

**TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE ROCK MÜZİKTE KADIN:
ŞEBNEM FERAH ÖRNEK OLAYI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan
Sabiha AÇAR**

**Danışman
Prof. Dr. Fırat KUTLUK**

İZMİR / 2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Rock Müzikte Kadın: Şebnem Ferah Örnek Olayı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2015

Adı Soyadı

Sabiha AÇAR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 29.12.2015 tarih ve 12. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22. maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sabiha AÇAR'ın "Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Rock Müzikte Kadın: Şebnem Ferah Örnek Olayı" konulu tezi incelenmiş ve aday 10.07.2015 tarihinde, saat 15.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...başarılı olduğuna ...yüksekliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Ferit KUTLU

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
ÜYE

ÜYE

Yrd. Doç. CİBRAKİNG

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: AÇAR

Adı: Sabiha

Tezin Türkçe Adı: Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Rock Müzikte Kadın:

Şebnem Ferah Örnek Olayı

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Woman in Rock Music in the scope of Gender:

Şebnem Ferah Case Study

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2015

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Doktora:

☐

Tıpta Uzmanlık:

☐

Sanatta Yeterlilik:

☐

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 60

Referans Sayısı: 53

Tez Danışmanı

Unvanı: Prof. Dr.

Adı: Fırat

Soyadı: KUTLUK

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Toplumsal Cinsiyet
2. Kadın
3. Rock Müzik
4. Rock Müzik ve Kadın
5. Şebnem Ferah

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Gender
2. Woman
3. Rock Music
4. Rock Music and Woman
5. Şebnem Ferah

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet ☒ Hayır ☐

ÖZET

Bu çalışma toplumsal cinsiyete dayalı kadın-erkek eşitsizliğini rock müzik özelinde ele alarak, bir rock şarkıcısı olan Şebnem Ferah'ı anlamaya odaklanmıştır. Popüler müzik endüstrisinin erkek egemen yapısının ve tüketime yönelik politikalarının Şebnem Ferah'ın müziksel kimliği üzerindeki etkisi ile şarkı sözlerinin toplumsal cinsiyet bağlamının değerlendirileceği tez üç bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölüm, kadın kimliğini, toplumsal cinsiyet, feminist hareket ve postmodernizm yaklaşımları çerçevesinde değerlendiren kuramsal bir çerçeve iken, ikinci bölüm, toplumsal cinsiyetin davranışa etkisini, kadınların müziksel alandaki pratiklerini ve müzikte toplumsal cinsiyet özelinde ele alarak, tarihsel süreçte Türk müziği ve rock müzikte kadın görünümünün irdelenmesidir. Odak noktasına Şebnem Ferah'ı alan üçüncü bölüm ise Şebnem Ferah'ın bir kadın olarak rock müzikte var olma çabasını, müziksel kimliğinin biçimlenmesine etki eden yönleri, şarkı sözlerinin toplumsal cinsiyetle ilişkisi, müzisyenliği ve soundunu incelemiştir.

ABSTRACT

This study discusses the gender-based women-men inequality within the framework of rock music and focuses on understanding Şebnem Ferah, a rock music performer. The thesis, in which the impact of male-dominant structure and consumption-based policies of popular music industry on Şebnem Ferah's musical identity is evaluated as well as the gender context of lyrics, is composed of three parts:

While the first section provides a theoretical framework on the identity of women within the framework of gender, feminist movement and post-modernism approaches, the second part discusses the impact of gender on behavior and the practices of women in the field of music and specifically within the scope of gender in music; and examines the Turkish music and the image of women in rock music in the course of history. The third part, which focuses on Şebnem Ferah, examines her struggle to exist as a woman in rock music, her characteristics that impact shaping her musical identity, the relationship of her lyrics with gender, her musical identity and unique sound.

ÖNSÖZ

Toplumsal cinsiyet ve müzik ilişkisinin benim için cazip bir tez konusu olabileceğini yüksek lisans ders aşamasında yaptığım bir çalışma ile keşfettim. Her zaman ilgimi çeken müzik ve kadın ilişkisini rock müzik özelinde ele almak böyle bir tez için uygun bir fırsattı. Danışmanım Prof. Dr. Fırat Kutluk ile konunun bir örnek olay çerçevesinde ele alınmasının daha uygun olacağını düşündüğümüzden çalışmayı bir kadın şarkıcı üzerinden sürdürmeye karar verdik. Böylece kadın rock şarkıcılar arasında kendine özgü farklı imajı ile dikkat çeken Şebnem Ferah bir tez konusu olarak karşımıza çıktı. Bununla birlikte bu tip çalışmalarda görüldüğü üzere incelenen kişiyle doğrudan iletişimin zorluğu benim için önemli bir sorun olarak belirdi. Bu yüzden ikincil kaynaklara dayanmak suretiyle Şebnem Ferah hakkında yazılı ve görsel-işitsel belgelerden oluşan bir çalışmaya yöneldim. Çalışmam süresince yararlandığım kaynaklar ve Şebnem Ferah hakkında edindiğim bilgiler doğrultusunda hazırladığım bu çalışmanın da çoğu çalışmada olduğu gibi eksik yönleri vardır. Fakat toplumsal cinsiyete ilişkin algıların müzik üzerindeki etkisini daha iyi kavrayabilmeme katkı sağladığı bir gerçektir.

Bu tezin yazım aşamasında ve bugünkü halini alabilmesinde fikirleriyle bana destek olan, kendisinden çok şey öğrendiğim danışmanım Prof. Dr. Fırat Kutluk'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca çalışmam süresince yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen değerli arkadaşım Dr. Onur Şenel'e nişanlım Okan Köse'ye, İngilizce metinlerin çevirisinde yardımcı olan Neslihan Köse'ye ve değerli aileme çok teşekkür ederim.

Sabiha AÇAR

İÇİNDEKİLER

TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE ROCK MÜZİKTE KADIN: ŞEBNEM FERAH ÖRNEK OLAYI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Toplumsal Cinsiyet	3
1.2. Toplumsal Cinsiyet Çerçevesinde Kadın	6
1.3. Feminist Hareket	8
1.4. Postmodernizm ve Kadın	13

2. BÖLÜM MÜZİK VE KADIN

2.1. Tarihsel Süreçte Kadının Rolü	17
2.2. Türk Müziğinde Kadın	22
2.3. Rock Müzikte Kadın- Volvox	26

3. BÖLÜM ŞEBNEM FERAH ÖRNEK OLAYI

3.1. Yetiştirme Dönemi	35
3.2. Müzik Endüstrisi ile İlişkilenmesi	37
3.3. Müziksel Kimliği	40

3.4. Şebnem Ferah Şarkılarında Kullanılan Temalar ve Sözel Anlatım Biçimi ...	44
SONUÇ	51
KAYNAKÇA.....	53
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Bir toplumun yaşam biçiminin, o toplumun kültürel ifadelerine yansımaya bağlı olarak kadın-erkek rollerine ilişkin kalıpların kültürel ifadelerin biçimlenmesinde önemli bir rol oynadığı kabul edilebilir. Toplumsal cinsiyet (gender) bağlamında ele alınabilecek bu roller esas olarak kadın erkek arasındaki toplumsal düzeyde eşitsizlikleri ve toplum içi ilişkileri betimler. Müziğin toplumdaki her bireyin dolaysız olarak deneyimlediği bir ifade olduğu düşünüldüğünde müziksel davranışların bu toplumsal roller tarafından önemli ölçüde etkilenmiş olması olağandır.

Egemen cinsiyetin kendi sınırlarını çizerek diğer cinsiyetten farklılaşmak istemesi ile ilişkili olan söz konusu roller aynı zamanda bu cinsiyetin üstünlüğünün dışı vurumudur. Bu bağlamda ataerkil toplumlarda zekâ ve yetenekle ilişkilendirilen bestecilik ve çalgı icracılığının erkeklere, vokalistliğin ise daha çok kadınlara uygun görülmesi müzik ve toplumsal cinsiyet algısı ilişkisi açısından bir örnektir.

Müziğin toplumun yaşam biçimi ile ilişkisini kadının toplumsal görünümü temelinde açıklayan akademik çalışmaların ortak yönü müzik ve kadın ilişkisini toplumsal cinsiyet kavramıyla bağlantılı kabul etmeleridir. Bu anlayış, Şebnem Ferah örneğinde bir kadın rock müzisyenin deneyimlerini ve performansını ele alan bu çalışmada da merkeze alınmıştır. Dolayısıyla Şebnem Ferah'ın erkek egemen rock müziğin ve müzik endüstrisinin hakim kodları karşısında gösterdiği mücadele ve bu mücadelede attığı ileri ve geri adımlar çalışmanın en önemli noktasını oluşturur. Bu bağlamda Şebnem Ferah'ın ilk albümüyle adımını attığı rock müzik dünyasının onun için kimi zaman dışı kimliğinin dışı vurumunu, kimi zaman ise İngilizce şarkı söyleme pratiğini Türkçe sözlü şarkılara terk etmesinde olduğu gibi piyasanın beklentilerini karşılama anlamını taşıdığı görülecektir.

Popüler müzikle ilgili araştırmalarda müzisyenin duygu ve düşünce dünyasının yansımaları olarak görülen şarkı sözlerini incelemek önemli bir yer tutar. Şebnem Ferah'ın toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı duruşunu ele alan bu çalışma çerçevesinde

incelenen şarkı sözleri ise şarkıcının gerek cinsel kimlik gerekse müzisyenlik açısından var olma çabasını gözler önüne sermiştir. Bazen karşı cinse yönelik duygusunu, bazen de kentli, modern, kendine güvenen kadın tipolojisini ifade eden bu sözler, toplumsal cinsiyete ilişkin kodlamaları açığa vurmaktadır. Aşkı anlatan, duygusal içerikli şarkıların taşıdığı kadınsılık, erkeksi bir müzik olarak kabul eden rock müziğin doğasına aykırı düşerken; aşk acısı, ayrılık ya da terk edilmenin konu edildiği şarkılar, karşı cinse duygularını rahatça dile getirmesi açısından ataerkil toplumun ideal kadın tipinden uzaktır. Öte yandan Şebnem Ferah'ın şarkı sözlerinde tabiata ilişkin üretkenlik veya şefkat gibi kimi olumlu sıfatların kadınları tanımlamakta kullanışı, müzik ve kadın ilişkisinin toplumsal cinsiyet temelinde farklı yönden ele alınışı olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda çalışmada Şebnem Ferah'ın müziksel kimliği, rock müziğinin genel kavramları üzerinden toplumsal cinsiyet bakış açısıyla değerlendirilecek olan şarkı sözleri temelinde anlaşılmaya çalışılmıştır.

İkincil kaynaklara dayanarak yazılı ve görsel belgeler ışığında ortaya konan bu çalışma, incelenen müzisyenle iletişimin imkânsızlığından olduğu kadar ülkemizde popüler müzik araştırmacılarının başvuracağı temel kaynak eksikliğinden de etkilenmiştir. Türkiye'deki kadın müzisyenliğinin, rock müzisyenliğinin ve özellikle de toplumsal cinsiyet ve müzik ilişkisinin ele alınması açısından eldeki sınırlı örnekler çerçevesinde bir yöntem izlemeye çalışıldığı düşünüldüğünde, bir yüksek lisans tezi olan bu çalışmanın Şebnem Ferah örneğinden öte Türk rock müziği çalışmalarının henüz yetkinliğe ulaşmadığı bir dönemin ürünü olduğu göz edilmelidir.

1. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET

Robert Stoller'in toplumsal cinsiyet'in biyolojik cinsiyetten farklı olduğu görüşünü dile getirmesinin ardından bu terim 1970'lerin başında Ann Oakley ile popülerleşmiştir. Ann Oakley'e göre "cinsiyet (sex) biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, toplumsal cinsiyet (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki bu ayrıma paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır (Marshall 1999, aktaran Sakar, 2007:45). Bu doğrultuda kadın ve erkek arasındaki cinsiyet farklılığı evrensel nitelik taşıırken sosyal ve kültürel unsurlara bağlı farklılıklar değişken nitelik taşımaktadır. Bu değişkenlik ise her toplumun kendine özgü sosyal ve kültürel özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Bireylerin biyolojik farklılıklarına işaret eden cinsiyet ile toplumsal rollerindeki farklılıklarına işaret eden toplumsal cinsiyet birbirleriyle ilintili fakat birbirinden farklı kavramlardır. Bireylerin hangi cinsiyete sahip olacağını doğa belirlerken, cinsiyetlerine uygun olarak sergilemeleri gereken davranışları içine doğdukları toplumun sosyal ve kültürel özellikleri belirlemektedir. Ostergaard'ın bu doğrultudaki görüşü, "cinsiyet biyolojik olarak belirlenmiştir, doğuştandır. Toplumsal cinsiyet ise biyolojiye bağlı değildir, toplumda var olan kültürel, dini, ideolojik sistemlerin güçlendirdiği, geniş bir toplumsal işbölümünün görüntüsü olarak ortaya çıkar" şeklindedir (1992, aktaran Özçatal, 2011:24). Yukarıdaki tanımlardan özetle biyolojik unsurlar bireylerin fiziksel farklılıklarına, sosyal ve kültürel unsurlar ise bireylerin toplum içindeki davranış farklılıklarına işaret etmektedir.

Bilton, pek çok toplumda kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetlerin, özelliklerin salık verildiğini bunların ise insanlar tarafından 'doğal'mış gibi kabul edildiğini ve biyolojik farklılıkların kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet

farklılıklarıyla birleşmesi sonucunda oluşan hakim değerlerin kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirdiğini söylemektedir (1981:148, aktaran Ulusoy, 1999:50). Ecevit ise bütün toplumlarda doğuştan gelen biyolojik farklılıkların kültürel olarak yorumlanıp değerlendirildiği, böylece hangi davranış ve faaliyetlerin kadınlar veya erkekler için uygun olduğuna, bu iki cinsin hangi haklara, kaynaklara ve güce ne derecede sahip olduğuna ya da olması gerektiğine ilişkin toplumsal beklentileri geliştirildiğini söylemektedir (2003:83, aktaran Özkişi, 2012:2107). Dolayısıyla kültürel olarak örgütlenen yapıda inşa edilen toplumsal cinsiyet temelli ayrımlar kadın ve erkeğin oynamasını öğrendikleri rollerdir. Ayrıca kadın ve erkeğin rollerine ilişkin kalıplaşmış yargılar kurumsal yapıda da cinsel iş bölümünü oluşturmaktadır.

Feminist kuram içerisinde yer alan etkileşimci yaklaşım cinsiyet rollerinin sosyalleşme ile nasıl edinildiğini, buna bağlı olarak kadın ve erkeklerden toplumda ne tür tutum ve davranışların beklendiğini açıklamaya çalışır (Henslin, 2003a: 288-289, aktaran Demirbilek, 2007:20). Dolayısıyla etkileşimci yaklaşıma göre cinsiyet doğuştan kazanılan, toplumsal cinsiyet ise zamanla yaşanan toplumdan öğrenilenler çerçevesinde biçimlenen sosyal bir olgudur. Sancar, bu sürecin basitçe “sosyalleşme” olarak adlandırılmayacağı aksine kişinin çeşitli biçimlerde müdahil olduğu karmaşık ilişkileri içerdiğini ve kişisel düzeyde bir cinsiyet rejimine işaret ettiğini söylemektedir. Ayrıca cinsiyetin kişisel özelliklerin ötesinde, toplumsal yapılarla ve ilişkilerle bağıntılı bir öznellik boyutu olduğu düşüncesindedir (2006:4, aktaran Ökten, 2009: 303).

Etkileşimciler, cinsiyet rollerinin kimlik duygusundan türediğini belirtmişlerdir (Coleman vd., 2002:349, aktaran Demirbilek, 2007:20). Onlara göre cinsiyet kimliği çocukluğun ilk yıllarında özellikle yakın sosyal çevre aracılığıyla gelişmektedir. Fine göre çocuklar yaklaşık iki yaşına geldiğinde kendilerinin hangi tarafta konumlandığını keşfetmektedirler (2010:238). Ersoy ise cinsiyet kimliğini kişinin kendini kadın ya da erkek olarak tanımlaması, kişinin kendini kişilik, davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranması şeklinde tanımlamaktadır (2007:13).

Çocukluk evresinde gelişmeye başlayan toplumsal cinsiyet rolleri çocukluk evresinden sonraki dönemlerde de toplumun kadın ve erkeğe uygun gördüğü kültürel özellikler çerçevesinde şekillenir. Bu bağlamda çoğu toplumda güç, özgürlük, iktidar gibi özelliklerin erkeklikle; duygusallık, hassaslık, şefkatlilik, anaçlık gibi özelliklerin ise kadınlıkla ilişkilendirilmesi toplumsal cinsiyet hiyerarşisini oluşturur. Bu hiyerarşik yapı nedeniyle toplumsal cinsiyet denilince akla ilk gelen taraf genelde çoğu alanda ikincil konumda görülen kadınlar olmaktadır. Bu konuyla ilişkili olarak Savcı, toplumsal cinsiyetin cinsiyete dayalı işbölümünü ve biyolojik cinsler arasındaki ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanıldığını sadece kadının değil erkeğin de konumunu belirten bir kavram olduğunu söylemektedir (1999:130, aktaran Demirbilek, 2007:13).

Her toplumun kadınlardan ve erkeklerden beklediği belirli tutum ve davranışlar vardır. Ecevit, bu beklentilerin toplumdan topluma ve aynı toplum içinde bir toplumsal kesimden diğerine kısmen değişse de özünde toplumsal cinsiyet temelli asimetrisinin yani farklılıkların ve eşitsizliklerin olduğu ortak noktalarda bulunduğunu ifade etmektedir. (Özkişi, 2012:2107). Bu ortak noktalar özellikle ataerkil toplumların geleneksel olarak yerleşmiş toplumsal cinsiyet rollerinde mevcuttur. Bu roller doğrultusunda kadınlardan beklenen temizlik, mutfak işleri, çocuk bakımı gibi ev içi faaliyetleri en iyi şekilde yerine getirmeleridir. Ayrıca güler yüzlü, yumuşak huylu, kibar ve fedakar olmak kadınlardan beklenen diğer davranışlardır. Kısacası kadınlardan beklenen kadınlığa özgü davranışları en iyi şekilde yerine getirmeleri, iyi bir eş ve anne olmaları yönündedir. Ailenin geçimi sağlayabilecek maddi kazancı elde etmeleri beklenen erkeklerden ise soğukkanlı, cesur ve koruyucu davranışlar sergilemeleri beklenir. Özçatal, kadına ev içi çalışma ya da üremeye ilişkili, erkeğe de kamusal ya da üretimle ilişkili yükümlülüklerin getirilmesini cinsiyete dayalı iş bölümü olarak adlandırmaktadır (2011:24). Kavanagh ve Halpern ise bu durumu kısaca “Geleneksel Cinsiyet Rolü Beklentileri Teorisi’ne göre iş erkelere, ev de kadınlara ait alanlardır” şeklinde özetlemektedir (1977, aktaran Çarıkçı, Avşar, 2005: 67).

