

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE
METODOLOJİ PROGRAMI

147282

147282

**KENTTE KADIN SESLERİ:
1990 SONRASINDA İSTANBUL'DA KENTLİ KADININ KÜLTÜREL
ÜRÜNLER ARACILIĞIYLA KENDİNİ İFADESİ
(Bir Örnek Tür Olarak Rock Müzik)**

(Doktora Tezi)

Hazırlayan
20006066 Berrin YANIKKAYA

Danışman
Doç.Dr.Z.Tül AKBAL SÜALP

İSTANBUL-2004

Berrin YANIKKAYA tarafından hazırlanan Kentte Kadın Sesleri : 1990 Sonrasında İstanbul'da Kentli Kadının Kültürel Ürünler Aracılığıyla Kendini İfadesi (Bir Örnek Tür Olarak Rock Müzik) adlı bu çalışma jürimizce Doktora Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 07 / 2004

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Ayşe DURAKBAŞA TARHAN (Tez İzl.Kom.Üy.)

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Nurçay TÜRKÖĞLU (M.Ü.Öğr.Üyesi)

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Z.Tül AKBAL SÜALP (Tez İzl.Kom.Üy.-Danışman)

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Besim DELLALOĞLU (Tez İzl.Kom.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Aslı KAYHAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	V
SUMMARY	VI
1. GİRİŞ	1
2. KENT VE METROPOL	15
2.1. KENTE İLİŞKİN TANIMLAMALAR VE FARKLI YAKLAŞIMLAR.....	21
2.2. TOPLUMSAL MEKÂNIN TOPLUMSAL ÜRETİMİ.....	27
2.3. KADININ KENTLE İLİŞKİSİNİN TARİHSEL BAĞLAMI	30
2.3.1. <i>Endüstri Devrimi Öncesi Kent: Ekonomi, Siyaset, Kamu ve Kadınlar...</i>	32
2.3.2. <i>Endüstri Kenti: Ekonomi, Siyaset, Kamu ve Kadınlar.....</i>	42
2.3.3. <i>Endüstri Sonrası Kent: Ekonomi, Siyaset, Kamu ve Kadınlar.....</i>	49
2.4. KENTLİ ÖZNEİNİN POSTMODERN ZAMANLARDA KENDİNİ İFADE YOLLARI	59
3. KENT VE KAMUSAL ALAN.....	66
3.1. KAMUSAL ALAN, KAMUSAL MEKÂN, KAMUSAL YER VE KAMUSAL OLAN	67
3.1.1. <i>Kamu/ Kamu Alanı ve Özel/ Özel Alan Ayrılımları</i>	68
3.1.2. <i>Klasik Burjuva Kamusal Alanı.....</i>	71
3.2. KLASİK BURJUVA KAMUSAL ALANI KAVRAMINA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR. 74	
4. SOKAKLARIN VE SOKAKTAKİLERİN DÖNÜŞÜMÜ	89
4.1. <i>FLÂNERIE, FLÂNEUR, FLÂNEUSE</i>	92
4.2. ZAMANMEKÂN (<i>KRONOTOP</i>)	103
4.3. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ, KİTLE KÜLTÜRÜ, POPÜLER KÜLTÜR	111
4.4. MÜZİK, KADIN VE <i>ÉCRITURE FÉMININE</i>	129
4.4.1. <i>Kadınların Müzik ile İlişkisinin Tarihsel Bağlamı.....</i>	136
4.4.2. <i>écriture féminine</i>	155
4.4.3. <i>Rock Müzik.....</i>	165
4.4.4. <i>Rock Müzikte Kadın</i>	170
5. İSTANBUL'DA KADINLAR	178
5.1. BYZANTION.....	179
5.2. KONSTANTINOPOLIS.....	181
5.3. İSTANBUL.....	184
5.3.1. <i>İstanbul'da Toplumsal Yaşamda Kadının Konumu</i>	188
5.3.2. <i>İstanbul'da Kadınların Özel Mekânların Dışına Çıkışı.....</i>	193
5.3.3. <i>Kültürel Ürünler ve Osmanlı Kadını</i>	196
5.4. CUMHURİYET İSTANBUL'U.....	202
5.4.1. <i>Cumhuriyet'in Kadınları.....</i>	207
5.4.2. <i>Cumhuriyet Döneminde Kadınlar ve Müzik.....</i>	210
6. 1990'LARIN TOPLUMSAL HARITASI	220
6.1. ÇAĞIN BASKIN KÜLTÜREL MANTIĞI.....	221
6.2. TÜRKİYE'NİN EKONOMİK, TOPLUMSAL VE SİYASAL DURUMU	228

6.3. İSTANBUL’DA TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL YAŞAM.....	237
7. ÖZGÜRLEŞMİŞ AMA KURTULMUŞ MU?.....	248
7.1. MEKÂNLA İLİŞKİ.....	253
7.2. DENEYİM VE DÜNYA İLE İLİŞKİ	258
7.3. ‘ÖTEKİ’LERLE İLİŞKİ.....	271
7.4. GELENEKLE İLİŞKİ	281
7.5. KADINLIK VE KENDİ İLE İLİŞKİ	283
7.6. ATAERKİL SÖYLEM İLE İLİŞKİ.....	286
8. SONUÇ.....	292
EKLER.....	303
Ek: 1.ŞARKI SÖZLERİ, ALBÜM ISIMLARI VE ALBÜM ŞİRKETLERİ	303
KAYNAKLAR	358
1. KİTAPLAR	358
2. MAKALELER	365
3. İNTERNET SİTELERİ	374
4. GÖRÜŞMELER.....	374
ÖZGEÇMİŞ.....	375

ÖNSÖZ

Bu çalışma, kültürel ürünlere ve üreticilerine belirli bir mekân/ zaman ilişkisi içinde feminist kültür eleştirisinin penceresinden bakmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu bakışın odaklanmayı hedeflediği zaman, birbirleriyle iç içe geçmiş toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel ilişkiler ağının gözle görülür bir kırılmaya sahne olduğu 1990'lı yıllarla başlayan süreç; mekân ise Türkiye bağlamında bu kırılmanın en açık yaşandığı İstanbul kentidir. Bu amaçla kente, kentte kadınların konumuna, kadınların kültürel ürünlerle ve özellikle müzik ile olan ilişkilerine ve bu ilişkilerin sınırlamalarına, bu sınırların aşılma çabalarının dönemlerine ve yöntemlerine bakıldı. Daha önce sesini duyuramamış olanların, büyük ölçekli kırılmaların ardından, üretmek ve söz söyleyerek kamusal alan oluşturma potansiyelini nasıl değerlendikleri ya da nasıl değerlendirebilecekleri kavranmaya çalışıldı. Sokaklara çıkmanın, kültürel üretimin bir parçası olmanın ve bunu Rock müzik gibi popüler müzik içerisinde ayrı bir duruşu olan bir kültürel üretim biçimi üzerinden yapmanın kadınlar için bir kendini ifade yolu olarak neye karşılık geldiğine ilişkin saptamalara varılmaya çalışıldı.

Bu tez çalışmasına başlarken zihnimde canlandırdıklarımla tezin son aşamasında kağıt üzerine düşenler arasındaki farkı yaratmama yardımcı olan herkese, hem ders aldığım, danıştığım, konuştuğum hocalarıma hem de kitaplarını okuduğum, fikirlerini paylaştığım ya da karşı durduğum ama her şekilde zihnimi açan tüm akıl hocalarıma çok teşekkür ederim. Çok yakından tanıklık edilen, hatta çoğu zaman içinde yer alınan bir yaşama biçimini, bir bakışı, bir duruşu çözmeye, anlamaya, anlamlandırmaya, yer yer parçalarına ayırmaya çalışmak zaman zaman çok zor oldu.

Öncelikle Genel Sosyoloji ve Metodoloji doktora programına başladığımda Sosyoloji bölüm başkanı olan Prof.Dr. Esin Küntay'a ve büyük bir heyecanla derslerini aldığım doktora programı hocalarıma çok teşekkür ederim. Feminist Kuram ve Kültür Eleştirisi ile ilgili bilgisi, farklı yaklaşımları ve teze ilk başladığım zaman danışmanım olmayı kabul ettiği, beni desteklediği, yüreklendirdiği ve tez izleme komitesi toplantılarına şehir dışından gelerek katıldığı ve önerileriyle zihnimi

açtığı için Prof.Dr. Ayşe Durakbaşa Tarhan'a, tez izleme komitesi üyesi olan ve son derece yapıcı eleştiri ve yaklaşımlarıyla yardımlarını esirgemeyen Doç.Dr. Besim Dellaloğlu'na, asistanlığını yapmaktan büyük onur duyduğum, tez danışmanım, akıl hocam, hatta zaman zaman arkadaşım, annem, ablam Doç. Dr. Z.Tül Akbal Süalp'e ve evlerindeki uzun danışmanlık saatleri boyunca sabır gösteren Yrd.Doç.Dr. Nedim Süalp'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bana öğrenmenin sonsuz bir koşu olduğunu, ama insan olmanın ancak yaşayarak, görerek ve anlamaya çalışarak mümkün olduğunu öğreten babam Mustafa Yanıkkaya ve annem Ergül Yanıkkaya'ya, bir ailenin bir sözcükten çok daha fazlasını ifade ettiğini her "halim"de yanımda olarak gösteren Gülderen, Zerrin ve Pervin ile İsmail ve Cengiz'e, geleceğin bir umudu bir gülüş kadar yalın taşıdığını bana her gün yeniden hatırlatan Can'a teşekkür ederim. Ayrıca akademik olarak da fikirlerine, bakışına ve eleştirilerine çok güvendiğim Zerrin'e yazdıklarımı ve düşündüklerimi okuyup benimle tartıştığı için çok teşekkür ederim.

Bir arkadaşın bazen her şey demek olduğunu bana gösteren, bir sözden, bir bakıştan bir dünyayı kavrayan Aydan'a, Bencem'e, Duygu'ya, Dilara'ya, Serhat'a ve Canberk'e minnettarım. Birlikte çalıştıkları müzisyenlerle görüşmemi sağladıkları için arkadaşlarım Uğur'a, Ete'ye, Burak'a teşekkürler.

Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi eski dekanı Prof. Dr. A. Hâluk Ülman'a, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölüm Başkanı Prof. Dr. Aysel Aziz'e, bölümdeki çalışma arkadaşlarım ve aynı zamanda arkadaşlarım olan Yrd.Doç.Dr. Ayla Kanbur'a, Yrd.Doç.Dr. Erkan Büker'e, araştırma görevlileri Lalehan Öcal, Billur Dokur, M.Mert Uçkan, İlknur Kalay'a, fakültedeki arkadaşlarım Öğr. Gör. Devrim Baran'a, Öğr. Gör. Ş. Burcu Baygül'e anlayışlarından ve arkadaşlıklarından dolayı teşekkür ederim.

Son olarak, öncelikle müzik yaptıkları ve bu tez çalışması kapsamında benimle görüşmeyi kabul ettikleri için Özlem Tekin, Aylin Aslım, Kutsal, Aslı Gökkyokuş ve arkadaşım Deniz Özbey'e çok teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmada öncelikle kentsel mekânın yapısına, değişen kent tanımlarına ve bu değişiklikleri çevreleyen tarihsel toplumsal kırılmalara yer verilmiştir. Aynı zamanda tarihsel süreç içinde kentsel mekânda kadınların kapladıkları alanlar ve kültürel üretimle ilişkileri açısından saptamalara varılmaya çalışılmıştır. Özel alan ve kamusal alan ayırımına, kamusal yerlerde ve mekânlarda kadınların “özgürce” dolaşabilir olmasını sağlayan değişimlere değinilmiştir. Bu çalışmada tarihsel ve toplumsal olarak tüm dünyayı etkileyen önemli kırılma noktalarının, kadınlar açısından getirdiği değişiklikler ile Batı’da ve Türk toplumunda (Osmanlı İmparatorluğu dönemini de kapsayarak) kadınların toplum, kültürel üretim ve müzik ile kurdukları ilişkiler değerlendirilmiştir .

1980’li yıllardan başlayarak Türkiye toplumunun geçirdiği değişiklikler ve bu değişikliklerin etkilediği yeni ifade yöntemlerinden biri olarak Rock müzik üzerinde durulmuştur. Sayıları az olmakla birlikte, çok belirgin bir şekilde önce 1980’lerin sonunda “kız grupları” olarak Rock müzik yapmaya başlayan kadınların arasından kendi Türkçe albümlerini yapan, piyasaya süren, konserler veren ve seslerini duyuran kadın müzisyenler çıkmıştır. Yine 1980’lerin ikinci yarısından itibaren kadınlar, 1970’lerdekinden çok farklı bir biçimde sokağa çıkmışlardır. Özellikle kentte yaşayan kadınların ekonomik ve toplumsal açıdan önceki dönemlere göre özgürleştiği görülmektedir. Bununla bağlantılı olarak 1990’lı yıllarda İstanbul’da Rock müzik yapan kadın müzisyenlerin kendilerini bu bağlam içinde nasıl ifade ettiklerine, toplumsal ve ekonomik özgürlüğün, baskın ideoloji ve söylem içinde kendine nasıl bir ifade etme alanı açtığına ve seslerinin alternatif bir kamusal alan oluşturma sürecinde nerede kaybolup nerede duyulduğuna ilişkin, toplumsal-tarihsel perspektifte bir kopuşun ya da bir sürekliliğin temsil edilmesi üzerinden bakılmıştır.

Anahtar Kavramlar: Kent, Toplumsal Mekân, Kamusal alan, *Flâneur/Flâneuse*, *Kronotop* (ZamanMekân), Popüler Kültür, Popüler Müzik, Rock Müzik, Kadınlar ve Kültürel Üretim, *écriture féminine*, Kadın Müzisyenler, İstanbul.

SUMMARY

The present study covers the structure of urban space, changing definitions of the city and the socio-historical breakthroughs that surround these changes while, at the same time, examining the spaces women occupy in the urban space and their relations with the cultural productions in historical progress. The distinction between the private and public spheres and the changes, which allowed women to be present at public spaces and public places have been inquired. The important milestones in the Western World and Turkish context (including the Ottoman Empire period) that affected the world in general, and women in particular have been described.

The changes in the Turkish context that the society has been through starting with the 1980s and one of the new ways of expression, namely Rock music, which is highly influenced by these changes, have been emphasized. At the end of 1980s few but obviously not coincidentally women Rock musicians who started to make their own albums, performed on the stage and made their voices heard by large amount of people. Most of them began in “all girl bands” when they first started to make music. Again on the second half of 1980s women became present on the streets in a totally different form than their “sisters” in 1970s, and now particularly the women who live in the cities seem to be economically and socially more liberated than before.

The main objective of this study is trying to expose how women musicians, who make Rock music in Istanbul after 1990s, express themselves in this context, how social and economic freedom open up a space to speak within the dominant ideology and discourse and where their voices are lost or heard in the process of composing a alternative public sphere either by representing a continuity or a major break in socio-historical perspective.

Key Concepts: City, Social Space, Public Sphere, *Flâneur/Flâneuse*, *Chronotope*, Popular Culture, Popular Music, Rock Music, Women and Cultural Production, *écriture féminine*, Women Musicians, Istanbul

1. GİRİŞ

*“Saat görünmüyor yattığım yerden
Gün ağardı biliyorum
Biri saati söylesin*

*Güneş görünmüyor yattığım yerden
Perdeler kapalı biliyorum
Yeter gölge etmesin”¹*

Tarih bir disiplin haline gelmeden önce, yani yazıcıları ve yazım kuralları olmadan önce de vardır, tıpkı topluma ilişkin analiz ve saptamaların bir bilim olarak toplumbilim isminin konmasından önce de var olduğu gibi. Yine tıpkı insanların haklarında kayıt tutulmamasına rağmen yaşamış olmaları gibi. Bütün yaşanmışlıkların zamanla ve mekânla kurdukları ilişkilerin, bu yaşanmışlıkları yaşayanların birbirleriyle kurdukları ilişkilerin, üretip üretmediklerinin, kimlerin neleri ürettiğinin, üretilenleri kimlerin tükettiğinin, kimlerin var iken yok sayıldıklarının ve yok sayılmalarının olası nedenlerinin üzerine düşünmeye ve düşünme üretme ediminden yola çıkarak sonuçlar çıkarmaya çalışırken bir tür öykü anlatmanın ve bu öyküyü öznel bir yerden kurmanın karmaşık yapısı içinde kalınıyor. Tarih kuramından yola çıkarak kamusal alan tarihine bakılırken ve dolayısıyla bu çalışma çerçevesinde kaydı tutulmamış olanın tarihine bakarken, tarihe başka şeylerin geçtiğini görüyoruz. Bu ister istemez spekülâtif ve ister istemez öykü anlatımına dönecek bir mesele haline geliyor. Öznel ve tartışmalı duruyor, çünkü her öykünün birden çok tarafı var; kısaca bunlara öyküye dahil olan(lar)ın taraf(lar)ı ve öyküye dışarıdan bakan ya da bakmaya çalışanların tarafları denilebilir. Burada kullanılan ‘öykü’ tanımlaması aslında bir yazınsal türe işaret etmekten çok, feminist tarih yazıcıların dikkat çektiği İngilizce’deki *hi(s)tory* (parçalı okunduğunda

¹ Özlem Tekin, *Saat*.

erkeğin öyküsü, sözcük karşılığı olarak bakıldığında tarih) tanımına ve kadınların öykülerinin yazılmasına, yani kadınların tarihe², tarihin kadınlara ve aynı zamanda baskın söylemin tüm “öteki” olarak tanımladıklarını tarihe ve tüm “öteki” olarak tanımlananlara tarih katılmasına ilişkin bir çabaya göndermede bulunmaktadır.

Bu çalışma, öncelikle, haklarında tarihsel olarak geriye ne kadar gidilirse gidilsin ancak ikinci elden, tek taraflı bilgilerin günümüze ulaşabildiği kadınların kamu ile, görünür olmak ile, duyulur olmak ile kurdukları bağlantı ve tüm bu görülme, duyulma, kendilerini kamusal kılma çabaları içinde kentsel mekânın taşıdığı önem üzerinde durmaktadır. Burada çizilen bağlantılar ağı, bu nedenle kentlerin birer yerleşim mekânı olarak ortaya çıkışına, kent sözcüğünün etimolojik kökenine, kentsel toplulukların ekonomik faaliyetlerine, zamanda gerçekleşen büyük ölçekli kırılmaların toplumsal yaşamı ve deneyimleri değiştirmesine, dönüştürmesine, zamanın ve mekânın belirli koşullar altındaki bileşkesinde ortaya çıkardığı olasılıklar zeminine yayılmaktadır. Sözü edilen olasılıklar, imgesi ve dili baskın olanın yapısı içinde saklı tutulan, ancak ekonomik, siyasal ve toplumsal koşulların uğradığı ani ya da üst üste binen değişimler sonucunda açılan yarıklardır. Bu yarıklarda; kimi zaman son derece politik, kimi zaman ideolojik, kimi zaman direnen, kimi zaman direniyor ya da kıyıda gözüken ancak baskın olana sıkı sıkıya eklenmiş ifadelerin, sözcelerin kendilerine zamanda ve mekânda yer açma çabası, belirli koşullar altında benzer özellikler göstermektedir. Bu nedenle de kadınların hangi alanlarda, ne zaman yok sayıldıkları, ne zaman görünür oldukları, ne zaman seslerini duyurdukları önem kazanmaktadır. Öteki olan tüm farklı grupları, bu grupların kendi özgül nitelikleri dışında birleştiren önemli bir nokta vardır: Tarihi *beyaz adamlar* yapar! (*Vurgu bana ait*, Scott 1999: 21) ve yine *beyaz adamlar* yaptıkları tarihi yazarlar. ‘Beyaz adam’ olmayanların geçmişi yok değildir kuşkusuz, sadece yazılmamıştır ve biz ‘onlar’a ilişkin bilgilere ancak beyaz adam’ın tarihine katıştıkları, karşı ya da yandaş ancak her şekilde yazılacak kadar önemli bir ‘şey’ yaptıklarında ulaşabiliriz. Bu durumda bile bir isimleri, bir imzaları, bir resimleri, bir sesleri yoktur. ‘Onlar’, kadınlardır, çocuklardır, köylülerdir, kölelerdir, işçilerdir,

² History ile bağlantılandırılarak *herstory* sözcüğü önerilmiştir, Joan Scott, *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1999.

halktır, ama hep ‘ötekiler’dir. Hegel’in efendi-köle ilişkisinden bu yana bildiğimiz, “ötekinin yerine geçmek, bunu yaparken ötekini özsel bir varlık olarak görmeyip ötekinde kendini görmek” (Miller 1979: 111), aslında tarihi yazanların ve tarihi yazılanların, yazmadıkları tarih ve tarihini yazmadıkları konusunda ipuçlarını da içinde barındırdıklarıdır. Buradaki “örtük” sınıf vurgusunun açık ifadesi Benjamin’de karşılığını; tarih bilgisini edinen ve saklayıp birikimleyebilenin erkek ya da kadın tek kişi değil, mücadele halindeki, baskı altındaki sınıfın kendisi olduğu şeklinde bulur (1982:176). Yine de, tarihe ‘katılmamış’ olanların, sesi ‘duyulmamış olanların’ tarihe katılması, seslerinin duyulması ve böylece onlara da tarih katılması, tarihin farklı açılardan ve farklı bakışlardan anlatılmasını gerekli kılar. Benjamin, kültürel hazinelerin, sadece onları yaratan büyük insanların akıllarına ve yetilerine değil, aynı zamanda bu insanlarla aynı dönemlerde yaşamış olan bir çok *isimsiz* insanın emek ve zahmetine borçlu olduklarını belirtir ve her uygarlık belgesinin aynı zamanda bir barbarlık belgesi olduğunu sözlerine ekler (*Vurgu bana ait* 1982:172). Uygarlığın belgelerinde isimleri geçmeyen toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ya da “öteki” kavramına denk düşen tüm kesimler zaman içinde mekânda var olmuşlardır şüphesiz. Hegel, baskın olanın hikayesiyle kesişmelerinin, örneğin İngilizler’in Hindistan’ı sömürgeleştirmesinin Hindistan tarihinin Batı tarihinin evrimci anlatısı içine katılmasına neden olduğu için iyi olduğunu söyler. Marx ise buna karşılık olarak bu dahil etme süreciyle, “müstakbel” sınıf mücadelelerine zemin hazırlandığını söyler, çünkü Marksizm için “Tarih” kurtuluş demektir (Young 2000:13). Oysa Cixous için tarih, “zulmün bir başka unutulmuş hikayesini icap ettirir”, buna göre:

Şimdiden, Tarihin ilerlemesini destekleyen ‘gerçeklik hakkında her şeyi biliyorum: asırlardır her şey Tıpkılığın [Selfsame], özbenliğin [ownself]... ve onu sınırlandırmanın arasındaki ayrıma dayanıyor: böylece artık benim-kendi-iyimi [my-own-good] tehdit eden ‘öteki’dir. Nedir ‘Öteki’? Eğer o gerçekten ‘öteki’yse söylenecek bir şey yok; bu durumda o teorileştirilemez. Benden kaçır ‘öteki’. O bir başka yeredir, dışarıda: tamamiyle öteki. O yatışmaz. Ama elbette Tarihte, ‘öteki’ denen şey yatışan, diyalektik dairenin içine giren bir başkalıktır [alterity]. O, aynının ‘kendi’ ötekisine hükmettiği, onu ismilendirdiği, tanımladığı, ve görevlendirdiği hiyerarşik olarak tertip edilmiş bir ilişkinin içindeki ötekidir. Hegel’in bir sistem olarak ortaya koyduğu devinimi düzenleyen dehşetli sadelikle birlikte toplumun gözlerimin önünden bir ölüm kalım

mücadelesi mekânizmasını kusursuzca yeniden üreterek geçtiğini görüyorum: bir 'şahsın' bir 'hiç kimse'ye, 'öteki' konumuna indirgenmesi –ırkçılığın insafsız entrikası. Bir 'öteki' olmak zorunda –kölesiz efendi olmaz, sömürü olmadan iktisadi-siyasi iktidar, sabana koşulmuş sığırlar olmadan hakim sınıf, siyahiler olmadan 'Fransızlar', Yahudiler olmadan Naziler, hariç tutma olmadan mülkiyet olmaz- sınırları olan ve diyalektiğin parçası olan bir hariç tutma (*aktaran* Young 2000: 13-14).

Bütün bu hariç tutmalar aslında belirli bir dahil etme pratiği üzerinden yürür. Young'ın büyük 'T' ile yazılan tarih dediği, ötekiliğe tahammül edemeyen ve kendi dahil etme ekonomisinin dışında bırakmayan (2000:15) bir tarih anlayışı aynı ya da farklı coğrafyaların anlatılarını, öykülerini kendi baskın anlatısına dahil ederken, o coğrafyaların toplumsal yapısındaki tüm diğer 'ötekilik' kategorileri ile de ilişkiye girer. Ancak her mekânsal pratik, zamansal özelliklerini de beraberinde taşır. Çünkü ne zaman ne mekân kendi başlarına bütünlüklü birer anlatı oluşturamazlar.

Lefebvre, her toplumsal birlikteliğin kendine özgü bir mekânsal pratiği olduğunu söyler (1992:31). Mekânı olduğu gibi kavramaya ilişkin bir çalışma, o mekânın başlangıcında ve biçiminde kendi özgül zamanında ya da zamanlarında (günlük yaşamın ritmi) ve belirli merkezleri ve çok merkezli (örneğin bu eğer antik kent ise agora, tapınak, stadyum vb.) yapısını anlamaya çalışmak zorundadır. Her toplum, her üretim biçimi, özgül üretim ilişkileri ile birlikte çeşitli formlar alabilir. Gündelik yaşamın örgütlenmesi ve akışı bu nedenle önem kazanır.

Gündelik yaşamı besleyen, etkileyen, devamını ve sürekliliğini sağlayan, kayıt düşülme de değişimine etki eden önemli başka faktörler ve 'aktörler' bulunmaktadır. Tarihe ilişkin bilgileri edinirken ve bunları sınıflandırırken yararlandığımız bütün zihinsel karşıtlıklar ve ikilikler, aslında bu ikili karşılaşma alanlarında dikkate alınmayan 'öteki'nin söylemini de içinde barındırır -Hegel'de ve Bakhtin'de açıkça ifadesini bulduğu şekliyle-, tıpkı her cümlemin ötekinin cümlesini de kapsaması gibi. Olguların, olayların ve söylemlerin nereden tanımlandığı, nereden tanımlanmadığına; dilin nereden kurulduğu, konuşulduğu, nereden kurulmadığı ve konuşulmadığına dair bilgileri de içerir. Yine Scott, büyük bir iktidarın saklandığı

her yeri araştırmak yerine, çoğul ve hareketli iktidar ilişkileri alanında cinsellik üzerine söylem üretimine bakarak devlet/aile, kamu/özel, iş/cinsellik karşıtlıklarına son verecek bir yaklaşım geliştirilebileceğine işaret eder. Birbirinin antitezi olarak işlemeyen toplumsal cinsiyet ile politika kavramları kadın öznenin ortaya çıkışına engel teşkil etmemenin yanı sıra, geniş biçimde tanımlandıklarında, kamusal/özel ayrımlarını silerek kadınlarla erkekler arasında kurulan ikili karşıtlıkları sarsar ve bu karşıtlıklarda kurulan tarihin politik niteliğini de ortaya koyarlar (Scott 2000:27-28). Bu politik nitelik, kimler için “daha politik”tir, kimler bunun dışında tutulmuştur sorularına cevap ararken varılan noktalardan birisi, tarihçiler tarafından “(...) modern Batıda bugün kabul edilen kamusal/özel, rasyonelite/duygu, iş/ev gibi ayrımların orijinleri –rahat eski elbiseler gibi giydiğimiz ve atmaya kıyamadığımız o bildik ikili karşıtlıklar- işa edilmektedir (Gender & History, ‘Editoryel’ 1989:3).” saptaması olmuştur.

İkili karşıtlıklar temelinde anlatılan tarih, bir yanı, bir tarafı diğerine yeğ tutarak baskın olanın, iktidarını sorgulanmadan kullananın dilini kullanır. Bu baskın dilin içinde altan alta var olan bastırılanın dili, kendi sözcükleriyle kendi kurduğu cümlelerle kendini anlatmaya baskın olan tarafından kabul gören tarihsel anlatının içinde değil belki ama kendini açarak, açığa vurarak, ikili karşıtlıklara çoklu diller ve farklı söylemlerle karşılık vermeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına denk düşen bu karşılıklar kültürel ürünlerle seslerini kamuya açarak duyulur kılmayı ve karşılığında aldıkları yanıtlarla yeniden cümleler kurmayı başarmış görünmektedir. Bu nedenle kültürel üretimin kendi tarihi ile baskın olanın tarihinin karşılaşmaları, ayrılıkları, kesişmeleri, iç içe geçmeleri ya da kutuplaşmaları dahil olunan ve hariç tutulan toplumsal, tarihsel ve siyasal süreçlere ilişkin önemli göstergelerle doludur. Herhangi bir kültürel üretim ve ürün, hem üreticisi hem de tüketicisi açısından içinde üretildiği bağlamla birlikte okunduğunda işaret ettiği anlamlar karşılıklarını bulur.

Bu nedenlerle bu çalışmada, işa etmeyi kamusal bir nitelik kazandırmanın önceliği olarak gören Arendtçi yaklaşımın salık verdiği pratiğe uyulmuştur. Bu anlayışı takip ederek kültürel alanda işa edilenlerin (kültürel ürünlerin) ve işa

edenlerin (üreticilerin) çevrelendikleri bağlam içinde kurdukları ilişkiler, kültür üreticilerinin parçası oldukları ilişkiler bütünü çerçevesinde öne çıkan kimi temel başlıklar incelenmiştir. Bu amaçla, anadamar akımlarla ve türlerle organik bağı olan rock, pop-rock ve elektronik müzik yapan kadınların şarkı sözleri ele alınmıştır. Şarkı sözleri ele alınırken, söylem ve kendilerini ifade etme biçimleri üzerinden analiz yapıldığı için müziklerine ve vokallerine bakılmamıştır. Bunun bir nedeni müzikal olarak rock/pop-rock ve elektronik müzik yapılarının içinde yer yer yerel özelliklere rastlanmasına karşın genel olarak bu müzik türlerinin temel kalıplarının kullanılmış olmasıdır. Bir başka nedeni de kadın seslerinin sözlerde bulunduğu karşılığın incelenmesinin tercih edilmiş olmasıdır. Şarkıların müzikleri ile birlikte bir bütün olduğu bilgisinin göz önünde bulundurulmasına karşın, bu tercihin sonucunda, kadın müzisyenlerin, şarkı sözleriyle birlikte zamanla ve mekânla kurdukları ilişki ve zamanın ve mekânın bu kesişme noktasında kadın olarak varolmalarını anlamlandırma pratikleri üzerinde durulmuştur. Aynı nedenle çalışma kapsamında şarkı sözleri incelenen kadın müzisyenlerle görüşmeler³ yapılmıştır. Bu görüşmeler, kadın olmak, kentli olmak ve müzik yapmak; aile, sınıf, eğitim gibi temel konular çerçevesinde gerçekleştirilmiş olmakla birlikte, çalışmaya dahil edilebilecek sınırlı veriye ulaşılmıştır. Bu nedenle de daha çok şarkı sözleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

Anadamar akımlarla olan bağına karşın, içinde gizil bir 'alternatif' olma, 'kıyıda' deneyimlenme potansiyeli taşıyan müzik türlerini üreten, bu türlerde şarkı yazan ve söyleyen kadınların İstanbul kentinde, Türkiye'nin ve dünyanın güncel koşulları içindeki temsillerine ekonomik, toplumsal ve siyasal arka plana her bölümün ardından ilmekler⁴ çekilerek bakılmaya çalışılmıştır. Bu ifade, bölümler arasında çizgisel bir süreklilik olmadığını, her bölümün kendi başına parçalı bir bütün olduğu, ancak bütün kavramların, yaklaşımların ve açılımların son bölümde harmanlanacağı önermesini taşımaktadır. Tarihe ilişkin, tarihte var olanlara ve yok

³ Şebnem Ferah kabul etmediği için kendisi ile görüşülemedi, bunun gazete ve dergi yerine röportajları kullanılmıştır.

⁴ İlmek sözcüğü analitik bir kategori olarak Z.Tül Akbal Süalp'in metinlerinde geçmektedir. Bkz. "Sokağa Bakan Pencereleriyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir?". Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.Yay.haz. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam yayınları, 2003. s.11-23.

sayılanlara ilişkin; kente ve kentin mekânsal ve zamansal özelliklerine ilişkin; kültüre ve kültürün üretim ve tüketim pratiklerine ilişkin; İstanbul kentinin ve bu kentte yaşamının deneyimine ilişkin; özellikle İstanbul'un, ancak buna bağlı olarak Türkiye'nin ve dünyanın içinden hâlâ geçilmekte olan dönemin koşullarındaki iklimine ilişkin ve son olarak da bu varlığın-yokluğun, bu mekânın-zamanın ya da mekânsızlığın-zamansızlığın içinde ve üzerinde 1990'lardan itibaren başka bir "telden" ses veren kadınların müzik üretimi üzerinden söylediklerine ve tüm bu arkaplanla şimdi ve burada kurdukları ilişkiye ilişkin değerlendirmeler ve analizler yapılmaktadır. Çalışmaya genel bir zamansal ve mekânsal bağlam çizmek ve bu bağlam içinde kadınları konumlandırmak amacıyla tarihe ilişkin ve tarihle ilgili saptamalara yer verilmiş, ancak bu yapılırken tarihyazımcılığı alanına girilmemiştir.

Genel bir bağlam çizmek amacıyla ilk olarak bir mekânsal pratiğin işlediği yerleşim yeri ve endüstrileşme ile birlikte toplumbilimsel bir kavram olarak analize dahil olan kent ve kente ilişkin çeşitli kuramsal yaklaşımlarla başlayan çalışma, Dellaloğlu'nun 'öznenin evi' (2001:73) olarak tanımladığı kent mekânının toplumsal üretimine ve bu üretimin üretici bir gücü olan öznenin, içinden geçilen zaman diliminde kendini ifade etme yollarına ve olasılıklarına bakılmaktadır. Buradan yola çıkılarak kadın öznenin içinde bulunduğu zamansal ve mekânsal deneyimin ifade edilme pratiklerine açılan bir ilmek çekilmektedir.

Kadınların, bağdaştırıldığı ve kimliklerinin tanımlandığı yer, özel alanla sınırlandırıldığı, tarihselliğin içinde var olma koşulları ise kamusal olarak görünür olanla tanımlandığı ve özel alan/kamusal alan kesin çizgilerle ayrıldığı sürece, kadın öykülerinin tarihte var olması olanaksız görünmektedir. Scott, on dokuzuncu yüzyılda sosyal bilimlerin yeni disiplinlerinin 'kadınlar'ı, 'sosyal' olanla; yani ailesel alanın kamusal ve özel alanların sınırlarını geçen ve sağlık, eğitim, hijyen, ev idaresi ve doğurganlık gibi konularda reformculara ve uygulayıcılara devamlılık ve müdahale alanları sağlamalarıyla özdeşleştirerek kurduklarını belirtir (*aktaran* C. Hall 1991:206). Yine aynı makalede Hall, Denise Riley'nin 'kadın' kategorisinin söylemsel inşasının yer değiştirmesinin 'doğa', 'beden' ya da 'toplumsal' gibi başka eleştirel kavramsal değişikliklerle aynı zamana rastladığını söyler (C. Hall

1991:205). Pek çok kavramın karşılığının içeriğinin yeniden kavramsallaştırılmayı talep ettiği on dokuzuncu yüzyıl bu açıdan kadınların da toplumsal ile kurduğu ilişkiler bağlamında kadın kategorisinin yeniden kurulmasını gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, kadın kategorisi “tanımsız” ya da sürekli “yeniden tanımlanan”dır. İnsandan bahsederken kullanılan sabit bir “erkek” kategorisinin karşısında kadın kategorisinin tanımı ya da inşası hareketli ve devingendir. Kamuyla ilişkisi üzerinden, kamusal alan ya da özel alan üzerinden farklı coğrafya ve tarihlerde farklı tanımlanır. Bu tanımlamalar esnasında dünya ölçeğinde kırılmalarla gerçekleşen değişim yeni bir kategorik tanımlamayı dayatır. Bu noktada kadınların öyküleri ve kendi adlarına kendi seslerini yükseltmeye başlamaları, kendi öykülerini anlatmaları kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış alanların yeniden tanımlanmasını da gerekli kılar. Kadın öykülerinin değerlendirilmesinin mümkün olabilmesi için ise kamusal alan ve özel alan arasındaki kesin ayrım çizgisinin, birbirine geçişliliği olan alanlar olarak kamusal alan ve özel alan tanımlarıyla yer değiştirmesi önemli bir aşamadır. Kamusal alanın hem politika yapılan hem de politika yapanların bulunduğu yer olarak varolduğu bir döneme ve kavrayışa ilişkin olarak Scott’ın vurguladığı gibi, politik yapılarla fikirlerin, kamusal söylemin ve hayatın tüm veçhelerinin sınırlarını belirleyen, şekillendiren bir yapısı olduğu için politikaya katılma hakkı tanınmayanların bile bunlarla tanımlanması ve aktör olmayanların, politik alanlarda oluşturulan kurallara göre hareket etmesi nedeniyle özel alan bir kamusal yaratıdır; resmi anlatılardan/kayıtlardan dışlananlar da tarihin yapılışında rol oynarlar; sessiz kalanlar, iktidarın anlamları ve politik otoritenin kullanımları konusunda çok şey söylerler (Scott 2000:26). Özel alan da kamusal bir yaratı olduğundan ve bir yanı özel alan ve özel alanın örgütlenişi üzerinden biçimlenen politikalar bu alandan beslendiğinden, özel alanla kamu alanı arasındaki ilişki Arendt’in toplumsal alan dediği kavramla şekillenir. Sırf bu nedenle bile resmi kayıtlara geçmemiş olan öyküler önem kazanmaktadır, gündelik yaşam yalnızca kamusal alan ya da daha doğru bir deyişle kamu alanı olarak sınırlanan alandan ibaret değildir, ancak kamusalığa ulaşmak, bu alana ‘giriş’ ve ‘ulaşabilirlik’ önemlidir.

Bu durumda, özel alanla, yani mahrem sayılanla ilgili anlatıların tarihin konusu haline gelmesiyle ve özel alandan kamusala açılan bir pencerenin varlığının

kabulüyle de kadınlara ilişkin ‘üzerinde durulmamış’, ‘araştırılmamış’ öyküler gün ışığına çıkma şansına kavuşmuşlardır. Buradan bakıldığında feminist tarih çalışmaları açısından, geleneksel tarih anlayışında ‘belge’ niteliği atfedilmeyen kadınların öykülerinin, günlüklerinin, mektuplarının ve biyografilerinin birer tarihsel belge niteliği taşıdığı açıktır. Ayrıca, biyografi ve otobiyografilerin, birey ve grupların günlük hayatındaki gerilim ve çatışmaları dile döktüğü için, modernleşme deneyimini izlemek için iyi birer kaynak olduklarını düşündüğümüzde, bunların resmi tarih dışında, aykırı örnekler olarak başvurulabilecek zengin içerikli belgeler olduklarını da görebiliriz (Durakbaşı 2000:22). Bu belgeler yoluyla, tarihin yeniden düşünülmesi sayesinde kadınların tarihsel özneler olarak kurulmasının yolu açılacaktır. Kadınların tarihsel özneler olarak kurulmaları yalnızca tarih disiplininin çalışma alanıyla değil, disiplinlerarası anlayışların ve kavramaların çerçevesinde toplumbilimle, siyasetle, kültürel çalışmalarla ve ekonomiyle de bağlantılıdır. Kadınların deneyimleri de türdeş ve tekil değildir, her bir bileşenin ya da kesenin (sınıf, yaş, ırk, etnisite, coğrafya gibi), öznel yaşanmışlıklarla girdiği ilişki, ortak bölenler nedeniyle benzerlikler gösterse de farklılıkların varlığını hatırlatır.

Kadın deneyimleri kendi içinde çeşitlilikler barındırır; yalnızca kadınların bulunduğu örgütler, ev işleri alanı, ya da kadınların çoğunluk olarak var olduğu alanlar; ya da kadınların erkeklerle eşit sayılarda olduğu aileler, cinsiyet ilişkileri, sosyal sınıflar, etnik azınlıklar; ya da erkeklerle karşılaştırıldıklarında kadınların daha az görüldüğü fabrikalar ve tarih yazıcılığı ve son olarak da tamamıyla ‘yok’ oldukları 19. ve 20. yüzyıl ‘evrensel’ oy hakkı hareketlerini göz önüne aldığımızda kadınların tarihini tekil değil, çoğul bir yaklaşımla kavrayabileceğimizi de görmüş oluruz. Bock, hem sınıfın hem de toplumsal cinsiyetin, toplumsal grupların arasındaki ve içindeki toplumsal ilişkilerin bağlam-özellikli ve bağlama-bağlı önemli kategoriler ve gerçeklikler olduklarını belirtir.

Bock, biyolojik cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemi olarak kurgulanan ve ‘biyolojik’ ve ‘toplumsal’ olarak yeni bir ikilik yaratan ayırıştırmanın, varolan doğa/kültür karşıtlığındaki duruma bir çözüm üretmediği, kadının bedensel varlığını geleneksel bir ‘doğa’ya değil, modern bir ‘biyoloji’ye indirgediğini savunmuştur (*aktaran* Durakbaşı 2000:34). Durakbaşı, bu ayrımın, cinsiyeti ‘biyoloji’ye

dolayısıyla ‘toplumsalla bağlantısız olan’a dönüştürerek kadın biyolojisine atfedilen düşük değerden kurtarılmasının hedeflendiğini, ancak bunun cinsiyet gözetmeyen bir yerden kurulduğunu ve kadın bedenine ilişkin deneyimlerden yoksun kalmak anlamına geldiğini belirtir ve bu tanımlamanın içinde örtük de olsa erkek özne kurgusunun kabulü olduğunu altını çizer (Durakbaşı 2000:35).

Bütün bu tartışmalar, kadın öznenin tarihte bir yeri olduğuna, kamunun mekânı kentte ve ataerkil iktidar ilişkileri içinde tanımlayan olmaktan çok, tanımlanan olmaktan kurtulma yönündeki mücadelelerinde kat ettikleri yollara ve tarihe bir ‘özne’ olarak katılma değil, *kendilerini katma* pratiklerine işaret etmektedir. Bu çalışma açısından toplumbilimsel bir analizin içinde tarihin bu denli önemli bir bileşen olarak ele alınmasının nedeni, tarih dışı değil, tam da tarihin içinde dönemsel özellikler gösteren ve tarihsel analitik kategoriler olan kavramların kullanılıyor olmasıdır; kent, özne, kamu/özel ayrımı, kamusal alan, *flâneur*, *flâneuse*, *flânerie*, ZamanMekân, *féminine écriture*, kitle kültürü, popüler kültür, popüler müzik gibi kavramların hepsi belirli bir tarihsel dönem ve bu dönemi kuşatan koşullar çerçevesinde şekillenmiştir.

Bu tarihsel kategorilerin incelendiği ve kavramların tanıtılıp tartışıldığı ilk üç bölümün ardından İstanbul kentine ve kentin özellikle toplumsal olarak geçirdiği kırılmalara, imparatorlukların başkenti, Cumhuriyet kenti, endüstri kenti, ‘taşı toprağı altın’ göç alan kent ve 1980’leri takip eden dönemde serbest piyasa ekonomisinin kurumlarının ve kültürün başkenti olarak bakılacak ve İstanbul’un özgül tarihsel ve toplumsal yapısının ‘çok’lu (çok-kültürlü, çok-dinli, çok-sınıflı, çok-katmanlı) eklemlenmesine ilişkin bir ilmek çekilecektir.

1990’lı yılların toplumsal haritası ile kültürel iklimi ve siyasal, teknolojik, ekonomik gelişmelerin ele alınacağı bölümde yeni kentli sınıfa ve küresel bağlamda değişen kültürel üretim ve tüketim ilişkilerine ilişkin bir ilmek çekilerek ekonomik olarak özgürleşen kentli kadın öznelerin toplumsal yapının baskın ideolojisi ve pazara üretilen popüler müzik üretimi pratikleri üzerinden, var olan gelen ikincillik, tabilik, baskın söylem ve geleneksel anlayışlardan ‘kurtulmuş’ olarak nitelenip

nitelenemeyeceklerine ilişkin sorulara cevap aranacak ve deneyimlerinin zeminine ilişkin saptamalarda bulunulacaktır.

Genel olarak bu çalışmada belirli bir tarihsel dönemde, belirli bir mekânda, İstanbul'da, kültürel bir ürün türü olarak müzik ve müziğin içinde alternatif bir yeri olan ancak kendi içinde bir çok alt dala ayrılan rock müziği üreten kentli kadınların kendilerini ifade edişlerinin belirli birkaç kavram çerçevesinde okunması amaçlanmıştır. Çalışmanın zemini bağlam, metin ve metinler-arasılık üzerinden kurulmuştur. Ancak bunu yaparken bağlamı, metinleri ve metinler-arası ilişkileri ayrı birer başlık altında toplamak yerine, her bölümde hem bağlamı, hem metinleri, hem de metinler-arası ilişkileri kurmaya yarayacak belirli kuramsal yaklaşımlar, kavramlar ve terimler üzerinden sonuçta yapılan analizde örülecek olan ilişkiler ağında kullanılmak üzere birer ilmek çekilmiştir. Bu yöntem hem çalışmanın kurgusunu hem de feminist bir kültür okumasını kimi zaman zorlaştırmıştır. Çalışmanın tamamına yayılan ve bu nedenle kimi zaman çıkmaza sokan metodoloji konuyu bu üç temel kavram üzerine inşa etme çabasıdır. Bu tür bir metodolojiyi kitabının⁵ tamamına yaygın Akbal Süalp bu kavramların karşılıklarını şöyle tanımlamaktadır: “Bütünlüklü örüntüler (context), bunların içindeki özgül örgüler (text) ve o örgüleri besleyen ilmekler (intertext/metinlerarası metinler) (2004:14)”. Bu çalışmada amaçlanan bu ilmekleri birbirleriyle bağlantılı büyük bir ağı oluşturacak şekilde ortaya çıkartabilmektir. Ne var ki, çalışmanın beslendiği kavramlar ve yaklaşımlar, Batı düşüncesinin geliştirdiği ve beslediği alanların, Batı kavramsallaştırmasının ürünleridir. Bu nedenle de kavramsallaştırma ve kuramsal çerçeve oluşturulurken başvurulan temel kaynaklar bu alanlardan alınmıştır.

Günümüzün toplumsal, tarihsel yapısı ve günümüzü algılayış ve temsil edişimizin deneyimleriyle ilgili olarak Akbal Süalp şöyle demektedir:

Üretimimizi ve deneyimlerimizi parçalayan ve peçeleyen
“büyük anlatıların hükümsüz” olduğunu söyleyen bir büyük

⁵ ZamanMekân: Kuram ve Sinema: Melez Zamanlar, Mekân Gölgeleleri, İklimler, Rüzgarlar ve Gece Haritaları (2004).

anlatının, onun temsil biçimlerinin ve ideolojilerinin "ben, öteki ve dünya" bakışlarını ve bunların her gün hayatın ve ona ait fikri ve bilişsel dünyanın yeniden üretiminde nasıl bir rol oynadığını fark edebilir; kavrayabilir; sorgulayabilir ve başka temsil biçimlerinin, tasavvur ve tasarım ilişkilerinin de olabileceğini düşünebiliriz. Yeryüzü üzerinde ortak ve farklı deneyimler zaman içinde mühürlenir ve mekânda izleri sürülebilir. (2004:16).

Zaman ve mekân içinde izini sürmeye çalıştığımız kentli kadının deneyimlediği tarih ve coğrafya, şimdi ve burada paradoksal olarak parçalı bir bütün oluşturmaktadır: Toplum parçalanmıştır, üretim parçalanmıştır, kent parçalanmıştır, kamu parçalanmıştır, özne parçalanmıştır, beden parçalanmıştır, deneyim parçalanmıştır, kültür parçalanmıştır. Böylesine parçalı bir yapı içinde bütünlüklü bir anlatının olanakları sınırlanmıştır. Bütünden parçayı anlamaya yönelik çaba yerini parçadan bütünü anlamaya yönelik bir açılıma bırakmıştır. İkili karşıtlıkların yerini çoklu karmaşık yapılar almıştır. Bunun sonucunda bütünü anlamaya yönelik analitik bakışın yönleri çapraşıklaşmıştır. Kategorileri dikeye ve yataya kesen parametrelerin çokluğu, içinde yaşanan dönemi anlamaya, anlatmaya, açıklamaya çalışan her çalışmayı, analiz nesnesiyle analiz eden özne arasına konulamayan zamansal ve mekânsal mesafe nedeniyle zorlaştırmaktadır. Tüm bu zorluklara ek olarak Burns ve Lafrance'ın (2002:xvii) da üzerinde durduğu gibi müzik konusunda bir çalışma yapmak, bu çalışmanın müziğin kendinde var olan, kişisel olana çoğunlukla "bilinç dışı" ve "bilinemeyen" yollarla hitap etmesi, kavraması, anlam yaratması nedeniyle çözümlemenin zemininin kayganlaşması da bir başka zorlaştırıcı faktör olarak ortaya çıkmaktadır.

Berkday, bakmak, seyretmek anlamına gelen "teori"nin kökeninden yola çıkarak "theoria" için ortak bir deneyim zemininin gerektiğini, başkalarını "bilmek" ve yorumlayabilmek için de kişinin kendisini "bilmesi"⁶ ve yorumlayabilmesi gerektiğini söyler. Teorinin görevinin insanların kendilerini ve dünyalarını nasıl anladıklarını anlamaktır diyen Berkday, anlamın nesnel yasalarda değil, paylaşılan (özelliklerarası) kavrayışlarda yattığını belirtir. Kendini bilmekle, başkalarını

⁶ Delfi'deki Apollon tapınağının kapısı üzerinde "kendini bil" yazar.

bilmek arasındaki ilişkinin olmazsa olmaz şartı yorumlayabilmektir, yorumlayabilmek ise bir anlamsal/yorumsal çerçeveden bakılarak gerçekleştirilir. Berktaş, buradaki özneliliğin kaçınılmazlığını yorumlama sürecine dahil ettiğimiz çerçevenin “ne gördüğümüzü”, neyi önemli ve kaydetmeye değer bulduğumuzu belirlediğini söyler (2003:8).

Kaydetmeye değer bulunanları “okurken”, okuduklarımızla aramıza koyduğumuz zamansal ve buna bağlı olarak zihinsel ve duygusal mesafe okumamızı etkiler, değiştirir. “(...) mesafe olmaksızın, bir durumun tam içindeyken, o durumun deneyimini yaşamamız bile imkansızdır; hele yaşadığınızı temsil etmeniz, onu doğru bir biçimde sunmanız –bu temsil ya da sunumun genel bir görüşü ortaya koyması gerektiği de düşünülürse- hiç olanaklı değildir. Genel olarak şunu söyleyebiliriz: Yakın olmak meseleleri zorlaştırır; herhangi bir şey çok yakınınızdaysa, sizi körleştirir, en azından dilinize ket vurur (Bloch 1999:167).” Bu açıdan bakıldığında, 1990’lı yıllarla aramıza giren mesafenin henüz üzerine konuşacak kadar açılıp açılmadığı tartışmalı ve sorunlu bir alana işaret ediyor olabilir. Çünkü Argın’ın da belirttiği gibi bu dönem üzerine konuşmak hâlâ bir “şimdi”nin üzerine konuşmak demek olabilir (2002:28). Bir de kendi kuşağının geçirdiği süreçlere bakmak kendi deneyimlerini ayrıştırmak, çözümlenmek ve ilişkilendirmek gibi son derece kişisel ve öznel zorlukları da beraberinde taşımaktadır.

Bu çalışmada, Jameson’ın Mandel’in tarihin üç dalgasından devşirerek yaptığı ayrımın 1940’lardan sonra gelişen elektronik çağ betimlemesinin ötesine geçerek, dünya ölçeğinde birinci ve ikinci dünya savaşlarının yarattığı kırılmanın bir benzerinin 1980’li yıllardan itibaren başlayan ve hâlâ içinden geçilmekte olan “post” dönemlerin kültürel alanda yarattığı bir “olasılığın” peşine düşülmektedir. Jameson’ın tanımladığı ve Akbal Süalp’in de katıldığı temsil biçimlerine ilişkin zamansal ve mekânsal özgül bir dönemin açtığı ara alanın, aralığın dönüştürücü, yıkıcı, değiştirici gücü ve etkisi olup olamayacağı tartışmaya açılmaktadır. Kentin, kamunun, popüler kültürün ve İstanbul’un tarihine ve toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıların değiştiği dönemlerde kadınların bütün bu kurumlarla kurdukları ilişkinin değişip değişmediğine, değiştiyse nasıl, ne zaman ve nerelerde değişip

nelere evrildiğine bakılmaktadır. İstanbul kenti ve İstanbul kentine bir kültürel üretim alanı olarak müzikle uğraşan ve ortaya çıkışları özgül bir zamana karşılık gelen kadınların ürettikleri üzerinden, sözleri ve sesleri üzerinden bir çok tarihin kesişen noktalarının ardında “kurtarılmış alanları”nın özellikleri ve benzerlikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.



2. Kent ve Metropol

Özgürlük, Özne ve Korku

*“Sokaklar sakin
geceler karabasan
Ellerim titrer
kim bu ben kim bu susan”⁷*

Kent, tarih boyunca hep aynı coğrafi, ekonomik, siyasal ya da toplumsal bütünlüğe karşılık gelen bir mekân değildir. Hem tarihin farklı anlarında, hem de aynı anda ancak farklı coğrafyalarda farklı örgütlenme biçimlerine kent denmiştir. Kentler tarih boyunca, aynı zamanda bir çok zıt kavramı bünyelerinde barındırmıştır; özgürlüğün, baskının, öznenin, korkunun, iktidarın, direnmenin, devrimin yolları kentsel mekânlardan geçmiş, kent sokaklarında kesişmiş ya da ayrılmıştır. Bu karmaşık yapının gelişimini anlamak, bu yapı içinde var olmayı, yaşamayı, üretmeyi, dönüşmeyi ve dönüştürmeyi anlamanın önkoşulu gibi durmaktadır. Bu nedenle bu bölümde; bir yaşama alanı olarak kentin ne olduğu, ortaya çıkışını hazırlayan etmenlerin neler olduğu, tarih boyunca ne tür değişiklikler geçirdiği ile kenti oluşturan toplumsal katmanlar ve bu katmanların kent yaşamına katılım şekilleri çerçevesinde, tarihsel kırılma noktalarıyla birlikte (bu anlamda tarihte var olan aynı ya da farklı coğrafyalardaki kentler olarak) kent olgusu ve kadının kentle, kentin kadınla kurduğu ya da kur(a)madığı ilişkilere dair görüş ve tartışmalara yer verilecektir.

⁷ Şebnem Ferah, *Yağmurlar*.

Kent tanımı öncelikle bir “yer”e bağlı olduğundan mekânsal bir ilişki biçimini içermektedir⁸. Aynı zamanda tarihin farklı dönemlerinde, farklı coğrafyalarda, kent olarak adlandırılan yerleşim birimlerinin farklı özellikler göstermesinden dolayı zamansal bir ilişki biçimini de içinde barındırır. Her tanımın tanımlamadığı, dışarıda bıraktığı olguyu da tanımladığı bilgisiyle, kent tanımının bir kır tanımını da beraberinde getirdiği açıktır. Ana Britannica’da “kent” maddesinin karşılığı olarak “nüfusu belli bir büyüklüğü ve yoğunluğu aşan, ekonomisi tarım dışı etkinliklerde yoğunlaşan ve kendi nüfusundan başka, etki alanı içinde yaşayanlara da hizmet sağlayan yerleşmelere verilen ad” denmektedir (1994:374). Yine aynı maddede kentin “Karşıtı görece küçük ve seyrek nüfuslu, ekonomisi tarım ağırlıklı kırsal yerleşme olan köydür” ibaresine yer verilmektedir. Kent, kentleşme ve kentlilik genellikle “uygar” olma ve uygarlıkla bağdaştırılır. Kent ve kır ikiliğinde de “modern” olmak, “uygar” olmak kente atfedilen özellikler olarak kabul edilir. Etimolojik olarak da sözcük incelendiğinde uygar olmakla kent arasında hep bir bağlantı kurulduğu görülür, bu da yerleşmiş olmanın uygar olmakla ilişkilendirilmesinden kaynaklanır: Ana Britannica, Batı dillerindeki uygarlık (civilization) sözcüğünün karşılığının Latince’de “kentli/yurttaş” anlamına gelen *civitas*’tan türediğini, Arapça’da kent anlamına gelen “medine” ile uygarlık anlamına gelen medeniyetin aynı kökten geldiklerini; Türkçe’deki “uygarlık” sözcüğü ile yerleşik yaşam biçimini benimsemiş bir Türk boyu olan Uygurlar arasındaki bir ilişkiden söz edilebileceğini belirtir (1994:374). Etimolojik olarak Türkçe’deki kent sözcüğünün kökeninin Sogd⁹ dilindeki *kend* sözcüğünden Farsça’ya geçtiği, Arapçalaşmış şeklinin ise “kand” olduğu ve bugünkü dilde “şehir” karşılığı kullanıldığı ve “kaçış, çukur, memleket, ülke, köy, bucak” anlamlarına gelip Azeri

⁸ Yine de belirtmek gerekir ki, Batı uygarlığının dayandığı Eski Yunan *polis*inin oluşumuna ilişkin bir görüş, Yunan kolonicilerin yerleşik yaşama geçmeden önce denizci olduklarını ve yerleşiklik ile denizcilik arasında her ikisinin de birbirini etkilediği bir ilişki olduğunu, bu nedenle “metropolis” ya da anakent ile yeni oluşum arasında kentin bir gemi olarak var olduğunu savunur. Indra Kagis McEwen, “Between Movement and Fixity: The Place for Order” from Socrates Ancestor, *The City Cultures* içinde (1993), s.18-21. (Aksi kaynakçada belirtilmediği sürece çeviriler bana aittir.)

⁹ Sogdlar, Sodian’e’de (Bugünkü Özbekistan sınırları içinde kalan Zerefşan Vadisi ve çevresine kapsayan eski bölge) yaşamış olan eski Doğu İran halkı olarak geçmektedir. Önce İskender, daha sonra farklı kavimler tarafından toprakları işgal edilmiştir. On üçüncü yüzyılda Cengiz Han’ın istilası sırasında Sogdların bir bölümü Ortadoğu ülkelerine dağılmış, yurtlarında kalanlar da zamanla Moğollar ve Türklerle kaynaşmıştır. Arami yazısına dayanan özgün bir alfabe kullandıkları ve Sogdcanın, son derece gelişmiş ve zengin bir dil olduğu söylenmektedir (Ana Britannica, cilt 28, s.130).

Türkçesi, Çağatayca ve Uygurcada “köy, bucak” demek olduğuna ilişkin bilgiler bulunmaktadır¹⁰. Şehir sözcüğü ise Arapça’daki “şehr”den gelir ve her iki anlamıyla da “ay” sözcüğüyle bağlantısı vardır¹¹. Ay’ın bir dönüşüne göre hesaplanan takvimdeki bir “ay” da, gezegen olarak “Ay” da şehir’le, “şehr” ile ilintilidir; “Şehr-i Ramazan” (Ramazan ayı) tamlamasında olduğu gibi şehir, ay yerine de kullanılır. Başka bir kaynakta ise “şehr” sözcüğünün “bilgin, açığa vurmak, tanıtmak, teşhir etmek”¹² anlamlarına geldiği söylenip, “şehr” kelimesinin Süryânîce “sehr” kelimesinin Arapçalaşmış şekli olduğunu ileri süren dilbilimcilerin olduğuna işaret edilmiştir¹³. Pehlevi dilinden Farsça’ya “şehr” olarak geçen sözcük “şehir, ülke” demektir, ayrıca Avestâ, Pehlevi ve Sanskritçede, “hştehr” veya “heştehr” iken Farsçada “şehr”e dönüşmüştür¹⁴. Latince sözlükte civitas ve civitatis için “soyut olarak yurttaşlık, somut olarak yurttaşların birliği, devlet, ulus, bir kentin sakinleri, kent halkı ve (nadiren) bir kent, kasaba” denmektedir.¹⁵ Holton ise İngilizce’deki kent teriminin (Fransızca’da cité, İtalyanca’da citta, İspanyolca’da ciudad), Latince’deki yurttaşlık (civitas) ve hemşehrilik gibi bir dizi kavramdan türediğini belirtir (1999:13). Benzer bir şekilde Kılıçbay da kent sözcüğünün Batı dillerinde *civilisation* kelimesinin *civitatis* yani kentten, Arapça’da ise medeniyetin *medine*’den yine kentten türetildiğini, bunun da uygarlığın neden kentlilik demek olduğunun kanıtı olduğunu söyler (Kılıçbay 2000). Değişik dillerde kent anlamına gelen sözcüklerin kapalı duvarlar ve koruyucu yerler ile bağlantısı olduğunu belirten Pirenne, buna örnek olarak “Yunanlıların *acropoles*’i, Etrüsklerin, Latinlerin ve Galyalıların *oppida*’sı, Almanların *burgen*’i, Slavların *Gorod*’ları, tıpkı Güney Afrikalı zencilerin *kraal*’leri gibi başlangıçta toplanma ve özellikle korunma yerlerinden başka bir şey değildi” diyerek verir ve bu yapıların “surlarla çevrili, bir hendekle korunan ve kapılardan içeri girilen dört köşe ya da daire biçiminde bir

¹⁰ Ali Akbar Dehkodâ (1971). *Lughat-nâma*. Tahran.; M.Moin (1992). *A Persian Dictionary*. Tahran. Hüseyin Kâzım Kadri (1943). *Türk Lügatı*. İstanbul.; Türk Dil Kurumu Tarama Sözlüğü (1969). Ankara.; İsmet Zeki Eyüboğlu (1988). *Türk Dilinin Etimolojisi*. İstanbul.

¹¹ El-Muncid (1986). Beyrut.; Bekir Topaloğlu ve Hayrettin Karaman (1973). *Arapça-Türkçe Yeni Kâmûs*. İstanbul.; İsmet Zeki Eyüboğlu (1988). *Türk Dilinin Etimolojisi*. İstanbul.

¹² Hüseyin Kâzım Kadri (1943). *Türk Lügatı*. İstanbul.; Ali Akbar Dehkodâ (1971). *Lughat-nâma*. Tahran.

¹³ Ali Akbar Dehkodâ (1971). *Lughat-nâma*. Tahran.

¹⁴ M.Moin (1992). *A Persian Dictionary*. Tahran.; Ali Akbar Dehkodâ (1971). *Lughat-nâma*. Tahran.

¹⁵ Cassell’s Latin-English Dictionary. Macmillan Publishing Company, NY, 1987, 1.basım 1963. s.38

alandan” oluştuğunu ve “kısaca kapalı bir yer” olduğunu eklemiştir; çağdaş İngilizce ve Rusça’daki kent sözcüğü karşılıklarının da (*town* ve *gorod*) başlangıçta kapalı yer anlamına geldiklerini belirtir (1991:50).

Kentle uygar olmak ya da yurttaş olmak arasında kurulan ve Pirenne’nin kapalı yerle kent anlamına gelen sözcükler arasında etimolojik olarak kurduğu ilişki dışında, kent tanımlarında genellikle ekonomik ve demografik göstergelere göndermeler yapılır. Nüfus yoğunlaşması ve ekonomik faaliyetler sıklıkla kentle birlikte dile getirilen kavramlardır. Oskay, kenti farklı özellikler açısından tanımlar: Sayısal açıdan kent, kırsal yerleşmelerdeki insanlardan çok daha fazlasının yaşadığı yerdir. İşbölümü açısından kent, hem kentteki insanlar arasında kırsal yerleşmelerdekinden çok daha gelişkin bir yapıyı akla getirmekte, hem de kırsal yerleşmeler ile kentler arasındaki işbölümünü. Yaşama tarzı bakımından kent, insanların daha gelişkin bir kültür ortamında yaşadığı; değişik değerlerin, yargıların, inanç ve inanışların günlük hayatta sık sık birbirleriyle karşılaştığı, mukayese edilebildiği ve bu sayede kırsal yerleşmelere oranla daha kozmopolit ve hoşgörülü bir ortamın bulunduğu yer demektir. Ekonomik açıdan kent ise, geniş kırsal alanların ve kırsal alanlardan artıkdeğer toplamada ilk kademeyi oluşturan kasabaların üstünde yer alan yönetsel işlevleri ağır basan bir tür artık değer transferin merkezi, merkezleri demektir (1996:338). Oskay, saydıklarının içinde bu son özellik nedeniyle, kırsal yerleşmelere yarar sağlamasına karşın kentleri, bu tür yerleşmeleri “sömüren, yöneten, yönlendiren ve onlar sayesinde debdebesini sürdürebilen” birer “asalak” merkez olarak niteler. Bu “asalak” merkezlerdeki nüfusun fazlalığı onları kent olarak nitelemeye yetmese de, uluslar arası istatistiklere göre nüfusu on bini aşan yerleşmelere kent denirken, sosyoloji araştırmalarında nüfusu yirmi bin ile elli bin arasında değişen yerleşmeler kasaba olarak kabul edilir, nüfusu elli binin üzerindeki yerleşim yerleri ise kent tanımı içine girer; yüz bin kişiden kalabalık yerleşmeler büyük kent olarak adlandırılır.¹⁶ Keleş de kentlerin nüfus yoğunluğunun artmasıyla bağlantılı olarak metropoliten kent ya da anakent ismini aldıklarını söylemiş, örnek olarak da nüfusu bir milyonu aşan kentleri göstermiştir (2002:43). Nüfusa ilişkin

¹⁶ Ana Britannica, s.374.

tanımlamalarda sayısal değerler farklılık göstermekle birlikte, belirli bir yoğunluğun olduğu yerleşim yerleri “kent” olarak kabul edilmektedir. Kenti yalnızca nüfus verileri gibi sayısal değerlerle tanımlamanın yeterli ya da mümkün olmadığını pek çok toplumbilimci ve düşünür ifade etmiştir. Bununla birlikte kent, yalnızca toplumbilimin değil, ekonomi, mimari, gibi birçok farklı disiplinin çalışma konusudur (Bumin 1990). Bu disiplinlere Siyaset Bilimi, Hukuk ve Uluslararası İlişkiler de eklenebilir. Kent olgusuna ilişkin tartışmaların başlangıcından itibaren kent, hem insanları özgürleştirici hem de kısıtlayıcı bir yerleşim alanı olarak görülmüştür. İlk olarak eski uygarlıklardaki ilk kent örneğinin ortaya çıktığı Mezopotamya bağlamında bir “kentsel devrim”den bahseden Gordon Childe’in (1993) tanımladığı, yurttaşın olmadığı tanrı-kralın kentinden, antik Yunan’ın “diyalog”la varolan sınırlı olsa da yurttaşlık çerçevesinde değerlendirilebilecek olan kentine; geometri aracılığıyla kent planlamasının ilk örneklerinin verildiği kentten, “havasıyla özgür kılan” kentlere; caddeleri genişleten monarşinin kentinden, “ideal” ve “ütopik” kentlere; endüstri kentinden, “militer” kentlere ve modern kentten postmodern kentlere kadar uzanan uzun bir kent tarihi boyunca, kentler toplumsal yapının örgütlenişi ve yönetim biçimleri açısından hep önemli merkezler olmuştur. Demirkan, ise kenti “sınırları son derece net çizilen özgürlükler sistemi” ve özgürlüğü de “farklı olabilme izni” olarak tanımlarken tarih boyunca bu “özgürlük adaları”nın dışında kalanların “ilk fırsatta ele geçirmek istediği” maddi ve manevi değerler ürettiğini söyler (1996:17). Kılıçbay, kentin bir çok açıdan tanımlanabileceğini ancak “tarihsel ve toplumsal çıkış noktası olarak, kendi kendini yöneten ve bir arada oturan bir topluluğun işgal ettiği ve bu işgalden ötürü iskân ettiği, buna bağlı olarak örgütlediği mekân” olduğunu belirtir (2000:41). Her ne kadar burada “kendi kendini yöneten” ifadesi yer alıyorsa da, tarihe bakınca kentin her zaman kendi başına bir birim olmadığı, iktidarın kimi zaman kutsallaştırıldığı, kimi zaman tek elde toplandığı, kimi zaman atananlarla, kimi zaman seçilenler eliyle işlediği, ama her zaman birlikte yaşayan bir topluluğun iskân ettiği ve örgütlediği bir mekân olduğu söylenebilir. Birlikte yaşamanın söyleştirdiği insanların kurduğu ya da söyleşerek birlikte bir yaşam kuran Yunan sitelerindeki doğrudan demokrasinin işleyişinin ana merkezi olan *agoralar*, bugünün kentlerinde meydanlar olarak var oluyor gibi görülse de işlevleri değişmiş durumdadır. Bu noktadan itibaren tarihsel

olarak baktığımız kent, başka bir kenttir. Hem kent tarihi açısından hem de genel olarak tarih açısından bir kırılmanın gerçekleştiği dönemdir.

