



## TÜRKİYE POPÜLER MÜZİĞİNDE AYKIRI KADINLAR

### Burcu Yıldız

Yazıda, Türkiye’de popüler müzikte ‘kadın’ müzisyen olma durumu ele alınıyor ve aslen cinsiyetçi algıların ve müdahalelerin kadınların bu alandaki varoluş biçimlerine getirdiği sınırlar üzerinde duruluyor. Kadın enstrüman icracılarının erkeklere oranla çok daha az oluşunun nedenleri, kadın grubu oluşumları, kadın müzisyenlerin sadece kadınların icracı olduğu müzik gruplarında çalmayı tercih etmeleri, bu çalışma kapsamında yapılan görüşmelerde öne çıkan tartışma noktalarını oluşturuyor. Bunun yanı sıra, şarkıların ve video kliplerin analizleri doğrultusunda, kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıktıklarında ya da ataerkil normları ve davranış biçimlerini sorguladıklarında karşılaştıkları sansür ve yasaklamalara dikkat çekiliyor.

1990’lı yıllarla birlikte, özellikle popüler müzik çalışmalarının müzikoloji disiplinde yerini bulmaya başladığı son yirmi yıl içerisinde, “Popüler Müzik ve Toplumsal Cinsiyet” alanındaki

Telif ©2009 ISSN 1307-0932  
Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar  
Sayı 7 (Mart 2009)

çalışmalarda dikkat çekici bir artışın olduğu gözlemleniyor. Popüler müzik alanında toplumsal cinsiyet eleştirisi; araştırmacıların feminist kuram, kültürel çalışmalar, beden, cinsellik gibi analitik kategorileri içeren bir yaklaşımla önemle üzerinde durdukları bir çalışma alanı olarak gelişiyor. Susan McClary, Suzanne Cuzick, Ellen Koskoff, Philip Brett, Sheila Whiteley, Lori Burns ve Melisse Lafrance gibi araştırmacılar, bu alanda yayınları olan önemli isimler.<sup>1</sup> Müzikte erkeklik ve kadınlık temsilleri, müzisyenlerin çizdikleri imajlar, cinsiyet-beden-performans ilişkisi, *rock* müzik gibi bazı popüler müzik akımlarında gelişen cinsiyetçi söylem ve pratik, erkek egemen müzik endüstrisi içinde Janis Joplin, Joni Mitchell, Patti Smith, Madonna, k.d.lang, Tracy Chapman, Tori Amos, Björk gibi kadın müzisyenlerin sanatsal ve ticari başarıları vb. pek çok konu araştırmacılar tarafından ele alınıyor. Çünkü popüler müzik endüstrisi, toplumda halihazırda var olan kadınlık, erkeklik, cinsellik ve genel olarak toplumsal cinsiyet kurgularına dair oldukça çeşitli ve karmaşık mesajlar içeriyor.

Öncelikle bu çalışmaların araştırmacılar ve araştırma konuları açısından ağırlıklı olarak Amerika ve İngiltere eksenli yürüdüğü söylenebilir. “Batılı olmayan” bölgelerin popüler müziklerine, daha doğru bir ifade ile “dünya” popüler müziklerine, ve müzisyenlerine dair toplumsal cinsiyet merkezli tartışmalar sınırlı sayıda.<sup>2</sup> Türkiye özelinde de kadın müzisyenlere ya da genel olarak toplumsal cinsiyete dair müzikal analizler içeren bu tarz yayınlara pek rastlayamıyoruz. Biyografik bilgiler içeren ya da kadın şarkıcıların şarkı sözlerinin bir araya getirildiği yayınlardan bahsedilebilir ki onların bile yok denecek kadar az olduğu görülebilir.<sup>3</sup> Halbuki 2000’ler Türkiye’sinde popüler müzik alanındaki kadın müzisyenler yorumculuklarının/şarkıcılıklarının ötesinde, söz yazımı, beste, düzenleme, enstrümanlık vb. pek çok alanda aktif bir biçimde yer almaya başladılar ve dolayısıyla müzik piyasasında etkin rolleri olduğu söylenebilir. Sezen Aksu, Ajda Pekkan, Nazan Öncel, Aylin Ashm, Şebnem Ferah, Sertab Erener, Göksel, Ayben, Sultana, Nil Karaibrahimgil gibi müzisyenler bu çerçevede akla gelebilecek ilk isimler. Kadın müzisyenler ve üretimleri üzerine yapılabilecek değerlendirmeler ve analizler genel olarak Türkiye’de popüler müziğe dair yürütülen tartışmalara katkı sunacak ve bir anlamda kadın müzisyenlerin popüler müzik tarihindeki görünürlüğü de pekiştirecektir.

Bu yazıda, Türkiye’de popüler müzikte ‘kadın’ müzisyen olma durumu ele alınıyor ve aslen cinsiyetçi algıların ve müdahalelerin kadınların bu alandaki varoluş biçimlerine getirdiği sınırlar üzerinde duruluyor. İlk bölümde kadın enstrüman icracılarının erkeklere oranla çok daha az oluşu sorgulanıp kadın müzisyenlerin cinsiyetçi önyargılara rağmen bu alanda var olma çabaları tartışılıyor. İkinci bölümde, popüler müzikte kadın grubu oluşumları incelenip kadın müzisyenlerin sadece kadınların icracı olduğu müzik gruplarında çalmayı tercih etme nedenleri üzerinde duruluyor. Kadın gruplarında çalmak bazı kadın müzisyenler için müzisyen kimliğinin oluşumunda alternatif, stratejik birer tercih olarak beliriyor. Son bölümde

ise kadın şarkıcıların şarkılarının ve videokliplerinin analizlerine yer veriliyor. Kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıktıklarında ya da ataerkil normları ve davranış biçimlerini sorguladıklarında karşılaştıkları sansür ve yasaklamalara dikkat çekiliyor.

### ***Kadın Müzisyen Olma Hali...***

Müzik icracılığına dair kalıplaşmış, erkek egemen bir işleyişin hâkim olduğu müzik piyasasında kadın müzisyenlerin bu alandaki temsilleri, var olma çabaları halen yeteri kadar görünür değil. Bu çalışma dahilinde izlenen konser performanslarında ve yapılan görüşmelerde edinilen izlenimler doğrultusunda, enstrüman çalan kadın müzisyenlerin müzikal temsiliyetlerinin erkek müzisyenlere oranla çok daha sınırlı ya da ikincil olduğunu söylemek mümkün. İcracılık anlamında erkek ve kadın *stereotipleri* net bir biçimde ayrışıyor. Kadınlar genelde şarkıcılar, yani aslen vokal yapıyorlar. Enstrüman icracılığı ise net bir şekilde erkeklere ait bir alan. Bu, konser performanslarının yanı sıra stüdyo müzisyenliğinde belki de çok daha net görülebilecek bir durum. Tablo 1’de, bu çalışma kapsamında izlenen konserlerde sahneye çıkan enstrümancılarının icra alanları ve cinsiyetlerine dair somut veriler görülebilir.

**Tablo 1**

<b>Konserler</b>	<b>Kadın Enstrümanlılar</b>	<b>Erkek Enstrümanlılar</b>
Nazan Öncel	0	8
Aylin Aslım	2	2
Aslı	0	4
Göksel	0	5
Sertab Erener	0	4
Sezen Aksu	1	9
Pamela Spencer	1	4
Yıldız Tilbe	0	7
Ajda Pekkan	0	9
Kırmızı	3	0
Şebnem Ferah	1	3
<b>TOPLAM</b>	<b>8</b>	<b>55</b>

11 konserde, toplamda 63 enstrümanlı içinde sadece 8 tane kadın enstrümanlıya rastlanabilmiş.

