead gibi isimler gelir. Kültür ve kişilik ekolü, kültürü insan davranışının biçimlendiricisi olarak görür. Buna göre, kültür gibi kişilik de insan davranışını anlamak için kullandığımız kavramlardan biridir. Bock bunu şöyle örneklendiriyor: Eğer bir kişinin alışılmadık şekildeki davranışları hakkında yakıştırma yapmaya başladığımızda kişiliğe ilişkin bir açıklama yapıyoruz demektir. Eğer davranışın nedenini ailesel gibi nedenlere dayandırıyorsak o zaman kültürel bir açıklama yapıyoruz demektir. Ancak Bock, bu değerlendirmelerin birisi veya her ikisine ilişkin verdiğimiz kararın bizim kendi geçmişimiz veya şimdiki gereksinimlerimizle ilgili olacağı nedeniyle ikisinin de kısmi geçerliliğine vurgu yapmaktadır (2001:90).

Kültür ve kişilik kuramlarını etkileyen ikinci bir eğilim ise, özellikle Abraham Kardiner ve Ralph Linton’un yapıtlarındaki gözlemlendiği üzere, S.Freud’un psikanaliz kuramıdır. Bu yazarlar Freud’un antropoloji konusundaki açıklamalarını (totemizm, enest tabusu vb) kabul etmemekle birlikte, antropolojide değerli bir yöntem olarak psikanalize başvurulabileceği konusunda hemfikirdirler: benlik oluşumu üzerinde erken deneyimlerin önemine ilişkin vurguları, toplumsal normların içgüdülerin bastırılmasındaki rolü, bilinç-dışı itkilerin simgesel davranışlarda boşaltılması vb. temalar, çoğunun Freud psikanalizinden aldığı temalardır (Özbudun-Şafak, 2005:92).

Farklı ve çeşitli çağdaş toplum bilim araştırmaları ve teorileri, benlik ve kimliğin insan düşünceleri, duygu ve davranışlarını anlamamızda merkezi öneme



sahip olduğunu göstermektedir. Bu aynı zamanda birey ile onu çevreleyen sosyo-kültürel kurumlar ve sistemler arasındaki ilişkinin açıklığa kavuşturulabilmesi için de önemli olmaktadır.

Çağdaş dünyada kimlikler, ulus, etnisite, toplumsal sınıf, komünöterler, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi çeşitli kaynaklardan elde edilirler. Bu kaynaklar kimliklerin kurulması sürecinde çatışmalara ve tutarsız parçalanmış kimliklere yol açabilmektedirler (Woodward 2002:1). Her birimiz bir topluluğun üyesi, etnisite, toplumsal sınıf, din, bir ebeveyn olarak dünyadaki farklı konumlarımızın üzerine temellenmiş kimlik çatışmaları üzerine deneyimlenmiş olabiliriz. Bununla birlikte kimlik, bizlere dünya üzerinde bir konum ve yaşadığımız toplum ile bizler arasında bir bağlantı sağlar. Aynı zamanda sosyal, kültürel, ekonomik ve politik değişimleri anlamaya çalışan ve giderek artan akademik ilginin konuyu anlayabilmesi için kavramsal bir araç sağlar. Kimlik, bizlere bir arada yaşadığımız insanların ve ötekilerin nasıl oldukları hakkında fikirler verir. Çoğu kez kimlik farklılık üzerinden tanımlandığı gibi kutuplaşmalar üzerinden de tanımlanabilir. Örneğin, ulusal ve etnik kimliklerin en uç biçimleri, içeridekiler ve dışarıdakiler, biz ve onlar gibi çatışma içerisinde olabilirler.

Kimliğe ilişkin yukarıda yapılan tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere kimlik, kişinin ben kimim? sorusuna verdiği cevaplardan oluşmaktadır. Kimlik, insanın kendini tanımlama ve konumlamasının ifadesidir. Daha açık bir deyişle kimlik, insanın kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığı ve nasıl konumlandığını yansıtır, onun kim olduğu ve nerede durduğuna ilişkin bir cevaptır (Bilgin 2003:199). Cinsiyet kimliği de kişinin kim olduğunun önemli bir parçasıdır ve Dökmen'e göre ergenlikten çok önce (muhtemelen üç-dört yaşlarında) gelişmeye başlar. Ergenlik döneminde birey nasıl bir kadın ya da nasıl bir erkek olduğu konusunda ayarlamalar yapar ama bu ayarlama süreci her yaşam döneminde bir başka boyutu ile sürer. Cinsiyet kimliği, kişinin kendini kadın ya da erkek olarak tanımlamasıdır. Bu kimlik kişinin kendilik kavramında yer alan en önemli öğedir. Kendinizi ya da bir başkasını tanıtmamız istense büyük ihtimalle en başta söyleyeceğiniz özellik cinsiyet olacaktır. Cinsiyet kimliği kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranmasıdır. Cinsel kimlik ise daha çok tercih edilen cinsel yönelimi ifade etmek üzere kullanılmaktadır

ve heteroseksüellik, homoseksüellik, biseksüellik, transseksüellik ya da aseksüellik olarak sınıflandırılması mümkündür (2004:13-14).

Toplumsal cinsiyet kimliğinin kazanılmasına ilişkin sosyal psikolojik açıklamalarda, özellikle bilişsel gelişim kuramında üç aşamanın varlığından söz edilmektedir: cinsiyet kimliği, cinsiyet kararlılığı ve cinsiyet değişmezliği. İki yaş civarında çocuğun kendinin farkına varması ile cinsiyet anlayışı gelişmektedir. Henüz kendinin cinsiyeti hakkında tutarlı bir görüş oluşmamıştır ama kadın ve erkeği ayırt edebilmektedir. Üç-dört yaş civarında ise kendi cinsiyet kimliği oluşmuştur ve doğru olarak cinsiyetini söyleyebilmektedir ama hala cinsiyeti kalıcı bir özellik olarak görmemektedir. Cinsiyet kimliğinin tam olarak kazanıldığı 5-6 yaştan sonra artık cinsiyet de değişmez bir özellik olarak görülmeye başlamaktadır (Dökmen 2004:15).

Burkitt, toplum ve birey arasında herhangi bir bölünmeye karşı, kişiliğin farklı dinamik temsil düzeylerini bünyesinde barındırdığı, bu düzeylerin toplumsal ilişkiler, üretim ilişkileri, iletişim ve güce dayalı olduğu sonucuna varır ve dolayısıyla kişilik, bu ilişkilerin bileşkesi olarak belirlenir (1991:215). Bu nedenle bireylerin toplumsal ilişkileri ve rolleri araştırması, bireylerin toplumsal kişilikler olduğunun anlaşılması için elverişli bir başlangıç noktasıdır. Kimlikler, adapte olduğumuz kimlik pozisyonlarımız hakkında, sembolik sistemlerde anlam yaratacak biçimde, kültür içerisinde üretilir, tüketilir ve düzenlenirler. Kültürel çalışmalar (Cultural Studies) içerisinde kimliğin temsil, üretim, tüketim ve düzenleme süreçlerinin analizi yapılır. Bu bir dairesel süreç olarak görülmektedir ve birbiri ile bağlantılıdır (Woodward 2002:2).

Kimlikler, temsil sistemleri içerisinde üretilirler. Temsil, bizleri özne olarak konumlandıran ve ürettiği anlamlar aracılığıyla sembolik sistemler ve gösterge (signifying) pratiklerini içerir. Kültürel bir süreç olarak temsil, bireysel ve kolektif kimlikler kurar ve sembolik sistemler, kim olduğumuz, kim olabileceğimiz ve kim olmak istediğimiz gibi sorulara cevap verir. Toplumsal söylemler ve temsil sistemleri bireylerin kendilerini konumlandırabildikleri ve birbirleriyle konuşabildikleri yerler inşa eder. Örneğin reklam göstergeleri, cinsiyetleşmiş kimlikler kurmaya yardım eder. Pazarlama promosyonları belirli zamanlarda yeni kimlikler inşa edebilir ve

bizler kendimizi bu kimliklere göre yeniden kurgular veya uydururuz. Bir başka örnek vermek gerekirse, ‘metroseksüel’ erkek kimliği son zamanlarda ortaya atılan yeni veya kimilerine göre uydurulmuş bir kimlik olsa da, çoğu bireyin özdeşleşmek istediği bir kimlik haline gelebilir. Öyle anlaşılıyor ki reklamlar ve medya, daha doğrusu popüler kültür, tüketicilere kendilerini kimliklendirmeleri için imajlar sağlamaktadırlar. Açıkçası daha sonra anlam üretimi ve kimlikler, birbirleriyle sıkı ilişkiler halinde olan temsil sistemleri içerisinde konumlandırılırlar. Bu duruma “kimliklenme” de diyebiliriz. Kimliklenme, farklılığın, ayrımın ya da algılanan benzerliklerin sonucunda psikanalizden elde edilen, ötekilerle özdeşleşme sürecidir (Woodward 2002:14). Kültür, kimliği deneyimlere anlam verme aracılığıyla biçimlendirerek öznellik modundan kendimize yakın duran herhangi birisini seçmeyi mümkün kılar. Öneğin, soğuk, sarışın, kadınsılık, etkileyicilik, eğitilmiş erkek vb. Kimlik, şimdi yaşamakta olduğumuz toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkilerimiz ile geçmişimizle bağlantılı ekonomik, ikincillik ve üstünlük gibi politik ilişkilerin, günlük yaşantılarımızın kesişimi olmaktadır (Rutherford 1990:19-20).

Kimlik biçimlenmesi, global ve ulusal ölçekte meydana gelebileceği gibi, yerel ve kişisel seviyelerde de meydana gelebilmektedir. Örneğin ekonomideki üretim yapısının değişimi gibi global değişimler, aynı zamanda lokal etkiye de sahiptir. Toplumsal sınıfların biçimlenmesinde global ve lokal değişimler önemli etkiye sahiptirler. Ernesto Laclau (1990), modern toplumların sabit kimlikler üreten açık bir öze veya merkeze sahip olmadığını, bundan ziyade bu merkezlerin çok çeşitli olabileceğini öne sürer. Kimliğin global krizi olarak görülen bu durum Laclau tarafından konumsuzlaştırma (dislocation) olarak adlandırılmaktadır.

### **1.1.2. Kişisel Kimlik**

Kimi topluluklarda temel birim grup ise, birey gibi Batı toplumlarındaki sosyal ilişkilerin ve kurumların dayanağı olan bir kategori yoksa bu, söz konusu kültürlerde insanların kendi kimliğini topluluğun kimliğinden ayrı tutmadığına işaret eder. Kollektif aidiyetin önemli olduğu ve bireyin bu kollektivite içinde eridiği topluluklarda ortaya çıkmayan “kişisel kimlik”, modern Batılı toplumlara özgüdür (Erol, 2005:214).

Psikoloji disiplininde kişisel kimlik, benlik (self) terimiyle karşılanır. En genel anlamıyla, kişinin kendini başka herkesten ve herşeyden ayrı, eşsiz bir bütünlük olarak hissetmesi, bunun bilincinde olması ve bu şekilde bilincinde olunan tümel varlık şeklinde tanımlanabilecek olan benlik kavramı, felsefede olduğu kadar psikolojide de ağırlıklı bir yer tutar. Felsefi yönelime bağlı olarak tanımı değişse de, hepsindeki ortak öge, kendi varlığının bilincinde olma ve iradi eylem yetisidir (Budak, 2003:123). İnsanın kim olduğu hakkında kafasında var olan imajları kapsar. Bilgin, insanın benliğini, onun içinde var olan ve keşfedilmeyi bekleyen gizli bir varlık gibi görmek yerine, kişiler arası ilişkilerde oluşan ve gelişen bir öz-imaj veya bilinç olarak görmek gerektiğini düşünür (Bilgin, 1994:209). Yani kişisel kimlik, tek yönlü bir kendilik olmadığı gibi, aynı zamanda işleyen ve gelişime açık bir süreçtir.

Felsefe disiplini içerisinde kişisel kimlik düşüncesi “özne” kavramına denk düşmektedir. Aydınlanma’ya kadar Avrupa toplumunda birey yoktur. Aydınlanma düşüncesinin en önemli getirisi insan aklının ve rasyonelliğin her şeyden üstün olduğudur. Özne, bedene karşıt olarak ruh değil, ancak ruh tarafından sosyo-kültürel sistemin empoze ettiği temsil ve normlara karşıt olarak bedene verilmiş anlamdır (Erol, 2005:215). Işık (1998), Aydınlanma öznesi denildiğinde, kimlik ve kimliklendirme mantığından bahsedildiğini belirtir. Buna bağlı olarak günümüzde kimlik ve özne kavramları tartışmasında üç ayrı özne türünün ortaya çıktığından söz etmektedir. Bu özneler; ilk olarak Aydınlanma düşüncesinin tanımladığı öznedir. İkincisi ‘sosyolojik özne’, üçüncüsü ise ‘post-modern özne’dir.

Genel bir eğilim olarak Aydınlanma öznesi ile sosyolojik özne bir arada düşünülmektedir. Sosyolojik özne, bir gelişim süreci içerisinde tanımlanan ve toplumsal etkileşim sonucu ortaya çıkan öznedir. Sosyolojik özne (self), insan doğduğunda, başlangıçta yoktur. Bu öznenin kendine nesne (object to itself) olmasından dolayı, en temel niteliği, çevresindeki nesnelere, kendi bedeni dahil olmak üzere, kendinden ayırt edebilmesidir. Burada sosyolojik öznenin temel niteliklerinden başka biri de bireysel olanla kamusal olan arasında bir bağlantıyı kuracak olan kimliğidir. Sosyolojik özne kısaca toplumsal olup, toplumsal etkileşim içinde sürekli kendini ve kimliğini yeniden tanımlayacak olan, merkezde duran bir teklik ve bütünlük olarak algılanır. Işık ise bu öznenin bir teklikten çok parçalanmışlığı temsil ettiğinin altını çizmektedir. Ona göre bu öznenin kimliği

melez (hibrid) olarak değerlendirilir. Bunun karşısında yer alan post-modern özne ise sabit ve yalıtılmış bir öge olarak tanımlanamaz (1998:90).

Sosyoloji, bireyin toplumsal varoluşunu düşünürken, patolojileri modern hayatın merkezine koymaktadır. Bireyin modern toplumdaki konumunu hemen hemen toplum bilimin ilk kurucularının çoğu sorunlu olarak değerlendirmiş ve modern hayatın içinde bireyin varoluşuna karamsar bir çerçeveden bakmışlardır (Işık, 1998:19). İnsan bilimlerinde özellikle Marx, Weber, Simmel ve Freud çerçevesinden başlayarak, modernliğe bakıştaki kötümserliğin önemli bir nokta olarak ele alınma eğilimi son yıllarda ortaya çıkmıştır.

Durkheim'in patolojik bir yapı içinde olduğunu düşündüğü modern topluma bakışında, kötümser bir tavır gözlenmektedir. Durkheim için, endüstri toplumuna geçişteki yapısal dönüşüm, toplumsal birlikteliği sağlayan temel kurallar ve kolektif standartları yıkmıştır. Ona göre toplumsal birlikteliğin temelinde bireyler arasında ahlaki (moral) bir ortak nokta bulunmaktadır. Endüstri toplumuna geçiş, endüstri öncesi toplumun ahlaki yapısını bozmuştur. Bu, Durkheim için endüstri toplumuna geçişteki yapısal dönüşümün temel sorunudur. Yani Durkheim, bireyin anomik hale geliş nedenini açıklamaktadır. Buna göre Durkheim, dayanışmayı ahlaki, iş bölümünü ise sosyal bir olgu olarak ele almaktadır (Işık, 1998:19). Durkheim anominin sosyal yaşamda, ticaret ve endüstri aşamasında kronik bir hale geldiğini düşünür. Bu kötümser tavır, sosyolojinin kurucularının hemen hepsinde görülür. Marx ve Weber' de aynı şekilde modern toplumda bireyin konumuna kötümser bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu anlamda Marx bunu yabancılaşma\* Weber ise rasyonelleşme\*\* kavramlarıyla ele alırlar. Marks'a göre insanlar kendilerini yalnızca

---

\* Marx ve Engels şu ana kadar var olan toplumların tarihini sınıf mücadelelerinin tarihi olarak görürler. Modern toplumdaki temel mücadeleyi proleterya ve burjuva sınıfları arasındaki mücadele olarak gören Marx'a göre işçi, tarihin bu döneminde, kapitalist toplumda ne kadar çok üretirse o derecede fakirleşecektir. İşçi ne kadar mal üretirse kendisi o kadar daha ucuz bir meta, bir mal haline dönüşecektir. Şeylerin dünyasının artan değeri, aynı oranda insanın dünyasının değersizleşmesine neden olacaktır. Burada emek yalnızca malı, metayı üretmez, işçiyi ve kendini de meta olarak üretir. Emek ürettiği nesnellik içinde katılmış emektir; bu emeğin gerçekleşmesi yani nesnelleşmesidir. Politik ekonominin tartıştığı durumlarda, emeğin bu biçimde gerçekleşmesi, işçi için 'kayıp bir gerçeklik' olarak ortaya çıkar. Marx gelinen bu noktaya kadar, bütün bir tarihsel süreci, insanın kendisine yabancılaşma süreci olarak değerlendirir. Çünkü insan, geçilen bütün tarihsel aşamalarda (sürekli geçmişte var olan bireylerin yerine koyulmak suretiyle) bir motor güç olarak ortaya çıkarılmıştır. Yabancılaşmanın ortadan kalkması için ancak iki pratik koşul vardır: bunlar, insanlığın hepsinin mülkiyetsizleşmesi; var olan zenginlik ve kültür dünyasına çelişkili hale gelmesidir (Işık, 1998:20).

\*\* Weber, özellikle, rasyonelleşme açısından modern toplumun gelişimini açıklamaktadır. Yeni düzende ortaya çıkan iki önemli yapı, bürokratik devlet aygıtı ve kapitalist yatırımın örgütsel merkezlerini şekillendiren, işlevsel

toplumsal ortamda bireyleştirebilirler, yalnızca tarihsel süreç içinde birey haline gelebilirler. Bu öznenin yalnızca kendi özgür iradelerine göre hareket etmedikleri anlamına gelir (Larrain 1995, aktaran Erol, 2005:216).

Hall'a göre modern özne anlayışı Kartezyen (Descartesçı) özneye bağdaşmaktadır ve bu kimlik mantığı modern hayatta bireyin iç huzurunu sağlamaktadır. Ancak bu özne mantığı Hall'a göre Batı düşüncesinde bir çok nedenden ötürü ortadan kalkmıştır. Hall, bununla ilişkili olarak Marx'ın özneyi tarihin merkezinden kaydırmasını örnek verir. Aynı şekilde Freud'da bilinç dışının kendisine yön verdiğini göstermeye çalışarak özneyi merkezi düşünceden silip atmıştır. Saussure'ün de aslında konuşan öznenin konuşmasını mümkün kılanın dil yapısı olduğunu belirtmesiyle modern özne kavramı Hall'e göre ortadan kalmıştır (aktaran Işık, 1998:91).

Benzer şekilde Althusser'in ideolojiyi ele alışı da öznenin modern toplumdaki konumunu açığa çıkarır. Althusser, ideoloji çözümlemesini, Freud'un bilinçdışı ve rüya analizine bağlar. Althusser, Freud'un 'bilindışı ebedidir' önermesi ile ideolojinin tarihi yoktur önermesi arasında direkt bir ilişkinin olduğunu vurgular: 'Tıpkı bilinçdışı gibi ideoloji de ebedidir' der. Althusser, ideolojinin somut bireyleri somut özneler olarak çağırdığını belirtir. Her ideolojinin kurucu kategorisi öznedir diyen Althusser, aynı zamanda ideolojinin görevinin de somut bireyleri özneler haline getirmek olduğunu vurgular (1994:50-63).

Freud'un ve Lacan'ın psikanalitik kavramları, kimlik düşüncesinde bilinçsiz yapılanmalar olarak ele alınır. Psikanaliz teorisinde bilinçsiz yapılanmalar Freud'a göre rüyalarda, Lacan'a göre ise dilde açığa çıkar. Lacan ve Freud kimliğin bu

---

sistemlerin farklılaşmasıdır. Bu farklılaşma süreci, araç-rasyonel, ekonomik ve yönetsel faaliyetlerin kurumsallaşmasını sağlamıştır. Farklılaşma sadece ekonomik düzeyde kalmamış, ayrıca kültürü ve gündelik hayatın içindeki bir çok şeyi 'değer'leri değiştirmiştir. Ekonomik rasyonelitenin insan özgürlüğünü sınırladığı düşünülür. Aslında modernizmin insan özgürlüğünü sağladığı yolundaki geleneksel düşünceye karşı çıkıştır. "İnsan özgürlüğünü sınırlaması, kesin çizgileri olan bir dizge içerisinde, görevlerin tam olarak izin verilen sınırlar içinde yapılması gerekliliği bireye özgün bir çalışma yapma imkanı tanımaz. Bu durum tek düzelik oluşturur; yaratıcılık ve kendiliğinden, doğal davranışları yok eder". Modern kapitalizmin gelişmesi, yalnızca alınıp satılan para kaynaklarının ya da paranın kendisinin alınıp satılmasının sonucu değildir. Bir kapitalist ruh gelişmiştir. Weber tüm bunların protestan ahlakı ile ilgili olduğunu düşünür. Ayrıca Weber'e göre modern toplumda rasyonelleşmenin sonucunu, özgürlüğün gerçekleşmesi olarak değerlendirmez. Aksine bu durum hiç bir kaçış yolunun olmadığı bürokratik rasyonelizmin demir kafesini oluşturur. Hem Marx hem de Weber kapitalist toplumu, insanı özgürleştirmek şöyle dursun demir kafesin içine sokma durumu olarak değerlendirir ve bireyin tutsaklığının altını çizerek (Işık, 1998:22-24).

bilinçsiz yapılanmalardan etkilendiğini öne sürmektedirler. Rasyonel öznenin bilinçli düşüncesinden oldukça farklı ve kendi kurallarına göre işlevsel hale geldiği görülen bilinç-altının keşfi kimlik, öznellik ve içimize işleyen popüler kültür içerisinde kim olduğumuza dair sağ-duyu üzerinde önemli etkiye sahiptir (Woodward 2002:43). Lacan'ın çalışması sembolik ve temsil sistemleri üzerindeki vurgusu nedeniyle önemli görülmektedir. Onun toplumsal cinsiyetleşmiş öznesi cinsiyetleşmiş kimliğin ve farkın sembolik inşası üzerine odaklanmaktadır. Ancak kimliğin ve özneliğin parçalanması kişisel değişimi mümkün hale getirir.

Connell'da kişisel kimliğin toplumsal bir biçimlenişin sonucu kolektif olduğunu düşünmektedir. Ona göre kimlik, "toplum"dan ayrı bir kendilik değil, bizzat toplumsal pratik olarak görülmelidir. Bu nedenle şu görüşleri belirtir: Bireysel karakter ve benlik aslında tam da kolektivitelerin, belirli toplumların ürünüdür. Bu yaklaşım, eylemin durumsal anlamlarının altını çizmekte ve kişisel yaşamın bir toplumsal ilişkiler oyunu ile nasıl kurulduğunu ortaya çıkarmaktadır. Sullivan'ın deyişiyle "kişi ancak 'sen ve ben' olarak kişi olur"; öyleyse kişisel dünya bağıntısaldır. Connell, argümanına devam ederken şunları belirtir; "Kollektif pratik, bir bireysel pratikler toplamına indirgenemez. Sonuçta dar anlamda konuşacak olursak "bireysel pratik" diye bir şey yoktur; bu tabir, bağıntısal bir hareket dokusundan yapılan bir soyutlamadır. Sözelimi masturbasyon bile, toplumsal olarak inşa edilmiş fanteziler, uyarılma teknikleri ve kendi kateksisinizin nesnesi olduğunuz bir tür minimal toplum içerir. Kimliğe ilişkin toplum politikası hakkında ise Connell, kimliğin bir toplumsal ilişkiler dinamiği alanı olarak kurulmasının, toplumsal çıkarların oluşumundan, kurumların işleyişinden ve iktidarın seferberliğinden etkilenmesi kaçınılmazdır demektedir. Ancak, kimlik kavramını Aydınlanma düşüncesinin dar anlamında ele almaktan yana değildir. Tam tersine, modern özne karşıtı görüşlerin öne sürdüğü, bireyin modernitenin sonucunda nesneleştiği fikrine karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla Aydınlanma ve modernliğin öznesini daha ileriye taşıma peşindedir. Bu nedenle şu görüşleri öne sürer; "Öyleyse kişisel bir yaşam, kolektif bir mantıklar silsilesini izlemekte ve rutin olarak birbirleriyle kesişen, çoğunlukla da çelişen bir yapısal koşullar silsilesine karşılık vermekte olan bir pratikler alanı boyunca ilerleyen yoldur. "Birey"i ve onun niteliklerini nesneleştiren kişisel yaşam teorilerinin, gerçeklik hakkında çok az açıklama getiriyor olması

şaşırtıcı değildir. ...böylelikle kimlik kavramı, pratiklerin başka bir ampirik birleşmesi olan “kurum” kavramıyla mantıksal olarak uyum içinde işler (1998:289-301).

Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın Diyalektiği’nde, Batı Aydınlanmasının sonucu olarak aklın merkezi konumunu ve dolayısıyla insanın evrensel özne olarak kendini kurduğu ve bu nedenle de çatışmaların ortadan kalktığı fikrini ütöpik bularak eleştirirler. Adorno ve Horkheimer, Aydınlanma bireyinin eylemlerinin onun aklını çevreleyen koşullar tarafından ve bireyin geçmişteki deneyimleri tarafından yönlendirildiği görüşünü paylaşırlar. Bu aklın dünyayı algılaması zihinsel karşıtlıkların kurulmasıyla mümkündür. Bu durumda akıl herşeyi belirliyorsaydı özne kendi bilincinde olan bir varlık değil, koşullandırılmış, düzenlenmiş bir varlık haline gelmektedir. Bunun sonucu öznenin nesneye dönüşmesidir. Bu durumda aklın varlığı da sorgulanabilir duruma gelmekte ve dolayısıyla ‘beden’ düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Tabi ki bu durum modernliğin bir getirisidir.

Feminizm, cins, cinsellik ve cinsiyet tartışması vasıtasıyla, toplumsal ve bireysel cisimleşmenin ele alınışına yeni bir açılım getirirken, ayrıca cisimleşmenin ne tür bir ideolojik biçimlenme içinde oluştuğunu sorgular. Işık (1998), bu tartışmalardan yola çıkarak, bedenin sosyal teori içinde öne çıkmasına önemli bir katkının feminizm tarafından yapıldığını düşünmektedir. Feminizm aynı zamanda Batı’lı kültür ve kimlik politikalarına da, ataerkil düzene yaptığı eleştiriler aracılığıyla önemli karşı çıkışlar yapmaktadır. Feministler, bu düşünüş mantığı içerisinde cinsiyetin kendisini yeniden sorgulama yoluna gitmişlerdir.

Bedene ilişkin tartışmaların başlangıcında ve temelinde yine biyoloji tartışması vardır. Connell, biyolojinin toplumsal cinsiyeti belirlediğine yönelik yaygın düşüncenin aksine beden tartışmasında, toplumsal cinsiyeti barındıran toplumsal ilişkilerin “temeli”nin “öz”ünün veya “kalıbı”nın, bedenimizin biyolojik yapısını oluşturduğunu öne sürmektedir. Toplumsal cinsiyete ilişkin bir başka genel tutum, toplumsal cinsiyetin katı bir biçimde ikiye bölünmüş olması ve değişmezliğidir (Connell:113). Papua Yeni Gine’nin Trans-Fly bölgesindeki Etoro’ların eşcinselliği örneğinde olduğu gibi antropolojik araştırmalar göstermektedir ki, her toplum için ikili bir toplumsal cinsiyet bölünmesi



olmamaktadır. İlle de biyolojik kriterlere göre toplumsal cinsiyetin saptanmadığı kültürel dünyaların gösterdiğine göre, toplumsal cinsiyet seçilebilir bir şeydir. Connell, bu durumu şöyle özetlemektedir: neyin doğal olduğu ve doğal farklılıkların nelerden oluştuğuna ilişkin kavrayışımızın kendisi kültürel bir oluşum, toplumsal cinsiyete ilişkin kendimize özgü düşünüş biçimimizin bir parçasıdır.

Beden, toplumsal cinsiyeti barındıran süreçlerin bir parçasıdır, ama öyleyse beden her tür toplumsal pratiğin de parçasıdır. Aynı zamanda insan bedeninin kendisi bir pratik nesnesidir. Çoğu feministler, kadın bedeninin diyet, spor ve giyim kuşam vasıtasıyla nasıl baskı altına alındığı ve normalleştirildiği üzerinde durmaya başlamıştır. Bedenlerin toplumsal cinsiyete ilişkin nasıl düzenlendiği ile ilgili olarak Connell, eşcinseller ile heteroseksüeller arasında hiç bir fizyolojik farklılığın olmamasına rağmen toplum içerisinde nasıl etiketlendiğini örnek verir. Connell'a göre beden, ben olan beden, anlamlar vermektense almakta olan toplumsal bir bedendir. Erkek bedeni, sahibine erkekliği vermez, toplumsal tanımı olarak erkekliği alır. Erkekliğin fiziksel anlamı, toplumsal pratiğin kişisel tarihi, toplumdaki yaşam çizgisi aracılığıyla gelişir. Örneğin Batılı ülkelerde ideal erkeklik imajları, en sistematik biçimde rekabete dayalı spor kanallarıyla oluşturulur ve özendirilir. Aynı şekilde cinsellik de doğal olanın işgali altında değildir; o da toplumsal sürecin bir parçasıdır (Connell:121-123, ayrıca bkz. Rowe 1996).

Saussure, Levi-Strauss, Freud ve Lacan gibi yapısalcı düşünürler ve genelde Batı düşüncesi, Cixous, Irigaray, Kristeva gibi feministler tarafından eleştirilmektedir. Eleştirilerinin odağında Batı düşüncesi ve özellikle yapısalcı akım, fallus-merkezci ve logos (söz)-merkezcidir. Bu üç feminist yazar, bedeni öne çıkararak "fallogosentrik" Batı düşüncesini eleştirmektedirler. Onlara göre kadının ikincilliği ve boyun eğmesinin kökeninde bedenleri bulunmaktadır. Batı düşüncesinde akıl-beden ya da ruh-beden ikilikleri merkezi konumdadır. Akıl düşünen *res cogitans*, beden ise dış dünyanın bir parçası *res extansa*'dır. Burada söz konusu olan mekanik bir beden tanımıdır (Işık 1998:120). Fransız fenomenolojik yaklaşımları, akıl-beden ikiliğine karşı çıkar ve bedeni basit bir fiziksel nesne olarak görmekten ziyade aynı zamanda bilincin cisimleşmesi olarak görür. Yani beden çevrenin, toplumsal habitus'un ve yönelimselliğin kesişme noktasında yer almaktadır. Boerdieu, bedenin sınıfsal ve bireysel kimlik oluşumunda önemli rol

oynadığını belirterek, bireylerin beden anlayışlarının, spordan giyime tercihlerinin, sınıfsal ve toplumsal bağlamdan kaynaklanarak oluştuğunu öne sürmektedir. Foucault'da insan bedeninin salt biyolojik olarak verili bir kendilik olmadığını, her durumda toplumsal olarak kurulup yapılandığını kazıbilim çalışmalarında göstermiştir. Sonuç olarak beden aklın cisimleştirdiği, toplumsal olarak cinsiyetleştirdiği ve buna bağlı olarak kimliklenen bir fenomendir.

Akıl ve bedenın Kartezyen düşünce biçimindeki ayrımı, modern dünyanın da rasyonalist bölünmesini göstermektedir. Bedenin doğa ve dolayısıyla kadın ile özdeşleşmesi kadınların aleyhine erkeklerin lehine olmuştur. Dolayısıyla modernite sonucunda beden sahibi kadın, bedeniyle bağlantılı olarak kötümser, kontrol edilemez, irrasyonel, duygusal biçimde nitelendirilirken erkekler, tam tersi olumlu özelliklerle özdeşleştirilirler. Böylelikle modernite sürecinde kadın, bedeni ile öteki olarak konumlandırılır.

Kimliklerin nasıl kurulduğuna baktığımızda “öteki” veya “dışarıdan” olarak diğer kimlikler ile ilişki içerisinde biçimlendirildiğini görmekteyiz. En genel biçimiyle bu inşa ikili karşıtlıklar yardımıyla kurulmaktadır. Saussure'cü dilbilim teorisi, için ikili karşıtlıklar (dichotomies), farkı belirlemenin en uç biçimi olarak anlam üretimi için temeldir ve kimliklenme ile ilişkili olarak model oluşturur. Fark\* (difference) düşüncesi, kimliklerin kültürel üretiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Feminizm gibi toplumsal hareketlerin çoğu buna başvurur. Fark “öteki” veya dışarıdan olarak tanımlanmış marjinalleşmiş olanlar için olumsuz bir biçimde kurulur. Genel düşünce sistemlerinin anlam için temel teşkil eden, açık karşıtlıklar açısından anlatılan fark olgusunu bu ikili kavram çiftleri yardımıyla yorumladığı görülmektedir. Örneğin en çok rastlanılan ve en üstün dikotomiler doğa/kültür, beden/akıl üzerinedir. Karşıt terimlerle yapılan tartışmalarda bir bileşenin diğerine göre daha ağırlıklı ve daha güçlü konumda olduğu bilinmektedir.

Fransız feminist yazar H  l  ne Cixous (1980) bu iki terim arasındaki g  c  n eŐ tsiz dağılımlını Derrida'nın bakıŐ  aŐ sından  zetler, ancak toplumsal cinsiyet b l mlenmesine odaklanır ve bu g  c  n aynı zamanda sosyal b l mlenmelerin  zellikle kadın ve erkek arasındaki b l mlenmelerin temelini oluŐ turduđunu tartıŐ ır.

---

\* Bu konuda daha ayrıntılı bilgi iŐ in bkz. Solie 1993, 1-66 ve Woodward 2002, 1-63.

Düşünce, konuşma/yazma, yüksek/alçak, değerli/değersiz vb. karşıtlıklar ile çalıştırılır.

Cixous, yalnızca düşüncenin ikili karşıtlıklarla inşa edilmediğini, aynı zamanda bir terimin ötekine göre daha değerli olduğu, bu ikiliklerin birisinin norm, diğzerinin ise 'öteki' olarak sapkın veya dışarıda düşünüldüğünü belirtir. Cixous, kültür açısından 'yüksek' ve 'alçak'ı göz önüne almayı önerir. Hangi aktivitelerin yüksek kültürle ilişkili, hangilerinin de alçak kültürle ilişkili olduğunu sorar. Örneğin klasik müzik, popüler müzik? Bu tartışmalı zemin ve dikotomiler pek çok kültürel çalışmalar içerisinde tartışılmıştır. Ancak Cixous, bu gibi bölümlenmelerin eşit olarak ağırlık kazanmadığını ve özellikle bu karşıtlıkların cinsiyetleşmiş olduğunu vurgulamıştır. Cixous, bu ikili karşıtlıklara ilave örnekler sunar ve özellikle bunların nasıl cinsiyetleştiğini ve ikilik içerisinde kadınların konumunun hangisi olduğunu sorar: Kadın nerededir? Aktif/pasif, kültür/doğa, gündüz/gece, baba/anne, baş/kalp, zeki/duygusal.

Cixous, kadınların kültürden ziyade doğa ile, rasyonellikten ziyade kalp ve duygu ile ilişkili düşünüldüğünü ve buna göre kimliklendirildiğini öne sürer. Cixous, dilbilimsel yapının prensibi olarak karşıtlıkları vurgulayan, Saussure'e göre temellenen yapısalcı analizlerin onayladığı kadın ve erkek arasındaki karşıtlıkları sınıflandıran bir dünya eğilimi olduğunu anlatmaktadır. Bununla birlikte Saussure için ikili karşıtlıklar dil ve düşünce mantığının temelindedir, Cixous için ise kültürel determinasyonun tarihsel ağından elde edilen uzun ömürlü düşünce yapısının fiziki gücüdür.

Luce Irigaray ve Simone de Beauvoir gibi feministler de, bu ikili karşıtlıklar ile kadınların daima aynı Lacan'cı psikanaliz gibi 'öteki' olarak kurulduklarını tartışmışlardır. Irigaray kadın ve erkeklerin farklı olduğunu, fakat karşıt cinsten olmadıklarını anlatmak için cinsellik örneklerini kullanır. Bununla birlikte kadınların doğa ile ve erkeklerin kültür ile eşitlenmeleri antropolojik teori içerisinde iyi tespit edilmiştir. Eşitsizlik antropolojide iki açıdan görülür. Birincisi toplumsal cinsiyet eşitsizliği erkeğin kültür, kadının doğa ile özdeşleştirilmesinin sonucudur. Bu, Levi-Strauss'un toplumsal yaşamın temelindeki başlıca karşıtlığı olmaktadır. İkincisi, kadının ev içi özel alan ve kişisel ilişkiler ile eşitlendiği ve erkeklerin ev dışı kamusal

alan ticaret, üretim ve politika alanları ile eşitlendiği toplumsal yapılar üzerine odaklanmaktadır. Antropolojik kanıtlar doğa ve kültür bölümlenmesinin evrensel olmadığını göstermektedir.

Derrida (1998), ikili karşıtıklara ilişkin yaklaşımında, ikili karşıtıkların kendisinin bir anlam oluşturduğunu ve güç ilişkilerince korunduğunu öne sürer. Bu, gelenekselleşmiş Avrupa düşünce biçimidir. Cixous, bu argümanı cinsiyetleşmiş güç ilişkileri olarak geliştirir. Derrida, yapısalcı Saussure ve Levi-Strauss'un düşüncelerine karşı çıkarak, anlamın gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye uygun olmayan bir ip ucu, bir iz olarak sunulduğunu öne sürer. Anlam, Derrida'nın *differance* olarak adlandırdığı, erteleme süreci aracılığıyla üretilir. Belirleyici olarak ortaya çıkan böylece akıcılık ve emin olmamak ve yakınlığa ilişkin bir noktanın olmamasıdır. Derrida'nın çalışması ikili karşıtıkların sertlik ve değişmezliğine bir alternatif önerir, uygunluktan ziyade ihtimal vardır ve anlam kayabilir.

Toplumsal bütünleşme ve farklılaşma kimlik arayışının iki yüzüdür ve her ikisi de bir bireyin sosyal kimliğinin oluşmasında rol oynar. Grup aidiyetinin, bireyler üstündeki etkilerini araştıranlar, bireylerin grup yaşantıları içinde sosyalleştiği, grubun özelliklerini, norm ve kurallarını benimsemeye gittiği, grubun bireylere sosyal karşılaştırma mekanizmalarıyla bir referans çevresi sunduğu sonucuna varırlar. Sosyal farklılaştırma, diğer insanlarla ilişkiye girmede, mevcut normatif gerekenlerin dışında bir tarz arayışına bağlıdır. Farklılaşma (differentiation) amaçları bakımından simetrik değildir. Farklılaşma kimlik iddiası ve oluşturması için zorunludur. Farksızlaşma ise daha çok aidiyet gereksinimi ile ve korunma stratejisi ile bağlantılıdır. Ancak her ikisi de hem bireylerin hem de değişik ölçekteki kolektivitelerin kimliklerinin inşa süreçlerinde sürekli yeniden oluşturulur. Hem bütünleşme hem de farklılaşma, insanın varoluşsal eğilimidir (Erol, 2005:217). Bizleri ötekilerden ayıran nitelik ve özelliklerden çok, bazılarıyla ortak olduğumuz değer ve ilişkilere öncelik veririz. Ancak kimlerden olduğumuzu belirlerken, ister istemez kimlerden olmadığımızı ya da kimlere karşı olduğumuzu da söylemiş oluruz. Hatta kim olduğumuzun ve varlığımızın bilincine, kimlere karşı olduğumuz bilgisi ve yardımıyla varırız (Güvenç 1995:3).

Benliğin (self) tanımlanması, geniş bir boyutta bir kişinin belirli ve anlamlı şekillerde diğer insanlarla ve bunları çevreleyen geniş evren ile ilişkisi bağlamında

genel bir yönlendirme altındaki bireyin nasıl yaşadığını belirler. Kimlik, önemli ahlaki konularla başa çıkmada, gündelik yaşantının önemsiz taraflarını görünür kılmakta bireye rehberlik eder. Örneğin iyi yaşam nedir, ötekileri nasıl değerlendirmeliyiz, boş zamanlarımızı nasıl değerlendirmeliyiz gibi sorulara cevap bulmamıza yardımcı olur. Kimlik, verdiğimiz ve vereceğimiz her türden kararın temelinde yer alıp biçimlendirici bir rol üstlenir. Birey, ne olduğu ve ne olmak istediğine göre eylemde bulunur. Kimlik, bireyleri varlık serüvenleri içerisinde çevreleyen bir alandır.

Kimliğin hem bir tür kalıplaşmış davranış biçimi olduğunu düşünen Hall, kimliklerin asla tamamlanamaz, asla bitirilemez olduğunu ve öznellik halinde, daima inşa halinde bulunduğuna dikkat çeker. Ayrıca kimlik, özdeşleşme sürecini, bu onunla aynı şey ya da biz hepimiz aynıyız deme sürecini ifade eder ya da çağrıştırır. Fakat özdeşleşmelerin yapısı daima belirsizliklerle dolu olarak ve çatlaklar açarak inşa edilmektedir. Bu biri ve öteki arasındaki yarılmadır. Kimlik bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılır (Hall, 1988:70, Erol, 2005:216). Ayrıca kimlik ötekiler ile bizleri farklılaştıran, içermenin olduğu kadar dışlamanın da bir ürünüdür. Kimlik etkileşimlerden meydana gelen bir kesişme noktası ve süreçtir. Dolayısıyla bir kimlik ve kimliklenme mantığında çoğulculuk ögesi varlığını hissettirmektedir. Ancak bu öge, bir topluluğun kültürü ile eşyaşarsal bir ilişki içerisinde. Bu nedenle kültürü çoğulcu bir biçimlenme olarak düşünmek ve çoğulcu bir kültür içerisindeki kimlikleri de bu kültürün şekillendirdiği bir kültürel kimlikler olarak görmek geçerli bir düşüncedir. Konuya tersten yaklaşacak olursak, bir toplum içerisindeki sosyal ilişkilerin ve kurumların dayanağı olan bir kategori olarak bireyin varlığına inanan toplumların kültürünün biçimlendiricisi de, yine bu toplumsal kurumlar ve yapılanmalar aracılığıyla etkileşim içerisinde inşa edilen birey ve bireysel kimliklerdir. Şimdi kültürel kimliğin ne olduğuna bakılacak.

### **1.1.3. Kültürel Kimlik, Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet**

Klasik dilbilim çalışmasında Saussure (1974), bir yapı olarak dil alanında, dil “birimleri”nin tamamen farklılaşmaya dayalı olarak ve olumlu içerikleri tarafından değil, olumsuz olarak, yani dil sisteminin öbür terimleriyle olan ilişkileri tarafından tanımlandığını ortaya koyar. Morley ve Robins (1997) de az önce yukarıda

anlatıldığı gibi, bu analiz biçiminin, kültürel kimlik ya da kültür kimliklerinin anlaşılmasında da ışık tutucu olabileceğini düşünürler.

Kültürel kimliğe bu türden bakış açısı, seçmeci bellek süreçlerine bağlı olmaktadır ve herhangi bir grubun üyeleri, kendilerini ortak geçmişlerinin anılarına dayanarak tanımlar. Böylece toplumsal grupların sürekli bir oluşum içerisinde olabildikleri, sınırlarını sürekli olarak tanımladıkları görüşüne dayanan dinamik bir kimlik fikri geliştirebiliriz (Schlesinger, 1987:230, akt: Morley&Robins:74). Bütün kimlikler, bir toplumsal ilişkiler sistemi içinde oluşur ve birbirlerini karşılıklı tanımları gerekir. Kimlik... bir “nesne” olarak değil, “bir simgeler ve ilişkiler sistemi” olarak düşünülmelidir...herhangi bir failin (agent) kimliğinin sürdürülmesi, tek belirli bir kimlik değil; sürekli bir yeniden oluşum sürecidir ve bunda öztanımlama ve farklılığın onaylanması boyutları birbirleriyle devamlı iç içe geçer...kimlik, kolektif eylemin dinamik, gelişmekte olan bir yönüdür (Schlesinger, 1987:230-237, akt: Morley&Robins:74).

Kollektif kimlik, farklılıklar temeline göre bir araya gelen grupların kendi kültürlerinin ve farklılıklarının bilincinde olmaları ve kendileriyle ötekiler arasındaki ayrımları ve sınırları belirlemiş olmaları ile kavramsallaştırılır. Bu durumda kolektif kimlik, belirli bir insan grubunun kendisi hakkındaki bilinci ve duygusu ile ilişkilidir. Kollektif kimlik ya da kültürel kimlik kavramı, antropolojik ve sosyolojik çalışmalarda etniklik (ethnicite) veya etnik kimlik terimleriyle karşılanmaktadır. Ancak disiplinlerin perspektiflerine göre farklı tanımlarla yüklenen pek çok terim gibi etniklik terimi de belirsizleşebilmektedir. Etnik (ethnic veya ethnical) sıfatının türediği etni (ethnie), bir takım kültürel nitelikler bakımından ortak bir insan topluluğunu, özellikle de bir dil ve kültür komünitesini ifade etmekte ve daha ziyade anatomik niteliklere gönderen ırk teriminden farklılaştırılmaya çalışılmaktadır; ancak etnik teriminin dar kullanımında ırksal nitelikleri de kapsamaktadır. Etnik kimliğin geniş açılı kavrayışında, herhangi bir bağlayıcı özelliğin sadece birisinin bulunması “etnik kimlik iddiası” için yeterlidir. Ancak söylemek gerekir ki, etnik kavramı uzun süre “soy”la, “kandaşlık”la ya da “aynı dili konuşmak” ile doğrudan ilintili bir atıf olarak görülmüştür. Oysa ethnie kavramı, yer ve zamana bağlı olarak, bütün bunları ya da bunlardan bir kaçını içerebildiği gibi, esas itibarıyla bir grubun kendisini farklı algılamasına bağlı olan kültürel kimliğe bitişik olarak ayrı bir kültürel varlık olma

bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı “öteki”(ler) ile araya çizginin çekildiği noktada başlar. Bu nedenle kavrama yapılan süreklilik ve doğallık atıfları ideolojiktir (Erol, 2005:220-221, Aydın 1998:55).

Kültürel kimlik, toplulukları birbirinden ayıran, biz ve onlar arasındaki ayrımı yaratan unsurların bir toplamı olarak görülmektedir. Kültürel kimlik bir aidiyet bilincidir. Din, etnik köken, ulus, ideoloji, yaşam tarzı, cinsiyet esaslarına göre şekillenmiş kimlikler arasındaki bir ayrışma süreci olarak adlandırılan kültürel farklılıklar temeline göre bir araya gelmiş grupların verili ya da bağlamsal olarak edindikleri kimliktir.

Kültürel kimlik ya da etnisite düşüncesi, kimliklerin etkileşimler, süreçler ve ilişkiler bağlamında inşa edilmesini, “kültürel farklılık” temeline göre biraraya gelmiş insanlardan oluşan grupların/toplulukların, ayırd edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilinci (Erol, 2002:219) ile kimliğin bağlamsallığa yönelik kavranışını mükemmel bir biçimde ortaya koyar. Yani etnisite kavramı bir yönüyle hem sosyolojik hem de psikolojik bir kavram olan kimlik düşüncesini kapsamaktadır. Öte yandan da kişinin kendi kendisini tanımlamasını, diğer taraftan gruba aidiyetini ve farklı gruplardan dışlanma ihtimalini içermektedir. Antony Cohen’de etnisitenin hem psikolojik hem de sosyolojik bir kavram olan kimlik ile yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir. Cohen’e göre etnisite, hem bireysel bir eylem, hem de bir temsiliyet şekli olarak anlaşılmaktadır. Etnisite insanların kendilerini ve başkalarını, sembolik açıdan belli bir kültürel kimliğin taşıyıcıları olarak görmek üzere verdikleri bir karardır (1994:119-120) derken, “sembolik” olma ve keyfi olarak anlaşılan “karar” düşünceleri dikkati çekmektedir.

Sosyoloji ve psikoloji içerisindeki kültürel kimliğe ilişkin en açık ve genel tanımlamalardan bir tanesi Tajfel tarafından yapılır: “bir üyeliğe eklenmiş duygusal önem ve değer ile birlikte onun toplumsal bir grup (veya gruplara) içerisindeki üyeliğinin bilgisinden elde edilen bireyin kişilik-kavramının parçasıdır”. Böylece Tajfel’e göre kültürel kimlik iki bileşene sahiptir. Birincisi, birisinin bir gruba ait olma inancı (örneğin “Ben bir Türk’üm, “ben bir kadınıam”) ve ikinci olarak da

birisinin kişiliğindeki grup üyeliğinin önemi ( “kadın olmakla gurur duyuyorum”) (akt: Ashmore, Jussim, Wilder 2001:6).

Bu tanımlamalar, bireyselciliğe odaklanır ve bireyin grup üyeliği hakkındaki düşüncesini ve duygularını kapsar. Eriksen ve Kelman ise etnik ve sosyal kimliklerin sadece bireysel olmadıklarını aynı zamanda bu kimliklerin belirli sosyo-kültürel bağlamlarda ortaya çıktığını öne sürmektedirler. Sosyo-kültürel söylemler, ulusal mitler ve gruplararası ilişkiler, belirli etnik veya ulusal kimliklerin yaratımı için temel olmakla birlikte, Eriksen ve Kelman’a göre kültürel kimlik, en azından bir kişinin bireyselciliğinden ziyade, ulusal veya kültürel komünitesi içerisinde yerleşiktir (akt: Ashmore, Jussim, Wilder 2001:6).

Hall için kimlik, varsayıldığı gibi açık ve sorunsuz bir şey değildir. Kimliği asla tamamlanamaz, daima bir süreç halinde ve her zaman içeride oluşturulan, temsilin ‘üretimi’ olarak düşünmeyi önerir. Bu görüş ‘kültürel kimlik’ terimini problemli hale getirir. Hall’a göre ‘kültürel kimlik’ hakkında düşünmenin iki yolu vardır. Birincisinde kültürel kimlik paylaşılan kültür, bir tür kolektif olan, paylaşılan tarih ve soy ile kişiliklerin daha yüzeysel ya da yapay olarak maruz kaldıkları pozisyonu betimler. Bu betimlemeler açısından kültürel kimliklerimiz genel tarihsel deneyimlerimiz ve durağan, değişmeyen, bir çerçeve içerisindeki ‘bir halk’ olmamızı sağlayan paylaşılan kültür kodlarımızı yansıtır. Bu ‘birlik’ tüm diğerlerinin temelinde yatmaktadır, daha yapay farklılıklar gerçektir. İkincisi, bir çok benzerlikte olduğu gibi ‘gerçekte neyiz’i kuran derin ve belirli fark (difference) ile ilişkili eleştirel noktalar da vardır. ‘Bir kimlik, bir deneyim’ hakkında diğer tarafın açıklaması olmaksızın çok uzun süreli ve kesinlikli konuşamayız. İkinci düşünce biçiminde kültürel kimlik ‘varoluş’ olduğu kadar ‘uygun olma’ sorunudur. O geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. O halihazırda verili değil, yer, zaman, tarih ve kültüre aşkındır. Kültürel kimlikler tarihe sahip olan herhangi bir yerden kaynaklanabilir. Ancak tarihteki herşey gibi kültürel kimlik’te sürekli değişime uğrayabilir (Hall 1998:222-237).

Etnisite ve dolayısıyla kültürel kimliğin sosyal ilişkiler tarafından belirlendiği açıktır. Etnik grup kavramı konusunda bütün yorumcular, kavramın bireyin kendisini, kendisi gibi olan diğerlerinden biri olarak görmesini sağlayan sosyal



kollektif kimlik/kültürel kimlik oluşumuna karşılık geldiğinde hemfikirdir. Sosyal antropolojinin önde gelen isimlerinden Jonathan Friedman (1995), kültürel kimlikle ilişkili dört biçimden söz eder: Irk, Batılı(modern) etnisite, geleneksel etnisite ve yaşam tarzı. Geleneksel etnisite soy ile ilişkili pratikler ve üyeliğe dayalıdır. Soy kavramı etnisitenin sosyal temelli, kültürel olarak özenle işlenmiş ve sosyal bir zeminde kurulmuş bir olgu olduğunu mükemmel bir şekilde gösterir. İnsanların akraba çevresini hatırlayabilmeleri soy kavramı sayesinde mümkün hale gelir. Ancak insanların atalarıyla nasıl bir bağ kurdukları, soy kavramının sosyal açıdan nasıl oluşturulduğuna bağlıdır. İnsanlar atalarının bazılarını yüceltirlerken bazılarını da hatırlamak istemeyebilirler. Bu konuda çıkarıcı davranırlar. Soy için doğru olan etnisite için de doğrudur. Her ikisinde aynı zamanda sosyal bir zeminde temellenir ve kurulur. Soy kavramı kollektif kimliğin oluşumunda önemlidir.

Song'a göre, bir 'etnik grup', geniş bir toplum içerisinde gerçek veya varsayımsal soya dayalı, paylaşılan bir geçmiş, akrabalık, din, dil, paylaşılan bölge, ulus veya fiziksel görünüm gibi grup kimliğini tanımlayan bir veya daha fazla kültürel bir sembol üzerine odaklanan bir kollektivitedir. Etnik grubun üyeleri gruba ait olma bilincini taşırlar. Bu tanımlamanın önemli bir vechesi, bir grup olarak kültürel farklılıklarının güncel bir kanıtı değildir ve konu, grubu oluşturanların kişisel-bilinci ve üyelerinin algılaması ve soya ilişkin grup inanışlarıdır (Song 2003 :7). Çeşitli analizlerde vurgulandığı üzere kimliklerin karmaşıklığı sadece ırk ve etnisite tarafından bilinçli hale gelmez, aynı zamanda cinsiyet, toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş ve din gibi diğer kimliklenme aksları (axes) tarafından da biçimlendirilir (Fenton 2001; Song 2003).

Çağdaş antropolojik verilerin ışığında etniklik, kandaşlığın ve belirli kültürel özelliklerin tarihsel süreklilik içinde belirlediği toplulukları ifade eden standart bir kavram olmaktan çıkmıştır. Onun yerine zamana ve mekana bağlı olarak, etnikliğe temel olabilecek özelliklerden herhangi birinin ya da bir kaçının öne çıkıp önem kazanmasıyla belirginleşen bir kültürel oluşum olarak kabul edilmektedir. Bu özelliği etnikliği "bağlamsal" kılmaktadır. Söz konusu bağlam ya da durum, tarihsel ya da mekansal koşullara bağlı olarak, kimi zaman din, mezhep, tarikat; kimi zaman dil; kimi zaman bir "bey"e, aileye ya da hanedana mensubiyet; kimi zaman bir yaşam tarzı, ekonomik faaliyet biçimi, yerleşik veya konar-göçer oluş; kimi zaman da

üzerinde yaşanan ya da hatıradaki yaşayan terk edilmiş toprak; kimi zaman ekonomik ve siyasal çıkar birliği; kimi zaman da ortak düşman, kimi zaman da bunların bir kaç olabilmektedir (Aydın 1998:57). Aydın'ın bu görüşlerine pekala toplumsal cinsiyeti de eklemek mümkündür.

1980'lerin başından itibaren kimlik sorunu, özellikle toplumsal cinsiyet ve 'ırk'la ilgili olarak, modernizm ve post-modernizm tartışmaları bağlamında vurgulanmaktadır. Burada, Batı sosyal bilimindeki teorik yaklaşımların üstünlüğü savunulurken, sanayileşmeyi sosyal değişim modeli olarak gören, tüm sosyal statüleri üretim ilişkileri ve piyasanın hakimiyetine sokan yirminci yüzyılın sonlarına uygun olmayan bir kuramsallaştırma şekli yaratılır. Marksist ya da liberal çoğu değişim ve gelişim teorisinin, toplumsal cinsiyet, etnisite, ırk ve cinsellik gibi statülerin ekonomik akılcılık ve gücün çok daha merkezileşmiş sistemleri tarafından üretilen ilişkilerden daha az önemli olduğunun varsaydığını göz önünde bulundurmalıyız. Batılı sanayileşmiş ekonomilerin gelişimine dair yapılan açıklamaların çoğunda ne kapitalistler ne de işçiler herhangi bir toplumsal cinsiyet, ırk, din ya da milliyete ait olma açısından resmedilmez. Bu elbette ki sosyal özelliklerin var olmadığı anlamına gelmiyordu fakat kabul edilen gelişim modellerine göre onlar 'geleneksel' toplumlara aitti ve sanayileşme süreci boyunca bu özellikler gittikçe köreltildi ve sonuçta toplumsal ilişkileri anlamada önemsiz birer nitelik haline getirildiler (Allen, 2005:2).

Fenton, etnik kimliklerin öncelikle soy, kültür ve dil gibi özellikler etrafında tartışıldığını önemle vurgular. Ancak bu bileşenler değişmeye, yeniden tanımlanmaya ve doğruluğu tartışılmaya mahkumdurlar. Bu nedenle, tek başına "etnik gruplardan" bahsedilemeyeceğini vurgular. Fenton'ın etnisiteye ilişkin bilinci "gruplar arası ilişkiler" veya "etnik ilişkiler" değildir. Etnisite daha çok sosyal bir süreç olarak, insanların, kolektif ya da bireysel açıdan sosyal yaşamlarına çektikleri hareketli sınırlar ve kimlikler olarak algılanması gerekir. Bu nedenle etnisite kavramı, bireye ve onun ait olduğu kolektif bütünlüğe göre ele alınmalıdır. Buradan hareketle kadınların bireysel davranışlarını kontrol eden ve düzenleyen toplumsal cinsiyet kültürü ve rolleri olduğunu göz önüne alacak olursak, kadın kimliğinin kadınlar arasında etnik/kültürel bir kimlik olduğunu anlayabiliriz. Çünkü kadınlık toplum içerisinde kolektif bir kimliktir. Ayrıca kadınların bireysel davranışları da bu

kimliği kuran toplumsal ilişkilerce şekillenmektedir. Bu nedenle de bu çalışma içerisinde kültürel kimlik ya da etnisite kavramları ile, toplumsal cinsiyet ile bağlantılı olarak kadınların erkeklerden farklı bir kültürel kimliğe/etnisiteye sahip olduğu düşünülmektedir. Fenton, sosyal sınıflandırma sistemleri üzerine kurulmuş olan sosyal ilişkilerin “etnik” ya da “ırksal” ilişkiler olmadığını, bu ilişkilerin etnik bir boyutu olan sosyal, siyasi ve iktisadi ilişkiler olduğunu ve bu boyutun çok çeşitli bağlantılarda aktif hale getirilip bastırıldığını belirtmektedir. Ayrıca bireysel eylem düzeyinde etnisite Fenton’a göre bir özdeşleştirme sinyalidir (2001:14-15).

Etnik kimliklerin oluşumuna katkıda bulunan ekonomi ve devlet politikalarının, cinsiyet rollerinin ve ideolojilerinin şekillenmesi üzerinde etkili rolü olduğu çoğu uzmanlarca belirtilir. Ayrıca cinsiyet ayrımcılığı ile etnik farklılaşma benzerlik göstermektedir hatta bu duruma etnisite ile cinsiyetin kesişimi adı verilmektedir (bkz. Somersan 2004:181-187, Fenton 2001:74-80). Bu benzerlik için azınlık işçileri rneği verilebilir. Azınlık etnisiteleri olarak tanımlanan göçmen işçiler, işgücü içerisinde her zaman daha az ücrete ve daha kötü şartlara bağımlı bırakılırlar. Ayrıca iş güvenceleri daha az olmakla birlikte belirli iş alanlarında istihdam edilirler. Etnik azınlıkların bu şekilde belirli sektörlerde ve meslek alanlarında yoğunlaşmalarının, kadın ve erkeklerin de belirli sektörlerde yoğunlaşma durumunu beraberinde getirdiğini, ancak azınlık etnisiteleri içerisinde kadınların durumunun erkeklere oranla daha kötü olduğu etnisite ve toplumsal cinsiyet tartışmalarında ne sürülmektedir. Fakat bu argüman yalnızca azınlık etnisiteleri ve kadınları için geçerli değildir. Aynı zamanda bir toplumdaki egemen konumdakilerin kadınlarının da istihdam ve iş olanakları alanında cinsiyet ayrımcılığına\* tabi tutulduklarını bilmekteyiz. Fenton şöyle diyor; hem cinsiyet hem de etnisite konusunda sadece mesleki bir yoğunlaşma söz konusu değildir, aynı zamanda tabakalaşmış bir eşsizlik de söz konusudur. Genellikle erkeklerin hakim olduğu mesleklerde alışabilseler bile, yönetici pozisyonlarına kadar yükselen kadın sayısı çok azdır (2001:74). Bundan başka kadınlar, ev içi sorumlulukları nedeniyle işgücüne katılımları erkeklere göre sınırlı ve marjinal olmuştur. Aynı şekilde ayrımcılığa maruz kalan göçmen işçiler ve etnik gruplar da istihdam fırsatlarını

---

\* Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ilyi 1996.

kısıtlayan tutumlarla karşılaşmaktadırlar. Bu da cinsiyet ve etnik farklılaşmanın paralellik gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Etnisite ve cinsiyetin kilit kesişme noktalarından birisi de, kadınların topluluğa ait etnik sınırların sembolik anlamda varlığını sürdürebilmesi için gerekli kültürel yeniden üretimin sağlanmasında en önemli rolü üstlenmeleridir. Kadınlar, kolektivitelerin biyolojik üreticisi ve topluluğun ideolojik yeniden üretiminde rol alan başlıca kişilerdir ve topluluğun kültürünün aktarıcılarıdır. Bu nedenle kadınlar samimi arkadaşlıkları, ilişkileri ve daha genel davranışları ile ilgili gözaltına maruz kalmaktadırlar. Çünkü onlar bir ulusun kültürünün taşıyıcı sembolleri olarak görülürler, kadınlar kendi çocuklarının sosyalleşmesi ve bakımları için kültürel miras ve pratiklerinin iletici biçimleri olduğu düşünülür. Kadınların etnik kültürlerin ve sınırların korunmasında önemli rol oynamalarında olduğu gibi, cinsiyetle ilgili kuralların da, topluluğu tanımladığına inanılan gelenekler ve beklentiler içinde önemli bir yerleri vardır. Etnisitenin sınırları genellikle cinsiyetle bağlantılıdır ve etnik kimliğin belirlenmesinde cinsiyet atflarına dayanılır; etnik kültürün büyük kısmı cinsellik, evlilik ve aileyle ilgili kurallar etrafında düzenlenmektedir ve gerçek bir üye bu rolleri hakkıyla oynayacaktır. Kültürel yayma rolünü yerine getiren kadın beklentisi (grubun biyolojik olarak yeniden üretiminde olduğu gibi) özellikle bir grup olarak hayatta kalabilmelerinin bir anahtarı olan kültürlerinin gelişimi ve korunmasına ilişkin ikincil azınlık gruplar durumunda keskin olabilir.\* Bu konuyla ilgili çarpıcı örnek Türkiye'deki beşik kertmesi ve görücü usulü evliliklerdir.

Daha önce belirtildiği gibi etnisite “kültürel malzeme” olarak sosyal ilişkiler içinde temellenmektedir. Bu nedenle çoğu kez farkına varılamayacak şekilde etnisite günlük hayatımızın bir özelliğidir. Bu yüzden de gündelik yaşamdaki kadın-erkek ilişkileri veya genel olarak insan ilişkilerinin bir cinsiyetli doğası vardır. Bu doğa toplumsal cinsiyet rolleri ile belirlenmiştir. Dolayısıyla hem kadın, hem de erkekler olarak bu rollerin oynanması ile kendimizin cinsiyetine ait etnik kimliği edinmekteyiz ve bunun farkında da değiliz. Zaten farkında olmak da gerekmiyor çünkü bu roller her insanın içselleştirdiği ve doğal olarak gördüğü davranışlardır. Fenton, etnisitelerin belirlilik ve görünürlük kazandığı sosyal ilişkiler içerisindeki

---

\* (Anthias ve Yuval-Davis 1992, s.113, Fenton, s.79, ayrıca bkz. Woodward 2002:333, Song 2003:47).

ortak soy, ortak bir miras iddiaları, ortak gelenekler ve dil gibi kültürel içeriklerin aynı zamanda etnik bir etikete özel bir anlam vermek için etnik grup üyeleri tarafından kullanıldığını ve grup üyelerince bu içerikten faydalandığını belirtmektedir. Bu içerik aynı kültürel mirasın parçası olmayanlar ve onu paylaşmayanlar tarafından sırf kendilerini ötekilerden ayrı göstermek için de kullanılır.

Etnisite soy, kültür ve dile başlıca önem atfeden bunlardan başka toplumsal cinsiyet, cinsiyet, sınıf gibi faktörlerden etkilenebilen bir grup kimliğidir. Bu kimliğin oluşumunda herhangi bir faktörün yalnızca bir tanesinin bile etnik/kültürel kimliğin oluşumu için yeterli olduğunu daha önce belirtmiştik. Aynı zamanda bir çok bileşenin aynı bireyin kimliğinin oluşumu için bir arada olabileceği gerçeği de mümkün görünmektedir. Etnik ve kolektif kimliklerin koşullar değiştikçe içeriksel ve şekilsel olarak değişebileceğini de söylemek mümkündür. Çünkü etnisite, hem değişen etiketler ve taleplerle sosyal açıdan, hem de soy ile ilişkili olarak sosyal bağlarla inşa edilmiştir. Etnik grupların sınırları sembolik bir biçimde kültürel olarak temsil edilir. Ancak bu sınırlar maddi temelli olarak da inşa edilebilir. Dolayısıyla etnisite konu ile ilgili çoğu uzmanın ortak görüşlerince maddi ve sembolik oluşuma sahip bir yapı şeklinde, bir grup bilinci olabildiği gibi bireysel bir boyutta da olabilir. Sosyal bir olgu olarak etnisite politik ve ekonomik ilişkilerin bir parçası olmaktan kendini alıkoyamaz. Bu nedenle etnisite hem sosyal bir olgu olarak, hem de bireysel bilinç ve eylemin bir ögesi olarak bağlamsaldır. Ekonomik alanda etnik kategoriler (örneğin erkekler), ekonomik ayrımcılığın sürdürülmesine ve ikincil konumdakileri (örneğin kadınları) bastırmanın ideolojik gerekçelerine hizmet etmektedir. Bu aynı zamanda toplumsal söylevlerin de işin içinde olduğu bir durumdur. Sömürülenlerin doğaları gereği her işe uygun olmadığı ya da yetersiz oldukları düşüncesi yaygınlaştırılır (örneğin elinin hamuruyla erkek işine karışma, kadının saçını uzun aklı kısa vb. söylemler). Ekonomik alandaki bu ayrımcılık siyasidir. Bastırılmış ve güçsüz olarak görülen gruplar için her koşulda ve ortamda eşitsizlik söz konusudur. Eşitsizliğin olduğu durumların üst düzeye çıktığı veya farkına varıldığı durumlarda etnisiteler aktif hale getirilir. Bu eşitsizliğe karşı kolektif bir bilincin ortaya çıkması ve farklı bağlamlardan oluşan etnisitelerin biraradalık bilinciyle ortaklaşa bir güce kavuşmalarına yol açar. Örneğin feminist hareket böyle bir kolektif bilincin

ürünüdür. Sürekli taciz edilen, sömürülen bir azınlık, özgürlük savaşçılarına dönebilir. Feministler kadın etnisitesinin hayatta kalabilmesi için savaşan kuşatılmış bir azınlık konumundadır.

İrksallaştırılmış ya da ötekileştirilmiş baskı gören etnisiteler çoğu kez kendilerine uygun görülen küçültücü terimleri benimseyerek bu terimlerle etnik kimliklerini kurarlar. Örneğin Amerika'da ki siyah Afrikalı Amerikalı etnisitesi, gönüllü olarak Afrikalı ve siyah terimlerini benimsemiştir. Bu terimlerin benimsenmesi hegemonya karşıtı bir birliğin önemli bileşeni haline gelmektedir. Bu durumda çok önemli bir analitik ayrıma gitmek mümkündür. İrksallaştırma, dayatma ve hegemonik bir güce sahip olma anlamına gelmektedir. Etnisite veya etnikleştirme ise karşı koyma ve direniş anlamına gelir. Bu durumda toplumsal cinsiyet hiyerarşisine kadınların karşı koyma çabaları etnisite veya etnikleştirme çabaları olarak algılanabilir. Bu, modernitenin en büyük kazanımı olan birey ve bireysel ilişkilerin karşısında, postmodern bir durum olan cemaatsel ilişkilere gönderme yapar. Bunun karşısında ise erkeklerin hegemonik güç olarak kadınları ırksallaştırmaya çalıştıkları da pekala söylenebilir. Benzer bir analogiyi ataerkillik için de yapmak mümkündür. Kendilerini üstün olarak gören ırk ayrımcı düşünce, tahakküm ideolojisini benimseyerek, üstünlüklerinin kökenini biyolojiye bağlamaktadır. Aynı tahakküm ideolojisi ve bunun ırk düşüncesindeki gibi nedeni, ataerkillik içinde geçerlidir.

Etnisite hakkındaki sosyolojik yorumların çoğu, etnisitenin sunduğu yükümlülüğün ve kimliğin, bireyler ve gruplar üzerinde güçlü bir duygusal bağlılık etkisi yaratacak şekilde sembolik aidiyet simgelerini ve kişisel kimliği temsil ettiğini öne sürmektedir. Bu etnik duygular sadece kurgusal değil, ayrıca akrabalık bağının ve bağlılığının aynı zamanda gerçek uzantıları olmaktadır. Yani etnisite çoğu kez kurgusal olmayabilir. Diğer taraftan, bununla tamamen ters düşen varsayımların öne sürüldüğü sosyolojik yorumlar da vardır. Burada iki kavram öne çıkar. Maddi amaçlar için bir kolektiviteye aitliği ve amaçlara ulaşmak için harekete geçirildiğini betimleyen “araçsal etnisite” (örneğin, işçi sınıfı) ve aslında bundan pek de farklı olmayan ve eylem bağlamı olarak Fenton'ın isimlendirdiği “durumsal etnisite” kavramıdır (2001:133). Durumsal etnisite bireysel bakış açısından görünen, bireylerin çeşitli sosyal ortamlar arasında gidip gelerek, kendilerini değişik

ortamlardaki önemli görüklere “öteki”lere yani bireyin kendisini onaylamasına önem verdiği kişilere kendisini takdim etmesine dayalı etnisitedir. Daha açık bir ifadeyle anlatmak gerekirse, bireylerin karşısındaki insanları önce tarttıkları ardından da kendilerini ona göre takdim ettikleri durumdur. Bu nedenle de “durumsal etnisite” olarak adlandırılmaktadır. Bu durum aynı zamanda kimliğin gündelik yaşantı içerisindeki değişken bağlamlara göre yeniden şekillendiği ve müzakere edildiği bir süreçtir. Buradan yola çıkarak bir bireyin aynı zamanda bir çok kimliğe sahip olabileceğini söylemek mümkün hale gelir. Kendisinden daha üstün ve önemli gördüğü kişilere karşı davranışı ile daha aşağı seviyelerdeki kişilere karşı davranışları ve kendini takdimi arasında büyük farklılıklar gösterir. Bu durumu maddi temeller ile veya çok daha farklı nedenler ile ilişkili olarak hatta girift olarak düşünmek pekala mümkündür.

Durumsal etnisite kavramı, hem etnik bir kimlikten söz ederken hem de kimlikle ilgili beklentilere uymaya çalışırken, şüphesiz, özgürlüğe ve tercihe bir ölçüde fırsat tanır. Ancak bireyler farklı dinleyicilere farklı sunumlar yaptıkça, farklı durumlarda sosyal tavırlarında küçük değişiklikler yapmalarını gerektirecektir. Yani insanlar sadece farklı ortamlarda kendi kendilerini nasıl sunacaklarını seçmezler. Aksine farklı koşulların farklı taleplerde bulunduğunu öğrenirler. Bu bağlamda etnisitenin gündelik ilişkilerde ve yaşantıda cinsiyeti öne çıkardığını görebiliriz. Bireyler farklı ortamlarda nasıl davranmaları gerektiğini gösteren karmaşık davranış modellerini öğrenir ve uygular. Bu kadınların ve erkeklerin kadınlık ve erkeklikten kaçamadıklarını gösterir. Ancak kimliğin durumsal pazarlığı sayesinde kadın olmak ve erkek olmak çok çeşitli anlamlara gelebilir.

Etnik bağlılıklar ve eklemlenmelerin temelleri ve anlamları hakkında çok tartışma vardır. Durkheim, liberal, yurttaş-temelli, bireyci devlet içerisinde yer alan modern bireyin etnik bağlarının zayıfladığı düşüncesindedir. Pek de farklı bir şekilde düşünmeyen Geertz gibi sosyologlar, asıl bağlılıkları bir grup insana olmaktan ziyade, bir grup ilkeye olan modern yurttaşların bu sivil bağları ile bu düşünürlerin sosyoloji literatürüne kazandırdıkları “primordial” bağlara karşı nasıl bir direniş göstereceklerini problem olarak görmekteydiler. Etnisitenin “primordial” kavrayışı, kan bağı ve kalıtım ile doğal olarak var olduğunu öne sürer (Geertz 1973). Fenton

ise, primordial bağların biyolojik bir öz olarak düşünülmemesi gerektiğini öne sürer. Daha çok kimliklerin, insanların kimlere yükümlü olduklarını ve nasıl davranmaları gerektiğini öğrenirlerken içselleştirdikleri ve bazı koşullar altında bu kimliklerin kişilerin ve kollektif ifadelerin derinliklerine kök saldıkları anlamına gelmektedir (2001:146). Bu durumda kadınlık ve erkeklik de Fenton'ın tanımına uygun olan primordialite içerisinde değerlendirilebilir. Çünkü insanlar bunları asla başka bir şey olarak hayal edemeyecekleri bir şekilde değil, terk etmelerinin zor ve tehlikeli olacağı bir şekilde öğrenirler. Böyle bir sosyalleşme aracılığıyla duygu, bireyin benliğine kazınır. Örneğin toplumsal cinsiyet kültürlenmesini düşünelim. Bu kültürlenme sonucunda bir birey, ya erkek olmalı ya da kadın. Bunun dışındaki üçüncü seçeneklere toplumsal bakış açısı son derece olumsuz ve marjinal olarak düşünülür. Bu nedenle bir birey eğer biyolojik olarak verili cinsiyetinin ve doğal olarak görülen heteroseksüelliğin dışına çıkmanın ne kadar tehlikeli olacağını hesaba katmak zorundadır. Seçim sorununun önemi açıktır. Bu yüklenen kimliklerin ve rollerin toplumsal yaşamda açıkça sergilenmesi veya gizlenmesi yine akla kimliğin durumsal olarak müzakeresini getirmektedir.

Song da, etnisite ile ilgili analizlerinde etnisitenin doğal ve primordialden ziyade toplumsal olarak kurulduğunu tartışmaktadır. Etnisiteye primordial bakış açısı etnik grupları sabit ve değişmez olarak ele alması nedeniyle eleştirilmektedir. Etnisite ve etnik grupların üyeleri için bağlar ve kriterlerin değişebilen bir şekilde ortaya çıkabildiği tartışılır. Etnisitenin “durumsal” teorisyenlerine göre etnik dayanışma ve etnik eklemlenmeler sabit veya garanti altında değildir. Çünkü bunlar zaman içerisinde dalgalı hale gelebilmektedir. Etnisite belirli zamanlar ve durumlarda maddesel ve diğer ilgilere hareketli hale getirilebilir. Yani insanlar bir kaynak olarak farklı bağlamlarda, örneğin güncel ihtiyaçları veya diğer gruplarla rekabet edebilmek için, etnik bağlarını ve ilişkilerini kullanabilirler (2003:7). Kimliklerin ikili fonksiyona sahip olduğu iddiası hem anlamlı hem araçsal olarak etnik kimliğin belirleniminde çoğu zaman bir sınır teşkil eder. Dominant toplum tarafından sınıflandırılan etnik veya ırksal zemine karşı, grupların kabiliyetine sahip çıkmak veya kendi kişisel-imaajlarını ve kimliklerini yeniden yaratmak, sadece kişisel-belirleme (self-determination) açısından önemli değildir, aynı zamanda insanlar için kişisel-saygı (self-esteem) ve iyi olma duygusu için de önemli anlamlara



sahiptir. Geç modernitede bireylerin kişiliğin (self) tepkiselliğe bağlı olduğu söylenir (Giddens 1994). Bu tepkisel projenin temel parçası, özellikle etnik kimliğin iddiası yaşamlarının önemli bir parçası olan etnik azınlıklar için kimliğin şekillenme ve biçimlenmesinin devam etmesidir. Etnik kimliğin bu iddiası kişinin habitus'unun önemli bir vehesinden oluşmaktadır.

Etnik bağların, primordial bağlar olarak görülmesi gerekip gerekmediği sorusunun cevabı, bundan ötürü, olabilir de, olmayabilir de şeklinde dir. Primordialite her durumda tek başına, etnisiteye dair belirli bir durumsal, araçsal veya "icat edilmiş" zelliği dışarıda bırakmaz. Bu da bağlamsallaştırılmış etnisite çalışmasında etnisiteye olduğu kadar bağlama da odaklanmamız gerektiğini gösteren başka bir nedendir (Fenton 2001:159).

Bir kişinin seçtiği etnik kimliğin kullanımı veya ondan hoşlanması bile basit bir kişisel sorun değildir. Bu tersi düşünülmeyen hayli politik bir konudur. Bir etnik kimlik, (rneğin kadınlık) açık veya örtük baskı kanalları tarafından belirli bir şekilde sınırlandırılmış olabilir. Etnik kimlik konusu ağdaş toplumlarda da merkezi bir öneme sahiptir nk, feminist harekette olduğu gibi "kimlik politikaları" ile ilgili mücadeleler, geniş bir toplumdaki belirli tanınma ve meşrulaşma biçimleri ile boğuşmalar içerisindeki bireyler ve grupların kollektif süreçleridir (Song 2003:2).

Toplumsal cinsiyet fenomeninin kültürel kimlik ve etniklik ile ilişkili bir kimliklenme süreci olarak ele alınabileceğini göstermeye çalıştık. Etnisite tartışması içerisinde erkeklerin hem ekonomik hem de siyasi bağlamda dominant konumda oldukları açıktır. Bu durum etnisite ile toplumsal cinsiyetin keşişmesidir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet bağlamında etnisite tartışması içerisinde kadınlığın etnisite ile keşişme noktaları ön plana alınarak, kadınlar ve kadınlık ayrı bir köşeye yerleştirildi. Ancak toplumsal cinsiyet, aynı zamanda erkekler için de bir kimliklenme sürecidir. Toplumsal cinsiyet tartışmaları içerisinde daha önce de belirtildiği gibi bu süreç rol kavramıyla özdeşleştirilir. Toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkekliğin öğrenildiği, bir kültürlenme süreci olarak da düşünülebilir. Toplum bilimleri için son derece karmaşık bir kavram olan kültür, bu bağlamda üzerinde uzlaşların olduğu bir alan gibi algılanabilir. Oysa biz bu çalışmada kültürü uzlaşımsal olarak görmenin yanında, uzlaşımlara karşı konulan, çatışmaların, çatlakların olduğu bir yamalı bohça

olarak görme eğilimindeyiz. Bu bakış açısı “kültürel çalışmalar”ın kültüre bakış açısı ile örtüşür. Antropoloji disiplininin terminolojisi içerisinden konuşmak gerekirse, toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenildiği ‘kültürlenme’ süreci, bu çalışma da kimliklenme ile eş anlamlı olarak düşünülmektedir. Connell (1998) ise bu süreci ‘toplumsallaşma’ olarak adlandırır. Bu aslında toplumsal cinsiyet meselesinin çağdaş ve genel geçer tanımlamalarına denk düşmektedir. Ancak toplumsal cinsiyet kavramının bu noktada daha da açıklığa kavuşturulmasına ihtiyaç vardır. Şimdi toplumsal cinsiyet kavramına daha geniş bir açıdan yaklaşılacaktır.

## 1.2. Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları

“Cinsiyet” terimini sosyolojiye sokan Ann Oakley 'e göre, ‘cinsiyet’ (sex) biyolojik erkek- kadın ayrımını anlatırken, ‘toplumsal cinsiyet’ (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla "toplumsal cinsiyet", kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir. Fakat bu terimin kapsamı, ilk ortaya çıkışından beri, yalnızca bireysel kimliği ve kişiliği değil, ayrıca sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ile stereotiplerini, yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel işbölümünü içine alacak kadar genişlemiştir (Marshall 1999:98). Toplumsal cinsiyet terimi, kadın ve erkeğin sosyal yapı içerisindeki rol ve sorumluluklarını belirler. Bir başka anlatımla toplumsal cinsiyet (gender) terimi, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir (Dökmen 2004:4-5).

Toplumsal cinsiyet çalışmaları (gender studies), bazen toplumsal olarak kurulan toplumsal cinsiyet rolleri vasıtasıyla, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması ile ilişkili ele alınırken, bazen de birbirinden farklı toplumlarda kadınlık ve erkekliklerin nasıl kurulduklarını konu edinmektedir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet kavramı yalnızca kadınlarla ilişkili olarak ele alınmamaktadır. Ancak kadın sorunları ve deneyimlerine ilişkin çalışmalar toplumsal cinsiyet literatüründe kadın çalışmaları (women studies) başlığı altında toplanmaktadır. Bu yaklaşım, özellikle Batılı kültürlerdeki kadınların deneyimlerine, kadınlığın bu kültürlerdeki anlamlarına odaklanmaktadır. Kadın çalışmaları, disiplinler arası bir metodolojiyi benimser. Örneğin, kadınlığın ne olduğuna ilişkin

tartışma, din, felsefe, psikoloji, antropoloji, sosyoloji, tarih, edebiyat ve sanat gibi farklı alanların birbirlerini etkileyen bakış açılarını göz ardı etmeksizin ele alınır.

Connell (1998), toplumsal cinsiyet'e ilişkin toplum bilimsel teorilerin, Batı medeniyetinin icadı olduğunu düşünmektedir. Çünkü her toplumun cinsiyete ve cinsiyetler arası ilişkilere farklı ve kendilerine özgü yaklaşımları vardır. Bunlar Batı'ya göre farklı tipte oluşumlardır. Connell'a göre, Aydınlanma'ya gelinceye dek özellikle Ortaçağ'da biyolojik ve toplumsal cinsiyet, dönemin aydınlarının yazılarında genellikle erkekler, kadınlar ve tanrı arasındaki ahlaki ilişkilerle ilgili bir tartışmanın konusu olmaktaydı. Bundan başka bu dönemlerdeki teolog ve düşünürlerin cinsiyet hakkındaki tartışmaları da, insanların niçin başka bir şey yaptıklarını ele almaktan çok, ne yapmaları gerektiğini şart koşmayı amaçlamıştı. Ancak bu çerçevedeki ilk büyük değişiklik, tanrının kadınlara ve erkeklere izlemeleri için bir yol öngördüğü yönündeki inanışın çürütülmesiyle yaşandı. Fakat bu düşünce Aydınlanma ile sona ermemiş, bu kez dünyevi şekliyle ele alınmıştır. Örneğin hakim konumdaki toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin ahlaki açıdan onaylanması ve kuralları çiğneyen insanların yaşamlarına ilişkin dramlar, yeni icad edilmiş yazınsal tür olan romanlarda söz konusu olmuştur. Yani önceki düşünüş ile aralarındaki farklılık, tanrının işgal ettiği yere Aydınlanma düşüncesinin toplumu koymasına olmuştur.

Ancak Fransız Devrimi ile birlikte gelen şok, toplumsal cinsiyet düşüncesinin radikalleşmesine ön ayak olmuştur. Devrim ile ortaya çıkan "insan hakları" (Rights of man) feminizmin doğuşunu başlatmıştır. Çünkü anlaşılacağı üzere "insan hakları" "erkek hakları" olarak düşünülmüştür. Ardından da Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Women*'ı (Kadın Haklarının Savunusu) yayımlamış, bu bildiri ile birlikte, kadınların ahlaki karakterinin içinde buldukları baskıcı koşullar tarafından çarpıtıldığını vurgulamıştır. Aynı şekilde Marquis de Sade, uzlaşımın cinsel ahlaka ve kadınların yerilişine tepki göstererek dönemlerinin ilk ve en büyük kadın hakları ve cinsel radikalizm alanındaki başarılarına imza atmışlardır (Connell 1998:48-52).

Anlaşılacağı üzere Fransız Devrimi sınıfsal bağlamdaki sorunları ortadan kaldırmayı amaçlarken kadınları unutmuştur. Farklı ve "öteki" olarak düşünülen kadınları ikinci sınıf olarak görmüş veya kadınlar ile erkekler arasındaki sınıf

farklılıklarını görmezden gelmiştir. Ancak devrimin içsel dinamikleri kadın haklarını ve kadınlara yönelik toplumsal uzlaşımı red etme sürecini de başlatmıştır. Fakat bu süreci başlatanlar erkekler olmamıştır. Yani devrim kadınların kendi durumlarının bilincine varmasına ön ayak olmuştur. Bu nedenle istemeyerek de olsa Fransız Devrimi, kadın haklarına karşı ve uzlaşımsal toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir mücadelenin başlangıcı olmuştur. Ancak 19. yüzyılda liberalizmin de yükselişiyle söylemin adı eşit haklar öğretisine yani yurttaşlık hakları talebine dönüşmüştür.

Eşit yurttaşlık hakları talepleri doğal olarak erkekler ile kadınların içinde yaşadıkları toplumda eşit olarak ele alınmasını ve erkeklere sağlanan yurttaşlık haklarının kadınlara da sağlanmasını talep ediyordu. Eşitliğin öncelikli algılanması ise oy kullanma hakkıydı. Avrupa ve Kuzey Amerika'da 1920'li yıllarda özellikle oy kullanma, mülkiyet ve eğitimden yararlanma konularında kadınların mahrumiyeti araştırılmaya başlanmış ve bunlara yapılan saldırılar feminist seferberliği körüklemiştir. Eşit haklar kavramı bu dönemde kadınların tabi kılınmasının olası nedenlerini de sorgulamaya başlayarak, bunun doğal ve adil olmadığı ve dolayısıyla nasıl ortaya çıktığı ile ilgilenmeye başlamışlardır. Buradan hareketle sorun artık etik olmaktan çok ampirik bir alanda tartışılmaya başlanmıştır. Yani dünyevi ahlaklıktan farklı olarak sorun toplumsal bakış açılı ele alınmaya başlamıştır. Böylece Connell'in da belirttiği gibi eşit haklar öğretisinin mantıksal sonucu, toplumsal cinsiyete dair bir toplum teorisi olmuştur. Bu aslında Wollstonecraft'ın baştan beri önerdiği bir modelleştirmedir. Çünkü Wollstonecraft, kadınların ahlaki karakterlerinin nasıl biçimlendiğini sorgulamış ve bunun olası nedenlerini eğitime bağlayarak, eğitim sisteminin ve dolayısıyla kadınların karakterinin yenilenmesini önermiştir.

Feminist hareket çoğu disiplinde olduğu gibi antropoloji disiplinde de feminist düşüncelerin doğmasına yol açmış, bu kez etnik merkeziliğin yanısıra erilmerkezcilik sorgulanmaya başlanmış, böylelikle feminizm akademik alana taşınmıştır (Şafak-Özbudun, 2005:302). Feminist antropoloji olarak adlandırılan ve bu disiplin içerisinde yer alan toplumsal cinsiyet çalışmaları tarihsel ve kültürel çeşitlilikler içerisinde kadınların farklı deneyimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu araştırmalar toplumsal cinsiyet kavramının, sosyal ilişkilerde bireysel ve kollektif kimliklerde, toplumsal değer ve anlamlar bütünlüğündeki rol ve

konumunu anlamının kültürel yapıyı çözümlemedeki önemine dikkat çekmişlerdir (Kümbetoğlu, 2000:239-240).

Toplumsal cinsiyet kavramı, akademik anlamda pek çok disiplinin ilgi alanına girmektedir. Bu nedenle kavram, disiplinlerin ilgilerine göre bakış açılarıyla ele alınmakta ve çözümlene aracı olarak kullanılmaktadır. Antropoloji, sosyoloji ve sosyal psikoloji bu disiplinlerin en önde gelenleridir. Antropoloji disiplini alanında toplumsal cinsiyet kavramı, hem kültürü biçimlendiren, hem de kültürün biçimlendirdiği, yani kültürel/simgesel inşa ve toplumsal ilişkiler sistemi olarak düşünülmektedir. Antropoloji, toplumsal cinsiyet kavramını, bireysel ilişkilerden daha çok, kolektif davranışlar, ritüeller, kurumlar aracılığıyla incelemeye tabi tutmaktadır. Sosyal psikoloji disiplini, benlik, kişisel eylem yani kimliğe gönderme yapan anlamda toplumsal cinsiyetin birey üzerindeki etkilerinin analizlerini içermektedir. Yani birey üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sosyoloji disiplini içerisinde ise, toplumsal cinsiyet bağlamında yapı ve pratik arasındaki ilişkilere odaklanılmaktadır. Antropoloji ve sosyoloji disiplinleri içerisinde toplumsal cinsiyetin ortaya çıktığı ve yeniden üretildiği bu yapıların başlıcaları, aile, eğitim, ekonomik sistem, devlettir. Bütün bu disiplinlerin toplumsal cinsiyet kavramı üzerinde birleştikleri en önemli ortak nokta; toplumsal cinsiyetin bir kimliklenme süreci olmasıdır. Ayrıca, kültürel olarak kadınlık ve erkeklik nedir? ve nasıl kurulmaktadır? ile toplumsal cinsiyetin işlediği kurumlar, iktidar ve iş bölümü de disiplinlerin ortaklaşa aradıkları cevaplar olmaktadır.

Antropologlar, kültürel olarak tanımlanmış cinsel kimliklerle bağdaşan değişken anlamları verebilmek için 'toplumsal cinsiyet' (gender) terimini tercih etmektedirler; toplumsal cinsiyet kimlikleriyle bağlantılı olarak beklenen düşünce ve davranış örüntülerine gönderme yapacakları zaman da, cinsiyet rolleri yerine 'toplumsal cinsiyet rolleri' terimini kullanmaktadırlar (Harris 1991, akt: Şafak-Özbudun 2005:316). Antropoloji disiplini, toplumsal cinsiyet konusunu aile ve akrabalık kurumlarının incelenmesi ve bir kültürü paylaşan bireylerin içinde yaşadıkları toplumun kültürel örüntüleriyle kişiliklerini ve dolayısıyla cinsiyet kimliğini nasıl edindikleri aracılığıyla sorgulamaktadır. Antropolojik analizlerde toplumsal cinsiyet Kümbetoğlu'nun da belirttiği üzere genel olarak iki farklı açıdan incelenmiştir;

1. Sembolik bir yapılanma olarak (Doğa/kültür)
2. Sosyal ilişkiler olarak (Cinsiyet rolleri, kişilik, aile, akrabalık) (2000:241).

Toplumsal cinsiyetin sembolik yapılanma olarak ele alınışı doğa/kültür ayrımına denk düşmektedir. Buna göre kadın, doğurganlık özellikleri, fizyolojik yapısı yani kısacası bedeni ile doğaya yakın görülmüş, bunun karşısında erkek ise yaratıcılık ve teknolojik sembollerle birlikte düşünülmüştür. Bu nedenle kadın ve erkek arasındaki farklılıkların temelinde biyolojinin mi yoksa kültürün mü egemen olduğu, pek çok tartışmanın başlıca konusu olmuştur.

Feminist düşünceler, antropoloji disiplini içerisinde toplumsal cinsiyet araştırmalarının başlangıcına ön ayak olduysa da antropoloji, kadın kategorisinin eleştirel biçimde yeniden çalışılabilmesine katkısı nedeniyle feminist teorinin gelişiminde tarihsel role sahip olmuştur. 1970’lerde antropoloji dışındaki feministler, toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerindeki çeşitliliği araştıran antropoloji tarafından elde edilen karşı-kültürel verilere yoğun bir biçimde dikkat göstermişler ve böylece biyolojik olarak belirlenmeyen, toplumsal olarak inşa edilen toplumsal cinsiyetin feminist pozisyonu için tatmin edici içerik sağlamışlardır. Bununla birlikte toplumsal cinsiyetin toplumsal inşası içerisindeki doğa/kültür ayrımı kadınların evrensel ikincilliğini izah etmiyordu ve edemiyordu ve buna bir çare bulabilmek için antropoloji çok önemli iki karşılaştırma teorisi geliştirmiştir.

İlk iddia, erkekler “kültür” ile ilişkili olarak ele alınırken, kadınların her yerde “doğa” ile ilişkili olduğuydu, bu durum onların kısmen üretici fonksiyonlarının sonucuydu. Bu, kadın ile erkek arasındaki hiyerarşik ilişkileri izah etmek için kültür karşısında doğayı değersizleştirmeyi öne sürüyordu. İkinci teori, toplumsal yaşamın kamusal alanın içerisinde yer alan erkekler karşısında, kadınların yine çocuk yetiştirme ve üretim rollerinin sonucu olarak daha aşağı konumda olduğunu vurguluyordu.

“Doğa yanlıları, insan davranışlarının ve sosyal örgütlenmenin biyolojik olarak belirlendiğini varsayarlar. Çevre ya da yetiştirme yanlıları ise bazı evrensel insan davranışlarının genetik temelli olduklarını yadsımamakla birlikte, davranışı genlerle açıklamaya çalışan çabaların çoğunu ikna edici bulmazlar. Çevre yanlıları, insan evriminin başarısının, esnekliğe ya da çeşitli uyum sağlama yeteneklerine bağlı

olduğunu varsayarlar. İnsan uyarlaması kültürel öğrenmeyle yakından ilişkili olduğu için, davranışlarımızı diğer türlerin üyelerine göre daha kolayca değiştirebiliriz. Fizyolojik farklılıkların cinslerin davranışları üzerine olan etkisi doğa-çevre tartışmasının temelindedir. İşte bu farklılıklara toplumların atfettiği anlamlar ve tutumlar toplumdan topluma muazzam farklılıklarla karşımıza çıkmaktadır. Kültürden kültüre değişen bu farklılıkları açıklama çabasında olan antropoloji disiplinin tutumu şu şekilde olmaktadır: “Kadının ve erkeğin biyolojik doğası, insan organizmasını sınırlayan dar bir kapalı alan gibi değilse de aksine, üzerine çeşitli yapıların inşa edilebildiği bir temel olarak görülmelidir”. (A.Friedl 1975, aktaran Kottak 2002:442).

Kadınlık ve erkekliğin toplumsal ve kültürel inşası tartışması, antropoloji içerisinde yapısalcı, psikolojik, sosyolojik ve Marksist yaklaşımların sağladığı kuramsal temeller üzerinde yürütülmüştür. Buradan da anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyet kavramı, antropoloji ve diğer alanlar içerisinde multidisipliner bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Kavramın kendisini anlamaya yönelik çabaların güçlüğünün temelinde de bu durum yatmaktadır. Bu yaklaşım 1970’li yıllarda ‘kadın antropolojisi’ olarak adlandırılmaktaydı. Antropolojideki erkek egemen bakış açısını değiştirmeyi ve toplumsal cinsiyetin biyolojik belirlenimcilikten arındırılmasını hedeflemekteydi. Kadınların ikincilliklerinin ortaya çıkarılmasını sağlamak ve buna neden olan etmenleri belirlemek de bu düşünce akımının başlıca odağı olmaktadır. Bu alanda temelde yer alan isimler, F. Boas, R. Benedict ve M. Mead gibi “kültür kişilik” ekolünün önde gelen isimleridir. Özellikle Mead, kadın ve erkeğin cinsiyet rollerinin biyolojik değil, kültürel temelli açıklanabileceğini öne sürmüş, kişilik gelişimiyle toplum yapısı arasındaki etkileşimi tartışırken ‘süreç’ ve ‘sistem’ kavramlarının önemli olduğunun fark edilmesini sağlamıştır.