Yirminci yüzyılda giderek büyüyen kentlerin “şehir olmaktan” uzaklaştıklarını söyleyen Bumin, ‘diyalog’un da kentlerden sürüldüğünü ve onun yerini her şeyi düzenlemek isteyen iktidarın ‘monolog’unun aldığını savunur (1990:19). Foucault’nun bio-iktidar olarak tanımladığı ve Hapishanenin Doğuşu, Cinselliğin Tarihi ve Deliliğin Tarihi içinde anlattığı, toplumsal ya da kamusal beden (nüfus) üzerinde iktidarın disipline edici, kapatıcı, soyutlayıcı düzenlemeleri yoluyla uyguladığı kurumsallaşmış bir alıkoyma biçiminin ortaya çıkışı da 1600’lü yıllara karşılık gelmektedir. Foucault, yalnızca delilerin ya da suçluların değil “toplumun yeni oluşan üretici normlarına uymayan yoksul, dilenci, işsiz, yaşlı ve ahlaksız, zührevi hastalıklı vb.” insanların da hapsedildiğini belirtir (Tekelioğlu 1999:17). Benzer şekilde Devaux’nun aktardığı şekliyle “Foucault’ya göre cinsellik disipline etme ve normalleştirme mekânizmalarının çoğalmasındaki en önemli etkindir; aynı zamanda deliyi, suçluyu, iştihayı, ve eşcinseli ayıran “bölme pratikleri” sisteminin de merkezindedir (1994: 223). Foucault’nun çalışmalarında gösterdiği iktidarın insan bedenine yönelmesi, “Yaşama tam anlamıyla hükmeden iktidarın bu türü, hem bireyin hem de toplumun okullar, kurumlar, aileler ve aşk ilişkileri gibi çeşitli alanlarındaki yaşamların hesaplanmış bir yönetimi projesiyle gündeme getirilmiş olan *bio-iktidardır* (Tekelioğlu 1999: 152)” Bumin’in her şeyi düzenlemek isteyen bir iktidarın monologundan bahsettiği noktada, toplumsal dönüşümün yaşandığı tarihsel dönemle paralellik gösterir. Aslında insanı yalnızca kamusal beden olarak tanımlayan değil, mekânsal düzenleme ile de sınırlayan ve iktidarının alanını genişleten bu durum, kentsel düzenlemeler açısından da sadece yirminci yüzyılda değil, yönetenlerin kentsel düzenlemenin ve kent planlamasının toplumsal yapıyı etkilediğini fark etmeleriyle birlikte sokakların, evlerin, yönetim binalarının, üretim merkezlerinin, ticaretin yapıldığı mekânların kent içindeki yerlerinin düzenlenmeye başladığı on altıncı yüzyıla kadar geri götürülebilir. Bu açıdan “diyalog”un kentlerden sürülüşü on altıncı yüzyıldan da eski olmasına karşın, düzenleme ve iktidarı mekân üzerinden kurma isteği kentler bağlamında bu tarihlere karşılık gelir. Kentte çoğulcu bir yapının olması, çoksesli olma potansiyelini de beraberinde getirir.

Yine Bumin, “Kentin kent olabilmesi için ‘mükemmel’ olmaması gerekir de, denebilir belki. Çünkü ‘söz’ün, diyalogun, farklılığın olduğu yerdir gerçek kent. Kusursuz bir uyum alanı değil, bir çatışma alanıdır (1990:50)” demektedir. Bu sav, daha önce belirtilen diyalogun kentten sürülmüş olduğu yolundaki ifadeyle çelişiyor gibi görünse de, Bumin’in işaret ettiği “gerçek kent”, zaman zaman monologun sınırlarını zorlayan günümüz kenti için, özellikle de popüler kültür alanı için geçerlidir. Tıpkı Bumin’in kenti bir çatışma alanı olarak tanımlaması gibi Stuart Hall da popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür. Modern kent olgusu ve popüler kültürün kökenleri üzerine ilerleyen bölümlerde bu tanım benzerliğinden yola çıkılarak değerlendirmeler yapılacaktır. Ancak şimdilik, popüler kültürün, endüstri devrimi sonrası endüstri kenti ve onun toplumsal yaşamın örgütlenişi üzerindeki etkisiyle sıkı sıkıya bağlantısı olduğunu belirtmek gerekir. On dokuzuncu yüzyıl sonunda kente ilişkin düşünen ve yazan pek çok isimden biri olan Strong, Batı toplumlarında kırsal olandan kentsel olana doğru yaşanan dönüşümün geri dönüşsüzlüğünü “Kaçınılmaz olanla yüzleşmeliyiz. Yeni uygarlık kuşkusuz bir kent uygarlığı olacaktır ve yirminci yüzyılın sorunu şehir olacaktır (*aktaran* Martindale 2000:46)” diye tanımlarken yalnızca bir yüzyıl boyunca değil, yirmi birinci yüzyılda da kentin ve kentli insanın sosyal bilimlerin temel uğraşı alanlarından biri olacağını öngörmüştür. Kentli insanın kültür ve sanat alanlarında ürettikleri de, kentle kır arasındaki ilişkinin ve kentin kendi içindeki parçalılığın geldiği noktada, var olan durumu tanımlama ve anlama çabasında sosyal bilimlerin temel uğraşı alanlarından biri olmuştur.

2.1. Kente İlişkin Tanımlamalar ve Farklı Yaklaşımlar

Toplumbilimcilerin kente ilişkin yaklaşımları ve kent tanımları, çalışmalarına temel aldıkları sorunlar, kavramlar ve geliştirdikleri kuramlar açısından değişiklik gösterir. Ruşen Keleş, toplumbilimcilerin kent tanımlarını ve kente ilişkin görüşlerini tartışırken yaptığı tarihsel sıralamayı Marx’la başlatıp Louis Wirth’le bitirir. Marx’ın kente ilişkin görüşlerinin *Alman İdeolojisi* isimli kitapta yer aldığını belirten Keleş, “Marx’a göre, kent yalnız üretim güçlerinin değil, erkin toplandığı, toprak iyeliğinden kopuk bir kapitalizme dayanan bir yerleşmedir. Kent öyle bir yerleşim

yeridir ki, çıkar ve çelişki kümelerinde kendine özgü bir bilinç yaratarak sınıf yapısının doğmasına yol açar” (2002:132) demektedir. Marx ve Engels, kent ve kır arasındaki ayrımı, ilk büyük işbölümü ayrımı sayarlar ve bunu da mülkiyet ilişkileri ve farklı mülkiyet biçimlerinin –aşiret mülkiyeti; antik komünal mülkiyet ve devlet mülkiyeti; feodal ya da zümre mülkiyeti; özel mülkiyet- gelişmesiyle bağlantılandırır (Marx & Engels 1999:40-44). Marx ve Engels’e göre, bu işbölümü yalnızca maddi değil aynı zamanda zihinseldir ve kent-kır karşıtlığı, “barbarlıktan uygarlığa, aşiret düzeninden devlete, bölgesellikten ulusa geçişle birlikte ortaya çıkar, ve zamanımıza kadar bütün uygarlık tarihi boyunca sürüp gider (1999:81). Kentin varlığı belirli bir örgütsel şemayı ve işleyişi dolayısıyla siyaseti zorunlu kılar, böylece nüfus ilk kez olarak iki büyük sınıfa bölünür ve bu doğrudan işbölümüne ve üretim araçlarına dayanan bir bölünmedir; kent de “nüfusun, üretim aletlerinin, sermayenin, zevklerin, gereksinmelerin bir merkezde toplanması olayıdır, oysa kır tam tersi bir olayı, ayrı ayrı olmayı ve dağınıklığı ortaya koyar (1999: 82).” Buradan yola çıkarak da ayrılan sermaye ve toprak mülkiyetinin sonucunda, sermayenin toprak mülkiyetinden bağımsız olarak varlığı ve gelişmesinin, tek temeli emek ve değişim olan bir mülkiyetin başlangıcını oluşturduğunu belirtirler. Keleş, Durkheim’ın ve Weber’in kente ilişkin yaklaşımlarını da ele alır, buna göre Emile Durkheim kenti “işbölümü” ve “dayanışma” kavramları çerçevesinde ele alır. Durkheim’da kent, belli toplumsal güçlerin gelişmesi için tarihsel önemi olan bir koşuldur. Toplumda işbölümünün artmasını özdeksel yoğunluk (nüfus yoğunluğu) ve tinsel yoğunluk (bir toplumun üyeleri arasındaki etkileşim ve toplumsal ilişkiler) kavramlarıyla açıklar. Weber, kenti siyasal bir birim olarak tanımlar. Aynı zamanda kentin ekonomik ve siyasal örgütlenme biçimini önemli sayar. Buna göre de kentleri tüketim kenti ve üretim kenti olarak ayırır. Antik ve ortaçağ ticaret kentlerini birinci kategoriye alırken, kent dışı için üretim yapan fabrikaların, zanaatların yer aldığı çağdaş kenti üretim kenti olarak görür (Keleş 2002:132). Weber, kent tanımlamalarının çoğunun yalnızca bir tek ögede, kentin ‘basitçe bir ya da birden fazla müstakil konutlar topluluğundan’ oluşmasında, ancak “nispeten kapalı bir yerleşim (birimi)” olmasında ortak olduklarını öne sürer (Weber 2000: 101). Yine Weber, batı kentlerini tarihte görülen diğer kentlerden ayırır; ekonomik anlamdaki kentin ya da siyasi-idari yapıya bürünen ‘garnizon’un zorunlu olarak bir “topluluk”

oluşturmadığını, bir kent “topluluğu”nun kelimenin tam anlamıyla yalnızca Batıda rastlanan bir olgu olduğunu belirterek Suriye, Fenike ve Mezopotamya’daki kent oluşumlarının istisnai olarak görüldüğünü, ancak bunların “sürekli ve gelişimini tamamlayamamış” olduklarını belirtir (2000:119). Weber de pek çok kuramcı gibi, kente ait özellikleri sıralar (tahkimat, pazar, mahkeme ve kısmî bir hukuk özerkliği, buna bağlı bir birlik şekli ve kısmî otonomi ve kendi başına buyruklu; dolayısıyla kentlilerin seçtiği yetkililerden oluşan bir yönetim) ve bu özellikler çerçevesinde yalnızca Batı Ortaçağ kentlerinin ‘gerçek’ kent özelliğine sahip olduklarını savunur (2000:120). Louis Wirth’e göre ise köy ve kent bir sürekliliğin iki ucundadır, aralarında derece ayrımı vardır. Kentin ayırt edici özelliklerinin nüfus büyüklüğü, yoğunluk ve heterojenlik olduğunu, ulaşım ve iletişimdeki ilerlemelerin kentle köyü birbirlerine yaklaştırdığını, aralarındaki ayrımların artık geçerli olmadığını savunur (Keleş 2002:134).

Michael Smith ise, *Kent ve Toplumsal Kuram* kitabında, kent kültürü ve kişilik alanında çalışan beş temel kuramcının görüşlerine yer verirken, Keleş’in sıralamasını bitirdiği Wirth’le başlar ve Freud, Simmel, Roszak ve Sennett’in ortak noktaları olarak modern kenti baskı uygulayıcı bir toplumsal kurum olarak tasvir etmelerini gösterir. Smith, Wirth’e göre, yoğun ve heterojen kentin rasyonel hareket etme, ortak değerler tanımlama ve bu değerleri planlı tinsel ve siyasal düzen için esas alma kapasitemizi zayıflatan durumlar yarattığını iddia ettiğini belirtir. Buna karşı olarak Sennett, yoğunluk ve heterojenliğin kentsel yaşamın temel işaretleri olmadığını savunur. Çünkü kentler, fazlasıyla düzenli hale gelmişlerdir ve uyumun kabul ettirilmesine ilişkin çaba, insanların büyümesi için gerekli olan farklılığı, çatışmayı ve düzensizliği bastırmakla, zaptetmekle yükümlüdür. Sennett, modern kentin “parçalı ve sürekli bir coğrafyası” olduğunu öne sürer, bu “dağınık coğrafya”, modern şehrin insan bedenini duyarsızlaştırmasına yöneliktir ve modern teknolojilerle uyumludur (Sennett 2002:13-15). Yine Sennett’a göre kent mekânı, “salt hareket amacının aracı haline gelmiştir” ve bu nedenle, “kendi içindeki uyarım kapasitesini yitirir”, kentin mekânsal tasarımı insanlar arasındaki ilişkilerde belirleyicidir, modern kent tasarımında belirgin bir biçimde dokunma korkusu hakimdir ve bu nedenle planlamacılar, yerleşim alanlarıyla iş merkezlerini ya da

zengin ve yoksul kesimleri veya farklı etnik grupları birbirinden ayıracak şekilde bir düzenlemeye giderler (2002:13). Sennett, tarihsel bir süreç içinde kentsel yerleşim ve bedenler arasındaki ilişkiyi incelediği *Ten ve Taş* isimli kitabının Beden ve Şehir başlıklı giriş bölümünü şöyle bitirir: “Mekânları insanın kendi suretine uygun olarak tutarlı ve bütün hale getirilen şehir bir iktidar yeri hizmeti görmüştür. (...) Şehir birbirlerinden farklı insanları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştırır, insanları birbirlerine yabancı olarak sunar. Kent deneyiminin bütün bu yönleri –farklılık, karmaşıklık, yabancılık- tahakküme direnme imkanı verirler (2002:20)”. Sennett’in de kendi içinde çelişik gibi duran, kenti, “birbirlerine yabancı” haline gelen insanlara “tahakküme direnme” olanağı sağlayan bir mekân olarak tanımlaması aslında kent hayatının karmaşıklığında karşılığını buluyor gibi durmaktadır. Çünkü hem özgürlüğün hem de kısıtlanmanın mekânıdır kent. Sunduğu olanaklar ve “yabancı”lık, bir yandan toplumsal ya da topluluksal baskıyı, kalabalıklarda kaybolabilme potansiyeliyle en düşük seviyeye indirirken, bir yandan da kurumsal ve mekânsal düzenleyiciliğiyle bu potansiyelin gerçeğe dönüştürülmesini belirli bir çerçevede hapseder; özgürlüklerin alanını tanımlar ve sınırlar.

Smith diğer üç teorisyenin de kent yaşamını baskıcı bulduklarını ve Freud’un cinsellik ve saldırganlığın, Simmel’in sevgi ve yaratıcılığın, Roszak’ın toplumsal dayanışma ve aşkın tasavvurunun (vizyon) kentsel uygarlık tarafından sindirilen yetiler olduklarını savduklarını belirtir (Smith 1979). Simmel, metropol insanının kalbinden çok aklıyla hareket ettiğini söyler. Bunu da, metropol yaşamının ritmine, bireyin maruz kaldığı içsel ve dışsal uyarıların süratli ve sürekli değişmesinden kaynaklanan *sinirsel uyarımın şiddetlenmesine* dayandırır ve metropol yaşamının, burada yaşayan insanlarda yüksek bir bilinçlilik düzeyinin ve zeka baskınlığının temelini oluşturduğunu belirtir (1997:175-176). Simmel, para ekonomisinin “oturduğu yer”in metropol olduğundan bahseder, ona göre modern zihin giderek artan bir biçimde hesapçı bir kimliğe bürünür, bu metropol hayatının koşullarının hem nedeni hem de sonucudur. Örnek olarak saatleri ve dakikliği gösteren Simmel, metropoldeki insanların ilişkilerinin karmaşık ve değişken yapısının, farklı çıkarların bir araya getirdiği insanların oluşturduğu organizmanın, bu hesaplı ve düzenli

işleyişe mecbur olduğunu, Berlin'deki kulelerin ve saatlerin bir saatliğine bile yanlış olsalar, kentteki ekonomik hayatın ve iletişimin uzun bir zaman alt üst olacağını söyler (1997:177). Simmel'in ilginç bir savı, *blasé* (bezgin) tavır olarak tanımladığı, metropol hayatında kişisel özelliklerden arınmış bir yapıya yol açarken aynı zamanda kişiselliği de teşvik eden faktörlerin varlığıdır; “*Blasé* tavır öncelikle, sürekli değişen ve birbirine zıt art arda yoğunlaştırılmış olarak ortaya çıkan sinirsel uyarılmalar sonucunda oluşur (1997:178)”. Metropole özgü bir zihinsellik vardır ve buna göre yaşamayan kimseler *blasé* değildir. Yaşam ritminin daha düşük olduğu ve algıların daha az uyarana maruz kaldığı bir yerde böyle bir tavırdan bahsetmek mümkün değildir, ancak yeni algılara tepki gösterecek yeterli enerjinin kalmaması, güç toplamak için zaman bulamaması *blasé* tavrı besler. Simmel bu psikolojik tavrı, para ekonomisiyle birleştirir ve temelinde ayırt etme yeteneğinin körelmesinin yattığını belirtir. Bu körelme, nesnelere ve şeylerin farksızlaşması, aynı “gri ton”da görülmesi, hiçbir şeyin bir önceliğinin ya da özel bir ilgilenilebilirliğinin olmamasıyla tanımlanan bir ruh halidir ve “bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin gerçek anlamda subjektif yansımalarıdır”, çünkü para pek çok farklı şey karşısında aynı renksizlikte ve kayıtsızlıkta en ürkütücü eşitleyici haline gelir, çünkü parayla birlikte şeylerin niteliksel farklılıkları “ne kadar?” sorusuyla ifade edilir (1997:178). Simmel, büyük kentlerin, para değişiminin önde gelen merkezleri olmalarından dolayı nesnelere satın alınabilirliğini daha çok öne çıkardıklarını, bu nedenle de *blasé* tavrın esas mekânı olduklarını sözlerine ekler.

Tönnies, değişen toplumsal yapıyı *Gemeinschaft* (cemaat) ve *Gesellschaft* (cemiyet)¹⁷ kavramlarıyla çerçeveler ve bu kavramlarla açıklar. Tönnies'nin tanımladığı şekliyle, *Gemeinschaft*, “her türden yakın, samimi ve özel (dışarıya karşı kapalı) birlikte yaşama” *Gesellschaft* ise “kamusal hayattır-kendi başına dünyadır” (*aktaran* Aydoğan 2000: 20-21). İki farklı toplumsal formasyonu karşılayan bu kavramlardan birincisinde insanlar arasındaki ilişki, ilişkinin doğrudan kendisinden ve kendisi için istendiği, bu nedenle de doğal iradenin baskın olduğu, yani baskın olarak “doğal” tonu olan bir birliktelik durumuyken; ikincisi belli bir hedef ve amaca

¹⁷ Max Weber, MacIver, Park ve Burgess de çalışmalarında bu iki kavramı kullanmıştır.

ulaşmak için kurulduğu ve bu yüzden de amaç ve araç keskin bir biçimde ayrıştığı için “aklı” bir grup ve ilişki tipi durumudur (*aktaran* Aydoğan 2000: 22). Tönnies de Gesellschaft ile açıkladığı ilişki biçiminin kentin ve sermayenin senteziyle bu türün en yüksek formuna yani Metropol’e ulaştığını belirterek “Metropolde para ve sermayenin gücü sınırsız ve hudutsuzdur”, “Kasaba ve daha büyük ölçüde şehir hayatıyla teşvik edilen siyasi ve diğer entelektüel örgütlenme vasıtasıyla Gesellschaft bilinci git gide büyüyen bir insan kitlesinin bilinci haline gelmektedir.” (Tönnies 2000: 217) der. Simmel gibi Tönnies de kırla kent arasında hem zihinsel hem de ekonomik koşullar nedeniyle ilişki biçimleri açısından derin farklılıklar olduğunu savunur.

Bu tanımlamaların değişmeyen öğelerinden biri daha önce de belirtildiği gibi mekâna ve zamana bağlı olarak değişen kent tanımlarının olmasıdır. Kimi zaman özgürleştiren, kimi zaman kısıtlayan; kimi zaman özneleştiren, kimi zaman nesneleştiren; kimi zaman korku salan, kimi zaman güven veren kent, milattan önce ve milattan sonra ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel bir yerleşim ve yaşama alanı olarak var olmuştur. Bumin, “Kent kimin?” sorusuna cevap ararken, kente, “Psikanalizin kavramlarıyla, cetvel ve pergelle, roman ve şiirdeki yeriyle militer kaygılarla, ‘nostalji’ ile, ‘ilerleme ve düzen’ çiftiyle, ‘sınıf mücadelesi’nden hareketle ve tabii demokrasiyle olan ilişkisiyle” yaklaşılabileceğini, ancak bütün bu yaklaşımların ve onların çalışma alanlarının ötesinde kentin, orada yaşayanların, kentlilerin asıl konusu olduğunu belirtir (1990:18). Benzer bir biçimde Tümer de kenti bir “ortak yapım”a “senfoni” ye benzeterek “bir kente, rengini, tadını veren, onun özelliğini, ayrıcalığını oluşturan etkenlerin sayısı pek çoktur” demiş ve “o kenti o kent yapan, elbette ki yalnızca bulvarları, parkları, evleri ve hükümet konakları, kısaca, yalnızca şehircinin ve mimarın yaptıkları, yapabildikleri değildir. Kenti kent yapan, bir de insanlardır; en kalabalık saatlerde, otobüsleri, metroları dolduran, akşamüzerleri, ara sokaklardaki, yaşlı ve hüznü evlerin pencerelerine yapışıp dışarı bakan, beş yıldızlı otellerin teraslarında kokteyllere katılan, parklarda dolaşan, çöp tenekelerini karıştıran insanlardır” diye eklemiştir (1989:58). Bu soruya Bumin’in ve Tümer’in verdiği yanıtlara, kentin orada yaşayanların olduğu savına katılarak, bir kenti karakterize eden öğelerin orada çalışanların, üretenlerin, hem mekânı

düzenleyişiyle hem de düşünsel, sanatsal ve kültürel etkinliklerdeki katılımıyla birlikte tıpkı ‘roman ve şiir’ gibi müzik ve kadınlar da bu “senfoni”nin kurucu öğeleri olarak birer konu başlığı olarak eklenebilir. Aslında, kadınların varlığı yalnızca bir konu başlığı olmanın ötesinde, kadınlar toplumsal hayatın içinde üretici, düzenleyici, çalışan olarak ve iktidarla ilişkileri bağlamında belli direnme alanları yaratarak bu yapının içinde var olmaktadır. Ancak bu varoluşun uzun ve kimi zaman silik yazılmış, kimi zaman silinmiş, kimi zaman ise yazılmamış bir geçmişi vardır. Bu amaçla bakıldığında, tarihin akışı içinde kentin kadınlarla, kadınların kentle kurduğu ilişkilerin farklılık gösterdiği görülür. Bugün anladığımız anlamda kent, toplumbilimcilerin tanımlarında yer verdikleri kimi kavramların daha baskın olduğu, kimi kavramların değişip dönüştüğü, kimi kavramların ise yer değiştirdiği bir bütünlükte (ya da parçalılıkta) karşılığını bulan “hareketli” bir kent tanımı çerçevesinde değerlendirebileceğimiz kenttir. Ancak, kentli özneyi ve kendini ifade ediş biçimlerini, bu yapı içinde kentte kadınları ve değişen toplumsal formasyon ve kültürel üretim biçimleri ile olan ilişkilerini tartışmadan önce toplumsal mekânın toplumsal olarak üretilişine ilişkin olarak Lefebvre’in önermesine değinmek gerekiyor.

2.2. Toplumsal Mekânın Toplumsal Üretimi

Lefebvre, toplumsal mekânın bir toplumsal ürün olduğunu öne sürer. Ona göre bir çok insan günümüz üretim biçimi içinde, toplumun var olan durumu içinde, bir nevi kendi başına bir gerçekliği olduğunu ve bu gerçekliğin, ürünlerin, paranın ve kapitalin küresel işleyişi içindekinden açıkça farklı ancak yine de benzer olduğunu onaylamakta zorlanır. Bu önermesini açıklamak için öncelikle önermenin karşılık geldiği anlamları birkaç başlık altında toplar. İlk olarak fiziksel (doğal) mekânın kaybolduğunu söyler. Ona göre “Doğal mekân toplumsal sürecin ortak çıkış noktası, orijini, orijinal modeli, belki de ‘orijinalliğin’ temeli olarak kabul edilirdi –ki aslında hâlâ da öyledir-. Yine doğal mekânın tamamen ve basitçe manzaradan silinmediği de kabul edilmektedir. Hâlâ resmin arka planını oluşturur, dekor olarak ve dekordan daha fazlası olarak, her yere ve her doğal ayrıntıya yayılır, her doğal nesne sembolik bir ağırlık kazandığı ölçüde daha çok değerlenir (1992:30).” Bir önemi ya da

ayrıcılığı olmayan ağaçlar, hayvanlar gibi nesnelere anılarımızın filtresinden geçerek bir mekâna özgünlük kazanır, dekorun parçası olur. Bu anlamıyla Lefebvre, mekânın deneyimin bir parçası olduğunu hatırlatır. Ancak hemen ardından doğanın *düşünceye* kaybedildiğini söyler. Ona göre doğa direnendir ve derinliği sonsuzdur, ancak yenilmiştir. Çeşitli toplumsal sistemlerin üretici güçlerinin kendi belirli mekânlarını öne çıkarmasından dolayı yalnızca bir hammadde olarak görülmektedir. İkinci olarak, her toplumun ve buna bağlı olarak her üretim biçiminin ve bu biçimin alt değişkenlerinin bir mekânı, kendi özgül mekânını ürettiğini savunur. Antik Yunan'dan örnek vererek yaptığı açılımda, antik kentin yalnızca bir insanlar topluluğu ya da mekâna ilişkin birkaç metin ya da anlaşma üzerinden görselleştirilerek anlaşılamayacağını söyler. Çünkü, ona göre, antik kentin kendine özgü bir mekânsal pratiği vardır: antik kent “kendi –uygunlaştırılmış- mekânını yüceltir (1992:31).” Bu nedenlerle de mekânı olduğu gibi kavramaya ilişkin bir çalışmanın, o mekânın başlangıcında ve biçiminde kendi özgül zamanında ya da zamanlarında (günlük yaşamın ritmi) ve belirli sabit merkezleri olan ve/veya çok merkezli (agora, tapınak, stadyum vb.) olan yapısını anlamaya çalışmaktan geçtiğini belirtir. Bu örnekten yola çıkarak da her toplumun, her üretim biçiminin, özgül üretim ilişkileri ile birlikte çeşitli formlar alabileceğini söyler. Ancak toplumsal mekân nosyonu hem işaret ettiği yan anlamlar hem de karmaşıklığı nedeniyle analizi zorlaştırır. Toplumsal mekân, bir yandan toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminin yerlerini bir yandan da üretim ilişkilerinin yerlerini saptar. Kapitalizm öncesi toplumlarda bir arada kurulan ve birbirinin içine geçmiş halde bulunan toplumsal yeniden üretim alanları, modern neo-kapitalizm döneminde çok daha karmaşık ilişkilerden oluşur. Lefebvre, bu dönemdeki ilişkiler için birbiriyle ilişkili üç alan tanımlar: Birincisi, biyolojik yeniden üretim (aile), ikincisi iş gücünün yeniden üretimi (işçi sınıfı *per se*) ve üretimin toplumsal ilişkilerinin yeniden üretimi -bu da Marksizmdaki üretim araçlarının yeniden üretiminin alt başlığına karşılık gelir-. Bu üçüncüsünün, kapitalizmin kurucu ilişkileri olduğunu ve giderek artan bir şekilde (daha etkili olarak artan bir şekilde) böyle olmaları yönünde çabaladığını ve kabul ettirilmeye çalışıldığını belirtir. Bu yapı içinde sembolik temsil, toplumsal ilişkilerin bir arada olmasının ve birbirini tutmasının devamlılığını sağlamaya hizmet eder. Bunların gösterimini doğanın ve doğa fonunun yardımıyla yerlerinden ederek

gerçekleştirir –sembolik tavrı içinde saklayarak-. Yeniden üretim ilişkilerinin temsilleri cinsel sembollerdir, erkek ve kadın sembolleri, kimi zaman yaş sembolleri de -gençlik ve yaşlılık- bunlara eşlik eder. Lefebvre’a göre bu tür bir sembolizm açığa çıkardığından daha fazlasını gizler. Bu nedenle mekân çoklu kesişme alanlarını, her birinin kendine özgü ayrılmış yeriyle birlikte kapsar. Üretim ilişkilerinin iktidar ilişkilerini kapsayan temsilleri mekânda oluşur: Mekân bunları binalar, anıtlar ve sanat çalışmaları olarak içerir. Lefebvre, bu tartışmasının sonunda kavramsal bir üçlü ortaya çıktığını belirterek, bunları şöyle sıralar ve tanımlar: “1. Üretim ve yeniden üretim ile her toplumsal formasyonun kendine özgü mekânlarını ve mekânsal özelliklerini içeren *mekânsal pratik*. Mekânsal pratik, devamlılığı ve bir tür biraradallığı garantiler. Toplumsal mekân açısından ve verili bir toplumun bu mekânla ilişkiye giren her bir üyesi için, bu biraradallık garantili bir *ustalık* ve özel bir *başarım* (performans) düzeylerini içerir. 2. Üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin empoze ettiği ‘düzen’e, bu nedenle de bilgiye, işaretlere, kodlara ve ‘ön’ ilişkilere sıkı sıkıya bağlı olan *mekânın temsilleri*. 3. Kimi zaman kodlanmış kimi zaman kodlanmamış olan ve toplumsal yaşamın gizli ya da yer altı kısmıyla, tıpkı sanatla (ki bu da sonuçta mekânın bir kodu olmaktan daha çok temsilsel mekânların bir kodu olarak tanımlanabilir) olduğu gibi bağlantısı olan karmaşık sembolizmleri cisimleştiren *temsil mekânları* (1992:33).”

Toplumsal olarak üretilen mekân anlayışını günümüz kentine aktardığımızda, kentsel mekânın hali hazırda karmaşık olan bütün bu ilişkiler ağını daha da karmaşık bir hale getirdiğini görürüz. Bütün özneler, kendilerine ilişkin bir farkındalığa ulaşacakları ya da içinde kaybolacakları, keyfine varacakları ya da değişiklik yapacakları bir mekânın içine yerleşmişlerdir (Lefebvre1992:35). Bu öznelerin içinde ve ilişki içinde bulunduğu kent mekânı, büyük iş merkezleri, alışveriş kompleksleri, otoyollar, eğlence merkezleri, iç ve dış mahalleler olarak ayrılmıştır. Böylece kent, mekânsal olarak parçalanmıştır. Mekânsal pratik açısından kentli özne her yeni gün yeni bir ustalık ve başarım mücadelesine girer. Toplumsal formasyon katmanlı yapısı içinde, bireyi, üretimin ve yeniden üretimin mekânlarında kendi varoluşunun gerçekliğine ilişkin sorular sormasına olanak tanımayan bir pratik içinde yaşamaya zorlar. Mekâna ilişkin deneyimlerini yaşadığı zaman, kent merkezinde sonsuz bir

süratle akar, buna paralel olarak mekân da sürekli akar. Durma anlarında kapalı mekânların içinde hareket eden özneler, kapalı mekânların durma anlarında sayısal ağlarla birbirine bağlı sayısız bilgisayarın arasında hareket eder. Bir çok benzerinin arasında, bir çok benzerinin gerçekleştirdiği edimleri gerçekleştiren birey, özne olmakla nesne olmak arasında kaldığını çoğu zaman fark etmeyerek nesne olmaya zorlanır. Böylece yüksek ritimli bir mekânsal pratikle devingen bir durağanlık yaşarlar. Tıpkı diyalogun kentsel mekândan sürülüşü gibi, Akbal Süalp'ın belirttiği gibi deneyimin kendisi de kentsel mekândan sürülmüş hale gelir. Karşılaşma mekânları, kentsel topluluk için oluşturulmuş mekânlar haline gelir, kentli özneler kendileri gibi olmayanlarla çok az karşılaşır ya da hiç karşılaşmazlar ve kendi geometrik yaşam alanlarını kurarlar. Ev,iş, alış veriş merkezi üçgenleri, ya da buna belirlenmiş, saptanmış gün ve zamanlarla eklenerek dörtgenlere dönüştüren eğlence merkezleri, sinema, tiyatro, konser gibi etkinliklerle ulaşılan ara mekân ve ara zaman pratikleri içinde yaşarlar (Akbal Süalp 1999, 2001). Bu “ara”larda yaşayan bireylerin dönemin ve coğrafyanın etkileri altında kendilerine ilişkin algılarının ve kendilerini ifade etme biçimlerinin nasıl değiştiğine ilişkin genel bir kavramaya ulaşmak, kadın öznenin bu kurgu içinde kendini konumlandırma biçimine ilişkin saptamalarda bulunmaya yardımcı olacağından öncelikle bu konuya değineceğiz.

2.3. Kadının Kentle İlişkisinin Tarihsel Bağlamı

Kültürel üretimi ve üreticileri, içinde bulunulan toplumun ekonomik, siyasal, hukuksal, coğrafi ve tarihsel bağlamından ayrı düşünmek mümkün değildir. Bu nedenle, kadınların tarihin belirli kırılma noktalarında, toplumların geçirdiği önemli değişiklikler ve dönüşümler çerçevesinde toplumsal, siyasal ve kamusal düzenlemelerle girdiği ilişkiler ve bu ilişkilerle birlikte geçirdiği değişiklikler önem kazanır. Tarihsel olarak en büyük değişiklik, insanların “icat” etmeye başlamasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Küçük sulama tarımından, ağır saban'ın icadıyla geçilen büyük sulama tarımı bu anlamda toplumsal ilişkileri ve kadın ve erkeklerin rollerini ve konumlarını da etkilemiştir. Ana erkil dönem olarak anılan ağır saban öncesi dönemde kadınların, doğurganlıkları dolayısıyla ilkel topluluklarda kutsal ve önemli kabul edilmelerine ve yerleşik hayata geçmiş topluluklarda çapayla gerçekleştirilen

tarımda üretimde önemli bir rol oynamalarına karşın değişen üretim ilişkileri, toplumsal önem sıralamasını da değiştirmiştir. Üretim/ yeniden üretim¹⁸ ilişkisinin doğanın kendisiyle uyum içinde olduğu dönemden koparak doğa¹⁹ ile mücadele haline dönüştüğü, teknolojinin²⁰ kullanılmaya başladığı bu tarihlerden itibaren ikincil bir konuma itilen kadınlar, uzun yüzyıllar boyunca, fiziksel güçlerinin azlığı öne sürülerek *tabi* konumda tanımlanmışlardır. Teknolojik aletlerle birlikte toplumdaki konumunu yitiren kadınlar, işlevsel bir bakışla tanımlanmaya başlanmıştır. Kentsel devrimle birlikte gerçekleşen yaygın teknoloji kullanımı, beraberinde üretim fazlasını, bu fazlayı bölüştürecek, yönetecek merkezi bir yönetimi, sahip olunanları koruyacak ve yeni topraklar edinecek orduları öne çıkaran bir örgütlenmeyi getirirken, bütün bu yeni koşullar ve gereksinimler sonucu iktidar yapısı yeniden kurulurken erkek egemen bir sistem üzerine inşa edilmiştir. Fromm, bu yeni durumla ilgili olarak “Bu toplumsal ve siyasal değişikliklere, kadınların toplumda ve ana figürünün dinde oynadığı rolde meydana gelen derin bir değişiklik eşlik etti. Artık tüm yaşamın ve yaratıcılığın kaynağı toprağın üretkenliği değil, yeni icatlar, teknikler yaratan zihin, soyut düşünce yeteneği ve yasalarıyla birlikte devletti. Ondan sonra döl yatağı değil, zihin yaratıcı güç haline geldi ve aynı anda da topluma kadınlar değil, erkekler egemen oldu (*aktaran* Bumin 1990: 26)” diyerek bir yandan kadınların toplumsal hayatta rollerinin değişimini anlatırken, bir yandan da milattan önce üç binli yıllarda başlamış olan “erkek akıl”, rasyonellik, teknik ve teknolojik açıdan erkeğin üstünlüğü gibi halen *a priori* var olan karşıtlık ilişkilerini, bir kez daha “derin”den kurmaktadır.

Mezopotamya’daki tanrı-kentler ve Yunan polis’i bize tarihteki ilk kentsel yerleşimlerin yapısına ilişkin önemli ipuçları sunar. Bu dönemlerden günümüze ulaşabilmiş olan eserlerde kadınların kent mekânlarındaki varlıklarına ve bu mekânlardaki varlıklarının niteliğine ilişkin az da olsa kimi bilgilere ulaşabiliriz. Tarihin milat olarak aldığı 0 yılının öncesinde ve sonrasında kentte kadının izini

¹⁸ Yeniden üretim burada çift anlamlı olarak kullanılmaktadır; sözcük, hem doğurganlığa hem de ürün üretimine ilişkin anlamları kavramaktadır.

¹⁹ İkili karşıtlıklarla örgütlenen zihinsel kategorilerde, kadınlar doğayla, erkekler kültürle özdeşleştirilir. Kültür bu anlamıyla bir “eylem” ve “araçsallık”la bağlantılıdır ve teknik de kültürün üretilmesinin aracıdır.

²⁰ “Teknoloji” sözcüğü, “techne” den türemiş bir sözcüktür.

sürmek, önemli dönüm noktaları olarak tarif edeceğimiz on dokuzuncu yüzyıl sonundaki ve yirminci yüzyıl sonundaki gelişmelerin kadınlar açısından neden önemli olduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Bugünden geçmişe bakınca, kent mekânındaki en önemli değişimin yaşandığı sanayi kentinin ortaya çıktığı ve üretim ilişkilerinin önemli bir değişime uğradığı on yedinci yüzyıl İngiliz sanayi devrimi ve sonrasında Batıya sıçrayan değişim ve dönüşüm dalgasıyla birlikte ekonomik, toplumsal, yönetsel ve buna bağlı olarak kentsel ve kültürel açıdan gerçekleşen önemli kırılmayı da kapsayacak şekilde kabaca şöyle sınıflandırabiliriz: endüstri öncesi kenti, endüstri kenti ve endüstri sonrası kenti. Birincisi Antik Yunan ve kent-devletler, Roma İmparatorluğu ve Bizans İmparatorluğu ile Ortaçağ kentleri ve ticaretin canlanması ile birlikte İngiliz Sanayi Devrimi'ne kadar gelinen dönemi kapsar. İkincisi Kıta Avrupa'sında da endüstri devriminin yayıldığı toplumsal formasyonun değiştiği dönüştüğü on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara yayılır. Üçüncüsü ise, yirminci yüzyılın ikinci yarısına ve yirmi birinci yüzyıl başına karşılık gelir. Coğrafi bölgeler arasında değişiklik göstermesine ve kimi durumlarda bu üç dönemin iç içe geçmiş bir şekilde var olmasına ve çok genel bir sınıflandırmaya tabi tutulmasına karşın, ekonomik ve buna bağlı olarak toplumsal koşullardaki değişimi ortaya koyabilmek açısından, bu çalışma bağlamında bu sınıflandırma yeterli durmaktadır.

2.3.1. Endüstri Devrimi Öncesi Kent: Ekonomi, Siyaset, Kamu ve Kadınlar

Çok genel olarak üçe ayırdığımız dönemleri ve kadınların bu dönemler içinde kentlerde, ekonomi, siyaset ve kamu ile girdikleri/ giremedikleri, dahil oldukları/ olmadıkları toplumsal ilişkiler üzerinden çizilen bağlamın devamlılığa ya da kırılmaya ilişkin olup olmadığına, bir model oluşturup oluşturmadığına bakmak amacıyla kısaca anlatmak gerekmektedir. Aslında temel olarak söyleyebileceğimiz bağlamın bir taraftan ya da bir taraf için kırılma bir diğeri için ise devamlılık ile karşılanabilecek süreçler içerdiği. Bu alt bölümde ele alınanlara bakıldığında kısaca erkek açısından devamlılık, kadın açısından kırılma ya da erkeğin kadına ve kendine bakışa açısından devamlılık, kadının kendine ve erkeğe bakışı açısından

kırılma olduğu, bu kaymanın da problemleri bir alana kaynaklık ettiği ileri sürülebilir. Bu nedenle de “kayma”ya kaynaklık ettiğini öne sürdüğümüz bağlamla genel hatlarıyla değineceğiz.

Endüstri devrimi öncesi, endüstrileşme süreci ve endüstri sonrası kenti olarak üçe ayırdığımız bu dönemlerden, endüstri devrimi öncesi kentlere baktığımızda, ekonomik faaliyetin, Mezopotamya'nın coğrafi koşullar nedeniyle bağımsız kalabilen ilk tanrı-kentlerinde tarıma; Yunan kent-devletleri döneminde ise tarıma ve ticarete dayalı olduğunu görüyoruz. Ancak çalışanlar kölelerdir. Vatandaşlar “daha önemli” sayılan işlerle uğraşırlar: Southall, eski üretim biçiminde vatandaşların, toprakta ve minerallerde üretim araçlarına ortaklaşa sahip olduklarını, ayrıca nüfusun artması nedeniyle var olan verimli toprakların üretim için yeterli olmadığını, bu nedenle de giderek artan sayıda deniz aşırı farklı ekolojik bölgenin ya da farklı şekillerde sömürülen ekolojik bölgelerin ürünlerinin değişimine başladığını; böylece ünlü Yunan çanak-çömlek, şarap ve yağdan oluşan ticaret üçlüsünün ortaya çıktığını söyler (2000: 56-57). Southall, tüm bu süreç sonundaki ekonomik gelişmenin iki yüz civarı küçük şehir-devletin deniz kenarlarında ya da denize yakın bölgelerde konumlandıklarını belirtir. Artan nüfus ve zenginlik, sistemin devamlılığı için yeni köleler edinilmesine ve yoksullaşan köylülerin de borçlandırılarak köle haline getirilmesine yol açar. Habermas, bu dönemin siyasal düzenin de “patrimonyal köle iktisadi” olarak tanımlanan sisteme dayandığını ifade eder (2000: 60).

Eski Yunan'ın siyasal ve toplumsal örgütlenmesi, “Polis” ortamında oluşmuş ve gelişmiştir. Site ya da şehir devleti diye de adlandırılan Polis, Yunan uygarlık tarihinin siyasal kurumu olmuştur. Polis, sınırları belirli bir toprak üzerinde kurulmuş siyasal, askeri ve ekonomik bir bütündür (Göze 1998:1). Aristoteles, “İnsan ancak toprağı işlemeyi öğrendikten sonra, sözcüğün gerçek anlamıyla bir “siyasal hayvan”, kentlerde yaşayan bir hayvan olabilmiştir” (aktaran Thomson 1988:188) derken,

burada bahsedilen “insan” erkektir. Çünkü, ancak yurttaş olanların²¹ değer kazanabildiği bu sistemde yurttaş sayılma ve yönetime katılma hakkına sahip olabilmek için Holton’un belirttiği gibi “özgür, erkek ve taşınmaz mal sahibi olmak” gerekmektedir (1999:13). Bu nedenle köleler, kadınlar ve ‘meteikos’lar²² yurttaş sayılmazlar ve siyasal yaşama katılamazlar ve bu kesimlerin özgürlüğünden ve eşitliğinden bahsetmek mümkün değildir.

Eski Yunan’da, ekonomik faaliyetin gerçekleştirildiği, kamunun bir araya geldiği ve demokrasinin işleyişinin ana merkezi olan mekân *agoralardır*. Zaman içinde işlevleri çoğalan *agorayı* Mumford, şöyle tanımlar: “Eğer beşinci yüzyıl ekonomisinde agora tam anlamıyla bir pazar yeri olarak adlandırılabilirdiyse de, en eski ve en sürekli işlevi toplumsal bir buluşma yeri olmasıdır” (1989: 148). Mumford, kentte yaşayan “halkın bir araya geldiği” bir “toplantı yeri” olan *agoranın* en ilkel durumunda, her şeyin ötesinde “boş laf”ın yeri olduğunu ve geçmişte kentsel mekânlardaki pazar yerlerinin yalnızca mal değişimi değil, haber ve fikir değişiminin de gerçekleştiği yerler olduğunu belirtir (1989: 149). *Agora* kentte yaşayan insanların “ev ve iş dışında”ki bütün zamanlarını geçirdikleri yer olduğu için “toplumsallığın” ve siyasetin merkezi olmuştur (Kılıçbay 2000: 42). Bu nedenlerle, *agora* erken dönem kentlerinin kamu mekânıdır. Görüldüğü gibi çok işlevli bir mekân olarak *agora* Yunan kent-devletlerinde kamunun bir araya geldiği, yüz yüze iletişim kurduğu, ticaretin sürdürüldüğü yerdir. Habermas da, “olgunlaşmış Yunan şehir-devleti”nde, “özgür vatandaşların kullandığı” *agoraların* kamusal hayatın geçtiği yer olduğunu belirtir: Vatandaşlar, aile reisidirler ve çalışmazlar, kamusal hayata katılabilmenin koşulu, özel hayatta özerk olmaktır (2000: 60). Habermas, Yunanlıların bilincinde kamunun, özel alanın karşısında “bir özgürlük ve istikrar alanı olarak” yükseldiğini söyler: “Her şey ancak kamunun ışığında açığa çıkar, herkesin gözüne orada görünür. (...) Hayat kavgası ve hayati ihtiyaçların

²¹ Ancak Eski Yunan’da kentli örgütlerin ilk olarak faal çiftçilerden oluştuğunu, zamanla özgür yurttaşlığın doğrudan emek gücünden ayrı algılanmaya başlandığını da belirtmek gerekir. Buna ilişkin görüş ve tartışmalar için bakınız Anderson 1974, Holton 1999,

²² Yabancılar

karşılanması zorunluluğu, *oikos*²³un sınırları içinde utançla saklanırken, *polis* onur kazanılabilen serbest bir alan sunar (2000: 61).”

Siyasal yapı ve kent arasındaki ilişkinin izi, kentin bir yerleşik mekân olarak önem kazandığı her dönemde görülebilir. Holton, Batı düşüncesine “özgürlük”, “demokrasi”, “yurttaşlık” ve “siyasal yaşam” gibi kavramların eski Yunan-Roma’dan kalmış olduğunu, Roma’nın İmparatorluğun kentsel merkezi olması nedeniyle, eski kent-devlet kavramıyla yakından ilgili olduğunu söyler (1999:13). Sonuçta, yurttaş tanımının sınırları, devlet ve kent arasında kurulan bu ilişki Eski Yunan dönemiyle sınırlı kalmaz. Duby, “kenti devlet yaratmakta, devlet temellerini kent üzerine kurmaktadır”²⁴ derken, kentin özelliklerinin siyasal olanla sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu belirtir. Holton, özerk kentin (*polis*), ilk olarak Helen dünyası sonra da Roma İmparatorluğu tarafından, imparatorluğun siyasal otorite biçimleri içine sokulduğunu ve bir ölçüde onlar tarafından tahrip edildiğini, imparatorluk idealinin Kutsal Roma İmparatorluğu’nun kuruluşu ile yeniden canlandığını, ancak bu kurumun ortaçağda özerk kentlerin yeniden canlanmasına yetecek güçte olmadığını söyler; Roma’nın düşüşünden sonra Doğu Roma ve Bizans’ın kentler üzerindeki merkezi denetiminin, ortaçağ Avrupa’sında gelişen, batı kentine özgü bir kentsel özerklik doğrultusunda olmasa da alması bir biçim yönünde geliştiğini ekler (1999:16-17).²⁵

Roma İmparatorluğu küçük bir cumhuriyet tarafından kurulmuş bir devlettir ve sınırları içindeki tüm özgür insanlara yurttaşlık hakkı tanımıştır, yurttaşlık bağları ahlaki temel üzerine oturmuştur. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi ticaret önemli bir unsurdur, Sander’e göre, Roma’nın güçlü dönemlerinde yurttaşlar arasında var olan adalet, yasalara bağlılık ve yasaların üstünlüğü geleneği, “emperyalist genişlemenin yarattığı bozukluk, artan zenginlik ihtirasları ve seçim sisteminin

²³ *Oikos*, Yunan kent-devletlerinde tek tek şahıslara ait olan alan, özel alan karşılığı olarak düşünülebilir. Polis karşıtı olarak kullanılmaktadır.

²⁴ Alıntılayan Ahmet Oktay , Metropol ve İmgelem, s. 187.

²⁵ Von Grunebaum ise bunun yalnızca Bizans İmparatorluğu’nda değil yedinci yüzyıldan itibaren Ortadoğu ve Kuzey Afrika İslam kentlerinde de gözlemlendiğini, bu yüzden Yunan ve Roma mirasının yalnızca batı tarihine özgü olmadığını savunur (aktaran Holton 1999).

bozulması” ile bu birleştirici gelenek yıkılmıştır (1989:16-17). Roma, merkezi bir üst siyasal belirlenme alanından çok kentsel-siyasal birimlerden oluşan bir konfederasyondur ve bu kentler çevrelerindeki kırsal alanlarla birlikte ekonomik, siyasal ve toplumsal bir bütün oluştururlar (Kılıçbay 2000: 42). Roma’daki siyaset anlayışı ile Eski Yunan’dakini karşılaştıran Arendt, Romalıların “olağanüstü siyasi duyarlılığı”ndan bahseder ve Yunanlılardan farklı olarak “asla özeli kamusala kurban” etmediklerini, “tersine bu iki alanın ancak birlikte varolabileceklerini” anlamış olduklarını söyler, buna göre de Roma’da ocak ve aile yaşamı bir iç ve özel mekân halinde gelişmiştir (2000: 105). Böylece ev ve özel alan kendi içinde kurulurken, kamu alanı, Yunan’dakine benzer bir bir araya gelme mekânında oluşturulur.

Eski Yunan’daki *agoralar*ın yerini Roma’da *forum* alır. Eski Yunan’daki hem akropol’ün hem de agora’nın bir araya getirilmiş halinin *forum* olduğunu söyleyen Mumford, bir çok farklı kavimden oluşan Roma birliğinin sembolünün ortak bir pazar (forum) olduğunu, bunun içinde de bir toplantı ya da *comitium* yeri bulunduğunu, erken dönemlerde atletizm ve gladyatör yarışmaları için kullanıldığını belirtir (1989: 221). *Forum*, sadece açık bir alan değildir, tapınaklar, kutsal mekânlar, mahkeme ve konsül binaları ile açık alanların sıra sıra sütunlarla çevrelediği bir alandır. Roma *forumu*, kentin toplumsal, ekonomik ve siyasal merkezini oluşturur. Southall, Roma’da “asil, kahraman, cesur, amansız ve hilekar kadınlar” olduğunu; yoksul ancak özgür kadınların evde oturduklarını ve pazara gitmediklerini, yalnızca sütünelik ve ebelik, berberlik ve terzilik gibi sınırlı sayıda mesleğe giriş izinleri olduğunu söyler (2000: 78). Ancak Roma’nın son dönemlerinde “Kadınlarda da erkeklerde olduğu gibi kaybolan şey Romalı ağırlıydı”²⁶ diyerek, Roma’nın çöküş döneminde mülkiyet ilişkileri, aile, akrabalık ve soy gibi konularda “geri dönülemez” bir şekilde gerçekleşen toplumsal yaşamdaki değişikliklerden bahseder. Değişikliklerin temel nedeni olarak Southall da Cumhuriyetin geç dönemindeki serveti gösterir. Bu zenginlik, hali hazırda davranışların, ahlakın ve kurumların değişmesine yol açar. Katı evlilik kodu değişir; yaşam ve ölüm gücünü veren eski

²⁶ İngilizce aslında “Gone was Roman *gravitas*, from women as well as men” denmektedir. (Southall 2000:78)

ataerkil birlik, rıza ile evlenme ve boşanmaya izin verir. Soylu evlilikleri asil aileler ve eşler arasında ayrılmaz bir birlik iken, gelin ve çeyiz babadan eşe ya da eşin babasına geçen bir güçtür, ancak çeyizin artmasıyla birlikte gelinin babası bu çeyizde kontrol istemiş ve bunu yeni siyasal akrabalık oyunlarında sert bir biçimde kullanmışlardır (Southall 2000: 78). Bütün bu servet üzerinden geçen mücadelenin dışında kadınların giysileri ve masrafları başta olmak üzere, bedenlerinin şeklini korumak için hamileliklerini sınırlamaya kadar varan bir dizi kontrol mekânizması gelişmiştir. Bu dönemde sakat doğan bebekler ya da ailesi yoldan çıkanların kızları sergilenmiş ya da boğulmuştur, insan hayatının bir önemi yoktur ve sahibi olmayan çocuklar köle haline getirilir. Kız çocukları on iki yaşından itibaren evlenme çağında sayılır, soyu aileler çocuklarına bakılsın diye kırsal bölgeler yollarlar. Bütün bu toplumsal bozukluklar ve çalkalanmalar Roma İmparatorluğu'nun çökmesine ve dağılmasına yol açar. Doğu Roma İmparatorluğu olarak da anılan ve başkenti İstanbul olan Bizans İmparatorluğu kurulur. Bizans İmparatorluğu'nun toplumsal ve siyasal yapısı ile kadınların imparatorluk içindeki konumlarına ayrı bir başlık altında İstanbul ile ilgili olarak değinilecektir.

İlk kent uygarlıklarından sonra, kentler ve kentlerin siyasal ve toplumsal özellikleri, Roma döneminden sonra ortaçağın belirli bir dönemine kadar gelişme göstermezler. Sennett, milattan sonra 500 ve 1000 yılları arasındaki yaklaşık 500 yıllık zaman dilimi içinde büyük Roma şehirlerinin çöktüğünü söyler; böylece Avrupa'nın büyük bir bölümü ilkel bir tarım ekonomisine döner; "sıradan insanların hayatları açlıktan ölme eşiğinde, savaşçı göçebe kabilelerin vahşi saldırılarına maruz kalarak" geçer ve topraktan geçimini sağlayan bu insanların çoğu bu saldırılara karşı savunmasızdır (2002:135). Buna karşın, sadece kırlık alanlardaki duvarlarla çevrili manastırlar korunaklıdır ve tehlike anında oraya ulaşabilen insan sayısı son derece azdır. Ortaylı, devrinin çoğu tarihçisinin aksine Henri Pirenne'nin, Roma İmparatorluğu'nun yıkılışının antik çağın bitişi demek olmadığını ispat etmeye çalıştığını, Frank-Cermenlerin istilasıyla Roma şehirleri ve kültürünün az değişiklikle sürdüğünü, bu değişikliğin başlıca etkeni olarak da Akdeniz'deki İslam istilasını gösterdiğini belirtir (1991:9). Kılıçbay, Batı dünyasının kentsel hayatının ortaçağın ilk yarısında önemli bir kesintiye uğramış olmasını, "özellikle ekonomik nedenlere

dayalı olarak kırsal hayatın öne çıkması”na bağlar ve bu ekonomik nedenlerin de kentleri toplumsal hayatın başat unsurları olmaktan çıkarttığını söyler (2000:42). Bu dönemde kırsal ve kentsel birimler kendilerine yeterli hale gelmişlerdir. Karanlık çağlar olarak da anılan çağlar boyunca, Kilise ve feodal beyler etkili olmuştur. Feodalizmin gelişmesi de 900’lü yılların sonunda, insanların çoğunun yaşadığı kırılık bölgelerde “kalelerin inşa edilmesi ve yerel beylerin sürekli hizmet karşılığı tebaalarına bir ölçüde askeri koruma sağladığı” bu döneme rastlamaktadır (Sennett 2002:135). Pirenne de dokuzuncu yüzyılın²⁷ başında her yerde kalelerin yükseldiğini ve çağdaş metinlerde bunlara, *castellum*, *castrum*, *urbs*, *municipium* gibi çeşitli adlar verildiğini, ancak bu adların en alışılmış ve en teknik olanının Aşağı İmparatorluk Latince’sinden Almanca’ya geçen ve pek çok modern dilde (burg, borough, borgo) korunan *burgus* sözcüğü olduğunu söyler (1991:61). Chédeville, dişil haldeki *burgs* kelimesinin başlangıçta tahkim edilmiş bir yükseltiyi ifade ettiğini ve yer adlarının sonunda –burgiensis ve –burgium halinde kullanıldığını, ancak eril olan *burgus*’un burçtan daha önce kullanılmakta olduğuna ve Yunanca *pyrgos* (müstahkem kale, burç) kelimesinin kökeninden geldiğine ilişkin görüşler olduğuna değinmiştir (1989: 50). Bu sözcüğün Türkçe’deki karşılığı olan “burç” da benzer bir kökten geldiğini göstermektedir. Infante, Pirenne’nin çeşitli adlar arasında saydığı Latince *urbs* sözcüğüyle “urbanidad” (şehirlilik) sözcüğü arasında bağlantı olduğunu ve urbanidad’ın (İngilizce’deki urbanization karşılığı) *urbs*’tan geldiğini belirtir (2003:11). Latince sözlükte²⁸ *urbs*’un karşılığı olarak “duvarla çevrilmiş bir kasaba ya da kent, özellikle de Roma şehri” denmektedir. Ortaçağ boyunca şehirlerin gerçek gelişimini rahiplere ve zanaatçılara rağmen sağlayan kesimin tüccarlar olduğunu belirten Ortaylı, Pirenne’nin de tüccarı bu iki zümreye karşı tuttuğunu ve şehir, sermaye ve özgürlük kavramlarını birbirinden ayrılmaz gördüğünü ifade eder (1991:9). Bu yeni doğan (kentsel) sınıf, “ortaçağ burjuvazisi”, yerleşik mekânın ve ticaretin getirdiği taleplerle birlikte siyasal ve toplumsal örgütlenmeyi etkileme çabasına girişmiştir. Yapılmak istenen hukuksal düzenlemeler, kent duvarları içinde

²⁷ “Dokuzuncu yüzyıl” ve “900’lü yıllar” tanımlamaları aslında bir yüzyıllık bir kaymayı içeriyor, Sennett’in verdiği tarihin aslında 900’lü yıllardan çok 800’lü yılların sonu olduğunu düşünüyorum, çünkü Pirenne’nin kitabının devamında verdiği tarihler pek çok diğer kaynağın verdiği tarihlerle örtüşüyor.

²⁸ Cassell’s Latin-English Dictionary. Macmillan Publishing Company, NY, 1987, 1.basım 1963. s.231.

medeni (olarak bir) eşitlik ilkesini ve önceden ayrıcalıklı bir sınıfın elinde bulunan özgürlüğün tartışılmasını gündeme getirmiştir. Kentli insan olmanın özgür insan olmakla eş değer tutulduğu bir dönemin ruhunu en öz biçimde “Kent havası özgür kılar”²⁹ diyen Alman atasözü yansıtır.

Erken ve geç Ortaçağ olarak kabaca ikiye ayrılan bu uzun tarihsel dönemin, ikinci bölümünde on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllar boyunca kent çapında bir ekonomik bütünlenmeden bahsedilebilir. Bu dönemde ticaret su yollarıyla sürdürüldüğünden kırsal alanla ve iç bölgelerde kalan kısımlarla bir bütünleşmeye gitme ihtiyacı duyulmamıştır. Ancak denize kıyısı olmayan devletlerin tüccarlarının ticareti sürdürebilmek için başka kent-devletlerin ya da feodal beylerin topraklarından geçmeleri ve bunun için de vergi ödemeleri gerekmektedir. Bu da hem çok pahalı olmakta hem de ticaret ve sanayiinin gelişmesini engellemektedir. Yeni üretici güçlerin ortaya çıkmasıyla, burjuva sınıfı on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda bu gelişime uygun olmayan feodal birimlerin yerine, güçlü bir siyasal yapıya ve hukuksal düzenlemelere gereksinim duymuştur. Bunun sonucunda önce mutlak monarşi istekleri ortaya çıkmıştır (Şenel 1986). Kilisenin toplumsal ve siyasal bir güç olarak etkisini de unutmamak gerekir. On üçüncü yüzyılda kilise ve özellikle Papalık erkte ve saygınlıkta güçlenmiştir; evlilik ve boşanma, tahttan indirme kiliseye bağlama gibi konularda karar alıp uygularken bir yandan da eğitim kurumları ile ilişkiye geçmiştir (Artz 1996:232-233). Prenslerin bu dönemde danışma kurulları olduğu ve bu kurulların yüksek rütbeli din adamları ve soylulardan oluştuğu bilinmektedir. Kentin ve kentsoyluların yükselmesi ve güç kazanmasıyla birlikte, bu kurullara kentsoylular da çağrılmaya başlanır (Pirenne 1991:175). Batı Avrupa devletleri 1000 ve 1500 yılları arasındaki dönemde parlamenter kurumlar geliştirmiştir.

Ortaçağda kamu ile toplumsal ilişkilerden ve bu ilişkilerin mekânlarından genel bir başlık altında bahsetmek mümkün değildir. Yüzyıllara yayılan bu uzun

²⁹ Aktaran Henri Pirenne 1999, s.148. Benzer şekilde Richard Sennett de aynı cümleden bahseder ve günümüzde Tötonya Hans Birliği denilen ortaçağ ticaret ağındaki bir şehrin ziyaretçi kapılarının üstünde *Stadt Luft macht frei* (Kent havası özgür kılar) ibaresinin kazanmış olduğunu belirtir, 2002, s.137.

dönemde doğrudan insanlar arasındaki gündelik ilişkiler olmasa da iletişim açısından en önemli yenilik on beşinci yüzyılda matbaanın bulunmuş olmasıyla birlikte, yazılı metinleri kısa sürede çoğaltma ve dağıtma olanağına kavuşulmuş olmasıdır. Ancak daha önce belirttiğimiz gibi on beşinci yüzyıl geç ortaçağ olarak anılan bir dönemin sonlarına denk gelmektedir.

Endüstri devrimi öncesi kentte kadınların kamu alanlarında çoğunlukla “görünmez” olduklarını söyleyebiliriz. Kimi kadınların kamu alanında var olma ayrıcalığı, iktidar ile kurdukları ilişki üzerinden tanımlanabilir, bu anlamda kamu alanında var olma “izni” olan kadınlardan bahsedilebilir. Onlara ilişkin bilgiye sahip olmamızın nedeni ise iktidar ile olan ilişkileri nedeniyle haklarında kayıt tutulmuş olmasıdır. İktidarla doğrudan bağlantısı olmayan kesimler kamu alanlarında, sokaklarda, meydanlarda, “kamuya açık” olarak nitelenebilecek olan dış mekânlarda hep var olsalar da gündelik yaşamın kaydı çoğu zaman tutulmadığı için bu konuda bilgiler son derece sınırlıdır. İktidar ile ilişkisi olanların dışında kalan kadınların toplumsal hayatlarına dair bilgileri ancak, toplumsal kurallar ile miras, evlenme ve boşanma gibi yönetici sınıfın getirdiği düzenlemeleri aktaran yazarların süzgecinden geçen yasaklamalar ve sınırlamalar çerçevesinde edinebilmekteyiz. Bütün bu kayıtlarda kadınlara ilişkin göndermelerin, evlilik-boşanma, çocuklar ve miras üzerinden olması, aslında özel-kamusal alan ayrımının, toplumbilimsel kavramlar olarak kullanılmalardan çok önce, zihinsel birer kategori olarak var olduklarını ve kullanıldıkları göstermektedir. Ev, aile, soy, çocuklar dönemsel olarak farklı bütünlükleri karşılıyor olsa da, sonuçta kadınlar için ikili bir yapıyı karşılamaktadırlar: Haklar ve görevler ile sorumluluklar ve yasaklar.

Ancak tüm bu “görünmezlik” haline karşın on beşinci yüzyıldan itibaren İtalyan saraylarında kadınlar için hükümranlık ve nedimelik dışında yeni roller ve olasılıklar ortaya çıkmıştır. On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda kadın ve erkek gezgin halk ozanlarının, Fransa’da saraylar arasında ve kanalı geçip İngiltere’de gezinerek şarkılar çaldıkları, söyledikleri ve bestelediklerini belirten Anderson ve Zinsser, benzer şekilde on beşinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar yetenekli ve becerikli kadınların ünlü ailelerin evlerinde ve saraylarda resmi eğlencelere zenginlik

kattıklarını ve hareketlendirdiklerini belirtirler (1989:62). Bu şekilde saraylarda ve önemli ailelerin evlerinde eğlendirme işlevi görmeye başlayan şarkıcı ve besteci kadınlar, profesyonel olarak bu alanda çalışmaya başlayan ilk kadınlar olmuşlardır. Yine Anderson ve Zinsser, on altıncı ve on yedinci yüzyıllardaki kadın şarkıcıların çoğunun kendi şarkılarını bestelediklerini, bir kısmının özel olaylar ya da önemli günler için de şarkı yazdıklarını belirtirler (1989:63). Bu dönem itibariyle, kadınların artık yalnızca müzik alanında değil, sanatın diğer alanlarında da “görünür” olduklarını ve isimlerinin kayıt tutulmuş olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca yine aynı kaynak on yedinci yüzyıldan itibaren opera ile birlikte balenin de geliştiğini ve kadınların ve erkeklerin dans ettiklerini belirtmektedir (1989:65).

Habermas’ın altını çizdiği Yunanlıların yorumuyla biçimlenerek bugüne aktarılmış Helenik kamu modelinin Rönesans’la “yeni”den keşfedilen Helen dünyasından gelen ve toplumsal formasyon açısından değilse de bir ideolojik ülkü olarak geçerliliğini koruyan “zihinsel-tarihsel sürekliliğe” sahip olması önemlidir (2000:61). Çünkü bu süreklilik nedeniyle, hakkında kayıt tutulanlar ile bu kamu modeli üzerinden iktidar ile ilişkiye girebilen, kendini görünür, sesini duyulur kılabilenler sınırlı ve ayrıcalıklı kalmaya devam etmiştir. Bütün o zihinsel-tarihsel ayrıcalıklılardan oluşan kamu modeli ve bu kamu modelinin getirdikleri günümüze aktarılmıştır. Ancak “kurtarılmış alanlar” ya da “kurtarılmış kadınlar” kendi özgül nitelikleri ve konumları dolayısıyla kurtulabilmişlerdir. Endüstri devrimine ve endüstri kentine kadar ele almış olduğumuz ilişkiler ağı içinde, yaklaşık bin beş yüz yıllık uzun bir dönem boyunca istisnalar³⁰ dışında kadınların kayıt düşülmüş bir tarihi yoktur. Endüstri devrimi, birbiriyle bağlantılı olarak iki yeni sınıfa ortaya çıkarırken, kadınları da hem toplumun hem de tarihin içinde o zamanlarda hâlâ bir “aktör” olarak, “özne” olarak görmüyor olsa bile, izi daha sonra sürülüp ortaya çıkartılabilecek gizil bir biçimde taşımaya başlar.

³⁰ Bu istisnai kadınlar, iktidarla kurdukları yakın ilişki çerçevesinde ve eşleri ya da babaları üzerinden tanımlanmış kadınlardır.

2.3.2. Endüstri Kenti: Ekonomi, Siyaset, Kamu ve Kadınlar

Kentin, toplumsal olarak karşıladığı anlamın değişmesi, toplumsal formasyondaki dönüşümle birlikte gerçekleşen endüstri kentlerinin oluşumuyla bağlantılıdır. Yeni bir toplumsal sınıfın yükselişi, başka sınıfların ortaya çıkışını ve/veya dönüşümünü, yeni bir toplumsal örgütlenişi bunlara bağlı olarak da yeni bir kentsel mekân düzenlemesini beraberinde getirmiştir. Bu nedenle endüstri kentini oluşturan koşullar, yeni toplumsal sınıfların ve yönetim biçimlerinin ışığında anlaşılabilir. Ekonomik işleyişin geldiği noktanın belirleyici olduğu bu yapının ortaya çıkışına ve zaman içinde değişimine bakmak, endüstri kentini ve bu kentsel mekânda kadınların konumunu anlamak açısından önemlidir.