Toplumsallaşma sürecinde toplumsal cinsiyete ilişkin algılar, topluma, kültüre ve zamana göre farklılıklar göstermekle birlikte, sürekli olarak yeniden öğrenilmekte

ve üretilmektedir. Bu durum toplumsal cinsiyetin gelişimini tamamlamamış bir kavram olduğunun göstergesidir. Dolayısıyla Connell'in belirttiği gibi toplumsal cinsiyet, bir nesne olmaktan çok bir süreç niteliği taşımaktadır (1998:191, aktaran Zeybekoğlu Dünder, 2012:124). Berktaş ise zaman ve mekan bağlamında, toplumdan topluma farklılık gösteren toplumsal cinsiyet rollerinin, söz konusu kültürün yeniden üretim ve yaratılış anlayışlarına göre biçimlendiğini söylemektedir. Ona göre bu yeniden üretim süreci, cinsiyet rollerinin yaratılışta varsayılan katkılarına göre tanzim edilir (2000:57, aktaran Ökten, 2009:303).

Dolayısıyla tüm toplumlarda kadın ve erkeğe uygun görülen davranışlar farklı ve tarihsel süreç içerisinde değişebilir niteliktedir. Toplumsal cinsiyet algısında değişemeyen tek durum ise hangi toplumda, hangi tarihsel süreçte olunursa olsun kadın ve erkekte bulunduğu toplumun cinsiyet rollerine uygun davranış sergilemesinin beklendiğidir. Özetle toplumsal cinsiyet toplumların sosyal-kültürel özellikleri çerçevesinde bireylerin erkeklik ve kadınlık arasındaki farklılıkları doğrultusunda hangi davranışları, özellikleri benimseyeceği, hangi sorumlulukları üzerine alacağı, duygularını nasıl yansıtmaması gerektiği, hangi meslekleri seçeceği, hangi etkinliklere yöneleceği, nasıl giyineceği, saç şeklinin nasıl olacağı ve hangi renkleri tercih edeceği gibi birçok davranışı kapsamaktadır.

1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ÇERÇEVESİNDE KADIN

Toplumların sosyal ve kültürel özellikleri çerçevesinde oluşan çizgiler kadın ve erkeğin davranışlarını sınırlayarak onlara yönelik toplumsal algıyı belirlemektedir. Kadın ve erkek arasındaki ayrıma işaret eden bu çizgiler doğumdan önce başlamakta, doğumdan sonraki süreçte de devam etmektedir. Özellikle ataerkil toplumlarda kadın davranışlarının aile, erkek davranışlarının ise çevre faktörü çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Bu durum kadınların daha çok ev içi sorumlulukları, erkeklerin ise ev dışı sorumlulukları almasında kendini göstermektedir. Ersoy, akılcılık, bağımsızlık, hükmetme, saldırganlık, hareketlilik, bireycilik, rekabet, nesneye olan ilgi, sosyal

ortamda söz sahibi olma, para kazanma gibi sahip olunması gereken davranış biçimlerinin geleneksel olarak erkeklere, yardımseverlik, duyarlılık, duygusallık, besleyicilik, pasiflik, bağımlılık, ev içi işler, hizmet etmek ve sosyal olamama gibi bir takım özelliklerin kadınlara atfedildiği söylemektedir (2007:15). Deaux ise tarihsel süreç içinde erkeklerin daha çok güç, güven gibi kavramlarla kadınların ise bağımlılık, zayıflık ya da duygusallık gibi daha zayıf tanımlamalarla anıldığını belirtmektedir (1984: 110, aktaran Tunçdemir, 2008:4).

Yukarıdaki görüşler, üstünlük unsuru kabul edilen özelliklerin erkeğe, üstünlük unsuru kabul edilmeyen özelliklerin ise kadına atfedildiğini göstermektedir. Tarihsel süreçte ele alabileceğimiz birçok yaşantı ise erkeğe özel kılınan bu unsurlarının kadına uygun görülmediğini örneklemektedir. Bu doğrultuda erkek üstünlüğünün esas olduğu Eski Yunan'da ayrıcalıklı olarak doğuştan bazı haklara sahip olan erkeklerin yönetime katıldıkları, kadınların ise köleler, metekler (yabancılar), delilerle birlikte değerlendirilerek dışlayıcı bir şekilde oy hakkına bile sahip olmayarak geri plana atıldıkları görülmektedir (Dahl, 1995: 353; Sarıbay, 1994: 95, aktaran Ersoy, 2009:216). Batı kültürü tarihi incelendiğinde ise başlangıcından itibaren kadınlığa karşı sırt dönüş olduğunu belirten Paglia, toprak kültüründen, gök kültürüne doğru evrimleşme süresi boyunca kadının aşağı bir dünyaya itendiğini ifade etmektedir. (2004: 21 aktaran Tunçdemir, 2008:3)

Tunçdemir, erkekliğin üstünlükle bir tutuluşunun tarihini Pisagorcular'a kadar götüren Lloyd'un, zihin ve akılla ilişkili olanın rasyonel erkek soyundan, duyuyla ilişkili olanın ise irrasyonel kadın soyundan olduğu şeklinde açıklama yaptığını söylemektedir (1996: 50 aktaran Tunçdemir, 2008:3). Dolayısıyla çoğu toplumda erkeği üstün görme eğiliminin olması, erkeği kadından daha değerli kılmakta, kadını ise ikincil konuma düşürmektedir. Brown'un birçok toplumda erkek çocuk sahibi olmanın, kız çocuk sahibi olmaktan çok daha değerli görüldüğünü söylemesi ise bu durumu destekler niteliktedir (2000: 49, aktaran Demirbilek, 2007:17).

Toplumsal yapıda erkek ve kadının sergilemeyi öğrendiği davranış biçimleri insanlığın varoluşundan itibaren yaşantılar yoluyla kültürel belleğe yerleşmiş, toplumsal cinsiyet ayrımcılığı çerçevesinde yeniden şekillenerek devam ettirilen bir olgudur. Zeybekoğlu Dünder, toplumsal cinsiyet bağlamında yapılan çalışmalarda, toplumlarda süregelen toplumsal cinsiyete ilişkin kalıplarının özellikle kadını olumsuz yönde etkilediği, kadının ikincil konumunu pekiştirdiği ve cinsiyete dayalı ayrımcılığı yeniden ürettiği sonucuna varıldığını söylemektedir (2012:123). Bu durumda kadınlardan yaşam alanlarını ev, eş ve çocuk olarak sınırlamalarının istendiğini söyleyen Helvacıoğlu ise neredeyse ev işleri, çocuk bakımı ve eşin yeniden üretime hazırlanmasının kadınların varoluş nedeni olarak görüldüğünü ifade etmektedir (1996:41, aktaran Ökten, 2009:308). Özellikle doğumun kadın bedeninde gerçekleşmesi gerçeği kadını bu sorumluluk dahilinde davranışlar sergilemeye itmektedir. Bu nedenle kadınlardan ilk beklenen annelik rolünü en iyi şekilde yerine getirmeleridir. Ecevit, bu durumu sadece doğanın kadına sunduklarına dayandırmamakta ve anneliğin esas olarak öğrenilen bir davranış olduğunu, kadından kadına aktarılan değerler, bilgiler ve ritüeller ile yeniden üretildiğini söylemektedir (2011:2). Ayrıca kadının geleneksel rol tanımına uygun düştüğü düşünülen iyi bir eş olma yönünde sergilediği davranışlarında rol model olma ya da rol model alma çerçevesinde şekillenmesi kadından kadına aktarılan değerler, bilgiler bütünü olduğunu göstermektedir. Tüm bu anlatılanlar ise Simone de Beauvoir'ın 1949'da “kadın doğulmaz, kadın olunur” söylemiyle uygunluk göstermektedir (Bora 2005:37, aktaran Özkişi, 2012: 2108).

1.3. FEMİNİST HAREKET

Yapılan araştırmalar cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele imkânları geliştirmeyi hedefleyen feminist hareketin başlangıç tarihi ve sebebi konusunda farklı görüşlerin olduğunu göstermektedir. Tarihsel süreç ve öne sürülen gerekçeler bağlamında değişiklikler görülse de feminist hareketin toplumların değişen ve gelişen yapıları doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Bu doğrultuda ilk olarak Batı toplumunda görülen feminist hareketin kökenini 17. yüzyıla dayandıran Juliet Mitchell, İngiltere’de

feodalizmin sona ermesinin ardından gelişen kapitalizmin etkisiyle kendini toplumdan dışlanmış gören orta sınıf kadınların tepkileri sonucunda başladığını ileri sürmektedir (Çaha 1996:42-43, aktaran İşler, 2004:14) Çaha, feminist hareketin ortaya çıkışını Fransız Devrimi'nden sonra siyasi ve sivil alanlarda kadına yer verilmemesine dayandırırken (1996:42-43, aktaran İşler, 2004:14), Coşkun ve Öztürk, sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan kadın işgücünün getirdiği sorunlara dayandırmaktadır (2009).

Feminist hareketin ortaya çıkışı konusunda farklı görüşler olmasına rağmen 17. yüzyılda İngiltere'de feodalizmin bitmesi ve kapitalizm ortaya çıkması ile gelişen olayların, 18. yüzyılda Fransız devriminin ve 19. Yüzyılda sanayi devriminin getirdiği toplumsal değişimlerin, kadının ekonomik, sosyal, kültürel, siyasi konumları üzerinde etkili olduğu ve kadın hareketi tarihinde bu süreçlerin “birinci dalga” olarak adlandırıldığı görülmektedir. Bu süreçte Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill ve Harriet Taylor Mill gibi yazarlar, konusu kadın haklarına dayanan, kadınların toplumsal açıdan statülerinin düşük olarak algılandığı ve eğitimin gelişmesi halinde kadın-erkek arasındaki eşitliğin sağlanabileceği gibi görüşleri dile getirdikleri eserleriyle feminist hareketin canlanmasında etkili olmuşlardır.

Ayrıca 19. yüzyıl'da William Thompson'un İngiltere'de kadın hakları için ilk feminist manifestoyu ilan etmesi, John Stuart Mill'in kadınların meclise girmesini sağlamak amacıyla kadın dernekleri kurulmasına öncülük etmesi ve Londra'da gerçekleştirilen bir kongreye alınmayan Amerikalı kadın delegelerin “Seneca Wall Konvansiyonu”nu kurarak oy hakkı için mücadeleye girmeleri feminist hareketin canlanmasında etkili olan diğer etkenlerdir. Tüm bu gelişmeler dışında kızların eğitim kurumlarına kabul edilmesi de bu döneme denk gelmektedir. Michel, zor mücadeleler sonucunda da olsa kızların Fransa'da ortaöğretime dahil olmalarını ve Avrupa'da üniversite eğitimi için hak kazanmalarını feminist hareketin en büyük başarısı olarak görmektedir (1993:79-82, aktaran Erdoğan, 2011:5).

Emiroğlu ve Aydın, birinci dalga feminist hareketi, 19. yüzyılda Amerika Birleşik Devletlerinde ve Batı Avrupa’da kadınların oy, mülkiyet, eğitim hakkı gibi kazanımlar ve 20.yüzyılın başlarında medeni haklar elde etmek için mücadele göstermelerinden dolayı aydınlanmacı liberal siyasal düşünce temelli feminizm olarak görmektedir (2003:305, aktaran Çoşkun, Öztürk, 2009). Donovan ise 19.yy. ile 20.yy. başında gelişen feminist hareketi kültürel feminizm olarak adlandırmakta ve liberal siyasal düşünce temelli feminizmden üstün görmektedir. Ayrıca kültürel feminizmin savunucularının kadınlarla erkekler arasındaki benzerlikler üzerinde durmak yerine, farklılıkları üzerinde durduklarını, kadınlık niteliklerini kamusal yenilenmenin kaynağı olarak kabul ettiklerini söylemektedir (2001: 69-70, aktaran Öztürk, 2011:70). Dolayısıyla birinci dalga feminist hareket döneminde gerçekleştirilen girişimlerin temel hedefinin kadınların sosyal, ekonomik, siyasal hayatta ve hukuksal alanda erkekle aynı statü ve imkanlara sahip olması yönünde olduğu görülmektedir.

Feminist hareketin hızının 1920’lerden itibaren kesilmeye başladığını, birçok feminist ve tarihçinin 1920 yılını birinci dalga feminizmin sonu saydığını belirten İşler, 1960’larda feminizmin tekrar hız kazandığını ve bu dönemin ikinci dalga feminizm olarak adlandırıldığını söylemektedir (2004:16). Ayrıca başta Amerika olmak üzere diğer Batı ülkelerinde 1960’larda başlayıp 1970’lerin sonuna kadar süren bu döneme modern feminizm de denilmektedir. Bu dönemde kadın örgütlenmesinde ve mücadelesindeki yükseliş, feminist grupların kadının konumuna eşitlik çerçevesinden bakması, erkek merkezli görülen kurumların yıkılmasına yönelik çalışmalar ve kadınların bu alanda özgün kimlikleriyle yer almak için gösterdikleri çaba feminist hareketi aktif bir politikaya dönüştürmüştür. Kısacası birinci dalganın temel nedeni olan kadın-erkek arasındaki eşitlikçi kuramlar güç kazanarak devam etmiştir. Bu durum ise birinci ve ikinci dalga feminist hareketin aynı referans noktasına dayandığını göstermektedir.

Bu dönemde feminist çalışmaların ulusal, etnik ve ırksal sınırları aşmaya çalışarak yürütüldüğünü söyleyen Mohanty, ikinci dalga’nın kız kardeşliğin evrensel olma anlayışına dayandığını söylemektedir (2008:154, aktaran Arman, Şerbetçi,

2012:70). Kız kardeşlik bilincinin ve kültürünün önemsenererek ortak kadın kimliğinin öne çıkarıldığını ve kadın-erkek kimliği arasındaki eşitliğin farklılık üzerinden tanımlandığını söyleyen Altun, bu durumu ikinci dalga feminizmi ilk dalgadan ayıran özellik olarak görmektedir (2008:64). Coşkun ve Öztürk ise 1970’lerde yaşanan 68 öğrenci olaylarının, çevreci protesto hareketlerinin ve Vietnam savaşının sonucunda oluşan savaş karşıtı tepkisel hareketlerin ikinci dalga feminist hareketle karışmış olması nedeniyle birinci dalgadan farklı olduğunu söylemektedir (2009).

İkinci dalga feminist hareket süresince Amerika Birleşik Devletleri’nde ve Avrupa’da gelişen feminizmin etkisiyle radikal, marksist, sosyalist feminizm gibi yeni yaklaşımlar ortaya çıkmış, birinci dalga içinde var olan liberal feminizm ise yükselişe geçmiştir. Temelinde cinsiyet eşitsizliğine karşı çıkış olan bu yaklaşımların cinsiyet nedir?, cinsiyet eşitsizliğinin sebepleri nelerdir?, cinsiyet eşitsizlikleri nasıl ortadan kaldırılabılır? gibi sorulara farklı yanıtlar vermesi kadın hareketinde farklı söylemlerin oluşmasına ve ayrışmaların yaşanmasına neden olmuştur.

19. yüzyılda erkek ve kadın arasında fırsat eşitlikleri için mücadele veren liberal feminizmin 20. yüzyılda siyasi haklar için mücadele verdiği görülmektedir. Liberal feminizmin biyolojik ayrımcılıktan kaynaklanan eşitsizliği reddettiğini söyleyen Kara, liberal feministlerin kadına yurttaşlık hakkı tanınmasının kamu yaşantısına katılma olanağı sağlayacağını ve kadının özgürleşmesinin ancak çalışma yaşamına katılmasıyla olabileceğini savunduklarını söylemektedir (2006:7). Radikal feministlerin, liberallerin gösterdiği çabayı yetersiz gördüğünü ifade eden Ataman ise radikallerin mücadeleyi oy hakkı elde etmek için değil, cinsiyet rollerinin değişmesi için sürdürdüklerini ve cinsiyet rollerinin devrimci yoldan yıkılabileceğini savunduklarını söylemektedir (2009:19). Demir, marksistlerin kapitalist sistemin etkisiyle kadının ev içi alana veya dışarıda ucuz işgücüne maruz kaldıkları yönünde görüşlerinin olduğunu ve kadının kurtuluşunun üretim biçiminin değiştirilmesiyle gerçekleşebileceğini düşündüklerini söylemektedir (1997:57 aktaran Fidan, 2000:119). Kozlu ise sosyalist feministlerin kadınların emeğinin erkekler tarafından sömürülmesine karşı durduklarını, kapitalist sistem tarafından oluşturulmuş sınıf ayrımcılığı, ırkçılığı ve cinsiyetçiliği eleştirdiklerini ifade

etmektedir (2009:5-6). Dolayısıyla feminist yaklaşımların bilinç oluşturma, alternatif yollar deneme, karşıt görüş ve literatür geliştirme gibi faaliyetlerde bulunarak kadın sorununa kendi çerçevelerinden çözüm aradıkları görülmektedir.

1980’lerden sonra “üçüncü dalga” diyebileceğimiz yeni bir kadın hareketi görülmeye başlamıştır. Molm, Folbre ve Hekman, feminist kuramda 1980’lerden sonraki dönemde erkek-kadın arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların neler olduğunu belirleme çabasının ötesine geçilerek, toplumsal değişimlerin bireylerin yapılarını nasıl biçimlendirdiğinin sorgulanmaya başladığını söylemektedir (1993, 1993, 2007, aktaran Ecevit, 2011:42). Dolayısıyla “üçüncü dalga” olarak adlandırılan bu süreç postmodern söylemin yükseldiği ve tüm yapıların sorgulamaya başladığı dönemdir. Bu dönemde postmodern söylemin feminist hareketten etkilenmesiyle postmodern feminizm denilen yeni bir anlayışın ortaya çıktığı görülmektedir.