Kadın antropolojisinde yapısalcı yaklaşımın öncü ismi Sherry Ortner’dir. Sherry Ortner’in (1996) Levi-Strauss’un yapısalcı yaklaşımından faydalanarak yaptığı çalışmalar, simgesel ve kültürel faktörlerin kadının evrensel anlamda ikincilliğine nasıl katkıda bulunduğunu göstermesi açısından ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. Ortner’i etkisi altına alan bir başka düşünür Beauvoir olmuştur. Beauvoir’ın önemi kadın/erkek, doğa/kültür gibi Batı düşüncesinin temelini oluşturan ikili karşıtlıkların kadınların ikincilleştirilmesinde önemli rol oynadığını

ortaya koymasındadır. Ortner, kadınların ikincilliğinin tıpkı antropolojideki kültür gibi hem evrensel hem de tikel bir olgu olduğunu düşünmektedir. Kadının ikincilliğinin evrensel olmasına karşın, kadına ilişkin kültürel düşünceler ve simgeleştirmeler çok fazla çeşitlilik göstermektedir. Bu bakımdan kadının ikincilliği sorunu, antropolojik çalışmaya uygun düşmektedir. Ortner'e göre evrensel olan, her kültürde kültürel değerlendirmeler dolayısıyla kadının erkeğe ikincil kılınmasıdır; yani, her kültürde kadın, kültürün değersiz kıldığı bir şeyle özdeşleştirilir (Şafak-Özbudun 2005:318).

Ortner'in çalışması iki bakımdan eleştirilmektedir. İlk olarak kadın-erkek farklılığının mutlaka doğa ile kültür arasındaki farkla bağdaşmak zorunda olmadığı, çünkü, doğa ile kültür kavramlarının her kültürde (eğer varsa bile) aynı şekilde algılanmadığı, dolayısıyla, sorunun yine Batı düşüncesinin ikili analitik kuramlarının empoze edilmesi sorunu olduğu yönündedir (Moore 1994, akt: Şafak-Özbudun 2005:320). İkincisi ise, kadının her toplumda değersizleştirildiğini kabul etmeyen antropologlar tarafından gelmiştir. Bu eleştiriler, Ortner'in bu sonuca Batılı ve erkek önyargılı bakış açısına sahip antropologların topladıkları verilerle ulaştığı yönündedir (Mascia-Lees 1999, akt: Şafak-Özbudun 2005:320).

Kadının ikincilliği sorununa yanıt bulmaya çalışanlardan bir başka isim de Nancy Chodorow'dur. Chodorow'un açıklamaları Freud'dan etkilenmiştir. Dolayısıyla psikanalitik perspektifle soruna yaklaşan Chodorow'da Ortner gibi kadının ikincilliğinin evrenselliğinden bahseder. Freud ile Chodorow'un örtüştüğü nokta, annenin her iki cinsten çocuğun psikolojik gelişimi üzerindeki büyük etkisi olduğunun kabulüdür. Chodorow kız ve erkek çocuklar için "cinsiyet rolü ideolojisi"ni sorun olarak görür. Çünkü kızlar yaşamları boyunca toplum içerisinde kendi kimliklerinin değer kaybı ile erkekler de kimliklerinin ispatı sorunu ile yüz yüze kalmaktadırlar. Böylelikle süregiden bir durum olarak kızlar boyun eğmeye ve erkeklerde kızları aşağılamaya devam edeceklerdir (Haviland 2002:187-188). Hatta kadınlar bu tip erkekleri üretenler konumundadırlar. Ancak Freud ile Chodorow'un ayrıldığı nokta, Freud, kadın ile erkek arasındaki kişiliğe ilişkin farklılıkların kökeninde biyolojinin olduğunu düşünürken, Chodorow, bu farkın kültürel kökenli olduğunu düşünmektedir.



Chodorow, kadın ve erkek kişilik tiplerinin evrenselliğini gösteren kanıtlar sunamıyor olmasından ötürü eleştirilmektedir. Bir başka eleştiriye göre Chodorow, toplumsal cinsiyet kavramını aile ve ev içi yaşantısıyla sınırlandırmıştır; dolayısıyla kavramın ekonomi, siyaset ya da güç gibi diğer sosyal sistemlerle ilişkilendirilmesine yer bırakmamıştır (Mascia-Lees 1999, Scott 1986, Şafak-Özbudun 2005:322).

Sosyolojik yaklaşıma örnek olarak Rosaldo'da, kadının ikincilliğinin evrenselliğini kabul ederek bunun olası nedenlerini araştırmaya koyulur. Ancak bunun olası nedenine ilişkin yukarıda söz edilen isimlerden farklı olarak sorunun kökeninde kadının yeniden üretim rolünü görmektedir. Rosaldo, kadının çocuk doğurması, bakımı gibi biyolojisinden kaynaklanan nedenlerden ötürü ev-içi ile özdeşleştirildiğini öne sürer. Ancak kadının biyolojisi nedeniyle ortaya çıkan cinsiyete dayalı iş bölümüne karşı koymaktadır. Ona göre kültürel sistemlerin kadın faaliyetleri yerine erkek faaliyetlerine daha fazla değer vermesi kadının ikincilliğinin temelinde yatmaktadır. Rosaldo, kültürel sistemlerin kadınlarla özdeşleşen ev-içi faaliyetlerini değersiz, bunun karşısında ise kamusal alan ile özdeşleşen erkek faaliyetlerinin ise daha değerli görüldüğünü ortaya koymaktadır.

Ancak Rosaldo, araştırmasının sonucunda biyolojik determinizmcilikle suçlanmıştır. Bu eleştirilerin sonucunda Rosaldo, kamusal/özel ayrımlarının Batı tarihi ile eşleşen bir düşünce olduğunu kavrayarak, modelinin kadının ikincilliğine ilişkin evrensel bir açıklama getiremeyeceğini kabullenmiştir. Ancak kamusal/özel alan ayrımının ortaya koyulması, kadınların ev işlerinin görünürlük ve önem kazanmasına yol açmıştır. Ayrıca kadınla özdeşleşen ev işlerinin kapitalist ekonomilerdeki karşılığı ödenmeyen katkısının açığa çıkması da bir başka önemli katkı olmaktadır.

Antropoloji disiplini, Batı emperyalizminin toplumlar üzerindeki önemli değişimlere temel teşkil eden ekonomik ve siyasi etkisini göremediği nedeniyle eleştirilmiştir. Ayrıca toplumların maddi değişimlerini açıklığa kavuşturamaya çalışırken kuramsal bir temelden yoksun olmaları da bu eleştirinin bir parçası olmuştur. Marksist yaklaşımın antropoloji ile buluşmasında öne çıkan isim Eleanor Leacock ve Karen Sacks olmaktadır. Kadınların kurtuluşunu erkekler ile birlikte katılacakları sınıf mücadelesinde gören Marks, kadın sorununu doğrudan görmemek

ile de suçlanmaktadır. Engels ise, ekonomik koşulların cinsiyet tabakalaşmasını ortaya çıkardığını öne sürmektedir. Marks ve Engels'in teorilerinden yola çıkan Leacock ve Sacks, kadının ikincilliğinin evrenselliğine karşı çıkmışlardır. Kadının ikincilliğinin, üretim ilişkileri, özel mülkiyet ve sömürgecilik/kapitalist iktisadi ilişkilerle bağlantılı olduğunu ileri sürerek, temelde Engels'in teziyle uzlaşmaktadırlar (Şafak-Özbudun 2005:329).

1970'li yıllarda antropolojinin toplumsal cinsiyete ilişkin argümanları yukarıda çok kısaca açıklanmaya çalışılmıştır. Kadınların ikincilliğine ilişkin bu karşılaştırma teorileri uzun ömürlü olmamış, doğa, kültür, kamusal ve özel kategorileri kendilerini tarihsel ve kültürel çeşitlilik içerisinde bulmuştur. Bu döneme ilişkin getirilen eleştiriler sonucunda antropolojinin kadına odaklanması temelde sorun olarak görülmekteydi. Oysa antropoloji, kadın ve erkeğin ilişkilerine odaklanarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğine daha akılcı açıklamalar getirebilirdi. En azından toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin açığa çıkarılma çabalarında kullanılan Batılı ikili karşıtlıklarla düşünme biçimi, her kültür için geçerli değildi. Sonuçta antropoloji, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini hiyerarşilerle düşünme eğiliminde olduğu için eleştirilmiştir. Bunun doğal sonucu da kadın ile erkeğin karşılıklı ilişkileri bağlamında düşünülmesi gerektiği ortaya çıkmıştır.

Feminist antropoloji, kuramsal sorununu, "toplumsal cinsiyetin nasıl kültür dolayısıyla tecrübe edildiği ve yapılandığı değil, ekonominin, akrabalığın ve ritüellerin nasıl toplumsal cinsiyet dolayısıyla tecrübe edildiği ve yapılandığı şeklinde formüle eder. Toplumsal cinsiyete ilişkin düşüncedeki bu gelişme, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin, nasıl ırk/etnisite, sınıf, din, yaş, cinsel tercih gibi diğer eşitsizliklerle kesiştiğine açılım sağlar (Moore 1988-1991, akt: Şafak-Özbudun 2005:332-333).

### **1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller**

Toplumsal cinsiyetin, tek boyutlu olarak erkek ve kadın arasındaki eşitsiz ilişkiler gibi yorumlanması önemli bir katkı sağlamamıştır. Kimi kadınlar bazı erkeklerden daha fazla güç ve kaynağa sahiptir, fakat şüphesiz kendi sosyal gruplarındaki erkeklerden daha fazlasına değil. Toplumsal cinsiyet, kişiliğin yaratılması ve çoğaltılmasında tüm toplumlarda temel bir boyuttur. Psikoloji,

psikanaliz, felsefe ve sosyoloji bunu tamamiyle göz ardı etmemiştir, fakat uygun bir biçimde sistematik olarak ihmal etmiştir (Sherif 1987, Allen 2005:8). Toplumsal cinsiyet rolleri kavramı, verili bir toplumdaki bireylerin kimliklenmelerine ilişkin tartışmaların ve ayrıca toplum içerisindeki bireysel ilişkilerin çözümlemelerine ilişkin tartışmaların başlıcaları arasında yer almaktadır.

Ana akım sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinde bir kültürün cinsiyete atfettiği görevler ve etkinlikler “rol” kavramı ile karşılaşılır. Rol kavramı, 1930’larda ortaya atılmıştır (Connell 1988: 56). Rol, örgütlü bir sosyal yapı içinde bireyin bulunduğu pozisyonu, bu pozisyonla ilgili sorumlulukları, ayrıcalıkları ve diğer pozisyonlardaki insanlarla etkileşimi yönlendiren kuralları gösterir. (Spence, 1985-aktaran Dökmen, 2004:16). Connell’a göre toplumsal cinsiyet rolleri; bireysel davranış için toplumsal olarak hazırlanmış, önceden öğrenilen sonra da sahnelenen bir senaryo nosyonudur. Bireyi toplumsal ilişkilere yerleştirir. Toplumun onayladığı normatif davranışlar ve dolayısıyla toplumun doğru davranışı onaylaması, yanlış davranışları ise cezalandırması düşüncesi yine temeldedir (Connell 1998: 58-79).

Toplumun kadına ve erkeğe yüklediği görevler ve beklentiler farklıdır. Cinsiyet rolü kadın ve erkek için uygun olan davranışların toplumca ve toplumun çeşitli kurumlarınca öğretilmesi ve beklentisi ile gerçekleşir. Kadınların sosyal rolleri onların doğal özellikleri ile açıklanır. Aile içi yetiştirme ve bakım hizmetleri onları sosyal alandan yani kültürel alandan uzak tutar.

Kadın ve çocuğun “doğal” birliği kadınların sosyal konumlarını evle bağlantılandırırken, erkekler dışarı ile, sosyal hayatın başka alanları ile (örneğin, ekonomik, politik, kültürel) bağlantılandırılırlar (Kümbetoğlu, 2000/2: 241).

Toplumsal cinsiyet rolü kavramında, toplumun cinsiyet temelli uygun ve sapkın davranışların toplumun çeşitli yapı ve kurumları vasıtasıyla öğretilmesi ve kuşaktan kuşağa aktarılması süreci önem taşır. Kültürün kuşaktan kuşağa aktarılması süreci “kültürlenme” (enkültürasyon) olarak açıklanır. Doğumdan sonra başlar ve kişinin kendi bilincine varmasıyla (kişinin zaman ve mekanda bir nesne olarak kendini algılama ve kendi eylemlerini yargılama yetisi) gelişmeye başlar. Kendi bilincine varmanın işlevsellik kazanması için bireyin davranış çevresi oluşturulmalıdır. İnsan önce kendinden çok nesnelere dünyasını öğrenir ve bu nesnelere

daima kişinin yetiştiği kültürce şekillenen değerler çerçevesinde algılanır. Bununla birlikte mekansal, geçici ve kural koyucu (normatif) bir yönlendirme de bu algının oluşumunda önemli rol oynar. (Haviland, 2002: 163).

Rol kavramı, öncelikle farklı beklentilere yanıt verdikleri için kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak cinsiyet farklılığına dair biyolojik varsayımlardan kurtulmaya yardımcı olur. Bundan başka rol teorisi, toplumsal yapıyı kişiliğin oluşumuyla birleştirmektedir. Bu nedenle rol kavramı sosyoloji ile psikolojinin sınırındadır. Cinsiyet rolü teorisinin genel çerçevesi bir süreç olarak, “rolün öğrenilmesi”, “toplumsallaşma” veya “içselleştirme”den oluşmaktadır. Böylece kadınlık ve erkeklik rolleri toplumsallaşma ile üretilmekte, ayrılımlar ise sapkınlık olarak nitelendirilmektedir (Connell 1998:78-79).

Sosyal psikoloji, toplumsal cinsiyet kavramını, ya birey merkezli ya da sosyal kategori olarak ele almaktadır. Birey merkezli yaklaşımlarda cinsiyetin, denek ya da kişilik değişkeni olduğu görülür. Denek değişkeni olarak cinsiyeti ele alan çalışmalar, kadın ve erkeklerin davranış, kişilik ve zihinsel yetenekleri bakımından farklılıklarını ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Kişilik değişkeni olarak ise, temel kavramlar olarak kadınsılık, erkeksilik ya da ikisini içeren androjenlik ele alınmakta, bunlarla ilgili kuramlar oluşturulmakta ve ölçekler geliştirilmekte ve temel kavramların akıl sağlığı, sosyal uyum ve ilgili diğer davranışlar üzerindeki açıklayıcılığı üzerinde durulmaktadır. Cinsiyetin bir sosyal kategori olarak ele alındığı yaklaşımda ise, sosyal bağlamlardaki toplumsal cinsiyet tipllemeli davranışlar üzerine odaklanılmaktadır. Bu görüşe göre bireyin duygu, düşünce ve davranışları, kadın ve erkek arasındaki kategorik ayrıma bağlı sosyal ve kültürel faktörler tarafından büyük ölçüde etkilenmektedir. Bu faktörler, kadın ve erkek arasındaki iş bölümü, kadın ve erkek hakkındaki inançları, kadına ve erkeğe yönelik tutumları ve cinsiyetle ilişkili sorunları içermektedir (Dökmen 2004:29-30).

Rol teorisi, toplumsallaşma düşüncesiyle toplumsallaştırma etkenlerini de akla getirmektedir. Bu etkenlerin başında anne, aile, öğretmenler, arkadaş grupları ve medya gelmektedir. Toplumsallaşma kavramı, aynı zamanda psikanalitik bilinç dışı yapılanmaları da gündeme getirir.

Connell, toplumsal yapının çözümlenebilmesi bağlamında rol teorisine ilişkin bir takım güçlüklerden söz eder. Bu güçlüklerin başında, “beklentiler” kavramı öne

çıkar. Yani toplumun kadın ve erkekte davranış beklentileridir. Psikologlar, rol teorisini bir toplumsal belirlemcilik olarak görürler. Klişeleşmiş kişiler arası beklentiler gerçekten de toplumsal olgulardır ve rol teorisinde, öbür insanların kendilerine uygunluğu ödüllendirdikleri ve kendilerinden ayrılmalari cezalandırdıkları görüşüyle etkin kınırlar. Karşıt konumda olanlar rol işleyimini yaptırma bağlarlar. Erkek çocuklar yırtıcı olmaya özendirilirken, kız gibi davranmak alay konusudur.

Bir diğerk güçlük, rol teorisinin üstü örtük biçimde biyolojik temeli içerisinde barındırmasıdır. Altta yatan şey, sabit bir biyolojik temel ve işlenebilir bir toplumsal üst yapıdır. Bu durumda rol çerçevesinin kullanılması cinsiyetler arasındaki ilişkilere dair somut bir açıklama değil, cinsiyetler ve konumları arasındaki farklılıklara ilişkin soyut bir görüş olur. Rol teorisi tutumlar üzerine odaklanmakta ve bu tutumların ait oldukları gerçekleri gözden kaçırmaktadır.

Rol teorisi içerisinde kadın ve erkek rollerinin üzerine odaklanması, toplumsal ilişkilerin ve toplumsal cinsiyetli ilişkilerin temelinde yer alan iktidar olgusunu gözden kaçırmaktadır. Bu nedenle rol kavramı, toplumsal cinsiyetin karmaşıklıklarını aşırı basite indirgemekle suçlanmıştır. Tüm erkeklik ve kadınlıkların, özellikle kadınların ev kadınlığı ve ev içine yerleştirilmeleri, rol teorisinin sorunlar etrafında değil, normatif bir standartlaşma etrafında analiz aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu standart örnek olay, standart çekirdek aile modeli olmaktadır. Çok az insan bu modelden saptığı için dolayısıyla çoğunluğun paylaştığı bir olgu olduğu için çekirdek aile standartlaşmıştır. Ancak normatif olanın, yani beklenen ve onaylananın ille de standart, yani gerçekten oldukları biçimde olmaması da söz konusudur. Ahlaki olarak onaylanan ile gerçekte yaşananlar arasında çok büyük bir fark bulunduğunu gösteren pek çok araştırma vardır. Connell, normatif olanın, toplumsal iktidarı elinde tutmak isteyenlerin onayladığı ve arzuladığı şeyin bir tanımı olarak görülebileceğini belirtmektedir. Ayrıca rol teorisi değişimi içerisinde barındırmamasından ötürü de eleştiri almaktadır. Toplumsal pratik ile toplumsal yapının karşılıklı etkileşiminden ortaya çıkan dönüşümün kavranması yerine rol teorisi, biyolojik ikiliğe indirgediği bireyleri statik bir iradecilik ile kavrar (1998:77-85).

Bu nedenlerden ötürü feminizm tartışması içerisinde rol teorisinin kullanımı kısıtlıdır. Ancak rol teorisinin kimliklenme ile birlikte ele alınması halen geçerliliğini korumaktadır. Connell, toplumsal cinsiyet rolleri teorisinin toplumsal cinsiyete dair bir toplum analizinde bir çerçeve olarak kullanılamayacağını belirtir. Ancak bu rol teorisinin kimliklenme olarak algılanamayacağı anlamına gelmemektedir. Tam tersine bu sosyal psikoloji, antropoloji ve sosyoloji içerisinde kabul görmüştür. Connell'in söylemek istediği tek başına rol teorisinin toplumsal analizde işe yarayamayacağıdır. Çünkü toplumsal cinsiyet yalnızca kimliklenme ile örtüşen bir kavram değildir. Kadınların kapitalist sistem içerisinde ezilmesi ve ikinciliği de söz konusudur. Bu nedenle Marksist teoriler kadınların ezilmesinin temel belirleyeni olarak sınıfsal ilişkilere, kapitalist sisteme ve üretim ilişkilerine odaklanarak tartışmayı farklı bir düzleme taşımaktadırlar. Bu düzlem toplumsal cinsiyete ilişkin rol teorisinin kavramsallaştıramadığı bir alan olmaktadır.

#### **1.4. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Bilgi Kuramı (Epistemoloji): Postmodern Bir Feminizme Doğru Kimlik ve Feminizm**

Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi öncü Fransız feminist düşünürler, erkeklerce oluşturulan bakış açısına sahip bilgi kuramını ters yüz etmek istemişlerdir. Bu nedenle de geleneksel erkek-merkezci bilgi kuramlarının ülküleştirildiği bilimsellik, nesnellik ve ussallık gibi kavramlarla bu kavramların meşrulaştırdığı bilgi tümüyle erkek tahakkümünün amaçları için kullanıldığından bütünüyle yadsınmalıdır. Bu anlayışla yola koyulan feminist bilgi kuramı bilmenin farklı yolları bulunup bulunmadığı üzerine çalışır, örneğin kadınların ve erkeklerin dünyayı anlama çabalarını tanımlayan farklı bir temellendirme ölçütünün, farklı bir mantığın ve imgelemin bulunup bulunmadığını araştırır (Ulaş:551). Adı geçen bu yazarlar Batılı Aydınlanmanın modern öznesi yerine beden tartışmasını öne çıkartırlar. Ancak bunu kadınların yazıya ve dolayısıyla dil içerisine çekilmesiyle mümkün olduğunu öne sürerler. Çünkü kadın her türlü etkinlikten alıkonulduğu gibi yazma ediminden de alıkonulmuşlardır. Oysa yazı çok önemlidir. Ancak buradaki yazmak kavramı yalnızca edebi ve bilimsel anlamda yazmaktan başka sanatta ve diğer ifade biçimlerinde de yazmayı kapsamaktadır.

Işık, feminizmin, gerek cins kimlikleri ve davranışları, gerekse de ataerkil düzeni tartışırken Batı kültür ve toplumunun kimlik politikasına önemli eleştiriler getirdiğini belirtir. Ona göre Batı felsefesi karşısındaki tavırlarıyla ve köktencilige, modern kurumların aynılaştırmasına gelen tepki dikkate alınmaya değerdir (1998:53).

Feminist bilgi kuramı bu tepkileri kuramsal ve pratik alanlarda vermeye çalışır. Bu nedenle ideolojiler üzerine ve kamusal alandaki bu ideolojilerin görüngülerine odaklanırlar. Örneğin edebiyat alanında feminist kuramcılar dört sorunla ilgilenmektedirler. İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. İkincisi, kadın yazarların görünmezlikleridir. Üçüncüsü, feminist eleştiri okurlara yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla 'feminist okur' sorunuyla karşı karşıya gelir. Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla okurların feminist okular olarak edimde bulunmalarını sağlamayı amaçlar (Humm, 1994:26). Edebiyat için verilen bu örneği müziğe ve sanatın diğer alanlarına doğru genişletmek mümkündür.

Işık'a göre feminist eleştiri başlıca üç nedenden ötürü farklı alanlara kaymıştır. Ona göre bunlardan ilki ve en açık olanı Üçüncü Dünyalı etnik ve/veya siyah kadının beyaz, orta sınıf, burjuva Batı kadının kuramını eleştirmesinde yatmaktadır. İkincisi ulusal ve giderek uluslararası ekonomik ve sosyal ilişkilerin farklılaşan çevresinde, aile, üretim ve yeniden üretim gibi kavramların sorunlu hale gelmesiyle, bu kavramlar üzerinde kadının durumunu tartışan yaklaşımların içine düştüğü çıkmazdır. Bunlarla bağlantılı üçüncü nokta ise, cinsiyet karşıtlıklarının da içine dahil edebileceğimiz, her türlü zihinsel-karşıtlığı, tözcülüğü, toptanlaştırıcılığı çerçevesinde Aydınlanma düşüncesine getirilen eleştirinin yıpratıcı özelliğidir (Işık, 1998:53). Feministler geliştirdikleri çeşitli yaklaşımlarla cinsiyeti tekrar kurgulamaya çalışmışlardır. Yukarıda da anlatılmaya çalışıldığı gibi cinsiyetin biyolojik olarak mı yoksa kültürel olarak mı belirlendiği, ya da evrensel olup olmadığı tartışması merkezde yer almıştır. Antropolojiden toplum bilimlerine kadar farklı disiplinlerde bu araştırılmış ve tartışılmıştır.

1960'lar ve 70'lere gelindiğinde gerek cinselliğin dışı vurumu, gerek iş dünyasındaki kadınların aleyhine görülen oranlarla yani cinsiyet ve cinsel politikalarla ilgili tartışmalar baş gösterir. Feminizm, ataerkillik gibi kavramlar ortaya atılır. Marksist feminizm; kadının radikal sosyal değişim sürecinde işçi sınıfının yanında proleterya mücadelesine katılımıyla özgürlüğüne kavuşacağını savunur. Liberal feminizm ise erkeklerle kadınların evrensel eşitliği ilkesinden yola çıkarak aydınlanma fikirlerini temel almaktadır. Feminist anti-rasyonalizm yani radikal feminizm ise erkeklerle kadınların hem biyolojik hem de kültürel olarak farklılığını ortaya koymaktadırlar.

Feminist akımların, eleştirel incelemesine dikkatle yoğunlaşıldığında feministlerin erkeklere karşı oldukları veya erkeklerin yerini almak istedikleri, hatta kendilerinin toplumda egemen konumda olmak istedikleri gerçeğini gizleyememektedirler. Özneyi merkeze alan Aydınlanma düşüncesi ile birlikte feminizmin yan yana gelmesi, adeta bir kısır döngü durumu olmaktadır. Özellikle Harding (1990), feminizmin Aydınlanma'nın ilerlemeci çerçevesinden kaynaklandığını kabul ederek, feminizm ve postmodernizmin uyuşamayacağını belirtir (akt, Işık, 1998:57). Bundan başka Humm, postmodernizmin kesinlikle çok erkeksi bir girişim olduğunu belirtmektedir. Ona göre görseleğe daha çok değer vermektedir. Bununla birlikte postmodernist yazıların bedeni yeterince dikkate almadığını öne süren Humm, bunun nedenini de bu yazıların kadının öznel ve sosyal deneyimlerini, farklı etnik grupların özgürlük arayışlarını, siyah veya beyaz kadınların gereksinimlerini, eşitsizlikleri ya da farklılıklarını ciddi anlamda dikkate almamaları olarak görmektedir (2002:236-237). Ancak buna rağmen diğer tarafta da feminist eleştiri ile postmodernizmin birlikteliği tanımlanmaktadır.

N. Fraser ve J. Nicholson, postmodernist eleştiri ve feminist eleştiriye, felsefenin dışlanması vasıtasıyla yapılacak yeni bir sosyal eleştiri çerçevesinde aynı hedefe yönelmiş olarak değerlendirirler. Postmodern teori bu projenin felsefe kısmıyla bağlantılıyken, feminizm toplumsal eleştirisini tözcü olmayan bir çerçeveden geliştirmeyi hedeflemektedir. Feminizm ve postmodernist yaklaşımı birleştirecek olan postmodernist feminizmin hedefi tözcü, kökçü ve evrensel genellemeler yapmayan bir çerçeve oluşturmaktadır. Tekil bir kadın kimliğini tanımlama hedefinden, kadın kimliğinin çoğul olduğu ve farklı nitelikler içerdiği



düşüncesine doğru bir hareketlilik, bu yeni feminist açılımda temel oluşturacaktır (N.Fraser, L. Nicholson, akt: Işık, 1998:55). Örneğin Freud'un kadınlığın ikincilliğini anatomiye bağlaması bir başka deyişle anatomi kaderdir düşüncesi, feminist eğilim içerisinde düşünürlerin bu savdan yola çıkıp, anneliğin evrensel bir rol olduğunu ortaya koyması tözcülük olarak nitelenir.

Ancak feminizmin başlangıç dönemlerindeki cinsiyeti ve farkı evrenselleştirmesi cinsiyet üzerinde şüpheciliğin gelişimine neden olmaktadır. Çünkü feminist eleştiri bilinç dışı bir ırkçılığa yakın durmaktadır. Fakat feminist eleştiri Batı felsefesinin ikili karşıtlıklar yoluyla düşünme eğiliminin dışına çıkarak bu karşıtlıkların kadını nasıl öteki olarak kurguladığını göstermeye çalışacaktır.

Sosyalist feminist felsefe, kadınların dünyayı nasıl gördüklerini temsil eden ve kesin bir biçimde “dişil” olan tek bir bakış açısı oluşturmaya çalışır. Postmodern feministlerse onların bu çabasını gerçeklik, bilgi, ahlak ve siyaset hakkında yalnızca tek bir hikaye anlatan tipik erkek düşüncesinin bir benzeri olarak görür. Postmodern feministlere göre böyle bir feminist felsefe ne uygulanabilir ne de arzu edilir bir şeydir. Uygulanabilir değildir çünkü kadınların deneyimleri sınıf, ırk ve kültür hatları boyunca değişmektedir. Arzu edilir bir şey değildir çünkü tek bir gerçeklik ya da doğruluk olduğu inancı geleneksel felsefenin çoğunluğu susturmak için kullandığı felsefi bir söylendir. Postmodern feministlere göre daha çok ve farklı farklı feminist düşüncelerin ileri sürülmesi gerekir. Feminist felsefe tek bir tane değil bir çok olmalıdır; pek çok farklı sesi içinde barındırmalıdır (Ulaş, 2002:553).

Ancak postmodern yaklaşımların, özellikle de Foucault, Derrida ve Lacan gibi düşünürlerin etkisindeki feministlerin, kadını kurgulaştırdıkları öne sürülür. Işık, bu tartışmaya somut bir öneri getiren Alcoff'u öne çıkararak onun farklı bir açılımını, “konumsallık” (positionality) düşüncesini anlatır. Alcoff'un konumsallık yaklaşımı cinsiyeti temelde bir konum, bir pozisyon alışı olarak ele alır. Cinsel kimliği ne tözcü ne de nominalist bir açıdan değerlendirmeyecek olan konumsallık, bir anlamda yeni bir özne kuramı olarak öne sürülmektedir. Bunun hedefi, ‘kadın’ kavramını biyolojik olarak değerlendirmeyip, toplumsal bir olgu olarak görmektir. Bu da evrensel bir konum olmayıp toplumdan topluma değişen özellikler taşıyacaktır. Alcoff, buradan hareketle kadın kimliğini akışkan olarak tanımlar ve ‘kadın olmanın tarihsel

bağlamda bir konum almaya denk düştüğünü' söyler (akt: Işık, 1998:58). Işık'a göre buradan çıkan sonuç, cinsiyet kimliği bağlamında, kadının sabit bir kimliği olmadığı ve cinsiyetin sadece bağlantısal anlaşılabiliridir. Alcoff sadece, 'kadın' kavramının kurgu (fiction) olduğunu iddia eden postmodernist feminist eğilime, kadını tarihsel özneye dönüştürme iddiasıyla cevap verir (1998:59).

Foucault'un iktidarla olan ilişkisi, onun kuram ve kavramlarının iktidarı ele alış biçimi nedeniyle bir takım çevrelerce feminist eleştiride kullanılamaz olduğu düşüncesi, kendini göstermektedir. Bunun nedeni Foucault'un kadın konumunu değiştirecek devrimsel düşünceyi içselleştirmemesi olarak görülmektedir. Hatta Foucault'un yaklaşımı iktidarın karşısında olmak şöyle dursun iktidarla birlik içerisinde görülmektedir. Örneğin, Roy Boyne, Foucault'un kadın ve erkek arasında bir ayırım yapmamasından doğan ciddi başarısızlığına ve ataerkil cinsellik biçiminin korunmasına duyduğu arzuyu kendisinden bile gizlemek için, tarihsel çalışmanın yarı-nesnelliliğinin ardına saklandığını öne sürmektedir. Boyne'un bu düşüncesi için gösterdiği iki kanıt vardır: birincisi "erkek"i sürekli kullanışı, ikincisi ise ataerkil düşünceyle ciddi bir karşı karşıya gelmekten kaçınmasıdır (1998:41).

Bu nedenle feminizmin devrimci niteliklere sahip, kadının durumunu değiştirecek bir epistemolojik yeniden yapılanmaya ihtiyacı olmaktadır. Bu epistemoloji söylemlerle uğraşmak yerine, bilginin yeniden ve farklı bakış açılarıyla –ki bu bakış açısı erkeksi olmayacaktır– elde edilmesine öncülük etmelidir. Postmodern olup olmadığı konusu tartışmalara neden de olsa, postmodern olduğu çoğunlukça kabul edilen Foucault'un iktidara ilişkin düşüncelerine yapılan bu eleştiri, postmodernitenin kendisine yönelik değildir. Aksine bu yeni epistemoloji postmodern temelli olmak zorundadır. Çünkü parçalanmış kimlikler ve heterojen toplum düşüncesi bu yeni epistemenin en can alıcı noktası olarak görülmektedir. Bu nedenle de bedeni ele alma düşüncesi son derece önem taşımaktadır, çünkü postmodernite bedeni kavrayışıyla önemli ve yenilikçidir.

Stuart Hall (1994), moderniteyi ve modernitenin ideallerini savunanların vizyon, düzen, mantık ve başarı gördükleri yerlerde kargaşa ve vahşet görür. Ayrıca Hall, modernitenin ve onun insana odaklanmış olmasının ve bütünlüklü öznesinin, Freud (bilinç dışı), Marks (mübadele, pazar ve serbest irade yerine üretim ve emek),

ardından yapısalcılık (anlamın şeffaflığına karşı çıkar) ve daha yakın bir tarihte sosyal hareketler (toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik ve etniklik) tarafından altının nasıl oyulduğunu gösterirken, McRobbie'de aynı zamanda moderniteye yönelik ilginin, hem Marks'ın daha az tümelci (universalistic) bir kipe yerleştirilmesi (bir rütbe sökme ya da görecileştirme süreci) hem de modernite içinde postmodernitenin mütecaviz kaosunu savuşturmakta kullanılabilecek bir şey aramanın bir yolu olarak görülebileceğini söylemektedir (1999:98). Feminist entellektüeller (bir kaç istisna dışında) ya modernist değerlerin (hakikat, nesnellik, mantık) gerekliliğini savunmuşlar, ya da modernitenin yakın tarihli çalışmalarında kadınların varsayımsal görünmezlikleri karşısında tavırlarını koymuşlardır.

Bu durumda modernliğin ve Aydınlanmanın gözden geçirildiğini görüyoruz. Lyotard'a göre Aydınlanma, saf bilgi ve anlatsız uygulama olarak bilimi vaad etmekteydi. Ancak saf bilginin bu betimlemesi, kapitalist sömürüyü meşrulaştırmaya yardım eden bir anlatıydı. Dolayısıyla Lyotard (1984), bu türden tehlike içeren üst anlatılara dikkat çeker. Habermas (1997) ise Aydınlanmayı gerçeklik değil ideal olarak görmektedir.

### **1.5. Modern Özneye Karşı PostModern Birey**

Feminizmin kadının durumunu değiştirebilecek, devrimci bir yeniden yapılanma süreci, öncelikle feminizmin kendisini sorgulamasını gerektirmiştir. Bu nedenle feminist epistemolojinin öznesi kadın, gözden geçirilmeli ve feminist devrimci düşünce ve politikalar bu özneye göre biçimlenmelidir. Ancak feminizmin karşısında önemli ve aşılması gereken bir sorun vardır. Yeni feminist epistemoloji postmodernizm ile flört ederken, postmodernizme göre de özne modernliğin icadı olduğu için ölmelidir. Aslında bu mesele postmodernite içerisinde de ikircikli bir tartışmaya yol açar. Diğer taraftan öznesiz bir feminizmin varlığı mümkün değildir. Bu çatışmalı alan postmodernite içerisinde ayrıntılı bir biçimde tartışılmıştır. Bu tartışma, yeni feminist politikaların açıklığa kavuşturulabilmesi için önemlidir ve bu nedenle kısaca gözden geçirilecektir.

Aydınlanma dönemi düşünürlerinin geliştirdiği düşüncelerden etkilenecek şekillenen modernizm, bu nedenle ideolojiyi öteleyen ve aşan bir kapsama ve içeriğe

sahip olmuştur. Bu tanımdan hareketle modernizm, insanların kendi iradeleriyle her türden aşkın otoritenin reddedildiği, kişisel özgürlüğü benimsemiş ve böylelikle zenginleştirilmiş bir dünya yaratma hayalidir. İnsanın akıl yoluyla doğaya egemen olma düşüncesidir de aynı zamanda.

“Aydınlanma” bağlamında modernizmin en önemli dayanak noktası öznedir. Hatta modernizm kişisel ve buna bağlı eşsiz bir biçime dayandırılmıştır. Buna göre özne, hiçbir aracıya konu olmaksızın salt kendi bilincinden hareketle bilgiye ulaşabilen; kendi öz çıkarları doğrultusunda bilgiye konu nesnel dünyasını bölümleyip düzene koyan; kendi özgür istenciyle altına imza attığı toplum sözleşmesi temelinde yurttaşı olduğu toplumun gereklerini yerine getiren; değerlerin kendi başlarına dünyada nesnel bir temelleri olmadığından hareketle değerleri hep kendi özerkliğine dayanarak kuran özgül bir “ben tasarımı”dır. Felsefe tarihinde düşünen, bilinçli, sezgisi ve algısı olan, tasarımıyan bir “ben”i anlatan ‘özne’ terimi, günümüze dek köklü değişimler geçirmiştir. Terim, XVII. yüzyıla gelene dek Skolastik felsefe başta olmak üzere Ortaçağ boyunca Aristoteles’in kullandığı anlamda, değişen durumlardan etkilenmeyerek hep kendisiyle aynı kalan, “orada” gerçekten var olan, düşünen varlık olarak, salt zihinsel bir içerik olarak varolmak için kendisinden başka bir şeye gerek duymayan “töz”e çok yakın bir anlamda kullanılmıştır. Ancak modern felsefe döneminde “özne”, algılara, tasarımlara, izlenimlere, düşüncelere dayanak olan; algıladığının, tasarladığının, duyduğunun, düşündüğünün ayırındaki “ben” olarak kavranır olmuştur (Ulaş, 2002). Böylelikle modern felsefenin temel kategorilerinden birisi olan modern özne tasarımı, “özne”yi akılcı ve istençli bir varlık olarak ele alır. Eytışimsel özdekçiliğe göre özne, bilinçli ve iradeli, bundan ötürü de etkin insandır. Ne var ki bu insan, soyut bir şey değil, toplumsal bir varlıktır ve ancak toplumsal-tarihsel bir süreçte biçimlenir. (Hançerlioğlu, 1999:324). Bu durumda “ben” denildiğinde, “ben-olmayan”, bütün herşeyden ayrı durarak varolan akla gelmektedir. Yani özne bilinçli insan olmakla özneleşmiş ve nesnel olanla belirlendiği kadar kendi özneliğiyle nesnel olanı da belirlemiştir. Birbirleriyle olan ilişkilerinin dışında ne nesne ne de özne kavramının bir anlamı vardır. Bu iki kavram, birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde anlam kazanmaktadırlar (Ulaş, 2002:1113-1114).

Ancak günümüzde toplumsal kuramcılar, psikanalistler ve hatta dilbilimciler bu tür bireyciliğin ve kişisel kimliğin geçmişe ait bir şey olduğunu; yani eski birey öznenin “öldüğünü” ve hatta birey kavramının kuramsal temellerinin ideolojik olarak tanımlanabileceğini keşfetmişlerdir. Öznenin ölümü tasarımı, modern özne anlayışında içerimlenen bir takım can alıcı sorunlar yüksek sesle dile getirilerek, dikkatler bölük pörçük benler arasında geçen iktidar ilişkilerine çekilmek istenir. Bu çerçevede yapılan en güçlü eleştirilerden birinde Foucault, toplumsal ilişkilerinden yalıtılmış öznenin hiçbir verili özü olmadığını savunarak, “kuran özne” tasarımı yerine “kurulan özne” tasarımı geçirmiş, böylelikle de modern özne tasarımının ölümünü hazırlamıştır (Ulaş, 2002:1119).

Modernizm, zaman içinde bir dünya görüşü ve varoluş biçimi olmaktan çıkmış, bir ideolojiye dönüşmüş, giderek de, günlük edim içinde temellendirilmeye çalışılan her ideoloji gibi katı dogmatik yaklaşımlarla iç içe geçmiştir. Bu gelişmeyi *modernizm/modernleşme* diye tanımlamak gerekir. Modernleşme, *moderniteye/moderneiçkin* olan kavramların belli erkler kullanılarak bireyin bilincini ve toplumun yapısını belirleyecek biçimde ayağa kaldırılması ve etkinleştirilmesidir. Böylece modernizmi tutkulu bir *idea*'ya dönüştüren kavramlar, giderek bireyin aşılmasını getiren olgulara dönüşmüş, ideolojik yoğunlaşma düzeyi öznenin nesneleşmesini getirmiştir: “Klasik modernleştirme anlayışında birey kendi özellikleri, özgünlüğü ve kökeni etrafında değil, tersine, birlikteliği ve birleşmeyi sağlayıcı bir öge olarak algılanır” (Kahraman, 2002:3).

Jameson da, ideolojik bir tasarım olarak gördüğü modern özneyi iki önemli konumda tartışır. İlki; bir zamanlar rekabetçi kapitalizmin klasik döneminde, çekirdek ailenin ve burjuvazinin egemen toplumsal sınıf olarak ortaya çıktığı altın çağda böylesi bir bireycilik vardır. Fakat günümüzde şirket kapitalizmi, sözde örgütlü insan, devletteki gibi iş dünyasında var olan bürokrasiler ve demografik patlama çağında artık eski burjuva birey özne yoktur. İkinci konum ise daha köktencidir ve postmoderndir. Buna göre burjuva birey özne hiçbir zaman var olmamış sadece söylencedir. Felsefi ve kültürel gizemleştirmedir. Ancak Jameson bu iki konum arasında bir seçme yapmanın gereksizliğine işaret eder. Çünkü bunlar ona göre estetik bir ikilemdir. Eğer öznenin benliği ve ideolojisi bitmişse yani klasik modernizmin biçimsel uygulamasının habercisi olan deneyim ve ideolojisi bitmişse

bu durumda bugünün yazarlarının ve sanatçılarının neler yaptıklarını tahmin etmek zorlaşır. Çünkü hiç kimsenin ifade edebileceği özel dünyası ve biçemi yoktur. Yazar günümüz sanatçılarının artık yeni biçimler ve dünyalar yaratmamasını ise daha önceden keşfedildikleri için sadece sınırlı sayıda bileşimin mümkün olduğunu belirtir (1998:17-19).

Postmodernizm, modern özneye ilişkin olarak önemli iç varyasyonları barındırmasına rağmen epeyce “negatif” bir değerlendirme sunar. Rosenau, öznenin ölümünün insan bilimleri alanında olası bir şey olsa da öznenin olmayışının toplum bilimi kavramının kendisini sorgulanabilir hale getirdiği için olumlu postmodernistlerin de şüpheli postmodernistlerin de özneye bir yer açmak durumunda kaldıklarını söylemektedir (1998:82). Nitekim öznenin ölümünü ilan etmek için, postmodern söylemin kendisinin her durumda belli bir özne varsaymak ya da belli bir özne tasarımıyla iş görmek gibi bir zorunluluğu vardır.

Şüpheli postmodernistler öznenin değerini sorgulayarak, iktidarı eline geçirdiği, anlam atfettiği, tahakküm ve baskı kurduğu için eleştirirler. Foucault ve Derrida gibi postmodernistler, benliğin yalnızca “dildeki bir konum” olduğunu, bir “söylem etkisi”nden ibaret olduğunu savlarlar. Sonuç olarak özne, modernliğe yönelik eleştirilerin hem odağı hem de aracı haline getirilir. Şüpheliler modern öznenin çalışkan, disiplinli ve sorumlu bir kişilik olduğunu belirtirler. Bu özne “çalama” zorlanması altındadır ve kendine ilişkin imgesi “sıkı çalışma” ve “elinden gelenin en iyisini yapma” gibi tabirlerle kurulmuştur. Kendine özgü, tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriyi planlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasi projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve bir karara varıldıktan sonra çoğunluğun görüşlerine uyar. Yani modern özne kolektifliğin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır (Rosenau, 1998:83). Aslında bu betimlemeler şüpheli postmodernistlerin modern özne için kullandıkları aşağılayıcı terimlerdir. Fakat bu terimler aynı zamanda modern bakış açısından övgü olarak da görülebilir. Olumlu postmodernistler ise özneye özel bir ayrıcalık tanımazlar ancak, modern öznenin yeniden-konumlanması gerektiği fikrini taşırlar.

Postmodern, özne karşıtı tavrın kökenlerinde öncelikle iki ismin; Nietzsche ve Freud'un öne çıktığı görülür. Foucault ve Derrida gibi önde gelen postmodernistler de dahil olmak üzere Nietzsche ve Freud'un öncü savlarından etkilenmişlerdir. Mantık ve neden ilişkilerine dayalı olarak akıl yürüten öznenin varlığını sorgulayan Nietzsche, öznenin kurmaca olduğunu söylemiştir. Bu görüş onun "insanın sonu" felsefesinin merkezinde yer alan görüşüdür. Postmodernizmde öznenin ölümünün öncülüğünü yaparak, "benlik, karakter ya da özne düşüncesini toptan eritmiştir. Freud ise bilinçli öznenin ve onun ussallaştırmalarının birbirinden kopartılması ve bilincin bilgisi olmaksızın onu şekillendiren ve içinde ikamet eden kavrayışıyla (Jameson, 1998: 102) özbilinçli özneyi ortadan kaldırarak onun yerine bilinç dışından çoğunlukla bihaber olan merkezsiz, parçalanmış ve heterojen, psikanalitik özneyi ikame etmiştir. Postmodernistler de kendi savlarını desteklemek için Freud'un aciz birey görüşünü kullanmışlardır. Ancak Freud'un Aydınlanmayı reddetmediği gibi, rasyonel düşüncenin özgürleştirici bir kapasitesi olduğuna da inandığı bilinir. Bu durumda Freud'un postmodernistlere verdiği destek sınırlı bir destektir.

Şüpheli postmodernistler, modern özneye öncelikle modernliğin icadı olduğu için karşı çıkarlar. Onlara göre özne üzerine odaklanma, modernlikle ve modern değerlerle bağlantılı olma anlamındadır. Çünkü özne modern toplumun, Aydınlanma ve rasyonalizmin icadıdır. Aydınlanma ve takip eden süreçte dinin yerine geçen modern bilim, tanrının yerine geçen de modern öznedir. Böylelikle bağımsız olduğu düşünülen özne dışlanınca, moderne ilişkin kavramların da bir kenara atılması mümkün hale gelmektedir. Bu durumun sonucu olarak da iktidar metinlerarasılık içerisinde kaybolmaktadır.

Postmodernistlerin özneye karşı çıkmalarındaki ikinci neden, hükmedici ve doğaya egemen olduğu düşünülen öznenin, kendilerini söz-merkezci bir üst anlatı olması dolayısıyla hayal kırıklığına uğratmış olan hümanizm içerisinde merkezi konumda olmasından ötürüdür. Bu, temelde Aydınlanma felsefesiyle bütünleşmiş bir dünya görüşü iken modernitenin ideolojikleşmesi, bireyi korumayı amaçlayan modernizmin kendisinin aşkın bir anlam kazanması olarak da anlaşılır. Hümanizm, adalet, eşitlik aradığını iddia etmesine rağmen, liberal toplum tarafından adalet ve eşitsizliği meşrulaştırmak için kullanılmıştır. Hümanizm toplumsal ayrıcalıkların hem bir örtüsü hem de bir tezahürü olmuştur; hemen her zaman da erkek-merkezli

olmuştur. Böylelikle Batı'nın üstünlüğünü ve kültür emperyalizmini haklı çıkarmak için kullanılmıştır. Saussure, Levi-Strauss, Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Deleuze ve Guattari ikilisi gibi düşünürlerin hümanizmle ilgili ortak paydası, öznenin toplumsal, ekonomik, dilbilimsel ya da ruhbilimsel yapılara bağımlı olduğu ya da bu yapılarca belirlendiği düşüncesi, insanın bu yapılarca üretilen kodlar ile üretim tarzı, akrabalık ilişkileri ve bilinç dışı gibi düzenleyici güçler tarafından kuşatılmış olduğu görüşüdür. Hümanizmin kendi geleceğini kendisinin tasarladığına ilişkin özgür insan varsayımı bu düşünülere göre yanlısamadır. Hatta bilinçli kararları ve seçimleriyle toplumsal ve tarihsel sürecin akışını yönlendirebilecek güce sahip özne anlayışı düşünce tarihi ya da insanlık tarihinin gerçek akışıyla örtüşmez. Bu anlamda bilinç çeşitli nedenlerle belirlenmişlik ya da koşullanmışlıktan başka bir şey değildir.

Postmodernistlerin özne karşıtlığının üçüncü nedeni, modern öznenin nesneye olan zorunlu gereksinimidir. Postmodernistlere göre dünyayı ikiye bölen bu özne-nesne ilişkisinde özne keyfi olarak aktiftir. Nesne ise bunun karşısında pasiftir. Olumlayıcı postmodernistlere göre bu ayrım kabul edilemez bir biçimde insanların dolaylı ya da dolaysız olarak aşağılamayı ve baskıyı içeren yollardan özne haline getirilmelerine izin verir. Postmodernistler bu ikiliğin kendisinin, insanları kendilerini salt belli grupların üyeleri olarak görmeye ve kendilerini kolayca kaçarak kategorize etmeye teşvik ederek "bölücü pratikler"i öne çıkardığını iddia ederler. Sonuçta ortaya çıkan şey "kendi kendine boyun eğdirme"dir ve insanlar kendilerini aktif bir biçimde nesne olarak tanımlarlar (Rosenau, 1998). Görüngü bilimsel ve dil bilimsel çözümler özne-nesne ayrımının olanaksızlığına dikkat çekerek, bunun Batı felsefesine kök salmış metafizik ikiliklerle düşünme yanlışlığından kaynaklandığını öne sürmektedirler.

Öznesiz bir toplum bilimi düşüncesi her disiplin için farklı bakış açılarına neden olur. Örneğin psikoloji alanında Freud, Lacan ve Reich gibi öncülerin düşünceleri nedeniyle özne kendi bilinçliliğine sahip olmadığı düşüncesiyle terk edilir. Sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinde ise özne tarihsel olarak çok önemli olmuştur. Bu nedenle gelişmiş bir öznenin geri dönüşünü istemektedirler. Postmodernizme sempatik bir duruşa sahip kadın araştırmaları (women studies) alanında bazı feministler, öznenin olmayışını postmodernizmin öznelik hakkındaki yetersizliği olarak görürler. Çünkü öznenin ölümü, kadın deneyiminin ve kadınlara



özel bir statü tanınmasının yadsınması anlamına gelmektedir. Kadınları güçlenmiş bir özne olarak görme eğilimindeki feminizm için öznenin yokluğu söz konusu olursa, o zaman kadın deneyimine özel bir ilgi göstermenin toplum bilimlerinde hiç bir anlamı da olmayacaktır. Özetle öznenin ölümü toplum bilimlerinde ikircikli bir tutuma neden olur. Ancak bu kısaca belirtildiği üzere anlaşılabilir nedenlere dayanmaktadır. Bu nedenle postmodernizm öznenin ölümü meselesini gözden geçirmek zorunda kalarak özneyi yeniden benimsemektense yeniden biçimlendirmeyi uygun görmüştür.

Ancak özneyi bu yeniden gözden geçirme yine postmodernin her iki kanadında yer alan şüpheciler ve olumlayıcılar tarafından farklı farklı ele alınmıştır. Şüpheli kanattakiler için özne, postmodern “birey” olarak, nesnesiz, hümanist ilişkilerden uzakta, eylemlerinin sonucundan sorumlu tutulmayacaktır. Modern özne hayatta varlığını korurken, bireyin icadı Lipovetsky’nin deyişiyle ikisi arasındaki analitik ayrıma bağlıdır (Lipovetsky, akt: Rosenau, 1998: 98).

Rosenau postmodern bireyi şöyle betimlemektedir: Postmodern birey gevşek ve esnektir, duygulara ve içselleştirmeye yöneliktir ve “kendin-ol” diye özetlenebilecek bir tavır benimser. Kendi toplumsal gerçekliğini kuran, kişisel bir anlam arayışını sürdüren ama arayışında sonunda ortaya çıkan şeyin hakikat olduğu iddiasında bulunmayan aktif bir insandır. Fantezi, mizah, arzu kültürü ve anında tatmin ister. Geçici olanı kalıcı olana tercih ettiğinden (bugün için) bir “yaşa ve yaşat” tavrıyla yetinir. Planlanmış şeylerdense kendiliğinden oluşan şeylerin yanında kendini daha rahat hisseden postmodern birey geleneğe, antikalasılmış olana büyük merak duyar. Postmodern bireyler kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi tanımlarıyla ilgilidirler. Evlilik, aile, din ve millet gibi eski bağlılıklar ve modern yakınlıklarla pek ilgilenmedikleri için daha çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelirler. Modern anlamda kollektif yakınlıktan ve cemaat sorumluluğundan uzak duran postmodern birey, bunların kişisel gelişiminin önünde birer engel ve mahremiyete yönelik birer tehdit olduklarını düşünür. Modern cemaatin baskıcı olduğu söylenir; bu cemaat samimiyet, kendinden verme, özveri ve karşılıklı hizmet talep eder. “Makul” olduğu ölçüde “mütehakkim ve aşağılayıcı”dır da. Postmodern bir cemaat mümkündür, ama bu “birliği olmayan bir cemaat” olmalıdır (örneğin kadın etnisitesi). Kendisi konusunda bilinçli olan postmodern

birey, seçmeyi, özgür ifadeyi, bireysel katılımı, şahsi özerkliği ve özgürleşmeyi vurgular ve evrenselci iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymaz. Kurallardan, kapsayıcı normlardan, hegemonyacı düşünce sistemlerinden sakınır. Kişiselleşmiş bir siyaset izlemekten memnundur. Siyasete karşı genelde soğuk durmasına rağmen, zaman zaman devlete ve sisteme karşı verilen bazı mücadeleleri onaylayabilir. Çok çeşitli ve çelişkili davalara ve kısa ömürlü toplumsal hareketlere katılmaya açıktır. Postmodern birey tutarlılık gerektirmeyen çok çeşitli gerçekliklerle bir arada yaşamaktan memnun olduğu için bu şaşırtıcı bir şey sayılmaz ve postmodern bireyin çalkantılı, sürekli değişen kimliği düşünüldüğünde anlamlıdır da (1998: 98-99).

Anlaşılacağı gibi postmodern birey için yapılan değerlendirmelerde modernizmin köruklediği türden tözsel nitelikli pozitif kimliği bulunmamaktadır. Postmodernizmle ilişkili olarak bireysel bir yenilik veya üslup düşünülmesi mümkün değildir. Jameson, herşeyin daha önceden keşfedildiğini belirterek kişinin yapabileceği tek şeyin taklit etmek olduğunu öne sürer. Ancak buna rağmen modern özne düşüncesine geri dönmektense postmodern bireyin öne çıkartılması, postmodernizmin öne sürdüğü görüşlerini onaylamakla kalmaz aynı zamanda da anti-hümanizmiyle uyuşarak, postmodern analiz için mantıklı bir zemin oluşturup çelişkileri yok eder. Çünkü postmodern birey, yargıda bulunmaktan kaçınarak, postmodern bilgi kuramı ile uyumludur. Modernizmin getirisi olan toplumsal ve siyasal düzenden uzakta kalmayı tercih eder.

Olumlayıcı postmodernistler, öznenin geri dönüşünü isterlerken, meselenin postmodernizm açısından tutarsızlık olmayacağını düşünmektedirler. Öncelikle yeni postmodern hareketlerin gerektirdiği “direniş”i sağlamak için olumlayıcı öznenin varlığı şart olabilir (Rosenau 1998:103). Ancak bu düşünce modernizmin yeniden canlandırılması, hümanizmin yeniden onaylanması olarak anlaşılmalıdır. Önemli olan bu yeni öznenin içinin nasıl doldurulacağıdır.

Rosenau, konu ile ilgili çeşitli düşünürlerin bu yeni özne karakterleri hakkında bilgi aktarır. Örneğin Rosenau'nun aktardığına göre, Alain Touraine'in öznesi, toplumun dışında özerk bir şekilde kendi kendini tanımlamanın son derece güç hale geldiği bir dünyadaki “direnc”e dayanarak canlandırılmalıdır. Bu özne özerklik için mücadele ederek, hayata, kişisel özgürlüğüne ve yaratıcılığına

başvurarak yeni bir kimlik inşa etmeye çalışır. Cinsel, duygusal, siyasal ve tinsel nitelikleri olan bu eylemci özne, yani aktör, “hem aşkın ilkelere hem de cemaat kurallarından” kurtulup özgürleşmeye çalışmaktadır. Ancak modern öznenin farkı fetih peşinde koşmamasıdır. Savunma konumunda bulunan bu özne her türlü geniş küresel projeden ya da modern kollektiviteden ayrı olarak kendini, kendi tanımladığı biçimde olumlamaya çalışır. Bu tür özneler akışkan birliklere, zenginle yoksulu, kadınla erkeği ve çeşitli etnik grupları birleştiren geçici, belli bir mesele üzerine odaklanmış ittifaklara katılırlar. Fred Dallmayr hükmetme ve boyun eğdirmeyi isteyen mütehakim bireyin (öznenin) ötesine geçmeye çalışır. Onun yerine ortaklık, birlik, cemaat kurmaya, geleceğe yönelik özgürleştirici pratiklere katılmaya muktedir “sahiplenici olmayan, açık-uçlu bir bireysellik” vizyonunu geçirir. Ancak bu özne Aydınlanmacı ve hümanist de değildir. Giddens ise “merkezsiz” bir özne tasarımıyla eşitsizlik ve kölelikten “kurtulup” özgürleşmekten çok, tatmin edici bir hayat sürmek için özgürleşmeyi hedefleyen bir özneyi önerir. Bu özne, hayatı benim kazancımın senin kaybın olduğu sıfır-toplamlı bir oyun olarak kavramsallaştırmaz. Özkimlik için temel bir öneme haiz olan “kendini gerçekleştirme”nin, başka kimseden bunun bedelini ödemek istemeksizin mümkün olduğu kıtlık sonrası dünyaya uygun bir öznedir bu. Pierre Boerdieu’nun “habitus” kavramının açtığı zeminin de öznenin geri dönüşünü kolaylaştırdığını düşünen Rosenau, özneye özgü bir kavram olan habitus’un yapılaşdırılmaz ya da bütünleştirilemez, çünkü her bireyin kendisine özgü ve kollektif olmayan bir özne gerektirdiğini belirtir. Bu kavram araştırmanın nesnesini değiştirip yenilenmiş bir özneye yönlendirir. Ampirik bir kavram olsa da genellemelere meydan okur ve bu yüzden anti-pozitivist ya da post-pozitivisttir. Yine de araştırmanın odağı özgül bir biçimde üretilmiş öznenin *habitus*udur (Rosenau, 1998: 105-106).

Sonuç olarak ister şüpheci olsun, ister olumlayıcı olsun postmodernistlerin tamamı modern özneyi reddederken, öznesiz bir toplum biliminin geleceğini de tartışma konusu haline getirirler. Öznenin ölümünü ilan etseler bile onun boşluğunu doldurmanın da çarelerini aramaktadırlar. Ancak bu, kimileri için modern öznenin karşıtı karakterde bir postmodern “birey”, kimileri için ise uzlaşma sonucu varılan yeniden konumlandırılmış bir postmodern “özne”dir. Fakat sonuçta öyle yada böyle

feminizmin bir özne/birey'e gereksinimi vardır. Bu özne/birey, çok yüzlüdür. Moderne ilişkin değerler ile postmoderne ilişkin değerleri benliğinde barındırır.

### 1.6. Postmodernizm, Feminizm ve Temsil

Feminizm postmodernite ile ilişkilendirilince özne tartışmasından etkilenmiştir. Bu durumda feminizmin temsil ettiği kadınların kim olduğu, daha doğrusu feminizmin tüm kadınları temsil edip etmediği tartışması gündeme gelmiştir. Aslında bu yeni biçimlenmenin en önemli hareket noktası olacaktır. Çünkü yeni feminist politikalar, yeniden tanımlanan özneye göre biçimlenecekse, önceki feminist politikalarında masaya yatırılması gerekecektir. Böylelikle feminizm, tüm kadınlar adına konuşabilecektir. Bu aslında devrimci olmanın anahtarıdır.

Buttler, çoğu kesim için feminist teorinin, kadınlık kategorisi içerisinde anlaşılacak kimliklerin varlığı olarak kabul edildiğini, ancak yalnızca söylev içerisindeki feminist ilgiler ve amaçları ortaya koymadığını, aynı zamanda sürdürülen politik temsil için özne inşa ettiğini belirtir. Fakat *politikalar* ve *temsil* ona göre karşıt terimlerdir. *Temsil* politik özneler olarak kadınları meşrulaştıran ve görünürlüklerini sürdürmeyi araştırarak bir politik süreç içerisinde işleyen bir terim olarak hizmet eder; diğer taraftan da *temsil*, kadın kategorisi hakkında neyin doğru olduğunu ortaya çıkaran veya alt üst eden dilin normatif bir fonksiyonudur. Feminist teori için yeterli ve bütünlüklü şekilde kadınları temsil gücüne sahip dilin gelişimi kadınların politik görünürlüğünü beslemek için gerekli görülür. Bu hem yanlış anlaşılacak hem de her zaman temsil edilmeyen kadınların yaşamlarındaki her tarafa yayılan kültürel durumu düşünmek açısından açıkça çok önemlidir (1999:342).

McRobbie (1999) artık, daha önceki feminist hareketlerin yapmaya çalıştığı söz konusu kuralların, yani kadınlar üzerine olan sınırların keşfedilmesinin bir kenara bırakılması gerektiğini ve dolayısıyla kadın sorununun dışsal problemlerinin önemine dikkat çekerek, kadınlar arasındaki kopukluğun ve bağlantısızlık sorununun çözüme kavuşturulması gerektiği fikrine inanarak Buttler gibi temsil sorununa odaklanır. Ancak temsil aynı zamanda feminist teorinin ve dolayısıyla toplumsal cinsiyet fenomeninin kadın kadınının yeni politikalarını da belirlemesi açısından önemlidir.

Buttler'a göre, kadının özne durumu, sağlam ve kararlı terimler ile anlaşılammaktadır. Temsil veya gerçek özgürlük için son aday olarak 'özne'nin sadece kendi ayakları üzerinde durabilme sorunu olmayan beden üzerinde büyük anlaşma vardır. Ancak Buttler, kadın kategorisi üzerine olan anlaşmanın tam olarak oluşmadığına dikkat çeker (1999:342). Aynı şekilde McRobbie, feminist düşüncenin, dışı olmanın ne demek olduğunu çözümlenmeye ve temsil etmeye çalışması gerektiğini belirtir. Bunun yolu da öncelikle sanat, edebiyat, tarih, sosyoloji, politika, otobiyografi gibi alanlarda kadın topluluğunun okur hale getirilmesiyle ve bu alanların aynı zamanda da popüler kültür içerisinde yer almalarıyla mümkün olabileceği düşüncesinden hareket etmekle mümkündür. Spivak'a göre de kadınlar topluluğu, kadınlar arasındaki farkları kabullendikten ve kimin kime hitap ettiği gibi bir kaç kilit soruyu sorduktan sonra gerçekleşebilir ancak (McRobbie 1999: 104).

Buradaki kadınlar topluluğu düşüncesi, öncülüğünü Judith Butler'ın yaptığı bir kavram olarak feminizmin ironik bir şekilde kurtarmaya çalıştığı kesim yani kadınlara bugüne kadar çok az ulaşabilmiş olmasının eleştirisidir. Butler, burada anneliğin önemli bir figür olarak merkezselliğini öne çıkartır. Ancak annelik bu düşünürlere göre değişmez bir ulam değildir. Çünkü Butler'a göre, annelerin çocukları evden çıkıp gidince kendilerini öznel olarak tanımlamaktan vazgeçtiklerini, yani artık kendilerinin birey olduklarının farkına vardıklarını öne sürer. Dolayısıyla feminizmin öznesi değişir. Butler, postmodernizmin özneyi lağvetmek değil, daha ziyade, öznenin yapılandırılması sürecini sorguladığını öne sürer. Bu noktada Foucault'un görüşlerine baş vurulur.

Foucault, jüridik güç sistemlerin temsili öznelere *ürettiğini* belirtir. Gücün jüridik düşünceleri sadece negatif terimlerde politik yaşamı düzenlemek için görünür. Yani, sınırlama, yasaklama, düzenleme, kontrol ve hatta politik yapıyla ilişkili söz dinleyen ve bağlı bireylerin 'korunması' aracılığıyla. Fakat bu gibi yapılarca düzenlenen özne, onlara maruz kalma ile biçimlendirilir, tanımlanır ve bu yapıların gereksinimlerine göre yeniden üretilir. Eğer bu analiz doğruysa, feminizmin kadınları 'özne' olarak temsil ettiği politikalar ve dilin jüridik biçimi, temsil politikalarının verili bir etkisi ve söylevsel bir biçimlenmedir. Böylece politik sistemlerce söylevsel olarak inşa edilmiş olan ters yüz edilmiş feminist öznenin özgürleşmesini kolaylaştırdığı varsayılır. Maskülen olması varsayılan öznelere

üretmesi veya farklılaşmış güç eksenleri arasında toplumsal cinsiyetleşmiş özneler üretmek için gösterilen sistemler, politik bakımdan problemlile hale gelirler. Böylesi durumlarda ‘kadınlar’ın özgürlüğü için eleştirel olmayan bu gibi sistemler açıkça kişisel yenilgi olacaktır.

‘Özne’ sorunu özellikle feminist politikalar için çok önemlidir. Çünkü jüridik özneler, kurulu politikaların jüridik öznelerini açıkça belli olmayan dışarıda bırakma pratikleri vasıtasıyla çeşitli şekillerde üretirler. Başka deyişle, öznenin politik inşası belirli dışarıda bırakma ve meşrulaştırma amaçlarıncı devam eder ve bu politik operasyonlar onların temeli olarak jüridik yapıları içeren bir politik analiz ile gizlenir ve tarafsız kılınır. Jüridik güç kaçınılmaz bir şekilde temsil ettiğini ‘üretir’; böylece politikalar gücün ikili fonksiyonu (jüridik ve üretici) ile ilgili olmak zorundadır. Kanun kendi düzenli hegemonyasını sonradan meşrulaştıran doğallaşmış temel terim olarak söylevsel biçimlenmeye baş vurmak için ‘kanun öncesi bir özne’ düşüncesini üretir ve sonra gizler. Kadınların dil ve politika içerisinde nasıl daha fazla temsil edildiğini araştırmak yeterli değildir. Feminist eleştiri, aranan özgürlük vasıtasıyla gücün ağır yapıları tarafından sınırlandırılmış ve üretilmiş feminizmin ‘öznesi’olan kadın kategorisini de anlamalıdır. (Buttler 1999:342).

Öznenin yapılandırılması süreciyle ilgili olarak McRobbie şu soruyu sorar; bu şartlar altında feminizm ya da feminizmden artı kalan şey, daha genç bir kadın nesli içinde kabul görmeyi nasıl bekleyebilir? Genç kadınlar annelerinin tarihsel deneyimlerinden bağlarını koparıp feminizme giden yolu nasıl bulacaklar, feminizmi kendileri için yeniden nasıl tanımlayacaklar ve hatta feminizmin ötesinde nasıl bir uzama ihtiyaç duyuyorlar? Asıl soru ise feminizmin kadınlara meşru bir şekilde hitap edebilmesi için, ne yapması gerektiğidir? (1999:105).

Feminist düşünce Batı-dışı ülkelerde, Batılı baskı düşüncesini ve sistemlerini bulmaya çabaladığı için eleştirilmiştir. Evrensel bir ataerkillik düşüncesi kurması ile feminizmin, kadınları buyruğu altına aldığı düşünülür. Butler, feminizm içerisinde kadınlar olarak kadınlar adına konuşma gereğinin varlığı ile bunun yapıldığı andaki muhalefete dikkat çekerek, kadınların ‘tanımlanamayan bir istekler alanı’ haline geldiğini öne sürer. Bu önemli bir noktadır. Buna göre Butler, kadınlar kategorisinin anlamlar listesi olmaktan çıkarılıp, kadın olmanın geleceği anlamların tartışılması

gerektiğini hatırlatır. Kadın olmanın genişletilmiş anlamlarının bir işareti olarak bekar anneler örneği bu durumun yaşantılandığını gösteren bir örnek olabilir. McRobbie'ye göre seks, üreme amaçlı cinsellik adına, bedenlere tekdüzeliği, birörnekliliği dayatır. Bu aynı zamanda bir şiddet eylemidir. Dolayısıyla yeniden tanımlamalar yapılmalı, yeni kategoriler oluşturulmalıdır.

Buttler, feminizmin öznesinin varsayılan tekliği ve evrenseliği düşüncesi ile yavaşça altının oyulduğunu belirtmektedir. Gerçekten de, erken feminizmin istikrarlı öznesi üzerindeki ısrar, kadın kategorisinin bir tutarsızlığı olarak anlaşılabilir, kaçınılmaz bir şekilde çok yönlü kategoriyi kabul etmemeye yol açmaktadır. Bu aynı zamanda, feminizme karşı paradoksal karşıtlık ve feminizmin içindeki 'kadınlar'dan gelen parçalanmaya yol açmaktadır. Feminizm, sabit bir özne varsaydığı ve buna ilişkin temsil politikaları belirlediği için kendisini suçlamaya ve yanlış anlamaya maruz bırakmaktadır (1999:344).

McRobbie'de Buttler'a benzer bir şekilde, feministlerin sorgulamakta kararlı oldukları eşitlik, görecelilik, mutlakçılık söyleminin (erkekler, tümelcilik) ve ikili karşıtımlıklarla tartışmanın karşısında olmak ve dolayısıyla konuşan ile hitap edilen arasındaki ilişkilerin niteliklerini gerçek bilgi kabul etmek yerine sorgulayarak oluşturulan, daha anlamlı bir feminist politika oluşturma arzusunu ortaya koymaktadır. Bu durum, bugüne kadar ki feminist düşünürlerin fikirlerinin bir kenara atılması anlamına gelmez. Bu, yeniden biçimlenme ve düzenleme istemekten başka bir şey değildir. Feminizm ve postmodernizm özneyi ya da benliği bertaraf etmez; ama bunların sosyal ilişkilerin somut alanı içinde yer alan küçük parçalar dizisi olarak işlediğini görür. Dolayısıyla politika, karşılıklı etkileşimde bulunan ve tartışan öznellikleri kastetmelidir. Bu nedenledir ki feministlerin yeniden yapılanma sürecinde ve dolayısıyla toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında politik mücadelelerinin köşe taşı olan kadın, yani özne konusunu yeniden tanımlamaya ihtiyaçları vardır. Bu özne postmodern bireye yakın durmaktadır. Çünkü modern özne, yani kadın, ataerkil toplumun kurgusudur.

McRobbie, feminizmin postmodern öznesini kendince tanımlamaya koyulur. Bir takım sınırlamalarla oluşmuş bir birlikten söz eder. Ancak buna 'gerçek ben' diyemez. Çünkü feministlere göre gerçek benlik sınırlamasız bir yapı olmak

durumundadır. Bu nedenle ‘sosyal benlik’ terimini daha uygun bulur. Ona göre bu sosyal benlik postmodern düşüncenin karşısında gibi görünse ve hatta çelişki gibi dursa da her şeye rağmen ortaya çıkar. Bu sosyal benlik mahremiyete, cemaate ve iletişime katılarak, boyun eğdirme sürecini, ayrıca arzu ve isteği anlamak için de kullanılmaktadır. Özet olarak bu sosyal benlik parçalanmış kimliklerden meydana gelen bir karışımdır (1999:107-108).

Feminist öznenin bu dikkate değer parçalanması, Avrupa Aydınlanması ve postmodern eleştiriler tarafından da onaylanmıştır. Ancak ‘gerçek ben’in, yani parçalanmış öznenin McRobbie’ye göre, -çelişkili gibi görünse de- sınırlanmış sosyal benliğin kabulü önemlidir. Çünkü bunun kabullenilmemesi eşcinsellik gibi öznelliklerin yapılandırılabilmesi için de gereklidir. Ayrıca ‘gerçek ben’i bir kenara bırakmak, teslimiyet değildir. 1970’lerin başlarında feminist bir ‘gerçek ben’in kurmaca olması feminizmin politikleşmeye başlaması için gerekli görülmüştür. McRobbie bu düşüncenin geri tepmesinin sadece geç kalınmış bir tepki olmasıyla ilgili değil, öteki genç kadınların feministlerce temsil edilmelerine karşı çıkmalarıyla ilgili olduğunu düşünür. Bu genç kadınlar aynı zamanda medya sunumlarındaki temsillerine de karşıdırlar. Dolayısıyla kadınların feminizmle ilgili politikası temsil sorununa odaklanarak, yeni, gelişmekte olan ya da dışlanmış kimlikler bu reddetme ve yadsıma söyleminden doğarlar. ‘Bu biz değiliz’ demektedirler.

Bu durumda feminizm için önemli olan, anlaşılacağı üzere bu kadınların kim olduğunun ortaya çıkarılmasıdır. Aynı zamanda modernitenin kurmaca öznesi feminizmin kurmaca ‘gerçek ben’i ile koşutluk gösterir.

Sonuç olarak McRobbie, “üçüncü dalga” ya da postmodern feminizmin politik bir bölünmüşlük ve parçalanmışlık olarak algılanmasının yanlışlık olacağını belirtirken, aynı zamanda da postmodern feminizmin, herkesin bildiği yoldan gitmesine dayanan bir farklılık politikasından ibaret olduğunun düşünülmesinin de yanlışlığına vurgu yapar. Ona göre feminizmin gücü, söylem yaratma, tartışma, sınırları ve engelleri müzakere etme ve ayrıca bugüne kadar ortaya çıkan çeşitli feminizmleri sorgulama yeteneğindedir (1999:110-111). Butler’a göre de, bazılarının ‘postfeminizm’ olarak adlandırdıkları bu periyod, kültürel politikalar bağlamında bir fırsattır. Feminist politika pratiği içerisinde kimliğin ontolojik



inşalarını radikal bir biçimde yeniden düşünmek, diğer zeminlerde feminizmi canlandırabilecek bir temsil politikasını formüle etmek için gerekli görünmektedir (1999:344).

Postmodernizm bağlamında yukarıda yapılan tartışmalardan sonra, tekrar toplumsal cinsiyet tartışmasına dönmeye ve toplumsal cinsiyetin bu bağlamda çerçevelendirilmesine yönelik ihtiyaç kendisini hissettirmektedir. Bu noktada beden inşasının önüne çıktığı görülür. Çünkü kadın bedeni, erkeğin tersine cinsiyetlidir. Feminist teorisyenler, toplumsal cinsiyetin, cinslerin kültürel yorumu olduğunu veya kültürel olarak inşa edildiğini belirtirler. Örneğin De Beauvoir *İkinci Cins* adlı kitabında, “kadın doğulmaz fakat kadın olunur” derken bunu kast etmektedir. Öyleyse bu üretimin usulü veya tavrı nedir? De Beauvoir için toplumsal cinsiyet, kültürel zorlamalar ile inşa edilmektedir. Yani bir kişi kız ya da oğlan olarak doğar. Ancak cinsiyetin toplumsal inşası onu erkek ya da kadın gibi davranış göstermeye, heteroseksüel olmaya zorlar. Bu durum toplumsal cinsiyet literatüründe cinsiyet rolleri olarak da tanımlanmaktadır. Ancak Beauvoir için kadın olmak, kadınsı olmayı gerektirmediği gibi, erkek olmak da maço olmayı gerektirmemektedir. Yani cinsel tercih söz konusu olmaksızın kadın erkeksi, erkek de kadınsı olabilir. Bu Bem’in androjenlik\* kavramıyla örtüşmektedir. Butler’da , toplumsal cinsiyetin kültürel kanunların pasif alıcıları olarak anlaşılan, anatomik açıdan farklı bedenlerin üzerine koyulan anlamlarla inşa edildiğini belirtir. Yalnızca dişi cinsiyet işaretlenerek, evrensel kişi ve erkek, toplumsal cinsiyetin içerisinde eritilir. Böylelikle kadınlar, cinsiyetleri açısından tanımlanır ve evrensel kişiliğin aşkın bedeninin taşıyıcısı olarak erkekler övülür (Butler 1999:348). Butler, eğer toplumsal cinsiyet kültürel olarak inşa ediliyorsa, o zaman biyolojinin değil kültürün kader olduğunu öne sürmektedir. Bu durumda postmodern feminizm, kadın bedenini modernist düşüncelerin cinsiyetleştirdiği kurgusundan kurtarmalıdır. Önemli olan bedensel “arzu”lardır.

Postmodernizm ile feminizm ilişkisi, kadın kategorisinin yeniden tanımlanmasını ortaya koyar. Oysa bu salt kadınlığın yeniden tanımlanması değildir.

---

\* Androjenlik (androgyn), Bem (1974) tarafından geliştirilmiş ve yaygın kabul görmüş bir kavramdır. Androjenlik, kelime olarak Yunanca’da erkek anlamına gelen “andro” ile kadın anlamına gelen “gyne” kelimelerinin birleştirilmesinden oluşturulmuş bir terimdir ve geleneksel kadınsı ve erkeksi kategorilerine bir karşı çıkışın ve insanların hem kadınsı hem de erkeksi olabileceklerinin ifadesidir. Hem erkeksi hem kadınsı özellikleri yüksek düzeyde gösteren kişilere de androjen (androgynous) denilmektedir.

Aynı zamanda toplumsal cinsiyetin günümüzdeki algılanışını da açıklığa kavuşturması bakımından önemli olmaktadır. Bunları şöyle özetleyebiliriz: tüm kadınlar feminist değildir; toplumsal cinsiyet, cinsiyetlerle (sexuality) eşitlenemez; kadınlar “kadınlık” ile kaplanamaz veya tanımlanamaz, toplumsal cinsiyet rolleri devamlı oynanmış olmalarıyla sürdürülür; heteroseksüellik doğru veya doğal olarak normal değildir, bu durum hetero-normativ toplumsal rejimler içerisinde desteklenir. Bu, insanların iki cinsiyetten birisine dahil olması gerektiği düşüncesinin bir eleştirisi olduğu gibi aynı zamanda “doğa” ve “yetiştirme” arasındaki seçme zorunluluğunun da eleştirisidir. Arzular, dürtüler ve kimlikler basit toplumsal inşalar değildir. Bunlar bütünüyle ailevi veya ideolojik yaratıklar değil bedene aittir. Örneğin aynı cins arzusu, ne bireysel yaşam hikayelerinden (başarısızlaşma) ne de bu gibi arzuların kültürel ve meşru olarak verildiği negatif kodlardan elde edilemezler. Aynı cins arzusu bedene aittir.

Kültürel çalışmalar performansa odaklanır. Bu nedenle Butler’ın da dediği gibi bir kişinin bir cinse ait olması durumu söz konusudur. Ancak bu kişinin cinsiyeti eğer kadın ise illa ki kadınsı olması gerekmez. Aynı şey erkek için de geçerlidir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet meselesi performans olarak algılanmalıdır. Böylelikle toplumsal cinsiyetin kültürel bir yorumlama meselesi olması daha net bir biçimde anlaşılır. Toplumsal cinsiyet, cinslerin kendilerini kurdukları üretim araçlarınınca ve performanslarıyla dizayn edilir. Erkek bedeni cinsiyetleştirilmezken kadın, bedeni ile, cinsiyeti ile sınırlandırılır. Böylelikle erkek bedeni dil gibi evrensel yapılar içerisinde bütünüyle reddedilerek paradoksal bir biçimde görünüşte radikal özgürlüğün birleşik enstrümanı olur. Bu durum bireysel ve kolektif ilişkiler içerisine gömülür. Buradan ekonomiye, eğitime kadar uzar gider. De Beauvoir, kadın bedeninin tanımlanma ve sınırlanma temeli olmaksızın kadınların özgürleşmesinin bir aracı olması gerektiğini öne sürer.

### **1.7. Feminist Perspektiften Kadına Yönelik Sanat Politikaları**

Yunan mitolojisinde tanrı Promete gökyüzünden ateşi çalarak ilk insanı – erkeği- yaratır. Buna çok kızan diğer tanrılar ilk insanı cezalandırmak için Pandora’yı yani ilk kadını yaratırlar. Pandora elindeki çeyiz kutusuyla erkeği cezalandırmak için yaratılmış ve dünyaya kötülükleri yaymış olan kadındır

(akt.Sevim2005:19). Nedeni anlaşılır bir şekilde kadın, antik çağda ve Yunan mitolojisinde kötülük ve şeytansılıkla bağdaştırılır. Hatta antik Yunan'da erkek bedeni kutsanır. Spor yapan kaslı erkek bedeni hayranlık uyandırır. Güzel bir kadının erkeği baştan çıkaracağı ve dolayısıyla kötülüğe yönlendireceği düşünülür. Kadın yalnızca soyun devamı için gerekli bir nesne olarak görülür. Ortaçağ Hıristiyan mitolojisinde de antik çağdan kalma kadının şeytani kötülüklerle özdeşleştirilmesi düşüncesi geçerliliğini korur. Ancak Rönesans'tan itibaren XV. ve XVI. yüzyıllarda kadının estetik üstünlüğü fiziksel ve tinsel vasıflarının aşırı yüceltilmesi gündeme gelir. Bu dönemde kadın güzelliği adeta kutsanır. Plastik sanatlar öncü konumundadır. Çıplak kadın resimleri ve heykelleri kadın vücudunun erkeğe göre estetik üstünlüğünü ortaya koymaya çalışır. Antik çağda giyinmiş olarak sunulan kadın vücudu çıplak olarak resmedilir. Erkek vücudu da tam tersi bir şekilde giydirilir. Yazın alanında da kadın güzelliğine övgü en üst düzeydedir. Rönesans döneminde kadın *cinsi latif* e güzellik sembolüne dönüşür (Lipovetsky:1999).

Ancak cinsi latif kültürünün gelişmesi kadın ile erkek arasındaki hiyerarşik ilişkileri tersine dönüştürmez. Yalnızca ince, narin, güzel ancak erkeğe göre daha az akıllı bir kadın tipi yaratılır ve bu durum için feministlerce öne sürülen düşünce, erkeğin bakış açısından kadının anlatımıdır. Dolayısıyla gizliden gizliye erkeğe bağımlı bir kadın klişesinden söz edilebilir. Fakat bu durum kadının sosyal açıdan saygın ve insani olarak benimsenmesine neden olacak modern dinamiğin başlangıcı olarak da düşünülebilir.

19. yüzyılda sanayi devrimi ile ortaya çıkan proleteryan aile tipine kadar kadının ev dışında ücretli işte çalışması evin reisi erkek için –özellikle aristokrat sınıfında- aşağı bir durum olarak görülürdü. Proleteryan aile tipinde önceki durumun tersine uygulamalar görülmektedir. Kadın biraz daha söz hakkına sahip olabilmektedir. Örneğin evin ekonomisi kadının sorumluluğunda görülür. Çalışan ve parayı kazanan yine erkektir ancak kazandığı parayı karısına teslim eder. Kadın bu dönemde iş hayatında yarı ücretli olarak yer alır çünkü ev işleri ve çocuk bakımı her zamanki gibi kadının görevleri arasındadır.

20.yüzyıla gelindiğinde kadının öncekine oranla iş dünyasında ve kamusal alanda daha çok boy göstermeye başladığına tanık oluruz. Bu değişimin nedenini

sosyologlar kadının eğitimden eskiye göre daha çok pay alması olarak açıklamaktadırlar. Artık kadınlar da erkekler gibi üniversite diploması almakta, önemli görevler üstlenmektedirler. Ancak pratiğe bakıldığında iş dünyasında olsun politik siyaset dünyasında olsun erkeklerin kadınlara oranla üstünlüğü yani cam tavan (glass ceiling) etkisi göze çarpmaktadır.

Kadın artık modern toplumlarda eskiye oranla erkeklerle daha eşdeğer kabul görür. Antik çağda başlayan *femme fatale*'lik aslında çökmüş gibi görünse de, bugün yine de söyleysel olarak varlığını korumaktadır. Rönesans döneminde başlayan cinsi latif ise kadınların günümüzde güzelliğe ve inceliğe verdiği estetiksel öneme, kadın istenci ve bilincine dönüşmüştür. Kadının estetik değerlere verdiği önem, karşı cinsin istekleri doğrultusunda hareket etmek, yani boyun eğmek olarak yorumlanabileceği gibi, tersine kadınların kendine hakim kişi olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Ayrıca bu geleneksel cinsel nesnenin, annelik yargılarından kurtulmanın yanı sıra, kendini denetleme isteğini de yansıtır.

Çağdaş toplumun yapısı, kadınlar ile erkekler arasındaki eşitsizliği kadınlar lehine azaltmış görünüyor. Fakat yine de aradaki simetrisizliğin yok olduğunu düşünmek güncel yaşam pratiklerini görmezden gelmektir. Kamusal alanda, iş dünyasında erkek başat unsur olarak yaşamını sürdürmeye devam etmektedir. Erkeklerle kadınlar arası ilişkiler belirli bir tarihsel yörüngeye sahip toplumsal sistem olarak varlığını korumakta ve koruyacak görünmektedir.

Şunu da kabul etmeliyiz ki cinsiyet ayrımı şimdiye kadar her zaman ve her yerde hiyerarşik anlamda kabul edilmiştir. Bu kategorilerin uygulamaları ne olursa olsun, erkek her zaman dışıdan üstün görülmektedir. F. Heritier buna “cinsiyetlerin farklılık geçerliliği” diyor. Cinsiyet ayrımı her yerde yapı kurucu bir rol oynamakla kalmıyor, üstelik her iki cinsiyetin değerleri de hiçbir zaman eşit değil. Erkek dışıdan her zaman üstün. Bu hiyerarşinin olumlamaları en beklenmedik alanlarda ortaya çıkıyor. Sözelimi, XIX. yüzyılda eski resim ve renk tartışmasında yeniden taraf olan bir kuramcı şunları yazmıştı: “Desen, sanatın erkek cinsiyetidir; renkse dişi cinsiyeti. (...) desenin renk üstündeki üstünlüğünü koruması gerekir.” Renk resmin özü olarak kabul edildiğinde ise, Matisse, renk resmin erkek unsuru, desen de dışıdır diyecektir. Bu hiyerarşinin varlığı, erkek merkezci sistemlerde, yani insanı merkeze

taşıyan hiyerarşilerin tepesine oturtan sistemlerde belirgindir. Erkek merkezilik toplumsal örgütlü olduğu kadar, bir tasarımlar ve kavramlar sistemini de belirleyebilir. (Agacinski 1998:19)

Çağdaş kadın hareketinin ortaya çıkışı ile feministler, kadınların sanat akademilerindeki ve sanatsal üretimin profesyonel dünyasında yüz yüze geldikleri eşitsizlikleri ortaya koymaya başlamışlardır. Görsel, edebi ve performans sanatlarındaki eğitim fırsatları, devam etmekte olan toplumsal cinsiyet ayrımcılığı ve ön yargılar nedeniyle yirminci yüzyılın başlarına kadar kadınlara açık değildir. Ayrıca tarihsel metinler, kadınlar tarafından ortaya koyulmuş olan sanatsal çalışmaları dışta tutmuş, fakat erkekler tarafından çalışılan kadın imajının temsilini meşrulaştırmışlardır. Bir çok feminist, kadınlığın kültürel tanımlamaları nedeniyle sanatsal üretimden alıkoyulduğunu belirtmektedirler.

Sanat içerisinde kadın çalışmalarının değerli hale getirilmesi ve ortaya çıkarılması feminist eleştirmen ve düşünürlerin çabaları sayesinde olmuştur. Kadınlar tarafından yaratılan sanat mimari, drama, resim, film, müzik, edebiyat gibi pek çok farklı formlarda ortaya çıkmıştır. Pek çok farklı sanatsal biçimlerde varlığını ortaya koyan kadınlar, ataerkil kültürün kendilerine uygun gördüğü ikincil statüye meydan okumak için sanatı bir araç olarak kullanmışlardır (Espanlaub 1993:455).

Yirminci yüzyılın sanat tarihi metinlerinde kadının yokluğu dikkati çeker. Kadın müzisyenler performans yetenekleri nedeniyle tarihsellik içerisinde övülmüşlerdir ancak kompozisyon, kadınlar için uygun görülmeyen erkeklere özgü bir alan olarak görülmüştür. Kadın ressam ve heykeltıraşlar da geniş sanat çevreleri içerisinde kabul görmemişlerdir. Ancak geç 20. yüzyılın her türlü yüzünde, özellikle araştırma, yazma, sanat gibi kısacası ifade kültüründe kadınların sesi fazlasıyla duyulmaya başlanmıştır (Reich 1993:427).

Dışlayıcı tarih, kadınların görsel sanatlar, edebiyat ve performans sanatlarındaki aktivitelerini ortaya çıkarmadığı gibi, kadınların yaratıcı anlatım süreçlerini içeren çeşitli ilgilerini de ortaya koymamıştır. Böylelikle 1970'lerdeki feminist sanat eleştirilerinin ve araştırmacılarının birincil görevi kadın sanatçıların yalnızca erkek başarılarını onurlandıran bir gelenek tarafından nasıl marjinalleştirildiğini, unutulduklarını ve aldırmaçlıklarını ortaya koymak olmuştur.

Gözden geçirilmiş bir tarih, artık sanatsal anlatımın çeşitli ortamlarında yüzyıllardan beri çalışmış olan kadınları gün ışığına çıkarmaktadır.

Sanatçılar hakkında hazırlanan ilk döküman, Vasari'ye ait olan 1550 tarihli "Le Vite Piú Eccellenti dei Pittori, Scultori e Architettori" ("Ünlü Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları") isimli metinde toplanmıştır. 1550 tarihli ilk baskısında anlatılan sanatçılar arasında hiç kadın sanatçı bulunmazken, metnin 1568 tarihli genişletilmiş ikinci baskısında en azından on üç kadın sanatçıya yer verilmiştir. Vasari, bu metinde, dönemini şekillendiren klasik geçmişin değer ve fikirlerini yeniden doğuşunu kutlayan sanatın, 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar olan gelişimini, sanatçıların yaşam ve eserlerini anlatarak altını çizmiştir. Vasari'nin bu eseri, Rönesans'ta yaşayan ve ilk kez toplum tarafından kabul gören kadın sanatçıları tanıma imkanı vermiştir. Ama Vasari, kadın sanatçılara, keşif ya da birikimi değil, özen ve duyarlığı atfetmiştir. Vasari'ye göre, erkek sanatçılar, sanatlarıyla soyluluğu birleştirirken, kadınlar sadece soylu oldukları/doğdukları için sanat yapabilirler (Baylan 2004).

Ortaçağ'da kadınlar manastırında yaşayan kadınların yüksek düzeyde okuryazarlık ve sanatsal beceriler elde ettiği ile ilgili olarak pek çok el yazması belge bulunmaktadır. Örneğin 12. yüzyılda yaşamış olan Alman baş rahibe Hildegard, yazar ve besteci olarak bu geleneği temsil etmiştir. Altıncı ve yedinci yüzyıllar esnasında İtalyan Sofonisba Anguissola ve Artemisia Gentileschi, Hollandalı Judith Leyster ve Rachel Ruysch, İngiliz Angelica Kauffmann gibi pek çok Avrupalı kadın sanatçılar fark edilebilir sanatsal çalışmalar üreten kadınların örnekleri olmuşlardır (Eспенlaub:456). 19. yüzyıldan önce görsel sanatlar alanında kadınların akademilere, stüdyolara kabulü red edilmiştir. Kadınların sınırlı bir şekilde akademilere kabulü 19. yüzyıl ortalarında başlamıştır.

Edebiyat tarihindeki "büyük" erkek yazarların çoğu, Dorothy Wordsworth gibi kız kardeşlerini veya Sonya Tolstoy gibi karılarını çoğu kez desteklemişler, onların metinlerini yayınlamışlardır. Erkekler profesyonel yazarlık kariyerlerini sürdürürken kadınların ev içi bakım rolleri ve sorumlulukları, onların bu alanda ilerlemelerine engel olmuştur. Kadınlar için edebi başarı yalnızca erkek takma adı kullandıklarında mümkün olmuştur. Özellikle İngiltere'de 19. yüzyılın ortalarında

Currer Bell takma erkek adıyla yazan Charlotte Bronte ve George Elliot takma adıyla yazan Mary Anne Evans en bilinen örneklerdir. Amerika'daki kadın yazarlar yayınlanmış romanlarından ve kısa hikayelerinden elde ettikleri polülarite ve şöhretten uzakta saygı duyulur bir mesafeyi sürdürmek için takma kadın isimleri kullanmışlardır. Fanny Fern takma adıyla Sarah Payson Parton ve Grace Greenwood takma adıyla Sara Jane Lippincott bunlara örnektir. Kadın yazarlar asla “usta” erkekler ile rekabet etmek için erkek takma adları kullanmamışlardır. Büyük yazının kanonu, orijinal ve önemli olarak kadın yazısını kapsamaması nedeniyle kadınlar erkek takma adlarını kullanmak zorunda kalmışlardır (Eспенlaub:457). Espenlaub'un bu saptamasına kadınlar üzerindeki ataerkil baskıyı ve bunun kadına uygun işlerden olmadığını da eklemek gereklidir.

Kadın edebiyatının fark edilmesi ile görsel sanatlar ve performans sanatları da feministlerin ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu eleştiri, disiplinler arası bir model üzerine temellenerek, kadın sanatçıların başarılarını içerisinde yaşadıkları ve çalıştıkları kültürel, tarihsel ve politik bağlamlar ile bağlantılı olarak ele alıyordu. Feminist edebiyat eleştirisi, sanat çalışmalarını yargılayan ve değerlendiren erkek tanımlı kategoriler ve erkek merkezli geleneksel hiyerarşi ve kanona meydan okuyordu. Bu kategoriler sistematik bir biçimde sanat yaratıcıları olarak kadınları görmezden geliyor ve marjinalleştiriyorlardı. Ancak kadın imajlarını ya pasif cinsel obje olarak ya da tehlikeli, şeytan ve baştan çıkarıcı olarak konumlandırıyorlardı. Böylece feminist eleştiri, kadınlığın öz tanımlamasını nesneden ziyade özne olarak geri getirmek istiyordu.

Aslında feminist düşünürler yüzyıllardır savsaklanan kadın sanatçıların itibarının teslim edilmesini istemekteydiler. Devam eden bu çalışmaların sonuçları, genel sanat tarihi kitaplarında hala çok küçük oranda kadın sanatçıların temsil edilmesini sağlamıştır. 1970'lerde kadın sanatçılar müzelerin ve galerilerin ayrımcı tutumlarına karşı çıkmak için kendi çalışmalarını bu gibi kurumlarda sergilemeyerek boykot etmişlerdir.

Erkeklere özgü “büyük” ve “usta” kategorilerini kuran Batı sanat geleneği, bu kurulu kategorilere uygun olmadıklarını düşündükleri kadın yaratılarını eleştirmişlerdir. Çoğu feministler, farklı etnik ve kalıtsal çeşitlilikten gelen kadın

yazarların, erkeklerce yaratılan bu kanon literatürüne dahil edilmediklerini iddia etmektedirler. Resim edebiyat ve müzik tarihi boyunca yapılar ve kategoriler gibi bu kanonlar, yargılanan kadın yaratılarına karşı belirli normlar veya standartlar empoze etmektedirler. Linda Nochlin yalnızca erkekler tarafından üretilebilen büyük sanat inancına meydan okur. Nochlin bir monografin, bireysel bir sanatçının çalışması ve yaşamı hakkındaki bir bilimsel tezin geleneksel olarak erkekler hakkında yazıldığını belirtir ve 1800’lü yıllarda eğitime giriş imkanı verilen kadınların bu zamana kadar kadınların özel alanları ile ilgili kültürel tavırlar nedeniyle eğitim fırsatlarından faydalanamadığını ekler. Kadınlar yaratılarını profesyonel anlamda kamusal alanda sergilediklerinde veya yayınladıklarında amatörlükle, yaratıcı dehaya sahip olamamakla eleştirilmişlerdir (Nochlin 1973, akt: Espenlaub 1993:459).