On altıncı yüzyıldan itibaren kırsal alanlarda konumlanan endüstriyel tesislerin dağınık yapısı, on dokuzuncu yüzyılla ve buharlı makinelerin icadıyla birlikte değişmiştir. Bumin, bu tarihten itibaren tesislerin yerini fabrikaların aldığını, bu fabrikaların yeni enerji merkezleri etrafında toplandığını ve daha önceki yüzyıllardan çok daha büyük sayıda işsizlerin fabrikaların etrafına yerleşmeye başladığını belirtir (1990:68). Yeni kentsel oluşum, endüstrinin biçimlendirdiği bir yapıya karşılık gelmektedir. Southall, bu dönüşüm süreciyle kent arasındaki bağlantıyı şöyle açıklar: “Kapitalist üretim biçimine geçiş, tıpkı daha önceki dönüşümler gibi, yeni kent türleri ve kentsel yaşamın yeni biçimlerinin eşlik ettiği, üretim ilişkileri ve güçlerindeki derinden gelen ve uzun süredir devam eden değişiklikler ve aralarındaki etkileşim sonucunda gerçekleşmiştir (2000:306-307).” Üretim biçimindeki değişim, giderek sermayesini artıran burjuva sınıfının, kentli üst tabakalar olarak zenginliği arttırdıklarını ve soyluların hem bu zenginliğini kullandıklarını düşünmelerine hem de “aylak” soyluların siyasal mercilerde yer almalarından rahatsızlık duymalarına neden olmuştur. Begel, Fransız Devrimi'nin soyluların siyasal tekeline kırmalarına karşın, burjuvazinin tam anlamıyla egemenlik kurması için yüz yıldan fazla zaman geçmesi gerektiğini belirtir (1997:14). Ancak kentsel değişiklikler, zaman ve mekân algısında başlayan değişim, siyasal iktidara talip olan burjuva sınıfının çıkarlarına uygun bir biçimde desteklediği devrimlerle

gidilen rejim değişikliği, ekonominin, siyasetin, kamunun ve bu yapı içinde kadınların konumunun dönüştüğü “modern çağ” deneyimi bu zaman sürecine yayılır.

Endüstri Devrimi’yle birlikte, kent ve kırsal alanlar arasındaki ilişki daha önceki dönemlerden çok farklı bir hal almıştır. Serf sisteminin ve loncaların ilgisiyle birlikte ekonomik ve toplumsal örgütlenme başka biçimlere bürünmüştür. Topraksız kalan köylüler, kadınlar ve çocuklar “daha iyi bir yaşam” için fabrikaların bulunduğu kentlere göçerken sağlıklı koşullarda barınıp günde on sekiz saate varan uzun vardiyalarda çalışmak zorunda kalmışlardır. Görünürde artan üretimle birlikte gelen refah, yalnızca sınırlı bir kesimin tekelinde kalmıştır. Bumin, kentin o güne kadar görülmemiş bir biçimde burjuvazinin yalnızca kâr amacıyla el koyduğu bir alana dönüştüğünü söyler (1990:68). Buna göre, özel girişim kentte istediği alanları seçip, bu alanlara fabrika, konut kurup insanların çalışmalarını ve barınmalarını, isteği doğrultusunda yönlendirmiştir. Kent, artık kalabalık ve karmaşık bir mekândır. Mumford, on dokuzuncu yüzyılın başat yaratıcı gücü olan sanayileşmenin, yönetici sınıfların semtlerinin bile pis ve aşırı kalabalık olduğu “dünyanın o güne kadar gördüğü en alçaltılmış kentsel ortamı”nı ürettiğini söyleyerek şöyle der:

“Bu yeni tür kentsel topluluğunun siyasal temeli şu üç sac ayağı üzerine kurulmuştur: loncaların ortadan kaldırılması ve çalışan sınıflar için sürekli bir güvensizlik halinin yaratılması; işgücü ve mal satışı için rekabetçi açık pazarın kurulması; yeni endüstrilere gereken hammaddeler için ve mekânize endüstrinin fazlasını soğurmak üzere hazır bir pazar olarak yabancı kaynaklara bağımlılığın sağlanmış olması (1989: 447).”

Böylece on dördüncü yüzyıldan beri devam eden coğrafi keşifler ve “yeni” kıtaların keşfiyle birlikte gelen hammadde sağlanması ve yeni pazarlar oluşturulması, kapitalist sermaye sahiplerinin hem kendi ülkesinde hem de dışarıdaki emek gücünü ve doğal kaynakları sömürmesiyle devam eder. Kapitalizm ve ulus-devletlerin oluşma süreci birbirine koşut gider. Bütün bu yapı içinde hem ulus-devletin kendi içinde hem de sömürgeler üzerinden bir “ötekileştirme” politikası işlemektedir. Dünya üzerinde işgücünün mekânsal dolanışındaki artış da bu tarihlere karşılık gelir. Bu nedenle de kentler giderek daha karmaşık, daha kalabalık, daha çok zıt unsuru

bünyesinde barındıran alanlar haline gelirler. Bir yandan teknolojik gelişmeler, bir yandan toplumsal değişimler, öte yandan düşünsel hayatta ve sanatsal kavrayışta Rönesans'tan beri evrilerek gelen Aydınlanma ve devrimlerin felsefi ve siyasal açılımları kenti çok-işlevli bir yer haline getirir. Kentin yeni yapısı, bir önceki toplumsal formasyonun ürünü olan ortaçağ kentinden farklıdır. Hem kentin örgütlenişi ve düzenlenişi hem de kentin sakinleri değişmiştir. Bu nedenle, yeni kentin koşulları tarihsel ve toplumsal açıdan bir kırılmaya ve değişime karşılık gelir. Bu kırılma sürecinde, kentlerin “kent” olarak nitelendirilmesine neden olan özellikler de değişime uğramıştır.

Mumford'a göre, endüstri kentinin üç temel unsuru fabrika, demiryolu ve gecekondu mahalleleridir (1989: 458). Endüstrinin olduğu bölgelerde nüfus da yoğun olarak bulunmaktadır ve Mumford, bu bölgelerde ağır sanayiinin, demir ve kömür madenciliğinin, maden eritmeciliğinin, mutfak eşyalarının, madeni eşyanın, cam imalatının ve makine yapımının geliştiğini belirtmektedir (1989: 457). Yeni kentsel organizmanın özü haline gelen fabrikalar genellikle nehirlerin ya da demiryollarının yakınına kurulmuştur, havayı ve suyu kirletmelerine karşın kentsel mekânların dışına çıkarılmamış, endüstri kentleri endüstriyel, ticari ve domestik işlevlerin bir arada yürütüldüğü mekânlar olmaya devam etmişlerdir. Daha sonra değinileceği gibi endüstri sonrası dönemi kenti ile endüstri kenti arasındaki karşılaştırmayı yaparken bu çok işlevli kent tanımı önem kazanacaktır.

İşçilerin barınmasına ilişkin düzenleme, eski büyük aile evlerinin yurtlara dönüştürülerek her odada bir ailenin yaşayacağı mekânlar haline getirilmesiyle yapılmıştır. Kentteki bütün diğer olumsuz yaşam koşullarının yanı sıra, çalışanların sağlıksız barınma koşullarıyla ilgili olarak on dokuzuncu yüzyılın başında doktorlar ve ekonomistler, üretimin “verimli” olabilmesi için “sağlıklı” işçilere ihtiyaç duyulduğunu belirtirken, savaşlar nedeniyle de askerlik yapabilecek genç ve sağlıklı insanların gerekli olduğu fark edilmiştir (Bumin 1990: 68-70). Bunun sonrasındaki dönemde şehir planlamacılığına ilişkin düşünceler ortaya atılmış ve iktidarın ve kentsel gücün işçi sınıfını en iyi kontrol edebileceği ve isyanların önlenebileceği şekilde kentler düzenlenmeye ve sonuç olarak işçiler yavaş yavaş kentsel mekânın

dışına itilmeye başlamıştır. Kent planlamasına ilişkin önemli bir değişim, mutlak monarşilerin ordu, bürokrasi ve bu ikisi üzerine temellenen endüstri ve mali düzen üzerinde, dakiklik ve disiplinle ifade edilen ideolojinin yansıması ile olmuştur. Geniş caddelerin açılmasının nedeni merkeze konulan bir toplu bu merkeze açılan bütün caddelerin denetim altında tutulabilmesidir, Haussmann da Paris'in valisi olduğu dönemde III. Napolyon'un etkilendiği ütöplast sosyalistlerin şehircilik anlayışındaki gibi düz caddeler, geniş yeşil alanlarla geometrik bir kentin planına göre kent şekillendirilmiştir (Bumin 1990: 60, 98-99). Bumin, bu planın yalnızca temizlik ve dolaşım boyutlarına indirgenebilir görünse de aslında ayaklanmalara karşı önlemlerin alınmasına olanak tanıyacak şekilde tasarlandığını, binalar çevresindeki ve kent içindeki geniş alanların askerlerin ve birliklerin rahat hareket edebilmesini sağlama amacıyla yapıldığını belirtir (1990:100). 1848 ayaklanmasının ardından işçi mahalleleri ayaklanma merkezi olarak görölmüş bu mahalleler dağıtılarak işçilerin ortak yaşamlarına son verilmek istenmiştir. Bu yeni kent planının uygulanmasından önce kent merkezinde olan atölyeler nedeniyle çalışma ve yaşama yerleri birbirinden ayrı değilken, işçilerin banliyölere sürölmesiyle birlikte yaşam pratiği ortadan kalkarken atölyelerin etraflarındaki sokaklarda bulunan iş bulma yerleri de ortadan kalkarak iş aramak da ayrı bir mesai haline gelmiştir. Kent merkezlerini boşaltan işçiler daha sonra küresel ekonomik işleyişin getirdiği düzenlemeler ile ya esnek üretim biçiminin gereklerince düzenlenmiş atölyelerde ya da kentlerin çevresindeki ve yakın yerleşim yerlerindeki fabrika komplekslerinde istihdam edilmiş, böylece kentin gündelik akışından çekilmişlerdir.

“Alt” sınıfların çalışma ve yaşama deneyimi böyle bir çerçevede devam ederken, yönetici sınıfın kentsel deneyimi belli bir ölçüde yaşanan kent aynı olduğu için çok farklı değildir; aynı duman, pislik, kalabalık onlar için de geçerlidir. Ancak örneğin Paris'te kentin yeniden yapılandırılma sürecinde evlerinden çıkarılan işçilerin Paris Komünü girişiminin ardından kent, zenginlere ve orta sınıflara kalmıştır (Bumin 1990: 102). Bu dönem, kentin içinde hareketliliğin arttığı, kahve salonlarının ve karşılaşma mekânlarının çoğaldığı “kamusal” adamın “kamusal” aktivitelerde bulunduğu dönemdir. Bu da bizi Robbins'in haklı sorusuna getirir: “kent bir zamanlar *kimler* için şimdikinden daha kamusaldır? (1993: viii)”.

Buraya kadar incelediğimiz koşullarda, kentin belirli bir sınıf, cinsiyet ve ırk için daha “kamusal” olduğu anlaşılıyor. Ancak yine de bu sorunun olası cevaplarına kamusal alan tartışmaları çerçevesinde detaylı olarak dönülecek olmakla birlikte, Berman’ın modern deneyimle ilgili söyledikleri, döneme ilişkin genel bir zemin oluşturmak açısından dikkat çekicidir:

Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı (2002:28).

Berman, uzun bir cümle ve paragraf halinde özetlediği dünya tarihinin belirli bir dönemine ilişkin süreçlerin, insanları “modernleşme”nin hem nesnesi hem de özneleri yapmak için, kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme gücü vermeyi, bu deneyimi kendilerine mal etmelerini sağlayacak düşünce ve görüşleri de beslediğini belirtir (2002:29). Bu düşünce ve görüşler, bireylerin somut yaşama koşulları göz önüne alındığında yine kendi benzerleriyle bir arada olan, türdeş bir kamusal topluluk için “dünyayı değiştirme gücü” vermektedir. Ancak yine aynı deneyim, cinsiyet tanımlamalı belli sınırların aşılmasına olanak tanır. Alt sınıf olarak tanımlanan kesimlerden kadınlar erkeklere ait bir alanda işgücü olarak var olmaya başlamışlardır. Çünkü kapitalist üretimin bir yandan daha fazla ve daha kısa sürede üretmeye, bir yandan da ürettiklerini tüketecek kesimlere ihtiyacı vardır. İş bölümünün daha liberal bir anlayışla şekillenmeye başlamasıyla birlikte cinsiyet

belirlenimli olmaktan çıkan çalışma alanına kadınların dahil olması önemli bir aşamadır. On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru ekonomik büyüme kadınları iş gücü pazarına dahil edecek bir değişimi beraberinde getiren yeni bir endüstriyel ve toplumsal çevre yaratmıştır. Bu dönem aynı zamanda 1873 ve 1896 yıllarında yaşanan ekonomik bunalımlarla birlikte liberal ekonomiden ülkesel ekonomilere geçişi ve bununla birlikte rekabet ve mücadeleyi de beraberinde getirmiştir (Boxer & Quataert 2000:220). Bu aynı zamanda sömürgeciliğin telaffuz edildiği ve uygulandığı döneme de karşılık gelmektedir. Bu ulusal sınırlar dışına rekabetçi ve mücadelecı açılım aynı zamanda küçük aile şirketlerinden büyük girişimlere yönelinmesiyle sonuçlanmıştır. Ağır sanayi işlerinde erkekler çalışırken, kadınlar için imalat sanayiinde göreceli olarak daha az iş olanağı bulunmaktadır. Ancak Boxer ve Quataert'in deyimiyle "güç algılanan bir devrim" olarak kadınlar evin dışında çalışmaya başlamışlardır (2000:221). Anderson ve Zinsser, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar, evli ya da bekar işçi sınıflarından kadınların yalnızca çok küçük bir kısmının para kazanmadan yaşayabildiklerini, bu kadınların geleneksel olarak kadınlarla bağlantılandırılan ev idaresiyle ilişkili gıda tedariki, dokuma imalatı, temizlik ve çocuk bakımı gibi işlerle uğraştıklarını söylerler (1989:248). Buna karşın kadınlar, erkeklerin aynı iş için aldıkları ücretin yarısını ya da üçte ikisini almışlardır, yani ekonominin en az prestiji olan işlerinde en düşük ücretlerle çalışmışlardır. Bir geliri olan kadınların temel istihdam alanı evle ilgili hizmetlerdir ve 1940 yılına kadar böyle devam etmiştir diyen Anderson ve Zinsser, şehirlerdeki hizmetçilik işlerinin kadınların kırsal alandan kente göç etmelerinde endüstrileşmeden daha önemli rol oynadığını belirtirler (1989:248). Kendisine ya da çocuklarına bakmak için çalışan kadınlar "yoksulun da yoksuludur"; yalnız kadınlara düşük ücret ödenmesi bir tek kendilerine baktıkları, evli kadınlara düşük ücret ödenmesi ise onlara bakacak bir eşleri olması üzerinden rasyonalize edilmiştir (Anderson & Zinsser 1989:249). Fabrikalarda diğer işlerde kazandıklarından biraz daha fazla gelir elde etmelerine karşın, kadınların geleneksel olarak düşük değer görmesi ve tabiliği geçerli olmaya devam etmiştir; "endüstrileşme kadınlara fabrika işlerini açmıştır, ancak kadınların faaliyetlerini –yün eğirme gibi- makineleştirmiştir (Anderson & Zinsser 1989:259)". Önceki dönemlerde hayatlarının içinde,

hayatlarının bir parçası olarak yer alan bu tür faaliyetler, montaj hattının bir parçası olan kadınlar için bir “faaliyet” olmaktan çıkıp “iş” haline gelmiştir.

Kadınların evin dışına çıkmalarıyla birlikte ev içinde işlerini kolaylaştıracak kimi küçük ve uygun fiyatlı ev aletleri de üretilmeye başlanmış ve kitlesel tüketime ve çekirdek aileye dönen toplumsal yapı, kentte yaşayanların kendilerinin en iyi tüketicileri olmalarıyla sonuçlanmıştır diyen Boxer ve Quataert, bu materyal ürünlerin alt sınıftan aileleri de etkilemeye başladığını belirtirler, alım gücünün artmasıyla birlikte, hem alt sınıf hem de orta sınıf ailelerdeki anneler belli bir oranda çalışmaya devam etseler de artık daha çok “kızları” ev dışında çalışmaktadır (2000: 222-224).

Eğitim olanaklarına ulaşmaya, sokaklara ve dönemin salonlarına ve kahve evlerine dahil olmaya başlayan kadınlar, düşüncelerini de ifade etmeye başlarlar. Kuşkusuz bu alt sınıftan, emekçi kadınlar için değil, orta sınıf kadınlar için geçerlidir. Sonuçta, kamusal mekânlar ve kamusal yerler, cinsiyet-belirlenimli alanlar olmaktan çıkmaya başlamasına karşın, hem erkekler hem de kadınlar için sınıf belirlenimli olmaya devam etmiştir.

Theriot, on dokuzuncu yüzyılın beyaz orta sınıf kadınları için kadınlığın toplumsal inşasının ev yaşamının ve doğurganlık kapasitelerinin anlamı üzerinden yürüten bir mücadeleyi kapsadığını söyler. Kurgusal ve kurgusal olmayan metinlerde, tıpta ve hukukta, reform derneklerinde, işçi örgütlerinde ve kiliselerde, kadınların ve erkeklerin kadınlığı annelik, eve bağlılık ve ahlak üzerinden tanımladıklarını belirten Theriot, bütün bir yüzyıl boyunca kadınların kurgusal ve kurgusal olmayan metinlerde kadınlık söyleminin, erkeklerin kadınlara uygun gördükleri buyrukların ötesinde, duygu, düşünce ve eylem olasılıklarını yarattıklarını söyler. “Neticede kendilerini tamamen uygun gören ve uygun görülen kadınlar, salonlardaki sahiplenmeyi yıkabildi, başarılı bir biçimde evlilik içinde ‘kendilerine’ cinsel ‘hak’ talebinde bulunabildi ve eve ait becerilerini ve kadınsı ahlaklarını siyasetin karışıklığını düzenlemek üzere oy kullanmaları gerektiğini tartışabildi (1990:10)”. Theriot, buna ek olarak kadınların kendilerine ilişkin algılayışlarının,

kadın kimliğine ilişkin kavramalarının on dokuzuncu yüzyılın gidişatı içinde kökten değiştiğini ve bu değişimin, bu yeni anlamın dil içinde terennüm edildiğini söyler.

Bu tarihsel döneme ilişkin kadınlar açısından en önemli açılım, kadın hareketinin ve feminizmin birinci dalgasının başlamış olmasıdır. Eğitimli, isimli, düşünen ve düşüncelerini ifade eden kadınlar kendi sorunlarını ve dünyayı algılayışlarını dile dökmeye, toplantılar yapmaya ve fikirlerini kamuya bildirmeye başlamışlardır. Bu ilk feminist düşünürlerin en önemli savunusu, aklın cinsiyetinin olamayacağıdır ve bu görüşün en önemli savunucularından biri Mary Wollstonecraft'tır. Wollstonecraft, 1792 yılında feminist kuram açısından ilk önmeli çalışma olan ***Kadın Haklarının Savunusu*** (A Vindication of the Rights of Woman) isimli eserini tamamlamıştır. Donovan, bu metnin temel iddiasının “kadının köle kalmasının nedeninin, yetişmesine engel teşkil eden ve hayattaki gerçek amacının erkeğe hizmet etmek olduğunu öğreten toplumsallaşma sürecindeki bozuklukta yattığı” şeklinde ifade edilebileceğini belirtir (1997:28). Wollstonecraft'a göre feminist gündemdeki en önemli madde gerçek anlamda bir eğitim ve eleştirel düşüncenin geliştirilmesidir, çünkü ona göre kadınların akla ulaşması gerçeği gizleyen araçlarla –erkekler- sürekli uğraşması gerektiğinden dolayı engellenmektedir. Bu noktada da bu liberal feminist düşüncenin önemli argümanını ortaya koyar, erkekler ve kadınlar aynı ahlaki ve düşünsel öze sahiptirler, o zaman aynı zihinsel ve tinsel eğitimi almalıdırlar, çünkü akıl her insanda aynıdır (Donovan 1997:32). İlk dönem feministlerin taleplerini ve sorunlarını dile getirmelerinin, toplantılar yapmalarının, basını kullanmalarının gündelik hayatta etkileri bir süre sonra görülmeye başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren kadınlara yüksek öğrenim kademeli olarak açılmıştır. Kadınlar hem kurmaca metinler hem de gazete ve dergi yazıları yazmaya başlamıştır.

2.3.3. Endüstri Sonrası Kent: Ekonomi, Siyaset, Kamu ve Kadınlar

Yirminci yüzyılın ilk yarısında devam eden gelişmeler ve iki dünya savaşının ardından, teknolojik gelişmeler, toplumsal ve kültürel açılımlarla birlikte kent önemini korumaya ve bir cazibe merkezi olmaya devam etmiştir. Yirminci yüzyıl,

savaşların dışında hem ulusal hem de uluslararası ölçekte işgücü göçlerine sahne olmuştur. Kentlerdeki nüfus yoğunluğuna koşut olarak bir taraftan toplumsal tabakalaşma, sosyo-ekonomik ölçütlere göre bölgelere ayrılma, gecekondular, işsizlik, evsizler, sokak çocukları artarken diğer yandan da refah düzeyi giderek yükselen, sanatsal ve kültürel etkinliklerin neredeyse aralıksız devam ettiği, hem kendi içinde hem de dünyayla sürekli “bağlantı” halinde olan, çevre yollarıyla örülmüş, gökdelenlerle uzamış silüetiyle yükselen, yeni orta sınıflar ve onların yaşam ve eğlence pratiklerini yaratmış “yeni bir kent” ortaya çıkmıştır. Bu yeni kentin gündelik yaşamı ve deneyim pratikleri belirgin bir biçimde öncekilerden ayrılır. Zamana ve mekâna ilişkin algı, yeni kentin sakinleri için başka yaşam pratiklerine karşılık gelir. Bu değişim ve dönüşüm yine belirli ve belirgin tarihsel ve toplumsal kırılmalar sonrasında gerçekleşmiştir.

Jameson, Mandel’den alıntıladığı saptamayı kullanarak 1940’lardan bu yana elektronik ve nükleer enerjili cihazların makineyle üretilmesiyle geçilen dönemi çokuluslu kapitalizm olarak belirtir (1994:93). Bu da tarihsel olarak tüm dünyayı etkileyen önemli kırılma noktalarından biridir. Jameson’ın ekonomik açıdan önem taşıyan saptamasının tarihsel özelliği yalnızca ekonomik olanla sınırlı değildir, Relph de yirminci yüzyıl kentleşmesine ilişkin yaptığı sınıflandırmada 1940’lara kadar olan dönemi modern-öncesi geçiş dönemi, 1945’lerden sonraki dönemi modernist *cityscapes* (kent manzaraları) çağı ve 1970’lerden sonraki dönemi postmodern *townscapes* (şehir manzaraları) olarak tanımlar (*aktaran* Dear & Flusty 1999:66). Dear ve Flusty, Relph’in tanımındaki modernist *cityscapes* ile postmodernist *townscapes* ayrımının önemli bir yer tuttuğuna işaret ederek bu ayrımı karakterize eden beşer özelliği sıralarlar: “1. Mega yapısal büyüklük (binalara birkaç sokak girişi, küçük mimari detaylandırmalar vs.); 2. Aralıksız mekân/ Geniş mekân (şehir merkezi kanyonları, sonsuz banliyö görünümleri); 3. Rasyonel düzen ve esneklik (can sıkıcılığın eşiğinde bütüncül düzenin peyzajları); 4. Katılık ve opaklık (çevre yolları ve doğanın yerinden edilmesini de içeren); 5. Kesintili seri görüş alanı (otomobilin hakimiyetinden türeyen). Buna kaşın postmodernist *townscapes*’in çok daha detaylı, özenli ve çapraşık olduğunu, farkı, çok-kültürlülüğü, çeşitliliği ve üslupçuluğu kutladığını belirterek yine beş özelliğini sıralarlar: 1. Yabansı (tuhaf)

mekânlar (tasarlanmış bir sevimlilik); 2. Dokulu ön cepheler (yayalar için, ayrıntısı bol, sıklıkla “eskimiş” bir dış görünüş); 3. Üslupçuluk (revaçta olan, şık ve zengin olanları cezbeden); 4. Yerel ile yeniden bağlantı kurma (tasarlanmış tarihsel/coğrafi yeniden düzenlemeyi içeren); 5. Yaya-otomobil ayrımı (arabaya olan modernist taraflılığı telafi eden) (1999:66)”.

Relph, bu iki dönemdeki kentsel ayrımı görünüş üzerinden, yani fiziksel özellikler üzerinden tanımlar. Mimari olarak dikkat çeken bu özellikler, katı şehir öğeleri/ yumuşak şehir öğeleri ayrımlarını yapan Raban’ın katı şehir öğelerine denk düşer. Raban’a göre katı şehir öğeleri, kent gezginlerinin yaşamlarını çevreleyen sokaklar ve binalardır, inşa edilmiş çevrenin maddi dokumalarıdır. Yumuşak şehir öğeleri ise, kentin kişisel yorumlanmasıdır, her bir kentlinin zihninde yarattığı algısal alışkanlığıdır. Bu ikisi arasındaki ilişki karmaşık ve hatta belirsizdir, bir kente ilk gelen kişi önce katı öğelerle karşılaşır (*aktaran* Dear & Flusty 1999:65). Yumuşak şehir öğelerine geçiş ise, kişinin kenti zihninde yeniden kurmasına, içinde dolanmasına, yaşamasına, kendisine ve kente birer kimlik kazandırmasına bağlı olarak gerçekleşir. Kişilerin katı ve yumuşak şehir öğelerini deneyimlemeleri ancak kentin içinde “dolanır” olmalarıyla mümkün hale gelir. Ancak kentin, hâlâ içinde dolaşılmasının mümkün olup olmadığını ya da kimlerin, hangi zamanlarda, ne kadar dolanabildiğini, değişen tanımlar ve durumlar çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir.

Soja, var olan duruma ilişkin saptamalarda bulunan kent bilimcilerin bir kısmının yirminci yüzyılın son çeyreğinde meydana gelen değişikliklerin altı bin yıllık kent tarihinde gerçekleşen “en sıra dışı dönüşüm” olarak, “daha ılımlı” olanların ise on dokuzuncu yüzyıl kapitalist kentinin ortaya çıkışından sonraki “ikinci büyük kentsel dönüşüm” olarak tanımladıklarını belirtir (2002:286). Soja, kendisinin bu iki görüşten farklı olarak son iki yüz yıl boyunca yaşanmış olan “bunalım kaynaklı kentsel yeniden yapılanmaların en yeni örneği” olarak gördüğünü, bu yeni örneği tanımlamak için de *postmetropolis* tanımını kullanmayı tercih ettiğini söyleyerek, bu tanımın “post endüstriyel toplumdan, daha yakın zamanlı post-Fordist ve post-Keynezyen politik ekonomi tartışmalarına, eleştirel çözümlemenin post-

yapısalcı ve post-sömürgeci biçimlerine kadar, postmetropolisin yüklendiği başka ‘post’ önekli terimler ve kavramlar da vardır” diyerek daha geniş ölçekli zeminini de açıklamaktadır (2002:286-287). Soja, mikro düzeyli eleştirilerdense makro-kentsel geleneğin önemini savunmayı yeğlediğini belirtir ve bunu da altı farklı kent tanımlaması geliştirerek yapar. “Esneklik kenti” olarak tanımladığı yapının “kentleşmenin ekonomi-politiğinin yeniden yapılanması ve daha esnek bir biçimde uzmanlaşmış post-Fordist endüstriyel metropolisin oluşumu üzerine” olduğunu; ikincisinin “kentsel sermayenin, emeğin, kültürün küreselleşmesi ve yeni bir küresel kentler sıradüzeninin oluşumu üzerine” olan “Evrensel kent” olduğunu; “Dış kent” diye adlandırdığı üçüncü söylemin “kentsel biçimin yeniden yapılanışı ve kıyı-kentlerin, dış-kentlerin ve post-yörekentlerin gelişmesi: içi dışa, dışı içe dönüştüren metropolis üzerine” olduğunu; “Büyükkent-Kutupsallıkları”nın “yeniden yapılanmış toplumsal mozaik ve yeni kutuplaşmalarla eşitsizliklerin ortaya çıkışı üzerine” olduğunu; beşinci olarak “Hapishane Toplumu” adını verdiği “kale-kentlerin, gözetim teknolojilerinin yükselişi ve polis gücünün polis’in yerine geçmesi” olduğunu ve son olarak da “Benzeşim-Kentleri” diye tanımladığı “kentsel imgelerin yeniden yapılanması ve gündelik yaşamın güçlenen gerçeküstü niteliği üzerine” olduğunu söyler (2002: 291-292). Soja, bu söylemleri tartıştıktan sonra, kendi sınıflandırmasını ikili gruplara ayırır, ona göre “ilk iki söylem kentsel yeniden yapılanmanın nedenleri, sonraki iki söylem bu sürecin görgül mekânsal ve toplumsal etkileri (...) son iki söylem de postmetropolisteki kentsel yeniden yapılanmanın etkilerine toplumsal tepki olarak tanımlanabilecek olgu üzerinde durmaktadır (2002:301)”. Soja’nın genel başlıklar halinde çerçevesini çizdiği kentin ve kentin zamansal ve mekânsal pratiklerinin dönüşümüyle ve yeni toplumsal durumla ilgili olarak daha ayrıntılı tanımlamalara başvurmak gerekmektedir.

Bir Tema Parkı Üzerine Çeşitlemeler üst başlığı altında yeni kentsel duruma ilişkin makaleleri bir araya toplayan Sorkin, derlemenin önsözüne eski bir üst düzey yönetici olan Walter Wriston’ın sözleriyle başlar, Wriston, 900’lü telefon hatlarının ve bir plastik parçasının zaman ve mekânı modası geçmiş (eski) hale getirdiklerini söyler. Sorkin, onun sermayenin bulvarlarına, küresel ekonominin esnek matrisinden doğru yol açan elektronik çağın gerçek baron Hausmann’ı olduğunu belirtir.

Karşılaştırmanın küstahlık olarak algılanmamasını dileyen Sorkin, Wriston'ın sözlerinin kentliliğe ilişkin temel sorulara ihtiyaç duyduğunu söyler. Bu soruları sormadan önce, bilgisayarlar, kredi kartları, telefonlar, fakslar, ve diğer yapay acil yakınlık sağlayan aletlerin, yakınlığın tarihsel politikalarının, kentin çimentosunun içini hızla boşalttığı saptamasını yapan Sorkin'e göre aslında, son yıllar, kendisine iştirilmiş "bir yer" olmayan bir kentin, bütünüyle yeni bir kentin ortaya çıkışına sahne olmuştur (1992:xi). Bu saptamadan yola çıkarak şehir kaymıştır denilebilir, mekân artık bildiğimiz anlamda bir mekâna karşılık gelmemektedir.

Şehrin kaymış olması Morse'un "yokmekân" (non-space) kavramıyla tanımladığı güncel durumu betimlemektedir. "Yirminci yüzyıl sonu, farklı bir biçimde oluşturulan bir mekân türünün giderek üstünlük sağlamasına tanık oldu" diyen Morse, bu durumu hem deneyimin hem de temsilin bir *yokmekânı*, her günün içinde oturduğu bir *bir başka yer* (1996:195) diye tanımlar. Morse'a göre "yokmekân, bizler için gizemli ya da yabancı olmaktan çok [bizim gibi] alışkanlık varlıkları için bir uğrak yeridir. Dağılmış bir durumda yarı-otomatik olarak yapılabilen pratikler ve beceriler –araba kullanmak, alışveriş ya da televizyon izleme- gündelik deneyimin pek fark edilmeyen zeminleridir. Bu zemin, mevkisizdir, yeni bir her gün olan nosyonundan çıkan kısmen gerçekleştirilmeyen alandır (Morse 1996:195-196)".

Sorkin de Morse gibi televizyonu ve onun yapısına ilişkin özellikleri önemser ve kentle bağlantılandırır. Ona göre, kentin yapısı televizyonunkine çok benzer:

Televizyonun temeli kesmedir, yayın bölümleri arasındaki çıkarma ve pembe diziden dokü-dramaya, sponsorun sözlerine yapılan bağlantısız kaymadır. Televizyonun "tasarımı" bütün bu farklı bölümler arasındaki farklılıkları silerek ve ağdaki tüm öğelerin eşit değerde olduğunu öne sürerek yayın gününün sınırsız kombinasyonlarının "anlam" üretebilmesini sağlamaktır. Yeni kent de aynı bu şekilde, gerçek özellikleri (özgüllükleri) aralıksız (sürekli) bir kentsel alan, kavramsal bir sınırsız ulaşma şebekesi yararına kökünden söküp atar. Daha çok söylendiği şekliyle bu bir silme işlemidir (sürecidir). 1950'lerde ve 1960'larda "kentsel yayılma" ve "Megalopolis" alarmı üzerinde

durulmuştur, kentleşmenin kesintisiz zonunun Amerikan Kuzeydoğusundaki genişlemesiyle, şehir bir bölge haline gelmiştir (1992: xi-xii).

Sorkin'in kente ilişkin yaklaşımı, yalnızca basit bir boyut fenomeni değildir. Sorkin kentin artık yalnızca fiziksel olarak büyümediğini, aynı zamanda yeni kentin çok geniş, görülmeyen kavramsal bir mekân işgal ettiğini söyler: "Bu görünmez siberkent (*Cyberbia*) sermayenin her önüne gelenle ilişkiye giren boğumlarında zorunlu olarak aniden mantar gibi filizlenen bir biçim alır. Bu kentte eksikliği olan şey bir tür bina ya da yer sorunu değildir, ara-da olan mekânlardır, biçimleri anlamlandıran bağlantılardır (1992:xii)". Geleneksel şehirlerin merkezi alanları (agora, piazza, meydan, şehir merkezi gibi) insanların karşılaşma mekânlarıdır. Fiziksel olarak yakınlığın kurulduğu, üzerinde yaşanan ve yürünen sokakların olduğu, insanların birbirlerine baktıkları ve birbirlerini gördükleri "gerçek" mekânlardır. Ancak Sorkin'e göre "görünmez bir el"³¹ yeni bir geometri öğrenmiştir. Telefon ve modem sokağı bağlantısız hale getirince diğer boyutlar üstün hale gelmiştir. Artık, Ana Cadde havaalanları arasındaki, çokuluslu şirketlerin uzak mesafeli ofislerinin faks makinelerini birbirine bağlayan fiber-optik kablolar arasındaki, dünya çapında görünmez ekonomik ilişkiler yumağı arasındaki mekândır (1992: xiii.)". İletişim ve hareketlilik alanlarındaki ilerlemelerle ve "tek bir tüketim vatandaşlığının üzerine bükülmüş yeni dünya düzeni" ile yeni kentin merkezlerinden ve köşelerinden saltıverildiğini, özgürleştirildiğini söyler. Bu yeni dünya düzeninin oluşturduğu ya da beraberinde getirdiği toplumsal yapı çeşitli isimlerle anılmıştır.

Poster, genel olarak geçen birkaç on yılda toplumsal düzende gerçekleşen değişikliklerin, endüstri sonrası toplum, enformasyon toplumu, üçüncü dalga, atomik ya da elektronik ya da nükleer çağ gibi alternatif bölüm başlıklarıyla ele alındığını belirtir. Toplumsal dokumada "bir şeyler" olduğunu, kökten yeniliklerin gerçekleştiğini söyleyen Poster, toplumsal düzende gerçekleşen değişikliklerin bir takım baskınlık yapıları olduğunu öne sürer (1992: 20-21). Yine Poster, endüstri sonrası toplumuna ilişkin kuramın, çok güçlü bir kırılmanın gerçekleştiğini savunduğunu belirtir (Poster 1992:22). Daniel Bell'in endüstri sonrası topluma

³¹ Adam Smith, "görünmez el" tanımını, *Ulusların Zenginliği* kitabında kullanmıştır.

ilişkin saptamalarını değerlendiren Poster, Bell'in Amerikan toplumuna ilişkin yaptığı sınıflandırmadaki üç önemli özellikten bahseder: Birincisi gelirin büyük oranda enformasyon malları ve hizmetlerinin üretiminden, işlenmesinden ve dağıtımından elde edildiğidir. Yine buna bağlı olarak ikinci ve endüstri toplumunun gelir kaynaklarında temellenen benzersiz bir özellik, iş gücünün yarısından fazlasının tarihte ilk defa enformasyon çalışanlarından oluşmasıdır. Son olarak da, bu ikisinden türeyen ve daha ileri giden bilginin ve enformasyonun toplumun “eksensel ilkeleri” olmalarıdır. Bell'e göre “Endüstri toplumunun eksensel ilkesi ... kuramsal bilginin merkezi hale gelmesidir.” Tüm toplumlar üretimde bilgiyi kullanırken, yalnızca son dönemde ekonominin “bilim ve mühendisliğin kaynaşması (füzyonu)” olarak karakterize edilmeye başlandığını öne sürer. Bell'e göre, gelir, işgücü ve bilgi göstergeleri yeni bir toplumsal ve ekonomik yapının ortaya çıkışının belirleyicileridir, bu da endüstri sonrası toplumdur. Endüstri sonrası toplumu, toplumsal dünyaya öncelik verilen ve doğanın ve şeylerin ona tabi kılındığı, “gerçeklik”teki bir değişimdir. Vurgu toplumsal analizden ontolojiye kaymış ve kuramcıların analiz kategorileri gerçekliğin kendisinin göstergeleri haline gelmiştir (Poster 1992:23). Morse'un otoyollar, alışveriş merkezleri ve televizyon üzerinden değiştiğini söylediği gündelik yaşamın dağılmasının ontolojisi de buna karşılık gelmektedir. Üretimin, işgücünün fabrika, büro gibi belirgin mekânları varken, bilginin ve enformasyonun içinde buldukları bir “yer”e bağlı mekânsal pratikleri yoktur, onlar yokmekânın metalarıdır. Karşılaşma mekânları da bu ontolojik değişim ve dönüşümle birlikte yokmekâna kaydıklarından kamunun mekânı da ortadan kalkmıştır.

Sorkin'in kitabının alt başlığı da buna işaret eder: Yeni Amerikan Kenti ve Kamusal Mekânın Sonu. Kamusal mekân, kamusundan soyunmuştur, kamu da mekânından. Bu da Berman'ın deneyime ilişkin söylediklerini doğrular. Berman, yirminci yüzyılın modernleşmenin üçüncü ve son evresi olduğunu, bu evrede tüm dünyayı kapsayacak kadar yayıldığını, gelişen modernist dünya kültürünün sanat ve düşünce alanında başarılar sağladığını, ancak modern kamu genişledikçe “sayılamayacak kadar çok özel dilde konuşan bir sürü parçaya” ayrıldığını söyler (2002:29). Ona göre bu bölük pörçük, parçalı yapı derinliğini kaybeder, örgütlenme

ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini kaybeder, böylece insanlar kendilerini bugün kökleriyle bağlantısı kopmuş bir modern çağın ortasında bulur.

Bell, üçlü bir toplumsal “altyapılar” tarihi sunar, buna göre ulaşım sistemlerindeki ilerlemeden, enerji sistemlerine ve kitle iletişim sistemlerine geçilmiştir. Endüstri sonrası topluma geçiş, kitle iletişim araçlarının bilgisayarlarla birleşmesinin meydana geldiği bu üçüncü aşamada gerçekleşmiştir. Böylece toplumsal dünya, net sınırların olmadığı genel süreçler tarafından dönüştürülmüştür (aktaran Poster 1992:24). Çerçevesini çizdiği kentsel dönüşümü Los Angeles kenti üzerinden anlatmasına karşın mekân ve zaman içinde değişen ölçü ve biçimleriyle bu değişimlerin bütün yeryüzünde yaşandığını söyleyen Soja da, özgül yerlerde özgül biçimler alsalar da, bu süreçlerin genel süreçler olduklarını belirtir. Ona göre bu yeni süreç eskilerinin üzerini kaplamakta ve yayılmaktadır (2002:287).

Yayılan ya da başka bir deyişle ülkelerin sınırlarını aşan, ancak kentsel deneyimin kentte yaşayanlar için belirli bir yerden kurulmasına neden olan bir başka etmen de Ahıska'nın metropolü tanımlarken üzerinde durduğu “kalabalıklaşmış bir şehirden değil, kapitalizmin en son aşamasıyla biçimlenen, yeni uluslararası işbölümü uyarınca konumlanan bir yapı” olarak nitelediği endüstri sonrası yapıda “artık şehrin merkezinde, görünürde üretim”in olmamasıdır (1992:118). Ahıska, üretimin kent dışına sürüldüğü bu dönemde, metropolün nesnelere soyut olan ve ifadesini değişim değerinde bulan ticaret, finans, siyaset ve kültür faaliyetlerine kaldığını ve buradaki hayatın niteliğini de bunların belirlediğini, metropolün “bir kopuşu, bir ayrışmayı ifade” ettiğini söyler (1992:118-119).

Castells, kentin, tıpkı toplum gibi tarih boyunca, ataerkil aile yapısı içinde erkeklere bağımlı (tabi) kılınan kadınların çalışması üzerine kurulduğunu söyler. Her ne kadar Castells bu argümanını açıklıyor olsa da buraya kadar ele aldığımız tarihsel dönemler içinde, kadınların bağımlı kılındıkları bir toplumsal yapının doğruluğuna ilişkin veriler olmasına karşın, belirttiğimiz gibi haklarında tutulmuş birinci elden kayıtlar olmadığı için ikinci önermesine ilişkin ancak verdiği örnekler üzerinden düşünülebilir. Castells, daha yeni dönemlere ilişkin saptamalarında şöyle demektedir:

“Toplumsal dönüşümün güncel süreçleri, kentler ve kadınlar arasındaki ilişkileri değiştirmekte, önemli yeni kentsel konuları gündeme getirmektedir. Son otuz yılda kadınların ücretli iş gücü alanına yoğun girişi kentsel hizmetlerde ve çocuk bakımına ilişkin konularda yeni ihtiyaçlar yaratırken aynı zamanda kadınların ailede ve daha geniş ölçekte toplumda pazarlık gücünü artırdı. Çift maaş kazanan aileler ve yeni konut ve iş yerleşim kalıpları metropoliten yapının dinamiklerinde etkili oldu. Dünyanın pek çok yerinde vahşi kentleşme süreçlerince yaratılan sorunlar, kadınların sonsuz çabalarıyla kontrol altına alınmıştır; ki bu sorunlar su temini ve sağlığın korunmasından, yoksul ülkelerde yaşanabilir düzeyde bir ev içi hijyeni sağlamaktan bir yığın hizmet bürokrasisiyle uğraşmaya ve ileri ülkelerde metropolde yaşayan aile üyelerinin farklı ulaşım ihtiyaçlarına çözüm bulmaya kadar geniş bir yelpazede ele alınabilir. Kadınlar, çalışmalarıyla günlük kentsel sistemin üstesinden gelirler ve bunu seferberlikleriyle değiştirirler, çünkü kadınlar topluluk örgütlenmelerinde ve kentsel toplumsal hareketlerde hakim³² olan aktörlerdir (2002: 378).“ Burada Castells’in vurguladığı örgütlenme ve toplumsal ilişkiler kurma ve devam ettirme başarıları ile çocuk bakımı üzerinden değerlendirilen kadınlar aslında yine toplumsal-cinsiyet bağlantılı bir perspektiften değerlendirilmektedirler. Geleneksel aile ve aile üyelerinin ihtiyaçları üzerinden yapılan bu değerlendirmede yine kadınlar kendilerine ait bir alanı olmayan, yalnız başına yaşamanın bir seçenek olarak onlar için var olmadığı izlenimini veren bir bakış açısından kurulmuşlardır. Oysa Castells kendisi ataerkil ailenin dağıldığından bahsetmekte ve şehrin kadınlara ait olacağını ima etmektedir: “Ataerkil ailenin krizi derinleşir ve bildiğimiz anlamda ailenin ekonomisi gelişmiş ülkelerde azınlık haline gelirken, pek çok erkeğin eşitlikçi aileye yanaşmaması temel sorunu oluşturmaktadır. Bu nedenle kadınların şehri kadınlar ve çocukları üzerine kurulu şebekeler haline gelebilir (2002:378).“ Castells, tüm bu çıkarımlarda bulunurken bir yandan da feminizmin hem ideolojik olarak eklemlenmesine hem de yaşam pratiklerinde uygulanmaya başlamasının kentlerin örgütlenmesinde ve yönetilmesinde etkili olduklarını; bunu yaparken de yalnızca kentte hizmetlerin dağıtımı konusunda baskı uygulamakla yetinmediklerini, yeni bir kentsel tasarımı tartışmaya açtıklarını söyler. Öne çıkardığı konular yine kişisel

³² predominant

güvenlik, kadınlar ve çocuklarla ilgilidir. Ancak, önemli bir konunun altını çizer: “Yaşam kalitesinin temel bir boyutu olarak kamusal mekânların kullanım değerine vurgu yaparak, okullar etrafında ve çocukların faaliyetleriyle ilgili şebekeler kurarak ve güvenli, dostane çevre talep ederek kadınlar kenti yeniden kurmaktadırlar, bunu da kenti yalnızca yaşanabilir bir yer haline getirerek değil aynı zamanda geniş ölçekte toplum hayatından alınan keyfi çoğaltarak yapmaktadırlar (2002: 379)“. Kamusal mekânların kullanım değerinin öne çıkarılmasına yaptığı vurgu kadınların mekânla kurdukları ilişkiyi anlamak açısından önemlidir. Kadınların mekânla ilişkilerini kullanım değeri üzerinden tanımlamaları bu nedenle de kullandıkları alanlarla bağlantılı olarak isteklerini dile getirmeleri ve yeni bir kent tasarımı üzerine yoğunlaşmalarında kuşkusuz ücretli işgücüne girişlerinin ve ekonomik döngü içinde söz söyleme gücüne ulaşmalarının etkisi büyük olmuştur.

MacKenzie de coğrafyacıların, kent ve toplumsal cinsiyet ilişkileriyle ilgilenmeye başladıklarını ve toplumsal cinsiyet ile çevrenin karşılıklı etkileşim süreci içinde değiştiklerini, erkekler kadar kadınların da kendi işleri için gereken kaynakları artırma amacıyla örgütlendiklerini belirtir (2002:250). Ancak, toplumsal cinsiyetin kaynakların farklılaşan dağılımını belirleyen ölçütlerden biri olması nedeniyle kadınların ve erkeklerin örgütlenme biçimlerinin farklı biçimler aldıklarını söyler. Burada MacKenzie'nin de kadınların örgütlenmesinin doğasının “kadınların alanı” olarak tanımlandığına ve toplumsal çevrelerce yönlendirilmiş ve sınırlandırılmış olduğuna dikkat çektiğini ve bu alanın tarihsel olarak değişen kimi kaynakların “kadınların işi” olarak tanımlanan görevlerin yerine getirilmesi için sunduğunu söylediğini belirtmek gerekiyor (2002: 251). MacKenzie, çizdiği bu genel anlayış çerçevesinin ardından yirminci yüzyıl başından itibaren değişen ve dönüşen toplumsal cinsiyet temelli alanlara bakmaktadır. Kadınların özel diye tanımlanan ve coğrafi olarak erkeklerin kamusal çalışma alanlarından ayrılan bir alanda çalıştıklarını, bu mekânsal parçalanmışlığı açıklama çabalarında 1950’li yılların önemli olduğunu söyleyen MacKenzie, özel alana ve aileye yönelik kamu politikalarının geliştiğini, yeni aile biçimlerinin (tek ebeveyn, düşük doğum oranı, doğum kontrol yöntemleri, yaşlı nüfusun artışı, boşanmalar gibi nedenlerle ortaya

çıkan) daha önceden kamu politikalarının dışında bıraktığı aile alanına daha çok müdahale edilmesine neden olduğunu belirtir.

2.4. Kentli Öznenin Postmodern Zamanlarda Kendini İfade Yolları

Kentlerin belli bir coğrafyada yer almalarından kaynaklanan yerel özelliklerinin, kent içindeki kimi mekânlarda, bir yerin parçası olmalarının mekânın temsillerinde ayırt edilen bir farkının olmadığı 1980'lerle başlayan ve 1990'larda hızlanan ve yayılan dönemselsel bir özellik taşımaktadır. Soja'nın Los Angeles için yaptığı saptama Londra, İstanbul ya da dünya üzerindeki herhangi bir büyük kent için de geçerli bir saptama haline gelmiştir; "(...) Los Angeles, kapitalist birikimin giderek artan düzeyde esnek, düzensiz yönetimi olan Post-Fordizm'in ısrarlı parçalamasının desteklediği merkezsizleşmiş bir metropolistir (*aktaran* Dear & Flusty 1999: 65)." Merkez aslında yok olmamış, ancak çok merkezli bir yapıyla yer değiştirmiştir. Dear ve Flusty, var olan kentsel yapının "karışık bir yorgan"a benzediğini, "parçalanmış ancak yine de" alttan alta ekonomik bir rasyonaliteye bağlı olduğunu vurgularlar. Büyük kentlerin havaalanları, otoyolları, büyük alışveriş merkezleri gibi 'geçiş mekânları' birbirine benzer hale gelmiştir. İstanbul'daki bir alışveriş merkezinde olmakla New York'taki bir alışveriş merkezinde olmak arasında mekânın kendine özgü niteliğini öne çıkaracak işaret, marka, iç düzenleme, mağazalar gibi öğeler ya hiç kalmamıştır ya da çok sınırlı sayıdadır. Her alışveriş merkezi yürüten merdivenler, giyecek-yiyecek alışverişi için dükkanlar, birkaç sinema salonu, cafeler ve lokantalar, otopark gibi belli başlı işlevleri olan, ancak sonuçta aynı ekonomik işleve hizmet eden ve tüketim mekânlarını bir araya toplayan kompleks yapılar haline gelmiştir. Kentlilerin daha önce belirli ihtiyaçlarını karşılamak için kent mekânı içinde farklı bölgelere gitmelerine ve bu arada kentsel dokuyla ve kentin diğer sakinleriyle karşılaşmalarına olanak veren gündelik yaşamın ve mekânın örgütlenmesi biçim değiştirmiş, bireyler "kendi benzerleri" ile karşılaştıkları bir pratik içinde yaşamaya başlamıştır. Ötekini görmeyen, görse bile bakmayan ancak kendini tanımlarken kullandığı için varlığından haberdar olan bir kentli sınıf karışık değerleriyle, eğlenme ve yaşama biçimleriyle birlikte ortaya çıkmıştır (Akbal Süalp 2000).

Castells, kentsel mekânın parçalanmışlığının sonucu olarak kentte yaşayanların ayrımlanmış yaşantılarının çok daha geniş ölçekte sorunlara yol açacağına altını çizer. Ona göre, mekânsal parçalanmışlık yalnızca mekâna ilişkin bir sorun olmanın çok ötesinde bir mekânda birlikte yaşamaya ilişkin alışkanlıklarımızı da yerinden eder hale gelmiştir.

Yeni enformasyon teknolojileri ve metropoliten ulaşım sistemi, insanların geniş ölçekte kentle bağlantılarını keserken, istedikleri kişiler ya da gruplar ile seçici bir şekilde temas kurmalarını olanaklı kılar. Toplumsal merdivenin hem altında hem de üstünde, bu giderek artan biçimde bireyselleşen dünyanın gelişimi, kişisel evlerde atomize olmuştur ve/veya ayrımlanmış, türdeş topluluklarda gruplaşmıştır, ki bu da kentsel sözleşmenin bozulmasına eşdeğerdır: farklı kültürlerden ve farklı yeteneklerle vatandaşların, vatandaş olmak konusunda anlaşmaya vardıkları bir kentsel sözleşme ki bu da çelişkilerin yaşamın bir parçası olduğu ancak bir şekilde ortak zeminin bulunabildiği ortak kültürün ve kurumların bir parçasıdır. Hızlandırılmış mekânsal ayrımın seyri, kenti parçalayarak birlikte yaşama kapasitemizin temelini çürütüyor olabilir. Kentsel sözleşmenin sonu, toplumsal sözleşmenin sonuna ilişkin sinyaller veriyor olabilir (2002:377).

Castells'in tüm çelişkilerine karşın farklı gruplardan, farklı kültürel ve kişisel özellikleri olan insanların bir arada yaşayabiliyor olmalarının temeli olarak gördüğü karşılaşmaların, bir araya gelmelerin parçalanmış kentsel doku nedeniyle temassız ve teğet ilişkilere dönüştüğü kentin, kentliler için biraradalığı sağlayamayacak hale geleceğine ilişkin kehaneti, geniş ölçekte büyük kentlerin temel sorunu haline gelmiştir.

Gündelik yaşamın kurgusunda ve örgütlenişinde meydana gelen bu kayma, teker teker ülkelerin değil, daha büyük bir ölçekte dünyanın içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal dönemle bağlantılıdır. İçinden geçilen zaman dilimi, pek çok alanda “sonra” ön ekiyle tanımlanan bir parçalı “durumlar” bütünüdür. Bütün bu “sonra”lı kavrayış ekonomik, toplumsal ve kuramsal alanlara yayılmıştır: Fordizm sonrası ekonomi, endüstri sonrası toplum, modernizm sonrası dönem, yapısalcılık sonrası ve feminizm sonrası kuramlar gibi parçalı ve yaygın bir “sonra”lığın içinde

kentli özneler kendilerini sürekli yeniden kurmaya ve kendilerini hep “farklı” konumlandırmaya çalışırlar (Akbal Süalp 1995). Çünkü artık bütün farklılık iddialarının içinde tek tip, tek düze birer nesne boyutuna indirgenmişlerdir. Bunu adlandıramıyor olsalar bile “sezmek”tedirler ve bu nedenle de Dellaloğlu’nun dediği gibi kentli özne “ben” sözcüğünü çok sık kullanır, kurduğu her cümlede bir “ben” bulunur ve Dellaloğlu, bu çok kullanılan “ben” sözcüğünün kentte içi boş bir iddiaya dönüştüğünü, herkesin “ben” olduğu bir yerde aslında hiç kimsenin “ben” olmadığını savunur (2001:73). Kentli özneler, bir yandan da kendilerini nesnelere üzerinden tanımlamaktadırlar. Sahip olunanlarla ölçülen bir değerler silsilesi içinde eyleyen ve irade sahibi özneler olmaktan çıkıp öyle “iymiş” gibi yaparak yaşamlarını idame ettirirler. Deneyimin de karşıladığı anlamlar çerçevesinde içi boşalmaya başlamış, görsellik üzerinden tanımlanan gürültülü bir yapının ve aslında hep aynı şeyleri söyleyen bir sürü sesin içinde sesler kaybolmaya başlamıştır. Gündelik hayat, ara zamanlarla ve ara mekânlarla kesintiye uğrayan bir büyük rutin haline gelmiştir.

Nasıl adlandırılırsa adlandırılınsın, günümüz kenti içinde “özgürlük adacıkları” bulundursa da, kilitli kapılar ve güvenli ev ve iş yerleriyle donanmış olsa da, kent aynı zamanda korkunun da mekânıdır. Ahıska, yeni kentsel yapı içinde aslında daha önceki dönemlerde korku duyulan gecenin, hayaletlerin, mezarlıkların, cinlerin, hayvanların ortada olmadığı bu nedenle de korkudan kurtarılmış görünen yeni dünyanın metropolünde korkulanın farklı bir karşılığı olduğunu belirtir: “Gündüz vakti, kalabalık bir meydanda yürüyorsunuz, iki adam gelip sizi bıçaklıyor ya da tecavüz ediyor, ve kimse dönüp bakmıyor (1992:120)”. Bu tür bir korku, korkunun sıradanlaşması, günlük yaşamın her günkü olabilirliklerinin içinde yerini almasıdır, Ahıska’nın sözleriyle korku şehre inmiştir. Kentli özne, bu nedenle de paranoyaktır, sadece izlendiğini bilmekle kalmaz, herkesi ve her şeyi kuşkuyla karşılar ve bir korku nesnesi haline getirir. Bu nedenle de özgürleştirilen kent deneyimi aynı zamanda bir korku sarmalı halinde kentli özneyi kuşatır.

Ahıska’ya göre, metropolün bireye verdiği özgürlük, kaybolma özgürlüğüdür; “kendi normlarını aidiyet duygusunu, anlam haritalarını yitiren birey, sınırsız görünen seçenekler arasında yolunu bulmaya çalışır (1992:121)”. Kentli birey, bu

nedenle özgürlükten korkmaktadır. Referans noktalarını bulamayan, bulsa da hız ve hareketlilik içinde sürekli bozulan, yeniden kurulan ve tekrar bozulan yapılar içinde yeniden yitiren birey metropolde korku içinde yaşamaktadır. Birincil toplumsal ilişkilerin çözüldüğü, kendisini sürekli yeniden tanımlaması gereken bir mekân/zaman pratiği içinde yaşayan kentli özne, “kendi özgürlüğünü gündelik hayatın rutin temposuna, idollerine, modalarına teslim etme eğilimi taşır. Bu başkaları gibi olma, herkes ne yapıyorsa onu yapma arzusudur, erime arzusudur (Ahıska 1992:122)”. Metropolde yaşayanların da belirli bir çevrede yaşadıklarını ancak yeni gruplaşmaların oluşturduğu kimliklerin, önceki dönemlerin cemaat kimliklerinden farklı olduklarını belirten Ahıska, yeni kimliklerin pragmatik, değişken ve kaygan olduklarını, durumlara, değişen çıkarılara göre dalgalandıklarını söyler (1992:122).

Özellikle kadın özne için durum daha da çetrefillidir. **Modern Dünyada Gündelik Hayat** isimli çalışmasında Lefebvre, gündelik hayatın yükünün kadınların üzerinde olduğunu, bu durumu tersine çevirip bundan çıkar sağladıkları koşullarda bile yükü taşımaya devam ettiklerini ve bu ağırlığın içinde tutsak kaldıklarını söyler ve şöyle devam eder: “Kimileri için düşünmek, kaçmak demektir; artık görmemektir, çamura battığını unutmaktır, onları dibe çeken yapışkan kütleyle artık algılamamaktır. Kadınların ikameleri vardır, kadının kendisi bir ikamedir (1998:78).” Ona göre, gündeliklik içinde kadınlar hem öznedirler, hem de gündelik hayatın kurbanları olmaları nedeniyle “nesnedirler, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.); üstelik ikamelerin çoğalmaları kadınların aleyhinedir (1998:78).” Bu ikame halleriyle mekânsal pratik içinde kadınlar hem alırlar, hem tüketirler, hem metadırlar, hem de metanın simgesidirler -çünkü, reklamlarda kadın bedeni çıplaklık ile ya da güzel bir kadın yüzü gülümsemesi ile sunulur-. Bu çoklu ağ içinde kent öznesi yorgundur, kentli kadın özne biraz daha yorgundur. Şikayetleri muhatabını bulamaz, hayata, erkeklere, Tanrıya yönelen şikayetleri hedefine ulaşmaz. Lefebvre, gündelik hayat içinde durumlarının belirsiz olması nedeniyle, kadınların anlamasına giden yolun onlara kapatıldığını öne sürer (1998:78).

McDowell, toplumsal deneyimlerin çoğulluğunun ve çeşitliliğinin giderek artan bir şekilde kabul görmesine karşın, kadınlar için ve erkekler için uygun ayrı birer dişilik ve erillik varyasyonu olduğuna dair inancın son derece güçlü bir şekilde kalmaya devam etmekte olduğunu ve Doreen Massey'in 'derinden içselleştirilmiş ikilikler'in bireysel kimlikleri ve gündelik yaşamı kurduklarını, ki bunların da toplumsal ilişkilerin ve toplumsal dinamiklerin operasyonunu inşa ederek başkalarının hayatları üzerinde etkili olduklarını ve eril/dişil kodlamalarını Batı toplumunun derin sosyo-felsefi temellerinden çıkardıklarını belirttiğini söyler (1999:11). Ona göre hem ikili hem de hiyerarşik olan kategorik farklılığa olan inanç kadınları erkeklere göre ikincil kurar ve dişillik vasıflarına erillik vasıflarından daha az değer atfeder. Bu inanç, toplumsal bilim disiplinlerinin bölümleri arasında ve toplumsal kurumlarda Batı düşüncesinin yapılarına ve uygulamalarına, derinden gömülmüştür. Böylece piyasanın ve devletin kamusal niteliği sırasıyla ekonomistlerin ve siyaset bilimcilerin çalışmalarının temelidir, ancak ev içinde alınan "özel" kararlar sosyologların ya da psikologların uzmanlık alanına girer. Bu ikili ayrım aynı zamanda mekânın toplumsal üretimine, "doğal"a ve yapılmış çevreye ilişkin kabullere ve kimin hangi mekânı dolduracağını (kaplayacağını) ve kimin bunun dışında bırakılacağını etkileyen kural dizilerine yoğun bir biçimde iliştilmiştir (1999:11).

McDowell, kadınların ve erkeklerin mekânı ve yeri deneyimlemeleri arasında farklar olduğunu ve bu farklılıkların kendilerinin, alanın olduğu kadar toplumsal cinsiyetin toplumsal oluşumunun da parçası olduklarını öne sürer: "Yaygın kabul gören bir şekilde toplumsal cinsiyet ilişkilerinin açık bir coğrafyası vardır, çünkü kadınların tabiliği ve görelî özerkliği ve buna uygun biçimde erkeklerin iktidarı ve baskınlığında tıpkı toplumsal cinsiyetin toplumsal inşasında, toplumsal cinsiyet ayrımlarında ve dişillik ve erillik ile bağlantılı olan sembolik anlamlarda olduğu gibi farklı uluslar arasında ve aynı ulus içinde çok büyük değişimler bulunmaktadır (1999:12)." Bu değişimleri coğrafya ve buna bağlı olarak mekân üzerinden okuyan McDowell, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin coğrafyacılara merkezi ilgi alanı olmalarının bir nedeni de-kamu ve özel arasındaki, içeri ve dışarı arasındaki-mekânsal ayrımın, toplumsal cinsiyet ayrımının toplumsal inşasında merkezi bir rol

oynuyor olması ile bağlantılandırır. Buna göre; “kadınların kendilerine mahsus [belirli] bir yerleri olduğu düşüncesi yalnızca aileden işyerine, alışveriş merkezinden siyasal kurumlara bir dizi kurumun toplumsal örgütlenmesinde değil, aynı zamanda Batı Aydınlanma düşüncesinin, yapısının, bilginin bölümlenmesinin ve bu bölümlenmeler içinde incelenebilecek olan öznelerin temel belirgin özelliğinde de başlangıç noktasını oluşturur.” diyen McDowell, aşağıdaki gibi toplumsal cinsiyetlendirilmiş ikili karşıtlık ayrımlarının tanıdık gelmesi gerektiğini ve kadınlar ve dişillik tarafıyla bağlantılandırılan özelliklerin ve vasıfların ya ‘doğal’ kabul edildiğini ve açıklamaya gerek görülmediğini ya da önemsiz bulunduğunu ve ciddi akademik analizler için uygun olmadıklarının düşünülüğünü savunur (1999:12-13):

<i>Eril</i>	<i>Dişil</i>
Kamu	Özel
Dışarı	İçerisi
İş	Ev
İş	Boş vakit/ eğlence (keyif)
Üretim	Tüketim
Bağımsızlık	Bağımlılık
İktidar	İktidar yoksunluğu

Bu tür ikili karşıtlık alanları ve bu ikili karşıtlık alanlarına ilişkin değerlendirmelerde, baskın bakış açısından olumlu değer atfedilen özelliklerin erkekler ile, olumsuz değer atfedilenlerin ise kadınlar ile bağlantılandırılması yalnızca McDowell’in yaptığı bir ayırım değildir. Bu tür bir sınıflandırma işlemi, indirgemeci ve fazla genellemeci duruyor olmasına karşın, özellikle kentli özneler ve yaygın kabuller bağlamında baktığımız zaman anlam atfetme ve anlamlandırma pratiklerinde sık sık başvurulan öğrenilmiş kalıplar olarak zihinlerde var oldukları görülür.

Yaşanılan ile, deneyim ile anlamlandırma pratikleri arasındaki bağın kopması ya da zayıflaması, kentli öznenin kendini ifadesinin yollarını engibeli bir hale getirmektedir. Temsil mekânları ya adacıklar halinde çok belirgin özellikleriyle kent

içinde kümelenmiş halde durmakta ve bu mekânlara ulaşma ve giriş izni yine çok belirgin bir takım özelliklere bağlı olmakta ya da televizyon diğer tüm deneyimlerin ve bu deneyimlerin temsil mekânlarının yerine geçerek “biricik” temsil mekânı olarak her kentin her evine her bireyine, bu mekânlara uzaktan kumandalı bir giriş izni sağlamaktadır. Yaşanmış olanla başkalarının yaşadıkları birbirine karışır. Dellaloğlu, kent öznesinin kendisi bile olmadığını, tüm öznelerin birbirinin yerine geçebildiğini, çünkü kentin özneyi işlevi ya da rolü ile tanıdığını söyler (2001: 75). Bu işlevi ya da rolü ile tanınan kentli öznenin, parçası olduğu kamunun içinde, kamunun kentle, bu anlamda kentlinin kentlilerle ve daha karmaşık ve büyük iktidar ilişkileri yumağı ile kurduğu ilişkiler, bu ilişkilerin ürettiği söylemler ve bu söylemlere kaynaklık eden, onları besleyen, dönüştüren pratiklere kamusal alan bağlamında bir sonraki bölümde değineceğiz.



3. Kent ve Kamusal Alan

Kamunun Evi Kent

*“Bir ev vardı, küçüktü sanki ve bizimdi
odalarda ışık yüzerdi ve bizimdi
bir gün hiç doğamadı güneş ve bitti
ver, ver ateşe evimizi
bir iz bırak burda, iz bırakanlar unutulmaz
ver ver, ver ateşe ver bizi
bir iz bırak burda, iz bırakanlar unutulmaz...”³³*

Kent ve kamu arasındaki ilişki, kapsadığı kavramlar açısından kent tanımına içkin bir ilişkidir; kent, en başından itibaren ortak yaşam ya da bir araya gelerek yaşayan insanlar bütününe kapsamıştır. Örgütlü ve hiyerarşik bir ortak yaşam alanının söylesitirdiği, karşılaştırdığı ve aynı zamanda ayırdığı kamunun zemini kenttir. Bu nedenle, kamusal alan ile bugün anladığımız anlamda örgütleniş ve düzenleniş açısından karmaşık ve toplumsal sınıflar açısından katmanlı kentlerin ortaya çıkışlarının tarihi kesişir. Her iki kavram da endüstri devriminden itibaren toplumsal formasyonun dönüşmesiyle birlikte, daha önce karşıladıkları anlamların dışına çıkarak yeni kategoriler oluştururlar. Kamu ile özel arasındaki ayrımın anlamı bu tarihsel zaman aralığı içinde farklılaşmıştır, kent ise gelişen bir disiplin olan toplumbilimin konusu haline gelmiştir. Bu nedenle kamusal alan/özel alan tartışmalarının zemini kent mekânıdır. Her ikisi de tarihin belirli anlarında başka karşılıklarla karşımıza çıkmış olsa da, tarihsel birer kategori olarak endüstri devriminin ve endüstri devriminin beraberinde getirdiği yaşama biçiminin çocuklarıdır. Buraya kadar tarihin ve dünya üzerinde yaşayan toplumların tümünü etkileyen önemli kırılma noktalarının ışığında kent mekânının değişen tanımlarına, ekonomik ve siyasal örgütlenme biçimleri ile kamu ve iletişim açısından önemli

³³ Deniz Özbey (Vega), *İz Bırakanlar Unutulmaz*.

sayılabilecek özelliklerine ve kadınların bu yapılar içindeki “var”lıklarına yer verildi. Bu noktada kamusal alan tanım(ları)na, özel alanla olan ilişkisine ve bu alanda var olmanın ya da yok olmanın, ya da var iken yok sayılmanın kadınlar açısından neden önemli olduğuna değineceğiz.