Enstrüman icracılığında kadın-erkek ayrımına neden olan birincil bakış, kadınların fiziksel kapasitesinin bazı enstrümanları çalma konusunda sınırlı olduğu fikrinden kaynaklanır.

Popüler müzik tarzlarında –özellikle rock müzikte- icralarda belli bir virtüözite düzeyi aranır ve özellikle elektrik gitar ve davul çalmada kadınlar yeterince yetenekli bulunmazlar. Kadınların bu enstrümanları çaldıklarını görmek istisnaidir. Bu çalışma dahilinde görüşme yapılan kadın müzisyenlerin bir kısmında da “erkeklerle oranla daha güçsüz olduklarından erkekler kadar iyi çalamayacakları” fikri hâkim. Burada dikkat çekmeye çalışılan nokta, erkeklerin algılarından çok kadınların da bu fikri üstü örtülü bir biçimde de olsa kabul ediyor olmaları. Çoğunun söylemi, çalışılırsa yapılabileceği fakat fiziksel kapasite yönünde kadınların bir eksikliği olduğu yönünde.

Dilek: Fiziksel bir güç gerektiriyor... bir erkek 2 saat çalışırsa, bir bayan 4 saat çalışır.

*Fiziksel güçle kastettiğin şey nedir?*

Dilek: Bilek gücü diyebiliriz belki ama bunu da aşabilirim... Elektro gitar da bas gitar da çok zor enstrümanlar bence, belki keman için piano için böyle olmayabilir... Ama bilmiyorum zor bir enstrüman olduğu için galiba, eksradan bir güce sahip olması gerekiyor bayanın.

Görüşülenlerden bir kısmı ise enstrüman icracılığında oluşan bu cinsiyet ayrımını bir güç ifadesi olarak görmek yerine, cinsiyete dair toplumsal olarak kabul edilmiş, varsayılmış birtakım değerlerin, yaşam pratiklerinin sonucu olarak değerlendiriyor:

Diler: Tabii ki kadınların ve erkeklerin biyolojik olarak farklılıkları var; ben bunu kabul ediyorum. Ama bunlar birtakım şeyleri yapmalarına engel değil. Bu, işin toplumsal kılıfı. Sonuçta toplumsal cinsiyet dediğimiz alan da bunu araştırıyor, ortaya çıkarmaya çalışıyor. Kız çocukken, bebeklerle oynarken, spora teşvik edilmezken -şimdi böyle değil de- falan kaslar gerçekten çalışmamış, gelişmemiş olabilir. O yüzden 18 yaşına geldiğinde ben davul çalmak istiyorum dediğinde, sen o işe başladığında aynı yaştaki pek çok erkek arkadaşından daha dezavantajlı olabiliyorsun. Bu doğrudur, normal bir şeydir. Ama sen sonuçta çalışarak bu işi kotarabilirsin.

Oya: Enstrüman çalmak öyle bir şey ki, sen onu alıyorsun ve çalışıyorsun. Aslında olaya böyle bakmak çok yanlış. Çünkü nedir müzik? Bir enstrümanla bir şey anlatmak değil mi? Bu enstrümanı çalarak derdini anlatmak için teknik olarak bazı şeyleri yapıyor olman gerekir. O yüzden her gün etütler yapıp armoni çalışıyoruz. Bunları gerçekten ellerimize bu enstrümanı çalmayı öğretmek için yapıyoruz. Bu kadar basit aslında, bence ellerine öğretirsen, ellerin çalar kafadaki şeyleri.

Müzik yapma ediminin, bir güç gösterisinden çok kendini ifade etme biçimi olarak görülmesi gerektiği, dolayısıyla bir şeyleri ispat etme çabasına da gerek kalmadığı görüşme yapılan

müzisyenler tarafından özellikle vurgulanıyor. Kadın müzisyenlerin bu konuda belki de en çok şikâyetçi oldukları nokta, cinsiyetçi önyargılar. Kadınlar sadece görsel bir unsur olarak sahneye kondukları fikrinin izleyiciler içinde oldukça hâkim bir bakış olduğunu dillendiriyorlar ve bu konuda oldukça rahatsız olduklarını söylüyorlar:

Aylin: “Kız davul çalamaz, kız gitar çalamaz” diye aşağıya çekmeye çalışan bir erkek sistemi var. Bir kere bir kızın sahneye çıktığında bir erkekten ekstra, daha fazla karşılaşacağı ilk zorluk “Kariya bak, bakalım çalabiliyor mu? Çalamıyordur zaten bu, kadın olduğu için çıkmıştır sahneye...” bakışı.

Diğer bir görüşmeci ise şöyle ifade ediyor:

İdil: Çünkü kadın bir kere bir tüketim malzemesi aslında, bir ürün. Sizi bir kadın olarak pazarlamaya çalışıyorlar, bir müzisyen olarak değil. Orada ne anlattığımız, notaya ne bastığımız onların umrunda değil açıkçası. Kadın müzisyenlere inanılmaz bir önyargı var.

Bu cinsiyetçi önyargıların sonucunda kadınların dolaylı olarak kendini ispat etme gibi bir çabaya giriştiklerini söylüyor görülen çoğu kişi. Rock müziğin cinsiyetçiliği üzerine yazılmış olan bir lisans tezi için yapılan görüşmede Şebnem Ferah’ın bu konudaki görüşleri oldukça çarpıcı. Türkiye’nin ilk kadın Rock grubu olan Volvox’un kurulduğu dönemde aldıkları tepkileri şöyle ifade ediyor Şebnem Ferah:

...bizim kendimizi ispat etme gibi bir ön sorunumuz vardı. 22-23 yaşına gelip olgunlaşmış bir kadın grubu olarak karşılıklarına çıktığımız zaman ilk bir yıl boyunca yapacağımız bir hatayı bulmak için bizi dinleyen, herhangi bir hata olduğunda yuppi diye bağırان erkekler vardı. Bizim için bunlar dışarıya yansımayan, ama kendi içimizde bizi yıpratın şeyler olabiliyordu. Benden daha kötü gitar çalan erkeklerden ders almak, nasihat almak gibi şeyler yaşadım. ( Pınar Güran 24)

Cinsiyetçi önyargıların özellikle rock gruplarının oluşumunda belirleyici bir etkisi var. Genelde bu gruplarda kadınlara solistlik haricinde ayrılan kontenjan, bas gitar icracılığı oluyor. Kadınların özellikle elektro gitar ve davul icrasında erkeklere oranla pek şanslarının olmadığı aşikâr; fakat Türkiye’de ve dünyada pek çok grupta bas gitarist kadınlara rastlanabiliyor. Bas gitarist kadın fenomeni müzik icracılığına dair kalıplaşmış cinsiyetçi önyargılar açısından tartışılmaya değer bir örnek olay. Bu durumun açıklaması genelde, bas gitar çalmanın elektro gitar ve davula kıyasla çok daha kolay olduğu fikriyle yapıyor. Erkeklerin çoğu elektro gitarı daha prestijli bulup çalmak istediğinden, bas gitarın erkekler tarafından terk edilmiş bir alan olduğu ve kadınların bu alanı kolayca devraldığı görüşü de bu fikri destekliyor (Mary Ann Clawson, “When Women Play... 198). Dolayısıyla bas gitar

'kadın', elektro gitar ise 'erkek' karakterle cinsiyetlendiriliyor. Mavis Bayton "Women and The Electric Guitar" isimli makalesinde, bir erkek için iyi bir elektro gitar performansının iyi bir erkeklik performansına eşdeğer olduğunu iddia ediyor ve erkek elektro gitaristlerin, performansları sırasında enstrümanı tutuş biçimleri, çalarken takındıkları tavırlar, haz duygularını dışarıya yansıtışları açısından da bu itkilerini müzik yoluyla dillendirdiklerini belirtiyor (43). Çalışma dahilinde izlenen Şebnem Ferah konserinde, üzerindeki tişörtü çıkartıp çıplak çalmaya devam eden elektro gitaristin terli vücudu ve ışıklar altında parlayan kasları, Bayton'un tasvirleri ile oldukça örtüşen bir izlenimi örnekliyor.