Biyolojik determinizm ve erkek ayrımcılığının sanatsal alanda da işlediği görülmektedir. Bu kültürel ön yargı, sanatsal çalışma için kamusal takdiri alabilecek cinsiyeti de belirler. Tabii ki bu erkek cinsiyetidir. Kadınların erkeklere göre doğal görülen düşük statüsünü dolaylı olarak ima etmenin sonucunda kadınların sanatsal alanda “büyük” olmalarının imkanı yoktur. Eğer kadınlar ustalık statüsüne atanırsa çoğu kez erkeksi sanatsal gelenek içerisinde istisna olarak kabul edilirler veya erkek yaratıcılığı ve dehası için ilham perisi olarak değerlendirilirler.

1970’ler de feminist düşünürler, orta çağdan yirminci yüzyıla kadın sanatçıların ve yazarların görünmezliklerine itiraz etmişlerdir. Erkek merkezci ön yargı, kadınların biyolojik nedenlerle ikincil olarak görülen nitelikleri ve tahmin edilemeyen kadın doğası nedeniyle yaratıcı yetenek ve dehadan yoksun olduklarını düşünür. Bu ayrımcı bakış kadın ve erkekleri farklılaştırdığı gibi doğal olarak verili olduğu düşünülen kadınlık ve erkeklik rollerini de destekler. Feministler kadınların sanatsal yaratılarını daha düşük değerde gösteren bu erkek-merkezci geleneğin eşitsizlik ve adil olmayan yönlerine vurgu yapar. Kadınlar ve erkeklerin bu karşıt pozisyonları, sanatsal alandaki profesyonellik ve yaratıcı süreçler içerisindeki eşitsiz ilişkileri güçlendirir.

Bazı feministler, yegane kadın kimliği ve deneyiminin “temelci” düşüncesi için kadınlar tarafından üretilen yaratıcı çalışmaların analizine baş vurulabileceğini düşünmektedirler. Bu perspektiften biyolojik olarak elde edilen temel bir “kadın



doğası”, kadın niteliklerini olumlar ve toplum için değerli hale getirir. Aslında bu kadınlığın erkeklikten farklı olduğu iddiasıdır. Dolayısıyla kadın kültürü ile erkek kültürü arasındaki farklılıklara gönderme yapmaktadır. Ayrıca feministlere göre kadınların sanatları erkeklerin sanatları ile karşılaştırılmaz çünkü değerlendirme kategorileri erkek kimlikli tanımlamalarca belirlenmiştir.

Temelcilik, sanat alanındaki feministler arasındaki tartışmaları devam ettirir. Kadınlar erkeklerden farklı olduklarını düşündükleri ve doğa tarafından verili evrensel kadınlığın ortaya koyulabilmesi için resim, heykel, edebiyat, mimari veya müzik yapmalıdır. De Lauretis’e göre diğer kadınlar arasındaki farklılıkları kimliklendirmek zorunluluktur. Bu bakış açısı, toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, yaş ve cinsel kimliklerce biçimlendirilen kadın sanatı fikrinin altını çizer ve böylece kültürel ve tarihsel bağlamdaki çeşitlilik temsil edilir (De Lauretis 1987).

### **1.8. Sanat ve Popüler Kültürde Kadın İmajı**

Feministler, erkeklerce ve erkekler için yaratıldığını düşündükleri medya ve görsel sanatlar alanında kadınların cinsel obje olarak resimlenmesine karşı çıkarlar. Benzer şekilde edebi metinlerde de kadınların imajları erkeksi terimler içerisinden kadınları cinselleştiren ve nesneleştiren erkek yazarlar tarafından kontrol edilip ve yaratılmasına da karşı koymaktadırlar. Radyo, televizyon, film gibi medya formları sayesinde kimliklerimizi, benlik anlayışımızı, erkek veya kadın olmanın ne anlama geldiğine ilişkin inanışlarımızı, sınıf, etnisite, ırk, milliyet, cinsellik ile ilgili düşüncelerimizi oluşturmaktayız. Medya imajları, iyiyi kötüyü, pozitif veya negatifi, dünyaya bakışımızı ve en derin değerlerimizi şekillendirmemize yardım etmektedir. Medya hikayeleri, ortak bir kültür oluşturduğumuz ve kendimizi bu kültüre bir yerinden dahil ettiğimiz semboller, mitler ve kaynaklar yaratırlar. Medya merkezli bakış açımızla kimin güçlü, kimin güçsüz olduğunu, kimin güç ve şiddet uygulamaya hakkı olduğunu ve kimin olmadığını öğrenmekteyiz.

Cinsel obje olarak kadınların resimlenmesi ve kadın stereotiplerindeki zayıflık, tehlikeye maruz kalma, bağımlılık ve çekicilik gibi özelliklerin uygun görülmesi, kadınları obje ve mülk olarak satma, kontrol etme, tüketme gibi idealleştirme ihtiyacı duyan ataerkilliğin altını çizer. Bu gibi imajlar yalnızca edebi, görsel ve müziksel sanatlarda görülmez, aynı zamanda televizyon ve reklamlar

aracılığıyla kültürün içine işler (De Lauretis 1987). Feministlerce böylesine bir kadın imajı, erkeksi yorumlamalarla fantazileşmiş kadınları idealleştirir. Erkeklerin bakışları kadınların bu türden cinsellik imajlarına uymasını ve taklit etmesini emreder. Kadın bedeninin cinsel nesne haline gelmesi pornografik materyallerde açıkça sergilenir. Pornografi kadınların yaşamları ve bedenleri üzerindeki erkeksi kontrolü onaylayan kültürel tavırlar tarafından desteklenen heteroseksüelliği ve ataerkil düzeni pekiştirmeye devam eder.

Feminist dil veya söylev eleştirileri, nesne ve gözlemci arasındaki görsel sanatlardaki kadın düşmanı çerçeveye meydan okur. Burada feministler ataerkil dilin kadınları sessizleştirdiğini belirtirler. Filmlerde erkek, emredici konumda resimlenirken, kadın özerkliği ve gücüne karşı düşmandır, kadın sesi kameranın erevesi veya referansı tarafından tenkide açık bir şekilde yerleştirilir. Eğer izleyici yalnızca tek bir kadın kimliğini varsayarsa tüm kadınlar bu ideolojik bağ ile birbirlerine bağlanırlar. Bu durumda kadınların kişisel kimlikleri ortaya koyulamaz ve bu kadınlar arasındaki farklılıkların inkarı anlamına gelir (Espanlaub 1993).

Çoğu kadın sanatçılar maskülen perspektiflere meydan okuyan kadın imajını temsil etmektedirler. 1940'lı yıllarda Meksikalı sanatçı Frida Kahlo, "politik, sosyal ve duygusal yapılar"la bağlantılı kadın kimliği için verdiği kişisel mücadelesini gözler önüne serer. 1970'li yıllarda Amerikan ressam Sylvia Sleigh kadın çıplak modellerden çalışan erkek sanatçıların Batı sanat geleneğindeki ayrıcalıklı konumlarına itiraz etmiştir. alışmasında Sleigh, erkek çıplak modelleri resimlemiştir.

Laurie Anderson, Faith Wilding ve Rachel Rosenthal gibi performans sanatçıları, toplumsal yorumları içeren sanat üretmişlerdir. 1970 ve 1980'ler de Linda Allen Hazel Dickens, Holly Near ve Bernice Johnson Reagon gibi halk (folk) müzisyenleri kadınların yaşamları ve çalışmaları, kültürel çeşitlilikleri, toplumsal adaletsizlik ile savaş ve barış gibi temaları poplerleştirmişlerdir. Kadınların gücü ve kişisel-kimliği (self-identity), rock müzisyenleri ve Madonna tarafından ortaya koyulmuştur (McClary 1991:150).

Yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan popüler müziğin görsel sunumu müzik videoları da kadının cinsel obje olarak resimlenmesi açısından feministlerin

müdahale etme gereği duydukları bir alan olmuştur. Üzerinde her ne kadar toplumbilimsel ve müzikbilimsel açıklamalar ve yorumlar yapılmasına karşın müzik videolarının birincil amacı müzik endüstrisi eliyle üretilen albümlerin tanıtımı olmakta ve dolayısıyla tecimsel kaygılar ön planda yer almaktadır. Herşeyden önce video kendisini izlettirmelidir. Bu bağlamda kadının erkeğe göre daha avantajlı bir durumda olduğu görsellik ve imaj olgusu ön plana çıkmaktadır. İşte tam bu noktada, kadının müzik videolarındaki görsel sunumuna veya imajına ilişkin farklı feminist görüşler ortaya konmaktadır. Kadının müzik videolarında dekoratif ve seks objesi konumunda resmedildiğinin düşünülmesi bu sorunların çıkış noktası olmakta yani "ön plana çıkarılan kadınlık" problem olarak algılanmaktadır (Sakar 2003:160).

"Müzik videoları, iki farklı feminist görüş arasındaki zıtlığı açıklayabilen bir alandır. Marksist ve tutucu olarak seksüel imajların yorumunun negatif olduğunu düşünenler ile seks yandaşı ve sansür karşıtı perspektifte olanlar." (Roberts 1996:64)

Marksist feministler kadının görsel sunumuna ilişkin olarak, izleyicinin bir tür görsel tuzaklara düşürüldüğünü belirtip, kadının erkek arzusunun nesnesi konumunda kullanımının onu erkekler karşısında ikincil ve aşağı konuma yerleştirdiğini öne sürmektedirler. Kadınların sıkça vurgulanan vücut kısımları göğüsleri ve dizlerinin üst kısmıdır. Bu bir tesadüf değildir, pornografideki yan anlam veya seksüel fark olarak genelde fetişist özellikler taşır. Kadın bedeninin 'kırıntı ve parçalar'ı, kadın ve erkeği farklı bir şekilde tanımlamada kullanılan seksüel farkı güçlendirmek için kullanılır (Cole 1994:4).

Anlaşılabacağı üzere, kadınların erkeklere göre ikincilliği sanatsal alanda da kendini gösterir. Bunun nedenine ilişkin yapılan açıklamaların başında, kadınların ataerkil düşünce biçimi ve erkek hakimiyeti sonucunda kadınların özel alana yani ev içine hapsedilmesi gelir. Bu düşünce ve davranış biçiminin sonucunda da kadının sanatsal faaliyetlerden alıkonulduğu görüşü ağırlık kazanır. Ancak buna rağmen erkeklere oranla sayı bakımından az da olsa kadınların sanatsal alanda varlık gösterdikleri yukarıda da özetlenmeye çalışılmıştır. Ancak yirminci yüzyılın neredeyse son çeyreğine kadar sanatsal eğitim imkanlarından yoksun bırakılan kadının eğitim alanına dahil olmasıyla durum değişmeye başlar. Artık kadınlar da sanatsal alanda boy göstermeye başlar. Ancak yine erkek merkezli söylemler ve

toplumsal cinsiyet kültürü kadının yaptığı çalışmaları önemsememe eğilimindedir. Müzik, kadınların özellikle 20. yüzyılda iyice varlıklarını gösterdikleri bir alan olmuştur. Ancak yukarıda kadınların genel anlamda erkek merkezli sanatsal politikalardan nasıl etkilendikleri açıklanmaya çalışılmıştır.

### **1.9. Popüler Müzik ve Rock Müzikte Kadın**

Simon Frith, bir çok toplumda toplumsal gruplar tarafından kimliğin tanımı ve yeniden tanımlanmasında popüler müziğin önemini ve rolünü ortaya koyar. Bir popüler müzik parçası ya da performansının insanlar üzerinde hem öznel hem de kolektif kimliğin ortaya çıkmasında müziğin özellikle de popüler müziğin müziksel ve estetiksel bir deneyim olarak önemine dikkat çeker. Ayrıca Frith'e göre müzik sınırları geçebilen en etkili kültürel formdur (1996:109-127).

Müzikte kadın çalışmaları, müzik tarihinde kadının görünmezliğini ortaya koyar. Reich, tüm kadın müzisyenlerin özellikle de bestecilerin cinsiyetleri yüzünden belirli sınırlamalara maruz kaldığını belirtir (Reich 1993:125). Bu sınırlamalara ilişkin ise Shepherd, müziğin toplumsal cinsiyetli olma nedeninin kökenini diğerlerinde olduğu gibi toplumsal durumlara bağlar. Ancak daha da önemlisi toplumu etkilediği gibi müziği de etkileyen iktidar ilişkileri olmaktadır. Bu ilişkiler Shepherd'a göre ağır bir biçimde toplumsal cinsiyetli hale gelmiş pratik bağlamı ve müziğin yönetsel boyutlarındaki ilişkilerin ortaya koyulması ile açık hale gelebilir. Shepherd'a göre, insanın toplumsal yeniden üretiminin sembolik ve maddesel görünümü birbirinden ayrılmazcasına bağlantılıdır (1993:47).

Rock müzikte kadınların yokluğundan söz edilemez. Ancak bu konu ile ilgili olarak tartışma, kadınlar ve erkekler arasındaki sayısal eşitsizliğe dönüşür. Bu noktada kadınların erkeklere oranla sayısal bakımdan yokluğunun popüler müzik ve cinsiyet çalışmalarında ikincil önemde kaldığını belirtmekte fayda var. Asıl önemli olan, kadınların popüler müzik ve özellikle rock müzik içerisinde nasıl temsil edildikleri olmaktadır. Ancak günümüzde kadının aleyhine işleyen sayısal fark giderek kadınların lehine dönüşmektedir. Özellikle Türkiye örneğinde Batı sanat müziği olsun, Klasik Türk müziği ve Halk müziği olsun devlet eliyle desteklenen ve eğitimi verilen müzik türlerinde kadınların ağırlığı gittikçe artmaktadır. Fakat söz konusu popüler müzik ve özellikle rock müzik olduğunda toplumsal cinsiyeti odak

alan önyargıların olduğu gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir. Bu ön yargılara ilişkin Ete Kurttekin, aşağıdaki görüşlerini belirtir.

“erkek çocuk ben müzisyen olacağım dediği zaman bir şekilde zorunluluklarla ve zorluklarla karşılaşılıyor olabilir ama bir kız, erkeğin çektiği zorlukların on mislisini çekiyor. Sen orospu mu olacaksın diyorlar. Bu yalnızca Türkiye’de değil ama zaman içinde tarih içinde, Türkiye’de de ağırlıklı olarak bir müziğin bu kadar çok fazla sıfat aldığını ben hiç görmedim, rock müzik haricinde. Caz için söyleyemezsiniz, pop için söyleyemezsiniz, klasik müzik için söyleyemezsiniz ama rock şeytanın işidir, kötüdür, bunlar kedi yerler, kedi öldürürler, dövmelidir hepsi işte, hepsi manyaktır işte bir sürü şeyler. Şeytana bile bağlanır yani bunlar”.\*

Son zamanlara kadar cinsiyetleşmiş müzik tipleri akademik veya popüler eleştiri içerisinde geniş çapta tartışılan bir konu değildi. Fakat popüler müzik bilimi, bazen biyoloji ile ilişkili olarak anlaşılabilen ancak biyolojiye bağlama gereksinimi duymadan erkek ve kadın için farklı kodlanmış toplumsal ve kültürel bir inşa olarak toplumsal cinsiyet düşüncesini ele almaya başlamıştır. Artan bir şekilde müzik bilimi, genelde tarafsız olarak toplumsal cinsiyetleşmiş varsayılan, ancak gerçekten de toplumsal cinsiyetleşmiş olan müzik türlerini tartışmaktadır. Özellikle son yıllardaki pop’tan farklı olarak rock hakkındaki popüler ve akademik söylemler, onun diğerlerine göre daha yaygın bir ‘erkek’ müziği olduğunu ortaya koymaktadırlar. Ancak Kruse gibi konu hakkındaki bir çok uzman, rock müzikte erkek egemenliğinin ortaya koyulabilmesi için, şarkı sözlerinin, müziğin kendisinin ve imajın ayrıntılı bir biçimde incelenmesini öne sürmektedirler. Bu noktada fark edilebilir bir ayrım yapma gereği kendini gösterir. Kruse’a göre “pop”, belirli zaman uzlaşmaları çerçevesince (iki ya da dört dakika uzunluğunda), sound (melodi ve kancayı vurgulayan) ve yapı (sözler ve nakarat) gibi bileşenlerin oluşturduğu popüler müziğin bir formu olarak düşünülmektedir. Öte yandan rock, bu uzlaşımara uymakla birlikte genelde ağırlıklı olarak elektro gitar kullanılan popüler müzik formudur. Ancak yaratıcı heavy metal gitar solo gibi kendi geleneklerini üreten geleneksel pop uzlaşımalarına sadık kalma eğilimi göstermeyen daha güç-üstün bir türdür (1999:86).

Kadınlar ve popüler müzik, özellikle de kadınlar ve rock arasındaki ilişki, son elli yıl içerisinde akademik çalışmaların popüler bir alanı haline gelmiştir. Rock müzisyenleri olarak kadınların artan görünürlüğü şüphesiz ki toplumsal cinsiyet ve popüler müzik arasındaki ilişkideki artan ilgiyi anlatmaya yardımcı olmuştur.

---

\* Bu çalışma için gerçekleştirilen görüşmelerin ayrıntıları kaynakça da yer almaktadır.

MTV'nin ortaya çıkışından önce feministler, rock ve pop sözlerinin cinselliği üzerine odaklanmışlardır. Son zamanlarda toplumsal cinsiyet ve anlam konularını sorunsallaştıran postkültüralist ve postmodern teoriler üzerine temellenen feminist analizler aynı zamanda popüler müzik metinlerinin açık okumalarını da gerçekleştirmişlerdir. Shelia Whiteley, Britanya perspektifinden 1960'lı yılların karşı kültürü içerisinde kadınların imajını ve rollerini ortaya koyabilmeyi ve bu döneme ait rock kültürü içerisinde hüküm süren söylemler bağlamında kadınların durumunu açıklığa kavuşturmayı amaçlar. Ancak Whiteley, daha özelden kadınlıkların müzikte temsili ile nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktadır.

Karşı kültür, genel olarak hüküm süren kapitalist, kolonyalist ve toplumsal düzene ait değerlerin reddine dayanır. Özellikle Vietnam örneğinde savaş, ileri tüketici kapitalizmin ahlaksızlığı olarak karşı çıkılması gereken bir olgudur. Bununla birlikte ailevi değerler, eğitim sistemi gibi hüküm süren tüm dominant yapılanmaların karşı kültüre göre sonu gelmiştir. Özellikle eşitsizlik ve genel özgürlüğü kısıtlayan politik sistem ve onun parlamento, dernekler, üniversiteler gibi kurumları savunulamaz ve bu anlamda radikal bir değişikliğe ihtiyaç vardır.

Whiteley, bu merkezi değerleri özetleyebilen tek bir şarkı olmadığı halde hem gençlik protestosunun toplumsal ve politik değerlendirmelerini hem de paylaşılan genel inancı rock'ın açık bir şekilde ifade edebildiğini belirtmektedir. Performansçı ya da dinleyici olarak müziğe katılımı genel bir kültürel ve politik bağ kurulabilmektedir. Böylelikle müzik kişisel kimlik (self-identity) için belirli bir konum sağlayan ve onun tavırlarını anlatan karşı kültürün değerlerine bağlı ateşli bir amaca sahip olmaktadır. Sözelimi John Lennon'ın "Give Peace A Chance" Birleşik Devletler'de Vietnam karşıtlığının ilahisi olarak görülmüştür (1998: 155).

Rock müziğin karşı kültür ile özdeşleşmesi ve merkezi değerlere olan karşıtlığı aslında rock'ın kendi ethosu ile ilgilidir. Rock müziğin kendi ethosundaki muhalifliğinin yanında bir diğer özelliği aşk, yalnızlık, kişisellik karşıtlığı, kişinin hakikati için araştırma, alternatif yaşam tarzı için teşebbüste bulunma gibi bilinçlilik politikaları sağlaması ve bunları kucaklamasıdır (Rozsak, 1970:65, akt. Whiteley 1998:156).

Karşı kültür içerisinde merkezi değerlere olan karşıtlık, her türlü sınırlayıcı toplumsal bağlardan kurtulmayı hedeflemiştir. “Tam özgürlük” olarak algılanan karşıtlığın kökeninde yine aslında erkeklere göre düşünülmüş bir özgürlük düşüncesi kendini hissettirmektedir. Whiteley rock’ta kadınların karşı kültürel marjinalleşmesini rahatsız edici bulur. Ona göre kadınlar ya fantazi figürler olarak ya da boyun eğici toprak ana biçiminde sunulmuşlardır. Bu kadınların kendilerine ilişkin düşüncelerini yansıtmaz. Aksine kadının erkek bakış açısından anlatımıdır. Whiteley özellikle bu dönemde Joan Baez, Janis Joplin gibi nadir isimlerin dışında İngiltere’de karşı kültür içerisinde kadınların belirli ilgilerini açıkça ifade edebilen güçlü bir ses olmadığını öne sürer. Bu bağlamda karşı kültürel politikayı benimsemiş kadınlar için özgürlüğün anlamı, erkeklerin yanında verdikleri mücadele ile eşitlenir. Buna göre mücadele ve dolayısıyla “özgürlük” aslında erkeklerin yetki alanındadır. Çünkü savaş erkeksi bir alandır.

Buradan da anlaşılacağı üzere karşı kültür aslında toplumda hüküm süren egemen değerlere karşı çıkarken, toplumsal cinsiyet değerlerini görmezden gelmekte, hatta rasgele cinsel ilişkiyi “özgürlük” olarak algılamaktadır. Bu durum karşı kültürel yapılanma içerisinde kadınların özgürleşmesi olarak düşünülür. Bu düşünüş müziksel bağlamda Beatles gibi gruplar tarafından “aşk” olarak veya Rolling Stones ve Jimi Hendrix gibilerince ise “sex” olarak yansıtılır. Bu farklılık, grupların kendi deneyimleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar Britanya karşı kültürü dominant değerlere karşıtlığı içeriyor görünmesine rağmen kadına karşı gerici, tehditkar ve nesnelleştirici tavırları ile dominant kültürün kendi ideolojisinin içerisinde derin bir şekilde gömülü olarak kalır (1998:158).

Karşı kültürün önemi, günümüze kadar ulaşan rock müzikteki kadına yönelik tutumu ve rock’ın erkeksiliği geleneğini yeniden üretmiş ve daha da kökleştirmiş olmasındadır. Bu nedenle, rock müzik kadına yönelik tutumları ve açık cinsellikçi tavırları ile dikkati çeker. Ancak 1960’ların karşı kültürel yapılanması ile günümüz arasında kadın sanatçılara karşı tavırlarda önemli hiçbir değişim yoktur. Rock’ta kadın performansçılar, bestecilik ve performansçılığa özendirilmezler ve geniş olarak uzlaşım kalırlar. Vurgu imaj üzerine yoğunlaşır. Öndeki performansçıların görünümünün kadınsı olması umulur (Whiteley 2000:51).

Müzik, müziğin kendisi, şarkılar ve sanatçılar arasındaki ilişkiler, belirli yerler/uzamlar ve zamanlar, diğer kültürel ürünler ile metinler arası ilişkiler aracılığıyla pek çok bakımdan anlamlandırılır. Ancak en açık anlamlandırma seviyesi sözel anlamdır. Son yıllara kadar popüler müzik uzmanlığında söz analizinde önemli bir kırılma vardır. Ancak sözler popüler müzik metinlerinin çoğunun ayrılmaz bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Şarkı için yalnızca sözler bir öykü sağlamaz. Aynı zamanda sözler, dinleyiciler tarafından sanatçıların nasıl algılandığını belirlemeye ve onların neyi simgelediğine yardımcı olabilir. Sözler, sanatçıların duygu ve düşünceleri için dinleyicilere bakış açısı verebildiği ve şarkının “doğru anlam”ı olsun olmasın, anlaşılması kolay olsun olmasın dinleyicilere metni yorumlama zevki verebildiği için önemlidir. Bu yorum süreçleri şarkıda anlatılana inanmalarıyla ilişkili olarak, dinleyiciler kendi algılamalarını, inanışlarını ve hislerini oturturlar. Böylece şarkı sözleri dinleyici özneler için güçlü bir kimliklenme noktası sağlayabilir.

Sözler, besteciler için de açık bir şekilde büyük öneme sahiptir. Çünkü anlamlar ve kimlikler ile birlikte çalma ve yaratma gücünü uygulamaya izin verir. Gerçekten sözler ve yazma eyleminin kendisi kültür seviyesinde politik aracılık olarak düşünülebilir. Popüler müziğin “anlam”ını yaratan sözler, güç ilişkilerinin çerçevesi içerisine özneleri yerleştiren ve kültürel anlamaları yaratmaya yardımcı olan anlam sürecindeki bileşendir. Öznelerin kimlikleri kültürel metinlerle olan etkileşimleri ile biçimlendirilir çünkü pop müzik sözleri dinleyiciler için önemli bir referans noktası ve müzisyenler için önemli bir anlatım tarzıdır ve pop ile rock müzik sözleri anlamla ilişkili olarak incelenmeyi hak etmektedirler (Kruse 1999:87).

Sözler böylelikle popüler müzik ve toplumsal cinsiyete ilişkin herhangi bir analizde büyük öneme sahiptir. Özellikle rock müzik gerçek dünyadaki toplumsal ilişkileri yansıtmaya eğilimiyle gücün toplumsal cinsiyetleşmiş yapılarını vurgulayan erkeklerce seslendirilmiş sözler ile karakterize edilmektedir. Bununla birlikte bu noktada en kadın düşmanı gibi görünen şarkı sözlerinin bile yalnızca kadın düşmanı olarak anlaşılamayabileceğini, çünkü farklı okumaların da mümkün olduğunu söylemek önemlidir. Ancak bu çalışma bir kadın rock müzisyeni örneğinden yola çıktığı için kadınların şarkılarına ve deneyimlerine ayrıcalıklı bir yer açmaktadır. Bu, kadın sanatçılar tarafından yazılmış ya da söylenmiş sözlere odaklanmaya kaymam



için unutulmaması gereken anahtar bir noktadır. Fakat daha da önemlisi bu çalışmada ortaya çıkan özgün tema; kadınların rock müziği ve alternatif pop'u kendilerini ifade edebildikleri bir alan olarak görmeleri ve ana akım pop'a göre daha özgür olabilmeleridir. Rock müzikteki kadına yönelik baskıcı, küçük düşürücü, kadınları cinsel obje olarak resimleyen sözleri ortaya koyarak yapılmış çalışmaları tekrarlamak yerine, örnek bir öncü figür kadın rock sanatçısından (Özlem Tekin) ve onun deneyimlerinden yola çıkarak kadınların kendilerini ifade edebilmeleri, kadınlığın çağdaş görünümünü ve buna rağmen toplumsal cinsiyet kültüründen nasıl etkilendiklerini ortaya koyabilmek için rock müziği ve alternatif pop'u nasıl kullandıklarını ortaya koyabilmek çalışmanın ana amacını oluşturur. Bu aslında Gramsci'nin hegemonya düşüncesi ile koşuttur. Hegemonya, egemen güçlerin baskısını ve bu baskıya ikincil grupların rıza göstermelerini ve direnişlerini içerisinde barındırır. Böylelikle bu çalışmada bir kadın rock müzisyeni, bestecisi ve performansçısı olarak Özlem Tekin'in egemen toplumsal cinsiyet yapılanmasına nasıl rıza gösterdiği, boyun eğdiği ve bunun yanında nasıl direniş gösterdiği önem kazanmaktadır. Bu çalışma yalnızca sözlere odaklanmaz. Aynı zamanda müziğin kendisi, imaj ve temsil politikaları, araştırmanın ana odaklarıdır. Ancak sözlerde ortaya çıkan kadın imajları da ayrıcalıklı bir öneme sahiptir.

Örneğin Özlem Tekin'in "Dağları Deldim" şarkısı ilk çıktığında listelerin başında uzunca bir süre kalmıştır. Bu şarkı, kadınların kendilerine yapılan baskıyı ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmeye nasıl yardım ettiklerinin bir örneği olarak gösterilebilir. Bu şarkıdaki sözler feminist bakış açısını destekleyici olarak yorumlanabilmektedir. Bununla birlikte bir başka kişi şarkıyı romantik aşk konuları ile ilgili kadınlar tarafından söylenmiş çoğu popüler şarkılar gibi de okuyabilir. Son yıllarda müzik biliminde kadın sözlerine olan ilgi bu fenomenin artan sayıdaki istisnalarına çevrilmiştir. Özellikle bu noktada ana akım pop ile rock ya da alternatif pop adı altındaki türlerin şarkı sözleri arasındaki belirgin farklılıkları görmek önemlidir. Ana akım pop, romantik aşk anlatımlı ve slogan niteliğindeki sözlerle öne çıkar. Rock ya da alternatif pop, özellikle kadınlara daha yaratıcı bir uzam sunmaktadır. Özellikle Türkiye örneğinde ana akım pop ile alternatif pop ya da rock müzikteki kadın şarkıcıların –Özlem Tekin, Şebnem Ferah, Pamela Spence, Nil Karaibrahimgil gibi- şarkı sözleri ana akım pop'a göre geleneksel boyun eğen kadın

tiplemesinden oldukça uzaktadır. Reynold ve Press'in, rock, cinsel kimliğinizi yeniden onaylayabileceğiniz ya da esnetip genişletebileceğiniz ve bazen de bu kimliğin kısıtlamalarından tamamen sıyrılıp kurtulabileceğiniz yaratıcı bir uzam sunar (Reynolds & Press 2003:12) düşüncesi bu bağlamda doğrulanmaktadır. Rock'ın ya da alternatif pop'un ana akım pop'a göre kadınlara daha farklı söz yazmaları için sağladığı imkan aslında kadınların kendilerini daha özgürce ifade edebilme olanağıdır. Bu Whiteley'in aktardığı karşı kültürel rock geleneğinin tamamen dışında bir olgudur. Ana akım pop'ta romantik aşk konulu şarkılar olsun veya daha başka temalar olsun gücün eşitsiz dağılımını görmek mümkündür. Kadın, ikili karşıtlıklar düşüncesine göre etken değil, edilgendir. Aktif değil, pasiftir. Olumsuz yapılanmalar kadınlıklar ile eşitlenmektedir. Ancak Özlem Tekin başta olmak üzere yukarıda adı geçen alternatif pop ve rockçı kadınların farkı, romantik aşk ilişkisinde yine gücün eşitsiz dağılımından bahsederlerken, kendileri güçlüdür. Buna ek olarak bu kadın sanatçıların şarkılarında genel olarak bir kadın duygusu, "kadın duruşu" kendisini ağırlıklı olarak hissettirmektedir.

Şunu hatırd tutmalıyız sözler boşluk içerisinde bir "anlam" değildir, her türden bağlamlarda her türden insanlar ve dinleyiciler için değişik anlama sahiptirler. Çoğu kez bu anlamlar yoğun olarak kişisel ve/veya aşkıdır. Örneğin standart bir heteroseksüel romantik pop şarkısı gay erkekler için cazibeli hale gelebilir. Bu gibi örnekler sözlerin nasıl farklı bağlamlarda farklı dinleyiciler için farklı anlamlara sahip olabileceğini gösterir ve anlamlar basitçe doğrudan kapalı bir metin gibi okunamaz.

İlaveten, sözlerdeki bağlamlar nasıl dinlediğiniz ile de ilgilidir. Müziği stereo veya radyoda sesiz bir odada dinlemek sözlere aşırı ilgi göstermeye neden olabilir. Barlar, konser mekanları ve partiler gibi ortamlarda müzik öncelikle tempo, melodi ve sunum şekli ile deneyimlenir.

Eğer sözler toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak analiz ediliyorsa farklı bağlamlarda farklı dinleyiciler için farklı anlamlara sahip olduğu anlaşılacak zorundadır. Hiçbir şarkı anlamı, diğerlerinden daha açık olabilen belirli okumalar ile saptanamaz. Bundan başka müziksel anlamlar yalnızca söz seviyesinde ortaya koyulamaz.

Popüler müziğin toplumsal cinsiyet temelli analizi için sözlerin önemli bir odak noktası olduğu açıktır. Bu nedenle popüler müziğin çeşitli formları ile kadınlar arasındaki ilişkiyi anlayabilmemizde sözlerin önemi tartışılmazdır. Feminist eleştirmenler, rock müziğin kadın performansçılara ana akım pop'tan farklı olarak fırsatlar ve yeni deneyim alanları açtığını düşünmektedirler. Örneğin Kruse, alternatif rock geleneksel durumdan farklı olarak kadınlara daha özgür şarkı yazmaları, çalgı çalmaları, kayıt üretmeleri ve grup kurmaları için uygun bir ortam sağlar demektedir (1999:92). Ancak kadınların çalgıcı yada besteci olmaları için cesaretlendirilmediği ve bu nedenle de geniş anlamda kadına karşı gerici tavırlar ile uzlaşma içerisinde olduğu da feministlerce ortaya koyulur.

Popüler müzik ve toplumsal cinsiyet sorunlarını düşündüğümüzde sözleri gözden geçirmek yeterli değildir. Aynı zamanda bu konularla ilgilenen bir kişi imajda dikkate almak zorundadır. Popüler müzikte kadınların imajlarını ve imaj sorunlarını vurgulayan müzik videolarının ortaya çıkmasıyla birlikte bu alan yıllardan beri inceleme yeri olmuştur. Müzik televizyonlarının ortaya çıkışıyla kadınların videolarda cinsel obje olarak resimlenmesi feministlerin tepkisini çekmiştir.

Kadınların rock ve ana akım pop'ta imajlarına olan vurgu, sahne önündeki kadın performansçıların görünümünün kadınsı olması gerektiği yönündedir. Bu aynı zamanda müzik videolarına da yansır. Whiteley'in belirttiğine göre başarı kazanmak için kadınlar, içkiyi, uyuşturucuyu ve gelişi güzel cinselliği içeren rock arenasında erkeklerle savaşmak zorundadır. Rock kültürü içerisinde kadınlar görünümünün değeri ile eşitlenmektedirler. Müzisyenler olarak kadınlar geleneksel biçimde grubun önünde şarkıcı rolünde görülürler ve dinleyicinin odağı ne söylediklerinde değil, nasıl göründüklerinde yoğunlaşmaktadır (2000:51-52).

Whiteley, temsil sistemleri içerisinde kadınların kontrol edilebilir/edilemez, saf/kirli olarak kurgulanmalarının sürekliliğine dikkat çeker. Whiteley Threadgold'dan aktardığına göre; 'anımlar', üretilir fakat yeniden gözden geçirilerek, 'kullanılır', 'tüketilir', bilme, inanma ve deneyimleme ile kişisel bilince ve bilincin toplumsal üretimine katkıda bulunur. Kadınların çiçek, kırılğan ve arzu edilir olarak ataerkil toplumlar içerisine yerleştirilmesi ve cesaretlendirilmesine

devam edilir. Arzu edilen kadınsı davranış ve bedensel niteliklerin toplumsal önemi kültürel bir inşa olarak desteklenir (2000:53).

Saf/kirli, aktif/pasif, etken/edilgen gibi ikili karşıtlıklar özellikle Batılı toplumların düşünüş ve buna bağlı toplumsal yapılanması içerisinde yerleşiktir. Şurası açık ki bazen gerçek bazen de gerçek dışı, herhangi birisine referans olabilen imajlar sanat, edebiyat, medya gibi alanların sunum ve temsilleri içerisinde inşa edilmektedir. Saf/kirli, kontrol edilebilir/edilemez arasındaki karşıtlık temel ikilik olan aktif/pasifte de görülür. Pasif kadın ‘doğal’ kadındır ve kontrol edilebilir. Aktif kadın kontrol edilemez ve dominant sembolik düzenin dışındadır. Özlem Tekin’de ‘etken’ kadın olduğunu belirtmektedir ve genelde böyle telaffuz edilmese de toplumca algılanması bu yöndedir. Bu ikili karşıtlıklar düşüncesi burada da kendini göstermektedir. O, bu nedenle toplum ve özellikle basın tarafından ‘asi’ kız olarak temsil edilir. Ancak ‘asi’ nitelemesi, kontrol edilemeze denk düşmektedir. Bu nedenle de Özlem Tekin, dominant sembolik düzenin dışında tutulur. Aslında bunun altında Özlem Tekin’in heavy metal alt kültüründen etkilendiği erkeksi düşünüş ve davranış biçiminin sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Daha da öte Özlem Tekin’in dominant sembolik düzenin dışında tutulmasının altında yatan tek neden onun kadın olmasıdır. Eğer erkek olsaydı kendisi için böylesi bir değerlendirme yapılmazdı.

Özlem Tekin’in kişisel tavrı, her zaman ‘yapabiliyorsan kendin yap ve kimseye kulak asma’ şeklindedir. Whiteley, rock’çı kadınlara ilişkin bu gibi karakter özelliklerinin erkek merkezci rock/pop çevresince ve medya temsillerince kötü bir şekilde algılandığını ve abartıldığını düşünmektedir. Whiteley erkek rock kişiliği için temelde ne düşünüldüğü sorusuna –asilik ve sert yaşam- ile birlikte kendi ayakları üzerinde durabilen bir rota cevabını verir. Whiteley’e göre erkeklik ve kadınlık cinsiyetleşmiş bağlamlarda oldukça farklı değerlendirilir. Rekabetçiliğin övüldüğü bir toplumda ‘sertlik’ kuvvet ile eş anlamlı olarak erkeğe övgü olarak görülür.

Kadınlar için bu gibi davranış özellikleri hem doğal olmama ve hem de sapkınlık düşüncesini akla getirir. Özlem Tekin’in canlı performanslardaki agresifliği, medyadaki asi kız imajı, aktifliği, onun dominant sembolik düzenin dışında kalmasına yol açar. Böylelikle onun performans kariyeri rock’a özgü rekabet,

hiyerarşi, üstünlük ve iktidarın erkeksi kodlarına boyun eğme ve karşı çıkışı bir arada barındırır ve böylelikle onun kick-box yapması, pit-bull köpeği ile görünmesi, medya öncülüğünde ‘asi kız’ olarak etiketlenmesine yol açar. ‘Size bir kadının sert olabileceğini göstereceğim’ inancıyla şarkı söyleyen, özgürleşmiş rock kraliçesi imajı çoğu zaman performanslarında öne çıkar. Sahne performansında olsun kliplerde olsun Özlem Tekin’in seksapel görüntü verdiği kıyafetleri ile ‘sertlik, asilik, hatta içki içme’ gibi erkeksi kodlarla uzlaştırılan hareketler arasında bir uyumsuzluk vardır. Bu egemen düzene hem rıza gösterme hem de direniş olarak algılanabileceği gibi postmodern kimlik tanımlamalarına da uymaktadır. Whiteley, kıyafetlerin kimliğin resimlenmesi açısından büyük önem taşıdığını belirtmektedir. Özlem Tekin’in seksapel giyim kodları, bunun yanında derme-çatma veya bayağı sayılabilecek giysileri, kolundaki dövmelemleri ve alttaki postalları birbirine tezat oluşturur. Ancak o bunu bilinçli yapar. Ellen Willis çok zekice bir açıklama ile ‘kadınlar ayakta kalabilmek için imaja ihtiyaç duyarlar’ der. Özlem Tekin’de zaten bu cinsellikli giyimin kendisinden grup arkadaşları tarafından bile istendiğini belirtiyor. Profesyonel popüler müzik ve şov dünyasının olmazsa olmazlarından birisi bu. Willis bunu şöyle özetler: bir kadın tipik olarak, onun ‘gerçek ben’ (real-self) olmasına izin vermeyen erkek tavırlarından oluşur’ (Whiteley 2000:66).

Özlem Tekin için erkeksi kodları kullandığı ve aynı zamanda cinsellikli görünüm içerisinde olmasından ötürü androjen özellikler gösteriyor denilebilir. Whiteley, bu durumun performansa karışması ile hem erkek hem de kadın hayranlarının ilgisinin çekilebileceği fikrini taşır. Whiteley’in aktardığına göre Kaplan ve Rogers “cinsel çekimin kadınsı ve erkeksi davranış özelliklerini gösteren bireylerde daha güçlü olduğunu belirtirler. Diğer bir deyişle bir erkek yalnızca bazı fiziksel ve davranışsal nitelikleri nedeniyle değil aynı zamanda erkek olduğu şüphe götürmemesine rağmen ‘kadınsı’ olması nedeniyle kadınlara cevap verebilir” (2000: 68). Whiteley’de cinsel cazibenin erkeksilik ve kadınsılığın birbirine karıştığı durumlarda en etkili seviyede olduğunu belirtmektedir. Özlem Tekin örneğinde bunu ele alacak olursak, Özlem Tekin, asi ama bir o kadar da seksi kız imajıyla erkekler için elde edilmesi zor bir av, özellikle genç kızlar için de bir öncü figür olmaktadır. Canlı performanslarında gözlemlediğim gibi o erkeklerin ilgisini çeker. Ancak bu ilgi daha çok onun seksapelliğine yoğunlaşır. Fakat onun alkollü sahne performansı

(özellikle bar icralarında), asi kız imajı, ön sıralardaki erkeklere ona sataşma cesareti verir. Çünkü onlara göre o bunları hak ediyor. Bir erkek izleyicinin “kafan çok iyi değil mi” derken kafasını sallayıp “senin ruhunu okurum” edası ile sataşması bunun göstergesi. Bu aynı zamanda ataerkil toplumun erkeklerinin kadınlara uyguladığı şiddet ve tacizin mikro düzeydeki göstergesi.

Whiteley’e göre kadınsı performansı çevreleyen çağdaş söylevler üzerine yayılan kişisel kimlik ve fark duygusu bütünleşme ile ilgili problemlerle ortaya çıkar. Whiteley burada bütünleşme kavramını, kişisel kimliğin karşısına koyar. Özlem Tekin ne sadece etkendir, ne de edilgen, kimliğindeki izler ile tehdit edicidir. Onun uzlaşım dışı vokal stratejileri, katarsis ve baştan çıkarıcılığı, sıra dışılık duygusu ile meydan okumayı akla getirirken, genel anlamda zihinleri bulanıklaştırır. Onun kendini ifade edebildiği şarkıları, pek çok platformda daha önce de dikkat çekilen kadın sorunlarını, arzularını, ihtiyaçlarına ilişkin problemleri ve sonuç olarak kadın/erkek ilişkileri bağlamında toplumsal cinsiyet meselesini gündeme getirir. Özlem Tekin’in şarkılarında kadın, pasif nesnenin ötesinde etken özne olarak resimlenir. Ancak işin püf noktası erkeksi bir üslubu kullanarak bunu yapar. Onun erkeksi kodları benimsemesi, kişisel kimliği ile ilişkilidir. Özlem Tekin uzlaşım dışı kadınlık, temsil ve imaj problemlerine karşı boğuşmaktadır. Her ne kadar dominant sembolik düzenin dışında görülse de onun başarısının anahtarı bu kişiliğinde saklıdır. Çünkü o doğru bildiğini söylenenlere umursamaz kalarak gerçekleştirmekte ve özgür bir kadın portresi çizmektedir. Ancak bu özgürlük erkekleri asla dışarıda tutmaz. Onlara düşmanlığı içermez. Özlem Tekin’in savaşı, toplumsal cinsiyet kültürü içerisinde kadınların kendilerini daha dikkatli olmaya çağırarak ilişkilidir. Whiteley’e göre feminen özne, müziksel olarak maskülen öznenen farklıdır ve özellikle kadın müzisyenler için kendi şarkılarını bestelemek, seslendirmek, üretmek gerçekten çok önemlidir (2000:69).

Popüler müzik ve toplumsal cinsiyet ile ilgili araştırmalarda öncelikle şarkı sözleri ve imaj üzerine yoğunlaşılması neredeyse gelenekselleşmiştir. Ancak Susan McClary, *Feminine Endings* adlı çalışmasında, müziğin kendisinin de yüzyıllardır toplumsal cinsiyetli olarak kodlandığını göstermiştir. McClary’nin buna ilişkin en çarpıcı örnekleri, kadansların ikili karşıtlıklarla düşünme biçimine uygun olarak,

güçlü (dolayısıyla erkek) ve zayıf (dolayısıyla kadın) olarak kodlanması ve Majör ve minör aşitların da aynı şekilde erkek (Majör) ve kadın (minör) olarak kodlanmasıdır.

Müziğin yapısal bileşenlerinin yanında toplumsal cinsiyet açısından kodlanması çalgıların da toplumsal cinsiyetli düşünülmesine neden olmuştur. Örneği arp her zaman kadınsı bir çalgı olarak görülmüştür. Kadınlığı dikte eden toplumsal düşünceler, küçük kızları elektro gitarcı veya baterist olmaya özendirmez (Kirschner 1998:263). Dawe, müziksel çalgıların Batı'daki gibi büyük sınıflandırmalarında veya yerli halkların evrensel sistemlerindeki müziksel çalgıların yerini düşündüğümüzde bütün sınıflandırma şemalarının bir diğlerinden ötekine kültür-spesifik hegemonik sistemlere bağlı kaldığını belirtmektedir (2003:275).

Özlem Tekin'in grup üyelerinden baterist Murat Bekin ile 30/06/2004 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirdiğim görüşmede, Murat Bekin, kadınların baterist olamadıklarını ayrıca ona göre de olmamaları gerektiğini belirtmişti. Bunun olası nedenlerini irdelemeye başladığımda, kadınları ve müzisyen olma hayali kuran kızları kızdıracak bir cevap vermişti.

“Yani şey enstrüman kullanabilme açısından ayırırsan kendi enstrümanım açısından söylersen evet bu bence erkeklerin işi davul çalmak. Kadınların o kadar ritm duygusunun olduğunu ben kabul etmiyorum”.

Murat Bekin'in bu görüşleri aslında kadınlara uygun olarak görmediği bateri ile sınırlıdır. Yine ona göre rock müzikte pek çok elektro gitarcı, bas gitarcı, klavyeci kadınlara rastlamak mümkündür.

Çalgılama ve müziksel yapıya ek olarak popüler müzikte üretilen anlam ile ilişkili çoğu kez gözden kaçan nokta sestir. Sözleri incelerken bir çok uzman sözlerin nasıl seslendirildiğini çoğu zaman dikkate almamaktadırlar. Bu ise popüler müzikte yer alan anlam üzerindeki toplumsal cinsiyetleşmiş mücadele için anahtar bir alandır. Örneğin Özlem Tekin'in canlı performanslarındaki çığlıkları, gırtlaksı sesleri ve diğer uzlaşım dışı sesleri şarkılarda birleştirebilme yeteneği ile geleneksel kadın pop ve rock şarkı söyleme geleneğine karşı koyan Türkiye'deki ilk sanatçıdır. Genel olarak pop ve rock müzik içerisinde erkeklere tarihsel olarak bu gibi vokal soundların kullanımına büyük hoşgörü ile bakılmıştır. Ancak Türkiye örneğinde bırakın kadınları, erkek pop ve rock sanatçılarının bile Özlem Tekin'in yaptığı türden uzlaşım dışı vokal soundları kullanması bir anlamda intihar sayılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ve popüler müzik arasındaki karmaşık ilişkiyi tam olarak anlayabilmek için sözlerin, müziğin ve imajın bütünlüklü bir metinsel analizini yapma gerekliliği açıktır. Yine de bu yeterlidir? Popüler müziğin çoğu feminist eleştirilerinde olmayan sancılı iki devasa bileşenin de dikkate alınması gerektiğini düşünmekteyim. Bunlar, popüler müzik kurumları ve ekonomilerinin analizleri ve pratik analizleridir. Popüler müzik milyon dolarlık çok uluslu medya endüstrisinin bir parçasıdır. Ekonomiler yalnızca sözleri, tınıları ve imajları belirlemez. Aynı zamanda müziksel anlatım ve pazarlamayı da biçimlendirirler. Bunların etkisini görmemezlikten gelmek popüler müzik analizleri için başlı başına bir eksikliklerdir.

Popüler müziğin global anlamda kitlesel üretimi, tarihsel olarak çok az istisnalar dışında her zaman erkeklerin hakimiyetinde olmuştur. Erkekler şirket yöneticileri, sanatçılar ve repertuvar insanları, prodüktörler, teknik elemanlar ve popüler müziğin tını ve imgelemine biçimlendiren müzisyenler olmuşturlar. Bu konu ile ilgili olarak Özlem Tekin aşağıdaki görüşlerini ortaya koyar:

“Ama bir takım büyük firmalarda bir terfi rahatsızlığı olabilir. İşte kadınları sadece reklam bölümüne koymada esas business kısmına erkekleri koyma gibi ayrımcılıklar yapıyor kesin yapıyordur yani. Ki şeyden anlıyoruz. Bir sponsor görüşmesine gittiğimiz zaman bütün reklamların hepsi kadın. E nerede bu şirketin adamları? Adamlar yönetimde hep yani mesela. Sadece reklam, halkla ilişkiler gibi şeyler yapıyorlar yani bir iş sahibi olmak isteseler bile. Ama bir yönetici konumuna bilmem ne falan çok zor herhalde kadınların geçmesi. O işler oluyor ancak yani hep bayan aranıyor öyle şeyler için. Asistan, basın danışmanı hep böyle light şeyler ha ha ha, hi hi hi”.

Kadın ve popüler müzik arasındaki ilişkinin eşit derecede önemli bir diğer yüzü müziksel ve toplumsal pratiklerdir. Kadınların popüler müzikte yaşamış deneyimleri ve pratikleri popüler müziğin anlam seviyesindeki kanıtı olan toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki gerilimler çalışılmak zorundadır. Kadınlar halen rock müzikte göreceli olarak nadirdir ve pop ve rock müzikte kadın çalışmaları, bizlere kızların erkeklere göre rock ve pop müzik içerisinde daha farklı biçimde toplumsallaştığını göstermektedir. Kruse, müzisyen olma peşindeki veya dinleyici erkeklerin popüler müziğin teknik görünümüleri hakkında konuşma ve şarkıları kulaktan öğrenme eğilimi gösterdiklerini kızların ise, şarkıları kulaktan öğrenip çalgılama ve donanımdan ziyade sözlere odaklanma eğilimi gösterdiklerini belirtir. Bu farklılıklar erkek üstün müzik kültürüne girmeyi kadınlar için güçleştirmektedir (1999:95).



Dinleyici pratiği ek araştırma gerektiren son alandır. Fanatikler, m¼zisyenler ve kayıt şirketleri gibi pop¼ler m¼zięin üretiminde çok ¼nemlidirler. Pop¼ler m¼zięi dinlemek sadece t¼kretim olarak d¼ř¼n¼lemez. K¼lt¼rel metinler ve dinleyici ¼yeler arasındaki etkileşimler çoğu zaman beklenmedik anlamları ¼retirler ve b¼ylece dinleyiciler metin üretiminde tam anlamıyla aktif konumdadırlar. Bu sebepten dolayı ¼nceden tartıştığımız gibi g¼r¼n¼ře g¼re cinsellik içeren s¼zler kadın ¼zneler tarafından gerçekte serbest olarak okunabilmektedir. B¼ylece ¼nceden açıkladığımız metnin çok anlamlı doğası ve üretimde dinleyicinin aktif rol¼ ortaya çıkar ve sonraki adım, akt¼el dinleyicilerin m¼ziksel metinlere kendi deneyimleri ve pratiklerince nasıl eklemlendiklerinin araştırılmasıdır.

Bu durumların hepsinde pop¼ler m¼zik içerisinde toplumsal cinsiyetleşmiş pratiklerin doğası ve kadınların bu pratiklere ilişkin deneyimleri bu pratikleri ve kurumları ¼reten, d¼n¼řt¼ren veya ataerkil ilişkilerden kaçma teřebb¼s¼nde bulunma derecelerini anlama ihtiyaı kendini g¼stermektedir.

## 2. BÖLÜM

### ÖZLEM TEKİN VE MÜZİĞİ

#### 2.1. Yetişme

Bu çalışma, Özlem Tekin ve deneyimlerinden yola çıkarak popüler müzik endüstrisinin hakim toplumsal cinsiyet kodlarını anlamaya yönelik olmasından ötürü bireysel deneyime ayrıcalıklı bir yer açmaktadır. Ancak bireyden söz edildiği andan itibaren kimlik tartışmasının içerisine girmeye başlıyoruz. Gramsci, “bir kişi, insanı bir dizi etkin ilişki (süreç) içinde kavramalıdır. Bu ilişkilerle bireysellik, belki de en önemli unsur olmasına karşın incelenmesi gereken tek şey değildir. Tüm bireylerde kendini açığa çıkartan insanlık çeşitli unsurların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu unsurlar; 1. Birey, 2. Diğer insanlar, 3. Doğal çevredir” (2003:53) derken bireyi yani insanı etkin bir ilişkiler dizisi olarak düşünmektedir. Yani kimlik, bireyi çevreleyen çeşitli kaynaklardan elde edilir. Bu kaynakların başlıcaları arasında elbette ki aile gelmektedir.

Kimliğin biçimlenmesinde ailenin yeri ve önemi antropolojik verilerle (kültür ve kişilik ekolü) de desteklenmiştir. Özlem Tekin’de kendisiyle yaptığım görüşmelerde kendi kimliğinin özellikle de müzisyen kimliğinin biçimlenmesinde ailesine ilişkin önemli bilgileri aktarmıştır. Kendisinin aktardığına göre Özlem Tekin’in müziğe yönelmesindeki en önemli etkenler, aile içi bireyler; ablaları olmaktadır.

“Ailem hep Amerika’da yaşadı, dolayısıyla büyük bir ablam var 57’li, benden 14 yaş büyük. Onun tam genç kızlık zamanları. Türkiye’ye yeni gelmiş eee onun en hippie zamanlarında yani hep gitarlar çalınır yani herkes hippie zamanlarını bilirsiniz böyle çiçek çocuk zamanı, dolayısıyla yani evde hep gitar piyano çalınır, müzik feci bişey çok ön planda hani ilk şey plak çalarlar falan bizde var feci Amerika’dan gelmiş plaklar var falan işte Santana’lar dinleniyor. Dolayısıyla bizde hep küçükken de hep bir partiler olurdu, müzik hiç susmazdı yani o tip bir müzik ama yani Türk müziği dinlemedik.”

Ayrıca aile içerisinde çocukların istedikleri ve ilgi duydukları alanlara herhangi bir ebeveyn müdahalesinin olmaması hatta desteklenmesi de onun bugün müzisyen olmasındaki en önemli etkenlerin başında gelmektedir.

“e yönlendiren olmadı bizim aile yapımız öyle değildir yani alıp böyle ay bunun istidadı var alıp konservatuvara yazdıralım gibi hiçbir şey olmuyor yani. Piyano dersine başladım küçükken ilk okuldan önce. İki ablam var ikisi de çok güzel piyano çalıyolar. Ekstradan büyük ablam bi de akustik gitar çalıp armonika falan çalardı yani ilk başta piyano ile başladım. Herhalde 4,5-5 yaşlarında falandım ben piyano dersleri almaya başladığımda ve hakikaten bayılarak çalıyodum. Hippi bir abla ve evde o ortam hani diğer tür müzikler böööh. Türk müziği açılınca eee sesi kısılan bir evde büyüdüm yani dolayısıyla özendiğim idol olarak gördüğüm kişi ve şeyde ondan etkilenilmiş oluyor ama hakikaten o içinde bir hislede oluyor nasıl ben küçükten beri ah bir sahneye çıksam diye büyüsem de sahneye çıksam diye öyle bir şey vardı.”

Özlem Tekin’in ilkokula kadar yurt dışında yetişmesi ve buna bağlı yetişme modeli ile ailesinin kendisine bir birey gibi davranması, Türkiye’deki toplumsal cinsiyet algılaması çerçevesinde düşünmesini ve davranmasını engellemiş görünmektedir. Böylelikle onun hangi cinsten olursa olsun insanlarla etkileşimi sorunsuz hale gelmekte ve kendine güvenen bir insan olmaktadır. Özlem Tekin’in yakın arkadaşı, grubunun bas gitarcısı ve albümlerine besteler veren Ete Kurttekin ile 30/06/2004 tarihinde gerçekleştirdiğim görüşmede özellikle bu noktayı vurgulamıştı:

“Şöyle bir şey var erkeklerle çok daha iyi iletişim kurabilen bir insan biraz daha o kafada düşünüyor. Daha doğrusu bizim kendi halkımızın kadın kısmına empoze etmeye çalıştığımız gibi, işe yaramazlık gibi bir şey görmemiş hayatında. Çocukluğunun büyük bir kısmını yurt dışında geçirmiş ve o şey yapıyor belli bir şekilde. Çocukluğu vesaire falan yurt dışında geçtiği için individual (birey) oluyor. Yani köle veya işe yaramaz bir kız parçası olmuyor”

Çocukluk döneminde ablalarının onun üzerindeki etkisinin boyutu açıkça görülüyor. Özellikle ablalarının heavy metalci olması ile birlikte gitar, piyano ve armonika çalarak aktif bir biçimde müzik ile ilgilenmeleri, Özlem Tekin’in müzisyen olmasının başlıca nedenleri olmaktadır. Özlem Tekin de, ablaları gibi heavy metal’e ilgi duymaktadır. Çocukluk döneminin ardından ergenlik döneminde heavy metal, Özlem Tekin’in kendisine uygun gördüğü bir yaşam stili ve kimliklenme nedenine karşılık gelmektedir.

“şimdi benim bütün ergenliğim siyahlar içinde geçmiştir heavy metalci, rockçı da değil. O zaman heavy metal çılgnlığı vardı feci ve şeydi yani sert. Hem çok sert müziktir yani bütün ergenlik dönemim simsiyah kıyafetler siyah makyaj falan çok küçük yaşta ben sigara içmeye de başladım falan. Böyle yani bir dark, gülünmüyor falan (Cool olma durumu). Örnek aldığım yani ben hep heavy metal dinledim Judas Priest, Except falan gibi heavy metal grupları ben kadın şarkıcı sevmem aslında mesela kadın rock grupları vardı onları dinleyen kadın rock solistlerden değilim.”

Özlem Tekin’in kişiliğini biçimlendiren nedenlerin tamamını ailesine ve onların yurt dışı deneyimine bağlamak yeterli değildir. Onun kendi kişilik yapısı

anne ve babasının tutumundan ve ablalarından etkilenmiş durumdadır ancak ablalarından kişilik özellikleri biraz daha farklıdır.

“Yurt dışı deneyimi değil ailemin de orada gelişip annem babam orada doğmadı gayet tabii ama evlenip hemen oraya gittikleri için oranın havasını almış bir kültürleri var yani pek Türk usulü yetişmedim öyle söyleyeyim. Usül olarak yetişme tarzı olarak biraz farklı ama gidin bakın diğer iki ablam da pek benim gibi değiller yani. Biraz da herhalde kişisel bir özellik var içimde. Diğer iki ablam pek bana benzemiyorlar. Onlar mesela dış dünya da başarılı olabilecek, dediklerinde direnebilecek tipler değiller hani. Aile yetiştirme diyorum ama az bir şey de kişisel özellik var.”

Ancak Özlem Tekin’in heavy metali benimsemiş ve fazlasıyla etkilenmiş olmasına rağmen dikkati çeken önemli bir ayrıntı, onun özellikle erkek rockçuları dinlemesi ve kadın rockçuları dinlememesidir. Kadın rockçuları sevmeme nedeni ise tamamen rock müziği, dolayısıyla heavy metali genelde kabul gören bir yaklaşımla, erkeksi bir tür olarak içselleştirmesinden kaynaklanmaktadır.

“ben aslında rock müziğe yakıştıramıyorum bile yani... kadın sesini. Ama tabii çok böyle aryatik havalarla söylenirse, böyle yani ne bileyim çok vahşi olması gerekir...ama normalde kadın sesi gibi söylenirse bence bozuyor erkek sesi daha iyidir rock için bana kalırsa. Zaten benim sesim de pek kadın sesi gibi çıkmıyor yani.”

Özlem Tekin’in ergenlik dönemindeki heavy metal alt kültürünün izleri, onun giyim ve davranış tarzına yansımış görünüyor. Straw, heavy metal alt kültürünün hakim ikonografisinin kodlarına ilişkin bir takım betimlemeler yapmaktadır:

“hem performansçıların hem de dinleyicilerin saçları uzundur; dinleyiciler arasında kot ceketler ve jeansler; sahne performansının bir bileşeni olarak marijuana içme, bomba içme ve depresan ilaçlar alma, alkol vb. alma. Albüm kapaklarında, başlangıçta seçmecilik, ancak şeytani imgeleri ve jean ceketlerin arkasında bulunan kahramanlık fantazilerini resimleyen motifleri birleştiren ikonografinin yavaş yavaş kaynaşması, otomobiller ve vanlar, T-shirtler (ve punkın düğmeler ve rozetler üzerindeki daha sonraki etkisi). 1970’lerin ortalarından bu yana uzun saçlı performansçılar heavy metalde bulunan erkek imajlarına katkıda bulunmuşlardır. Bir kişi ‘cool’ olarak tanımlanan rock kültürüne ancak bohem yeraltının androjen görünümlerinden yoksun kalarak katılır” (2004: 459).

Burada Straw’ın androjen görünümlerden yoksun olma gereğine ilişkin düşünceleri erkeklere yapılan göndermedir. Yani erkekler görünüm ve davranışlarında da ‘cool’ davranarak ve görünerek erkeksiliği, daha doğrusu maço özellikleri göstermelidirler. Ancak böylelikle rock kültürü içerisine katılabilirler. İlginç olan bu durumun rock kültürü içerisindeki kızlar için de böyle görünüyordur. Özellikle Özlem Tekin, ergenlik dönemindeki görünüm, düşünüş ve

davranışları ile heavy metal alt kültüründeki erkeksi kodları içselleştirmiştir. Bu durumda Özlem Tekin'in, rock kültüründen etkilenen bir kız olarak androjen özellikler gösterdiği söylenebilir.

Popüler müzik, bireysel kimlik veya özneliğin inşası süreçlerindeki bir bileşendir. Şurası açıktır ki Özlem Tekin, heavy metal müziğe ilişkin ikonografiyi kimliğinin bir parçası haline getirmiştir. Bu nedenle heavy metalin her açıdan davranış kodlarını içselleştirmiştir. Fakat burada önemli bir ayrıntının altını çizmekte fayda var; heavy metal, erkeklerin hakimiyetinde olmasına rağmen Özlem Tekin bu durumu yadsımamakta, hatta kendisi de bunu kabullendiği gibi erkeksi davranış kodlarını benimsemektedir.

Gramsci, kişilerin açık veya örtük dünya tasavvurlarına ilişkin olarak kitle içerisindeki insanların pratik edimlerinin bir değerlendirmesini yapar. Kitle içerisindeki insanların pratik edimleri vardır, ne var ki bir dünya bilgisi olan, yani dünyayı değiştirdiği ölçüde kendisini tanıdık kılan eylemleri hakkında kuramsal bilgisi yoktur der. Hatta kuramsal bilinci tarihsel bakımdan, eylemi ile karşıt durumda bile olabileceğini belirten Gramsci (2003), bu anlamda insanın iki kuramsal bilincinden söz eder. Birincisi onun eylemi içinde gizli olan bilinçtir ve onun kendisini dünyanın pratik dönüşümüne katılanlarla birleştirmesini sağlar. İkinci eylem ise Gramsci'ye göre yüzeysel olarak görülebilir veya sözlü haldedir. Bu ikinci dünya tasavvuru geçmişten miras kalmıştır ve eleştiri süzgecinden geçirilmeksizin benimsenmiştir. Bu durum içerisinde Özlem Tekin için, erkeksi topluluktan aldığı 'erkeklik' figürünü, yani bir dünya tasavvurunu kendi kimliğine eklemiş bir özellik olarak dönüştürmüş ve benimsemiştir diyebiliriz. Ancak bunun bilinçli ya da bilinçsiz bir tercih olması kişinin ailesiyle, diğer insanlarla ve doğal çevresiyle olan deneyimine bağlıdır. Aslında bu Gramsci'nin hegemonya kavramının farklı bir boyutuna gönderme yapmaktadır. İnsanların kendilerine ait olarak gördükleri şeyleri kendilerince eğip büküp, kendilerine uygun dönüşüme uğratmalarıdır. Ergenlik döneminde Özlem Tekin'in bir popüler müzik türüne bağlı fanatik olarak görüldüğü ortadadır. Bunun önemi onun müzisyen olmasını, müzisyen kimliği ile kişisel kimliğini ve hatta tüm yaşantısını etkilemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

İlk öğrenimini tamamladığı Tevfik Fikret koleji yıllarında dinlemenin dışında kendisi gibi heavy metal hayranı arkadaş çevresiyle müzik yapma gayretleri içerisindeydi. O dönemi şöyle özetler:

“dinlemenin dışında işte hep bir grup kurma durumu var, grup kursak e işte bir elektro gitar alıp iki üç kişi bir araya gelsek o zaman herkes daha yeni başlamış oluyor biri biraz davul çalıyo oluyor arkadaşlarımızın falan filan hep böyle bir grup kurma, bir grubumuz olsun, çünkü hep böyle onlara (heavy metalcilere) özeniyoruz onların işte kamera arkalarını seyrediyoruz heavy metal gruplarının falan filan eee ben bi taraftan piyano filan çalıyorum.”

Profesyonel müzisyenliğe giden yolda, henüz ergen bir insan olmasına rağmen aslında kendisinin geleceğine ilişkin kararını daha çocukluk yıllarında vermiştir. O, rock müzisyeni olacaktır. Daha da ötesi solist olacaktır. Fakat Ankara’da Tevfik Fikret koleji’ne devam etmektedir. Burada müziği tam anlamıyla akademik eğitimden geçerek öğrenmenin gerekli olduğu kararına varır.

“hiç böyle konservatuvara gireyim falan daha olmamıştım çünkü koleje girdim Tevfik Fikret’e Fransızca eğitime girdim. Hani artık geç kaldım falan gibi geliyordu konservatuvara girmek için. Dediğim gibi ailemizin öyle bir yönlendiren yapısı yok. Hani böyle aman bu çok güzel müzikle ilgileniyor konservatuvara girsin diye. Dolayısıyla biraz işte bir lise muhabbetim oldu yani orta okul sonuna kadar ondan sonra yani çok birşey de yapamadık dinledik bol bol bir araya geldik çalmaya çalıştık falan filan.”

Özlem Tekin’in Hacettepe Devlet Konservatuvarına orta okul düzeyinden klarinet öğrencisi olarak kabul edilmesi ve öğrenciliği, onun çocukluk ve ergenlik dönemine ait rock müzik yapma isteğini kesintiye uğratmamıştır. Yine Ankara’daki çeşitli mekanlarda solist olarak şarkı söylemeye devam etmiştir. Aslında formal müzik eğitimine konservatuvarın ilkökul seviyesinden başlamış olsaydı yine de rock’çı olurmuydu sorusu akla geliyor.

“ben zaten konservatuara yani klasik klarinetçi olayım klasik müzik yapayım e işte Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda çalayım diye girmedim. Konservatuvar döneminde hani gidip klüpte çalmak istiyorum bilmem ne falan ondan sonra hala dinleme devam ediyor ve solistlik en büyük hayalim yani ille solist olucam falan ama bi taraftan da iyi müzik öğrenmem gerektiğini biliyorum, müzisyen olacağım ve şarkıcı olacağım belli iyi müzik öğrenmek için de yapabileceğim tek şey konservatuara gitmekti yani.”

Sonuç olarak konservatuvar eğitimi onun için müziği bilinçli bir şekilde öğrenme isteğinin sonucudur. Özlem Tekin, kişiliğinin ve müzisyen kimliğinin biçimlenmesinde heavy metal ve konservatuvar eğitiminin kendisine kazandırdıklarını şöyle özetler:

“Rock müzikten değişik bir şekilde yaşamayı öğrendim, müziği ise konservatuvarda... O tip yaşam insanı mücadelecı yapıyor hem daha rahat hale getiriyor hem de daha cesur. Ne bileyim, herkesle birlikte hareket etme modunda olmayınca insan kendini buluyor gerçekten” (www.ozlemtekinwebmaster.com).

Özlem Tekin’in kişisel kimliği ve müzisyen kimliğini etkileyen unsurların başında ablalarının etkisini bilmekteyiz. Ancak kimliği etkileyen diğer önemli bileşenlerden biri olan Özlem Tekin’in doğal çevresi ve arkadaş çevresi, yani Ankara rock scene’de bir o kadar önem taşımaktadır. Burada Ankara rock scene’den rock müzik ile ilgili Ankara’nın yerel olanakları ile gerçekleştirilen o dönemin endüstriyel olan ya da olmayan rock müzik pratiklerini ve Özlem Tekin’in bu pratiklerle ilişkili doğal çevresini anlamaktayız. Özlem Tekin’in ergenlik döneminde Ankara’da rock müziğin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Özlem Tekin o dönemi kendi deneyimlerinden yola çıkarak şöyle özetliyor:

“İstanbul’dan daha önce başlamıştır Ankara’da rock. Daha İstanbul’da rock bar yok iken Ankara’ya gelirlerdi, Farabi Sokak ta üç dört tane rock bar vardı. İlk rock bar A Bar’dır”.

“Bu tamamen tesadüf olabilir. Nasıl biliyorsunuz, bu konuda yardımcı olabilecek kişilerin rock müziğe ve dünyada o dönem yapılan daha plaklarda falan çünkü rock müzik düşünün o zaman bununla ilgilenecek ve bunu gençliğe bir şekilde icra ettirmeye zorlayacak kişilerin mesela işte rock müzik dinliyor olması yeterlidir. Nasıl söyleyeyim hemen açacağım ben bunu. O zaman ne var? Klüp yok bar yok. Benim küçüklüğüm yani ben 13 iken 15 iken, bazı çeşitli sinemalarda rock festivali yapılıyor. Gündüz bir sinema kiralanıyor. Gündüz oraya çeşitli okullardan gruplar çıkıyor ve böyle bir rock konseri var gündüz gündüz. Sinemalar buna veriliyor. Şimdi bu organizasyonları yapanlar kimlerdi ben şimdi çok iyi hatırlamıyorum. Okullar değil ama. Mesela bunun ne için ne gerekir? 30-35 yaşlarında olmak gerekir. Böyle bir organizasyonu yapmak için şimdi bu adamın demek ki Led Zeplin’ler falan dinliyor olması lazım ki Deep Purple, Led Zeplin o dönemlerde yani 68 kuşağından birileri işte o sinemanın sahibini tanıyor olacak da işte bir de ne bileyim yeğeni olacak Anadolu lisesinde okuyan falan işte o şekilde bir organizasyon. Çok ciddi şeyler olurdu bizde. Her ay mutlaka böyle bir festival olurdu bir sinemada. Biz onu beklerdik, gruplar çalışma stüdyolarına giderdi, lise yaşı civarında falan filan. Daha sonra rock barı açanlar da onlar oldu. İlk rock barı açmak için adam kendisi rockçı kendisi deli gibi gitar çalıyor. Mesela Süleyman Bağcıoğlu diyelim Sadık Sağlam bunlar, A Bar’ın müdavimleri ilk kurucuları neredeyse, onlar hala çalışıyorlar orada. Öyle adamlar yani biz ufacık belki ama böyle bir orada destek veren ve bunu yaşatan bunu böyle gençliğinde icra etmesine yönelten bir kitle vardı o yüzden olabilir. Belki diğer yerlerde de gelişti ama İstanbul’da dağıldı gitti ve biz Ankara’da bir arada kaldık bilmiyorum”.

Ankara rock scene’in bir diğer önemli tarafı, Özlem Tekin’in bugün canlı performanslarındaki grubu ve son albümü “10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0”ı ortaklaşa meydana getirdikleri “Ozz”un en kıdemli üyeleri Murat Bekin (davul) ve Ete Kurttekin’in de Ankaralı olmaları ve ayrıca Özlem Tekin’in aranjörü Alper Erinç’in

ve bir çok bestesini seslendirdiği Alper Erinç'in abisi Barlas Erinç'in de Ankara'lı ve Özlem'in o dönemden arkadaşları olmasındadır. Özlem Tekin, müzik endüstrisi ile ilişkilendiğinde bile bu isimler onun çalışmalarında büyük paya sahip olarak kalmışlardır. Ete Kurttekin için bugün İstanbul rock scene'i şekillendiren büyük ölçüde Ankara'lı rock müzisyenlerdir. Böylelikle bugün Ankara'lı rock müzisyenlerin müzik endüstrisi ile ilişki halinde olmaları nedeniyle Türkiye'nin rock müzik scene'ine de önemli etkileri görülmektedir.

“Ankara'da hem iyi müzik dinlenir hem iyi müzik yapılır. Barlarda belki herkes pop çalar ama sound çok iyidir. İstanbul'da 5 senedir falan İzmir'li ve Ankara'lılar (rockçılarını kast ediyor) için içine girmeye başlayınca işler biraz düzeldi. Yoksa önceden herkes aynı tas aynı hamam çalıyordu. Özlem Ankara'da çok iyi müzisyenlerin içinde yetişti.”

## 2.2. Cover Yılları

Konservatuvar yıllarında Özlem Tekin İngilizce coverlar söylemektedir. 1992 yılında konservatuvarın lise devresinden mezun olduktan sonra, aynı okulun müzikoloji bölümüne başlar, ancak rock müzik çalışmaları onun müzikoloji eğitimini yarıda bırakmasına neden olur.

Konservatuvar mezuniyetinden iki yıl sonraki yaz mevsiminde Bodrum'a kendi kurduğu heavy metal grubu “*That Bad*” ile çalışmaya giden Özlem Tekin, burada Lokomotif grubundan teklif alır. Kendi grubundan da beklediğini bulamadığı için Lokomotif'in kurucusu ve başçısı Tansu beyin teklifini kabul eder. Lokomotif grubu aslında ona müziksel anlamda bir katkı sağlamaz. Çünkü önceki gibi yine İngilizce cover'lar söyler. Ancak Lokomotif deneyimi onun albüm çıkarmak için zorunluluk olarak gördüğü İstanbul'a adım atmasına olanak sağlaması açısından önemlidir.

“Heavy Metal grubum var Ankara'da kurmuş olduğum ‘*That Bad*’ diye, onlarla yazın ‘*Gas Station*’ adında çok güzel bir rock bar açılmıştı oraya çalmaya gittik. Şimdi hamburgerci oldu, (gülerek) neyse çok eski oldu, oraya dinlemeye geldiler, ben tanımiyorum kendilerini dediler ki ne yapıyorsun? Tansu dedi bana kurucusu Lokomotif'in, sen ne yapıyorsun dedi, okuldayım bitti okul İstanbul'a gitmek istiyorum. Hah dedi bizde İstanbul'dayız kız solist arıyoruz, gel bizde çalış. Bana çok güzel vesile oldu çünkü ben böyle hoppadana İstanbul'a gidip ne yapacağımı bilmeden, burada güzel kalacak yer ayarladılar bana bilmem ne konserlerden iyi para kazandım ki onlar iyi para alıyorlardı o zaman, ondan sonra hatta Almanya turnesine gittik onlarla Seyyal Taner ve Zerrin Özer'e çalışıyorlardı. Bir aylık veya bir buçuk aylık bir Almanya turnesi ve ben de önden çıkıp



İngilizce şarkı söyleyip iniyordum. Hep İngilizce söyledim onlarla hiç Türkçe şarkı söylemedim. Hani o vesile oldu. İstanbul'u tanıdım. İstanbul'da yaşamış oldum bilmem ne. Yoksa çok müzikal desteği bir şeysi yoktur yani.”

Özlem Tekin, Lokomotif ile kısa bir süre çalıştıktan sonra kendisinin yavaş yavaş tanınmasına ve müziksel gelişimine büyük katkısı olan, adı bugün bile anılan Volvox grubuyla Şebnem Ferah ile tanışmasının ardından çalışmaya başlar. Volvox Özlem Tekin'den önce 1984 yılında kurulmuş Türkiye'nin ilk kadın rock grubudur. Ancak müzik endüstrisi ile ilişkilenebilmiştir. Grubun aslında elektro gitarcıya ihtiyacı vardır. Fakat Özlem Tekin bu gruba klavyeci olarak katılır. Özlem Tekin'in Volvox'a dahil olma hikayesini Ete Kurttekin çok ilginç buluyor:

“Volvox'a klavyeci lazım iken bunları kafala sen git ondan sonra parçaları çıkar arada. Klavyeci olarak çaldı ve canavar gibi müzik yaptılar.”

Özlem Tekin'in sahne deneyimi ve tecrübesi Volvox'u çok ileriye götürür. Onun bu gruba katılma nedeni ise çok ilginçtir.

“Şimdi ben canlı müzik ondan önce yapıyordum. Şebnem'le tanıştığımız zaman biz, onlar daha bar müziği yapmıyorlardı ben barda çalışıyordum canlı müzik yapıyordum. Bu çok parlak bir fikir onlarında yeni başka bir tane gitarcıya ihtiyaçları vardı ikinci gitarcıya bende hani piyano çalıyorum klavye çalıyorum biraz kandırdım gibi oldu Şebnem'i hani paraya para demeyiz falan gibi bir durum çünkü çok hani özel bir şey bu kadınların çalması...onları ayarttım barda çalalım diye.”

Özlem Tekin, Volvox ile çok para kazanabileceğini önceden tahmin etmiştir. Bunun tek nedeni grubun tamamen kızlardan oluşmasıdır. Bu noktayı özellikle vurgulamaktadır:

“çok ilgi çekeceğini düşündüğüm için açıkçası barda çok önemli çünkü herhangi bir normal bir grup ve kadın solistiyle çok fazla ilgi çekemiyorsunuz, ki tahmin ettiğim şey de oldu yani Volvox çok meşhur oldu.”

Özlem Tekin, Volvox'un üyelerinden daha deneyimli olduğu için grubun müzik dışı stratejik kararlarını oldukça etkilemektedir. Hatta bu görevler grup içerisinde adeta onun işidir.

“İşte şeylik görüşmeleri ben yapıyordum genellikle ne derler ona maliye işleri. Yani öyle söyleyeyim ona, hani biri bir tarafla konuşacak, nerede çalışacak, ne kadar alınacak falan pazarlık işlerine, işte daha çok sound'la ilgilenen Şebnem oluyordu falan mesela sound check'lerimizde o daha hakimdi o konuya falan böyle bir bölüşüm vardı aramızda”.

Bu görev paylaşımı “mali işler”in dışında müziksel anlamda da vardır. Çünkü Özlem Tekin, grubun solisti ve gitarcısı Şebnem Ferah ile dönüşümlü olarak şarkıları söylemektedirler. Özlem Tekin'in Volvox'a bir diğer katkısı, grubun repertuarının

kadın rockçılardan erkek rockçıların şarkılarına doğru genişletilmesi yönündedir. Çünkü Özlem Tekin'in müziksel zevki ile Şebnem Ferah'ın müziksel zevkleri arasında bu anlamda farklılıklar vardır.

“Volvox benden önce kurulmuş bir grup, onların çizgisi zaten belli. Hatta bana biraz yumuşak bile kalıyordu onlar. Dedim ya onlar biraz kadın rock gruplarını kendilerine örnek alarak yetiştirmişler *Vixon*, *Hard* falan filan gibi ben onları sevmiyorum o tür müzikleri ve hep şey olurdu zaten Şebnem'le dönüşümlü söylüyoruz biz kadın şarkılarını Şebnem söylerdi ben hep erkek solistlerin şarkılarını yorumlardım. *Guns'n Roses* söylerdim, *Bon Jovi* söylerdim falan filan hep onları tercih ederim yani.”

Özlem Tekin ile iki yıl süren beraberlikleri ve dağıldıkları süre içerisinde yalnızca İstanbul Kemancı, Sis Bar, Flat Line ve İzmir'de Club 33 gibi canlı performans mekanlarında müzik yapan grup, üyelerinin tamamının kızlardan oluşması nedeniyle büyük ilgi görmüştür. Ancak kız olmalarından ötürü de kendilerine yönelik fazladan bir dikkat vardır. Özlem Tekin bu durumu şöyle aktarıyor:

“gayet tabii ilk nedeni o. Aaa! bayanlar çalabiliyorlar. Daha doğrusu bayanlardan oluşan bir grup yaparsın ama kötü çalar. Bizden sonra çok grup çıktı ama hiç biri o kadar duyulamadılar. Çünkü biz hakikaten çok güzel çalıyorduk, çok iyi çalıyorduk. Bizim o zaman yaptığımız müzik, bizim yaptığımız şey, o dönem erkeklerin de çaldıkları o zaman rock barlarda çalınan şarkıları benzer repertuarı **onlar kadar hatta onlardan daha iyi çalıp**, iki tane çok iyi vokalle sunmaktı. Bizim verdiğimiz hizmet buydu. Bizim hiç kadın-erkek biz erkek şarkıları söylüyorduk zaten genelde. Bizim ki müzik üzerineydi. Kadınlık, erkeklik erkeklere şunları söyleyelim. Bilmem ne değildi, müzisyenlik üzerineydi yani.”

Bu nedenle Volvox'un üyeleri kadın olmaları nedeniyle büyük ilgi görürken aynı nedenden ötürü de büyük bir baskıya üzerlerinde hissetmektedirler. Çünkü yaptıkları iş, erkeklerin hakimiyet alanındadır. Ete Kurttekin'in Volvox hakkındaki son derece olumlu görüşlerinde bile bu üstü kapalı düşünce kendisini hissettirmektedir.

“...geçenlerde bir videosunu seyrettik. Ebru, Özlem, Volvox'un başı iyi yani gayet. Volvox tartışmasız çok iyi bir müzik yapıyormuş. Kendi besteleri değil ama çok iyi yani sahneleri de çok iyi. **O kadar beklemiyordum. Ha ha hi hidir diye düşünüyordum** ama çok sağlam müzik yapıyordu. Şebnem en başından beri çok sağlam ama bu hususta amatördü tabii. Ama diğer taraftan da çok profesyonel bir işe soyunmuşlar. Görüyorsunuz dehşet kıyafetlerden sonra yani sahne düzenine kadar her şey mükemmel. Burada neden bitirdiniz falan dedik yani biz de çok güzelmiş diye. Yani baya şey oldum, **bayağı şaşırdığımı itiraf edeyim.**”

Fakat Ete Kurttekin'in aşağıdaki Volvox yorumu, müzik ve cinsiyet konusu için son derece önemlidir:

“Aşağı yukarı 83’ten beri ciddi olarak rock müzik dinliyorum. 20 sene diyelim. Bu 20 senenin 17 senesi bir şekilde işin içindeyim mutfağındayım. Yurt dışında olsun bir kadın vokalisti olan rock müzik, bir kadın vokalisti olan başka müziklerle kişi ne zaman müziği müzik için yapmaya başlarsa o zaman cinsiyetin önemi bir yere kadar kayboluyor. Volvox’ta bu vardı işte. %60 kadın olduğu için geliyor kitlenin. Onlar zaten orada görürler aaa ne güzel karılar derler sonra giderler evlerine. Ama hakikaten müzik için gelenler için kadın olmuş erkek olmuş fark etmiyor. İyi müzik bence her zaman satıyor. Samimi olduğunuz zaman cinsiyet önemli değil. Fakat aktif olması lazım iletişim kurabilmesi lazım.”

Son derecede başarılı bir grup olmasına rağmen Volvox, aslında Şebnem Ferah ve Özlem Tekin’den kaynaklanan iç çekişmeleri de yaşamaktadır. Özlem Tekin’in bu konu hakkındaki görüşleri, kişilik özelliklerinin farklılığına otururken, aynı zamanda kadınlara yönelik bir genelleme niteliği taşıyor:

“...ön plana çıkma kaygısı değil yarış illa olur her müzisyen de olur. İki gitarıcı koyun, bir grupta iki gitarıcı olur bizim çocuklarda bile var (kendi grubunu kast ediyor) bir şey çalıp püfff yapıyor müzisyen ve insani bir şey bir defa, üstüne bir de hakikaten kadınlar bunu daha fazla belirtiyor ve bunu biraz daha dert ediyor olabilir. Bir de yalnız şöyle bir şey var, kadınların yakın ilişkilerinde şöyle bir şey vardır çok önemli, biri hep diğerinden bir adım iyi olduğunu düşündüğü için zaten onunla arkadaşır, aynı şeyi o da düşünür üstün yönleri olduğunu ve en yakın arkadaşlara bakın ikisi ile de ayrı ayrı konuşursanız hep öyle bir şey çıkar. Yani bu da müzisyen arkadaşlığı bizim ki hani biz arkadaşız falan filan ama şu anda değiliz tabi, o dönem arkadaşlık ettik ama müzisyenlik olmasa da arada iki kadının yakın arkadaşlığı hep birbirinden üstün olduğunu düşünme. E burada bir de sahnesi var bu işin yani bunu sergilediğin bir yer var, onayını anında birebir aldığı bir yer. Şimdi bu tabi zaman zaman alkış alma yarışı, işte ne bileyim enstrümanda marifet gösterme yarışı şarkı kapmacalar falan. Onlarda mesela çok sıkıntı olurdu aramızda. Yeni bir şarkı çıkıyor şimdi cover albüm çalan insanız, oh süper bende söylemek istiyorum o da söylemek istiyor şimdi. Genelde ben böyle işlerde geri dururum. O da çok enteresan bir şekilde tavrını belirtirdi. Aaa ben söyleyeyim bunu, sen öbürünü söyle, o da çok ılımlı girer ama tabi ben söyleyeyim ile girer, falan böyle bir kılığımız o şekillerde oluyordu gayet tabi o dönemlerde ama çok eminim yani gayet eşit gitti ki bu, bu kadar uzun süre çalışabildik. Hakikaten birimiz diğerinden çok daha farklı olsaydık iki yıl çadık ya, iki yıl birlikte çalmak ne demek.”

Özlem Tekin’in kendilerine destek verdiği ve İzmir’de Bornova Dungeon Bar’da pek çok performanslarını izlediğim punk grubu Pin-up’in üyeleri de aynı Volvox gibi kızlardan oluşmaktadır. Özlem Tekin’in Pin-up desteğine ileride değinilecektir. Özellikle bu grubun bas gitaristi Ezgi, Özlem Tekin’e çok yakın bir isim. Onlarla İzmir’de gerçekleştirdiğim 4 Mart 2005 tarihli görüşmede Volvox’un kendilerine örnek olduğunu belirtmişlerdi. Pin-up’in görüşleri Özlem Tekin’e olan yakınlıklarından ötürü gerçekleri yansıtmakta. Ancak Pin-up’in Volvox’u örnek alma durumu müziksel anlamda olumlu olduğu kadar, iç çekişmeler bağlamında da olumsuzluğu bir arada barındırmaktadır. Ayrıca Pin-up’in üyelerinin üzerinde

uzlaştıkları ve kendilerinin Volvox örneğinden elde ettikleri kazanım; “kadın karpisine yenik düşmeme” olarak dile getiriliyor.

Ancak Özlem Tekin Volvox’un dağılmasının nedenini bu çekişmeye dayandırmaz. O, çocukluğundan beri hedeflediği albüm çıkarıp “solist” olma hayalini gerçekleştirmek için çalışmalara başlaması nedeniyle gruptan ayrılır.

“şimdi şöyle söyleyeyim. Biz iki solisti hele hele iki solisti de bayan olan erkek soliste de yani mutlaka bir şey vardır. Hafiften bir rekabet vardır. Türümüz farklı olmasına rağmen, bizim çalışma şeklimiz de oldukça farklıydı Şebnem ile ama asla Volvox’un bitmesindeki sebep o değil. Yoksa biz bir arada hiç çalamazdık. Çünkü biz hep başından beri çok farklı insanlarız. Yapı olarak çok farklıyız. Çalışma şeklimiz, disiplinimiz, insanlarla konuşma ve sosyalliğimiz falan tamamıyla farklıdır. Biz hakikaten çok yakın olabilecek tipler de değiliz. Ama müzikal anlamda ortak bir hedefimiz vardı. Biz oraya gittik beraber ve bunu da birbirimizle didişmeden iki yıl boyunca hiç durmadan çaldık. Kavgasız gürültüsüz iki yıl durmadan biz bunu becerdik. Bir yıl daha çalsak çalardık yani. Ama ben artık bir albüm yapmak istedim. Şebnem ilk başta Volvox’la bir albüm yapmak istedi. Yani çekirdek Volvox’la bensiz, ben solo albümümü yapınca o da sonra fikir değiştirdi. Kendi solo albümünü yaptı. Yoksa katiyen bu değil. Yoksa biz hakikaten başından beri çok iyi anlaşabilecek insanlar değiliz. Katiyen sebebi bu değildir yani.”

Ancak Ete Kurttekin de Pin-up’ın görüşlerini destekleyecek paralellikte bilgiler aktarmaktadır:

“Sanatçı insan vardır yani biliyorsun. Sanatçı insan bu bir gerçek ve yadırganamayacak bir gerçek. O yüzden iki başlık olmuyor bazı şeylerde.”

Volvox şüphesiz ki Özlem Tekin’e çok şey katmıştır. Herşeyden önce İstanbul’u ve müzik piyasasının işleyişini çok iyi öğrenmiştir. Ancak asıl önemlisi, albüm çıkarmak için kendine daha fazla güvenir olmuştur. Ayrıca girişkenlik ve cesaretilik özelliği de onun albüm çıkarmasında gözden kaçırılmaması gereken önemli bir noktadır. Çünkü hiç bir şekilde o güne kadar Türkçe şarkı söylemeyen ve bestesi olmayan birisinin gidip “ben albüm çıkaracağım” demesi gerçekten onun ne kadar cesur olduğunu göstermektedir.

“ben hiç bestem olmadan gittim bu çok acayip bir şey değil mi insan bir bestelerim var der, bu kadar müzisyensin yıllardır müzik yapıyorsun, bestelerin birikir. Sonra bir plak şirketine gidersen, hiç ben böyle Volvox’un şarkıcısıyım, böyle böyle albüm yapacağım diye gittim Volvox’a geldi izledi (Hakan Peker) ve evet hemen yapalım dedi üç gün içerisinde imzaladık biz. Hiç ne beste var ortalıkta ne bir şey var bu kadar yani.”

Volvox ile barlarda canlı performans ve İngilizce cover yaptığı müzik yaşamını sona erdiren Özlem Tekin, artık müzik endüstrisi ile ilişkilenebilir.

başlamıştır. Ocak 1996'da Hakan Peker'in müzik yapım şirketi "Peker"den ilk albümü "Kime Ne"yi piyasaya çıkartır.

### **2.3. Müzik Endüstrisi ile İlişkilenme**

Özlem Tekin'in müzik endüstrisi ile ilişkilenmesi, onun müziksel kimliğinin yeniden biçimlenmesine yol açar. Bu konuya girmeden önce müzik endüstrisinin ve popüler müzik "iş"inin koşullarına ve politikalarına kısaca göz atmak, Özlem Tekin'in müzisyen kimliğinin açıklığa kavuşmasında bir çerçeve rolü oynaması bakımından önem taşımaktadır.

Ticari popüler müzik kayıtları veya performansları, ekonomik ve endüstriyel bir bağlam içerisinde üretilmektedir. Çağdaş popüler müziği anlamak için kapitalist ekonomik sistem içerisindeki üretimin, dağıtımın ve satışın belirli bir endüstriyel yapı içerisinde üretilmiş ve kullanılmış olarak görülmesi, dolayısıyla popüler müziği anlamak için onun "iş" olarak ele alınması zorunluluktur.

Müzik bir yaratıcı sanat biçimidir ve tüketiciler oldukça etkili bir şekilde kendilerini dinledikleri müzik ve müzisyenler ile kimliklendirirler. Ekonomik zorunluluklar, canlı ve kaydedilmiş müziğin mal haline gelmesi müziğin, üretimi ve tüketimi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Tüketici taleplerinin ve hayran desteğinin gelişmesi, muazzam miktarda sermaye gerektirmektedir. Müzik şirketleri ve müzik endüstrisi içerisindeki diğer bileşenler, eğer yeni bir sanatçının ulusal ve uluslararası başarı kazanmasını istiyorlarsa yatırım yapmak zorundadırlar. Kaydedilmiş müziğin üretim, dağıtım ve tanıtım masrafı rekabetçi ve büyük ölçekli ekonomiler yaratır. Yirmibirinci yüzyılın bir gerçeği olarak bu durum müzik endüstrisine hükmeden büyük şirketlerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Hayranlar favori isimlerinin kaydedilmiş ürünlerini takip etmelerine ve satın almalarına rağmen, hepsi popüler müzik pazarında holdingleşmiş büyük şirketlerce piyasaya sürülen ticari ürünler olarak diğer sanatçıların kayıtlarını dışlayabilirler ve bu durum onların yaratıcı yeteneklerinin sonucudur.

Böylesine bir durumda kültürel üretim ve ekonomik yapılar arasındaki ilişkiyi anlamak için çeşitli argümanlar vardır. Bu tartışmada üç durum öne çıkmaktadır. Birincisi "kültür endüstrisi"nin mallarına karşı "eleştirel" duruş olarak karşımıza

çıkan “Frankfurt Okulu” geleneğidir. İkincisi ve üçüncüsü dinleyici ve sanatçıların göreceli özerkliğini vurgular. Her bir açıklama bir diğerine göre kusurlara sahiptir. Ancak müzik endüstrisinin geleceği ve güncel durumuna ilişkin önemli bakış açısı sağlamaları nedeniyle hepsinin bir arada ele alınması zorunluluktur.

Frankfurt okulu argümanına göre kayıt şirketleri, kitle üretilen mallar ile standartlaşmış ürünler ortaya koyarlar. 1940’larda Theodor Adorno tarafından en tanınmış şekilde vurgulanan bu yaklaşım, popüler müziği örneğin bir otomobil veya sabun üretimi gibi bir kitle kültürel formunun üretimine benzetmektedir. Kayıtlar genelde bazı değişimlerle aynı tınıya sahiptir. Çünkü kayıt şirketleri üretim maliyetlerini ve yeniliklerle ilgili riskleri sınırlandırmakla en üst düzeyde kar elde etmeyi amaçlarlar. Sanatsal anlatım ve kültürel anlamın Adorno ve Max Horkheimer’in “kültür endüstrisi” olarak adlandırdığı montaj hattında yeri yoktur. Bu endüstrinin ürünlerini tüketenler, Frankfurt Okulu düşünürlerine göre saf edilgenlerdir.

Bununla birlikte çoğu popüler müzik sanatçıları ve hayranları için bu argümanın tatmin edici bir tarafı yoktur. Bazı popüler müzik türleri içerisinde çok miktarda tekrar olmasına rağmen bunu standartlaşma olarak anlamlandırmak gereksizdir. Güncel dinleyiciler, geniş çeşitlilikteki soundları ve stilleri ile çağdaş popüler müziği oluşturan, belirli zamanlardaki radyo ve müzik televizyonu programlarını heyecan içerisinde bekleyip izlemektedirler. Buna ek olarak belirli bir tür içerisindeki iki şarkı, o tarzı bilmeyen veya hoşlanmayan dinleyicilere aynı soundda gibi gelebilecek olmasına rağmen, örneğin “rap” veya “arabesk” gibi türlerin çoğu taraftarları, belirli bir müzik stilineki duygu, çalgısal tını ve vokal stillerdeki farklılıkları çok çabukça kavrayabilmektedirler. Belirli müzik tarzları içerisindeki bileşenlerin tekrarı müziksel gelenek gibi anlaşılabilir. Ancak bu durum, standartlaşma ile eş anlamlı değildir.