3.1. Kamusal alan, Kamusal mekân, Kamusal yer ve Kamusal olan

Daha önceki bölümlerde ana hatlarıyla değinildiği şekliyle kadınların bu kadar dışında kaldıkları ya da tutuldukları kamu alanını, kamusal alan kavramını ve bu kavramla kamusal mekân ve kamusal olan arasındaki bağlantıların ve farklılıkların neler olduğunu kavramak gerekiyor. Kamusal alan kavramı, ilk olarak üzerine yazılmaya ve tartışılmaya başlandığı Almanca’da birkaç anlamı birden kapsamaktadır. Almancada *Öffentlichkeit*³⁴ olarak geçen terim İngilizce’ye “public sphere” olarak çevrildiğinde kimi anlamlarından sıyrılmış olmaktadır. Hansen, sözcüğün çevirisi üzerine tartışırken sözcüğün bir anlamının, İngilizce’deki karşılığı gibi, yani kollektif bir bütün olarak kamu tarafından ve kamu içinde anlamların eklemleendiği, yayıldığı ve pazarlıkların yapıldığı mekânsal bir kavrama, toplumsal bir mevkiye ya da arenaya işaret ettiğini belirtir (1993:ix,d.n.). Ancak sözcüğün kökeni Almanca açıklık demek olan *offen* sözcüğüne dayanmaktadır, bu da yananlam olarak düşünsel bir öze ya da ölçüte karşılık gelmektedir ve hem bu mevkilerde hem de daha geniş kavramlarda üretilerek anlamlandırılabilir. İngilizcede bu anlamı, tanıtım olarak çevirebileceğimiz *publicity* sözcüğü karşılar. Bu iki anlamın birbirleriyle olan yakın ilişkisi çevirinin olanak(sız)ları dolayısıyla kaybolmaktadır. Kavramın Türkçe çevirisinde Türkçe’de “alan” sözcüğü, İngilizce’de anlam farkı bulunan *sphere*, *space* ve *place* sözcüklerinin her birine karşılık olarak kullanıldığından, kamusal alan tanımı dilimizde öncelikle dilsel olarak asıl ifade ettiğinden başka anlamları da kapsar hale gelmiştir. İngilizcede farklı karşılıkları olduğunu belirttiğimiz *sphere*, *space* ve *place* sözcüklerini Türkçe’de sırasıyla alan, mekân ve yer sözcükleri ile karşılayabiliriz. Bu çalışma kapsamında kullanıldığı şekliyle, kamusal alan, kamunun görünmez bir küre içinde konuştuğu, pazarlığa

³⁴ Türkçede *öffentlich* umumi, âleni; *öffentlichkeit* ise âleniyet anlamlarına gelmektedir. Almanca Türkçe Büyük Sözlük Milliyet Yayınları, (1990). Bu bağlamda Türkçe’de kamusalılık karşılığıdır.

giriştiği, uzlaştığı ya da çatıştığı anlamların alanı iken, kamusal mekân kamunun ortaklaşa kullandığı, içinde olabildiği sinema, tiyatro, konser salonları ya da kamuya açık binalar gibi fiziksel mekânları, kamusal yer ise yine fiziksel olarak görülebilir ve ortak kullanıma açık olmakla birlikte sokaklar gibi belirgin bir amaç için düzenlenmemiş yerleri kapsar. Bundan sonraki kısımda, öncelikle kamu ve özel sözcükleri ile “klasik burjuva kamusal alanı” çerçevesinde kamusal alanın neyi karşıladığına, alternatif kamusal alan olasılıklarına, daha sonra da nelerin kamusal alan tanımı içinde yer almaya başlayarak kavramsallaştırma alanını genişlettiğine bakmak gerekmektedir.

3.1.1. Kamu/ Kamu Alanı ve Özel/ Özel Alan Ayrımaları

“Kamusal olan”ın ne olduğunu tam anlamıyla kavrayabilmek için Arendt’in kamu sözcüğünü bir terim olarak ele alıp yaptığı kavramsallaştırmaya baktığımızda, “birbiriyle yakından ilişkili ama tümüyle özdeş olmayan iki görüngüye işaret” ettiğini belirttiği kamu sözcüğüne ilişkin şunları söylediğini görürüz:

“Bu görüngülerden birincisinde, terim, kamu [alanın]da gözüken her şey herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir, ve mümkün olan en geniş açıklığa sahiptir anlamına gelir. Bizler için gerçekliği oluşturan görünüşdür –tarafımızdan olduğu kadar başkalarınca da görülen ve duyulan bir şey. Görülen ve duyulan gerçeklikle karşılaştırıldıklarında mahrem yaşamın en büyük güçleri bile –yüreğin tutkuları, aklın düşünceleri, duyuların hazları-, kamusal görünüme uygun bir biçime sokulacak şekilde, özel ve bireysel olmaktan çıkarılmazlar ise ya da böyle yapılan dek, belirsiz, bulanık bir varoluş tarzı sürerler (2000:92).”

Arendt, kamu teriminin bu ilk görüngüsünde, “ifşa” edilerek, yani yazılarak ya da söylenerek kamusal kılınmadığı sürece bireysel duygu ve düşüncelerin “görünmez” ve “duyulmaz” olduklarına işaret etmektedir. Terimin ikinci olarak da “(...) içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için ortak olan bir dünyayı ifade” ettiğini söyleyip şöyle devam eder: “Ancak bu dünya, (...) insan eseri bir dünyada birlikte yaşayanlar arasında olup biten meselelerle olduğu kadar, insan elinden çıkma

[şeylerle], insani yapıyla ilintilidir (2000:95).” Bu tanımıyla, kamuyu tanımlanması problematik bir terim olan “kültür” kavramına yaklaştıran Arendt, bir arada yaşamının anlamına ilişkin olarak ise ilginç bir benzetme yapar: “şeylerden oluşma bir dünya”yı, çevresinde oturanların ortaklaşa sahiplendikleri bir masaya benzeterek “ara-da”³⁵ olan her şey gibi bu dünyanın da insanları hem birbirine bağladığının hem de ayırdığının altını çizer (2000:96). Sonuç olarak bir “kamu” içinde bir araya gelen kişiler, bir arada oldukları kadar birbirlerinden ayrılmışlardır da. Arendt’in bu saptaması, kamunun birinci tanımıyla birlikte ele aldığımızda, ifşa ederek, yazarak ve söyleyerek kamusal kılınan tüm duyguların ve düşüncelerin, insanları belli kesişme noktalarında bir araya getirirken, belli noktalarda tamamen ayırdığına işaret eder. Ortaklaşa üretimin mekânlarının giderek azaldığı ve aslında “bir zamanlar” sanki tek bir bütünmüş gibi tanımlanan kamusal alanın, hem “bir zamanlar” hem de bugün var olan parçalı yapısına karşılık gelir. Çünkü insanlar gerçekten sürekli bir “ara-da”lık pratiğinin içinden geçmektedirler. Diğer insanlarla buluşma ve fikir üretme, sorunlar üzerine düşünme, çözüm bulma, çözümlerini ifşa etme süreçleri teker teker konular hakkında değişen görüşlerle ifade edildiğinden, bugün belli bir konuda savunulan fikir, başka bir konuda diğerinin tamamen zıddı olabilecek bir hal alabilmektedir. Bu ise hem bireylerin deneyimlerinin hem de ortak deneyimlerin parçalanmasına yol açmaktadır. İşin bir yönü bireylerin tutarlı, bütünlüklü bir dünya kavramasına ya da algısına sahip ol(a)maması ile açıklanabilirken, diğer yönü toplum içindeki parçalılıklara, belirli konular etrafında oluşturulan kamusal alanlara karşılık gelmektedir. Parçalı kamusal alanlar ya da alancıklar olarak adlandırılan bu yapıya ve karşılıklarına Negt ve Kluge ve onların kavramlaştırmasından etkilenen Fraser ile bağlantılı olarak geri döneceğiz.

Kamu alanını “müşterek olan” diye tanımlayan Arendt, özel alanı “mülkiyet” ile tanımlar. Ancak, bu iki alanın birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu savunur; “‘özel/kişisel’ kelimesi”nin mülkiyetle ilişkisinde, kişiselleştirici (gizleyici) özelliğini ve genelde kamu alanıyla taşıdığı karşıtlığın büyük bölümünü doğrudan kaybettiği”ni, mülkiyetin “görünüşte özel alanda bulunmakla birlikte, siyasi teşekkül

³⁵ Çevirmen, “ara-da” sözcüğü için “in-between” diye not düşmüştür.

için son derece elzem olduğuna inanılan belli niteliklere sahip” olduğunu belirtir (2000:107). Aralarındaki bu ilişki nedeniyle de kamu alanının ortadan kalkmasına özel alanın tasfiyesinin eşlik ettiğini söyler. Bunun da “toplumsal olanın yükselişi” olarak tanımladığı süreçte “özel mülkiyete yönelik özel ihtimamın bir kamusal mesele haline dönüşmesiyle” çakıştığını, toplumun kamu alanına ilk girişinin “mülk sahipleri kılığında ve servetlerinin kendilerine kamu alanına girmek hakkı verdiği gibi bir iddiadan ziyade, servet birikimi için kamudan korunma talep” ederek olduğunu ve “Bodin’in sözleriyle, yönetim krallara, mülkiyet tebaaya aitti; kralların görevi, tebaanın mülkiyetinin çıkarına göre yönetimde” bulunmak olduğunu belirtir (2000:116). İlk önce kamudan korunma talep eden bir zümre, daha sonra talep ettiği bu korunmanın sağladığı ayrıcalıklarla yönetimin kendisine de talip olurken, kamunun birleştiren ve ayıran pratiğinde kendi içinde bir araya gelirken “ötekiler”den kendini ayrı tutmuştur.

Sennett ise bu “ötekiler”in kamu kategorisinin dışında tutulmasına ve kamu ile özelin toplumsal cinsiyet bağlamı ayrımına ilişkin görüşlerinde, özel alanın idealize edilmiş tarzının kamunun tanımlanmasında önemli bir rol oynadığını savunur. Buna göre, burjuvazi için kamu, başka herhangi bir toplumsal ortam ya da bağlamda yaşayamayacakları duyumları ve insan ilişkilerini yaşadıkları yerdir ve kamuda ahlak ihlallerinin ortaya çıkması kabul edilebilir ve hoş görülebilirdir. Buna karşılık olarak özel alan, ailenin idealleştirilmesiyle yaratılmış, toplumun teröründen korunmaya yaranan bir sığınak ise, bunun bedelleri vardır. Bu bedellerden ise özel bir tür deneyimin, yabancılar arasında yaşanan, hatta birbirine yabancı kalmaya kararlı insanlar arasında geçen bir deneyim ile kaçılabilir. Bu nedenle de ahlak dışı bir alan olan kamu, kadınlar ve erkekler için farklı şeyler ifade eder. Kadınların kamuya girmesi ancak “kirlenerek”, “kargaşa dolu bir girdap”a girmek ve “erdemleri”ni yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalmak demekken, bir erkek “kendini kamuda yitirerek”, evde üstlendiği baba ve eş rollerinin barındırdığı otoriter ve saygın özelliklerinden sıyrılabilmek demektir. Sennett, erkeklerin bu alanı bir “özgürlük” alanı olarak yorumladığını, saygın bir kadın yanında eşi dahil bir grup erkekle dışarıda yemek yese bunun sansasyon olarak yorumlanacağını, ancak bir

burjuva erkek kendinden düşük seviyedeki bir kadınla yemek yediğinde bunun “sessizce ama özenle geçiştirildiği”ni belirtir (1996:40).

Sennett’in verdiği örnekte bahsettiği alan kuşkusuz “kamu” alanıdır, yani sokak gibi, lokanta gibi kamuya açık mekânlardır. Kamusal alan kavramının karşılık geldiği anlam ise bu kamu alanından ya da kamuya açık alanlardan, mekânlardan ve yerlerden öte bir kavramsallaştırmaya işaret eder. Aslında kamusal alanın karşıtı olarak gösterilen özel alan için böylesine bir anlam karışıklığı olmaması da önemlidir. Özel alan, bu karşıtlık ilişkisi içinde sınırları hem fiziksel olarak belirli olan hem de bu fiziksel ayırım nedeniyle tanımlanması ve içeriğinin belirlenmesi daha kolay anlaşılır ve daha geniş kabul görür bir kavram olarak durmaktadır. Kamusal alan ise daha karmaşık ve çok bileşeni olan bir yapıya işaret ettiği için sorunlu bir kavram olmaya devam etmektedir. Özellikle de zamana ve katılımcılara ilişkin özellikler nedeniyle bir kavram olarak ilk kullanılmaya başladığı dönem açısından kendine özgül koşulların ürünü olan, ancak pek çok açıdan tartışmalı bir kavram olan kamusal alan, klasik burjuva kamusal alanı ve bu alanın örgütlenişine ve tanımlanışına dair eleştiriler çerçevesinde ele alınmayı gerekli kılmaktadır. Bir “kamusal alan” oluşturan kişiler ya da oluşturma potansiyeline sahip kişiler belirli tarihsel ve coğrafi koşulların örtüşmesiyle böyle bir alanı var edebilmişlerdir; kavramın kullanılmasının tarihi bu nedenle önemli hale gelir.

3.1.2. Klasik Burjuva Kamusal Alanı

Kamusal alan kavramını, on sekizinci yüzyıl sanayi kentinin belli özellikler taşıyan bireyleri ve bu bireylerin faaliyetleri ile ilgili olarak Habermas kullanmıştır. Habermas, kavramın geçirdiği evrime ilişkin bir sınıflandırma yaparken, “kamu” sözcüğünün on sekizinci yüzyılda “kavramlaştırılmayı talep” etmesinin en azından Almanya için ancak “o zaman oluşup bir işlev üstlendiğini”n göstergesi olduğunu belirtir (2000:59)³⁶. Habermas, kamunun “burjuva toplumu”na ait olduğunu söyler.

³⁶ Tanıl Bora ve Mithat Sancar’ın çevirisinde kitabın ismi *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* olarak geçmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi kamu, kamusal, kamusal alan kavramları, kullanılan İngilizce kaynaklarla Almanca’dan çeviriler arasında zaman zaman farklılığa yol açabilmektedir.

Habermas, burjuva toplumunda kamunun kendisini öncelikle kamusal olarak bir araya gelmiş özel şahıslar olarak ortaya koyduğunu söyler (2000:93). Buna göre bu özel şahıslar, yöneticilerin düzenlemelerine tabi durumda olan kamuoyunu “sahiplenerek” aslında özelleşmiş olan ancak, kamusal bakımdan da önem taşıyan “mal dolaşımı ve toplumsal emekle ilgili genel konular konusunda hesaplaşmaya koyulurlar” (2000:93). Bu siyasal mücadelenin ise tarihsel olarak kendine özgü aracı kamusal akıl yürütmedir. Robbins ise, Habermas’ın kamusal alanı “özel insanların bir kamu oluşturmak üzere bir araya gelip kendilerini, kamusal otoritenin kendisini kamuoyu önünde meşrulaştırmak için *baskı oluşturmaya* hazır hale getirdikleri bir forum” olarak tanımladığını belirtir (1993:xxii). Bu özel kişilerin tanımı, belirli kıstaslar çerçevesinde sınırları çizilerek yapılmıştır. Bu kıstaslar cinsiyet ve sınıf dolayımı üzerinden erkek, burjuva, dolayısıyla kentli türdeş bir grubu kamusal alanı oluşturan özel kişiler olarak kurular. Bu özel kişiler akıl yürütme faaliyetlerini kamusal mekânlarda yürütürler, bu kamusal mekânlar ise Habermas’ın deyimiyle on sekizinci yüzyılda “kültürel teşekküller” haline gelmiş olan okuma salonları, tiyatrolar, müzeler ve konserlerdir (2000:96). Ona göre, edebi kamu burjuvanın kendi başına yarattığı bir şey değildir, modern devlet aygıtı monarktan ayrışıp özerkleştikçe, saraydan kopup şehirde bir karşı-güç oluşturan saraylı-soylu toplulukla girdiği iletişim içinde öğrendikleri bir “kamusal akıl yürütme sanatı”dır (2000:96). Habermas, bu dönemde kentin yalnızca ekonomik bir yer olmadığını, aynı zamanda saray’ın hem kültürel hem de siyasal karşıtı olarak “coffe-houses”da (kahve evleri), salonlarda ve yemek davetlerinde kurumlaşan ilk edebi kamuyu tanımladığını öne sürer. Buralarda soylular ile burjuva entelektüellerinin karşılaşmalarının ve konuşmalarının kamusal eleştiriye dönüştüğünü ve bir önceki dönemin izlerini taşıyan ve çöken saray kamusalılığı ile burjuva kamusalılığının erken dönem biçimleri arasında bağlantı kurduklarını savunan Habermas, on sekizinci yüzyılda burjuva toplumunun oluşturduğu kamuyu bir şemayla gösterir (2000:97):

	Özel alan	Kamu Erkinin Alanı
Burjuva Toplumu (Mal dolaşımı ve toplumsal emeğin alanı)	Siyasal Kamu	Devlet (“Polis”in alanı)
	Edebi Kamu (Kulüpler, Basın)	
Çekirdek Ailenin İçsel Alanı (Burjuva entelijensiya) (münevverler)	(Kültürel mal pazarı)	Saray (Soylu-saraylı toplum)
	“Şehir”	

Habermas, bu şemada devletle toplumu birbirinden ayıran çizginin aynı zamanda kamusal alanla özel alanı da birbirinden ayırıyor olmasına vurgu yapar. Kamunun kamu erkiyle sınırlı olduğunu, esas kamunun ise özel alanda yer aldığını, bunun nedeninin ise bu kamuyu özel şahısların oluşturması olduğunu belirtir. Ancak özel kamuya, burjuva toplumunu, yani mal dolaşımı ve toplumsal emeği, bununa birlikte aileyi de dahil ederken, siyasal kamunun edebi kamudan çıktığını ve kamuoyu yoluyla toplumun ihtiyaçlarını devlete ilettiğini söyler (2000:97-98). Bütün bu şema içinde başlı başına bir öge olarak ele aldığı “şehir”, ona göre sarayın kültürel işlevlerini üstlenmiştir, böylece de yalnızca kamunun taşıyıcısı değil, kamunun kendisi de değişmiş olur. Şehirdeki oluşumların İngiltere ve Fransa’da on sekizinci yüzyıl sonu on dokuzuncu yüzyıl başında benzer dönemlere denk geldiğini, açılan kahve evleri ile salonların soylular ile burjuvaların “okumuşluk temelinde eşdeğer” oldukları, edebi olarak başlayıp siyasal nitelik kazanan eleştiri merkezleri olduklarını savunur ve “şehir”in bir ağırlığı olduğunu söyler (2000:100). Habermas’a göre kahve evlerine durumu iyi olan dükkan sahipleri hatta yoksullar bile girebilmekteydiler; yazarlar düşüncelerini akademilerde ve bu salonlarda açıklamakta, müzik alanındakiler de dahil olmak üzere her eser önce bu forumda sunulur.

meşrulaştırılmaktadır (2000:103-104). Bir kamusal topluluk fikri benzer salonlar, kahvehaneler ya da cemiyetlerde gerçekleşmemiş olsa bile, buralarda kurumsallaşmıştır diyen Habermas, daha önce üzerine soru sorulmayan kimi alanların da eleştirel bir şekilde tartışıldığını söyler; burada üzerine vurgu yaptığı nokta felsefi, edebi ve genel olarak sanat eseri niteliği taşıyan yapıtların “pazar için üretilip pazar tarafından iletilir” hale gelmesiyle, bilginin durumuyla benzerlik göstermeye başlamaları, mal niteliğinde oldukları için herkes tarafından ulaşılabilir hale gelmeleridir (2000:106). Habermas, kültürün mal biçimine sokulması ve böylece tartışmaya açık hale getirilmesiyle birlikte kamusal topluluğun bir üçüncü niteliğinin, yani “dışarı”ya kapalı olmasının ortaya çıktığını, başlangıçta dışlayıcılığının dönüştüğünü ve bu kamusal topluluğun “daima mülkiyet ve tahsil temeli üzerinde tartışma nesnelereni oluşturan pazara hakim olmak isteyen özel şahıslardan, okuyuculardan, dinleyicilerden ve seyircilerden oluşan, kendisinden daha geniş bir topluluk içinde” var olduğunu savunur (2000:107). Bu ‘yeni’ kamusal topluluğu da “geçirgen kamusal topluluk” olarak tanımlar (2000:109). Ancak Habermas’ın kendisi de bu daha büyük gibi duran topluluğun aslında küçük olduğunu itiraf eder, hem okur yazarlık düzeyinin düşüklüğü hem de kültürel ürünler birer mal haline gelmiş olsalar bile bunlar için para harcayabilecek gelir düzeyine sahip olanların hem de “şehir”de olan insanların sayıları düşünüldüğünde büyük olmaktan ziyade sınırlı bir gruba karşılık gelmektedir.

3.2. Klasik Burjuva Kamusal Alanı Kavramına Eleştirel Yaklaşımlar

Habermas’ın kamusal alan tanımına bir çok eleştiri getirilmiş ve bu tanımın evrenselleştiriciliğine ve tekliğine ilişkin sorular sorulmuştur. Robbins, Habermas’ın tanımında kamusal alanın “özel insanların bir kamu oluşturmak üzere bir araya gelip kendilerini, kamusal otoriteyi kendisini kamuoyu önünde meşrulaştırmak için *baskı oluşturmaya* hazır hale getirdikleri bir forum” (1989: 25-26) olarak ele alındığını söyleyerek “baskı” oluşturmak yerine bunu yapmaya “hazır” hale gelmenin ne demek olduğunu sorduktan sonra bir çok bileşeni olan bir başka soru sorar: “(...) Habermas, hükümet üzerinde bu ön sezisel olduğu kadar kullanılmamış da olan baskı oluşturma gücünün kamusal alanı işgal edenlerin tarihsel olarak akılları dışında

başka özgül kaynaklardan –kültürel sermayelerinden, toplumsal cinsiyetlerinden ve ırklarından, Sanayi Devrimi’nden, vs.- edindikleri iktidarı incelemeyen nasıl açıklıyor? (1993:xx).” Sonuçta, Habermas’ın kurduğu anlamıyla kamusal alan belirli tarihsel ve coğrafi koşulların ürünü olan ve aslında pratikte gerçekleşmemiş “ütopik bir potansiyel” (Fraser 1993) olarak kalmıştır. Fraser, Habermas’a göre burjuva kamusal alan kavramasının hiçbir zaman pratikte gerçekleşmediğini, hatta bu kavramanın dayanağını, devletin, henüz özelleşmiş olan bir pazar ekonomisinden kesin olarak ayrıştığı bir toplumsal düzenden aldığı, bunun da “özel çıkarlar”ı dışılayan bir kamusal tartışma biçimini desteklemesi gereken “toplum”un ve devletin açıkça ayrılması gereken bir toplumsal düzen olduğunu belirtir (1993:5).

Fraser, çağdaş feminist çalışmalarda kamusal alan kavramının kullanımına ilişkin şu saptamada bulunur: “Bu ifade pek çok feminist tarafından domestik ya da ailesel alanın dışında gerçekleşen her şeye atfen kullanılmıştır. Bu nedenle ‘kamusal alan’ın bu tür kullanımı analitik olarak farklı en az üç şeyi bir araya getirir: devlet, ücretli işin resmi ekonomisi, ve kamusal söylem arenaları (1993:2).” Fraser, bu üç farklı şeyin birleştirilmesinin kuramsal bir durum olmaktan çok, kadınlar ve iş yaşamı, çocuk bakımı, kadın düşmanı kültürel temsiller gibi devletin karar verdiği ve uyguladığı konularda pratik politik sonuçları olduğunu, ancak her durumda sonucun toplumsal cinsiyet konularını pazarın mantığına tabi tutmak mı ve/veya idari devletin kadınların özgürlüğüne yardımcı olmak amacıyla mı olduğu sorularında tıkanıp tıkanmadığını belirtir (1993:2). Fraser, daha yenilikçi bir kaç görüşün Habermas’ın kavramsallaştırmasıyla ilgili düşüncelerini tartışırken, Joan Landes, Mary Ryan ve Geoff Eley gibi akademisyenlerin Habermas’ın liberal kamusal alanı idealize ettiğini öne sürdüklerini belirtir (1993:5). Bu akademisyenler, liberal kamusal alanın aleniyet ve ulaşılabilirlik retoriğine karşın, resmi kamusal alanın önemli dışlamalar üzerinde durduğunu hatta daha da önemlisi bu dışlamalar üzerine kurulduğunu savunurlar. Öncelikle toplumsal cinsiyetin dışlandığı bu alan, özellikle Fransa’daki yeni cumhuriyetçi kamusal alanın etosu (mantığı) kasıtlı bir biçimde “yapay”, “efemine” ve “aristokratik” olarak damgalanıp daha kadın-dostu salon kültürüne karşıt olarak kurulmuş; yeni bir kamusal konuşma ve davranış tarzı yüceltilmiş ve bu tarz “rasyonel”, “erdemli” ve “erkeksi” sayılmıştır (Fraser 1993:5). Fraser, Geoff

Eley'in yalnızca Fransa'da değil, İngiltere ve Almanya'da da toplumsal cinsiyetle bağlantılı olarak benzer dıştalamaların sınıf formasyonu süreçlerinde temellendiğini öne sürdüğünü belirtir; Eley'in savlarını tartışmaya şöyle devam eder:

“(…) [Eley], bütün bu ülkelerde liberal kamusal alanın ‘topluluklar çağı’ olarak biline gelen gönüllü dernek kümelerinin ortaya çıkmasıyla beslendiği toprağın ‘sivil toplum’ olduğunu iddia eder. Ancak bu kulüpler ve dernekler ağı –hayırseverler derneği, şehir kulübü, meslek örgütü ve kültürel dernekler- herkesin ulaşabilir olmasının ötesinde herhangi bir şekilde tanımlanabilir (1993:6)”.

Liberal kamusal alan kesin ve net bir biçimde “herkes”e açık değildir, hatta çok sınırlı ve belirli bir kesime açıktır. Bu alan, kendilerini “evrensel sınıf” olarak gören ve “yönetme”ye hazırlandıklarını iddia eden burjuva erkekler tabakasının iktidarlarının “üssü” olarak tanımlanabilir. Temel özelliklerinden biri kendilerini “farklı” görmeleri ve “ayrı” tutmalarıdır. Bu anlamda bir önceki dönemin aristokrat sınıfıyla bir “yerine geçme” pratiği yaşamış olurlar. Fraser’a göre bu ayrı tutma işlemi, liberal kamusal alanın cinsiyet ayrımcı karakteristiğinin ağır basmasının nedenini açıklamaya yardımcı olur, buna göre, yeni toplumsal cinsiyet normları, kadınsı bir evcimenliği ve burjuvanın, hem yüksek hem de aşağı toplumsal tabakalardan farkını gösterme işlevi gören anahtar alanlar olarak kamusal ve özel alanların keskin ayrımını buyurur (1993:6). Fraser’ın Habermas’ın kamusal alan modeline ilişkin eleştirisinin önemli bir noktası da bu noktada ortaya çıkar: “Ulaşılabilirlik”, “rasyonellik”, “statü hiyerarşilerin askıya alınması”nın çığırkanlığını yapan bir kamusal söyleminin kendisi bir ayrımcılık stratejisi olarak konuşlanmıştır. Bu ayrımcılık stratejisi, liberal kamusal alanda var olmayı ya da ona dahil olmayı imkansız hale getirirken öte yandan Habermas’ın idealize ettiği bu model, başka “burjuva-dışı”, “mücadeleci” kamusal alanları da görmezden gelir, ya da Fraser’ın dediği gibi Habermas, “diğer kamusal alanları incelemediği için sonuçta liberal kamusal alanı idealize eder (1993:7)”. Burjuva kamusu, Habermas’ın analizinde “kamu”³⁷ olarak incelenmiş olmasına karşın, “resmi” kamusal alanın dışında kadınların gönüllü dernekler, hayırsever kurumlar ve ahlaki reform

³⁷ Burada vurgulanmak istenen “tek” kamunun burjuva kamusu imiş gibi sunulmasıdır, bu nedenle İngilizce metinlerde “the public” olarak geçmektedir.

örgütlenmeleri yoluyla bir araya geldikleri ve “karşı-sivil toplum” kurumları ve alternatif “yalnız-kadın” dernekleri kurduklarına ilişkin önemli bilgi ve belgeler³⁸ toplanmıştır. Bunun dışında alt sınıftan kadınların kamusal yaşama katılımlarının “erkek-egemen işçi sınıfı” protestolarında destekleyici rol oynayarak ya da sokak gösterilerine katılarak gerçekleştiğini belirten Fraser, kadınların kamusal alan dışında olduklarına ilişkin görüşün ideolojik olduğunu, bunun da sınıf ve toplumsal cinsiyet bazlı bir önyargıyla kurulduğunu, aslında milliyetçi kamular, popüler köylü kamuları, seçkin kadın kamuları ve işçi sınıfı kamuları gibi bir dizi mücadeleci kamunun, Habermas’ın savunduğu gibi on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda değil başlangıçtan beri var olduğunu söyler (1993:7). Aslında, çalışmasının giriş yazısında Habermas da bu kamuların ve kamusal alanların varlığını kabul ediyor olsa da, burjuva kamusal alanını diğerlerinden ayırarak, onlarla ilişkisini ve bağlantılarını kurmadan “pleb kamusal alan” olarak tek bir başlık altında toplayıp, varlığını tarihteki “tek bir an”a, Fransız Devrimi’ne indirgeyip inceler. Bu bakış açısı da Habermas’ın kuramını toplumsal ilişkiler ağının içinden bir tek ilmek çekerek, diğerleriyle olan bütüncül kavramayı gerçekleştirememesinden dolayı eksik ve kendi içine kapalı bir hale getirir.

Benhabib, müzakereci demokrasiye ilişkin yaklaşımları tartışırken, bazı Aydınlanma ideallerinin herhangi bir demokratik meşruiyet ve kamusal alan kavrayışının bir parçası olduğunu, bu nedenle de Aydınlanmanın bir bütün olarak reddini değil³⁹, mirasını eleştirel olarak yeniden tartışmayı önerir. Bu noktada Fraser’a dönerek, onun “birçok kamudan oluşmuş heterojen, yaygın bir ağ modelinden” yola çıkarak söylediği “üniter kamusal alan modeli bir tarafa bırakıldığında, kadınların ve onların yanı sıra dışlanmış öteki grupların ilgi alanlarına nasıl yer bulunabileceğini” gösterdiğini hatırlatır (1999:125). Böylece “alt karşı kamular”da kamusal alan ile özel alan arasındaki sınırlar yeniden müzakere edilebilir, yeniden düşünülebilir, tartışma konusu yapılabilir ve yeniden formüle

³⁸ Bunlardan önemli bir tanesi Mary Ryan’ın 19. yüzyılda Kuzey Amerika’daki hareketleri incelediği *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825-1880* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1990) çalışmasıdır.

³⁹ Bu tartışmayı Iris Young’ın müzakereci demokrasi modeline feminist eleştirileri bağlamında Aydınlanma ideallerini reddetmesi üzerinden temellendirir.

edilebilir olsa da Benhabib'e göre, bunların kültürel ve toplumsal "yeniden" gözden geçirilmesine karşın, "yasama ve yönetim düzeninde" uygulamaya geçmesi arasında uzun bir yol vardır (1999:126). Benhabib'in tartışılacağı da uygulamaya geçmesinin uzun süreceğini düşündüğü ve yukarıda belirttiğimiz Fraser'da kadınlar ve tüm daha dışarıda kalanlar için aslında var olduğunu savunduğu "alt-karşı kamular"a ilişkin önermeyi Negt ve Kluge'de bulabiliriz.

Negt ve Kluge, "genel seçimler, olimpiik törenler, bir kesin nişancılar birliğinin eylemleri, bir tiyatro galası" gibi etkinlikleri "kamusal" kabul edilen "olaylar" olarak sıralarlar; "çocuk eğitimi, fabrika çalışması, kendi evinin dört duvarı arasında televizyon seyretme gibi yine belirgin bir kamusal öneme sahip başka bazı olaylar ise özel sayılır" diye eklerler (1991:65). Ancak, onlara göre bu ayırım ve tanımlamalar yetersizdir; çünkü insanların "hayat ve üretim bağlamında" ortaklaşa ürettikleri "gerçek" deneyimleri bu ayırımlara karşılık gelmez. Çok katmanlı toplum yapısı içinde, klasik kamusal alan tanımının dışarıda bıraktığı "*tüm endüstriyel işletme aygıtı ile ailedeki toplumsallaşma*" (1991: 68) ile birlikte Hegelci diyalektik bir "deneyim" kavramını yeğlerler, böyle bir deneyim kavramının "toplumun ampirik öznelerinin bu diyalektikten habersiz bulunup bulunmamasından bağımsız olarak" yalnızca burjuva toplumunun değil, her toplumun ve deneyimin gerçek davranışını nitelediğini öngörürler.

Negt ve Kluge, kamusal alanın kullanım değerini çalışmalarında önemli bir yere koyarlar. İşçi sınıfının kamusal alanı ne kadar kullanabildiğini; yönetici sınıfların kamusal alan aracılığıyla hangi çıkarlarının peşinde koştuklarını sorarlar ve kamusal alanın her biçiminin bu sorular çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerler. Onlara göre kamusal alanın kullanım değerini tanımlamak zordur, çünkü sıra dışı bir akışkanlığa ilişkin bir tarihsel kavramdır. Bunu da Habermas'tan yaptıkları alıntıyla açıklarlar; kamu ve kamusal alan terimlerinin kullanımı birbiriyle çatışan çeşitli anlamları açığa çıkarır. Bunlar da farklı tarihsel aşamalardan gelir ve endüstriyel olarak ileri bir toplumun ve refah devletinin koşullarına eş zamanlı olarak uygulandığında, opak bir terkip oluştururlar (1993:1). Negt ve Kluge'nin 'opak

terkip'⁴⁰olarak nitelendirdikleri kamu ve kamusal alan terimlerinin bir biriyle 'çatışan' anlamlarında, onlara göre terimin kullanımında sınırlayıcı bir faktör vardır. Kamusal alan, Habermas tarafından burjuva kamusal alanının "dönemsel tanımlayıcı kategori"si olarak anlaşılabilir ve tamamen tarihsel ve sınıfsal koşullara bağlanmıştır: "Bu tanımlama, kamusal alanın "**dağıtımsal ağ**dan" türemiştir. Bu dağıtımsal ağ, değişmeyen⁴¹ bir şey olarak görünür; **kamusal alanın kendisini ortaya koyduğu [gösterdiği] biçim, üretimin** asıl toplumsal **yapısını** ve tüm bunların ötesinde kurumlarının gelişim tarihini gizler (1993:1)." Negt ve Kluge bu sınırlandırmalar içinde kamusal alan teriminin referans olarak alındığı durumlarda karşılığının 'kafa karıştırıcı' bir biçimde değiştiğini ya da başka bir deyişle anlamlar arasında gidip geldiğini savunurlar. Bu noktada da terimin deneyimle bağlantısını kurarak 'deneyim ufku' kavramıyla birlikte ele alırlar: "Kamusal alan özgül **kurumlara**, ajanlara, uygulamalara (örn., hukuki uygulamalarla, basınla, kamuoyuyla, kamuyla, kamusal alan çalışmasıyla, sokaklarla ve kamu meydanlarıyla bağlantılı olanlara) işaret eder; bununla birlikte, kamusal alan her şeyin aslen ya da görüldüğü şekliyle [görünüşte] toplumun tüm üyelerinin konuyla ilgili olduğu bütünleşmiş bir genel toplumsal **deneyim ufku**dur (1993:2)." Buradaki 'genel toplumsal deneyim ufku' tanımlaması ile, kamusal alan kavramının genel bağlamdan ayrı, kendi içine kapalı, bağlantısız bir alan olarak var olamayacağına, burjuva kamusal alanı var olduğunda diğer 'karşıt' ya da 'alternatif' kamusal alanların da onunla birlikte var olması gerekliliğine işaret ederler. Ancak onlara göre bu anlamıyla anlaşıldığında, "kamusal alan bir yandan bir avuç profesyonelin meselesidir (örn. politikacılar, editörler, sendika görevlileri)", ancak öte yandan herkesi ilgilendiren bir şeydir ve kendisini sadece insanların zihninde ve bilinç düzeyinde gerçekleştirir. Kamusal alanın gidip gelen anlamlarına ilişkin tanımlamalarında 1970'lerde 'burjuva sonrası' olarak tanımladıkları toplumun ekonomik ilişkileri ile toplumsal ve düşünsel olarak kurulan kamusal alanın bir 'füzyon'a uğradığını belirtirler, buna göre bu füzyonda "kamusal alan, çeşitli yollarla mevzilenme [konuşlanma] yetisi olan meşrulaşmanın aldatıcı görünümüne işaret etmek ve toplumu ilgilendirenin ne olduğuna ilişkin algılamının kontrol edilmesi

⁴⁰ İngilizce çeviride "opaque combination" olarak geçmektedir. Bu da sözcüğün, tarihsel olarak farklı aşamalar karşılık gelen çatışan anlamlarının ileri endüstriyel toplumun ve refah devletinin koşullarına simultane olarak uygulanmasından kaynaklanmaktadır.

⁴¹ her zaman aynı olan

için bir mekânizmayı göstermek arasında gidip gelir (1993:2).” Ancak onlara göre bu iki çelişkili kimlikte de burjuva kamusal alanın kendini gösterdiği biçim doğru değildir:

Kimliğinin her iki veçhesinde de burjuva kamusal alanı kendisini yanıltıcı olarak gösterir; buna karşın bu yanılsamayla aynı kefeye konulamaz. İnsanların artan toplumsallaşması ile özel yaşamlarının incelen [zayıflayan] biçimleri arasındaki çelişki sürdüğü sürece, kamusal alan eş zamanlı olarak [simültane] temel bir toplumsal ihtiyacın hakiki eklemlenmesi olur. Kamusal alan, toplumun üyelerini birbirine, gelişen toplumsal özelliklerini birleştirerek bağlayan tek ifade biçimidir (1993:2).

Burada kamusal alanı toplumdaki bireyleri birbirine bağlayan ‘tek ifade biçimi’ olarak tanımlasalar da, anlamsal karmaşanın tanımlamalar yoluyla aşılamayacağını savunurlar. Sırf tanımlamalara ilişkin açıklamalar yapıldı diye, kamusal alanın gerçekten içinde örgütlenmiş kitleler tarafından “kullanımı” ile sonuçlanmak durumunda olmadığını belirtirler. Çünkü onlara göre, kamusal alana ilişkin **[a]nlam belirsizliğinin kökenleri kamusal alanın içsel yapısı ve tarihsel işlevindedir** (1993:3). Negt ve Kluge, tüm bu koşullara karşın, kavramın başlangıçtaki *yanlış* kullanımından kurtarılmasının olanaklı olduğunu söylerler, bunu yapmak için ise entelektüel içeriğin, yani kamu ve toplumsal örgütlenme için gerçek temel ihtiyaç ile burjuva alanının gerçekliği arasındaki ‘ileri geri sallanma’nın yorumlanmasının gerekli olduğunu öne sürerler. Onlara göre kamusal alana ilişkin yorumlamalarda eksiklik vardır, bu eksiklik ancak kamusal alanın ideal tarihi, çöküşünün tarihi ile birlikte araştırılarak özdeş mekânizmalarına dikkat çekilerek giderilebilir. Çünkü, burjuva kamusal alanının çöken biçimleri, ne parçalı kamusal alan ne de ilk burjuvaların vurgu yaptıkları kamusal alan kavramına referans göndererek yorumlanmıştır: “Kitlelerin kendilerini kamusal deneyim ufkuna göre yönlendirmesi ihtiyacı, bu ihtiyaç gerçekten sistemin içinde açıkça söylenmediğinde, kamusal alanı sırf normlar sistemi olarak yeniden biçimlendirecek bir şey yok demektir. İdealize edilmiş kamusal alan ve eleştirel bir bakış arasındaki münavebe, diyalektik olmaktan çok çelişik bir sonuca ulaştırır: kamusal alan bir an kullanılabilir bir şey olarak, bir sonraki an kullanılamaz olarak görünür (1993:3).” Bu nedenle de özgül tarihsel

boyutundan yola çıkarak yalnızca belirli bir dönem ve yalnızca klasik burjuva kamusal alanı kavramlaştırmasından taşınarak, hem yatay olarak aynı tarihsel dönemde var olan diğer kamusal alanlarla birlikte, hem de dikey olarak tarihsel gelişim ve çöküş serüveni içinde ele alınmalıdır.

Buradan hareketle, kamusal alanla ilişkili olarak deneyim ve kullanım değeri kavramlarına baktığımızda, Negt ve Kluge'nin toplumsal deneyimin kendisini kamusal alan içinde örgütlediğinde bir kullanım değerine sahip olduğuna dikkat çektiklerini görürüz: “Burjuva yaşam tarzı ve üretim biçiminin uygulamalarında, deneyimin ve örgütlenmenin toplumun bütünüyle özgül bir ilişkisi yoktur. Bu kavramlar her şeyden önce *teknik* bir biçimde kullanılırlar. Örgütlenme biçimine ve deneyimin oluşumuna dair en önemli asli kararlar, burjuva üretim biçiminin tesis edilmesinden *daha önce*⁴² vardır (1993:4).” Habermas'ın Helenik kamu modelinin burjuva modeline aktarılmasıyla bağlantılandırarak daha önceden var oluşunu açıklayabileceğimiz bu modelde, örgütlenme biçimi araçsal olarak kullanılmıştır, bu nedenle de kullanım değerine ilişkin bir anlama karşılık gelmemekte, bu da kullanım değeri üzerinden tanımlanmayan deneyimin de araçsallığına işaret etmektedir. Negt ve Kluge bu noktada Rossi-Landi'den aktararak özel ile kamusal ilişkisine açıklık getirirler:

Özel dediğimiz şey, ancak kamusal olduğu kadar vardır. Kamusaldır ve bir an ya da binlerce yıl özel olabilmesi için kamusal kalmak zorundadır. Sermayeyi özel bir şey olarak yalıtım için, hammaddeler ve aletler, para ve çalışanlar kamusal alanın gerçeklik kısmında olduklarına göre, servetin kamusal bir şey olarak kontrol edilebilmesi gerekir. Bu tam olarak toplumsal bir gerçek olduğundan, pazarda bir birey olarak davranılabilir, örneğin satın alınabilir (1993:4).

Negt ve Kluge, sermaye ve zenginlik konusundaki görüşlerinde, sermayenin özel, zenginliğin kamusal olduğu konusunda Arendt'le birleşirler. Onlar da yine Arendt gibi özel ve kamusal alan tanımlarının birbiriyle bağlantılı kavramlar olduklarına dikkat çekerler. Ancak onlara göre, bu ilişki yalnızca bu iki kavramın

⁴² antedate

tanımlanmasından kaynaklanmaz ve özel ve kamusal alan arasındaki, bu alanların ne olduklarına dair birbirine bağımlı ilişki yalnızca özel ve kamusal alan tanımlamaları ile sınırlı kalmaz, çünkü bu ilişki “aynı zamanda dilin, toplumsal ilişkilerin biçiminin ve kamusal bağlamın toplumsal ve kamusal hale gelme yollarına da yayılır (Negt & Kluge 1993:4)”. Bu yayılış ise araçsal tanımlarla bağlantılıdır. Daha önce belirttiğimiz gibi deneyimin örgütlenmesinin ufku ve kesin tanımlarına ilişkin önemli kararlar önceden alındığından, kontrolün saf bir biçimde teknik anlamıyla sağlanması olanaklıdır:

(...) [B]urjuva toplumunun kendi deneyimi ve bu deneyimin örgütlenmesi ile ilgili farkındalığı, neredeyse sürekli olarak **gerçekte var olan meta üretime benzerdir**. Meta üretiminin temelini oluşturan ve dünyayı elinde tutan değer soyutlaması (tüm soyut ve somut iş bölümünün ötesinde), bir model sağlar ve bu da devletin ve kamusal faaliyetlerin genellemelerinde ve hukukta görülebilir. Kargaşaya yol açan meta üretimi özel çıkar tarafından, bir başka deyişle toplumun kolektif iradesinin karşıtı tarafından harekete geçirilse de, evrensel olarak bağlayıcılığı olan şablonlar geliştirir. **Bu şablonlar sanki, yalnızca kendinden öncekileri kapsayacak şekilde elde edinilmiş olan, asli ilişkiler bu iradeye dayandırılmış gibi, kolektif iradenin ürünlerine benzetilmiş ve bu iradenin ürünleri imiş gibi yorumlanmıştır** (1993: 4-5).

Kluge ve Negt’in en önemli katkıları deneyim üzerinden tanımladıkları kamusal alan kavramıdır ve burjuva kamusal alanının her ne kadar tekil bir kamusal alan gibi görünüyorsa da aslında bir çok kamusal alanı içinde barındırıyor olduğu yolundaki saptamaları ile tanımlanmamış ve adı konulmamış olmasına karşın karşı(t) kamusal alan(lar)ın varlığını ve günümüzde parçalı kamusal alanlardan bahsedebileceğini söylemeleridir. Günümüzün yeni kamusal alanlarının üretime özgü olduklarını ve aslında kamusal olmayan bir temele sahip olduklarını belirtirler. Etkileme güçlerini doğrudan doğruya kapitalist üretim çıkarından alan bu kamusal alanları “bilinç ve program endüstrileri, reklamcılık, şirketlerin ve yönetim aygıtlarının halkla ilişkiler çalışması eğilimleri” olarak tanımlarlar ve bunları “Geleneksel kamusal alanın aralanını (seçimlerin mevsimlik kamusal alanı, kamuoyu oluşturma) atlayıp tek tek kişilerin özel alanına dolaysız kanallardan ulaşmaya” çalışan alanlar olarak nitelerler

(1991:69). Ancak burjuva devriminin ilk zamanlarında getirdiği biçimsel sınıflandırmaların⁴³, “salt toplumsal eleştirinin, karşı kamusal alanın ve nüfusun çoğunluğunun kurtuluşunun dile getirilmesini bile” engellediğini söylerler; bunu da “deneyim ve toplumsal pratiğin birbirleriyle ilişkili tüm nitel unsurlarının parçalandığı” koşullar altında, “en geniş anlamda proleterya sınıfı deneyim ve çıkarlarının örgütlenebilmesi”nin mümkün olamayacağı çıkarımıyla bağdaştırırlar (1991). Negt ve Kluge, burjuva geleneğinin yapılarının aynı zamanda, sınıfların ve bireylerin artık geleneksel anlamda vatandaş olmadıkları bir yaşam tarzını ve şimdinin üretim pratiklerini belirlediğini söyleyerek günümüzün orta sınıflarının işçi sınıfının dilimleri olduğunu ve burjuva yaşam tarzından öğrenci olarak, teknik beyin gücü olarak, on dokuzuncu yüzyılın tüm eğitilmiş ve küçük burjuva ardılları olarak etkilendiklerini ve bu nedenle geç-kapitalist koşullar altında bu örgütlenme ve deneyimin modellerinin kişisel unsurlarını tekrar ettiklerini savunurlar. Bu modellerin doğa ve toplumsal şebeke üzerinden üstün oldukları bağlam içinde, burjuva döneminde olduğu kadar basit bir biçimde tamamen teknik açıdan uygulanabilir olduklarını ve belki de bu tamamen teknik işleyiş (işlevsellik) olasılığının, yüksek düzeyde öğrenme sürecine, bu öğrenme süreçlerinin gerektirdiği toplumsallaşmaya ve daha önceden toplumsal ve kamusal bağlam içinde alınan ancak ikinci bir özellik şeklinde öznel olarak deneyimlenen kararlara dayandıklarını söylerler ve ‘önkoşullar’ olarak tanımladıkları bu koşulların **“gerçek diyalektik özelliğinin açığa çıkmasının tek yolu”**nun tarih öncesine gidilmesi olduğunu belirtirler (1993:4-5).

Hansen, Negt ve Kluge’nin “deneyim” sözcüğünün ampirik karşılığına, yani sabit özne-nesne ilişkilerinde temellenen algılama ve idrak (bilgi) nosyonlarının bilim ve teknolojiye enstrümantal kullanımına açıkça karşı olduklarını söyler (1991:12). Hansen’e göre onların ilgisi, toplumsal deneyimin nasıl eklemlendiği ve nasıl uygun hale getirildiği sorusunda, başka bir deyişle, “deneyimin toplumsal ufku”nun hangi mekânizmalar ve medyalar aracılığıyla, kimin yararına ve hangi etkiyi yaratmak için

⁴³ Kuvvetler ayrımı, kamusal ile özel, siyaset ile üretim, günlük dile ile gerçek toplumsal ifade gücü, bir yanda eğitim, bilim ve sanat ile öte yanda kitlelerin çıkar ve deneyimleri arasındaki ayrımlar (Negt & Kluge 1991:70).

oluşturulduğunda odaklanır (1993:x). Negt ve Kluge, Adorno, Kracauer ve Benjamin'in geleneğinden beslenerek daha karmaşık bir deneyim kuramını kabul ederler; buna göre “deneyim, bireysel algılama ile toplumsal anlam arasında, bilinçli süreçlerle bilinçsiz süreçler arasında, benliğin kaybı ile benliğe dönüş arasında aracılık edendir; deneyim, bağlantıları ve ilişkileri görme kapasitesidir; deneyim, anılar ile umutların ve bu boyutların tarihsel kayıplarını da içeren çatışmalı geçiciliğin matrisidir (Hansen 1991:12-13).” Hansen, kamusal alana ilişkin deneyim biçiminin söylemsel örgütlenişi üzerinden kavrayarak, Kluge ve Negt'in kamusal alan kuramını feminist bağlamlara uygulanabilir bir düzeye taşıdığını savunur (1991:13). ‘Kamu’ sözcüğünün, Habermas'ın söylediği gibi on sekizinci yüz yıl sonunda kavramsallaştırılmayı talep etmesi ne kadar önemliyse, Hansen'in belirttiği şekliyle sözcüğün 1980'lerin sonundan itibaren yeniden önem kazanması ve farklı disiplinlerde ve farklı bağlamlarda (tarih, sinema ve televizyon çalışmaları, sanat eleştirisi, feminist, “gay” ve lezbiyen, sömürgecilik sonrası ve tabilik açılarından) aynı zamanlarda kullanılmaya başlanması da bir o kadar önemlidir. Hansen, 1988 yılından bu yana Amerikan üniversitelerinde yapılan çalışmalarda hem Habermas'ın hem de Negt ve Kluge'nin kitaplarının eleştirilerinin yapıldığını; böylece Almanya ayaklı kamusal alan tartışması ile Amerikan söylemi arasında bir köprü oluşturulmaya çalışıldığını belirtir. Ona göre, son dönem çalışmaları kamu konusunda başvurulan geleneksel yaklaşımlardan ayıran en önemli konu, sırasıyla çağdaş politik meseleler ve toplumsal gelişmelerle daha doğrudan bir bağlantıyla harekete geçen daha büyük ölçüde bir disiplinler karmaşıklığıdır. Hansen, Bütün bunları, üst üste katlanan, kabaca üç mücadele alanına ayırarak sınıflandırır:

1) Toplumsal cinsiyet ve cinsellik, özellikle yeniden üretim, çocuk büyüme ile cinsel ifade ve mahremiyet biçimlerinin düzenlenmesi konusundaki mücadeleler; 2) Irk ve etnik köken, özellikle insan haklarına karşı etkiler, etnik-ırkçı şiddetin, ayrımcılığın ve milliyetçiliğin artması, kimlik politikaları sorunu, ve 3) bütün bu alanları boydan boya yararak geçen, temsil ve kabulün kaçınılmaz bir biçimde değişmiş ve değişen ilişkileri, bir düzeyde, özel ve elektronik tüketim medyasının küreselleşmesinin hızlandırılmasıyla, bir başka düzeyde, insan bilimlerinde çok-kültürlülük sorunu ve sanata yapılan federal yatırımlar etrafında gelişen ulusal çatışmalarla belirlenmiştir (1993:xi).

Hansen'e göre bütün bu mücadele alanlarında söz konusu olan ne tamamıyla toplumsal ne de tamamıyla politik bir şeydir, daha çok kamunun boyutuyla ilgilidir. Ancak Hansen, artık bunun "kamuoyu"nun alanıyla ya da terimin herhangi bir başka kural oluşturan anlamında kullanılmayacağını, daha çok tamamen farklı yerlerde ve çeşitli, çelişkili konularla bağlantılı olarak kullanılabileceğine işaret eder. Buradan hareketle başka bağlamlarda başka konular için geliştirilen direnme yöntemlerinin aktarıldığı alanlardan bahseder ve örnek olarak kürtaj karşıtlarının, Vietnam Savaşı karşıtlarının yerel düzeyde başlatıp ulusal kamusal alan düzeyine televizyon ve basın yoluyla taşınmalarını gösterir (1993:xii). Ancak Hansen bunların dışında çelişkilere dayanan başka sorular sorarak ve örnekler vererek kamusal alanın oluşmasına ilişkin çıkarımlarda bulunur. Örneğin; Afrikalı-Amerikalıların müzik, moda, dil gibi alanlarda, beyazların onayını aldıkları halde baskın medya kültüründe marjinal, sıra dışı gibi görülmeleriyle ortaya çıkan çifte standartlarla nasıl başa çıkacaklarını ve bu tür bir kültürel "melezleşmenin" toplumsal ve ekonomik eşitlik mücadelesinde nasıl harekete geçirilebileceğini sorar. Hansen'e göre "bu sorular kamu sorunsalının bir kısmını oluşturuyor olarak görülüyorsa, bu durumun kendisi kamusal alanın oluşturulmasında önemli değişikliklerin ölçüsüdür." (1993:xii). Bu noktada tekrar Negt ve Kluge'ye dönen Hansen, onların geliştirdikleri sorunsalın anahtarı olan bir mantıkla, kamusal alanın elektronik medya ile üretim ve tüketimin ulus aşırı ağları yoluyla küresel birleştirilmesi; medya insan deneyiminin "ham maddesi" üzerinde gittikçe daha "doğrudan" bir tahakküm kurmaya çalıştıkça, cazibe ve bileşenlerin çeşitlenmesiyle el ele ilerlediklerini savunur. Bu noktada Cornel West'in "yeni bir kültürel farklılık politikası" olarak tanımladığı duruma, bu yapısal çeşitlenme ile kendiliğinden dönüşülemeyeceğini belirtir. Yine de Amerikan bağlamından hareketle geliştirdiği düşünsel açılımda kültürel değerlerin, görünüşte değerden muaf bir hiyerarşisini geri kazanmak için yapılan yeni muhafazakar girişimlerin, özellikle sınırlanmış kaynaklar ve bütçe kesintilerinin bulunduğu, hayali ve katı bir biçimde mücadele etmenin zorunlu olduğu bir dönemde gerçek bir tehdit olduklarını; ancak bu durumun meselelerin, kamusal alandaki yapısal değişiklikleri yazınsal kültürün geleneksel alanlarının dışındaki unsurlar ve medyayı da içerecek biçimde daha geniş bir perspektifle yeniden formüle edilmesini zorunlu kıldığını savunur (1993:xiii).

Hansen bu kavramalardan ve anlayıştan hareketle, Negt ve Kluge'nin kamusal alana ilişkin önermelerini ve Walter Benjamin'in sanat yapıtının "aura"sına ilişkin düşüncelerini medyanın ilk görsel aracı olan sinema üzerinden

Hansen'in *Babel and Babylon* başlıklı çalışmasında sinema izleyiciliği, özellikle sessiz sinema dönemindeki kadınlar, göçmenler ve sosyo-ekonomik koşulları nedeniyle "alt" olarak kabul edilen sınıflar üzerinden tartıştığı kamusal alan modelinde, Kluge'nin, Benjamin'in sinemanın "aura"nın parçalanmasını hızlandırdığı yolundaki görüşünün abartılı olduğunu, klasik auranın sinemanın icadıyla birlikte yok olmasına karşın, film ile izleyici arasındaki kendine özgü ilişki nedeniyle yeni aurasal deneyim biçimlerinin⁴⁴ salonlara girdiğini belirttiğini söyler. Hansen'in Benjamin'nin ve Kluge'nin üzerinden yaptığı değerlendirmenin önemi "bakış"a ilişkin vardığı sonuçlardır; ona göre Benjamin gibi Kluge de parçalanmış auraya ilişkin dünyevi, kamusal bir bağlam için deneyimsel⁴⁵ olasılıkları kurtarmaya çalışır, bu da bir öznellikler arasılığı ve hafızanın, karşılıklılık unsurudur ('bakışı geri döndürme yeteneği ile bir olguyu kuşatmak'). Hansen, böylece perdedeki film ile izleyicinin kafasındaki çağrışımların akışının karşılıklılığının izlenen filmin alternatif bir kamusal alan için kullanım değeri ölçüsü haline geldiğini, bunun da bir filmin izleyicinin ihtiyaçlarına iyi geldiğini ya da sömürdüğünü belirtir (1991:13). Böyle bir olasılık ise üçüncü bir terimi gerekli kılar: öbür izleyici, kolektif olarak seyirci, bir kamusal mekân olarak sinema salonu, deneyimin toplumsal ufkunun bir parçası. Hansen, Kluge'nin izleyicinin kafasındaki filmin mecazının⁴⁶ psikanalitik boyutları kuşattığına şüphe olmadığını, bunun hem kendine özgü bir kamusal alan içinde –ad hoc bir toplumsal seyirci, kendine özgü bir mevki, safha ve gösterim biçimi tarafından oluşturulmuş- hem de bir dizi kültürel kurumdan ve pratikten biri olarak sinemada üretilen ve yeniden üretilen, uygunlaştırılan ve yarıştırılan kamusal ufuk tarafından çifte bir bağlamsallaştırmaya tabi olduğunu söyler (1991:14). Bunun sonucunda kolektif alımlama ile izleyici olan kamudan etkili bir kamusal alan oluşur.

⁴⁴ Perdedeki film ile "izleyicinin kafasındaki film" arasındaki yapısal yakınlık.

⁴⁵ "deneyimsel" olarak çevrilen sözcüğün İngilizce aslı metinde "experiential" olarak geçmektedir; "kurtarmak" olarak çevrilen ise "salvage" olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Türkçe çeviride anlamsal kaymalar doğabilir.

⁴⁶ kinaye, benzetme.

Hansen, Avrupa bağlamı ile ilintili olarak kavramsallaştırılan kamusal alan kavramının incelediği Amerika'daki sinema izleyiciliği konusu üzerinden doğrudan Amerikan bağlamına aktarılamayacağını, ancak önemli benzerlikler olduğunu belirtirken aslında yalnızca bu iki kıtaya ilişkin değil daha genel benzerliklere işaret etmektedir. Bu benzerliklerden en önemlisi, burjuva kamusal alanının toplumsal cinsiyet bağlantılı ikincil metnine ilişkin olandır, bu da kamusal ve özelin hiyerarşik ayrımında sırasıyla eril ve dişil alanlar olarak nitelendirilmeleridir (1991:14). Hansen de kamusal yaşamın modern biçimlerinin kapitalist temelini bunların bağımsız ulusal gelişmeler olarak görülmesini olanaksız kıldığını ve dönüşüm süreci için (ki bunun Habermas'ın kullandığı anlamıyla burjuva kamusal alanının dağılması, parçalanmasına karşılık geldiğini belirtir), Amerikan "kültür endüstrisi"nin kitle-kültürel üretim ve alımlama açısından Avrupa ülkeleri ve diğer ülkeler için hegemonik bir model ve maddi ilke olarak ortaya çıktığını söyler. Bununla bağlantılı olarak da, özgül koşullar nedeniyle Negt ve Kluge'nin önerdiğinden farklı kamusal yaşam tiplerinin doğduğunu, en belirgin düzeyde göçmenlerden oluşan etnisite ve ırk açısından ayrılmış bir toplum yapısı olan Amerika'da hegemonik modelin öne çıktığını söyler (1991:14). Buna örnek olarak da "kamu" tasımının dönemsel söylem olarak "kamunun sorunu" ile sınırlandırılması halinde, sinemanın ya da işçi sınıfı kurumlarının, etnik ve siyah kültürlerinin (ki bunların sinemada bir şekilde soğurulduğunu ve büyük ölçüde yerlerinden edildiğini ekler) bu terimlerle ele alınamayacak hale geleceğini öne sürer (1991:15). Hansen, sinema izleyiciliği üzerinden yürüttüğü tartışmasında, sinema gösterimlerine ilişkin sansür ve mahkeme kararlarına değinir ve bunun kontrol üzerinden yürüyen bir mücadele olduğunu söyler, Griffith'in endüstriyel bir girişim ve burjuva kamusal alan süslemeleriyle meşrulaştırmaya çalışmasının aksine, sinemanın alt-sınıf eğlenme biçimi olarak yeni ve farklı bir tür kamusal alan olma olasılığına dikkat çeker. "Babil'in kalıntılarını tamir etmek" olarak tanımladığı, filmi evrensel bir dil olarak "kutlama" girişimi üzerinden sinema izleyicisini, evrensel film dilinin öznesi olarak konumlandıran Hansen, bu çabada sürecin aralıksız tekrarında özerk yorumlamanın ve yeniden uygunlaştırmanın bir miktar payının kaldığını söyler (1991:17). Kısaca Hansen'in argümanının genel çerçevesi, sinemanın göçmen işçi sınıfından izleyiciler ve değişik sınıfları ve genel sınırlamaları kesen bir biçimde kadınlar gibi belirli toplumsal

gruplar için potansiyel olarak özerk, alternatif bir deneyim ufku işlevi görmesi üzerine kurulmuştur.

Hansen'in "etkili" kamusal alan önermesini, sinema açısından izleyici, perdedeki görüntü ve Kluge'den alarak kullandığı izleyicinin kafasındaki görüntü kavramlarını, kültürel üretimin diğer alanlarındaki üretimler ve üretenler, ürün ve bu ürünlerin alımlayıcı ve kullanıcıları üzerinden yaygınlaştırılabilecek "kullanışlı" bir kamusal alan modeline dönüştürür. Bu açıdan bakıldığında bir kültürel ürün olarak müzik üretimi ve müzik ürünleri üzerinden tartışılabilecek bir potansiyel deneyim ufkunun, bir kamusal alan olasılığının hem müzik üreticileri hem de alımlayanlar açısından üzerinde inşa edilmesine olanak tanıyan bir zemin yaratır.

Hansen'in "bakışı geri döndürme yeteneği" ile tanımladığı deneyim, içinde "bakışın iktidarı"na ilişkin göndermeler barındırır. Bu da bizi, Robbins'in belirttiği bir zamanlar birileri için "daha kamusal" olan kentte kurulan bakışın iktidarı sorununa geri götürür. Bakan ve bakılan, bakma iktidarını sorgulanmadan kullananlar ve bakışa maruz kalanlar arasındaki ilişkinin değişmeye başladığı on dokuzuncu yüzyıl kentinin "sokaklar"ında dolaşmaya başlayanların ya da hep dolaşıyor olan ancak dolaştıkları yeni "fark" edilenlerin kimler olduğuna üçüncü bölümde değineceğiz.

4. Sokakların ve Sokaktakilerin Dönüşümü

*“Bir kuşluk vakti çıktı karşıma
O günden beri kırgınım
Aklım hep onda
Bir yol olsa söylesem dilim varmıyor
Varmıyor niye*

*Çok küçük yaşı zulmetmiş sokaklar
Çocukluk gitmiş gözünde yıllar var
Bir değil miyiz ki
Herkes şanslı doğmuyor
Doğmuyor niye...”⁴⁷*

Kamusal alan, kamusal mekân, kamusal yer ve kamusal olan üzerinden yaptığımız ayırmadan yola çıkarak ‘sokaklar’ı kamusal bir yer olarak tanımlayabiliriz. Kamusal yer, kamunun kullanımına açık olan kentsel bir birimdir. Başka bir deyişle, kentsel organizmayı birbirine bağlayan damarlardır. ‘Orada’, ‘dışarıda’, ‘üzerinde’ olmanın bir kamusal alan oluşturmak için yeterli olmadığı, ancak fiziksel olarak bulunmanın ya da bulunmamanın ve hatta bulunurken görünür ya da görünmez olmanın önem kazandığı kentsel mekânlardır.⁴⁸

Kentin, toplumsal olarak üretilen bir mekân olduğunu belirtmiştik. Kenti oluşturan, semtleri birbirine bağlayan, birbirinden ayıran sokaklar da toplumsal olarak üretilirler. Aynı zamanda toplumsal iktidar da sokaklarda üretilir ve yeniden üretilir. Bu anlamıyla sokak, toplumsal bir kurum olarak düşünülebilir. Connell da, sokağın çoğunlukla bir kurum olarak düşünülmediğini söylerken, sokağı

⁴⁷ Özlem Tekin, *Herkes Şanslı Doğmuyor*.

⁴⁸ Sokağın ne olduğuna ilişkin bugün değişmez bir algımız var gibi duruyor olsa da, denizin, su yollarının, su kanallarının bir tür sokak işlevi gördüğü tarihsel dönemler de olmuştur.

“yürüdüğümüz, arabayla geçtiğimiz veya fıstıkların gezindiği bir yer” olarak tanımladığımızı dikkat çeker (1998:181). Connel’in ironik bir biçimde baskın olanın dilinin sokaklar üzerinden kurulurken “fıstıkların gezindiği yer” olarak tanımlandığına işaret ettiği bir kamusal yer olarak sokak, ona göre, belirli toplumsal ilişkilerin olduğu, kesin sınırları olan bir toplumsal çevredir. Connell, bu tanımlamasında sokakta yapılan işleri toplumsal cinsiyet belirlenimli⁴⁹ olarak ayırır. Bu ayrıma göre kadınların sokaklarda çocuklarla ilgili işler yapmak (bebek gezdirmek gibi), alışveriş ve fahişelik yapmak gibi nedenlerle bulduklarını belirtir. Erkeklerin ise araba, kamyon, otobüs kullanmak, küçük suçlar ve polislik gibi nedenlerle sokaklarda olduklarını, sokağın kendisinin bizatihi erkeklere ait olduğunu savunur. Buna örnek olarak da kadınlara yönelik şiddet eylemlerinin, sözle sarkıntılığın, tecavüzün ve bunlar gibi pek çok sindirme eyleminin merkezinin sokaklar olduğunu söyler. Özellikle şehrin belli bölgelerinde kadınların hava karardıktan sonra nadiren sokakta yürüdüklerinden, bu nedenle de sokağın “erkeklerin işgali altında olan bir bölge” olduğundan bahseder (1998: 181). Connell’in tanımladığı şekliyle toplumsal cinsiyet belirlenimli bir yer olan sokak, bunun dışında aynı zamanda sınıfsal belirlenimli bir yerdir. Her sınıfın her sokakta bulunma izni ya da oraya ulaşma olanağı yoktur. Çünkü sokak, toplumsal iktidarın gizil olarak kendini açığa vurduğu bakışın iktidarının kurulduğu yerdir. Bir karşılaşma mekânı olarak sokak, toplumsal cinsiyet belirlenimli ve sınıf belirlenimli özelliklerin sınırlarının aşılma olasılığını da içinde barındırır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki toplumsal dönüşümün getirdiği kentsel değişimler çerçevesinde sınıf belirlenimli olarak var olan kamusal yerlerde dolanım sınırlaması aşılmaya başlamıştır. Fransız Devrimi ile birlikte görünür ve görülür olan ‘alt sınıf’tan kadın ve erkekler endüstri kentlerinin sokaklarına çıkarlar. Aslında halk hep sokaktadır ve Alewyn’e göre “temsiliyet, daima önünde cereyan edeceği bir çerçeveye muhtaçtır” (*aktaran* Habermas 2000:69). On yedinci yüzyılın ortasından itibaren, şölenler kamusal alanlardan saray parklarına çekilir, böylece halk katılımcı olamaz ama seyirci olur. Habermas, bu seyirci olunabilen saray şölenlerine

⁴⁹ “Gender specific” karşılığı olarak kullanılmıştır.

karşın, burjuva kesimin düzenlediği davetlerin “kapalı kapılar ardında” yapıldığını ve “dışlayıcı” olduklarını söyler (2000:69). Her iki durumda da değişmeyen şey, halk her zaman sokakta ve orada olsa da, sokakta bulunmalarının “bakılmalarına” yol açması için Fransız Devrimi ile birlikte varlıklarını kanıtlayan eylemlerde bulunmalarına dek “seyirci” olarak kalmalarıdır. Seyirci oldukları sürece ise “görünmez” olmaya devam etmeleri önemlidir. Bu da çalışmanın giriş kısmında belirttiğimiz tarihi yapıyor olsa da tarihi yazılmayan, çünkü haklarında kayıt tutulmasına gerek görülmeyen soyut bir “halk” düşüncesiyle buluşur.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki toplumsal formasyon dönüşümünün ve dünya üzerindeki farklı coğrafyalarda savaşların, göçlerin, sömürgelemlerin, yeni siyasal oluşumların, insanların deneyimlerine açtığı pencereler çoğalırken kendilerine bir kulvar, seslerini dünyaya yüksek bir perdeden duyurabilecekleri bir mecra bulan kadınlar, bu dönemlerden itibaren yazarak, konuşarak ve söyleyerek kamusal alanda var olma çabası içine girmişlerdir. Zamanın ve mekânın bileşkesinde, büyük bir kırılmanın içinden ve ardından, “şimdi ve burada” olmanın sunduğu olanaklardan yararlanan kadınlar, dünyanın farklı köşelerinde benzer bir özgürleşme ve özneleşme deneyimi yaşamışlardır. Kent ve kentin sunduğu olanaklar, kentsel alan ve modernleşme toplumsal cinsiyet ideolojileri ve hiyerarşilerinde önemli değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Woollacott 2000). Kamusal alanın ve kültürel yaşamın hareketliliğinin bir ana anlatı olarak modernizmin serüveni içinde biçimlenmeye, dönüşmeye; kendi üsluplarını, koşullarını geliştirmeye ve teknolojinin geldiği noktanın tetiklemeyle konuşmaya, yürümeye, bakmaya ilişkin pratiklerin toplumsal, siyasal, ekonomik, ideolojik ve sanatsal yaklaşımların zamanın ve mekânın özgüllüğü içinde kurgulanmaya başladığı on dokuzuncu yüzyıl sonunda, fahişeler ve ‘ismi olmayan’, ‘kayıtlı tutulmayan’ diğer kadınlarla birlikte orta sınıf ve üst orta sınıf kadınlar da sokaklara çıkmıştır.