Kadınların bu şekilde, "erkeksi" özelliklerle tanımlanmış enstrümanları çalmayı tercih etmemelerinin belki de en önemli nedenlerinden birinin ise 'rol model eksikliği' olduğunu söylemek doğru olacaktır. Model alabilecekleri iyi kadın icracıların olmaması ya da çok az olması, kadınların bu alana yönelmesinin önünü tıkayan önemli bir sebep:

Diler: Erkeklerden bir sürü perküsyoncu, baterist var. Onlar müziklerini dinlediğiniz insanlar, ama olmak istediğiniz insanlar değil. Orada ister istemez cinsiyete dayalı bir özdeşleşme gereği duyuyorsunuz. Bence işin doğası gereği bu böyle. Böyle bir kadın örnek olsaydı yakınımnda yöremde, belki de ben buna çok daha erken yönelecektim.

### **Kadın Müzisyenlerin Oluşturdukları Müzik Grupları**

Görüşme yapılan kadın müzisyenlerin çoğunda, sadece kadınlardan oluşan bir kadın grubunda icracı olma isteği dikkat çekici. Kadın müzisyenlerin -özellikle enstrümancılarının- sadece kadın müzisyenlerden oluşan gruplarda çalmak istemeleri, kadın gruplarında çalmanın müzisyen kimliğinin oluşumunda stratejik bir tercih olarak belirmesi, kadınların tüm bu cinsiyetçi önyargılara karşı geliştirdikleri bir alternatif varoluş biçimi olarak değerlendirilebilir.

Bu tercihin ardında yatan nedenler tartışılmadan önce Batı'da ve Türkiye'de popüler müzik alanında yer alan kadın müzik gruplarının seyrine kısaca değinilecek. İlk olarak 1900'lerin ilk yarısında, *Big Band* (Büyük Orkestra) ve *Swing* Dönemi'nde ortaya çıkan kadın caz orkestralarından bahsedilebilir. Thelma White and Her All-Girl Orchestra ve International Sweethearts of Rhythm bu orkestraların en bilinenlerinden.<sup>4</sup> Bu grupların kayıtlarına ve kısa videolarına Youtube gibi video paylaşım sitelerinde rastlanabiliyor. Özellikle müzisyen kadınların virtüözite düzeyinde icracılıklarına ve kendilerine özgü sahne performanslarına tanıklık edebilmek adına bu sitelerin ziyaret edilmesi şiddetle önerilir.<sup>5</sup>



Thelma White and Her All-Girl Orchestra



International Sweethearts of Rhythm

1960'lı yıllarda ise *rock'n roll*'un Amerika'da yükselişi ile birlikte The Chantels, The Cyrstals, The Ronnettes, Feminine Complex, The Shaggs, The Shirellas, Goldie & the Gingerbreads gibi kadın vokal grupları müzik endüstrisinde yerini alır<sup>6</sup> (Gillian Gaar, *She is a rebel...* 31-63).





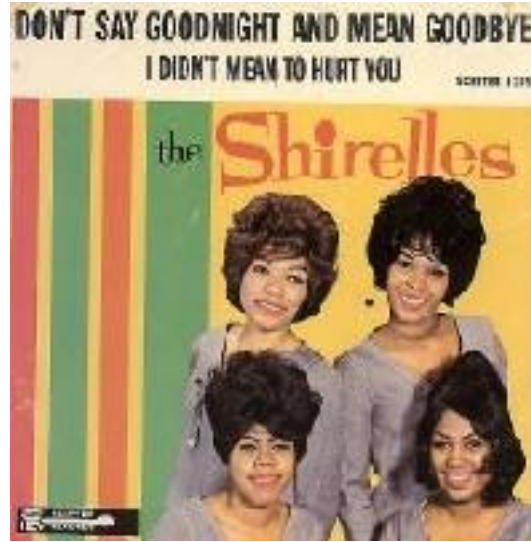
The Chantels



The Cyrstals



The Ronettes



The Shirellas

1970'li yıllar kadın müzisyenler için fırsat yıllarıdır; çünkü dönem *punk* dönemidir. Kadınlar gitar ve davul çalmaya başlarlar ve punkta, rock müzikte olduğu gibi virtüözite düzeyinde enstrüman icralığı aranmaz, hatta iyi rock müziğin enstrümanda erişilmesi gereken bir teknik düzey ya da sahip olunması gereken özel bir yetenek ile yapılabileceği fikrine karşı çıkar. Punk'ta yerleşmiş olan *do-it-yourself* felsefesi kadın müzisyenleri de cesaretlendirir ve genç kızlar enstrümanlarını ellerine alıp, kendi gruplarını kurup, kendi şarkılarını yazmaya başlarlar. Dolayısıyla punk ideolojisi, kadınlara kendi fırsatlarını yaratacak bir zemin sunmuş olur ve tabii ki bu gelişme 70'li yıllarda gelişen ikinci dalga feminizm hareketinden bağımsız düşünülemez. 70'lerin sonunda ise punk ticarileşir ve ortaya koyduğu idealler de erkek egemen, anaakım müzik endüstrisi içinde asimile olur (Craig O'Hara 102).

Popüler müzik tarihinin en radikal kadın grupları, 1990'lı yıllarda Amerika'da *Riot Grrrl* (Asi Kız) akımını yaratan kadın punk rock grupları olur. Erkek egemen cinsiyet rolleri; ensest, taciz, anaakım güzellik ve estetik kültürü, kürtaj gibi feminist gündemler Bikini Kill, L7, Babes in Toyland ve Calamity Jane gibi kadın grupları tarafından müzik yoluyla işlenir. 90'ların ikinci yarısında ise Riot Grrrl, çıkış dönemindeki etkisini yitirir ve anaakım medyada marjinalize olur. Yerini, Spice Girls gibi grupların oluşturduğu *Girl Power* akımına bırakır.

Batı'daki kadın müzik gruplarının seyri kabaca yukarıdaki gibi özetlenebilir. Türkiye'deki kadın müzisyenler de bu gelişmelere kayıtsız kalmazlar; 1970'li yılların kadın vokal grubu Cici Kızlar ve Şebnem Ferah ve arkadaşları tarafından 1988 yılında Bursa'da kurulan Volvox isimli rock grubu Türkiye'de kurulan ilk kadın grupları olarak anılırlar.<sup>7</sup>



Kadın grupları, Türkiye'de özellikle son 20-30 yıl içinde rock ve punk alanında gelişen oluşumlar. Yüzeysel bir internet taraması yapıldığında bile pek çok kadın grubunun varlığından haberdar olunabiliyor; Kırmızı, Fe-mail, Pin-up, Tiridine Band ve Rock'Sheras bunların sadece birkaçı.