Hemen hemen kültürel üretimin tüm biçimlerinde olduğu gibi popüler müzik üretiminde kar elde etmek son derece güç ve karmaşık bir projedir. Bugün pek çok şirketlerce piyasaya sürülen kayıtların çoğu üretim, yapım, dağıtım ve tanıtım maliyetlerinin zararını karşılayamamaktadırlar. Aslında az sayıda kayıt, onları üreten şirketler için para kazandırmaktadır. Çünkü popüler müzik stilleri ve dinleyici

zevkleri o kadar çabuk değişmektedir ki, bir müzik şirketi tarafından sıkı bir biçimde desteklenen ve tanıtılan ürünler bile bunu başaramamaktadırlar. Kısacası popüler müzik kayıtlarını satmak, özellikle teknolojideki ilerlemelerle belirsizliği, işin nedeni anlaşılabilir yokuşları ve yoğunluğu nedeniyle oldukça tahmin edilemez bir süreçtir. Bu noktada internet ve korsan, müzik endüstrisinin baş düşmanı rolündedir.

Sonuçta pazar ve dinleyiciler düşüncesi, popüler müziğin üretim ve tüketimindeki dinleyici katılımının yalnızca kısmi bir açıklamasını sağlayan müzik endüstrisi tarafından basit bir şekilde ortaya atılır. Ortaya çıkan müziklerin hayranları, katılımcıları ve tüketicileri gibi dinleyicilerin aktiviteleri yeni müziksel soundların ve sanatçıların gelişiminde eleştirilirdir. Endüstri pazarı yönlendirme, kategorize ve kar etme teşebbüsünde bulunmasına rağmen başarı veya hatayı tahmin edemez. Aynı şekilde sanatçıların çıktılarını kontrol edemediği gibi kültürel ürünlerdeki bireysel ve kolektif tatları da dikte edemez. Yine de bununla birlikte müzik endüstrisi için her zaman geçerliliğini koruyan genel bir kuraldan söz edilmektedir. Müzik şirketleri kar elde etmeye yönelik ticari taleplere göre hangi müziği kaydedecekleri ve dağıtacakları konusunda karar verirler ve kendilerine kar getirmeyen herhangi bir müziği üretmekten er ya da geç vazgeçerler.

Bu durum popüler müzik sanatçılarının, ortaya koyacakları ürünlerini ve paralel olarak müzik ile ilişkilenen kimliklerini ve pratiklerini de derinden etkiler. Müzik endüstrisi için söylenebilecek bir başka genel kural; “kendine müzik yapacaksan git evinde yap” kuralıdır. Şirket patronundan, kayıt stüdyolarındaki yardımcı elemanlara kadar kayıt sektöründeki her bileşen, bu kuralları içselleştirmiş durumdadır. Söz konusu serbest piyasa ekonomisi içerisinde bir meta olarak dolaşıma girecek olan üründen kar elde etme amacıdır. Bu nedenle İstanbul merkezli Türkiye müzik endüstrisi de, dünyadaki tüm diğer ulusların müzik endüstrileri gibi duruma bu pencereden bakmaktadır.

Son dönemlerde kültürel teorisyenler, yaratıcı okuyucular ve kullanıcılar olarak gördükleri popüler kültürün tüketicilerine vurgu yaparak, müzik alt kültürleri ve hayranlar üzerinde çalışmak için önemli ampirik ve teorik çerçeveler üretmişlerdir. Müzik üretiminde bu grupların ayrıcalıklı rolleri iki yaklaşımda ortaya koyulur. Birinci yaklaşıma göre insanlar, yeniden bağlamaştırma ve alternatif

okumalar ile popüler metinler ve dolayısıyla müziğe ilişkin olarak kendi anlamlarını üretirler. Bu kültürel pratikler pasif değil, aktiftir ve sömürücü kapitalist ekonomi içerisinde oluşan bireysel ve grup kimliği üzerindeki mücadele için çok önemlidir.

Popüler müzik uzmanlığındaki daha geleneksel bir yaklaşım, belirli popüler müzik sanatçılarının, türlerinin ve kayıt şirketlerinin olağanüstü yaratıcılığına odaklanmaktadır. Bu yaklaşım popüler müzik ve müzisyenlerinin biyografilerinde ortaya çıkmaktadır. Materyalistik müzik endüstrisi yenilikçi, güçlü ve çoğu zaman politik mesajlar içeren müziksel kariyerler yaratmak için belirli sanatçıların aşkınlığını kabul etmektedir. Söz gelimi Sezen Aksu, yaratıcılığı ve yorumculuğu ile kendini kanıtlamış bir “kült”tür. Ancak her ne olursa olsun bu gibi biyografiler, yine de kitle pazarına yöneliktir. Endüstri içerisinde aşkınlığın kabulü, elbette ki uzun bir süreçten sonra gelir. Başlangıçta müzik endüstrisi, aşkın bireyler veya türlerin yaratıcı niyetlerini düşmanca yok etmeyi ya da görmezden gelmeyi dener veya sanatçının yaratıcı itkileri üzerinde etkiye sahip olmadan basitçe yok sayma eğilimine girer.

Gramsci'nin daha temelci yaklaşımına göre popüler kültür, güç ilişkileri olarak görülür. Gramsci'ci anlamda kültür ve ideoloji alanları birbirine karşıt grup olarak düşünülmez. Bu anlayışa göre popüler kültür hegemoni kazanmak için yönetici sınıfın atılımı ve bu atılıma karşı olan karşıtlık biçimleri tarafından inşa edilir. Böyle olunca popüler kültür basitçe egemen ideoloji ile çatışan empoze edilmiş kültürden ya da o anda oluşan karşıt kültürden oluşmaz. Gramsci'nin etkisinde olanlara göre, popüler kültür ne halk tarafından kendileri için üretilen “halkın kültürüdür”, ne de onlar için üretilen kültürdür. Popüler kültür, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir. Bu biçimler ve pratikler alanında, alt ve karşıt kültürel değerleri karışımlar içinde karşılıklı birbirlerinin içine girerler. Popüler deneyim ve bilinci çerçeveleme ve organize etmede etken olabilecekleri yerleri güvence altına alabilme girişimlerinde birbirleriyle yarışır (Erol 2005:62-63).

Popüler müzik kültürünü ve müzik endüstrisinin ekonomilerini iki ayrı başlıklar olarak düşünmek yanlıştır. Müzik endüstrisi üretilen ve dağıtılan müziği büyük çapta kontrol edebilmede yukarıdaki argümanların yanında yine de çok



güçlüdür. Bu durum yaratıcı sanatçılar ve onların izlerkitleleri arasındaki ilişkiyi derinden etkiler. Bununla birlikte göreceli bir şekilde az sayıda starlar kendi kayıtlarının ve canlı performanslarının üretimi ve tanıtımını yapan şirketler üzerinde taleplerini yaptırabilmek için sermaye ve güce sahiptirler ancak bu sanatçılar bile dinleyicilerine ulaşabilmek için endüstrinin yapılarına bağlıdırlar. Benzer bir şekilde dinleyiciler de müziğe erişebilmek için müzik endüstrisine bağlıdırlar. Hem “direnişçi” dinleyiciler ve hem de “aşkın” sanatçılar, kapitalist firmalar ve refahın eşitsiz dağılımı ile yapılanmış olan bu pazardan etkilenmektedirler.

Bu üç yaklaşım, popüler müziğin “sanat” ve “iş” olma durumu arasındaki ilişki hakkında düşüncede farklı kutupları temsil etmektedirler. Gerçekten de çağdaş popüler müzik çalışmalarını “iş” olarak düşünmenin en genel ve üretici şekli, kültürel mal olarak müziğin tarihsel gelişimine karışmış olan konuyla ilgili toplumsal güçleri incelemek ve ekonomiler, teknoloji ve yönetim olarak karşımıza çıkan bu güçlerin müziksel kayıtları, performansları ve tüketimi nasıl biçimlendirdiğini çalışmaktır. Bu genel olarak “politik ekonomik” yaklaşım olarak sınıflandırılır.

Bir kültürel anlatım biçimi olarak müziğin rolü ile ekonomik ve endüstriyel bağlam içerisindeki müziğin durumu arasındaki ilişkilere odaklanmak, popüler müziğin anlaşılabilmesi için hayati önemdedir. Çağdaş popüler müzik, milyonlarca kaydın geniş ölçekte ulusal ve uluslararası dağıtımını kapsayan bir kitle kültürel fenomendir. Bu gibi durumda o, her zaman böylesine bir fenomeni destekleyebilen ekonomik yapılara bağımlıdır. Elbette ki sanatçılar ve dinleyiciler, müzik üretimi ve müziğin kültürel anlamlarında muazzam bir rol oynarlar ancak her ne olursa olsun, yönlendirici ve kural koyucu olabilenin üretici mi yoksa tüketici mi olduğuna ilişkin cevap her zaman soru işareti ile biter.

Popüler müziğin “iş” olarak görülmesinin toplumsal boyutu ise bütünüyle toplumsal cinsiyetli bir bakış açısına sahiptir. Toplumda, anne ve babalar, hem erkek, hem de kız çocukları için popüler müzik işine sıcak bakmamaktadırlar. Özellikle kız çocukları bu işe ataerkil bilince sahip toplum tarafından hiç mi hiç uygun görülmezler. Stokes, cinsiyete dayalı hiyerarşilerin egemenlik ilişkilerini simgelediği ve oluşturduğu toplumlarda, erkek müzisyenlerin çok sık olarak toplumsal güçten yoksun erkek, pasif eşcinsel ve transseksüel, ya da en azından koca olarak tercih

edilmesi uygun olmayacak kişiler olarak tarif edildiklerini belirtmektedir (Stokes 1998:143). Özlem Tekin'in aranjörü ve yakın arkadaşı Alper Erinç de hemen hemen paralel görüşlere sahiptir:

"bu piyasadaki müzikle uğraşan kızların ya da kadınların çoğunun ailesiyle arası bozuktur. Ya da sonradan düzelmiştir. Çünkü ben erkek olarak, yirmi sene anadolu lisesinde okudum üniversiteyi bitirdim askere gittim yaranamadım. Hala babam benim bir iş sahibi olduğuma inanmıyor. Çünkü adam bürokrat yüksek seçim kurulu, milletvekilliği yapmış bir adam inandıramazsın ona yani o müziği iş olarak kabul etmiyor ki, kaldı ki bir kızın babası, yani benim bir kızım olsa ben bile düşünürüm."

Müzik endüstrisinin cinsiyete yönelik belirlediği kriterleri, feministlerin argümanlarını destekler nitelikte kadınların aleyhine görünmektedir. Müzik, erkek hakimiyetinde görülen faaliyet alanlarının yalnızca bir tanesidir. Popüler müzik endüstrisinin kadına yönelik tutumunu Özlem Tekin'in yapımcı firması İstanbul Plak'ın patronu Gürkan Söğütoğlu şöyle özetlemektedir:

"Erkeğin şansı daha fazla, bir laf vardır kadından star olmaz derler olursa da az olur. Dünya ya da yani bir iki tane sayabilirsiniz, bakın birisi Madonna'dır bir yanına bir iki tane daha koyabilirsiniz. Ama erkekten daha bir star, belki kadından daha fazla tutkulu peşinden kitleleri sürükleyebiliyormu diyeyim size neyse bir şekilde erkeğin daha fazla avantajı var. Ama şartlar eşitse ikisinde çok güzel parçalar yazıyor maksimumlarda erkeği tercih ederim. Dünyada da aynı. Bir film vardı. Debra Wing\* gibi bir sürü sanatçı oynuyor. Ben filmi seyretmedim ama filmin konusunda kadın yıldızlar kaybolup gidiyor ama erkek yıldızlar kaybolmuyor, böyle bir olgu var dünyada. Türkiye'de var. Erkekten star oluyor erkekler daha bir kitleleri peşinden koşturabiliyor. Ne bileyim kadınların belki fanatizmi daha fazla."

Buna paralel görüşleri aranjörlüğün yanısıra yapımcılık da yapan, Alper Erinç de paylaşır:

"kız yerine erkeği tercih ederim. Mesela buraya iki tane yeni insan gelsin, bir kız bir erkek, ben erkeğe daha böyle bir dikkat ederim. Erkeğin müşterisi daha fazladır, daha ciddiye alınır. Türk toplumunun belki bir şeyi yani yılların getirdiği hani erkek, kadın olunca böyle biraz orospuya böyle kaçıyor ya hani o taa Osmanlı'dan gelme bir şey yani ... ama dışarıda da böyle ilginç tarafı bence dünya da da böyle. Böyle güzel, tipi düzgün olan, biraz karizması olan, bir herif çok daha güzel sesi olan bir kadına göre daha şeydir yani daha değerlidir bence".

Müzik endüstrisinin kadına yönelik bu ayrımcı görünen tutumunun altında yine tecimsel kaygılar büyük rol oynamakla birlikte, ataerkil düşüncenin de rolü görmezden gelinemez. Müzik endüstrisi kayıtlarını satabilmek ve dolayısıyla bu işten kar elde etmek amacındadır. Bu anlaşılabilir bir şeydir. Ancak erkeğin kadına göre müzik endüstrisi içerisinde daha değerli olarak görülmesi ve ciddiye alınması

---

\* Winger, (y.n.).

meselesinin altında bütünüyle ataerkil düşüncelerin rol oynadığı görülüyor. Müzik ve toplumsal cinsiyetin hayranlar üzerine ve politik ekonomisi üzerine odaklanan çalışmalar da göstermektedir ki popüler müziğin en büyük alıcı kesimi ergen kızlar ve çocuklardır. Hedef kitle olarak adlandırılan tüketici kesimine hitap eden ya da endüstriye göre satışları daha iyi olan erkek popüler müzik sanatçıları olmaktadır. Bu değişmez kuralı yapımcı ve İstanbul Plak şirketinin sahibi Gürkan Söğütoğlu'da onaylamaktadır:

“Fanatizm olarak bakıyorum ben buna. Ne bileyim işte kadınlar daha mı tutkulu, daha bir şey, dünyada da böyle yani fanatizm işte, böyle bir olgu var ve ben buna inanıyorum. İkisinden de star olur ama erkekten daha fazla star olur. Daha çok olur. Dünyada bir iki tane kadın star sayabilirsiniz ama erkekten bir sürü sayabilirsiniz. Yani bir konsere çıkıyorsunuz bir erkek bir kadın için ciyak ciyak bağırılmaz, ama işte ben birebir şahidim Tarkan'ın konserinde gidiyorsunuz, ediyorsunuz ama kendini bağıra çağıra, çığlık çığlığa kızları biliyorsunuz yani. Belki daha bir coşkusu fazla yani kadınların sevecenliği mi fazla artık daha mı sahipleniyorlar artık neyse yani öyle bir şey olsa gerek. Yani kadınlar daha bir böyle fanatik daha bir özürlü yani. Albümleri alan kitle yüzde çoğunluk diyelim, %60 kadın diyelim %40 erkek, çoğunluğu diyelim. Yaş grubu olarak da valla 15-35 yaş arası sanırım. 13-15 ten 33-35 yaşa kadar giden bir periyod, öyle olduğunu düşünüyorum.”

Müzik endüstrisinin popüler müzik işi için sanatçılardan aradıkları belirli kriterleri vardır. Söğütoğlu'nun kriterleri kendi görüşleri olmasına rağmen genele etki eden kurallar olarak da pekala düşünülebilir:

“Dört şey vardır dikkat ettiğimiz, dört tane kriterimiz vardır. Bir, sesinin güzel olması ama bu dört kriter içerisinde sıralama olarak ikinci sırada gelir. Birincisi üretken olması. Kendi sözünü, kendi müziğini yapabilmesi. Albümde on tane parça varsa beşini altısını yedisini kendisi çıkartabilmesi. Hakikaten dünyada da bir şekilde Türkiye’de de müzik sıkışıyor artık. Söz yazmak hakikaten zorlaşıyor. Çünkü kullandığımız bir kelime dağarcığı var bir şey sıkışıyor artık aynı kelimelerin olmasın, aynı müzikler olmasın diye hakikaten buna dikkat ediyoruz. Herkes dikkat ediyor. Zaten insanlar bize kaset yapmak için geliyorsa zaten sesinin belli bir standartta olması gerekiyor. Nasıl insanlar güzellik yarışmasına katılıyor, belli bir normda olmak zorunda, aynı şarkıda da bu bazda bakıyoruz. Üçüncü kriter kendini anlatabilmeli, bir televizyona, bir programa çıktığı zaman orada sırtmamalı. Bir müzik yapıyorsunuz doğru dürüst konuşabilmeli, kendini satabilmeli. Satabilmeli demeyelim de hakikaten antipati çekmemeli, kendini beğendirmeli antipati çekmemeli. Artık nasıl beğendiriyorsa kendisini samimiyeti ve yüreği ile. Dördüncüsü de işte biraz da show business. Güzel dans eder, mimikleriyle falan yani işte o yani masanın dört bacağı gibi diyorum ben ona dördü de olursa Tarkan diyorum, insanlara öyle söylüyorum. Tarkan bizim firmadan çıktığı için mi diyeyim, beraber yollara düştüğümüz için mi diyeyim nasıl oluyorsa. Bunlar yani dört tane kriter. Üretken olacak, sesi güzel olacak üç kendini satabilmeli, şov falan.”

Sonuç olarak popüler müzik, endüstriyel üretimli bir kitle kültürel formdur. Yukarıda öne sürülen argümanlar bağlamında bir kişinin popüler müzik endüstrisi içerisinde kendi müziğini yapabilmesi çekişmeli bir tartışma zeminedir. Ancak buna

rağmen bir kişinin kendi müziğini yapıp yapamaması belirli süreçlerle birlikte hegemonik bir mücadeleye denk düşmektedir. Bu popüler müzik sanatçılarının kimi zaman endüstri ve bileşenlerine “rıza”sı kimi zaman ise “direniş”i ile mümkündür. Fakat her koşulda toplumsal cinsiyetlidir.

#### 2.4. Özlem Tekin ve Müziksel Kimliği

Müziksel kimlik kavramından, bir müzisyenin kişisel kimliği ile ilişkilenen müziksel pratikleri ve zihniyet dünyalarını anlıyoruz. Müzisyenler ve hayranlar kendilerine uygun kimlikleri, içinde yer aldıkları kolektivitelerde inşa ederler. Özlem Tekin örneğinde olduğu gibi genellikle bir müzisyeni müzik yapmaya yönlendiren temel güdüleyici faktörlerin başında o müzisyenin “toplumsal çevre”sinin geldiği görülüyor. Özlem Tekin’in toplumsal çevresinden, öncelikli olarak müziğe ve müzik yapmaya “değer” veren ailenin ve yakın akrabaların ve arkadaş çevresinin anlaşılması gerektiği açıktır. Müzik türünün kişisel olarak seçiciliğe tabi tutulmadığı çocukluk yıllarında aile ve yakın çevreden (akraba, arkadaş vb) etkilenen Özlem Tekin, heavy metal ve rock pratiğinin ikonografik özelliklerini de gösteriyor. Özlem Tekin, müzik endüstrisi ile ilişkilene kadar İngilizce cover rock parçaları söyler. Bu zamana kadar sürekli grup eşliğinde, grubun önünde solistlik yapmıştır. Ancak müzik endüstrisi ile ilişkilence belirli bir tarzı olması gerekmektedir. Bu tarz nasıl olacaktır? Bir tarafta endüstri, diğer tarafta önceki müziksel deneyimlerden kazanılmış, edinilmiş yatkınlıklar.

Kimliklerin değişken bağlamlara göre yeniden şekillenip müzakere edildiği teorik çerçeve bölümünde ayrıntılı bir biçimde ortaya koyulmuştu. Müziksel kimlikler de endüstriyel bir yapı içerisinde yürütülen popüler müzik alanında sürekli müzakereye açık, dönüşebilir ve yeniden şekillenebilirler.

Kişisel görüşmeler ve gözlemler yoluyla biyografik *habitusunu* anlamaya ve böylece Özlem Tekin’in bireysel deneyim ve düşüncelerinin nasıl kurgulandığını, müzik pratiği içerisinde temel olarak iş gören bu habitusun ‘işlenme tarzı’ını (*modus operandi*) yani müziğine etki eden faktörleri ve dolayısıyla müziksel kimliğini ortaya koymaya çalışmaktayım. *Habitus*, Bourdieu tarafından sosyal bilimlere kazandırılmış bir kavram olarak, “insanların geçmiş deneyimlerinden kaynaklanan kazanılmış eğilimlerin toplamı”na gönderme yapar. Ancak habitus edinilmiş ve sürekli

yatkınlıklar biçiminde oluşan bir şey olduğu için alışkanlıktan ayrılır. Alışkanlık, “kendiliğinden bir şekilde tekrarlanan, mekanik, otomatik ve üretici olmaktan ziyade kopyalanan bir şey” olarak düşünülür (Erol 2003:55). Oysa habitus, büyük ölçüde yaratıcı bir şeydir. Habitus, koşullanmaların nesnel mantığını yeniden üretmeye yönelik koşullanmaların ürünüdür, ama onu aynı zamanda bir dönüşüme maruz bırakır; kendi üretimimizin toplumsal koşullarını “üretmemizi” sağlayan dönüştürücü bir makinedir (Bourdieu 1996:122). Habitus, içinden çıktığımız toplumsal dünyanın sınırlandırmalarına ayak uydurmamızı sağlar; yüz yüze geldiğimiz sonsuz sayıda durum için bir çok strateji geliştirmemize olanak tanır (Ulaş 2002:641). Erol’a göre habitus, pratikler, söylemler veya eserler yaratma kapasitesi olarak basit ve kısmen ikame edilebilir ilkelerinin sistematik bir bütününden oluşur. Şişakçı mekanizmalara tepki olarak “özümleyici” yeteneklere sahiptir (2003:55). Yukarıda verilen tanımlamaların özetinde habitus, insanların belirli toplumsal çevresinden edindiği eğilimler ve yatkınlıklar olarak özetlenebileceği gibi bunlara ilaveten bir kimliğe etki eden faktörler olarak da görülebileceği açıktır.

Özlem Tekin’in, toplumsal çevresinden, heavy metal ve rock kültüründen edindiği kazanılmış eğilimlerinin bileşkesinde yer alan habitusu, toplumsal cinsiyetli verili bir kültürde erkeksiliğe atfedilen her türden davranış ve söylem temelinde birleşmektedir. Bu onun mizacıdır. Dolayısıyla da onun kişisel kimliğine ilişkin belirgin özelliğidir. Ete Kurttekin, Özlem Tekin’in kişisel kimliğine ilişkin betimlemeler yaparken rock kültürünün Özlem Tekin üzerindeki etkisinin altını çizer:

“Özlem’i daha yakından tanıma şansınız olursa çok başına buyruk bir tiptir. Ama bu şey değildir, çok delilikleri de vardır, çok gerçekçi bakışları da vardır olaylara. Ama en önemlisi ben tek başıma bunu yaparım diyebilen bir insan. Şöyle bir şey var; erkeklerle çok daha iyi iletişim kurabilen bir insan, biraz daha o kafada düşünüyor. Güveniyor kendisine. Zeka seviyesi belli bir kısmın çok üzerinde bir kere. Öyle şeyler yapıyor ki bazen inanılmaz dediğimiz oluyor bizim. Özlem’i tanıyınca anlayacaksınız. Rock’n roll’dur yani hiç takmaz.”

Özlem Tekin’in kimliğine gönderme yapan karakter özellikleri betimlemelerinin en ilginçini son albümü “10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0”ı fotoğraflayan Koray Kasap yapmaktadır. Ona göre Özlem Tekin, savaşçı bir ruha sahiptir ve bu nedenle de ona “Zeyna” adını uygun görür. Ancak bu daha çok onun medya ile ilişkili kimliğine gönderme yapan bir yorum gibi görünse bile yine de gerçek kimliği

ile ilişkilidir. Çocukluk döneminden arkadaşı Alper Erinç, onun davranışları hakkında gerçekçi bakış açılarına sahiptir:

“İşte dejenere mejenere diyorlar hani yaptıklarından dolayı daha doğrusu şarkılarından dolayı değil. Şimdi Özlem şöyle bir kız; ben 11 yaşından beri Özlem’ i tanıyorum. Özlem aslında medya da falan kendini gösterdiği gibi bir kız değil. O çok evcimen, süper ev kadını falan olur. Yani şaşırırsın ama öyle bir kız. Bu evinde takılıyor falan. Ama bir şey oluyor Özlem’ e kopuyor, bir şey hani sanki medya da böyle bir inancı var. Bence yanlış bunu hep Özlem’ e de söylüyorum. Sivri bir şey yaptın mı fark edilirsin. Ne yapıyor? Bazen onun dozunu kaçırıyor. Mesela gay bir herifle evleniyor yani anlatabiliyor muyum bunun gibi şeyler. Bunu çok söyledim yani tepki görmesinin nedeni aslında şarkıları değil. Bu medyaya yansımaları yani hayatı da değil, çünkü hayatı da normal aslında kızın. O kadar anormal bir hayatı yok.”

Özlem Tekin’in kişiliğine ilişkin karakter özelliklerinin en belirgin olanlarından bir tanesi de onun sürekli değişime açık olan yapısıdır. Moderne ilişkin özne/birey tanımlamaları çerçevesinde, modern öznenin/bireyin kendi özgür bilinciyle hareket ettiğini ortaya koymuştuk. Buna göre özne/birey akılcı, bilinçli, iradeli ve etkendir. Ne var ki modern özne/birey toplumsal bir varlık olmasından ötürü toplumsal ve tarihsel olarak biçimlenmekte ve bu anlayışa göre de öznenin/bireyin etken değil edilgen olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Ancak modern özne hayatta varlığını korurken, postmodern bireyin varlığına da tanıklık ediyoruz. Rosenau’nun postmodern birey betimlemelerine bir kez daha başvurma gereği Özlem Tekin’in kimliğinin ve karakter özelliklerinin daha açık kavranabilmesi için şu an zorunluluk olarak görülüyor. Rosenau’ya (1998) göre, postmodern birey gevşek ve esnektir, duygulara ve içselleştirmeye yöneliktir ve “kendin-ol” diye özetlenebilecek bir tavrı benimser. Burada modern özneye ilişkin yapılan betimlemelerin tamamen karşıtı olarak öne çıkan özellik postmodern bireye yapılan “duygular” a yönelik olması özelliğidir. Çünkü modernitede duyguya yer yoktur. Yine Rosenau, postmodern bireyi, kendi toplumsal gerçekliğini kuran, kişisel bir anlam arayışını sürdüren ama arayışının sonunda ortaya çıkan şeyin hakikat olduğu iddiasında bulunmayan aktif bir insan olarak betimlemeye devam eder. Rosenau bu betimlemelere “fantezi, mizah, arzu kültürü ve anında tatmin ister, geçici olanı kalıcı olana tercih ettiğinden (bugün için) bir “yaşa ve yaşat” tavrıyla yetinir, planlanmışın yanında kendiliğinden olan şeyleri tercih eder, kendi hayatları ve kişisel tatminleriyle ve kendi tanımlarıyla ilgilidirler. Evlilik, aile, din, millet gibi moderne olan yakınlıklardan uzak durur” eklemelerini yapar.

Özlem Tekin için Rosenau'nun postmodern betimlemeleri büyük ölçüde uygundur. Bu anlamda onun için postmodern demek mümkündür. Ancak bireyselliği, haklarını bilerek davranması, daha doğrusu moderne ilişkin tanımlamalarda görüldüğü üzere bireysel hak ve özgürlüklerin evrensel hak ve özgürlükler temelinde savunulmasından hareketle Özlem Tekin'in de bu koşullara uyması onu postmodernin yanında modern bir özne/birey yapmaktadır.

Özlem Tekin ve onun yakın çevresi ile yaptığım görüşme ve gözlemlerim sonucunda onun kişiliğine ve kimliğine ilişkin kendimce fikirlerim oluşmuş durumdadır. Ancak bunları bir çırpıda burada ortaya koymak yerine bu özelliklerini onun müziği ile ilişkili ele almanın daha mantıklı bir yaklaşım olacağını düşünmekteyim. Böylelikle onun kişisel kimliği ve bu kimlik ve karakter özelliklerinin müziğine nasıl yansıdığını ortaya koymaya çalışarak onun müziksel kimliğinin haritasını çıkarmayı düşünmekteyim. Ancak yine de Özlem Tekin'in kendi kişiliği ve karakter özelliklerine ilişkin aşağıdaki betimlemelerine başlangıç olarak yer vermeyi uygun bulmaktayım.

“şimdi ben biraz hızlı ve fazla yaşıyorum ya, önüme ne gelirse hızlı hızlı çabuk çabuk herşeyi yaşayıp yaşayıp kenara atıyorum her şeyi onu da dene onu da dene falan şimdi millet biraz daha yavaş yaşıyor hayatını, dinleyicilerimin çoğu da öyle. Ben onların yerine yaşamış oluyorum yani, yaşayıp böyle böyle olunca böyle böyle oluyor, özetini veriyorum... çok fena bir huyum daha var ama yani, önümüzdeki sene bir sabah uyanıp, bütün bunların yalan olduğunu düşünebilirim tamamen başka biri olmaya karar verebilirim... Ben kısa vadeli hedefler koyarım hep. Çok kısa vadeli, ilerde böyle olacak falan demem. Çok kısa vadedir ve yapabileceğim şeylerdir mutlaka. Hatta hemen elerim yani çok uçtuysam tamam o şimdi daha olmaz bunu koyarım falan hep o tarafa giderim, duruma göre hemen değiştiririm. Baktım o hedefe doğru gidemiyorum falan o zaman şu taraftan giderim bu hedefe falan. Bir de hep o yakıştırılan kadın rollerini görmezden gelmek gerekiyor. En önemlisi bu. Onlar 24 saat uykunuzda bile karşınıza çıkan şeyler, onları hep kenara atmak gerekiyor.”

## 2.5. Alternatif Pop'mu Rock'mı?

Özlem Tekin, albüm çıkarma kararı ile birlikte o güne kadar devam eden habituel davranışı İngilizce cover söylemeyi tamamen bir kenara bırakarak Türkçe şarkılara yönelir. Buna ilişkin olarak 26/04/2004 tarihli görüşmemizde kendisine, neden Türkçe şarkılara yöneldiğini sorduğumda “*albüm yapmayı düşündüğüm zaman, artık Türkçe müzik yapacağımı anladıktan sonra*” cevabını verir. Bu durum aslında onun geçmişinden kaynaklanan hatta yaşam biçimini öğrendiğini söylediği rock, özellikle de heavy metal ile özdeşleşen kimliğini müzakere etmesi ve bir

anlamda geri adım atması anlamına gelir. Ancak Gramsci'nin 'hegemonya rıza ile kazanılır' önermesini akla getirdiğimizde, Özlem Tekin'in Türkçe şarkılara yönelmekten herhangi bir rahatsızlık duymadığının altını çizmek bu noktada önemlidir.

Özlem Tekin, daha önce hiç yapmadığı Türkçe şarkılar söylemenin gerekliliği konusunda herhangi bir direniş göstermez. Çünkü kendisi de bunun doğruluğunu kabul eder. Popüler müzik "iş"i, yukarıda da açıklanan argümanlarla, müzik endüstrisinin politik ekonomisi bağlamında geniş kitlelere ulaşma ve satış yapabilme kaygısı içerisindedir. Yapımcı, yaptığı yatırımın karşılığını almak zorundadır. Buradan hareketle endüstrinin geniş kitlelere ulaşabilmesi ve satış yapabilmesinin olmazsa olmazlarından birisinin gidilecek kitlenin kendi dilinde şarkılar söylemek olduğunu anlamaktayız. Aksi takdirde sonuç başarısızlık olacaktır. Hatta bununla ilgili olarak Zülfü Livaneli'nin kızı Aylin Livaneli çarpıcı bir örnek olmaktadır. Ancak yine de popüler müzik endüstrisi her zaman yenilik ve deneyselliğe yer açmaktadır.

Bu noktada öncelikle bir tarz arayışı ve beste arayışı içerisine girer. Barlas Erinç bu anlamda Özlem Tekin'in tarz oluşturmasında çok önemli bir yere sahiptir. Zaten çocukluğundan beri tanıdığı birisi olduğu için ilk ona baş vurur. Özlem Tekin'in ilk albümünün çıkış parçası ve onun tanınmasına neden olan hiti "Aşk Herşeyi Affeder mi" Barlas Erinç'e ait bir bestedir. Aranjör Alper Erinç, bu şarkı ile Özlem Tekin'in tanınmasındaki ilginç noktaları şöyle değerlendiriyor:

" 'Aşk Her Şeyi Affeder mi?' falanda değişik bir kadın çıktı allah allah şıkıdım şıkıdım müzik yapmıyor, ama güzel de müzik. Müzik de güzel söylediği şey de güzel aşk her şeyi affeder mi? Dün gece seni aldattım! Türk toplumuna! Kız da güzelce, sesi de güzel, müzikte güzel ve değişik ."

Alper Erinç'in anlattıkları, Özlem Tekin'in tarzına ilişkin ip uçları vermektedir. Vurgu, "değişik"lik üzerinedir. Ancak değişikliğin Alper Erinç'e göre tanımlaması, yalnızca müziğe gönderme yapmamakta, aynı zamanda sözleri de içermektedir. Özellikle buradaki "Türk toplumuna" lafı Özlem Tekin'in kişisel kimliği ve müziksel kimliği için anahtar rol oynamakta. Özetle Özlem Tekin, o güne kadar Türk popüler müziğinde görülmemiş bir kadın portresidir.

Özlem Tekin, albümü için kendisinin beste yapması gerekliliğini anlar. Böylelikle o güne kadar ki müziksel yaşantısında öne çıkan bir başka habitüel



davranışı olan performans figürünün yerini, yaratıcılık figürü alır. Yaratıcılığındaki önemli bir nokta “Aşk Her Şeyi Affeder mi?” şarkısının kendi habitusu ve kimliği ile örtüşmesinin sonucunda ona rehberlik ve öncülük etmesidir. Bu şarkının onun tarzını belirlemedeki önemi tartışmasızdır. Bu nedendir ki Özlem Tekin her albüm çalışmasında mutlaka Barlas’ın şarkılarına yer verir.

“beste arayacağız, tamam dedim benim Türkçe bestem falan yok, ben İngilizce söylerim yani, onun için bulun Türkçe beste ben söyleyeyim dedim önce, bekledim bekledim kimseden şarkı gelmedi ya da abuk sabuk şarkılar, dedim ki siz durun ben beste bulacağım, hop Barlas’a gittim aaa “Aşk Herşeyi Affeder mi”, tamam lan ben bunu söylerim dedim demo yaptırdım götürdüm, o da tamam. O zaman sen bul dediler besteleri, dedim ne bulacağım oturayım kendim yapayım bari, hemen ‘Kime Ne’, ‘Duvaksız Gelin’ taka taka arka arkaya gitti böyle. Barlas’ın o şarkısı da ‘Aşk Herşeyi Affeder mi’ bir yerde de yol gösterici oldu tabi orada ne tür yapacağıma hakikaten o yüzden benim yani çok önemli o şarkı benim için.”

Barlas’ın şarkısı, ‘Aşk Herşeyi Affeder mi’ Özlem Tekin’e tarz bakımından önderlik etmesi ile birlikte farklı bir bakış da açısı kazandırır. Buradaki farklılık düşüncesinin odağı ‘özgür kadın’ yani ‘etken kadın’ tipolojisidir. Özellikle ilk albümünde yer alan ‘Duvaksız Gelin’ toplumsal cinsiyetli bakış açısına sahip bir şarkıdır. Ancak bu noktada daha önce sıralanan “erkeklik” argümanları ile tezatlık içerisinde olduğum düşünülebilir. Çünkü bu şarkılar ‘kadın’ı ön plana çıkarmaktadır. Toplumun cinsiyete ilişkin görünümünü sergiler. Oysa Özlem Tekin, kadın haklarının savunuculuğunu yapmak gibi bir işe kalkışma niyetinde değildir. Bu şarkıları yazmış olmasının olası nedenlerinin başında güdüleyici bir faktör olarak, onun geçmiş ile ilişkili bir deneyiminden kaynaklanan bir olay nedeniyle olduğunu düşünmekteyim. Hiç görmediği halası Fatma Tekin, zorla evlendirilmek istediği için intihar etmiş ve Özlem Tekin’in babası kız kardeşinin cesedini bulmuştur. Bu durum onun şarkılarına yansır. Bununla birlikte Özlem Tekin, rock pratiğinden edindiği erkeksi düşünüş ve davranış kalıplarını ‘etken’liğe dönüştürerek, yaratıcılık figürünün öne çıktığı müzik endüstrisi ile ilişkilendiğinde hem bir kimliklenme nedeni olarak sürdürür ve hem de üreticiliğine etki eden bir nedenselliğe dönüştürür. Çünkü şarkılarında söylem olarak erkeksi üslubu benimser. Ancak bunu kadın etnisitesine yönelik yapar. Özlem Tekin de bu görüşlere katılır:

“esas gerçek hayatta ben bunu yaptığımı bu yıl içerisinde ben çok iyi anladım. Yani şarkılardan çok oradan çıkıyor ya önce zaten yaşadığım şeyden çıkıyor. O kadar çok iletişim kurabilmek için empati kurmuşum ki erkeklerle, erkek gözüyle bakmak, erkek diliyle konuşmak, derdini kısa, öz, net, tam hani hedeften vurarak,

çünkü hani kadınsı diyaloglara veya sohbetlere derin açıklamalara imkan vermeyen dünya erkek dünyası ki ben fark ettim ki kendim o hale dönüşmüşüm. Bu ikili ilişkilerimde çok ortaya çıkıyor, o kadar çok karşımdaki erkekten daha önce erkek gibi düşünmeye başlıyorum ki karşı tarafa yapacak bir şey kalmıyor mesela. Ya da en azından bazı zamanlarda da çok işime yarıyor. Çok çok iyi anlaşabiliyorum ama dediğin doğru, şarkıya da o şekilde yansıyor. Sadece kadınlar kendi aramızda konuşacağımız bir şekilde değil hani özellikle belki de erkekleri anlayabilsin diye söylüyor olabilirim ki o dilde kadın dili değil, çok doğru tesbit bu.”

Özlem Tekin, erkeksi rock kültüründen devşirdiği “erkeksilik” habitusu ve bilgisini yaratıcılığına ilişkin önemli bir itkisel neden olarak belirginleştirdiğinde, aslında bireysel habitusu olan “etkenlik” motifini “kültürel sermaye”ye dönüştürmüştür. Kültürel sermaye, ilk kez Bourdieu tarafından geliştirilmiştir. Bourdieu’nun Marksist ekonomik sermaye fikrinin genişletilmesi için ortaya attığı, oradan ‘kültürel çalışmalar’ alanına ve daha sonra ‘popüler müzik incelemeleri’ alanında yeniden kavramlaştırılan ‘kültürel sermaye’ kavramını Ayhan Erol, “insanların belli bir ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında bir araya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan ‘müziksel’ söylemler ve pratikler” (2003:74) olarak tanımlar. Herhangi bir popüler müzik ile ilgili kültürel sermaye edinmek için, verili bir müzik geleneği, tarihi seslendiricileri ile ilgili bilginin olgunlaşmış olması gereklidir.

Rock müziğin, erkek üstün olduğu argümanları üzerinde genel bir uzlaşma vardır. Ancak Özlem Tekin, rock’ın ‘erkek üstün’ değil, ‘erkeksi’ olduğunun altını çizer. Böylelikle Özlem Tekin’in “erkeksi”liği benimsediğine ilişkin argümanlar da bir başka açıdan doğrulanır.

“Erkek üstün değil, erkeksi. Erkek üstün diyemeyeceğim. Hakikaten başından beri öyle değil. Zaten kökeni, 68 kuşağı tamamıyla cinsiyetsizlik üzerine yani iki cinsin eşitliği karman çormanlığı toplumsal şey yapmaktan çıkıyor. Dolayısıyla böyle bir şey olamaz. Erkek egemen bir müzik olamaz yani. Ama ben erkeksi buluyorum gayet tabii. Ama glam rock var önümüzde senelerce yaptılar, tapındılar kadınlara yani. Gerçi onlarda biraz meta olarak gördü bu arada glam rock, Amerikan rock, fizikseldir onların ki de.”

Özlem Tekin, kendi müziği için “alternatif pop” yakıştırmasını yapar. Kanaatimce bu, onun gerçek anlamda rock müziği içselleştirmiş olmasından kaynaklanır. Çünkü o, rock müziğin nasıl olması gerektiğinin bilincindedir. Öncelikle ‘sert’ olmalıdır. Buradaki ‘sert’lik düşüncesi sounda gönderme yapar. Fakat kendi yaptığı müziğinin sound olarak sert olması, endüstriyel kaygılar

nedeniyle mümkün değildir. Her şeyden önce rock etiketinin en önde gelen otantik işaretleyicisi, grup müziği olmaktadır. Özlem Tekin’de grup ile değil solo olarak, kendi deyimiyle “*ille de solist olacağım*” demektir. Bu nedenle bilinçli olarak “*alternatif pop*” deyimini kullanır. Ancak Özlem Tekin, alternatif pop deyimini kullansa bile medya ile ilişkilenebilmesi, medyaya yansayan imajı, yaşam biçimi ve canlı performansları ile rock’çı olarak kabul edildiği gibi kendisi de kendisini rockçı olarak görmektedir.

Aslında bu noktada ‘alternatif pop’ kavramının biraz daha açıklığa kavuşturulma ihtiyacı belirlemekte. Öncelikle Özlem Tekin açısından terimin endüstriyel anlamda ticari albümlere gönderme yaptığını belirtmek gerek. Özlem Tekin ve Pamela Spence ile 30/03/2005 tarihinde gerçekleştirdiğim görüşmede, alternatif pop’un birbirinden farklı ve kişiye göre değişen çok geniş soundlara sahip olabilen, ancak kesinlikle ‘pop’ olmayan bir tür olduğu yönünde her ikisi de uzlaşmışlardı. Buradaki vurgu ‘farklılık’, dolayısıyla otantiklik üzerinedir.

**Pamela Spence:** Çünkü neden Türkiye’de alternatif olan bütün müziklere rock diyorlar. Neredeyse Ceza’ya falan da rock diyecekler. Fakat alternatif müzik çok geniş bir tür. Zaten yurt dışına baktığın zamanda Corn alternatif müzik yapıyor, ona bakarsan Bush diye bir grupta alternatif müzik yapıyor Hawk da işte Suzi’de ama hepsi apayrı. Hiç birisini de böyle bir şeye sokamazsın zaten. Herkes kendi soundunu oluşturuyor artık. Zaten çeşitlilik ve güzellik de buradan geliyor. Ben her zamanda bunu söylerim. Türkiye’deki alternatif müzik yapan insanların da soundu apayrı aslında. Hiç biri birbirine benzemiyor. Özlem ile Şebnem’i çok benzetmeye çalışırlar ama hiç alakası yok.

**Özlem Tekin:** Bakış açısı bile farklı.

**Pamela Spence:** Özlem bambaşka sound da müzik yapıyor, Şebnem bambaşka. Sadece tek burada ortak özellik alternatif müzik olması.

**Özlem Tekin:** Pop olmaması daha doğrusu.

Özlem Tekin, ‘alternatif pop’ etiketi ile aslında Türkiye rock müziği içerisinde ortaya çıkan ilk kadın rockçı olarak kabul görür. Ayrıca, ilk kadın rockçı olmasının yanısıra, o güne kadar ‘Anadolu rock’ akımının dışında, Avrupa tarzında rock yapan ilk isimdir. Bu onun yakın çevresindeki görüşmeler yaptığım yapımcısı Gürkan Söğütoğlu, aranjörü Alper Erinç, Ete Kurttekin, Pamela Spence, Turgut Kerki gibi isimlerin üzerinde uzlaştığı bir noktadır. Özellikle Gürkan Söğütoğlu, “alternatif popçu mu yoksa rockçı mı” tartışmasıyla ilişkili olarak önemli görüşlere sahiptir. Söğütoğlu’nun Özlem Tekin’in müziği hakkındaki görüşleri, bir müzisyenin yalnızca yaptığı müzik ile değil aynı zamanda yaşam biçimi ile, tavrı ile de müziğini desteklemesi gerektiğini öne sürer. Bu durum aslında popüler müziğin ve dolayısıyla

Özlem Tekin'in otantikliği tartışmasının bir başka işaretleyicisi olmaktadır. Aslında Söğütoğlu'nun sözlerinde bir türlü arayıp da bulamadığı kelime, yine Özlem Tekin'in "erkeksi"liğidir.

"Özlem bir defa ilk diyeyim Türkiye'de. Yani bu anlamda ilk ve başarılı diyelim. İlk olabilirsiniz ama ses getiremezsiniz. Bir yeriniz olmaz ama benim kanaatimse, bir duruş varsa ve bir kimlik varsa Özlem bunu çok iyi taşıyor. Bir defa yaşam tarzı hayata bakış açısı yani şekli şemali diyeyim artık bazı şeyler hani adamın iyi piyano çalabilmesi için parmaklarının yeterli olması lazımdır değilmi öyle bir şeyler vardır, öyle bir ruha mı sahip diyeyim size, tavrı yani yaklaşıyor o karakterde mesela, yaptığı müzik asla sırtmıyor."

Popüler müzikte otantikliğin belirleyici işaretlerinden birisi, aynı zamanda rock müziğin varoloğunun kurucu motifi sayılan muhalifliktir. Endüstriyel popüler müzik üretimine (kapitalizme) hem bir karşı çıkış hem de onun en önemli ürünü olarak rock otantisitesinin muhalifliği siyasal ve toplumsal sisteme olduğu kadar, öteki müzik kategorilerine karşıtlıkla tanımlanır. Bu çerçevede 'rock etiketi' bağıntı sağlayan bir kavramdır. Sözelimi "yeni" bir müzik uslubu, gelişmesinden rahatsızlık duyulan bir kategoriye karşılık/muhaliflik oluşturarak otantikleştirilebilir. 1970'lerin çoğu Punk hareketi 'disco'nun dal budak sarmasına doğrudan bir karşı çıkış olarak 'otantik' ifade olarak kavranmıştır (Erol 2006:199).

Özlem Tekin'in kendi müziği için neden alternatif pop terimini benimsediği tartışması öncelikle kendisini yine otantik kılmakla ilişkilidir. Burada otantikliğin işaretleyicisi 'öteki'lerden kendi müziğinin farklılığını ayırtlamak olarak karşımıza çıkıyor.

"daha modern Batı rock diyeceğiz yani yurt dışında yapılan Batı müziğine en yakın hani pop rock kavramı, alternatif rock. Alternatif demek zorundaydım o dönem, çünkü yani diğer müziklerden ayrılmak durumundaydım. Biliyordum ben böyle şey açılacağını arkadan gümbür gümbür herkesin patır patır geleceğini, yani rock desem Haluk Levent'e rock diyorlar, Haluk Levent'in yaptığını yapmıyorum. Sadece rock demek yetmeyecekti yani ya da ne bileyim Erkin Koray da rock demiş, ya da ne bileyim ben onu yapmıyorum ki. Acayip bir şey yapıyorum burada onu anlatmam gerekiyordu. Sözlerimde değişik falan filan, alternatif pop dedik hatta alternatif pop dedik ki iyice öbürlerinden ayrılın. Kendine rock diyenlerden, e pop diyemiyorum, Yonca Evcimik müziği yapmıyorum, ona pop deniyor, ya da Sezen Aksu'ya pop deniyor. Dolayısıyla mecburiyetten koyduk onu alternatif, ama bence çok daha iyi oldu yani."

## 2.6. Albümler

Popüler müzik "iş"inin en azından endüstri açısından kar amacıyla yapıldığı kesindir. Ancak bir kişinin 'kendi müziği'ni popüler müzik endüstrisi çerçevesinde yapabilmesi için bu kurallara uyma zorunluluğu vardır. Hall, popüler ile egemen

kültürler arasındaki ilişkilerin doğasındaki “dönüşüm” kavramına vurgu yapar. Hall’a göre ilişkilerin nitelik ve nicelik bakımından yeniden inşa edildiği ve dönüştürüldüğü noktaları, yani geçiş alanları tesbit edilmelidir. Bu nedenle “dönüşüm” kavramı popüler kültür incelemesinin merkezinde yer alır ve bu yaklaşım sadece popüler kültürün gelişmesini vurgulayan kültürel ilişkilerdeki değişimleri anlamada tasviriden öte giden dönemleştirmeyi (periodisation) üretir. Bu dönüşüm noktaları popüler kültür içeriğinin değiştiği zaman değil, popüler ve egemen kültürler arasındaki kültürel ilişkiler değiştiğinde olur. Saf anlamda popüler kültür, ne bu süreçlere karşı gelişen direniş gelenekleri, ne de bunların yukarıdan dayatılmış biçimleridir. Popüler kültür, dönüşümlerin üzerinde işlediği zeminin kendisi olmaktadır (Hall 1997:15). Bir rıza ve direnme ile ortaya çıkan çatışmalarla dolu alandır. Kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yerdir.

Gramsci, tarihteki baskın sınıfların tümü arasında yalnızca burjuvazinin, sivil toplumu güçlendiren ve iktidarını zor değil rıza ve hegemonya yoluyla sağlamlaştırmaya çalışan tek sınıf olduğunu ve tarihte devrimci bir rol oynadığını belirtir. Ona göre burjuvazi, burjuva ideolojisinin karşıt sınıfın kültürel değerleri içinde yer bulduğu ölçüde hegemonya kurabilir. Burjuvazi işçi sınıfı kültürünü değiştirerek yada yok ederek değil, burjuva kültürü ve ideolojisine eklenmesi ile, burjuva kültürü ile birlik olmasıyla güvence altına alınabilir (Gramsci:2003).

Ayrıca Gramsci, hegemonik aygıtların işleyişiyle baskın ideolojinin “geçerli” ve “doğal” olarak kabul edildiğini, dolayısıyla da ideoloji olarak görülmediğini, bunun kültürün “ortak duygusu”nun bir parçası olduğu sonucuna varır (Mutlu 1994: 154). Özlem Tekin’in de popüler müzik endüstrisinin işleyen kurallarını doğal görmesi söz konusudur. Buna ilişkin olarak şarkılarını Türkçe yapması ve alternatif pop’a yönelmesi ilk akla gelen örnektir.

Müziksel değişim süreçlerini anlamak, insanları geleneksel yollarla hareket etmeye yönelten kısıtlamalar kadar, yeni eylem yönleri seçmeye yönelten güdüleyicilerin de araştırılmasını gerektirir. Cemaatten daha yüksek etkileşim düzeylerinde kararlar, çoğunlukla büyük toplumsal birim içindeki güçlü bireyler ya da gruplar tarafından alınır. Güç ve politika ile ilgili sorular böylece müziksel değişimi ilgilendiren konularda önemli hale gelir. Müziksel etkinliğin hangi

yörüngede ilerleyeceğini geniş toplumsal örgütlerin tiplerine bakarak belirlemek mümkünse de, toplumsal örgütlenmeyle değerlerin doğası çoğunlukla büyük önem taşır ve toplumdan topluma değişir (Keammer 1993:121- akt.Erol 2005:133). Toplumda güçlü grupların, özellikle de devletin ya da büyük ticari kaygıların sonucunda verilen kararlarla etkilenen müziği, müzik-dışı kararlar belirleyince, müzik değişimi çoğunlukla keskin olur.

Alper Erinç, Türkiye popüler müzik endüstrisi içerisinde ve çevresinde, yaptığı aranjelerle oldukça takdir toplayan bir isim olarak öne çıkmaktadır. Hatta onun çalışmaları popüler müzik eleştirmenlerince ‘ortalamanın üzerinde’ olarak görülür. Teoman’ı ilk olarak Erekli-Tunç Stüdyo’sunun sahibi Rıza Erekli’ye getiren ve onun ilk albümüne düzenlemeleri ile katkıda bulunan, Özlem Tekin’den başka Nazan Öncel ve Candan Erçetin ve Göksel gibi isimlerle çalışan Alper Erinç’in popüler müziğe endüstriyel çerçeveden bakış açısı, popüler müzik uzmanlığının politik ekonomik argümanlarıyla örtüşür:

“benim mantığım şu, pop müzik yapıyorsan satmak için yapacaksın. Satmak için yapmıyorsan git odanda takıl ya da bir grup kur, provalar yap, barlarda çal falan. Pop müzik yapacağım diye kaset çıkarıyorsan ve bir sürü insanın para yatırmasını emeğini falan sağlıyorsan satmak için yapacaksın.”

Elbette ki Özlem Tekin, endüstrinin bu politikalarını görmezden gelemez. Hatta sosyo-kültürel dizgenin parçası olarak ürün ve hizmet veren popüler müzik endüstrisinin ideolojik bakımdan “geçerli” ve “doğal” kabul edilen “ortak duyu”suna ilişkin yönlendirmeleri ve kısıtlamalarını içselleştirmiştir. Ancak bu durum onun performans figürünün öne çıktığı, sert müzikten hoşlandığı ve uyguladığı cover yıllarındaki habitusunun dönüşüme uğramasını da beraberinde getirerek ‘rıza’ göstermesi anlamına gelir. Bu nedenle ‘ortalama’ bir müzik tercihi yönelir. Buradaki ‘ortalama’ kavramına ilişkin olarak bir çırpıda yapılabilecek betimleme ‘Türk insanını rahatsız etmeyecek’ soundda bir müzik düşüncesidir. Bu düşünce, endüstrinin politik ekonomik argümanlarının içselleştirilmesi anlamına gelir.

“Daha ortalama, herkesin dinleyebileceği. Çünkü esas amacımız yaptığımız müziği daha çok kitleye duyurmak. Sadece kendi zevkimize göre gidersek bir işe yaramayacak çünkü azıcık kitlede kalacağız. Hedefimiz her zaman her albümü yaparken birazcık daha fazla dinleyici kazanmak. Çünkü popüler müzik yapıyoruz yoksa evimizde yaparız. Çünkü mesleğim bu. Bu işten para kazanıyorum ve hoşuma gidiyor daha çok kitleye hitap etmek. Ben zevkim için arabada yine heavy metal dinliyorum ya da sahnede çalarken yine sert yapıyorum. Niye üç kişi daha az dinlesin, o zaman ben buraya gitar koyarım

burada da çığlık atarım demem. Saçmalık olur o. Ben bunu seviyorum kardeşim diye direnmem yani biraz daha orta yolu bulurum. Burada müzik direktörümüz süpervizörümüz Rıza abiyi (Erekli) dinlerim, yapımcımı dinlerim.”

Peki bu ‘ortalama’ albümlerin içsel parametreleri nelerdir? Burada ‘yumuşaklık’ gibi müziksel düzenlemelere ve vokal seslendirilişe gönderme yapan betimlemeler öne çıkar. Buna ilişkin Özlem Tekin aşağıdaki tanımlamaları yapmaktadır:

“Biraz daha save güvenli diyeyim. Şöyle güvenli; çok aşırı yani daha önce duymadığı sesler yoktur ticari olan albümde. Ticari albüm ile kendine yaptığın albüm arasında sadece dinleyicisi farklıdır. Yani kendime yaptığım albümün dinleyici sayısı çok daha az olacaktır. Belli olmaz moda olursa satabilir, ama çok büyük tesadüf olur o da. Ama onun haricinde dinleyici kitlesi daha çok az olacaktır, çok sert ve herkesin dinleyebileceği tür bir müzik değil. Ama şu anda yaptığım albüm ve bir önceki yaptığım albümler hepsi ortalama bir dinleyicinin dinleyebileceği bir müziktir. Yani daha önceden bir heavy metal dinlemiş olmasına gerek yok. Ya da işte ne bileyim yabancı bilmem ne grubunu dinlemiş olmasına gerek yok. Nilüfer’in de albümünü alır arkadan gidip benim albümümü de alabilir gayet rahatlıkla... Yumuşak nasıl biliyormusun tarif edeyim sadece, mesela uzun yola tatile gidiyorsun, ohh o albümü sen koy hiç böyle aaay bu şarkı yüksek bu şarkı burada bağırıyor öff bu çok bilmem ne falan demeyecek hepsi böyle ortalama, böyle gayet hızlı şarkısı da yavaş şarkısı da belli bir ahenk içerisinde çok fazla dinleyiciyi yormayan, ya da şöyle söyleyeyim, evde başka bir iş yaparken veya ders çalışırken kafanı karıştırıp zorlamayacak cins şey. Yani daha ortalama tonlar seçiyoruz nasıl anlatayım? Daha yumuşak, bir çat diye bir trampet vardır, bir de inn tang inn tang diye bir şey vardır yani onu seçersen, çat çat o kafana vurmaz yani. Canlı davul sertleştirir. Elektronik davul kullanıyoruz.”

Özlem Tekin’in alternatif pop etiketiyle değişiminin ya da dönüşümünün nedeni, popüler müziğin politik ekonomik bakış açısıdır. Aslında bu durum, hegemonya mücadelesinin Özlem Tekin’in aleyhine işlemesi olarak görülebilir. Ancak Özlem Tekin, ‘değişim’ olgusu ile iç içe görülen ve her albümünde özellikle sound bakımından sürekli değişim içerisinde olan ve bu şekilde ortaya çıkan bir isimdir. Bu özelliği kabul görmüştür. Bunun başlıca nedeni onun postmodern tanımlamalara yakın duran kişilik ve karakter özellikleri olmaktadır. Hatta kendisi bu konu ile ilgili olarak 25/09/2004 tarihli görüşmemizde “*tipimi böyle yapan, beni değişik yapan o dur. Yani ben daha önce gördüğüm bir şeyi beğenmem*” diyerek kendisine ilişkin bilgiler vermiştir.

Aranjörü Alper Erinç, Özlem Tekin’in değişkenliği konusunda çok önemli bilgiler vermiştir. Alper Erinç’in ‘değişim’ ile ilgili görüşleri aynı zamanda Özlem Tekin’in kişisel ve müziksel kimliğinin betimlemeleridir:

“şimdi biz şöyle yani, abi geliyoruz Özlem’le mesela ben Candan’la (Erçetin) falan çok matematik falan yapıyorum, yani şöyle yapayım abi ben bir şekilde bacağından yani satsın. Özlem’de aynı şeyi yapmıyorum. Ya Özlem’de giriyoruz o sıralarda neyi beğeniyorsak çünkü müzik beğenilerinde değişiyor yaş ilerledikçe, yani kendi beğendiğimiz şeyleri yapıyoruz anlatabiliyor muyum? Kendi beğendiğimiz şeyler de biz biraz benim beğendiğim şeyleri Türkiye’de kimse yani o yüzden fazla bir kesime ulaştığını sanmıyorum. Şimdi Özlem diye bir kız tamamı, ben diyorum ki “Özlem beni yaptığın hiçbir şey şaşırtmaz”. Bence Türk halkını da şaşırtmaz yaptığı hiçbir şey şaşırtmaz. Gidiyor varoş dizisinde oynuyor, varoş da yaşayan bir kıızı oynuyor, falan yas türküsü söylüyor kimse şaşırmıyor abi. O yüzden Özlem’i bağlayan bir müzikal tarzı yok. Özlem Özlem. Yani Özlem kişi olarak zaten bir tarz. Şimdi rock yapmış pop da yapar yarın öbür gün Serdar Ortaç gibi bir şey de yapar. Biz bundan iki albüm önce Serdar Ortaç’tan şarkı istedik. Ya sen ver şarkını biz onu Özlem gibi yaparız. Çıkmadı hani beğendiğimiz bir şey çıkmadı ama yani Özlem’i bağlayan bir müzik yok. Özlem kendi kendine bir kişi zaten. O ne yapsa kabul edilir. Ben bunca senelik prodüktörüyüm ben böyle bir şey koyuyorum ortaya. Böyle bir iddia koyuyorum. Çünkü zevkleri değişiyor kızın. Ona yapılabilecek bir şey yok aslında bu tabi eleştirel bir şey. Ha tamam, bir albümde elektronik yapıyor, bir albümde pop yapıyor, bir albümde “*Beni Yakan Aşkın*” yapıyor. Bizde bunu şey yapıyoruz. Kız bir gün geliyor rock yapalım bu sefer diyor. Kızın hayatı, kızın kariyeri, kızın zevki ama Özlem bu. Özlem bu yani. Değişken. Atıyorum yani birisine aşık olacak, o aşık olduğu kişi iş adamı olabilir, bir anda hani bir iş adamının karısı nasıl olursa öyle oluyor, ve bir sene sonra bir rockçı ile beraber olabilir bir anda rockçı oluyor. O kız öyle bir kız. Bunu kötü olarak söylemiyorum yani. Yani öyle bir kız. Kendini stiller ve tarzlarla, ya da belli kalıplarla sınırlamıyor. Ben Özlem’im abi şu anda böyle bir şey yapacağım, bunu dışarıda yapan David Bowie var mesela. Bir albümde çıkıyor bir şey oluyor, başka bir albümde çıkıyor başka bir şey oluyor. Ama David Bowie, David Bowie yani. Aslında bu da sağlam bir yaklaşım. Yani kendini müzik ve tarzlarla hapsetmiyor kendini o tip şeylerle.”

Özlem Tekin’de sürekli değişim içerisinde olma konusuyla ilgili olarak Alper Erinç’in görüşlerine katılmakla birlikte bunun bir zorunluluk olmadığını altını çiziyor:

“Türk halkını da rahatsız etmez. Artık olmuyor, hatta değişik bir şey yapmazsam rahatsız oluyorlar. Ama zorlama bir şey değil sakın yanlış anlaşılmasın. Bu seferde çok değişik bir şey yapmamız lazım diye bir stresimiz yok asla. Zaten ben çok değişik bir şey yapmak üzere oraya geliyorum. Albüme acayip fikirlerim var diye gidiyorum, hiç tutmuyoruz yani. Ama bir önceki albümümüzün soundu falan diye hiç bulaşmıyoruz. Onu yapıyoruz bir kenara atıyoruz, çat diye şimdi yepyeni bir sayfa. Bu herkes için hem eğitici. Mesela Alper içinde öyledir.”

Özlem Tekin albümlerinin konuları hakkında aşağıdaki yorumları yapıyor:

“ilk albümüm ilk sözlerim benim biraz daha sosyal içerikliydi işte “Duvaksız Gelin”de işte zorla evlendirilen kadınlardan bahsettik işte “Aşk Her Şeyi Affeder mi” aldatma üzerine sonra şey “Sebepsiz Savaş” o zaman işte güneydoğu problemleri bilmem neler falan filan var hep onlar üzerine idi ondan sonra değişti ama vakit içerisinde ilk albümden sonra pek sosyal içerikli yazmadım. İkinci albüm biraz daha kişisel gelişim ne diyeyim yani daha bireysel oldu, iç dünyayla ilgili olmaya başladı kendini yetiştirmeye ilgili falan. Üçüncü-dördüncü albüm, ilişkiler üzerine oldu, kadın-erkek ilişkileri üzerine oldu genelde ama aşk değil, ilişki üzerine oldu. Hele geçen albüm ki “Tek Başıma” tamamıyla ilişkiler üzerinedir, ondan sonra yani ben o dönem neyin içindeysem onla ilgili çıkıyor



beste. Bu bir yönlendirme değil, bu konuda bir şarkı yapayım demiyorum yani kesinlikle o dönem içerisindeki ilgi alanlarıma göre falan değişiyor.”

Ayrıca albümler arası değişim olgusu, popüler müzik endüstrisinin politik ekonomik yaklaşımları açısından dezavantaj olarak görülebileceği düşüncesi bu noktada beliriyor. Fakat kar amaçlı endüstriye karşı bu noktada Özlem Tekin’in müziksel arzu ve istekleri ile ilişkili üstü örtük bir karşı koyuşu söz konusu. Ancak bu karşı koyuş belirli bir süreç ve kabul görme ile ilişkili. Bu noktada sürekli değişim ile kabul görmüş Özlem Tekin, habitusunun bir başka boyutu olan ‘sert müzik’ düşüncesine doğru biraz daha yaklaşabiliyor. Son albümü bunun en iyi örneği olmakta.

“Bana ne? İyi bir şey se kötü bir şey se? İyi bir şeyse de bana ne! Kötü bir şeyse de bana ne! Benim zaten hani hiç bir zaman öyle bir derdim olmadı. Özellikle zaten böyle tutmuş bir şeyin üstüne gitmek daha irite ediyor beni. Hani bu tuttu aynen ona benzeyen bir şey yapalım. İnsanlar, dinleyici profili demiyorum. Millet de bende bunu beğeniyor bence yani. Sürprizden hoşlanıyorlar. Hadi bakalım bu albüm ne yapmış. Onlar da değişmekten hoşlanıyorlar. Bir de düşünsene üç yıl önce adam lise sondaydı şimdi üniversite üçte okuyor. O da mı hiç değişmedi yani. O da seksen tane şey yaşadı hayatında ben genel şeyi algılayabildiğimi düşünüyorum her zaman titreşimi. Etraftaki gençlikte üniversitelerde genelde Türkiye’deki titreşim neredeyse falan onlara hizmet edecek bir şey veriyorum. Gerçi biraz önceden veriyorum. Öyle bir sorun oluyor” (CNN Türk Frekans Programı, Şafak Ongan ve Özlem Tekin Söyleşişi 30/Nisan/2005).

Özlem Tekin, albümler arası değişimin başlıca nedenleri arasında öncelikle yaş ve deneyim ile ilgili kişisel gelişim ve o anki ruh halini öne sürmektedir. Ancak buradan anlaşılması gereken nokta ‘değişim’in Özlem Tekin’in kişilik özelliği olmasıdır.

“o artık biraz dönüm noktası yani yaşta biraz dönüm noktası. Artık yani hakikaten ben şimdi yaşlandım desem annem bana güler daha gençsin der de ama insanın belli bir köşe yaşları vardır, ne bileyim bir 25’ten sonra bir tuhaf olursun falan şimdi ben 35’e geldim böyle mesela bir takım şeyler zor geliyor yani bazı şeyleri çok kısıtlıyorsun sana işte bir takım seni yoran insanlarla görüşmemeye başlıyorsun, yani böyle birşeyler var, bir taraftan da hani yirmili yaşlarında bir takım nüsveteler yapmışsın, otuzlu yaşlarında da bunun çiçeği açılmış, şanslıysan bu, bu şanslı ve tıkrında giden bir hayatsa otuzlu yaşlarda açılmış, 35’te bir hedefsizlik sıkıntısı oluyor. Hoppalaa bir dakika bunları da yaptık, kenara koyduk, ulan dur emekli mi oluyorum şimdi ben ne yapacağız o tip sıkıntılar ki benim hani bütün arkadaş grubumun sıkıntısıdır bu. Şu şarkıyı mesela 25 yaşında birinin anlamasına imkan yok. Zavallılıklar söylüyorlar benle beraber ama hiç anlamadıklarından çok eminim. Hafiften var yani karamsarlık ama yani çok dokunmamış biz ayaktayız yani sadece bu gözlem öyle söyleyeyim. Karamsar olabilir ama gözlem biz parçalanmadık, mahvolduk bittik yok yine. Ama bakıyorum etrafıma yani ne yapıyoruz yani şimdi ne yapacağız? küfürlü konuşmak isterdim normalde arkadaşım olsa öyle derim ama ne yapıcız ulan falan hani? Bir gözlem bu.”

Albümler arası değişim konusu ile ilişkili olarak Özlem Tekin aradaki farklılıkları şöyle değerlendiriyor:

“Şimdi mesela şu andaki ruh halime göre bana çok sakın geliyor o albüm (Tek Başıma). O dönem şey diye anlatıyordum ben modern bir pop yaptık, işte Avrupa popuna yakın yani bu Türkçe sözlü, Türkçe pop dediğimiz klasik şey değil, Avrupa’da pop müzik neyse onu yaptık diyorduk. Hakikaten yapmışız. Doğruya doğru. Fakat bana çok sakın geliyor. Herhalde o dönemki ruh halim sakındı” (CNN Türk Frekans Programı, Şafak Ongan ve Özlem Tekin Söyleşisi 30/Nisan/2005).

Eğer Özlem Tekin ve albümleri hakkında genel anlamda özetleyici bir cümle gerekiyorsa bu cümleyi de Özlem Tekin’in ağzından aktarmak en iyisi:

“İlk albüm ile son albüm arasındaki kişisel sosyal psikolojik değişimlerde çok acayip fark var bunlar albüme çok güzel yansıyor. Ben özellikle cam gibi yansıtıyorum. O dönem ne yaşamışsam, hangi tip müziği dinliyorsam nelere ilgim artmışsa falan, gayet samimi olarak yaşadığım şeyleri çok çok güzel tane tane anlatıyorum yani. Dolayısıyla albümler birbirinden farklı farklı gidiyor. Ve gittikçe olgunlaşan bir durum var gayri ihtiyari. Dediğim gibi benim kendi gelişimimle ilgili bir samimiyet o. Ayrıca başkası olsa ilk albümün kopyasını yaparak giderdi yani. Ve hatta belki de daha çok sevebilirdi.”

Değişim konusu yalnızca albümler arası ile sınırlı değildir. Şarkıları da yaş ve buna bağlı deneyim ile konuları bakımından değişkenlik göstermektedir. Yani şarkıları onun içerisinden çıkmış özgün yaratılardır. Bu nedenle otantisite tartışmasının belkemiğini oluşturan ‘sahicilik’ düşüncesi, onun ‘değişim’i kişisel gelişiminin bir sonucu olarak görmesi ile örtüşür. Fakat bu nokta da popüler müzik endüstrisinin bir takım yönlendirmeleri de gündeme gelir. Şimdi şarkıları, endüstrinin yönlendirmeleri yani kısacası hegemonya sürecinin nasıl işlerlik kazandığına bakma zamanı.

### **2.6.1. Şarkıları**

Toplumun hemen her alanında olduğu gibi kamusal dünya erkek egemendir. Müzik için de aynı şeyleri söylemek pekala mümkündür. Şarkı sözlerinin de doğal olarak erkek egemen bir popüler müzik içerisinden, çoğunlukla erkek bakış açısıyla çıktığını unutmamak gerekir. Luce Irigaray, ‘kadınlar hakkında ne biliyoruz? Cinsel arzuları dahil, kadınlar hakkındaki her şey bize erkekler tarafından söylenmektedir’ (Irigaray, 1989; akt. Whiteley, 2000:52) derken, şarkı sözleri ve popüler müzik yardımıyla toplumsal cinsiyet kültürünü anlayabileceğimizi, hatta daha da önemlisi, toplumsal cinsiyet ideolojisinin kültürel araçlar yardımıyla nasıl inşa edildiğini

söylemeye çalışır. Ek olarak Irigaray, geleneksel olarak fallik kadın boyun eğicidir. Yumuşak, kibar, şiddet yönelimsiz, ahlaklı, kontrol edilebilir ve saf olarak sağlıklı toplumun köşe taşı olduğunu vurgular. Sağlıklı toplum düşüncesiyle saflığın yan yana koyulması ise ideolojik bir inşa olarak görülür. Anne olarak kadınlar nazik, sabırlı ve aynı zamanda embriyo döneminden çocukluğa, oradan da yetişkinliğe kadar olan süreçte namusun devamını sağlayan olarak görülmektedir. Cinsel açıdan aktif kadın ise kurulu normlardan yola çıkarak sadece sapkınlık düşüncesiyle bir tutulur demektir. Bu gibi düşünceler ataerkil toplumun cinsiyete ilişkin bakışını ortaya koyar. Ancak önemli bir noktanın altını çizmekte fayda var; toplumun cinsiyete ilişkin ‘sağlığı’ kadınlardan beklenir. Saf/kirli, aktif/pasif, kaba/ince ruhlu gibi ikili karşıtlıklar din içerisine ve dolayısıyla toplumun derinliklerine yerleşmiş durumdadır. Irigaray bu durumun yansımalarının sanat ve edebiyat içerisinde de yapılandırıldığının altını çizmektedir. Popüler müzik ve onun şarkıları da bu sürecin bir parçasıdır.

En basitiyle sözel gerçekçilik teorisi, şarkıların tanımlayıp sunduğu toplumsal veya duygusal durum ile söz arasında doğrudan bir ilişkinin varlığını öne sürmek anlamına gelmektedir. Stokes, otantikliğin büyük ikna gücüne sahip söylem-içi (discursive) bir mecaz olarak düşünülmesi gerektiğini belirtirken, kimlik düşüncesi ile birlikte ele alınması gerektiğini öne sürer. Ona göre kişinin olduğu halin otantik olmaması söz konusu olamaz. Stokes’a göre otantisite, müzik üzerine belirli bir biçimde konuşmayı, hem dışarıdakilere, hem de içeridekilere ‘bu müzikte belirgin olan şey şudur, ‘bizi öteki insanlardan farklı kılan müzik şudur’ demenin belirli bir yoluna işaret eder (Stokes 1998:128-129). Simon Frith müziksel alan içinde estetik değerler farklı konvansiyonlarını üreten üç ana müzik kategorisiyle (sanat, folk, popüler) ilişkili eleştirel söylemin görenekssel olarak nasıl bölümlendiğine işaret eder: “Sanat” müziği, aşkın bir deneyimin şartı koşulduğu bir çerçevede işler, bunu sadece doğru eğitimliler tecrübe edebilirler. “Halk” (folk) müziği, bir topluluğun otantik deneyimi ile bağlantılı düşünülür. “Popüler” müzik değerleri müzik endüstrisi içinde oluşturulur ve onlar tarafından yaratılır; bu yüzden müziksel değer ile parasal değer eşitlenir ve satış listeleri “iyi” pop müziğin ölçüsü haline gelir. Popüler müzik ilk iki müzik dünyasının söylemlerine de başvurabilir (Bracket 1999:19). Otantisite, diğer tüm müziklerde olduğu gibi, popüler müzikte de insanların bir müzik

türü/uslubu/parçası ile ilişkili müziksel ve müzikdışı deneyimini referans yaparak o müziğe atfettikleri bir yorumlama meselesidir. Aslında 'kültürel sermaye'nin kimi biçimlerinin anlaşılmasına yardımcı olan güçlü bir araçtır. Oysa Erol, yukarıda yapılan otantisite kavramlaştırması ile, 'öteki' müziksel ve müzikdışı pek çok bileşenin aktarılma, alınma ve kendine mal etme yolunun da bir müziğin otantisite inşasına 'temel' olduğunu düşünmektedir. Başka bir deyişle otantisite geçmişe yönelik olarak bir müzik türünü, bir uslubu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkarı, onların yeni unsurlarla birleştirilmesi ve hatta tamamen 'yeni' bir 'değer' inşası olarak görülmesidir. Müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/usubı ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzikdışı bileşenlerle de yakından ilgilidir. Bir seslendiricinin otantik işaretleyicileri bu yüzden 'bağlamsal'dır. Dolayısıyla kimi zaman bir 'aksan' ya da 'şarkı söyleme uslubu', kimi zaman özel bir çalgı tercihi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir (2006:192-197).

Popüler müzik otantikliğinin en önemli işaretleyici unsurunun başında "para kazanma" motifi gelir. Rock otantisitesinin ana amacı para kazanmak olmamalıdır amaç para kazanmaya karşı olmak değil, ana amacın para kazanma olmasına karşı olmaktır ve rock otantisitesinin belkemiğidir diyen Taylor, bunu "duruş otantisitesi" (authenticity of positionality) olarak ifade eder. Bu düşünce ile Taylor, malını ticari çıkar uğruna satmayı reddeden seslendiricinin kazanımı dahilinde bir otantisiteyi tanımlamada kullanır. Pek çok müzisyen ve grup 'satış' düşüncesine karşı olduklarını söyleyerek ve 'sadece para kazanmak için işe yaramaz şeyler yapanları' suçlarlar (1997:22).

Özlem Tekin'de kendi müziğine ilişkin olarak Taylor'ın argümanlarına yakın durur. Yaptığı müzikte hegemonya sürecine yönelik olarak geri adımlar atabileceğini ancak her şeye rağmen bunun sınırlarını kendisinin belirlediğini öne sürer.

"hiç olmamalı değil, şöyle bir şey şöyle söyleyeceğim para için yapılmaz ama geri dönüşü olabilecek bir müzik. Ben bir sürü rock grubu arasında para için yapmıyorum, bende para için yapmıyorum, onlarda para için yapmıyorlar ama bir takım rockçının ki geri dönüyor maddi kazanç olarak. Yani biz daha çok satabilecek bir müziği para için yapmıyoruz. Hiç birimizin çıkış noktası para için değil ama benim yaptığım tür daha çok satılacak bana daha çok mali getirisi

olacak bir cins ama ticaret için yapmıyoruz bu işi gibi bir şey yok bu bir inat gibi aslında. Biraz müzikten ödün veriyorum ama ne olursa olsun o kadar da değil. Yine de bu inadımdan vazgeçmiyorum evet kesinlikle öyle, çok çok katı olmamakla beraber, yapmam kardeşim ben öyle gibi birşeyim yok. Ama çok da yani tamamen başkalarının zevkine göre de müzik yapmak da istemiyorum. Azıcık da benim sevdiğim şey olsun. Sonuçta benim şarkım, ben söyleyeceğim onu sahnede falan yani sevdiğim bir şekilde olmak durumunda hakikaten yolunu da biliyorum artık onuncu yıl yani, bir şarkı yaparım single bak albüm yapmaya bile gerek yok, hakikaten satar ama oralarda değil aklımız yani.”

Müziyen kendine özgü müziksel ya da müzik dışı imajlarla otantisitesini oluştururken, bir başka öne çıkan otantisite figürü “yaratıcı” eser ve buna bağlı ‘yaratıcılık’tır. Burada orjinallik ve yaratıcı temsil unsuru ile birlikte ciddiyet, samimiyet ve biriciklik çağrışımları ağırlıktadır. Bu çerçevede otantisite işaretleyicisi ‘yürekten’ şarkı söyleyen ve şarkıcıyı otobiyografik olarak ifade eder görünen kişisel şarkı sözleri olabilir. Moore’un ‘birinci şahış otantisite’ ya da ‘ifade otantisitesi’ dediği şey, bu bağlam ile örtüşür. Zira bu, bir seslendirici ya da bestecinin, bir izlerkitle ile aracılanmadan kurduğu bir iletişim çabasını temsil eder ve seslendirici ya da besteci bir bütünün parçası olma izlenimini aktarmayı başardığında ortaya çıkar (Moore 2002:214-akt.Erol 2006:198).

Özlem Tekin’in şarkıları onun kişisel deneyimleri ve gözlemlerinin sonucu ortaya çıkan, diğer bir deyişle biyografik detaylarını içeren yapıdadır. Yani sahici bu nedenle de “otantik”tir.

“Bir defa genelde şarkılar benim oluyor bu çok önemlidir. Şarkımı yani en güzel kendi yazdığım şarkımın enerjisini doğru verebilirsin. Başkasının yazdığı şarkıyı istediğin kadar söylemeye çalış yani güzel yorumluyor olabilirsin ama en doğru enerjiyi kendi yazdığın şarkıda verebilirsin.”

Ayrıca o, şarkılarında üslup ve söylemsel açıdan habitüel davranışının sonucu olarak daha önce de belirtildiği gibi bu söylemini kadın etnisitesine yönelik yapmaktadır. Kendisini matkap kullanabilen kadın olarak yani ‘etken’ olarak görür.

“müzikte nasıl önemli eğer şimdi müzik yazıyorsan, söz yazıyorsan gayet tabii önemli. Şimdi benim hiç böyle kişiliğim olmasa ben “Dağları Deldim” şarkısını yazmam. Ben yaşadığım şeyi yazıyorum. En azından olay başımdan geçmemişse bile geçseydi nasıl davranırdım onu bilerek bir şeyler çıkıyor ağızımdan dolayısıyla önemli kalıyor tabii. Yani ayy işte! kavanozun kapağını açamayan bir kadının yazdığı şarkı çok daha başka olur, ama matkap kullanabilen bir kadının yazacağı bir söz çok daha başka olur.”

Kendisine ait olmayan ancak albümlerinde yer verdiği şarkılar için kriteri “arkasında duramayacağı şarkıyı söylememek”tir. ‘Arkasında durmak’ düşüncesi, kendisinin bireysel habitusu ile şarkının örtüşmesi meselesidir. Ancak bu kriter

endüstrinin diğer bileşenleri (aranjör, yapımcı vb) aracılığıyla zaman zaman sınır ihlaline uğrasa bile yine de kendisinin genel düşüncesi bu yönde olmaktadır. Örneğin “Laubali” şarkısı kendisinin albümüne koymak istemediği halde yapımcısının ‘çok satar’ öngörüsüyle albüme aldırıldığı bir şarkıdır. Burada hegemonya sürecinin Özlem Tekin aleyhine işlediği açıktır.

“hatta şöyle bir anektot var bu konuyla ilgili benim bir "Laubali" albümüm var. Laubali çıkarken ben çok direndim o şarkıda, çünkü albümün genelini yansıtan bir şarkı değildi ama herkes çok güzel basit herkes bayılacak buna falan filan plakçım çok diretti. Laubali ile çıktık biz o şarkıyla şarkı benim değildi. Ve çok basit bir şarkı o la la la la falan çocuklar çok sevecek bunu bilmem ne, çünkü çocukların sevmesi iyi bir şeydir. Aldırırlar çünkü onu. İlle onu aldırırlar ve sabahtan akşama kadar dinlerler. Buna işte çocuklar bayılacak diye o albüm çıktı o şarkıyla, fakat o kadar küçük yaş beğendi ki onu iki yaş falan onlar sadece şöyle eteklerini tutup dans etmekle yetindi. Dolayısıyla benim hiç bir işime yaramadı. O zaman ben şöyle yaptım iyi yatırım yaptım ben on yıl sonra voleyi vuracağım (güllüyor). Bunu hiç unutmayacaklar.”

Ete Kurttekin, 30 Haziran 2004 tarihinde İstanbul’da gerçekleştirdiğim görüşmemizde bu konuyla ilgili olarak aşağıdaki görüşlerini bildirmişti:

“Özlem’in yaptığı rock erkeksi değil ama bıçkın delikanlı tarafı var. O onun karakteriyle çok örtüşüyor. Zaten kendisiyle örtüşmeyen şarkıyı kendisi yazmıyor. Zaten de başkalarının getirdiği şarkıya, ya bu benle uymuyor, benim bunun üzerine ekleyebileceğim ya da bunun arkasında durabileceğim bir durum yok der şarkı ne kadar güzel olursa olsun. Ha bir tanesi var bir şekilde format bulmak gibi bir düşüncesi oluyor tabii ister istemez. Ama söylediği şeylerin kendisi de çok arkasında durabiliyor. “Dağları Deldim” derken yüzündeki ifadeden görebiliyorsunuz. “Biri Var” derken “Biri Var”ı çok güzel söylüyor mesela. “Yazmamışlar” çok hüznü şarkı ama, onlar zaten kendi içinden çıkmış şeyler. Değilse bile ona yakın şeyleri yakalıyor insanlardan, o tür parçalar alıyor beste alması gerekiyorsa. Ama diğer taraftan “Laubali” var mesela, hiç bu konunun üzerine gidip konuşmadık ama çok da içinin rahat olduğunu sanmıyorum “Laubali” gibi bir parçayı albüme koyduğu için.”

Onun şarkılarındaki temaların çoğunluğu yine popüler müziğin genelinde var olan aşk ve romantizm üzerine kuruludur demek pekala mümkün görünse de, Özlem Tekin aşkı ele alış ve anlatış biçimiyle farklılaşır. Aslında aşktan ziyade ‘insan’ı ve ‘insan ilişkilerini’ anlattığını belirtir. O, alışıldık olduğu üzere aşık olduğunda pek şarkı yazmaz. Çünkü onun için bu durum kadınsıdır. Çoğu kez kadınlara yakıştırılan bir davranış biçimi olan ağlamak, özellikle aşk için ağlamak ona göre değildir. Özlem Tekin’i de diğerlerinden ayıran en önemli özellik bu olmaktadır. Kaldı ki “Yazmamışlar” şarkısı, kendisinin, yani otuzlu yaşlardaki bir kadının romantik bir ilişkiyi arzulamasını, bundan da öte, bu yaşa gelmiş, ekonomik özgürlüğü olan bir kadının, deyim yerindeyse kafasına göre birini bulamama sorununu anlatmaktadır.

Ancak Özlem Tekin, şarkıyı çok sevdiğini söylemesine rağmen bunu bile kendi kişiliğine uygun bulmamaktadır.

“Yazmamışlar” kesinlikle çok önemlidir benim için, hikayesi değil, sound olarak da benim beğendiğim. Ne bileyim en çok kadın şarkılarımdan biri aslında hani genelde öyle hissetmem o öyle hissettiğim bir dönemdi mesela kısa bir dönemdi, hani tam beni anlatıyor diyeceğim bir şarkı falan değil, katiyen, ama o dönem çok büyük bir “gerçeklikle” çok büyük bir ruh haliyle çıkmış bir şarkı...”.

Bu yüzden Özlem Tekin, ataerkil toplumun her koşulda olumladığı erkeklerin davranış ve düşünüş biçimini erkeksi söylem temelinde ancak “kadın duruşu”yla yeniden ele almaktadır. Bu durum onun habituel davranışı olarak şarkılarına yansır. Fakat o, daha çok biten bir aşkın ardından şarkı yazarak ve böylece güçlü ve ‘etken’ bir insan olarak, en önemlisi de kadın etnisitesine mesaj verir; “güçlü olun”. Özlem Tekin için şarkı sözü yazmak, kişiliği ile bağlantılı olarak etkenlik ve edilgenlik farklılığında belirginleşmektedir. Kendisinin yazdığı şarkı sözlerini ve dolayısıyla kişisel karakterini ‘etken’ olarak niteler. Bu, matkap kullanabilen bir kadının özelliğidir.

“Öbüründe kadının (edilgen) başına hep bir şeyler gelir yani en fazla bunlardan hep şikayet eder ve hayaller kurar. Keşke şöyle olsaydı, sen olsan da bilmem ne gibi hikayeler hayaller kurar ve hep ağlar. Ve hep onun başına bir şeyler gelmiştir. Diğer matkap kullanan kadın (etken) bilir ki kendi başına bir şey gelmiyor ve hep kendi başına bir şeyler getirtiriyor. Kızacağı veya üzüleceği ah keşke olmasaydı diyeceği tek şey kendi yaptığıdır. Yani böyle bir şey yaptım da başıma böyle bir şey getirttim gibi. Sebebi kendisinde arar ve çabuk toparlanıp, başına kötü şeyler geldiğinde şarkı yapmak yerine o dönemi toparlanmak lazım tam toparlandığı anda şarkı yazmaya başlamak bu daha sağlıklı olur. Çünkü diğerleri için de bir ümit kaynağı oluyor. Benim ayrılıp ağlarken ki yazdığım şarkının kime ne faydası olur ki? Millet de ağlamasın haydi kalk ayağa “bundan böyle hep yek hep tek başıma” diye kalkarsın yani, ki ayrılan birisi varsa o da sevinir güç alır o şarkıdan. Ya da bütün kadınlar “dağları deldim” diye gözlerini silip ayağa kalkabilirler.”

Özlem Tekin, kendi deyimiyle “ağlak” değildir. Ağlaklığı kadınsı bir davranış olarak algılamaktadır. Kendisi de bu durumu heavy metal alt kültüründen yetişmiş olmasıyla bağlantılandırarak; ‘müziği konservatuvardan, yaşam biçimimi ise heavy metal’den öğrendim der. Ona göre rock ‘sert’ yani erkeksi olmalı ve erkek gibi seslendirilmelidir. O, erkeksi olduğu düşünülen rock müziği, etken kadın duruşuyla, erkeksi söylemle yeniden ele almaktadır. Ancak albümleri için şu noktayı belirginleştirmek gerekiyor. Özlem Tekin’in şarkıları, konuları ele alış ve üslup bakımından ‘etken’dir, ancak vokal seslendiriş ve çalgısal düzenleme (aranje) bakımından kendisinin deyimiyle ‘kadınsı’dır. Albümleriyle ilişkili olarak bu

konuda şu yorumları yapmaktadır:

“Dedim ya erkeksilik benim sesimde veya şarkı söyleşimde yok albümlerde. Ama işte hayat tarzı olarak, mesela kavanoz kapağı açamayan kadın ile matkap kullanan bir kadının farkı var arada. Matkap kullanınca erkeksi mi olunuyor hayır, ama biraz daha kuvvetli, daha yapabilir hayatı edebilir. Etken bir tip olabiliyorsunuz. O bir etkenlik vardır bizim diğer Türk kadın şarkıcılarda hep böyle bir edilgenlik durumu vardır. Hep böyle çaresizlik sözleri vardır. Şebnem (Ferah) dahil buna”.

Bununla ilgili olarak Ete Kurttekin’in yorumu da aynı özellikleri gösteriyor:

“Özlem ile Şebnem arasında çok fark var. Özlem tek tabanca yalnız kovboy. Düşünce tarzı olarak eşine rastlanmayacak biri. Şebnem ise kendi iç fırtınalarını çok iyi kaleme alabilen ve onlardan bahseden duygusal tarafı yoğun biri. Şebnem’in müziği daha karanlık ve depresiftir. Şebnem hakkında sigara şarkısını ele alırsak hep çektiği acıları yansıtan bir insan. Örneğin ilk albümünde “Fırtına”. Ben Şebnem’in gülyüzlü bir şarkı söylediğini duymadım. Özlem’de daha farklıdır. Birisi “ama yaa” derken diğeri “hadi len” diyor. Dolayısıyla bunların ikisinin bir araya gelmesinin imkanı yok. Çünkü bir insan hakikaten ya depresiftir ya da heyo dur”.

Daha önce ortaya koyulduğu gibi Özlem Tekin, ‘erkeksi’liği Rock’tan öğrenmiştir. Bu anlamda “ağlaklık” edimini bir anlamda ana akım pop’a uygun görür. Aşağıdaki sözleri Özlem Tekin’in rock’tan öğrendiği erkeksi habitüel davranışın müzikte işlenmesi (*modus operandi*) olarak karşımıza çıkıyor.

“Yani belki ben ayrıldığımda o kadar çok üzüldüm ki ama o öyle olmaması lazım yani o değil. Çekici ve sürükleyici konumda olmak gerekli, belki de rock’ın enerjisi oradan geliyor yani. Rock o kısımlarla ilgileniyor. Tam ayağa kalkış, kendini toparlayış. Ben öyle öğrendim benim bildiğim o.”

Özlem Tekin, arkasında duramayacağı şarkıyı albümlerine almama kriterini gözetse bile bazen kendi yazdığı şarkılar dahil ama çoğunlukla dışarıdan alacağı şarkıların seçiminde popüler müzik endüstrisinin politikaları hakkında yeterliliğe sahiptir. Yani endüstrinin gözettiği özellikle şarkı sözleri için dikkate aldığı bir takım kuralları görmezden gelmez. Bu konuda esnek davranır. Örneğin yapımcısının veya endüstrinin diğer bileşenlerinin önerilerini dikkate alarak kendi yazdığı şarkılarda ufak tefek değişikliklere açıktır.

“Şarkı seçiminde ben yapımcımla (Gürkan Söğütoğlu) ince eleyip sık dokuyorum mesela dışarıdan şarkı alırken, benim şarkılarımda bile mesela sözlere çok takılır o. Ben mesela söz üstünde o kadar çok duramıyorum tamam gayri ihtiyari bir şey yazıyorum ama mesela o bir köşesine takılıyor, diyor ki bu değil yani, bunu demeyelim, burada falan onun yerine başka bir şey buluyoruz, ya da birlikte şarkı bulurken çok böyle onun bir deyimi vardır "ısıyor bu şarkı" ısıyor-ısırmıyor yani, böyle hani değmedi der, ısırmadı der falan çok şey yaparız onunla mesela kökünde uğraşırız. Manası değişmez ama hani biraz daha başka kelimeler kullanarak aynı ifadeleri bir de yani hep beraber bir iş yapılıyor orada. Böyle şarkına yapışıp kardeşim ben bu şarkıyı böyle yazdım değil, yani



orada on kişi oranın birazcık daha yumuşak söylenmesi gerektiğini düşünüyorsa bunda bir mahsur yok yani. Bu demektir ki altmışbin kişi yerine ikiyüzbin kişi daha çok beğenecek şarkını. Böyle basit bir oranla burada direnmenin bir alemi yok. Esnek olacaksın esnek.”

Daha da genel bir yaklaşımla Özlem Tekin toplumun cinsiyet kültürüne ilişkin bakış açısına sahiptir. Bunu şarkılarında görmek mümkündür. Ancak o, içinde yaşadığı ortamın yani kent kültürünün cinsiyet ilişkilerini açığa vurur. Bu bazen aşk temalı şarkılarında bazen de ‘insan’ temalı şarkılarında ortaya koyulur.

“benim kesimimde yani metropol tarafıysa bu kırsal kesimi artık bilemeyeceğim. O kadar bizden bambaşka bir gezegen olarak bakıyorum ki oraya, hakikaten oraya gidip onların yaşamını anlamama imkanı yok. Bizim metropol kadınlarında ben şöyle bir şey seziyorum, bir eş bulamama durumu haricinde kendilerine uygun eşi bu tam “Sex and the City” durumudur yani. Kadın işini gücünü yapıyor, ayağının üzerinde duruyor, çok güzel arkadaşları var. Bütün ekonomik özgürlüğünü kazanmış. Sosyal olarak kimsenin bir girdisine çıktısına bir şey dediği yok. Öyle bir baskısı yok. Fakat herkes feci mutsuz. Bütün kadınlar çünkü hiç kendilerine uygun bir erkek bulamıyorlar. (Gülüyor) en gördüğüm en büyük sorun bu yani. Onun haricinde hakikaten yani şunu yapamıyorum, buraya ulaşmak istiyorum ama gidemiyorum. Kadınız o yüzden bizi engelliyorlar falan diye ben bir şeye rastlamıyorum yani. Ama benim çevrem çok başka yani sanat çünkü kadın-erkek hakikaten ayırmıyor. Hakikaten biz çok rahatız o konuda.”

Bundan başka aslında Özlem Tekin, kent kültürünün cinsiyet ilişkilerini şarkılarında ortaya koyduğunu söylese de toplumun genelini kavrayan toplumsal cinsiyet kültürünün kadına yönelik baskıcı ve tutucu tavrı karşısında duyarsız kalmadığını söylemek mümkündür. Hatta “*Duvaksız Gelin*” şarkısı buna örnektir. Bu şarkı Özlem Tekin’in hiç görmediği ve zorla evlendirilmek istediği için intihar ettiği halası Fatma Tekin için yazdığı bir şarkıdır.

“halama yani hiç görmediğim halama yazdığım bir şarkı aslında “Duvaksız Gelin”. Zorla evlendirilmek istendi onun için. Hep anlatır babam bunu, babam bulmuş (cesedi) falan hep anlatır, sesi çok güzelmiş sana benziyordu sesi falan der.”

Ancak tek bir şarkıdan yola çıkarak Özlem Tekin’in tamamıyla toplumsal cinsiyet kültürüne bir karşı koyuşu ve direnişinden söz etmek pek olası değildir. Çünkü bu onun diğer şarkılarını görmezden gelmek olur. Konuları bakımından Özlem Tekin’in şarkılarını ‘aşk’, ‘ilişki’, ‘insan’ ve yaşa bağlı ‘kişisel gelişim’ başlıkları altında genellemek mümkündür. Bir de her albümünde olan örneğin, “Biberi Bol”, “Laubali”, “Cinayet” gibi format gereği düşünülmüş şarkıları vardır. Ancak Özlem Tekin’in daha önce de belirttiğimiz gibi aşkı şarkılarında ele alış ve anlatış tarzı etkenlik ve ağlak olmama bağlamında diğer kadın popüler müzik sanatçılarından ayrılmaktadır.

Bu noktada önemli bir tespit yapma gereği kendini hissettiriyor. Özlem Tekin albümlerinde bir taraftan kendini ifade edebildiğini söylediği “Dağları Deldim”, “Hep Yek”, “Dene” gibi şarkılara yer verirken diğer taraftan da her ne kadar kendini ifade edemeyeceği ve arkasında duramayacağı şarkılara yer vermek istemese bile “Laubali” gibi, “Biberi Bol” gibi şarkılara da yer vermektedir. Bunu endüstrinin zorlamalarıyla yapmak zorunda olduğunu bilmekle birlikte, kendisi de geniş kitleler ulaşabilme isteği nedeniyle karşı çıkmamaktadır. Bu durum onun müziksel kimliğini müzakere etmesi anlamına gelir. Bir tarafta “bıçkın delikanlı” tavrı ile ortaya çıkarken, diğer tarafta karakteri itibarıyla pek onaylamadığı halde “kadını” olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de albümlerine kadını yakıştırmasını yapmaktadır.