4.1. *Flânerie, Flâneur, Flâneuse*

Kentin kalabalıklığının, bireyi hem korkuttuğunu hem de kalabalık arasında kaybolma şansı tanıyarak belli ölçüde “özgürlük adacıkları” yarattığını belirtmiştik. Bu özgürlük adacıklarını birbirine bağlayan ya da birbirinden ayıran “sokaklar”, yalnızca üzerinde yürünen yerler olarak değil, bir “bakma” ilişkisinin kurulduğu mekânlar olarak önem kazanırlar. Sokaklarda dolaşabiliyor olmak, belirli bir özgürlük kapasitesini beraberinde taşır. Ancak sokakta dolaşırken görüyor ve görülüyor olmak, birbirine bakıyor olmak ya da en azından bu bakma pratiğinin olasılığını içinde taşıyor olmak tarihsel bir kategori olarak *flanuer* olma ve *flânerie* eyleminde bulunma noktasına dönmemizi gerekli kılıyor. Kamusal alan ve özel alan ayrımının kadınları özel alanla tanımlayan/sınırlandıran sınıflandırması, her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl kentinde kadınların sokaklarda bir “bakma ilişkisi”ne girmesini ve “gezinme” pratiğinde bulunmasını mümkün kılmıyor gibi görünse de *flânerie* eylemine ve bu eylemi gerçekleştirenlere baktığımızda karşıt görüşlerin argümanlarının bu durumun tersini ifade ettiğini görürüz.

Tester, bir eylem olarak *flânerieyi* ve eylemde bulunan olarak *flâneurü* tanımlarken, bu kavramların birbiriyle ilintili tarihsel kategoriler olduklarına dikkat çeker. *Flânerieyi* bir eylem, *flâneurü* ise bir figür olarak tanımlar: “*Flânerie, flâneur* tarafından gezinme ve bakınma eylemi, kentsel ve özellikle de metropoliten yaşam edebiyatının, sosyolojisinin ve sanatının tekrarlanan motifidir. Aslen, *flâneur* figürü özgül bir zamana ve mekâna bağlıdır: Walter Benjamin’in Charles Buadelaire’ e ilişkin analizlerinde ortaya çıkardığı şekliyle on dokuzuncu yüzyıl başkenti Paris (1994:1).” Bu mekânsal ve zamansal özgüllüğün bir çok çalışmada aşıldığını *flâneurün*, on dokuzuncu yüzyıl Paris’inin sokaklarından ve pasajlarından uzaklara” yürütüldüğünü, figürün ve eylemin, sıklıkla toplumsal ve kültürel yorumcuların modernitenin ve postmodernitenin koşullarının anlaşılması ve doğası ile ilgili kavrama çabalarında konu edildiğini bunun sonucunda da *flâneurün*, sıradanın sayfalarında dolandığını, ancak aslında bu “popülerleştirmeye” karşı *flânerienin* tam karşılığının ve öneminin, yakalanması güç olmaya devam ettiğini belirtir (1994:1).

Flâneuse kavramı, *Flâneur*'e ve on dokuzuncu yüzyıl kentinin “aylaklar”ına dayanır. Feminist kuramcılar arasında, kadınlar için böyle bir kategorinin olup olmadığına ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Bu dönemde *flâneuse*'ün varlığından bahsedilemeyeceğini ileri süren görüşler⁵⁰, “on dokuzuncu yüzyıl kent sokaklarında kadınların statüsünün özne değil nesne” olduğunu ve “kadınların kamusal sahadaki fikri yokluğu”nu buna neden olarak gösterirler; buna karşın, kimi çalışmalar, kadınların “aktör, gözlemci ve yorumcu” kategorilerinin böylesine dışında tutuluşlarının gerçekliğini sorgular⁵¹(Woollacott 2000: 764).

İsmi *flânerie* olma ve *flâneur* ile birlikte anıla gelen “Baudelaire’e ve onu izleyen kuramcılara göre, *flâneur* kaçınılmaz bir biçimde erkekti; çünkü o zamanlar ‘dışarıda takılma’ ve izleme özgürlüğü yalnızca erkeklere tanınmıştı.” (McDowell 1999: 154). *Flâneur*'ün toplumsal ve sınıfsal bağlamı ve kentle kurduğu ilişkiyi anlamak, bu döneme ilişkin bir *flâneuse* kategorisinin varlığını sorgulamaya ve kavramaya yardımcı olacağından, *flâneur* ve *flânerie* kavramsallaştırmalarına bakmak gerekmektedir. **Pasajlar** kitabında “Baudelaire ya da Paris Caddeleri” bölümünde Benjamin *flanuer*'e ilişkin şunları söyler:

Flâneur henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşindedir. Henüz bunlardan birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur, sığınağını kitlede arar. (...) Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori* niteliğiyle Flâneur'ü çağırılmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüsündedir (Benjamin 1993: 87).

⁵⁰ Janet Wolff (1985). The Invisible flâneuse: women and the literature of modernity. Theory, Culture and Society, 2, 37-46.; Janet Wolff (1990). Feminine Sentences. Cambridge: Polity Press. ; Griselda Pollock (1988) Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. London: Routledge.

⁵¹ Elizabeth Wilson (1991). The Sphinx in the City. Londra: Virago Yayınları; Elizabeth Wilson (1992). The invisible flâneuse. New Left review, no.191, 90-110; Liz Heron ,ed.(1983). Streets of Desire: Women's Fiction in the Twentieth Century.

* Rolf Tiedeman, Benjamin'in fantazmagori'yi şöyle tanımladığını söyler: Fantazmagorik olan, “mal üreten toplumun büründüğü parıltıydı- bu parıltı, aslında hem idealist estetiğin “güzel görünüş”üyle, hem de malın fetişlik özyapısıyla bir bağlam içerisinde bulunmaktaydı. Fantazmagoriler, bu yüzyılın toplumunun “idealleridir”; sözü edilen toplum, bu ideallerin yardımıyla “gerek toplumsal ürünün eksikliklerini, gerekse toplumsal üretim düzeninin aksayan yanlarını hem gidermeye hem de yüceltmeye” çalışmıştır. s.23, “Pasajlar Yapıtına Giriş”, Pasajlar, s.9-32.

Tester, ilk kez 1863'te yayınlanan makalesi 'Modern Yaşamın Ressamı'nda, Baudelaire'in en çok bilinen *flâneur* tanımının yer aldığını belirtir: "Kalabalık onun ülkesidir, tıpkı havanın kuşun, suyun da balığın ülkesi olması gibi. Onun tutkusu ve işi, kalabalığın içine karışmaktır (*aktaran* Tester 1994:2)." Baudelaire, "kent yaşamının yüzeyselliğinin, rüyaların ve gösterilerin tüketime temel olduğu kentlerde gerçeklikle imgeler arasındaki karışıklıktan kaynaklandığını" ileri sürer; Baudelaire'e göre, "kentsel yaşantının özündeki figür *flâneur* idi: bakan ama kentin gösterişli gelişmelerine katılmayan gezip dolaşan gözlemci. *Flâneur* kent kalabalığında anonim bir figürdür, görünmez ama her şeyi görür; öyle bir izleyici ki, Frisby'e göre, 'her yerde tanınmamaktan keyif alan bir prens'tir" (*aktaran* McDowell 1999: 154). Tester'a göre, şairi temel alan ve *flâneur* kategorisinden şair üzerinden bahseden Baudelaire için, şair, kuşkuyla yer vermeyecek şekilde "erkek"tir (ve Baudelaire şairin toplumsal cinsiyeti konusunda son derece nettir; hepsi olmasa da Baudelaire'in çalışmalarının çoğu eril anlatıcı ya da gözleyici koşulunu gerektirir). Bu "erkek", estetik anlamı ve Paris kentinin metropoliten ortamındaki yoğun kalabalıktan – görünür kamudan- bir tür kişisel varoluşsal güvenliği elde edebildir (Tester 1994: 2). Tester, Baudelaire'in şair tanımına yüklediği anlamları tartışarak on dokuzuncu yüzyıl kentinin, özellikle Paris'in toplumsal yapısına ilişkin göndermelerde bulunur. Şairin kendini kalabalıktan ayrı tutuşu, özel alana ilişkin düşünceleri ile birleşir, zamanın ve mekânın bileşkesinde flâneur 'kahraman' olarak ortaya çıkar: "Şair, 'evinden uzakta olan ancak herhangi bir yerde kendini evinde hissedebilen, dünyanın tam merkezinde olan ancak dünyanın görünmezi olabilendir'. Baudelaire'in şairi kalabalığın içinde olan adam olmanın karşısı olarak kalabalıkların adamıdır. Şair, kendi yaptığı şeylerin düzeninin merkezindedir, buna karşın diğerleri için metropoliten değişimin bileşenlerinin bir parçası gibi görünür (1994:3)." Baudelaire'in, *flâneur* tanımını kavramaya yardımcı olması açısından, *flâneur*den ayrı olarak tanımladığı *dandy*⁵² ve *bohem* kategorilerine bakabiliriz. Bu kategorilerden *dandy*'yi şöyle tanımlamaktadır: "Zengin, aylak ve tüm bıkkınlığına karşın mutluluğun izini sürmekten başka bir uğraşı olmayan adam; lüks içinde yetiştirilmiş gençliğinden beri diğer insanların kendisine itaat etmesine alışmış

⁵² Türkçe'de "züppe" sözcüğü ile karşılanabilir.

adam; zerafetten başka mesleği olmayan bu adam, tüm zamanlarda seçkin, tamamen farklı bir fizyonomiye sahiptir (2003:123).” Artun da Baudelaire’de *dandy*nin burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirmeye saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergileyen biri olarak kurulduğunu söyler (2003:23). *Dandy* ile bohem arasındaki fark ise kökenleri veya servetleri ile ilgili değildir, mizaçlarıyla ilgilidir ve bu fark sanatsal ifade söz konusu olduğunda ortaya çıkar. Bohem, “coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açıkyürekli, sıcak” iken, *dandy* tam aksidir, “[m]ağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı, kılığı-kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçili”dir. Biri kendini dışavururken, diğeri kendini kurmayı tercih eder. Her ikisi de aşırı uçlarda olmalarına ve burjuvaziyi “horlamaları”na karşın bunu farklı nedenlerle yaparlar: “Bohem burjuvaziyi popüler vaatlerine ihanet etmesi, diğeri ise bu vaatlere sadakati dolayısıyla yerer. Bohem, sanatın hayata kaynamasını, dolayısıyla çağdaşı olduğu ütopyalara, umutlara, davalara sarılmasını temsil eder (Artun 2003:24).” Bu iki kategorinin benzer ve farklı duruşlarının ardından bir kent gezgini olan *flâneure* dönebiliriz.

Tester, Baudelaire’in şairi koyduğu yerin, Paskal’ın *düşünen sazinin* sıradan ve gündelik versiyonu olduğunu öne sürer. Bu noktada Paskal’ın insanları “düşünen sazlar” diye adlandırmasına döner ve bu tanımlamanın nedenini açıklar:

[Y]aşamlarımızın kırılğanlığının farkındayızdır; bizler sazlar gibi kırılabiliriz, daha önemlisi, bizler koşulların rüzgarlarında sazlar gibi olduğumuzu *biliriz*. İşte, bizi saz-gibi doğası üzerinde düşünme yetisi olmayan her şeyden ayıran ve bizi biz yapan bu bilme, düşünme eylemleridir. Baudelaire’in şairi düşünen saz gibidir çünkü kalabalıkta diğeri bütün yüzler arasında onlar gibi bir yüzdür. Ancak şair, yüzünün ardında büyük bir asalet sırrı gizler. Baudelaire’in şairi, kalabalığın kendisini fiziksel ya da varoluşsal olarak sıkıştıracağını *bilir*, yine de metropoliten kalabalığın diğeri bütün üyeleriyle olan ilişkisinde asaletli olmayı talep eder (1994:3).

Tester, on dokuzuncu yüzyıl şairine ve dolayısıyla *flâneur*üne yüklenen bu kalabalığın arasında olma, ancak kalabalıktan ayrı olma, sıkıştırılmış olma ancak yine de talep ediyor olma özelliklerinden dolayı da *flâneur*ün yayılan ve genişletilen kullanımının doğru olmadığını ve aslında basit bir “dolanma, gezinme, yürüme” eyleminin çok ötesinde bir “farkındalık”la bağlantısı olduğunu ima eder. Yine de *flâneur*, kendisinin kamudan olduğunu, onun bir parçası olduğunu bilir. Ancak Tester’in belirttiği şekliyle *flâneur*ün ‘yapabilme kapasitesi’ vardır: “*Flâneur*, şair olarak ya da sanatçı olarak, kendisi için yalnızca onlara verdiği anlamlarla var olabildiklerinden yüzleri ve şeyleri dönüştürme yetisi olan, şeylerin düzeninin bireysel hakimidir. Bu nedenle kentin nesnelere bir biçimde ayırıcı bir tavırla ele alır (izolasyon ve yabancılaşmadan yalnızca bir adım kısa olan bir tavır, bu kısa adım Nerval’in *Les Chimères*’inden bir yakınmayla biter: “Ben gölgelenmiş olanım – yoksun bırakılan- avuntusu olmayan). *Flâneur*, kentin mekânlarının ve yerlerinin görünümünün gizli gözleyicisidir. Sonuç olarak Baudelaire’den sonra *flânerie* eylemi, egemen gözlemcinin, bakışını meşgul eden şeyleri bulmak amacıyla kentte dolaşması ve böylece aksi halde eksik olacak olan kimliğini tamamlaması; aksi halde tatmin olmayacak olan varlığını tatmin etmesi; yoksunluk duygusunun bir yaşam duygusuyla yer değiştirmesi olarak anlaşılmıştır (Tester 1994:6-7).

Tester’in sözünü ettiği yoksunluğun yaşam duygusuyla yer değiştirmesi ve eksikliğin tamamlanması, Mazlish’in ‘dışındaki adam’ ve ‘içindeki adam’ tanımlamalarıyla açıklanabilecek bir açılıma işaret eder. Mazlish, on dokuzuncu yüzyılın *flâneur*ünün, daha erken ve benzeri örneklerine on sekizinci yüzyılda Francis Hutcheson’ın çalışmalarında ve Adam Smith’te bir toplumbilimci olmaktan çok bir filozof olarak “tarafsız gözlemci” halinde rastlanılabileceğini belirtir: On dokuzuncu yüzyılda *flâneur* dışsal bir gözlemci iken, onun on sekizinci yüzyıldaki hali tam olarak ‘dışındaki adam’ değil, ancak düşsel bir ‘içindeki adam’dır⁵³ (1994:43).” Mazlish, Smith’in “tarafsız gözlemci”sinin, bugün vicdan ya da süper-egosu denilen şeyin sesini duyduğunu; içe dönük olduğunu ve bu çıkış noktasından doğru, kendi yargısını ya da değerlendirmesini yansıtarak toplumu oluşturduğunu;

⁵³ Mazlish’in metninde bu tanımlamalar sırasıyla “man without” ve “man within” olarak geçmektedir.

sonuçta toplumu dışından değil içinden doğru gözlemleyip ve yapılandırdığını ve *flâneur*le en azından görünürdeki farkının bu içerde ve dışarıda gezinme arasındaki fark olduğuna dikkat çeker (1994:44). Mazlish'in çıkarsamalarındaki önemli noktalardan biri, on sekizinci yüzyıldaki "içerdeki adam"ın kendi içine bakarken aslında başkalarının gözüyle kendisine bakan tasarlanmış, hayal edilmiş biri olmasıdır. Ancak dışarıdaki toplumun uyum içinde devamı ve gelişmesiyle, "içerdeki adam"ın bakışı arasında diyalektik bir ilişkinin izlerini süren Mazlish, on dokuzuncu yüzyılla birlikte bakışın "cool" bir nitelik aldığını söyler. Ancak tıpkı Tester gibi Mazlish de *flâneur*ün tarihsel bir kategori olduğunu ve tarihe kapitalizmle birlikte girdiğini, harekete geçtiği "dekor"un ya da yerin kent olduğunu belirtir: "Kent sahnedir. Modernizmin –ve kitlelerin- ruhunu oluşturur (1994:46)."

Parsons, "*Flâneur* ele geçirilemez; Benjamin'in tanımlamalarından kentin parçalarına, mite ve labirente doğru yürüyerek tamamen uzaklaşır. (...) Kent gözlemcisi, modernist sanatçıyı anlatan aynı zamanda hem bir metafor hem de toplumsal olgu açısından, özellikle erkek figürü olarak görülmüştür. *Flânerienin* etkinlikleri ve fırsatları baskın bir biçimde varlıklı adamların ayrıcalığı idi, 'modern yaşamın sanatçısı'nın ister istemez burjuva erkeği olduğu da kesindi." dedikten hemen sonra "Flâneur burjuva mıdır serseri midir, otorite sahibi midir marjinal midir, kent kalabalığının içinde midir ondan ayrı mıdır, maskülen midir feminen midir androjen midir?" diye sorar (2000:4). Kendi sorusuna "Kadının kentin kamusal yaşantısına erkekle karşılaştırıldığında daha sınırlı katılabildiği hiç kuşkusuz doğrudur. Aynı zamanda kentin kendini beğenmiş gözlemcisinin erkek olduğu da doğrudur. Ancak, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak, kadınlar kendilerini gözlemci olarak yerleştiren kamusal kent pozisyonlarında görülebilmektedir" şeklinde yanıt vermektedir.

Parsons'ın tartıştığı on dokuzuncu yüzyıl kentinde, *flâneur*ün feminen bir karşılığı olarak *flâneuse*ün varlığına ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda bir *flâneuse* kategorisinin olmadığını öne sürenler arasında Janet Wolff ve Griselda Pollock, *flâneur*ün yalnızca erkeklere özgü bir adlandırma olduğu konusunda birleşirler. Wolff, "Züppe, flâneur, kahraman, yabancı -bütün bu

figürler modern yaşam deneyiminin somut örneği olmayı dilediler- değişmez biçimde erkek figürlerdir. 1831’de George Sand Paris yaşamını deneyimlemek ve zamanının düşünceleri ve sanatlarını öğrenmek istediğinde, kadınların varmış gibi yapamayacakları özgürlüğü kendine tanımak için bir oğlan çocuğu gibi giyindi... Kılık değiştirmesi flâneur’ün yaşamını onun için olanaklı kıldı; çok iyi bildiği gibi, var olmayan bir *flâneuse* rolünü benimsemesi mümkün değildi.” (1990:41). Wolff, benzer düşüncelerini “The invisible *flâneuse* başlıklı makalesinde de dile getirir, McDowell bu yazıya ve Wolff’un görüşlerinde ilişkin şöyle demektedir: “Modernliğin sosyolojisinin (biz coğrafyayı da ekleyebiliriz) kent yaşamında kadın deneyimlerinin özelliklerini görmezden geldiğini ileri sürüyor. Onun bakış açısına göre, ‘*flâneur* yalnızca erkek olabilir’. Modernliğin ve modern kentleşmenin kahramanlarının –flâneurler, göçmenler ve ‘yeni bir mekâna isimsiz biri olarak ulaşma ve isteyerek köklerinden kopma, tek başına yolculuk etme olasılığını ve umudunu, paylaşan’ yabancılar- hep erkektir (1999:153).” Ancak on dokuzuncu yüzyılda dünya üzerinde hareketliliği olanlar, özellikle yabancılar ve göçmenler yalnızca erkekler değildir. Kadınlar da yer değiştirmekte, “dolanmak”tır. Pollock ise, “temelde bir erkek figürü olan flâneur’ün kadın karşılığı yoktur: yoktur ve bir kadın flâneuse olmayacaktır da” (*aktaran* Parsons 2000:4) derken *flâneuse*ün varlığının olasılığının bile mümkün olmadığını belirtmektedir. Buna karşın, Deborah Epstein Nord, “bir olasılık” olarak, *flâneuse*ün on dokuzuncu yüzyılda kentte varolabileceğini öne sürer (1995: 11-12). Nord, dönemin kadın yazarlarının endüstri kentini ve toplumsal yapısını anlattıklarını, bunu yapabilmek için de, kentin “izleyicisi” olmaları gerektiğini belirtirken örnek olarak Flora Tristan ve Elizabeth Gaskell’i gösterir; Tristan’ın Londra’da seyahat eden ve dolanan, Gaskell’in ise endüstriyel Manchester’ın romancısı olarak kentin seyircileri rollerini aldıklarını söyler (1995:13). Drusilla Modjeska, kentli kadının yazılarını konu alan ***Inner Cities*** adlı derlemeye yazdığı giriş bölümünde, Avustralyalı kadınların, “merkezsiz bir evrende yaşamının yarattığı karşıt duygular taşıyan tavırları” ile kentsel mekân arasında kurdukları ilişkiyi değerlendirir ve şöyle der:

Kadınlar, periferilerde çalışır⁵⁴. Anılarımız, öykülerimiz, tıpkı yaşama şeklimiz gibi, içsel ve dışsal, geçmiş ve gelecek, merkez ve kıyı arasındaki; fiziksel ve toplumsal dünya arasındaki harekette şekillenir. Şehirlerimizi biçimlendirir ve kenardan doğru yeniden-biçimlendiririz, hep böyle yaptık; tıpkı şehirlerimizin bizi biçimlendirdiği gibi (1989:2).

Flâneur'ün ortaya çıkışını ve tanımlanışını olanaklı kılan kent mekânının kadınlara sunduğu olasılıklar açısından bakınca, bu konuda kadınların bir *flânerieye* dahil olmalarına ilişkin sorunun temelini, İngilizce'de *public man/ public woman* (kamusal adam/ kamusal kadın -fahişe) terimlerine; Türkçe'de yine kamusal bir mekân olan sokakları ve yan anlamı itibariyle “kamu yaşamı”nı çağrıştıran *hayat adamı/hayat kadını* (ya da “sokak adamı” olmakla, “sokak kızı” ya da “sokak kadını” olmak) ifadelerinde bulmak olanaklıdır. On dokuzuncu yüzyılın toplumsal kuralları ve normları uyarınca, Frisby'nin yukarıdaki alıntıda belirttiği “tanınmama” bu nedenle de toplumsal çevreden “dışlanmama” şansına ulaşabilmek için, kadınların hem kent içerisinde bir “yabancı”, bir “turist” olarak dolaşabilecekleri kadar “dışarıdan”, hem de dil ve ırk unsurlarının metropoldeki hareketliliklerini kısıtlamayacağı kadar “içeriden” olmaları gerekir. Bu özgül koşullar, on dokuzuncu yüzyıl Londra'sına, İngiltere'nin sömürgesi durumundaki Avustralya'dan gelen kadınlar için hali hazırda “var” olduğundan, *flânerie* durumundaki kadınlardan bu bağlamda bahsetmek olanaklı hale gelir. Woollacott, Avustralya'dan İngiltere'ye gelen ve “kolonyal” olarak nitelediği, ailelerinden ve kendi çevrelerinin baskısından uzak olan, bu nedenle “on dokuzuncu yüzyıl toplumsal cinsiyet sınırlarını ve eşlik edilmedikçe özel alanla sınırlı olan orta ve üst ‘saygın’ kadınların davranış normlarını” geçebilen (aşabilen) “beyaz kolonyal kadınlar”ın, “flâneuse olma, modern şehir sokaklarının rahat sakinleri ve modern şehir yaşamı”nın izleyicileri olma konusunda özel avantajlara sahip olduklarını belirtir (2000:763-764).

McDowell da benzer biçimde kadınların “yabancı” sayıldıkları ölçüde kent içinde “gezinme”, “dolanma” özgürlükleri olduğunu, ancak “saygın” kadınların kentin “kıyılarında” var olabildiklerini, üniversiteye kabul edilen ilk kadın öğrencilerin ise, sokaklardaki “kolay” kadınlardan ayrılabilinler diye kent içinde

⁵⁴ Burada kullanılan “practised” sözcüğü “becerikli” anlamına da gelmektedir.

şapka ve eldivenle dolaşmak zorunda bırakıldıklarını, kadınların sokaklarda görünür olmalarının, statülerini yoruma ve sıklıkla da istenmeyen cinsel bir ilgiye açık hale getirdiğini belirtir:

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında kadınlar ya da daha doğrusu saygın orta sınıf kadınları, kentsel gösteriye katılımcı olarak kabul edilmezlerdi, onun yerine kentten kıyılarındaki ormanın huzuruna kapatılmış ocak perileri idiler. Yine de, onlar kadar saygın olmayan kız kardeşleri, *flâneur* ya da kent züppelerine, kent yabancıları olarak katıldılar. Baudelaire'e göre, şairler, paçavra toplayıcılar⁵⁵, lezbiyenler, yaşlı kadınlar, dullar (bu grubun istenmeyen heteroseksüel bakıştan özgür olduğu varsayılıyor), orospular ve fahişelerden oluşan bu yabancılar ya da gözlemciler de *Flâneur*de olduğu gibi, kendi akıllarıyla, gelişen metropollere dahil oluyorlar. İkinci grup kadınlar, daha çok ve doğru bir biçimde "sokakta yürüyenler" olarak adlandırılıyorlardı ki, bu kadınlar Viktorya çağının ikiyüzlü cinsel çifte standardında düşmüş kadınlar olarak görülüyordu (1999:154).

Yabancı, dışarıklı, toplum dışı, "düşmüş" ya da "anormal" sayılan kadınların, bir de bu kadınlardan şapka ve eldiven gibi simgesel aksesuarlarla ayrılan öğrenci kadınların sokaklarında dolanmasının "normal" ve toplumsal "norm"lara uygun kabul edildiği on dokuzuncu yüzyıl kentsel mekânı, hem iş gücünün uluslar arası dolaşımı, hem de kırsal alanlardan devam eden göç nedeniyle çok sayıda göçmeni barındırıyordu. Bu nedenle, on dokuzuncu yüzyılda sokaklarda dolanan, gezen, bakan bir *flâneuse* kategorisinden bahsetmek mümkündür. Ancak bu kadınların bir kısmı yalnızca on dokuzuncu yüzyıl kentnin sokaklarında dolaşmakla kalmıyor, aynı zamanda sınırları çizilmiş olan ya da yeni çizilen ya da hâlâ birer sömürge durumunda olan dünyanın çeşitli ülke ve bölgelerinde de "geziniyor"lardı. Birkett'in *Spinsters Abroad*⁵⁶ (1989) isimli çalışmasında belirttiği, yine belli benzer özelliklere sahip Viktorya dönemi kadınları kıtalar arası yolculuklara çıkmış ve bu yolculuklarının ardından ya da yolculukları esnasında yazınsal ürünler vermişlerdir. Birkett'in yaşam öyküleriyle yolculuk serüvenlerinin başlangıcına ilişkin "hareket nokta"larına değindiği çalışmada ismi geçen ve özellikle yüz yıl dönümüyle birlikte

⁵⁵ W. Benjamin'in Pasajlar kitabının çevirisinde Ahmet Cemal bu sözcüğü "paçavracılar" olarak çevirmiştir. İngilizce metinde "rag picker" olarak geçmektedir.

⁵⁶ "Spinster"ın Türkçe'de, evlenmemiş yaşlı kız, kız kurusu ya da evde kalmış kız gibi karşılıkları bulunmaktadır.

dolaşan, yazan, çizen İngiliz Marianne North, Mary Kingsley, Gertrude Bell, Isabella Bird, Amelia Edwards, Etta Close, Lucy Broad, Ida Pfeiffer, İskoç Ella Christie, Avustralyalı Mary Gaunt, çeviri yapan, daha sonra roman yazan ve “zihinsel” olarak yolculuk eden Amerikalı May French-Sheldon gibi kadınlar hem toplumun kurallarına ve ailevi sorumluluklara belli bir dönem uymak durumunda kalmış, hem de özellikle arkadaşlarına yazıkları mektuplardan ve kendi yazdıkları roman, makale ve öykülerden anlaşıldığı kadarıyla bu kural ve sorumlulukları sorgulamışlardır. Bir kısmı gerçekten hiç evlenmemiş, bir kısmı evlenmiş ama eşi kısa bir süre sonra ölmüş, biri bir eşcinsel ile evlenmiş ancak hepsi bir şekilde yalnız kalmış ve bir eşlikçi olmadan uzun yolculuklara çıkmış olan bu kadınlar orta sınıf ailelerden gelmektedirler. Hepsisi iyi eğitim almış, iki tanesi yüksek öğrenim olanağına kavuşmuştur. Anadilleri dışında çeviri yapacak kadar iyi düzeyde yabancı dil bilmektedirler. Birkett’in dikkat çektiğine göre babalarının hem ev içindeki hem de ev dışındaki “kendine ait alanı” çoğunun ulaşmak istediği ve kendini annelerinin ya da çoğunun erken yaşta evlenen kız kardeşinin yaşam şekline farklı ve özgür olarak niteledikleri bu alanı yaratma isteği ile birleşerek yola koyulmalarında etkili olmuş gibi görünmektedir (Birkett 1989:3-40). Kentin ve kentli olmanın sunduğu olanaklardan faydalanarak bakma ve bakılma ilişkisini belli bir oranda tersine çevirmişlerdir. Çünkü bir yandan da gittikleri Avrupa kentleri dışındaki “egzotik” yerlerde Batılı, beyaz kadınların sömürgeye ve/veya daha sonra “üçüncü dünya” olarak adlandırılacak olan dünyaya bakmaktadırlar. Her şekilde, yanlarında bir eşlikçi olmadan ya da kimi zaman “yaşlı” babaları ile uzun deniz yolculuklarına çıkmaları, dünya üzerinde “gezinmeleri”, bakmaları ve bakıp gördüklerini birer kültürel ürüne dönüştürmeleri önemlidir. Toplumsal, siyasal, ekonomik dönüşümlerin top yekûn tüm dünyayı etkilediği ama daha çok Batının büyük kentlerinin bireylerini birinci elden ve doğrudan etkilediği bu dönemde, bir ara “olasılıklar alanı” kadınlar için mümkün hale gelmiştir. Bu nedenlerle de on dokuzuncu yüzyıl sonunda sınırlı ya da *flâneure* göre daha kısıtlı ve çerçevesi belirgin olsa da bir *flâneuse* kategorisinden bahsetmek mümkün görünmektedir.

Buraya kadar, ‘benzer koşullar’ın ne olduğuna ilişkin bir tanımlamaya ulaşmak için tarihsel bir kategori olan *flâneure* ve bununla bağlantılı olarak benzer

bir *flâneuse* kategorisinin olup olmadığına ilişkin tartışmalara yer verildi. Belirli benzer koşullar yan yana geldiğinde benzer bir *flâneuse* kategorisi yirminci yüzyıl sonu kenti için de olanaklı hale gelir. On dokuzuncu yüzyıl kentinin sokakları bakışın iktidarının kırıldığı kamusal yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. *Flâneur* ya da *flâneuse*, aslında modern kentin bireyine, modern kent insanına karşılık gelmektedir. Sokaklarda var olmanın bir ayrıcalık, bir üstünlük olmaktan çıkmaya ve sokaklarda olduklarının farkına varılmaya başlandığı aşamada kadınlar için bir *flânerie* eyleminden ve bir *flâneuse* kategorisinden bahsetmek de olanaklı hale gelir. Burada Parsons'ın “kentin parçalarına, mite ve labirente doğru yürüyerek” uzaklaştığını söylediği merkezden kopan, sokaklara çıkarak ve sokaklardan çıkarak kamusal mekânları ve yerleri, kamuya açık alanları kullanan kadınların varlığından söz edilebilir. Kadınlar da tıpkı erkekler gibi dışarıya açılmak, içinden dışarı bakmak istemektedirler. Brikett'in ‘dekoratif’ (1989:15) unsur olmak istemediklerini fark ettiklerini belirttiği kadınlar daha önce de belirttiğimiz gibi babalarının “hem ev içinde hem de ev dışındaki fiziksel alanlarına ve hareket özgürlüklerine (Birkett 1989:16)” sahip olmak istemişlerdir. Ait oldukları sınıf, sahip oldukları maddi olanaklar ve eğitimleri ile ailelerinin, ancak özellikle babalarının özellikleri nedeniyle de istedikleri hareket özgürlüğüne ve çok daha ötesinde bu hareketlilikleri sonucunda yazma, aktarma, paylaşma kısaca hem kurmaca metinler hem de gazete ve dergi makaleleri yazarak kültürel üretimin bir parçası olma hakkına ulaşmışlardır. Erkeklerle ait bir alanın, yazı yazmanın ve erkeklerle ait bir enstrümanın, kalemin iktidarına; bir başka alandaki, sokakların ve bakışın iktidarından hak talep ederek ortak olmuşlardır.

Benzer bir *flâneuse kronotopuna* on dokuzuncu yüzyıl sonunda İstanbul'da rastlanmakla birlikte, bunun, bir temsil biçimde kalınlaştığını, yoğunlaştığını ve kültürel üretimlere dönüştüğünü söylemek tam olarak mümkün değildir. Ancak bir sonraki bölümde Osmanlı kadınının kamusal mekânlara ve yerlere çıkışı bağlamında değineceğimiz gibi, özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren Batılılaşma hareketi çerçevesinde kadınlar, görelide olsa kamusal mekân ve yerlerde bulunma serbestisine kavuşmuşlardır. Eğitim olanaklarına daha geniş çapta kavuşmaları ile birlikte gazete ve dergi çıkartmış, roman yazmış, tiyatrodaki sahneye çıkmışlardır.

Eğer bu kadınların toplumsal hayata ve kültürel üretime dahil olma pratikleri bir temsil biçiminde *kronotop* kavramı ile karşılanabilir ise de, bu tür bir argüman, farklı temsil biçimlerinde ayrı bir araştırmayı zorunlu kılar. Bu çalışma kapsamında baktığımız kültürel üretim alanında, çok daha belirgin ve kalın bir ZamanMekân ilişkisini betimleyebileceğimiz zaman için yaklaşık bir yüzyıl geçmesi gerekmektedir. Böylece başka bir coğrafyanın anlatıları ya da tarihsel karşılığı olmasına karşın benzer özelliklere sahip kadınlara 1990'lı yıllarda İstanbul'da rastlamaktayız: Yine bir kültürel üretim alanında, ancak bu sefer müzik alanında ürünler veren, orta sınıf ailelerden gelen, kentli, üniversite öğrencisi ya da üniversite eğitimi tamamlamış, yine erkek egemen bir kültürel üretim alanı olan rock müzik yapmayı seçmiş ve hemen hemen hepsi bir enstrüman çalan, şarkı sözlerini ve müziklerini yazan, sokaklara ve çok önemli bir farkla “geceye” serbestçe çıkan kadınlar. Yine bu kadınlarla benzer sosyo-ekonomik özelliklere sahip, sokaklara çıkan, geceleri (rock) barlara giden ve müzik yapan kadınları dinleyen kadınların benzer koşullarını bu çerçevede değerlendirebiliriz.

Zamanın ve mekânın bileşkesiyle oluşan bu koşulları “*flâneuse kronotopu*”⁵⁷ olarak tanımlayabiliriz. Özgül bir zaman mekân ilişkisinin temsil biçiminin, herhangi bir zaman-mekân ilişkisinden farklı, özellikli bir biçimde ayırdelebilecek kadar yoğun hale gelmesiyle bir “ZamanMekân”tan bahsetmek olanaklı hale gelir. Yukarıda kısaca değindiğimiz bu belirli, özgül ve özellikli koşulları ayrıntılı bir biçimde incelemeyen önce ZamanMekân kavramının ne olduğuna ilişkin bir kavramaya ulaşmak gerekmektedir.

4.2. ZamanMekân (*Kronotop*)

ZamanMekân kavramını, kuramsal çalışmalara yazın alanındaki incelemelerinde kullanan Bakhtin kazandırmıştır. Bakhtin'e göre “[g]erçek tarihsel

⁵⁷ Akbal Süalp, *kronotopun* Türkçe karşılığı olarak “ZamanMekân” kullanmaktadır (Bkz. “Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin'den Öneriler: Sesin Gelmiyor, sen beni duyuyor musun?”, *Toplumbilim*, s.14, Ekim 2001, İstanbul, Bağlam Yay. s.56). Çalışmanın geri kalanında ZamanMekân terimi kullanılacaktır.

zaman ve mekânın yazının içinde özümleme süreci, tıpkı gerçek tarihsel kişilerin böyle bir zamana ve mekâna eklememesi gibi karmaşık ve düzensiz bir tarihe sahiptir. Ancak zamanın ve mekânın izole edilmiş veçheleri –insan gelişiminin tarihsel olarak bunu mümkün kıldığı bir aşamasında- özümlemiş ve buna uygun genel teknikler, gerçekliğin bu tür uygulanmış veçhelerini sanatsal olarak yansıtmak ve işlemek için planlanmıştır (1981:84)”. Bu tespitin ardından Bakhtin, *ZamanMekânı* tanımlar. Buna göre, yazında sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve mekânsal ilişkilerin aslında olan bağılıklarını *ZamanMekân* olarak adlandıracağını ve terimin mekân-zaman şeklinde matematikte kullanıldığını, Einstein’ın Görelilik Kuramı’nın bir parçası olarak sunulduğunu belirtir. Terimin görelilik ile bağlantısının kendi amacı için önemli olmadığını, tam olarak olmasa da “neredeyse” bir metafor olarak kullanmak üzere ödünç aldığını söyler. Burada önemli olan nokta mekânın ve zamanın (mekânın dördüncü boyutu olarak zaman) “ayrılmazlığı”nın dile getirilmesidir. Bakhtin, *ZamanMekânı* yazının kurucu bir kategorisi olarak ele alır⁵⁸: “Sanatsal yazın *ZamanMekânı*nda, mekânsal ve zamansal göstergeler, iyi düşünülmüş bir somut bütünlüğün içinde eriyip birleşir. Zaman olduğu gibi kalınlaşır (koyulaşır), ete bürünür, sanatsal olarak görünür hale gelir; tıpkı onun gibi mekân da doldurulur ve zamanın, olay örgüsünün ve tarihin hareketlerine yanıt verir. Bu eksenlerin kavşağı (kesişmesi) ve göstergelerin füzyonu sanatsal *ZamanMekânı* karakterize eder (1981:84).” Bakhtin, yazın alanında roman türü üzerinden kullandığı bu kavramı Yunan’dan örneklerle incelemeye başlar ve ardından Rabelais’ye kadar Avrupa romanının çoktörel (heterojen) türlerinin farklı tarihlerinden örnekler verir. Bakhtin, *ZamanMekânı* başka disiplinlerde ve kuramsal yaklaşımlarda kullanılabilir bir kavram olabileceğinin işaretlerini ise sanatta ve yazında, zaman ve mekân ilişkisine ilişkin çalışmaların henüz yeni başlamış olduğunu, bu tür bir çalışmanın gelişecek olanlara yardımcı ve dayanak olabileceğini söylerken verir (1981:85). Buradan hareketle, özgül zaman/mekân ilişkilerinin bir tarihsel dönemde bir temsil biçiminde kalınlaşmasının, yoğunlaşmasının yine özgül ancak benzer bir zaman/mekân ilişkisinin başka bir

⁵⁸ Metnin bu kısmında Bakhtin, dipnot olarak şu açıklamayı yapar: “1925 yazında, bu satırların yazarı biyolojide *ZamanMekân* üzerine A.A. Uxtomskij’in verdiği bir derse katılmıştır; derste aynı zamanda estetiğe ilişkin sorulara da değinilmiştir (1981:84).”

tarihte başka bir temsil biçiminde kalınlaşıp, yoğunlaşması ve mekânın da buna yanıt vermesi bağlamında ZamanMekân kavramı tartışılacaktır.

ZamanMekâm “(...) zaman ve mekânın birlikte tasavvur ve temsil edilmesini ima eden akışkan bir terim” olarak tanımlayan Dentith, Bakhtin’in Yunan romanslarıyla başlayan ve zamanın ve mekânın birbiriyle ilişki içinde özellikli tasavvurları çevresinde nasıl bir araya geldiklerini gösteren roman incelemelerinden örnekler verir (1996:52-53). Bakhtin’in ZamanMekân kavramının “ardında yatan düşünce, toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekân düzenlemelerinin bulunduğu” (Irzık 2001:28). Irzık, bu tanımın ardından kavramı açıklarken verdiği örnekte, toplum içinde farklı sınıftan bireylerin mekândaki hareket özgürlüklerinin ve aynı zamanda kültürel belleklerinin sınırları farklı olan toplumsal kesimlerin bilinç yoluyla zaman üzerinde kurabilecekleri egemenlik derecesinin eşit olmamasından bahseder. Bakhtin ZamanMekân’ı yazın alanındaki incelemelerinde, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların yazındaki özgül görünümünün adı olarak kullanır. Irzık, bunun “Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası” oluşturduğunu söyler (Irzık 2001:28). Her deneyimin anlamlandırılmasında zaman ve mekân terimleri önemli rol oynar. Ancak kimi zaman bu zaman/mekân ilişkisi Bakhtin’in üzerinde durduğu gibi “kalınlaşır”, “yoğunlaşır”; bir temsil biçiminde “ete bürünür” ve “gözle görünür” hale gelir, *ZamanMekân*un herhangi bir zaman/mekân ilişkisinden ayırddedici özelliği de budur. Belirttiğimiz gibi, Bakhtin kendisinin bu kavramı yazın alanında kullandığını ve diğer kültürel alanlardaki izlerini sürmediğini söyler (1981:84), Stam ise ZamanMekân kavramını bir kültürel ürün olarak *filme* uygun ve uygulanabilir bulunduğunu (1992:11), Vivian Sobchack’in de *film noir* (kara film) *ZamanMekân*undan bahsettiğini belirtir (1992:12). Akbal Süalp de, birbirini takip eden üç yazıdan oluşan “Alegori ve Temsil” üst başlıklı makalelerinde hem dünyadan hem de Türkiye’den filmlerden örnekler vererek üç ayrı tarihsel dönemde saptadığı kara film *ZamanMekân*ından bahsetmektedir (Akbal Süalp 1998a, 1998b & 1998c).

Stam, *ZamanMekân*ın romandaki mekân-zamansal yapıların metnin ve metnin temsillerinin yaşam dünyasının bağımsız varlığını hatırlatan yolları anlama aracı olduğunu söyler. Ona göre, ZamanMekân nosyonu, “göreceli olarak sabit sözce tipi” olarak tanımlanan bir tür içinde diğerlerinden ayrı zamansal ve mekânsal özellikler kümesine karşılık gelir. Bu noktada Bakhtin’in önerisi, ZamanMekân mekânda zamanı gerçekleştirdiği” için romanda zamanın ve mekânın esas olarak birbiriyle bağlantılı olduğudur. “ZamanMekân deneyim ve söylemin iki düzeni arasında arabuluculuk eder: Tarihsel ve sanatsal, tarihsel olarak özgül iktidar kümelerini görünür hale getiren kurgusal çevreleri sağlarlar (Stam1992:11).” Stam, ZamanMekânın, öykülerin “yer alacağı” özgül ortamlar sunduğunu ve romandaki bu somut mekân-zamansal yapıların gerçek tarihsel dünya ile karşılıklı ilişkilendirilebileceğini, ancak asla eşitlenemeyeceğini, çünkü her zaman sanat aracılığıyla aktarılmış olduklarını belirtir. Bu noktada Stam, Bakhtin’in bizi metnin temsil ettiği dünya ile metnin dışındaki dünyayı birbirine karıştırmamak konusunda uyardığını, çünkü temsil edilen dünya ne kadar gerçekçi ve doğru olursa olsun, temsil ettiği dünya ile ZamanMekânsal olarak özdeş sayılamayacağını söyler. Daha önce belirttiğimiz gibi, filmsel türlere ilişkin tartışmaların tarihselleştirilmesinde ZamanMekân nosyonunun bir potansiyel taşıdığını düşünen yalnızca Stam değildir. Sobchack de savaş sonrası dönemlere ilişkin *film noir ZamanMekân*ından bahsederek, bunun savaş sonrası dönem krizlerinde, kültürel değerlerin, ekonominin ve cinsel kimliğin ifade bulduğu sinemasal mekân/zaman özelliklerine açıldığını belirtir. Sobchack’e göre ZamanMekânlar, yalnızca anlatısal olaylar için mekân-zamansal fon değil, aynı zamanda anlatının ve karakterin ortaya çıkarak insan eylemi olarak zamansallaştığı literal⁵⁹ ve somut zeminlerdir. *Film noir*ın belirli özelliklerinden bahseden Sobchack’e göre bu tür, eve ve ekonomiye ilişkin bütünlüğün kırıldığı, bir anda cazip, korkutucu ve son derece yanıltıcı bir “özgürlüğün” mekânsallaştırıldığı ve somutlaştırıldığı savaş sonrası kültürel anın bastırılmış istesisini “huysuzca kutlar” (*aktaran* Stam 1992:12). *Film noir ZamanMekân*ına ilişkin Sobchack’in belirttiği ZamanMekânın yalnızca mekân-zamansal fon olmaması görüşü önemlidir. Sanat, var olan gerçekliğin kendisi değil,

⁵⁹ Türkçe metinlerde de “literal” olarak kullanıldığı için bu şekilde geçen sözcük için Türkçe sözlükte, “tam anlamıyla”, harfî harfine”, “düz anlamlı” gibi karşılıklar kullanılmaktadır.

temsildir bu nedenle ZamanMekân gerçek dünya ile sanatsal olarak temsil edilen dünya arasında eşitlenemez diyen Bakhtin'in görüşüne katılmakla birlikte, belirli anlarda ve coğrafyalarda gözle görülebilecek kadar kalınlaşan temsil biçimlerinin kuşkusuz gerçek dünyanın deneyimleri ve yaşanışı ile bağlantısı bulunmaktadır. İçinden geçilen anın temsili nasıl ki sanatsal ve kültürel üretimde karşılığını buluyor ve yapıtları üretenlerin içinde buldukları mekân-zamansal özellikler bu yaratma sürecini etkiliyorsa, aynı şekilde bu yapıtların tüketicileri de benzer mekân-zamansal pratikler içinde bu ürünleri tüketmektedirler. Metinlerin üreticileri gibi, metinleri kendi deneyimleri ile birlikte anlamlandıranlar, metinlerin "okuyucu"ları da tarihten kaçamaz (Stam 1992:43). Mekân-zamansal pratikler ve deneyimler değiştikçe, aynı dinleyici/izleyici/okuyucu bir metni farklı zamanlarda farklı okuyabilir, ya da belirli bir mekân-zamansal ilişki içinde başka türlü okunmuş metinler, başkaları tarafından farklı bir mekân-zamansal pratikte farklı okunabilir. Gadamer'in "ufukların füzyonu" olarak adlandırdığı da benzer bir durumdur. Gadamer'e göre bir metnin anlamı, hiçbir zaman salt yazarının kastı ve tarihsel konumuyla sınırlı değildir; o metni okuyanın bakışı ve bu bakışın konumlandığı tarihsel bağlam da onun anlamını aynı derecede etkiler. Tarihsel olarak konumlanmış yazar ile tarihsel olarak konumlanmış okuyucu ortak bir anlam yaratmayı başardıklarında "ufukların füzyonu" gerçekleşir ve bu bir kereye özgü bir durum değildir, metne farklı anlamlar yansıtıldıkça, sürekli yeniden yorumlama ve yeniden değerlendirmeynin yolu da açılmış olur (*aktaran* Berktaş 2003:9). Böylece okuyucu, metin ve metnin üreticisi arasında tarihsel bağlama özgü özellikler nedeniyle, metinle okuyucunun ilişkisi sürdüğü sürece dinamik bir okuma, yorumlama, dolayısıyla da sürekli bir yeniden-üretim ve yeniden-anlamlandırma edimi devam eder. Ancak hem Stam'in hem de Gadamer'in üzerinde durdukları, tarihsel bağlamın üreteni, metni, okuyucuyu ve aralarındaki ilişkiyi bağladığıdır.

Akbal Süalp ise, daha önce değindiğimiz birbirine bağlı üç makale boyunca alegori ve temsil kavramları ile bağlantılı olarak kara film *ZamanMekân*'ına denk gelen "üç tarihsel iklimin", "birbirini çağrıştıran" yanlarını incelerken bu üç ayrı zamansal ve mekânsal temsilin ya da estetiğin birbirlerini çağrıştıran öğeler içermekle beraber benzer dönemler olmadıklarına dikkat çeker (1998c:13). Bu üç

dönemin “birbirini çağrıştıran” toplumsal, ekonomik ve siyasal özelliklerini sıralayarak temelde toplumun genelinin içinden geçmekte olduğu ‘kriz(ler)’e, kentsel mekânın deneyimlenişine, teknolojinin ve bununla bağlantılı olarak üretim ilişkilerinin ve tüketimin örgütlenişine, işsizliğe, yükselen ideolojik söylemlere, sokaktakilere, aylaklara ilişkin birinde uluslaşma, ikincisinde İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşanan buhran sırasında, diğerinde uluslarüstüleşme ile birincide sanayileşen kente, ikincide ekonomik sıkıntılarla boğuşan Amerikan kentlerinde, üçüncüde ise sanayisizleşen kente geçiş süreçleriyle bağlantılandığı üç büyük kırılma haritası çizmektedir (1998c:14-15, 2004). Böylece mekânsal ve zamansal özellikler, bir temsil biçimi olarak sinema üzerinden okunduğunda, Bakhtin’in dediği gibi “kalınlaşan”, “yoğunlaşan” sanatsal olarak görünür hale gelen ve mekânın da doldurularak zamanın, olay örgüsünün ve tarihin hareketlerine yanıt verdiği eksenlerin kavşağı haline gelir. Bu göstergelerin füzyonu da sanatsal *ZamanMekâm*, sinema üzerinden buraya alıntıladığımız örnekte kara film *ZamanMekâm*ı karakterize eder. Akbal Süalp, 1990’larla birlikte “yeniden ve diğer türlerle melezleşerek gelen” kara film mekânlarını terminallere benzetir, zamana dayanıksız olduklarını ve insanların da terminal insanlar olduğunu söyler. Ona göre sokaklar bu “gidici” insanlara aittir. Böylece sokaklar, bir kez daha önemli ve başat bir temsil yeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Akbal Süalp, sokaklara ve dönemsal ideolojik söylemlerin kuruluşlarına ilişkin şöyle demektedir:

Belki de, milliyetçi tasavvurların savaş, ekonomik kriz ve toplumsal sarsıntılarla parçalanan kendine güveni, melodramın modern ailesi ve kadını yarı öfkeli, yarı alaycı bir tavırla sahneden iter; kendine uçuşkan ama yerçekimli bir varoluş arar; erkeksi, sıkı, alaycı ve kadın düşmanıdır. Aslında, belki de hem bu birliği bozacak ötekilerin düşmanıdır, hem de bu birliğin otoritesinin korunduğu mahrem alana karşı sokağın “özgür” “kamusal”lığında sadece kendine ait olmasını istediği “özgürlük” yani hakimiyet alanını korumak üzere saldırgan ve nefretli bir dil edinir. savaş, ekonomik kriz toplumsal gerilim hatları, mafya saltanatı böyle bir özneyi ve dilini tedavüle sokar; baskın olmasını sağlar (1998c:17).

Akbal Süalp, bunu mümkün kılanın terminal olan ve üretimsiz olan ortam olduğunu, bu ortamda ise ne kamusalın ne de mahremi özgürce üretilmediğini

çünkü birbirlerini besleyecek kaynaklardan yoksun kaldıklarını söyler. Ona göre “[s]okağın vahşi özgürlük sanrısı ve saldırganlığı böyle meşrulaşır (1998c:18).” “Kriz” zamanlarında iç mekânların tüm “özel”liğine ve kapaticılığına karşın sokaklar bir kez daha iktidarla ilişkiye, bakışın yön(leri)ne, eylemin ya da eylemliliğin olanaklarına ilişkin olasılıkları üzerlerinde taşımaktadır.

Yine zaman ve mekâna ilişkin olarak söylenebilecek önemli bir özellik, toplumsal formasyonun değişim dönemlerinde insanların zaman ve mekân algısında büyük değişimler olmasıdır. Bu büyük değişim, dönüşüm zamanlarına ilişkin Bakhtin, “büyük ölçüde duygu ve değer yüklü” bir zaman-mekân ilişkisinin karşılığı olarak “eşik ZamanMekânı” kavramını kullanır. Buna göre, bu zaman/mekân karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilse de başat örneklerine, yaşamdaki bir *dönüm noktası* ve *kopuş ZamanMekânı* olarak rastlanır. Bakhtin, “eşik” sözcüğünün hali hazırda gündelik kullanımında eğretilmeli bir anlam barındırdığını, “yaşamın bir kopuş noktasıyla, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşığın ötesine adım atma korkusuyla) bağdaştırılabileceğini söyler. Ona göre edebiyatta eşik ZamanMekânı, kimi zaman açıkça söylene de genellikle, örtük bırakılarak eğretilmeli ve simgesel olarak kullanılır. Bakhtin, eşik ZamanMekânının Dostoyevski tarafından nasıl kullanıldığına ilişkin örnek verirken, “eşik ve ilgili ZamanMekânlar” der ve “merdiven, hol ve koridor ZamanMekânlarına” kadar uzandığını, bu mekânların açık havaya taşınarak “sokak ve meydan ZamanMekânları” olabildiğini söyler. Ona göre tüm bu mekânlar ve yerler, “ana eylem mahalleridir, kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir.” Bakhtin’e göre bu ZamanMekânın temel özelliği zamanın “ansal” olmasıdır, “sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir.” Bakhtin, Dostoyevski’de bu karar anlarının, büyük ve bütünü kapsayıcı ZamanMekânlar olan “muamma” ve “karnaval”⁶⁰ zamanının

⁶⁰ Bakhtin, önemli kavramsallaştırmalarından olan “karnaval” bu tez kapsamında kullandığımız temel kavramlardan biri olmadığı için ayrıntılı bir biçimde açıklanmayacak olmasına karşın kısaca şunları söyleyebiliriz: Ortaçağ Avrupasının şenliklerinden alınan karnavalın temel özelliği, yaşamın askıya alındığı bir durma anı olmasıdır. Gündelik yaşam içinde var olan hiyerarşi bozulur, bey ile köylü, karnaval meydanında yan yana durur ve yıkıcı bir edim olarak kahkaha bu şenlik anı için önemli hale

parçası haline geldiklerini ve bu zamanların “özel bir şekilde” bağlantılı olduklarını söyler. Bakhtin bu noktada, bu ZamanMekânların, Eski Yunan, Roma, Ortaçağ ve Rönesans gibi farklı dönemlerin kamuya açık⁶¹ alanlarında birbirine karıştığını, iç içe geçtiğini ve bu alanların “muamma ve karnaval” “ruhuyla canlanmakta” olduklarını, özellikle dışarıda kitlesel sahnelerde “sokaklar”da, içeride misafir odası sahnelerinde belirgin olduklarını belirtir (Bakhtin 2001:322-323). Bu özel zaman/mekân ilişkisinin yazındaki temsili olarak “kalınlaşmış” bir karar anı, dönüm noktası ZamanMekânı “eşik ZamanMekânı”, kültürel üretimin başka alanlarında, kırılmaların ardından gelen özgül zaman/mekân ilişkilerinden yola çıkarak tanımladığımız *flâneuse ZamanMekânı*na kaynaklık etmektedir. Kadınların on dokuzuncu yüzyıl sonunda sokaklara, kamusal mekânlara ve kamusal yerlere çıkarak kentte “dolanmaya” başlayarak kültürel üretime katılmaları, fikir beyan etmeleri ve ev içi alanının sınırlarını aşarak, Arendt’in kamusal alan ile özel alanın dışında ancak onların içinden geçen toplumsal alan olarak tanımladığı alanın sınırlarından sızmaları tarihsel olarak bu döneme karşılık gelmektedir.

Nasıl ki feodalizmden kapitalizme geçiş dönemindeki gün doğumu ve gün batımı ya da mevsimlerin dönümü ile tanımlanan bir zamandan ve yaşama alanının sınırlarının beyin toprakları olan bir mekândan; vardiya saatleriyle bölüntülenmiş bir zamana ve dar sokakları, “klostrofobik” mimarisi, fabrikalar ve çevrelerinde nüfusun öbeklendiği kentsel mekâna geçildiyse, kapitalizmden endüstri sonrası döneme geçişte de zaman ve mekân algısı değişmiştir. Değişen kuşkusuz yalnızca zaman ve mekân algısı değildir, kültürel üretim pratikleri ile toplumsal ve ekonomik işleyişler bütünü arasındaki ilişkiler de değişmiştir. Bu değişimlere ilişkin birkaç

gelir. Irzık, Bakhtin’in bu kavramı çalışmalarında kullanımını şöyle tanımlar: “Resmi kültüre karşı konumlanan halk kültürünün, kahakahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur. (...) Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır.” Sibel Irzık, “Önsöz”, Karnavaldan Romana, M.M.Bakhtin, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2001, s.23,24.

⁶¹ Cem Soydemir’in çevirisinde “Kamusal alan” olarak geçen bu ifadeler, daha önce yaptığımız kamusal mekân/yer/alan tanımlamalarının ışığında kamusal mekân ve kamusal yer olarak ya da kamuya açık alan olarak tanımlamak daha uygun olduğundan, bu şekilde değiştirilerek alıntılanmıştır.

kavram ve yaklaşımı kültürel üretim bağlamında ele alıp popüler müzikle bağlantılandıracağız.

4.3. Kültür Endüstrisi, Kitle Kültürü, Popüler Kültür

Kültür, kültürel yaşam ve kültürel ürünler üzerine düşünüldüğünde, ekonomik olanın etkisini irdelemek için popüler kültür kavramının, kültür endüstrisinin ve kitle kültürünün kuramsal olarak tartışılmaya başlandığı ve bununla bağlantılı olarak pek çok kültürel ürünün yanı sıra müzik üzerine çalışmaların yapıldığı Frankfurt Okulu'na ve özellikle de Adorno ve Horkheimer'a dönmek gerekiyor. Frankfurt Okulu'nun üyeleri hem kültür alanına hem de iletişim alanına eleştirel bir gözle bakan ve her türlü kültürel ürünü incelenebilecek birer metin sayan yaklaşımları ile kültürel çalışmalar alanında öncü bir öneme sahiptirler. Ancak, yaşadıkları dönem ve içinde buldukları koşullar nedeniyle kitleleri olumsuz algılamışlardır. 1920'li yılların Almanya'sında Yahudi, eğitilmiş ve zengin ailelerden gelen Frankfurt Okulu üyelerinin çalışmalarında yüksek kültür-üşağı kültür ayrımından ve bu ayrımın yüksek kültürün ayrıcalıklı tutulmasından bahsedebiliriz. Frankfurt Okulu üyeleriyle benzer zaman diliminde ancak İtalya'da yaşayan Gramsci'nin çalışmaları ve özellikle hegemonya kavramı, hem İngiliz Kültür Çalışmaları'nda hem de kültürü ve kültürün dinamik yapısını kavramaya yönelik günümüz çalışmalarında etkili bir anahtar kavram haline gelmiştir. Kültür alanındaki ikinci büyük açılım 1960'larda Birmingham Çağdaş Kültür Çalışmaları Merkezi'nde, kültürü toplumsal bir üretim ve yeniden üretimin alanı olarak kavrayan kuramsal çalışmalar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. İngiliz kültürel çalışmalar yaklaşımı, hem bu ekolün üyelerinin sınıfsal kökenleri hem de dönemin özelliği ile gündelik olanı, yaşam biçimlerini ve deneyimi önemli birer inceleme ve çalışma alanı olarak ele alır. Kültür dinamik bir alan olarak tanımlanmış ve Gramsci'nin hegemonya kavramıyla birlikte okunarak direnmenin ve mücadelenin hegemonik ve karşıt-hegemonik güçleri incelenmiştir. Popüler kültür alanına bakarken ve tanımlarken Frankfurt Okulu, Gramsci ve İngiliz Kültürel Çalışmalar'ının kavramlarından faydalanacağız. Bu nedenle çok genel olarak

bahsettiğimiz bu farklı ve zaman zaman iç içe geçen yaklaşımları ele almamız gerekmektedir.

Kültür endüstrisi terimini ilk olarak 1947’de yayınlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli çalışmalarında kullandıklarını belirten Adorno’ya göre kültür endüstrisi⁶², “eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir (2003:76).” Buna göre tüm sektörlerde ürünler, kitlelerin tüketimine göre düzenlenir ve o tüketimin yapısını belirlerler ve üretimlerinde belirli bir plan unsuru bulunur. Yapısal olarak birbirine benzeyen bu sektörler bütüncül bir sistem oluştururlar. Bu yalnızca teknik olanaklara değil aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmaya da bağlıdır.

Adorno, her ne kadar kültür endüstrisi bizi aksine ikna etmeye çalışsa da tüketicinin hükmedici ya da özne değil nesne olduğunu savunur. Kitle iletişim araçları teriminin de vurguyu daha zararsız bir alana kaydırma yönünde etkili olduğunu belirtir. Ancak aslında öncelik kitlelerle ya da iletişim tekniklerinin gelişimiyle değil, “onları dolduran ruhla, sahiplerinin sesiyle ilişkilidir” diyen Adorno, kitlelerle ilişkisini kötüye kullandığını, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalıştığını; kitlelerin kitle endüstrisinin ölçüsü değil ideolojisi olduğunu savunur. Adorno’ya göre kullanım değeri üzerinden değerlendirilmekten çıkan kültürel ürünler piyasaya “mal” olarak çıktıkları andan beri bu niteliği taşımaktan uzaklaşmıştır, ancak henüz kâr anlayışı dolaylıdır, kültür endüstrisi ile gelen yenilik “kesin ve iyi hesaplanmış faydanın dolaysız ve saklanmayan önceliği” haline gelmesidir. Bu süreçte sanat eserinin özerkliği bilinçli olarak ortadan kaldırılır. Kültürün daha önceki dönemde içinde yaşanan “taşlaşmış ilişkilere” karşı koyduğunu, şimdi⁶³ ise kültürün taşlaşmış olarak nitelediği ilişkilerin içinde çözülmüş ve onlarla bütünleşmiş olduğunu; kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıklarının artık “diğer nitelikleri”nin yanı sıra mal niteliği

⁶² Adorno, yazının taslaklarında “kitle kültürü” terimini kullandıklarını, ancak “yandaşlarının” bunu, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğu şeklinde ortaya atıp, popüler sanatın çağdaş formu sayabilecekleri tehlikesi nedeniyle değiştirdiklerini, bu ikincisinin kitle endüstrisinden kesinlikle ayrılması gerektiğini belirtir (2003:76).

⁶³ Makalenin yazıldığı dönem için geçerli olan bu “şimdi” tanımlaması, kültür endüstrisinin işlerliğinin hâlâ geçerli olduğu dikkate alındığında bugünün “şimdi”si için de doğru bir tanımlama olarak durmaktadır.

taşımadıklarını, çünkü tamamen mala dönüşmüş olduklarını söyler. Bu dönüşüm sürecinin ürünlerinde yeni denilen ya da ilerleme olarak gösterilen her şey bir aynılığa işaret ederek kültürel malın standardizasyonunu da beraberinde getirmektedir. Her ürün bireysel bir “hava” taşır, ancak bu bireyselliğin kendisi seyleştirilerek yaratılan yanılama içinde ideolojinin güçlendirilmesine hizmet eder. Üstelik, kültür endüstrisinin işleyişi ve içeriği “insani”likten uzaklaştıkça, “sözde” yüce kişilikleri yaygınlaştırır, bu nedenle de ideolojisi yıldız sistemine dayanır (2003:77-78). Kültür endüstrisinin savunucularını “köle ruhlu aydınlar” olarak eleştiren Adorno, kültür tanımının acı ve çelişkinin ifadesi olarak “iyi yaşam fikri”ni korumaya çalıştığını söyler:

Kültür endüstrisinin varolan gerçekliği iyi yaşamın ta kendisi gibi göstererek iyi yaşam fikrinin üstünü örtmek için kullandığı, sanki iyi yaşamın gerçek ölçütüymüş gibi sunduğu, törel ve artık bağlayıcılığı olmayan düzen kategorilerinin ya da salt varolanın; kültür tarafından temsili mümkün değildir. Kültür endüstrisi temsilcilerinin sanatla uğraşmadıkları yönünde bir tepki vermeleri bile bir ideolojidir ki, sektörün yaşam kaynağını sağlayanlar konusundaki sorumluluktan kaçmalarına yarar. Hiçbir kötülük, kötülük olarak tarif edilerek düzeltilememiştir (2003:81).

Adorno, kültür endüstrine ilişkin eleştirilerinde Frankfurt Okulu’nun kitlelere ve kitlelerin kültürüne ilişkin karamsarlığını sürdürür. Kültür endüstrisinin bir araya gelmeye zorladığını söylediği yüksek ve düşük sanat düzeylerinin her ikisinin de bundan zarar gördüklerini savunur. Frankfurt Okulu’nun kuramsal ve kurumsal temellerinin atıldığı özgül koşullar düşünülünce kitlelere karşı duyulan endişenin oturduğu bir temel bulunmaktadır. Ancak, Adorno’nun kültür endüstrisi ile karşıladığı aslında kitlelerin kültürü olmaktan çok, aynılaştırılmış, standardize edilmiş ve metalaştırılmış kültürdür, tıpkı kapitalist üretim biçiminin herhangi bir malı ya da ürünü gibi, kültürel ürünler de pazar için üretilmektedir ve bu ürünlerin kullanım değeri ile bağlantıları kesilip değişim değeri üzerinden değerlendirilmeleri söz konusudur.