Birinci dalga feminist hareketten itibaren çoğunlukla Batı toplumlarındaki kadınların sıkıntı ve isteklerinin dile getirildiği görülmektedir. Postmodern feminizmde ise birinci ve ikinci dalgadan farklı olarak kadınlık değerlerinin, kadın sorunlarının, kadın isteklerinin sosyo-kültürel açıdan tüm toplumlarda farklı olmasına dayanılarak bu değerlerin toplumlara göre ayrıştırılması yönünde çaba harcandığı görülmektedir. Bu yapıda kadınların savunulmasının değişik anlayışlar içinde yapıldığını söyleyen Yüksel, yaşanan çağda kadınların tek tip sorunu olmadığını bu nedenle ırk, sınıf, cinsiyet, etnik köken gibi farklılıkların postmodern feminizmin yaklaşımı içinde değerlendirildiğini ifade etmektedir. Ayrıca kadınlara ait evrensel doğruların olmadığını etnik ve yerel farklılıkların dikkate alınmasının gerekliliğini savunduklarını söylemektedir (2001:11, aktaran Kozlu, 2009:8).

Bu süreçle birlikte bazı feministlerin daha çok gelişmemiş dünya kadınlarına ait sorunlarını dile getirdiklerini ifade eden Barlow, bu durumun “Batı feminizmi” ve “Üçüncü Dünya feminizmi” gibi iki farklı tanımlamayı getirdiğini söylemektedir (1998:127, aktaran Ataman, 2009:14). Lim’in görüşü ise Üçüncü Dünya Kadınları olarak adlandırılan kesimin emperyalist ve patriyarkal sömürünün nesneleri olduğunu

yönündedir (1983:70, aktaran Altun, 2008:58). Lim'in bu görüşünü destekleyen Altun ise sömürünün bütün yönlerini göz önünde tutarak çok katmanlı mücadele stratejileri geliştirmek gerektiğini ve bu mücadelenin daha çok üçüncü dalga feminizmin ideolojisinin sınırlarında olduğu söylemektedir (2008:58). Dolayısıyla bu zaman diliminde ortaya çıkan postkolonyal feminizmin adındaki yeni anlayış, Batı'da doğmuş olan feminist kuramcılarca dile getirilmeyen veya eksik dile getirilen Üçüncü Dünya kadınlarının sorunlarını duyurabilmek ve kadınların aynı amaç doğrultusunda ortak bir mücadele vermelerini sağlama amacıyla olmuştur (Arman,Şerbetçi, 2012:69).

Zamanla yaşanan değişim ve gelişimler sonucunda disiplinler arası alanda yer alan feminist hareketin küreselleşen dünyanın etkisiyle uluslararası ilişkiler bağlamında yer aldığı görülmektedir. Uluslararası ilişkiler bağlamında alt disiplinlerden biri olan feminist yaklaşım, kadınların toplumsal sorunlarının görünmeyen ve değersiz görünen yönünü anlama ve değiştirmede yönünde çalışmalar yapmaktadır. Ataman, feminist yaklaşımların bu doğrultuda yaptığı çalışmaların uluslararası ilişkilerde yapılan çalışmaların yanlışlarını ve eksik yönlerini ortaya koyma yönünde gösterdikleri çabanın gölgesinde kaldığını söylemektedir. Bu durumu ise kendi içlerinde bir bütün olmamalarına, parçalanmışlıklarına dayandırmakta ve feminist hareketin hala çok parçalı, tamamlanmamış bir disiplin, akım ve proje görünümünde olduğunu ifade etmektedir (2009:33).

1.4. POSTMODERNİZM VE KADIN

Sosyal bilimler literatüründe yaygın olarak kullanılan postmodernizm kavramının içerik olarak birden fazla tanımına rastlanmaktadır. Bu durum ise postmodernizmin açıkça tanımlanamayan bir kavram olduğunu göstermektedir. Sarup, Lyotard'ın postmodernliğin anlaşılabilmesi için öncelikle modernliğin ne olduğuna vurgu yapılmasını ön gördüğünü söylemektedir (2004:233 aktaran Kara, 2012:1380). “Durkheim, Simmel ve Parsons gibi sosyologlara göre modernlik, farklılaşmanın, uzmanlaşmanın, bireyselleşmenin, karmaşıklığın, sözleşmeye dayalı ilişkilerin, bilimsel

bilginin ve teknolojinin hakim olduğu bir yaşam şeklidir” (Aslan, Yılmaz 2001:98). Atiker'e göre ise modernlik, evrensel değerler temelinde akılcılıkla meşrulaştırılmış bir toplum düzenini ön görmekte ve bilim, teknik, etik alanda dâhil olmak üzere tüm beklentileri karşılayacak yetenektir (1998: 114 aktaran Bayram, 2009:6). Lyotard, postmodernliği “bütün bu meta-anlatılara inanmazlık” olarak tanımlarken (Kara, 2012:1380), İşler, postmodernizmin, modernizmin sahip olduğu tüm kurumları ve onun getirdiği sistem, kavram, doğruları kurmaca olarak gördüğünü ve bunların tümüne karşı güvensizlik duyduğunu söylemektedir (2004:1).

Bu durum özellikle aydınlanma dönemiyle şekillenen modernliğin merkezinde yer alan akılcılık, bilimsellik, özgürlük gibi değerlerin evrensel boyutta temel alınmasında kendini göstermekte ve bu unsurları Lyotard’ın “inanmazlık” İşler’in ise “güvensizlik” olarak ifade etmesi postmodernizmin, modernizme karşı olan tepkisinin nedenini açıkça göstermektedir. Kısacası postmodernizm aydınlanmanın getirdiği unsurları sorgulamakta ve reddetmektedir. Bu karşı çıkışa rağmen postmodernizm kavramının niteliklerine bakıldığında kaynağının modernizme dayandığı ve modernizmin bir parçası olduğu görülmektedir. İşler’in değimiyle postmodernizm, modernizmin devamı olan, ondan kaynaklanan, fakat ondan ayrılan anlamına gelmektedir (2004:10). Eşbah ise her ne kadar postmodernizm, modernizmin söylemlerini yadsısa da kavram olarak kendisi açıklanırken, modernizmin tanımına muhtaç olduğunu söylemektedir (2006:45).

Postmodernizmin ve kadın ilişkisine bakıldığında modernizmin sunduğu kadın değerinin postmodernizm çerçevesinde yeniden tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Sakar, yeniden tanımlama meselesini modern kadının ataerkil toplumun kurgusu olmasına dayandırmakta ve ihtiyaç olarak görmektedir (2007:74). Söylemez ise kadın kavramının modernizm içindeki değerlerinin, postmodernizm kapsamında ortaya çıkan yapısalıcı, post-yapısalıcı ve yapı sökümlü (yapı bozum) içerikli kadın imgeleriyle yıkıldığını ve kadına olan bakışın değişmesine katkı sağladığını söylemektedir (2011:1).

Dolayısıyla kadınlara toplumsal ve cinsel olarak yüklenen değerler modernizm çerçevesinde üstünde durulan biyolojik unsurlar ve evrensellelikle değil, postmodernizm çerçevesinde toplumların değer yargılarına göre ele alınmaya başlamıştır. Yani modernist ideoloji çerçevesinde kadınları kurtuluşa götürecek çözümlerin evrensel boyuta taşınmasına karşı çıkan postmodernizm, ırk, din, sınıf, kültür, etnik köken gibi çeşitli kategorilerin göz önünde bulundurulmasının gereğini savunmaktadır.

Toplumsal, sosyal ve kültürel değerlerin etkisiyle çoğu toplumda kadın-erkek arasındaki eşitsizliğe karşı duruş ve kadınlık deneyimlerinin sosyal, siyasi, estetik anlamda değişime uğrayarak hiyerarşik düzenin dönüştürülmesine katkı sağladığı görülse de kadınların rollerinde evrensellelikten söz edilebilecek belirgin ve keskin çizgilerin hala mevcudiyetini koruduğu görülmektedir. Çoğu toplumda kadınların en belirgin çizgilerinin annelik unsuru olması bu durumun varlığına işaret etmektedir. Eşbah'ın modernlik çerçevesinde kamusal alanın erkeklere tahsis edilerek, kadının özel alanı olarak görülen eve hapsedildiğini, özel hayatının ise annelik ve ev kadınlığıyla sınırlandırıldığı şeklindeki ifadesi bu duruma örnek gösterilebilir (2006:66). Chodorow ise cinsiyetçiliğin temel nedeni olarak anneliği varsayan kadınların annelik üretimine gönüllü katılımını içsel, ilişkisel bir benlik oluşumu olarak görmektedir. Chodorow'un bu yaklaşımını postmodern bir perspektifle eleştiren Nancy Fraser ve Linda Nicholson, bu durumun farklı sınıflar, ırklar, cinsel yönelimler ve etnik gruplar arasında bazı farklılıkları ikincil kıldığını ve kadınların siyasal bir pratik olan feminizmden uzak kalmalarına neden olduğunu söylemektedir (Kara, 2012: 1384-1385).

Feminizmin postmodernite ile ilişkilendiğinde özne meselesinin ortaya çıktığını ifade eden Sakar, bu durumun feminizmin tüm kadınları temsil edip etmediği tartışmasını meydana getirdiğini söylemektedir (2007:71). Dolayısıyla feminizm ve postmodernizm arasındaki ilişki toplumların sosyal ve kültürel özellikleri bağlamında kadının yerinin yeniden sorgulamasını gerektirmiştir. Bu bağlamda Kozlu'ya göre kadın ve erkek ayrımını ortadan kaldırma eğiliminde olan postmodern feministler erkekle ilgili değerlerin ortadan kaldırılıp yerini kadınlıkla ilgili değerlerin almasından yana değildirler (2009:9). Yüksel'e göre ise postmodern feministler için eşitlik önemlidir ve

kadın-erkek eşitliği için kadın-erkek karşıtlığından, evrenselcilikten hatta tarihten bile vazgeçebilirler (2001:113, aktaran Kozlu, 2009: 9).

Postmodernizm, kadın ve erkek arasındaki eşitliği savunmasına rağmen ikisi arasındaki farkı da kabul etmektedir. Modern söylemin kadının durumunu ele alışıyla ilgili eleştirilerin olması ise postmodern feministlerin kendi söylemlerini ifade edebilmelerine ortam hazırlamıştır. Eşbah'ın bu durum karşısında dikkat çekmek istediği nokta ise postmodernizmin, modernizmin kadın meselesine ilişkin yaklaşımını eleştirirken kendi konumunu gözden geçirebilen belli bir özerkliğe kavuşmuş olan kadının modernizmin ürünü olduğunu unutarak ele aldığıdır (2006: 69-70).

Sonuç olarak postmodernizm ırk, din, sınıf, kültür, etnik köken, gibi çeşitli kategorilerin varlığından dolayı kadının tek tiple sınırlandırılmayacağını ve kadın sorununa yönelik tek bir çözüm yolu üretilemeyeceğini savunmaktadır. Ayrıca kadınların sorunlarının, beklentilerinin, ihtiyaçlarının evrensel olmadığını ve toplumsal ya da etnik olarak farklılıklarının dikkate alınması gerektiğini vurgulayarak her kadının sahip olduğu olanaklar çerçevesinde değerlendirilmesinden yanadır.

2. BÖLÜM

MÜZİK VE KADIN

2.1.TARİHSEL SÜREÇTE KADININ ROLÜ

Toplumların sosyo-kültürel yapısı ve yaşanan gelişmeleri çerçevesinde şekillenen toplumsal cinsiyet algısının yarattığı etki çoğu alanda olduğu gibi müzik alanında da görülmektedir. Toplumsal cinsiyet algısının müziksel alana yansması kadın ve erkeğin müziksel davranışlarının nasıl ve ne şekilde olması konusunda belirleyicidir. Bu belirleyicilik ise müzikte toplumsal cinsiyet, müzik ve kadın gibi çalışmaların görünürlüğüne ortam hazırlamıştır.

Genel olarak çoğu toplumda ve çoğu alanda eril özelliklerin dişil özelliklerden üstün görülmesi kadının ikincil konumda yer almasına neden olmaktadır. Bu durum kadının müziksel alandaki konumu üzerinde de etkilidir. Toplumsal cinsiyet unsurlarının müziğe yansması dönem ve toplumlara göre farklılık gösterse de çoğu kültürde kadının “zayıf” erkeğin ise “güçlü” kabul edilmesi erkeğin müziksel alanda egemen olmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda tarihsel süreçte kadın ve müzik ilişkisine bakıldığında kültürel özelliklerin, toplumsal yaptırımların, dini etkenlerin ve kadınların biyolojik yapısında var olan üreme misyonun müzik alanındaki konumları üzerinde etkili olduğu görülmektedir.

Batı müziğinin tarihsel sürecini ele aldığımızda erkekler daha çok besteci, kadınlar ise müzik icracıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle müziksel alan içinde kadın varlığıyla dikkat çeken operada kadının yorumculukla sınırlandırıldığı ve opera besteciliğinin erkeğe uygun alan olarak biçimlendiği görülmektedir. Kadınların bestecilik alanında erkeklere oranla daha az yer almasının sebebi ise akıl, yetenek gibi unsurlarla ilişkilendirilen yaratıcılığın erkeklerle özleştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Özkişi, kadınların bestecilik özelindeki azlığının sebebini 20.yüzyılın ilk yarısına dek kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği mitine ve

kadınların bestecilik eğitimine erişimlerinin kısıtlanmış olmasına dayandırmaktadır (2012:2015). Ayrıca kadınların önce ideal evlat, eş ve anne olması yönündeki toplumsal etkenler bestecilik özelindeki ilerleyişlerinin engellenmesinde önemli bir faktördür. Bu duruma Tunçdemir'in kadın sanatçıların ünlü erkek müzisyenler ve sanatçılarla olan ilişkilerinde eş, sevgili ve arkadaş olarak “dahilerin esin perisi” gibi bir rol yüklendiğini ve erkek müzisyenlerin özgün eserlerinin yaratıcılığında kadınlara bir “kariyer refakatçisi” gibi destek görevi düştüğünü söylemesi örnek gösterilebilir (2008:19).

Müzikte toplumsal cinsiyet sınıflandırmalarının etkisi çalgıcılık özelinde de vardır. Bazı dönem ve kültürlerde çalgı çalma erkeklik işi olarak görülmektedir. Bu durum ise kadınların çalgı icracılığından çok vokal formda yer almasına neden olmuştur. Bu nedenle Klasik Batı müziği, yerel müzik ve popüler müzik örneklerinde kadınların daha çok vokal kimliğiyle yer aldıkları görülmektedir. Dolayısıyla 19. yüzyıl'da Klasik Batı müziği orkestralarında kadın görünürlüğün az olması ya da hiç olmaması profesyonel müzisyenliğin erkek egemen olarak görülmesine dayandırılabilir. Yine aynı sebeplerden dolayı kadınların çalgı çalmalarının engellendiğinden bahseden Auerbach, Yunanistan'ın kırsal kesimlerinde vokal formların bu yüzden korunduğunu öne sürmektedir (2007:222, aktaran Yılmaz, 2010:14). Günümüzde ise yaşanan toplumsal gelişim ve değişimlerin müzik ortamına yansımalarıyla kadınların müziksel pratiklerini sergileyebilme olanağı bulunduğu bilinmektedir. Buna rağmen popüler müzik özelinde kadınların çalgı icracılığı veya bestecilikten çok vokalistlik olarak yer aldığı görülmektedir. Bu durum popüler müzikte de erkek egemenliğin devam ettiğini ve kadınların daha çok erkeklikle ilişkilendirilen alanların dışında tutulduğunu göstermektedir.

Çeşitli kültürlerde bazı çalgılar kadınlığın ve ya erkekliğin simgesi olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda bir çalgının erkeğe ya da kadına has kabul edilmesinde güç, estetik ve yetenek gibi unsurların belirleyici olduğu görülmektedir. Dolayısıyla erkeklik kodlarıyla ilişkili olduğu düşünülen çalgılar kadınlara uygun görülmemekte ve kadının çalacağı çalgı çeşidi bu çerçevede belirlenmektedir. Örneğin tarihsel süreçte arp, çeng, def gibi çalgıların estetik, fiziki ve yetenek açısından kadınlıkla ilişkilendirildiği

görülmektedir. Ayrıca kadınların fiziğine ve estetik olarak görünüşlerine yakıştırılamadığı için davul, bando-mızıka, ağaçtan yapılmış nefesli çalgıları çalmasına destek verilmediğini ifade eden North, Hargreaves, Amerikalıların 1904’de kadınların bu enstrümanları çalabilmeleri için erkekler kadar güçlü olamadığını savunduğunu söylemektedir (2005:46, aktaran Ersoy, 2007:25). Beşiroğlu ve Koçhan ise Avustralya yerlilerinin ünlü nefesli çalgısı didgeridoo’nun yalnızca erkeklere özgü olduğunu ve yine yalnızca erkekler tarafından çalınan bir Japon flütü olan shakuachi’nin erkeklik için statü sembolü oluşturduğunu söylemektedir (2007:136). Dolayısıyla çalgı icracılığına ilişkin yetkinliğin erkekleştirilmesi kadının çalacağı çalgıya sınırlamalar getirmekte ve kadının bu alandaki varlığını ikincil konuma düşürmektedir.

Fransız devrimi, sanayi devrimi gibi toplumsal gelişmelerle birlikte kadının toplumsal yaşamda söz sahibi olma fırsatını yakalaması müzik alanında yer edinebilmesinde etkili olmuştur. Batının müzik konusunda kadına sunduğu imkanlar Osmanlı devletinin modernleşme anlayışı çerçevesinde yaşanan gelişmelerinde kendini açıkça göstermektedir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Batının etkisinde kalan Osmanlı devletinin saraylarında kadın ve müzik ilişkisinde önemli gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Akgündüz ve Öztürk’ün bu dönemde sarayda bulunan eski sazların arasına giren piyanonun Osmanlı haremde moda haline geldiği ve sultanların, şehzadelerin, kadın efendilerin piyano çalmaya başladıkları söylemesi bu duruma örnek gösterilebilir (1999:336, aktaran Kaya, 2012:1452).