Şarkılarında onun kimliği ile ilişkili ortaya çıkan kadına yönelik söylemler aslında, toplumun cinsiyete ilişkin davranışların öğretilmesi ve bunu hem benimseyen hem de benimseten kişilere yani öğretmenlerdir. Cinsiyete ilişkin kültürlenme sürecidir söz konusu olan. Kültürlenme sürecinde anneler baş rolü oynar. Ataerkil bir toplumda, ataerkilliği ve kadına yönelik baskıyı en çok savunanlar, kız çocuklarında bu davranış kalıplarının gelişmesine ön ayak olanlar yine annelerdir. Özlem Tekin’in yukarıda söylediklerinden yola çıkarak kadın etnisitesi içerisinde erkek düşkünü olarak adlandırılabilir ve cinsiyete ilişkin kültürlenme sürecinde anneleri tarafından böyle yetiştirilen bir “kültürel kişilik”ten söz etmek mümkündür. Ancak “kültürel kişilik” kavramı ile ilişkilendirirken dikkatli olmak gerektiği de unutulmamalıdır. Çünkü toplumun bir bölümü için genelleştirilmiş “kültürel kişilik” kavramından sınırlı bir şekilde söz edebiliriz. Ataerkilliğin ön gördüğü erkeğe bağımlılık ve boyun eğme modeline göre şekillenen bu kişilikler yine Özlem Tekin tarafından “edilgen” olarak sınıflandırılmaktadırlar. Özlem Tekin’in kadınlara ilişkin sınıflandırması bununla da kalmaz, kadınlar için kentli ve kırsal ayrımı yapar. Kendisini kentliler sınıfına sokarak, kırsal sınıf için görüş bildirmez.

Ancak Özlem Tekin için toplumsal cinsiyet konusunun en belirginleştiği noktalar, kadın-erkek ilişkilerinin anlatıldığı şarkılarında ortaya çıkmaktadır. Burada erkek ile kadının kopuşu söz konusu değildir. Tam tersine iç içeliği, toplumsal düzende kadının bir kimlik olarak düşünülmesi söz konusudur. Bu kimliğin en belirgin özelliği elbette ki “etkenlik”tir. Özlem Tekin’in şarkılarında çizdiği kadın

portreleri kentli, ekonomik özgürlüğü olan, kendi ayakları üzerinde durabilen kadınlardır. Bu ataerkil toplumda ezilen kanat olarak kadınlık stereotipinden farklıdır. Burada kentli kadın kültürünün ataerkil kırsal kadınlıktan farkı ortaya koyulur. Özlem Tekin kadınlarla erkekleri düşünüş ve davranış açısından birbirinden belirgin bir biçimde ayırıyor. Elbette ki bütün bunlar şarkılarında ortaya çıkıyor. Ancak bundan daha da önemlisi Özlem Tekin'in kadınlığa ve erkeklığe ilişkin düşüncelerinin kendi kültürel kimliğine ilişkin ip uçları veriyor olmasıdır. Bunun sonucu olarak kadınlık, kültürel kimlik/etnisite düşüncesi ile örtüşüyor.

“Gayet tabii zaten çok farklı. Ama mesela çok çok bariz bir şey var yani erkeklerin hepsi kardeş gibi, kadınların hepsi kardeş gibi bazı belli konularda yani. Hani kadın ve erkekler zaten birbirlerinden farklılar, kadınların çok fazla benzediği hani her kesimden kadının birbirine benzeyen her erkeğinde mesela birbirine benzeyen çok spesifik özellikler var. Yani erkekler yol sormayı ayıp zannediyorlar. Kaybolmayı göze alarak fır dönebiliyorlar gidecekleri yere. Onlara göre camı açıp afedersiniz şu adresi arıyorum, buradan şuraya nasıl giderim demek en son yapılacak şey yani. Kadın başından bir yeri bulamayacaksa merkezi oraya yakın bir yere gelip güzelce iner, tarifini alır, ve vaktinde oraya gider ve bunu ayıp karşılamaz yani benim tanıdığım ve bu bütün erkeklerde kırsal kesim dahil herkesten gördüğüm bir şey. Çok ciddi dediğim gibi bunun gibi. Birde şöyle bir şey var, kadınlar bir şeyi daha konuşmadan bile sezip ona göre hareket edebilecek bir iç güdüye sahipler, ne bileyim yapıya sahipler yani. Erkekler bir şeyi on kereden söyleyen bir kulağından girip, öbür kulağından çıkabiliyor. Onu bir konuyla ilgili iğneleyecek bir laf ediyorsun falan, belki de ya da duyduğu şeyi kendisine ne denir ona uyarılama, kendi hayatına, kendi duygularına, kendi ilişkisine uyarılama kabiliyeti yoktur belki erkeklerde. Kadınlar çok güzel bir filmde bir şeyler çıkartırlar. Başka arkadaşına olan bir olaydan kendine pay çıkartır falan, bunları analiz eder, değerlendirir falan, o yüzden de daha çabuk olgunlaşıyorlar bence. Erkekler biraz at gözlüğüyle kesinlikle öyle diyorum ve çok istisnai erkekler çıkabiliyor. Hakikaten yani kadınlardan çok daha yani kadınlardan çok daha fazla empati duygusuna sahip işte sezgiye çok fazla sahip, hani daha fazla sezgileriyle hareket eden, karşısındakinin bir an değişimini, üzüntüsünü falan o kişiden bile önce fark edebilen erkekler var. İşte bütün ağlayan kadınlar var ya reklam müdürleri bilmem, onlar da onları arıyorlar aslında onlarda öyle adam arıyorlar. Onlarda oraya ulaşamıyor korkuyor o kadınlardan. Onlarda çok nazikler oraya kadar korkuyorlar. Benim müziğim bağlamında sırf bunlardan şikayet olmuyor. Ben çok bayıldığımı anlatan şarkılarda yazıyorum. Sadece nefret ve allah kahretsin diye şarkılar yazmıyorum yani ama kadının böyle şeyler söyleyebiliyor olması belkide erkeklerin hoşuna gidiyordur. Belki kız arkadaşının da öyle birisi olmasını istiyordur. Böyle kuvvetli, aklında geçirdiği şeyi söyleyen biri hoşuna gidiyordur yani. Üzerine niye alınsın ki? O kız kendi sevgilisine söylüyor belki.”

Özlem Tekin ile 30 Mart 2005 tarihinde Pamela Spence'in de bulunduğu görüşmede ikisininde ortak fikri olan bir sonuca varılmıştı. Onlara göre erkekler duygularını gündelik yaşamda kadınlara göre açıkça anlatamıyorlar veya anlatmıyorlardı. Bunun düşünüş ve bakış farklılığı olduğunu belirtiyorlardı. Bu nedenle şarkılar erkeklerin duygusallıklarını açıklamak için bir araç olarak

kullanılıyor, aynı zamanda şarkılar, kadınların erkeklere olan kızgınlıklarını açığa vurmak için kullanılıyor düşüncesi hem Özlem Tekin’de hem de Pamela Spence’de ortak. Tabii bu durumun rock’a özgü olduğunun da altı çizilerek.

**Pamela Spence:** direkt olarak tabii çünkü erkek zaten sonuçta evrim itibarıyla daha sert ve maskülen bir varlık olarak baktığımız için ve sonuçta öyle olduğu için, erkek tabii ki daha duygusal yönünü yansıtıyor şarkılarda belki gerçek hayatta yansıtamadığı duygusallığını çünkü o zaman erkek olmaktan çıkıyor, işte erkek dediğin ağlamaz, erkek hassas olmaz, duygusal olmaz dolayısıyla bunu ne yapıyor şarkıda, müzikte, sanatta, kitapta, edebiyatta yansıtıyor. Kadınlar ise normal hayatta daha işte hassas insanlar, daha duygusal, feminen sonuçta dişil bir enerjiyle hayata devam etmek durumunda oldukları için, durumunda oldukları için değil

**Özlem Tekin:** olabildikleri için

**Pamela Spence:** dolayısıyla belki günlük hayatta normal yaşantısında çıkışamadığı ya da yani adama patlatmak istiyorsun ama fiziksel olarak

**Özlem Tekin:** O zaman al sana şarkı

**Pamela Spence:** evet yani kadınlarda biraz daha sert işte agresif taraflarını, kızgınlıklarını, başka zamanda belki de dile getiremedikleri şeyleri şarkıda dile getiriyor olabilirler diye düşünüyorum.

Fakat bundan daha da önemli bir ayrım rock müzik ve anaakım pop için belirgindir. Anaakım pop şarkı sözleri klişe ve banaldir. Rock şarkı sözleri ise anaakım pop’a göre daha edebi kalmaktadır. Özlem Tekin rock sözleri ile anaakım pop şarkı sözleri arasındaki farklılığı şöyle açıklamaktadır:

“öyle bir söz yazıyorsun ki rockçı olduğun zaman çoğu zaman erkeklerin bile hayret edeceği bir hayata karşı bir tavır oluyor orada. Belki de beni daha iyi tanıyorlardır. Mesela aşkımı da nasıl yaşadığımı, işte kavgamı da sevgimi de nasıl yaşadığımı bunların hepsini oradan çıkartıp belki bir de ekstra durumu da o olabilir. Yani kendimi daha iyi tanıtmaya imkanı buluyorum.”

Ancak rock ile anaakım pop arasındaki en belirgin farklılık anlatımdaki özgürlükte belirginleşiyor. Bu durum rock müziğin ‘sahiciliği’ yani ‘otantiklik’ düşüncesi ile örtüşüyor. Köken itibarıyla de konuyu düşünecek olursak, rock müziğin temelinde ‘özgürlük ve karşı koyuş’ yok mudur? Özlem Tekin’in aşağıdaki görüşlerinin bilinçaltında bu düşüncelerin izlerine rastlamak mümkün.

“Haa şöyle pop müzik çok kısıtlı, o konuda. Her konudan bahsedemez onlar (popçular) öyle, kendi tavrından ne kadar sosyaldik falan yapamazsın, yapamazsın bitti, rock da anlat istediğini. Git savaşa bilmem ne yap, silahlanmaya yap arkadan git ne bileyim plajlaki kızlardan bahset hiç sorun olmak zorunda da değil, konu korkunç yani açık. Acayip özgürlük değil mi zaten yani, ben sırf aynı cümleyi söyleyeceğim. ‘Bu bardak ne kadar plastik’ diye bir şarkı yapabilirsin yani. O şarkı öyle olur. Bütün şarkı boyunca ‘bu bardak ne kadar plastik’ derim olur biter. Saçma sapan bir şey. Hiç bir şey demez kimse, güzel müzik yapıyorsan altında dinletirsin o şarkıyı ama pop müzikte yapamazsın. Pop müzikte daha kısıtlısın yani bahsedemezsin. Sıkılır millet yani dinlemezler, beni dinlerler”

Rock müzikte kadın şarkıcılar, söz yazma bakımından erkeklere göre belirgin farklılıklara sahiptir. Özlem Tekin'e göre erkeklerin yazdığı sözler ile kadınların yazdığı sözler arasında dili kullanım bakımından olsun, konuları bakımından olsun ve konulara gerçekçi bakış açısıyla yaklaşılabilir yönünden olsun, kadın rockçılar daha iddialıdır. Bundan başka Özlem Tekin, Türkiye'de alışılmışın dışında bir durum olarak kadın rock'çuların erkeklere göre daha üstün olduğuna dikkat çekiyor. Ancak bu sözlerdeki biz-siz ayrımı etnisite düşüncesi bakımından dikkati çekmekte.

**Özlem Tekin:** biz çok kadın ağırlıklı yaşıyoruz rock müziği dünyadan daha bile kadın ağırlıklı yaşıyoruz yani. Mesela rock solisti sayın bana kadın rock solistleri erkek solistlerden fazla. Bu çok acayip bir durum yani hakikaten acayip. Aslı'yı say, Pamela'yı say, ben, Şebnem kafadan dört tane çok ciddi solist olduk yani. Aylin Aslım'da elektronik müzikten çıktı şimdi rock yapıyor. Bunlar hakikaten festivallere katılabilecek boyutta albümleri olan, tanınan falan şeyi de koy kızın adı neydi ya? Neyse erkek solistler Teoman, Koray o da grup olarak çıktı yani başka kim var rock solist yok. Hadi Haluk Levent de ama o da bizim tür değil. Burada çok kuvvetli geldi kadın müziği yani, belki bir şey söyleyeceğim Volvox'dan bizim pat pat diye çıkmamızın çok etkisi olabilir. Biz bunu erkek müziği diye bırakmadık yani. Türkiye'de daha ilk bu neymiş rock müzikmiş derken ben çıktım arkadan Şebnem çıktı tersi oldu yani. Bu bir tek Türkiye'de böyle oldu, bence yurt dışında hala böyle değil. Bu çok enteresan bir konu, Başlı başına bir konu olur yani hemde böyle bir ülkede yani. Kadınlar olarak bizim daha bir iddiamız var söyleyeyim, erkek tarafı daha az iddialı. Biz çok daha iddialıyız. Bilmiyorum çok kuvvetli olduk. Bu jenerasyonun bence Türkiye'de yetiştirdiği kadın sembolü bu yani. Biz çok kuvvetli olduk. Yaptığımız her şeyi çok iyi yapmak istiyoruz. Hiç kimsenin laf edebileceği gibi bilmem ne, ay böyle yaptık ama bir çıkaralım falan şeyimiz yok yani. Kafaya oynuyoruz hep öyle yetiştik yani kadınlar olarak bizim jenerasyonun kadınları öyle yetiştik. Erkekler öyle yetişmedi biraz daha yetiştiler, biz daha hırslıyız bence... Yani o da (erkekler) ilişkisinden bahsediyor ama böyle hani vay be ulan ilişkiye ne demiş denecek bir şey yok. Ama Şebnem'inde var. "İster Şarkımı Dinlersin İster Dinlemezsin", bizde "Dağları Deldim", bu kızın ki (Pamela'yı kast ediyor) başka bir şey falan yani biz laf ediyoruz. Onlar pek laf etmiyorlar yani, özlüyorlar falan ondan bahsediyorlar. Bilmem ne falan. Ama 'biz çok fena geçiriyoruz' onlar geçirmiyor işte onlar 'özledim', 'sen yoksun' falan böyle laflar yazıyor ama biz böyle üüüü

**Pamela Spence:** direkt olarak tabii çünkü erkek zaten sonuçta evrim itibarıyla daha sert ve maskülen bir varlık olarak baktığımız için ve sonuçta öyle olduğu için, erkek tabii ki daha duygusal yönünü yansıtıyor şarkılarda belki gerçek hayatta yansıtamadığı duygusalıyı çünkü o zaman erkek olmaktan çıkıyor, "işte erkek dediğin ağlamaz, erkek hassas olmaz, duygusal olmaz" dolayısıyla bunu ne yapıyor şarkıda, müzikte, sanatta, kitapta, edebiyatta yansıtıyor. Kadınlar ise normal hayatta daha işte hassas insanlar, daha duygusal, feminen sonuçta dişil bir enerjiyle hayata devam etmek durumunda oldukları için, durumunda oldukları için değil

**Özlem Tekin:** olabildikleri için

**Pamela Spence:** dolayısıyla belki günlük hayatta normal yaşantısında çıkışamadığı ya da yani adama patlatmak istiyorsun ama fiziksel olarak

**Özlem Tekin:** O zaman al sana şarkı

**Pamela Spence:** evet yani kadınlarda biraz daha sert işte agresif taraflarını, kızgınlıklarını, başka zamanda belki de dile getiremedikleri şeyleri şarkıda dile getiriyor olabilirler diye düşünüyorum. Ama yani sonuçta bunu bütün kadın müzisyenler için söylemek yanlış olur. Sadece rock müzik biraz daha sound

itibariyle biraz daha sert olduğu için aynı sözü rock parçasının içerisinde söylediğinizde daha sert gelebiliyor. Ama aynı sözü koy bir pop şarkısına ya da blues şarkısına atıyorum daha yumuşak müzik belki o kadar sert gelmeyebilir etkisi. Yoksa bir sürü pop şarkısı var bayağı ağır sözler içeren kadınlar tarafından yazılmış.

Anlaşılaçağı üzere Özlem Tekin'in şarkılarında kadınlara verdiği destek açıktır. Özlem Tekin modern anlamdaki, baskıcı, özveri ve karşılıklı hizmet talep eden cemaatsel ve kolektif yakınlıktan uzak kalmayı tercih eder. Şarkılarında “birliğı olmayan, karşılıklılık ilkesine bağlanmadan özveri gerektirmeyen postmodern bir cemaat olarak görülebilen kadın etnisitesine destek verir. Ancak bu noktada yine modern özne tanımlamalarına uyan bir şekilde bireyselliğinin altını çizer. Öte yandan da erkeklere yönelik söylemleri için erkeksi bir üslubu kullanarak “geçiriyoruz” derken kolektivite içerisinde konuşur. Elbette ki bu kolektivitenin bağlantı noktası kadınlıktır. Rock müzik aracılığıyla elde ettiği kişisel kazanımlarını ve deneyimlerini paylaşma noktasında ise postmodern bir tavır ile Pin-up grubuna organik destek verir.

Pin-up'a olan desteğı yalnızca ‘arkanızdayım’ mesajı ile sözde kalmayan, onların bir kadın punk grubu olarak erkeksi popüler müzik alanında ayakta kalabilmelerinin sırlarını paylaşması ve bizzat onlara bu işin müziksel olarak nasıl yapılacağını öğretmesi ile somutlaşır. Bu bireysel bir tavır olmaktan öte postmodern, fetih peşinde koşmayan gevşek bir kolektivite yapılanmasına, yani postmodern cemaatsel bağlanmaya doğru bir açılmıdır.

Pin-up desteğinin onun geçmişindeki Volvox deneyimi ile ilişkili düşünülebileceğı açıktır. Ancak tek neden bu anlamda Pin-up'ın Özlem Tekin'e sempatik gelmesi değildir. Eğer öyle olsaydı şarkılarında genel olarak kadınları erkeksi dünyaya karşı uyarma eğilimi içerisinde olmazdı. Farklı bir örnekle konuya yaklaşacak olursak Özlem Tekin, son dönemlerin flaş rock gruplarından Manga'nın da kardeş grupları olduğunu belirtmektedir. Hatta Manga ile Harbiye Açık hava'da aynı sahneyi paylaştıkları bir konser bile vermişlerdi. Ancak onlara olan desteğı yalnızca ‘kardeş grup’ olmaktan öteye gitmeyen, sözde kalan bir destektir. Bu arada Most Production'un önde gelen ismi menajer Turgut Kerki ile gerçekleştirdiğim görüşmede Özlem Tekin ile Manga'nın aynı mekanı paylaşmasının nedeni olarak şu

görüşlerini ileri sürmüştü: “*Harbiye Açık hava beşbin kişilik bir mekan, bir tek Özlem ile dolduramazsınız*”.

## 2.6.2. Limuzinle mi geziyorsunuz lan!!!:

### Albümler Açısından Sound Dizayn

Özlem Tekin’in şarkılarının onun kişiliğinin en belirgin özelliği olan ‘erkeksilik’ ile örtüştüğünü ve hepsi için olmasa bile özellikle kendi şarkılarında ve kendisinin olmayıp başkasından aldığı ancak ‘arkasında durabileceği’ şarkılarında aynı tavrı benimsediğini ortaya koymaya çalıştık. Bu durumun müzisyen kimliği ile ilişkili olduğunun da altını çizdik. Fakat sound dizayn olarak adlandırabileceğimiz müziksel alt yapı alanında hegemonya sürecinin Özlem Tekin aleyhine işlediğine tanıklık etmekteyiz.

Fakat bu noktanın açıklığa kavuşturulmasından önce endüstriyel anlamda popüler müzik alt yapı, düzenlemelerinin nasıl yapıldığına ilişkin olarak Alper Erinç’in görüşlerine yer vermek istiyorum:

“yani aranjesi, şimdi bak bana bir tane beste getir, de ki: benim hedef kitlem şu ya da ben çok satıcam ama ya da satış benim derdim değil güzel bir şey olsun. Ben bütün bu kriterlere göre parametrelere göre farklı aranjeler yaparım. Teknik olarak o fark aslında kullandığın aletlerle yani somut olarak kullandığın şeylerle ilgili sound tabi. Yani kullandığın renklerde. Mesela yani arabesk olsun dersen keman kullanırsın saz kullanırsın. Halk müziği olsun dersen ha saz kullanırsın. Rock olsun dersen gitar kullanırsın. Ya Haluk Levent ne ki? Aslında ya da Kıraç türkünün gitarla çalınmış hali aslında. İşte bu o. Yani Anadolu rock zamanında Moğollar bilmem ne Erkin Koray falanlar bunu yapmış. Yani Arif Sağ onu sazla çalar herif gitarla çalmış rock olmuş. Yani ona göre değişiyor tabi, bir de bakış yani şimdi konsept, şimdi aranjörlükte şu var aslında. O midileri yapmak kolay. Çünkü sen çalmıyorsun ki yani bilgisayara yazıyorsun bunu böyle çaldır diyorsun öyle çaldırıyor. Şimdi önemli olan konsept. Yani karşılığı olan bir yere gitmesi. Bir kere vokal yok soloyu söylüyorum müzikal açıdan vokal ve sözlerin kesinlikle anlaşılır olması lazım. Duyuluyor olması lazım müziğin içinde. Müziğin içinde hiçbir şeyin Özlem’in, Candan’ın ya da Teoman’ın rolünü kaplamaması lazım. Yani oranın bir sahne düşün oranın startı Özlem olacak. Çünkü arkasında gitaristi var davulcusu var. Öyle düşün aranjeyi bir grup gibi düşün, önde Özlem. Özlem parlayacak. Öbürleri arkada duracak. Çünkü Özlem birşeyler söylüyor aslında bir şey ifade ediyor. Onun içinde müziği kullanıyor. Çok fazla müzik bastırmamalı. Özellikle Türkiye için bastırmamalı. Daha sade sözlerin anlaşılır ama güzel, güzel sesler, güzel melodiler, ya şimdi satan şey aslında aranje falan değil. Müzik ve söz var yani halk şunu istiyor fazla bir şey istemiyor aslında. Feci bir soundu olsun diye bir şey de yok. Çünkü o çok göreceli bir şey. Bir sound sana göre iyidir bana göre kötüdür. Sana göre iyi olan bana göre kötüdür. O da fark eder sound yani müzik tarzı. Sound yani zaten buraya geldiğimize göre belli bir standardımız var soundumuz kötü olacak hali yok ama, aslında sattıran şey müziğin melodisi ve sözleridir. Şimdi Rıza abinin (Erekli) deyişi var bizim patronumuzun. “*Kulak bir şeyi takip eder.*” Yani Özlem şarkı söylemeye başladığında Özlem’ i takip edecek öbürleri arkada

Özlem'in şarkı söylemesine yardımcı olan unsurlar. Özlem sustuğu zaman bir şey girebilir şarkıda. O zaman onu takip edeceksin yani anlatabiliyormuyum? Bu şey gibi Türk filmlerinde olur ya gazino da birisi şarkı söyler yanında da bir tane kemancı vardır hep dolaşır. Şimdi o şarkı söyler geri çekilir kemancı devreye girer. Sonra kemancı çekilir şarkı söylemeye devam eder. Kim şarkı söylüyorsa öne çıkar. Aranje böyle bir şey albümde de bunu hissetmen lazım. Dinlerken şarkıyı yani bu onun dışında bir ses seçiyorsun alıyorsun bunu deniyorsun o olmazsa öbürünü deniyorsun iki bin tane beş bin tane ses deniyorsun işte. Hangisi yakışır. O da zevk tat. Bana göre bu yakışır diyorum. Ozan Çolakoğlu belki başka bir şey koyardı. Yani biraz da ben bütün bu işleri yaparken kendi stilime de dikkat ediyorum. Yani istiyorum ki anlaşılın bunu Alper yapmış. Biraz da ona dikkat ediyorum o da benim biraz gitarlardan geliyor. Ben aranjelerime gitar koyuyorum. Gitarsız arajem yoktur. Ama çoğu aranjörün gitarsız arajesi vardır. Mesela İskender'de iyi bir piyanisttir piyano koyar. Benim alan enstrümanım gitar... tabi ki benim işimde şu yani onun rolünü çalmamak. Kadın kendini ifade ediyor. Benim müziğim değil ki bu. Ben o kadının kendi müziğini ya da o kızın Özlem'in Teoman'ın kendi müziğini yapmasına yardımcı oluyorum sadece. Benim işim bu. Benim aranje de dikkat ettiğim şeyler bunlar. Onların kafasındaki konseptle ilişkili olarak yani şey gibi; bir kadın var ben bir modacıyım kıyafet biçiyorum, benim bir zevkim var, bu yakıştı sana diyorum, o bana güvenirse onu kullanıyor, bana güvenmezse başka birine gidip başka bir kıyafet yaptırtıyor. Aslında aranje şu; zamanında Onno Tunç'un yaptığı aranje şu; müziğin üstünde duyduğun şarkıcı dışında her şeyi aranjör yapar. O tasarlar o karar verir.”

30/09/2004 tarihinde Erekli-Tunç Stüdyosunda gerçekleştirdiğim stüdyo etnografisi deneyimimden yola çıkarak, Alper Erinç'in soundun en önemli belirleyicisi rolündeki renk seçimini deneme-yanılma yöntemiyle yaptığımı gözlemledim. Alper Erinç düzenleme yaparken kullanacak olduğu herhangi bir rif'in kendisinin ve kullandığı seslerin (renk) müziğin içerisinde kaybolmamasına özen göstermektedir. Yani çalınan rif'in karakter olarak kendini ortaya çıkarması önemli olmaktadır.

Bu değerlendirmelerinin ardından Alper Erinç özellikle 'kemik kitle' ile birlikte 'hit' ve 'karşılığı olma' olgusuna dikkat çekiyor. Bu bağlamda arajenin ve dolayısıyla sound dizaynının önemsizleştiğinin altını çiziyor. Çünkü Özlem Tekin'in ne yaparsa yapsın kemikleşmiş bir alıcı dinler-kitleleri var.

“Şimdi önemli olan konsept. Yani karşılığı olan bir yere gitmesi. Aslında müzikle hiçbir alakası yok bunun pazarlama şeyi , yani şurdan çıkıyor, ama bu satmak demek haydi ya herşeyi koyalım saz koyalım değil. Yani her kesime gidemezsin. Yani bir şeyi her kesime beğendiremezsin. Yani doğru seçeceksin karşılığın varmı? İşte Teoman'ın karşılığı çıktı. Bu güne kadar Türkçe müziğe ilgi duymayan böyle bir potansiyel bir müşteri varmış meğer onlar çıktı ortaya. Hem rock müzik dinleyen hem Türkçe müziği sevmeyen böyle bir arayış varmış demek ki Teoman onları yakaladı. Yani bir kulvar buldu kendine. O o kadar önemli bir şey ki zaten üç albümdür onun kredisini yiyor aslında. Satış kaygısı fazlaca gütmeyen yapıyor tabi mutlaka. Zaten Özlem'in bir kemik kitlesi var Bu endüstride önemli bir şeydir. Benim kanımca ikiyüz-ikiyüzellibin bir kemik kitlesi var. Bunlar duruma göre değişiyor bazen yüzbin-yüzellibin bilmem ne ikiyüzbin hani çok beğenilir. Ama popüler bir şey yaptığın zaman herkesin bir



şeyler alacağı bir şarkı yapabilirsek günün birinde Özlem'e o fırlatabilir beş yüz-altı yüz bin'e. Nasıl Teoman'a Teoman'ın da böyle bir kitlesi vardı, bir "Paramparça" yaptık, Teoman'ın tek hitidir bence, bugüne kadar yaptığı tek hittir. Paramparça'da altıyüzbin-yediyüzbin vurdu. Ondan önce ikiyüzbin-üçyüzbin gidiyordu ama "Paramparça" öyle bir hit yakalayabilseydik bu üç albümdür yakalayamadık. Özlem giderdi yine. Burada şans faktörü de var. Ama eline geçen şansı da iyi değerlendirme diye bir şey vardır. Şimdi orada da biraz tecrübe devreye giriyor. Yani hit olabilecek şarkıyı sezip ona biraz daha akıllı aranje yapmak önemli yani. Özlem' in tek hiti "Aşk Her Şeyi Affeder mi"dir. Ondan sonra çıkmadı şimdi şans mı? İyi araştırma yapmamak mı?

Aranjeye ilişkin genel kuralların yanında kadın ve erkeğe, yani cinsiyete göre yapılan aranjeler de toplumsal cinsiyet bağlamı yapılan bu çalışma açısından son derece önem taşımaktadır. Özlem Tekin'in önceden ortaya koyulduğu üzere şarkı sözlerinin 'sert ve erkeksi', buna ilişkin olarak şarkı söyleme yani vokal seslendiriş açısından ise yumuşak olduğunu anlatmıştık. Bunun yanında popüler müzik alanında erkeklerin şarkı sözlerinin kadınlara göre 'yumuşak' olduğunu da Özlem Tekin ve Pamela Spence'in görüş ve fikirlerinden yola çıkarak ortaya koymaya çalışmıştık. Peki cinsiyete göre aranje nasıl yapılır?

Alper Erinç'e göre bu durum bir 'dengeleme' meselesi. Ataerkil toplumda erkek, 'sertlikle' kadın ise tersi 'yumuşak' veya 'duygusallıkla' özdeşleştirilir. Ancak Alper Erinç'e göre erkeklere yaptığı aranjeler, müziksel alt yapı olarak adlandırılan sound dizayn açısından sözlere kontrast oluşturacak şekilde serttir. Sertlik ise kullanılan enstrümanların tınlarındadır. Örneğin distortion kullanımı, kayıtlarda midi yerine canlı davul kullanımı gibi. Kadınlarda ise Alper Erinç; Özlem Tekin ile uzun yıllar hem aranjörü, hem de zaman zaman prodüktörü olarak çalışmış bir isim olduğu için öncelikle Özlem Tekin üzerinden konuşmaktadır. Sözlerin sert olması nedeniyle alt yapıların yumuşak olmasına, kulağı rahatsız etmeyecek tınlara sahip olmasına özen gösterdiğini belirtir. Toplumun kadınlardan beklentisi de zaten kadınlardan yumuşak ve duygusal olması değildir? Bu nedenle şarkıların bu tür bir düşünce biçimiyle işlenmesi toplumu cinsiyetçi bakış açısı nedeniyle rahatsız etmez. Bunun karşıt örneği erkekler için uygundur. Şarkılarda bu durum daha önce Pamela Spence'in de buna benzer betimlemelerde bulunduğu gibi tersine çevrilir. Bu aynı zamanda toplumsal cinsiyetin ters yüz edilmesine benzemektedir. Bu kez erkekler, söz itibarıyla yumuşak veya duygusal kalmakta, kadınlar ise sert. Ancak Pamela Spence, bunu gerçek duyguların şarkılar aracılığıyla anlatıldığı, yani şarkıların kurye olduğu fikrine dayandırırken, Alper Erinç ise konuyu endüstrinin gerekleri yani

insanı rahatsız etmemeli fikrine dayandırmaktadır. Aslında ikisinin de bakış açısının ortak noktaları, hem kadınların, hem de erkeklerin gerçek yaşanmışlıklarından yola çıkıp kişisel deneyimlerini ve dolayısıyla duygularını anlattığı zemininde buluşur. Ancak aradaki fark önemlidir. Kadınlar şarkılar aracılığıyla yine duygusallıklarını anlatırlarken daha ‘üzerine düşünülebilir’ ifadelerle başvururlar. Erkekler de duygularını anlatmaktadırlar fakat dili kullanımları kadınlara göre üzerinde çok fazla düşündürecek cinsten olmamaktadır. Alper Erinç’in tespitleri ve düşüncelerinin çıkış noktası, veya onun kaygılarının nedenselliği, köken itibariyle toplumsal cinsiyet kavramına dayanmaktadır. Ancak onun bilinç düzeyinde ‘Türk insanını rahatsız etmeme’ olarak dile gelir.

“yani Teoman sahne de nasıl çalışırsa öyle yapılmaya çalışıldı nasıl çalabilecekse. Anlatabiliyormuyum? Özlem için başka bir tarz denendi. Başarılı oldu mu olmadı mı bilmiyorum yani pop denendi. Yani müziksel alt yapısı daha pop Özlem’in. Şey, müziği daha pop ama üstü sert Özlem’in. Yani söyledikleri sert. Sözler sert yani anlatabiliyormuyum? Mesela Teoman’ın da bir rockçıya göre söyledikleri yumuşak. Aslında ya ben geçenlerde Teoman’ı koydum dinledim. Bizim yaptıklarımızı şöyle bir geçtim. Asla rock değil. O bir böyle alternatif pop yani hakikaten. Rock değil sadece müziğe gitar biraz daha ağırlıklı ama gitarlar rock gitar değil. Hepsisi böyle kuru gitar yani. Hani distorsionlu öyle gitar değil. Şimdi orada biz müziği öyle bir yaptık ki bilinçli ya da şimdi hatırlamıyorum yani gerçekten belki de bilinçsizce kendi zevkimize göre gitarları Türk insanını diyeyim rahatsız etmeyecek şekilde kuru gitar çaldık, distorsionsuz yani gürültüsüz. Ama davullar cazır cuzur gitti. Üzerinde de zaten yumuşak böyle hani zaman zaman protest zaman zaman içe dönük sözler olunca kaptı insanlar. Yani Özlem’de ise söylediğim gibi davullar daha poptu, ben kendi işim açısından söylüyorum daha midi davullardı. Sözler sertti.”

Bu noktada ilgisiz gibi görünse de sound açısından üzerinde düşünmeye değer bir ayrıma dikkat çekmek gerekliliği kendini hissettiriyor. Aslında kadın rockçılar ile erkek rockçılar arasındaki şarkı sözlerinin belirgin farklılıkları Özlem Tekin ve Pamela Spence’in de farkında olarak veya olmayarak söyledikleri rock ile anaakım pop arasındaki dilin kullanımı farklılığı olmaktadır. Frith, “rock şiirleri belirli bir kişisel bilinç türü olarak tanınır: onların durumu sözlere yaklaşımlarına dayanmaz, onları nasıl kullandıklarına dayanır. Buradaki sorun rock şiiri, şiirsel ipuçları eker” demektedir (Frith 1987:93). Dilin kullanımından da öte rock ile anaakım pop arasındaki en önemli ayırım sonu gelmez otantisite (authenticity) tartışmasına dayanır. Müzikte otantisite ilk olarak halk müziğini akla getirir. Halk şarkıları otantik fantazilerdir. Çünkü insanların kendisinden kaynaklanmaktadır, onlar mal değildir. Tekrar eden halk müziği imajları ve sözleri klişe değildir, bunlar

halk şarkılarının yapıldığı toplumsal süreçler içerisinde spontane ve anonimliğin işaretleridir. Halk şarkılarının gerçekçiliği otantikliğe bağlanır. Otantiklik ise dilin kullanımına bağlıdır (Frith 1987:85-93). Bu önermeden yola çıktığımızda rock müzik için dili kullanımı, sunum biçimi, yaşam biçimi, şarkıcının yani Özlem Tekin'in kendi kişisel deneyimlerinden oluşturulmuş şarkıları olması nedeniyle rock otantisitesinin varlığını kabul etmek gereklidir. Ancak aynı şeyleri anaakım pop için söylemek güçleşmektedir. Çünkü pop'un dili kullanımı gerçekçilikten öte fantazi anlatım düzeyinde kalmaktadır. Pop şarkıcıları yaşantılarıyla da söylediklerini destekler görünmemektedirler. Ancak bu noktada ilginç olan şey anaakım pop sözlerinin sıkça söz oyunlarına başvurması nedeniyle daha akılda kalıcı olmasıdır.

“valla sevene kelepçe takılamaz'ı (Hande Yener) anlıyorlar. Balondun söndün! acaba çokmu tekerleme gibi olması gerek ? Yani ben böyle acayip melodilerle falan söylediğim zaman algılayamıyor falan olabilirler. Ne yalan söyleyeyim belki de çok böyle hani belki “Dağları Deldim”in bu kadar çok catchy, bu kadar tutulur olmasının sebebi odur. Hep böyle birbirini tekrarlayan bir melodi onun etkisi olabilir.”

Ancak rock ile pop arasındaki özgürlüğün sınırlarındaki farklılık, rock'çı kadınların şarkı sözlerinde daha rahat davranmalarına neden olmaktadır. Rock'ta kadınların şarkı sözleri bakımından adeta toplumsal cinsiyet normlarına karşı koyan nitelikteki özgürlükleri rock ile pop arasındaki otantik farklılığa işaret etmektedir. Kruse'un “alternatif rock kadınlara geleneksel durumdan başka daha özgürce şarkı yazabilmeleri,enstrüman çalabilmeleri, grup oluşturabilmeleri ve kayıt üretebilmeleri için bir yer sağlar” (1999: 92) düşüncesi bunu doğrulamaktadır. Frith, sadece onların ne söylediği değil aynı zamanda onlarla ilişki içerisinde olan bir dinleyici olarak söyledikleri şarkının bizim için ne anlama geldiği ve aynı zamanda bizim onu nasıl bir yere koyduğumuz da önemlidir. Bir örnek vermek gerekirse cinsel kimlikler pop şarkıları içerisinde tanımlanır. Tüm pop şarkıcıları erkek ve kadın olarak hislerini anlatmak zorundadırlar. Onların görevleri kamusal performans yardımıyla ayrıcalıklı bir açığa vurma (keşif) dir, derken son derece haklıdır. Şarkıcılar bunu yapabilir ancak görünüşe göre hislerin şeffaf yansımaları: sesin soundudur, sözlerin söylenişi değil, bu da şarkıcının gerçekten ne anlatmak istediğini ortaya koyar. Gerçekte doğal şarkı söyleme sesi üzerine hiç bir şey yoktur ve böylece erkek ve kadın pop şarkı söylemesi farklıdır, kadın ve erkekler arasındaki farklılıklar hakkındaki genel varsayımları yansıtır (1987: 97).

‘Sert’ müziğe olan yatkınlığını bildiğimiz Özlem Tekin açısından albümlerinde sound dizaynının ‘yumuşak’ olması sorun olmamaktadır. Ancak Alper Erinç ile olan yakın arkadaşlığı sayesinde stüdyoda yaptıkları çalışmalar sırasında ‘acayıplık’ peşinde olan Özlem Tekin ve Alper Erinç, kendi deyimleriyle arasıra ‘uçarlar’. Bu kez çok etkili bir karşı koyuşla kendilerini toparlayıp endüstriyel bir albümde olması gerektiği gibi sound dizayna yönelirler. Bu karşı koyuş, stüdyonun patronu Rıza Erekli’den gelir. Elbette ki bu durum Özlem Tekin’in hegemonya mücadelesinde Rıza’ya rıza göstermesidir. Bu deneyimini Özlem Tekin şöyle anlatıyor:

“Süpervizör Rıza abiyle (Erekli), Rıza abi müzikal kısmına takılır, gelir içeri girer ‘hızlı’ der bu şarkı ‘biraz daha yavaşlasın’ der, ya da gider der ki; ‘vık vık kapa oradaki ukala beyi der kötü geliyor’. Anlatabiliyormuyum o işte böyle köşeleri yuvarlatıyorlar. Biz böyle çünkü dağılıp gidiyoruz, sivriliyoruz bazen coşuyoruz falan Rıza abi geliyor hop aşağı çekiyor. Daha dinlenebilir hale geliyor. Uçmamızı engelliyor yani. Ayağımızı yere bastırıyorlar ama çok güzel yani. Hatta Rıza abinin bir lafı vardır. Böyle çok acayip bir şarkı yaptığımız zaman *‘limuzinle mi geziyorsunuz lan’* der. O kadar da istediğini yapma yani. Ki doğru ben şimdi hakikaten adım geçiyorsa, Özlem Tekin diye bir şey varsa ve konserlerim doluyorsa o sayededir”

Fakat albümleri (endüstrinin gereği olarak) vokal seslendirme açısından kadınsıdır. Ancak buna rağmen şarkılarında kullandığı cinsiyet kodları kadın cinsine yönelik kodlardır. Bunun yanında söylem üslubu erkeksidir. Örneğin Tek Başıma (Mayıs 2002) albümünde yer alan ‘Off’ adlı şarkısında kendisini terk eden erkek arkadaşının ardından ağlamak yerine “Çok Pis Terk Etti Yar” demektedir. Bu aslında günlük dilin kullanımı ve argodur. Popüler müziğe özgü bir tarzıdır. Ancak kamusal düzende kadınların günlük dili ve argoyu kullanması onlara uygun görülen bir davranış şekli değildir. Fakat Fiske’nin de belirttiği üzere dilin bu türlü kullanımı çarpıcı ve dikkat çekiciliğinden ötürü etkilidir. Bundan başka söylem olarak, düşünüş tarzı olarak etkenliği benimsemesi nedeniyle aslında ‘erkeksi’ olduğunun altını çizmekte fayda var.

“Dedim ya erkeksilik benim sesim de veya şarkı söyleşimde yok albümlerde. Ama işte hayat tarzı olarak, mesela kavanoz kapağı açamayan kadın ile matkap kullanan bir kadının farkı var arada. Matkap kullanınca erkeksi mi olunuyor hayır, ama biraz daha kuvvetli, daha yapabilir, hayatı edebilir, etken bir tip olabiliyorsunuz. Bizim diğer Türk kadın şarkıcılarda hep böyle bir edilgenlik durumu vardır. Hep böyle çaresizlik sözleri vardır.”

Genel olarak Özlem Tekin, albümlerinin sounduna ilişkin aşağıdaki açıklamaları yaparak bir bakıma konuyu özetler:

“albümlerim hiç erkek müziği değil aksine bayağı kadınsı yani. Erkeksilik canlı müzikte var. Canlı müzikte benim yaşam tarzımda da var zaten. Albümler daha yumuşak oluyor... Hakikaten öyleydi. Laflar hakikaten birbirimize etmekten çekindiğimiz laflar ilişkinin ıcığı cıcığı falan hepsini tak diye ortaya koyabileceğim cinsten ama alt yapı tıngıdı tıngıdı gidiyordu evet. Özellikle geçen albümde çok yumuşaktı alt yapılar.”

### 2.6.3. Hedef Kitle

Popüler müziğin hedef kitlesinin ergenlerden oluştuğu fikri yerleşikleşmiştir. Ancak rock müzik anaakım pop’tan farklılaşmaktadır. Çünkü rock müziği dinleyen kitle, özellikle üniversite öğrencileri başta olmak üzere otuz yaş ve üzerine doğru tırmanmaktadır. Ancak ne olursa olsun bu kitlenin genişletilmesi ve satışların artırılması endüstrinin birincil amaçları arasındadır. Bu nedenle albüme alınacak parçaların seçimi büyük dikkat gerektirir. Özlem Tekin’in kemikleşmiş bir alıcı kitlesi olduğunu Alper Erinç’in anlattıklarından yola çıkarak ortaya koymuştuk. Bu kemik kitlenin büyük çoğunluğu için Özlem Tekin, liselilerden oluştuğunu belirtirken buna ilişkin nedenleri ise rock müziğin ethosu “baş kaldırı” ile özdeşleştirerek şöyle açıklıyor:

“Çünkü ergenlik başkaldırı zamanıdır. Bizde ergenlik biraz geç geliyor. Yurt dışında orta okulda gelir de. Ergenlik bildiğin, hani artık böyle aileden isyan bilmem ne falan. Bizim ülkemizde tutucu biraz daha kapalı olduğumuz için lisede başlar o. Yaa hep lise bir de (sınıfta) kalınır. Hep lise bir, iki kere okunur. Okulu takmamaya, hocalarla takışmaya başladığın zaman o dur. Bende başkaldırı müziği yapıyorum yani. Ondan olabilir. Üniversite de artık insanlar biraz kabullenmiş oluyorlar başlarına geleceği sanıyorum”.

Özlem Tekin ile gerçekleştirdiğim görüşmelerimizde çoğu kez kendi müziğini yapmak için yola çıktığını, ısrarla hedef kitlenin hep daha sonra düşünüldüğünü belirtmiştir. Albümlerinin gövdesini onun kendi bestelediği parçalar oluşturur. Ancak bu parçalar, onun kişisel gelişimi ve değişiminin sonucu ortaya çıkan özgün yaratılar olması nedeniyle doğal olarak gittikçe ilerleyen bir yaş grubuna hitap etme durumu söz konusu olmaktadır. Ancak yine de hedef kitle yelpazesinin genişletilebilmesi bakımından örneğin “Yazmamışlar” şarkısında otuzlu yaşlarında yalnız bir kadın anlatılırken, aynı albümde içine hiç sinmese bile ilkokul çağlarındaki çocukları hedefleyen “Laubali” gibi parçalara da yer verebilmektedir. Diğer taraftan hip-hop figürlerini kullanıp rap ile flört ederken, “Biberi Bol” gibi parçalarla da alaturka modda kendini gösterir. Son albümünde de bu türden farklı kesimlere gidebilme çabası kendini hissettiriyor. Örneğin liseliler

için “A)ŞIK” gibi bir şarkı yaparken orta yaştakiler için de “Kaf Dağı” gibi bir şarkıyı albüme koyup aynı albümde elektronik müzikten de örnekler verebilmektedir. Bu duruma ilişkin Özlem Tekin’in açıklamaları aşağıdaki gibidir:

“mesela ‘Kaf Dağı’ falan gibi şarkıyı çok fazla liseli arkadaşlar algılayıp sevmeyebilirler, ama onları da düşünerek başka şarkılar yaptık. “Aşık” gibi. Söz olarak da biraz daha ağır dipten derinden giden sözler oldu. Ama çok eğlenceli giden şarkılarımız da var. Genel havası rock soundu olmakla birlikte elektronik müzik sevenlerin elektronik müzik dinleyenlerin de ilgisini çekecek çok özel şarkılarımız (Gezegen X) var”.

Rock’çı “asi kız” imajı ile kabullenilmiş iken, diğer taraftan Özlem Tekin, “Sil Baştan” gibi dizilerde aslında onun gerçek kişiliğine çok yakın duran, ancak rockçı asi kız tipi ile hiç ilgisi olmayan bir karakteri canlandırdığına şahit oluyoruz. Öte yandan kendi müziksel kimliği, geçmişi ve habitusu ile hiç örtüşmeyen “Sanki Dün Gibi” konser serilerinde Türkiye’nin popüler müzik tarihini sergilemeye çalıştığını görüyoruz. Kendisi ile müzik dışı bu türlü etkinlikler üzerine gerçekleşen görüşmemizde aslında bu durumun kendisinin albümlerine olumlu etki etmek bir yana, zararı bile olabileceğini belirtirken, kendi alanı dışında farklı bir portre çizebileceğini ortaya koymaktadır. Diğer taraftan oyunculuğu tamamen sevdiği için yaptığını müziği ile ilişkili olarak düşünmediğini belirtmektedir. Aslında 30 Mart 2005 tarihinde benimde izleyici olarak katıldığım Mucizeler Komedi adlı müzikaldeki oyunculuk performansı, eleştirmenler ve izleyicilerce çok beğenilmiş ve herkesi şaşırtmıştı. Dizi, müzikal, film gibi müzik dışı etkinlikler asıl işi müzisyenlikten çok uzaktadır ancak bu etkinlikler onun kişisel tatmini ile ilgilidir. Teorik çerçeve bölümünde ayrıntılı bir biçimde değindiğimiz postmodern kimlik tanımlamalarına uyan bu davranış şekli ile Özlem Tekin, “yaptığı şeylerle hiç kimseyi şaşırtmaz”. Aslında sürekli şaşırttığı için şaşırtmaz.

Kar amaçlı popüler müzik endüstrisinin politikaları doğrultusunda şekillenen albümler, birer meta haline dönüşürken, aynı zamanda gerçekçilik ögesini de içlerinde barındırabilmektedirler. Özellikle iletişim, direniş, toplumsallaştırma gibi işlevleri, popüler müziğin dikkate alınmasını gerekli kılmaktadır. Ancak ne olursa olsun popüler müzik alanı “iş” olarak görülür. Bu bağlamda da satışın artırılması başlıca amaçtır. Alper Erinç’in tabiriyle ‘kolundan bacağından yakalasan satsın’ anlayışı, albümlerin nasıl bir bakış açısıyla dizayn edildiğini, şarkıların nasıl ve hangi süreçlerden geçerek albümlere koyulduğunu açıklar. Albümlerdeki farklı kesimlere

gidebilme çabası aynı zamanda onun sürekli değişim ve gelişim içerisindeki kimliğini de farklı kesimler için farklı sunumlar yapması dolayısıyla müzakere etmesi, yani kimliğini durumsal olarak pazarlığa ve tartışmaya açması anlamına da gelmektedir. Bu nedenle Özlem Tekin için hedef kitlenin genişlemesi elbetteki onun hem ticari hem de müzik anlamında başarısıdır. Özlem Tekin'in söylemlerinde aslında hedef kitle kaygısının olmadığı dile gelir. Onun zaten bir kemikleşmiş alıcı kitlesi vardır. Bu nedenle aslında hedef kitlenin genişlemesi bağlamında müziğinden verdiği ödün, endüstrinin hegemonya sürecinde Özlem Tekin'e göre önde olduğu bir durumdur. Ancak ne olursa olsun kemik kitlenin genişletilmesi çabaları mutlaka vardır. Zaten kendisi de “neden üç kişi daha az dinlesin” diyerek ortalama yolu bulup direnmediğini belirtiyor.

## **2.7. Müziksel Bir Davranış Olarak Performans**

Müziğin türü ne olursa olsun her türden müziksel performansın kendine özgü gelenekleri vardır. Ancak bunlar özellikle Batı sanat müziği gibi geleneklerine sınıksız bağlı bir türde bile ‘doğal’ olarak algılandıkları için görünmez olabilmektedir. Bu bağlamda ideolojiktir de. Ayrıca müziksel performansın ritüel olarak adlandırılan bu geleneklerinin müziğin kendisine ne gibi katkıları olduğu ise tamamen göz ardı ediliyor. Richard Taruskin (1995) ve Christopher Small (1987), performansın başlıbaşına bir kendilik olarak ele alınmasını öneren ilkler olarak karşımıza çıkıyor. Performans edimi tiyatro’dan dansa ve edebiyata kadar geniş bir yelpaze de bugün masaya yatırılan bir tartışma zemini. Bu noktada ben çalışmanın bağlamı gereği müziksel performansın, özellikle Batı sanat müziği geleneğindeki ve rock müzikteki görünümüne kısaca göz atmayı uygun görüyorum.

Nicholas Cook, müzikologların geleneksel eğilimi olarak müziğe metin merkezli yaklaşımları sayesinde, müziğin yeniden üretimi olarak performansı göz ardı ettiklerini ve ayrı bir sanat olarak düşünemediklerini öne sürer. Düşünce yalnızca çalabilmek üzerine kuruludur. Bu nedenle de performansın kendisi üzerine konuşmak alışıldık bir durum değildir. Yalnızca müziğin kendisi üzerine konuşulabilir. Oysa performans, bütünlüklü ve kapsamlı bir alandır ve Cook’a göre müzikolojik dil, üretime ek olan performans süreçlerini inşa etmeye yol açar. Bu

durum bütünüyle müzik ve onun performansı hakkında doğal olarak konuşmamıza yol açar (2003:204).

Edward Said'de (2006) Cook'la aynı bakış açısıyla performansı yeniden-yaratım ve yorumlama olarak ele alır. Beethoven bir tane 9. Senfoni yazmıştır ancak eserin sonsuz sayıda performansı olmuştur. Bu durumda yorum, performans için eş anlamlı olarak kullanılır. Batı sanat müziğinin gelenekselleşmiş bakış açısına göre besteleme edimi ile performans ediminin ayrı ayrı ele alındığına dikkat çeken Said, kendi besteleriyle ünlenmiş ve aynı zamanda icracısı olan Bernstein gibi isimlerin bile icracılığı ile öne çıkmadığını anlatır.

Bu tartışmanın müzikolojik gelenekteki karşılığı, metin-performans karşılığı olarak ortaya çıkıyor. Cook, “metin” olarak adlandırdığımız notasyonun tiyatral bir terim olan “senaryo” ile yer değiştirmesini teklif eder. “Metin”den ziyade müziği “senaryo” olarak düşünmek, notasyon ve performans arasındaki ilişkinin yeniden biçimlenmesini dolaylı olarak beraberinde getirir. Geleneksel müzikolojik yaklaşıma göre notasyon, yani metin, ancak bir seslendirici veya grup tarafından tınıya çevrilebilen bestecinin imgelemi olarak düşünülür. Ancak “yorum” olarak adlandırılan seslendirmeler arasındaki farklılık, performansın daha ayrıntılı biçimde incelenmesini talep etmektedir. Güncel performans teorisi bir çalışmanın farklı şekilleri arasında olsun, onun farklı görünümleri arasında olsun varlıkbilimsel bir ayrım yoktur, çünkü orijinal yoktur önermesi ile yola çıkarak, her bir performansın kendine özgü orijinali temsil ettiği sonucuna ulaşır. Kaldı ki Beethoven'ın 9. Senfoni'sinin her bir farklı performansta bestecinin elinden çıkan orijinal notasyonu ve imgelemi ile seslendirildiğini kim iddia edebilir.

Bir başka açıdan performansın niçin önemli olduğu tartışmasında yine bitmek bilmeyen müzikte anlam ve anlamlandırma sorunu ile karşı karşıya kalıyoruz. Çağdaş performans çalışmaları paradigmasına göre anlam, genellikle ya performansçılar arasındaki eylemlerin müzakereleri aracılığıyla ya da dinleyiciler ve onlar arasındaki eylemlerin müzakereleri aracılığıyla inşa edilmektedir. Öte yandan performansın anlamı, süreçler içerisinde yaşayarak ve böylece üretime indirgenemez tanımlamalar tarafından anlaşılır. Ardından performans olarak müziği anlamak,



yalnızca bireysel tek bir şarkıyı kapsadığında bile, toplumsal fenomene indirgenebilir olarak onu görmek anlamına gelir.

Said'e göre performans, yalnızca bir oluş değil, daha ziyade, 'eylemi hem engelleyen hem ona şekil veren safhalardan geçmesi gereken bir eylem' olarak nitelenir. Dolayısıyla "performans tam anlamıyla, malzemenin en temel, indirgenemez, arıtılmış, bu yüzden de güzel olan doğasından, ustalığa karşı potansiyel olarak yıkıcı bir dürtünün doğduğu noktada işlemeye başlar" (2006:2). Said, Gramsciye bir yaklaşımla klasik müziği de popüler müzikler gibi mücadele alanı olarak görür. Müziğin toplumsal anaakıma muhalif oynadığı rol göz ardı edilmemelidir. Ancak haz unsurunun varlığından ötürü de bütün müzikleri bir çırpıda tahakküm ve baskıya yönelik çabalar olarak deneyimlemenin yanlışlığı da dikkate alınmalıdır. Bu noktada performans ile izleyicinin etkileşimi gündemdedir.

Said ve özellikle Small, senfonik konserlerin izleyiciyi nasıl yabancılaştırdığına dikkat çekerken buna ilişkin argümanlarının başında konserin ritüeline odaklanırlar. Batı sanat müziği gelenekselliği ve kurumsallığı ile müzikte klasik geleneğini üretmiştir. Gelenekler yalnızca müziğin kendisi ile sınırlı değildir. Aynı zamanda onun sunumunu da kapsar. Bu noktada orkestra üyelerinin giysilerinin rengi ve çeşidi ile solistlerin parlak giymeye teşvik edilmeleri ve dinleyicilerin de bu resmiyete uymaları, ayrıca konser mekanı, bu ritüelin bir parçasıdır. Burada izleyiciye solistin virtüözitesine ulaşamama bilinci kazanır. Dinleyici hep zayıf konumdadır. Oysa rock performanslarında kısmen bu duruma rastlansa da (örneğin mekana ilişkin olarak rock ile özdeşleşen bar, açık hava konserleri, üniversite şenlikleri ile elektro gitaristin ulaşılması zor kıvraklıktaki pasajları seslendirmesinde olduğu gibi) ritüel bakımından senfonik konserlerin katılığında rock konserleri farklılaşır. Ancak bu, rock konserlerinin ritüeli olmadığı anlamına gelmez. Özellikle senfonik konser geleneğinin karşıtı olarak algılanabilecek giyim serbestliği rock konserlerinin önemli özelliğidir. Hatta takım elbise ile rock konserine giden bir izleyiciyi ya da konser verecek olan solistleri veya grupları göz önüne alacak olursak, rock konserlerinin en azından görünüm açısından kendine özgü hassasiyetleri, ritüeli ve ikonografisi olduğunu anlayabiliriz.

Senfonik konserler Small'a göre iki seviyede iş görür. Birincisi dinleyici ile ilişkili olarak; düzenlenmiş sound biçimindeki müziğin güzelliğini yaşayan dinleyicinin müzik ile kendini tatmin etmeye yarayan yüzeysel teması, ikincisi ise konserlerin bir ritüel olarak ele alındığı durum. Bu noktada Small ritüeli, bir kültür veya toplumsal grubun paylaşılmış olan mitolojisini yeniden ortaya çıkaran ve dramatik hale getiren bir olay olarak ele alır. Birinci seviyede müzik soyut sanattır ve besteciler, performansçılar, dinleyiciler, müzik eleştirmenleri ve müzikologlar tarafından kutlanır. Ritüel seviyesinde ise genelde algılanmaz veya savsaklanır ki bu konserin gerçekten önemli ve ilginç yüzünü oluşturur. Said ise bu noktada çarpıcı bir duruma dikkat çekerek müzik eleştirmenlerinin konserlerin ritüel yönünü savsaklamasından ötürü, eleştirilerinin konserlere katılım raporuna dönüştüğünü iddia ediyor. Said'e göre bu durum senfonik orkestraların ve konser salonlarının ebediliğini akla getirir. Konseri bu seviyede algıladığımızda onu dikkatle gözden geçirme ihtiyacı belirir. Bu bağlamda konserleri düzenlenmiş sound olarak değil, aynı zamanda toplum içerisinde belirli bir grup insan tabakasını kapsayan bir olgu olarak görmemiz gerekir. Söz konusu durum rock konserleri için de geçerlidir. Rock konserleri, izleyici için müziğin tadına varılabilecek bir yer olmakla birlikte aynı zamanda 'eğlence', 'toplumsallaşma', 'kimliklenme' (en basitiyle cinsiyetler arası flört zemini veya flörtün başlangıç yeri olarak veya anaakıma muhalefet için başkaldırı zemini olarak) bağlamı olarak düşünülmelidir.

Adornocu bir ifadeyle Beethoven'den sonra özellikle 'on iki ton tekniği' ile özelleşen müzik, Said'e göre yine de performans sayesinde toplumsal hale gelir. Performansın kamusal doğası –profesyonelleşmiş, ayinselleşmiş, uzmanlaşmış olsa bile- bir yandan toplumsal ve kültürel alanlar ile diğer yandan müziğin gerektirdiği münzevilik arasındaki uçurumu birleştirmenin bir yolu olarak görülmelidir. Böylece performans özel ve genel olanların bir araya geldiği, şekil değiştirmiş ve sınırları belirlenmiş bir kaynaşma noktası olur. Bu tamamen kendine özgü bir disiplinle birlikte estetiğin en uzmanlaşmış hali olarak müzik ve onun kültürel sunumunun genel, toplumsal bakımından erişilebilir hali olarak performanstır (2006:21).

Said bu aşamada konser ritüelinin toplumsal anormalliğinin altını çizer. "İzleyicileri konsere çeken, icracıların konserde veya opera sahnesinde yapmaya giriştiği şey, tam olarak izleyicinin bir çok üyesinin taklit edemeyeceği veya amaç

edinemeyeceği bir şeydir. Yani gösterinin kendisi öne çıkar. Ne var ki, önümüzde bir sahnede gördüğümüz öylesine çarpıcı şekilde dramatik olan bu ulaşılamaz gerçeklik, onu mümkün kılan göze görünmez yetiler ve güçlerin varlığına dayanır. İcracının eğitimi ve yetenekleri, konser kuruluşları, menajerler, bilet satıcıları gibi kültürel araçlar; (kapitalizm ve telekomünikasyon, elektronik medya, jet yolculuğu gibi alanlardaki devrimler dahil) çeşitli toplumsal ve kültürel süreçlerin bir izleyici kitlesinin özgül bir müzik olayına duyduğu arzu ya da beğenisiyle birleşmesi. Sonuç, Said'in yorumuyla; gündeliğin ötesinde bir şey, tekrarlanamaz bir şey, özü görece katı ve sert koşullarda yaşanabilecek bir deneyim, aşırı uçta bir durum olarak performans"tır (2006:22).

Bunun doğal sonucu olarak konser olayının kendisinin çağdaş besteciyle yer değiştirdiğini, ya da yorumcu ile çağdaş besteci arasında bir rekabet olduğu fikri bir kültürel fenomen açısından kaba saba bir tabir olarak karşılansa da, konser olayının en önemli unsur olarak öne çıktığı bir toplumsal manzara, müzik üretimi adına bütünüyle ayrı bir alternatif alan hazırlamış, konserin kendisi eserin önüne geçen bir kendilik haline gelmiştir. Bestecinin yerini, müziğine görselliği de eklemleyen icracı, yıldız almıştır. Piyanist Glenn Gould örneğinde olduğu gibi canlı performanslar esnasında mırıldanma, yönetme, alçak tabure, çökük omuzlar gibi görünüşler müziğin önüne geçebilmektedir. Bu durum günümüzde Fazıl Say'da da rastlanılan bir davranış biçimi olarak dikkati çekiyor. Onu ilginç ve popüler hale getirerek konserlerinin doluluk oranını da arttıran bir etken olabiliyor. Performans bu nedenlerden ötürü kapsayıcı bir fenomen haline geliyor. Özellikle rock müzik alanında performansın önemi, bu açıdan daha belirgin bir hal alırken, uzun saçlı gitar tanrıları, yırtıcı, soğuk bakışlı solistlerin aurası, mekanın çekiciliği ile birleştiğinde müziğin ikinci plana atılması ya da sahnedeki görünüşlerin eşlikçisi olması söz konusu olabiliyor.

Popüler müzik alanında performansa kaynaklık eden araçlar, kayıtlardır. İzlerkitle canlı performanslar ile kayıtları karşılaştırma ayrıcalığına kavuşur. Bu nedenle performans izlerkitle açısından bir kez daha ayrı bir kendilik halini alır. Rock performanslarında bir şarkının kaydedilmiş üründen farklı bir şekilde çalınabilen versiyonu, iyi veya kötü olarak belli bir değere sahip olacaktır. Çünkü o stüdyo kaydının tekrarı değildir. Böylelikle performans, güçlü bir şekilde belirli bir

değerlendirmeye maruz kalır. Performans teriminin bu anlamda kullanımı, tüm müzik formları için kaydedilmiş veya canlı olarak performanslar için kamusal tüketimi akla getirir. Burada kamusal değerlendirme veya tüketim için çalınmayan pratik veya prova'dan performansı ayırmak durumundayız. Performans böylece dinleyici için olma duygusu uyandırır. Özellikle rock müzikte kaydedilmiş üründen farklı olarak canlı performanslar için düşünülen cover olgusu, tıpkı cazdaki emprovize örneğinde olduğu gibi, popüler müzik metni olarak şarkının önüne performansın geçebileceğini akla getirir. Bu daha farklı bir şekilde performans teriminin kapsamını genişletir. Bu tanımlamada bir performans herhangi bir çalışmaya ait değildir, onun kendisi bir çalışmadır. Bu 'performans sanatı' olarak isimlendirilir veya bazen "performans" başka bir şeyin performansı değildir. Bir metin başka biri tarafından tekrar icra edilebilir. Daha doğrusu performans *sui generis*\* olarak var olur.

Shumway'a (1999) göre canlı performans estetiği, bütünüyle rock pratiğini tanımlamanın en güçlü şekli olmaktadır. Rock sadece müziksel bir biçim değildir. Elbette ki hiç bir müzik türü sadece müzik olarak düşünülmemektedir. Örneğin önceden bahsedildiği gibi Batı sanat müziği, müziğin kendisi için olduğu kadar, konserlerin kendisini de betimleyen ayırıcı ritüellere sahiptir. Ancak rock, ortaya çıkışından bu yana müzik-dışı biçimlerle bağlantılı olmuştur. Görselleşmiş performanslar rock'da sıra dışı bir öneme sahiptir. Filmler, klipler, televizyon şovları, rock ve pop starlarının hem müziksel hem de müzik-dışı performanslarını iletirlerken, rock ve pop müzisyenlerinin yalnızca müzisyen olarak görülmemesine büyük katkıda bulunurlar.

Bir başka açıdan düşünüldüğünde performans, kamusal bir deneyim olarak o an, orada olmakta olan şeyin hazzıdır. Bu özellikle 'eğlence' yönünün ağır bastığı, fakat toplumsal deneyim tarafının göz ardı edilmemesi gereken rock performansları için öncelikli düşünülmesi gereken bir noktadır. Bu noktada Bakhtin'in "karnaval" düşüncesi akla gelir. Bakhtin için "karnaval", normal toplumsal hiyerarşileri ters-yüz eden, yerinden söküp atan ütöpik bir itkiyi içerir. Karnaval, iş ve boş zamanın sıradan ritmi ile adlandırılından farklı bedensel arzu ve ihtiyaçları teşvik eden bir

---

\* *Sui generis*: türünün tek örneği

zaman, sanat ve yaşam arasındaki sınır çizgisi olarak bir halk kültürüdür. Kendi kurallarının geçerli olduğu resmi ve gerçek yaşantıdan ‘kaçış’ ve ‘geçici özgürlük’tür.

Dyer (2004), ‘show biz’ ya da ‘show business’ olarak adlandırılan eğlenceyi, tıpkı Bakhtin’in karnaval düşüncesinde olduğu gibi ütopyik arzuların yerine getirildiği, bir kaçış alanı olarak görür. ‘Show biz’ eğlence yönelimli tüm performans biçimlerini kapsar. Bunlar mitsel düşünceler, sanat, öğrenim, düş ve ritüel gibi formlarda olabildiği gibi aynı derecede bilinçli olarak, haberler veya rock müzik olabilir.

Anlaşılabacağı üzere ‘show biz’, çeşitli formlarda görülebilen, profesyonelleşmiş, endüstrileşmiş, kısacası ‘iş’ olarak görülen bir faaliyet alanıdır. Ancak endüstriyel eğlence fikri, basit bir şekilde ‘kapitalizm mantığının masum sonucudur’ düşüncesi ile hareket etmek toplumsal bağlamın görülmemesi gibi önemli ayrıntıların gözden kaçırılmasına neden olur. Diğer bir deyişle ataerkil taleplerle ilgili olarak ‘show business’in karmaşık yapısını görebilmeliyiz. ‘İnsanlara istediklerini ver’ anlamında çok basit olmayan kültürel üretim modunun görece özerkliği olarak ataerkil kapitalist ideoloji, basitçe problemsiz olarak üretilmemektedir.

Eğlencenin tersi düşünülmemeyen iki tanımı ‘kaçış’ ve ‘dilediğini yapma’ olarak karşımıza çıkıyor. Bunların merkezi noktaları olarak da iğneleme, ironi, hayalcilik (utopianism) öğeleri öne çıkmaktadır. Eğlence başka bir şeye veya günlük yaşamda derinden istediğimiz fakat elde edemediğimiz başka şeylere kaçmak için ‘daha iyi bir şey’in imgelemine teklif eder. Ütopyanın maddeleri olarak alternatifler, dilekler, gerçekleştirebileceğimiz veya hayal edebileceğimiz şeylerden daha iyi olabileceği duygusudur. Dyer bu noktada ‘show biz’in üretiminde yer alan toplumda ikincil statüde görülen kadınlar ve eşcinsellere dikkat çeker. Burada önemli olan temsil sorunudur. ‘Onlara istediklerini ver’ anlayışı bu noktada açıklığa kavuşur. İkincil statüye tabi olanların toplumsal cinsiyetli bakış açısına göre görülme isteği öne çıktığı gibi, bu durumun ironik bir biçimde ters-yüz edilmesi de ‘eğlence’ bağlamında zararsız olarak algılanabilir. Bir başka deyişle gösteri, gözden kaybolmayı isteyen bir vaat içerir. Karnaval düşüncesinde olduğu gibi festivalin

aldatıcı, vahşi ve müstehcen özellikleri bu vaadin yerine getirilmemesinin sorun olmamasından kaynaklanır. Fakat az da olsa egemenliği elinde tuttuğu sürece kullanım değeri (use-value) hile ile feshedilmiş olabilen bir kesin kategori olarak yine de akıllarda kalır. Rock konserleri de pekala bu bağlamda ayrıntılı incelemeyi hak ediyor. Zaten bu çalışma da özellikle bu noktayı gözden kaçırmıyor.

Eğlence, toplumun bir takım sorunlarına geçici vaatler ve çözümler önerebilir. Örneğin bir komedi tiyatrosunda politikacılar eleştiri bombardımanına tutulabilir veya kadınların nasıl ezildiği üzerine fikir sahibi olabilir. Ancak kadınların nasıl ikincilleştirildiğine, politikacıların nasıl ‘politik’ olabildiklerine ilişkin soruna çözüm önermez. Daha doğrusu, sorunun kökenine inmez. Bunun yerine özellikle sınıf, etnisite, ataerkillik ve cinsel mücadele gibi alanların meşruluğunu etkili bir biçimde inkar eder ve kendisini bu şekilde yönlendirir. Hatta show business’in yaratımındaki kadınları ve gay erkekleri ayırarak özellikle ‘güçlü kadın’ tipini merkezi karşıtlık ikonu olarak işaretler.

Rock performanslarının promosyon aracı olarak kullanılması da performansın bir başka işlevsel yönüdür . Promosyon transferi olarak da adlandırılan bu biçimlenme de popüler bir ismin yada isimlerin ünlülük akışkanlığından faydalanılarak bir ürünün tanıtımının yapılması amaçlanır. Rock, gençliğin müziğidir. Dolayısıyla gençliği hedef kitle olarak belirleyen ürünlerin aynı amacı taşıyan bir müzik türüyle simbiyotik bir ilişkiye girmesi son derece mantıklıdır. Bu aynı zamanda rock müziğin kendi ethosu ile bağlantılıdır. Özgürlük, direniş gibi erkeksi çağrışımlarıyla rock, bu çağrışımlardan faydalanmak isteyen bira, kola, enerji içeceği gibi ürünlerin tanıtımında kullanılmaktadır.

Promosyon, kabaca bir ürünün tanıtımına ilişkin etkinlikler dizisi olarak açıklanabilir. Bu etkinliklerin uygulama alanları sektörün yaratıcılığı ile ilişkilidir. Rock müzik gibi kültürel alanlar içerisinde yapılan promosyon transferleri, metalar için ticari amaçların ön plana çıkartılmadığı ya da ikincilleştiği yerlerdir. Aslında etkinliğin sona ermesiyle sonlanmayan ve o etkinlikte görev alan ünlünün gittiği her yerde onunla anılabilen bir durum söz konusu olabilmektedir. İlk olarak markalı metaların reklamlarının genellikle kendi mesajlarını tekrarlayan, medyanın çeşitli kollarından yararlanan ve zamanla kendi ürün kimliklerini yerleştiren kampanyaların

unsurları olarak kavrandıklarını (ve öyle algılandıklarını) ifade edebiliriz. Bu tür kampanyalar genel kapsamlı bir nitelik taşırlar. Tek bir mesajın anlamı, bu genel kampanyanın kanatları altında, kendisinden önce gelen mesajların anlamları tarafından değişikliğe uğratılır ve bir şekilde onlara bağlıdır (Wernick 1996:144).

Promosyon simgesel ve içsel özelliklere sahiptir. Simgesel özelliği yani bir ürünün ya da bir ürün akışının bir parçası olması, ait olduğu daha büyük ürünü ya da ürün dizilerini öne çıkarmaya hizmet eder. Örneğin Rock'n Coke, Tuborg aLive 1, Coca Cola Soundwave gibi etkinlikler simgesel olarak müziksel etkinliklerdir. Ancak ait olduğu ürünleri (kola, bira vb) öne çıkarmaya hizmet etmektedir. İçsel özelliğiyle bu tür bir promosyon doğrudan bağlı olduğu şeyin tirajını tırmandırır. Ancak bunun tersi de mümkün olarak ürünün tanıtımını üstlenen ünlüye de fayda sağlaması kaçınılmazdır. Bu anlamda promosyon ikili fonksiyona sahiptir. Bir yanda festivale katılan starların kendilerinin organizasyon aracılığıyla paraya dönüştürülmesi, diğer yanda ise aynı gösterinin reklamı yapılan ürünü ve starın kendisinin satışlarını tırmandırmasıdır. Bu kişiliklerden yani starların ünlülüğünden faydalanılarak ürünün aynı zamanda bir külte dönüştürülmesi süreci de söz konusudur (Wernick 1996).

Özlem Tekin'in canlı performansları, onun bireysel habitusunun ve kimlik özelliklerinin, toplumsal cinsiyet meselesinin, hegemonyanın, otantikliğin bu alandaki görünüşleri, onun daha da net anlaşılabilmesi bakımından büyük önem taşıyor. Etnografik gözlemlere dayanan tesbitler ve bu gözlemlerden yola çıkarak Özlem Tekin ve yakın çevresine götürdüğüm sorular, canlı performans fenomeninin özellikle yukarıda ele alınan ayrıntılar bakımından ortaya koyulmasına katkı sağlamıştır. Ancak Özlem Tekin'in canlı performanslarına geçmeden önce, kamusal olmayan ve canlı performansların öncülü prova olgusuna değinilecektir. Fakat prova olgusunun açıklığa kavuşabilmesi ve daha net aydınlatılabilmesi açısından da Özlem Tekin'in canlı performanslarının kategorikleştirilme ihtiyacı ön koşul olarak kendini hissettiriyor. Çünkü provalar buna göre yapılıyor, şekilleniyor.

Özlem Tekin'in canlı performanslarının kategorikleştirilmesinde belirleyici etkenlerin başında mekanlar karşımıza çıkıyor. Bunlar, canlı performansların sergilendiği mekanlar olarak bar, gösteri merkezleri, açık hava konserleri olarak belirgindir. Fakat canlı performansları mekandan bağımsız olarak belirleyen

karakteristikler, ekstra konserler, promosyon, festivaller ve üniversite şenlikleri olmaktadır.

### **2.7.1. Canlı Performans Öncesi Hazırlıklar: Müziksel Bir Davranış Olarak Prova**

Canlı performans öncesi müziğin önemli bir bileşeni olan provalar, Özlem Tekin ve grubu Ozz için belirgin bir biçimde ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan birincisi, prova stüdyolarında yapılanlar, ikincisi ise verilecek konser öncesinde, konser mekanında yapılan daha çok sound-check olarak adlandırılanlar. Stüdyo provalarının ana amacı, yeni çıkmış veya çıkacak olan albümün parçalarını çalışmak, önceki albümlerde yer alan çalınmış veya daha önce çalınmamış parçaları albüm düzenlemelerinden farklı olarak yeniden düzenlemek ve yabancı bir sanatçının İngilizce sözlü herhangi bir parçasını cover'lamak olarak belirginleşmektedir. Ayrıca bütün bu nedenlerin dışında grubun bir takım elemanları farklı yerlerde (örneğin barlar) müzisyenlik yaptıkları için onların bazı konserlere gelememe durumunda da prova ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Genelde bu problem Özlem Tekin'in grubunda klavyede görülüyor. Bu nedenle klavyeci grupta çoğu kez sabit bir isim değildir. Ete Kurttekin, prova yapmayı belirleyen etkenleri aşağıda aktarıyor:

“Her konser öncesi prova olmuyor. Bu da profesyonelliğin getirmiş olduğu bir şey. Artık herkes yapacağı işi o kadar iyi ezberlemiş vaziyette ki provaya ihtiyacımız olmuyor. Ama elemanların bir kısmı başka yerlerde çaldıkları için gelememe durumları oluyor. O zaman yedek kulübesinden birilerini çıkartmanız ya da yedek kulübesini oluşturmanız gerekiyor. O gibi durumlarda tekrar prova alınıyor. Ya da albümden çalına çalına bıkkınlık veren parçalar olduğunda şunları değiştirelim yerine şunları şunları yapalım deniliyor. Konserde yalnızca Özlem'in parçaları değil başkalarının parçaları da çalınıyor. O şarkıları hazırladığımız zaman güncelliğini yitirenleri çıkarıp yerine yenilerini koymanız gerekiyor. Çünkü hep Özlem hep Özlem güzel oluyor ama belli bir yere kadar belli bir yerden sonra insanlar başka şeyler istiyorlar. Evanescence diye bir grubun bir parçasını bizden duymayı çok seviyorlar. Daha önce Eminem çok seviyorlardı”.

Çalışılacak prova stüdyosu Özlem Tekin'in menajerliğini üstlenen Most Production tarafından belirlenmektedir. Bu stüdyolar Maslak ve Levent'te olmak üzere iki tanedir. Most Production'un etkili ismi ve canlı performanslarda ekipten birisi olarak menajer Turgut Kerki'de Ete Kurttekin'in görüşlerine ek olarak prova yapma nedenlerini şöyle özetliyor:

“Aradan bir ay geçmişse prova yapıyoruz. Ama bir hafta sonra bir konser daha var, o zaman yapmıyoruz. Her şey oturmuş oluyor zaten. Yani her provada da



şarkılarda bir takım şeyler değişebiliyor. İşte melodide bir takım değişiklikler yapılabilir. Bunu böyle çalalım, girişi böyle olsun, bunlar genelde Özlem'in fikirleri. Ortak kararlar alınıyor tabii hep beraber sen böyle çalarsan, ben böyle girersem tarzı şeyler de oluyor. Ekip işi bu çünkü sahnede tek Özlem yok, altı kişiler. Altı kişinin ortak kararları da oluyor tabii.”

Özlem Tekin ve grubu Ozz'un çalışma şekli, belirli bir disipline oturmuş durumdadır. Çalışılacak şarkılar belirlendikten sonra, herkes kendi partiyonundan sorumlu olarak üzerine düşeni yapmakta, evlerinde kendi partiyonlarını şifreler ve solo pasajların notaları şeklinde çıkarmaktadır. Yani herkes prova stüdyosuna ön hazırlıklı olarak gelmektedir.

Bu noktada Özlem Tekin'de Ete Kurttekin ile aynı bakış açısıyla, her zaman aynı parçaları çalmaktan sıkıldıklarını bu nedenle, albümlerinde yer alan parçaları ya yeniden düzenleme yaptıklarını ya da daha önce çalmadıkları parçaları çalıştıklarını görüşmelerimizde aktarmıştı. Ayrıca albüm parçaları dışında İngilizce cover parçalar için Özlem Tekin, kendilerini geliştirmek açısından gruba ve konserlerdeki izlerkitleye farklı bir heyecan katabilmesi ve yeni bir nefes olabilmesi bakımından önem verdiklerini belirtmektedir. Bu aşamada Özlem Tekin'in İngilizce cover parçalara canlı performanslarında yer vermesi, izleyici açısından ve kendileri açısından yeni bir nefes ve heyecan olmasının yanısıra, onun müzik endüstrisi ile ilişkilendirilmeden önceki bireysel habitusunun bir uzantısı olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü Özlem Tekin'den başka konserlerini izlediğim hiç bir rock sanatçısı (Teoman, Şebnem Ferah, Pamela Spence, Barış Akarsu) bu türlü İngilizce cover parçalara yer vermiyor.

Provalar bütünüyle canlı performans düşünülerek yapıldığı için çalınacak parçaların, Özlem Tekin'in deyimiyle 'izlerkitle ile iletişime açık hale getirilmesi' can alıcı nokta olmaktadır. Bu, izlerkitleyi özellikle coşturmak, diğer bir deyişle "gaza getirmek" için parçanın sound dizaynının –ritmik yapı, kullanılan renkler, riffler aracılığı ile- ona göre düşünülmesini gündeme getirmektedir. Bu nedenle provalar her zaman yeni fikirlere açık olmaktadır. Buna ilişkin Özlem Tekin'in düşünceleri şöyledir:

“üç dört şarkı seçiyoruz hani albüm baştan bir iki üç dört şunları hazırlayalım gelelim yine herkes kendisi evinde bakıyor geliyor. Fikri olan söylüyor, hani burada klavye böyle olmaz gelin bunu biz gitarla çalalım, o sesleri denk getirecek o şarkıyı daha dinamik yapacak canlı performansla uyduracak o birazcık daha böyle karşılıklı iletişimle kendi albümünden şarkıysa, onları biraz daha çalışarak, albümde kayıt etmediğimiz şeyleri de ekleyerek, çıkartarak bir şeyler yapıyoruz”.

Herkes her ne kadar kendi ödevini yaparak gelse de, provalar bitmiş bir projenin hayata geçirildiği yer olmaktan öte, projenin son şeklinin verildiği ortak bir buluşma zemini olmaktadır. Fikirlerin ortaya atılması noktasında herhangi bir hiyerarşinin olmadığını aktaran Özlem Tekin, yine de son sözün kendisinde olduğunun altını çizmektedir:

“kesinlikle evet, öyle yapmayın, böyle yapın ya da mesela albümde çok uzundur o final orayı iki tutun, dört tutmayın mesela, burayı kesin abi, bu kesim oturmuyor burayı çıkartın buraya bir gitar solo koyun gibi şeyleri son sözü genellikle ben söylüyorum. Bir de benim klavyecilik geçmişimden dolayı gitarcılara çok bulaşmam ama hep klavyecilerin tepesindeyim maalesef, hep çalımına sinir olurum, öyle basma, böyle bas provada da hep gıcık ederim neyse ki...”

Her zaman olduğu gibi provalarda bir parçanın oturabilmesi için bir kaç kez tekrarı önem taşır. Zaten provaların en önemli amacı da budur. Özlem Tekin’de bu durum şöyle dile geliyor:

“ilk bir giriş yaparız, bir çuvallarız, iki çuvallarız, üçüncü de çalarız, bir kaç kez çaldıktan sonra, provanın sonuna doğru bir kere daha çalarız. Yeni çalacaksak sound-check’te bir kere daha çalarız. Konserden önce jilet gibi o şarkı oturur.”

Hemen şu noktanın altını çizmekte fayda var, Özlem Tekin’in son albümü “10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0”dan önceki albümlerinin sound dizaynı Alper Erinç tarafından yapıldığı için, önceki albümler, canlı performanslardan bu açıdan büyük farklılık göstermektedir. Son albüm sound dizayn bakımından canlı performanslar düşünülerek, bu nedenle de grup üyeleri ile ortaklaşa planlanıp piyasaya sürülmüş bir albümdür. Bu yüzden canlı performanslar ile arada seslendirme farklılıkları olmamaktadır. Bu bağlamda Özlem Tekin’in önceki albümlerinin sound dizaynının endüstriyel kaygılarla ‘yumuşak’ olmasından ötürü, canlı performanslardaki sound farklılığı iki açıdan sorun olmaktadır. Birincisi konserlere gelen izlerkitle, albümlerden oldukça farklı bir Özlem Tekin müziği ile karşılaşmaktadır. Bu durum aslında yukarıda özetlenen müziksel performans argümanlarında performansın ayrı bir kendilik olması ve performansın kendisinin ayrı bir değere sahip olması durumu ile örtüşmektedir. İkincisi ise Özlem Tekin’in canlı performanslar için albüm soundunun aynısını yakalamak gibi bir sıkıntısı zaten yoktur. Tam tersine albümlerini sound dizaynının ve vokal seslendirilişin yumuşak olmasından ötürü bireysel habitusuna ters bir şekilde ‘kadınsı’ olmakla niteleyen Özlem Tekin, canlı performanslar için ‘sert’ ve ona göre ‘erkeksi’ bir sound yakalama arzusu

içerisindedir. Çünkü canlı performanslar tamamen onun egemenliğindedir. Bu nedenlerden ötürü de stüdyo provaları, albümlerden tamamen farklı, Özlem Tekin'in bireysel habitusu 'erkeksilik' ile örtüşen bir canlı performans soundu yakalamanın anahtarı olmaktadır. Canlı performanslar için daha önce söz edildiği gibi şarkıların izleyici ile iletişime açık hale getirilmesi çabasının yani cover'lamanın temelinde şarkıların eğlenceye yönelik kodlanması düşüncesi de üçüncü bir neden olarak görülmektedir. Böylelikle Özlem Tekin'in canlı performansları, albümlerindeki soundundan bambaşka bir yapılanma içerisindedir ve buradaki en önemli nokta, canlı performanslarının sound dizayn bakımından olsun, Özlem Tekin'in davranış ve vokal seslendiriş bakımından olsun tamamen özgür davranabildiği, hegemonya sürecinde 'rıza' gösterme ve 'boyun eğme'nin çok tali konumda olduğunu ortaya koymaktadır.

'Sound-check' olarak adlandırılan müziksel ön hazırlıklar ise genelde verilecek konser öncesinde ses ve ışık sisteminin, konseri verecek müzisyenler tarafından son bir kontrolünün yapılması ve dolayısıyla her konserde değişen mekana ve ses sistemine bağlı akustik farklılıklar nedeniyle kendi soundlarının elde edilebilmesi amacını taşır. Ancak Özlem Tekin ve grubu Ozz için sound-check eylemi, aynı zamanda verilecek konser için kısa ve son bir prova niteliğini taşıması nedeniyle yine prova kategorisi altında değerlendirilebilir. Çünkü sound-check'lere Özlem Tekin grup üyesi bilinciyle katılır, ciddiye alır ve yalnızca bir şarkı söylemekle kalmaz.

Bir örnek ile bu durumu daha da netleştirmek gerekirse, pek çok konserini izlediğim Şebnem Ferah, sound-check'lere katılmamaktadır. Buket Doran bu anlamda en yetkili isim olarak öne çıkmakta, Şebnem Ferah ise doğrudan konsere gelmektedir. Özlem Tekin ise, eğer herhangi bir zorunluluğu yoksa mutlaka sound-check'lere grubu ile birlikte katılmaktadır. Ete Kurttekin sound-check'lerin önemine değinerek aşağıdaki görüşleri ortaya koyuyor:

"Sound-check'i biz yapıyoruz. Bunun birkaç tane sebebi var. Bir tanesi bu işi doğru yapacaksınız. Herşeyi siz yapmak zorundasınız. Orada, akşam elini satırın altına koyan sizsiniz. Yani ben bu yüzden Özlem'i çok takdir ediyorum. O bilir yani sound-check'i, kendisi dinler kendisi söyler. Gelemediği zaman artık biz yıllardan beri ne istediğini öğrendiğimiz için yapmaya çalışıyoruz bir yere kadar. Bir de sesi ayarlayan kişi çok önemli. Bizim kendi tonmeisterimiz var artık, onu yapmamız gerekiyordu. Çok da düzgün bir adam. Öyle dolaşılıyor toplu halde".

Özlem Tekin'in canlı performansları için mekan ne olursa olsun grubu Ozz dışında belirli bir uzman ekip yerleşik olarak kendisine eşlik etmektedir. Bunlar, tonmeisteri Gökhan Deneç (aynı zamanda Ozz'un gitaristi Özhan Deneç'in kardeşi), rodi Yunus, bağlı olduğu menajerlik şirketinden tur operatörü, çoğu zaman Most Production'dan menajer Turgut Kerki, ışıkçı Cem Yılmaz'dır.

Yunus, her konser öncesi mekanda bulunan ilk isimdir. Çalgıların kurulması ve sound-check'e hazır hale getirilmesi ve konser sonrası toplanması onun görevidir. Öncelikle çalgıların kablo bağlantılarını yaptıktan sonra gitarları akortlar ve klavye ile birlikte gitarlardan mikserden ses alma işini tonmeister ile birlikte yapar. Daha sonra bateryi, önce akortlayıp ardından yine ön bir tonlamasını gerçekleştirerek müzisyenlerin gelmesini bekler.

Tur menajeri ise, sabit bir isim olmamakla birlikte Most Production'a bağlı, grubun ve Özlem Tekin'in İstanbul dışı konserlerinin seyahat organizasyonunun ayrıntılarını üstlenmektedir. Örneğin konser şehrine gidilecek araçlar (uçak, otobüs, minibüs vb), otel rezervasyonları tur menajerinin sorumluluk alanındadır. Özlem Tekin'in kalınacak yer veya gidiş şekli ile ilgili herhangi bir talebi olmamaktadır. Bu gibi ayrıntıları Most Production üstlenmiş durumda. Bu durumu Turgut Kerki özetliyor:

"Onu biz belirliyoruz. Bizim genelde yani beş yıldızlı otelde ve süitte konaklatmak gibi bir şeyimiz var, kıstasımız var, belki oradan grup arkadaşlarıyla ayrılıyordur. Bazen single'da kalıyor. Atıyorum bazı otellerde single'da kalıyor onun için şey demiyor yani ben niçin single'da kalıyorum demiyor, yahut ben niye ekonomi uçuyorum demiyor yani. Kapris yok. Tek kaprisi ne istiyordu Erikli su' mu istiyordu yok neydi ya Hayat su mu istiyordu"

Most Production, anlaşılacağı üzere Özlem Tekin'in menajerliğini üstlenmiş durumda. Aslında Most Production diziler, müzikaller, filmler gibi pek çok projeye imza atan bir şirket. Özlem Tekin'den başka şu an hiç bir sanatçının menajerliğini üstlenmiş değildir. Özlem Tekin ve Most Production ilişkisi yalnızca Özlem Tekin'in konser organizasyonları ile sınırlı değil. Most Production bugüne kadar pek çok projesinde Özlem Tekin'e yer vermiş durumda. Örneğin, Sil Baştan (dizi), Mucizeler Komedi (müzikal), Sanki Dün Gibi (Harbiye Açık hava 29/30/31 Temmuz 2004, Fatih Erkoç, Özlem Tekin, Levent Yüksel), Özlem Tekin & Manga Harbiye Açık hava Konseri (30 Temmuz 2005). Turgut Kerki, Özlem Tekin'in arkadaşı ve menajeri olarak mümkün olduğu kadar Özlem Tekin'e konserlerinde eşlik

etmektedir. Turgut Kerki ile 12 Nisan 2006 tarihinde Most Production'un Ortaköy'deki binasında gerçekleştirdiğim görüşmemizde menajerlik ile organizatörlük arasındaki farklılığa önemle değinmiştii. Bu farklılığın temelinde Most Production'un kırk yıla varan saygın bir şirket olması ve isimlerini saydığım projelerde Özlem'e yer vermesi yatmaktadır. Öncelikle temelleri imzaya değil dostluğa dayalı bu ilişkinin Özlem Tekin'e katkısı onun Most Production'un faaliyet alanları içerisindeki projelerde yer alması ve böylelikle onu farklı yerlere taşıma çabası, Tugut Kerki'nin deyimiyle "çıtasının yükseltilmesi" amacını taşır. Kısacası Most Production'un saygınlığı ve medya endüstrisindeki nüfuzu Özlem Tekin'e çok şeyler kazandırmaktadır. Bu durum aslında eğlence ve medya endüstrisinin işleyişini de açığa vurmaktadır. Turgut Kerki'nin konu hakkındaki görüşleri aşağıdaki gibidir:

"Most Production'un piyasadaki etkisi önemli. Yaklaşık yirmibir senelik bir şirket. Daha öncesi de var tabii, Mustafa Oğuz'un çalışmaları var. Yani kırk senedir olan bir şirket. Piyasada çok ağır yani çok güçlü. Yaptığı organizasyonlar açısından olsun, prodüksiyonlar açısından olsun çok ağır bir şirket. Yani Özlem'e bunun katkısı, basın yönünden olur, organizasyon yönünden olur. Sıfırdan bir insanla çalışmakla tepedeki bir insanla çalışmak arasında tabii ki bir fark olacak... menejerlik bir sanatçıyı alıp, bir yere çıkartmaktır. Müzik olarak olsun, yaptığı çalışmalar olarak olsun, özel hayatı olarak olsun belli noktalar belirleyip oraya çıkartmak.Yani bir yere çıkartmaktır. Bir hedefe ulaştırmaktır menejerlik. Menejerlik gelen teklifleri değerlendirip fiyat vermek değildir. O organizatörlüktür. Konser organizasyonu yaparsın. Sanatçını bundan sonra işte nereden aldın Özlem Tekin işte normal rock sanatçısı, işte belli aykırı davranışları var, gibi bir pozisyondayken onu alıp başka bir yere taşımak menejerlik işidir, basındaki insanların, muhabirlerin gözünde imajını değiştirmek menejerliktir. Özel hayatındaki tüm kararlarında yardımcı olmak menejerlik işidir".

Menajerliğe ilişkin betimlemelerden sonra tekrar sound-check'e dönecek olursak, sound-check'lerin tam kadro gerçekleşmesi yine konserin mekanının şekline göre farklılık gösterebilmektedir. Örneğin konser bir festival kapsamında gerçekleşiyor (Rock'n Coke gibi) ve kendilerinden önce farklı isimler aynı sahnede konser veriyorsa bu durumda sound-check kendilerine sıra geldiğinde gerçekleşiyor ve Özlem Tekin doğrudan konsere çıkıyor. Ancak konser tamamen kendilerine ait ise ve özellikle izlerkitleye sound-check'te açık olmayan bar veya kapalı bir salon performansı ise bu durumda grup üyeleri Özlem Tekin'den yaklaşık bir saat önce sound-check'e geliyorlar. Ardından Özlem Tekin sahneye çıkıyor ve grup olarak provaya başlıyorlar.

Özlem Tekin'in canlı performanslarını, sound-check'leri dahil olmak üzere iki yıl süren etnografik çalışmalarımıla ayrıntılı bir biçimde gözledim. Örneğin 23

Nisan 2005 tarihindeki Yeni Melek albüm tanıtım konseri öncesi sound-check, saat 13:00 civarı grup elemanlarının salona gelmesiyle başladı. Önce gitarcılar Özhan Deneç ve Atıl Kurttekin yeni albümün parçalarına ait bir takım riffleri çalarak kendi aralarında prova yapmaya başladılar. Bu arada da ekibin değişmeyen tonmeisteri Gökhan Deneç, gitarları tonlamaya çalışıyordu. Daha önceki konserlerin sound-check'lerinde gösterilmeyen titizlikle, çok dikkatli tonlama yapmaya özen gösteriliyordu, sürenin normalden daha fazla uzaması ve arada geçen diyaloglar bunu kanıtlıyordu. Çünkü akşamki konser yeni parçalarla yeni albümün tanıtım konseri olacağı için çok önemliydi. Ete Kurttekin ise sahnenin bir köşesinde gitarının tellerini değiştirmeye çalışırken Murat Bekin, bateryi akortlamakla meşgul, tonlama sıralarını bekliyorlardı. Ayrıca Özlem ile aynı gün saat 12:00 gibi yaptığım telefon görüşmesinde çok heyecanlı olduğunu belirtmişti.

Özlem, saat 16:00 gibi Yeni Melek'e geldi. Siyah eşofman altı ve üzerinde yeni albümü "10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0"ın tanıtımı olan t-shirt\*, siyah bir postal ve siyah güneş gözlükleri ve soğuk bakışlarıyla dikkat çekiyordu. Bir önceki görüşmemiz Mustafa Kemal Kültür Merkezi'nde Mucizeler Komedi adlı müzikalin kulisindeydi. Burada çok sıcakkanlı olan Özlem Tekin, konserin heyecanından olsa gerek şimdiki görüşmemizde beni görmezden geldi. Aslında bu çoğu kez karşılaştığım bir durum olduğu için yadırgamadım. Çalışma gereği bu türden durumlar karşısında sabır göstermek gerekiyor. Sonra bir ara ben sahneye doğru yönelerek Özlem ile konuşmaya başladım. Benim Özlem ile olan diyalogum devam ederken bu sırada içeriye onun hayranı olduğu belli bir çift geldi. Ancak onlarla da pek ilgilenmedi. Sadece merhaba ile karşılık verdi. Sonra sahnede oturur vaziyette dururken onlara sırtını dönerek gruptan arkadaşlarıyla konuşmaya başladı.