Bu gruplardan Kırmızı ve Fe-mail ile ve kadın grupları ile çalışma deneyimi olan Aylin Aslım ile yapılan görüşmelerde geçen ifadeler doğrultusunda, kadınların kadın gruplarında yer almayı tercih etmeleri ve kadın müzisyenlerle çalmak istemelerinin ardında yatan nedenler farklılıklar gösteriyor. Fakat karma gruplarda kadınlara uygulanan ayrımcılığın, bu motivasyonda baskın bir unsur olduğu da söylenebilir. Ankaralı kadın grubu Fe-Mail ile yapılan görüşmede bas gitarist Dilek Aslım'da elektro gitar çalmak istediğini, fakat çaldığı gruptaki arkadaşlarının "kız elektro gitarist olmaz" fikri nedeniyle bas gitara geçtiğini, hatta bir süre sonra kendisine bir kadın grubu arama çabasına girdiğini söylüyor. Erkek

müziyenlerin içinde başarısız bir deneyimi olduğundan kadın müziyenlerle birlikte kendini daha iyi hissedeceğini ve daha üretken olabileceğini düşünmüş.



#### Fe-Mail

Aylin Aslım ise müzik kariyerine Zeytin isimli bir kadın grubunda başlamış. Grubun solist aradığı bir dönemde yollarının çakıştığını, başlangıçta özellikle kadın müziyenlerle çalışmak gibi özel bir tercihinin olmadığını belirtiyor. Daha sonra farklı gruplarda çalmış ve solistlik kariyerine Tayfa ile birlikte devam etme kararı almış. Tayfa'da Aylin dışında iki kadın ve iki erkek müzisyen yer alıyor. Fakat Aylin Aslım ve Tayfası olarak adlandırılan grup medyada; reklam filmlerinde, videokliplerinde ve albüm kapaklarında daha çok kadın grubu imajı ile yer alıyor. Aylin kadın müziyenlerle çalışma yönündeki tercihinin müzik piyasasında kadın müziyenlerin bu kadar az olmasına yönelik bir tepkiyi içerdiğini özellikle dillendiriyor.

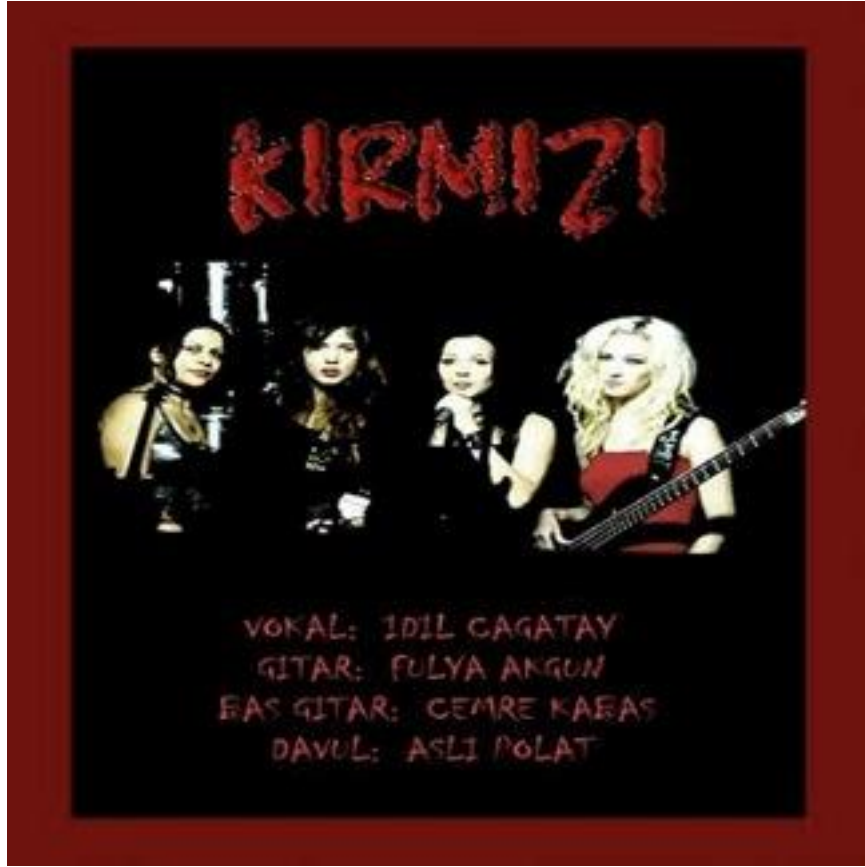
Tayfa işte daha bilinçli bir şekilde kız müzisyen arayışıyla gündeme gelmiş bir şey... Bir süredir okuduğum, düşündüğüm bir şeydi, kadın müzisyenler dünyada da azlar. Şarkıcıları demiyorum da, daha çok enstrüman çalanlar. Sahnede kadınların az olması dikkat çekici bir şey. Bu yüzden bununla ilgili kendimce bir şey yapmak istedim. Çok da iyi oldu... Bir kere insanların algılayış biçimleri değişiyor. Bu bir konu oluyor mesela, böyle bir fark var. Röportajlarda falan saatlerce üzerine konuşman gerekiyor kadın müzisyenlerle ilgili, neden az oldukları ile ilgili, böyle bir fark var.

Ve *Gülyabani* isimli son albümündeki şarkıların çoğu, kadınları anlattığından sahnede bu şarkıları kadın müzisyenlerle birlikte çalmanın çok daha anlamlı olduğunu, kızların onun hislerini anlayıp paylaşabildiğini özellikle belirtiyor.



Aylin Aslım ve Tayfası<sup>8</sup>

Kırmızı grubunun solisti İdil ise kadın müzisyenlerle birlikte çaldığında kadın dayanışmasını hissettiğini, farklı bir paylaşım yaşadığını belirtiyor. Birlikte alışverişe gitmek, muhabbet etmek, bir diğerinin üzüntüsüne ortaklık etmek gibi basit gündelik pratiklerde kadınlar arasında erkeklere göre farklı bir paylaşım olduğu gibi sahnede de benzer bir durumun geçerli olduğunu söylüyor: “Kadın dayanışması diye bir şey var gerçekten”.<sup>9</sup>



Dolayısıyla kadın müzisyenlerden oluşan bir grupta çalmak; iyi müzisyen olduğunu ispat etmek, kadınları görünür kılmak ya da kadın dayanışmasını hissedebilmek gibi farklı gerekçelerle de olsa kadınların kendileri için seçtikleri alternatif bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

### **Aykırı Şarkılar ve Videoklipler**

Kadın müzisyenlerin karşılaştıkları sınırlamaların bir başka biçimi ise, toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıktıklarında ya da ataerkil normları ve davranış biçimlerini sorguladıklarında şarkılarına -dolayısıyla kendilerine- uygulanan sansür. Günümüzde birçok kadın müzisyen, şarkılarında işledikleri kadın temalarıyla ve kadınların yararına kurdukları söylemlerle, kadınlığa dair ataerkil kurgulara eleştirel bakışlar oluşturuyorlar. Şarkıların temalarında ya da videokliplerdeki görsel anlatımlarda, kadın deneyimlerinin, sorunlarının işlendiği görülüyor. Özellikle ensest ve namus gibi toplumsal olarak gündelik yaşamın içinde bastırılan meselelerin şarkılarda bu kadar açık ve net bir biçimde ifade edilmesi, görünür kılınması verili ahlak anlayışına radikal karşı çıkışları ve bu anlamda bir aykırılığı barındırıyor. Bunun sonucunda ise şarkılar ya RTÜK (Radyo Televizyon Üst Kurulu) denetiminden geçemiyor ya da yayımlandıktan kısa bir süre sonra gösterimi yasaklanıyor, hatta bu şarkıları yayınlamış olan televizyon kanalları da ceza alabiliyor.