Bu dönemde modernleşme anlayışıyla meydana gelen gelişmelerin müziğe yansımaları saray dışında da kendini göstermiş kanto gibi Batı kökenli müzik türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. İtalyan operet topluluklarının etkisiyle ortaya çıkan ve zamanla yerel müzikal özelliklerin görüldüğü kanto, Doğu-Batı müzikal özelliklerin bir arada olduğu sentez haline gelmiştir. Ayrıca kanto, Türk toplumunda kadının saray dışında yer aldığı ilk müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı toplumunun geleneksel değerleri göz önüne alındığında ise ilk kanto icrasının Müslüman kadınlar tarafından gerçekleştirilmediği anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi Osmanlı devleti birden çok etnik topluluğu içinde barındıran heterojen yapıya sahip bir toplumdur. Dolayısıyla

Özbilen, kantoların önce Ermeni ve Rum kadınlar, daha sonraları ise Çingene ve Yahudi kadınlar tarafından icra edildiğini söylemektedir (2006:13). Peruz, Şamram, Eleni, Küçük Virjin, Büyük Virjin, Büyük Amelya, Küçük Amelya, Eleni, Agavni, Aramik, Kamela, Viktorya, Rozika, Marika, Öjeni, Luçika, Flora, Viyole, Mari, Anjel, Pipina, Tereza gibi isimler Müslüman olmayan dönemin en tanınmış kantocularındandır. Beşiroğlu, Vasfi Rıza Zobu (1961)'nın ilk Müslüman Türk kantocunun Poposköprülü Amelya takma adıyla ilk kez Nazilli'de sahneye çıkan Kadriye Hanım olduğunu ve aynı bilgiyi Özdemir Nutku (1969)'nın çalışmasında yer vermesinin bu bilginin doğruluğunu desteklediğini söylemektedir (2003:78). Daha sonraki süreçte ise Mahmure Hanım, Nazmiye Hanım gibi gerçek ya da takma isimleri kullanan Müslüman kadınların kanto icrasında yer aldıkları bilinmektedir.

Kanto bestelerinin çoğunlukla kantoları seslendiren kişilere ait olduğu görülmektedir. Peruz, Şamram, Eleni, Büyük Virjin, Küçük Virjin, gibi isimler kantolarını besteleyip, seslendiren kantoculardan bazılarıdır. Bu durum ise Türk popüler müziği tarihinde kadınların bestecilik ve yaratıcılık yönündeki kabiliyetlerini ilk olarak kantoda sergilediklerini göstermektedir. Kantoların en popüler olduğu dönem olan 20. yüzyılda İstanbul yaşamında görülen gelişim ve değişimlerin kantoya aktarılmasının belirgin bir özellik olduğunu ifade eden Taşkent, örnek olarak büroların ve orada sekreter kızların ortaya çıkmasıyla yazılmış olan “Daktilo” kantosunu ve kantoların iki kişiyle müzikli oyun şeklinde icra edilmesi olan düettolardan biri olan “Rampa” düettosunu göstermektedir (1994:12).

Kantoyla ilgili yapılan araştırmalar incelendiğinde kantonun Cumhuriyet öncesinde ve sonrasında icra edildiği mekan ve müziksel açıdan farklılaştığı görülmektedir. Bu farklılığın oluşmasında sosyal yaşamda meydana gelen değişimler etkili olmuştur. 19. yüzyılın ortalarından başlayarak daha çok Direklerarası, Galata gibi yerlerde Tuluat tiyatroları, kahvehane ve çay bahçeleri gibi açık ve kapalı mekanlarda icra edilen kantolar müzikal açıdan basit usullere ve doğaçlamaya dayalıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise teknolojik gelişmelerin etkisiyle kantoların plağa kaydedildiği görülmektedir. Gündelik hayata rahatlık getiren kantonun halk tarafından

ilgi görmesine plak şirketlerinin kayıtsız kalmadığını ve şarkılar, türküler, gazeller, taksimler dışında taş plaklara (78 devirli plak) kantolarında kaydedilmeye başladığını söyleyen Dilmener, Madam Pepron'un plağa kaydedilen ilk kantoculardan biri olduğunu söylemektedir (2003:23).

Özbilen, yaklaşık 1950-1980 yılları arasında yeniden canlandırma amacıyla kantoların gazino sahnelerinde icra edilmeye başladığını 1980'lerde ise gazinoların kapatılmasının ardından kantoların özellikle Ramazan aylarındaki etkinliklerde yer aldığını söylemektedir (2006:24). Taşkent ise günümüzde popülerliğini yitiren kantonun en azından unutulmamasını sağlamak amacıyla başta Ramazan ayları olmak üzere belirli günlerde icra edildiğini söylemektedir (1994:49).

Özetle 19. yüzyılda modernleşme anlayışıyla kültürel, sosyal ve toplumsal yaşamda meydana gelen değişimlerin müziğe yansımalarıyla ortaya çıkan kanto, Osmanlı toplumunun Batılı yaşam tarzına uyum sağlama yönündeki çabasına katkı sağlamıştır. Bu katkı özellikle Osmanlı devletinin toplumsal yapısı gereği kafes arkasında bulunan kadının toplumsal yaşama katılmaya başlamasında görülür. Ayrıca kadının sesi ve vücuduyla kendini göstermesine olanak sağladığı da görülmektedir. Bu gelişmeleri toplumsal cinsiyet açısından değerlendirdiğimizde ise kantonun Osmanlı toplumunun geleneksel kadın anlayışının değişmesine ve kadının toplumsal yaşamda kabul edilerek kadın ve erkeğin kamusal alanda bir arada olabildiği ortama zemin hazırladığı görülmektedir.

Günümüzde ise çoğu toplumda popüler kültür, teknoloji, medya gibi etkenler nedeniyle müzikteki toplumsal cinsiyet kısıtlamalarının eskiye oranla azaldığı görülmektedir. Bu duruma kadınların müziği meslek olarak seçip kamusal alanda icra etmeleri örnek gösterilebilir. Özellikle son yıllarda popüler müzikte kadın varlığındaki sayıca artış dikkat çekmekte ve akademik çalışmalara konu olmaktadır. Bu artış da toplumların değişen ve gelişen sosyal yapıları, teknolojik gelişmeler ve medya gibi unsurların yanı sıra toplumsal hareketlerde etkili olmuştur. Özellikle 1970'lerden sonra dünyada kendini hissettiren feminist hareket doğrultusunda yaşanan gelişmelerin kadın

duyarlılığını etkileyerek kadın ve müzik ilişkisine yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda yapılan akademik çalışmaların yaygınlaşmasını ise Etnomüzikoloji'nin gelişmesine bağlayan Beşiroğlu, müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların ilgi görmesi ile dünya müzik kültürleri içinde yeni başlıklar olarak "müzik ve kimlik", "müzik ve toplumsal cinsiyet" özellikle de "müzik ve kadın" konularının popüler hale geldiğini söylemektedir (2006:5). Dolayısıyla kadının müzikteki konumu üzerinde toplumların, toplulukların, kesimlerin toplumsal cinsiyete ilişkin değer yargılarının, dini kurallarının, toplumsal hareketlerin ve sosyo-kültürel gelişmelerin etkili olduğu görülmektedir.

2.2. TÜRK MÜZİĞİNDE KADIN

Tarihsel süreçte Türk müziğinde kadın unsurunu ele aldığımızda kadınların birçok sanat dalında olduğu müzik alanında da faaliyet gösterdikleri görülmektedir. Elbette çoğu toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da yaşanan dönemin sosyal ve kültürel değerleri kadının müzik alanındaki konumunda etkili olmuştur. Beşiroğlu ve Koçhan, toplumsal cinsiyet çalışmalarının yaşayan kültür ve geleneklerle sınırlandırılmayıp simgeler ya da kodlar üzerinden tarihsel öğeler içerisinde değerlendirmelerini ve bu konuların günümüz akademik çalışmalarında özellikle Türk müziği açısından ele alınması gerektiğini söylemektedirler (2007:137).

Bu açıdan Türk Müziğinde kadın kimliğini anlayabilmek için kadının müzik pratiği içinde hangi dönemde ve hangi alanda ne kadar yer aldığına bakmak gerekir. Yaşanılan dönem ekseninde geçmişten günümüze baktığımızda ise kadınların ses ve çalgı yorumcusu, müzik eğitimcisi ve besteci olarak Türk müziğinde yer aldığı görülmektedir. Osmanlı'da ise müzik pratiği içinde kadınların kimi zaman ses ve çalgı yorumcusu kimi zamanda müzik eğitimcisi olarak yer aldığı görülmektedir. Daha çok kadın çalgıları olarak görülen çeng ve def gibi çalgıları çalan kadınlar mahremiyet algısı nedeniyle müziği haremde, kadınlar arasında gerçekleştirilen müzik meclislerinde ve konaklarda icra edebilme imkanı bulmuştur.

Osmanlı'da Tanzimat dönemiyle başlayan modernleşme anlayışının getirdiği değişim ve yenilikler çoğu alanda olduğu gibi müzik alanında da kendini göstermiş kadınların müziksel kimliğine katkı sağlamıştır. Ceng ve def gibi kadın çalgılarına piyanonun eklenmesi, cariyelerden oluşan fanfar orkestrasının kurulması, seksen kızdan oluşan saray bandosunun kurulması ve bu bandoyu Tambur Majör denilen bir kadının yönetmesi modernleşme anlayışıyla yaşanan gelişmelerdir. Saray içinde bunlar yaşanırken kadının saray dışında da müziğe dahil olmaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda daha önceki bölümde ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız kanto, Müslüman Türk kadınlarının kamusal alanda yer alarak icra ettikleri ilk müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modernleşme anlayışı çerçevesinde müzik alanında gerçekleştirilen uygulamaların Cumhuriyet'in ilk döneminde de devam ettiği ve Ahmet Adnan Saygun, Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Fuad Koray, Cezmi Rıfkı Erinc, Necil Kazım Akses, gibi isimlerin müzik eğitimi almak, sanatçı ve müzik eğitimcisi olarak yetiştirilmek üzere yurtdışına gönderildiği bilinmektedir. Burada dikkat çeken bir unsur ise bu kişiler arasında bir kadına rastlanmamasıdır. Bu duruma kadınların geçmişte müzik alanında geniş imkanlara sahip olmamasının etkili olduğu düşünülebilir.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte devlet desteğiyle verilen kararlar ve uygulanan programlar çerçevesinde müzik alanında oluşturulan kurumlar arasında Ankara Konservatuarına öncülük eden Musiki Muallim Mektebi de yer almaktadır. Bu mektepten, diğer müzik kurumlarından ve bu kurumlarda eğitim almış kişilerden kız öğrencilerin yararlanma imkanı bulması müziksel kimliklerinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte kadınların kamusal alanda müzik pratiği içinde yer almasını engelleyen kısıtlamalar zamanla ortadan kalkmış, kadınlar ses ve çalgı sanatçısı olarak sahnede yer almaya başlamıştır. Bu isimlere Klasik Türk Müziği sanatçılarından olan Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, İlk Türk kadın Opera sanatçıları olarak tanınan Semiha Berksoy, Leyla Gencer, Türk piyanist İdil Biret ve Türk keman virtüözü Suna Kan örnek gösterilebilir. Ayrıca Semiha Berksoy, İdil Biret ve Suna Kan

müzik eğitimi alması için devlet desteğiyle yurtdışına gönderilen ilk Türk kadın müzik sanatçıları arasında yer almaktadır.

Bu dönemde modernleşme anlayışıyla yaşanan gelişmeler kadının müzik alanındaki görünümünün Klasik Batı müziği ve Klasik Türk müziği çerçevesinde sınırlı kalmamasına ortam hazırlamıştır. Cumhuriyetle birlikte esmeye başlayan özgürlük rüzgarlarının her türden Batılı hareketin desteklenmesine yol açtığını ifade eden Dilmener, Arjantin kökenli olan tango'nun bu dönemde ülkemizde yaygınlaştığını söylemektedir (2003:23). Yine bu dönemde yaşanan teknolojik gelişmelerin etkisiyle tangoların plağa kaydedildiği görülmektedir. İlk Türk tangosu olarak bilinen ve Necip Celal tarafından bestelenen “Mazi Kalbimde Bir Yaradır“ adlı tango Seyyan Hanım (Seyyan Oskay) tarafından plağa kaydedilmiştir. Birsen Hanım, Bedriye Tüzün, Mahmure Hanım, Saime Şengil, Necla İz ise seslendirdikleri tangolar plağa kaydedilen kadın sanatçılarımızdandır.

Tarihsel süreç içinde Doğu-Batı sentezli karma yapıyla (Dürük,2011:34) ortaya çıkan Türk popüler müziği türlerinin icrasında kadın müzisyen sayısının giderek arttığı görülmektedir. Bunun nedeni ise Türk toplumunda yaşanan toplumsal, sosyal, kültürel, ekonomik, medya ve teknolojik gelişmelerin Türk popüler müzik kültürüne yansısıyla yaşanan rahatlığın kadınlara bu ortamdan yararlanabilme imkanı sunmasıdır. Bir diğer nedeni ise kadın şarkıcıların halkın büyük çoğunluğu tarafından tercih edilen popüler müzik türlerine yönelmesidir. Bu kadın icracılara Gönül Yazar, Nesrin Sipahi, Gönül Akkor, Neşe Karaböcek, Tülay German, Ayten Alpman gibi isimler örnek verilebilir.

Bu nedenler çerçevesinde Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda popüler olan Doğu-Batı sentezli müzik türlerinde kadın şarkıcıların varlığı ve giderek sayılarının arttığı dikkat çekmektedir. Bu dönemde Ajda Pekkan, Ay-feri, Gönül Turgut, Zaliha, Zümrüt, Kamuran Akkor gibi kadın icracıların seslendirdikleri aranjmanlarla beğeni topladığını söyleyen Sayın, “Burçak Tarlası” albümünde yerli melodileri Batı sazlarıyla yorumlayan Tülay German’ın “Anadolu-pop” akımının öncüsü olduğunu ifade

etmektedir (2006:89-90). Balkan Melodileri Festivali aracılığıyla Türk popüler müziğinin kazandığı önemli isimlerden biri olan Tülay German, 1964 yılında “Burçak Tarlası” adlı şarkıyla bu yarışmaya katılmış ve birincilik elde etmiştir. Bu süreçten itibaren Türk popüler müziğine önemli katkılar sağlayan başarılı kadın icracılar arasında yer almıştır.

Türk popüler müziğinde 1980’li, 1990’lı yıllarla birlikte yaşanan teknolojik gelişmelerin, kitle iletişim araçlarının, medya gibi etkenlerin erkek ve kadın icracıların varlığının günden güne artışına ortam hazırladığı görülmektedir. Aydar, bu dönemde yaşanan teknolojik gelişmelerin Türk popüler müziğine ve sanatçılarına yansıyan görünümünü Sezen Aksu örneğinde şu şekilde açıklamaktadır:

“1980’li yıllarda popüler müzik daha çok kent kültürü ve eğlence anlayışına yönelmiş ve şöhretler dönemini yaratmıştır. Sezen Aksu buna en iyi örnektir. Folk ezgilerinden kentli eğlence anlayışına doğru değişim söz konusu olmuş ve bu süreç 90’lı ve 2000’li yılların endüstriyel müzik arenasını yaratmıştır. Sezen Aksu tarzı fabrikasyon bir ses stili oluşmaya başlamış, popülerlikten, anlık pop kültürüne geçiş süreci olmuştur. Anlık pop kültüründe üretilen müzik, klip, görüntü ve metaya dayalı olup, gelişkin kayıt ve stüdyo olanakları sağlanmış ve stratejik bir müzik sektörü oluşmuştur” (2014:807).

Türk popüler müziği özelinde kadın müzisyenlerin konumunu ele aldığımızda genellikle şarkıcı kimliğiyle yer aldıkları görülmektedir. Bu durumu kadınların popüler müzik piyasasında tutunabilmek için yorumculuğa yönelmesine dayandıran Yıldız ve Çelik, bu alanda muvaffak olabilmeleri için seslerinin güzelliği dışında, dinleyici kitlesinin gözlerine de hitap etme çabası içinde olan solist kadınların magazin basınında daha çok pahalı ve güzel kıyafetleri, yaşadıkları aşklar gibi başlıklarla yer aldığını söylemektedir. Bu bağlamda, kamusal bir mekanda şarkı söyleyen kadın imgesinin ise geleneksel muhafazakar bakışta, en ince ifadeyle “hafif meşrep kadın” imgesiyle örtüştüğü söylemektedir (2006:43).

1960’lı yıllardan bugüne kadın yıldızların piyasaya sunuluşunun daha çok erkek dinleyicilere yönelik aşırı cinselliğe dayalı görsel bir imajın yaratılmasına dayalı

olduğunu söyleyen Stokes, Ajda Pekkan gibi güzellik ve seksiliğe dair Avrupalı-Amerikan ideali temsil eden kadınların yanı sıra müziklerini, sahip oldukları sanat veya halk müziği köklerini ortaya koyan, bilinçli bir tavırla daha “Türk” kadınlığını yansıtan Nükhet Duru, Seyyal Taner, Yeliz, Gökben ve Neşe Karaböcek gibi isimlerinde olduğunu söylemektedir (2012:174). Ceylan ise günümüzde giderek sıradanlaşan ve tüketimi azalan müziklere canlılık kazandırarak tüketilebilirliğini arttırmak için kadının popüler müzik videolarında cinsel bir öge olarak kullanıldığını ifade etmektedir. (2004, aktaran Baydar, 2013:157).

Türk popüler müzik piyasasında yer alan çoğu kadın şarkıcının albümlerini tanıtma ya da pazarlama amacıyla bulundukları davranışların icra ettikleri müziğin önüne geçtiği görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve medyanın Türk popüler müziğine sunduğu ortamda kalıcı olabilme adına arzulanmaya, ilgi görmeye ve tüketilmeye davet çıkaran taraf erkeklerden ziyade kadınlardır. Dolayısıyla Türk müziği özelinde en başından beri ele aldığımız gibi sosyal ve kültürel değerler, toplumsal değişimler, toplumsal cinsiyet unsurları ve medya kadınların müzik alandaki konumunda belirleyici olmaktadır. Tarihsel süreçteki değişim ve gelişmelere rağmen bu alandaki ikincil konumuyla dikkat çeken kadınlar çoğu zaman cinsel kimlikleri yüzünden erkelerin gölgesinde ve gerisinde kalmaktadır.

2.3. ROCK MÜZİKTE KADIN-VOLVOX

Toplumsal cinsiyet unsurlarının kadın ve erkeğin konumlarına ilişkin belirleyiciliği popüler müziğin farklı türlerinde olduğu gibi rock müzik özelinde de görülmektedir. Çoğu kaynakta hoşnutsuzluğun, kızgınlığın, şiddetin, isyanın müziği olarak tasvir edilen rock müzik başlangıcından bu yana erkek egemen anlayışa sahip olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında toplumsal cinsiyet algısına göre kadına uygun görülmeyen bu tür davranışların rock müzik atmosferinde sergilenmesi bu müzik türünün niçin erkek egemen anlayışına sahip olduğuna açıklık getiren unsurlardan biridir.