Konserin play list'ini Özlem hazırlamış. Şu parçadan sonra şu gider gibisiyle sıralamayla ilgili gruba açıklama yapıyordu.. Yeni albümden olduğu kadar eski albümlerden de parçalara yer vermiş. Sound-check aynı zamanda akşamki konserin provası niteliğindedi. Her parça listeye göre çalışılıyordu. Hatta listeyi tonmeister'e de verdiler. Böylece tonmeister de her parçaya göre mikserdeki "setting"\*\*, leri yazıp

---

\* Bu t-shirt ve albümün grafik tasarımları grubun gitaristlerinden Atıl Kurttekin tarafından yapılmış.

\*\* Setting: Sound-check sırasında çalgıların ve ışıkların, ses ve ışık mikserlerinden ayarlamalarının yapılması ve bu ayarlama sonucunda ortaya çıkan şablondur.

kaydedebiliyordu. Ayrıca her parça için ayrı ayrı reverbler, efektler ve tonlamalar kullanılıyordu. Bundan başka mekanın ses ve ışık donanımı son derece yeterli olduğu için her parçadaki ses setting'lerinin yanında ışık setting'i de yapıp kaydedilebiliyordu. Yani her parça için ayrı ayrı ses ve ışık şablonu çıkıyordu.

Hemen yeri gelmişken değinmek istediğim önemli bir ayrıntı play-list meselesidir. Canlı performanslar öncesi hazırlıkların önemli bir bileşeni olan play-list'ler, verilecek konserde yer alacak parçaların hangi sırayla seslendirileceğini içeren bir çizelgedir. Bu terim aslında kitle iletişim araçlarında özellikle radyolarda program akışı içinde belirlenen şarkı sıralamasını belirtmek için de kullanılıyor. Play-list'lerin hazırlanması işi öncelikle Özlem Tekin'in üstlendiği bir görev. Ancak grup elemanlarının görüşlerine de mutlaka açıktır. Bu çizelge, konserin nasıl geçeceğine ilişkin ip uçlarını vermesi açısından önemlidir ve konserin türüne ve süresine göre değişkenlik gösterir. Örneğin festival gibi farklı grup ve sanatçıların sırayla canlı performanslarını sergilediği müziksel ortamlarda çalma süresi kısa ve sınırlı olduğu için Özlem Tekin ve grubu Ozz daha vurucu, yani kendilerinin ve izlerkitlenin duymak istedikleri parçaları çalma isteğinden ötürü play-listler'i sıradan bar performanslarına göre daha kısa olarak değişikliğe tabi tutabiliyorlar. Eğer söz konusu bar performansı ise daha uzun bir çalma süresi söz konusu olduğu için izlerkitleyi sürekli dinamik tutmak hem müzisyenler hem de izlerkitle açısından yorucu olmasından ötürü aralara Özlem'in deyimiyile 'daha dokunaklı', hem izlerkitlenin hem de müzisyenlerin kendilerinin dinlenebilmesi açısından daha yavaş tempolu parçalar serpiştiriliyor. Bu durum aslında müziğin kendi içsel dinamiklerinde var olan zıtlıklar kurma prensibine gönderme yapıyor. Böylelikle hızlı tempolu parçalar ile yavaş tempolu parçalar arasındaki zıtlıklar, müzikteki gerilim ve çözülüm etkisini performansın geneli için ortaya çıkarıyor. Ayrıca bar performanslarında da alt grup varsa play-list hemen değişime uğruyor.

Bir rock performansının en önemli öğelerinden birisi ışık'tır. Hatta Özlem Tekin çoğu kez Türkiye'nin konser salonu eksikliğine değinirken, özellikle ışık sisteminin savsaklandığına ve gereken önemin verilmediğine dikkat çekmiştir. Onun deyimiyile 'konseri gösteren ışıktır'. Yeni Melek konseri öncesi sound-check'te ışıkların renk ve hareketliliği, çalınacak parçaların karakterine göre seçiliyordu. Örneğin intro-gelişme-tekrar-final gibi şarkının bölümlerinde değişkenlik

gösteriyordu. Ağır tempolu bölüm veya parçalarda, cansız renkler (mavi, mor tonlar), hızlı parçalarda canlı renkler (kırmızı, beyaz, sarı vb) hızlı hareketli ışık oyunları ile veriliyordu. Böylelikle ışığın müziğin etkisini güçlendirmesi amaçlanıyordu.

Özlem, çalgıların tonlamalarıyla ilgili olarak etrafına önerilerde bulunurken diğer taraftan da klavyeciye bir parçada kullandığı sesi beğenmeyerek biraz daha parlak bir sesle değiştirmesini istiyordu. Bundan başka parça trafiği ile ilgili olarak “şu kısımda dört vuruş olsun” gibi öneriler de de bulunarak sadece solist olmadığını kanıtlıyordu.

Sampler ve laptop kullanılan enstrümanlar arasındaydı. Hatta son albüm parçalarının çoğunda bu unsurlar kullanılıyor, bunların üzerine canlı çalınıyordu. Burada davulcunun monitörlerden ses alamaması sonucu takip etme güçlüğü yaşıyordu. Bu durum grubun bu parçayı listeden çıkarmayı bile düşünmesine neden oldu. Bu durumda Ete, yukarıda mikserin başında olan tonmeister’le, salonun akşam dolu olması halinde durumun değişebilme ihtimali üzerine konuşarak, duruma müdahale ediyordu. Saat 13:00 da başlayan sound-check, özellikle yeni albüm parçalarının çok kez tekrarı ile akşam saat 19:00 gibi sona erdi. Çok yorucu ve zahmetli geçen sound-check herkesin enerjisini alıp tüketmişti.

25 Eylül 2004 tarihli İstanbul Kemancı Bar konseri öncesindeki sound-check ise sıradan bir bar konseri öncesi rahatlığına sahipti. Saat 13:30 da Alt Kemancı’ya geldiğimde grubunun rodisi Yunus aletleri kurmuş, özellikle bateriyi akord etmeye çalışıyordu. Grup üyeleri saat 17:00 gibi Alt Kemancıya geldiler ve ardından 17:30 da Özlem Tekin geldi.

Sound-check, klavye ve gitarların tonlanması ile başladı. Ardından bateriye sıra geldi. Bateria 40-45 dakikalık bir süre içerisinde tonlandıktan sonra Özlem Tekin sahnede idi. Özlem Tekin bir iki şarkı söyledi. Şarkıları söyledikten sonra veya şarkı aralarında kendisiyle ilişkili olarak istediklerini tonmeistere iletiyordu. Genel olarak sound-check Kemancı Bar konserinde olduğu gibi yaklaşık iki saat sürmekte. Ancak daha önce de belirtildiği gibi Yeni Melek performansı albüm tanıtım konseri olması nedeniyle önem bakımından diğer performanslardan farklıydı. 20 Mayıs 2005 İzmir Ooze Bar performansında ise turne kapsamında uzun bir seyahatin son konseri olması nedeniyle biraz gecikmişlerdi ve çok da yorgundular. Ayrıca kendilerinden



önce alt grup performansı olduğu için sound-check'i sahneye çıktıklarında yaptılar ve Özlem Tekin de doğrudan sahneye çıktı. Sound-check'lerin süresinin uzunluğu ve kısalığı konserin önemine göre değişiklik göstermektedir fikri bu noktada ortaya çıkıyor gibi görünse de, aslında Özlem Tekin ve Ozz için her sound-check aynı öneme sahiptir. Bu noktada sürenin uzaması mekanın ses sisteminin yeterliliği veya yetersizliği ile ilişkilidir. Ancak aynı zamanda Yeni Melek'teki gibi ayrıntılı ve bütünlüklü bir ses ve ışık donanımı da, sound-check'lerin süresini uzatabilmektedir.

Kemancı'daki sound-check bitiminde grup elemanları bira içerken Özlem Tekin viski içiyordu. Çünkü bu performans onlar için eğlence anlamına da geliyordu. Özlem Tekin, konsere gelecek misafirlerinin listesini menajerine yazdırdı. Bu liste konser öncesi kapıya veriliyor. Adı listede olanlar Özlem Tekin'in misafiri olarak içeriye ücretsiz alınıyorlar. Ancak bu İstanbul dışı konserler için pek rastlanılan bir durum olmamakta. Ayrıca sound-check'e gazeteciler de gelmiş ve Özlem Tekin'in sahnede resmini çekiyorlardı. Ancak dikkatimi çeken bir nokta sound-check sonrası Özlem Tekin sahneden aşağıya indiğinde aynı gazeteciler Özlem'den kendileri için dövmelerini ön plana çıkararak pozlar vermesini istediler ve o da bu pozları sahneye tekrar çıkararak onlara rahatça verdi. Hatta sahne de iken kendilerine dil çıkararak da pozlar verdiğini gözlemliyordum. Özlem Tekin'in ile olan görüşmelerimde 'asi kız' tiplemesinin kendisine basın tarafından yakıştırıldığını ve aslında bundan rahatsız olduğunu, hem kendisi hem çevresi söylüyordu. Ancak basınının kendisinden beklediği şekilde dövmelerini gösteren ve dil çıkararak pozlar vermesi teorik çerçeve bölümünde bahsedildiği gibi, kişilerin farklı insanlara kendileri hakkında farklı sunumlar yaptığı 'kimliğin durumsal pazarlığı'nı akla getirirken, diğer taraftan bu davranışın müzisyen stratejisi olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Çünkü Özlem Tekin'in 'asi kız' imajı, basının ve izlerkitlenin görmek istediği imajdır.

Sound-check'lerde ve provalarda Ete Kurttekin, ciddi tavırları ve kişiliğiyle grubun en önde gelen ismi olarak dikkati çekiyor. Murat Bekin ve Ete Kurttekin grubun temel ve en eski elemanları. Özlem'in 'sanatçı kaprisi' olarak nitelenen bir davranışının söz konusu olmadığı daha önce Turgut Kerki'nin sözleriyle aktarılmıştı. Hatta İstanbul'daki 25 Eylül 2004 tarihindeki Kemancı Bar konseri öncesi sound-check'te Kemancı'nın barmeninden garsonuna kadar onu tanıyan herkesin Özlem

Tekin'e samimi bir şekilde adı ile hitap ettiğini gözlemledim. Ete Kurttekin gruptaki yakınlığı şöyle ifade ediyor:

“Bizim grubun bir özelliği var. Bizim gruba mahsus bir şey değil ama bizim grupta olan bir şey. Arkadaşız, kardeşiz gerektiği zaman anneyiz babayız birbirimize. Yani hakikatten öyle yani. Özlem yoksa benim sözüm dinlenir. Ben yoksam Muti konuşur. Hepimiz birbirimizin laflarına çok önem veririz. Sonra Özlem de şeydir lider değildir de işini yapmaya gelmiş bir eleman gibidir. Şey değildir yani sound-check'i biz yaparız. Bazen hani kendisi de dinleyecektir falan ama Özlem yine bizimle olmayı tercih eder. Çünkü o havayı soluyup o ısınma turunu atlayıp akşam konsere çıkmak çok daha farklı oluyor. Onun dışında bir de korkunç bir sevgi var grup içinde herkesin birbirine karşı”.

Ancak ne olursa olsun Özlem Tekin ve grubu Ozz'un arasında belirli bir mesafe mutlaka korunmaktadır. Özellikle aralarında o an bir yabancı varsa -örneğin çalışmanın başlarında benim karşılaştığım gibi- doğal olarak bu çizgi çekilmektedir. Bu mesafe onların profesyonellikleri gereği olduğu gibi, aynı zamanda birbirlerine olan saygılarının da işareti olmaktadır. Ayrıca Ozz içerisinde de etnografik gözlemlerime dayanarak gözle görülür bir saygı ve hiyerarşinin varlığından söz etmek mümkündür. Bu noktada yaş faktörü biraz daha belirgin olarak kendini hissettiriyor. Çünkü Ete Kurttekin aynı zamanda grubun gitaristi Atıl Kurttekin'in abisi, diğer gitarıcı Özhan Deneç ise grubun en genç elemanı ve back vokalist Burak da genç bir isim. Hatta 1982 doğumlu Özhan Deneç için Murat Bekin ve Ete Kurttekin bizim turnelerde dinlediğimiz Judas Priest, Iron Maiden, Saxon, Ooze gibi rockçuları Özhan'ın “*ben o zamanlar yoktum*” demesini örnek göstererek aradaki yaş faktörünü esprili bir şekilde ortaya koyuyorlar. Bu ilişkilerin ayrıntısını Murat Bekin şöyle anlatıyor:

“bizim aramızdaki kimse kapris yapmaz. Şu anda cidden müzisyenler arasında da kapris var. İşte iki üç sanatçıyla birlikte olup çalıştıktan sonra menejeri geliyor işte ne isteğin var işte tek odada kalırım. İşte şu olacak yanımda ben şu eşyayı getireceğim, işte uçakla gelirim gibi şeyler var. Bizde öyle bir şey yok ki. Bizde öyle bir şey olmaz. Bizim en büyük keyfimiz, eğer uzun kapsamlı bir turne ise yataklı otobüs var. Turne zamanı alıyor bizi buradan biz onunla idare ediyoruz. Özlem için mesela şey oluyor değişebiliyor, diyelim ki buradan İzmir'e gidip İzmir'de iki konser var mesela Antalya'ya kadar kıyıda dolaşıyoruz, biz oraya otobüsle mi gideriz minibüsle mi gideriz belli oluyor. Ama şöyle bir şey de oluyor. Özlem'in işi var herhangi bir yerdeki konsere ayrıca uçakla gelmesi gerekir o başka. Ancak bir yere gidilecekse eğer, mutlaka orkestra arkadaşlarıyla gitmeyi tercih eder. Uçak varsa uçakla ama arkadaşlarımla, ha eğer uçak yok sadece Özlem uçakla gidebilir o zaman bende arkadaşlarımla birlikte otobüsle yani onlarla giderim diyor”.

### 2.7.2. Canlı Performanslar Öncesi Özlem Tekin'in Kişisel Hazırlıkları

Canlı performanslar öncesi önemli hazırlık kategorisi olarak sound-check'lerin bitiminin ardından, Özlem Tekin'in kişisel hazırlıkları başlar. Bu ayrıntılar da etnografik gözlemlerimde önemli bir yer tutmaktadır. Kulis gözlemlerine dayanan bu ayrıntıların başında Özlem Tekin'in konser öncesinde özellikle ekstra konserler kategorisinde yer alan bar icralarında, alkol alması dikkatimi çekmiştir. Özlem Tekin genellikle viski içmeyi tercih ederken grubundakiler birayı tercih etmektedirler. Bu durum bir anlamda rahatlama olarak düşünülebilir. Ancak her canlı performans öncesi Özlem Tekin ve grubu alkol almıyorlar. Yalnızca kendileri için eğlenmek anlamına gelen bar icralarında bu duruma rastlanıyor. Özlem Tekin bu durumu şöyle özetliyor:

“barda şöyle söyleyeyim, bizim çalımızda da biraz değişiklik oluyor hani konser havası değil. Bu akşam beraberiz gibi, o biraz daha yumuşak oluyor, daha lakayit çalıyoruz, çok hani jilet gibi değil, bizde içiyoruz, kendi eğlencemize bakıyoruz falan filan”.

Özlem Tekin, canlı performanslarında pratik olması ve canlı performanstaki imajını tamamlaması bakımından kimi zamanlar peruk kullanmaktadır. Ancak 23 Nisan 2005 Yeni Melek konseri öncesinde kuaförü Ertan Altun, albümün tanıtımı yapılacağı için saçını yeni albümündeki imajı ile aynılaştırmaktaydı. Makyajını ise Özlem, kendisi yapıyordu. İçerisi kalabalıktı. Albüm fotoğraflarını çeken Koray Kasap'da içerideydi ve kendisi ile kuliste görüşme gerçekleştireceğimden beni bekliyordu. Özlem bizi tanıştırdı ve sanırım benden bahsetmiş olacak ki Koray Kasap, yaptığım çalışmanın çok güzel bir şey olduğunu bana söylüyordu. Hatta Özlem de “*taa İzmir'den konsere geldi*” diyerek katkıda bulunuyordu. İçerideki diğer insanların da bana aynı ilgi ile baktıklarını görüyordum. Kuliste bir şişe tequila dikkatimi çekti. Ancak bu kez Özlem içmiyordu.

Her türden canlı performanslar için kıyafet seçimi, makyaj ve saç önemli bir ön hazırlıktır. Çünkü müziksel bir performansın otantiklik göstergelerinden en önemlisi, sahnede yer alan müzisyenlerin tamamının kıyafet ve görünümünün performansın ritüeline uygun olmasıdır. Diğer taraftan bu unsurların simgesel anlamlandırma ile ilişkili göstergeler olması bakımından da önemi büyüktür. Yeni Melek konseri öncesi kuliste bir taraftan Özlem'in saç yapılıırken, diğer taraftan

Koray Kasap ile görüşmem devam ediyordu. Koray bir ara kuaför Ertan'a Özlem'in saçı için "*güzel oldu*" nitelemesini yaptığında konu, saç ve makyaj şeklinin kısacası imajın göstergesel anlamlandırma ile ilişkili etkisine doğru yön değiştirdi. Özlem'in saç şekli albüm kartonetindeki gibi tepeye dikiliydi. Koray Kasap'a göre '*mohikan*'dı. Saç şekillerinin ve makyajın neye göre belirlendiğinde ise Koray Kasap; her sanatçının kendisinden ilham aldığı ve özellikle kartonetler için yapılacak çekim öncesi piyasaya sürülecek albümü ön hazırlık olması ve kendisine fikir vermesi açısından dinlediğini belirtiyordu. Kuaför Ertan Altun'da "*kişiye ve tavrına göre*" cevabını vererek aynı düşünceyi paylaşıyordu. Dolayısıyla sanatçının tavrı ve kimliğinin kırıntılarından yola çıkılarak meydana getirilen saç formu, imajın en önemli bileşeni olarak kimliği yansıtmaktadır. Ancak bu kimlik, albümden yola çıkılarak tamamen imgesel olabileceği gibi, Özlem Tekin örneğinde gerçekçi de olabilmektedir. Buna göre Özlem Tekin'in son albümü için belirlenen imajın özünde onun habitusu 'erkeksilik' yatmaktadır. Koray Kasap bir takım saç formlarının ve makyajın kimliğe nasıl referans olabileceğini şöyle açıklamaktadır:

"saçı yandan tarayın başka bir şeydir. Bir anda dinamik de bir şey olabilir. İfadeler aşağıda basabilir. Yüzünün önüne gelir ifadeyi yumuşatır. Arkaya doğru fön bir şey verirsin bir anda 'wild' olur, böyle uçurursun 'spiderman' olur. Tepeye dikersen 'mohikan' olur. Saç bir anda bin tane figüre getirir işi. Bir anda böyle daha kontrast yapabilirsin. Makyaj aynı şekilde kadının gözünü yukarı kaldırır, altın yaparsın kleopatra olur bilmem ne çok acayip şeyler yani".

Ancak ilginç bir şekilde Özlem'in son albümünün fotoğraflarını çekmek için Koray Kasap'ın dinleme şansı olmamıştı. Çünkü albüm mastering aşamasından çıkamamış, yani yetişmemişti. Ancak Özlem Tekin için Koray Kasap zaten buna gerek görmüyor ve ona farklı bir anlam yüklemesi gerektiğini düşünmüyordu. Çünkü Koray'a göre Özlem Tekin "savaşçı Zeyna" idi ve bu kimlik kabul görmüş, yerleşikleşmişti. Hatta görüşmemiz devam ederken bir anda Koray Kasap'tan çok ilginç bir fikir ortaya çıktı; "*Özlem Tekin nüfus kağıdını da koysa, albüm kapağı olarak aaa süper fikir derler*". Gerçekten de oldukça ilginçti ve Özlem'de buna çok heyecanlı bir biçimde katılarak; "*aaa keşke öyle yapsaydın Koray, evet kimseye söyleme haa vallahi gerçekten müthiş olur. Ama mavi basıcan*" cevabını verdiğinde benim Özlem Tekin için düşündüğüm 'erkeksilik' ile ilgili savlarımda yanılmadığımı görmek sevindiriciydi. Ancak diyalog bitmemişti ve Koray'ın cevabı daha da ilginçti; "*kırık böyle mavi ile pembe arası*". Bu diyalog çok şey anlatıyordu.

Özlem Tekin ve grubu, tüm performanslarında siyah rengi tercih ediyorlar. Bu aslında genelde rock performanslarında ve mekanlarında rastlanılan bir şey. Ayrıca grup üyeleri de siyah renk ile yüzlerine makyaj ya da efekt uyguluyorlar. Siyah renk tercihi Özlem Tekin ile gerçekleştirdiğim 12 Nisan 2006 tarihli görüşmede ele alınmıştı. Burada öne çıkan nokta, siyah rengin aslında rock ikonografisi ile özdeşleşmesi ve dolayısıyla ‘erkeksi ve maço’ özelliklere gönderme yapmasıydı:

“evet herkes siyah giyiyor, ne bileyim ben öyle gelmiş öyle gider valla sert görüntü içindir yani, cik cik cak cak falan konuyu dağıtmamak için olabilir. Önemli olan yani o kılık bilmem ne çünkü çok dikkat çeker şimdi pembe giysen yeşil giysen bunlar çok hani neşe gösteren şeyler, neşeli daha böyle ya da beyaz giysen böyle pırıl pırıl gösteren falan karanlık göstermek için karanlık, korkunç, sert, kaba”.

Sonuç olarak provalar, sound-check’ler ve performans öncesi kişisel hazırlıklar etnomüzikoloji çalışmalarında son derece önemli alanlardır. Çünkü canlı performansların bu türden ön hazırlıklar yapılmadan gerçekleşme ihtimali yoktur. Ancak burada şu noktanın anlaşılması önemlidir; canlı performanslar yalnızca çıkıp çalma eylemi değildir. Ön hazırlıklar aşamasında son derece planlı ve disiplinli olmayı gerektirir. Yani canlı performanslar boş gösteren değildir. Şimdi Özlem Tekin’in canlı performanslarına bakma zamanı.

## **2.8. Canlı Performanslar**

Özlem Tekin’in canlı performansları için bu çalışmada ortaya çıkan tema, albümlerin karşıtı olarak düşünülmesidir. Çünkü albümler, hegemonya süreci içerisinde endüstriyel kaygılar ve bakış açısına göre şekillenerek Özlem Tekin’in habitusu ‘erkeksilik’ten uzaklaşmakta ve Özlem Tekin’in rıza göstermesi ile sonuçlanmaktadır. Fakat her şeye rağmen albümlerinde onun bu yatkınlığının şarkı sözlerindeki üslubunda belirgin bir biçimde ortaya çıktığını da açıklığa kavuşturmuştuk. Albümlerindeki müzisyen kimliği ile canlı performanslarındaki müzisyen kimliği arasında ‘kadınsılık-erkeksilik’ karşıtlığı ile Özlem Tekin, yine kimliğini müzakere etmektedir. Çünkü canlı performansları alternatif pop değil, rock etiketini taşır. Bununla birlikte Özlem Tekin ile bu kez eğlence endüstrisi yani ‘show business’ yapılanması arasında hegemonik süreçlerin işlerliğine tanıklık etmekteyiz. Yani Özlem Tekin, albümlerine göre boyun eğme ve rıza göstermenin çok tali bir

konumda olduğu canlı performanslarında da ‘show business’ gereği bir takım ayrıntıları ve zorunlulukları gözden kaçırmaz, yine rıza gösterir. Onun terminolojisinde ise bu ‘esneklik’ olarak dile gelir. Ancak tartışma bu kez tam anlamıyla toplumsal cinsiyet alanındadır. Aynı zamanda da rıza gösterme meselesini dengelemeye çalışarak yine kimliğini müzakereye açar. Bu alanda müzik endüstrisinin herhangi bir zorlaması ve yaptırımı söz konusu değildir. Bu nedenle onun canlı performanslardaki müziği bireysel habitusu ‘erkeklik’ ile tamamen örtüşmekte ve sound bakımından da sertleşmektedir. Toplumsal cinsiyetli verili bir kültürde kadına yakıştırılan ‘yumuşak huyluluk, ağır başlılık’ edimleri canlı performanslarında görülmesi mümkün olmayan davranış şekilleridir ve bu nedenlerden ötürü Özlem Tekin toplumsal cinsiyet düzenini tehdit eder, direnir. Bu aynı zamanda onun modern ve postmodern tanımlamalara uyan kimliği ile de ilişkilidir. Canlı performanslarda direnişin ve rıza göstermenin nasıl ve hangi durumlarda ortaya çıktığı ise bu başlığın konusu olmaktadır.

Özlem Tekin’in canlı performanslarını daha önce mekanlarla ilişkilendirerek barlar, kapalı salonlar (spor salonları, gösteri merkezleri vb) açık hava konserleri olarak kategorilere ayırmıştık. Mekandan bağımsız olarak düşünöldüğünde ise ekstra konserler, promosyon turneleri, festivaller ve üniversite şenlikleri bir diğer kategori olarak belirginleştirilmişti. Rock konserleri ile özdeşleşen mekanların başında barlar gelir. Özlem Tekin’e bar konserleri teklifi, özellikle çok sayıda üniversitenin bulunduğu İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Eskişehir gibi büyükşehirlerdeki rock barlardan gelmektedir. Bu konserler bir ürün ile ilişkili (örneğin bira, kola) turneler kapsamında olabildiği gibi herhangi bir şehirdeki bar işletmecilerinin isteği üzerine biletli organizasyonlar şeklinde de olabilmektedir. Ayrıca genellikle Mayıs ayı olmak üzere bahar aylarındaki üniversite şenliklerinden gelen teklifler karşılığında da konserler vermektedir. Aynı şekilde açık hava konserleri olan festivaller ve üniversite şenlikleri de yine bir ürünün promosyonu kapsamındaki konserler dizisi olabilmektedir.

Özlem Tekin ve grubu için aslında hiç bir konserin diğerinden daha aşağı kaldığı veya önemsizleştiği gibi bir durumdan veya bakış açısından söz etmek pek mümkün görünmese de, bar konserleri onlar için “eğlence” anlamına gelebilmektedir. Aslında canlı performanslar tüm müzisyenler için oldukça heyecan

verici, önem verilen, kendilerini ve yaratıcılıklarını sergiledikleri ve herşeyden önemlisi insan doğasında var olan ön plana çıkma arzusu ve kendini tatmin etme ile özdeşleşir. Bu nedenle de Özlem Tekin ve grubu için konserin iyisi kötüsü olmamaktadır. Ancak bir diğerine göre daha iyi hazırlanılması, daha özenli ve dikkatli olunması gereken Rock'n Coke gibi festivaller de ayrıcalığa sahiptir. Bu durumda canlı performansların hepsi önemlidir, ancak bazıları daha da önemlidir gibi bir yaklaşım sergilenmektedir. Ancak Özlem Tekin, canlı performanslarını 'show time' olarak özetlerken, bir taraftan konserlerin gösteri yönüne dikkat çekmekte, diğer taraftan da kendilerini göstermenin, kamusal icranın kendileri için önemine dikkat çekmektedir. Burada aslında profesyonellik ile birlikte amatör heyecanın varlığı kendini ağır bir şekilde hissettiriyor. Özlem Tekin'in canlı performansları ile ilgili görüşleri şöyledir:

“Show time, kesinlikle konsere gelince show time. Herşeyin hani biz epeydir müzik yapıyoruz değil mi albümler yaptık, bu konsere çalıştık, bilmem ne falan tak işte onun patladığı yer orası, en zirve yer orası. Bütün kendini şimdiye kadar ne kadar müzik bildiğini, onun için müzisyenlerin çok sınırı bozulur bence ses düzeninde bir aksaklık olduğu zaman bilet organizasyonunda falan aksaklık olduğu zaman çok sinirleniriz çünkü sadece orası için yapıyoruz bu işi yani hakikaten hastalanıyorum konser veremezsem, ruh halim bozuluyor yani hepimizin öyle. Sadece benim hani bir Özlem Tekin olduğumdan, bir isim falan bir şey olduğumdan değil yani, benim gitarcı arkadaşımda öyle hadi abi konser yokmu falan oluyoruz yani, korkunç bir deşarj, acayip bir alışkanlık ve bağımlılığı var bir taraftan, bir de ne biliyorsan onu gösterebileceğin bir yer. Ne kadar çalıştığın ne tür müzik seviyorsun, ne kadar müzik biliyorsun, herşey, her şeyin kusulduğu, döküldüğü inanılmaz deşarj olduğu hele hele birde güzel geçen bir konserse, ikibin kişiden en arkadaki bile kalkıp arkadan böyle bir el işaretleri, çılgınlıklar falan atıyorsa bitti yani, evet bunun için veriyoruz aslında o konserleri yani”.

Özlem Tekin'in ve grubunun provaları hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştik. Konsersiz geçen uzun bir zamanın ardından yapılan provaların süresi iki ya da üç saat kadardır. Ancak 2004 Rock'n Coke festivalinin provaları üç haftaya yakın ve ortalama günde altı saat sürmüştür. Bundan başka Yeni Melek albüm tanıtım konserinin de provaları ve sound-check'i süre bakımından ekstra bar konserlerinin sound-check ve provalarından ayrılmaktadır. Bu durum konserlerin önemsel farkını ortaya koymaktadır. Ancak bunun dışında gerek giyimde, gerekse de makyaj'da yani kişisel ve görselliğe yönelik ön hazırlıklar çerçevesinde hiç bir konserde özen bakımından farklılıklar olmamaktadır. Değişen yalnızca süre ile ilişkili play-list ve ruh halleridir.

Özlem Tekin'in bar konserleri için mekansal özelliklerle ilişkili olarak bir takım kıstasları vardır. İstanbul içi veya dışı gibi bir ayrımın gözetilmediği bar performanslarında mekanın fiziksel özellikleri yani ses sistemi ve kapasitesi öne çıkmaktadır. Buna göre bir bar minimum dört yüz ya da beş yüz kişilik bir kapasite de ve buna yetecek güçte bir ses sistemine sahip olmalıdır. Eğer ses sistemi kapasitenin altında kalacaksa ve kendi performanslarını etkileyecekse o zaman sisteme takviye gereksinimi ortaya çıkmaktadır.

Canlı performansların soundu ile albümlerdeki sound arasında belirgin farklılıklar vardır. Sert sözlere yumuşak alt yapı formülü canlı performanslar için geçerli değildir. Parçaların düzenlemesi, trafiği, kullanılan çalgısal tınılar, efektler, renkler, vokal seslendiriş ve hatta sözlerde bile ufak tefek değişiklikler yapılır, yani canlı performansa uygun hale getirilir. Örneğin albümde "Aşk Her Şeyi Affeder mi?" sorusunun cevabı verilmezken, canlı performanslarda "affetmez" olarak netleştirilir. Canlı performanslarının soundu için Özlem Tekin çok kısa olarak 'sert' açıklamasını yapar. Ancak konu üzerinde yaptığımız görüşmelerimizde sertliğin belirli bir ekol ile ilişkili düşünüldüğü ortaya çıkıyor. Bu arada Özlem Tekin'in her zaman içinde bulunduğu şartlar ve ruh haline göre görüş bildirdiği gerçeğinden hareketle canlı performanslarına ilişkin yaptığı açıklamalar ve görüşleri daha çok Rock'n Coke'la ortaya çıkan Ozz projesi ile ilişkili olmaktadır. Çünkü Ozz projesi, grubu ile birlikte ortaklaşa bir 'sert' albüm düşüncesidir ve son albüm Özlem Tekin albümü olmasına rağmen Ozz projesinin öncülüdür. Buna göre Özlem Tekin canlı performanslarındaki soundu için kendi tanımlamalarına bağlı kalarak Amerikan ve İngiliz rock ekolünden ayrıldığını daha çok Alman ekolüne ya da Avrupa ekolüne yakın olduklarını belirterek aslında kendi sentezlerine gönderme yapıyor. Aynı şekilde Ete Kurttekin'de Özlem Tekin'in müziğinin biraz daha 'Amerikanvari' olduğunu belirtiyor. 'O taraftan tınılar duyabilirsiniz' diyerek aynı düşünceyi Şebnem Ferah için de geçerli görüyor. Ancak Mor ve Ötesi'nin daha İngiliz tınılı müzik yaptığını belirterek aradaki farklılığı somutlaştırıyor. Özlem Tekin'in görüşleri ise şöyledir:

"Amerikan solistleri çok daha inişli çıkışlı çok daha melodik söylerler. Beatles ekolünden gelme olduğu için İngiliz rock çok ağıldır, erkek sesleri çocuk sesi gibidir. Hiç böyle gırtlaktan aaa diye söylemezler. Ben Amerikan rock gibi söylüyorum, ama şu anda alt yapımız değil Avrupa yani".



Soundun sertliği ile birlikte Özlem Tekin'in canlı performanslarındaki vokal seslendirme tarzı da albümlerden çok farklıdır. Yukarıdaki paragrafta vokal seslendirme tarzı olarak Amerikan ekolüne kendini daha yakın gören Özlem Tekin, aslında bu konuda net bir ayrıma girmekten çekinerek kendi tarzını bir karışım olarak görür ve şöyle özetler:

“Ama rock a özel bir şey yok. Dümdüz solistleri de vardır mesela onların (Alman rock'ın) çok soğuk, dan da dan söyleyen solistleri de vardır. Hiç ifadesiz böyle. Ben kendimi paralarım böyle şarkı söylerken. Çığlık çığlığa o hepsinin karışımı yani. Şöyle söyleyeyim; benim gibi söyleyen kadın solist yok. Gerçekten dünyada da yok yani. *Evanescence* diye bir grup çıktı yeni, bir kız solisleri var uzun saçlı falan, alt yapı tamam güzel heavy metal yani fakat üstü yine nay nay diye söylüyor kız. Yani şu vahşilikte çığlıklar atarak söyleyen falan şey yok. Ya da çok teknik söyleyenler vardır operacı gibi, alt yapı rock'tır feci ama üstte kadın raaaay niiii gibi (vibratolu) falan söyler o da bizden ayrı bir tür”.

Özlem Tekin'in gerek müziksel alt yapı olarak, gerekse de vokal seslendiriş olarak canlı performanslarında 'sert' müzik, yani heavy metal tarzı benimsemesi yine onun bireysel habitusu ile ilişkilidir. Vokal seslendiriş üslubuna 'erkeksi' yakıştırmasını yaparak, rock'ta yalnızca erkeklere açık görülen uzlaşım olmayan vokal stratejilere baş vurur. Buna ilişkin Özlem Tekin'in düşüncelerinin özünde, onun kimliğinin postmodern tarafları da dikkati çekmektedir. Bu da 'değişim ve kişisel tatmin' olarak dile gelir.

“aslında öyle deşarj oluyorum. Öyle söyleyeyim. Esas gerçekten şarkı söylemeyi, öyle söylediğim zaman şarkı söylemişim gibi hissediyorum kendimi. Yani erkek gibi derken çok daha sert kadınların kullanmaya çekindikleri sesleri çıkartmakla deşarj oluyorum herhalde. Ama yumuşacık yerlerde geliyor şarkılarda onun zevki de ayrı. En iyisi değişim içinde olmak”.

Rock'n Coke, Özlem Tekin'in müziğinde sertlik düşüncesinin biraz daha somutlaşmasına ve ivmelenmesine yardımcı olan bir unsur olarak öne çıkıyor. Çünkü Özlem Tekin ve grubu Rock'n Coke'un büyük ve Avrupa çapında bir festival olduğunun bilincindedir. Avrupa'ya açılabilme ve Avrupa'da kendini kabul ettirebilmek için daha önce Türkiye'ye yaptığı albümlerindeki 'ortalama' sounduyla bunu gerçekleştiremeyeceğini düşünür. Bu noktada Rock'n Coke festivali, bir anlamda nabız yoklamadır. Festivalin ardından yaklaşık sekiz aylık bir süre sonra piyasaya çıkan “10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0” albümü öncekilere göre biraz daha 'sert' olarak nabızı tutmaya çalışmıştır. Sonuç olarak Özlem Tekin müziğini bireysel habitusuna göre şekillendirme ve Türkiye'ye göre düşünen müzik endüstrisinin hegemonyasına boyun eğişine bir son vermek için, Rock'n Coke'u fırsat bilerek

istediği müziği yapma zamanının geldiğini düşünür. Özlem Tekin görüşlerini şöyle dile getiriyor:

“Biz rock müzik dinliyoruz. Onun içinde çok şansımız olduğunu düşünüyoruz yani eğer o Ozz projesini yaparsak çok rahat Avrupa’ya gidebiliriz. Avrupa’ya gitme meselesi Rock’n Coke’dan itibaren bizim gündemimizde... benim şöyle bir durumum var Türkiye için ben ortalama bir müzik yaptım. Normalde tamamıyla içimden geleni özgürce yapmadım. Yani mutlaka sınır dedim, ya alıcı kitlesini sürekli büyütmek birazcık daha fazla insana hitab etmek için bazı şeyleri çerçeve içerisinde tuttuk. Yurt dışında bir daha deneme yapacaksam tekrar kendimi sınırlamak istemiyorum. Dolayısıyla en böyle içimden ne geliyorsa dinlerken, en fazla zevk tam sınırsız bir şey yapmak istiyorum. Dolayısıyla bu çalışma doğru bir çalışma yurt dışına gitmek için. Yoksa ben burada yaptığım pop’umsu rock’larla falan yeni bir şeye girmek istemiyorum tekrar”.

Özlem Tekin ve grubunun canlı performanslardaki davranışları, grubuyla ve izlerkitle olan diyalogu önemlidir. Ancak canlı performansların en önemli bileşeni izlerkitle davranışları, toplumsal cinsiyet tartışması ve müzikte anlam ve anlamlandırma konusu bakımından da bağlamsal olarak ayrıntılı bir biçimde dikkat gerektirmektedir. Bu nedenlerden ötürü etnografik gözlemler, yöntemsel olarak dikkati çekilen konuların açıklığa kavuşturulması amacını taşımaktadır.

Özlem Tekin ve grubunun konserlere çıkmadan önce değişmeyen bir kuralı vardır; “Ozz çekmek”. Birbirlerine sporcular gibi kenetlenip hep bir ağızdan “Ozz, Ozz, Ozz” diyerek sinerji yaratırlar ve sahneye çıkarlar. Bu aslında onların arkadaşlıklarının pekiştirilmesi ile birlikte birbirlerini gaza getirmenin ve coşturmanın şekli.

2004 Rock’n Coke festivalinin ikinci günü saat 14:00 ile 15:00 arası Özlem Tekin’in canlı performansına ayrılmıştı. Bu aslında benim Özlem ile ilk tanıştığım ve bu çalışmayı birlikte yürütmeye karar verdiğimiz 2 Nisan 2004 tarihinde İzmir Ooze Bar konserini saymazsak ilk kez alan çalışmasına başlayacağım ve onu gözlemleyeceğim ilk konser olacaktı.

Rock’n Coke organizasyonu yerli ve yabancı bir çok grubun yer aldığı ürün promosyonu kategorisine giren bir konserler dizisi. Hezarfen havaalanında Büyük Çekmece Gölü kıyısında düzenlenmiş 300 dönümlük festival alanı elli bin kişiye hizmet verecek şekilde düşünülüp tasarlanmış. Genelde 18 ile 25 yaş arası gençlik için planlandığı anlaşılan organizasyon, katılımcıların festival alanında kamp yapmasına olanak tanıyor. Bu durum hedef kitle olan gençlik için sınırsız özgürlük

anlamına geliyor. Tabii sınırsız özgürlüğün sınırları, kamp ve festival alanını çevreleyen tellerle sınırlı. Ancak bu özerk alan toplumsal cinsiyetli bir kültürün sınırlılıklarından biraz 'kaçış'ı sağlayan cinsiyetler arası flört zemini için son derece elverişli. Festival alanı içerisinde satılanlar arasında kondomun olması cinsel deneyim özgürlüğü anlamına geliyor. Katılımcıların festival süresince yarı çıplak dolaşmaları da dikkate değer bir başka unsur. Kızlar bikinilerle, erkekler şortlarla dolaşıyorlar. Katılımcıların cinsiyetlere göre dağılımı ise eşit. Zaten partneri olmadan festivale katılanlar hemen dikkati çekiyor. Bu bağlamda müziğin cinsiyetler arası ilişkilerde uygun bir zemin oluşturduğu kendi kendine ortaya çıkan bir sonuç olmakta.

Festival alanında fast food yiyecek içecek standları, giyecek standları, ayrıca eğlence için düşünülmüş mini lunapark mevcut. Para ödemeleri tüm bu alanlarda "Rock'n Coke" özel kartıyla yapılmakta. Bu durum aslında bir güvenlik önlemi ve aynı zamanda sponsor kurum olan bankanın reklamı.

Alanda müzik etkinlikleri iki dev sahne de gerçekleştirilmekte. Canlı performanslar "ana sahne"de, yarı canlı olarak adlandırılan Dj performansları ise "alternatif sahne"de gerçekleştiriliyor. Aynı anda iki sahnede de performans olabiliyor. İsteyen istediğini tercih etme özgürlüğüne sahip. Ana sahnede gündüz saat 13:00 da başlayan konserler gece 01:30'a kadar sürüyor. Alternatif sahne de ise etkinlikler ana sahne ile aynı anda başlıyor ancak sabah saat 04:00'a kadar sürüyor. Ana sahne de konser bir saat sürüyor. Yarım saat ara veriliyor. Bu aralarda sahne yeni konsere hazırlanıyor.

Konserlerde ilgi daha çok tanınmış gruplarda yoğunlaşıyor. Özellikle de yerli olanların en tanınmışları ve yabancı olanların en tanınmışları. Ayrıca ilginin odağı alternatif müzik yapan gruplar da değil, anaakım müzik yapanlarda yoğunlaşıyor. Çünkü müziğin ritmi, melodinin tanınmışlığı ve grup repertuarının bilinmesi ilgi odağının merkezinde yer alıyor. Böylelikle izler kitlenin konserde ki rolü artıyor. Dans edip şarkılara eşlik edebiliyorlar. Bu durum sahnedeki grup ve izlerkitlenin bütünleşmesini ve konserin daha eğlenceli olmasını sağlıyor.

Ayrıca akşam saatlerinde programda yer alacak grupların en popüler isimler olmalarına dikkat edilmiş. Özellikle Mazhar Fuat Özkan'ın konseri izlerkitledeki gerek sayı bakımından gerekse yaş ortalamasındaki artış bakımından dikkate değerdi. Festivale kampçı olarak katılmayan İstanbul'da yaşayanların tercih ettiği bu durum günü birlik katılımların nedenini açıklamakta.

Konserlere katılan grupların çeşitli akımlara öncülük eden gruplardan olması dikkati çekmekte. Rock başlığı altında toplanmış festival konseptinde punk rock, garaj rock, heavy metal, rap, hip-hop- punk-pop, elektronik müzik, indie-rock, alternatif rock, acid-jazz, groove, trip-hop, drum'n bass ve punk müzik grupları yer almaktaydı.

Katılan grupların ve müzisyenlerin sayıca üstünlüğü erkeklerdeydi. Ancak kadın rockçılar da aynı ilgiyi izlerkitleden görüyorlardı. Özellikle Kuzey İrlanda'lı rock grubu ASH, kadın gitaristi Charlotte Hatherley ile büyük sükse yaptı. Çünkü erkek müzisyen görmeye alışkın rock müzik severler için bu durum oldukça ilgi çekiciydi ve büyük hayranlık uyandırdı. Özellikle festival program kitapçığında ASH grubu için şöyle bir açıklama yapılmıştı: *“1997 yılında oldukça maço gruba katılan dişi gitarist Charlotte Hatherley ile ASH'in alışılmış imaj ve soundu alt üst oldu. Topluluk sırf erkeklerden oluşan hayran kitesini binlere katlayıp geniş bir izleyici kitlesine kavuştu”* . Tabi grubun performansında dişi gitaristin mini etek ile sahne alması erkekler için ön sıralarda yer alma nedenlerinin başında geliyordu. Neredeyse ön sıralar tamamen erkeklerindi. Aynı durum siyah jartiyer ve çorap ile mini bir siyah elbise ile sahne alan, erkeklerin iştahını kabartan Özlem Tekin içinde geçerliydi. Bir başka örnek “Wax Poetic” grubunun bayan solisti Marla Turner.

Günün ikinci sıradaki konseri Özlem Tekin'e aitti. Sahneye önce tamamen siyah giysileriyle ve yüzleri tamamen beyaza boyanmış şekilde grup üyeleri çıktı. Grup sahneye çıktıktan sonra klavyeden çeşitli akorlar ritmsiz olarak duyulmaya başladı ve gitarların ardından davul ve bas ile müzik başladı. Bu durum aslında bütün konserlerin ortak noktasını oluşturmakta. Sahneye çıkan her grup performanslarına bu şekilde başlıyor. Büyük bir heyecan ve gerilime ulaşan seyirci coşkuyla, alkışlarla solisti karşılıyor. Aslında bu sound-check, fakat izlerkitleye bu durum iticilikten uzak olarak sezdirilmeden yapılıyor.

Özlem Tekin grup üyelerine uygun renk tercihli siyah bir mini elbise, siyah jartiyerli çorap, siyah pelerin ve kocaman kocaman tüyleri olan bir maske ve altta postal ile sahneye çıktı. Tam anlamıyla vahşi ve yırtıcı bir imaj sergiliyordu. Vahşi ve yırtıcı ama aynı zamanda son derece seksi. Konserin ortalarına doğru izleyicilerin isteği ile maskesini kaldırdı. Konser boyunca izleyici ile diyaloga girmemesi onun müziği ile uyumlu sert görünümünü destekliyordu. Şarkı aralarında yeni çıkacak olan albümünden söz ediyor, grubunu göstererek bir grup albümü çıkaracağını haberini veriyordu. Diğer taraftan da görünümüne uygun yırtıcı bir ses tonlamasıyla kaplan benzeri yırtıcı vahşi sesler çıkarıyor ve aynı ses tonuyla “Rock’n Coke” diye izleyiciye seslenip onları coşturuyordu.

Sahnede son derece enerjik ve hareketli bir şekilde sağa-sola ve grup arkadaşlarının yanlarına gidiyor, müziğin ritmine uygun hareket ve figürlerle dans ediyordu. Hatta bir kez izleyiciye doğru yürüyüp bacağını hafifçe kaldırıp çorabını yukarıya çekerek magazinsel deyimle yürek hoplatıyordu. Ancak o an hiç kimseden çıt ses çıkmıyor, hiç kimse olumlu ya da olumsuz tepki vermiyordu. Belki de bu tepkisizlik baştan sona “dikizci” konumundaki izleyicilerin verebileceği tek tepkiydi. Konser boyunca sahnenin önünde ve altta duran aktüel kamera sürekli alttan yakın çekimler yapmaya ve cinsel açıdan ilginç pozlar yakalamaya çalışıyordu.

25 Eylül 2004 Kemancı Bar konseri ise, ekstra konserler kategorisinde yer alan bir performanstı. Konser öncesi kendisiyle yaptığım görüşmemizde bu konseri Kemancı’ya hediye ettiğini yalnızca grup üyelerinin bu konserden ücret aldığını belirtmişti. Kemancı, Özlem Tekin için Volvox döneminde sık sık sahneye çıktığı ve Volvox ile birlikte tanındığı önemli bir mekan. Taksim Sıraselviler Caddesi üzerindeki bar, ilk olarak 1986 yılında Köprüaltı’nda açılmış, Galata Köprüsü yangınından sonra 1992 yılında Taksim Sıraselviler’e taşınmış. Bar üç ayrı katta hizmet veriyor. Alt Kemancı, Üst Kemancı (1994) ve 2nd@Kemancı (1998) olarak adlandırılan bu mekanlar İstanbul ve Türkiye’nin rock gündemini canlı tutuyor. Her kat altıyüz ile sekizyüz arasında insan ağırlayabiliyor. Tabii bu rakamlar ayaktaki izleyici için geçerli. Üst Kemancı da haftanın yedi günü canlı performans sergileniyor. Daha popüler ve yeni akımlar burada sahne alıyor. Alt Kemancı ise rock ağırlıklı çizgiye sahip. 2nd@Kemancı ise daha çok canlı performanslara yer vermekte.

Alt Kemancı sahne ve mekan olarak ünlü rock grup ve müzisyenleri için uygun bir performans mekanı. Kemancı'nın demir doğramalardan oluşmuş dekorunda, diğer tüm rock barlarda olduğu gibi rock ile özdeşleşmiş siyah renk hakim. Alt Kemancı da girişin sağında ve sahnenin tam karşısında dj kabini yer almakta. Bu kabin aynı zamanda ses ve ışık sistemi kumanda odası. Salonun sağ ve sol kenarlarında yerden yüksekte yer alan iki karşılıklı balkon gibi yükselti var. Buralarda demir sandalye ve masalardan oluşan oturma grupları var. Dj kabininin hemen önünde aşağıya doğru, sahneyi tam karşıdan gören merdiven biçiminde oturma yeri mevcut. Zemin tamamen demirden. Tavan da aynı şekilde demir hasır örgü ile dekore edilmiş. Dj kabininin sağında ki köşede bir bar, bu barın tam çaprazında sahnenin sağında bara girişte sol karşıda kalan başka bir bar var. Sahne canlı performans için oldukça uygun. Yerden yaklaşık 2m. yükseklikte. 5x4m. genişliğe sahip. Sahnenin sağ ve solunda dışa açılan iki kapı var. Bu kapılar arkadaki kullanılmayan dar bir bahçeye açılıyor.

Konser saati 24:00 olarak belirlenmişti. Sahne önünde yer alan beyaz perdeye çeşitli rock müzik performans görüntüleri vcd'den yansıtılıyordu. Ancak yansıtılan görüntüler duyulan müziğin görüntüleri değil. İzleyici saat 24:00 civarında yoğunlaşmaya başladı. Ancak konser 24:30 da seyircinin protestosu gibi algılanabilecek zayıf ıslık sesleri arasında başladı. Özlem perde açıldığında grubu ile aynı anda sahnede yer almıştı. Üzerindeki kıyafet mini siyah bir elbise, siyah fakat yırtıklarla dolu tül çorap ve yüksek topuklu siyah açık ayakkabıdan oluşan son derece cinselliği öne çıkaran bir kıyafetti. Yine konser boyunca ön sıraların neredeyse tamamen erkeklerden oluştuğunu gözlemliyordum. Şarkı söyleme anında Özlem ara sıra öndeki seyircilere doğru onları öpercesine eğilmekte ve hatta bacağına vücuduna doğru yukarıya çekerek cinsellik dolu görüntüler vermekteydi.

Seksi bir kıyafetle sahneye çıktığı bu konserde, performans boyunca son derece enerjikti. Şarkı aralarında hırıltı benzeri sesler çıkararak bu görünümüne vahşiliği ve yırtıcılığı da ekliyordu. Sıra "Dağları Deldim"e geldi. Şarkı konserler için yeniden coverlanmış olarak, albümdeki düzenlemesi olan rap tarzından daha enerjik bir düzenlemeyle seslendiriliyordu. İzlerkitle kadın-erkek ayrımı olmadan özellikle nakarat bölümünde daha da coşarak ve şarkıyı söyleyerek eşlik etmekteydi. Ancak erkeklerin çoğunun bu şarkıya eşlik ederken özellikle nakarat bölümünde,

hem söyleyip hem de etraflarına şüphe ile baktıklarını gözlemledim. Bakmalarındaki amaç gözlerinden okunuyordu. “Beni gören var mı” tarzında gülümsemeyle karışık bir bakıştı bu. Şarkı bittiğinde hemen yanımda, kız arkadaşıyla konsere gelmiş olan bir erkek izleyici “*seni seviyoruz Özlem*” diye bağırarak, ‘ağırbaşlı’ tepkisini ortaya koydu. Şarkıdaki mesaj alınmıştı. Şarkıdaki o erkeklerden biri benim demek istiyordu. Böylelikle müzik ve icrası aracılığıyla içinde bulunulan mekanda cinsiyete ilişkin bir sınır çizgisi kendini göstermişti. Farklılıklar tanınmıştı. Buradaki erkek izleyicinin tepkisi dahil olduğu ortamda verilebilecek en ölçülü tepkiydi.

Konser sırasında müzisyenlerin davranışları rock konserlerinde sık rastlanılan, şarkı tempolarına göre dans etme, çalarken birbirlerinin yanına gidip gelmeler şeklinde. Ancak bu konserde back vokalist Burak’ın bir hareketi dikkat çekiciydi. “Oof” şarkısı seslendirilirken Özlem’e vokal eşlik yapan Burak, şarkının son sözlerindeki ‘koyar’ kelimesinde belirgin bir biçimde sözü destekleyen el hareketi yapıyor. Bu durum performansın ‘eğlence’ tarafı ile ilişkili olarak algılanması ihtimaliyle ‘zararsız’laşıyor ve bağlamın önemini akla getiriyor.

20 Mayıs 2005 İzmir Ooze Bar konseri ise ‘Coca Cola Soundwave’ promosyon turnesinin arasında kalan, ekstra bar kategorisinde yer alan bir performanstı. Bu konserin bir başka özelliği “10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0” albümünün tanıtımı olmasıydı. ‘Coca Cola Soundwave’ turnesi Özlem Tekin, Pamela Spence, Kargo ve Cem Köksal’ın katılımlarıyla 2-27 Mayıs tarihleri arasında üniversite şenlikleri kapsamında bir dizi rock konserinden oluşuyor.

Ete ile kulis önünde karşılaştık ve konuştuk. Onunla konuşurken davulcu Murat Bekin ve gitarıcı Taner balkondan alt grubun performansını izliyorlardı. Murat bana el salladı ve yanına gidip onlarla da sohbet etmeye başladım. Ardından Ete ile kulise girdiğimde “*bakın size kimi getirdim*” şeklinde Özlem’e beni takdim etti. Grup elemanları beni samimice karşıladılar çünkü burada ben ev sahibiyim. Özlem acayip sinirli ve gergindi. Çünkü ‘Coca Cola Soundwave’ turnesinin yorgunluğu var. Ooze Bar konseri Erzurum Konseri’nden dönüşte hemen bir gün sonra gerçekleşiyor. Bu nedenle konserden bir gün önce ve bu konser günü Özlem’i aradığımda telefonu açmadı ve benimle görüşmedi. Sanırım o an İzmir’e geliyorlardı. Belkide İzmir’e

geldiğinde görmek istediği en son kişi bendim. Bu yüzden beni soğuk karşıladı. Durumu fark edince başarılar diledim ve kulisten dışarıya çıkıp en uygun zamanı tekrar konuşabilmek için kollamaya başladım. Özlem kuliste alt grup Pacmen'in performansının uzamasına sinirleniyordu. Alt grup performansları aslında rock konserlerinde sık rastlanılan bir durum. Elbette ki rock konserlerinden başka özellikle gazino geleneğinde 'alt kadro' olarak bilinen sanatçıların sahne almasında olduğu gibi bu performansların amacı, izlerkitlenin asıl grup veya sanatçının performansına başlayıncaya kadar hoşça vakit geçirmesi, özellikle de içki satışlarının olabildiğince geniş bir zaman dilimine yayılması, alt grupların da getirebileceği müşteri potansiyeli ile birlikte artan izlerkitlenin asıl konsere hazırlanması olmakta. Ayrıca rock performanslarında alt grubun çalma süresini tamamen işletmeler belirlemekte.

Pacmen performansı devam ederken, sahne ile kulis kapısının ortasında duruyordum. Kapının önünde iki kız hayran Özlem'in resmini çekmek ve ondan bir imza almak için çırpınıyorlardı. Sonunda bodyguardlardan birisi içeriye girip Özlem'e durumu anlattılar. Özlem onları içeriye aldı ve fotoğraf çekildiler. Konsere çıkarken sahne gerisinde Özlem hayranları ile fotoğraf çekileceğini anladığı an dilini çıkarıp poz veriyor. Bu onda artık spontane bir davranış olmuş durumda. Ancak benim çektiğim resimde ise böyle bir dil çıkarma söz konusu olmamakta. Bu çok küçük deneysel girişim kimliğin durumsallığını gösterirken, müzisyenlerin hayranlara ve sanatçıları geniş kitlelere sunan medyaya karşı geliştirdiği strateji olarak da dikkati çekiyor. Çünkü onların görmek istediği Özlem bu. Özlem Tekin'in fotoğraflanma sırasındaki bu davranışı üzerine konuştuğumuzda ise aşağıdaki ilginç görüşlerini aktarmıştı:

"onu utandığım için yapıyorum aslında çünkü sıkıntılı bir şeydir resim çektirmeyi severmisin? Vesikalık bile çekilirken insan sıkılır, biz de insanız ben çok sıkılıyorum resim çekilirken, bayılmıyorum resmimin çekilmesine, e utaniyorum böyle durmaya çekiniyorum, bir şeyler yaptığım zaman ört pas etmiş oluyorum geçiyor gidiyor yani. Kendi kurtarmak için öyle bir şey görünmek için değil. Birde umursamıyorum havasını da vermek için yani aman güzel görüneyim derdim de yok anlamında yani".

Alt grup izlerkitleyi oyalarken kulise konser öncesi grup elemanlarına bira dolu bir tepsi ve bir şişe viski getirildiğini gözlemledim. Bunu görünce Özlem'in içki ile rahatlayıp biraz daha yumuşaması için ve dolayısıyla görüşebilmem için bir şans



olabileceğini düşünmeye başladım. En uygun zaman konserin sonunda görüşmekti. Beklemeye devam ettim.

Konser mekanı felaket derecede sıcaktı. Çünkü içerisi çok kalabalık ve nem çoktu. Konseri sahnenin hemen bitişiğinde izlemek istedim. Çünkü performans anında grubun ve Özlem'in birbirlerine olan davranışları ve diyaloglarını merak ediyordum. Yine en ön sıraların çoğunluğunda erkekler dikkati çekiyordu. Ancak resim isteyenler, imza isteyenler hep kızlar. Erkekler bodyguardlardan çekinip imza falan istemiyor olabilirler. Konserde çoğunluk olarak şarkılara eşlik edenler kızlar. Erkeklerde şarkıların kanca bölümlerinde şarkılara eşlik ediyorlar ancak kızlar kadar değil. Onların belirli bir çoğunluğu ise sadece Özlem'i gözlemekle meşguller.

Yeni albümün şarkıları hala pek bilinmiyor. Özlem bir ara '*yeni albümü aldınız mı?*' diye izlerkitleye sordu. Alanlar vardı tabii ki. Buna rağmen yeni albümdeki şarkılara olan seyirci eşliği tabii ki az ve sınırlı. Albüm düzenlemeleri canlı performansa göre düşünülmüş olduğu için canlı performansta da aynı sound ve aynı trafiklerle parçalar çalınıyor. Yeni albüm çıktığından bu yana eşlikçi vokalist sampler kullanıyor. Sampler albümde kullanılan efekt ve sesleri canlı performansa taşıyor.

Bu konserde ve önceki konserler de en çok eşlik edilen ve sevilen parça "Dağları Deldim". Bu parçaya erkekler de kızlar gibi coşkuyla eşlik ediyor. Ancak kanca bölümündeki sözler "*dağları deldim tek başıma, çölleri aştım, bir tek ben erleri yendim kız başıma, sende yıkılma*"yı söyledikten sonra, erkekler her konserde olduğu gibi hafif bir gülümsemeyle etraflarına bakıyorlar. Fakat yine söylemeye devam ediyorlar. Bu noktada Bakhtin'in karnaval düşüncesi ile örtüşen performansın eğlence yönü kendini hissettiriyor. Diğer taraftan bir eğlence olarak rock performansında söylenen bu ve bunun gibi şarkılar gösteri bağlamında gerçekleştiği için gözden kaybolmayı isteyen bir vaad olmaları nedeniyle de ciddiye alınmıyorlar. Ancak yine de akıllarda yer ediyorlar.

Performans anında Özlem ile grubu, rock performanslarında genel olarak rastlanılan sahnede müziğin tempo ve ritmine uygun dans etme davranışlarını sergiliyorlar. Bunun yanında önceden çalışılmış hareketler de yapılabilir. Örneğin Özlem 'Bahar' şarkısının sonunda genel bir duraklama (general pause) yapılırken

geriye dönüp dizlerinin üzerine oturuyor. Bundan başka “Gezegen X” i söylerken şarkının saati hatırlatan sözün olmadığı ölçülerinde robot gibi dans ediyor. Bu her konserde böyle yapılıyor. Zaten bunun dışında herkes görevini çok iyi biliyor ve bu yüzden herhangi bir sorunla karşılaşmıyorlar. Yeni Melek konserindeki performansın aynısı her konsere taşıyor. Çünkü yeni albümün tanıtım konserleri önceden her şeyiyle düşünülmüş.

Yeni Melek performansına göre bu konser müziksel seslendirme açısından daha da oturmuş durumda olduğu görülüyordu. Çünkü turne programının yoğunluğu müzisyenlerin seslendirme pratiklerini arttırmada önemli bir etken olduğu için, bu pratiğin müziğe yansması son derece olumlu. Örneğin Yeni Melek’te sampler ile davul uyumsuzluğu senkronizasyon bakımından sorun olabiliyordu. Artık bu sorun ortadan kalkmış durumda. Ayrıca playliste bakma gereği de duymuyorlar. Çünkü ‘Coca Cola Sounwave’ turnesindeki playlistin aynısını seslendirdiler.

Konserlerde cinsiyete göre farklılaşan izlerkitle davranışlarını net bir biçimde birbirinden ayırmak mümkün. Örneğin ön sıralardan bir erkek canlı performans anında Özlem’in botunun bağını yakalamıştı. Özlem buna acayip sinirlendi ve “*şu beyazlı arkadaş yüziünden zorunlu olarak konsere ara vermek zorunda kalacağız*” dedi. Genelde Özlem seyircinin sözlü sataşma ve takılmalarına canlı performanslarında pek aldırmaz etmemekte. Buradaki eylem sözlü sataşmadan elle taciz sınırına geçtiği için tepki vermişti. Konserin ikinci yarısı başlarken ise Özlem kulisten sahnenin hemen bitişiğine gelmiş benim yanımda bekliyordu. Bu sırada alkollü olduğu belli bir başka erkek izleyici Özlem’e “*kafan çok iyi değil mi?*” şeklinde sarhoş olduğunu ima etmeye çalışan sözlü sataşmada bulundu. Gerçekten de Özlem biraz alkol ve biraz da turne yorgunluğunun etkisiyle ayakta zor duruyordu. Sahne gerisinde gerçekleşen bu sözlü sataşmaya Özlem yine cevap vermedi. Burada dikkatimi çeken nokta, Özlem’e yapılan bu sataşmalar hayranların yaptığı cinsten değil. Eğer hayran konserlerde fotoğraf ve imza isteyenler, konser kaçırmayıp albüm alanlar ise bunların ezici çoğunluğu kızlar. Erkeklerin de canlı performanslarda tamamının bu türlü davranışlar içerisinde olduğunu söylemek de mümkün değil. Erkek izleyicilerin bu türden davranışlarına maço tavrı demek mümkün. Alkolün etkisi de buradaki en tetikleyici faktör. Ancak bu türden sataşmalar yalnızca Özlem’e yapılmıyor. Yine bu konser mekanında 2 Mart 2005 tarihinde gözlemlediğim Pamela

Spence konserinde de Pamela'ya sözlü sataşmalar ve sahnedeiken Özlem'e yapılanlar gibi dokunma istekleri olmuştu.

Konserin ikinci yarısı çok kısa sürdü. Konser bitimi hemen kulise girdim ve Özlem'in yanındaki boş koltuğa oturdum. Özlem baştakine göre çok daha farklıydı. Çünkü konser bitmişti ve alkolden dolayı da rahattı. Benimle bu kez daha yakın konuştu. *“Görüyorsun çok yorgunum, yoksa normalde böyle bir insan değilim”* diyerek bir şekilde benden başlangıçtaki tavrı için özür dilemeye çalıştı. Bende son derece haklı olduğunu belirterek kendisiyle ve grup elemanlarıyla konuşmaya çalıştım. *“Herkes Özlem'in resmini çekiyor”* falan diyerek önce Ete'nin ve tonmeister Gökhan Deneç'in resmini çekip havayı biraz daha kendi lehime çevirmeye çalıştım. Gerçekten de Özlem içeriye girmek isteyen hayran kızları hiç geriye çevirmedi. Çok yorgun olmasına rağmen onlara samimi pozlar ve imzalar vermeyi ihmal etmedi.

Daha sonra da Özlem ile resim çekilerek ve onun tek resmini çekerek kendimi biraz daha yakınlaştırmaya çalıştım. Biraz sohbet ettikten sonra grup elemanlarının hiç durmadan aynı gece hemen yola çıkacaklarını öğrendim. Özlem ise bu geceyi otelde geçirecekmiş. Bu konserde de ekip sayısı Özlem ve grubu dahil 11 kişiye ulaşıyordu. Asıl çalan grup elemanları 7 kişi. Rodi, tonmeister, tur operatörü ve menajer ile tam 11 kişi. Gecenin sonunda grup elemanları *“haydi arkadaşlar Özlem'i geçirelim”* diyerek hareketlendiler ve Özlem'i çembere alarak mekandan uzaklaştırdılar.

### **2.8.1. Canlı Performanslarda Müziksel Davranışlar Açısından Özlem Tekin**

Yukarıda yer alan etnografik betimlemelerden de anlaşılacağı üzere Özlem Tekin, gerek 'cool' duruşuyla, gerek müziği ile sıra dışıdır. Kadınsılıkla erkeksiliğin karışımı olarak androjen görünüm içerisindedir. Bu durumu ile aslında toplumsal cinsiyetli verili bir toplumun kadına uygun gördüğü boyun eğcilikten uzaktır. Aynı zamanda özellikle bar icralarında alkollü sahne performansı, genelde erkek rock'çılara uygun görülen bir davranış olarak yadırganmasa da Özlem Tekin bu anlamda, toplumsal cinsiyet düzeninin karşıtıdır. Daha önce canlı performansına katıldığım Teoman, konser anında sahnede alkol almaktadır. Özlem Tekin dahil canlı performanslarına katıldığım hiç bir Türk kadın rock'çının sahnede alkol aldığını

görmedim. Ancak 17/12/2004 tarihinde İzmir Dungeon Bar'daki canlı performansını izlediğim Queen Adreena'nın solisti Katrina Jane Garside'in sahnede alkol aldığını gözlemlemiştim. Bu davranış özgürlüğünün Türkiye ölçeğinde yalnızca erkeklere açılmış gibi görüldüğü fikri belirirken, kadın rock'çuların sınırlılığı kendi tercihleri bile olsa, toplumsal cinsiyet rollerinin buna izin vermediği net olarak ortaya çıkıyor.

Özlem Tekin, canlı performanslarında şarkı söyleme ve sesini kullanma şekli olarak erkeksi olduğunu belirtmişti. Şarkıların anlamlandırılmasında önemini tartışmasız kabul ettiğimiz şarkı sözlerinin yanında, çeşitli vokal etkilerin –örneğin, hırıltı, çığlık vb- kullanımı da şarkının anlamını güçlendirmektedir. Özlem Tekin, canlı performanslarında gözlemlediğim üzere çoğu kez bu uzlaşımsal olmayan vokal stratejilere baş vurur. Bu türden vokal stratejiler Özlem Tekin'i toplumsal cinsiyet kültürü içerisindeki izlerkitle gözünde farklılaştırır.

“pek kadın gibi kullanmamaya çalışıyorum sesimi. Ya çocuk ya erkek gibi kullanmaya çalışıyorum. O da çok dinleten bir şeydir. O böyle kadın havasından biraz uzaklaştırdığı için. Dolayısıyla müziğin içine distortion gitarın arasına girip birlik olabiliyorlar”.

Uzlaşımsal olmayan vokal stratejilere Özlem Tekin örneğinde olduğu gibi kadınların başvurması konusunda Holly Kruse önemli açıklamalarda bulunur. Popüler müzikte anlam üretiminde çoğu kez gözden kaçırılan mevki şarkı söyleme sesidir (voice). Sözler incelenirken çoğu analizcinin yaptığı hata sözlerin nasıl seslendirildiğine bakmamaktır. Oysa vokal stratejiler popüler müzikte anlam üzerindeki cinsiyet mücadelesi için anahtar niteliği taşımaktadır. Örneğin Kate Bush şarkılarında kullandığı, çığlık, gırtlak hırıltıları ve diğer uzlaşımsal olmayan vokal stratejilerle kadın pop ve rock şarkı söyleme geleneğine karşı koyan ilk şarkıcıdır. Pop ve rock'ta erkeklere bu türden vokal etkilerin kullanımına hoşgörü ile bakılır. Ancak bu alan anaakım müzik içerisinde kadınlara açık değildir. Sınırları bu şekilde çığneyen kadın şarkıcılar, erkek üstün müzik endüstrisi ve basını tarafından düşmanca tavır ve tutumlara maruz kalır. Güçlü, uzlaşımsal olmayan kadın sesleri işaret ettikleri toplumsal cinsiyetleşmiş tepkiler yüzünden hem dinleyiciler için hem de şarkıcılar için çoğunlukla olumsuzluğu çağırıştırır. Kadınların bu gibi vokal stratejileri, hem kadınların kızgınlıklarının varlığını, hem de onları oluşturan yapıların üzerini örtmeye çalışan ataerkilliğe karşı doğrudan bir tehdit olarak algılanır (1999: 90-91). Canlı performans sırasında Özlem Tekin'in bu türden vokal

stratejilere başvurması özellikle erkek izlerkitleyi şaşırtır. Sessizce bir köşede şarkılara hiç eşlik etmeden onu izleyen erkekleri görmek Özlem Tekin konserlerinde hiç de şaşırtıcı olmayan bir durumdur. Özellikle yanında kız arkadaşıyla gelenler.

Rock otantikliğinin göstergesi olarak da düşünülebilecek ‘cool’ duruşu ve izlerkitle ile diyaloga girmemesi hakkındaki aşağıdaki sözleri onun kimliğinin modern gerçekçiliği ile örtüşmektedir.

“Niye konuşalım canım! Ben oraya sohbet edeyim diye mi geldiler! sevmiyorum anlamında değil tabi bu demek değil ama içimden dayanamayıp ta söylediğim öyle bir sevgi yok tabi eğlenmeye gitmiş tanımam etmem nereden seveyim adamı (gülüyor). Tanımadığım insan, biri beni seviyor diye ben onu sevemem ki”.

İzlerkitle ile şarkı aralarında diyaloga girmekten kaçınan Özlem Tekin, çoğu konserinde gözlemlediğim üzere heavy metalcilerin kullandığı el işareti ile sembolik etkileşime girer. Bir gösterge olarak bu işaret erkeksi heavy metal’e ait bir koddur. Bu aynı zamanda bir alt kültürel etkileşimin simgesel alış verişi olmaktadır. Buna ek olarak canlı performanslarındaki saç şekli, özellikle makyajı, takıları ve dövmeleleri de göstergeler olarak sembolik anlamlandırmaya açıktır. Fakat toplumsal cinsiyetli bir kültürde uzlaşım sal kadınlık stereotipinden de oldukça uzak bir biçimde Özlem Tekin’in ‘öteki’ olarak işaretlenmesine yol açtığı da kesindir.

El işaretleri, saç şekli, dövmeleleri gibi gösterenler rock otantikliğinin işaretleyicisi olarak ayrıca önemli olduğu gibi bu türden simgelerin kullanımı, yalnızca canlı performanslar için geçerli değildir. Görselliğin bir başka uzamı olarak müzik videolarında da Özlem Tekin bu türden ikonografiye baş vurarak endüstriyel albümlerde de rock otantikliğini ve kimliğinin bu belirgin yüzünü kimi zaman açığa vurma ihtiyacı duymaktadır. Örneğin son albümdeki “Cinayet”, kendi gerçekliğini anlatan kendi şarkısı, yani ‘arkasında durabileceği’ bir şarkı değildir. Fakat son albümün sert sounduna ve kendi habitusuna gönderme yapacak şekilde bu şarkının müzik videosunda Özlem Tekin, tamamen kendi tasarımı simsiyah dişi şeytansı kıyafet ile ve bu kıyafeti bütünleyen boynuzlu duvağıyla göstergesel kodlama yapmaktadır. Böylelikle kendi kimliği ile örtüşmeyen ‘alaturka’ moda yakın duran bu şarkıyı, biraz olsun kendine uydurmaktadır. Görüşmelerimizden birisinde bu konuya değinmiştik:

“yani ‘‘Cinayet’’ şarkısına en güzel tabii ki de kendi türüne o şekilde yaklaştırabilirdim. Ben oraya bir adamla kendi hikayemi koysam o şarkı iyice alaturkaya yürür gider mesela ama bizim sahnedeki görüntülerimiz benim boynuzlu duvağımla falan o çok daha bizden bir şarkı gibi görünüyor. Haa böyle bir tane de böyle şarkı yapmış gibi geçiştiriyoruz. Ört-bas aslında o alaturka şeyleri”.

Canlı performanslarında gözlemediğim üzere Özlem Tekin sahnede enstrüman kullanmaz. Buna performansını engelleyeceği açısından yanaşmamaktadır.

“çünkü iletişimi daha çok tercih ediyor seyirci. Enstrüman çalındığı zaman çok fazla kendinde oluyorsun bir gitar olsa hani klavye olsa daha da çakılıyorsun hani gitarda biraz hareket edersin ama yine hareket edemiyorsun çünkü mikrofon sabit. Çok hareketsiz ve göz göze gelebileceğin, şarkıyı anlatabileceğin mimik, el kol hareketi, bir defa ufak yerlerde küçük barlarda çalıyorsan çok güzel millet yüzünü gözünü görüyor, büyük ikibin kişilik yerde konser veriyoruz. Ben oraya geçeyim orada durayım aynı etki orada hayatta olmaz bir şey çalarsam, o kadar en arkaya kadar gitmem gerekiyor ki bütün vücudumu kullanmam gerekiyor bu dans etmek değil ama, vücut dilini kullanıyorum ve yani daha çok dikkati çekiyor. İletişim yani oradan alıp bir daha veriyorsun bunu enstrüman çalarken yapamazsın yani, konserin temposu düşer, şarkı ne kadar hızlı olursa olsun. (Enstrüman kullanma gibi) Böyle bir şey kanıtlama ihtiyacı ben hiç duymadım zaten onu da çalarım bunu da çalarım, falan filan deme ihtiyacı duymadım o zaman klarinet çaldım ben başından beri, marifet göstermekse yani, ama benim marifetim enstrüman çalmakta değil çalamıyorum ya da orta halli çalıyorumdan kasıt değil çok da güzel de çalıp söylerim ama konserin genelini düşünmek durumunda değilmi insan? Demin dediğim şey yani ben orada çok güzel gitar çaldığımı göstereceğim, herkes biliyor yani ben bütün bu şarkıları gitarla yapıyorum zaten. Ama orada eğlenemeyecekler, düştü o şarkı, konserin genel enerjisi benim için çok daha önemli, düşürmek istemem seyirciyi. Hatta biz artık hiç ara vermiyoruz yani korkunç bir şey oluyor hatta son şarkılarda seyirci bitiyor yani, son dört konserimiz falan öyle oldu. Bizde yoruluyoruz başım falan döndü, çok hızlı hızlı çalıyoruz yani”.

İzlerkitleye karşı soğuk duran Özlem Tekin performans anında grubu ile tam tersi diyalog halindedir. Çünkü performansın sağlıklı ve kusursuz yürümesi bir bakıma bunu gerektirmektedir. Aynı zamanda bu davranışlar gösterinin de bir parçasıdır. Özlem Tekin şu görüşlerini aktarıyor:

“önde böyle hööö görünürken arkaya dönüp böyle bir şey yapabiliyorsun yani, ama o neyin simgesi biliyormusun, o tip bir hareket yaptıysam herşey yolunda gidiyordur şimdiye kadar konserde şimdiye kadar bir hatamız çuvallamamız olmadı, süper gidiyor abi, eyvallah devam gibi bir histir yani mutluluktan yapılmış bir şeydir yani”.

## 2.8.2. Canlı Performanslarda Cinselliğin Kullanımı

Ete Kurttekin Özlem Tekin konserlerinde kızların da ön sıraları paylaşmasına ilişkin nedenlerini temel olarak onların hayranlıklarına bağlarken Özlem Tekin’in müzisyenliğine yani ‘otantikliği’ne de dikkat çekmektedir. Özlem Tekin’i sahnede

cinselliğini kullanan özellikle anaakım pop kadın şarkıcılarından ‘müzisyen’ olarak ayırmaktadır. Aynı zamanda canlı performanslarda cinselliğin kullanılmasını zorunluluk olarak da görürken canlı performansların ‘show business’ ve özellikle cinsellikli yönüne değinmektedir. Fakat aşağıdaki görüşlerdeki üstü kapalı olarak dile gelen can alıcı nokta, popüler müzik endüstrisi içerisinde kadınların durumudur.

“Özlem’in ismini telaffuz etmeyeyim yani gerekli konuları biz biliyoruz. “*Kırıcan mı belimi*” falan gibi bir konu var. İşte ya da kazanova falan vaziyetleri. Özlem şey yapmıyor müzik yapmaya çalışıyor hakikaten. Tamam fiziğini de ön plana çıkartıyor bu iştir. Yapılması gereken de budur zaten. Yaptığı işin arkasında duran kişi o işi yapmayı hak ediyor demektir. Göğüs satan, kık satan kişi müzisyen değildir. Şarkıcı da değildir. O başka bir sektördür maalesef. Maalesef değil aslında o sektör de lazım. Aslında o kızcağazların çektiği şeyler de çok kötü. Devamlı elleyen zengin tipler. Rakının dördüncü beşinci dublesinden sonra karşısındakini tanımayan direk yapışan tipler. Bu insanların hakkı yenmemeli buna saygı duyarım ama yaptıkları işi müzik olarak nitelendirmek doğru değil. Özlem olsun, Şebnem olsun, Aslı olsun bunlar diğerlerinden çok farklılar. Aylin de aynı şekilde”.

Canlı performanslarda ‘Show Business’ gereği cinsellik, genelde kadınlardan bir cinsiyet rolü gibi istenmektedir. Bu olmazsa olmazlardandır. Teorik çerçeve bölümünde geniş bir biçimde bahsedildiği gibi kadın bedeni cinsiyeti ile sınırlandırılarak kimliğin bir parçası haline gelmektedir. Özlem Tekin’de bu durumun farkındadır. Aslında bu durum bu kez Özlem Tekin’in eğlence endüstrisine boyun eğdiği ve rıza gösterdiği bir hegemonik süreç olarak algılanabileceği gibi, postmodern feminist argümanlarda sıkça rastlanılan bedenin cinsiyetleşmiş bir biçimde bu türden cinsellekle kullanımı ‘özgür kadın’ tipolojisinin işaretleyicisi olarak da görülebilir. Bu konudaki en bilindik örnek Madonna’dır. Cinsellik Özlem Tekin’in görüşlerinden de anlaşıldığı üzere boyun eğme ve dolayısıyla kimliğini tartışmaya açmaktır. Fakat cinselliğin sınırlarının kendisi tarafından belirlenme şekli yani, yırtık çoraplarla, postallarla ve maskelerle dengelenmesi durumu da boyun eğme meselesinin dengelenmesidir. Hatta grup arkadaşlarının bile canlı performanslarda bu şekilde görünüm içerisinde olmasını istediklerini belirtirken, cinselliğin rock otantisitesi içerisinde benim dengeleme unsuru olarak gördüğüm ince ayrıntılarını bilerek davranmaktadır. Canlı performansları yalnızca müzik olarak görmeyip bütününe ilişkin şu noktalara değinir:

“Seyirci, yapımcı, arkadaki orkestra bile dahil onlar bile izin vermiyor. Yalvarıyorlar topuklu ayakkabı giysene. Benim orkestram, dahil böyle bir maalesef sahnedeki kadının seksi olması dünya da da böyle yani artık MTV’yi açın görün yani. En büyük görevimiz seksi olmak yani. (Gülerek)”.

“tabii canlı performansların yarısı fizik... Fiziğimi ön plana çıkartmak gibi bir şey yok ama onunla desteklemek durumundasınız, yani insanların baktığı şeyi hakikaten, yani ben o yaptığınız müziğe bu herkese göre güzel olabilecek bir şey değil. Yani bu akşam giyeceğim kıyafetler (Kemancı Konseri) bir sürüsüne tabii ki haftanın rüküşü seçilebilecek kadar kötü gelecektir ama bu tür müzik dinleyen insana daha seksi gelebilecek ufak tefek şeyler var mesela buradaki insanlar ayağıma postal giymişim ona takılmazlar. Kimse sizden böyle seksi ayakkabı falan beklemez. Ama burada seksi olabilecek çok daha değişik bir şey var yani bu tip müzikte. Yani o belki birazcık daha hareketle şeyle verilebilecek seksapellik ama çok önemlidir yani biz hepimiz ekipçe grupça görüntüye de çok önem veriyoruz. Bir takım makyajlar yapacağız falan. Hepsi hepsi bir arada yani çıkarttığımız sestem o seksapelle çocuksu şeyin arasını çok iyi bulmak gerekiyor. Yeri gelecek çocuk gibi görüneceksiniz, çok sürekli böyle seksapellik üzerine gidilirse olmayacak böyle hep hani güzel durayım, ve böyle şey durayım havasıyla olmuyor. Rock öyle bir şey değil çünkü önce kendinden geçmen gerekiyor ki rock yapabilesin. Kadınlar buna çok dikkat ediyorlar. Nasıl durdum ay bluzum bozuldu mu falan ya da çok seksi durmak için çok sivri çok yüksek topuklu giyiyorlar hareket edemiyorlar falan böyle olmaz. Ben onun kötü durmasını göz önünde bulundurarak spor ayakkabı giyip zıp zıp zıplıyorum. Mesela hani böyle bacağı güzel görünsün diye uğraşmıyorum. Yani kadınların büyük eksigi budur rockta”.

Eğlence yönü ağır basan canlı performanslarda cinselliğin kullanımı, ‘insanlara istediklerini ver’ anlayışı ile örtüşmektedir. Özlem Tekin, popüler müzikte kadınlar için cinselliğin erkeklere göre bir avantaj olduğunun altını çizerken, bu durumun dezavantajlarının da farkındadır. Aslında buradaki dezavantaj fikri az önce yukarıda söz ettiğim toplumsal cinsiyetli bir kültürde tüketim nesnesi olarak beden ve cinsiyet rolü tartışmasının uzantısıdır.

“Şimdi seksapellik avantajı ve dezavantajı var burada. Hem avantaj, bir sürü kadın şarkıcıya, müzisyen demek istemiyorum, kadın müzisyenimiz bile yok doğru dürüst gördünüz yani, çok az var popüler müzikte en azından müzisyen olan kadın çok az var. Bir tabii klipten vesaire görüntüydü seksapellik avantajı var. Tutabilecek herhangi bir şarkı oradan yırtıyoruz allahtan yani. Şarkıcı olanın maalesef seksapellik olmama şansı yok. Yani mutlaka öyle bir şey isteniyor. Herkesin olabileceği sınırdan bir kadından seksapellik çıkması isteniyor. Yani ben şöyle çıkamıyorum klibime mesela. Şöyle çıkamıyorum yani. Sahneye de mesela bizim oğlan çocuklarının giydiği şeyi giyip çıkıyorum, aaa bir t-shirt bir pantolon giymiş, ayıp mesela kadının mesela öyle bir şey”.

Performanslarını izlediğim Şebnem Ferah ve Pamela Spence konserlerinde de sahnede cinselliğe baş vurma edimlerini gözlemledim. Ancak seksapellik kullanımı herkesin yapabileceği bir şey değil. Örneğin Şebnem Ferah, konserlerinde bu türlü görünümünden uzakta kalmayı tercih etmektedir. Ancak onun konserlerinde cinsellikli görüntüyü başçısı Buket Doran veriyor.

Popüler müzik sektöründe, kadınları cinselliğin kullanımı açısından kategorilere ayırmak mümkündür. Tamamen cinsellekle ve fiziği ile ön plana



çıkanlar yani ‘show girl’ler ile cinselliği Özlem Tekin gibi ölçülü kullanan ancak cinselliği ile değil, müzisyenliği ile anılanlar. Bu noktada Özlem Tekin müzisyen tanımlaması yaparak kendini müzisyen kategorisinde görür. Bu tartışmasız doğrudur ancak onun müzisyen tanımlamasındaki ‘eğitim’ vurgusu kendisinin otantiklik işaretleyicisidir. Bu farklılık ile müzisyen olarak görülen kadınlardan da kendisini ayırmakla birlikte yeteneğin önemini görmezden gelmez. Yani Türkiye’de popüler müzik alanında alaylı-mektepli tartışmasında bir taraf olmadığının altını çizmek gerekir.

“eğitim alması şart bence. Eğitimsiz müzisyen sürekli olamaz. Çok aşırı dahi gibi değilse, ama eğitilmiş kişinin sürekliliği var müzikte, özellikle popüler müzikte çok önemli bu”.

Popüler müzik alanında kadınlara yönelik cinselliğin kullanımı kategorileştirmesine Çelik Erişçi’de dahil olur. 29/11/2005 tarihinde Tv8’de yayınlanan “ Müzik Dergisi” programında, popüler müzik alanında boy gösteren kadın şarkıcıların belirli bir kısmını “show girl” olarak ayırır. Çelik’e göre bu sınıflandırmanın temelinde müzik ile ilgili geçmişleri yatmaktadır. Eğitim(sizlik) başlıca unsurdur. Bunlar sanatçılıkları ile değil, yarattıkları sansasyon ve medyatiklikleriyle, güzellikleriyle ve seksapelliklerini ön plana çıkartarak gündemde kalmaktadırlar. Örnek olarak Çelik, Ayşe Hatun Önal, Petek Dinçöz, Hülya Avşar gibi isimleri verir. Bu isimler için yalnızca “yorumcu” nitelemesini kullanır. Yorumları da eleştiri alınca, geriye yalnızca ‘show girl’lük kalır” der.

Show girl’lerin karşısına koyabileceğimiz kadın popüler müzik sanatçılarının ortak özelliği buna göre, müzik geçmişleri, eğitim durumları, medya ile ilişkilendirme tarzları, ön planda sanatçılıkları ve hatta bestecilikleri ile anılmaları olmaktadır. Daha doğrusu bu isimlere yazarlık ve ozanlık statüsü uygun görülmektedir. Örnek olarak Sezen Aksu, Nazan Öncel, Candan Erçetin, Sertab Erener verilebilir. Candan Erçetin ve Sertab Erener gibi popüler şarkıcılarında bu kategoriye uygun görülmesi, popüler müzikte performansçının ve performansın yazarın önüne geçtiğini göstermektedir.

Cinselliğin kullanımı tartışmasında aranjör Alper Erinç ise aşağıdaki görüşlerini ortaya koyar:

“Yani show business diye bir şey var. Müzik, show business’in içinde kullanılıyor. Kullanılan bir şey. Şimdi müziği yapan insan başka, ön tarafta

bir sürü şarkıcı şekli var tabii bu arada Türkiye’de. Atıyorum neydi o kızın adı ya, orospu tipli kızlar çıkıyor ya, hani Hilal Cebeci ne müzisyen mi ne şarkıcı mı değil”.

Bu konu üzerinde Özlem Tekin’in görüşleri de aynıdır. Kendisine neden İngilizce sözlü şarkılar söylemediğine ilişkin sorulan bir soruya şöyle cevap verir:

Ben bu kulvarı tamamıyla Petek Dinçöz’e bıraktım. Yanından bile geçmek istemiyorum. “What it, what it” diye bir şarkımız varken bana düşmez. Bunu İngilizce, hatta şarkı söylemeyi de bilmeyen, sadece güzel görünen ve göbek atabilen bayan arkadaşlara bırakıyorum. (www.formdakal.com)

### **2.8.3. Canlı Performanslarda İzlerkitle Açısından Cinsiyete Göre Davranış Farklılıkları**

Popüler müzik çalışmalarında izlerkitlenin ‘alt kültür’ olarak kavramlaştırılması gerilerde kalmıştır. Bunun başlıca nedeni olarak alt kültür teorilerinin canlı performanslara katılan izlerkitleyi homojenlemiş yapı olarak ele alması ve dolayısıyla farklılığı kavrayamaması gösterilir. 1990’lardan bu yana popüler müzik çalışmalarında alt kültürel çözümlerinin yerini, izlerkitleyi heterojen olarak gören ‘scene’ kavramı almıştır. Dolayısıyla ‘scene’ terimi kavramsal olarak izlerkitleyi çok katmanlı karmaşık bir yapı olarak ele almaktadır. Ete Kurttekin’in deneyimlerinden yola çıkarak rock konserlerine gelen izlerkitle hakkındaki yorumları scene kavramlaştırması ile koşutluk gösteriyor:

“Dinleyici iç içe geçmiş kümeler gibi düşünebilirsiniz. Çok yoğun olan kitle fanatik olarak adlandırdığımız kitle, parası varsa nerede olursa gelir. Kimi de çok sever tercih kullanır. Eğer kapalı loş mekanlardan hoşlanıyorsa Kemancı’ya gelir. Yok açık hava konser edasında bir şey tercih ediyorsa Park Orman’a gelir. Bir de haspel kader orada bulunanlar var. Zaten onlarda müşterileştirebileceklerimizden bir kesimdir. Bir de barlara yaşı tutmayan dinleyici mecburen açık hava konserlerine gelir”.

Ete Kurttekin’in sahnedeki solistin cinsiyeti ile ön sıralardaki izlerkitlenin cinsiyeti arasındaki ilişkiyi özetleyen bir başka gözlemi ise daha dikkat çekicidir. Ete, Özlem Tekin’den önce Haluk Levent ile çalışmış bir isim olarak da bu görüşlerini bildirmektedir:

“şöyle söyleyeyim yani bir fark var. Seyirci yani ön sırada oturan ya da öndeki insanların cinsiyeti değişiyor sizin vokalistinize göre. Yani ön tarafta bir erkek duruyorsa kızlar ağırlıklı oluyor genelde. Eğer şeyse tabii biraz popüler bir şey yapılıyorsa o kadın duruyorsa ön tarafta erkekler çoğunluktadır. Yalnız Özlem’ de şöyle bir şey var. Özlem’ de yine kadınlar ön tarafta, kadınlar değil de kızlar çoğunlukta. Cinsiyete göre değişiyor tabii”.

Özlem Tekin'in canlı performanslarından başka genel olarak izlerkitlenin canlı rock performanslarındaki davranışlarını gözlemlere dayanarak kavrayabilmek açısından Teoman, Barış Akarsu gibi erkek rock'çuların da konserlerine katıldım. Örneğin 15 Temmuz 2004 tarihindeki İzmir Karşıyaka Açık hava Tiyatrosu'ndaki Tuborg Pilsener aLive 1 promosyon konserleri kapsamındaki Teoman etkinliğinde mekanın bar olmaması ve konser saatinin 21:15 gibi yaz günleri için erken bir saat olmasının da etkisiyle ezici çoğunluğun ve ön sıraların ergen kızlardan oluştuğu belirgin bir biçimde dikkati çekiyordu. Ayrıca 04 Mart 2005 tarihindeki İzmir Dungeon Bar'daki Barış Akarsu konserinde de aynı durum söz konusuydu. Fakat Özlem Tekin konserlerinde rastlamadığım bir farklılık; Teoman ve Barış Akarsu konserlerinde kızların çılgınlık atmasıydı.

Yukarıda aktarılan canlı performans etnografilerinden de anlaşılacağı üzere Özlem Tekin konserlerinde erkek izlerkitle ön sıraları doldururken, Ete Kurttekin'in belirttiği gibi hayran kızlar da ön sıraları paylaşmakta. Ancak konser atmosferinde erkeklerin kızlara göre fiziki bakımdan güçlü olması nedeniyle ön sıraların hakimiyeti erkekler lehine dönüşmekte. Fakat kızların Özlem için çılgık atmaları söz konusu olmamaktadır.

Özlem Tekin ön sıralardaki izlerkitle için yaptığı ayrıştırmalarda aslında görmek istediğinin hayranları olduğu anlaşılıyor. Fakat ne olursa olsun ön sıralarda erkeklerin hakimiyeti söz konusu. Ancak Özlem Tekin erkeklerin hayranlığı konusunda şüphelenmektedir.

“ön sıraya fanatik gelir. Çok fanatik kızlar, siteden (internet) falan çok fanatik olan, şunu falan hediye eden (boynunda Ozz yani grubun adı olan bir kolye) mesela bu kızlar böyle gündüzden sound check'ten geliyorlar, resim çekebiliriz, çok fanatik kızlar geliyor, siteden sürekli böyle seninle ilgili yazıyor, bütün albümlerim onda imzalarım var, daha küçücükken resim çektiğim onu getiriyor bana mesela on yıl önce, annem getirmişti resim çekti miştik. Onlar yani hakikaten benimle büyüyen mesela Adana'dan Kıbrıs'a giden oldu ya. Sen Adana'ya gelmedin iki yıldır biz geliyoruz diye mesela oradan gelmişlerdir, siteye girer şeyi çekiyorlar (konseri) bunlar kız yani, Eskişehir'de de aynı şeyler oldu, onlar çok fanatik. Erkeklerinkine inanasım gelmiyor açıkçası çok samimi gelmiyor, kıllanıyorum, kızlar daha çok çaba gösteriyor, o tip hani yazılı düzenleri anlatabiliyormuyum, ne bileyim kızlar hediye getiriyor, resmini çekiyor, o kadar dosyalılar ki yani bu konuda, benimle ilgili resimleri toplamışlar, bir iki tane öyle erkek çıktı ama, genelde hep öyle yazışmalar bilmem neler, mektup yazanlar kızlar”.

Ancak kız fanatikleri için de temkinli konuşan Özlem Tekin'in görüşleri popüler müzik incelemelerindeki fandom kavramlaştırmalarıyla da koşutluk gösteriyor.

“ben açıkçası şundan bile şüphe ediyorum şu fanatik olanlar var ya, açıkçası beni falan sevmiyorlar onlar, onların gözünde bambaşka bir şey var yani benimle falan bir ilgisi yok onun, resim çekiyor duruyor ama, sen kimi seviyorsun ya, onların Özlem dediği şey var ya ben değilim o. Yani vallahi çok başka çok başka yani, yani bunu normal gazete röportajı falan olsa hayatta söylemem böyle bir şey ama, hani mesela çok ürkütüyorum öyle fanatik gördüğüm zaman, ben o siteyi yapanlar falan o zaman adına yabancılaşıyorsun yani beni sevmiyorsun ki sen yani bambaşka bir şey o çok ürkütücü. O yüzden şey yalanına belki de bilmiyorum hani bir takım insan beni mütevazı görüyorsa o yüzden o yalana hiç kanmıyorum anladın mı herkes beni ne kadar çok seviyor değil yani ama onun kafasında başka bir şey var o onu seviyor bir de of beee Özlem Tekin! (erkeklere gönderme yapıyor) o da başka bir şey canlandırmış, evet evet o olsaydı kesin böyle cevap verirdi falan, böyle o da başka bir şey canlandırmış dolayısıyla o havaya girmeye gerek yok yani ben şarkımı yapayım, konserimi yapayım uzayım gideyim oradan”.

Canlı performanslarda cinsiyete göre farklılaşan izlerkitle davranışları arasında popüler müzik araştırmalarında sık rastlanılan şarkılara eşlik etme ediminde kızların erkeklere göre önde olduğu görülür. İzlediğim pek çok rock müzisyeninin canlı performanslarında bu durum geçerliliğini korumaktadır. Özlem Tekin'de bu durumun farkındadır:

“Haa evet Çünkü şarkı sözünü erkek bilmiyor. Nakaratı yapıştığı kadar kulağına, hiç bir zahmet bakayım kapak açıp oradaki sözleri açan okuyan erkek çok az yani”.