Yazının bu bölümünde kurdukları söylemler ve görsel içerikleri nedeniyle yasaklanmış olan üç şarkının analizine yer veriliyor. Şarkı ve videoklip analizlerinde, yorumsamacı bir bakış temel alınarak şarkı sözlerinde ve/ya görüntülerde geçen hikâyeler üzerinde duruluyor. Simgesel anlatımların yorumları yapıldığından, kliplere ya da şarkılara dair pek çok farklı kişi tarafından farklı okumalar yapılabilir. Dolayısıyla yapılan analizlerde kesin doğrulara ulaşma ve pozitivist bir çerçevede objektiflik yakalamak gibi bir çaba söz konusu değil. Şarkılar aslen toplumsal cinsiyet bakış açısıyla inceleniyor.

### **Kadına Yönelik Şiddeti İşleyen Şarkılar: “Güldünya” ve “Demirden Leblebi”**

#### ***Güldünya***

“Güldünya”, Aylin Aslım’ın 2005 yılında çıkardığı *Gülyabani* isimli albümün en çok dikkat çeken şarkılarından biri. Albümdeki şarkıların söz ve müzikleri şarkıcının kendisine ait ve albüm genel olarak kadınların yaşamlarından, kadınların öykülerinden izler taşıyor. “*Gülyabaniyim ben, çok yabaniyim ben, girerim rüyalara, hepinizi yerim ben*” sözleriyle açılan albüm, “Ben Kalender Meşrebim” gibi ünlü bir kantoya uyarlanan farklı bir *sound* ve üslupla dikkat çekiyor. Aylin, kantonun aynı zamanda kendisi için ‘tarihsel bir zemin arama çabası’ olduğunu söylüyor:

Yüz yıl önce yazılmış ve bir kadının söylediği bir şey. İçinde çok fazla şey var aslında keşfedebileceğin, istersen eğer... O zamanın ahlak kuralları içinde çok tabu yıkan, çok marjinal bir hareket. Çok başkaldıran lafları olan ve kendine has bir müzikal yapıya sahip. Böyle şeyler ilgimi çekiyor.

‘Kimsenin ruhu duymadan kaybolan küçük kızları’ anlattığı “Kayıp Kızlar”, son dönemin başarılı kadın *rap*çilerinden Ayben ile birlikte söylediği “Gelinlik Sarhoşluğu”, Beyoğlu’nun bir mekân olarak erkeksiliğini dile getirdiği “Beyoğlu Kimin Oğlu” ve namus cinayetlerinin eleştirildiği “Güldünya” albümde dikkat çeken şarkılar arasında. Aylin de bir önceki albümüne kıyasla bu albümle kendi kimliğinde de genç kızlıktan kadınlığa doğru bir geçişin söz konusu olduğunu, bir kadın olarak yaşadıklarını, düşündüklerini ifade etmeye çalıştığını, fakat ‘kadın şarkılarından oluşan, kadın temalarını işleyen bir albüm yapacağım’ gibi bir planla albüme başlamadığını özellikle belirtiyor. Bazı dinleyicilerinin albümü bir “feminist manifesto”ymuş gibi algılayıp tepki gösterdiklerini, özellikle “Güldünya” isimli şarkının bu tepkide etkili olduğunu önemle vurguluyor.

“Güldünya”, 2004 yılında ailesi tarafından öldürülen Güldünya Tören’in hikâyesinden yola çıkarak namus adı altında işlenen cinayetleri işleyen bir şarkı. Aylin bu konuyu önemsedliğini

söyleyip hiçbir şey yapmayan insanlar gibi tavırsız kalmamayı, sadece aşk ve ayrılık üzerine şarkı yazan biri olamayacağını belirtiyor:

Bir insan olarak başta, sonra da kadın olarak bu konuda hiçbir şey yapmamak bana çok utanç verici geldi. Türkiye’de bu tip şeyler hep oluyor, yaşadığımız ülkede, hatta şehirde... Sen de seyrediyorsun, sonra da diğer kanalı açıyorsun, ya da sayfasını çeviriyorsun gazetenin, hiçbir şey yapmıyorsun. Böyle adil bir dünya durumu, ya da bir adalet sistemi de yok ama bir gün bir yerde birileri sana soracaktır diye düşünüyorum, bu konuda bir sürü şey oldu ve sen hiçbir şey yapmadın. Bir insan olarak nasıl izin verdin böyle bir şeyin yaşanmasına... Kimse bunu umursamıyorsa o zaman sadece aşk ve ayrılık şarkısı yapılsın. Ama hem umursuyoruz deyip hem de bir şey yapmamayı ben anlamıyorum.

Şarkı üç bölümden oluşuyor. İlk bölüm Aylin’in kendini Güldünya’nın yerine koyduğu ya da Güldünya’nın dilinden abisiyle konuştuğu, küçük bir kız gibi masumiyetini dillendirmeye çalıştığı bölüm. Düzenleme, vokal yorumu ve efekt kullanımı şarkı sözlerindeki ifadeyi destekler biçimde tasarlanmış.

*Canım abim vurma beni*

*Bu dünyadan alma beni*

*Dökülür mü kardeş kanı*

*Bir karında yatmadık mı*

*Bir anadan doğmadık mı*

*Bir memeden doymadık mı...*

Nakaratta ise bu kez haykıran, sesini duyurmaya çalışan bir ifadeyle Aylin kendisi oluyor, etrafında yaşanan duyarsızlığa isyan ederek Güldünya’nın katledilişini deklare ediyor dünyaya.

*Binbir yarayla tek bir kurşunla*

*Gitti güldünya*

*Kim farkında kimin umrunda*

*Yandı bir dünya (söndü bir dünya)*

Üçüncü ve son bölümde ise yine bu konuda toplumun duyarsızlığına dikkat çekerek insanları sorumluluk duymaya davet ediyor ve bunun bir vicdan meselesi olduğunu Güldünya'nın dilinden şöyle ifade ediyor:

*Eğer böyle ölürsem*

*İki elim yakanızda*

*Hayaletim gezer*

*Düşer peşinize*

Şarkı dinlendiğinde müzikal olarak net bir çağrışım yaratmasa da şarkının ve özellikle sözlerin tasarımı, kullanılan kelimelerin tercihi (*gitti bir dünya...yandı bir dünya* gibi) ve genel olarak ölüm temasının işlenişi modern zamanlarda yakılmış bir ağıt hissini uyandırıyor. Bu anlamda “Güldünya”, kadın ozanlık geleneğinin bugüne taşınan örneklerinden biri olarak da değerlendirilebilir.

Aylin, albümü çıktıktan sonra TRT’de konuk olduğu bir radyo programında, şarkının RTÜK denetiminden geçemediğini öğreniyor ve şarkı 2005 yılından bugüne yasaklı durumda.

### ***Demirden Leblebi***

Nazan Öncel’in 1999 yılında çıkardığı albümünde yer alan ve aynı zamanda albüme de adını veren şarkısı “Demirden Leblebi”, işlediği tema açısından Türkiye’de popüler müzik alanında bir ilke imza atmış oldukça radikal bir çıkışı simgeliyor. Nazan Öncel, “Demirden Leblebi” ile tarih boyunca kadınların yaşadıkları fakat suskun kalmak zorunda bırakıldıkları enesti gerçeğini dillendirmiş oluyor. Üstelik, dokuz yaşında bir çocukken yaşamış olduğu enesti açığa çıkartarak ve bunu kendi yaşamından bir kesit olarak anlatıyor şarkısında. Şarkı rap formuna yakın düzenlenmiş ve sözler *resitatif* (konuşur gibi) okunmuş. Şarkı sözleri Nazan Öncel’in yaşadığı olayı annesine itiraf etmesi ile açılıyor:

*Söylenmese de olurdu*

*Ama şimdi söylemek*

*Söylemek istiyorum*

*Belki kalbin kırılır*

*Gözyaşına boğulursun*

*Gözyaşımı sakla*

*Ben ölürsem ağla*

*Bunu senle hiç*



*Hiç konuşmadık biz  
Tek tanışım sen  
Tek çarem sendin  
Beni anlamak istemez miydin?  
Bu acıyı ben tam yüz sene taşıdım  
İçimdeki bu acıyla hamal gibi yaşadım  
Şimdi bana sarıl  
Sadece sarıl  
Ve lütfen artık beni dinle*

Annesi ve babası Nazan Öncel beş yaşındayken ayrılmış; kendisi de bir süre büyükannesi ile yaşamış. Annesi daha sonra başka biri ile evlendiğinde kızını da yanına almış ve şarkının sözlerinden anlaşıldığı üzere, üvey babanın tacizlerinden ve yaşanan ensestten haberi olmamış.<sup>10</sup> Şarkıcı hikâyeci bir anlatımla yaşadığı olayı anbean annesi ile ve dolayısıyla dinleyici ile paylaşıyor.