Toplumsal cinsiyet çerçevesinde daha çok kadının özel alanı olarak görülen “evcimenliğin” rock müzik atmosferine uygun düşmemesi ve biyolojik özellikleri nedeniyle kadınların üreme misyonuna sahip olmaları bu alana aktif katılımını güçleştirmektedir. Bu söyleme uygun olarak Björck, emzirmenin ve bebek bezlerinin kahramansı rock imajıyla örtüşmediği söylemektedir (2011:93). Dolayısıyla hem toplumsal hem de biyolojik olarak sahip oldukları unsurlar kadınlara rock müzik alanında sınırlar getirmektedir. Bu alanda kadınlara açık olan kanal ise çoğu zaman grup/fan olmaktan geçmektedir. Reynolds ve Press, grup’lerin çoğunun, yaratım sürecinin heyecanı ile ilişki kurmanın yolunu bulmaya çalışan, hüsrana uğramış sanatçılar olduklarını söylemektedir (2003:248). Bu durum ise rock müzik alanında kadınların aktif üretici olmalarını engelleyerek pasif tüketici olmalarına neden olmaktadır.

Elbette rock müziğin erkek egemen olarak görülmesi kadının bu müzik türünden tamamen soyutlandığı anlamına gelmemektedir. Fakat rock müzik pratiğinde erkeklikle ilgili unsurların açık bir şekilde görülmesi kadınların bu alana katılımlarını güçleştirmektedir. Bu durumun nedeni kadınların toplumsal ya da biyolojik yapının getirdiği unsurlar çerçevesinde kadınsallıkla ilgili imajları aşarak erkek gibi davranma gerekliliğini tam anlamıyla sergileyebilmelerinin kolay olmamasında kaynaklanmaktadır. Ayrıca kadınların rock müzik dünyasında model alabilecekleri simaların çoğunlukla erkek olması doğal yapılarına karşı zıt bir ilişki içine girmelerine ve kendilerini rock müzik atmosferinin kısıtlılıklarına karşı tanımlamak zorunda kalmalarına neden olmaktadır. Bu nedenlerden dolayı kadının rock müzikteki konumunu ikincil biçimde şekillenmektedir.

Çoğu popüler müzik türünde olduğu gibi rock müzik atmosferinde de kadınlara uygun görülen alanın çalgı icralığından daha çok vokalistik olduğu görülmektedir. Çerezcioğlu, kadının cinsel obje rolü ve ilginin odağı olmasını sağlamak için solistliğin ve vokalin kadına atfedildiği söylemektedir (2012:102). Whiteley ise rock kültürü içerisinde müzisyen olarak kadınlar geleneksel biçimde grubun önünde şarkıcı rolünde

göründüklerini ve dinleyicinin odağının ne söylediklerinde değil, nasıl göründüklerinde yoğunlaştığını söylemektedir. Ayrıca Whiteley, rock müzik atmosferindeki kadın şarkıcıların besteciliğe ve çalgı performansçılığına özendirilmemesini bu beklentinin varlığına dayandırmaktadır (2000:51-52, aktaran Sakar, 2007:90-94). Dolayısıyla bir kadın vokalistin vokalistlik yaparken kendi vücudunu kaynak olarak kullanmasının tüketim kültürüne katkı sağlaması açısından uygun görülmesi bu alandaki konumlarının belirlenmesinde etkindir.

Yaratıcılık ve yetkinliğe ilişkin unsurlar ise erkeklerin özel alanı olarak görülmektedir. Besteleme ve çalgı çalma gibi pratiklere layık görülmeyen kadınlardan vokalistliğin dışında klavye ya da en fazla bas gitar çalmaları beklenebilir. Fakat rock müziğin dominant çalgıları olarak görülen elektro gitar ve davulun diğer çalgılara oranla daha fazla erkekliği sembolize ettiğinin düşünülmesi bu çalgıların kadına uygun görülmemesine neden olmaktadır. Özellikle güç, özgürlük, hakimiyet, gibi unsurları temsil eden elektro gitarın erkeklikle yakından ilişkilendirildiği görülmektedir. Bayton, bu durumu elektronik gitarın maskülen rock söyleminde “erkek vücudunun gerçek anlamda bir uzantısı” olarak görülmesine dayandırmaktadır (1998:120 aktaran Björck, 2011:126). Dolayısıyla erkeklerin fizyolojik yapıları nedeniyle kadınlardan güçlü olmaları elektro gitar ile yakından ilişkilendirilmelerinde etkilidir. Kadınların, müzik yaparken diğer çalgılara oranla vücudun kullanılmasına daha çok ihtiyaç duyulan elektro gitarı çalabilmeleri için yeterli güce sahip olmadıkları düşünülmektedir.

Bennett, rock hiyerarşisinde gitarın her zaman en fazla prestijli olan, aynı zamanda teknik olarak en çok emek isteyen ve şarkı yazma ile en çok ilişkilendirilen enstrüman olduğu söylemektedir (1980, aktaran Clawson, 1999:201). Dolayısıyla ustalık, teknik beceri gibi unsurların sosyal olarak kadınlıkla ilişkilendirilmemesi ve erkeklik unsuru olarak görülmesi elektrogitarın “erkeksi” olarak işaretlenmesinin sebebine açıklık getirmektedir. Ayrıca toplumsal cinsiyet bağlamında kadınsılıkla ilişkilendirilen duygusallık, hassaslık, şefkatlilik, anaçlık gibi unsurlar ile kadınlığın donanımları olarak görülen makyaj, uzun tırnaklar, yüksek topuklar, süslü elbiseler elektro gitarın normlarına uygun düşmemektedir. Dolayısıyla elektro gitar çalmak

kadınlığın donanımlarını bir köşeye bırakmayı gerektirir. Bu düşünceye uygun olarak Çerezcioğlu, elektro gitar çalan kadının terleyeceğini, tırnaklarını kesmek zorunda kalacağını ve sahnede, görsel anlamda bir güzellik objesi olmanın gereklerini ikinci plana atmak zorunda kalacağını ve bu yüzden kadınların birincil rollerinin müzisyenlikle ilgili unsurlar olması gerektiği düşüncesindedir (2012:101).

Rock müzikteki erkek egemenliğinin dışsal uzamları olarak görülen alanlarda kadınların varlığından bahsedilebilir. Bu alanlar erkeklerin hakimiyetini reddettikleri ve bunu açık seçik dile getirdikleri etkinlikleri içerir. Bu durumla ilişkili olarak Clawson, eğer bir rock grubu erkekleştirilen bir kurumsa bu grubun en göze görünen ve en gösterişli enstrümanı olan elektro gitarın mükemmel maskülen enstrüman olarak anlaşıldığını, bas'ın ise erkeklerin kendilerine benzetmeye en az hevesli oldukları enstrüman olduklarını söylemektedir (1999:201). Bas çalmanın aklın, tekniğin ve ustalığın üstü örtük maskülen özelliklerine karşılık gelen fiziksel ve duygusal bir duyarlılığın ürünü olarak tasvir edildiğini söyleyen West and Fenstermaker ise bas çalmayı feminen olarak anlamının, gitarın üstü örtük maskülenliğini kabul etmenin ve kadınsı-erkeksi yaratılışı doğal olarak görmenin, açık bir şekilde cinsiyetçi iş bölümünün yeniden meşrulaştırmasına yol açtığını söylemektedir (1995:22, aktaran Clawson, 1999:207).

Rock müzikteki erkek hakimiyetinden kurtulmanın bir yolunu arayan ve başarabilme arzusuyla bu alana dahil olan kadınların rock müziğin mevcut biçimini tamamen kadınsılaştırabildiği görülmemektedir. Reynolds ve Press, kadınların rock'ın asi tavırlar stokuna herhangi yeni, farklı bir şey getiremediği görüşündedir. Graham'ın ise bu durumu “eril ‘maço’ ilkesinin basit bir tersine çevrilmesinden ibaret” gördüğünü ve ‘maça’ tavrı olarak adlandırdığını söylemektedir (1993, 2003:259). Dolayısıyla kadınların rock müzik alanındaki performansı daha çok erkek taklitçiğinden ibarettir. Ayrıca kadınlardan beklenen davranışlar erkeğin uygun gördüğü anlamda biçimlenir. Bu nedenle kadının rock müzik pratiği içindeki konumu erkek egemenliğinin müsaade ettikleriyle sınırlıdır. Bu çerçevede Çerezcioğlu, rock müzikte kadın rolünün daha çok “hayran” (grupi/fan) olma ve tüketicilikle sınırlı olduğunu söylemektedir (2012:102).

Rock müzikte kadın unsurunu özellikle Türk toplumu çerçevesinden değerlendiren Sakar, Türkiye’de Batı Sanat müziği, Klasik Türk müziği ve Türk Halk müziği gibi türlerin devlet eliyle desteklenerek eğitiminin verilmesinden dolayı bu müzik türlerinde kadın görünürlüğünün arttığını ifade etmektedir. Ancak popüler müzik ve özellikle rock müzikte toplumsal cinsiyeti odak alan önyargıların geçerliliğini koruduğunu, popüler ve akademik söylemlerin diğer müzik türlerine göre rock müziği daha yaygın bir şekilde ‘erkek’ müziği olarak ortaya koyduklarını söylemektedir (2007:87-88).

Bu çalışmanın çıkış noktası toplumsal cinsiyet çerçevesinde kadınların rock müzisyenliğindeki görünümünü ele almak daha da özele indirgediğimizde Türk toplumu özelinde Şebnem Ferah’ın bu müzik pratiği içindeki konumunu değerlendirmek olduğu için bu değerlendirmeye Şebnem Ferah’ın erkek egemen rock müzik atmosferinde bir kadın olarak kendine yer edinebilmek adına bulunduğu girişimler üzerinden başlamak yerinde olacaktır. Bu bağlamda Şebnem Ferah’ın Bursa’da 1988 yılında lise çağındayken öncülüğünü yaparak yakın kız arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Volvox grubunda edindiği müziksel deneyimlerin bugün sahip olduğu kadın rock müzisyen kimliğini kazanmasına önemli katkılarının olduğu görülmektedir. Volvox’un kuruluş yılına baktığımızda Türk toplumunda rock müziğin bugünkü kadar popüler olmadığı ve toplumsal cinsiyet kuşatmasının çoğu alanda olduğu gibi müzik alanında da devam ettiği döneme denk geldiğini görülmektedir. Bu açıdan tüm bu toplumsal algılara rağmen yerel düzeyde de olsa tüm üyeleri kadınlardan oluşan bir rock müzik grubunun kurulması oldukça dikkat çekicidir. Ayrıca Volvox, endüstriyel süreçlerden geçmemiş olsa da Türkiye’nin kadınlardan oluşan ilk rock müzik grubu olması açısından önemlidir.

Volvox grubunda Şebnem Ferah’ın elektro gitar ve vokal, Duygu Karpuz ‘un gitar, Ebru Bank (Eroğlu)’ın bas gitar, Gül Ağırca’nın ise davulda yer aldığı bilinmektedir. Bursa rock scene dahilinde sürdürdükleri çalışmalarına üniversite eğitimi için grup üyelerinden Şebnem’in Ankara’ya diğer üyelerinin ise İstanbul’a gitmesinden

dolayı iki yıl kadar ara vermişlerdir. Grubun diğer üyelerinden farklı bir şehirde olan Şebnem Ferah, müzik çalışmalarına devam edebilme adına Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ndeki eğitimini yarıda bırakarak İstanbul'a gelmiştir. Şebnem'in bu kararıyla İstanbul'da tekrar bir araya gelen Volvox üyelerinin rock müzisyen kimliğinin biçimlenmesinde İstanbul'un rock müzik piyasasında edindikleri deneyimler etkili olmuştur. Bu deneyimleri edinmelerinde ise 1992 yılında Duygu Karpuz'un gruptan ayrılmasıyla, klavyeci ve geri vokal olarak gruba katılan Özlem Tekin'in etkisi görülür. Özlem Tekin'in sahne deneyimi ve tecrübesi doğrultusunda tahminlerde bulunarak yaptığı yönlendirmelerin Volvox'u çok daha ileriye götürdüğünü görüşünde olan Sakar'ın Özlem Tekin ile gerçekleştirdiği görüşmeden aktardıkları şu şekildedir:

“Şimdi ben canlı müzik ondan önce yapıyordum. Şebnemle tanıştığımız zaman biz, onlar daha bar müziği yapmıyorlardı ben barda çalışıyordum canlı müzik yapıyordum. Bu çok parlak fikir onlarında yeni başka bir tane gitarciya ihtiyaçları vardı ikinci gitarciya bende hani piyano çalışıyorum klavye çalışıyorum 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”

“çok ilgi çekeceğini düşündüğüm için açıkçası barda çok önemli çünkü herhangi bir normal bir grup ve kadın solistiyle çok fazla ilgi çekmiyorsunuz, ki tahmin ettiğim şey de oldu yani. Volvox çok meşhur oldu” (2007:108).

Özlem Tekin'in ifadelerinden anlaşıldığı gibi daha önce sadece konserlerde yer alan Volvox, bar müzisyenliğindeki ilk deneyimini Özlem Tekin'in gruba dahil olmasından sonra yaşamıştır. Bu anlamda ilk deneyimini Dadaist barda gerçekleştiren grup daha sonraki süreçte Kemancı, Sis Bar ve İzmir Club 33 gibi mekanlarda sahne almıştır. Grubun tamamının kadınlardan oluşması ve erkek egemen görülen rock müziği icra etmeleri İstanbul rock müzik piyasasında dikkat çekmelerini ve tanınmalarını sağlamıştır. Rock müzik performansının gerçekleştirildiği bu barlarda sahne alan Volvox, toplumsal cinsiyet kuşatmasına maruz kalmış ve birçok problemle karşılaşmıştır. Bu durum o yıllarda Volvox'un Türk toplumunun geleneksel yapısına göre alışılmışın dışında kadın profili çizmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin,

bir bar performansı sırasında sahneden indirip karakola götürülen Volvox grup üyelerinden Şebnem Ferah başlarından geçen olayı şu şekilde aktarmaktadır:

“Onlar orası pavyon mu rock bar mı bile farkında değiller. Orada kendi isteğinizle bulunup bulunmadığınız umurlarında değil. Sonuçta biz ne olup bittiğini anlamak için Emniyet Müdürlüğüne gittik. Bize içkili yerlerde çalışma izni veren bir kart vermek istediler; yani konsomatrislere verilen bir şey. İleride benim sicilim incelendiğinde “bu kadının vesikası varmış” denecek. Bunu kesinlikle kabul etmiyoruz. Biz sanat yapmaya çalışıyoruz, müzikle ilgileniyoruz, başka bir şeyler değil. POPSAV üyelik kartı aldık. Herhalde bundan sonra başımıza böyle bir şey gelmez. Elimizde müzik aletleriyle sahnede başka ne yapabiliriz ki?”

(Çiftçi, 1994, Rock Dergisi, Erişim:26.01.2015, <http://www.tst.gen.tr/rockvolvox.htm>).

Kurulduğu ilk günden itibaren müziksel yeteneklerine güvenen Volvox üyeleri sahip oldukları kadınlık unsurunun icra ettikleri müziğin önüne geçme ihtimaline karşı endişe duymuştur. Diğer popüler müzik türlerinde olduğu gibi rock müzikte de kadının cinsel obje olarak görüldüğünün bilincinde olan Volvox üyeleri bu yönde davranışlar sergilememeye özen göstermiştir. Öyle ki müzik anlamında kendilerini kanıtladıklarına inanana kadar sahne performanslarına makyajsız ve dekoltesiz çıkmışlardır. Bu durum erkek egemen olarak görülen rock müzikte kendine yer edinmeye çalışan Volvox üyelerinin görsel değil sergiledikleri performans yönünden var olma çabası içinde olduklarını göstermektedir.

Volvox’u müzik repertuarı açısından değerlendirdiğimizde ise Bursa’daki ve İstanbul’daki eğilimlerinde bezerliklerin yanı sıra farklılıklar görülmektedir. Bu noktada benzerlik Bursa ve İstanbul’da sergiledikleri repertuvarlarında Türkçe şarkılara yer vermemelerinde birleşmektedir. Farklılık ise Bursa rock scene’de bulundukları sürede daha çok kendi bestelerini ve kadın rock şarkıcıların parçalarını seslendiren (cover yapmak) Volvox üyelerinin İstanbul rock scene’de bulunmaya başladıkları süreçten itibaren erkek rock müzisyenlerin şarkılarını seslendirmelerinde görülmektedir. Özlem Tekin ile yaptığı görüşme sonucunda edildiği bilgiler doğrultusunda bu durumu grubun solisti olan Şebnem Ferah’ın müziksel zevki ile bağdaştıran Sakar, Özlem Tekin’in

gruba katılmasıyla değişimler olduğunu ve repertuvarlarında kadın rockçılardan erkek rockçıların şarkılarına doğru bir genişleme olduğunu ifade temektedir. Bu görüşmede Özlem Tekin'in aktardıkları ise şu şekildedir:

“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 yetişmişler *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 ederdim yani ”

“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 erkelere şunu söyleyelim. Bilmem ne değildi, müzisyenlik üzerineydi yani”(2007:109).

Dolayısıyla grubun bar ve konser programlarında gösterdikleri eğilim daha çok tanınmış rock şarkıcıların parçalarını iyi seslendirebilme (cover yapma) yönünde olmuştur. Yeniden yaratıcılıklarını kullanarak ürettikleri müziği sunma eğilimleri ise albüm çıkartmaya karar verdiklerinde görülür. Bu karardan sonra besteler ve provalar yapılmış şarkıların tamamı İngilizce olan bir demo hazırlanmıştır. Volvox’un bu demo’da yer verdiği parçalardan bazılarının isimleri ise şu şekildedir; Burts In Fire, Die Hard, Rock’n Fly, Queen Of The Kings. Yapılan tüm bu çalışmalara rağmen gruptan önce bas gitarist Ebru Bank daha sonra ise solo albüm yapmak amacıyla Özlem Tekin ayrılmıştır. Dolayısıyla grup elemanlarının ayrılık kararı 1988 yılında kurulan Volvox’un endüstriyel sürece dahil olamadan 1994 yılında dağılmasına neden olmuştur.

Türkiye’nin ilk kadın rock müzik grubu olarak bilinen Volvox’un erkek egemen rock müzikte tutunabilmek için gösterdiği çaba ve kurulduğu ilk günden itibaren yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen gruba erkek müzisyen dahil etmemeleri, onların rock müzikteki toplumsal cinsiyet temelli kısıtlamalar karşısında sesiz kalmayarak, başarıma arzusu içinde kolektif bir kimlik oluşturdıklarını göstermektedir. Bu bağlamda yıllar önce dağılmasına ve endüstriyle ilişkilenebilmelerine rağmen bugün Türk rock

müziğinde kadın söz konusu olduğunda akla ilk gelen grubun Volvox olması onların rock müzisyen olma yönünde edindikleri profesyonel bilinci aktarabilmelerindeki başarıdan kaynaklanmaktadır.