Kitle kültürü kavramı, 1920’li ve 1930’lu yıllarda tartışmaya açılmakla birlikte, Löwenthal kimi merkezi önem taşıyan argümanlarına ilişkin izlere on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda, Paskal ve Montaigne’in çalışmalarında rastlanabileceğini ortaya çıkarmıştır, aynı zamanda pazar ekonomisinin yükselmeye başlamasına da koşut bir süreci takip eder. Strinati, kitle kültürüne ilişkin tartışmaları, popüler kültürün tarihsel kaynaklarından biri olarak gördüğü için bu iki kavram arasında bir devamlılık ilişkisi kurarak kullanmaktadır. Kavramın Roma İmparatorluğu dönemindeki “pan et circus”un⁶⁴ popüler kültür işlevi görmesinden bu yana kullanımda olduğunun da iddia edildiğini belirten Strinati, daha ikna edici bir yaklaşımın Burke tarafından sunulduğunu söyler. Buna göre “popüler kültürün modern çağı on sekizinci yüzyıl sonundaki ulusal bilincin filizlenen biçimleriyle birleşir ve entelektüellerin, örneğin şairlerin popüler kültürü ulusal kültür olarak kurma çabasında yatar (Strinati 1998:2). Popüler kültür fikrinin tarihine ve popüler kültüre ilişkin görüş ve tartışmalara geçmeden önce, 1920’li ve 1930’lu yılların popüler kültür çalışmalarında önemli dönüm noktaları oluşturduğuna değinmek gerekmektedir. Sinema ve radyonun birer kitle iletişim aracı olarak yaygınlaşması, kültürün kitlesel üretimi ve tüketimi, faşizmin yükselişi ve batı toplumlarında liberal demokrasinin olgunlaşması gibi her biri kitle kültürüne ilişkin tartışmalarda etkili olan önemli açılımlar gerçekleşmiştir. Film örneği üzerinden gidilirse, filmler gibi kültürel ürünler arabaların gibi bir kitlesel üretimden geçmiyor ve göreceli olarak birkaç kopya yapılarak kitlesel izleyiciye ulaşabiliyor olsa da kitlesel üretim teknikleri bu sektörde de uygulanabilir hale gelmiştir. Bu tekniklerin içine montaj hattı yöntemi, net bir biçimde tanımlanmış ürünler, uzmanlaşmış işbölümü, sıkı finansal denetim girer ve sinemaların sağladığı kitlesel eğlenme olanağı herhangi bir diğer ticari ürün gibi izlenebilecekleri anlamına gelir (Strinati 1998:4). Bu noktada Strinati, Benjamin’in “aura” kavramının kaybıyla açıkladığı sinema gibi kültürel ürünlerin “artık” bir sanat yapıtı sayılamayacağı savını tekrarlar ve “insanlar”dan gelmediği için bir “halk” kültürü de olmadığını bu nedenle de insanların deneyimlerini ve ilgilerini yansıtamayacağını ve tatmin edemeyeceğini öne sürer.

⁶⁴ “ekmek ve sirk”, karnımı doyur ve eğlendir.

Bütün bu kavramlar çerçevesinde yaptığı tartışmaların ardından Strinati, kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

[K]itle kültürü, kitlesel üretimin endüstriyel teknikleri tarafından üretilen ve kâr amacıyla tüketicilerden oluşan bir halk kitlesine pazarlanan popüler kültürdür. Bir kitle pazarı için kitlesel olarak üretilen ticari kültürdür (1998:10).

Buradan yola çıkarak finansal getirisi olmayan ve bir kitle pazarı için kitlesel olarak üretilmeyen sanat ve halk kültürü gibi kültürel biçimler için daha az yer kaldığını öne süren Strinati, endüstrileşmenin ve kentleşmenin atomize ve anonim bir kitlenin oluşmasında önemli rol oynadıklarını savunur. Üretim aşamalarının yanı sıra standartlaştırılmış, formüller üzerinden yürüyen ve kalıplaşmış kitle kültürü ürünleri, kültürel ürünlerin rutin, uzmanlaşmış, parçalanmış, montaj hattı üretim şekliyle imal edilmesinin sonucudur. Ancak kitle kültürüne ilişkin çekince hem yüksek kültürü hem de halk kültürünü ve entelektüellerin kültürel beğeni konusundaki rollerini tehdit etmesindedir. Tarihsel olarak bakıldığında kitle kültürüne ilişkin endişe ve eleştirilerin popüler kültüre ilişkin olanlardan daha önce ortaya çıktığı ve tartışıldığı görülmektedir. Daha önce değindiğimiz gibi kitle endüstrisi ve Adorno ve Horkheimer'ın “olumlu” bir anlam yükleneyeceğine dair çekinceleri olduğu için kitle kültürü yerine kültür endüstrisi terimini kullanmalarına ve kitle kültürü artık “yokmuş” gibi “kullanımdan kalkmış” gibi dursa da standartlaşmış olma, belirli arketipleri üretme ve popüler olanı alıp benzerlerini yeknesak üretme yoluyla kitle kültürü ürünü haline getirme süreci nedeniyle günümüzde de geçerliliğini koruyan bir kavram olarak kullanılabilir.

Kitle kültürüyle ilişkisini betimlemeye çalıştığımız popüler kültürün kavramsal olarak kullanılmaya başlamasına ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Popüler kültür fikrinin tarihine ilişkin çatışmalı anlamları açıklığa kavuşturan Williams, bunu yaparken on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasındaki “görünge⁶⁵ değişimi”ne atıfta bulunur:

⁶⁵ perspektif

Popüler insanlar üzerinden iktidar ya da onay arayanlardan çok, insanların bakış açısından görülüyordu. Henüz daha önceki anlam ortadan kalkmamıştı. Popüler kültür insanlar tarafından değil, ötekiler tarafından tanımlanmaktaydı, ancak hâlâ iki eski anlamını taşımaktadır: ikincil türden işler (popüler yazın, nitelikli basından ayrı tutulan popüler basın gibi); ve kasıtlı bir biçimde onay almak için yapılan işler (demokratik gazetecilikten ayrı tutulan popüler gazetecilik ya da popüler eğlence gibi); aynı zamanda daha modern anlamıyla bir çok insan tarafından çok beğenilen, ki bununla daha önceki anlamlar örtüşmektedir. İnsanların kendileri için kendileri tarafından yaptıkları kültür anlamındaki daha yeni popüler kültür bütün bunlardan farklıdır; sıklıkla geçmişe folk kültürü gibi sürülür, ancak bu da önemli bir modern vurgudur (*aktaran* Strinati 1998:3).

Strinati, Williams'ın tanımlamaları çerçevesinde, birbiriyle ilişki içindeki bu üç konunun ya da savın, yirminci yüzyıl popüler kültür kuramlarının merkezini oluşturduğunu söyleyerek ilk olarak popüler kültürü belirleyen “kim” ya da “ne” olduğunu; buna bağlı olarak popüler kültürün nereden geldiğini; insanların kendilerinden ilgilerinin ya da deneyim biçimlerinin özerk bir ifadesi mi olduğunu yoksa iktidar sahiplerinin bir toplumsal denetim türü olarak “yukarıdan” mı dayatıldığını; popüler kültürün “alttaki” insanlardan mı yükseldiğini yoksa “yüksek”teki seçkinlerden aşağıya doğru indiğini mi, yoksa her ikisi arasındaki bir etkileşime ilişkin bir soru mu olduğunu sorar. İkinci olarak ise popüler kültür üzerinde ticarileşmenin ve endüstrileşmenin etkisine ilişkin sorular yöneltir. Buna göre, kültürün meta biçiminde ortaya çıkışıyla kâr ve pazarlama üzerinden yürüyen kriterlerin kalite, sanatsallık, bütünlük ve entelektüel meydan okuma üzerinden yürüyenlerden önde mi yer almaya başladığını; ya da artan evrensel pazarı, insanların istedikleri metaları bulunabilir hale getirdiği için gerçekten popüler kültürün popüler olmasını sağlama mı aldığını; popüler kültür endüstriyel olarak pazarlanabilirlik ve kârlılık kriterlerine göre imal edildiğinde ve satıldığında ticaretin mi kalitenin mi kazandığını sorar. Üçüncü olarak ise popüler kültürün ideolojik rolünü, sorularının merkezine alır: “Popüler kültür insanlara fikir aşlamak için, insanların üzerlerinde iktidar kullanan daha ayrıcalıklı yerlerde olanların baskınlığının sürekliliğini garantiye alan düşünceleri ve değerleri kabul etmek ve onlara tutunmak için mi vardır; yoksa hüküm süren toplumsal düzene karşıt ve başkaldıran mıdır; ya da iktidarda olanlara bir şekilde görülmeyen, güç algılanan ve

tamamlanmamış bir tarzda direnmenin ifadesi ve baskın düşünme ve hareket etme yöntemlerinin yıkımı mıdır (1998:3-4).” Bu soruların birbirinin içine geçen, bir biriyle ilişkiye geçen yanıtları bulunmakla birlikte, bu yanıtlar nerede “durulduğuna” ve popüler kültüre nasıl bakıldığına bağlı olarak değişecektir. Ancak, temelde tanımlanması sorunlu olan popüler ve kültür gibi iki kavramın bir araya gelmesiyle S.Hall’un da belirttiği (1998:442) gibi daha karmaşık ve sorunlu bir üçüncü kavram olan “popüler kültür” karşımıza çıkmaktadır. Strinati’nin de popüler kültüre ilişkin sorularının çokluğu ve çeşitliliği bu kavramın tanımlanmasının ve pratikte ve kuramda karşılanmasının zorluğundan kaynaklanmaktadır. Daha önce bahsettiğimiz Habermas’ın “kamu” sözcüğünün kavramsallaştırılmayı talep ettiği zamanın önemli olduğuna ilişkin görüşünün, popüler kültür kavramsallaştırması için de geçerli olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. Bir kavram olarak popüler kültür de belirli bir zamansal ve mekânsal ilişkinin ürünüdür.

Sıradan insanların hoşlandıkları, kullandıkları ve tükettikleri şeyler popüler kültürün ne olduğuna ilişkin ip uçlarını içinde barındırır. Popüler toplumsal ve sanatsal ifadeler bütünü genellikle popüler kültür diye adlandırılır ve bu yolla seçkin (elit) ya da yüksek kültürden ayrılır. Yine on dokuzuncu yüzyıla baktığımızda, endüstri devriminin düzenli iş günleri olan fabrikaları toplumsal hayata soktuğunu, bunun yanı sıra insanların ‘keyif zamanları’nı, yani uygun boş zaman bloklarını tanımlayıp bu tanımlamaları genişlettiğini ve eğlence talebini arttırdığını, bununla birlikte bugün çoklukla çağdaş kitle iletişim araçları ile bağlantılandığımız popüler kültürün ortaya çıktığını görürüz. Popüler kültürel formların ortaya çıkışından önce varlıklı kesimler kendi kültürel eğlenme biçimlerine ve spor faaliyetlerine sahiptir. Benzer şekilde fabrika işçilerinin ve ailelerinin de kendilerine özgü farklı eğlenme yolları vardır. Ancak Batı ülkelerindeki burjuvalaşmış endüstriyel üretimin, ürünleri satın alacak daha çok tüketiciye ihtiyacı olması örgütlü tanıtım ve reklam alanlarının gelişmesine neden olur. Bunun sonucunda tanıtım araçları ve tüketim, tüketim sürecine katkıda bulunan popüler eğlenme biçimlerinin ve kitle iletişim araçlarının yükselişi ile paralel bir ivme izler. Maltby, sonuç olarak popüler kültürün, geleneksel halk kültürünün “yapılan bir şey”

(oyunlar, şarkılar, el işleri gibi) olmaktan çıkıp “satın alınan bir şey” haline geldiğini belirtir.

Popüler kültür kavramındaki, popüler sözcüğüne bakacak olursak, zaman içinde bu sözcüğün anlamında değişimler olduğunu görürüz. Günlük konuşma dilinde önceki alçaltıcı yan anlamlarının ters yüz edilmiş hali olarak “iyi” anlamına gelmektedir. Ancak sözcüğün orijinal kullanım şekli, bir insan kitlesini (genel olarak insanları değil) unvanı olan, varlıklı ya da eğitilmiş sınıflardan ayırtmak niteliği taşır. Bu ilk kullanımlarından ardından sözcük bir şekilde on dokuzuncu yüzyılda ve bu tarihlerden itibaren demokratik politikadaki kullanımından dolayı “dekolonize” olmuştur. Buna karşın, halen çok-aksanlı bir terim olma yolunda tarihsel izlerini korumayı başarmıştır: Bir şeyin popüler olması, bu şeyin olumlu ya da olumsuz değerinin göstergesi olarak alınabilir, bu da ‘insanlar’a nasıl ulandığına bağlıdır. Bu nedenle de kavram politikadan muaf değildir ve politika alanında kavramın kültürel analizler alanı içinde kullanımında ısrar eder. Kitle iletişim araçlarının popülerliği (her yerde olması) kendine özgü bir biçimde hem akademik hem de kamusal tartışmalarda yinelenen bir belirsizlikle sonuçlanmıştır: medya ürünleri iyidir, çünkü popülerdir ya da kötüdür çünkü popülerdir (‘daha çok daha kötü’dür görüşü). Buradaki belirsizlik yalnızca eleştirmenin kişisel önyargıları ile ilintili değildir. Bu belirsizlik daha çok popüler olarak tanımlanan insanların ve ürünlerin durumlarında gizlidir ve iki cephesi vardır: Birincisi, popüler kültürün insanlara genel olarak kabul ettirildiğine (medya şirketleri ya da devletin aracılığı ile) ya da insanların kendi deneyimleri, zevkleri, alışkanlıkları gibi nedenlerle oluştuğuna ilişkin belirsizlik; ikincisi ise popüler kültürün iktidara sahip olmayan ve tabi sınıflar konumunda olanların yalnızca kendini ifadesi olduğuna ya da görmenin ve yapmanın alternatif yolları olarak baskın ya da resmi kültüre karşıt olarak özerk ve özgürleştirici bir kaynak olduğuna ilişkin belirsizliktir (Shohat & Stam 1994).

Williams, “popüler” sözcüğünün en azından dört güncel anlamı olduğuna işaret eder. Buna göre birinci anlamı basitçe pek çok insan tarafından beğenilen nesnelere ya da pratiklerle bağlantılıdır. İkinci olarak aşağı ya da değersiz sayılan nesnelere ya da pratiklerle bağlantılı olarak kullanılabilir. Bu açıdan, yüksek kültürü

ya da seçkin kültürünü oluşturan ve iyi eğitilmiş ve varlıklı kesimlerle bağdaştırılan resim, heykel ve senfonilerden arta kalan her şeyi popüler kültürle özdeşleştiririz. Üçüncü anlamıyla terim, insanların onayını, desteğini kazanmak için kasıtlı olarak ortaya konan işlerdir. Bu kullanımıyla, popüler kültür açıkça ticaridir, tüketilmek için üretilmiştir. Son olarak “popüler”in anlamı, insanların kendileri için kendileri tarafından yapılmış nesnelere ve pratiklere karşılık gelir (Harrington & Bielby 2001:2).

Williams, toplumsal kültürel sürecin gerçek dinamiklerinin, sadece geç ‘folk’ kültüründen, kentsel popüler kültürün yeni ve kısmen kendisini örgütlemiş biçimlerine uzanan bir yörünge boyunca görülmeyeceğini söyler. Ona göre, bu dinamikler, burjuva pazarının ve devletin eğitim ve siyaset sistemi tarafından üretilen ‘popüler’ kültürün yaygın ve giderek yaygınlaşan üretiminin yörüngesi boyunca hareket eden ‘popüler’ dönüşümlerde en açık şekilde görülür (1993:228). Popüler kültürü iki düzeyde değerlendiren Williams, ilk düzeyde popüler kültürün kendini içinde ürettiği ve dışsal olarak üretilmiş öğelerin son derece karmaşık bir birleşimi haline geldiğini söyler. İkinci düzeyde ise, giderek artan bir biçimde bu popüler kültür, korunmuş bulunan bir azınlık kesimi ile birlikte iletişim kurumlarında sunulan bir evrenselliğe yürüyen büyük bir burjuva ve egemen sınıf kültürel üretim alanıdır. Williams, bu nedenle görece ‘yüksek’ bir kültürün, etkin ve etkili bir azınlığın genel bir çoğunluk alanına yönelmesiyle, kendisine eşlik eden ve aynı zamanda yarışan bir takım ‘ketum’ azınlıklarla birlikte geçmiş zamanda kaldığını belirtir (1993:228). Williams’ın geçmişte kaldığını söylediği ‘yüksek’ kültürün bu alanda varolması bu nedenle zordur, çünkü popüler kültürün alanı karşılığını sürekli bir “şimdiki zaman”da bulur. Bu sürekli değişen “şimdiki” zaman, geçen zaman içinde dönüşen ilişkilerin de sürekli değiştiği, yeniden kurulduğu ve dönüştüğü ilişki biçimlerini içinde barındırır.

S.Hall, tarımsal kapitalizme geçişin uzun dönemi boyunca, ardından da endüstriyel kapitalizmin formasyonu ve gelişimi boyunca, çalışan insanların, işçi sınıflarının ve yoksulların kültürü üzerinden gerçekleştirilen az ya da çok sürekliliği olan bir mücadeleden söz eder. Ona göre bu gerçek, popüler kültüre ilişkin herhangi

bir kavramanın temeli olmalıdır, çünkü bu tarih boyunca toplumsal güçlerin değişen denge ve ilişkileri kendilerini açığa çıkarır. Zamanla ve yeniden kültür biçimleri, gelenekler ve popüler sınıfların yaşam şekilleri üzerinden mücadelelerde benzer bir süreç gerçekleşir. Mücadele ve direnme, dolayısıyla uygunlaştırma ve temellük de bu sürece dahildir. Zaman içinde yeniden baktığımız şey, S. Hall'a göre belirli yaşam biçimlerinin yıkımı ve yeni biçim(ler)e dönüşmesidir. Hall, "kültürel değişim"le yumuşatılarak tarif edilenin aslında kimi kültürel biçimlerin ve pratiklerin popüler yaşamın merkezinden itilip marjinalize edilmesi sürecinin kibarca ifade edilmiş hali olduğunu savunur. Bu süreçte, "şeyler"ın basitçe "geçersiz" sayılıp kullanılmamasından çok, yerlerini başka "şeyler"ın alabilmesi için bir yana itilmeleri söz konusu olmuştur. Hall'a göre, "dönüşümler" popüler kültürün çok temel bir parçası olmasına karşın, bizler bugün mücadele ve direnmeyi, reform ve dönüşümü anladığımızdan daha iyi anlıyoruz. Var olan gelenekler ve faaliyetler, aslında var olmaya devam ederler, ancak bir dönemden diğerine çalışan insanların yaşama biçimlerine ve bir birleriyle, "ötekiler"le ve yaşam koşullarıyla kurdukları ilişki biçimlerine dair ilişkilerde farklı konumları benimserler. Bu nedenle de Hall'a göre dönüşüm anahtar bir öge haline gelir ve popüler kültür, ne bu süreçlere direnmenin popüler gelenekleridir ne de onların üzerine ve üzerinden konulan biçimlerdir. Popüler kültür, bu dönüşümlerin üzerinde işlediği zemindir (1998:442-443). Hall'un dönüşüm, mücadele ve direnme kavramları ile açıkladığı popüler kültür alanının dinamik yapısını anlamak, bu dönüşümlerin zemini olmasından dolayı toplumsala ve iktidar ilişkilerine ilişkin kavramaları da gerekli kılar.

S.Hall, kültürel hegemonya üzerinden yürüyen mücadeleden bahsederek yüksek/popüler ayrımının tam olarak küresel postmodernin yerinden ettiği şey olduğunu söyler. Ona göre, kültürel hegemonya hiçbir zaman saf zafer ya da saf baskınlık değildir (terimin anlamının bu olmadığını ekler); hiçbir zaman sıfır-toplamlı kültürel bir oyun değildir; her zaman kültür ilişkilerinde iktidarın dengesinin değişmesiyle ilgilidir; her zaman kültürel iktidarın yapısını ve şeklini değiştirmekle ilgilidir, onun dışına çıkmakla değil (1997:468). Daring'in, toplumda en az iktidarı olan grupların kültürel ürünlere ilişkin okumalarını ve kullanımlarını,

bu ürünleri eğlence, direnme ya da kendi kimliklerini ekleme olarak tarif etmesi de, popüler kültürü toplumsal olarak bağımlı ya da ikincil görülenlerin kendi tabilik konumlarını reddetmeleri şeklinde bir kavramaya ulaştırır. Fiske de tabi kılınan ya da iktidardan yoksun bırakılan insanlar içindeki farklı grupların, onları iktidardan yoksun bırakan toplumsal sistemin sağladığı kaynaklarla popüler kültürü ürettiklerini savunur (Harrington & Bielby 2001:4). Bu da popüler kültürün bir mücadele alanı olarak iktidara ilişkin dengeleri sürekli değişen, merkezde ve çevrede olanların yerinin sabit olmadığı, toplumsal sistem dayatıyor ya da insanlar kendileri için üretiyor olsa bile kimi zaman direnmenin, kimi zaman kabullenmenin, kimi zaman aynı kültürel ürün üzerinden farklı okumalarla hem direnmenin hem de kabullenmenin dinamik ilişkisinin alanı olduğunu gösterir. Popüler kültürü, “yukarıdan”, “sistemden” dayatılan ve insanlara kabul ettirilen bir kültürel biçim olarak görüp, popüler kültür eleştirilerinin merkezine böyle bir olumsuz anlayışı yerleştiren görüşler de bulunmaktadır.

Mutlu, popüler kültüre ilişkin olumsuz yaklaşımları değerlendirirken, aslında bir yandan yüksek kültürü bir yandan da popüler kültürü tanımlamaktadır. Bu olumsuz yaklaşımlarda, kültürün zirveden başka bir deyişle siyasal veya entelektüel seçkinlerden eteklere, sıradan insanlara, yönelik bir akış olduğu anlayışı hakimdir. Buna göre sıradan olmayan her türlü öğrenilmiş ve yaratılmış insani değer şeklindeki kültür kavramı popüler kültüre dair eleştirilerin özsel varsayımını oluşturur. Mutlu bu anlayışın yüksek kültür tanımının, özellikle sıradan, bir başka deyişle zihne karşı bedensel hazzın aşılmasıyla inceltilmiş bir yaratım, üretim ve tüketim pratiği olduğunu söyler. Bu anlayışla tanımlanan yüksek kültürün pratiği, dünyayı görmenin ve anlamının gelişkin ve farklı biçimlerine olanak sağladığı için yine bu dünyanın insana layık bir yere dönüştürülmesinin unsurudur der. Bu şekilde kurulan yüksek kültür tanımının karşısında popüler kültür ise, kaçışçılığı, oyalayıcılığı, kolaycılığı ile sıradan hazzı yönelik olarak tanımlanır. Mutlu, popüler kültürün esas olarak zihinsel olmayan bu sıradan hazzının siyaset alanı dışına itildiğini, bunun da bir bakıma hazzın bastırılması anlamına geldiğini söylemektedir. Bu ayrımın temelinde, doğal ya da tarihsel olarak nitelenen toplumsal eşitsizliklere ilişkin analizlerin olduğunu söyleyen Mutlu, kültürün büyük ‘K’ ile yüksek kültür

olarak toplumun ayrıcalıklı kesimlerine, küçük ‘k’ ile ise popüler kültür olarak toplumun sıradan kesimlerine ait görüldüğünü belirtir. Mutlu, bu tür bir kavramın popüler kültürün zengin ve dinamik yapısını tek boyutlu bir anlam düzlemine indirgediğini, bu nedenle yetersiz kaldığını, oysa bunun tam tersine popüler kültürün çok sesli ve çok anlamlı olduğunu belirtir (2001:13-14).

Kitle kültürü ile popüler kültür kavramları arasındaki farka dikkat çeken Mutlu, aslında kitle kültürü terimini kültür üzerine yapılan tartışmalardan “temizlemek” istediğini belirtir. Adorno’nun 1975’te “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken” başlıklı makalesinde daha önce dipnot olarak verdiğimiz kitle kültürü terimini, kültür endüstrisi terimiyle değiştirmelerine göndermede bulunan Mutlu, Adorno ve Horkheimer’in kültür eleştirilerinde “otantik”liğe önem verdiklerini ve bu kavram ekseninde birbirine karşıt konumlanan sahici, otantik, kendiliğinden bir kültür olarak tanımlanan “halk” kültürünü bir tarafa, yapay, aldatıcı ve imal edilen “kitle” kültürünün de bunun karşısına konduğunu söyler (2001:20). Burada 1930’lu yıllara ve içinden geçilen dönemin özellikleri nedeniyle “kitle”ye bakışlarının bu şekilde şekillenmiş olmasına dönen Mutlu, Avrupa’daki totaliter rejimler⁶⁶ ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki tekellerin yeni kitle iletişim araçlarını manipülasyon amacıyla kullandıklarını, bu nedenle de 1930’larda popüler kültürle ilgili soruların birincil önemde siyasal sorunlar haline geldiğini belirtir (2001:20). Adorno ve Horkheimer’in kitlelerin kendiliğinden kültüründen söz ediyor olmalarının, yaşadıkları dönemin olumsuzluklarına karşın Marksizmin kitle kavramına kazandırdığı siyasal anlamın olumluluğunu da göz ardı etmediklerini, bu nedenle de kültür endüstrisi analiziyle kolayca yönlendirilebilen kitle önermesinden farklı bir yaklaşımla üretim ve tüketim alanlarını ayırarak inceleme yoluna gittiklerini söyler.

Hall ve Whannel’in Mills’ten Leavis’e, Gasset’e ve Orwell’e kadar kitle kültürü eleştirmenlerinin görüşlerinden hareketle derledikleri kitle kültürünün işlevlerine yönelik eleştirileri alıntılamanın Mutlu, bunları şöyle sıralar:

⁶⁶ İtalya, Almanya ve Sovyetler Birliği.

Bir avuç insanın elinde toplanan iktidar kitle kültürünün inceltilmiş manipülasyon teknikleriyle sürdürülmektedir; kitle kültürü kitlesel olarak bir formüle göre üretilen ve yaratıcılığa yer vermeyen bir süreçtir; insanlar bu kültür nedeniyle toplumun katılımcıları yerine, başkalarının ürettiklerinin edilgin tüketicileri haline gelmişlerdir; kitle kültüründe medya bize yapay bir dünya görünümünü sunar ve gerçeklik duygumuzu tanımlar, yaşantımızı basmakalıp yargılar şeklinde düzenler; kitle kültürü bizi birbirimize benzer hale getirir; kitle kültürü halk sanatını yok eder, popüler sanatın kökünü kurutur ve yüksek sanatı tehdit eder; medya kitle kültüründe gereksinimlerimizi ve arzularımızı tatmin etmektense sömürür; kitle kültürü vasatlığı överek sıradanlığı yüceltir; kitle kültürünün tanımlayıcı bir unsuru da kişilik kültürüdür ve kitle kamusal toplulukları yerinden ettikçe, hakiki bireyin yerini de kişilik kültürü (yani insanın ne olduğunun, ne yapmış olduğunun değil, imajının, görünen yüzünün vurgulanması) alır; kitle kültürü ürünleri insanların gerçeklikten kaçmalarına imkan verir (2001:21).

Görülüyor ki sıklıkla birbirinin yerine kullanılan kitle kültürü ve popüler kültür kavramları her iki kavramın da barındırdığı ve kullanım alanlarının çeşitliliğinden doğan bir dizi soruyu beraberinde getirmektedir. Kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarının birbirinin yerine kullanılmasına ilişkin Shohat ve Stam bu soruları şöyle yöneltirler: “Popüler dediğimizde üretim noktasına mı atıfta bulunuyoruz, yani insanlar tarafından ve insanlar için üretilmiş kültüre mi? Kültür sözcüğü, Raymond Williams’ın bizi uyardığı gibi ideolojik mayın tarlalarının içine mi oturtulmuştur? Popüler kültürle kitle kültürünü birbirine denk mi görüyoruz ya da en azından öncekinin sonrakinin içinde kapsandığını mı düşünüyoruz? Ya da hegemonik olmayan kültürel üretime mi atıfta bulunuyoruz?” Shohat ve Stam’in bu sorulara verdikleri yanıtları tartışmadan önce, popüler kültürü daha geniş bir çerçeveden ele almak gerekiyor (1994).

Popüler kültürün, çeşitli şekillerde tanımlanmakla birlikte, ne olduğuna ilişkin tam olarak geniş ve kesin bir uzlaşmaya varılamamış kavramlardan biri olduğunu belirtmiştik. Tanıma ilişkin güçlük, yaklaşım farklılıklarıdır diyen Mutlu, popüler kültürün mekânı ve zamanı boylamasına ve enlemesine kestiğini, geçmişle bugünün ve yarına ilişkin tahayyüllerin etkileştiği son derece geniş bir araştırma

alanına yayıldığını belirtir (2001:25). Bunun ardından yer verdiği popüler kültür tanımını Mukerji ve Schudson'dan alıntılar. Onlara göre popüler kültür “bir toplumda geniş şekilde paylaşılan inançları ve pratikleri ve bunların örgütlediği nesnelere dile” getirir; “Popüler kültür kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelere, keza siyasal ve ticari merkezlerde üretilen kitlesel inançları, pratikleri ve nesnelere içerir; popüler kültürün içeriğinde popülerleştirilmiş seçkin kültürel biçimlerin yanı sıra müze geleneği düzeyine yükseltilmiş popüler biçimler de bulunmaktadır (1991:3)”. Mukerji ve Schudson, bu tanımdan yola çıkarak hiçbir disiplinin tek başına popüler kültür çalışmaları üzerinde tekeli olamayacağını, ancak her disiplinin kendi arka planının kuramlarına, bakış açılarına yaslanarak popüler kültüre bakacağına, yine hiçbir disiplinin ‘en iyi’ yaklaşımı temsil edemeyeceğine ve her birinin ‘fil’in farklı bir parçasını göreceğine değinirler. Mutlu, bu tanım üzerinden pek çok tanımın gözden kaçırıldığını söylediği etkileşimin, üstelik de popüler kültürün özgül dinamiğiyle şekillenen bir etkileşimin ortaya konduğunu savunur. Ancak hemen ardından popüler kültürün daha yaygın olarak ayrı bir alana yerleştirildiğini belirtir. “Popüler kültürün kültürel deneyim ideali eğlenme, oyalanmadır. Popüler kültür gündelik olandan daha yeğın olan ama onun ritmiyle iç içe geçen rutinleşmiş hazlar sağlar ve coşkusal doyumu, arzu ile disiplin oyununu meşrulaştırır (Mutlu 2001:26)“.

Mutlu, popüler kültürün toplumsallıkla ilişkili olarak hem yıkıcı hem de tutucu, bu nedenle de gerilimli bir yapısı olduğunu belirterek popüler kültürün özelliklerini sıralar: Buna göre “popüler kültür, geç kapitalizmin yaygın halk kültürüdür; popüler kültür Bakhtin’in Karnavelesk kavramının içerimlediği anlamda bir şenliktir; popüler kültür ulusaldır (2001:27-34)”. Birinci argümanını açıklarken, popüler kültürün geç kapitalizmin yaygın halk kültürü olmasından dolayı günümüzün kültür endüstrilerinden ayrı düşünölemeyeceğini, ancak popüler kültürü, bir tek medya pratikleri ve temsilleri olarak görmenin iki açıdan yanıltıcı olacağını söyler. Böyle bir kavrayış, ilk olarak popüler kültürü gündelik hayatın pratiklerinden ve temsillerinden ayrı bir mekâna konumlandırır, ikinci olarak ise popüler kültür ile alt-kültürler arasındaki ilişkiyi kavram kargaşasına düşmeden tanımlayamaz. Bunlara ek olarak Mutlu, kültür endüstrileri ile ürünlerin tüketicileri arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını, kültür endüstrilerinin malzemelerini hayatın

kendisinden aldığını, yine de bu ilişkinin “medya öncesi” dünyada olduğu gibi “daha sahici” olmadıklarını savunur. Çünkü, medya malzemesini önceden belirlenmiş kurallar ve koşullar çerçevesinde bir işlemde geçirerek yeniden üretmektedir, Mutlu’ya göre böylece medyanın popüler kültür dolayıcılığı sırf bir aracılık değil, bir yeniden-imal etme sürecidir. Ancak Mutlu, medyanın geç kapitalizmin popüler kültürünün kurum ve biçimlerinden sadece biri olduğu ve popüler kültürün informal biçim ve süreçlerini göz ardı etmemek gerektiği konusunda uyarır. Popüler kültürün geç kapitalizmin halk kültürü olarak tanımlanmasının, bu kültürü niteleyen sözcüğün bir diğer anlamıyla neden “popüler” olduğu sorusunu akla getirdiğini söyleyen Mutlu, bu soruya Mary Nichols’ın verdiği cevabı aktarır: “popüler kültür hayatla titreştiği için popülerdir”, der ve şöyle devam eder:

Bu kültür, en kötü biçiminde hayatın en düşük, en kaba, en önemsiz veçhelerinin yankılandığı bir mekândır; en iyi biçimde ise hayatın karmaşıklığına, soyluluğuna ve hikmetine seslenir. (...) [E]skinin halk kültürüne, özellikle bu kültürün üretim ve tecrübesindeki dolaylanma ilişkilerinin nispeten daha yalın olması nedeniyle atfedilen “sahicilik” niteliği, belki biraz sivri bir iddia olacak ama geç kapitalizmin çok daha karmaşıklaşmış, dolambaçlı ilişkilerine karşın bugünün popüler kültürü için de geçerlidir (2001:29).

Mutlu, bu “sahicilik” özelliğinin bugün için de geçerli olmasını, karmaşık ve dolambaçlı ilişkilerin günümüzün sahici ilişkileri olmasından dolayı, bu ilişkilerle kurulan ve dolaylanılan ve bu ilişkileri anlamlandıran popüler kültürün de sahici olmasını beraberinde getirmesi ile bağlantılandırır. Mutlu’ya göre sınıflandırmasındaki bu ilk özellikle birlikte popüler kültür aslında bugünün ilişkilerini aktardığı için, tıpkı halk (folk) kültüründe olduğu gibi sahicilik niteliğine sahiptir. İkinci özellik olarak saydığı Bakhtin’in karnavalesk kavramının kapsadığı anlam açısından şenlik olmasını, popüler kültürün kaynağını aramak gerekirse insanın hazcılığında, oyunculuğunda aramanın daha doğru olacağı savı ile açıklar. Popüler kültürün oyalanma, eğlenme ve kaçış gibi nedenlerle eleştirildiğini, bu eleştirinin kaynağında da ciddiliğin insana yakışan özsel erdem olduğunu savunan zihniyetin izlerinin olduğunu söyler. Mutlu’ya göre bu görüşün temelinde dünyanın

her şekilde⁶⁷ sıkıntılı, acılı ve ciddi bir tecrübe olduğu anlayışı yatar; toplumsal hali dönüştürebilecek olan ya da öbür dünyaya hazırlığın gereğince yapılabilmesini sağlayan ancak ciddi bir duruştur. Her iki şekilde de haz sonraya ertelenmiştir. Mutlu, bunu hazzın yerleşik düzeni, kurumları ve ilişkileri tehdit etmesine ve bu tehdidin yalnızca hakim kültür ve sınıflara değil, kendi duruşunu ve amacını, mevcut düzene yandaş ya da muhalif, mutlak olarak tanımlayanlara da yönelik olmasına bağlar. Bu noktada popüler kültürün sabit görünen her şeyi tehdit edebilecek unsurlar barındırmasıyla Bakhtin'in karnavalesk kavramı arasında kurulacak bir ilişkinin popüler kültür eleştirisini zenginleştireceğini savunur. Bakhtin'in karnavalesk kavramını dayandırdığı ortaçağ şenliklerinin yalnızca insan ruhunu özgürleştirmekle kalmadığını yanı zamanda köklü toplumsal değişimlere de yol açtığını aktarır; bu şenliklerde “sosyohiyerarşik” eşitsizlikten ya da yaş dahil tüm eşitsizliklerden kaynaklanan her şeyin askıya alındığını, normal sınırlama ve kuralların bir yana atıldığını ve tüm toplumsal ayrımların şenlikteki yan yanalık esnasında silindiğini söyler. Bu her şeyi alt üst eden “şenlik ruhu”, dilde de değişikliğe neden olur ve sokak dili ile yönetici sınıfın dili arasındaki farkın, aristokrat ile sokaktaki “adam”ın şenlik sırasında birbirine karışmasıyla kapandığını söyler. Bu dillerin birbirine karışmasını *heteroglossia*, çok-dillilik ile tanımlayan Bakhtin'in, Batı dünyasının daha açık, özgür, demokratik pratiklere doğru ilerlemesine olanak tanıdığını savunduğunu söyleyen Mutlu, şenliklerin özsel figürünün “kahkaha” olduğunu belirtir (Mutlu 2001:29-31). Mutlu, bu kavramları açıkladıktan sonra aralarındaki bağlantıyı şöyle kurar: “Popüler kültüre Bakhtin'in karnavalesk kavramıyla baktığımızda, gerçekten bu kültürün pratikleri ve nesnelere yerleşik düzeni, ilişkileri, yapıyı sarsan imgelerle, sözlerle dolu olduğunu görebiliriz. Toplumun değişmez sayılan değerleri, inançları popüler kültür dilinde sürekli olarak müzakere edilir (2001:31).” Bu analogide şenliklerin “dönüştürücü” niteliğine ilişkin soru işaretlerinin popüler kültür söz konusu olduğunda daha da büyük olabileceğine dikkat çeken Mutlu, özellikle medya üzerinden dolayımlanan popüler kültürün halk şenliklerinden farklı olarak katılımcılığı dışladığını, sıradan insanla yöneticinin yan yana gelmesini dışarıda bıraktığını belirtir. Ancak buna karşın, “medyadaki

⁶⁷ Bununla kast edilen, bu dünyayı öbür dünya için bir sınav yeri olarak görenler ya da dünyayı egemenlik mücadelesi olarak algılayanlara ilişkindir.

şenliksellik” olarak tanımladığı şeyin önceden kurulmuş ve kurallara bağlanmış, dolayısıyla “sterilleştirilmiş” olsa da var olduğunu söyler (2001:31). Ancak yine ilk argümanına dönerek popüler kültürün medya ile sınırlanamayacağını hatırlatır. Medya dışındaki gündelik hayat pratiklerinin üretildiği ve deneyimlendiği bir çok başka alanın daha “şenliksel” olabileceğinin altını çizer.

Üçüncü olarak popüler kültürün ulusal olması üzerinde duran Mutlu, bunu daha önce bahsettiğimiz Stuart Hall’un kültürü bir çok zıtlığın ve çıkarım çatıştığı, müzakere konusu olduğu bir çoklu mekân olarak görmesine dayandırır. Bu siyasal ve ideolojik çatışma ve çıkarlar, toplumsal cinsiyete, etnisiteye, ırka, ekonomiye ve sınıfa bağlıdır. Hall’un verdiği bir örneği tekrarlayan Mutlu, ırkçılık gibi her özgül kültürel formasyonun özgül bir devlet yapısı içinde tarihsel olarak özgül olduğunu belirtir: “Herhangi bir özgül tarihsel toplumun kültürel pratikleri, temsilleri, dilleri, görenekleri, gelenekleri ulusal bir popüler kültürün üretilmesinde etkileşim içindedirler (2001:34).” Popüler kültür ile baskın kültür müzakereye dayalı ilişkiler içindedir. Bir tarafa popüler kültürün ideolojilerin müzakere alanı olmasını koyan Mutlu, diğer taraftan popüler kültürün bu çatışmalı hali gizleyerek çatışmaların üzerinde bir ulus fikrinin ve hissiyatının paylaşılmasını sağladığını belirtir (2001:35). Bu nedenlerle de popüler kültürü ulusal olarak tanımlar. Mutlu bu geniş kapsamlı tanımlama çabalarının ardından popüler kültürden ve popüler kültür eleştirisinden ne anladığını özetleyerek şöyle bitirir:

Popüler kültür ne tamamen tutucudur, ne de ilerici. Popüler kültür ne tamamen uyuşturucudur, ne de özgürleşimci. Popüler kültür hakim ve muhalif söylemlerin birbiriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirlerini dönüştürdüğü bir alandır. “Basın ve haberleşme özgürlüğü”, “tarafsızlık ve nesnellik” gibi ideolojik kılıflar ne kadar gizlerse gizlesin, en azından kurumsal nitelikleri nedeniyle söylemi otoriter olan medya üzerinden popüler kültürü eleştirmek bu kültürün sırf hakim söylemle ilişkilendirilmesine yol açabilir. Eleştirinin popüler kültürün bu dinamik yapısını kavrayabilmek için, mutlaka tecrübe edilen sıkıntılar, yokluklar, eksiklikler nedeniyle muhalif söylemlerin üretildiği ve hakim söylemle muhalif söylemlerin karşılaşarak birbirlerini dönüştürdükleri gündelik hayat mekânına, bu mekândaki popüler kültür pratiklerine yönelmesi gerekmektedir (2001:38).

Gündelik hayat pratiklerine değinildiğinde Williams'ın deneyim ve gündelik hayata ilişkin söylediklerini bu kapsamda değerlendirmek gerekmektedir. Williams, kültür kavramını izlerini on sekizinci yüzyıla kadar geri giderek Herder'deki antropolojik karşılığında bulur. Buna göre kültür: “yalnızca sanatta ve öğrenmede değil, aynı zamanda kurumlarda ve sıradan davranışlarda kimi anlamları ve değerleri ifade eden belirli bir yaşam biçimidir. Böyle bir tanımlamadan doğru, kültürün analizi belirli bir yaşam biçiminde, belirli bir kültürde açık ya da gizil olarak var olan anlamlara ve değerlere açıklık getirilmesidir (*aktaran* Hebdige 2002:6)”. Williams'ın tanımladığı şekliyle kültüre ilişkin vurgunun değişmez olandan tarihsel ölçüte, sabitlikten dönüşüme evrildiğini belirten Hebdige, Williams'ın toplum ve kültür arasındaki ilişkiye ilişkin daha geniş ölçekli bir formülasyon önerdiğini söyler (2002:7).

Browne, popüler kültürün büyük ya da küçük bir grubun, insanların gündelik kültürü; herhangi bir toplumdaki insanların içinde yaşadıkları yaşam şekli; bizi çevreleyen gündelik dünya; uyanık olduğumuz zaman yaptıklarımız ve bunları nasıl yaptığımız olduğunu söyler (*aktaran* Harrington & Bielby 2001:5). Binark ve İrvan da benzer bir biçimde şöyle tanımlarlar: “Popüler kültür, kadın ve erkek ‘gerçek’ ilişkilerinin, toplumun, kısacası gündelik yaşamın tüm alanlarının sürekli olarak tanımlandığı, üretildiği ve yeniden üretildiği bir söylem alanıdır (1995:7).”

Shohat ve Stam'in, popüler kültür ve kitle kültürüne ilişkin sorularına verdikleri yanıtı dönersek, popüler kültürün ve kitle kültürünün kavramsal olarak ayırdedilebilir olduklarını, ancak karşılıklı olarak üst üste bindiklerini söylerler; onlara göre çağdaş anı tanımlayan bu iki kavram arasındaki gerilim dinamiktir. Popüler kültür, günümüzde tamamen uluslar üstü küreselleşmiş tekno-kültür ağının içinde sarılmıştır. Bu nedenle çoğul olarak, ihtilafli (çatışmalı) üretim ve tüketim sürecinde bulunan farklı grupların arasında uzlaşma (müzakere) olarak görülebilir (1994:340).

Hem bir mücadele, hem bir müzakere alanı olarak tanımlanan popüler kültür içinde popüler müzik üretimine ve tüketimine ilişkin kendine has özellikleriyle ayrıcalıklı bir alan oluşturur. Müzik, kendi başına Antik Yunan'dan bu güne, hem toplumsal olanın sözcüklere ulanarak daha kolay aktarıldığı, hem de bir tür esrimenin ifadesi olmuştur. Dünya üzerinde “her şey”in, ki bu “her şey” tanımlaması gerçekten toplumsal, siyasal, ekonomik, coğrafi, kültürel “her şey”i kapsamaktadır, on sekizinci yüzyılla birlikte müziğin de üretim ve tüketim ilişkileri ve koşulları değişmiştir. Müzik ve kadın ilişkisinin bu değişen ve dönüşen bağlamdan ayrı görülmesi olanaklı değildir. Deneyimlerini müzik ile ifade eden, soğuran, aktaran, dönüştüren, akıtan ve dolayımlayan kadınlardan bahsetmeden önce müziğin ne olduğuna, popüler müziğin nasıl tanımlandığına ve kapitalist endüstriyel üretim içinde müziğin durduğu yere ilişkin saptamalarda bulunmak gerekmektedir.

4.4. Müzik, Kadın ve *écriture féminine*

Müziğin ne olduğuna ilişkin tanımlamalara baktığımızda, bu alanda bir kültürel biçim olarak müziğe ilişkin erken dönem çalışmalarıyla Adorno'dan bahsetmek gerekiyor. Adorno, müziğin bir dile benzediğini ama dille özdeş görülemeyeceğini söyler. Ancak ona göre müzikal deyiş, müzikal ifade basit mecazlardan ibaret değildir. Müzik, seslerden oluşmanın ötesine geçen, bir mantık dizgesi içinde birbirine bağlanan seslerin zamansal sıralanışı olması nedeniyle dili andırır, sesler “bir şeyler söyler”, bu söylenen “şey”, müzikten koparılamaz, müzik anlamsal bir sistem yaratmaz. Adorno, müzik ile dil arasında yaptığı analogide, anlamlı seslerin örgütlü olarak birbirine bağlanmasıyla sınırlı kalmadığını, en küçük saf ifade aracı olarak notaya kadar uzandığını belirtir (2003:320). Müzik ile dil arasında yaptığı analogiye “yorum sorunu”na dikkat çekerek devam eden Adorno, dilin yorumlanmasının dili anlamaya, müziğin yorumlanmasının ise müziği yapmaya karşılık geldiğini, müzikal yorumun ise icra etmekten geçtiğini söyler. Ona göre müziği doğru çalmak müziğin dilini doğru konuşmayı, bu da taklit etmeyi gerektirir. Buradan yola çıkarak müziğin kendini yalnızca mimetik praksiste bulduğunu belirtir (2003:322). Müziğin özgüllüğüne ilişkin biçim ve içerik ilişkisini

tartışan Adorno'ya göre, "Her müzikal fenomen bize bir şey anımsatarak kendisinin ötesinde bir şeye işaret eder. Tikelin böylesi bir aşkınlığı bu yolla toplanarak 'içeriği' oluşturur; işte müzikte meydana gelen şey budur (2003:324)".

Popüler kültür içinde kendine özgü bir yere sahip olan popüler müzik, popüler vasfını diğer kültürel ürünler gibi on dokuzuncu yüzyılla birlikte değişen üretim ilişkileri, toplumsal formasyon ve bu değişimlerin kültürel ifade yolları ve biçimlerinde bulunduğu karşılığın değişmesinden alır. Bu noktada yeniden Adorno'ya dönerek, müzik ile toplumsal arasındaki ilişkinin değişimiyle bağlantılı olarak müziğin tüketimine, üretimine ve yeniden üretilmesine ilişkin koşullardaki değişimlerle ilgili söylediklerine bakmak gerekiyor. Ona göre müzik, on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren dolaysız kullanım olanağını yitirmiş, dolaysız uygulanımı da sona ermiştir. Bu işleyişte müzik, kendini alış-veriş sürecine bağımlı kılmıştır. "Değer" olarak taşıyabildiği ise bu alış-veriş süreci içindeki , yeri ve rolü olduğundan meta haline gelmiştir, değerini belirleyen ise pazardır. Kitle iletişim araçlarının teknikleri ve kapitalist sistemin kontrolü sonucunda, müziksel sistemin daha önceki dönemdeki birimi olan ev-içi müzik yapımı da özel sermaye aracılığıyla gerçekleşen kapitalist sürecin içinde özümsemesine neden olmuştur. Müzik, kullanıldığı kültürel yaşam ortamından ayrılıp 'gelip-geçici sesler topluluğu' biçiminde bir metaya dönüştüğünde, dolaysız kullanım biçiminden ayrılır ve kendi yabancılaşmasını ve insandan soyutlanışını da tamamlar. Hem müziksel üretimin hem de müziksel tüketimin kapitalist süreç içinde özümsemesi ile müzik şeyleşmiş⁶⁸ ve rasyonelleşmiştir. Böylece insanların yakın ilişkileri içindeki dolaysız kullanımından çıkarılmıştır. Bu nedenle de günümüzde müzik, yaşanan toplumun çelişkilerini yansıtır ki bu çelişkiler nedeniyle de toplumdan tecrit edilmiştir. Toplumda farklı çıkarları ile var olan farklı sınıfların çıkarlarının belirli dönemlerde dengelenmesiyle gerçekleşen toplumsal yaşamın ussallaşması sonucunda müzik de buna uymak durumunda kalır. Bunun nedeni ise müziğin farklı sınıf çıkarlarının durumunu kendi içinde taşır hale gelmesidir. Hegemonya üzerinden işleyen bu süreç sonucunda müzik de müziği üretenler de yabancılaşmış olurlar. Bu sanatsal

⁶⁸ 'Şeyleşme' sözcüğü İngilizce'deki reification karşılığı olarak kullanılmaktadır.

yabancılaşma, toplumdaki daha genel ve büyük düzeydeki yabancılaşma sorunu ortadan kalkmadan çözülemez. Son olarak müziğin yeniden üretiminin pre-kapitalist biçimlerinde icracılar ve müzik dinleyicileri kendi aralarında benzer bir yaşam tarzına sahiptirler. Aynı zamanda bu topluluklar, müziğin yeniden üretilmesine ilişkin olarak bir gelenek oluşturabilecek, kendilerine özgü bir yorumlama kapasitesine sahiptirler. Bu dönemde, yeniden üretenler ile dinleyiciler arasındaki etkileşimde pazarda oluşan ya da pazara yansıyan başat ya da baskın kültürün değerlerine göre değil, alt-yapı bakımından da yaşarlılığı olan, kendilerine özgü yaşam alanları içindeki insanların değerlerine göre belirlenir. Yine dolaysız kullanımın var olabildiği zamanlarda bütün bu karşılaşmalar ve karşılıklı etkileşimler nedeniyle müzik toplumsal yaşamdan kopmaz ve toplumdan tecrit olmuş bir duruma düşmez. Yeniden üretim esnasında müziğin yorumlanması o anın ritmine, temposuna ve yaşanan ile dinleyici arasındaki etkileşime bağlı olarak farklılaşabilir. Ancak burjuvazinin eliyle gerçekleşen endüstri kapitalizmine geçişle birlikte ussallaştırma müziğin notalanmasına da uygulanmış ve müziğin yeniden üretimini standartlaştıracak bir kodlama ile müzik yapıtları kullanımlarından bağımsızlaşmış ve toplumla ilişkileri açısından birer meta özelliği taşıyacak hale gelmiştir. Buna koşul olarak bu sistemi öğretmek, uygulamak ve yaygınlaştırmak için konservatuarlar açılmış, böylece hem besteler şeyleşmiş hem de yeniden-üretenler benzer kalıplar üzerinden her ne kodlandıysa onu açıklamak ya da bir pazar yeri haline gelen toplumun beklentilerine karşılık vermek durumunda kalmışlardır. Burada yorumcu için kalan küçük özgürlük alanı da hem bestecinin, hem yorumcunun hem de dinleyicinin aynı baskın kültürün içinde yer almalarından ve bu kültür tarafından kuşatılmış olmalarından dolayı üretilen, yeniden üretilen ve tüketilen müziğin anlaşılabilir olması gerekliliğinden dolayı son derece sınırlı bir hale gelmiştir. Bu nedenle hem üretim hem de yeniden üretim ve tüketim anlarının tarihsel boyutu önem kazanır. Müzik de yaşanan an'a, döneme göre tarihselleşir. (Oskay 2001).

Popüler müzik ile ilgili olarak tekrar Adorno'ya dönersek, 1941 yılında yayınlanan "On Popular Music"⁶⁹ isimli makalesinde üç önemli argümanı ortaya koyar (1998). İlki popüler müziğin standartlaştırılmış olmasıdır. Herhangi bir pop müzik ürünü başarı elde ederse son noktasına kadar ticari açıdan sömürülüp tüketilir. Bir şarkıda var olan detaylar diğer şarkılarda da kullanılıp yapısına dokunulmaz. Bu da Adorno'nun "sahte bireyselleştirme" olarak tanımladığı süreçte standartlaşma yoluyla gizlenir. Beğeni toplayan şarkıların standartlaştırılmasıyla dinleyicinin aynılaştırılması amaçlanmaktadır. Adorno, popüler müzik yoluyla pasif dinlemenin yaratıldığını, çalışmanın sıkıcı olduğu kapitalist sistemin işten kaçma isteği yarattığını, ancak bu kaçışın "gerçek" kültüre kaçışa enerjisi olmayan bireyler tarafından bir sığınma yeri olarak yorulmadan tüketilen popüler müzik alanına doğru olduğunu belirtir. İkinci olarak popüler müzik bir tür yalın diyalektik içinde işlev görür ve tüketilmesi için oyalayıcılığın ve dalgınlığın ötesinde bir ortam yaratmak gerekir ki pop müzik dinleyen insanlarda bu iki durum oluşur. Üçüncü argüman ise, popüler müziğin toplumsal bir çimento olmasıdır, sosyo-psikolojik işlevi, tüketicilerin günlük hayatın düzenine fiziksel olarak uymalarını sağlamaktır (*aktaran Storey 2000:113-114, Strinati 1998:65-66, Gendron 1998:40-47*).

Adorno, bu standartlaşma işleminin sonucunda popüler müzik şarkılarının aynılaştırılmış olmalarından dolayı, herhangi birinin nakaratıyla bir diğersinin kolayca yer değiştirebileceğini savunur. Bu yapısal standartlaşma sonucunda standartlaşmış tepkiler oluşur. Kültür endüstrisinin önemli bir ürünü olarak gördüğü popüler müzik dinleyicileri Adorno'ya göre çocuksudurlar, daha önceden yedikleri bir yemeği tekrar tekrar yemek isterler. Bu esnada, boş vakitlerini değerlendirme uğraşları üzerinde bir denetimleri ve seçimleri olduğu yanılgısına kapılırlar. Adorno, popüler müzik dinleyiciliğinin "gerileyici dinleme" olduğunu, bunun da popüler müziğin beslediği ve güçlendirdiği, zihni dikkat dağıtma ve dikkatsizlik çerçevesine başvurarak gerçekleştiğini söyler. Buna göre dinleyicilerin gerçekliğe ilişkin dikkatleri kendisi herhangi bir dikkat talep etmeyen eğlence tarafından dağıtılır. kapitalist üretim biçimi gerileyici dinlemeye alıştıırır. Klasik müzik gibi daha yüksek

⁶⁹ Popüler Müzik Üzerine

uğraşlar yalnızca işleri ya da toplumsal durumları nedeniyle boş vakitlerinde sıkıntıdan ya da çaba göstermekten kaçmaya ihtiyacı olmayan tarafından takdir edilir. Popüler müzik, mekânikleşmiş işten rahatlama ve soluklanma olanağı sunar, çünkü bir talebi ya da zorluğu yoktur, dikkat edilmeden, özen gösterilmeden dinlenilebilir. Adorno'ya göre insanlar popüler müziği isterler, çünkü kapitalizm kafalarının içine “çekiç”le vurarak istenilir hale getirir. Ancak bu istekleri aynı zamanda kapitalist toplumda yaşamlarını karakterize eden üretim ve tüketim arasındaki simetriden kaynaklanır. Buna göre de insanlar popüler müziği isterler, çünkü standardize edilmiş ürünlerin tüketimi, üretimdeki çalışmalarının standardize, tekrarlanan ve sıkıcı doğasını yansıtır (Strinati 1998:66-68).

Daha önce bahsettiğimiz gibi Adorno popüler müzik gibi kültürel bir fenomenin bir tür “toplumsal çimento” biçiminde işlediğini ve insanların yaşadıkları hayatın gerçekliğine uyum göstermelerini sağladığını söyler. Kapitalist toplum içinde insanların yaşamları sınırlıdır, insanlar mutsuzdurlar ve yoksullaştırılmışlardır. Bu tür bir toplum yapısı içinde Adorno'ya göre popüler müzik kitleler için *katarsis* işlevi görür, ancak bu *katarsis* aynı zamanda daha sıkı bir biçimde “çizgide” kalmalarına da yol açar. Mutsuzluklarını itiraf etmelerine izin veren müzik, bu tür bir “bırakma” aracılığıyla toplumsal bağımlılıklarıyla uzlaşmalarına neden olur. Popüler müzikler “Tin Pan Alley”⁷⁰ şarkı yazarlığı sistemiyle yazılır diyen Adorno, rock'n roll müziğinin ortaya çıktığı dönemde yaşıyor olmasına karşın, yüzyılın başından beri müziğe egemen olan şarkı yazma yönteminin hem biçimsel özellikler hem de *sound* bakımından sistemin aynı ya da aynı sistemin “cazımsı” türevleri olduğunu savunur (Gendron 1998:40).

Adorno'nun popüler müziğe ilişkin görüşleri ve argümanları 1960'ların radikal hareketleri içinde yer alan ve kültüre ilişkin eleştirel bakışlarında temelde

⁷⁰ Nurdan Gürbilek, çevirmen notu olarak Tin Pan Alley'i şöyle tanımlamıştır: Bir şehirde (özellikle New York'ta) pop müzik üretiminin en yaygın yapıldığı bölge; genelde popüler müzik bestecilerine ve yapımcılarına verilen ad. Eğlence İncelemeleri, haz. Tania Modleski, 1998, İstanbul:Metis Yayınları, s.40.

Frankfurt Okulu'ndan etkilenmiş olan pek çok kültür kuramcısı⁷¹ tarafından eleştirilmiştir. Gendron, Adorno'nun popüler müzik ile ilgili argümanlarına getirdiği eleştirilere, "ihmal" olarak nitelediği "Tin Pan Alley" tarzının değişimini fark edememesi ile başlar. Günümüz kültür kuramcılarının 1960'ların radikal hareketleriyle beslenmeleri ve temel ifade aracı olarak *rock'n rolla* yönelmiş olmaları nedeniyle, Frankfurt Okulu üyelerinde olmayan bir "çiftdeğerlilik" sergilediklerini belirten Gendron, bu kuşağın kuramcılarının bakış açısına ilişkin şunları söyler: "Kültür endüstrisinin ürünlerinin ataerki kapitalizmin egemenliğini güçlendirmede hayati bir rol oynadığını kabul etseler de, bu ürünlerin uygun koşullarda aynı zamanda yıkıcı olarak da kullanılabileceğinde ısrar ederler. Birçokları için, rock'n roll'un belli bir sınıfsal, kuşaksal ve kültürel mücadele anında ortaya çıkması ona kitle kültürü ürünleri arasında bir muhalefet ve özgürleşme aracı olarak önemli bir rol vermiştir (1998:41)." Bu kuramcılar, Adorno'nun Tin Pan Alley eleştirisinin rock'n roll'a meşru bir biçimde uygulanamayacağını savunurlar, çünkü bu müzik türünün politik bir niteliği vardır. Adorno ise müziğin politik niteliğinden çok, kapitalist üretim tarzının popüler müziği politik ve estetik açıdan nasıl yıkıcı bir biçimde etkilediğini açıklamaya çalışmıştır. Buraya kadar açıkladığımız görüşlerinin temel odak noktası standartlaşmadır, bu standartlaşmanın özelliği kapitalist endüstriyel sistemle birlikte ortaya çıkmış olmasıdır. Endüstriyel üretim öncesinde, üretimin elle yapıldığı dönemde, birbiriyle değişebilir parçaları olan iki ürüne rastlamak çok zordur, her şey neredeyse tek ve biriciktir. Ancak, endüstriyel üretimle birlikte bu durum ortadan kalkar. Adorno'nun savı, popüler müziğin "kapitalist endüstriyel standartlaşma tarafından üretim zincirinin herhangi bir mekânîk ürünü kadar sınırlandırılmış" olduğudur (Gendron 1998:45). Gendron, Adorno'nun popüler müzikte her ayrıntının makinedeki bir dişli gibi işlev gördüğü savını aktarır ve arabalar ile şarkıların kapitalist endüstriyel üretim içinde birbirlerine "nasıl" benzediklerini şöyle anlatır:

Ritimleri, akor dizilerini, parçanın hızını, melodik bölümleri, temaları, şarkı sözü formüllerini ve çeşitli vokal ve enstrümantal düzenlemeleri alıp yerine bir başkasını

⁷¹ Simon Frith, Dick Hebdige, Greil Marcus, Dave Marsh, Robert Christgau, Jon Landau, Ellen Willis, Lawrence Grossberg gibi (Gendron 1998:41).

koyabilirsiniz. Bu arada şarkı yazarları hiç durmadan şarkıyı biricik, organik açıdan bütünlüklü kılacak sahte bireyselleştirici “kanca”yı ararlar. 1956 model Cadillac Eldorado için yüzgeç ne idiyse, şarkılar için de kanca odur (1998:45).

Bu görüşe göre, yalnızca “kanca”lar değişir, bu “kanca”lar da ayrıntılardır, onun dışında popüler müzik ürünleri birbirinin aynıdır ve dinlemek ya da anlamak için çaba göstermek gerekmez. Bu tür bir tüketim ve dinleme edimi de hem dinleyenlerin hem de kapitalist sistemin beklentilerine karşılık verir.

Gendron, Adorno'nun bu görüşlerine getirdiği eleştiride, otomobili örnek göstererek işlevsel ürünler olarak niteledikleri ve rock'n roll plağını örnek göstererek metinsel ürünler olarak niteledikleri arasındaki farklılıklara karşı yeterince “duyarlı” olmadığını belirtir. Buna göre Adorno üretim düzeyinde kültür endüstrisinde endüstriyel standartlaşmayı gerektiren koşulların kapitalist endüstrinin geri kalanında bunu gerektiren koşullarla benzer olduğunu varsaymıştır. Oysa, Gendron'a göre işlevsel ürünlerde parçaların değiştirilebilirliği üretim zinciri teknolojisinin bir sonucudur ve aynı malın iki farklı marka tarafından üretiminde üretim zincirleri arasında çok az ve suni bir fark bulunmaktadır. Buna karşın teknoloji, kaydedilen müzikal seslerin üretimine aynı sınırlamayı koymaz, hatta çeşitleme olanaklarını artırır, buna örnek de elektronik gitarların kullanılmasının akustik gitarın yerini almak yerine gitarla elde edilebilecek tınılar yelpazesinin genişlemesini gösterir. Gendron, Adorno'nun da üretim zinciri teknolojisiyle popüler müziğin standartlaşmasının ilgisi olmadığını farkında olduğunu, bu nedenle de üretim ve pazarlama örgütlenmesi alanına yöneldiğini belirtir (1998:50). Adorno, iki tür standartlaşmadan söz eder, biri eşzamanlı standartlaşma, diğeri ise artzamanlı standartlaşma. İlkinde göre müzik endüstrisinin henüz merkezileşmediği rekabetçi dönemde çok sayıda popüler şarkı standardı birbiriyle rekabet halindedir ve bu biri o an için kazanana kadar sürer. Ancak endüstrinin yoğunlaşmış oligopol haline gelmesiyle, o dönemde egemen olan müzik biçimi kalıcı bir biçimde yerleşmiş, katı bir biçimde dayatılmış olur.

4.4.1. Kadınların Müzik ile İlişkisinin Tarihsel Bağlamı

Müzik, erken çağlarda *feminen* (kadınsı) sayılan bir uğraştır. Herodot, **Herodot Tarihi** olarak günümüze kadar ulaşan kitabının İon ve Aiol kentlerinden bahsettiği bölümünde, kralın Lidyalılar'a vereceği cezaya karar veremediği bir anda, ona akıl veren birinin şöyle söylediğini aktarır : “(...) çocuklarına kitara çalmayı, müzikle ve ticaretle uğraşmayı öğretsinler. Kısa zaman sonra bunların erkek değil kadın olarak yetiştiklerini göreceksin (Herodot 1983:71)”. Herodot'un aktardıkları, eski Yunan'da var olduğuna daha önce de Helenik kamu modeli çerçevesinde değindiğimiz kadın alanları ve erkek alanları ayrımında, müziğin hem bir kadın alan ögesi hem de kadınsılığın göstergelerinden biri olarak konumlandırıldığını gösterir. Müziğin kullanım değeri üzerinden değerlendirilmesinden çıkılıp değişim değeri üzerinden değerlendirilmesine başlanmasıyla birlikte bu konumu da değiştirmiştir. Ancak değişim sadece müziğin tüketimi çerçevesinde gerçekleşmemiştir. Üretimi, üreticileri, kaydedilebilir ve yeniden çalınabilir olması ile birlikte müziğe ilişkin bütüncül bir kavrayışta da değişimler meydana gelmiştir.

Değişim müziğe içkin bir özelliktir, tek bir “müziksel birim”, “nota” gürültü iken, notaların arka arkaya çalınmasıyla müzik oluşur. Notaların arka arkaya gelişi, yükselip alçalması, sıralanması müziği oluşturur. Bir notanın sabitliği ile birden çok notanın diziler oluşturarak müziğin kendi “dili” içinde bir araya gelmesi değişken bir yapıya işaret eder. Kadınların “değişen doğası” ile müzik arasında kurulan bağlantı spekülatif kalmakla birlikte, daha önce bahsettiğimiz doğa ile kadının, kültür ile erkeğin bağdaştırılması, bu önermeyi kendi içinde tutarlı hale getirmektedir. Müzik kültüre ait bir alandır, ancak on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıla kadar toplumsalın “doğa”sına aittir aynı zamanda. Antik çağlardan endüstri devrimi sonrasında bir meta haline geldiği döneme kadar kullanım değeri üzerinden tanımlanır. Gündelik hayatın içinde ve bir parçasıdır. Kadınların müzik ile icracı olarak kurdukları ilişki tarihin erken dönemlerine kadar uzanmakla birlikte sesleri⁷²

⁷² Burada “sesleri” derken şarkıların sözleri ulaşmasına karşın müziklerinin ulaşmamış olması kast edilmektedir.

olmasa da isimleri günümüze kadar ulaşan kadın sayısı oldukça sınırlıdır. Neuls-Bates de tarih boyunca kadınların aslında her zaman müzik “yaptıklarını”, ancak sınırlamalara ve buyruklara maruz bırakıldıklarını ve tarihsel açıdan profesyonel değil amatör olarak cesaretlendirildiklerini vurgular (1996). Kadınların profesyonel olarak müzikle uğraştıklarına ya da müzik yaptıklarına ilişkin bilgiler ve belgeler on dokuzuncu yüzyıldan itibaren bulunabilir. Daha önceki tarihsel dönemlere ilişkin kayıtlar hem ikinci eldedir hem de müziği “amatör” olarak ilgilendikleri bir kültürel alan olarak konumlandırır. Müzik eğitimi veren ve kadınları da kabul eden okulların açıldığı on dokuzuncu yüzyıla kadarki dönemde kadın müzisyenlerin geçmişlerinin ortak ya da kesişen yönleri vardır. Neuls-Bates, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde konservatuvarlar açılmadan önceki on sekizinci yüzyıl sonu, on dokuzuncu yüzyıl başı dönemdeki sınırlılığa ilişkin bu özellikleri şöyle sıralar: “rahibe manastırı; kadınların çoğunlukla erkeklerin rızası ile eğitim olanağına ulaşabildikleri aristokrasi ve son olarak da kızlarının yeteneklerini de oğullarının gibi geliştiren müzisyen aileler (1996:xi-xii).” Bu üç grup, yalnızca on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda değil, Hıristiyanlığın kabulünü takip eden dönemler boyunca geniş perspektifte ayrıcalığa ulaşabilmiş üyeleri ile müzikle kurdukları ilişkide toplumun genelindeki kadınlardan farklı bir konuma sahip olmuşlardır. Tek tanrılı dinler öncesindeki döneme, özellikle de antik Yunan’a baktığımızda da aslında benzer bir durumun var olduğunu görürüz.