*Söylenmese de olurdu ama söylemek,*

*Söylemek istiyorum*

*Lanet olası bir gündü  
Kapı açıldı ve o geldi  
Yüzünde pis bir ifade vardı  
Koyununda yılan beslediğin o yatakta  
Kardeşime süt veriyordum o anda  
Doğru odaya daldı  
Ve buyurgan bir sesle  
Beni yanına çağırdı  
Kolumdan çekip  
Kucağına aldı  
"Otur" dedi kısaca  
Evet bu öyle sıradan bir gün değildi*

Devam eden bölümde ise üvey babasının tacizini her türlü ayrıntıyı içeren güçlü bir görsel tasvirle anlatıyor. Üvey babanın repliklerini seslendirirken kurmaya çalıştığı teatral ifade ise anlatımı destekliyor. Anlatım dilindeki cesurluk, özellikle hayvan soluması benzetmesi şarkının rahatsız ediciliğini güçlendiriyor. Sözlerinin ritminin hızla aktığı bölümde ise Öncel'in anlatmak istediği her şeyi bir an önce itiraf ederek kurtulmak istediği hissine kapılmıyor.

*Sonra "bu yana bakma başını çevir" derken  
Elleri bacaklarımda  
Geziniyordu anne  
"Babacığım yapma" dedim  
Bir hayvan gibi soluyordu  
İki bacağının arasında  
Beni mengeneğe almıştı  
Sonra nasıl olduysa  
Kurtulmayı başardım  
Bir odaya kaçtım  
Ve o anda sadece haykırıyordum  
"Defol defol git burdan"  
O kapıyı yumrukluyor  
Ben ağlıyorum kardeşim ağlıyordu  
Her şey bir kabustu  
Her şey bir kabus*

Şarkıya ismini veren bölümde ise yaşanan travmanın sözlerle ifade edilemeyecek kadar ağır ve zor olduğu, hatta itiraf edilmiş olsa bile hiçbir zaman unutulmayacağı anlatılmaya çalışılıyor. Özellikle yaşanan olayın "demirden leblebi" benzetmesi ile tanımlanmaya çalışılması ve sürekli olarak bu sözcüklerin tekrarı ifadeyi güçlendiriyor.

*Demirden leblebi  
Ne yenir ne yutulur  
Bazı şeyler belki  
Belki unutulur  
Unutmak var ya  
Demirden leblebi  
Demirden leblebi*

*Demirden*

Şarkının sözlerinin tamamına bu yazıda yer verilemeyecek; fakat özellikle "Sıkıyorsa biri kalkıp bir şey söylesin" cümlesinin geçtiği son bölüm çok somut bir meydan okumayı ifade ediyor. Şarkıcı bu itirafı sonrasında karşılaşacağı eleştirilere de önceden karşılığını verir gibi şarkıyı şu ifadelerle bitiriyor:

*Elimden alınan hayatım  
Çalınan masumiyetim*

*Sıkıyorsa biri kalkıp bir şey söylesin*

*Dokuz yaşında bir çocuk*

*Hayatı böyle tanıdı*

*Annesinin sütü*

*Babasının çükü*

*Bu çocuk senin kızındı anne*

“Demirden Leblebi”nin, albüm çıktıktan çok kısa bir süre sonra televizyonlarda ve radyolarda yayınlanması RTÜK tarafından yasaklanıyor. Nazan Öncel’in bu konuda bir dergiye yaptığı açıklama ise şöyle:

İnsanlar büyük bir huşu içinde Demir Leblebi'ye yüklenirken bir yandan da sanki ağzıma yastık kapatıp beni boğmaya çalıştılar. ‘Erkek egemen bir toplumda ailenin direğine dil uzatamazsın’ dediler. O dönemde Demir Leblebi albümümde ‘Sokarım Politikana’, ‘Demirden Leblebi’ ve benzeri şarkılarım maalesef bu yasakçı zihniyetin kurbanı olmuştur. Asıl söylemek istediğim şey gürültüye getirilmiştir. Ama gerçekler gerçektir. Siz onların peşini bıraksanız bile onlar sizin peşinizi bırakmazlar. Ben de bu şarkıda peşimi bir türlü bırakmayan gerçeklerle yüzleşmek istemiş ve aynı talihsizliğe uğramış insanlara yalnız olmadıklarını anlatmaya çalışmıştım. Bir anlamda bu safrayı tükürerek, yürümeyi yeni öğrenen bir çocuk gibi hissetmek istemiştim kendimi. Bilindiği gibi demokrasi herkese lazımdır. Hepsi bu” (Skala, Temmuz 2001).<sup>11</sup>

Nazan Öncel’in söyleminde, cinsel tacize ya da şiddete uğramış olan kadınlara yalnız olmadıkları mesajını veren ve kadınların bu konudaki sessizliklerini bozmaya teşvik eden bir çabanın olduğu görülebiliyor.

### **Alay Konusu Olan Erkek Cinselliği: “Kuşu Kalkmaz”**

Sultana, 2000 yılında Doublemoon firmasından çıkardığı *Çerkez Kızı* albümüyle Türkiye’de *rap* sounduyla anılan ilk kadın şarkıcılardan biri oldu. Albümün çıkışıyla birlikte çektiği ilk klip yoğun eleştirilere maruz kaldı ve kısa bir süre içerisinde klipin yayınlanması RTÜK (Radyo Televizyon Üst Kurulu) tarafından yasaklandı. “Kuşu Kalkmaz”, yasaklanmanın ötesinde üç televizyon kanalının (Kral TV, Show TV ve İnter Star) kapatılmasına, yayınlarının bir gün süresince durdurulmasına sebep olmuş bir klip. RTÜK’ün televizyon kapatma kararı kamuoyunda çok tartışıldı ve videoklip ile ilgili kararın gerekçesi aslında pek çok kişi tarafından doğru bulundu. RTÜK İzleme ve Değerlendirme Dairesi’nin ilgili raporunda, “klipteki görüntülerin ve şarkı sözlerinin Türk toplumunun aile ve ahlak anlayışına zarar vereceği” belirtiliyor. Sultana ise verdiği demeçlerde, şarkının sözlerinin, dikkatle

dinlendiğinde, erkek egemenliği altında ezilen bir kadını ve pek çok Anadolu ailesinde görülebilecek klasik bir hikâyeyi anlattığını söylüyor:

Özellikle Anadolu’da kadınların yaşadığı sosyal bir dram var. Kocaları onları barda pavyonda gezip aldatıyor ve kadınlar bunu kabulleniyor. Şiddete maruz kalıyorlar. Seksüel aldatmayı ancak bu kadar harbi sözlerle anlatabilirdim.