3.BÖLÜM

ŞEBNEM FERAH ÖRNEK OLAYI

3.1.YETİŞME DÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı başlangıcından bu yana erkek egemen rock müzikte kadının varlığını toplumsal cinsiyet çerçevesinde ele almak olduğu için Türk toplumunun cinsiyete ilişkin değer yargıları göz önüne alınarak Şebnem Ferah'ın kadın rock müzisyen olma pratiği içine hangi güdülenmeler ve ne tür bir öğrenme sürecinden geçerek dahil olduğu konusu üzerinde durmak yerindedir olacaktır. Araştırmalar sonucunda Şebnem Ferah hakkında yazılı ve görsel belgelerden elde edinilen bilgiler ise bu bölümde aktarılmaya çalışılacaktır.

Bu bilgiler doğrultusunda ailesinin amatörce de olsa müzikle ilgilenmesinin Şebnem Ferah'ın çocukluk döneminden itibaren müzik ile yakından ilişkilmesinde etkili olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Şebnem Ferah'ın kültürlenme sürecinde ailesinin müziksel yöndeki eğilimlerini informal yolla öğrenmesi bu yönde davranış sergilemesine ortam hazırlamıştır. İlkokul çağında mandolin ve solfej dersleri almaya başlayan Şebnem Ferah, formal müzik eğitimine de ailesinin yönlendirmesiyle dahil olmuştur. Ailesinden müzik konusunda destek görmesinin bugün sahip olduğu müziksel kimliğini kazanmasında en önemli faktör olduğu düşünülebilir. Ancak Şebnem Ferah'ın müziksel kimliğinin oluşmasını tamamen ailesine dayandırmak yeterli değildir. Aile desteğinin yanı sıra gösterdiği kişisel çabanın da müzisyen kimliğinin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir.

Özellikle Bursa Koleji'nde yatılı öğrenci olmasıyla birlikte yaşadığı yalnızlık ve boşluk müzikle ilişkilmesine hız kazandırmıştır. Ergenlik dönemine denk gelen bu süreçte aile yaşamı dışında yeni bir ortama katılan Şebnem Ferah ailesinden duygusal

olarak ayrışabilmiş ve kendi beğenisi doğrultusunda müzik tercihinde bulunmaya başlamıştır. Bu doğrultuda Şebnem Ferah o dönem Bursa’da Sedat Sarıca isimli kişinin müzik stüdyosu aracılığıyla edindiği çevrenin ve deneyimlerin müzik tercihinin belirleyebilmesinde ve yaratıcı yönelimine etkili olduğunu söylemektedir (Gürses, 2005, Haber Türk 20. Saat Programı, Erişim: 11.02.2015 <https://www.youtube.com/watch?v=6JeB2By0Ttg>).

Şebnem Ferah’ın kişisel tercihlerinin yanı sıra sosyal çevresinin etkisiyle zamanını rock müzik çerçevesinde konumlandırılması bu alandaki düşünsel yaklaşımlarının çeşitlenmesini sağlamıştır. Bu süreçte yer aldığı rock müzik gruplarında şarkı söylemesinin yanı sıra gitar çaldığının görülmesi bu çeşitlenmesinin göstergesidir. Başlangıçta Sedat Sarıca’ya ait stüdyoda tanıştığı müzisyenlerin gruplarında daha sonraki süreçte ise kendi kurduğu Pegasus adlı rock grubuyla Bursa’da gerçekleştirilen rock müzik festivallerine katılan Şebnem Ferah’ın müziksel pratikler çerçevesinde gösterdiği çaba, yeteneğini performansa dönüştürebilmesine ve yerel düzeyde de olsa müzik yaşamı içinde kendine yer edinebilmesini sağlamıştır.

Pegasus’un kısıtlı imkanlar nedeniyle dağılmasından sonra Şebnem Ferah’ın bir kadın olarak rock müzisyen kimliği kazanmasında en önemli etken olan Volvox grubunu kurduğu görülmektedir. Volvox Türk toplumunda rock müziğin bugünkü kadar popüler olmadığı dönemde kurulmuştur. Şebnem Ferah, kadın görünürlüğünün daha çok olduğu müzik türleri yerine rock müziğini tercih etme sebebini “o zamanlar müzik dinlediğimde Türkiye’de bana heyecan veren, enerji veren bir duyguyla bir şeyle karşılaşmıyordum. Rock müziğin benim ihtiyacım olan duygulara cevap verdiğini hissettim” şeklinde açıklamaktadır (Şenel,2002, Müzikvizyon, Erişim:23.01.2015, <http://www.tst.gen.tr/muzikvizyon.htm>).

Lise eğitimini tamamlayan Şebnem Ferah’ın Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin Ekonomi bölümünü kazanarak Ankara’ya gitmesi ve yine aynı sebeple grubun diğer üyeleri olan Duygu Karpuz, Ebru Bank (Eroğlu), Gül Ağırca’nın İstanbul’a gitmesi müzik çalışmalarına ara vermelerine sebep olmuştur. Şebnem Ferah’ın rock müzik

konusunda deneyim kazanma imkanı bulunduğu çevreden uzaklaşması ve grup üyelerinden ayrı kalması rock müzik yapma isteğini kesintiye uğratmamıştır. Dolayısıyla hem üniversitede eğitimini aldığı bölümle mesleki anlamda ilişkilenecek istememesi hem de diğer grup üyelerinin İstanbul'da olması Şebnem Ferah'ın eğitimini yarıda bırakarak İstanbul'a yerleşmesine neden olmuştur.

Şebnem Ferah'ın İstanbul'a yerleşerek oradaki rock scene'de bulunması yeni deneyimler kazanmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Bursa rock scene'nin yerel olanakları çerçevesinde konserlerde ve rock müzik festivallerinde daha çok kendi besteleriyle yer alan Volvox'un İstanbul'da tekrar bir araya gelmesi cover yapma ve bar müzisyeni olma konusunda deneyim kazanmalarında etkili olmuştur. Bu süreçte canlı rock müzik icrasının gerçekleştirildiği Dadaist, Flat Line, İstanbul Kemancı, Sis Bar gibi mekanlarda sahne almalarının Şebnem Ferah'ın rock müzisyen kimliğinin biçimlenmesine katkı sağladığı görülmektedir. Volvox ile barlarda canlı performans ve İngilizce cover yaptığı müzik yaşamı ise grubun dağılmasından sonra sona ermiştir. Bu süreçten sonra müzik endüstrisiyle ilişkilenemeye başlayan Şebnem Ferah Kasım 1996 tarihinde "Kadın" adlı ilk solo albümünü Raks Müzik'ten çıkarmıştır.

3.2. MÜZİK ENDÜSTRİSİ İLE İLİŞKİLENMESİ

Volvox'un dağılmasının ardından Şebnem Ferah'ın solo çalışmalarına devam ettiği ve müzik endüstrisiyle ilişkilenemeye başladığı görülmektedir. TRT'de Kokteyl adlı programda yayınlanan Volvox'un demosu, o dönemde Raks Şirketler Grubu bünyesinde Karma Müzik şirketini kuran Sezen Aksu ve Onno Tunç'un dikkatini çekmiştir. Sezen Aksu ve Onno Tunç'un Şebnem Ferah'ın sesini beğenerek albüm teklifinde bulunmalarının ardından başlayan çalışmalar sonucunda Kasım 1996 tarihinde "Kadın" adlı ilk solo albümü piyasaya çıkmıştır. İstanbul rock scene'de bulunmaya başladığı süreçten itibaren albüm yapmaya ilişkin birçok teklif aldığını fakat bunların rock müzik dışındaki müzik türlerine yönelik olduğunu söyleyen Şebnem

Ferah, Sezen Aksu ve Onno Tunç'un müzisyen kökenli olmalarına dayanarak albüm teklifini kabul ettiğini ifade etmektedir

(Elgin, 2010, Dream Tv Hafta Sonu Programı, Erişim:15.01.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=LYvPbOZu-kc>).

Şebnem Ferah'ın çoğunlukla rock müzik dışındaki müzik türlerine yönelik albüm teklifi almasının nedeni rock müziğin bugünkü kadar popüler olmamasına dayandırılabilir. Çünkü toplumun genelinin beğenisini karşılayabilme amacıyla olan müzik yapımcıları eğlence sektörünün malzemesi ve günlük yaşamın müziği olabilecek ürünleri piyasaya sürme stratejisini benimsemektedir. Bu durum ise diğer endüstri kollarında olduğu gibi müzik endüstrisinin de ekonomik temelli sisteme dayalı olmasından kaynaklanmaktadır. Üretim, pazarlama, dağıtım gibi maddi süreçlerden geçerek hazırlanan albümlerde tüketici taleplerinin dikkate alınması geniş kitlelere ulaşabilmesi açısından önemlidir. Bir albümün geniş kitlelere ulaşabilmesi ise satışının yüksek olmasını ve performansın sürekliliğini sağlamaktadır. Dolayısıyla bu durum müzik yolu ile geçimini sürdüren kesimin (müzisyen, yapımcı, aranjör vb.) görmek istediği bir sonuçtur.

Bu açıdan Şebnem Ferah'ın Türk toplumunda rock müziğin bu günkü kadar popüler olmadığı ve müzik endüstrisinin üretim-tüketim mantığı çerçevesinde talebin net belirlenemediği bir dönemde rock müzik albümü yapma konusundaki kararlılığına destek görmesindeki sebebin müziksel davranışlarıyla oluşturduğu imajın değerli görülmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bir şarkıcının müziksel davranışlarına yönelik beğenin geniş kitlelere ulaşp ulaşmayacağı ya da başarı elde edip etmeyeceği ise ancak yatırım yaparak anlaşılabilir. Dolayısıyla Şebnem Ferah'ın ilk albümünü çıkartması bu süreç dahilinde gerçekleşmiştir.

Bireyin benlik sürecini etkileyen toplumsal cinsiyet sembollerinin çoğunlukla eril merkeziliğinde şekillenmesi kadınların çoğu alanda olduğu gibi popüler müzik endüstrisinde de mağdur kalan taraf olmalarına neden olmaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin mevcut hakimiyeti bu sektördeki üretim, yapım, pazarlama ve

dağıtım gibi süreçlerin erkek egemen görüntü sergilemesi sağlarken kadının ikincil konumunu pekiştirmektedir. Bu nedenle televizyon, sinema, moda ve eğlence endüstrilerinde olduğu gibi popüler müzik endüstrisinde kadınların değersizleştirilmesi, bedeninin metalaştırılması gibi söylem ve uygulamalara rastlamak mümkündür. Müzik sektöründe bireylerden cinsiyetlerine uygun kimlik geliştirmesi beklenmektedir. Bu doğrultuda kadınlardan beklenen davranış genellikle şarkıcılıktır. Şarkıcılık özelinde dahi müzikal anlamda önyargıların ve kadının cinsel obje olarak görülmesinin devam ettiği görülmektedir. Bu bağlamda kadın cinselliğinin kullanılmasının temel sebebi ise ekonomik sektör haline gelen popüler müzik endüstrisinde dikkat çekerek tüketimi attırmaktır. Tüm bu anlatılanlar ekseninde Şebnem Ferah'ın müzik endüstrisiyle ilişkilendirme sürecinde rock müzisyen olma yönünde kararlı olması rock müziğin ve müzik endüstrisinin erkek egemen anlayışına karşı direnişini göstermektedir. Ona göre eğer işinize hakimseniz bir kadın olarak müzik endüstrisinde söz sahibi olabilmeniz mümkündür.

(Gürses, 2005, Haber Türk 20. Saat Programı, Erişim: 11.02.2015 <https://www.youtube.com/watch?v=6JeB2By0Ttg>).

Şebnem Ferah'ın müzik piyasasına girmesiyle beraber rock müzisyen kimliğinden vazgeçmemesine rağmen kabullendiği durumlarında olduğu görülmektedir. Bu bağlamda albüm çıkarma kararı vermesiyle birlikte o güne kadar devam eden İngilizce söz yazma ve İngilizce cover söyleme pratiğini bir kenara bırakan Şebnem Ferah'ın Türkçe şarkı yazma ve Türkçe şarkı söyleme konusunda girişimlerde bulunduğu görülmektedir. Bu durum ise yine müzik endüstrisinin tüketici koluyla ilişkilidir. Çünkü Şebnem Ferah ve albümünün yapımcılığını üstlenen kişiler o dönemde çoğunluğun dikkatini çekmeyen müzik türüne bir de sözlerin anlaşılmazlığının eklenmesinin başarısızlıkla sonuçlanabileceğinin farkındadır. Dolayısıyla Türkçe şarkı yazma konusundaki girişimi müziksel kimliğine yansıyarak bugün de sürdürdüğü davranış haline gelmiştir. Ayrıca Şebnem Ferah'ın müzik endüstrisiyle ilişkilenebilir. Başladığı süreçten itibaren müziksel performanslarında gitar çalma figürünün azaldığı şarkıcılık figürünün ise ön plana çıktığı görülmektedir. Volvox döneminde performanslarını gerçekleştirmek için kullandığı gitar bugün daha çok bestelerini

yaparken kullandığı araç haline gelmiştir. Bu durum müziksel davranışında şarkıcılığa ve yaratıcılığa gösterdiği eğilimin artmasından kaynaklanmaktadır.

Şebnem Ferah, bir müzisyen olarak önceliğinin işini iyi yapmak olduğunu ifade etse de müzik endüstrisinin ekonomik bağlamında satış yapabilme ve geniş kitlelere ulaşma kaygısını taşıdığı “ya bu iş hayatınızda sadece müzisyen olarak ben hayatımı yani müzisyen olarak yaşayacağım diyorsan bu işin sonuçta insanlara ulaşması demek ticaret demek ve mutlaka bir noktada bununla dürüstçe karşılaşıyorsun. Dolayısıyla en çok insana ulaşması ilgilendiriyor, ilgilendirmiyor dersem yalan olur” sözlerinden anlaşılmaktadır

(Karaman, 2005, TV8 Müzik Dergisi Programı. Erişim: 12.03.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=6yx5eH5Rdwg>).

Sonuç olarak Şebnem Ferah’ın müzisyenlik geçmişine bağlı olarak müzik endüstrisiyle ilişkilendiği süreçten itibaren rock müzisyen kimliğini korumaya yönelik gösterdiği çaba bu konudaki tutarlılığını göstermektedir. Ayrıca bu durum rock müziğin ve müzik endüstrisinin erkek egemen anlayışına karşı direnişini de göstermektedir. Müzik endüstrisiyle ilişkilendiği süreçten itibaren kendi müziğini üretmeye yönelik gösterdiği eğilim ise müziksel kimliğine katkı sağlayan bir unsurdur.

3.3. MÜZİKSEL KİMLİĞİ

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 (Sakar, 2007:119). Müziksel kimliğin oluşmasında kültürlenme sürecinde içinde bulunulan ortamın ve edinilen deneyimlerin etkisi vardır. Bu süreçte ilk olarak aileden etkilenen bireyler daha sonra akraba, arkadaş gibi sosyal ortamlardan etkilenmektedir. Yaşla ilgili olan bu süreçte kişiliğin ve çevrenin değişmesi müzik tercihinde ailenin etkisini azaltmaktadır. Bireyin kimliğine yansıyan bu durum ise müziksel tercihini

belirleyebilmesinde etkilidir. Bu doğrultuda Şebnem Ferah'ın müzik pratiği içinde yer almasında ailesinin etkisi görülse de ergenlik döneminde yaşadığı yaşantılar ve değişen sosyal çevresi kişisel müzik tercihinin rock müzik çerçevesinde oluşmasına ve o yönde davranış sergilemesinde etkili olmuştur. Dolayısıyla Şebnem Ferah'ın henüz çocukluk yaşında müzikle yakından ilişkileneşinin müziksel kimliğinin oluşmasına zemin hazırladığı, Bursa rock scene'de, İstanbul rock scene'de ve müzik endüstrisiyle ilişkileneş sürecinde oluşan arkadaş çevresi ve edindiğı deneyimlerin ise müziksel kimliğine katkı sağladığı görölmektedir.

Şebnem Ferah'ın müzik pratiğinin müzik endüstrisiyle ilişkileneşine kadar bir grupta elektro gitar çalma ve vokal yapma yönünde olduğı görölmektedir. Bu süreçte bar ve konser programlarında sergilediğı performans ise İngilizce cover rock parçaları icra etme yönünde olmuştur. Müziksel kimliğin popüler müzik endüstrisindeki birçok etkene bağılı olarak değişebilirliğı ve yeniden şekillenmesi söz konusudur. Bu durumdan hareketle müziksel kimliğini rock müzikle özdeşleştiren Şebnem Ferah'ın Sezen Aksu, Tarkan, Sertap Erener gibi pop müzik şarkıcılarının albümlerinde vokalist olarak yer alması ve Türkçe şarkı yazma konusunda girişimlerde bulunması endüstriyel süreçle ilişkileneş yolunda ortama ayak uydurduğı anlamına gelebilir. Özellikle ilk albümü için beste yapma girişiminde bulunmasıyla birlikte söz yazarlığına gösterdiği eğilim müziksel kimliğinin yeniden şekillenmesinde etkili olmuştur. Dolayısıyla Şebnem Ferah Türk toplumunda rock müziğın müzikal açıdan bugünkü kadar popüler olmadığı bir dönemde kendi müziğini yapan ve sözünü yazan bir rock şarkıcı olarak müzik endüstrisine adımını atmıştır. Bu doğrultuda kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide “ben dünyada aslında dünyada da çok örneğı olmayan Türkiye’de de dolayısıyla az örneğı olan kendi yaptığı müziğı üreten yani müzisyen tarafı daha ağır basan, kendine dair önerisi olan, kendi sözlerini söyleyen bir şarkıcı olmaya çalışıyorum” ifadesiyle müziksel pratiğinin sadece şarkıcılık olmadığına vurgu yaptığı görölmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=3FNhDOAJmkY> Erişim: 02.02.2015).

Rock müziğın kadına yönelik ayrımcı tutumunda kadına düşen rol daha çok şarkıcılıktır. Besteleme ve gitar çalma ise erkeklikle ilişkilendirilir. Şebnem Ferah'ın

rock kültüründe erkekliğe atfedilen bu davranışları sergilemesi onun kişisel kimliğinin müziksel kimliğine yansıması olarak düşünülebilir. Bu durumun küçük yaştan itibaren müzik konusunda ailesinden destek görmesinden dolayı toplumda kadına yönelik mevcut algının kişisel kimliğini etkilememesinden kaynaklandığı varsayılabilir. Bu durum ise özellikle erkeklikle ilişkilendirilen gitar çalma konusunda bulunduğu girişimlerde görülmektedir. Gitar çalmasından dolayı eleştirilere maruz kaldığını söyleyen Şebnem Ferah, karşılaştığı eleştirel yaklaşımları hayatına problem olarak dahil etmediğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla kişisel özellikleri çerçevesinde toplumsal eleştirileri aşmayı başarması müziksel davranışlarının bu yönde şekillenmesinde etkili olmuştur

(Gürses, 2005, Haber Türk 20. Saat Programı, Erişim: 11.02.2015 <https://www.youtube.com/watch?v=6JeB2By0Ttg>).