Kadınların ve erkeklerin kendilerine ayrılmış alanlarda toplumsallaştığı, pek çok küçük şehir devletinden oluşan ancak birleştirici öge olarak aynı dili konuşan ve bu nedenle de ortak bir kültür yaratabilen antik Yunan’da müzik ve şiir iç içe geçmiştir. Henüz yazılı kültürün oluşmadığı ve okuryazarlığın ayrıcalık olduğu dönemlerde uzun lirik şiirler, ezgiler eşliğinde söylenmiş ve dolaşıma girmiştir. Michelini, kadın ve erkeklerin ayrı ve parçalı gruplar halinde müzik yaptıklarını, kadınların oluşturduğu bilinen böyle bir grubun milattan önce altıncı yüzyılda Midilli adasında yaşadığını belirtir (1991:4). Eski Yunan’dan günümüze ulaşan, bir ‘ismi’ olan müzik ve şiir üretmiş en eski kadın Sappho’dur. Michelini, Sappho’nun, ailesinden ve arkadaşlarından ayrılarak evlenen gelinler için düğün şarkıları yazdığını ve yazdığı şarkılardan bir kısmının sözlerinin de günümüze kadar

ulaştığını söyleyerek son birkaç satırı kaybolmuş bir şarkıdan örnek verir (1991:4). Bu şarkıda Sappho, seven ile sevilenin karşılaştıkları ve konuştukları anları betimler, bu örnekte sözlerini kendisi üzerinden yazan Sappho, kadını konuşturur: “Yüzü sana dönük oturan adam/ Bana göre tanrılara eşdeğerdir/ ve sen konuşurken dinler/ sevecence yakınında (Michelini 1991:4)”. Aşka dair şiirler yazan ve şiirlerin sunulduğu Pan-helenik festivallerden dışlanan, ancak kendilerine ait toplumsal şiir grupları olmayan milattan önce beşinci yüzyıla ait üç şairden daha bahseder Michelini; Thebes’li Corinna, Sicyon’lu Praxilla ve Argos’lu Telesilla (1991:5). Müzik ile ilişkileri bakımından erkek Yunan şairlerin daha baskın bir rolü olmasına karşın, kadınlar müzik aletleri kullanmakta, hatta kimi zaman korolarda şarkıcı ve dansçı olarak da yer almaktadırlar. Milattan önce üçüncü yüzyılda org çaldığı bilinen ilk kadın eşinin ilk org türü enstrümanı icat ettiği öne sürülen Thaïs’tir (Edwards 1991:18).

Milattan önce beşinci yüzyılda kızlar okula gitmemelerine karşın, bir bölümü lir çalmayı ve müzikle birlikte ezbere şiir söylemeyi öğrenebilmiştir. Milattan önce beşinci yüzyıla ait çömlek yüzeylerindeki çizimlerden yola çıkarak kadınların *aulos* çaldıklarını belirten Michelini, burada sınıfsal katmanlaşmanın önem kazandığını, profesyonel olarak *aulos* çalan kadınların pek çoğunun köle olduklarını, erkeklerin içkili eğlencelerinde gösteri yapmak üzere görevlendirildiklerini, kavalcılarının sıklıkla çıplak çizilmiş olması nedeniyle de aynı zamanda fahişelik yapıyor olduklarının düşünülebileceğini belirtir. Klasik dönemde en ünlü lircilerin ve kavalcılarının tıpkı oyunlarda kadın rollerini oynamak için maske ve peruk takanlar gibi erkek olduklarını söyleyen Michelini, buradan yola çıkarak cinsiyet ayrımının erkek dünyasına herhangi bir şekilde giren kadınların çok az ücret almalarına ve düşük statüde görülmelerine yol açtığını ifade eder (1991:5). Milattan önce dördüncü yüzyıldan sonra Helenik kültürün yayılması ve Yunanca konuşan Makedonyalıların “uygar” dünyada egemen olmalarının ardından gelişen yeni şiir tarzları kahraman mitleri ve savaş öykülerinden gündelik hayat ve duygulara yönelmiştir. Eş zamanlı olarak kız çocuklarının da okula gitmeye başlamaları, müzik ve şiir yaşamına daha çok katılmalarına neden olmuştur. Bu dönemin ismi bugüne ulaşan önemli kadın şairi olarak da Erinna gösterilebilir (Michelini 1991:6).

Antik Yunan dönemini takip eden ve giderek egemenlik alanını genişleten Roma İmparatorluğu (M.Ö. 250-M.S. 300) döneminde dans etmek, şarkı söylemek ve lir çalmak “vakur olmayan” uğraşlar olarak görülmüş, erkekler için “efemine” edici, kadınlar için ise yozlaştırıcı ve ahlaksızlaştırıcı sayılmıştır. Tarihçi Sallust’un bir kadının gösterisini izledikten sonraki sözleri müzik ile ilgilenen kadınlara ilişkin dönemin düşüncesine ışık tutmaktadır “saygın bir kadın için gerekenden çok daha iyi lir çaldı ve çok daha güzel dans etti” (*aktaran* Michelini 1991:6).

Batı ülkelerinde Hıristiyanlığın kabulünden sonra dördüncü yüzyıldan itibaren kadınlara “şarkıcı” olarak kilise korolarında yer verilmeyerek, Pauline emirleriyle “kilisede kadınlar sessiz olsunlar”⁷³ buyrulmuştur. Bu emirlere kadar geçen sürede, erken dönem Hıristiyanlığın “ruhsal eşitlik” ilkesini kabul ediyor olmasına karşın dinsel yaşama erkekler kadar katılmaları engellenmiştir. Dinsel cemaatin ve koronun üyeleri olarak dördüncü yüzyıl başlarında önemli sayılsalar da Roma İmparatorluğu’nun Hıristiyanlığı kabul etmesi ve kilisenin örgütlenmesi ile ibadetlerin standartlaştırılması esnasında cemaatin şarkı söylemesi bir tarafa bırakılmış, dördüncü yüzyılın ikinci yarısından itibaren profesyonel erkeklerden ve küçük erkek çocuklardan oluşan korolar görevlendirilmiştir. Böylece kiliselerde erkeklere tanınan geniş olanaklardan yararlanamayan kadınlar, yalnızca rahibe manastırlarında ve sınırlı olarak müzikle ilgilenebilmişlerdir (Neuls-Bates 1991:1). Edwards, dördüncü yüzyılda alt sınıftan sayılan kadınların, özellikle süt annelerin ninnilerinin ve dokumacı kadınların şarkılarının, “sıradan insanların” hayatında önemli bir rolü olduğunun kilisenin önde gelenlerince de kabul edildiğini belirtir. Bu dönemde kadınların gündelik yaşamında müziğin iki önemli olayla bağlantılı olarak var olduğunu söyler, doğum ve ölüm (1991:9). Ortaçağ⁷⁴ ile birlikte şarkılar, kadınla erkek arasında toplumsal ilişki kurmanın bir yöntemi olarak da ortaya çıkar. Şenliklerde bir araya gelen ve “aşk şarkıları oyunu” oynayan kadınlar ve erkekler, birbirlerine söylemek istediklerini, şarkıların sözlerini doğaçlama olarak

⁷³ *Mulier in ecclesia taceat.*

⁷⁴ Ortaçağda kilise müziği ve dindışı müziğin gelişimi ile ilgili olarak, çoksesliliğin gelişmesiyle birlikte sarayın ve halkın müzik anlayışlarındaki farklılıkları anlatan Aslı Kayhan’ın “IX-XIV. Yüzyıl Kilise Müziği ve Dindışı Müziğin Gelişimi” başlıklı makalesine bakılabilir.

değiştirdikleri karşılıklı “atışmalar” esnasında söylerler (Edwards 1991:9). On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda *trobairitz* olarak adlandırılan kadın besteci-şairlerin bugünkü Fransa'nın güneyinde, erkek ozanların çok yoğun bulunduğu bir bölgede yerel dilde şarkı sözleri yazdıklarını söyleyen Edwards, isimleri bilinen yirmi bir besteci-kadının soylular sınıfının üyeleri olduğunu ve erkek ozanlarla bağları bulunduğunu belirtir (1991:11).

Pek çok kaynak tarafından on ikinci yüzyılın önemli bestecilerinden biri olarak gösterilen Bingen'li Hildegard, yetmiş yedi dini şarkı ve ortaçağda bir benzeri daha olmayan müzikli bir oyun yazmıştır. Eğitim almış genç bir kadın olarak din adamlarının karşı çıkmalarına karşın kendi topluluğunu kurmuş, hatta iki kız kardeşi ile birlikte yaşayacağı bir manastır yaptırmıştır. Teoloji ile ilgilenmiş, hatta Avrupa'da bu konuda danışılan bir isim haline gelmiş ve reform isteyenler tarafında yer aldığını açıkça ifade etmiştir. Meşruiyetini gördüğü imgelemlere dayandıran Hildegard, müziğin de kendisine bu imgelemler esnasında geldiğini öne sürmüştür. Yaşadığı dönemde kadınların öğretmenlik yapması ya da erk sahibi olması yasaklanmış olduğu için kendisine biçtiği bu “ilahi” rol, kabul edilebilir olmasını sağlamıştır. Yazdığı yemiş yedi dini şarkının otuz üç tanesini azizeler, Meryem ve kadın gruplarına adanarak yazmıştır. Şiirsel yaratıcılığı sıklıkla kadın-merkezli bir izleğe dayanır ve kadınları güçlerinin farkında olmaları ve bu gücü kullanmaları yönünde teşvik eder (Edwards 1991:23-25).

On üçüncü yüzyılın başlarında şiir ve müzik birbirinden ayrılmadan üretilmeye devam etmiştir, kadın ve erkek gezgin ozanlara öykünen aşk şarkıları kuzey Fransa'da ortaçağ Fransızca'sıyla yazılmış ve bunları yazanlarda *trouvères* ismi verilmiştir. Edwards'ın belirttiğine göre *trobairitz*ler gibi *trouvères* kadınlar da soylu sınıflardan gelmişlerdir, hatta içlerinde yaşadıkları dönemlerin güçlü ve önemli isimleri⁷⁵ olanlar da bulunmaktadır (1991:14). Bunların dışında İspanya saraylarında ve Endülüs'te Arap kadın ozanlara, şarkıcılara rastlanmaktadır.

⁷⁵ Fransa'lı Marie, II. Henry ve Aqutaine'li Eleanor'un saraylarının üyesidir. Harp çaldığı ve yazdığı şiirleri harp eşliğinde söylediği, şiir yazma tekniğinin ise zor bir teknik olan ve *lais* diye adlandırılan bir tür olduğu, bunu seçmesinin nedeninin ise sanatsal yaratıcılığına meydan okuma olarak görmesi olduğu belirtilmiştir. Edwards, 1991, s.14.

Edwards, önemli birkaç noktanın altını çizer, bunlardan biri şarkı sözlerinde toplumsal cinsiyet sitemlerine ilişkin ipuçlarının olmasıdır. Buna göre, bu metinlerde tekrar tekrar kadın olmaya ve erkek olmaya dair sözler bulunmakta, ancak kadınların ve erkeklerin bakış açısı farklı olmaktadır. Aynı zamanda çağdaşları olan erkeklere göre kadınların biçimsel tercihleri ve bu biçimleri işleyiş biçimleri de farklıdır (1991:16). Bir diğer önemli nokta, ortaçağa ilişkin yüzeysel bilgiler bulunmasına karşın, bu bilgiler ışığında müzikle uğraşmanın yalnızca toplumsal cinsiyet değil aynı zamanda sınıf belirlenimli olduğu da görülmektedir. Buna göre soylu ve iyi eğitilmiş kadınların, eşlerini eğlendirmek amacıyla şarkı söylediği, org çaldığı, ancak kamu önünde şarkı söyleyip müzik aleti kullanmalarının iyi karşılanmadığı ve kadınların müziksel uğraşlarının özel alanla sınırlanmaya çalışıldığı yönünde yazılı belgeler bulunmaktadır. Diğer taraftan, aşağı sınıflardan kadınlar gezgin ozanlar olarak ya da saraylarda köle olarak profesyonel anlamda yorumculuk yapmışlardır (1991:17). Önemli bir nokta, Antik Yunan'da olduğu gibi, Hıristiyanlığı kabul eden yerlerde de kadınlarla erkeklerin, müzikle ilişkilerini ayrılmış alanlarda kuruyor olmalarıdır. Kadın toplulukları, genellikle manastırlarda kurulan korolarda şarkı söylemişlerdir.

Rönesans'a kadar geçen dönemde, gündelik hayat içinde kadınların müzik ile ilişkilerinin sürekli olduğunu, özellikle de evlilik, doğum gibi "kadınsı" sayılan durumlarda ve ölüm seremonilerinde kadınların şarkı söylediğini söyleyebiliriz. Burada müzik, gündelik yaşamın bir parçasıdır ve soylu olmayan kadınlar için kamuya açık bir yerde olmanın ya da kamu önünde şarkı söylemenin ya da söylememenin saygınlıkla bir bağlantısı bulunmamaktadır. Saygın kadınlar ya da orta ve üst sınıf kadınlar için ise kendileri ya da eşleri için "eğlence" olarak bir müzik aleti kullanmak ya da şarkı söylemek kamu önünde gerçekleşmediği sürece, bir nevi iyi eğitim almış olmanın göstergesi sayılmıştır. Kamuya açık gösteri yapan köleler ya da hizmetliler ise profesyonel yorumcular olarak görünürlüğe kavuşmuş olsalar da Edwards'ın dediği gibi bunun karşılığı genellikle "özgürlüklerini yitirmeleri" ya da "cinsel nesnelere" olarak görülmeleri olmuştur (1991:26).

On dördüncü, on beşinci ve on altıncı yüzyıllar Rönesans'ın, yeniden doğuşun Avrupa'da yaşandığı yüzyıllardır. Pendle, kadınların bir Rönesans'ı olup olmadığını sorunsallaştırır ve bu dönemde erkek çocukların Latince, hatta Yunanca öğrendiklerini, klasik eğitim idealize edilerek gramer, retorik, matematik, astronomi ve müzik kuramının temel disiplinler olarak eğitim programında yer aldığını belirtir. Bu dönemde, özellikle İtalya'da yaşayan eğitilmiş sınıflara mensup kadınların ve erkeklerin eşit olduklarına ilişkin var olan yaygın görüşe karşın, Rönesans'ın erkekleri güçlendirdiğini ve özgürleştirdiğini, ancak bu durumun Rönesans kadınlarının çevresindeki ayırım çizgilerini çok daha kalın bir biçimde çizdiğini ve çok sayıda kadının, bir yeniden doğuştan çok kapatılmış bir var oluş biçimini deneyimlediğini öne sürer. Pendle'a göre, klasik eğitim erkeklerin ve toplumun aydınlanmasını sağlamış, ancak aynı zamanda "cadı" olarak adlandırılan çoğu kadın olan şifacıların yakılması on altıncı ve on yedinci yüzyıl boyunca sürmüştür (1991:31-32).

Rönesans döneminde kızlar da erkek çocukları gibi eğitim alıyor olsalar da, erkekler iyi birer vatandaş olmak üzere eğitilirken, kızlar daha iyi bir evlilik ve gelecekteki çocuklarını iyi yetiştirebilme amacıyla eğitilmiştir. Evlenmemenin tek alternatifi bir manastıra kapanmak olarak görülürken, bu da yalnızca zengin Katolik ailelerin kızlarına uygun bir çeyiz, hatta kendi mobilyası ve giysilerini getirmesi karşılığında tanınan bir ayrıcalıktır. Unvan sahibi ya da zengin kızlar on altı ile on sekiz yaşları arasında kendilerin on-on beş yaş büyük erkeklerle evlenmişlerdir. Pendle, bu döneme ilişkin önemli bir saptamada bulunur: "...[B]u dönemde, akademik, sanatsal ya da müzikal açıdan pek çok kadının olduğu söylenecek olsa da, neredeyse hemen hepsi yirmi yaşına kadar karanlığa⁷⁶ geri çekilmiş dahilerdir (1991:33)." Sonuç olarak üst sınıftan kızlar, eğitim almışlar, ancak bu eğitimlerini yaşamlarının büyük bir bölümünde edilgen bir biçimde kullanmışlardır. Böylece kızlar, erken yaşlarından itibaren yaşamlarının özel alanda geçeceği; erkek çocukları ise kamusal hayata tam olarak katılma özgürlükleri olacağı öğretilerek büyümüşlerdir. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi, erkek çocuklar da dans etme,

⁷⁶ "obscurety" sözcüğü aynı zamanda gizlenmiş, üstü örtülmüş, gözlerden saklanmış, silikleşmiş anlamlarını da taşımaktadır.

şarkı söyleme ve bir müzik enstrümanı çalma konularında eğitim almışlar, ancak bunların bir erkekte çok öne çıkması yine “efeminelik” olarak görülmüştür. Kabaca Rönesans olarak adlandırılan on beşinci yüzyıl ortasından başlatılabileceğimiz ve on yedinci yüzyıl başına kadar geçen dönemde kadınlar erken yaşlarında müzik ve dans eğitimi almışlar, ancak müzik icra etmeleri evleri ya da sarayla sınırlandırılmıştır, ne kadar iyi şarkı söyleseler, enstrüman çalsalar da bir ücret karşılığı topluluk önünde müzik yapmak üst sınıflar için “uygunsuz” bir davranış olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde ismini duyuran ve ismi günümüze kadar ulaşabilmiş üst-orta sınıflardan ve soylular sınıfından kadınlar⁷⁷ bulunmaktadır.

Yorumcuların ve enstrüman çalanların yanı sıra, yazılı olmayan melodilerinin temeli basit olan ancak yorumcunun süslediği doğaçlama müzik eserleri bulunduğu ve bu yazılı olmayan gelenekte kadınların önemli bir rol oynadığı bilinmektedir (Pendle 1991:36). Ancak, kadınlar on altıncı yüzyıl sonundan itibaren daha önceden tamamen erkek bir alan olan dinsel ve dünyevi çok sesli müzik besteciliği⁷⁸ alanında var olabilmişlerdir.

Yine bu dönemde yalnızca soylu aileler değil, tüccar ya da arazi sahibi olan diğer zengin ve eğitilmiş aileler de “sanatsal müzik” olarak adlandırılan müzik ile ilgilenmişlerdir. Döneme ait ikonografik eserlerden anlaşıldığı üzere orta sınıf kadınlar özel alanlarında şarkı söyleyip org, telli sazlar ya da flüt gibi nefesli sazlar çalmaktaydılar. Evlerin dışındaki kadın yorumculara rastlanan bir başka alan ise *courtesan*⁷⁹ olarak adlandırılan yalnızca fahişe olmayıp, erkeklere şarap, yemek

⁷⁷ Bugundy’li Mary, Isabella d’Este, daha sonra Macaristan kraliçesi olan Aragon’lu Beatrice, VIII. Henry’nin sarayına müzikal yetenekleri sayesinde kabul edilen Anne Boleyn ve kızı Elizabeth, Elizabeth’in yarı kardeşi Mary Tudor, Lucrezia de’Medici.

⁷⁸ İsmi biline kadın besteciler arasında şunları sayabiliriz: Caterina Willaert (Venedikli besteci Adrian Willaert ile akrabalığı olduğu sanılmaktadır), Paola Massarengi, Cesarina Ricci de’Tingoli, müziğinin kaydı tutulan tek San Vito rahibesi olan Raffaella Aleotti, soylu sınıflardan gelen Anne Boleyn, Leonara Orsina (son iki ismin yazdığı sanılan bestelerin kaydı bulunmaktadır) ve Isabella de’Medici. Bunların dışında müziklerini kendisi yayımlayan ve kendisini besteci olarak adlandıran ilk kadın Maddalena Casulana’dır. Yazdığı madrigaller zamanın diğer bestecilerinin yazdıklarının yanında yer alacak kadar “iyi” kabul edilmiştir (Pendle 1991, s.47).

⁷⁹ Redhouse İngilizce-Türkçe sözlükte karşılığı “zenginlerle düşüp kalkan fahişe ve kahpe” olarak geçmektedir. Ancak aynı kökten gelen *courtun* karşılığının saray, kralın maiyeti ve *courteous* ve *courtesy* gibi yine aynı kökten gelen sözcüklerin sırasıyla nazik, kibar, ince, saygılı, hürmetkâr ve nezaket, kibarlık, saygı, hürmet, iltifat, teveccüh, lütuf, umumun rızası gibi anlamlara geldiklerini göz önünde bulundurduğumuzda, fahişeden çok erkeklerin gönlünü hoş tutan, iyi davranan, güzel sözler söyleyen, kibar davranan kadınlar anlamında kullanılıyor olduğunu düşünmek gerekir.

servisi yapan ve onları müzik ve nükteli sohbetleriyle eğlendiren kadınların olduğu salonlardır. Bu kadınların içinde şiirlerini yayımlatan, enstrüman çalma yeteneği ve sesinin güzelliği nedeniyle ismi günümüze kadar taşınan kadınlar⁸⁰ da bulunmaktadır (Pendle 1991:37).

Bu döneme ilişkin önemli bir başka nokta da on altıncı yüzyıl sonunda İtalya'da profesyonel şarkıcı olarak yetiştirilen kadınların, kadın sesinin korolarda yer almasına ilişkin talep yaratmasıdır. Bunun sonucunda Katolik Kilisesi karşıt-Reform hareketi içinde, erkeklerin hadım edilmesiyle kadın sesine uygun partiyonların erkekler tarafından söylenmesini sağlamıştır (Neuls-Bates 1996:xii,1). Rönesans'ı takip eden barok dönemde *opera seria* ve komik operalarda soprano'nun söyleyebileceği parçaları hadım edilmiş tenorlar söylemeye devam etmiştir. Hem kadınlar için sahne yasağı bulunmaktadır hem de kadınlar saygınlıklarını yitirmekten endişe etmektedirler. On sekizinci yüzyıl sonunda hadımlığa son verilmesi ile birlikte kadınlar opera sahnesinde yer alabilmişlerdir. Eş zamanlı olarak dönemin yaygın bir eğlence türü haline gelen konserlerinde de solo sanatçılar olarak yer almaya başlamışlardır. Yine de genel olarak korolarda ve kiliselerde yer alabilmek için, birkaç istisna dışında on dokuzuncu yüzyılı beklemeleri gerekmiştir (Neuls-Bates 1996:xiii).

Neuls-Bates, kadınlara yönelik müzikal sınırlamaların yalnızca şarkı söylemeleri ile kalmadığını, aynı zamanda çalmalarına "izin verilen" enstrümanlar konusunda da kısıtlamalarla karşılaştıklarını belirtir. Enstrümanların cinsiyete bağlı streatipleştirilmesi de Rönesans döneminde enstrümantal müziğin önem kazanmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Kadınların, kadınsı enstrümanlar konusunda ilerlemeleri beklenmiştir, bunlar da yüz ifadesinde değişiklik yaratmayan ya da fiziksel bir tavır almalarını gerektirmeyen, aynı zamanda evde çalınabilen piyano, harpsikord gibi org türünden enstrümanlardır. Bunun dışında Rönesans ve Barok dönemlerinde viyol⁸¹ ve ut, Klasik ve Romantik dönemlerde ise harp ve gitar

⁸⁰ Bu kadınların en ünlüleri arasında Imperia, Tullia d'Aragona ve Veronica Franco'nun ismi geçmektedir.

⁸¹ Eski zamanlarda çalınan keman cinsinden dört farklı boyda ve altı veya yedi telli saz.

“kadınsı” müzik aletleri olarak görülmüştür (1996:xiii). Edwards da kadınlara uygun görülen müzik aletlerinin perküsyon⁸², org ve telli sazlar olduğunu ifade eder (1991:17).

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki barok ve klasik dönemlerde kadınlar, yeni biçim ve tarzlarda beste yapmaktan, müziklerini yayınlamaya ve enstrüman yapımına kadar pek çok müzikal gelişmeye katılmışlardır (Jackson 1991:54). Özellikle kadınlar için müzikal anlamda yeni bir kariyer olanağı, solo vokal müziklerin aranılan sesinin iyi yetiştirilmiş soprano olmasıdır. Bu da iki yüz yıl boyunca kadın partiyonlarını söyleyen hadım edilmiş erkek seslerinin yaygınlığının ardından kadın seslerinin kısa bir sürede tüm Avrupa’ya yayılmasıyla sonuçlanmıştır. Aynı zamanda besteci olan Francesca Caccini dönemin ilk opera şarkıcısı olarak kayda geçmiştir (Jackson 1991:54).

Dinsel müzik, müzik tarihinin kendi içinde de önemli bir yer tutmuştur. Genel olarak kadınların yalnızca rahibe manastırlarında, yani ayrılmış bir mekânda müzik ile ilgilenebildiklerini belirlemiştik, ancak on yedinci yüzyıl ile birlikte İtalya ve Avusturya’da kadınlar Katolik Kilisesi için müzik yapmaya başlamışlardır. Protestanlar arasında ise Almanya’da Lutherci aristokrat kadınlar dini müzik yapmışlar, ancak bunu kiliselerde için değil evlerinde icra etmişlerdir. Kiliselerde kadınlar dualar esnasında şarkı söylemiş, ancak korolarda yer almamışlardır. Manastır dışında dinsel müzikle uğraşan az sayıda kadına örnek olarak birkaç senfonik eser yazan Marianne von Martinez gösterilebilir. Ancak 1780’de İmparator II. Joseph’in dinsel müzikte enstrüman kullanımını ve ayinlerde kadınların kilise müziğinde yer almalarını yasaklamasıyla birlikte Avusturya’da kadınların dinsel müzik ile olan bağlantısı kesintiye uğramıştır. Fransa ve İngiltere’de ise, on sekizinci yüzyıl sonunda Elisabeth Lechanterie gibi kilisede org çalan kadınlar bulunmaktadır (Jackson 54-55).

⁸² Bunlar daha çok küçük davullar ve el zilleri türünden vurmalı çalgılardır.

Dünyevi müziğin kamuya açık yerlerde yapılmaya başlanması da, tamamen kadınlara açık olmasa da önemli bir gelişme olmuştur. Önemli bir açılım, Katolik müzisyenlerin, inançlarından ötürü bekar kalmaları zorunluluğun ortadan kalkmasıyla gerçekleşmiştir. Protestanlar için zaten var olmayan bu durum, müzisyen aileler geleneğinin başlamasıyla sonuçlanmıştır. Müzisyen ailelerin kadın ve erkek üyeleri, müziğin pek çok alanında etkinlik göstermiş ve yetenekli çocuklarını bu yönde eğitmişlerdir. Bu ailelerden Caccini'ler, bach'lar ve Benda'lar, evliliklerini aynı meslekten insanlarla yapmayı tercih etmişlerdir. Müzisyenlerin kızları da profesyonel olarak ve çoğunlukla şarkıcı olarak eğitilmişler, genellikle müzisyenlerle evlenmişler ve çocuklarının da eğilimi bu yönde olmuştur. Ancak, Bach ailesindeki kadınlar, biri hariç⁸³ evlendikten sonra profesyonel müzik yaşamlarını bırakmışlardır. Enstrüman çalan kadınların bir kısmı saray müzisyenidir, hatta içlerinde aristokrat olanlar⁸⁴ da vardır, ancak kemancı Regina Strinasacchi hepsinin içinde profesyonel bir orkestrada görevlendirilen ve ismi bilinen tek örnektir (Jackson 1991: 55-56).

On yedinci yüzyılın en önemli gelişmelerinden biri kamuya açık konserlerin başlamasıdır. Londra'da, Venedik'te kadın yorumcular sahneye çıkmış, konservatuar öğrencileri orkestra müziği ve oratoryolar seslendirmişlerdir. Karma koroların kurulması ise on sekizinci yüzyılda gerçekleşmiştir. Orta sınıfın büyümeye başlaması ile birlikte, hem müzik eğitimi hem de müzik enstrümanları (özellikle piyano ve harp) almak, konserlere gitmek ve basılı müzik notaları temin etmek için yeterli kaynağı olan insanların sayısı da artmıştır. Bu dönem de müzik bilgisi ve yeteneği kadınları daha "evlenilebilir" kılan bir özellik olarak görülmeye devam etse de önemli kadın piyanistler⁸⁵ yetişmiştir (Jackson 1991:57-58).

Böylece on dokuzuncu yüzyılda kadınların müzik ile ilişkisi bağlamında önemli gelişmelerin olduğunu görüyoruz. Özellikle dönemin yükselen müzik türü olan operalarda aktif rol oynayan kadınlar, besteci, enstrüman kullanan müzisyen,

⁸³ J.C.Bach'ın eşi soprano Cecilia Grassi'nin uzun bir kariyeri olmuştur.

⁸⁴ Kraliçe Marie Antoinette gibi.

⁸⁵ Barbara von Ployer, Marianne von Grenzinger gibi.

müzik öğretmeni ve müzik aleti yapımcısı olarak profesyonel bir biçimde bu alanda çalışmışlardır. Tüm bu gelişmelerin yanı sıra, kamuya açık para ödenerek izlenen konserlerin ve salon kültürünün ortaya çıkışı ile birlikte, hem kamuya açık yerlerde konserler vermiş hem de Avrupa'da değişik ülke ve şehirleri dolaşarak konser turları düzenlemişlerdir. Müzikle uğraşan kadınların hepsi bugün anladığımız anlamda bir ücret karşılığı profesyonel olarak çalışmamış olsalar da Jackson, kadınların müzikal uğraşlarının parçası oldukları müzikal toplulukları ve müzik anlayışını etkilediğini söyler (1991:90).

Genel olarak kadınların müzik ile kurdukları ilişkiye on dokuzuncu yüzyıla kadar geçen sürede baktığımızda önemli aşamalar kaydedilmiş olduğunu görmekteyiz. Neuls-Bates, çok belirli kimi bölgelerde istisnalar olmasına karşın genel olarak, kadınlar üzerindeki psikolojik baskı nedeniyle sınırlamalara uyulduğunu, ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadınların enstrüman seçiminin daha geniş bir yelpaze yayıldığını, fakat hâlâ bu konuda cinsiyete bağlı stereotipleşmenin devam etmekte olduğunu belirtir. Yüksek ve geç ortaçağlar diye adlandırılan dönemde kadınlar halk ozanı olarak da müzik ile aktif biçimde ilgilenmişlerdir, bunun dışında manastırlarda ve sınırlı olarak da kiliselerde kadınların müzik ile ilgilenmesi mümkün olabilmiştir. Ancak tiyatro orkestraları Barok dönemde bile kadınları kabul etmemektedir. Yalnızca on sekizinci yüzyıl başında konser sanatçıları olarak org ve keman çaldıklarında kabul görmüşlerdir. Buna karşın orkestralar ve diğer gruplar, tamamen erkeklere özel kalmıştır, Neuls-Bates bunu bu tür katılmış grupların değişime açık olmamalarına bağlar. Sonradan ortaya çıkan on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı kadın orkestraları ve oda grupları kendilerini kanıtlama olanağına kavuşmuş, kadın müzisyenler ve şefler, alandan dışlanmalarına karşı tepki gösterip kendi kurumlarını kurarak deneyim ve iş olanağı yaratmışlardır (Neuls-Bates 1996:xiv).

Besteci olarak ise kadınların karşılaştığı sınırlamalar şarkıcı ve müzisyen kadınların karşılaştıkları ile doğrudan bağlantılıdır. Zaten on dokuzuncu yüzyıla kadar besteci ve yorumcu rolleri tamamen birbirinin içine geçmiştir. Dinden bağımsız şarkıcılar on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, org çalanlar on yedinci

yüzyıl başı ve kemancılar on sekizinci yüzyıl başında ortaya çıkarken, kadınların beste yapabilmelerine, ortaçağlar ve Rönesans dönemlerinde manastırlardan başlayarak olanak tanınmıştır. Doğal olarak bu kadınların yazdıkları müzik türleri, meslekleri ile doğrudan bağlantılıdır ki bu da erkeklerinkine göre son derece sınırlıdır. Hem çok sayıda hem de uzun eserler bestelemiş olmalarına karşın hem bunların yorumlanmaları hem de “iş-üzerinde-öğrenme” açısından erkeklere sunulan olanaklardan yararlanabilecekleri prestijli bir konumları olmamıştır. Kadınlar saray ya da kilise müzisyeni olmadıkları gibi opera kumpanyalarının ya da orkestraların yöneticileri de olamamışlardır. Bestecilik alanındaki erkek egemenliği ve çağlar boyunca süregelen müzikal yaratıcılığı erillikle özdeşleştiren anlayış nedeniyle, özellikle erken dönemlerdeki kadın besteciler bu alanda kendilerini ve müziklerini geliştirme konusunda kararsız kalmışlardır (Neuls-Bates 1996:xiv).

On sekizinci yüzyıl sonunun genel olarak dünya tarihine ve toplumsal, siyasal ve ekonomik hayata dair önemli gelişmeleri, pek çok alanı olduğu gibi müziği ve kadınların müzik ile ilişkisini de etkilemiştir. Reich, Fransız Devrimi'nin kadınlara müzik açısından yeni olanakları, ancak bununla birlikte kimi sorunları da beraberinde getirdiğini söyler (1991:97). Bu dönemden itibaren daha önce aristokrasinin ayrıcalığı olan sanat himayeciliği orta sınıftan eline geçmeye başlamıştır. Bunun sonucunda da daha önce belirttiğimiz gibi kamuya açık konserler artmış, müzik festivalleri düzenlenmiş, konser salonları ve konser toplulukları kurulmuş ve giderek artan sayıda açılan opera salonunda ücret karşılığı gösteri izleyen bir izleyici topluluğu sayesinde hem kadın hem de erkek müzisyenler daha geniş kesimlere ulaşabilmişlerdir. Tüm Avrupa'da açılan müzik okulları, sanata yeni bir tür profesyonellik kazandırmıştır. Gelişen teknolojinin olanakları, demiryolları ve buharlı gemiler sayesinde yalnızca Avrupa'da değil diğer kıtalara giderek de müziklerini icra etmişlerdir. Aynı zamanda emperyalizmin sınırlarını genişlettiği bir dönem olduğu için Avrupa müziği Afrika, Avustralya, Kuzey Amerika ve Hindistan'a kadar buhar gücünden, at arabasına, deveden file kadar değişik ulaşım olanaklarını kullanarak ulaşmıştır (Reich 1991:97).

Daha önce belirttiğimiz gibi on dokuzuncu yüzyılda konservatuarların açılması ile birlikte profesyonel olarak müzikle ilgilenme şansına kavuşan kadınların sayısı artmıştır. Önceleri yalnızca performans bölümlerine kabul edilen kadınlar, yüzyılın sonuna doğru, kuram ve kompozisyon sınıflarına da dahil olmaya başlamışlardır. Hem bu alanda artan sayıları hem de birinci dalga feminizmin kazanımları sayesinde 1880-1920 yılları arasında daha önceleri hiç olmadığı kadar çok kadın müzikle aktif bir biçimde uğraşır hale gelmiştir. Böylece, besteci, yorumcu ve orkestra müzisyeni olarak çok sayıda kadın çalışmaya başlamıştır. Bunların dışında, kadınlar müzik öğretmenliği yapmaya “alışıla geldiği üzere” evlerde ders vererek başlamış, takip eden dönemlerde klüp işletmeciliği alanında da var olmaya başlamışlardır (Neuls-Bates 1996:xv).

Zengin ve hırslı burjuva aileleri, kızlarının müzik dersleri almalarının, toplumsal kabul görme yolunda önemli bir rol oynayacağını keşfetmişlerdir. Yeni teknolojilerin ve endüstrinin sunduğu olanaklardan faydalanabilecek maddi gücü olan orta sınıftan genç kızlar ve kadınlar özellikle ses ve piyano dersleri alarak hem daha iyi bir evlilik olasılığını arttırmış hem de kendileri ve çevreleri için bir eğlenme biçimi yaratmışlardır. Bu tür amatör müzisyenlerin arasından gerçekten yetenekli kadınların ortaya çıkmasına karşın Reich’a göre yüksek ve orta sınıf kadınların müziği “ciddi” bir iş olarak görmeleri engellenmiştir (1991:98). Yine Reich, en yetenekli kadınların bile eşleri ya da babaları tarafından kamuya açık konserler vermelerinin, kendi isimleri ile müzik yayınlanmalarının önlendiğini, ücret karşılığı müzik öğretmenliği yapmalarına ailenin sosyal statüsünü kötü yönde etkileyeceği gerekçesiyle izin verilmediğini belirtir (1991:98). Sonuç olarak, ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar kadınların müzik kariyerlerinde, erkeklerin desteği ve yardımı önemli olmaya devam etmiştir, erkekler ise müzik eğitimi, yayınlanması gibi alanlarda ve konserlerin ve festivallerin düzenlenmesi de dahil olmak üzere müzik ile ilgili pek çok kararın alınmasında müzik dünyasında iktidarı ellerinde tutmaya devam etmişlerdir. Böylece kadınların hem müzikal eğitimleri, hem müzikal ürünlerin üretilmesi ve dağıtımı, hem de yorumlanması erkeklere bağlı ve bağımlı olarak gerçekleşmiştir. Bu dönemde kadınlar önemli başarılar elde etmiş olsalar da, yaptıkları müzikten bugüne ulaşabilen çalışma sayısı son derece sınırlı olmuştur,

çünkü tıpkı tarihte kadınların kaydının tutulmaması gibi müzik tarihinde de eserlerinin kaydı tutulmamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren Avrupa ve Amerika kıtalarında açılan müzik okulları, değişen ve dönüşen siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar, müzik alanında daha çok kadının “ismi” ile birlikte var olmasının yolunu açmıştır. Ancak tüm bu “görünür”, “duyulur” ve “bilinir” olma şekilleri, tarihsel olarak ele aldığımız ikincil ve bağımlı tanımlamaların ötesine geçememiştir. Bu açıdan bakıldığında tüm bu sınırlamalar coğrafyanın ve tarihin içinden doğru çok az değişiklikle günümüze kadar ulaşmıştır. Asıl büyük dönüşüm, popüler kültür ve müzik bağlamında incelediğimiz müziğin kullanım değeri üzerinden tanımlanmasından çıkılıp değişim değeri üzerinden tanımlanmaya başlamasıyla gerçekleştiğini bir kez daha söylemek gerekiyor. Müziğin de kâr getiren ve piyasa koşulları içinde tanımlanan, alınıp satılan bir meta haline gelmesi ve doğrudan “müzik endüstrisi” olarak isimlendirilen bir sektörün varlığı, müzik üretiminin, üreticisinin ve tüketicisinin içinde yer aldığı koşulları da belirlemektedir, ancak tüm bu koşulların kadınlar açısından çok belirgin değişikliklere ve yeni açılımlara yol açtığını söylemek zordur. Cooper’a göre, hangi müzikal biçimde olursa olsun ya da hangi kültürden kaynaklanırsa kaynaklansın, kadınlar görünür olduklarında bir istisna olmaya bu nedenle de egzotik, öteki, “en büyük dışardaki” olmaya devam ederler ve bir genellemeler ve klişeler ağıyla kuşatılırlar. Cooper, kadınlar ve müzik ile ilgili geçmişten kalma kimi klişelerden örnekler verir; kadınlar akli olmaktan çok duygusaldırlar, genellikle daha duyarlıdırlar (kibar, tatlı, hoş), daha yumuşaktırlar ve daha az saldırgandırlar ve tüm bunlar yarattıkları ve yorumladıkları müziğe yansır. Bunun tersi durumlar da “saati saatine uymayan diva, mistik cadı/şarkıcı ve takıntılı dişi hayran” olarak tanımlanır diyen Cooper, bu tür imgeler Madonna gibi, açıkça kariyerlerinin kontrolünü ellerinde tutuyor görünmelerine olanak tanınan kadınların sanatsal bütünlüğünün dengesine ve iyi bir iş duygusuna sahip olarak kabul edilip takdir edilmek yerine kendini beğenmiş, yönlendirici ve kurnaz algılanmalarına neden olur der (1996:2). Kadınlara ilişkin bu algının dışında Cooper, müzik sektörüne ilişkin değerlendirmelerinde ekonomik güçle bağlantılı olarak kadınların sektördeki konumlarına değinir. Buna göre, başarı giderek daha çok tecimsel

terimlerle değerlendirilmektedir ve eleştirilenler giderek endüstrinin “kaymağından” kazanılandan daha az bağımsız hale gelmektedirler. Cooper’a göre, böyle bir dünyada, sanatsal değer argümanları, hali hazırda pazarın lehine dizilmiştir; kadınlar, kendilerini müzikle ilişkilendirirken herhangi bir sistematik ve mal düşkünü bir yol izlemeye daha az eğilimli görünmektedirler ve kaba gerçek geçerliliğini korumaktadır: erkekler, görece ve çokça, daha çok paraya sahiptir (Cooper 1996:3).

Cooper, bütün bu ekonomik ve tarihsel koşulların dışında, bir de popüler müziğe ilişkin kimi koşullardan söz eder. Ona göre, popun kızlar için olduğu düşüncesi ile gözden çıkarılması ve ciddi ilgiye değer görülmemesi, pop müziğin 1990’larda ne kadar karmaşık hale geldiğini maskeleyen eğilimindedir. Çoğu titiz müzikolojik terimlerle analiz edilmeye uygun olmasa da, hiç olmazsa kendisini “yüksek sanatlar” gibi gerçek ve güzel sunmaya yetecek kadar ikiyüzlü de değildir. Ancak vurgulanmak istenen şey tam olarak bu da değildir. Bir pop kaydı, basitçe bir ezginin ve güzel bir yüzün mutlu beraberliği olmaktan çok öte bir şeydir; sürekli dönen Televizyon görüntülerinin, video kliplerin ve kıyafetlerin müzik kadar önemli olduğu “imal edilmiş” bir grup –ve onun hayranları- tarafından dağıtılması çok daha mümkün görünen bir durumdur. Tüm bunlardan keyif alırken kızlar ve genç kadınlar ki pop müzik dinleyicisinin çoğunluğunu oluştururlar ve aslında eleştirel kelime hazineleri farklılık gösteriyor olsa bile gelişmişlerdir (Cooper 1996:3-4). Sonuçta, feminist kültür eleştirisinin pek çok diğer popüler kültür ürünü üzerinden ulaştığı sonuç ile Cooper’ın buraya aldığımız görüşleri benzerlik gösterir. Alımlama ve anlamlandırma pratikleri, popüler müzik üreticisi ve tüketicisi kadınların ve genç kızların tamamen edilgen bir biçimde kendilerini müziğin ve müziğin söyleminin etkilerine “maruz” bırakmaktan çok, bir kurtarılmış alan yaratmaları ile sonuçlanır. Ancak tüm bu yapı içinde, asıl problemleri bir alan olarak tanımlayabileceğimiz yer, bir sonraki bölümde kadın yazısı ve kadın dili üzerinden tartıştığımız, baskın olanın dilini içselleştirmiş olan kadınların varlığıdır. Kolawole’nin Rap müzik yapan kadın müzisyenlerden birinin erkek Rap’çilerin *bitch-bashing*⁸⁶ olarak tanımladıkları kadınları aşağılayıcı sözlerle dolu rap şarkılarına ilişkin söyledikleri ile ilgili

⁸⁶ Türkçe karşılık olarak “sürtük-dövülmesi” kullanılabilir. Ancak kavramı tam olarak kavramadığından *bitch-bashing* olarak kullanılmıştır.

yorumları bu içselleştirme pratiğinin işleyiş biçimine örnek oluşturmaktadır. The Lady of Rage⁸⁷ isimli kadın rapçinin *Touch* dergisiyle yaptığı bir röportaja yer veren Kolawole, genç kadının *bitch-bashing* yapan erkek rapçilerle Deathrow firmasında birlikte çalışıyor olmasına ilişkin sorulan sorulara, onların sözlerinden rahatsız olmadığını, kime *bitch* dediklerini iyi bildiklerini, kendisine hiç böyle demediklerini çünkü onlara bunun için bir sebep vermediğini; diğerlerinin böyle anılmak için yaptıkları şeyler olduğunu ve erkek rapçilerin de haklı olduklarını söylüyor (1996:13). Kolawole'ye göre bu tabloda, genç bir kadın kariyerinin başlamasını istiyorsa, erkek çocuklardan biri olmak öğrenilen temel zorunluluk gibi durmaktadır. Sonra başardığında bile, kadının içine girdiği dünya öylesine erkek-egemen kalmaktadır ki, konuşmamak daha kolay olmaktadır. Kolawole, The Lady of Rage'in, pek çok kadın rap hayranının çok yoğun bir şekilde rahatsızlık hissettiği bir konuda hayal kırıklığı yaratacak bir cevap vermesinin tek örnek olmadığını söyleyerek, rapçi Snoop Doggy Dog'ın *Sunday Times* muhabirine verdiği yazılı savunmayı "aynı derecede bezgin" olarak niteler ve bu açıklamadan şu alıntıyı yapar: 'Ben kadınları aşağılamıyorum. Benim kadın bir yöneticim var, kız arkadaşım ve annem kadın. Onlara sürtük demiyorum. Sürtükler ve yosmalar, gösteriden sonra yanıma gelip daha tanımadan beni kapmaya çalışan kızlar' (Kolawole 1996:13). Burada kadınlara ilişkin zihinsel birer ayırım kategorisi olan ve en temel şekliyle iyi kadın-kötü kadın olarak tanımlanan ve tarihsel süreç içinde, toplumsal tanımlamalardan tüm kültürel biçimlere ve bu arada müziğe de sirayet eden ikili bir karşıtlık tekrar dolayımaktadır.

Kolawole, yine kadın bir rapçi olma hayalini kuran 26 yaşındaki Yemi adlı bir müzisyenle yaptığı görüşmeden görüşler aktarır. Yemi'nin söyledikleri buraya kadar tartıştığımız genel yapının, bu yapının içinde yer alan kadınlar tarafından algılanışını net bir biçimde ortaya koymaktadır:

Rap temel olarak bir erkek dünyası. İmgeleri ergen erkek çocukları için oradalar. Tıpkı rock gibi –kadınlar erkeklerin içini gıcıklama (heyecanlandırma) işlevi görüyorlar, aradan sıyrılan dişi rock sanatçıları hâlâ güzel görünmek ve

⁸⁷ Öfkenin Hanımı

erkekleri pek aşağılamamak⁸⁸ zorundalar. Ancak yalnızca rock böyledir demek bunu mazur göstermiyor (...)Bu genç siyah adamlara kadınlara saygı duymalarına gerek olmadığını söylemek; çünkü kadınlar birer seks nesnesi olmaktan başka bir şey değil demek. Şu “benden bahsetmiyorlar” saçmalığına gelince, üzgünüm kız arkadaşlar, ama gerçeklik zamanı. Keşke bu genç kadınların bir kısmı erkekler birlikte takıldıklarında görünmez olup duyabilseydiler. Belki de o zaman hiçbir ayırım yapmadıklarını anlayabilirlerdi. Bir çok erkek için, “sürtük” ve “kaltak” sözcük dağarcıklarının bir parçası haline gelmiş durumda. Bunlar kadınlara atfen kullandıkları sözcükler. İşte bu kadar basit (*aktaran* Kolawole 1996:17).

Bu bağlamda Kolawole, Yemi'nin rap müziğinden bahsederken atıfta bulunduğu Rock müziğe ilişkin, “kadın düşmanlığı”⁸⁹ olarak tanımlanabilecek bir genel tavrın yalnızca rap müzikten önce değil bugün de benzer bir biçimde var olduğunu öne sürer. Buradan hareketle, tepkisel ya da isyankar olarak nitelenen ve en azından başlangıçları itibariyle alt-kültürel müzikler olduğunu varsayabileceğimiz Rap ve Rock gibi müzik türlerinde, erkek müzisyenlerin belirli bir oranda “kadın düşmanlığı”⁸⁹’nı hem şarkı sözlerinde hem de görsel materyallerde kullandığını söyleyebiliriz. Özellikle müziği görsel olarak destekleyen video-klip, poster, albüm kapakları gibi malzemelerde sömürülen kadın cinselliği bir yandan satış artırıcı bir strateji olarak kullanılmakta, bir yandan da ZamanMekân kavramı ile bağlantılı olarak açıkladığımız ve *film noir ZamanMekânuna* ilişkin Shobchak ve Akbal Süalp’in üzerinde durduklarını belirttiğimiz zedelenen erkek egosunun kendini tamir etme yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir kadının kendi cinselliği üzerine söz söylemesinin ve bunu popüler müzik gibi geniş kitlelere ulaşma konusunda son derece elverişli bir zeminde gerçekleştirmesinin yollarının tamamen kapalı olmadığını dünya çapındaki en önemli örneklerinden olan ve hakkında akademik olarak en çok çalışma yapılmış olan müzisyenlerden olan Madonna bile “yaptıkları” ve “yapabildikleri” üzerinden cezalandırıldığını düşündüğünü söylemektedir; Steward, Madonna’nın Face dergisinde çıkan bir röportajından neden cezalandırıldığını düşündüğüne ilişkin şu sözlerini aktarır: yalnız bir kadın olduğum

⁸⁸ Burada İngilizce metinde geçen *diss*, sözcüğü genel olarak argo aşağılama, yerme, rencide etme anlamlarında kullanılmaktadır.

⁸⁹ Misogny.

için, gücüm olduğu ve zengin olduğum için, söylediğim şeyleri söylüyor olduğum için, cinsel bir yaratık olduğum için–aslında, herhangi bir başkasından farklı değilim, sadece bunun hakkında *konuşuyorum* (1996:58). Madonna'nın bu sözlerinden yola çıkan Steward, müzikal alanda da serbest kadın cinselliğinin baltalanmasına, alay konusu edilmesine ve sonuçta yok edilmesine ilişkin bir eğilimin olduğunu öne sürer. Ona göre, bu cadı-avcılığının modern-zamanlardaki karşılığıdır, aslında yüzeyde rock dünyası daha uç yaşam tarzlarına ve gösteri davranışlarına karşı diğer herhangi bir türden daha hoşgörülüdür –hatta bunu teşvik eder-. Ancak *punk*da ve daha sonra *grunge*da olduğu gibi, endüstrinin nihai amacı, on beş dakikalık banşi⁹⁰ ifadelerine müsaade eder etmez, temel hedef “bu somurtkan asileri” satışı olan pasif genç kadınlar haline getirmektir (Steward 1996:58). Bu nedenle de, başlangıçta son derece keskin, “cinsel iktidarları bozulmamış”, yani kadınlığını örtmeyen kadınlardan yalnızca birkaç tanesi Rock dünyasında ayakta kalabilmiştir diyen Steward'a göre, “kadın rock'n rollcuların büyük çoğunluğu kendi-parodilerinden daha anlamlı bir şey olarak ilk on yıllarının ötesinde uzun süre devam edemediler (1996:58)”. Müzik endüstrisinin iç koşulları ve zorlamaları, kadınların çoğunun oldukları gibi ayakta kalabilmelerine ve yaptıkları ya da yapmak istedikleri gibi müzik yapabilmelerine engel olmuştur.

Burns ve Lafrance, *Disruptive Divas* isimli kitaplarında dört önemli kadın müzisyeni⁹¹ incelerler. Farklı müzik tarzları ve türleri olan bu kadınları birleştiren ortak noktalardan bir tanesi, bizim çalışmamızda olduğu gibi hepsinin 1990'lı yılların müzisyenleri olmalarıdır. Bunun dışında toplumsal cinsiyet bilinci, cinsiyet/toplumsal cinsiyet performansı ve performans yeteneği, aracılık⁹² ve direnme, baskınlığın ve ikincilliğin toplumsal ilişkileri, “kadın” bedeninin, dinin, cinselliğin, arzunun, ırkın (özellikle “beyazlık” ve siyahlık”) temsilleri ve tüm bu olgusal eklemlenmelerin her birinin günümüz Batı popüler kültür imgelemi içinde üretimi, korunması ve anlaşılması gibi konular üzerinde dururlar (2002:xiv). Seçtikleri sanatçıların, hem sosyo-kültürel hem de müzikal açıdan “kabul edilebilir”

⁹⁰ banshee: Ağlaması o evden bir ölü çıkacağına işaret sayılan bir peri.

⁹¹ Tori Amos, Courtney Love, Me'Shell Ndegéocello ve P.J.Harvey.

⁹² agency

kadın müzisyenliğin sınırlarını zorladığını ve rahatsız ettiğini belirten yazarlar, kitlesel üretilmiş kültürel biçimlerin, belli bir düzeyde reddedilemez bir şekilde içinde üretildikleri kitlesel kültürel üretime karşı eklemelenen direnme politikaları ile yıkıcı bir potansiyel taşıdığını savunurlar (2002:xi). Bu problemleri bir başlangıç noktası gibi durmasına karşın geç kapitalist tüketim şablonlarının aracılık ettiği biçimlerden doğru direnme politikalarının eklemelenmesi olası durmaktadır, hatta Burns ve LaFrance, karşıt ve hegemonik etkilerin yaratımının ve “kirlenmiş” diye niteledikleri kaynakların böyle bir eklemelenmeye dahil olması durumunda bile olasılığın varlığını koruduğunu savunurlar (2002:xii). Bu görüşü, bir sonraki bölümde ele aldığımız *écriture féminine* kavramı ve Osmanlı’da gazel yazan kadınları bu direnme yöntemi ve yıkıcılık potansiyeli üzerinden okuyan Sılay’ın çalışması ile birlikte ele aldığımızda kitlesel üretilen kültürel biçimlerin, ki bunun içinde müzik de önemli bir alan oluşturmaktadır, bir bozma, dağıtma ya da bölme işlevini yerine getirdiğini öne sürebiliriz.

4.4.2. *écriture féminine*

Kadınların dil ile kurdukları ilişki ile erkeklerin dil ile kurdukları ilişki arasında belirgin farklılıklar olduğuna ilişkin önermeler, özellikle kültürel ürünler bağlamından bakıldığında önem kazanır. Bir metnin bir kadın tarafından yazılması ile bir erkek tarafından yazılması arasında, hem seçilen sözcükler hem de içeriğin kurgulanması açısından fark olduğuna ilişkin argümanlar baskın içselleştirilmiş dilin ve söylemin kapsayıcı ve yaygın etkisinin içinde kadınların nasıl olup da yazmayı “becerebildiği”⁹³ sorunsallaştırmanın bir tarafını oluştururken, bir diğer tarafı da kadınlara dile ve yazmaya ilişkin alternatif sunan yaklaşımlar oluşturur.

Fransız feministler Cixious ve Irigaray, kadınların anlatımını başka bir dilde bulan başka sesleri olduğunu öne sürerler. Fransız feminizmde biyolojik, dilbilimsel ve psikanalitik modellerin örnekleri bulunmaktadır. Cixious ve Irigaray’ın çalışmalarında, dişil farklılığın kendisinin hem bir kutlama nedeni

⁹³ Gilbert & Gubar, *Mad Women in the Attic*, s. 64

olduğunu hem de kökeninde reddedilemez bir biçimde biyolojik olduğunu savunurlar (Milner 1994:119). Kadın ve erkek bedeni arasında, kadın ve erkek cinselliği arasında Cixious kadın yazısına, Irigaray kadın diline kaynaklık eden farkı bulurlar. Milner'in "yarı-Derridacı" olarak tanımladığı Cixious, *logosentrizmin*⁹⁴ kaçınılmaz bir biçimde *phallosentrizme*⁹⁵ bağlı olduğunu savunur. Derrida için yazıdaki *différance*, Cixious için *écriture féminine*'in farkıdır, Cixious'nun tanımladığı şekliyle bu, tüm ikiliklerin yıkıcılığıdır. Her erkeğin kendindeki dişil yanı bastırmadığı gibi, kimi kadınlar da az ya da çok erilliklerini yazarlar. Ancak bununla birlikte kadınların yazımı bir şekilde kadın bedenini eklemeler.⁹⁶ Milner, daha sonraları Barthes'ın yapacağı gibi yazmayı *jouissance*⁹⁷ ile bağlantılandıran Cixious'nun, kadının içgüdüsel ekonomisinin bir erkek tarafından teşhis edilemeyeceğinden ya da maskülen ekonomiye atıfta bulunamayacağından, farkın en açık bir biçimde *jouissance* düzeyinde algılanabileceğini öne sürdüğünü söyler (1994:119). Cixious, "bir kadının bedeni bin bir eşik çabasıyla eski tek-yivli anadilini birden çok dille yankılayacaktır, kadın erkeklerden çok daha fazla bedendir. Daha çok beden, bu nedenle daha çok yazı" derken yazmanın çokluluğuna işaret etmektedir (*aktaran* Milner 1994:119).

Cixious gibi Irigaray da kadın bedeninin *jouissance*'ı ve bunun yapı-sökümcü çokluk ile bağlantılılığı üzerinde durur diyen Milner, Irigaray'dan şu alıntıyı yapar: "Onun cinselliği ... çoğuldur... Metinlerin kendilerini yazma yolu bu mudur?/şimdi yazıldı mı?... *kadınların cinsel organları az ya da çok her yerdedir* kadın neredeyse her yerde haz bulur... kadının hazzının coğrafyası, genel olarak düşünüldüğünden çok daha çeşitlidir, farklılıklarında çok daha çoğuldur, çok daha karmaşıktır, çok daha güç algılanandır (1994:120)". Üstelik bu sadece yazıyla sınırlı kalmaz, konuşma için de geçerlidir. Irigaray için, kadın bedeni özel bir kadın dilini *parler femme*'ı yüceltir, bu dil içinde kadın söylediklerinde bütün yönleri doğru açılır, kadın sürekli olarak kendine dokunur.

⁹⁴ akıl-merkezcilik ve aynı zamanda söz-merkezcilik olarak tanımlanabilir.

⁹⁵ fallus-merkezcilik. Sara Mills, fallus-merkezciliği, eril olanı kuramsal modellerin merkezine yerleştirme pratiği ve 'erkek' olanın aslında 'insan' olanla bitişik görülmesi olarak tanımlar. *Feminist Stylistics*, 2002, s. 45.

⁹⁶ articulate

⁹⁷ Haz, Renée Cox, bunun preoedipal aşamanın zevkine işaret ettiğini söyler 1991, s.334.

Cixious ve Irigaray'ın kadınların yazılarını ve dillerini kadın bedeni ile bağlantılı olarak açıklamalarının ve kadınların erkeklerden farklı yazdıklarına ve konuştuklarına ilişkin önermelerinin yanı sıra, İngilizce'deki kalem (pen) ve erkek cinsel organı (penis) sözcüklerinin ses benzeşimleri üzerinden çıkarsamalarda bulunan Gilbert ve Gubar'ın söyledikleri de dikkat çekicidir. *The Mad Woman in the Attic*⁹⁸ isimli çalışmalarında kadın yazarları ve on dokuzuncu yüzyılın yazınsal imgelemine inceleyen Gilbert ve Gubar, İngilizce'deki "kalem" (pen) sözcüğü ile erkek cinsel organı (penis) arasındaki ses benzeşimine ilişkin tartışmalarla başlarlar. *Penin* metaforik bir *penis* olup olmadığını sorarlar ve on dokuzuncu yüzyıl yazarlarından Hopkins'in böyle düşündüğünü bir arkadaşına yazdığı mektuptan yola çıkarak anlatırlar. Mektupta Hopkins, sanatçının en temel niteliğinin bir tür erkeklere bahşedilmiş ve erkeklerle kadınların arasındaki farkta belirleyici rol oynayan kişinin düşüncelerini dizeler halinde ya da başka bir şekilde kağıda geçirmesine neden olan hediyein "ustalık uygulama" yetisi olduğunu savunur. Hopkins bu düşüncelerine ustalığın, zihinde bu niteliğin yaşamda bir "ergenlik çağı" olarak var olmadığını ve erkek niteliğinin yaratıcılık hediyesi olduğunu ekler (1979:3). Gilbert ve Gubar, Hopkins'in bu düşüncelerini baz alarak erkek cinsiyetinin yalnızca analogik olarak değil, gerçekten yazınsal iktidarın temeli olarak görüldüğünü, şairin kaleminin (*pen*) yalnızca biçimsel olarak değil bir anlamda *penis* olduğunu öne sürerler. Tuhaf ve belirsiz olmasına karşın Hopkins'in Viktoryen kültürün merkezi bir kavramını eklemlediğini, dönemin erkek vatandaşının temsilcisi olduğunu, ancak bunun tıpkı Tanrı'nın dünyaya babalık yapması gibi yazarların metne "babalık" yaptığına ilişkin tüm Batı yazın uygarlığında yaygın olan ataerkil nosyon olduğunu belirtirler. Burada metafor Edward Said'in gösterdiği gibi *author* (yazar) sözcüğünün içinde kurulmuştur, ki bu sözcük ile yazar, tanrısal varlık ve *pater familias*⁹⁹ özdeşleştirilmiştir. Said, buradan çıkarak *authority* (otorite) sözcüğü ile bağlantı kurar. Gilbert ve Gubar da, bunun herhangi bir yazınsal metnin hem *author*ünü hem de *authority*sini betimlemek için kullanılabileceğini; Hopkins'in ayrıntılı bir biçimde tasarladığı cinsiyetçi/estetik

⁹⁸ Kitabın ismi "Tavanarasındaki Çılgın Kadın" olarak Türkçe'ye çevrilebilir.

⁹⁹ Ev halkının başı, reisi.

kuramıyla birlikte okunabileceğini öne sürerler. Said'in daha sonraki çıkarımlarında bir metnin uyumu ve bütünlüğü bir dizi soykütüksel bağlantı tarafından sağlanır, bunlar da yazar-metin, giriş-gelişme-sonuç, metin-anlam, okuyucu-yorum ve buna benzer olgular çerçevesinde değerlendirilir. Bütün bunların altında yatan ise birbirini takip eden bir dizinin, babalığın ya da hiyerarşinin imgelemidir (1979:4-5). Gilbert ve Gubar, Aristoteles'ten Renoir'a bir dizi yazarın, şairin¹⁰⁰ estetiğın "erkek hazzı" olduğuna ilişkin görüşlerine yer verirler ve bu görüşlere göre "penis bedenin başıdır". John Irwin'den aktardıklarına göre ise, Irwin, maskülen benlik ile, feminen-maskülen işın arasındaki ilişkinin de oto-erotik bir eylem olduğunu, "bakire sayfa"nın "saf boşluğu" üzerinde fallik kalemin (*pen*) kullanılmasıyla gerçekleşen bir tür yaratıcı istimna¹⁰¹ olduğunu söyler (1979:5). Buradaki yazmaya ve konuşmaya dair "iktidar"¹⁰² ilişkisi yalnızca yazınsal olarak vücuda getirilen metinler olmaktan çıkıp ete kemiğe bürünen kavramlar haline gelmiştir. Metnin yazarının baba olması, kalemin de penisi gibi "üreten" bir "alet" olmasıyla, üstelik yalnızca yaşamı değil yaratmayı da "dölleyen" bir alet olmasıyla birlikte ele alınabilir.

Bu noktada Monique Wittig'in saptaması, neden farklı bir kadın yazısı ya da dili (konuşması) üzerinde durulduğuna ilişkin önemli bir ipucu barındırır. Wittig, iki toplumsal cinsiyet olmadığını, yalnızca bir tane olduğunu bunun da dişillik, yani kadın cinsiyeti olduğunu, maskülen olanın bir toplumsal cinsiyet olmadığını, çünkü maskülen olanın "genel" olduğunu söyler (*aktaran* Mills 1995:45). Buradan yola çıkarak Mills de, normun erkek olduğunu, kadının yazısının/konuşmasının bu normdan bir sapma olarak ele alındığını belirtir (1995:45). Sabit olan, verili olan, kural olan maskülen olandır. Bu aynı zamanda kadın kategorisinin Lacan'ın deyişle "tanımsız" olması ve her ne ile tanımlanırsa onun içini doldurması ile birlikte ele alınabilir. Bu da Lacan'dan etkilenmiş olan Fransız feministlerin kadın kategorisinin "fark" üzerinden tanımlanması ile bağlantılandırılabilir. Lacan'ın

¹⁰⁰ Sidney, Shakespeare, Johnson, Ruskin, Curtius, Rochester'lı Earl, Brown gibi sanatçıların, her biri aynı şekilde ifade etmiyor olsa da benzer düşüncelere sahip olduklarına işaret edilmektedir.

¹⁰¹ Yarıda kalmış cinsel ilişki.

¹⁰² Türkçe'deki "iktidar" sözcüğünün işaret ettiği anlamlar açısından da sözcüğün kullanımı önem kazanmaktadır.

kuramsal çerçevesinde “Ben” mevkiinin erkekler için tahsis edildiğini söyleyen Jones’a göre toplumsal cinsiyetin pozitif (olumlu) sembolü olan fallusun, kendi-sahipliğin¹⁰³ ve dilin etrafında örgütlendiği dünyasal otoritenin kadınlardaki eksikliği nedeniyle, kadınlar dilde negatif (olumsuz) bir konumda bulunurlar (1985:83). Cixous, bu olumsuz konumun ya da mevkiinin kutlanabileceğini söyleyerek bu konumu, *écriture feminine* terimiyle karşılar ve Lacan’ın kadını “eksik” olarak niteleyen fikrine karşı çıkararak kadınları bolluk ile tanımlayarak toplumun kadınlara yüklediği tereddüt ve irrasyonallite (mantıksızlık) gibi kimi nitelikleri erdeme dönüştürür. Kadınların gebelik, doğum ve emzirme gibi çoğul fiziksel kapasitelerini vurgular ve bu çoğulluğun özgül bir kadın yazısı nosyonunu yansıttığını belirtir. Mills’e göre, kadınların deneyimleri üzerine Fransız erkek stereotiplerine meydan okumadan yazan kadın yazarları kuşatan kendinden önceki aşağılayıcı tanımları iyileştirmeye çalıştığı için Cixous’nun *écriture feminine* tanımı aslında tepkiseldir. Mills, yazmaya ilişkin öznel ve biçimsiz bu nitelikleri, erkeklerin çoğu zaman kadın yazısında ve kadınlarda arzuladıklarını ancak kendileri için istemediklerini belirtir. *écriture feminine*’in erkek tanımıyla dönüştürülmesi suretiyle hâlâ kadınların dilinin sapma, güçsüzlük ve itaatkârlık nosyonlarına kısırılmış olduğunu ve erkek dilinin her ne kadar aksi iddia edilse de normal kabul edildiğini söyleyen Mills, her şeye karşın Cixous’nun bunu tamamen olumlu ve devrimci bulduğunu belirtir (Mills 1995:48). Cixous’ya göre yaşadığımız dönem, henüz farkına varılmamış olan milyonlarca ‘ben’ türü tarafından bin yıllık bir kültürün kavramsal kuruluşunun temelini çürütüldüğü bir süreçtir. Erilliğin ve dişilliğin ekonomi politiği, toplumsallaştıklarında ve metaforlaştırıldıklarında işaretler, iktidar ilişkileri, üretim ve yeniden üretim ilişkileri, erkeksi ve kadınsı olarak okunabilecek uçsuz bucaksız bir kültürel yazıtlar sistemi üreten farklı gereksinimler ve zorlamalar (baskılar) tarafından örgütlenmektedir (1981:93). İçinden geçmekte olduğumuz dönemin kadın “ben”leri, ataerkil kalıpların ve yapıların içinde dahi yıkıcı bir yazma edimi içinde bulunabilirler. Kuralları konmuş, sınırları belirlenmiş, girişin ve orada varolmaya devam etmenin belli düzenlemelere ve çoğu zaman yazılı olmayan ama bilinen ve öğretilen kurallara uymakla gerçekleşebileceği

¹⁰³ self-possession

kültürel üretim alanında var olmak sırf bu nedenle bile “yıkıcı” biz özelliğe sahip olabilir.

Bu tür bir “yıkıcı” potansiyelin varlığı Sılay tarafından, erkek egemen bir kültürel üretim alanı olarak tanımladığı Osmanlı divan şiirinde kadınların üretimde bulunuşuna ilişkin araştırılmıştır. Sılay, Osmanlı kadın şairlere ilişkin çalışmasında Osmanlı ortaçağının¹⁰⁴ ataerkil ortamının klasik gazellerinde “erkeklere ait bir edebiyat kulübünde” var olma yollarına dair saptamalarda bulunmaktadır (2000:190). Bunu yaparken benzer bir çalışmayı Ann Rosalind Jones’un Avrupalı sekiz Rönesans kadınının şiirlerini incelerken kullandığı ‘dolaşıma girme’¹⁰⁵ teknikleri’nden birini kullanır. Jones, dolaşıma girme kavramını şöyle açıklamaktadır: “ikincil grupların egemen kültür biçimleri ve tasavvur sistemleri içinde kodlanmış olan varsayımlara karşılık verirken yer aldıkları yorumsal konum dizisi (*aktaran* Sılay 2000:191)”. Buna göre egemen bütünlükler ile ikinci gruplar arasında her zaman bir alış-veriş olduğunu söyleyen Sılay, bunun da öykünmenin temel bir bileşim ilkesi olduğu sistemlerde, üretimle alımın iki yönlü bir devre oluşturduğuna dikkat çeker. Sılay, ortaçağ Osmanlı edebiyatında böyle bir alış-veriş ilişkisi oluşturduğunu, Jones’un incelemesinde yer alan kadın şairlerin kendilerini meşru kılmak amacıyla saygın bir söylemi benimsemeye yönelik bir strateji izlediklerini ve benzer bir şekilde ortaçağ Osmanlı dönemindeki kadınların da içinde buldukları toplumsal, kültürel ve tarihsel koşulların bu tür bir var olan baskın söyleme eklemleme özelliği taşıdığını savunur (2000:191-192). Sılay’ın çalışmasını ulaştığı sonuçlar açısından değerlendirdiğimizde kadınların şiir gibi özellikle cinsiyet-belirlenimli bir kültürel üretim alanında var olabilmelerine ilişkin, bu çalışma açısından önemli saptamalara ulaştığını görmekteyiz. Bu saptamalarda ilki, Osmanlı ortaçağında şiir yazan kadınların imparatorluğun en yüksek sınıflarından olmalarıdır. Sılay bunu, edebiyat çevrelerine doğrudan ulaşabilmelerine ve bu dönemde pek az kişinin sahip olduğu bir ayrıcalık olarak okur-yazar olmalarına ve divan şairi olarak tanınmak için kimi dolaşıma girme

¹⁰⁴ Sılay, Osmanlı Ortaçağının Avrupa’daki ortaçağın sınırlarını aştığını, edebiyatta klasik Osmanlı şiirinin 13. yüzyılla başlayıp 19.yüzyılın sonuna dek varlığını sürdürdüğünü belirtir.