“Kuşu Kalkmaz” klipi iki düzeyde analiz edilebilir; biri şarkının sözlerinde anlatılan hikâye, diğeri ise bu hikâyeyi pekiştiren görsel anlatım. Hikâye şarkının ilk dizesinde anlatıldığı üzere üç temel karakter çevresinde kurulmuş; “hergele” kelimesiyle tanımlanan adam, striptiz kulübünde çalışan kadın Hatçe ve hergele’nin karısı olan Döndü. Hergele her gece pavyonda kadınlarla gönül eğlendiriyor. Döndü ise geleneksel kadınlık rolleri çerçevesinde, yemek yapan, çocuk doğuran ve evinde kocasını bekleyen bir kadın olarak tasvir ediliyor.

*Bi zavalh Hatçe düşmüş bi kere*

*Çalışır pavyonda küşmüş feleğe*

*Açmış kalçasını tef-tef çalar*

*Sallar çalkalar her gece*

*Sulanır hergele salyası akar*

*Döndü’ye kalkmayanı Hatçe’ye kalkar*

*Hergeleye baksanıza hergeleye*

*Maskesi düşmüş dönmüş keleğe*

*Koca Eşek hergele sen nereye*

*Böyle telaşlı telaşlı acelece*

*Çıkınca işinden her gece*

*Koş koş meyhaneye*

*Kerhaneye hoş hoş*

*Sonra (niye) gelir evine boş boş*

Şarkının sözlerinde hatta genelinde ana vurguyu alan bölüm ise aynı zamanda şarkıya ismini veren “Kuşu Kalkmaz” nakaratı.<sup>12</sup>

*Kuşu kalkmaz*

*Kuşu kuşu kalkmaz*

*Canın kuşu kalkmaz*

*Kuşu kalkmaz...*

Klibin görsel anlatımında hikayenin, şarkı sözlerinde tasvir edilen karakterleri içerdiği, üzerinde durulan pavyon ortamının ve hergelenin görsel anlatımla da pekiştirildiği görülebilir. Klipte sabit bir Hatçe yerine, ortam tasvirini de güçlendirecek bir biçimde striptiz yapan, şuh bir tarzla dans eden farklı kadınlar kullanılmış. Sultana ise şarkı sözlerinde olduğu gibi anlatıcı rolünde. Klip bir koltukta fetus biçiminde kapanmış olarak oturan Sultana'nın uyanışı ile başlıyor. Klibin genelinde, pavyon ya da striptiz bar olarak tanımlanabilecek mekânda kadın ve erkek figürleri gösteriliyor. Anlatım tekniği olarak dikkat çeken bir nokta kadın temsillerinin anaakım medyada alışık olunduğu üzere pornografik bir anlatımla görüntülenmemiş olması. Özellikle videokliplerde kadının bedeninin bir bölgesine *zoom* yapılarak, yavaş yavaş bedenin tümüne yayılan pornografik çekim tekniği bu klipte uygulanmamış. Klipte görünen kadınlar, hikâyenin kurgusunda yer alan işlevleri doğrultusunda birer haz nesnesi olarak tanımlansa da, görüntü anlatımında tahrik edici, cinsel haz uyandıran erkek fantezisi temsilleri olarak izlenmiyorlar. "



Tanga giymiş bir popo görüntüsünü içeren sahnede temel vurgu, bacakların arasından görünen erkek figürü olmuş. Klipte en çok vurgu alan, yavaşlatma ile odaklanılan sahne ise klabin sonlarına doğru kadın dansözün erkeğin üzerine şampanya fişkırttığı sahne. Bu sahneye ve klabin geneline postmodern/semiyotik bir okuma yapıldığında şampanya fişkırtma hareketinin erkek boşalmasını simgelediği, fakat bu fişkırtmanın kadın tarafından erkeğin üzerine doğru olması ile, yapıbozumcu bir yorumla, erkeklik ve kadınlık rollerinin tersine çevrildiği söylenebilir.



Benzer bir durum “kuşu kalkmaz” deyiminin kullanımında da göze çarpıyor. Genelde gündelik dilde kullanılan argo sözcükler ve küfürler kadın cinselliği üzerinden, kadın kimliğini ve cinselliğini aşağılayan bir biçimde tanımlanmıştır. Şarkıya ismini veren “kuşu kalkmaz” ifadesi ise burada, geleneksel olarak cinsel güçle sıkı bir bağı olan erkeklik kurgusunu alaylı bir söylemle altüst eden bir tabir olarak sunuluyor. Bir erkeğin iktidarsız olduğunu söylemek neredeyse onun erkek olmadığını söylemek ile eşdeğerdir ve bu anlamda “kuşu kalkmaz” tabirinin bir kadın tarafından pervasızca kullanılması da halihazırda kabul görmüş erkeklik ve kadınlık rollerine ve genel ahlak değerlerine aykırı bir durumdur. Dolayısıyla klbin yasaklanmasının ardında yatan nedeni, basit bir biçimde “ahlak kurallarına ve aile kurumuna” zarar veriyor olması ile değil, erkek egemen/ataerkil ideolojiye yönelik bir saldırıyı içermesi ile açıklamak daha gerçekçi olabilir.

## Sonuç

Türkiye’de popüler müzik alanı, pek çok kültür-sanat alanında olduğu gibi, kadınların cinsiyetçi önyargılara ve ayrımcılığa karşı mücadele vermesi gereken bir alan. Erkek egemen müzik sektöründe kadın müzisyen olarak var olabilmenin ardındaki zorluklar, müzikal üretimlerde toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkıldığında ya da ataerkil normlar ve davranış biçimleri sorgulandığında maruz kalınan sansür ve yasaklamalar, bu çalışma dahilinde ele alınan kadın müzisyenlerin yaşadıkları deneyimler çerçevesinde tartışmaya açıldı. Dikkat çekilmesi gereken önemli bir nokta ise bu kadın müzisyenlerin; şarkılarıyla, videoklipleriyle, konser performanslarıyla ve kendileri ile gerçekleştirilen görüşmelerde ürettikleri söylemler doğrultusunda, dinleyicilerin kadınlığa dair beklentilerini ve algılama biçimlerini değiştirebilecek, tersine çevirebilecek ciddi bir müzikal ifade biçimlerinin olduğu. Kısaca bu kadınların -bilinçli ya da bilinçsiz olarak- erkek egemen ideolojiyle şekillenen cinsiyetçi kadınlık kurgularına/rollerine aykırı olan, zaman zaman o kurgulara meydan okuyan söylemler ürettikleri gözlemlenebiliyor. Bu aykırı olma durumları, çalışmada ele alınan çoğu kadın müzisyen için -feminizme karşı mesafeli duruşları nedeniyle- feminist bilinç ya da aktivizm olarak tanımlanamasa da, ürettikleri söylemler göz önünde bulundurulduğunda toplumsal cinsiyete dair ciddi bir farkındalığın göstergesi olarak değerlendirilebilir.