Şebnem Ferah'ın kişisel kimliğinin belirgin noktaları titiz, kararlı ve disiplinli olmasıdır. Müzik söz konusu olduğunda da aynı tutumu sürdürdüğünü ifade eden Şebnem Ferah, “ben müziği çok seviyorum. Şarkı söylemeyi her şeyden daha çok seviyorum. İnsanlarla müziği paylaşmanın, bir müzisyenin alabileceği en güzel hediye olduğunu düşünüyorum. Bütün bunları yaparken de özenli, titiz olmaya çalışmak, istesem de, istemesem de yapımın bir parçası” şeklinde açıklamada bulunmaktadır (Yılmazeler, 2010, Hürriyet Gazetesi Kelebek, Erişim: 10.03.2015, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=15411939&tarih=2010-07-26>).

Bu doğrultuda kendi çizgisinde müzisyen tavrını korumaya ve geliştirmeye yönelik girişimlerde bulunan Şebnem Ferah'ın müziğiyle, canlı performanslarıyla, giyimiyle medyaya yansıyan imajı rock müzisyen olduğu yönündedir. Kendisiyle ilgili bu imajı kabul eden Şebnem Ferah ise bu durumu hem geçmişte hem de bugün rock müzikle olan yakın ilişkisine dayandırmakta ve dünyadaki rock müzik örneklerine daha yakın olduğunu söylemektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=3FNhDOAJmkY> Erişim: 02.02.2015).

Bir dönem Volvox'ta yer alan Özlem Tekin ise kendisiyle kıyasladığında Şebnem Ferah'ın disiplinli karakterinin müzisyenliğine yansıdığını vurgulamaktadır. Kendisinin dinlediği müzikler doğrultusunda albümleri arasında farklılık görülmesine rağmen Şebnem Ferah'ın albümlerinin müzik endüstrisiyle ilişkilendenmeden önceki müziksel pratiği çerçevesinde sorunsuz ve profesyonel görünen bir tabloyla ilerlediğini söylemektedir (Gökbakar, 2007, NTV “Kime Diyorum Ben ”Reality Show, Erişim: 23.03.2015 <https://www.youtube.com/watch?v=UqM-0NHuB-g>).

Şebnem Ferah'ın medyada rock müzisyen olarak anılmasında her ne kadar müzik endüstrisiyle ilişkilennmemiş olsa da kurduğu Volvox grubunun etkisi vardır. O dönemde Türkiye şartlarında kadınlardan kurulu bir grubun rock müzik yapması dikkat çekmiştir. Çünkü o döneme kadar rock müzik yelpazesinde yer alan isimler Barış Manço, Cem Karaca, Moğollar, Bulutsuzluk Özlemi, 3 Hürel gibi erkek şarkıcı ve gruplardan oluşmaktadır. Sezen Aksu, Nilüfer, Ajda Pekkan gibi öne çıkan isimler ise ana akım pop kadın şarkıcısı olarak anılmaktadır. Şebnem Ferah'tan önce Umay Umay, Özlem Tekin gibi isimler rock müzik tarzında albüm çıkartmış olsa da özellikle Sakar, Özlem Tekin'in kendi müziğine “alternatif pop” yakıştırmasını yaptığını söylemektedir (2007:125).

Şebnem Ferah'tan sonra Türk rock müzik piyasasında birçok kadın şarkıcının yer almaya başladığı görülmektedir. Bunlar arasında Pamela Spence, Aylin Aslım, Ayça Şen, Gökçe Dinçer, Kutsal Koçer gibi isimler örnek gösterilebilir. Fakat tıpkı Özlem Tekin örneğinde olduğu gibi kimilerinin albümleri arasında farklılık görülürken, kimilerinin müzisyenlik dışındaki mesleklere yöneldiği görülmektedir. Örneğin ilk albümünü elektronik tarzda çıkaran Aylin Aslım'ın “Aylin Aslım ve Tayfası” adında bir rock grubu kurarak tarzını değiştirdiği görülmektedir. Yine aynı şekilde “Böğürtlenli Reçel” ve Beş kuruş Yok” adlı ilk albümü rock müzik soundunda olan Gökçe Dinçer'in “Kaküstüs Çiçeği ve “Matruşka” isimli son iki albümünün pop müzik soundunda olduğu görülmektedir. Bu tür örneklerle karşılaştırdığımızda Şebnem Ferah'ın müzik piyasasına adım attığı ilk günden itibaren rock müzisyen kimliğini koruyarak müziksel davranışlarını bu yönde sergilemesi onu diğer kadın rock şarkıcılardan ayırmaktadır. Bu

durum ise rock müzik yelpazesinde yer alan kadın isimler arasında “rock müziğin kraliçesi” olarak anılmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak Şebnem Ferah’ın müzik endüstriyle ilişkilmeden önce ve ilişkilendikten sonra edindiği deneyimler dışında kişisel özelliklerinin müziksel kimliğinin biçimlenmesinde etkili olduğu görülmektedir. Özellikle bugünkü müziksel tavrını geçmişteki deneyimlerinden hareketle tutarlı bir şekilde sürdürmesi kişisel özelliğinin müziğine yansımaları olarak düşünülebilir.

3.4. ŞEBNEM FERAH ŞARKILARINDA KULLANILAN TEMALAR VE SÖZEL ANLATIM BİÇİMİ

Tarihsel süreç itibarıyla rock müziğin sözleri açısından isyankar, muhalefet protest ve kitleleri harekete geçiren yapıda olduğu görülmektedir. Fakat Şebnem Ferah’ın şarkı sözlerinde dünya ve ulus açısından fikirlerini belirttiği keskin bir duruş görülmemektedir. Çoğunlukla birinci tekil şahıstan hareketle yazılan şarkıları yaşadığı kırılganlıkları, üzüntüleri, aşkı yaşayış biçimini kısacası hayatından kesitleri içermektedir. Duygularını tüm çıplaklığıyla açığa vurduğu bu şarkıları biyografisini içeren yapıdadır.

Şebnem Ferah’ın şarkılarına içerik açısından baktığımızda belirli temalar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Onun şarkılarındaki temaların çoğunluğu ise aşk, sevgi, romantizm gibi popüler müziğin genelindeki içerikleri taşır. Ancak Şebnem Ferah’ın tüm şarkılarının bu temalarla sınırlı olduğunu söylemek doğru değildir. Çünkü az sayıda da olsa bu onun diğer şarkılarını göz ardı etmek olur. Şebnem Ferah’ın tüm şarkılarını ilk albümü “Kadın” ve son albümü “Od” a kadar ele aldığımızda birden fazla temayı ve üstü kapalıda olsa toplumsal konuları içeren şarkılarının olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Şebnem Ferah’ın şarkılarını aşk, insan, kişisel duygular ve yaşamından kesitler altında genellemek mümkündür.

Çalışmamız gereği üzerinde durmamız gereken konu toplumsal cinsiyet ekseninde rock müzikte kadın olduğu için Şebnem Ferah'ın şarkı sözlerini özellikle bu açıdan değerlendirmek yerinde olacaktır. Her ne kadar şarkılarında protest anlamda bir yapı görülmesi de Şebnem Ferah'ın toplumsal cinsiyette kadın meselesine ilişkin bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Bu bakış açısı kadın-erkek ilişkilerine dayanan şarkılarında görülmektedir. Özellikle toplumun genelinde kadın-erkek ilişkilerinde hakim olan cinsiyet algısının kadına yönelik tutucu ve baskıcı tavrını ilk albümünün çıkış parçası olan “Vazgeçtim Dünyadan” adlı şarkısında dile getirdiği görülmektedir.

Nerde sözler of nerde yüreğim
Ben de sevdim of sevmedi bilenim
Ver elini sonsuza
Al beni dünyadan of kalmadı sevenim

Yürekler alınmaz pulla parayla
Kim yenmiş kaderi duayla

Gelinlik giymeden ışığı görmeden
Bebeğimden önce vazgeçtim dünyadan
Kaderi yenmeden utandım kendimden
Daha sevilmeden vazgeçtim dünyadan

Nerden geldim of yolculuk nereye?
Belki söyler of sorarsam kadere
Yok sevenim arzuyla
Mezarlar bile küsmüş of kadınca ölene

Yürekler alınmaz pulla parayla
Kim yenmiş kaderi duayla

Gelinlik giymeden ışığı görmeden
Bebeğimden önce vazgeçtim dünyadan
Kaderi yenmeden vazgeçtim dünyadan
Daha sevilmeden vazgeçtim dünyadan

Bu şarkıda karşı cinsin sözlerine inanarak aşık olan sonrasında ise sevgisinin karşılığını alamayan bir kadından bahsedilmektedir. Bu durum karşısında aciz kalan kadının “ver elini sonsuza, al beni dünyadan of kalmadı sevenim” sözleriyle çareyi ölümden aradığı görülmektedir. Şarkıda yer alan “yürekler alınmaz pulla parayla”

sözüyle kadınların para karşılığında zorla evlendirilmesine eleştiri yapılmaktadır. “Kim yenmiş kaderi duayla” ve “belki söyler of sorarsam kadere” sözleriyle ise üstü kapalı bir şekilde inanç eleştirisi yapılmaktadır. Sevgisizlikten yakınan kahraman toplumun genelini kapsayan cinsiyet kültüründe erkek gibi ölmek sözünden hareketle ölümün kadınsılaştırılmış olanının kabul görmediğini “yok sevenim arzuyla, mezarlar bile küsmüş of kadınca ölene” sözleriyle ifade etmektedir. Toplumun cinsiyet algısının kadına yönelik baskısı sonucunda kaderine yenilen kadınların “genç kızlık hayali olarak tanımlanan gelinliği giyemeden, anne olma hayali yaşayamadan ve sevilme duygusu tadamadan ölümü tercih etmek zorunda kaldıkları ise “vazgeçtim dünyadan” sözleriyle vurgulanmaktadır.

Görüldüğü gibi Şebnem Ferah bu şarkıda özellikle Türk toplumunun cinsiyet anlayışı gerçeğinde çocuk kadınları, tecavüze uğramış kadınları ve namus cinayeti adı altında öldürülen, çaresizlikten ya da baskıdan dolayı ölümü tercih etmek zorunda kalan kadınların yaşadığı duygulara gönderme yapmaktadır. Burada eleştirilen durum ise ataerkilliğin kadına yönelik bu tutumunun gelenek adı altında işlevselliğini sürdürmesidir. Dolayısıyla bu kısır döngünün getirdiği anlayışla baş edemeyen kadınların birbirine benzeyen hikayelerini görmek mümkündür. Bu durumdan hareketle Şebnem Ferah’ın bu şarkıda toplumsal cinsiyet algısının kadınlara yönelik tutumunu eleştirdiği görülmektedir.

Kadın cinsiyetine yönelik sorunları “Vazgeçtim Dünyadan” adlı şarkıyla dile getiren Şebnem Ferah’ın bir noktada kadınların kendilerine yönelik algı sonucunda oluşan duygularını ifade edebilmelerinde aracı olduğu bir Şebnem Ferah fan sitesindeki düşüncelerden anlaşılmaktadır.

Jane Done: mezarlar bile küsmüş kadınca ölene Şebo son noktayı koymuş

duxguu: hamile bir kadının intihar etmesinden etkilenerek çok kısa zamanda yazılan, muhteşem çıkış parçası...

hated rocker: bu şarkı yapacak çok şeyi varken dünyadan vazgeçenlerin şarkısı... benim gibi.....

melodit: hepimiz bu şarkıda anlatılanı yaşıyoruz bu yaşlarda (20li yaşlar....) bu şarkıyı yaşıyorum ben fazlasıyla ☺ bakalım kaç yıl yaşayacağız...

imaginary91: vazgeçtim dünyadan... şimdi düşünüyorum da bu şarkının benim için mükemmel nitelikte bi parça olduğunu nasıl anlatabilir sizlere aktarabilirim die... başlarken o müziğin sesinde kendi çığlıklarımı duyuyorum kalbimin küt küt attığını hissedebiliyor sondaki şebbo çığlıklarında fısıltılara bürünüyorum... öylesine eşsiz bir parça ki... kim yenmiş kaderi duayla... işte hemen çoğumuzda olduğu gibi bu sözleri işitince... o anlatılması güç duyguların varlığını sol yanımda o sorgulaması zor düşüncelerin hareketlenişini zihnimde duyabiliyor hissedebiliyorum...

(<http://www.sebokolik.com/forum/kadin/01-vazgectimdunyadan/>

Erişim:15.03.2015).

Şebnem Ferah'ın kadınlara yönelik gösterdiği destek “cesur, ne yapmak istediğini bilen ama üzüntü denen şeyin itiraf etmesini güçsüzlük olarak algılanmayan bir kadının sözleri bu. Bir aşk hayal ederek yazmadım” dediği “Delgeç” adlı şarkıda da görülmektedir (Yeni Aktüel Dergisi, 2005, Erişim:05.05.2015 <http://www.sebnemferahclub.com/can-kiriklari-album-roportajlari/can-kiriklari-hikayesi.html>). Bu şarkıda kaderine razı gösteren kadın profili yerine, kendi ayakları üzerinde durma mücadelesi içinde olan güçlü bir kadın profili çizmektedir. Yani toplumsal cinsiyet algısının kadına yönelik tavrını kişisel duygusuyla birleştirdiği görülmektedir.

Şebnem Ferah'ın şarkı sözlerini incelediğimizde deniz, toprak, ay, su, yağmur, rüzgar gibi tabiat ilgili kelimelere sıkça yer verdiği görülmektedir. Kadın rocker'ların güçlü kadın modelleri oluşturmak için geçmişi kurcaladığını ve benliğini yeniden yaratmak için mitolojik figürlere (cadı) ve mistik arketiplere (Tabiat Ana-Toprak Ana, Ay, Deniz) sarıldığını söyleyen Reynolds ve Press, kadınların şarkı sözlerinde bu tür söylemlerde bulunmalarını doğuştan gelen içgüdüsel ve sezgisel yakınlıklarına dayandırmakta ve bu durumun özlerini pekiştirmelerine neden olduğunu söylemektedir (290-297). Dolayısıyla Şebnem Ferah'ın şarkılarında tabiat ile ilgili kelimelere sıkça yer vermesi içgüdüsel ve sezgisel yatkınlığıyla ilişkilendirilebilir. Örnek üzerinden değerlendirmek gerekirse “Perdeler” albümündeki “Aşk” adlı şarkısındaki “hayat veren toprak gibi, tüm anneler gibi güçlü olsun” sözleriyle doğurganlık, besleyicilik özelliklerinin doğadan hareketle toprak ve annelikle ilişkilendirdiği, kadınların annelik söz konusu olduğunda ise sevgi ve koruma içgüdüsüne sahip olduğu anlatılmaktadır.

Dolayısıyla burada toprak metaforu üzerinden kadınlığa ilişkin anlatılmak istenen ifade güçlendirilmektedir. Ayrıca Şebnem Ferah'ın şarkı sözlerinde tabiata ilişkin unsurların görülmesi tabiat-kadın eşleştirmesi ekseninde özünü pekiştirdiği anlamına gelebilir. Bu bağlamda erkek egemen rock geleneğinde Şebnem Ferah'ın şarkı yazarlığında kadınsılıktan uzaklaşmadığı görülmektedir.

Şebnem Ferah'ın aşk temalı şarkılarının ele alış biçimi ana akım pop şarkılarıyla benzer özellik göstermektedir. Ana akım pop şarkılarının sözlerinde bütünüyle bir kadının karşı cinse yönelik duygusunu ortaya koyma eğilimi bazı şarkılarında açıkça görülmektedir. Örnek üzerinden gidildiğinde sevgiliye seslenme olarak yorumlayabileceğimiz “Bırak Kadının Olayım”, “Kalbim” ve “Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler” adlı şarkılarında sevgisini, özlemini, arzusunu, aşk acısını dile getirmesi daha çok kadınsılıkla ilişkilendirilen duygulara işaret etmektedir. Fakat Şebnem Ferah'ın aşk temalı bazı şarkılarında aşka teslim olmadığı, eski sevgiliye meydan okuduğu da görülmektedir. “Ya Hep Ya Hiç”, “Savaş Boyası” ve “Ben Şarkımı Söylerken”, “Daha İyi Olmaz mıydı?” gibi şarkılarının sözleri kadın cinsinin duygularına yönelik olmasına rağmen söyleminin üslup olarak erkeksi olduğu görülmektedir. Örneğin “Ben Şarkımı Söylerken” adlı şarkısının “beni ben yapan içimdeki sözleri susturamazsın, içine girdiğim küçük kaygan deliği, yeni ve büyük bir dünya mı sandın” sözleriyle toplumsal düzende kadından beklenmeyen baş kaldırışı ifade ettiği görülmektedir. “Daha İyi Olmaz mıydı? adlı şarkısında ise otuz yaşındaki bir kadının biten ilişkinin ardından aşk acısı çekmeyerek kendi ayakları üzerinde durabildiğini “sen erkektin ben de kadın, gittiğinde yarım kaldım sandığın, sana çok bağılıydım ama bağımlı değildim, ardından bıraktığın, karmaşayı kökünden tamamen kazıdım” sözleriyle vurgulamaktadır.