Öte yandan canlı performanslarda şarkıların izlerkitle tarafından anlamlandırılması, performansın ayrı bir kendilik olması ve izlerkitlenin dinleme modundaki değişim ile yakından ilişkilidir. Canlı performanslarda örneklerle gösterildiği gibi “Dağları Deldim”, “Kimbilir” veya “Hep Yek” gibi erkek etnisitesini karşısına alan şarkılar, ana amacın ‘eğlence’ ve ‘kaçış’ olarak öne çıktığı ve adeta karnavala dönüştüğü canlı performanslarda farklı algılanabilmekte, yani tercih edilen anlamlar öne çıkmaktadır. Anlamanın farklılaşması ve izlerkitlenin anlamlandırmadaki tercihlerinde şarkıların canlı performanslara göre özellikle müziksel alt yapı açısından albümlerden farklı şekilde kodlanması da önemli bir unsur olmaktadır. Çünkü canlı performansla yönelik düzenlemeler, daha önce de belirtildiği gibi şarkıların iletişime açık hale getirilmesini amaçlamaktadır. Bu

durumda canlı performans düzenlemelerinin şarkıların sözel anlamlarını bilinçli bir şekilde manipüle ettiği gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Daha önce İzmir Dungeon Bar’da pek çok konserini izlediğim Pin-up grubunun icralarında da benzer durumları gözlemledim. Pin-up, bir punk grubu olarak repertuvarlarında sürekli bir biçimde erkekleri ti’ye alan şarkılara yer veriyor. Bu nedenle gerçekte erkek-karşıtı olmasalar da, müzik endüstrisi ile ilişkilenebilmiş bir grup olarak onların bu özellikleri kendilerini belirginleştirip ilginç ve dinlenebilir hale getiriyor. Onlar daha doğrusu bu şekilde müziksel kimlikli hale geliyorlar. Yine “Dağları Deldim” örneği üzerinden gidecek olursak, örneğin 14 Aralık 2005 tarihindeki canlı performanslarında bu şarkıyı kendilerince coverlayıp şarkının belirli kısımlarını izlerkitleye söyletiyorlardı. Ön sırada sahnenin dibindeki bir erkek izleyici çok içten bir katılımla korist görevini belirgin bir biçimde yerine getiriyordu. Örnekleme gerekirse; şarkının kancasında yer alan ‘Dağları deldim’ kısmı solistin, ‘tek başıma’ kısmı ise izlerkitlenin şeklinde söyleniyordu. Ancak kancanın son sözleri olan ‘sende yıkılmam’ı solist söyledikten sonra şarkının ritmik yapısına uygun bir şekilde öndeki erkek izleyici espirli ve alaylı bir cevap veriyordu: “ha ha ha”. Bu cevaptan da anlaşılacağı üzere erkek izleyici tepkisini bu şekilde dile getiriyordu. Ayrıca Pin-up’ın dikkati çeken repertuarı farklı durumları ortaya çıkarıyordu. Örneğin bir ara solist izlerkitleye “bizim gibi kızlarınızın olmasını istermisiniz?” sorusunu yönelttiğinde verilen cevap yine çok ilgi çekiciydi “hayıııııı” ve cevap erkeklerdendi.

Bu görüşlere ek olarak Özlem Tekin’in canlı performanslardaki özellikle uzlaşım dışı vokal stratejilere baş vurma, izlerkitle ile diyaloga pek girmemesi, özetle ‘cool’ olması gibi davranışları, izlerkitlenin şarkılarda erkeklere gönderme yapan sözlere performans bütünlüğü ile de ilişkili olarak farklı gözle bakmasına yol açabilmektedir. Toplumsal cinsiyet düzeninde ‘edilgen’ olarak konumlandırılan kadınların yanında ‘etken’ kadınların erkekleri ve aynı zamanda kadınları da etkilemesi ve ilgi çekmesi durumu söz konusudur. Özlem Tekin’de bu durumun farkında olarak şu sözleri söylemektedir:

“o kadının öyle şeyler söyleyebiliyor olması belkide hoşuna gidiyordu. Belki kız arkadaşının da öyle birisi olmasını istiyordu. Böyle kuvvetli, aklından geçirdiği şeyi söyleyen biri hoşuna gidiyordu yani. Üzerine niye alınsın ki? O kız kendi

sevgilisine söylüyor belki? Aaa bak kadınlar böyle diyorlar, ama ben ona göre hareket edeyim değil”.

Ayrıca Özlem Tekin’in erkekleri eleştiren şarkı sözleri, sahnedeki duruşu, soundundaki sertlik ile birleştiğinde ortaya toplumsal cinsiyetli bir kültürün dışladığı özgür, etken kadın tipolojisi çıkar. Bu görünüme onun medyadaki ‘asi kız’ etiketi eklendiğinde Özlem Tekin toplumsal cinsiyetli kültürle uzlaşa içerisindeki izlerkitle tarafından ‘öteki’ olarak işaretlenebilirken aynı zamanda kadın etnisitesine destek verdiği için de kendisiyle empati kurulan öncü figüre dönüşebilmektedir. Kadın etnisitesine verilen destek ise daha önce üzerinde durulduğu gibi postmodern bir cemaatsel ilişki niteliğindedir.

“nasıl filmlerde öyle oluyorsa, bir filmde biriyle kendini özdeşleştirip de kendini kaptırıyorsan en uç karakter bile olsa kendinden bir şeyler bulup seyrediyorsan müzikte de öyle. Kendi aklından geçenlere yakın bir şeyler bulduğun zaman, bu dolayısıyla hitap ettiğimiz kesime geliyoruz, kızlar ilişkilerini öyle yaşayamıyorlar bile olsalar öyle yaşamak istiyorlar olabilir”.

Özlem Tekin yukarıdaki görüşlerine ek olarak cinsiyete göre değişen izlerkitle davranış farklılıklarına ve özellikle erkeklerin konserlere geliş nedenlerine ilişkin aşağıdaki görüşlerini dile getirmişti. Ancak bu düşünceler şarkıların, dolayısıyla performansın kendisinin iletişim ve ritüel yönlerine dikkat çekmesi bakımından da önemlidir.

“Tabii kız arkadaşları istediği için geliyorlar çoğu bence. Ben kendim çok rastlıyorum kız böyle zıplıyor zıplıyor, çocuk böyle duruyor. Hani ben tamam kızla dışarı çıkmışım, Özlem Tekin konseri istemiş, gelmiş kız delirerek böyle bilmem ne söylüyor, erkek böyle bakıyor yani. Bir de aşık kesim vardır, onlarda Heyauuu dağılmaya gelmiş hani müzikten çok hani, görüntün, oradaki duruşun, bilmem neyin falan ona hayran öyle bir durum var konserlerde. Tabi anlattım bunları... bir şey diyeceğim kızların da davranışları da birbirinden farklı. Ne bileyim yani pek böyle süzüm süzüm süzülen pek eğlenmeye değil de hani orada bulunmaya gelmiş insanda var, kendisini kaybedende var, sırf erkek arkadaşına laf sokmak için bizim sayemizde gelmiş olan var. Habire lafı dönüp dönüp ona bizim söylediklerimizi (koluyla yanındakini dürter gibi hareketi gösteriyor) konser bahanesiyle söyleyen kızda var. Buna ben çok gülüyorum canım. O lafı oradan alıp yanındakine söylüyor”.

2 Mart 2005 tarihindeki İzmir Ooze Bar Pamela Spence konserinde de izlerkitle davranışları ile ilgili gözlemler yapmıştım. Bu konserdeki yine ön sıradaki erkekler taciz sınırına varan eylemlerde bulunarak, Pamela’nın yüzünü sildiği havlu ile konser esnasında ara sıra baktığı play list’i yürütmüşlerdi. Ayrıca ona dokunabilmek için neredeyse sahneye fırlayacaklardı. Pamela Spence ve Özlem Tekin ile ortaklaşa gerçekleştirdiğim 30 Mart 2005 tarihli görüşmemizde özellikle

Pamela'nın katıldığı konseri üzerinden konuşarak, canlı performanslarda kızlar ile erkekler arasındaki farklılıklar yeterince açıklığa kavuşmuştu. Aşağıda görüşmeden ilgili bölüm aktarılmaktadır:

**Mümtaz Hakan Sakar:** Şimdi aslında sorum şu; konserlerdeki erkeklerin davranışıyla kızların davranışı arasında ne gibi farklılıklar var?

**Pamela Spence:** Öyle manyak kızlar da var yani bakma, ben en son Vox'da konser verdim bir tane kız sahneden hediyeler verdi falan filan bir tane de torba ondan sonra kız ama böyle delirmiş vaziyette, bir tane de kutu vardı işte böyle onu açma sonra sonra dedi, ben tabi sonra açtım içinden bir aşk mektubu

**Özlem Tekin:** Eyvaaah

P.S: Dört sayfa

Ö.T: Eyvaaah

P.S: ve kendi fotoğraflarını koymuş falan böyle oha! diyorsun yani ne oluyoruz, çok acayip kadınlar da olabiliyor. Ama kadın dinleyici onlar da erkek sevdikleri işte hayran oldukları erkek işte şarkıcılara, rockçılara öyle üstünü başını parçalayacak derece de olabiliyorlar. Hatta kadınlar daha cesurlar bu konuda.

Ö.T: Çünkü erkeklerin korumalardan dayak yeme ihtimalleri çok daha fazla

P.S: evet

Ö.T: Fakat kızlar dayak yemiyor, mesela sen bir Teoman konserine gitsen kızlar ciyak ciyak üzerine atlayıp parçalayabilir ama yani dayak yemez korumalardan en fazla çekip kenara koyarlar.

P.S: Birde gelenek, örf ve adetlere baktığımız zaman normalde bir erkeğin bir kadına falan böyle eeee falan diye saldırması şey değildir. Yani bir kadın bir erkeğe pandik atsa, hani çok lafi olmaz eee falan bir şey olur ama bir erkek kadına pandik atsa olay çıkar yani.

Ö.T: Vay vay namus falan diye bir şey olur yani

P.S: Dolayısıyla bu faktörler de var. Ama erkeklerde evet artık özellikle alternatif müzikte, rock müzikte erkek dinleyici de delirip sapıtabiliyor. Özellikle içki içiliyorsa.

Ö.T: O ön sıra gerçek dinleyicin olmaz hiç bir zaman o sizin işte güzelliğin o sahnedeki duruşuna hayran, hangi şarkı umuru değil, aynı şarkıyı dört kere çal umuru değil falan. Onların daha bir fanatik durumları var ama arkalardan çıkar yani.

P.S: evet hakikaten dinlemek isteyen böyle "abi dur ben kalabalık içinde değil, şurada bir dinleyeyim" der yani köşesinde

Ö.T: hatta kendileri müzisyen olduğu için daha iyi yorum yapabilecek olan mesela kızlardan pek çıkmıyor, kızlar zaten kendileri söylüyorlar seninle beraber la la la, ulan dinlemiyorsun ben şarkı söylüyorum, beni dinlemeye geldin dinlemiyorsun. Erkekler dinliyor.

P.S: Ya da kız senin kışına başına bakıyor aslında güzel mi? İşte ay selülitli varmı? Yaşlı mı, genç mi? Böyle bir gariplikler

Ö.T: kızsız böyle gariplikler var. Erkeklerde yok. Hele müzisyense sounda bakıyor, iyi söyledinmi, şu şarkıyı çok iyi çaldınız falan mesela. Bir kere daha izlemiştim o zaman iyi, bu yorum iyi olmuş falan onları falan erkek dinleyici ayırd edebilir. Kadınlar ayırd edemez, kız dinleyiciler. Zaten o seni dinlemiyor ciyaklamaktan.

İzlerkitlenin bu türlü taşkınlıklarının altında hayranlık durumları ve alkol etkisi kendini hissettirirken rock performanslarının insanlara 'geçici özgürlükler' sağlaması da tetikleyici faktör olarak dikkati çekmektedir.

### III. BÖLÜM

#### METİN ANALİZİ

##### 3.1. Müzikoloji ve Popüler Müzik Çalışmalarında ‘Metin’ (text) Analizi

Popüler müzik çalışmalarındaki büyük tartışma müziksel metinlere müzikolojik yaklaşım etrafında döner dolaşır. Gerçekten de popüler müziğin kitle toplumu eleştirisi ve yüksek kültüre ilişkin bir sorun olarak ve bununla ilişkili popüler müziğin ‘ciddi’ analizleri hak edip etmediği konusunda tartışma mevcuttur. Son zamanlara kadar akademisyenler, müziği ‘ciddi’ müzik ve düşük kültürel değerlerle ilişkili gördükleri rock/pop müziği olarak savsaklamışlardır. Örneğin rock müzik için geleneksel müzikolojiye baş vurma çoğu zaman alay etmek için zengin bir kaynak sağlamıştır... Frith’in gözlemlerine göre hem rock müzisyenleri, hem de rock eleştirmenleri genelde formal müzik eğitiminden yoksundurlar (Shuker 1998:208). Yani müzikoloji disiplini dışında kalan popüler müzik araştırmacıları, incelemesini yaptıkları popüler müziğin yalnızca toplumsal bağlamı üzerine düşünce geliştirmekteydiler. Bu nedenle popüler müziğin müziksel incelemesi ise yine aynı uzmanlarca eksiklik olarak algılanmaktaydı.

Özlem Tekin’in kimliği ve buna bağlı müziksel kimliği ile ilgili argümanların desteklenebilmesi için şarkıların analiz edilmesi ihtiyacı kendini hissettirmektedir. Bu herşeyden önce popüler müziğe hem toplumsal bağlamı, hem de müzik odaklı yaklaşımı sergileme gereğinin sonucudur. Ancak Shuker’in de belirttiği gibi herşeyden önce popüler müziğin ciddi analizleri hak edip etmediği bile tartışılırken, bu analizin hangi kurallara ve sistematığe göre yapılacağı ise başlı başına merak konusudur. Bu nedenle örnek şarkıların analizlerine geçmeden önce yapılacak analizde dikkat edilecek noktalar ve daha geniş ölçekte de yöntemin belirlenebilmesi gerekmektedir. Ancak önemli bir noktanın altını çizmek gerekirse, bu metodoloji geleneksel müzikolojik analizin popüler müziğin içsel parametrelerini de hesaba katarak popüler müzikler için de uygulanabileceğini öngörüyor.

Popüler müziğin metin analizi üzerinde süregiden tartışma metin-bağlam ilişkisine odaklanmaktadır. Frith, rock eleştirmenlerinin temelde sounddan ziyade sosyoloji ile zihinlerini meşgul ettiklerini görür ve müzikolojinin rock çalışmak için



az bir ilgiye sahip olduğunu öne sürer. Buradaki argümanlar 1980’lerde iyice tekrarlanmıştır: geleneksel müzikoloji toplumsal bağlamı savsaklar, müziğin transkripsiyonunu (nota) vurgular ve değerlendirme kriteri olarak içinde bulunulan mevkinin kibirini, armonik ve ritmik yapıyı yüceltir. Diğer taraftan popüler müzik ise saf metinden ziyade duygusal ve bedensel hazzı öne çıkaran performans aracılığıyla yorumu vurgulamaktadır. Çoğu rock müzisyenlerinin gözlemlerine göre klasik müzik, kendi çabaları için sınırlı geçerliliğe sahip farklı müziksel kriterlere göre çalışmaktadır (Shepherd, 1998:208-209).

Bu nedenle disiplinler bir çalışmada (müzikolojik, etnomüzikolojik) popüler müziğin anlamını ortaya koyabilmek için, bağlamsal temelli metin analizi baş köşede yer almaktadır. Meriam’ın “*davranış-sound-kavram*” modeli ile ise metin analizinin biçimlendirici yaklaşımıdır. Popüler müzik metin analizlerinin bağlamı göz ardı etmeden, geleneksel müzikolojik analiz yönteminin de işin içerisinde olduğu bir metodoloji ile ele alınması, bugün bu inceleme alanında kabul görmektedir.

Middleton, müzikoloji ve popüler müzik ilişkisini üç temel problem üzerine odaklar. Bu üç temel sorun, Batı sanat müziğinin terminoloji, metodoloji ve ideoloji meyilli olmasıdır. Middleton’a göre Batı sanat müziği tarihsel gelişimine ve içsel referanslarının gereksinimlerine dayanarak kendine özgü bir terminoloji birikimi geliştirmiştir. Örneğin armoni, kontrpuan, motif, geliştirim, bölüm, tını ilk akla gelenlerdir. Bu nedenle Batı sanat müziğinin kullandığı terminoloji ideoloji yüklüdür. Böylece zengin bir terminoloji geleneğine sahip Batı sanat müziğinin karşısına popüler müziği koyduğumuzda sonuç popüler müzik aleyhine olacaktır. Problemin ikinci veçhesi olan müzikolojik metodoloji, notasyon merkezli olması nedeniyle popüler müziğe uygulandığında sorunsallaşır. Çünkü popüler müzik için önemli olan performans bağlamıdır. Müzikolojik metotlar kendi bağlamında olan notaya alınabilecek parametreleri analize tabi tutar. Bunun karşısı olarak notaya alınamayan ve popüler müzik bağlamı için önemli olan parametreleri (kaydırmalar, mikrotonlar, efektler vb.) dışlar. Problemin üçüncü veçhesi olan ideoloji ise müzikte klasik geleneğini yaratan ve tarafsız olmayan müzikolojinin kendi kökeni ve gelişimi ile ilgili olan ideolojidir. Müzikoloji ve popüler müzik ilişkisinin terminolojik, metodolojik ve ideolojik problemlerinin etkileri o kadar derinlere kök salmıştır ki,

birbiri ile iç içe geçen bu sorunlar sempatik ve popüler müzik hakkında bilgisine baş vurulabilir uzmanların çalışmalarında bile etkileri görülebilmektedir.

Popüler müzik ve müzikoloji ilişkisini ele alan Middleton aslında popüler müzik incelemesine müzikoloji disiplinin yapacağı katkıları göstermeye çalışmaktadır. Fakat popüler müziğin sanat müziği ile aynı müzikolojik yöntemle incelenemeyeceğinin de altını önemle çizer. Çünkü armoni, melodi ve form'un önemli parametreler olduğu geleneksel müzikolojik analiz, popüler müzik için önemli parametreler olan tını, ritmik yapı ve aralık değişimlerini değerlendirmekten uzaktır. Bu nedenle Middleton, müzikoloji disiplinin müziği incelemesi esaslarında köktenci bir değişimi, yani yeniden yapılanmayı savunarak, birleşik bir alan olan 'eleştirel müzikoloji' fikrini önermektedir. Böylelikle bu yeniden yönelim yalnızca popüler müzik incelemesi için değil genel müzik incelemesi için de önem taşımaktadır.

Popüler müzik incelemelerinde yazar kavramı, müziğin -genellikle müzisyenlerin- yaratıcı niyetlerini vurgulayan analizlerin temelini oluşturur. Yazar teorisi, kültürel bir metinde bireysel bir kaynak yaratıcısının amaçları ile ilgili olarak anlama bağlanır. Ancak Roland Barthes'in öncü çalışmaları aracılığıyla, metnin babası ve sahibi olarak görülen yazar düşüncesi terk edilir. Bu durumda okur, kendi okuması sonucunda daha önceki okumalarına, yaşantıladığı deneyimlere bağlı olarak yeni bir metin üretmektedir. Dolayısıyla okur, metnin yazarı karşısında edilgen değil, kendi anlamını ve metnini ürettiği için etken konumdadır.

Genel seviyede yazarlık düşüncesi, endüstriyel bir sistem içerisinde çalışmaya başladığından bu yana birinci derecede kendi kaydedilmiş ürününden sorumlu olan bireysel performansçı(lar) vasıtasıyla popüler müziğe uygulanabilir görünmektedir. Popüler müziğin ticari ortamı ve kurumları içerisinde çalışan 'sanatçılar' kendi yegane vizyonlarını anlatmak için ortamı kullanır görünmektedirler. Bu gibi figürler çoğu kez yazar statüsüne uydurulurlar. Yazar kavramı, performansçıların çağdaş statüleri ve popüler müziğin tarihsel gelişiminin bakış açılarını organize etmek ve hayranlar, eleştirmenler ve müzisyenler tarafından alışıldık olan hiyerarşik yaklaşımın, çalışmalarının ve performansçıların tepesinde oturur (Shuker 1998:18). Shuker, popüler müzikte yazar olarak görülen şeyin aslında albüm kayıtlarında ve

performans sırasında sesi duyulan, anlatıcı konumdaki solist şarkıcı olduğunu belirtmektedir. Bracket'ta aynı görüşü savunarak şöyle der: popüler şarkılarda çoğu dinleyici muhtemelen şarkıların duygusal içeriklerinin kaynağı olarak baş vokalisti duyarlar, kayıtlarda dinleyiciye doğrudan seslenen hisleri ortaya çıkaran en önemli olgu solistin sesidir. Şarkıcının sesi, vücudu, imajı ve biyografik detayları ile oluşan bazı kombinasyonlar popüler müzik metinleri için yazarın inşasıdır (1999:2). Ancak popüler müzik teorisyenlerince tek bir yazar düşüncesi benimsenmez.

Metinler, kimi zaman tek bir yazarca, kimi zaman da iki ya da daha çok kişiden oluşan ortak yazarlarca meydana getirilirler. Popüler müzikte şarkı formunun temel olması dolayısıyla, anlam tek başına şarkının kendisinde saklı değildir. Bracket'a göre kaydedilmiş ürün olarak popüler müzik metinleri tek bir kişinin yarattığı değildir. Şarkı yazarı, aranjör, stüdyo müzisyenleri, solo şarkıcı, gibi unsurlar yaratım sürecinde önemli rol oynarlar (1999:2). Erol (2003b), şarkıyı ortaya çıkaran bu bileşenler için "kollektif özne" terimini kullanır. Ancak şarkının anlamının yalnızca bu kollektif özne tarafından belirlenemeyeceğini, aynı zamanda geniş çaplı söylemsel kategoriler (tür, üslup, seslendiriciler, albüm, radyo programı vb) ile toplumsal pratiklerin oluşturduğu bağlamlardan (dans etme, parti yapma, araba kullanma, tartışma vb) ayrı olarak anlamın tek başına ortaya konulamayacağını altını çizer. Aynı görüşü paylaşan Straw'da (1999), popüler müzikte çok boyutlu yazar fikrinin benimsenmesi sonucunda müziği ve onun performansını daha iyi değerlendirebileceğimizi belirtirken, müziksel anlamın nasıl ortaya konulabileceğini göstermek istemektedir.

Bu durumda popüler bir metin olarak şarkının, tek başına anlam oluşturamayacağı fikri benimsenerek, bir popüler müzik parçasında anlamlandırma, metne ve okuyucuya kaydırılmakta ve "bağlam" öne çıkarılmaktadır (Erol 2003b 24).

Popüler müziğin çoğu metinsel analizleri şarkı sözleri üzerine odaklanmıştır. Bu konudaki önemli bir tarihsel tartışma "şarkıların neden sözleri vardır?" üzerine yapılmıştır. Edward Saphir, 'gerçek dünya'nın toplumun dilsel alışkanlıkları üzerine kurulu olduğunu savunmuştur. Bu düşüncenin müziğe uyarlanmış şekli "şarkıları üreten toplumsal güçleri şarkı sözlerinden okumak mümkündür" (Frith 1987:78) şeklindedir. Bu hipotezin devamı bir düşüncüyü Lull'da paylaşarak; şarkılar,

yaratıldıkları dönemin gayri-resmi kültürünün bir parçasıdır (2000:52) demektir. Bu durumda şarkılardan yola çıkarak bir toplumun cinsiyete ilişkin kültürünü de anlamak pekala mümkün görünmektedir.

Popüler müzikte şarkı sözleri analizinin sorunu, sözlerin müzik-dışı ele alınmasıdır. Middleton, anlam müzik için problemlidir ve şarkı sözlerinin katkısı kesinlikle çok önemlidir. Maalesef çoğu şarkı sözü içerik analizleri kelimeler ve ‘gerçeklik’ arasındaki ilişkiyi aşırı basitleştirirler, sözel ve müziksel anlam sistemlerinin yapısal özelliklerini görmezden gelirler (1990:228) derken, söz-müzik ilişkisinin göz ardı edildiğine gönderme yapmaktadır.

James Lull, kişisel ilintiler taşıyan ya da eğlendirici yönü olan sözler, müzik yoluyla iletildiğinde, bazen müziğin fiziksel ve duygusal çekiciliğinden de baskın çıkarak, çoğu zaman dinleyicilerin odak noktası haline geldiğini öne sürerken, sözler üzerine yoğunlaşan dinleyicinin müziği özel şekillerde -örneğin birisinin şarkıdaki mesajı diğerine “anlatmak” için- kullanabileceğini belirtir (2000:36).

İlaveten Lull, insanlar vurucu sözleri, yani kendilerine ya da kodu paylaştıkları kişilere özel anlamlar ifade eden sözleri hatırlar demektir (2000:36). Simon Frith’de aynı düşüncüyü paylaşarak, popüler müziğin çağımız insanının sorunlu alanlarından en önemlisi olan bireyler arası iletişim kurmaya nasıl yardımcı olduğunu ve popüler müzik şarkılarının toplumsal olarak hangi amaçlarla kullanıldığını açıklığa kavuşturur. Frith’e göre pop’un keyfi bizler için melodiyi ‘hissetmek’, söylemek, hayal etmektir. Çok az insanın müzik yaptığı fakat herkesin diyalog içerisinde olduğu bir kültürde şarkılardan faydalanmak ilk olarak onun sözleriyle mümkündür. Eğer müzik sözlere dilbilimsel canlılık verirse, sözlerde şarkılara toplumsal kullanımı verir. Popüler şarkıların flörtteki kullanımı uzlaşım bir dil sağlar. Popüler şarkılara karışan aşkın dialektiği – konuşma sesi, bir partnerin başkasına gelen cazibesidir- çiftlerin kendi ilişkilerinin müzakeresini yapmasını sağlar. Çoğu insan ‘derin hislerin sözlü anlatımı’ yeteneğinden yoksundur ve böylece kamusal, kişilik dışı aşk şiiri ‘kullanışlı bir –gerçekten de gerekli- alternatiftir’. Şarkıcı, genç aşık için ‘iki taraflı kurye’ olur. Şarkıcı, ‘uygun ses tonu, jestler, duygusal anlatımlar da göstererek bu şarkıları dramatikleştirerek- kısacası sözleri

kişisel anlatımlara katkısızca dönüştürmek için sahne talimatları olarak çalışmıştır (1987:101).

Fiske, popüler kültürün ve popüler müziğin dili, gündelik, disiplinsiz ve söz oyunlu kullandığını kabul ederken bu türden kullanımların, yani “kabul edilmiş ölçütlere ters düşen” anlamların “daha doğru”, daha genel geçer olanlardan çok daha güçlü göründüklerini belirtir. Fiske’nin üzerinde önemle durduğu mesele, dilin bu türlü bayağı kullanılışı kimleri niçin rahatsız ediyor? sorusunun cevabında yatmaktadır. Ona göre, söz oyunlarındaki haz, yalnızca toplumsal ilişkilerin dilbilimsel yolla minyatürleştirilmesinde değil, bu ilişkileri normalde yapılandıran iktidarı alt üst etmesinde yatmakta olduğunu belirtir. Söz oyunlarındaki ikinci haz türü ise üretkenlik hazzıdır. Söz oyunları yapımcı okumalara davet çıkarırlar, söz oyununun içindeki söylemlerin çatışmasından kişinin kendine ait anlam çıkarması gibi daha büyük bir hazzı olgunlaştıran söz oyununu fark edip çözme hazzı söz konusudur (1999:133-134). Fiske’nin aslında temelde vurgulamak istediği düşünce başlangıçta belirttiği gibi insanların kendilerine ait olan şeylere anlam verme mücadelesi yani hegemonya sürecinin gözardı edilmesidir.

Şarkı sözleri analizi için Middleton, bu konuda başarılı olanların başında Dave Laing’in modelini öne çıkarır. Dave Laing’in şarkı sözleri üzerine düşünceleri, dil bilimsel ve metinlerarası ilkeleri bağlamında oluşmuştur. Laing’e göre şarkı “dahili” ve “harici” olmak üzere iki seviyede iletişim de bulunur. Yorumcunun dinleyiciye hitap ettiği seviye “harici”, bir de şarkı sözlerinde anlatılan hikayenin anlatıcısı ve alıcısı arasındaki iletişim “dahili” seviyeyi oluşturur. Dahili seviyede hikaye kahramanı yani özne birinci, ikinci, üçüncü şahıs zamirleriyle kimliklendirilir. Ancak çoğu şarkı birinci şahıs zamirini (ben) içtenlik ve samimiyet anlatımı olarak kullanır. Laing yine de popüler şarkıların büyük bölümünün, iletişimin harici ve dahili seviyeleri arasında mutlak bir ayrım koymadığını belirtir. Bu iki seviye dil bilim kuramında “enonciation” ve “enonce” terimleriyle ayrımlandırılır. Konuşma eylemi (enonciation), dışsal iletişim seviyesini, ya da bir şarkının yorumunu, konuşulan şey (enonce), şarkının sözleriyle ifade edilen şeyin dahili seviyesini gösterir (2002:120).

Şarkılarda Laing, her iki durumda (enonce ve enonciation) “ben” hikayenin anlatıcısını “sen” ise dinleyici kitlesini yani alıcısını gösterdiğini belirtir. Ancak

üçüncü tekil şahıs “o” hikayenin baş kişisi olduğunda durum değişir. Bu durumda anlatıcı konumdaki şarkıcı ile hikayede anlatılan kahraman birbirlerinin üzerine çıkamazlar. Yorum hikayeyi anlatana üstün gelir. İfadenin bu her iki durumunda bağlayıcı olan birleşik özne dinleyicinin kimlik kazanması için bir alan sağlar. Laing, punkta müzisyenlerin şarkılarındaki mesajları ile otobiyografik özelliklerinin uygunluğuna müzik dışı metinlerde (söyleşiler, demeçler) dikkat edildiğini belirtmektedir (2002:123). Aslında daha da önemlisi performanstır. Yani bağlam. Middleton’ın Laing’i öne çıkartmasındaki neden de budur. Laing, şarkı sözleri ile onun sunum biçimini yani performansı göz ardı etmemektedir.

Erol, iletişimin dahili ve harici seviyelerinin şarkı çözümlemelerinde analitik bir araç olarak kullanılmasının çok şey kazandırabileceğini belirtir ancak bunun tüm şarkılara uyarlanma güçlüğünden söz eder. Aslında Laing’de aynı bakış açısına sahiptir. Standart aşk şarkıları gönderici “aşık”, alıcısı ise onun partneri olduğunda bu tekabüliyet kurulabilir. Ancak popüler şarkıların kullanılan kelimelerin anlamlarının anlam merkezlerinin değişkenliği nedeniyle her zaman bu tekabüliyetin kurulması mümkün değildir. Yani popüler şarkılar, hedef olarak tek bir noktada yoğunlaşmamaktadırlar. Örneğin protest şarkılarda alıcı, yandaşları da olabilir, düşmanları da. Cinsiyeti belirsiz üçüncü şahıs zamirinin (‘o’) kullanıldığı bir aşk şarkısında, sevgilinin ‘aşkın’, ‘tanrısal’, ya da ‘karşı cins’ olup olmadığı, kişisel, kolektif deneyimle bağlantılı olarak değişebilir. Dolayısıyla bu ya da başka örneklerdeki bir dizimsel yapının ne anlama geldiği, insanların özgül estetik ya da simgesel anlamlandırma deneyimine paraleldir (2005:27). Laing, şarkı sözlerindeki kelimelerin literal (kelimenin ilk kullanılışı yani akla gelen ilk anlamı) ya da metaforik (yan anlamsal, çağrışımsal anlam) kullanışlarının metnin içerisindeki kullanışlarını ya da Laing’in deyiimiyle doğasını tanımladığımızda bu farkın önemsizleşeceğini belirtmektedir. Yani anlam bağlamsal olarak ortaya koyulmuş olur (2002:136).

Popüler müzikte sözler ve müzik ilişkisi analiziyle ilgili olarak Brackett (1999), öncekilerden daha kullanışlı bir model olan Kofi Agawu’nun çalışmasını öne çıkarır. Kofi Agawu, müzik-metin ilişkisini sunar. Halbuki önceki çalışmalar metin-müzik ilişkisi üzerine temellenmiştir. Bu yaklaşım önceki popüler şarkılara ilişkin yaklaşımdan daha verimlidir çünkü sözlere ayrıcalık vermez, tüm şarkılarda geçerli

olan müzik/metin ilişkisinin görünümünü vurgular. Herhangibirisi müzik ve metni eş zamanlı olarak algılar; böylece Agawu'nun uyarısı 'girdilerin sınıflandırılmasından sakınmak' hem sanat şarkıları hemde popüler şarkılar üzerine çalışmak için eşit derece de kullanışlı hale gelir. Agawu, biz sadece öncelikle sözleri, sonra da müziği duymayız, ikisi birlikte duyulur derken son derece haklıdır.

Middleton ise üç kutuplu söz-müzik ilişkisi modeli sunarken şarkı sözlerini meydana getiren kelimelerin sözcük anlamının daima "müziksel süreçler" tarafından nitelendirildiğini belirtir. Middleton'a göre söz-müzik ilişkisi aşağıdaki gibidir:

- (1) "etki" (affect): ifade/anlatım olarak sözler ezgi ile birleşmeye yatkındır. Ses "şarkı"ya yatkın olma eğilimindedir; yani duyguları tonlama/seslendirme.
- (2) "öykü" (story): anlatı (narrative) olarak sözler; ritmik-armonik akışı yönlendirme eğilimindedir; ses sözü ifade etme/söze yatkın olma eğilimindedir.
- (3) "jest" (gesture): sound olarak sözler; müzik içinde absorbe olma eğilimindedir, ses bir enstrüman olma eğilimi gösterir (1997:231).

Middleton'ın bu modeline göre bağlam öne çıkar ve dinleme durumlarına göre şarkının söz ve müzik ilişkisinin nasıl anlaşılması gerektiği açıklığa kavuşur. Dinleyici şarkıyı herhangi bir kategoride algılayabileceği gibi bu kategorilerin hepsi için eş zamanlı algılamayı da gerçekleştirebilecektir. Erol'un da belirttiği üzere şarkı sözleri tüm bu kategorilerin dışında ayrı bir kategori olarak da kendisini sunabilmektedir (2005:28).

Storey, Barthes'ten yola çıkarak performans ediminin kendisinin şarkıdaki anlamın ötesine geçebileceğinin önemini belirtir. Barthes, müziğin zevki her yerde olagelen bir şeyin temsil edilmesinin zevki değil (anlamın yansıması), yapılmakta olanın zevkidir (anlamın yaratılması) der. Storey bu durumu şöyle özetler; yani müziğin zevki ve gücü duygunun icrasında değil, icranın (performans) duygusundadır. Barthes, buna ilişkin iki kavram ortaya koyar: "plaisir" ve "jouissance". Plaisir, kültürel zevk ve kimlikle bağlantılı bir zevkin ifadesidir. Bu zevk, geleneğin ve tanımanın zevkidir. "Jouissance" ise anlamın ötesinde, serbest kalmanın verdiği 'orgazm' anlarına işaret eder (2000:126).

Middleton'da Barthes'i izleyerek performansın şarkıdaki anlamın ötesine geçtiğini kabul eder. Anlam performansın bizzat içindedir. Söylenen şarkının sesi, anlamın kısıtlanmasının ötesinde bir önem yaratır demektir. Yani performans anlama ve anlamaya bir davet değil, müziğin içinde kaybolmaya ve 'jouissance' ile dolmaya çağırır (Storey 2000:128). Storey'e göre, bir çok açıdan bu, icra etme ile mesaj arasındaki ayırmadır ve bir kimsenin nasıl olup da başka ortamlarda reddedebileceği bir şarkı politikasından bir belli ortamda zevk alacağını açıklamaya yardım eder.

Popüler müzik şarkı sözlerinde aşk ve romantizm temasının merkezi bir rol oynadığı düşüncesi kabul görür. Bunlar aynı zamanda kapitalist toplumun 'duygusal ideolojisi' olmakla birlikte, toplumsal ilişkilerin –özellikle toplumsal cinsiyet bağlamı- yeniden üretimini sağlamaktadırlar. Özellikle merkez pop'taki aşk şarkıları, dominant ideolojinin popüler müziğe yansımalarıdır. Bu şarkılar, toplumsal yeniden üretim yönelimli olarak iş gördükleri gibi, toplumun -örneğin cinsiyete ilişkin kültürünün- sınır çizgilerini de korurlar. Örneğin kadının ikincilliği, seks objesi, ataerkillik, cinsiyet rolleri gibi tavır ve tutumları aşk ve romantik konulu şarkılardan okumak mümkündür. Bununla ilgili olarak Frith, bu şarkıların propaganda işlevine dikkat çekerek, ne olursa olsun bu şarkıların toplumun güncel ethosunu güçlendireceğini öne sürer. Sürekli tekrar eden kadın imajının sömürüsüyle dominant cinsiyet ideolojisi anlatılır ve kadının boyun eğiciliği stereotipleştirilir. İdeolojilerin üstü örtük bir biçimde sunumu alışkanlığını akla getirecek olursak işin ilginç yanı bu şarkılar, cinsel sömürünün ve kadının aleyhine işleyen ataerki düzenin inkarı olmaktadır. İkinci adımda her ne kadar şarkı sözlerine dikkat etmediği öne sürülen izlerkitle, kendisini çevreleyen söylemler ve kültürel bir ifade formu olarak popüler şarkılar sayesinde, toplumsal bir varlık olarak bu ideolojiyi benimser.

Dave Laing, aşk sözleri, geçmişte kalmış kötü bir tecrübenin şimdiki hayatı etkilemesiyle ortaya çıkan öfke ya da nefret gibi duygularla oluşturulduğunda, işin rengi değişebilir demektir (2002: 120). Bu durum Özlem Tekin'in biten bir aşkın ardından yazdığı şarkılarında kendini gösterir. Laing'in deyimleriyle yorumcunun karizması ve gücü birinci tekil şahıs zamirine yansır. Ancak bu durumda dinleyicinin yorumcuyla özdeşleşmekten kaçınması ortaya çıkar. Bu noktada "enonciation" yani dışsal iletişim seviyesinde dinleyiciye seslenme durumu, dolayısıyla performans öne



çıkar. Özlem Tekin de örneğin Dağları Deldim de özellikle canlı performanslarda enonciation seviyesi kendini göstermektedir. Dinleyici ne söylendiğine çoğunlukla aldırış etmez. Özellikle erkekler buna en iyi örnek olmaktadır. Ancak şarkı sözlerinde verilen veya anlatılmak istenen düşünce kimi erkeklerce algılanır. Bu durumda verilen mesajı red etme olasılığı öne çıkar.

Shepherd, müziğin iki şekilde metin olarak düşünülebileceğini savunur. Bunlardan birincisi, kültürel ve genel anlam yeteneğine sahip sanat eseri olarak müzik, ikincisi ise yaprak nota ve partiyon formundaki notasyondur (1999:159). Yani tınlayan müziğin üzerine düşünme/yazma/ konuşma formu olarak ‘yapay’ bir ‘üst dil’ (metalanguage) olan müziğin metinleştirilmiş temsilidir. İlk olarak Gordon Greene müzikteki notasyonun sadece hatırlatmaya yardımcı olan bir belleteç (mnemonic) olduğunu tartışmıştır. Müziğin, görselleştirilip-somutlaştırılarak yazılı, basılı dil, partiyon ve yaprak nota şeklinde metin olarak düşünülmesi daha çok saklama (*aides-memoire*) işlevine gönderme yapmaktadır (Shepherd 1999:159). Nicholas Cook’da notasyonun işlevleri arasında birincil görevinin *saklama* olduğunu belirtir. Cook’a göre notasyonun ikinci görevi -örneğin besteci ile icracı arasındaki- *iletişimi* sağlamadır. Üçüncüsü ise, müziğin *kavranışı* için önemlidir. Bestecilerin, icracıların ve müzikle uğraşan herkesin onu hayal ediş ya da düşünüş tarzları için zorunludur (Cook 1999:76). Brackett, yazılı bir döküman olarak “partiyon”, halihazırda tartışıldığı gibi yapı analizine uygun olan bir parçanın uzamsallaştırılmış temsilidir (1999:24) derken, Cook’un yaptığı notasyonun işlevselliğine ilişkin kategorilerin üçüncüsü ile benzeri düşüncüyü paylaşmaktadır. Yani bir parçanın uzamsallaştırılmış temsili ve hatta müzik parçasını temsil eden yazılı bir döküman olarak notasyon, müzikolojik analizde, analiz için temel kaynak işlevi görür.

Notasyon konusu, transkripsiyon ile birlikte iki boyutlu olarak düşünülür. Charles Seeger ‘notasyon’ kavramını, emredici (prescriptive) ve betimleyici (descriptive) olarak ayırmıştır. Buna göre, Batı notasyonu öncelikle emredicidir. Belirli bir müzik parçasının nasıl seslendirileceğinin bir planıdır. Transkripsiyon ise, herhangi bir aktüel müziğin spesifik performansının nasıl seslendirildiğinin raporu olmaktadır. Aktüel bir performansı (veya benzeri yapılmış bir performansın kaydını) betimleyen Batı notasyonu yapmaya çalışmak bir tür “çeviri” (translation) sürecini içerir (Brackett 1999:27). Bu çalışmada da yöntemsel olarak Özlem Tekin’in

şarkılarının hem albüm kayıtları, hem de canlı performansları transkripsiyon edilmektedir.

Notasyona meyilli bir metodoloji Middleton tarafından problem olarak görülür. Çünkü notasyonun, baskılar ve kanal pratiklerini kaçınılmaz bir şekilde etkilediğini belirtir. Tipik müzikoloji külliyatı notaya alınmıştır ve bu, baskı ve pratiklerin üretimidir. Philip Tagg'ın belirttiği gibi 'notasyon merkezcilik'in sonucu olarak iki önemli veçhe vardır. İlk olarak müzikolojik metotlar, kolayca notaya alınabilen ön plandaki müziksel parametrelerle: diatonik/kromatik sistem içerisindeki farklı perdeler; bu gibi perdelerin düzenlenmiş bileşimleri (akorlar) ve bu perdeleri kullanan melodik partlar (kontrpuan); matematiksel olarak basit sürekli ilişkiler; bestelenmiş yapılar boyunca (cümle ilişkileri, dönemler, bölümler, tematik ilişkiler ve geliştirmeler); ses ve çalgıların kombinasyonları (metin; orkestrasyon) ile meşgul olmaktadır. Tartışmalı bir şekilde bunun karşısında onlar kolayca notaya alınamayacak güçlüğe sahip parametrelere: standart dışı perde ve farklı olmayan perde hareketleri ( kaydırmalar-slides, geçiştirmeler-slurs, mikrotonlar vb) düzensiz, gerçekdışı ritimler, polyritimler ve ritmik nüans (kapalı-vuruş cümleme-off-beat phrasing, küçük gecikmeler-slight delays, anticipation-beklenti ve hızlanmalar ve çoğu zaman heterofonik ve serbest parti çalmayı içeren karmaşık sürekli ilişkiler ve antiphonal cümlelerin üst üste bindirilmesi); serbest nüanslar, aksan, artikülasyon (atak, sustain-tutmak, bozulma: elektronik müzisyenler ve ses mühendislerinin 'envelope-mektup' olarak adlandırdıkları) ve performansçı tabirleri; tını özgüllükleri (özetlemelere karşıt olarak); kayıt stüdyolarındaki gelişmiş, fuzz-hav, wah-wah, evreleme ve yankılanma gibi yeni tekniklerden bahsetmeme gibi parametrelere aldirmama eğilimi göstermektedirler. Middleton, bu gibi parametrelerle daha iyi başa çıkabilecek notasyon formları geliştirmenin mümkün olduğunu belirtir. Fakat bunlar genellikle öyle karmaşık ve öyle güç okunmaktadırlar ki bu durumda anaakım müzikoloji çok az bir ilgi göstermiştir (1990:104-105). Temelde Middleton'ın da söylemeye çalıştığı şey notasyon müzik pratiğinin belirleyicisi değildir. Bu durumda müziksel analizin etkilenmesi sorunu ile karşılaşılır.

Peki popüler müzik için müzikolojik analiz nasıl yapılmalıdır? Bu soruya cevap verebilmek için öncelikle yukarıda belirtilen temel paradigmayı bir kez daha hatırlamakta fayda var. Notasyon müzik pratiğini belirlemede yetersiz kalmaktadır.

Ancak ister Batı-dışı müzik pratikleri olsun, ister popüler müzik olsun etnomüzikoloji disiplininin anlamaya çalıştığı şey, müzik pratiği ve onun içsel referanslarından yola çıkarak kavramlaştırmalar yapabilmektir. Bunun gerçekleşebilmesi için notasyonun özellikle de yapılacak olan transkripsiyonun bir analiz aracı olarak görülmesi temeldir.

Notasyon merkezli düşünce popüler müziğe uygulandığında Batı sanat müziği için bile yetersiz kalan porte notasyon sistemi popüler müzik için daha da çaresizleşecektir. Çünkü yukarıda belirtildiği üzere Tagg'ın altını çizdiği notasyon merkezliliğin ikinci veçhesi olan, kolayca notaya alınamayacak parametreler en büyük sorun olarak karşımızda durmaktadır. Ancak buna rağmen popüler müzikte Tin Pan Alley döneminden kalma yaprak nota (sheet music), şeklindeki popüler şarkıların basite indirgenmiş notasyon sunumları vardır. Fakat bu notasyonların asıl sorunu, piyano-vokal ya da gitar şifreli şan partiyonu şeklindeki aşırı basite indirgenmiş olarak piyasaya sunulmaları değildir. Temeldeki sorun, popüler müziğin standartlaşmış oturtum düzeni olan davul, bas, gitar, klavye şeklindeki notasyonların basite indirgenip vokal-piyano, ya da vokal-gitar şifre olarak indirgenmesinden ziyade, kullanılan notasyon sisteminin daha önce de belirtildiği gibi popüler müziğin istenilen soundunu ortaya koyabilecek ve doğru performansa yönelik referansları içermemesidir. Yani asıl problem orjinal olarak notasyon sistemi için kurgulanmamış müziksel soundları temsil etmede 'kültürbağımlı' notasyon tercihidir. Bunun bir sonucu olarak popüler müziğin piyasa notasyonlarında pek çok popüler müziğin üslup bileşenleri devre-dışı bırakılır. Örneğin vokal sert mi yumuşak mı, genizden mi gırtlaktan mı, vibrasyonlu mu düz mü seslendirilecek? Ancak sözgelimi bu sorunu, pek çok "alt" üslubunu şaşkırtıcı şekilde yalnızca ya da ağırlıklı vokal biçime dayalı olarak biçimlendiren Metal pratiğinde ele aldığımızda, işin içinden çıkılamayacağı açıktır. En çok bilinen 'growl', 'brutal', 'scream', 'clean' vb. vokal teknik ve bunlarla birleşen üslupların, kendi içinde çok sayıda farklı seslendirme yöntemi geliştirdiğini söylemek bile yeterlidir. Bu ilginin notaya alınabilir parametrelerinden uzaklaşmak ve seslendirmede yalnızca bir ayrıntıya daha büyük öncelik verildiği gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır. Ancak söz konusu vokal teknik ve üsluplarıyla gerçekleştirilen bir Metal pratiğinde, bu parametrenin önemli bir analiz odağı olması kadar doğal bir şey yoktur (Erol 2003b:32-33).

Bütün bunların sonucunda popüler müzik analizi için Brackett, bir çeşit görsel temsil olmaksızın müziksel detayları tartışmanın imkansızlığını öne sürerken, “tam” bir transkripsiyonun imkansız olduğunu belirterek, yine de transkripsiyonun okuyucuya kaydın gözleme dayalı müziksel detaylarının izlerini sunabileceğini anlatır. Popüler müziğin öncelikle kayıtlı dolaştırdığı, dolayısıyla müziksel metnin zamansallığını (temporality) ön plana aldığı bilinmektedir. Ancak müzik parçasını temsil eden yazılı dökümanın müzikolojik analizinde “partisyon” analiz için temel kaynak işlevini görür. Bu nedenle transkripsiyona ihtiyacımız vardır. Brackett, yaklaşım olarak müziksel sürecin öne çıkan veçhelerini transkrip etmeyi ve ezgisel süreci yorumlamayı uygun görmektedir. Bunun için metodolojik ve aynı zamanda Batı porte notasyonuna ek olarak, belirli noktalarda tartışabilmek ve müziksel yüzeyin diğer veçhelerini “dondurmak” için otomatik transkrip aracı olan spektrum analizini kullanmayı –dezavantajlarını bilerek- uygun bulmuştur. Bütün bunların sonucu olarak Brackett, Batı notasyonu yapmaya çalışmanın bir tür çeviri işlemi yapmaya çalışmak olduğunun altını çizerek, müziği betimlemek için öncelikle o müzik için planlanmamış Batı notasyonu kullanırken bir müziksel performansın anlamından sapmayan temsillerine önem vermenin zorunluluğuna dikkat çekmektedir. Daha da önemlisi bir müziğin Batı notasyonuna transkripsiyonunda öncelikle notasyona en uygun önceliği olan müzikteki bileşenleri aramanın zorlanmasına verilmesi gereken önemin altını çizmektedir (1999:27).

Yani o müziğin içerisinde olan şeyleri ortaya çıkarmalıyız. Popüler müzik analizi için notasyon tartışmasında Charles Seeger’in “emredici” ve “betimleyici” notasyon ayrımı arasındaki fark transkripsiyonun lehte ve aleyhte tartışması için elverişli bir başlangıç noktası olarak durmaktadır. Buna göre üzerinde birleşilen ve ortaya çıkan sonuç, kaydedilmiş bir popüler müziğin metin analizinde basitleştirilmiş, amatörler hitap eden yaprak nota (sheet music) kullanmak yerine, “betimleyici” bir transkripsiyona baş vurmak en doğru yaklaşım olmaktadır. Bu çalışmada da popüler müzikteki bileşenler gözden kaçırılmadan betimleyici notasyon yaklaşımı benimsenmektedir. Böylelikle tam olarak doğru bir transkripsiyonun ortaya koyulması mümkün olmasa bile kaydın izleri okuyucuya görsel olarak ancak yorumsal desteğe de baş vurarak sunulmuş olabilir. Ancak burada daha önce de belirtildiği gibi analiz için yapılan transkripsiyonların okunması için yine de

okuyucunun öncelikle Batı notasyonunun okunmasına ilişkin yeterliliğe sahip olması gerekmektedir.

Popüler müzikte metin analizlerinin odağını oluşturan müzikte anlam olgusu, kod ve yeterlilik tartışmasına yol açmaktadır. Buna göre metin yazarı veya yazarlarının şarkıda vermek istediği mesajların sözel ve müziksel olarak kodlandığı düşünülür. Ancak bu kodların açıklaması ve anlamlandırılması, tüketicinin yeterliliği ile koşuttur. Aynı zamanda kodaçımmanın bağlama göre değişkenliği de söz konusudur.

Müziksel kod, duyduğumuz müziksel ses ve şarkı sözleri aracılığıyla gösterilen “insan evreni” arasındaki bağlantı hakkında tahminlerde bulunmamıza izin veren genel dil ve belirli bir parça arasındaki bağlantı, bireysel parça ve onu çevreleyen zamanın uzlaşmaları arasındaki bağlantı hakkında ayrıntılı bir açıklamada bulunan medya imajı, biyografik detaylar, ruh durumu, tarihsel ve toplumsal kurumlar gibi “müzik-dışı” faktörler ve müziksel sesi teorileştirmenin imkanını verir. “Müziksel kod” bir anlam (semantic) sistemi ile bir sözdizimi(syntactic) sistemi arasındaki ilişkiyi, bir ‘içerik’ ve ‘ifade’ ilişkisi olarak betimleyen müziksel iletişim veçheleri olarak açıklanabilir (Bracket,1999: 9).

Middleton, popüler müzikte müziksel kod tartışması ile popüler müzik metinlerinin anlam oluşturmaya ilişkin çok kullanışlı bir teorik model sunar. Yapısalcı dilbilim geleneğinden devşirilen bu modele göre, Middleton, kod’un genel tanımına ilişkin üç önemli kavramın altını çizer. Birincisi, müziksel iletişim sürecinde katılımcıların (göndericiler ve alıcılar) *yeterliliğinin* (competence) seviyesidir (Middleton1990:173). Buradaki yeterlik düşüncesi müziksel iletişim sürecine müdahil olan dinleyici/izlerkitlenin eğitime, ilgisine, motivasyonuna gönderme yapar. İkinci olarak Middleton, çoklu parametre sistemi (multi-parameter system) olarak adlandırdığı, müziğin dinleme edimi anında ortaya çıkan, perde, ritm, tını vb müziğe ait içsel öğeleri kapsayan müziksel kodların işletimi ile ilgili geniş bir *alanın* varlığından söz eder. Bunlar eşzamanlı olarak yasalaşmış müziksel kodlardır ve her zaman birbirlerini desteklemeyebilirler fakat bir takım evre veya çelişkilerin dışında var olabilirler. Üçüncüsü, kodların *kuvvette* (strenght) değişkenliğine dikkat çeker. Yani kalıp olarak adlandırdığımız -bunlar müziğe ilişkin içsel ve dışsal öğeler

olabilirler- yapılanmalar, Middleton tarafından alışıldık ve kolay tahmin edilebilenler ‘ağır kodlar’, kolayca tahmin edilemeyen ya da bağlama göre anlam kazanan ‘yeni icad edilmiş’ kodlar olarak ayrımlandırılırlar (1990:173).

Middleton, kodların yorumlanmasına ilişkin olarak iki seviyeden söz eder. İlk seviye, yapıya ilişkin (syntactic) içerik temellidir. Bu seviye, müziğin tanımlanmasına ilişkin kullanılan kelimeler ve yorumsal söylevler, müziğe ilişkin ödünç alma, parodi, alıntı gibi içsel göndermeler ve olaylara ilişkin gramatik önem ve en önemlisi bağlam gibi çok faktörlü bir seviyedir. İkincil önem ise özel etkilerin, yapıların, jest ve stillerin anlamı ile paralel ortaya çıkan yan anlamlar seviyesinde çalışır. Yani “kadans huzura eş değerdir”, minör kasvetlidir, punk serttir gibi genel kabul gören anlam ve uzlaşılara baş vurur (Middleton 1990:222, Burns, 2002:47-48). Her ikisi de çok sayıdaki “genel kodlar” ile beslenir. Genel kod (denotative code), genel anlam yani uzlaşılan anlama gönderme yapar. Yan anlam (connotative code) ise duruma bağlı oluşan anlamdır. Genel kodlar, kodlama sırasında herkes tarafından faaliyete geçirilir. Yan anlamlar ise sadece faaliyete geçirilebilir. Genel kod tasvir edilmiş ise bu durumda yalnızca genel kodu hesaba katmak zorundayız. Yan anlamlar ise bu durumuda devre dışı bırakılır (Herrlitz 1983:53-55).

Middleton’ın genel kodlarına ilişkin olarak Gino Stefani, beş düzeyli müziksel yeterlilik modeli sunar:

Genel Kodlar (GK): her deneyimi (ve bu yüzden her sound deneyimini) alımlamamız, inşa etmemiz ya da yorumlamamızla oluşan temel uzlaşımlar.

Sosyal Pratikler (SP): müziksel pratiklerin dahil olduğu (konser, bale, opera, eleştiricilik) dil, din, endüstriyel çalışma, teknoloji ve bilimler gibi kültürel kurumlar.

Müziksel Teknikler (MT): algısal teknikler, aşıtlar ve besteleme formları gibi müziksel pratiklere ilişkin az ya da çok spesifik olup yalnızca ona ait olan teoriler, yöntemler ve aygıtlar. Bu düzeydeki müzik tanımlaması genel olarak “soundların sanatı” olarak anlaşılır.

Stiller (ST): tarihsel dönemler, kültürel hareketler, çalışmaların/eserlerin yazarları ve grupları; yani MT, SP ve GK’ın somut olarak gerçekleştirildiği belirli tarzlar.

Opus (Op): somut/maddi kişilikleriyle tek tek müzik eserleri ya da olayları.

Bracket, farklı dinleyicilerin kendi deneyimleri ile bağlantılı olarak bu düzeylerden etkilendiğini belirtir. Stefani, parçalara özerk çalışmalar olarak odaklanan “yüksek yeterlilik” ve parçaları Genel Kodlar (GK) ile Sosyal Pratikler (SP) seviyesinde deneyimleyen “popüler yeterlilik” olarak iki temel yeterlilik tipini tanımlar (1999:13). Bireysel bir dinleyici bir parçayı tüm düzeylerde algıladığında en üst seviyede anlamlandırma etkisi ortaya çıkar. Ancak bir parça yalnızca tek bir düzeyde (örneğin opus) yorumlanmışsa etkinin ve anlamın seviyesi daha düşük derecede kalır.

Stefani'nin modeli, bağlam fikrini öne çıkardığı için elverişlidir. Burada öne çıkan bağlam vurgusu, insanların müzik parçalarını nasıl dinlediklerine, onu nasıl değerlendirdiklerine ve müzik parçasının ne işlerine yaradıklarına işaret eder. Böylelikle bir parça dinleme moduna, zamanına ve mekanına göre aynı birey için değişken anlamlandırmalara meydan verebilir.

### **3.2. Analitik Metot**

Popüler müziğin analizi için geleneksel müzikolojik analiz yönteminin popüler müziğe özgü karakteristikleri dikkate alması şartıyla uygulanabileceğinin çerçevesini çizmeye çalıştık. Popüler bir şarkının analizi, müziksel ve sözel bileşenlerin eş zamanlı ve bağlamı göz ardı etmeden okunmasına dayanır. Ancak bunlara ek olarak popüler müziğe ait bir şarkının, eğer varsa müzik videosunun da değerlendirmeye tabi olması kanımca çözümlene ve analiz sürecinde oldukça önemlidir. Çünkü şarkının anlamını görsel olarak destekleyebilen müzik videoları, endüstriyel popüler müziğin bugün en etkili formlarındandır. Popüler müzik değerlendirmesinde, sözel ve müziksel bileşenlerin mercek altına alınması aslında rastlanılan en genel yaklaşımdır. Fakat bir metin olarak popüler müzik incelemesi, o metnin üretildiği, tüketildiği ve yeniden anlamlandırıldığı her süreci kapsamalıdır. Böylelikle bütüncül bir yaklaşım göstererek gerçekçi bir okuma ve analiz elde edebiliriz.

Analizini gerçekleştirdiğim şarkılarda, öncelikle sözel ve müziksel bileşenlere ek olarak müzik videosunu da değerlendirme kriteri olarak dikkate almaktayım. Fakat metnin tam olarak anlamını ortaya koyabilmek için, öncelikle yazarın

görüşlerine, metin üzerine ortaya konulan yorumsal bakış açılarına da aynı önemi vermekteyim. Hatta bütün bunlara ek olarak canlı performanslarını izlediğim Özlem Tekin'in konser etnografisini ve buna bağlı gözlemlerimi de metin analizinde ek açıklayıcı bilgiler olarak kullanarak ve ayrıca albüm düzenlemeleri ile canlı performans düzenlemeleri arasındaki müziksel farklılıkları da ortaya koyarak kendi analitik metodumun çerçevesini oluşturmaktayım. Ancak bütün bu çabalarım kendi yorumumu oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet çerçevesinde gerçekleştirdiğim bu metin okumaları ya da analizleri elbette ki cinsiyet perspektifli bir bakış açısına sahip olacaktır.

Müziksel analizde kullandığım parametrelerim aslında genelde dikkat edilen armoni, melodi, kontrpuan, form, ritm ve metrik sistemdir. Bütün bunlar bir müziksel stilin ayırd edici özellikleridir ve geneli kapsarlar. Ancak popüler müzik şarkı analizinde diğer türlerden farklı olarak ele alınması gereken başka parametreler de vardır. Bunlar tını, perde, efekt olarak adlandırabileceğimiz yankılanma (reverberation) ve bunların toplamı olarak sounddur. Popüler müzik incelemelerinde dikkat çekilen nokta, geleneksel Batı müziği notasyon sisteminin popüler müziğin gereksinimlerini yeterince karşılayabilecek bir üst dil (metalanguage) özelliği taşı(ya)madığı yönündedir. Çünkü popüler müziğe özgü seslendirme tekniklerini, tınısal özelliklerin nasıl ortaya çıkarılacağını ve ayrıca elde edilmesi gereken soundun nasıl bir şey olduğunu var olan Batı müziği notasyonunun karşılaması mümkün değildir. Bu nedenle müziğin yazım dili olan notasyonun ek açıklamalara ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyaç betimleyici yaklaşımla giderilmektedir. Popüler müzik alanındaki müzikolojik analiz için tercih ettiğim terminoloji Batı sanat müziği kökenli, ancak popüler müzik ağırlıklıdır.

Sözel analiz esnasında ise öncelikle yazarın niyetini anlamaya çalıştım. Özlem Tekin ile yaptığım görüşmeler, bana bu sorunu çözmemde yardımcı oldu. Sözel analizde kullandığım parametrelerimin başında interdisipliner (feminist, kültürel teori, edebi) okuma gelir. İnterdisipliner okumadaki yan anlamlar, ironi, metafor gibi yapılanmalar önem taşıdığı gibi kültürel ve toplumsal temalarla bağlantılandırılmaktadır. Ayrıca gramer seviyesinde özne-nesne ilişkileri, fiil yapıları, cümle kuruluşları da gözden kaçırmamaya çalıştığım operasyonel basamaklarım olmaktadır.



Sözel ve müziksel öğelerin içerik analizinde dikkate aldığım en önemli unsurların başında anlatılan hikaye gelmektedir. Öncelikle anlatılan hikayeyi bütüncül bir yaklaşımla düşünüp, hikayeyi anlatan kahramanın karakterini ortaya koymaya çalıştım. Ayrıca hangi perspektiften, nasıl bir gramatik kurgulamayla (örneğin, fiilin, öznenin, nesnenin nasıl kurgulandığına dikkat ederek) hikayenin anlatıldığına da önemle dikkat ettim. Böylelikle anlatı kahramanının arzu ve isteklerini, çatışma ve çelişkilerini deşifre etme imkanım oldu.

Bunlardan başka, metafor, ironi, küçümseme gibi dinleyiciyi doğrudan etkileyebilen ve direnişi iletmeye yarayan edebi yapıların üzerinde fazlasıyla durmaya çalıştım. Ayrıca kelimelerin seçimi, buna bağlı olarak müzik videosundaki sembollerin ve bağlantılı nesnelerin tercihi ve müziksel öge ve kurgularla desteklenmesi, hedef alınan toplumsal kurumların açığa çıkarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Ek olarak müziksel analizde kullanılan armonik kurgulama, kontrpuan, kontrşan, vokal stratejiler, enstrüman tonu, ritmik kurgulamanın anlama ve anlatıma ilişkin katkı özellikleri ve bunların müzik videosu ile olan bağlantıları da üzerinde önemle durduğum bileşenlerdir. Özellikle müzik videosuna ilişkin olarak, kullanılan sembollerin metin ile olan ilişkisine, kahramanın hal, tavır, jest ve mimiklerine ve bunların nasıl görüntülediğine yani kamera hareketleri ve çekim planlarına dikkatlice eğildim.

Şarkı analizi ile metin olarak iş gören şarkının anlamının ortaya koyulması çabası bu bölüm içerisinde öncelikli hedefim olmakla birlikte, Özlem Tekin'in şarkılarının analizleri yardımıyla da toplumsal cinsiyetin -kültürel kimlik/etnisite teorilerinin öngördüğü perspektifte- bir kimliklenme nedeni olduğunu ve cinsiyetin bir performans olabildiğini göstermek nihai hedefimdir. Ancak anlamın kişiselliğini de gözden kaçırmamak gerektiğinin altını çizmek isterim. Bu nedenle metnin tüketim amacı ve ortamı önem kazanır. Toplumsal cinsiyet yönelimli bu çalışmada, metnin cinsiyetler ve etnisiteler bağlamında da nasıl anlam kazanabildiğini ve/veya kazanabileceğini de gözden kaçırmamak gereklidir. Metne anlam verme çabalarının hegemonya sürecine işlerlik kazandırdığı açıktır. Hegemonya, süreci öncelikle bir popüler müzik metni olarak şarkının içselleştirilmesiyle yani o metni tüketenlerce

sahiplenilmesiyle başlar. Anlamın oluşumu mekansal ve metnin tüketimi ile doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle şarkıların anlamlandırılması yani hegemonya süreci, albümdeki dinleme ve canlı performanstaki dinleme ile bağlantılı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Ayrıca bu durum, cinsiyetler temelinde de değişebilmektedir. Çünkü canlı performans, çok yüzlü bir fenomendir ve bu nedenle anlamın değişkenlik göstermesine ve cinsiyetler temelinde farklı anlamlandırılmasına yol açabilmektedir. Buna göre, canlı performans mekanında, birbirinden farklı amaçlar için olabileceği gibi ortak amaçları eğlenmek olan insanların ürettiği anlam, kolektiflik özelliği taşıyabilmektedir.

Anlamın oluşmasında bağlamın metinle olan ilişkisinin öne çıktığı gerçektir. Zaten analiz süreci boyunca buna dikkat edilmiştir. Bu nedenle metnin kendisinin müziksel özellikleri ile tüketildiği toplumsal çevre ve sosyo-kültürel etkileşimleri dikkate alınmıştır. Fakat anlamın oluşumunda en önemli bileşen, metnin içerisindeki kodların dinleyici tarafından algılanması veya manipüle edilerek verili anlama karşı kendi anlamını oluşturması sürecidir. Bu aynı zamanda hegemonya kavramına gönderme yapmaktadır. Kod düşüncesinde uzlaşım sal anlamlara ve çağrışımsal yan anlamları da dikkate almaktayım. Örneğin, minör tonalitenin romantik anlatıma uygunluğu, veya “Dağları Deldim” de olduğu gibi minör tonalitenin sözel içerik ile zıtlık kurarak çağrışımsal anlama gönderme yapması gibi örnekler verilebilir. Tabi kod kavramında alıcının (receiver) yeterliliği de anlamın değişkenlik göstermesinde en büyük etken olmaktadır.

### **3.3. Müziksel Analiz Örnekleri**

#### **Örnek 1: Dağları Deldim**

Bomboştu uzun zamandır kalbim  
Düşlerim, evim, buz gibi ellerim  
Seni buldu karanlıkta  
Yalnızdım, sen de yalnızdın aslında  
Güzeldi olduğu gibi, olduğu yerde  
Ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerde  
Allahın cezası bir kaç hafta süre  
Alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele  
  
Aşıksan korkuyorsan kayıp  
Sevipte susuyorsan ayıp, yazık  
Daha gerçek ne var hayatta

Hem ne var korkup kaçacak bunda  
Biter tabi istersen yeter  
Çekip gidersin ayrı  
Ama bil başarırım sen olmasanda  
Yaşatırım ben bu aşkı

Dağları deldim tek başıma  
Çölleri aştım bir tek ben  
Erleri yendim kız başıma  
Sende yıkılmam

Görgülü bilgili olsun zengin olsun diye  
Hiç işim olmaz benim keyfim yerinde  
Magazin malı güllü dallı motorlar gibi  
Koca aramıyorum ki oğlum ben  
Bu şarkılar niye  
Aşk için aşk  
Bende sapına kadar var o ayrı  
Ama bil kesip atamam sen olmasan da  
Unutamam ben bu aşkı

Özlem Tekin'in erkeklere ve toplumsal cinsiyet sistemine karşı söylemini tamamen erkeklerle özdeşleşmiş rap tarzıyla gerçekleştirmesi, "Dağları Deldim"i daha da ilginç hale getirmektedir. Çünkü erkeklere karşı olan söylem erkeksi bir üslup ve müziksel bir tarz ile gerçekleşmektedir. Fakat müzik endüstrisinin farklı bileşenleri ile sivri uçları yuvarlatılan rap tarzı ve dolayısıyla "Dağları Deldim" otantiklik düşüncesi bağlamında ele alındığında 'sahici' kategorisine pek sokulmaz. Hatta rap olarak algılanmaz. Bunun en büyük nedeni, sound dizaynı olarak kısaca adlandırabileceğimiz, müziğin işleniş ve oluşturuluş şeklidir. Müziksel analiz bölümünde bu dizaynın ve kurgulamanın ayrıntıları verilmektedir. Bundan başka bir popüler müzik türü ile ilişki içerisindeki sanatçının söylediği şarkılarda yaşantısıyla bağlantılı olarak algılanır. Böylelikle Özlem Tekin, rapçi olarak algılanmadığından ötürü "Dağları Deldim" de buna paralel olarak sahici rap olarak algılanmamaktadır. O, Özlem Tekin tarzı rap'tir. Yani Özlem Tekin'e göre düşünülmüş ve yaratılmıştır. Bu nedenden ötürü de rockçı olarak bilinen Özlem Tekin müziksel kimliğini bu şarkıda müzakereye sokmaktadır.

Farklı bir bileşim olsa bile "Dağları Deldim", popüler müziğin tipik dizenakarat ekseninde yapılanmıştır. Özellikle bu şarkının özelliğinden ötürü alt bölümlemelere (örneğin, I.söz, II. söz) ayırma çabamda yol gösterici öge müziğin

kendisi olmuştur. Bu alt bölümler, müzik tarafından artiküle edilmektedir ve dolayısıyla ortaya çıkan stratejilerin dikkate alınması önem taşımaktadır.

### ***Sözel Analiz:***

#### ***I. Sözler***

Şarkının dörtlük dizeler halindeki ilk iki kıtası birinci sözleri meydana getirmektedir. Bu bölümler de yol gösterici öge müziğin yapısıdır. Şarkının ilk sekiz ölçüsüyle oluşan birinci bölüm, iki kıtada birbiri ile bağlantılı iki ayrı anlatıya sahiptir. İlk kıta cesur bir kadını, ikinci kıta ise gerçek yüzünü göstermeyen bir erkeği betimler niteliktedir.

Şarkı ilk iki mısradan, “*bomboştun uzun zamandır kalbim, düşlerim, evim, buz gibi ellerim*” sözleriyle başlar. Kahraman, kendisinin yalnızlığından ve o adamı görmeden önceki halinden bahsetmektedir. Aklında aşk yaşamak gibi bir arzusu yoktur. Düşlerinin, evinin ve ellerinin buz gibi olması da, bu yalnızlığın betimlemesidir. Ardından gelen ve ilk dörtlüğü tamamlayan iki mısra; “*seni buldu karanlıkta, yalnızdım, sen de yalnızdın aslında*”, duygusal bir ilişkiyi düşünmeyen yalnız bir kadının ve erkeğin birbirlerini bulmasıyla bu aşk ilişkisinin başladığını göstermektedir.

İkinci dörtlüğün ilk mısrasında şarkının kahramanı başlayan aşk ilişkisinden son derece hoşnut görünmektedir. “*Güzeldi olduğu gibi, olduğu yerde*”. Ancak burada aşkı niteleyen sıfatta geçmiş zaman kullanımı ilişkinin bittiğine ilişkin önemli bir ip ucu olmaktadır. Nitekim ardından gelen mısra, kadın kahramanın yani Özlem Tekin’in romantik ilişki yaşadığı erkekten şikayetini anlatmaktadır: “*Ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerede?*”. Yani erkek, başlangıçtan farklı bir kişiliğe bürünerek aslında gerçek yüzünü göstermiştir. Bu mısradan dikkati çeken bir başka önemli nokta; kadının erkekten “adam” olarak söz etmesidir. “Adam”, tüm erkekler için yapılmış bir genelleme niteliğinde kullanılmış bir metafordur. Buna ilaveten erkeklerin kadınlarla olan duygusal ilişkilerinde kadınlar gibi “cesur” olamamasından şikayet etme söz konusudur.

Birinci sözlerin son iki mısrasında, aşktan kaçan bir erkek yüzünden, çok kısa süren bir ilişki betimlenmektedir. Kahraman, bu ilişkinin daha fazla derinleşmesinden ve erkeğe bağlanmaktan çekinerek ilişkiyi bitirme isteğini taşır.

Çünkü kadının erkeğe güveni kalmamıştır. “Allahın cezası bir kaç hafta süre, alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele”. Burada dikkati çeken nokta, kahramanın kullandığı argo anlatım üslubudur. “Aman abi”. Argo, erkeksi bir konuşma tarzı olarak bilinir. Burada kahraman, genelde erkeklere uygun görülen cesarete sahip olmasından dolayı kendisini erkeksi görüp bu nedenle argo konuşma tarzını benimsemektedir. Aslında bu üslup Özlem Tekin’in habitüel davranışıdır. Bundan başka rap tarzı argo ve küfür ile özdeşleşmiştir. Artık bu aşamadan sonra kahraman durup dururken bir erkek tarafından başlatılmak istenen ancak yine aynı erkeğin kaçıışı ile başlayamayan aşk ilişkisinden ‘mesele’ olarak söz etmektedir. Çünkü duyguları ile oynanmıştır.

## **II. Sözler**

Özlem Tekin’in “aşık san korkuyorsan kayıp” sözleri aşık olmanın pek de iyi bir şey olmadığı izlenimini çağrıştırabilir. Fakat burada anlatılmak istenen düşüncenin bu olmadığı ardından gelen mısra da ortaya çıkmaktadır. “Sevip de susuyorsan ayıp, yazık”. Kahramanın bu sözleri sarf ederken ki hedefi belli; aşk ilişkisinden korkan erkek arkadaşı. Ancak Tekin’in bu ilk cümleyi söylediği zaman ki tonlaması, vurgulamasından ve müziksel alt yapısından genelleme yaptığı fikrine kapılıyoruz. (Bu cümleyi söylerken diğer önceki cümlelerden daha belirgin artiküle ediyor, ayrıca müzikal alt yapı olarak bas ve perküsyon ritmik kurgusu kalp atışlarını akla getirmekte, kullanılan eksik beşli akor, üzerine söylenen cümleyi daha dikkatlice dinlemeyi gerektirmektedir.) Yani bir erkeğin aşık olmasının, erkeklerce genelde kayıp olarak, olmaması gereken, korkulacak bir şey olarak görüldüğü düşünülüyor. Bir erkeğin bir kadına aşk duygusuyla bağlanmasında acaba erkeklerin özgür olması gerektiği mi vurgulanıyor, yoksa kadınların erkeklerce cinsel nesne olarak kullanılıp bir kenara bırakılması gerektiği düşüncesi mi vurgulanıyor? Ya da kültürel-mitsel bir kadın korkusudur bu? Ya da başka bir şey. Bunun cevabı metinde verilmiyor. Bunları düşündürdüğü gibi, burada yan anlamlar üstü kapalı olarak önemli rol oynuyor. Bütün bunlara kahramanın kişisel cevabı şu sözlerle veriliyor; “sevip de susuyorsan ayıp, yazık”. Genel bir düşünceye karşı kişisel bir düşünce. Bu kişisel bir direnişin varlığını akla getirmektedir. Erkeksi söylenlere karşı direnen bir kadın. Devam eden iki mısradaki Tekin, kahramanı aracılığıyla aşk

ilişkinin korkulacak bir şey olmadığını, dolayısıyla erkeklerin hem kadınlardan hem de duygularını dile getirmekten korkmamaları gerektiğini belirtiyor. “*Daha gerçek ne var hayatta, hem ne var korkup kaçacak bunda*”.

Ardından gelen nakarat öncesi son dörtlükte kadın kahraman, erkeğe düşündüklerinin ve korkularının tersine, istediğinde çekip gidebileceğini ve her zaman özgür olduğunu söylemekte. “*Biter tabi istersen yeter, çekip gidersin ayrı, ama bil başarırım sen olmasanda, yaşatırım ben bu aşkı*”. Fakat buna rağmen bu aşktan vazgeçmek istemeyen, aşkına ve duygularına sahip çıkan, dimdik ayakta duran bir kadın portresi çizilmektedir. Güçlü ve yıkılmayan bir kadın. Buradaki anlatımın üzerinde dikkatlice düşündüğümüzde iğneleyici (sarcastic) bir tavrın varlığından söz etmek mümkündür. Çünkü kadın kahraman aşkı ve duyguları uğruna acı çekmeyi göze alarak bir bedel ödemenin peşindedir. Bir direniş duygusu sezilmektedir. Mücadele etmeye hazır bir kadının varlığı söz konusudur.

### ***Nakarat***

Nakarat duyulduğunda dinleyici için beklenen an gelmiştir. Çünkü rap tarzındaki şarkı nakarata kadar olan bölümde konuşmayı içermektedir. Söz ve müzik ilk kez nakaratta bir arada duyulur. Birinci ve ikinci sözlerde anlatılan hikaye ile sorunlu bir aşk ilişkisi yaşayan kadın kahraman artık ipleri koparmış, tamamiyle kendi ayaklarının üzerinde tek başına bu yolda mücadeleye devam kararı almış görünmektedir. Özlem Tekin ile 30 Mart 2005’teki görüşmemizde, erkeklere karşı şarkılardaki söylemin aslında toplumsal bir geneli doğrudan yansıtmaktan ziyade, kişisel deneyimlerin yansıması olduğunu ve bunun daha sonra dolaylı yoldan geneli kapsayıcı bir şekilde anlaşılabilceğini belirtmişti. Yani kişisel bir ilişkide, bir erkeğe yazılmış şarkı, fakat sinirlenip de yazılmış bir şarkı söz konusu. Ancak Özlem Tekin’in ifadesine göre aynı veya benzeri şeyleri yaşamış insanlar için bu tür şarkılar onları coşturduğu için önemli olabiliyor. Böylelikle Özlem Tekin bilinçli bir tercih olarak bunu yapmamış olsa bile, bireyselliğinin altını ısrarla çizsedeki sorunların aktarımında aracılık rolünü oynamaktadır.

“benim şarkılarım mesela geçen albümüm (Tek Başına) acayip kişisel bir albümdü yani, kendi ilişkilerimi anlatıp, karşımdaki adama yani hatta bütün erkeklere söylenmiş bir lafa değil yani hakikaten o adama yazdığım bir şey. Sinirlenip yazdığım. Gayet tabii, aynı şeyleri benzeri şeyleri yaşamış insanları da coşturduğu için hit olabiliyor.”

Nakaratta duyulan “dağlar” ve “çöller”, toplumsal cinsiyet düzeninin ve bu düzen içerisindeki kadınların yaşantıladığı ve karşılaştığı güçlüklerin şarkı sözleri bağlamında metaforik anlatımıdır. Bu sonuca varmamızdaki belirleyici neden; ‘dağlar’ ve ‘çöller kodlamasının bir ‘abartı’ olmasıdır. Bu nedenle yan anlam (connotative meaning) yani çağrışımsal kod (connotative code) kullanımı burada işlerlik kazanmaktadır.

Altını bir kez daha çizmekte fayda var; güçlü ve ağlamayan, tek başına savaşı bir kadın portresi karşımızda durmaktadır. Her ne kadar böyle anlaşılabilmesi mümkünse de nakaratın aslında kadınlığın ve kadın olmanın zorluklarından söz ettiği düşüncesini taşımaktayım. Hikayenin kahramanı “kız başına” dağları delip, çölleri aşacak kadar büyük sorunlarla karşı karşıya kaldığını, ancak bunların üstesinden gelebildiğini vurgulamaktadır. Bu aynı zamanda erkek-üstün bir dünyanın kabulü anlamına da gelmektedir. Kanımca buradan çıkarılacak en mantıklı sonuç budur. Özellikle erkekleri çok iyi tanıdığı ve bundan önce de erkeklerle bu türden sorunlar yaşadığı anlaşılıyor. Bu yüzden “sende yıkılmam” derken bu ilişkide de ayakta kalmayı başarabileceğini belirtiyor. Buradaki en önemli vurgu “bir tek ben” ve “kız başıma” olmaktadır. Bireysel başarının altı çizilir. Toplumsal-kültürel sınırlamalara karşı, toplumun cinsiyet kültürüne ve ataerkilliğe karşı bir direniş söz konusudur.

Aynı zamanda bu direniş, diğerlerine de örnek teşkil etmesi bakımından şarkı kahramanının aracılık ve öncülük etmesine imkan tanımaktadır. “Aracılık” (agency) kavramı, kahramanın direniş gösterdiği kadar, içerisinde olduğu toplumsal sistemin eleştirisidir. Yaşanan kadın cinsiyetine ilişkin sorunların şarkının kahramanı aracılığıyla dile getirilerek kendi sorumluluğunun farkında olmasıdır.

Aşağıdaki cümle bir Özlem Tekin fan sitesinden alıntıdır. “Dağları Deldim”in ve dolayısıyla Özlem Tekin’in kadın etnisitesi için simgesel bir direniş sembolü olduğunu göstermesi ve cinsiyete göre anlamlandırılması bakımından önem taşımaktadır.

“**Burçin:** ayy bu şarkıyı dinlediğimde acaip gaza geliorum böle egomu tatmin etmiş oluorum bi bakıma : Pp ,,  
**eLse:** Feministlik duyguLarını çağrıştırdığı için "DağLarı DeLdim"  
(www.ozlemtekinwebstore.com).

Stokes, “toplumdaki cinsiyetçi kurallara karşı koyan müzisyen imgesinin, aynı zamanda temel bir ideolojik denetim işlevine sahip olduğu da unutulmamalıdır” demektedir (1998: 144). Özlem Tekin ise bu duruma farklı bir perspektiften yaklaşarak denetleyicilikten ziyade, olan durumun anlatımını yapmayı sevdiğini ve bunun rock’a özgü olduğunu belirtip, rock müziği ve kendisini anaakım pop’tan ayırarak otantiklik inşasına baş vurmaktadır.

Bu şarkıda Özlem Tekin’e özgü ağlamayan, ayakta kalmayı bir şekilde başarabilen, mücadele etmeyi seven ‘etken’ bir kadın resimleniyor. Özlem Tekin, kadınları etken ve edilgen olarak sınıflandırırken kendisinin etken bir figür olarak kadın etnisitesine böylelikle daha faydalı olabileceğini düşünüyor.

Bu durum Özlem Tekin’in direnişini ve aracılığını perçinlediği gibi şarkıların iletişim aracı olarak kullanıldığını gösterir. Ancak bu şarkıda kadın kimliğinin üzerine basarak vurgulanması ve kadınlarla erkekleri “biz” ve “ötekiler” olarak ayrımlandırması önemli bir noktadır. Böylelikle müzik aracılığıyla izlerkitlenin düşüncelerinin şekillenmesi ve kafalarda cinsiyete ilişkin bir takım imgelerin oluşumu gündeme gelmektedir. Stokes’un da belirttiği gibi ‘müzik insanlara kimlikleri ve mekanları ve bunları birbirinden ayıran sınırları tanımanın araçlarını sunar’ (1998:127). Diğer bir deyişle müzik, aynı toplum içerisindeki farklı kişiler ve kimlikler olarak adlandırdığımız etnisiteleri kurgular ve harekete geçirir. Aslında etnisiteler kendilerine özgü farklılıkların bilincine, ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki farklılıkları tanımlama yetisine, dışsal bir etken olan müzik aracılığıyla sahip olurlar. Kendilerini o gruba ya da topluluğa ait hissetmelerini sağlayan farklılıklardır bunlar. Müzik bu sınırların inşasında ve korunmasında önemli bir rol oynar. Müzik aracılığıyla oluşan karşıtlık ve göreliliklerin belirlediği sınırlarla toplumsal kimlikler daha fark edilir hale gelir. Canlı performans ve icra burada önemli rol oynar. Performans ve icra aracılığıyla insanlar kendilerine ait sınırları tanırlar. Bu sınırlardan bir tanesi de insanların ait oldukları cinsiyete ilişkin sınırlardır. Örneğin kadın etnisitesi.

Özlem Tekin, kadın-erkek ilişkileri aracılığıyla toplumun cinsiyete ilişkin kültürüne şarkılarıyla atıfta bulunduğu kadar, bilinç düzeyinde de bu kültürün kendince yanlış gördüğü yönlerini açıkça ortaya koymaktadır. Yani yalnızca laf



olsun diye “Dağları Deldim” yazılmamıştır. Zaten kendisi de bu durumu şöyle açıklar:

(Albüm-Tek Başına) aslında daha çok ilişkiler üzerine... Ben bile böyle bir şey yapabildiğime inanmıyorum. Hiç aklımın ucundan geçmezdi. İlk albümde ne zorlamıştım kendimi, bir aşk şarkımız yok koyalım diye. Yazdım bir tane ama olmadı. Birden öyle nur indi. Aşk gibi değil daha çok ilişki... Karşı cinsle olan ya da kendi içindeki fırtınaları, karşı taraftan beklediğin ama bulamadığın şeyleri anlatıyor. Öyle oldu, ben de engellemedim, deme ki onu anlatmak istemişim, diyecek bir şeyler varmış (www.ozlemtekinwebstore.com)

Ayrıca Dağları Deldim’in rap olması da tesadüf değildir. Bununla ilgili Özlem Tekin’in görüşleri şöyledir:

“söyleyecek bir araba lafım olduğu için. Normal formlarda şarkıya sığmaz mesela çok söylemek istediğim şeyler var, en doğal bu türle çıkabilecek bir şeydi mesela. Yoksa bazı duyguları dört dizıyla anlatabiliyorsun hakikaten gerekmiyor ama burada çok fazla söylenmesi gereken şey vardı”.

Kadınlar ve erkekler, yani “biz” ve “ötekiler” ayrımı Özlem Tekin’de son derece nettir. Ancak “ötekiler” olarak gördüğü erkek etnisitesine karşı bir düşmanlık değildir bu. Yalnızca karşı taraftan beklediğini bulamamaktır söz konusu olan. Onlarla iç içe ancak onlardan farklıyız diyerek aşağıdaki sözleri ediyor:

Ben aradım yok. Kim çözebilmiş ki erkekleri? Zaten onlar da kadınları anlamıyor. Bir acayip ya... Biz şehir kadınları değiştik, geliştirdik kendimizi. Annelerimize, anneannelerimize benzemiyoruz ama onlar dedelerine benziyorlar. Kendilerini geliştirmiyorlar, korkularını bastırmak için agresif hareketler yapıyorlar. Ben üzülüyorum. Kafalarında bir şey var, vıdı vıdı konuşup duruyorlar. Kendilerine işkence ediyorlar, şöyle bir rahat yaşamıyorlar. Anneler de adam gibi yetiştirmemişler, hem kocalarından şikayet ediyorlar hem de erkek çocuklarını aynı büyütüyorlar. Anneler toparlansın. Biz öğrendik valla. (www.ozlemtekinwebstore.com).

### **III. Sözler:**

“Görgülü bilgili olsun zengin olsun diye, hiç işim olmaz benim keyfim yerinde”. Şarkının son sözlerinden bu kez kadınlar payını almakta, bir erkek peşinde olan ve bunu yaşam biçimi edinmiş ve böyle yetiştirilmiş kadınlardır bunlar. Fakat şarkının kahramanı için önemli olan, gerçek kadınlık ve aşktır. Ancak keyfinin yerinde olması, kahramanın yalnız olmaktan korkmadığının hatta bu durumdan memnun olduğunun işaretidir. Özlem Tekin, şarkıdaki bu söze ilişkin olarak aşağıdaki konuşmayı yapmaktadır:

Kim yalnız kalmaktan korkar, kendini sevmeyen insan. Ödü kopar, işten eve döner dönmez bir saat bile oturamaz, hemen arkadaşlarını toplar eve. Ben var ya, gitsinler diye gözlerinin içine bakıyorum.  
-Ayıp ama...

Biliyorlar ama. Çok severim ben yalnız kalmayı, oh be, insan kendini bulur! Günlük hayatını yalnız programlayabilmek, işte budur yaşamak. Bir köpeğim vardı onu da aldılar elimden. (www.ozlemtekinwebmaster.com)

Şarkının devamındaki sözler “*Magazin malı güllü dallı motorlar gibi, koca aramıyorum ki oğlum ben, bu şarkılar niye?*” şeklindedir. Burada apaçık bir kadınlar arası sınıflandırma ve aşağılama kendini göstermektedir. Özlem Tekin’in magazin malı güllü dallı “motor” dan hangi kesimi kastettiği merak konusudur. Bu aynı zamanda metinlerarası bir ilişkidir.

Bir çeşit kadın var, anneleri öyle yetiştiriyor onları, güzel görün, ağır görün, git zengin koca kap! Daha 18 yaşında, çok acayip. Garibime gidiyor görünce. Koca arayan bir kadın modeli var meslek olarak. Ben de bunu söyledim. Adamlar da bütün kadınları böyle sanıyorlar. Orada bozuluyorum işte! Eyvah aşık olacağım, eyvah evlenmek istiyor diye korkuyorlar. Yürü be! Benim işim olmaz, sen istesen de ben istemem. Hip-hop'un özelliği bu, hip-hop için bu sözler az bile, normalde küfür ediliyor ama ben etmeyeyim. (www.ozlemtekinwebmaster.com).

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere bir takım kadın mankenlerin kast edildiği açığa çıkmaktadır. Bu sözlerin üslubuna bakıldığında yine argo kullanımı dikkati çeker. Kahramanın yalnızlıktan korkmaması, kendine olan güveni ve ilişkinin arkasında durması onun etkenliğinin göstergesi olmaktadır. Ancak daha da önemlisi, tek başına, kendi ayaklarının üzerinde durabiliyor olmasıdır.

Şarkının son sözlerinde kahramanımız şarkı aracılığıyla yaptığı toplumsal eleştiri ve suçlamaların cevabını verir. “*Aşk için aşk*”. Ancak devamında yine argo üsluba baş vurarak, erkeksi ve dolayısıyla etken bir tavırla, erkeklerde olmayan aşk duygusunun ve dolayısıyla bu yüzden sahip olduğunu düşündüğü cesaretin kendisinde var olduğunu altını çizer. “*Bende sapına kadar var o ayrı*”. Buradaki “sap” fallus’un temsilidir. Kadınlarda biyolojik olarak olmadığını, ancak şarkıdan edindiğimiz bilgiye göre psikolojik olarak varlığını öğrendiğimiz fallus.

Her şeye rağmen bu aşkı sürdürmek, kararlılığın göstergesidir. “*Ama bil kesip atamam sen olmasan da unutamam ben bu aşkı*”.

### **“Dağları Deldim” Müziksel Analiz**

#### **Giriş (İntro)**

“Dağları Deldim”, minör tonal yapıdadır. Minör dizilerin duygusallığı, hatta kadınsı olduğu yönündeki varsayımlar varlığını sürdürmektedir. Sözlerin sert olması

ile müziksel tonal duygunun akor dizilişleri ve melodik işleniş yardımıyla oluşturduğu anlam kişiseldir. Fakat şarkı, yine de bu uzlaşımsal anlama ve ayrıca sound dizayna güvenerek sert sözlerin yumuşamasını sağlar. Böylelikle anlam söz ve müzik ile bir arada oluşarak kişisel hale gelir.

Albüm düzenlemesindeki intro, şarkı boyunca sürekli duyulacak olan kontrapuntal yapıdaki akustik gitar ezgisi ve buna eşlik eden synthesizer akorlarıyla başlar ve ilk iki ölçü yalnızca bu şekilde devam eder (Şekil 1.1). Kontrapuntal akustik gitar ezgisi, iki ölçüde karara varacak şekilde dizayn edilmiş bir riftir. Altta buna eşlik eden synthesizer akorları iki ölçüde karara varırken, oldukça yumuşak bir org tonu ile ölçünün kuvvetli zamanlarında, ikilik süreli bloklar halinde seslendirilir. Akorların en tizde kalan sesi yarım perdelik tizleşme hareketi ile ezgizel bir anlam kazanır ve bıraktığı etki gerilim etkisidir. Sol minör (Gm) üzerine temellenen bu akorlar bağlantılı olarak geçiş yaparlar. Temel durumdaki iki vuruşluk Gm akorunun ardından bu akorun I.ve III. sesleri olan sol (G) ve si bemol (Bb) yerinde kalarak soprano partisindeki re sesi mi bemole hareket eder. Aynı ses yine temeldeki seslerin yerinde kalmasıyla bu kez fa bemole doğru bir yürüyüş gösterir. Ardından buradan aynı yolla geriye dönüş vardır.

Şekil 1.1

## Dağları Deldim

♩ = 75

The musical score for 'Dağları Deldim' is presented in a multi-staff format. The tempo is marked as ♩ = 75. The score includes six parts: Voice, Acoustic Guitar, Synthesizer, Bass Guitar, Drum Set, and Bass Drum. The Voice part is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Acoustic Guitar part is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Synthesizer part consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both with a key signature of one flat (Bb). The Bass Guitar part is a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The Drum Set and Bass Drum parts are represented by two staves with a drum clef and a key signature of one flat (Bb). The score shows the first two measures of the piece, with the Acoustic Guitar and Synthesizer parts providing the main melodic and harmonic content.

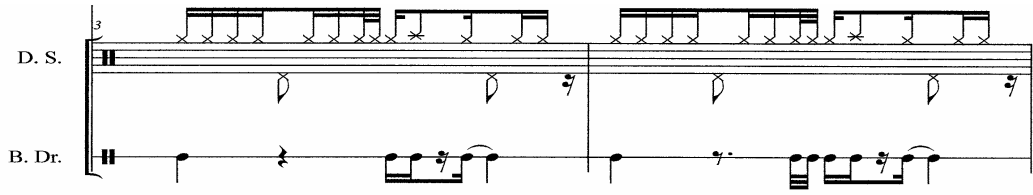
Ayrıca ikinci bir sythesizer ile bakır nefesli ses kullanımıyla dört, altı ve sekizinci ölçünün ilk zamanlarında Gm akoru temel durumda duyulur. Fakat bu akorlar öncekiler gibi bağlı ve uzayan bir şekilde değil, aksine kontrast oluşturacak bir yapıda kısa ve serttir (bkz. şekil I.2). Kullanılan yankılanma (reverberation), oldukça kuru ve “orta büyüklükte bir oda” hissi uyandırmaktadır.

Şekil I.2

The musical score for Şekil I.2 is a multi-staff arrangement. It includes five staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Synth, Bass, Drum Set (D. S.), and Bass Drum (B. Dr.). The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The Acoustic Guitar part is the most complex, featuring a syncopated rhythm with triplets and sixteenth notes. The Synth part provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The Bass part plays a steady, rhythmic pattern. The Drum Set part includes a snare drum and a bass drum, with the snare drum playing a syncopated pattern and the bass drum playing a steady pattern. The Bass Drum part is a simple, rhythmic pattern.

İntronun üçüncü ölçüsü ile birlikte kontrapuntal akustik gitar rifi ve buna eşlik eden sythesizer akorlarına perküsyon ve bas katılır. Perküsyonun ritmik örgüsü şarkının rap tarzını hissettiren bir kurguya sahiptir. Davul vuruşları kuvvetli zamanlara denk geldiği gibi senkoplu bir yapıya sahiptir. Trampetin kasnak vuruşları, davulun kuvvetli zamanlarını karşılayacak şekilde ölçünün zayıf zamanı olan ikinci ve dördüncü vuruşlara denk gelmektedir. Perküsyonun en üst seviyesindeki kontra zil ise ölçünün I.ve II. zamanlarında, “Dağları Deldim” kelimelerinin söylenişindeki ritmik yapıyı taklit eder (Şekil I.3). Bas ise Gm üzerinde temel sesi tutarak pedal görevini üstlenmiştir. Bas ritmik kurgusu ise davul ile aynıdır ve davulu desteklemektedir. Bas gitarın pedal görevini üstlenmesi armonik bir zorunluluk olmasına rağmen, bıraktığı etki desteklediği synthesizer akorlarıyla uyumlu bir şekilde merak uyandırmaktadır (Şekil I.2). Bu monotonluğun ardından hareketlilik beklentisidir. Buradaki akorlarlar ve bas kurgusu ile oluşturulan gerilim ve tekdüzelik hissi şarkıdaki anlatı ile uyumludur. Hatırlamakta fayda var; şarkının kahramanı I. sözlerde aşk beklentisi içindedir ve özellikle “yalnız”dır. Yani tekdüze bir yaşam sürmektedir.