## KAYNAKÇA

- Akın Ok. *Kraliçenin Büyüsü: Onno Tunç’un Anısına....* İstanbul: Truva Yayınları, 2007.
- Bruce Horner ve Thomas Swiss. (Ed). *Key Terms in Popular Music and Culture*. USA: Blackwell Publishers, 1999.
- Carol Vernalls. “The Aesthetics of Music Video: An Analysis of Madonna’s ‘Cherish’” *Popular Music*, vol.17, no.2. Cambridge University Press, 1998. 153-85.
- Craig O’Hara. *Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde*. İstanbul: Çitlembik Yayınları. 2003. 102.
- Dafna Lemish. “Spice World: Constructing Femininity in the Popular Way”. *Popular Music and Society*, 26 (1). 2003. 17-30.
- Fabienne Darling-Wolf. “Sex, and Masculinity: Constructing the Perfect Female Fantasy in Japanese Popular Music”. *Popular Music and Society*. 27:3 (Ekim 2004): 357-70.
- Gillian Gaar. *She’s a Rebel: The History of Women in Rock & Roll*. New York: Seal Press, 1992.
- Jude Davies. “It’s Like Feminism, But You Don’t Have to Burn Your Bra: Girl Power and the Spice Girls’ Breakthrough 1996-7”. *Living Through Pop*. London: Routledge, 1999. 159-74.
- Judith A. Peraino. “Girls with Guitars and Other Strange Stories” *Journal of the American Musicological Society*, Vol.54, No.3. University of California Press, 2001. 692-709.
- Karen Fox. *Feminist Aesthetics: A Qualitative Analysis of Music, Lyrics and Performances of Contemporary U.S. Women’s Music for Social Change*, Yayınlanmamış doktora tezi, Union Institute and University Doctoral Program Cincinnati, Ohio, 2004.



Kate McCarthy. "Not pretty Girls?: Sexuality, Spirituality, and Gender Construction in Women's Rock Music". *Journal of Popular Culture*. 39 (1). 2006. 69-94.

Kathleen Hanna. "Riot Grrrl Manifesto". *Riot Grrrl Online*. 7 Nisan 2009. <http://www.hot-topic.org/riotgrrrl/node/19>

Kristen Schilt. "A Little Too Ironic": The Appropriation and Packing of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians." *Popular Music and Society*. 2.1 (Bahar 2003): 5-16.

Lori Burns ve Melisse Lafrance. *Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music*. New York: Routledge, 2002.

Mary Ann Clawson. "When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music". *Gender and Society*. Vol.13, No.2, Sage Publications, 1999. 193-210.

Mavis Bayton. "Women and The Electric Guitar". *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Ed. Sheila Whiteley. London: Routledge, 1997.

Naim Dilmener. *Hür Doğdum Hür Yaşarım: Ajda Pekkan Kitabı*. Biyografi Dizisi. İstanbul: Everest Yayınları, 2007.

Philip Brett, Gary C. Thomas ve Elizabeth Wood. (Ed). *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. New York and London: Routledge, 1994.

Pınar Güran. "Rock Müziğin Cinsiyeti". Yayınlanmamış lisans tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2003.

Roy Shuker. *Popular Music: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2002.

Sezen Aksu. *Eksik Şiir*. 1975:2006/Şarkı Sözleri. İstanbul: Metis Yayınları. 2006.

Sheila Whiteley. "Seduced by the Sign. An Analysis of Textual Links Between Sound and the Image in Pop Videos". *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Ed. Sheila Whiteley. London: Routledge, 1997. 259-76.

—. "Introduction". *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. New York: Routledge, 2000. 1-22.

Simon Reynolds ve Joy Press. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. London: Serpent's Tail, 1995.

Susan McClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

—. "Gender and Sexual Studies", *Grove Music Online*. (2001) 10 Ekim 2006. <http://www.grovemusic.com>

The Oxford English Dictionary Online,  
<http://www.askoxford.com/pressroom/archive/oedjan02/>

Tullia Magrini. (Ed). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Virginia Danielson. *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumı*. Çev. Nilgün Doğrusöz ve Cem Ünver. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Zerrin Özer. *Bir Sarışın Kız*. Biyografiler, Otobiyografiler. İstanbul: Epsilon Yayınları, 2006.

## DİSKOGRAFİ

Aylin Aşlm. "Güldünya". *Gülyabani*. CD. Pasaj Müzik. 2005.

Nazan Öncel. "Demirden Leblebi". *Demirden Leblebi*. CD. A3 MÜZİK. 1999.

Sultana. “Kuşu Kalkmaz”. *Çerkez Kızı*. CD. Doublemoon. Umur Turagay, videoklip yön. 2000.

## GÖRÜŞMELER

Aslı Polat- İstanbul- Eylül 2006

Aylin Aslım- İstanbul- Ekim 2006

Dilek Kızıllan- Ankara- Eylül 2006

Diler Özer- İstanbul- Kasım 2006

Fulya Akgün- İstanbul- Eylül 2006

İdil Çağatay- İstanbul- Eylül 2006

Nazan N.Yüce- Ankara- Eylül 2006

Oya Erkaya- İstanbul- Ağustos 2006

---

<sup>1</sup> Temel kaynaklar için bkz. Sheila Whiteley. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. New York: Routledge, 2000. 1-22. Sheila Whiteley. "Seduced by the Sign. An Analysis of Textual Links Between Sound and the Image in Pop Videos". *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Ed. Sheila Whiteley. London: Routledge, 1997. 259-276. Susan McClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. Lori Burns ve Melisse Lafrance. *Disruptive Divas: Feminism, Identity, and Popular Music*. New York: Routledge, 2002. Philip Brett, Gary C. Thomas ve Elizabeth Wood (Ed). *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. New York and London: Routledge, 1994.

<sup>2</sup> Bkz. Tullia Magrini (Ed). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. Virginia Danielson. *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumunu*. Çev. Nilgün Doğrusöz ve Cem Ünver. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008. Fabienne Darling-Wolf. "Sex, and Masculinity: Constructing the Perfect Female Fantasy in Japanese Popular Music". *Popular Music and Society*. 27: 3 (September 2004): 357-70.

<sup>3</sup> Bkz. Naim Dilmener. *Hür Doğdum Hür Yaşarım: Ajda Pekkan Kitabı*. Biyografi Dizisi. İstanbul: Everest Yayınları, 2007. *Akın Ok. Kraliçenin Büyüsü: Onno Tunç'un Anısına...* İstanbul: Truva Yayınları, 2007. Zerrin Özer. *Bir Sarışın Kız*. Biyografiler, Otobiyografiler. İstanbul: Epsilon Yayınları, 2006. Sezen Aksu. *Eksik Şiir*. 1975: 2006 / Şarkı Sözleri. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

<sup>4</sup> Grup fotoğrafları [keepswinging.blogspot.com](http://keepswinging.blogspot.com) ve [www.sepiajazz.citymax.com](http://www.sepiajazz.citymax.com) sitelerinden alınmıştır.

<sup>5</sup> Youtube'da "Thelma White and Her All-Girl Orchestra", "The Ingenues - Band Beautiful", "Swing It Ladies", "Jazz Women of the 30's and 40's" başlıkları girilerek bu kadın gruplarının performansları izlenebilir.

<sup>6</sup> Grup fotoğrafları, <http://www.girl-groups.com/history.htm#top> adresinden alınmıştır.

<sup>7</sup> Grup fotoğrafları [www.seboist.net](http://www.seboist.net) adresinden alınmıştır.

<sup>8</sup> Fotoğraf [www.aylinaslim.com](http://www.aylinaslim.com) sitesinden alınmıştır.

<sup>9</sup> Fotoğraf <http://kirmizi.garaj.org/> adresinden alınmıştır.

<sup>10</sup> Bu bilgi <http://aktuel.kanald.com.tr/muzik/HayatHikayesi.asp?SarkiciID=133> adresinde kendisi ile yapılan söyleşiden edinilmiştir.

<sup>11</sup> <http://www.nazanoncel.net/aktifler/portal/haber/Default.Asp> adresinden alınmıştır.

<sup>12</sup> Nakaratta popüler müzik şarkılarında sıkça rastlanan 'hook' (çengel) tekniği uygulanmış. Akılda kalabilecek sözcük, ezgi, ve/veya ritmik unsurların tekrarlarla birlikte şarkı içine yedirilmesi ve ticari anlamda şarkının bu bölümlerine oynanması çoğu popüler şarkıda rastlanabilecek bir özellik.