Şebnem Ferah'ın bazı şarkıları ifade olarak ana akım pop şarkılarıyla benzerlik gösterse de kıyaslandığında belirgin olarak derinlik içeren sözlerin olduğu görülmektedir. Şebnem Ferah şarkılarındaki aşk hayata anlam kazandırırken pop müzik şarkılarında beden ve gelip geçici duygular halinde olduğu görülmektedir. Şarkı sözleri pop şarkılarının aksine nakarat üzerine kurulu olmayan, sürekli aynı lafları yinelenmeyen yapıdadır. Dolayısıyla sanatsal ve uzun sözleri içeren şarkıları söylemsel açıdan edebi

nitelik taşımaktadır. Örneğin Tarcan, “Od” adlı şarkıda “sönmeyen bir oda düştüm, denizler dökseler hissetmez oldum” sözleriyle aşk ateşini ifade eden şebnem Ferah ile Hande Yener’in “aşkın ateşi, yakarmış ateşi, duydunuz mu aşkın ateşini?,” sözleri arasında edebi anlamda farklılık görüldüğünü ifade etmektedir

(2013, Erişim: 11.01.2015, <http://www.sebnemferahclub.com/haftanin-yazisi/tst-den-od-album-izlenimi.html>)

Şebnem Ferah’ın şarkılarını sound açısından değerlendirdiğimizde ise elektro gitar, davulları temel alan alt yapının ağırlıkta olduğu, sert soundlu olan şarkıları rock müziğe, akustik pasajların yoğun hissedildiği şarkıları ise balat şarkılara yakın olarak konumlandırılabilir. Albümler üzerinden bir değerlendirilmeye gidildiğinde teknik anlamda alt yapıyı içeren “Artık Kısa Cümleler Kuruyorum” adlı ikinci albümünde elektro gitar ve klavye ile desteklenen şarkılarının rock soundunda olduğu belirgindir. Müziğe oranla sözlerin ön planda olduğu üçüncü albümü “Perdeler” ise ilk iki albümüyle kıyaslandığında sound açısından daha yumuşaktır.

Şebnem Ferah’ın şarkı yazarlığının ve şarkıcılığının yanı sıra akustik gitar, elektro gitar çalarak müzisyen yönünü de gösterdiği “Kelimeler Yetse,” albümünde “Babam ve Oğlum” “Ben Şarkımı Söylerken” gibi bazı şarkılarının hard rock müziğe kayan soundu “Perdeler” albümünün yumuşak soundundan kısmen de olsa uzaklaşmasını sağlamıştır. Sound anlamında “Kelimeler Yetse” albümünün devamı gibi duran “Can Kırıkları” albümünde ise “Okyanus”, “Delgeç”, “Ben Bir Mülteciyim” ve “Zaman Geçip Gidiyor” adlı şarkılar sözlerinin yanı sıra soundu ve kullanılan çığlıklarla isyankar rock havasını andırmaktadır.

Akustik pasajların sıklıkla kullandığı “Benim Adım Orman” adlı albümünde ise müziğindeki yumuşama “İstiklal Caddesi Kadar”, Eski”, “Ateşe Yakın”, “İnsanlık”, “Bazı Aşıklar”, “Uçurtma” gibi şarkılarında görülmektedir. Sözlerde aşk ve bireysel konuların ön planda olduğu bu albümün geneli balat şarkılar havası vermektedir. Şebnem Ferah’ın albümlerinde kimi şarkılarının sert kimilerinin ise yumuşak soundlu, olması durumu son albümü “Od”daki şarkılarında da görülmektedir. Fakat sound anlamında diğer albümlerine oranla daha sert olan “Od” albümünde “Benim Adım

Orman” albümündeki gibi akustik pasajların kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin “Birileri Var” sound anlamında sert bir hard rock parçasına yakın olsa da akustik pasaja dayalı alt yapıya sahip olan “Bin Yıldır” şarkısı pop müzik sounduna yakındır. Sonuç olarak elektrik gitarın ve rock esintili davulların yoğun kullanıldığı şarkıları, akustik pasajlar ve gitar arpejleri kullanılarak oluşturulan şarkılarıyla kıyaslandığında pop-rock arasındaki ayırımı rock müzik konumundadır.

SONUÇ

Toplum içinde kadın ve erkeğin sergilediği davranışlar ait olduğu toplumun tarihsel ve kültürel özellikleri çerçevesinde şekillenir. Biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal değerler çerçevesinde benimsenerek sürdürülen bu davranışlar toplumsal cinsiyet algısını oluşturur. Çoğu toplumda ataerkil ideolojinin devamlılığına yönelik olan cinsiyet algısı ise toplumsal cinsiyet hiyerarşisini meydana getirir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin yarattığı etki popüler müzik ve müzik endüstrisinde de görülmektedir. Rock müzik özelinde ise kadınların davranışı üzerinde erkek yaklaşımının belirleyici olduğu toplumsal cinsiyet çalışmalarının ortaya koyduğu teorilerce desteklenir.

Şebnem Ferah hakkında yazılı ve görsel belgelerden elde edinilen bilgiler ailesiyle bağlantılı olarak yetiştirme modelinin, Bursa rock scene ve İstanbul rock scene'deki çevresinin bireysel kimliğinin gelişimine katkı sağlayarak toplumsal cinsiyet kısıtlamalarını aşmasında etkili olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla toplumda müzik özellikle rock müzik söz konusu olduğunda kadına yönelik tutucu bakış açısına rağmen bağımsız bir kimlik geliştirerek kişisel tercihleri doğrultusunda hareket etmesi bu durumun göstergesidir. Ayrıca Şebnem Ferah'ın müzik endüstrisiyle ilişkililenmeden önce aldığı albüm tekliflerini, farklı müzik türleriyle ilişkilenmek istemediği için geri çevirmesi kişisel kimliğinin müziksel kimliğine yansımaları olarak düşünülebilir.

Şebnem Ferah'ın müzik piyasasına girmesiyle beraber çıkardığı ilk albümünün geçmiş müziksel deneyimlerine bağlı olarak rock soundunda olduğu görülmektedir. Bu durum erkek egemen rock müziğin ve müzik endüstrisinin politikalarına karşı mücadelesini göstermektedir. Bar performanslarında sürdürdüğü İngilizce şarkı söyleme pratiğinin yerini Türkçe sözlü şarkılara bırakması ve ilk albümünden itibaren Türkçe şarkı sözü yazmaya ilişkin gösterdiği eğilimi ise müzik endüstrisinin üretim-tüketim mantığı çerçevesinde hareket ettiğini yani kabullendiği durumların olduğunu göstermektedir.

Popüler müziğin bir parçası olarak şarkı sözlerinin müzisyenin kişisel duygusunu ve bakış açısını yansıttığı görülmektedir. Dolayısıyla rock şarkıcı ve besteci olarak Şebnem Ferah'ın şarkı sözlerini toplumsal cinsiyet bakış açısıyla değerlendirmek bu çalışmanın odak noktası olmuştur. Şarkı sözlerini incelediğimizde kimi şarkılarında toplumsal cinsiyete ilişkin kodların varlığı ortaya çıkmaktadır. Bu şarkılarında toplumun kadına yönelik baskıcı tutumunu eleştirdiği, kadın kimliğine yönelik duyguları ele aldığı ve tabiatla ilgili unsurlara yer vererek tabiat-kadın eşleştirmesi ekseninde özünü pekiştirdiği görülmektedir. Özellikle kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı şarkılarında iki tür kadın tipolojisi görülmektedir. İlki alışlagelmiş duygusal ve romantik kadın tipini yansıtarak toplumsal algı çerçevesi içinde kalan, ikincisi ise ataerkil topluma boyun eğmeyerek toplumsal kalıplara karşı çıkan kadın şeklindedir. Şarkı sözü yazarlığı kadınsı olsa da bazı şarkılarında erkeksi söylemlere başvurması bununla ilişkilidir.

Şebnem Ferah'ın Türk toplumunda rock müziğin bugünkü kadar popüler olmadığı bir dönemde Volvox'u kurarak öncü olması ve müzik endüstrisiyle ilişkilendiği süreçten itibaren rock müzisyen çizgisini koruyama yönelik gösterdiği eğilim kendinden önce ve sonra çıkan kadın rock şarkıcılardan farklı olduğunu göstermektedir. Ayrıca erkek egemen rock müzik ve müzik endüstrisinin kadına yönelik tutumuna rağmen şarkıcılık özelinde kalmayarak kendi müziğini üretmesi öznel bir kimlik oluşturmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Şebnem Ferah örneğinde görülen rock müzisyen imgesi toplumsal cinsiyet bağlamında kadın hareketinin bir parçası olarak müziğin toplumsal algılara karşı kullanımını ifade etmektedir. Kadının toplumsal görünümüne ilişkin tutucu düşüncelere sahip toplumlar için daha büyük önem arz eden bu karşı duruş Türkiye'de az sayıda kadın şarkıcı tarafından temsil edilse de, bu kimselerin özellikle genç topluluklardan gördüğü destek, bu hareketin büyümesini ve gelecek nesillere aktarımını sağlamaktadır. Şebnem Ferah her ne kadar bir rock müzisyeni olarak öne çıksa da temsil ettiği kadın kimliğinin müzik türüne bağlı kalınmaksızın kendisinden sonra gelecek olan kadın müzisyenlere ilham verecek nitelikte olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ALTUN, Hakan (2008). *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Yrd.Doç.Dr. Gülayşe Temeltaş, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro (Tiyatro Yönetmenliği) Anabilim Dalı, Ankara.
- ARMAN, M. Necip- ŞERBETÇİ, Didem (2012). “Postkolonyal Feminist Teoride Milliyetçilik: Militarizm ve Savaş Karşıtlığı” *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 14, Sayı:3, ss: 65-83.
- ASLAN, Seyfettin- YILMAZ, Abdullah (2001). “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm” *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, ss. 93-108.
- ATAMAN, Muhittin (2009). “Feminizm: Geleneksel Uluslararası İlişkiler Teorilerine Alternatif Yaklaşımlar Demeti” *Alternatif Politika*, Cilt 1, Sayı 1, Nisan, ss: 1-41.
- AYDAR, Deniz (2014). “Popüler Kültür ve Müzik Üzerine”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 33, ss: 800-807
- BAYDAR, Veysi (2013). “Popüler Kültürde Mizojini”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/151, ss. 151-165.
- BAYRAM, Ahmet Kemal (2009). “Modernlik ve Sosyal Bilimler: Bilgi, İktidar, Etik ve Toplum” *Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 11, Sayı 1, ss. 1-26.

BEŞİROĞLU, Şefika Şehvar (2003). "Türk Müziği'nin Yenileşme Sürecinde Yeni Bir Tür:Kantolar", *Folklor Edebiyat Popüler Müzik Özel Sayısı*, No 36, ss. 69–80.

(2006).“İstanbul’un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri”, *İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi/b Sosyal Bilimler*,Cilt3, Sayı:2, ss.3-19.

BEŞİROĞLU, Şefika Şehvar – KOÇHAN, Günay (2007). “Çeng: Bir Çalgının Toplumsal Cinsiyet Üzerinden Kadın Simgesi Olarak Kuzey Hint, Timur ve Osmanlı Saraylarındaki Görsel Malzemeler Üzerinden Değerlendirilmesi”, *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 38*” KültürBakanlığı, Bilkent Üniversitesi, Ankara.

BJÖRCK, Cecilia (2011). *Claiming Space “Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change”*Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Music Education (Musikpedagogik) at the Academy of Music and Drama, Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg, Sweden.

ÇARIKÇI, İlker- AVŞAR, Nilüfer (2005). “Kamu Kesimi Yöneticilerinde Cinsiyet Rolü Algılamalarının Aile Dostu Düzenleme ve Politikalara Etkileri”, *Yönetim Bilimleri Dergisi* Sayı 3/ 1, ss.65-78.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut (2012). “Extreme Metal Scene’de Toplumsal Cinsiyet”, *3.Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, ss: 97-112 Kütahya.

CLAWSON, Marry Ann (1999). “When Women Play The Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, *Gender and Society*, Vol 13, No 2, April, ss: 193- 210.

COŞKUN, Ali - ÖZTÜRK, Emine (2009). “Türk Kadınının Feminizme Bakışı” *Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, ss:111-143.

DEMİRBİLEK, Sevdâ (2007). “Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi”, *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, Cilt 44, Sayı 511, ss.12-27.

DİLMENER, Naim (2003). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş - Hafif Türk Pop Tarihi*, İstanbul:İletişim Yayınları.

DÜRÜK, Filiz (2011).“Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 3, No 1, ss: 33-42.

ECEVİT, Yıldız (2011). “*Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*”, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç*, Ünite 1, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını, No 2307, ss:2-29.

ERDOĞAN, Aynur (2011). *Erkek Aklına Eklemlenen Feminizm*, İstanbul: Dübam Yayınları.

ERSOY, Şeyma (2007). *Osmanlıda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler Çengiler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan.Prof. Dr. Şefika Şehvar Beşiroğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, İstanbul.

ERSOY, Ersan (2009). “Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği: Malatya Örneği”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, ss: 209-230.

- EŞBAH Aslı (2006). *Modernizm, Postmodernizm Ayrımında Kadın ve Siyaset*, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, dan. Doç. Dr. Haluk Alkan, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Kahramanmaraş.
- FİDAN, Fatma (2000). “Kapitalizmin Gelişme Sürecinde Kadının Çok Yönlü Konumu (Medya Örneği)” *Bilgi* (2) 1, ss: 117-133.
- FİNE, Cordelia (2010). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*, çev. Kıvanç Tanrıyar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- İŞLER, Ruhan (2004). *İktisatta Feminizm ve Türkiye Ekonomisinde Kadının Rolü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, dan. Doç. Dr. Ömer EROĞLU, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Anabilim Dalı, Isparta.
- KARA, Nurten (2006). “Feminizm(ler)in Toplumsal Hareket Olarak Medyada Yansıma(ma)sı” *Küresel İletişim Dergisi*, Sayı 1, Bahar, ss: 1-33.
- KARA, Zülküf (2012). “Küresel Cinsiyet Yapılanmasından Postmodern Feminizme”, *Turgut Özal Uluslararası Ekonomik ve Siyaset Kongresi: Küresel Değişim ve Demokratikleşme Bildiriler Kitabı*, Nisan, ss: 1377-1390, Malatya.
- KAYA, Emin Erdem (2012). “Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir ‘Hazırlık Evresi’ Olarak 1826- 1920 Dönemi”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/1 Winter 2012, ss.1451-1460.
- KOZLU, Düriye (2009). “Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadını Yeri”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı 3, ss. 1-15.

- ÖKTEN, Şevket (2009). “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Toplumsal Cinsiyet Düzeni” *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 2/8, Summer, ss. 302-312.
- ÖZBİLEN, Berna (2006). *Kanto'nun Değişim Süreci ve Yakın Dönem İcralarının Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Şefika Şehvar Beşiroğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, İstanbul.
- ÖZÇATAL, Elif Özlem (2011). “Ataerkillik, Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Çalışma Yaşamına Katılımı” *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, Güz, ss. 21-39.
- ÖZKİŞİ, Zeynep Gülçin (2012). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye’de Kadınların Bestecilik Eğitimine Erişimi ve Bestecilik Kariyeri”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol 7/3, Summer, ss. 2105-2114.
- ÖZTÜRK, Emine (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- REYNOLDS, Simon - PRESS, Joy (2003). *Seks İsyanları Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n Roll*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAKAR, Hakan Mümtaz (2007). *Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın, Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- SAYIN Güneş (2006). *Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Pop Müzik Videolarının Anlatı Yapısı ve Biçimsel Özellikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi dan.

Prof. Dr. Sezer Akarcalı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Ankara.

SÖYLEMEZ, Meltem (2011). “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”
Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 8, ss:1-10.

STOKES, Martin (2012). *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem*,
çev. Hira Doğrul, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

TAŞKENT, Nihal (1994). *Tarihsel ve Küğsel Açından Kanto*,Yayımlanmamış Lisans
Bitirme Çalışması, dan. Öğr. Gör. Dr. Fırat Kutluk, Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir.

TUNÇDEMİR, İlknur (2008). “Ünlü Erkek Müzisyenlerin Eşliğinde Yetenekli Kadın
Müzisyenlerin Yaratıcılığı”, *Müzik Eğitimi Ulusal Veri Bankası*, ss. 1-22,
İstanbul.

ULUSOY, Demet (1999). “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet” *Hacettepe
Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*,Cilt 16, Sayı 2, ss. 47-73.

YILDIZ, Burcu – ÇELİK, Fehmiye (2006). “60’lardan 70’lere 45’lik Şarkılar”, *Şarkılar
Bir Pusula - Türkiye’de Popüler Müzik ve Kadın (1960-1980)*, İstanbul: Bgst
Yayınları.

YILMAZ Cemile (2010). *Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınlarının
Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak Dümbekçilik*, Yayımlanmamış Yüksek
Lisans Tezi, dan.Yrd.Doç Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin, Dokuz Eylül
Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

ZEYBEKOĞLU, DÜNDAR, Özge (2012). “Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Televizyon Reklamlarına Yansıması”, *Felsefe Ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Sayı 5/1, Ocak, ss. 121-136.

İNTERNET ADRESLERİ

ÇİFTÇİ, Bora (1994). Rock Dergisi. <http://www.tst.gen.tr/rockvolvox.htm> [26.01.2015].

ELGİN, Gamze (2010). Dream Tv Hafta Sonu Programı, 13-14 Şubat. <https://www.youtube.com/watch?v=LYvPbOZu-kc> [15.01.2015].

GÖKBAKAR, Şahan (2007). NTV “Kime Diyorum Ben”Reality Show, 5 Mayıs. <https://www.youtube.com/watch?v=UqM-0NHuB-g>. [23.03.2015].

GÜRSES, Özlem (2005). Haber Türk 20. Saat Programı. <https://www.youtube.com/watch?v=6JeB2By0Ttg> [11.02.2015].

KARAMAN, Şafak (2005). TV8 Müzik Dergisi Programı. <https://www.youtube.com/watch?v=6yx5eH5Rdwg>. [12.03.2015].

ŞENEL, Mukaddes – ŞENEL, Nazmi (2002). Müzikvizyon, Röportajı Ocak. <http://www.tst.gen.tr/muzikvizyon.htm> [23.01.2015].

TARCAN, Turgay Suat (2013). <http://www.sebnemferahclub.com/haftanin-yazisi/tst-den-od-album-izlenimi.html> [11.01.2015].

Yeni Aktüel Dergisi (2005). 26 Temmuz. <http://www.sebnemferahclub.com/can-kiriklari-album-roportajlari/can-kiriklari-hikayesi.html> [05.05.2015].

YILMAZERLER, Pınar (2010). Hürriyet Gazetesi Kelebek, 26 Temmuz.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=15411939&tarih=2010-07-26>
[10.03.2015].

<https://www.youtube.com/watch?v=3FNhDOAJmkY> [02.02.2015].

<http://www.sebokolik.com/forum/kadin/01-vazgecim-dunyadan/> [15.03.2015].

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Sabiha Açar

Doğum Yeri ve Yılı: Denizli, 1985

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2011, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bilimleri Bölümü

Lise: 2004, Denizli/Buldan Ali Tunaboylu Anadolu Lisesi

İş Tecrübesi: 2011, Dokuz Eylül Üniversitesi 75. Yıl İlköğretim Kurumları
Müzik Öğretmeni
2014, Konya/Karapınar İmam Hatip Orta Okulu
Müzik Öğretmeni