Şekil I.3



İntronun 5.ölçüsünden itibaren var olan alt yapıya sythesizer solo eklenir. Bu ezgi şarkının kancasındaki “*Dağları Deldim*” sözlerinin melodisidir. Yani şarkının imzası ana temadır. Bu nedenle şarkının bitimindeki son dört ölçüde de sekiz ölçülük intronun son dört ölçüsündeki düzenleniş tarzıyla son kez duyulacaktır (Şekil I.4).

Şekil I.4



Şarkının müzik videosu da, boş bir spor salonunu mekan olarak kullanır. Spor, mücadele alanıdır. Genelde erkeklerle özdeşleştirilen bu alanda tek başına, yalnız bir kadının mücadelesi söz konusudur. İntro, videoda basketbol potasına atılan şutlarla başlar. Ardından, skorboard görülür. Skorboard, gösterge olarak mücadelenin devam ettiğini işaret etmektedir. Devamında Özlem Tekin’in şut atış anı yalnızca kollarındaki dövmele öne çıkartılarak gösterilir. İntronun ilk iki ölçüsündeki bu görüntüler şarkının ritmik örgüsüne uygun bir şekilde kesmelerle kurgulanmıştır. Ayrıca bu ilk iki ölçünün duyulduğu anda yukarıdan aşağıya doğru Japon harf karakterlerine gönderme yapan bir formda Özlem Tekin yazısı dikkati çekmektedir. Bunun anlamı ilerleyen görüntü planlarında kullanılan görsel objelerde ortaya çıkacaktır.

Davul, bas partisinin vurgusuyla başlayan üçüncü ölçü duyulur duyulmaz ritmik vurguya paralel olan bas anfisi üzerindeki pimi çekilmemiş her an patlamaya hazır bir el bombası vardır. El bombası kahramanı sembolize eder. Aynı zamanda da direnişi ve savaşı. Ancak patlama zamanı nedir? Ya da bu bomba kimin içindir? El bombasının yanında kay kay kaskı durmaktadır. Sportif faaliyetlere ilişkin videoda kullanılan nesnelere kahramanın kendisine aittir. Buradan çıkan sonuç, erkeklerin hakimiyeti altında görülen spor alanında bir kadın olarak bende varım, bu alan yalnızca erkeklerin değildir mesajı vermektedir.

İntronun sonuna kadar akan görüntülerde, Özlem Tekin'in yüz çekimlerine yer verilmemiştir. Gitarının sapına bağladığı beyaz kabarık tüylü saç tokası dikkati çekerken görüntü Özlem Tekin'in bacaklarına doğru tek bir kamera hareketiyle kayar. Yakın plan tekniği ile çekilen bu görüntüde Özlem Tekin'in siyah file çorapları seksi bir görünümde verilir. Ancak çorapların yırtılmış olduğu ve hatta yırtık yerlerin bir tanesinde dize yapıştırılmış yara bandı göze çarpar. Sonraki planda kamera yerde yuvarlanmakta olan basketbol topunu takip ederek, merak hissi uyandırır. Özlem Tekin'e ait bütünlüklü bir görüntü henüz yoktur. Bu durumda ayrı bir merak konusudur. Kahramanın kıyafetinden ötürü açıkta kalan göbeği, fileli çorapları ile birlikte tamamlanır. Ayrıca göbek kısmının gösterildiği planda kahramanın kolundaki kay kaycılarının kullandığı dirseklik görülür. Bundan sonraki görüntüde, mikrofon sehпасına asılmış kahramana ait bir çanta dikkati çeker. Bu çantaya monte edilmiş bir erkek oyuncak önemli bir mesajdır. Sonunda boş salonun ortasında yuvarlanan top kahramanın ayağının altında durmak zorunda kalır. Bu çekim arkadan yapılır. Topa basmadan önce kahramanın giydiği botların motokrosçu botu olduğu anlaşılır. Motokros en tehlikeli motor sporudur.

Özlem Tekin müzik videosunda cinsellikli bir görünümde dir. Ancak bu cinsellik, yırtık çoraplar ve bot ile yumuşatılmıştır. İntronun son ölçüsüyle birlikte sözler tam başlamadan kahramanın bütün görüntüsü ortaya çıkar. Alnında, Japon savaşçılarının taktığı kamikaze bantı vardır. Böylelikle videonun başlangıcındaki Japon harfleri formundaki *Özlem Tekin* yazısının neye gönderme yaptığı açığa çıkmaktadır. O bir savaşçıdır. Bundan başka savaşçı görünümü destekleyen bir İskoç eteği ve çelik yelek vardır.

## *I. Sözlür*

Sekiz ölçülik intronun ardından I. sözlür girer. Sözlürin ilk ölçüsünde introdan geriye yalnızca bas gitar kalmıştır. Bas gitar yine aynı ritmik yapı ve sol pedalı ile duyulur. Burada Özlem'in sesi oldukça sakindir. Ancak “*uzun zamandır*” derken donuk bir tonlamayla bir iç çekiş havası sezilmekte, adeta yalnızlığı yaşıyor hissi uyandırmaktadır. Bas gitar bu yalnızlığa eşlik etmektedir. Altta duyulan kuş sesi benzeri efekt de bu yalnızlık hissini desteklemektedir. Daha sonra introda kullanılan alt yapı tekrar ve aynen duyulmaya başlar.

Müzik videosu da, boş salonun en uç noktasından kahramanın görüntüsünü çekerek boşluk ve yalnızlık anlatımını görselleştirir. Özlem Tekin, gitar çalarken görülmektedir. Fakat söylemini kameraya yaklaşarak yapar. “*Seni buldu karanlıkta*” sözlürini söylerken, güzellik yarışmalarında katılımcı kızların taktığı üzerinde “Miss Turkey” yazılı bir göğüs bandı dikkati çeker. Böylelikle toplumun büyük ilgisini çeken bu yarışma ironik bir anlatımla yerilir. Feminist argümanlarda güzellik yarışmaları, erkek-üstün bir toplumun kadınları cinsel nesne olarak görmesinin asıl amaç olduğu ve bunun yarışma formatına sokularak meşrulaştırıldığı ve gizlendiği gerçeğini ortaya çıkardığı tartışılır. Böylelikle kadınların erkek-üstün bir toplumda güzellik yarışmalarıyla aşağılandıklarının mesajı verilir. Aynı zamanda, kullanılan bu “Miss Turkey” yazısı, şarkıda adı geçen “*mağazın malı güllü dallı motorlar*”ın temsilidir. Yine burada da metinlerarası bir ilişkinin varlığından söz etmek mümkündür. Fakat asıl önemli olan bu gösterge ile Özlem Tekin, kendisini bu tip boyun eğen kadın kategorisinden ayırır.

Kahramanın kendisini, yalnızlığını ve başlayan ilişkisini anlattığı kesime kadar bu sakinliğin devam ettiğini hissedebiliyoruz. Ancak anlatıda işler kötüye gitmeye başladığında, kahramanın ses tonu ve heyecanı da buna paralellik göstererek yükselme eğilimine girmeye başlıyor. “*Allahın cezası*” sözlürleriyle başlayan gerginlik gittikçe artıyor. Bu gerginlik videoda şarkının ritmik yapısına paralellik gösteren sahne kesmeleriyle ve aynı zamanda kahramanın yüz mimiklerindeki kızgınlık ve buna bağlı olarak yakın plan yüz çekimleriyle verilmeye çalışılmıştır. Kahramanın özellikle “*olduğu gibi görünecek cesur adam nerede*” dediği anda video boş koltukları göstermektedir. Kameranın kayma hareketi ile görselleştirilen bu sahne de

kamera hareketine paralellik arz eden aynı yönde kayan bir spot ışığı eşlik etmektedir. Fakat koltuklar boştur. Böyle bir adam yoktur.

“*Aşıksan korkuyorsan kayıp*” sözleri sözel yorumda da belirtildiği üzere genele hitap eden bir söylem olmaktadır. Peki bu söylem müziksel olarak nasıl desteklenmektedir? Burada uzlaşımsal kodlara güvenilir. Alt yapıda duyulan yalnızca bas gitar ve perküsyondur. Davul, kontrapuntal akustik gitar rifi ve eşlik görevini üstlenen synthesizer akorları susmuş bunun yerine ölçü başına yani kuvvetli zamana la eksik beşli yedili (Adim7) akoru bakır nefesli tonunda vurgulu çalınarak yerleştirilmiştir. Eksik beşli yedili (dim7) akoru uzlaşımsal olarak gerilimi çağrıştırır. Şarkının başından beri bas gitar aynı ritmik örgüde kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda şarkı kahramanının kararlılığı ve kendine olan güvenini simgeler niteliktedir. Aynı ritmik kurgulama şarkının introsunda tekdüzeliği çağrıştırırken, bu bölümde tek başına kullanıldığında kararlılığı, gerilimi çağrıştırarak algılamada farklılık ortaya çıkmaktadır. Yani şarkının bu sözlerine, başlangıçtan bu yana yapılmayan farklı bir kurgulama yardımıyla dikkat çekilerek söylem belirginleştirilir. Kahramanın sarf ettiği ve genele sesleniş niteliği taşıyan bu cümle aslında daha önce de belirtildiği gibi toplumdaki ataerkil kültürün bakış açısını ortaya koymaktadır. Bu nedenle kahraman, aslında kendi söylemini empoze etmiyor, genel bir söylemi genele seslenir bir ifadeyle açığa çıkarmaya çalışıyor.

Bu bölümün müzik videosunda kahraman, elindeki gitarı çalmayı bırakarak, kalp atışını sembolize eden bir el hareketi yapmaktadır. Müzikal anlatı yapısı videoda bu şekilde desteklenmektedir.

Devam eden sözler, “*sevip de susuyorsan ayıp*” bölümü, bir önceki cümleye cevap niteliğindedir. Genel bir erkek düşüncesine karşı, özel bir kadın düşüncesi. Ancak kahraman bunu söylerken sözleri destekleyen alt yapı yine eski halinde tekdüzeliğe geri dönmüştür. Bu nedenle özel bir kadın düşüncesi genel bir erkek düşüncesine karşı cevap niteliğinde verilirken alt yapının sadeleşmesi kahramanın da sadeliğini gösterir niteliktedir. Aynı zamanda gerilim de düşmüş ve anlatım seviyeside normale dönmüştür.



Müzik videosunda bu bölüm, kahramanın kendisini işaret ederek söylemini gerçekleştirmesini gösterir. Böylelikle söylemin kendisine ait olduğu ve dolayısıyla daha önce bahsedilen kendine ait özel bir düşünceyi anlattığı doğrulanmış olur.

“*Biter tabi istersen çeker gidersin*” sözleri söylenirken kamera, şarkının kahramanından kaçarcasına geriye doğru zoom out hareketi ile anlatıyı desteklemektedir.

Ancak “*biter tabi istersen yeter çeker gidersin*” sözlerini sarf ederken kahramanın tonlaması yine sınırlı bir hale dönmüştür. Çünkü karşısındaki adamla kavga halindedir. “*Yaşatırım ben bu aşkı*” sözleri duyulmaya başladığı an müzik yine kesintiye uğrar. Yalnızca bakır nefesli ton ile seslendirilen temel durumda sol minör akoru, kesik bir ölçü başı vurgulamasıyla aniden duyulur ve kaybolur. Ardından en çarpıcı bölüm nakarat başlar.

Fakat nakarat, görsel anlatı yapısında, kahramanın mücadeleye hazır, sarılı ellerini birbirine vurduktan sonra dökülen kaydırmaz tozun yere düşüşü ile hazırlanmaktadır. Nakaratın başlangıcı müziksel alt yapıda, güçlü bir davul atağı ile hazırlanır. Bu durum müzik videosunda, kahramanın havaya sıçrayıp yere düşmesi ile resimlenir. Ancak yere düşerken havalanan mini etek alt-yakın plandan alınarak seksi bir görünüm elde edilir.

Şarkının nakarata kadar olan bölümü hikayenin rap’e özgü konuşma ile gerçekleşen anlatımıdır. Ancak müziksel olarak da hikayenin desteklendiğini görmekteyiz. Nakarat ise bilinen popüler müzik şarkı formundaki söz ve müziğin birleşimidir.

### ***Nakarat***

Nakarat, kuvvetli bir davul atağı ile başlar. Kancanın distortion gitarın çılgılığı andıran düz ve sürekli akorları ön plandadır. Davul ve bas gitarın ritmik yapısı birbirinin taklididir. Ancak bas gitar kararlılığını bozmadan aynı ritmik örgüyle fakat bu kez akor değişimleri ile birlikte hareket eder (Şekil I.5). Davulda da hemen hemen aynı ritmik örgü vardır ancak ufak bir değişiklik. Ölçü boyunca her dörtlüğe bir vuruş yapan zil sesindedir bu fark. Fakat nakaratta kullanılan distortion gitar tonu ve ritmik alt yapı yeri göğü titreten kadın kahramanın anlatısını destekler.

Şekil 1.5

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves: Voice, Electric Guitar, Bass Guitar, Drum Set, and Bass Drum. The lyrics are written below the voice staff. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The electric guitar part features a distorted sound and a specific chord progression. The bass guitar part provides a steady rhythm. The drum set and bass drum parts are also clearly defined.

Müzik videosunda da müzik ile paralelik gösteren bir hareketlilik mevcuttur. Davulun cross vuruşlarını çiftlediği ölçünün ikinci zamanının sonunda kamera titreme hareketi ile hem müziği destekler hem de yeri göğü titreten kahramanın anlatısını. Ayrıca kahramanın elinde Japon savaşçılarının kılıcı vardır. Nakarat, videoda savaşın patlak verdiği andır. Kahraman elindeki kılıcı iki kez tekrarlanan nakaratin ikinci tekrarında, kameraya doğru saplarcasına yaklaşır. Aynı kılıç “erleri yendim” dediği anda çok belirgin bir şekilde ve yavaş çekim tekniği ile elinde gösterilir. Nakaratin birinci söylenişinde aynı cümlenin geçtiği sahnede, başlangıçtaki skorboardda kadın lehine artan sayılar dikkati çeker. Aynı zamanda ritmik kesme sahneleriyle de desteklenen görüntü nakaratin heyecanlı yapısını ortaya çıkarır. Özellikle “sende yıkılmam” derken kamera, Özlem Tekin’in yakın plan yüz çekimini yaparak yüzündeki sert ve donuk, kendinden emin ifadeyi ortaya koymaktadır.

Nakaratta duyulan distortion’lı gitarın akorları Gm-Eb-Cm-D-Gm şeklinde bilinen otantik kadans özelliğini taşımaktadır. Yani I-IV-V-I akor dizilişidir. Ancak IV. dereceden önce kullanılan VI. derece Eb akoru IV. dereceyi geciktirerek daha güçlü hale getirmektedir. Bu popüler müzikte çok sık kullanılan bir akor dizilişi olmakla birlikte dinleyicide bıraktığı kırık etki çok hoş ve yumuşaktır. Böylelikle sert sözlerin etkisinin müziksel zıtlık kurarak yumuşaması sağlanır.

Özlem Tekin, nakaratin başlarında vokal seslendiriş olarak sıra dışı değildir. Hatta nakaratin geneli için bile bu böyle düşünülebilir. Ancak “erleri” derken vokal tarzda bir sertleşme, ‘brutal’ üslubu yakalamaktadır. Bunun karşılığında “kız

*başına*”yı seslendirirken ise bu üslup kontrast oluşturacak şekilde yumuşama eğilimi göstermektedir. Peki bu tercihin nedeni nedir? Öncelikle şarkının en vurucu bölümü olan nakaratın en çarpıcı sözleri bunlardır. Kadın ve erkek etnisitelerinin farklılığını vurgulama amacı buradaki vokal seslendiriş tarzında kendini hissettirir.

Şarkının videosunda savaştı tiplmesiyle görüntülenen Özlem Tekin, kullandığı mikrofon sehpasına ve hatta gitarının sapına astığı, kadınların sevdiği ve kullandığı türden beyaz tüylü obje ile kadın olduğunu vurgulamak istemektedir. Fark edilmesi gereken nokta “ben cesur, kendine güvenen, yalnızca dürüst bir erkek arayan, toplumun söylenlerinden korkmayan ve yılmayan bir kadını demektir. istemektedir.

### **III. Sözler**

Şarkı, bilinen ABA formundadır. Enerjik ve tansiyonu yüksek nakarat bölümünden sonra tekrar başlangıçtaki aynı alt yapıyla, yani A bölümüne dönülür. Bu bölümün müziksel alt yapısının aynı olması nedeniyle üzerine eklenecek bir şey yoktur. Bu nedenle anlatının müzik videosunda nasıl desteklendiğine yoğunlaşılacaktır.

“*Görgülü bilgili olsun*” sözleriyle başlayan bu bölümde kadın kahraman özellikle “*keyfim yerinde*” derken spor salonunun zemininde, başının altında top ile yere yatmış bacak bacak üstüne atmış bir şekilde resimlenir.

Ardından gelen “*magazin malı güllü dallı motorlar gibi*” sözleri sırasında kahraman, iki elindeki basketbol toplarını göğüs hizasında tutarak, sanki o topların kendi göğüsleri olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Ayrıca sonraki planda, yukarıdan üzerine dökülen güller ve isterik bakış ve hareketleriyle bahsi geçen “*güllü dallı motorlar*”ın taklidi yapılmaktadır. Burada bir ironi söz konusudur. Aynı zamanda müziksel alt yapıda A bölümünden farklı olarak bir kahkaha sesi eklenerek ironi işitsel ve görsel olarak iletilmiş olur.

“*Aşk için aşk*” derken Özlem Tekin’in yakın plan yüz çekimine yer verilir. Bundan başka “*bende sapına kadar var*” kelimeleri söylendiğinde aynı anda görüntü izinde gitar sapı gösterilir. Burada sözel anlamın göstereni gitar sapıdır ve gösterilen fallustur. Çünkü “*sapına kadar*” argodur ve erkek deyimidir.

Bu bölümden sonra gelen nakarat tekrarında, yine kılıçlı sahnelere, “*Miss Turkey*” yazılı sahnelere yer verilir. Fakat bu kez farklı olarak skorboard’un gösterilmesinin ardından kahraman spor müsabakalarında verilen kupayı havaya kaldırırken görülür. Mücadeleyi şarkıda anlatıldığı gibi kadın kazanmıştır. Spor, anlatı yapısında savaş alanı olarak algılanmaktadır. Ancak burada anlatım, yan anlamlara güvenir. Kadın kahramanın verdiği savaş, cesur olduğu düşünülen erkeklere, dolaylı olarak da toplumun cinsiyet kültürüne karşı, -dürüstlük ve cesurluk erdemleri sayesinde- kazanılan bir savaştır.

Nakarat şarkının sonunda dört tekrar yapar. İkinci tekrarın başında, soliste eşlik eden alt vokal vardır. Şarkının hikayesini destekleyen ve bu nedenle de ‘kavramsal’ müzik videoları kategorisine giren videosu, savaşı kazanmış ve kendinden emin görünümlü kahramanın salonu terk edişi ile noktlanır. Bu sahnede yavaş çekim tekniği kullanılarak kahramanın kendine olan güveninin altı çizilir. Müzik, videoda Özlem Tekin’in salonu terk ederken gitarının anfi ile bağlantısını sağlayan ara kablosunun yerinden çıkmasıyla son bulur.

Canlı performanslarda Özlem Tekin’in sürekli play-list’inde kendisine yer bulan bu şarkısı albüm sound dizaynından oldukça farklı düzenlemeye sahiptir. Farklılık intro’da başlar ve şarkı boyunca trafiğinde de devam eder.

Canlı performanslarda şarkı albüme göre ritmik yapı ve tempodaki belirgin farklılıklarla daha enerjiktir. İntro synthesizer’ın iki ölçülük tonik sol sesini tutmasıyla başlar. Daha sonra introya kontra zil katılır ve dördüncü ölçü başına eklenen davul vuruşunun ardından beşinci ölçüde sert bir tonlamayla distortion’lı gitar ana temayı çalar. Ana tema bir ölçü ara ile duyurulur. Yalnızca davul ve kontra zil ile destekli distortion gitarla iki kez tekrarlanan ana tema on üçüncü ölçüde bas gitarın da katılmasının ardından on dördüncü ölçüde yeniden iki kez duyurulur. Burada bas gitarın ve davulun ritmik kurgusu paraleldir (bkz.şekil1.6).

Yirmi ikinci ölçü ile başlayan intronun ikinci temasını albüm düzenlemesinin introsunun ana temasına öykünen synthesizer rifi meydana getirir. Ancak buradaki düzenleme albümden yine farklıdır. Sekizlik değerlerle re-sol seslerinden oluşan soruya gitar cevap verir (bkz. şekil 1.6). Sekiz ölçüden oluşan bu bölüm bir kez daha tekrarlanarak A bölümüne girilir.

A bölümü bas ve davulun paralel ritmik kurgulamasından oluşur. İkinci elektro gitarın doğuşkan seslerle yaptığı eşlik ve synthesizer'in kuş sesini andıran efektleri zaman zaman duyularak davul ve bas gitarın tek düzeliğinin önüne geçilmeye çalışılır. Kırk altıncı ölçüde “*aşık san korkuyosan kayıp*” sözlerini Özlem Tekin, haykırarak söyler. Burası müziksel alt yapı olarak da davul, bas ve distortion'lı elektro gitarın ünison seslendirdiği farklı bir düzenlemeye sahiptir. Bu kısımdaki aynı yapı elli dördüncü ölçüde “*biter tabi istersen çeker gidersin*” sözleri için de tekrarlanır (bkz. şekil 1.6)

Nakarata gelindiğinde müziksel alt yapıda şaşırtıcı bir suskunluk vardır. Davulun ölçü başındaki vuruşları ve kontra ziline yalnızca synthesizer'in iki ölçüde bir değişen akorları eşlik eder. Bu akorlar albüm düzenlemesi ile aynıdır. Ancak bu dinginlik yetmişinci ölçü başlangıcında son bulur. Burada synthesizer aynı akorlarla devam eder ancak davul'un ritmik örgüsü daha enerjiktir. Bas gitar ise oldukça monoton bir şekilde akorların temel seslerini yalnızca bir vuruşluk sürelerle seslendirir (bkz. şekil 1.6). Burası iki kez tekrarlandıktan sonra tekrar işareti ile yirmi ikinci ölçüye dönülür ve ikinci sözlerin ardından yine aynı trafik ile nakarat duyurulur ve şarkı sona erer.

Şekil 1.6.

## Dağları Deldim

The image displays a musical score for the piece "Dağları Deldim". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Voice, Synthesizer, Electric Guitar, Elektro Gitar 2, Bass Guitar, and Drum Set. The second system includes staves for Synth, E.Gtr., E.Gtr.2, Bass, and D. S. (Drum Set). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system shows the beginning of the piece, with the Voice staff containing a whole rest, the Synthesizer staff containing a whole note chord, and the Drum Set staff showing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece, with the E.Gtr. staff showing a melodic line and the Drum Set staff showing a more complex rhythmic pattern.

Score components and notation:

- Voice:** Treble clef, common time, whole rest.
- Synthesizer:** Treble clef, common time, whole note chord.
- Electric Guitar:** Treble clef, common time, whole rest.
- Elektro Gitar 2:** Treble clef, common time, whole rest.
- Bass Guitar:** Bass clef, common time, whole rest.
- Drum Set:** Drum clef, common time, rhythmic pattern of eighth notes.
- Synth:** Treble clef, common time, whole rest.
- E.Gtr.:** Treble clef, common time, melodic line.
- E.Gtr.2:** Treble clef, common time, whole rest.
- Bass:** Bass clef, common time, whole rest.
- D. S.:** Drum clef, common time, rhythmic pattern of eighth notes.

2

13

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

19

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

25

bom boş tu u zun za man dir

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

31

kal bin düş le rim e vim buz gi bi el le rim se ni bul du ka ranlık ta yal nız dım sen de yal nız dın as lın da

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.



4

gü zel di ol du ğu gi bi ol du ğu yer de a ma ol du ğu gi bi gö rü ne cek ce sur a dam ner de al la hin ce za sı

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

birkaç hafta süre alışmanamanabiyakınlaş ma darşumesele aşık sarko kuyo san. kayıp sevipdesusuyosanayıp

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

49

yazık daa geçeknevarhayatta hemevaikokupkaçacalburda bitertabiistensenyeterçe

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

55

ker gi der sin ay rı amabilbaşarıım senolmasandayaşa tırımbebuşaşkı

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

6

61

dağ la rı del dim tek ba şı ma çöl le ri aş tım bir tek ben er le ri yen dim

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

67

kız ba şı ma sen de yı kıl mam dağ la rı del dim tek ba şı ma çöl le ri aş tım

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

7

73

bir tek ben er le ri yen dim kız ba şı ma sen de yı kıl mam

Synth

E.Gtr.

E.Gtr.2

Bass

D. S.

### 3.4. Örnek 2:

#### Aşk Herşeyi Affeder Mi?

Çok üzgünüm istemedim  
Seni dün gece aldattım  
Kim olduğu mühim değil  
Sana bağlanmaktan kaçtım

Çok üzgünüm istemedim  
Bir bakışa aldandım  
İnan bana bütün sabah  
Pişmanlıktan ağladım

Aşk herşeyi affeder mi  
Dersin zamanla geçer mi  
Güzel günlerin hatırına  
Aşk herşeyi affeder mi

#### *Sözel Analiz*

Özlem Tekin'in ilk albümü "Kime Ne?"de yer alan bu şarkı, ikinci bölümde de söz edildiği gibi onun tarzını belirlemesinde öncü rolü oynamıştır. Aynı zamanda onun ilk hitidir. "Aşk Herşeyi Affeder mi?" tipik ABA şarkı formu yapısındadır. Şarkının hikayesi aldatma üzerine kuruludur ve bu anlam üzerinde uzlaşma vardır. Yani şarkı farklı anlamlandırmalara kapalıdır. Ancak aldatan kadın olunca durum farklılaşır. Şarkı bu nedenle dikkat çekici olmuştur. Bununla birlikte Aşk Herşeyi Affeder mi? yine de bir aşk şarkısıdır.

I. sözler, bir kadının bir erkeği, başka bir erkekle aldatmasını itirafı ile başlar. Ancak kadın son derece pişmandır. Devamındaki iki mısradaki ise aldatma nedeni şarkının kadın kahramanı tarafından belirtilir; "*sana bağlanmaktan kaçtım*". Burada özgürlüğüne düşkün bir kadın portresi çizildiği gibi, öte yandan da aldatma eyleminden dolayı ikilem içerisindeki bir ruh hali betimlenmektedir. İkinci dördünlükte ise aldatmaya neden olan bir başka betimleme yapılmaktadır; "*bir bakışa aldandım*".

Bu sözler, aldatma eyleminin yalnızca özgürlük istencinden kaynaklanmadığını da açıklığa kavuşturması bakımından dikkat çekicidir.

Toplumsal cinsiyetli verili bir kültürde aşk ilişkileri, evlilikler, eşlerin birbirine sadakati üzerine kuruludur. Fakat aldatanın erkek olduğu durumlarda genellikle erkek ile kadın aynı değerlendirmeye tabi tutulmamaktadır. Kadın erkeği affetmeye zorlandığı gibi erkeğin kötü olarak etiketlenmesi gerçekleşmez. Bir bakıma buna göz yumulur. Ters durumlarda ise erkek affetmeye zorlanmayabilir.

Şarkının nakaratı kadının bu eyleminin doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmaya açmaktadır. Aslında sorular aldatılana yöneltile bile bunun cevabı şarkıyı dinleyenlerden istenir. Onlarda cevabı verir: “*gigaoz : ASk herseyi afETMEZZZZ*”.\* Şarkı albümdeki şekliyle bu sorunun cevabını vermez. Ancak cevap canlı performanslarda Özlem Tekin tarafından da “*affetmez*” olarak verilir. Böylece toplumun onayladığı, daha doğrusu toplumsal cinsiyet kültürünün onayladığı bir davranış şekli üzerinde uzlaşılır. Fakat şarkının hikayesinin odağı aldatan bir kadın olmasına rağmen bu nokta tartışılmamakta bunun yerine aşta aldatmaya odaklanılmaktadır.

Şarkıda önemli bir ayrıntı dikkati çekmektedir. Aldatan ve dolayısıyla eylemi gerçekleştirdiği için etken olan taraf yine kadındır. Elbette bu şarkıyı bir kadın söylediği için durum bu şekilde olacaktır. Ancak Barlas Erinç gibi bir erkek besteci tarafından yazılan bu şarkıyı Özlem Tekin söylemeyebilirdi. Bu şarkıdaki etkenlik edimi Özlem Tekin ile örtüşmektedir. Diğer taraftan bir kadının bu şarkıyı söylemesi onu ilginç hale getirir. Eğer şarkıyı farklı bir erkek şarkıcı söyleseydi sıradan bir aşk şarkısı olarak algılanabilme ihtimali yüzünden aynı etki elde edilmeyebilir ve şarkı hit olamayabilirdi.

### ***Müziksel Analiz***

Şarkı albüm kaydında, sekiz ölçülük intro ile başlar. İntronun ilk 4 ölçüsü beşlisi atılmış fa diyez minör akorunun ikinci çevrimi üzerine soprano partisinin eksiltme hareketleri ile başlamakta ve bu ritmik akorlar intronun son ölçüsüne kadar kuvvetlice tekrar etmektedir. İntronun beşinci ölçüsünden itibaren Özlem Tekin'in

---

\* <http://www.tekinist.com/forum/viewtopic.php?t=11&sid=f7692c901bc93497d388c061570c475b>

“aou” vokali reverb etkisiyle duyulmaya başlar. İtronun üçüncü ölçüsünden itibaren baterinin kontra zil eşliği onaltılık değerlerle synthesizer’in akorlarıyla birlikte duyulur. Dördüncü ölçünün son iki vuruşundaki bas gitar atağı ile birlikte bateri Özlem Tekin’in beşinci ölçüdeki vokaliyle birleşerek oniki ölçülük intronun örgüsünü tamamlar.(bkz.Şekil2.1)

Şekil 2.1

### Aşk Herşeyi Affeder mi?

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features a Voice part with a long rest, a Synthesizer part with a forte (*f*) dynamic playing a complex chordal texture, a Bass part with a long rest, and a Drum Set part with a long rest. The second system (measures 5-8) features a Voice part with the vocal line "aou" and a long rest, a Synthesizer part with a piano (*pp*) dynamic playing a complex chordal texture, a Bass part with a long rest, and a Drum Set part with a long rest. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

9

aou ..... aou .....

Synth

Bass

D. S.

13

çoküz günüm is temeden senkün gece al dat tım kimol duğu mthim değil sanabağ lanmaktan kaç tım

Synth

Bass

D. S.

Birinci sözlere eşlik eden iki çalgı duyulur. Bunlardan birisi ritmik öge içermeyen her ölçüye birlik nota denk gelecek şekilde çok sade kalan strings renk unsurlu synthesizer akorları ve yalnızca kontra zil ve iki vuruşa bir karşılık gelen davul vuruşlarıdır. Buradaki akor kuruluşları birinci derece ikinci çevrim dokuzlu (fa diyez-do diyez-sol diyez), temel durumda altıncı derece eksik beşli akorun (re-fa diyez-sol diyez) üçlüsü atılmış (do diyez-sol diyez) beşinci dereceye çözüldüğü akorlardır. Özlem Tekin'in vokal seslendirilişi de şarkı sözlerini destekler nitelikte tonlamayla üzgün bir biçimde ifade edilmektedir. Şarkının ikinci sözlerindeki



değişen tek unsur baterinin eşliğidir. Buradaki ritmik farklılık örnekte (şekil 2.2) gösterilmektedir.

Şekil 2.2

Aşk Herşeyi Affeder mi?

3

17

çoküz günüm is temeden bir bakı şa al dan dım ina bana bütün sa ba ah piş man lık tan ağ ladım

Synth

Bass

D. S.

21

aşkher şeyi af fe der mi dersin zaman la geçer mi güzel günlerin hat rı na aşkher şeyi af fe der mi

Synth

Bass

D. S.

Şarkının iki kez tekrar ederek söylenen nakaratında çalgısal unsurların ritmik eşliği farklılaşarak A bölümüne göre daha canlı hale gelir. Synthesizer hepsi temel durumda basamaksal inen fa diyez minör, mi Majör, re Majör ve do diyez Majör

akorlarını kuvvetli zamanlara sekizlik değerler karşılık gelecek şekilde seslendirmektedir. Bu şekilde iki tekrar eden nakaratın ardından yine başlangıçtaki introda yer alan “aou” vokalinin duyulduğu dokuzuncu ölçüye dönülür ve yine aynı şekilde A tekrar edilir. A bölümünün tekrarının ardından nakarat yine aynı şekilde iki kez tekrar eder. Nakaratın bitiminin ardından köprü görevi gören “aou” vokali iki ölçü duyulduktan sonra tekrar nakarata geçilir. Nakarat burada synthesizer akorlarının aynı ritmik yapıda kalmasıyla, bas gitar ve davulun yalnızca zil eşliği ile dinginleştirilerek bir kez daha seslendirilir. Ancak burada vokal seslendirileti melodik yapı doğaçlama (improvisation) ile dönüşüme uğrayarak sonunda Özlem Tekin’in vokal karakteristiklerinden birisi olan çığlık ile biter. Ancak bu çığlık canlı performanslarındaki ‘brutal’ etki ile karşılaştırıldığında oldukça yalın yani ‘clean’dır. Bunun ardından yine baştaki eşliğe dönülerek kanca iki kez daha duyurulur ve şarkı biter.

Şarkının canlı performans sound dizaynı ise albüm sound dizaynından oldukça farklıdır. Bu farklılık başta tempodadır. Albüm versiyonu dörtlük birim süreye dakikada 60 vuruş (bpm) karşılık gelirken, konser de bu kez dörtlük birim süreye dakikada 90 vuruş (bpm) karşılık gelir.

İntro ise bu kez oldukça sert distortion efektli elektro gitarların ünison ritmik rifi ile yalnızca dört ölçüden oluşur. Bu ritmik kurgulama şarkı boyunca bas gitarında taklidi ile sürdürülür. Baterinin ritmik kurgulaması da albüm versiyonundan oldukça farklıdır. Albümde onüçüncü ölçüde başlayan birinci sözler canlı performanslarda beşinci ölçüden başlar. Özlem Tekin’in vokal seslendiriş üslubu da şarkının hikayesine tezat oluşturacak şekilde albüme göre oldukça serttir. Yani Özlem Tekin albümde şarkıyı söylerken üzgün bir üslupla seslendirme yaparken canlı performansta böyle bir usluba başvurmamaktadır.

Şarkı bölümlerinin seslendirilme trafiği de albümden farklılaşır. Dört ölçülük intronun ardından iki tekrarlı söylenen I. sözlerden (A) sonra kanca (B) gelir. Ancak kanca canlı performanslarda mi minör tonaliteye geçki (modülasyon) yapılarak seslendirilir. Sol minöre geçkiyi hazırlayan onüçüncü ölçünün ikinci yarısındaki vokalistin söylediği re sesi ile “aa” vokalidir. Bu ses nakaratın ilk hecesi “aşk”a bağlanır. Nakarattaki gitar eşliği albüm versiyonuna benzer şekilde her ölçüde

değişen birlik sürelerle melodiye göre şekillenir. Buradaki akorlar hepsi temel durumda sol minör-re Majör- mi bemol Majör akorlarıdır. Ancak on yedinci ölçüde bir ölçüye ikişer vuruşluk iki akor ile nakarat sona erer. Bu ölçünün akorları re Majör ve mi minöre geçki yapan re diyez eksik beşli akordur. Daha sonra nakarat bir tekrar daha yapar ancak sonunda “*affetmez*” kelimesi melodisiz bağırılarak izlerkitleyle birlikte söylenir.

Nakaratın bitiminin ardından başlangıçtaki dört ölçülük intro tekrar ederek yine aynı trafik takip edilir. Nakaratın bitiminden hemen sonra örnekte gösterilen yirmi altıncı ölçüye geçilerek şarkının yalnızca izlerkitle tarafından söylenen, diğer bir deyişle şarkının izleyici ile iletişime açık hale getirilen köprüsü gelir. Burada elektro gitarlar ve bas gitar dört ölçülük ünison rifi seslendirdikten sonra dördüncü ölçünün son vuruşunda susarlar ve yalnızca bateri izleyicinin “*affetmez*” haykırılarına eşlik eder. Bu köprüye izlerkitleyi Özlem’in hazırlaması ise yirmi yedinci ölçüdeki *brutal* söylediği “ooo” vokaliyle gerçekleşir. Üç kez “*affetmez*” şeklinde bağırarak şarkıya dahil olan izlerkitlenin seslendirdiği köprüden sonra yine kanca iki tekrar eder ve parça otuzdördüncü ölçüdeki ritmik örgünün orkestra tarafından seslendirilmesiyle biter. (bkz. şekil 2.3).

Şekil 2.3:

## Aşk Herşeyi Affeder mi?

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four systems of staves. The first system includes a Voice staff (which is empty), an Electric Guitar staff, a Bass Guitar staff, and a Drum Set staff. The second system includes a Voice staff with lyrics, an Electric Guitar staff, a Bass Guitar staff, and a Drum Set staff. The third system includes a Voice staff with lyrics, an Electric Guitar staff, a Bass Guitar staff, and a Drum Set staff. The fourth system includes a Voice staff with lyrics, an Electric Guitar staff, a Bass Guitar staff, and a Drum Set staff. The lyrics are: "Çok üz gü nüm is te me den se ni dün ge ce— al dat tum", "kim ol du ğu mü him de ğil sa na bağ lan mak tan kaç tum Çok üz gü nüm is te me den".

Voice

Electric Guitar

Bass Guitar

Drum Set

4

Çok üz gü nüm is te me den se ni dün ge ce— al dat tum

E. Gtr.

Bass

D. S.

7

kim ol du ğu mü him de ğil sa na bağ lan mak tan kaç tum Çok üz gü nüm is te me den

E. Gtr.

Bass

D. S.

2

## Aşk Herşeyi Affeder mi?

10

bir ba kı şa — al dan dım i nan ba na bü tün sa bah piş man lık tan ağ la dım

E.Gtr.

Bass

D. S.

14

aşk her şe yi — af fe der mi der sin za man — la ge çer mi gü zel — gün le rin — hat rı na aşk her şe yi — af fe der mi

E.Gtr.

Bass

D. S.

18

aşk her şe yi — af fe der mi der sin za man — la ge çer mi gü zel — gün le rin — hat rı na aşk her şe yi af fet mez

E.Gtr.

Bass

D. S.

*ff*

The musical score is arranged in a system of four staves. The top staff is the vocal line, followed by Electric Guitar (E.Gtr.), Bass, and Double Bass (D. S.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (10, 14, 18). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line includes lyrics in Turkish. The instrumental parts feature rhythmic patterns and chord progressions. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

22

E.Gtr.

Bass

D. S.

26

oooo  
Bağırarak

af fet mez

30

af fet mez

af fet mez

### Müzik Video Analizi

Şarkının müzik videosu, hikayeyi destekler. Bu nedenle kavramsaldır. Şarkının introsunda Özlem Tekin, mekan olarak uzun sütunlu, zemini su dolu, karanlık bir koridorda dizlerine kadar suyun içerisinde görülür. Mekanın karanlıklığı hem hikayedeki karamsarlık ile hem de rock ile özdeşleşmektedir. Ancak kişisel

yorumlamaya bağılı olarak Özlem Tekin'in karanlık ve kasvetli bir mekanda dizlerine kadar suyun içerisindeki görünümü gösterge olarak onun içinde bulunduğu ruh halinin tasviridir. Yani durum pek de iç açıcı değildir. Devamındaki görüntüde Özlem Tekin, aynı mekanın farklı bir köşesinde sahne olarak kurgulanmış, çalıcısı olmayan bateri, klavye gibi enstrümanların önünde yapayalnız sağa sola hareketlerle şarkıyı söylerken üzerinde siyah mini bir elbise ve dizaltına kadar gelen botuyla dikkati çekmektedir. İntronun bir diğer sahnesinde ise duvarları farklı renkli saten kumaşlarla çok dar bir odanın içerisinde beyaz kombinezon iç çamaşırı ile görüntülenmektedir. Bu sahnede Özlem'in saçları toplanmamış, doğal halde, adeta yataktan yeni kalkmış gibidir. Bu göstergeler, hikayenin aldatma tarafının mekanına gönderme yapar görünmektedir.

I. sözler başladığında video boyunca sıkça rastlanılan Özlem Tekin'in yakın çekim yüz görüntülerine yer verilir. Çünkü bu şarkı ile ilk kez adı duyulacak Özlem Tekin'in tanınması amaçlanmaktadır. Özlem Tekin yakın plan yüz çekimlerinde şarkının hikayesinde anlatılan ve albümde seslendiriş üslubu olarak belirgin bir biçimde öne çıkan üzgün olma durumunda görünmez. Donuk bakışlarla, siyah kıyafeti, kulağındaki küpeleri ve dövmeleleriyle sert rock'çı görüntüsü verir. Ardından gelen görüntüler yine baştaki su dolu sütunlu uzun koridor sahneleridir.

Şarkının nakaratında “aşk” kelimesini söyler söylemez renkli saten kumaşlı dar odada ancak bu kez siyah deri kıyafetine eklenmiş bir tüylü boyun atkısı ile görünen Özlem Tekin, nakaratın ikinci tekrarında bu kez yine aynı odada fakat kombinezon ile görünür. Bu görüntüler, hikayenin kahramanının içinde bulunduğu ikileme gönderme yapar. Daha sonra müziğe uygun ritmik kesmelerle geçki yapan görüntülerde sahne önünde Özlem Tekin'in şarkı söyleme anı görüntülenmektedir.

Şarkının ikinci tekrarında Özlem Tekin aynı anda sağda siyah kıyafetli, solda beyaz kombinezonlu ve ortada yalnızca portre ile üç farklı karakterde görüntülenir. Bu görüntüler aslında video boyunca yukarıda anlatılan tiplerdir. Yine buradaki vurgu kahramanın ikileme içerisindeki ruh haline yapılıdır.

Özlem Tekin'in kıyafetlerine dikkatlice eğildiğimizde yine farklı bir anlamlandırmaya yol açabilecek göstergesel kodlamalar dikkati çekmektedir. Örneğin beyaz iç çamaşırı ile görüntülediği dar oda aldatma mekanına ve

dolayısıyla cinsel ilişkiye girilen mekana vurgu yapmaktadır. Ancak beyaz renk saflığı temsil etmesine rağmen mekanın karakteristiği bu türden anlamlandırmaya engel olmaktadır. Siyah kıyafetli Özlem Tekin ise rock'çı, sert, kendine güvenen bir tiptedir. Fakat siyah renk, kötülükle özdeşleştirildiği için bu kıyafetin görüntülediği sahneler aldatma ile ilgisiz kalmaktadır. Buradaki kodlamalar anlamı bulanıklaştırır.

### 3.5. Örnek 3: Yol

#### Yol

Bir sis var önümde hiç bilinmeyen  
Bir ses var içimde yolu gösteren

Bu hayat benim  
Benimse eğer  
Kimse karışmazsa yaşamaya değer  
Daha yol yakınken

Herşeyi kendine sor kendinden öğren  
Yanlış senin tek hazinen  
Daha yol yakınken  
Kır zincirleri utansın cümle alem  
Yarın senin tek hazinen  
Daha yol yakınken

#### *Sözel Analiz*

“Yol” Özlem Tekin’in kimliğini ve hayata ilişkin tavrını özetler nitelikte bir şarkıdır. İkinci bölümde açıklığa kavuşturulduğu gibi Özlem Tekin’in şarkılarını kadın etnisitesine yönelik yazdığını hatırlayacak olursak sözler toplumsal cinsiyetin kadına empoze etmeye çalıştığı uzlaşsallık ve boyun eğme davranış çerçevesinin dışına çıkmayı öğütler.

Özlem Tekin, şarkının sözlerinde metaforik anlatıma baş vurur. Örneğin şarkıya adını veren “yol”, kişinin yaşam biçimidir. Başlangıçta “*bir sis var önümde hiç bilinmeyen*” sözlerindeki “sis” yaşam, toplumsal kurallar, gelenekler olarak



düşünülebilir. Ancak ikinci mısranın sözleri hayatı görünmez kılan, bulanıklaştırıp sıkıntı veren “sis” olarak metaforikleştirilen toplumsal kurallar bütününe karşı koyabilmenin tek ‘yol’unu gösterir: ‘içindeki ses’. ‘Ses’ anlaşılacağı üzere kişinin kendi bilincidir.

İkinci sözler, şarkının anlamını netleştirir ve aynı zamanda Özlem Tekin’in kendi kişiliği ve kimliğinin temel özelliklerini ortaya koyarak onunla özdeşleşir. Özlem Tekin hayatı dilediği gibi kimseye kulak asmadan yaşamayı seven bir kişiliğe sahiptir.

Gelenekten uzaklaşmak, özellikle toplumsal cinsiyet gibi kural ve söylevlere kulak asmadan yaşamak Özlem Tekin’in kimliğinin modern taraflarıdır. Bütün bu özelliklerini ikinci bölümde Özlem Tekin’in yakın çevresi ve kendisi ile yapılan görüşmeler yardımıyla ortaya koymuştuk. Aynı zamanda şarkılarının kadın etnisitesine yönelik mesajlar olarak algılanması gerektiği yönündeki görüşlerinden yola çıkarak, kadınları kendi yaşanmışlıkları aracılığıyla uyarmakta ve onları da bu anlamda modern olmaya davet ederken kendisi bu kollektiviteye dayalı işbirliği ile postmodern bir eğilim içerisinde görünür. Bu nedenle şarkının nakaratında bu öğütler daha da belirgin hale gelerek kişinin kendi bilinciyle hareket etmesi gerektiğini ortaya koyar. Aynı zamanda toplumsal söylevleri kast ederek “*kır zincirleri, utansın cümle alem*” der. Herşeyden önemlisi de yanlış yapmaktan kormamak gerektiğini ve bunun insanın geleceği için çok büyük bir öneme sahip olduğunu altını çizer. Bütün bunlardan çıkardığı sonuç ise geçmişe değil geleceğe bak, “*yarın senin tek hazinen*” diyerek kimliğinin postmodern yönlerini açığa vurur.

### ***Müziksel Analiz***

Yol şarkısı Özlem Tekin’in “Öz” albümünün 3. sıradaki parçasıdır. Bu albümün genel olarak soundu elektronik müziğe yakın durmakta, bu nedenle de “Yol”un sound dizaynı bu genel bakış çerçevesinde kalmaktadır. Şarkının albüm versiyonu ile canlı performans versiyonu arasında gerek sound olarak gerekse de çalınış trafiği olarak çok belirgin farklılıklar yoktur. Albüm versiyonundaki elektronik sound, canlı performanslarda sequencer kullanılarak giderilmeye çalışılmaktadır. Aynı zamanda albüm için seçilen enstrüman tonları da canlı performanslardaki oturtumun rahatlıkla seslendirebileceği türdendir.

Şarkının albüm versiyonu ile canlı performans versiyonu arasındaki en belirgin farklılık introdadır. Albümde intro, synthesizer'in seslendirdiği şarkının tonalitesi fa minör akorlarının ritmik hareketli çalınışıyla başlar. İki tekrar çalınan bu dört ölçülük başlangıçta, fa minör akoru üzerinde soprano partisinin do-mib-re naturel-reb sesleriyle kromatik inişi vardır. Bu giriş canlı performanslarda seslendirilmez. Bu kromatik inişi altta bas, ölçü başında fa minör akorunun yedinci perdesi mib ile yedili fa minör akoru kurarak destekler. Bu iki tekrarlı dört ölçülük girişin akor kuruluşları fa minör 7, ikinci çevrim sib Majör ve yine ikinci çevrim durumunda sib minör'dür.

Sakin sayılabilecek bu girişten sonra, sekiz ölçülük synthesizer'in distortion gitar tonuna yakın bir solosu gelir. Burası iki tekrarlı çalındıktan sonra ondokuzuncu ölçüde sözler başlar. I. sözlerde Özlem Tekin'in vokal seslendirilişi uzlaşım sal kalarak dikkat çekmez. I. sözlerde eşlik ritmik kurgulama bakımından başlangıca göre hareketli görülebilir de oldukça sadedir. “*Bu hayat benim*” sözleri ile başlayan nakarat öncesi bölümde Özlem Tekin'in oldukça sert bir ifadeyle bağırıma ya yakın seslendirilişi dikkati çeker. Bu bölümün eşliğinde bas susarak sözlerin ve ifadenin daha dikkatlice dinlenebilmesine yardımcı olur. Aynı zamanda perküsyon ölçü başlarını vurgulayarak bas gitar gibi sözleri dinletir. Bu kurgulamaya synthesizer'da ölçünün son vuruşunda tonik fa sesi ile onaltılık hareketlerle katkıda bulunur.

Nakarat otuzüçüncü ölçünün ikinci zamanında başlar. Otuzdördüncü ölçüdeki inici si-lab artmış ikili aralığı şarkıyı Türk insanının kulağına yakınlaştırması bakımından dikkat çekicidir. Bundan başka şarkının genelindeki melodik yapıya dikkatlice eğildiğimizde uzak aralıklı perde atlamaları yerine yakın perde geçişlerinin varlığı da aynı etkiyi bırakmaktadır. Kırksekizinci ölçüde biten nakaratın ardından iki ölçülük kısa köprünün bitimiyle tekrar onüçüncü ölçüye dönülerek şarkının ikinci tekrarı yapılır. Aynı şekilde seslendirildikten sonra şarkının sonunda onsekiz ölçülük farklı bir çalgısal bölümü gelir (bkz şekil 4.1).

### ***Müzik Video Analizi***

Şarkının müzik videosu, sözel anlamı destekleyen görüntülere yer verdiği için kavramsaldır. Şarkı ile başlayan görüntülerde mekan kırık dökük, karanlık bir odadır. Bu odanın bir kenarında yer yatağından uyanarak kalkan Özlem Tekin, eski bozuk

bir çeşmenin önüne gelip yüzünü yıkamaya hazırlanır. Özlem Tekin'in görünümü kısa sarı saçları, dövmeleri, üzerinde beyaz, yarı çıplak göğüs dekoltesi veren body'si, siyah eşofman altı ile odanın karanlığı ve odanın simgelediği karanlık dünya ile zıtlık içerisinde olduğu izlenimini uyandırarak bu dünyaya ait olmadığını gösterir.

Özlem Tekin, lavabonun üzerinde asılı duran ayna önünde kollarını kaldırıp esnedikten sonra, lavabonun içerisine doldurduğu suya başını daldırır. Başını daldırdığı an bir grup erkek kendisini izler. Erkeklerin görünümleri dikkat çekicidir. Kimisi altmış yaşlarında takım elbiseli, kır saçlı, göbekli, kimileri genç, sakallı, dağınık saçlı, atletli, fanilalı, pijamalı ya da üzeri çıplaktır. Bu grubun arasında ev kadını görünümlü genç ve orta yaşlı kadınlar da sayı bakımından erkeklere göre azınlıkta gösterilirler. Grubun en arkasında ise çizgili pijama altı ve üzerindeki atlet ile oldukça yaşlı bir ihtiyar erkek kulağını kaşır ve düşünceli bir haldedir. Bu tipler, toplumdaki sıradan insanlardır. İlginç olan Özlem Tekin'in kafasını suya daldırdığı an gösterilmeleridir. Öyle anlaşılıyor ki videoda gösterilen insan grubu toplumun genelini simgeler. Ancak görsel kodlamalar ve tipler toplumsal cinsiyet düzenine gönderme yapmaktadır.

Özlem Tekin lavabodan başını kaldırdığı an, elinde su dolu bir bardağın içerisindeki küçük bir balık dikkati çeker. Bu balık, toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde daralmış dünyasındaki genç kızın temsilidir.

I. sözler başladığında "*bir sis var önümde*" derken eski bir masada bulunan sandalyeye oturmuş genç kız, ileriye bakmaya çalışır. Ancak onun ileriye görmesini engelleyen erkekler topluluğu olmaktadır. Bu sahnede kamera, erkeklerin omuzlarının arkasından, erkekler arasında Özlem Tekin'i bakmaya çalışırken gösterir. Ayrıca "sis" in metaforik anlamda kullanıldığını sözel analizde belirtmiştik. Şarkının müzik videosu da bu görüşü desteklemekte, "sis" toplumsal söylenlerle, gelenekler ve törelerle toplumun kendisi olarak betimlenmektedir.

II. sözler başlamadan önce erkekler teker teker gösterilir. Yine I. sözlerde olduğu gibi "*bu hayat benim, benimse eğer*" sözleri duyulduğunda genç kız ileriye erkekler yüzünden göremez.

Nakarat başladığında erkeklerin çoğunlukta olduğu topluluk yoktur. "*Her şeyi kendinden sor, kendinden öğren*" sözleri, masa başında oturan ve bardağın ters

çevrilmesi ile suyu giderek azalmakta olan balığı izleyen genç kızın gösterilmesiyle devam eder. “*Yanlış senin tek hazinen*” sözlerinde ise bu kez masada üzeri çıplak, geriye doğru yaslanmış olduğu için başı görünmeyen bir genç erkek bedeni ve sonra aynı sandalyede boynunu eğerek düşüncelere dalmış bir şekilde balığa bakan çizgili pijamalı yaşlı adam görünür. Yaşlı erkek kızın babasıdır. Kızını seven ama, toplumsal söylevlere, geleneklere boyun eğen bir babadır.

Nakaratın bitiminin ardından gelen köprüde yaşlı baba bu kez yaşlı eşi ile yataklarında otururken belirirler. Ancak hemen sonra baba ve anne ayrı yönlere doğru hareket etmek üzere ayağa kalkarlar. Annenin nereye gittiği gösterilmezken baba kızın yatağına gider ve yatar. Burada babanın ve annenin ölümü anlatılmak istenir. Devam eden köprünün diğer sahnelerinde bu kez altmış yaşlarındaki takım elbiseli erkek sandalyede oturur vaziyette balığa bakarken arkasında ona eşlik eden erkekler grubu belirir. Bu bakışlar kızın kendisindedir aslında.

Şarkı ikinci tekrara başladığında kız odada yalnızdır. Babasının ve annesinin ölümü ile yalnız kalan kız, balığa bakarak şarkısını söyler. Nakarat ikinci kez başladığında masa başında geriye doğru yaslanarak kollarını havaya kaldırmış, başı görünmeyen erkek bedeni tekrar belirir. “*Yanlış senin tek hazinen*” dediğinde arkasında kadınlı-erkekli topluluk görüntülenir. “*Kır zincirlerini utansın cümle alem*” sözlerinin sonunda elinde bıçak, üzerinde atlet olan genç, kirli sakallı bir erkek yüzünde kızgın bir ifadeyle ortaya çıkar. “*Daha yol yakınken*” sözleriyle sonlanan nakaratın sonunda bıçaklı erkek kıza doğru hamle yapar. Kızın gözlerini kapatırken gösterilen yüz ifadesi onun bıçaklandığını kanıtlar. Erkeğin ifadesi kızgınlık ve sinir doludur. Çünkü kız toplumsal söylevlere, törelere, geleneklere karşı koymuş, kısaca bildiğini okumuş bu nedenle de ölümü hak etmiştir. Bu sahneler töre cinayetlerine gönderme yapar niteliktedir. Nakarat bittikten sonraki köprüde suyun içerisine hızla karışan kan görüntüleri vardır. Genel olarak erkekleri simgeleyen üzeri çıplak bir erkek, kana bulanmış ellerini bedenine sürer. Diğer sahnede kızı bıçaklayan erkeğin kan damlayan elinin işaret parmağı kıza yöneliktir. Hızla akan görüntülerin devamında başını iki elinin arasına koyarak korkmuş ve kaçır durumdaki genç kız vardır. Bundan başka diğer görüntülerde başlangıçta görüntülenen çeşmeden artık kan akmaktadır. Diğer genç erkekler yüzlerini korku ve

üzüntü dolu ifadelerle elleriyle örtmektedirler. Ayrıca kız başını lavaboya sokmuş, boğulmak üzere gösterilirken, balığın da suyu gittikçe azalmaktadır.

Şarkının müzik videosu, toplumsal cinsiyet düzenini ve bu düzen içerisindeki kadınların durumunu görselleştirirken, şarkı sözlerini destekler niteliktedir. Ancak şarkının sözleriyle ters bir kurgulama da dikkati çeker. Çünkü şarkı, umut verici, cesaret verici bir havadadır. Oysa müzik videosu karamsardır.

Şekil 4.1

## Yol

The musical score for 'Yol' is presented in a multi-stem format. The top staff is labeled 'Voice' and contains a single measure with a whole rest. Below it are six staves: 'Synthesizer 1', 'Electric Bass', 'Drum Set', 'Synth 1', 'E.B.', and 'D.S.'. The 'Synthesizer 1' staff features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. The 'Electric Bass' staff has a steady, eighth-note bass line. The 'Drum Set' staff shows a consistent drum pattern with eighth notes. The 'Synth 1' staff has a melodic line with many beamed notes. The 'E.B.' staff has a steady, eighth-note bass line. The 'D.S.' staff has a steady, eighth-note bass line. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a melodic line in the 'Synth 1' staff, a steady bass line in the 'E.B.' staff, and a steady bass line in the 'D.S.' staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

2 Yol

16  
 bir\_\_ sis\_\_ var 6 nilim de

Synth I

E.B.

D. S.

21  
 hiç bi lin\_\_ me yen\_\_ bir\_\_ ses\_\_ var i çim de yo lu g6s te ren\_\_

Synth I

E.B.

D. S.

26  
 bu ha yat benim benim se e 6e r kim se ka riş maz sa ya şa ma ya de 6er

Synth I

E.B.

D. S.

Yol

3

31

daha yol ya kin ken her se yi ken di ne sor ken din den og ren

Synth I

E.B.

D. S.

36

yan liş se nin tek ha zi nen daha yol ya kin ken

Synth I

E.B.

D. S.

41

— kar zin cir le ri u tun sin cüm le a lem — ya rin se nin

Synth I

E.B.

D. S.

4

Yol

46

— tek ha zi nen — daha yol ya kin ken —

Synth I

E.B.

D. S.

Şarkının canlı performanslardaki seslendirilişi yukarıda da belirtildiği gibi albüm versiyonunun onüçüncü ölçüsünden başlar. Bu bölümdeki solo pasajları distortion'lı elektro gitar seslendirir. Davulun beşinci ölçüde başlayıp onikinci ölçüde sonlanan onaltılık vuruşları oldukça dikkat çekicidir. Oniki ölçülük intronun ardından onbeşinci ölçüde başlayan I. sözlere yalnızca davulun dörtlük değerler halindeki eşliği ile sequencer'ın fa tonik sesinin sekizlik değerlerle oktavlar halindeki eşliği katkıda bulunur. Yirmiüçüncü ölçüde “*bu hayat benim*” sözleriyle başlayan nakarat öncesi bölümde Özlem Tekin'in vokal üslubu albümde olduğu gibi yine oldukça serttir.

Nakarattaki ritmik kurgulama izlerkitlenin şarkıya hem dans ederek hem de söyleyerek katılımını sağlayacak yapıdadır. Nakaratta distortion'lı elektro gitar, albüm versiyonunda sequencer'ın seslendirdiği akorları sekizlik değerlerle duyurarak canlı performansın albüme göre biraz daha sound olarak sertleşmesine neden olmaktadır. Bas gitar da akorların (fa minör-sol Majör-sib Majör-sib minör) temel seslerini sekizlik hareketlerle duyurarak elektro gitarı desteklemektedir. Nakaratin bitiminden sonra albümde olduğu gibi iki ölçülük kısa bir köprünün ardından tekrar başa dönülerek şarkı bir kez daha seslendirilir. Ardından sekiz ölçülük bir elektro gitar solo bölümü vardır. Bu çalgısal bölümün bitimi ile nakarat tekrarlanır ve şarkı sona erer (bkz şekil 4.2).



Şekil 4.2

# Yol

The musical score for 'Yol' is presented in a multi-staff format. The top section includes staves for Voice, Synthesizer, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The bottom section includes staves for Synth, E. Gtr., Bass, and D. S. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The Electric Guitar, Bass Guitar, E. Gtr., and Bass parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with various chordal accompaniment. The Drum Set part shows a complex drum pattern with various rhythmic values and accents. The Synth and D. S. parts are mostly silent, with some rhythmic notation in the D. S. part. The score is divided into two systems, with a measure number '6' appearing at the start of the second system for several instruments.

2

Yol

The musical score is arranged in a system with five staves. The top staff is the vocal line, followed by Synth, E.Gtr., Bass, and D.S. (Drum Set). The score is divided into two systems. The first system covers measures 11 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics: "bir sis" at the end of measure 15, and "var ö nüm de hiç bi lin me yen bir ses var i çim de" across measures 16 to 20. The instrumental parts include a synth line with a steady eighth-note pattern, an electric guitar line with a melodic lead, a bass line with a walking bass pattern, and a drum set part with a consistent rhythm.

bir sis

— var ö nüm de hiç bi lin me yen — bir ses var i çim de

Yol

The musical score is arranged in a system with five staves. The vocal line (top staff) is in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains two lines of lyrics: "yo lu güs \_\_\_\_\_ bu ha yat \_\_\_\_\_ be nim be nim se e ğe r kim se ka rış maz sa" and "ya şa ma ya de ğer \_\_\_\_\_ daha yol ya kin \_\_\_\_\_ ken \_\_\_\_\_ her şe yi \_\_\_\_\_ ken \_\_\_\_\_ di ne sor". The Synth part (second staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by rests. The E.Gtr. part (third staff) has a melodic line in the first measure, followed by rests and then a series of chords in the final two measures. The Bass part (fourth staff) provides a steady accompaniment with eighth notes in the first measure, followed by rests and then a rhythmic pattern of eighth notes in the final two measures. The D.S. part (bottom staff) includes a drum pattern with eighth notes in the first measure, followed by rests and then a complex rhythmic pattern in the final two measures. There are circled symbols above the Synth, E.Gtr., and Bass staves at measures 26, 27, and 28, indicating specific musical effects or techniques.

4

Yol

31 ken din den öğ ren yan lış se nin tek ha zi nen

Synth

E.Gtr.

Bass

D. S.

36 daha yol ya kin ken kir zin cir le ri u tan sin cüm le a len

Synth

E.Gtr.

Bass

D. S.

41

ya rin se nin tek ha zi nen daha yol ya kin ken

Synth

E.Gtr.

Bass

D. S.

46

8 öl çü lük gi tar solo baş ta ki sen yo ya dönüş

Synth

E.Gtr.

Bass

D. S.

Bitiş için

Bitiş için

Fine

Fine

Fine

Fine

## SONUÇ

Kimlik, çoklu kaynaklardan beslenir ve şekillenir. Toplumsal cinsiyet, bireylerin kimliğinin bir parçası olduğu gibi kimliğin oluşumunda, inşasında en önemli bileşendir. Butler'ın da belirttiği gibi toplumsal cinsiyet bir performanstır. Bir erkeğin kadınsı davranış özellikleri gösterebilmesinde olduğu gibi bir kadın da, erkeksi davranış ve düşünüş kodlarını benimseyebilir. Bu kişinin geçmiş yaşantısı, içerisinde olduğu kolektivite, doğal çevre, eğitim, yaş gibi kimliklenme akslarının getirisiidir. Toplumsal cinsiyet kavramlaştırmalarına göre bu durum androjenlik olarak ele alınır.

Toplumsal cinsiyete etnisite temelli yaklaşım, türdeş cinsiyetlerin gevşek bağlantısı olarak düşünülür ve kolektifliğe gönderme yapar. Buna göre kadınlık bir kültürel kimliktir. Toplumsal cinsiyetli bir toplumda kadınlık ve erkekliğin belirli anlamları ve sınırları vardır. Buna rağmen kadınlık ataerkil boyun eğici stereotip ile sınırlandırılmaz. Ancak toplumsal cinsiyetli verili bir toplum, boyun eğici ve itaatkar kadın stereotipi üzerinde ısrarcıdır. Özlem Tekin örneğinde olduğu gibi kadınlığın ve elbetteki erkekliğin farklı görünümleri vardır. Fakat egemen sembolik düzenin dışına taşan, dolayısıyla marjinal olarak etiketlenen toplumsal cinsiyetli kimlikler toplumca "öteki" olarak işaretlenirler. Ancak kimliğin bağlamsallığı ve hegemonyanın işlerliği ile yine de bu kimlikler belirli bir sınırın içerisinde kalma eğilimi gösterebilirler.

Özlem Tekin, heavy metal gibi bir müziksel alt kültürün habitusunu kendine göre dönüştürerek kimliğinin önemli bir bileşeni ve odağı yapmıştır. Bu durum,

hegemonya mücadelesinde insanların kendilerine ait olarak gördükleri şeylere anlam verme çabasıdır. Müzisyen olarak da bu habitüel öznellik onun müzisyen kimliğinin ve dolayısıyla müziğinin en belirgin unsuru olarak kültürel sermayeye dönüşmüş durumdadır. Onun müziğinde ve kimliğinde “erkeksilik” ve “etkenlik” olarak belirginleşen habitusu ile Özlem Tekin, hem ilgi görür hem de anaakım medya tarafından dışlanır. Fakat Özlem Tekin’i Özlem Tekin yapan budur.

Onun şarkılarının çoğunluğu, erkeksi bir anlatım üslubu ve kodlamalarla kadın etnisitesine yöneliktir. Fakat toplumsal cinsiyet fenomeni ile ilgili olarak politik algılanma endişesiyle bu anlamdaki kazanımlarında bireyselliğinin ve modern bir birey olduğunun altını çizer. Ancak kadın etnisitesine yönelik desteği postmodern bir davranıştır. Bu durum Pin-Up grubu ile olan ilişkisinde ortaya çıkar.

Özlem Tekin, müzik endüstrisi ile olan ilişkilerinde ve bu işbirliği ile yaptığı üretimlerinde sınırların ve zorunlulukların farkındadır. Tersini düşünmez. Ancak müziksel kimliği bağlamında bu sınırları zorlamanın da gerekliliğini düşünerek kimi zaman rıza gösterir, kimi zaman ise direnir. Fakat tamamen kendi egemenlik alanı olarak gördüğü canlı performanslarında ise rıza gösterme hayli tali konumdadır. Ancak herşeye rağmen bu alanda da rıza gösterme olarak görülen belirli kodlar, görünüm ve davranışlar içerisinde olabilmektedir. Show business gereği, bu noktada toplumsal cinsiyetli kadın olarak bedenini öne çıkarır. Ancak bu görünümün ve davranışların sınırlarını kendisi belirler.

Özlem Tekin, erkeksi bir müziksel türün ve erkek üstün müzik endüstrisi ve popüler müziğin kendisine sunduğu avantajlar ve dezavantajlarla öznel bir kimliktir. Onun kendi müziğini kendisi yapması, yani üretici olması, eğitimi, müzisyen geçmişi ve yaşam biçimi ile toplumsal cinsiyetin kadın aleyhine görünen taraflarını kendi lehine çevirebilmektedir. Böylelikle kendine özgü imgelemi ve temsil ettiği kadınlık etkenlik motifi ile belirginleşir. Merriam’ın *davranış-sound-kavram* olarak özetlenen etnomüzikolojik araştırma modeli ile ortaya koyulan bu çalışmada Özlem Tekin’in etkenlik motifi ile birlikte bireysel habitusunun sounda yansıdığı görülür ve gösterilir. Ayrıca Özlem Tekin, müziği ve davranışları ile özellikle onu tüketen genç kızlar için öncü bir modeldir.

Özlem Tekin örneğinde olduğu gibi popüler müzik endüstrisi kadına yönelik tavrı ve politikaları ile erkek-üstündür. Ancak popüler müzikte kadın vardır. Müzikte kadın çalışmaları ve özelde popüler müzikte kadın araştırmalarında önemli olan kadının varlığı ve yokluğu tartışması değil, endüstrinin kadınlara ve erkeklere yaklaşımındaki ve beklentilerindeki farklılıklardır. Müzikte kadın çalışmaları da bu nedenle pek fark edilmeyen, özgün kadın kimliklerini ortaya koymaya ve açıklamaya çalışarak popüler müziğe ve genel anlamda müziğe kadınların katkılarını sergilemeye çalışır. Böylelikle kadınlığın anaakım toplumca algılanan ve algılanmak istenen stereotipten farklılıklarını ve bu farklılıklar ve öznelliklerin toplumsal cinsiyet performansları ile toplumsal cinsiyetin müziğe etkilerini ortaya çıkarır.



## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR VE MAKALELER

AGAINSKI, Sylviane; **Cinsiyetler Siyaseti**, Çev: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1998.

AKIN, Ayşe; **“Cinsiyet Rollerinin Kadının Günlük Yaşamına Etkisi”**, <http://www.gencgazeteciler.org/crolleri.asp>.

AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.

ALLEN, Shelia; **“İrk”, Etnisite ve Milliyet Üzerine Feminist Perspektifler**, [http://www.koxuz.biz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=93&Itemid=61](http://www.koxuz.biz/index.php?option=com_content&task=view&id=93&Itemid=61)

ALTHUSSER, Louis; **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev: Y. Alp, M. Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994

ANTHIAS F. and Yuval-Davis N in association with Harriet Cain; **Realized Boundaries, Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-racist Struggle**, Routledge, London, 1992.

ANTTI Chief, Ville KARJA (ed); **Musikin Suunta**, Volume:21, Publisher: The Finnish Society for Ethnomusicology, Helsinki- Finland, 1999.

AUERBACH, Susan; **“From Singing To Lamenting: Women’s Musical Role in a Greek Village”**, Women and Music in Cross Cultural Perspective, Ed: Ellen Koskoff, Univ. Of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1989.

AYDIN, Suavi; **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve “Türk Kimliği”**, Ankara, Öteki Yayınevi, 1998.

BAKHTIN, Mikhail; **“Carnival”, from Rebalais and His World**, Performance Analysis: an introductory course book, Routledge, London, 2001.

BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

BAYLAN, Deniz; **“Sanat Tarihi ve Kadın Sanatçı”**, <http://www.gridergi.net/yeni/dergi.php?sayi=5>, 2004.

BEBEL, August; **Kadın ve Sosyalizm**, çev:Sabiha Zekeriya Sertel, Toplum Yay, Ankara, 1966.

BENEDICT, Ruth; **Kültür Örüntüleri**, Çev: Mustafa Topal, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998.

BENNETT, Andy; **Cultures Of Popular Music**, Open Univ. Press, Philadelphia, 2001.

BEŞİROĞLU, Şehvar; **“Müzik Çalışmalarında Kimlik, Cinsiyet: Osmanlı’da Çengiler, Köçekler”**, Folklor Edebiyat Dergisi, Sayı:45, Ankara, 2006.

BİLGİN, Nuri; **Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu**, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994.

**Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar, Yaklaşımlar**, BağlamYayınları, İstanbul, 2003.

BLACKING, John; **“Coda: Making Sense Of The Musical World”**, Lost in Music: Culture, Style and Musical Event, ed: Avron Levine White, Routledge & Kegan Paul, London and Newyork, 1987.

**“Etnomüzikoloji”**, Çev: Murat Karabulut, Milli Folklor Dergisi, Sayı:33, Ankara, 1997.

**“Etnomüzikoloji”**, Çev: Çiğdem Kara, Folklor Edebiyat Dergisi, Sayı:17, Ankara, 1999.

BOCK, Philip K; **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri: Psikolojik Antropoloji**, Çev: N. Serpil Altuntek, İmge Kitabevi, Ankara, 2001.

BOURDIEU, Pierre; **Toplumbilim Sorunları**, çev: Işık Ergüden, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.

**“How Can Be A Sports Fan?”**, The Cultural Studies Reader, ed: Simon During. Routledge, London, 2004.

BOYNE, Roy; **“Derrida ve Foucault”**, Edebiyat Eleştiri, Çev: Osman Akınhay ve Hüsamettin Çetinkaya, sayı:8, İzmir, 1995.

**Foucault ve Derrida’da Feminizm ve Ayrım**, Çev: Ayşe Banu Karadağ, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998.

BRACKETT David; **Interpreting Popular Music**, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1999a.

**“Music”**, Key Terms In Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999b.

**“Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover”**, Popular Music Studies, Ed: D. Hesmondhalgh-K.Negus, Oxford Univ. Press, 2002.

BUDAK, Selçuk; **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.

BURKE, Peter; **Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü**, Çev: Göktuğ Aksan, İmge Kitabevi, Ankara, 1996.

BURKITT, Ian; **Social Selves: Teories of The SocialFormation of The Personality**, Sage Publications, London, 1991.

BURNS Lori and Melisse Lafrance; **Disruptive Divas: Feminsim, Identity & Popular Music**, Routledge, London, 2002.

BUTTLER, Judith; **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**, Routledge, New York, 1990.

**“Subjects Of Sex/Gender/Desire”**, The Cultural Studies Reader, Ed: Simon During, Routledge, London, 2004.

CIXOUS, Helene; **“La jeune Née”**, **New French Feminism: an anthology**, Çev: A. Liddle, Ed. A. Marks, I.de Courtivron, Amherst, MA, The University of Massacusettes, 1980.

COHEN, Anthony; **Self Consciousness**, Routledge, London, 1994.

COHEN, Sara; **“Secenes”**, Key Terms In Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.

COLE, Sheri Kathleen; **“I am The Eye Your My Victim: The Pornographic Ideology of Music Video**, <http://www.martnet.com/~bflysmle/kj/thesis.html>, 1994.

CONNEL, R.W; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

COOK, Nicholas; **Müziğin ABC’si**, Çev: Turan Doğan, Kabalcı Yay, İstanbul,1999.

**“Music as Performance”**, The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction, ed: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, Routledge, London, 2003.

**A Guide To Musical Analysis**, W.W. Norton & Co New York, 1992.

COURNUT, Jean; **Erkekler Kadınlardan Neden Korkar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

CREHAN, Kate; **Gramsci Kültür Antropoloji**, Kalkedon Yay, İstanbul, 2006.

CULLER, Jonathan; **Feminist Olarak Okumak**, Çev: Suğra Öncü, AFA Felsefe Yazıları Ansiklopedisi, İstanbul, 1995.

ÇELİKCAN Peyami; **Müziği Seyretmek, Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu**, Yansıma Yay, Ankara, 1996.

DAVE, Kevin; **“The Cultural Study of Musical Instruments”**, The Cultural Study of Music: a Critical Introduction içinde, ed: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, Routledge, New York, 2003.

De BEAUVOIR, Simone; **Kadın I-Genç Kızlık Çağı**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yay. İstanbul, 1970

**Kadın II-Evlilik Çağı**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yay. İst, 1970.

**Kadın III-Bağımsızlığa Doğru**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yay. İstanbul, 1986.

De LAURETIS, Teresa; **“Technologies of Gender: Essay on theory, film and fiction”**, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DERRIDA, Jack; **Of Grammatology**, Translation: Gayatri Spivak, John Hopkins Up Press, Baltimore and London, 1998.

DÖKMEN Zehra Y; **Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2004.

DUBE, Leela; **Anthropological Exploration in Gender**, Sage Pub, New Delhi, 2001.

DUNAWAY, David King; **“ABD’de Politik İletişim Olarak Müzik”**, Popüler Müzik ve İletişim, Yay.Haz: James Lull, Çev: Turgut İbلاغ, Çiviyazıları, İst, 2000.

DURUKAN, Deniz; **İyiler Siyah Giyer: 2000’li Yıllarda Rock**, Everest Yay., İstanbul, 2006.

DYER, Richard; **“Entertainment and Utopia”**, The Cultural Studies Reader, ed: Simon During, Routledge, London, 2004.

ELLINGSON, Ter; **“Transcription” ve “Notation”**, Ethnomusicology an Introduction, Ed: Helen Myers, The McMillian Press, London, 1992.

EROL, Ayhan; **“İzmir Rock Scene: Rock-Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu”**, Popüler Müzik Yazıları Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, Sayı:1, 2003a.

**“Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir Köprü: Popüler Müzikte ‘Metin’ (Text) Analizi”**, Folklor/Edebiyat Dergisi Cilt:9, Sayı:36, Başkent Klişe&Matbaacılık, Ankara, 2003b.

**Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005 .

**“Popüler Müzikte Otantisite”**, **Toplum ve Bilim Dergisi**, sayı: 2006/106, s.192-211, Birikim Yayınları, 2006.

ESPENLAUB, Margo Linn; **“Women in The Arts: Perspectives on Gender and Creativity”**, Women’s Studies: Thinking Women, ed: Jodi Wetzel, Margo Linn Espenlaub, Monys A. Hagen, Annette Bennington McElhiney, Carmen Braun Williams, Kendall/Hunt Publishing Company, Iowa, 1993.

FENSTER, Mark and Thomas Swiss; **“Business”**, Key Terms In Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.

FENTON, Steve; **Etnisite: Irkçılık, Sınıf ve Kültür**, Çev: Nihad Şad, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2001.

FERGUSON, Kathy; **“Feminizmde Yorum ve Soykütük”**, Edebiyat Eleştiri, sayı:8, İzmir,1995.

FIRESTONE, Shulamith; **Cinselliğin Diyalektiği**, Çev: Yurdanur Salman, Payel Yay. İstanbul,1979.

FISKE, John; **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev: Süleyman İrvan, Ark Yayınevi, Ankara, 1999.

FOUCAULT, Michael; **Cinselliğin Tarihi I**, çev:Hülya Tufan, AFA Yay. İstanbul,1993.

**Cinselliğin Tarihi II**, çev: Hülya Tufan, AFA Yay., 1988.

**Cinselliğin Tarihi III**, çev: Hülya Tufan, AFA Yay., 1994.

FREUD Sigmund; **Psikanaliz Üzerine**, Çev: A.Avni ÖZDEŞ, Say Yay, İst, 2000.

**Cinsiyet Üzerine**, Çev: A.Avni ÖZDEŞ, Say Yayınları, 2001.

FRIEDMAN, Jonathan; **Cultural Identity and Global Process**, Sage Publications, London, 1995.

FRITH, Simon; **“Music and Identity”**, “Questions of Cultural Identity”, Ed: Stuart Hall ve Paul du Gay, Sage Publications, London, 1996.

**“Words and Music: Why Do Songs Have Words?”**, Lost in Music: Culture, Style and Musical Event, ed: Avron Levine White, Routledge & Kegan Paul, London and Newyork, 1987.

GEERTZ, Clifford; **“The Integrative Revolution: Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States”**, “The Interpretation of Cultures, ed: C. Geertz, Basic Books, New York, 1973.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1994.

GOODCHILD, Philip; **Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş**, Çev: Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

GOODWIN Andrew; **Dancing in The Distraction Factory**, Routledge, London, 1993.

GOTTDIENER, Mark; **Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri**, İmge Kitabevi, Ankara, 2005.

- GRAMSCI, Antonio; **Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları**, Çev: Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul, 2003.
- GREEN Lucy; **Music, Gender, Education**, Cambridge Univ. Press, 1997.
- GÜLEÇ, Cengiz; **Türkiye’de Kültürel Kimlik Krizi**, Verso Yay, Ankara, 1992.
- GÜNGÖR, Nazife; **“Popüler Kültür Çıkmazı”**, Popüler Kültür ve İktidar, der: Nazife Güngör, Vadi Yayınları, 1999.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları**; Remzi Kit. İstanbul, 1995.  
**İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.
- D’ENTRÉVES, Maurizio Passerin and Seyla Benhabib (ed); **“Habermas and the Unfinished Project of Modernity”**, Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity, The MIT Press, 1997.
- HALL, Stuart; **“Kültür, Medya ve İdeolojik Etki”**, Medya, İktidar ve İdeoloji, der. ve çev: Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1994.  
**“Kültürel Kimlik ve Diaspora”**, Kimlik: Topluluk/ Kültür/Farklılık Çev: İrem Sağlamer, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1998.
- HARDING, S; **“Feminism, Science and the Enlightenment Critiques”**, **Feminism/Postmodernism**, Ed: L.J. Nicholson, Routledge London, 1990.
- HAVILAND, William; **Kültürel Antropoloji**, Çev: Hüsamettin İnanç ve Seda Çiftçi, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2002.
- HEBDIGE, Dick; **Altkültür: Tarzın Anlamı**, Çev: Sinan Nişancı, Babil Yay.İstanbul, 2004.
- HERRLITZ, Wolfgang; **Modern Linguistiğe Giriş**, çev: Mehmet Akalın, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, İzmir, 1983.



HOLTZMAN Linda; **Media Messages**, M.E.Sharpe, New York, 2000.

HUMM, Maggie; **Feminist Edebiyat Eleştirisi**, Yay. haz: Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul, 2002.

HUNDSNURSCHER, Franz; **Modern Linguistiğe Giriş**, çev: Mehmet Akalın, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, İzmir, 1983.

ILYIÇ, Ivan; **Gender**, çev: Ahmet Fethi, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1996.

İLYASOĞLU, Aynur; “**Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarına Kadın Çalışmaları Alanından Bir Bakış**”, Yerli Bir Feminizme Doğru, Yayına Haz: Aynur İlyasoğlu ve Necla Akgökçe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001.

İŞİK İ.Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1998.  
**Öznenin Dili**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2000.

JAGGAR, Alison M.; **Feminist Politics and Human Nature**, Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1988.

JAMESON, Frederic; **Kültürel Dönemeç**, Dost Kitabevi, Ankara, 2005.

JUSSIM, Lee, Richard Ashmore, David Wilder; **Introduction, Social Identity, Intergroup Conflict and Conflict Reduction**, ed: Richard Ashmore, Lee Jussim, David Wilder, Oxford Univ. Press. New York, 2001.

KELLNER, Douglas; “**Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture**”,

<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/culturalstudiesmulticulturalism.pdf>

MARKS, Engels ve Lenin; **Kadın ve Aile**, ed: Marks, Engels ve Lenin, çev: Öner Ünalın, Sol Yayınları, Orun Matbaası, Ankara, 1989.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, EverestYayınları, İstanbul, 2004.

- KIRSCHNER, Tony; **“Studying Rock: Towards a Materialist Ethnography”**, Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory ed: Thomas Swiss, John Sloop, Andrew Herman, Blackwell Publishers, Oxford, 1998.
- KOSKOFF, Ellen; **“An Introduction To Women, Music and Culture”**, Women and Music in Cross Cultural Perspective, ed: Ellen Koskoff, Univ. Of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1989.
- KOSKOFF, Ellen (Ed); **Women and Music in Cross-Cultural Perspective**, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1987.
- KOTTAK, Conrad Phillip; **Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2002.
- KRUSE, Holly; **“Gender”**, Key Terms in Popular Music and Culture ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Pub., Oxford, 1999.
- KUTLUK, Fırat; **Müzik ve Politika**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997.
- KÜMBETOĞLU, Belkıs; **“Toplumsal Cinsiyet ve Antropoloji”**, Folklor/Edebiyat Dergisi, Sosyal Antropoloji Özel Sayısı, Ankara, 2000.
- LACAN, Jacques; **The Language of The Self: The Function of Language in Psychoanalysis**, Trans: Anthony Wilden, New York, 1968.
- Fallus’un Anlamı**, Çev: Saffet Murat Tura, Afa Yayınları, İstanbul, 1994.
- LACLAU, Ernesto; **New Reflections on the Revolution of Our Time**, Verso, London, 1990.
- LAING, Dave; **Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock’ın Anlamı ve Gücü**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles; **Üçüncü Kadın**, Çev: Filiz Nayır Deniztekin, Varlık Yay, İstanbul, 1998.

LULL, James; **Popüler Müzik ve İletişim**, Çev: Turgut İblağ, Çiviyazıları, İstanbul, 2000.

LYOTARD, J.F.; **The Postmodern Condition**, Manchester Univ. Press, 1984.

MARSHALL, Gordon; **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

McCLARY, Susan; **Feminine Endings**, University Of Minnesota P, Oxford, 1991.

McGREGOR, Craig; **Pop Kültür Oluyor**, Çev: Gürol Özferendeci, Çiviyazıları, İstanbul, 2000.

McROBBIE, Angela; **Postmodernizm ve Popüler Kültür**, Çev: Almila Özdek, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1999.

MEAD Margaret; **Male and Female: A Study of in a Changing World**, Mentor Book, 1955.

MERRIAM, Alan P.; **The Anthropology of Music**, Evenston: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON Richard; **Studying Popular Music**, Open Univ. P, Philadelphia, 1997.

“**Form**”, Key Terms In Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.

MILLETT, Kate; **Cinsel Politika**; çev: Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul, 1973.

MITCHEL, Julia; **Kadınlık Durumu**, Çev: Günseli İnal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli, Feraye Tınç, Şule Torun, Yaprak Zihnioğlu Kadın Çevresi Yay., İstanbul, 1985.

MOORE, Alan; **Rock: The Primary Text**, Open Univ. Press, Buckingham, 1993.

MOORE, Henrietta; **Feminism and Anthropology**, Polity Press, Cambridge, 1988.

- MORLEY, David & Robins, Kevin; **“Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik ortamlar ve Kültürel Sınırlar”**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- MUTLU, Erol; **İletişim Sözlüğü**, Ark Yayınları, Ankara, 1995.
- NETTL, Bruno; **“Etnomüzikoloji Nedir?”**, Çev: Çiğdem Kara, Folklor Edebiyat Dergisi, Sayı:17, Ankara, 1999.
- OKTAY, Ahmet; **Türkiye’de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- ORTNER, Sherry; **Making Gender**, Beacon Press, Boston, 1996.
- ORTNER, Sherry ve Harriet Whitehead, (eds), **Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality**, Cambridge Univ. Press, 1981.
- OSKAY, Ünsal; **Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, Der Yayınları, İstanbul, 2001.
- ÖZBEK, Meral; **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yay, İstanbul, 2003.
- ÖZER, Yetkin; **Müzik Etnografisi: Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002.
- ÖZBUDUN, Sibel ve Balkı Şafak; **Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2005.
- ÖZKAYA, Serkan; **Sanatta Deha ve Yaratıcılık: Schönberg, Adorno, Thomass Mann**, Pan Yayıncılık, 2000.
- PENDLE Karin (ed); **Women and Music:A History**, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991.
- PETZEN, Jennifer; **“Liminal States: Gender, Class and Citizenship in Fieldwork”**, Folklor/Edebiyat, Sayı: 24 Halkbilim Özel Sayısı, Ankara, 2000.

- POSTMAN, Neil; **Televizyon Öldüren Eğlence: Gösteri Çağında Kamusal Söylem**, Çev: Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- RAKOW, Lana; **“Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakını Teslim Etmek”**, Kadın ve Popüler Kültür, der. ve çev: Süleyman İrvan & Mutlu Binark, Ark Yayınevi, Ankara, 1995.
- REICH, Alice; **“Women and Spirituality”**, **“Women’s Studies: Thinking Women**, ed: Jodi Wetzel, Margo Linn Espenlaub, Monys A.Hagen, Annette Bennington McElhiney, Carmen Braun Williams, Kendall/Hunt Publishing Company, Iowa, 1993.
- REICH, Nancy B.; **“Women as Musicians: A Question of Class”** , Musicology and Difference: Gender and Sexuality Music Scholarship, ed:Ruth Solie, University of California Press, Los Angeles, 1993.
- REICH, Wilhelm; **Cinsel Ahlakın Boygöstermesi**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.
- REYNOLDS, Simon & Joy Press; **Seks İsyancıları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock’n Roll**, çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
- ROBERTS, Robin; **" Justify My Love: Music Videos and The Construction of Sexuality"** Ladies First:Women in Music Videos, Univ of Missisipi, 1996.
- ROSENAU, Pauline Marie; **Postmodernizm ve Toplumbilimleri**, Çev: Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara, 1998.
- ROWE, David; **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- RUSSELL, Bertrand; **Evlilik ve Ahlak**, Say Yayınları, İstanbul, 1997.
- RUTHERFORD, Jonathan (ed.); **Identity: Community, Culture, Difference**, Lawrance and Wishart, London, 1990.

- SAID, Edward; **Müzikal Nakışlar**, çev: Gül Çağalı Güven, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- SAKAR, Mümtaz Hakan; **“Müzik Videolarında Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık”**, Popüler Müzik Yazıları, ed: Yetkin Özer, Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, Cilt 1-Sayı 1-Bahar/Yaz, İzmir, 2003.
- SARKISSIAN, Margaret; **“Gender and Music”, Ethnomusicology: An Introduction**, ed: Helen Myers, W.W. Norton & Company, London, 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand; **Genel Dilbilim Dersleri**, C. Bally-A. Sechehaye, Çev: Berke Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985.
- SEVİM, Ayşe; **Feminizm**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2005.
- SCHIPPERS, Mimi; **Rockin’ Out Of The Box: Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock**, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002.
- SHEPHERD, John; **“Music and Male Hegemony”**, Music And Society, Ed: Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge Univ.P. 1987.
- “Text”**, Key Terms in Popular Music and Culture, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Pub., Oxford, 1999.
- SHEPHERD, John ve Peter Wicke; **Music and Cultural Theory**, Cambridge: Polity Press, 1997.
- SHUMWAY, David; **“Performance”**, Key Terms in Popular Music, ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Pub., Oxford, 1999.
- SHUKER, Roy; **Key Concepts In Popular Music**, Routledge, London, 1998.
- SILVERMAN, Kaja; **The Subject of Semiotics**. New York: Oxford Un. Press, 1983.

SMALL, Christopher; **“Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert”**, Lost in Music: Culture, Style and Musical Event, ed: Avron Levine White, Routledge & Kegan Paul, London, 1987.

SOMERSAN, Semra; **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.

SONG, Miri; **Choosing Ethnic Identity**, Polity Press, Cambridge, 2003.

SOYKAN, Ömer Naci; **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000.

STOKES, Martin; **“Etnisite, Kimlik ve Müzik”**, Dans Müzik Kültür: Folklorla Doğru, Sayı:63, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1998.

**Türkiye’de Arabesk Olayı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

STOREY, John; **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar**, Çev: Koray Karaşahin BabilYayınları, İstanbul, 2000.

STRAW, Will; **“Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal”**, The Cultural Studies Reader, ed: Simon During, Routledge, London, 2004.

**“Authorship”**, Key Terms In Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.

SUGARMAN, Jane C.; **Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albania Weddings**, Chicago University Press, Chicago, 1997.

SWISS, Thomas vd; **“Spaces Noise and Places of Music”**, Mapping The Beat: Popular Music and Contemporary Theory, Ed: Thomas Swiss, Andrew Herman and John Sloop, Blackwell Publishers, 1997.

ŞAHİN, Emine; **“Postyapısāl Düşüncede İktidar, Direniş ve Entellektüelin Rolü”**, Güney Dergisi, Sayı:28, 2004.

- TAYLOR, Timothy; **“Global Pop”**, Routledge Pub., New York, 1997.
- TEKELİOĞLU, Orhan; **Michael Foucault ve Sosyolojisi**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.
- TEZCAN, Mahmut; **Türk Ailesi Antropolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000.
- TITON, Jeff Todd; **“Müzik, Halk ve Geleneksellik”**, Çev: Çiğdem Kara, Folklor Edebiyat Dergisi, Sayı:17, Ankara, 1999.
- TURAN Süleyman& Binark Mutlu; **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yayınevi, Ankara, 1995.
- TURHANLI, Halil; **Ütopyanın Sesleri**, Çiviyazıları, İstanbul, 2001.  
**Bir Erdem Olarak Sapkınlık**, Çiviyazıları, İstanbul, 2000.
- ULAŞ, Sarp Erk; **Felsefe Sözlüğü**, Yay. Haz: A. Baki Güçlü, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ü. Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002.
- VALVIDIA, Angharad; **Feminism, Multiculturalism and Media: Global Diversities**, Thousand Oaks, California: Sage Publications, 1995.
- WALSER, Robert; **“Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity”**, In Popular Music, 1992.  
**Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music**, Wesleyan University Press, 1993.
- WEEKS, Jeffrey; **“The Value of Difference”**, (ed) Jonathan Rutherford, Identity, Community, Cultural Difference, Lawrance and Wishart, London, 1990 .
- WEINSTEIN, Deena; **“Youth”**, Key Terms In Popular Music, Ed: Brucew Horner, Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.



WERNICK, Andrew; **Promosyon Kültürü: Reklam, İdeoloji ve Sembolik Anlatım**, çev: Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996.

WHITELEY Shelia; **“Repressive Representations: Patriarchy and Femininities in Rock Music of the Counterculture”**, Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory, ed: Thomas Swiss, John Sloop, Andrew Herma Blackwell Pub., Oxford, 1998.

**Women and Popular Music, Sexuality, Identity and Subjectivity**, Routledge, London, 2000.

WICKE, Peter; **Mozarttan Madonna’ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi**, Çev: Serpil Dalaman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

WILLIAMS, Raymond; **Kültür**, Çev: Suavi Aydın, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.

**Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.

**“Advertising: The Magic System”**, The Cultural Studies Reader, ed: Simon During, Routledge, London, 2004.

WOODWARD, Kathryn (ed); **Identity ad Difference**, Sage Pub., California, 2002.

ZIEGLER, Susanne; **“Gender-Specific Traditional Wedding Music in Southwestern Turkey”**, Music, Gender and Culture, Ed: Max Peter Baumann and Ulrich Wegner, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1990

## **GÖRÜŞMELER**

2004a “Özlem Tekin’in arkadaşı ve grubu Ozz’un Bas Gitaristi Ete Kurtekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 30.06.2004.

2004b “Özlem Tekin’in arkadaşı ve grubu Ozz’un bateristi Murat Bekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 30.06.2004.

- 2004c “Özlem Tekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 26.04.2004.
- 2004d “Özlem Tekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 25.09.2004.
- 2004e “Özlem Tekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 30.09.2004.
- 2005a “Özlem Tekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 30.03.2005.
- 2005b “Özlem Tekin’in albüm fotoğrafçısı Koray Kasap ile Yapılan Görüşme, İstanbul, 23.04.2005.
- 2005c “Özlem Tekin’in arkadaşı ve rock müzik sanatçısı Pamela Spence ile yapılan, Özlem Tekin’in de bulunduğu görüşme”, İstanbul, 30.03.2005.
- 2005d “Özlem Tekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 30.03.2005.
- 2006a “Özlem Tekin ile yapılan görüşme”, İstanbul, 12.04.2006.
- 2006b “Most Production ve Özlem Tekin’in menajeri Turgut Kerki ile Yapılan Görüşme, İstanbul, 12.04.2006.

### **TELEVİZYON PROGRAMLARI**

- 2005a “CNN Türk Frekans Programı, Şafak Ongan, Özlem Tekin Söyleşisi” 30/Nisan/2005.
- 2005b “Tv8 Müzik Dergisi Programı, Çelik Erişçi ile Yapılan Söyleşi”, 29.11.2005.

### **İNTERNET ADRESLERİ**

<http://www.ozlemtekin.biz/>

<http://www.ozlemtekin.org/>

<http://www.tekinist.com/forum/index.php>

<http://www.ozlemtekin.us/>

<http://www.turkrock.com/>

<http://www.anatolianrock.com/>

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Mümtaz Hakan Sakar  
**Doğum Yeri ve Yılı:** Bayındır, 1971  
**Yabancı Dil:** İngilizce  
**Eğitim:**  
**Yüksek Lisans:** 1997, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik  
Eğitimi Anabilim Dalı  
**Lisans:** 1993, D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi Müzik  
Eğitimi Bölümü  
**Lise:** 1998, Bayındır Ülfet Onart Lisesi  
**İş Tecrübesi:** 1994, Aksaray-Eskil Y.İ.B.O. Müzik Öğretmeni  
1995, İzmir-Selçuk Lisesi Müzik Öğretmeni  
1996, İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi  
Viyolonsel Öğretmeni  
1997, D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi  
A.B.D. Öğretim Görevlisi