¹⁰⁵ Jones, Marksist ‘dolaşıma girme’ kuramından yola çıkarak bu tekniği geliştirmiştir.

teknikleri bulmalarının yolunun bu çevrelerden geçmesine bağlar (2000:195). Ancak, bütün kalıplaşmış ve yerleşik erkek egemen söylem ve sistem, on dokuzuncu yüzyıla kadar kadınların bir erkek sevgiliye hitap etmelerine bile olanak tanımamaktadır. Sılay, ortaçağ Osmanlı gazellerinde ancak mahlaslarından ya da bu şiir biçiminin özelliği olarak son iki dizede kendi isimlerinin verilmesinin dışında, imgelerin klasik İran-Osmanlı şiir geleneğindeki imgelerle örtüştüğünü, kullanılan eğretilene, imge ve sözcüklerin erkek tasarımlı gelenek tarafından şaire dayatıldığını, şairin de bunları kullanırken kadın kimliğinden kaynaklanmadıklarını ve erkek fantezilerine ait sözcükleri kullanmalarının nedeninin otoritelere ‘gerçekten’ divan şiiri yazabildiklerini kanıtlamak olduğunu savunur (2000:196-198). Ancak, Sılay Fitnat Hanım’ın gazellerini incelerken, şairin yazdığı şiiri “sade nazım” olarak nitelmesini bir meydan okuma olarak görür. On beşinci ve on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan üç şairin –Zeyneb Hatun, Leyla Hanım ve Şeref Hanım- şiirlerinde ise verili kural ve koşullara ilişkin farklı bir meydan okuma pratiği olduğu sonucuna ulaşır:

[Kadın şairlerin] ... tümü, imgelere damgasını vurmuş olan toplumsal cinsiyet rollerinin tanımını hiç bozmaksızın, gazelin alışılmış imgelerini kullanmışlar. (...), erkek şairin/âşığın personasını benimseyen bu kadınlar, en azından belirli ölçüde, o sessiz ve edilgin sevgili rolünü kendileri için reddetmiş oluyorlardı. Dolayısıyla bu öge, ne denli utangaçça olursa olsun, kuralların ve kurallar tarafından kadınlara biçilen rolün ihlal edilmesi, kurallara tecavüz edilmesi olarak görülmeli (2000:199).

Sılay’ın bir tür meydan okuma olarak gördüğü aslında temelde, erkek egemen bir kültürel üretim alanında o alanın kuralları çerçevesinde yazmak zorunda kalsalar da kadın şairlerin var olmalarıdır. Gilbert ve Gubar’ın kadınların nasıl olup da herhangi bir şey yazabildiklerine ilişkin sordukları soruya Sılay’ın Osmanlı şiir geleneği içinden bulduğu yanıt, Jones’tan alıntıladığı dolaşıma girme teknikleriyle bağlantılıdır. Erkek seçkinlerin estetik beğeni ve ideolojisinin egemen olduğu bu şiir geleneği içinde üst sınıftan kadınlar, tümüyle dışıl bir gelenek yaratmak yerine, kendilerini meşru kılmak için erkekler gibi, onların sözcüklerini kullanarak, onların

fantezilerini dile getirerek yazmaya çalışmışlardır. Sılay, böyle bir stratejinin yazı ve edebiyat estetiği alanındaki erkek seçkinlerin egemenliğinden birazını alıp götürdüğünü ve kadın şairlerin “erkeklerin ağzından konuşarak bu söylemden ve bu söylemin o kültür içinde sürdürdüğü saygınlıktan güç” aldıklarını belirtir (2000:203). Bu noktada Sılay, tekrar Jones’a dönerek kadınları yazı alanından dışlayan toplumsal cinsiyet sistemini istikrarsız hale getirdiklerini ve “erkek tasarımlı, fallusmerkezli edebiyat söylemine hiçbir şey” katmamış oldukları varsayılsa bile, egemen ataerkil sistemin “rahatını bozdukları”nın düşünülebileceğini savunur (2000:203)¹⁰⁶. Sonuç olarak, ortaçağ Osmanlı kadın şairleri erkek dilini dolaşıma girme tekniklerinden biri olarak kullanmışlardır. Kadın şairlerin tüm bu çabaları, klasik şiir otoritelerince gerçek bir tehdit değil, erkek şairlere yönelik bir hakaret olarak sayılmış olabilir diyen Sılay, her ne olursa olsun kadınların “eline kalem alıp şiir yazmasına iyi gözle bakılmadığı”nı da sözlerine ekler (2000:202).

Mills, Fransız feministlerin ve Virginia Woolf’un görüşlerini birlikte ele alarak, aralarındaki benzerliklere dikkat çeker. Mills’e göre, dile, yazıya ve toplumsal cinsiyete ilişkin varsayımları, farklı terimlerle olsa da cinsiyet/toplumsal cinsiyet farkı ve yazıya ilişkin ulaştıkları sonuçlar benzerlik gösterir. Mills, kadın cümlelerini olumlu terimlerle tanımlayan ilk yazarlardan biri olduğunu söylediği Woolf’un ‘cümle’ye ve ‘kadın’a ilişkin şu görüşlerine yer verir: (...) [var olan] cümle biçimi kadına uygun değildir. Bu erkek tarafından yapılmış bir cümledir, kadınların kullanımı için fazla gevşek, fazla ağır, fazla tumturaklıdır (1995:46). Bu görüş, daha sonraları Spender’in söylediği dilin tam anlamıyla ‘erkek-yapıntısı’ olduğu ve kadınların düşüncelerini ve ifadelerini, erkeklerin ihtiyaçlarına göre kurulmuş bir dilin içine yerleştirememelerine ilişkin argüman ile örtüşür (*aktaran* Mills 1995:47).

¹⁰⁶ Sılay’ın, incelediği şairlerden olan Mihri Hatun (ö.1506), dönemin önemli şairlerinden Necati Bey’den çok etkilenmiş ve ona nazireler yazmıştır. Ancak Necati bey tarafından bu nazireler hoş karşılanmamıştır. Sılay, Mihri Hatun’un II.Bayezid’den aldığı paranın Necati bey’in aldığından daha fazla olduğunu, Necati bey’in doğrudan paranın miktarının dışında bir kadının bir erkekten fazla para alması nedeniyle de Mihri Hatun’u hor görmüş olabileceğini öne sürer (2000:202-203).

Yine Mills, daha önce bahsettiğimiz Gilbert ve Gubar ile birlikte kadın yazarları iki gruba ayırır. Buna göre, bir grup kadın yazar bilinçli bir biçimde kendilerini ‘anadamar/erildamar’¹⁰⁷ geleneğe yakın konumlandırırken, bir grubu ise kendilerini ‘azınlık’ bir dişil geleneğe yakın konumlandırmaya çalışmaktadırlar (Mills 2002:44). Burada Mills’in işaret ettiği anadamar/erildamar geleneğe yakın konumlanan kadınlar, baskın eril söylemin bir parçası olarak kültürel üretimde bulunmaktadır. Mills, buna karşın “azınlık” olarak nitelediği dişil ‘gelenek’ içindeki kadınların ise konuşmaya ve yazmaya ‘çabaladıklarını’ belirtmektedir. Bu baskın söylem, ‘çabalama’ ve ‘oradan yazma/konuşma’ arasındaki ayrımın yapılaşındaki kavramsal seçimlerde de kendini göstermektedir. Gilbert ve Gubar, kadınların kültürel üretimde, özellikle de yazma ediminde bulunmalarına ilişkin, doğdukları andan itibaren kendilerine sürekli olarak aşılana ataerkil öğretilere karşın yazmayı nasıl becerebildiklerini de bu bağlamda sorarlar (1979:64).

Theriot, gerçekliği nasıl deneyimlediğimizi yapılandıran söylemlerin “temsili” olmadığını, yani dilin gerçekliği ya da kendini “yansıtmadığı”nı, bunun yerine dilin tarihsel olarak yerleşmiş mücadelenin parçası olduğunu söyler (1990:6). Anlam-üretmeyi siyasal bir eylem olarak gören Theriot’ya göre, bunun nedeni, gerçekliği betimleyen söylemler, devlet, profesyonel yetkenin kurumları ve aile gibi söylemsel olmayan pratiklerden ve yapılardan çıkar ve bunların yaratılmalarına yardımcı olur. Bu pratikler ve yapılar ise toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ulusal hiyerarşiler gibi iktidar ilişkilerini destekler. “Dil alanındaki anlam-üretme, iktidar ilişkilerini yaratmanın, desteklemenin ve meşrulaştırmanın temelidir ve bu ilişkiler dil içinde yeniden-üretir, karşı çıkılır (meydan okunur) ve değiştirilir. Her alandaki değişiklik ötekini etkiler ve her alandaki değişiklik diğerinde yansır. Anlam-üretmenin siyasal eylemi söylemsel olmayan yapılara bağlı iken, anlam üzerinden gerçek mücadelenin söylemde olduğunu görürüz. Anlam-üretme kavramı toplumsal cinsiyeti anlamak için güçlü bir araçtır, çünkü feminist kuramın ve kadın tarihinin kimi problemleri alanlarına bakmak için yeni bir yol sunar. Kadın, bedeni esas alınarak ‘öteki’ olarak, ‘dışarıda (orada)’ olan maddi bir ‘gerçeklik’ olarak

¹⁰⁷ mainstream/malestream

tanımlanır, ancak asla onu ‘öteki’ olarak tanımlayan toplumsal bağlamın dışında bilinmez. Bu ‘ötekilik’ zaman/mekâna özgüdür ve değişen tanımı özgül sosyo-ekonomik yapılar içindeki söylemsel pratiklerin ürünüdür. Kadın bedeninin anlamı, erkek-egemen toplumsal, ekonomik ve kültürel kurumlarda, yine erkeklerin denetiminde olan dinsel ve bilimsel söylemler içinde tartışılır. Kadınlar bu söylemler içinde yalnızca söylemlerin kuralları içinde argümanlarını dile getirerek bir “ses”e sahip olur. Kadının öznelliği ‘ötekilik’e karşı çıkmak ya da uyum göstermek olsa da ötekilik söylemi tarafından yaratılır, hiçbir kadın tamamen bunun dışında kalmaz ve her kadının deneyimi, bunun içinde ve buna karşı olarak anlamlandırılır (Theriot 1990:6).” Kadınlar farklı yazıyor ya da konuşuyor olsalar da, Stam’ın daha önce belirttiğimiz hiçbir öznenin ister üretici ister okuyucu/dinleyici/izleyici olsun tarihten kaçamayacağına ilişkin saptaması, daha geniş bir görüngeden bakılarak toplumsal bağlamdan ve söylemden de kaçmanın olanaklarının sınırlı olması ile birlikte ele alındığında, kuralları kadınların kültürel alanda ürettiklerinin “ses”lerini duyulur hale getirmelerinden önce konulmuş, sınıfa ve toplumsal cinsiyete bağlı alanlarda üretiyor olmak sürekli sınırlarla karşılaşılıyor olmaktadır. Deneyimlerini dile getirirken kadınların dil üzerinden duygularını ve düşüncelerini aktarmalarının yöntemi bu noktada önem kazanır.

Sılay’ın daha önce bahsettiğimiz çalışmasında, kadınların üreten birer özne olarak şiir yazıp kültürel üretim alanında var olma çabalarının yanı sıra, dikkat çekici bir başka konu da “kadın” sözcüğünün divan şiirinde kullanımına ilişkindir. Sılay’ın, sözcüğün divan şiirinde kullanımına ilişkin söylediklerinden yola çıkarak “kadın” sözcüğünün tarihsel olarak olumsuz bir anlam taşıdığını görmekteyiz. Erkek seçkinlerin divanlarında sevgiliden söz ederken, kadın kavramı için genel ve yaygın olarak kullanılan “kadın” ya da Farsça kadın anlamına gelen “zen” sözcüklerini kullanmadıklarını belirten Sılay şöyle devam etmektedir:

Bu sözcükler divanlarda kullanıldığında genellikle kaba anlamlar taşıyordu. Osmanlı şair için “kadın” sözcüğü, hırçın gibi imgeleri, uğursuz baykuş, akrep, aptal, cahil, kötü, hileci, aldatıcı, yalancı, şeytan ve daha pek çok istenmeyen sıfatı çağırıyordu. Şaire göre kadın, evde tutulması gereken ikinci sınıf bir insandı (2000:202).

Buraya kadar yer verdiğimiz görüşler, kültürel üretim alanında kadınların var olma “çabalarına” ve bunu yaparken üzerinde durmaya çalıştıkları zeminin özelliklerine ilişkin saptamalarda bulunmamıza yardımcı olacaktır. Kadınların müzik ile ilişkisinin tarihsel bağlamı ve kadın yazısı ve kadın diline ilişkin yaptığımız tartışmalar üzerinden kültürel üretimin ve bu üretimin bir parçası olan müziğin, hem bu alana giriş hem de bu alanda varoluş açısından erkek-egemen bir alan olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, popüler müzik içerisinde hem ortaya çıktığı yıllar, hem de söylemsel özellikleri açısından ayrı bir yer tutan Rock müzik bağlamında kadınlara ve kadınların Rock müzik ile olan ilişkisine bakmamız gerekiyor.

4.4.3. Rock Müzik

Bir müzik türü olarak Rock müziğin geçmişine baktığımızda, müziğin uzun tarihi içinde “kısa” denilebilecek bir zamana yayıldığını görmekteyiz. Ancak bu kısa tarih içinde kendi içinde bir çok kola ayrılan, bir çok farklı duruşu yan yana getiren ya da ayıran söylemler inşa eden ve ilk çıkışından itibaren devinen ve evrilen bir müzik türü olduğunu söyleyebiliriz. Frith, Rock müziğin sosyolojik bir perspektifle bile ele alınsa sonuçta bir “müzik biçimi” olduğunun unutulmaması gerektiğini ve kültürel etkilerinin müzikal nedenlerini olduğunu söyler. Rock müzikte, ritim ve ses sözlerden önce gelir ve temel farkı yaratanlar onlardır. Ancak Frith’e göre bu paradoksal bir durum yaratır, Rock müziğin kültürel önemi bir müzik biçimi olarak ortaya konulurken, ideolojisi müzikal terimlerle eklemlenmez. Bu noktada da bu müzik türünün kendine özgü niteliği açığa çıkar; Rock müzik yalnızca “yapılmak için yapılan değil”¹⁰⁸, duygusal, toplumsal, fiziksel ve tecimsel sonuçlar elde etmek için yapılan bir müziktir. Frith’e göre 1960’lı yılların sonunda Rock müzik bir sanatsal biçim olarak görüldüğünde, yani biçiminden çok içeriğine önem verilerek açığa çıkarılan deneyimin ve duyguların ne olduğuna, nasıl açığa çıkarıldıklarından daha çok dikkat edildiğinde bile, rock’a özgü anlatımsal özellikler

¹⁰⁸ “For its own sake” derken kendiliğinden yapılmasından bahsetmektedir.

(ritmik tekrar, geri besleme, stüdyoda yapılandırılan elektronik müzikal altyapı gibi) öne çıkmıştır. Bunun sonucunda Rock müzisyenleri de tıpkı stüdyo teknisyenleri gibi performansın toplumsal etkilerinden ve duygularından kopmuştur. Frith'e göre Rock, seslerin ve ritimlerin, duygusal ve fiziksel etkilerini kullandığı için ilkindir. Bu açıdan da gündelik hayatın içinden gelen ses etkilerini kullanır; bir bebeğin ağlamasına, bir yabancıнын gülüşüne, yüksek ve sabit bir tempoya neden tepki veriliyorsa Rock müziğe de benzer bir nedenden ötürü karşılık verilmektedir, buradan yola çıkarak da Rock müziğin toplumsal etkilerinin çoğunun “ses”e dayandığını söyleyen Frith, bu etkilerin müzikolojik olmaktan çok vokal olarak üretildiklerini belirtir (1981:14-15). Sonuçta, Frith'in savunusu Rock müzikten yola çıkılarak yapılacak bir anlamlandırma pratiğinin sabit anlamlara yol açmayacağı, çünkü bu müzik türünün kendisinin eklektik bir yapıya¹⁰⁹ sahip olduğu yönündedir. Bu açıdan Frith de müzikal anlamın yalnızca sesler ve sözler ile açıklanamayacağına, çünkü bu değişken anlamların aynı zamanda kültür ve bağlam tarafından tanımlandığına dikkat çeker (1981:38). Ancak burada unutulmaması gereken noktalardan biri hem üretenlerin hem de tüketenlerin içinde buldukları bağlam içinde anlamlandırma pratikleri ile ilişkiye girdikleridir. Aynı zamanda, Rock müzik kâr getiren bir popüler kültürel tür olarak zaman içinde, içine doğduğu koşulların dışına çıkıp piyasa ile yakın ilişkiler kurmuş ve bir endüstri haline gelerek doğrudan piyasanın bir parçası haline gelmiştir.

Rock müzik üzerine yazan kuramcılar¹¹⁰ rock terimini “meşru” olarak nitelenen yüksek kültüre ve “gayri meşru” olarak nitelenen ticari pop kültürüne karşı özgül söylemsel konumlanışından ötürü tercih ederler. İkinci dünya savaşı sonrasında altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca devam eden dönemin “Rock çağı” olarak görülmesine karşın, giderek “daha az enerjik” hale gelen bu çağın, “gençlik kültürünün ve ideolojisinin kendilerini üretmiş olan toplum ve iktisatla açıkça çelişkili bir şekilde mücadeleye girdiği bir uğrak olarak” nitelendirilebileceği de savunulmaktadır. Rowe, Rock müziğin, müziksel ifadenin ötesinde cinselleştirilmiş

¹⁰⁹ Özellikle Amerika açısından bakıldığında Siyahi müzik, country müzik, folk müzik ve daha önce bahsettiğimiz Tin Pan Alley tarzı pop müzik gibi türlerden etkilenmiş ve onları da kendi müzikal içeriğine ve biçimine dahil etmiştir.

¹¹⁰ Simon Frith (1978, 1986, 1988), Bernice Martin (1981), J. Stratton (1983, 1985) gibi.

bedenin kapitalist toplumla ilişkiye giriş biçiminde reklam ya da pornografi temsillerinden daha fazla araçsal bir işlev yüklendiğini öne sürer (Rowe 1996:24). 1960'lı yılların karşı kültürü, burjuva yaşam tarzına saldırır (Reynolds & Press 2003:246). 1960'lı yıllarda Rock müzik "isyankâr" bir müzik türüdür ve bu müziği icra edenler de "asi"lerdir. Başlangıcı itibariyle rock'n roll'un kesinlikle bir folk-müzik biçimi olduğunu iddia eden Landau'ya göre "[m]edyanın sınırlamaları içinde, bu müzisyenler kendi deneyimlerinin gerçek yansımalarına ve bu deneyimleri üretmeye yardımcı olan toplumsal duruma tavırlar, tarzlar ve duygularla eklemlenmişlerdir" (*aktaran* Frith 1981:49). Ancak 1970'lerle birlikte Rock müziğin hem "pazarla" olan ilişkisi hem de kendi içinde belirgin türlere ayrılması açısından önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. Connor, Rock'ın 1970'lerin kültür endüstrisi tarafından takdis edildiğini ve özümlediğini, eş zamanlı olarak da deneysel ya da görünüşte deneysel olan tarzların araştırılmaya başlandığını, böylece de deneysel olanla kurumlar tarafından özümlemiş olanın çelişkili karışımının ortaya çıktığını belirtir (2001:271). Başka bir yaklaşıma göre ise, 1970'lerde karşıt kültürün argümanının gücünü kaybetmesi ve bir satış tekniği haline gelmesi ile birlikte Frith'e göre en iyi rock müziğin özel statüsü giderek artan bir biçimde topluluk değil sanat terimleriyle açıklanmaya başlanmıştır (1981:52). Ancak Frith, rock müziğin "sanat" olarak nitelendirilmesinin iki önemli sorunu da beraberinde getirdiğini belirtir; bunlardan ilki rock müziğin de mekanik yeniden-üretim çağındaki diğer sanatsal işler gibi doğrudan izleyicisi ile iletişim kuran bireysel yaratıcılar tarafından yapılmamasıdır. Çünkü albüm yapmak insanlardan ve makinalardan oluşan kompleks bir yapıya muhtaçtır. İkinci sorun ise, rock müziğin devam eden eğlence fonksiyonudur. Eğlendirme işlevi görenler, izleyicilerini ne "geliştirir" ne de "bilgilendirir; gerçek sanat insanları "uğraştırır"ken, rock müzik kolay alımlanır (Frith 1981:52-53). Bu da rock müziğin, dinleyicisinden herhangi bir çaba beklemeyen, belirli bir eğitim almış olmayı gerektirmeyen, şarkıların belirli temel yapılar üzerine kurulduğu, dinleyiciden kendini geliştirmesini talep etmeyen bir müzik formu haline gelmesi demektir.

Bu dönemim ticarileşen rock müzik anlayışını takiben 1970'lerin sonunda yeni "alt türler" olarak "punk" ve "new wave" türemiş, bu tür müzik yapan

gruplar¹¹¹ rock müziğinin “işçi sınıfının ve soğumuş gençliğin kökenlerine geri dönerek gelişen aristokratik ‘stadyum rock’ı’nı arıtmayı hedeflemişlerdir. Bu o zamanlar, 1980-1990’lara karakterini veren gotik, new wave, grunge, rap, hip-hop, tekno, house ve rave tarzlarının hızla çeşitlenmesi (ve şaşmaz tekrarlanması) yoluyla başarılmıştır (Connor 2001:271)”. Burada Connor’ın, 1960’lardaki kitlesel sanayi toplumuna muhalefet eden tüm diğer edebi ve sanatsal alanlar gibi Rock müziğin de muhalif bir ses olarak yükselişi ile 1980’lerdeki kapitalist büyüme enerjileri ile “mutlak özdeşleşme” dönemi olarak tanımladığı iki zaman aralığı arasındaki farkı vurguladığını belirtmek gerekmektedir. 1980’ler sonrasındaki bu yeni döneme ilişkin Connor şöyle demektedir:

[O]lup biten, yeni biçim ve enerjilerin özümlendiği, ehlileştirildiği ve meta olarak yeniden dolaşıma sokulduğu dahil etme döngüsünün, otantik “orijinalite” ile ticari “sömürü”nün güç ayırt edilebildiği bir noktaya kadar, tasavvur edilemeyecek ölçüde hız kazanmış olmasıydı. (...) kültürel postmodernizmin tanımlarından biri buna pek güzel uyar –Jameson’ın tarzların ve tarihlerin birbirinin yerine dolaşıma girebildiği, derinliği ve genişliği olmayan yassı bir şimdiye doğru, tarihin ötesine doğru hareket nosyonu (2001:272).

Rock müzik de bir “akımlar” ve bu anlamda “modalar” silsilesi içinde kendi kısa tarihi içinde yeniden yaparak, yeniden sunarak ve yeniden yorumlayarak düzenli bir biçimde yeniden dolaşıma sokulur. Teknolojik gelişmenin getirdiği yeni kayıt ve ses kopyalama, aktarma olanaklarıyla Rock müzik, Connor’a göre postmodern kültürün en iyi örneklerindedir, burada parça estetiği ile parça ve kolaj halinde yeniden bir araya getirmeye göndermede bulunmaktadır. Bu savını yalnızca yeniden üretimin teknikleriyle değil, aynı zamanda Rock müziğin küresel etki ve erişilebilirliğini tarz, medya ve etnik kimliklerin çoğulluğuna toleransıyla ve katkısıyla birleştirdiğini ve çağdaş kitle kültürünün merkezinde yer alan paradoksun mükemmel bir cisimleşmesi olduğunu da ekleyerek açıklar. Ona göre Rock müziğe karakterini veren şeylerden birisi de araçlarının ve doğasının başlangıcından itibaren saf olmaması, başlangıcından beri bütün olarak gençlik kültürüyle, modayla, tarz ve

¹¹¹ The Sex Pistols, The Clash gibi İngiltere kökenli gruplar.

sokak kültürüyle, kimi müzisyenlerin¹¹² çalışmalarında ortaya çıkan seyir ve performans sanatıyla, sinemayla ve en son ve açık örneği müzik videoları olan yeni yeniden üretim teknolojileri ve medya ile oluşturduğu karışımların gücünde yatmaktadır (2001:272-273). Rock müziğin başlangıcındaki isyankâr ve marjinal tavrı, 1970'lerle başlayan ve 1980'ler ve 1990'larla devam eden süreçte bir yandan kültür endüstrisinin bir ürünü haline gelerek baskın söylemin parçası haline gelmiş, bir yandan bahsettiğimiz yeniden üretim teknolojileri ve yeniden yorumlamaların getirdiği son söz söyleme hakkının kimsede olmadığı bir platform yaratarak merkezleşmiş bir üretim pratiğinin parçası olmuştur. Bu çelişik durumu Connor, çağdaş kapitalist kültürün, farklılığı kendi kâr yapısını sürdürmek üzere teşvik etmesi, çoğaltması sürecinin en iyi örneği olarak tanımlar. Ona göre çağdaş Rock müzikte bir “başatlık” varsa, bu da çoklu marjinalliğin başatlığıdır.

Yine de marjinal Rock müziği ya da Rock müziğinin marjinalliği bu çoklu yapısı içinde, farklılıkları var olan endüstriye karşıt bir yerde konumlamaktan ve dolayısıyla bir özgürlük potansiyelini gerçekleştirmekten çok Connor’ın “bu kültürün istikrar kazanmasına hizmet” etmek olarak tanımladığı bir işlev görür (Connor 2001:276). Marjinallik, endüstriyel olarak tanımlanan, yüceltilen ve kutlanan bir kavramsallaştırmaya uğradığında uzlaşmalardan ve kurumsallaşmadan geçerek bir yarı-meta haline gelir. Böylece hem kültür endüstrisinin bir ürünü olarak üretilmeye ve yeniden üretilmeye açılır, hem de karşıt ve marjinal duruşları içinde barındırdığından baskın olanın dışında, karşısında bir söylemi ve duruşu var izlenimi yaratır. Bu noktada Rock müziğe yüklenen mutlak özgürleştirici potansiyel sorunlu bir hal alırken Grossberg’in saptaması önem kazanır:

Rock her zaman kuşatmalarla farklılıklar arasındaki geçişlerle ilgili olmuştur. Yalnız ilhak eden değil, aynı zamanda farklılaştıran bir makine olmuştur. (...) Rock kişinin kontrolünü kaybetme riskine girerek kazandığı kontrolle, kimlikleri reddederek kazandığı kimlikle ilgili olmuştur. Onun tek istikrarı, kişinin oluşumunun kendisine yaptığı yaptırımıdır. Rock kendisini kalıcı ‘arasında’ olarak yerleştirmekle kendi geçişli konumunu şeyleştirmiştir (*aktaran* Connor 2001:278).

¹¹² Bu müzisyenlere The Who, Genesis, Talking Heads, Laurie Anderson örnek verilebilir.

Rock müziğe içkin bu çelişik durum hem bir tür sabitlenmenin hem de aşmanın biçimleri ve pratikleri olarak ortaya çıkar; gündelik yaşama ilişkin belli ilişkiler bozulup dağılırken aynı zamanda farklılıkların bir sınıflandırmaya tâbi tutulmadığı bir dönemde bir kültürel ürün olarak Rock müzik, var olan tüketim ilişkilerinin içinde yer alır. Rock müzik, bu anlamda ihlal edici potansiyelini korumaya devam etmekle birlikte, anadamar kültürel üretim ve tüketim alanlarıyla kurduğu ilişkiler nedeniyle merkeze karşıt konumunu, kıyıdaki olma ve oradan merkeze doğru konuşma potansiyelini kaybedebilmektedir.

Kültürel merkez ve çevre ile, anadamar ve marjinal konumlanmalar açısından baktığımızda, kadınların Rock müzikte üreten birer özne olarak var olmaları ikili bir marjinalize edilme pratiğini beraberinde getirir. Rock müzik, hem müzikal sesler, hem kullanılan enstrümanlar hem de şarkı sözleri açısından son derece “erkeksi” bir söyleme sahiptir. Benzer şekilde müzik endüstrisinin yapısı, ürünler üzerinden yapım ve yapım sonrası aşamalarda söz söyleme hakkı da bu alanın cinsiyet-belirlenimli sınırları olduğunu göstermektedir. Finansal kararların alınışı ve uygulanışı, bir yatırım olarak görülen “albüm” yapma sürecinde verilen kararlar, dağıtım ve pazarlama stratejileri ile müzik eleştirmenliği alanları birkaç istisnai örnek dışında erkek-egemen alanlar olarak kalmaya devam etmektedir. Özel bir coğrafyanın ve tarihsel bir dönemin ilişkiler ağına bakmadan önce Rock müzikte kadının genel olarak nasıl konumlandığına değinmek gerekmektedir.

4.4.4. Rock Müzikte Kadın

Tarih boyunca kadının müzik ile olan ilişkisine ve yirminci yüzyılın başat müzikal türlerinden biri olan Rock müziğe ilişkin değerlendirmeler yaptıktan sonra, bu müzik türü içinde kadınların müzik üreten birer özne olarak ne zamanlardan beri ve ne şekillerde var olduğundan kısaca bahsetmek gerekiyor. Bu alt bölümde, yalnızca kadınların şarkı sözlerindeki dil ve söylem açısından değil, aynı zamanda bu kültürel üretim alanında göreceli olarak kadınlardan “daha” uzun süredir bulunan ve kimi yazılı olmayan kuralların ve uygulamaların meşrulaşmasında önemli rolleri

olan erkek müzisyenlerin çalışmalarına, genel olarak kadınlara ve kadın müzisyenliğine ilişkin görüşlerine de yer yer değineceğiz.

Genel olarak, kadınlar için “popüler müzik yapım süreçlerinden dışlanmış ve müzikle olan ilişkileri ‘hayran’ rolüne indirgenmiştir” diyen Bayton, kadın yorumcuların pop müzik ve halk müziği türlerinde, rockta olduklarından daha belirgin bir biçimde var olduklarını, ancak bu türlerde de enstrüman çalan müzisyenler olmaktan çok vokalist olarak müzik yaptıklarını belirtir (2001:177). Ona göre müzisyen olabilen az sayıda kadın ise bir şekilde sınırlamaların ötesine geçebilmiştir ve feminizm, kadınlara sunduğu olasılıklar, motivasyon ve materyal kaynaklar nedeniyle kadınların müziğe katılımında başat bir rol üstlenmiştir. Bayton, feminizmin kadınların müzik yapım süreçlerine eklenme biçimleri üzerinde nasıl etkili olduğunu incelerken kadın müzisyenlerle ve tamamen kadınlardan kurulu gruplarla söyleşiler yapmıştır. Bu söyleşilerden çıkan sonuçlara göre, kendini “feminist” olarak tanımlayan kadınların rock müzikle ilgilenmelerinin birkaç nedeni vardır, bunlardan birine göre temel itici güçleri politiktir. Bu politik neden, feminist bir dünya görüşünü iletmenin aracı olarak kadın gruplarında yer almak olarak ortaya çıkabildiği gibi, feminizm müzikal isteklerini gerçekleştirerek “hayran”lıktan çıkıp “yorumcu” ya da müzisyen olmak için gereken güven ve desteği sağlamak olarak da görülebilir. Bayton, erken dönem “ikinci dalga” olarak tanımladığı ve 1960’ların sonu 1970’lerin başında gerçekleşen Kadın Özgürlük Hareketi’nin cinsiyetçi stereotipleri kırarak geleneksel olarak erkek “yerleşim bölgesi” sayılan alanları istila ettiğini, buna göre de eğer erkekler rock müzik yapabiliyorsa kadınların da yapabileceğini söyler (2001:178). Kadınların 1960’larla birlikte rock müzikte yer almasının nedeni yalnızca bu tür bir “eşitlik” söyleminin ispatı üzerine kurulamayacak kadar çok bileşenli olmasına karşın, feminizmin kadınlara cesaret verdiği, yüreklendirdiği önermesi önemlidir. Bunun dışında Bayton’ın “kentlerde burjuvalaşan yeni radikal yalnızca kadın sosyallikler”in, kadın gruplarına olan talebi yükselttiğini ve bu grupların da erilliğin ideolojik hegemonyasına meydan okuduğunu ve alternatif şarkı sözleri ürettiğini belirtir (2001:178). Kadınların, “karşıt-kültür” oluşturup ürettikleri, müzik “yapan” özneler haline geldikleri ve yine Bayton’ın erken dönem çalışmaları için “duygudaş bir alan”

yaratıklarını söylediği bir araya gelişlerin artması aynı dönemin anadamar rock müziğindeki söylem üzerinde etkili olmamıştır. Kadınların bir araya gelip müzik enstrümanlarını çalıyor ve müzik yapıyor olmaları, duyurdukları “sesler”, “anlaşılmaz, karışık ve güvensiz” çıkıyor olsa da bir “forum” oluşturup “ses” çıkartmaya başlamaları önemli sayılmıştır (Bayton 2001:179). Ancak yine aynı dönem, anadamar rock müzikte şarkı sözlerinin kadınlara karşı bir duruşu en çok tekrarladığı ve dillendirdiği dönem olmuştur.

Reynolds ve Press, 1960’lı yılların şarkı sözleri üzerinden yaptıkları çözümlenmelerde, Rock müziğin kadın düşmanı söylemini tematik bir yaklaşımla ele alırlar. Rolling Stones’dan Nick Cave and the Bad Seeds’e ve Punk’a kadar pek çok grubun ve şarkıcının yazdıkları sözlerde kadınlara ilişkin tanımlamaların benzer özellikler taşıdığını ve buna göre de kadın temsillerinin ya yalnızca birlikte olunacak ve sonra bırakılacak cinsel nesnelere ya da birlikte olmayı reddeden ancak her şekilde cinsel bir nesne olan kadınlardan oluştuğunu belirtirler. Tek ve en önemli kadın figürü “anne”dir. Ancak anneler aynı zamanda ataerkil düzeni temsil etmektedirler. Bir kadının “masumiyetini” sabitlemenin tek yolu onu öldürmekten geçer. Bu aynı zamanda cinselliğin de son noktasıdır ve tekrarlanan bir tema olarak bir çok dönem şarkısında ortaya çıkar. Rock şarkıcılarının makyaj yapmaları ya da kadınlara özgü görülen giyim tarzlarında giyinmeleri de, kadınların aşağılanması ve dışıl özelliklerin parodisidir (2003). Kadınlar ve rock müzik dünyasında önemli bir kategori de *groupie* olarak adlandırılan kadınların varlığıdır. *Groupieler*, rock yıldızlarıyla ilişki içinde olmaya çalışan, peşlerinden turnelere giden, bu yıldızlarla olmazsa onların yakın çevreleriyle (menajerden şoföre kadar) cinsel ilişki kurmaya çalışan kadınlar olarak görülür. Reynolds ve Press, bu kadınların yalnızca cinsel ilişki bağlamında değil, yemek yapma, barınma, çamaşır yıkama gibi pek çok “kadınsı” işlevi yerine getirdiklerini belirtirken, aslında bu kadınların yaratım sürecinin heyecanı ile ilişki kurmanın bir yolunu bulmaya çalışan “hüsrana uğramış sanatçılar” olduklarını öne sürerler (2003:248). *Groupieler*, “seks, uyuşturucu ve Rock’n roll” fantezisinin somut halleridir ve bu bağlamda 1960’ların cinsel özgürlüğünün kadınlara açtığı öngörülen “özgürlükler” alanı yine erkek-egemen

karşıt kültürün “asi” çocuklarının baskın söyleminin ve yaşam tarzlarının hizmetine giren çelişik bir özgürlük kavramı ortaya koymuştur.

Reynolds ve Press, erkek-egemen Rock müzik dünyasından hem şarkı sözlerini hem de müzisyenlerin röportajlarını inceleyip derleyerek gerçekleştirdikleri çözümlemede, erkek Rockçılar için “net bir şekilde tanımlanmış güzergâhlar”, geçiş dönemleri, hareketler (garaj-rock, punk, heavy metal gibi) olmasına karşın, kadınların “konu” edildikleri şarkılar dışında, müzik üreten birer özne olarak müzikal alanda varoluşlarını, “zaman zaman hiç beklenmedik ve yoktan varolmuş izlenimi veren, sonra tekrar yerin altına girerek ortan kaybolan bir tür yer altı ırmağı”na benzetirler (2003:245). Rock kültürü kadınlara sınırlı sayıda “rol” seçeneği sunmuştur. Bunlardan birincisi “cinsiyetsiz anne” figürü, diğeri ise tamamen cinsellik bağlantılı kadın figürüdür. Bu nedenle de kadın Rockçılar, kadınlıkla çatışmalı bir ilişki kurmuşlardır. Reynolds ve Press, “dişi rock isyanının dağılık tarihi”nde dört strateji olduğunu belirtirler. Bunların birincisi, bir erkeğin yapabildiğini bir kadının da yapabileceği iddiasında olan, “koşulsuz, dolaysız bir yapabilme yaklaşımıdır (2003:248)”. Bu eğilim içinde yer alan kadınlar¹¹³, “eril asi duruşu” taklit eder, kadınsı yanlarını bastırır ve kadın düşmanlığı da dahil olmak üzere eril isyana öykünür ve “çete”den biri olmak, erkeklerin arasına kabul edilmek için uğraşırlar.

İkinci strateji, rock’a kadınsı özellikler aşlamak, erkekleri taklit etmek yerine onlarınkinden farklı, ancak eşdeğer bir dişil kuvvet yaratmak eğilimindedir. Reynolds ve Press, bu stratejiyi benimseyen kadın müzisyenleri ve tutumlarını şöyle özetlerler:

Janis Joplin ve Lydia Lunch’ın çektikleri azabı, Tracy Chapman ve eski 10.000 Maniacs üyesi Natalie Merchant’da görülen vakar ve toplumsal kaygıları, Sinéad O’Connor ve Queen Latifah’ın meydan okuyan özellikleri ve politik açıdan da sözlerini esirgemeyişlerini bu yaklaşımın örnekleri arasında sayabiliriz. “Kadınsı” özelliklerin bu onaylanışı dişi kimliği, hem toplumun tutucu kesiminden hem de asi karşı-kültürden

¹¹³ Suzi Quatro, Joan Jett, L7 gibi.

gelen saldırılara karşı korur. Ama bu yaklaşım “kadınsı” özellikleri değerli kılarken bile patriyarkal yaklaşımın kadınsılık hakkındaki fikirlerine (duygusallık, hassaslık, şefkatlilik, anaçlık vb.) uyum sağlama rizikosuna açıktır (2003:248-249).

Buna göre, Rock’ta kadınsı temsiller, ikili karşıtlık kategorilerinin öngördüğü ve kadınlara özgü saydığı özelliklerin içine hapsolme ve bu söylemin içinden doğru konuşma tehlikesi taşır. Üçüncü strateji, baskın söylemin dışılığına özgü gördüğü imajları ve ikonografiyi “selamlar”, ancak bunu ortaya koyuş şekli “geçici ve postmodern” bir tarzdadır. Bu tür bir stratejiyi benimseyen müzisyenler¹¹⁴ için kadınsılık, “sabit özellikler kümesi değil”, onun yerine “takılacak ya da takınılacak maskeler ve tavırlar gardırobudur”; bu stratejiyi benimseyen müzisyenler, “klişelere indirgenmeksizin klişeleri kullanarak, bir giyinme ve soyunma stratejisi çerçevesinde bir dizi kadın arketipi arasında gidip gelir (Reynolds & Press 2003:249)”. Bu geçici kimlikleri bulmak için tarih ve mitolojiyi yağmalayarak bu klişeleri yaratıcıları olan topluma çevirdiklerini belirten Reynolds ve Press, bu müzisyenlerin de maskelerle yaşanan bir hayatın sahiçilik yoksunluğuyla hayatı sürekli bir performans olarak yaşamakla eleştirildiklerini söylerler (2003:249).

Son stratejiyi¹¹⁵ ise, dışıl öznellik ile değil “kimlik oluşumunun travmasıyla ilgilenen bir estetik” olarak tanımlayan Reynolds ve Press, burada dışı cinsiyet kimliğinin ne bir öz, ne de stratejik personalar dizisi olduğunu, ancak ikisi arasında sancılı bir gerilim taşıdığını savunurlar. Buna göre kadın olmak “biyolojinin gerçeği ile kadınsılık kurmacası arasında parçalanmak demektir” ve kimlik fenomeninin bizzat kendisine isyan edilmektedir. Yazarlara göre bu strateji, dışı isyanın en radikal ancak aynı zamanda en tehlikeli ve kendi kendisini bozguna uğratmaya eğilimli biçimdir, çünkü “[b]u isyan, kimlik etrafında değil süreç temelinde örgütlenen bir yaşam demektir; zaman zaman bahtiyarlık verecek kadar özgürleştirici olan bu yaklaşım, aynı zamanda sabit ve kimliklere ve açık seçik dile

¹¹⁴ Kate Bush, Madonna, Siouxsie Sioux, Annie Lennox bu kategori içinde değerlendirilmektedir.

¹¹⁵ Bu stratejiyi benimseyen müzisyenler arasında Patti Smith, Rickie Lee Jones, Throwing Muses ve Mary Margaret O’Hara sayılabilir.

getirilmiş bildirgelere yaslanan bir dünyada etkililiğin ve eylemin karşısında yer alır (2003:249)”. Ancak burada adı sayılan kadın müzisyenlere baktığımızda, kendi müzikal tarihleri içinde bu dört strateji içinde gezinenler olduğunu ya da başladığı zamanki stratejisinden farklı bir stratejiyi benimseyenler olduğunu da belirtmek gerekir¹¹⁶.

Kadınlar ve Rock müzik bağlamında genel olarak iki temel sorundan bahsedebiliriz. Bunlardan birincisi, özellikle ilk kadın rockçıların son derece yoğun bir biçimde karşılaştıkları ve hâlâ devam etmekte olan “erkekler klübü”ne kabul edilme çabaları esnasında müzikal açıdan örnek olarak aldıkları müzisyenlerin erkek olmaları ve dolayısıyla eril bir söylemleri olmasıdır. Bu açıdan, Rock müziğin baskın diliyle bir ittifak kurma zorunlulukları vardır. Bir diğer sorun, yükselen feminist eleştirinin dile getirdiği ve bu kadın müzisyenlerin bire bir hem müzik dünyası içinde hem de toplumsal hayatlarında maruz kaldıkları kadının ikincil konumu ile mücadele etme çabasıdır. Rock şarkılarında kendini çok net bir biçimde ortaya koyan kadın düşmanlığının, eril rock kültürünün karşısına rock kültürünün içinde yer alarak ve içinden doğru konuşarak alternatif bir söylem ya da dil geliştirmenin güçlüğü ile karşı karşıyadırlar. Bu noktada “sert” olarak tanımlanan, maçoğun kadınlar tarafından ortaya konuş şekli olarak nitelenebilecek olan “maça” davranış içindeki kadınların öykünmecî tavrı bir maskeleyen pratiği içindedir, duygular gizlenir. Bunun tam karşıt kutbu olarak ise, “itiraf” üzerinden yazan kişisel açıklık, dürüstlük ve politik kaygılar öne çıkar. Reynolds ve Press bunu şöyle açıklar:

Bu tutum, “kişisel olan politiktir” amentüsüne bağlanmış olduklarını göstermekten ziyade, hakikat söze dökülebildiği – yalanlar örgüsü parçalanıp “sahici” bir gerçekliğin peçesi aralandığı takdirde- gerek özel alanda gerekse kamusal alanda haksızlıkların düzeltilebileceğine inandıklarını gösterir (2003:264).

¹¹⁶ Örneğin Patti Smith’in, “Erkek Fatma” olarak başlayıp kadınsı olanı yüceltmeye yönelmesi gibi.

İtiraf ederek yazılan şarkıların çoğu aşka ve aşkın acılarına dairdir. Kişisel kederler ve politik kederler ayrı tutulur. Aşk, tecavüz, cinsel arzular, cinsel saldırı, doğum, düşük, kürtaj ya da yalnızca eğlence gibi öznel deneyimlere ilişkin özgül kavrayışlar sunan kadın müzisyenler farklı türlerde müzik yapsalar da, Whiteley'e göre katalizör görevi görürler ve erkek egemen bir endüstrinin içinde bunu gerçekleştirirler (2000:1). 1970'lerle 1990'lar arasında "öykü anlatıcılığı" açısından benzerlikler olduğunu belirten Whiteley, rock müzikte kadınların getirdiği yeniliklerin sözler, kendi-temsilleri, ideoloji ve retorik ile sınırlı kaldığını, ancak kişisel kavrayışların, yaşam öykülerinin zorlayıcı bir güce sahip olduğunu söyler (2000:8). Bu açıdan bakıldığında 1970'lerde gerçekleşen itiraf ve kendini, yaşamını anlatma sürecinin evrildiği ve dönüştüğü yeni bir biçim olmaması, 1990'larda benzer bir sürecin yeniden yaşanıyor olması ilgi çekicidir. Showalter'ın kadın yazarlarla ilgili söyledikleri, kadın müzisyenler için de geçerli bir açıklama oluşturabilir. Showalter'a göre her kadın yazar nesli kendini bir şekilde tarihsiz bulmuştur, ve geçmişi yeniden keşfetmeye zorlanmış, cinsiyetlerine ilişkin bir bilinci tekrar ve tekrar işlemeleri gerekmiştir. Bu sürekli bölünme, dağılma pratiği kadın yazarların kolektif bir kimlik oluşturmalarını önlemiş ve bir "akım" ortaya çıkmamıştır (1991:55). Benzer bir durum müzikal alandaki kadınlar için de geçerlidir, her ne kadar ilk kadın müzisyenler kendilerinden sonra gelen nesillere rol modelleri sunmuş olsalar da toplumsal olarak değişmeye direnen ikili karşıtlık kategorileri ve müzik endüstrisindeki erkek-egemen yapının kırılmaması nedeniyle her nesil yeniden baştan başlamak durumunda kalmıştır. Whiteley, "erkek rock hanedanı"nın üyeleri olan erkek müzisyenlerin karşısında kadınların olsa olsa bir iki kuşak çıkardıklarını, bunların "kuşak" olarak tanımlanabilmelerinin de soru işaretli olduğunu belirtir. Yine Whiteley'e göre, yeni nesil kadın müzisyenlerin örnek aldıkları kadınlar "ifade edecek özel bir şeyleri" olan kadınlar olarak tanımlanırlar ve bu nedenle de bir çizgisellikten çok bireysellikten, aidiyetten çok yabancılaşmadan söz edilebilir (2000:9). Böylece kadın müzisyenler hem devralabilecekleri bir mirastan hem de aynı kuşak olarak tanımlanabilecekleri bir müzisyenler grubundan yoksundurlar. Bu "kuşak" tanımlaması çerçevesinde kadın müzisyenlerin deneyimlerini dikeye ve yataya kesen tarihsel bağlamın sürekli sekteye uğraması, müzik ve üretim stratejilerine ilişkin kazanımların da tekrar

tekrar keşfedilmesi gerekliliğini beraberinde getirir. Bu nedenle de küçük çaplı ve bu anlamda “yerel” direnmelerin ötesine geçip ortak bir zemine ve sese bürünemeyen kadın sesleri “bireysel” ve “yabancı” kalırlar.

Whiteley’in önermelerinden yola çıkarak kültürel ürünler üzerinden baktığımızda -kültürel üretimin bir çok farklı alanına ilişkin benzer saptamalarda bulunmak bu çalışmanın inceleme alanının sınırlarını aşmakla birlikte- en azından kimi kültürel üretim alanlarında kadınların o alanda üretim yapıyor olmasıyla ilgili birkaç saptamada bulunabiliriz. Bu saptamalardan bir tanesi kimi kültürel üretim alanlarında kadınların varlığının, orada bulunan kadının kişisel özellikleriyle bağlantılandırılarak “istisnai” kabul edilmesidir. Bu alanlara örnek olarak özellikle erkek-egemen kodlarla tanımlanan şiir ya da bir popüler kültürel üretim formu olarak çizgi roman verilebilir¹¹⁷. Benzer şekilde Rock müzik yapan ve özellikle “yorumcu” rolünün dışına çıkarak enstrüman çalan, şarkı sözü yazar, beste yapan kadınlar “istisnai” birer örnek olarak görülmektedir. Bu kadınların istisnai kabul görmelerinin dışında bir ikinci kabul görme yolu erkeklerin “bizden biri” statüsüne “yükseltilmeleri”dir. Erkek gibi içen, erkek gibi çalan, erkek gibi konuşan –erkek dilinin cümlelerini içselleştiren ya da içselleştirmese de kullanan-, erkek gibi güvenilir, kısacası “erkek gibi kız”lar olarak kendilerini kurdukları ya da konumlandıkları sürece bu alana kabul edilmektedirler. Bir diğer yol ise “delidir ne yapsa yeridir” diye tanımlanabilecek bir davranış biçimini benimseyerek bir kadından “beklenmeyecek delilikler” yaparak ve yine hem istisnai olup hem de cinsiyetinden soyunarak kendilerini bir kültürel üretim alanında var kılmalarıdır. Bunlar da yukarıda anlattığımız stratejilerin uygulamada görünür hale gelen karşılıklarıdır. İstanbul’da Rock/alternatif/elektronik müzik yapan kadınların bu alanda varolma biçimlerine geçmeden önce İstanbul kentinde tarihin farklı dönemlerinde kadınların toplumsal hayat ve kültürel üretimler ile ilişkilerine değineceğiz.

¹¹⁷ Bu saptamaya kaynak olarak “My Nature as an ‘F’ and your culture as an ‘M’: Is it Possible to Make a Terra-Incognita Feel Like Home” başlıklı bildiri için yapılan görüşmeler alınmıştır.

5. İstanbul'da Kadınlar

Byzantion, Konstantinopolis, İstanbul

*“Geçmişten gelen
Tüm yanlışlarım benimle
Olsa da
Öleceğimi bilsem
Kocaman ellerinde
Korkmazdım”¹¹⁸*

İstanbul'un bugününü ya da dününü aktarmak, anlatmak ya da buna yeltenmek, Goytisolo'nun tek kelimeyle özetleyerek “palimpsest kent” olarak nitelediği özelliğinden dolayı son derece karmaşık, katmanlı, iç içe geçmiş, birbirinin üstüne binmiş, silinmiş, eklenmiş, eklenmiş, yan yana durmuş, birbirini bozmuş, kaynaşmış, unutulmuş, saklanmış diler, adetler, töreler, biçimler, sanatlar, mimariler, yaşama biçimleri, yönetenler, yönetilenler, ismi bilinenler, izleri kalmayanlar, geçip gidenler, her daim burada olanlar arasında seçim yapmak, olabildiğince belirgin niteliklerini aktarmaya çalışırken kadınların “ses” aralıklarını yakalamaya gayret etmek gibi son derece zor bir uğraşa dönüşmektedir. Bu nedenle bu bölüm başlıca üç bölüm başlığı altında ele alınacaktır, kentin ilk kuruluş aşamasındaki antik Byzantion, bir Bizans İmparatorluğu kenti ve başkenti olarak Konstantinopolis, son olarak da Osmanlı'nın başkenti ve Türkiye'nin en büyük kenti olarak İstanbul. Bu farklı dönemlerin siyasal ve ekonomik örgütlenmelerine, toplumsal ilişkiler ağıyla olan bağlantıları açısından değinilecek ve kadınların tarihin bu değişik dönemlerinde kentteki varlıklarına ve toplumsal yaşama katılımlarına ilişkin bulgulara yer verilecektir.

Goytisolo, İstanbul ile ilgili olarak yaptığı gözlemlere Tartu Okulu'nun kurucusu olduğunu söylediği Yuri Lotman'dan yaptığı bir alıntıyla başlar:

¹¹⁸ Kutsal, *Hadi Beni Vurun*.

Kültür üreten karmaşık bir göstergesel işleyiş olarak kent, farklı düzeylere ve dillere ait, türdeş olmayan kurallarla metinleri kaynaştırarak, varlığında somutlaştırdığı ölçüde bu görevini yerine getirebilir (...). Mimarisi, törenleri ve töreleri, planı, sokak adları ve geçmiş dönemlerden kalma diğer binlerce iz, kent tarihinin metinlerini sürekli bir biçimde üretmesini sağlayan kodlanmış programlar olarak ortaya çıkarlar. Kent kendi geçmişini hiç durmamacasına üreten bir işleyiştir; böylece uygulamada geçmişle yaşanan güne eşzamanlı rastlama olasılığı da olur. Bu açıdan yaklaşıldığında, kültür gibi, büyük kent de zamana karşı koyan bir işleyiştir (2003:109).

Goytisolo, Lotman'ın sözlerini İstanbul üzerinden okuduğunda mekâna yayılan bu zamansal parçalılığın tek yanlı bakışı yok ettiğini, “İstanbul denilen bu palimpsest-mekânın” sıradan sokaklarında ya da özellikli yerlerinde, “bir diller Babil'i”nin kehanete uygun olarak yirmi yedi yüzyıl önce kurulan kentin tarihini parça parça kurduğunu söyler (2003:110). Parça parça kurulan çok katmanlı, çok dilli, çok kültürlü, çok tarihli İstanbul, coğrafi özelliğinden çok bu “çok”lu özellikleri nedeniyle kendi başına ve özgül bir öneme sahip kentsel bir yerleşimdir. Kuban'a göre İstanbul'un tarihsel yoğunluğu, coğrafyanın, politikanın ve kültürün etkileşimiyle dokunmuştur; İstanbul inişli-çıkışlı ve bazen de ters giden tarihsel kaderine rağmen, yirminci yüzyıla değin evrensel rolünü korumuştur (2000:2). Aşağıda kuruluşunu ve gelişmesini dört ara başlık halinde inceleyeceğimiz İstanbul'un Byzantion dönemine ilişkin toplumsal, ekonomik ve siyasal bilgilere çalışmanın ikinci bölümünde genel olarak Antik Yunan kentleri kapsamında değindiğimiz için kısaca hatırlatmakla yetineceğiz.

5.1. Byzantion

Bugün bir Boğazla ikiye ayrılmış olan ve her iki yakasının da yerleşim yeri olduğu kent, binlerce yıl önce bütün bir kara parçasıdır ve kıtalar arasında yolculuk edenlerin yürüyerek bir kıtadan diğerine geçtiği önemli bir yerleşim yeri konumundadır. Boğazın oluşumunun tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte yedi bin yıl önce Ege Denizi'yle Karadeniz arasındaki bağlantının çökme sonucu

gerçekleştiği varsayılmaktadır. İlk yerleşimlerden pek çoğu bugün hâlâ İstanbul kenti sınırları içinde bulunmaktadır (Tuna 2002:177). Etrafı surlarla çevrili, Haliç ve Marmara denizi arasında uzanan küçük yarımadanın uç kısmına kurulmuş olan Byzantion, daha sonra bölgeye egemen olan Roma-Bizans ve Osmanlı kültürlerinin öncüsü olduğu için gerçek İstanbul kentinin ilk resmi kuruluşudur. Milattan önce altı yüzlü yıllarda Yunan kolonisi Megara kentinden gelen göçmenlerce kurulmuştur. (Tuna 2002:180). Herodot, Byzantion'un Khalkedon'dan (Kadıköy) 17 yıl sonra kurulduğunu, Roma İmparatorluk döneminde yaşamış olan Eusebis ise 660/659 yıllarında kurulduğunu söyler (Tuna 2002:182). Kuban, milattan önce yedinci yüzyılda Bizantion kurulduğu zaman dünyanın en önemli kentlerinden çoğunun henüz ortada olmadığını, kentin imparatorluk başkenti statüsünü yirminci yüzyıla kadar koruduğunu, dünyada başka hiçbir kentin böyle bir ayrıcalığa sahip olmadığını belirtir (2000:2-3).

Tuna, Karadeniz ile Ege dünyası arasındaki ticaretin kilit noktasında bulunan Byzantion'un Trakya'dan Anadolu'ya geçişler başlayınca çok önemli bir stratejik nokta olduğunu, giderek de önemini arttırdığını söyler. Tuna, Byzantion'dan Konstantinopolis'e geçişe ilişkin sürecin başlamasıyla tamamlanması arasında kente pek çok savaşa ve yıkıma tanıklık ettiğini belirtir. Milattan önce 500'de başlayan İyonya ayaklanması sonrasında Byzantion Perslerin bağlaştığı olan Fenike donanması tarafından yakılıp, yıkılır; bir süre Pers egemenliğinde yaşar ancak Perslerin yenilmesiyle Delos birliğine katılır. Milattan önce beşinci yüzyıl boyunca Atinalılar ile Spartalıların çıkar savaşlarına sahne olan kent, milattan önce 340/339'da Philippos tarafından kuşatılır, ama ele geçirilemez. Roma İmparatorluğu döneminde bağımsızlığını korumuş olmasına karşın Byzantion zaman zaman Roma'ya vergi vermekle yükümlü kılınmıştır. En büyük felaketi iki Roma İmparatoru [Septimus Severus (193-211) ile Pescenius Niger] arasındaki mücadelede taraf tuttuğu zaman yaşamıştır. Septimus 196 yılında kenti ele geçince halkı cezalandırmış ve kentin bir kısım toprağını alarak Marmara Ereğlisi'ne (Perinthos) vermiştir. Kuban'a göre, bu yıkımın tam boyutları bilinmemekle beraber kentin jeopolitik öneminden ötürü, Severus kenti yeniden inşa etmeye başlamıştır ve Severus'un yaşamı boyunca kent Antoninia ya da Antoniniana adıyla anılmıştır

(2000:18). Byzantion'un zor günleri I. Constantinus (306-337) dönemine kadar sürmüştür. Büyük Constantinus Byzantion'u yeniden büyük ve görkemli bir kent haline getirmek için imar faaliyetlerine girişmiş ve bu çalışmaların sonucunda Byzantion 324'de Roma'dan sonra ikinci kent seçilmiş; 11 Mayıs 330'da ise Roma'nın yeni başkenti olmuştur. Byzantion adı bir süre devam etmesine rağmen, sonradan kendini başkent yapan imparatorun adından dolayı Constantinopolis olarak değiştirilmiştir (Tuna 2002 183, 186). Kuban da Constantinus'un Roma'nın bütün görkemini yeni başkente taşımak istediğini; kısa ömürlü Yeni Roma (Nea Roma) adının da bu isteğinin göstergesi olduğunu öne sürer, kent, törenlerle kurulmuş ve kuruluşu her yıl 11 Mayıs'ta Encania¹¹⁹ şenlikleriyle kutlanmıştır (2000:34).

Daha önce belirttiğimiz gibi, Antik Yunan ve onun mirasını devralan Roma İmparatorluğu döneminde kadının toplumsal yeri “görünmez” bir hacme sahiptir. Daha çok evlilik ve çocuk yetiştirme, bunlara bağlı olarak da miras üzerinden kadınların toplumdaki yerleri tanımlanmış, bunlar da çoğunlukla yasaklamalar çerçevesinde ele alınmıştır. Ancak iktidar ile bir ilişkisi olduğu sürece kaydı tutulan kadınlar özel alana ve kadınlığa özgü sayılan alanlara dahil olabilmişler, bu anlamda kendilerine ait “kurtarılmış alanlar” yaratmışlardır. Antik Yunan'dan itibaren kültürü üreten ve ürettiği kültürel ürünleri yine bu kadınlara özgü “kurtarılmış alanlar” içerisinde tüketen kadınlardan bahsedebiliriz. Bu bağlamda bir Yunan kenti olarak Byzantion'da kadınlar da tıpkı “sıradan erkekler” gibi “yok”urlar. Bundan sonraki alt bölümde bir kentten, bir imparatorluğun başkentine, Konstantinopolis'e dönüşen kentin ilk imparatorluk dönemine bakacağız.

5.2. Konstantinopolis

Şehrin ilk kurulduğu yer olan bugünkü Sarayburnu ile Sultanahmet arasındaki alan önemini bu Roma İmparatorluğu döneminde ve sonrasında da korumaya devam etmiştir. Roma İmparatorluğu yönetiminde senatonun “Nova Roma” olarak adlandırdığı kent Konstantin'in şehri anlamına gelen Konstantinopolis olarak

¹¹⁹ Bir anıtın ya da kentin adanma törenleri.

anılmaya başlanmış ve Roma İmparatorluğu'nun ikinci önemli şehri haline gelerek yerleşim alanını genişletmiştir (Yücel 2004:34). Constantinus'un ölümünden sonra dördüncü yüzyıl ortalarında fiziksel biçim ve yoğunluğuyla Roma ile yarışacak duruma gelen kent, 392'de Hıristiyanlığın resmi din kabul edilmesinin ardından 395'te ikiye ayrılan, Roma İmparatorluğu'nun Doğu'sunun başkenti olmuştur (Tuna 2002:189). Kuban, Bizans kültürünün damarlarındaki Roma ile Konstantinopolis, papa ile patrik ve Yunan ile Latin arasındaki "üstünlük" mücadelesinin, "kalıtsal bir çatışmayı vurgular biçimde" her zaman sürdürdüğünü, kente "büyüleyici" bir nitelik kazandırmanın da "bünyesinde barındırdığı bu tarihsel ikilem" olduğunu söyler (Kuban 2000:4).

Tuna'nın aktardığına göre Justinianus (527-565) döneminde kent zenginleşmiş, siyasal, ekonomik ve kültürel bir merkez olmuş; parası *nomisma* her yerde geçerli standart para birimi haline gelmiştir. 500'lerde nüfusu en yüksek düzeyine ulaşmış ve I. Justinianus Ayasofya'yı inşa ettirmiştir (2002:189). Ancak dokuzuncu yüzyıldan sonra Konsantinopolis bir Orta Çağ kenti görünümünü alır, barındırdığı çok sayıdaki kutsal eşya nedeniyle Hristiyan hacılar için ziyaret edilmesi zorunlu bir kent haline gelir (Tuna 2002:193). Konstantinopolis kenti için benzer bir tanımlamayı yapan Necipoğlu, kentin yedinci yüzyıldan itibaren ortaçağ kenti kimliğine bürünmeye başladığını, buna bağlı olarak da kent halkının yaşam biçiminde önemli değişikliklerin ortaya çıktığını, Roma kültürünün ve geleneklerinin yansımaları olarak hamamların, tiyatroların ve atlı araba yarışlarının yapıldığı Hipodromun kent halkının sosyal yaşamının önemli merkezleri olduğunu belirtir (1996:22-23). Hamamlar, insanların sadece yıkandıkları değil, bir araya gelip görüştükleri, sohbet ettikleri, toplumsal ve siyasal konularda tartıştıkları mekânlardır. Konstantinopolis'te uzun yüzyıllar boyu önemini koruyan hamamların sayısına ilişkin örneğin beşinci yüzyıla ait rakamlarda dokuz büyük halk hamamı ile yüz elli üç özel hamam olduğu belirtilmiştir (Necipoğlu 1996:23). Daha sonraki yüzyıllarda kentin su kaynaklarının azalması nedeniyle hareketli hamam yaşamı sona ermiştir. Bir diğer karşılaşma ve bir araya gelme mekânı olan tiyatrolar da Hıristiyan dininin etkisi ile kilisenin yasaklamaları sonucunda yedinci yüzyılın sonunda faaliyetlerine son vermiştir. Araba yarışları ve benzeri diğer gösteriler de aynı biçimde giderek

azalmış, 1204 yılındaki dördüncü Haçlı seferinin ardından atlı araba yarışları tamamen yok olmuştur (Necipoglu 1996 24-25).

Ayasofya ve Patrikhane Bizans'ın dini merkezidir, ancak II. Theodius (408-450) döneminde kurulan üniversite onuncu ve on birinci yüzyıllarda gelişerek felsefe ve bilim alanında ilerlemiştir. Ünlü öğretim üyeleri olan üniversite her millettten öğrenciye açıktır ve Avrupa'nın "karanlık çağlar"da olduğu bir zamansal aralıkta Konstantinopolis, Platon ve Aristoteles öğretisinin tartışıldığı ve yorumlandığı bir öğretim merkezi halindedir. Ancak kentin bu farklı ve önemli konumu Haçlı Seferleri sonucunda hasar gören ve yağmalanan mimarisi gibi zedelenmiş ve bir daha da eski haline döndürülemedi. Türk saldırılarına karşı Batı'dan yardım isteyen Bizans, Konstantinopolis'in ticari üstünlüğünü ele geçirmek isteyen Venedikliler'in geliş nedenlerinin ötesinde faaliyetleri nedeniyle kentte onarılmaz sarsıntılara neden olmuştur. Kentin nüfusu da bu sorunlara bağlı olarak elli binin altına düşmüştür (Tuna 2002:193-194). 1453 tarihinde fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilen İstanbul kenti, bu tarihte bir imparatorluğun çöküşüne ve bir çağın sonuna tanıklık etmiştir.

Bizans İmparatorluğu döneminde kadınlara baktığımız zaman Antik Yunan'dan farklı bir konumları olmadığını görürüz. Bizans'ta kadınların özgür olmadıklarına, yine aynı şekilde imparatorun dahi olsa kız çocuklarına çok az önem verildiğine dair bilgiler bulunmaktadır (Rice 1998:41). Yine yasalar ve yasaklar kapsamında toplumsal hayattaki yeri çizilen kadınlar, yine ancak yönetenlerle olan bağlantıları ve ilişkileri üzerinden tanımlanan kadınlar görmekteyiz. Bunların arasından ismi günümüze kadar ulaşan ve hem Bizans tarihi, hem kadınların kültürel ürünlerle ilişkisi açısından önemli sayılabilecek bir tanesi Bizans İmparatoriçesi Theodora'dır, bir diğeri Irene'dir. İmparatoriçe Theodora altıncı yüzyılda, Irene sekizinci yüzyılda önemli isimler olarak anılır; imparatoriçelerin, sosyal toplantılarda, dini festivallerde, önemli mahkemelerde, diplomatik kabullerde, yıldönümlerinde ve buna benzer resmi görevlerde imparatora eşlik etmeleri ve yardımcı olmaları gerekir; ataerkil bir toplum yapısı olan Bizans'ta imparatoriçenin sarayda görece bir bağımsızlığı vardır ve kendine bağlı olan görevlileri ve hazinesini

yönetir (Herrin 2000:3,22,23). Bu etkinliklerde yer almalarının dışında, zamanlarını kadınlar bölümünde geçirdikleri anlaşılmaktadır; halktan kadınların kumaş dokuduğu daha aşağı sınıftan kadınların ise ince işlemler yaptıkları, imparatoriçelerin de kilise bezemeleri için bu tür ince işlemler yaptığı bilinmektedir (Rice 1998:42). Bu da daha önce Antik Yunan'a ilişkin söylediğimiz kadınların kendilerine özgü, ayrı, "kurtarılmış alanlar"da bir araya geldiği ve toplumsallaştığı saptamasını kuvvetlendirmektedir. Kuşkusuz Hıristiyanlığın kabul edilmesi de Bizans'ta kadınların özgürlüklerinin giderek daha sınırlı hale gelmesinde önemli bir etkidir. Bir sonraki alt bölümde kentin Osmanlı egemenliğine geçmesi ile başlayan yeni döneminden, Osmanlı Devleti'nin yapısı içinde kadınların yerinden, Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte gerçekleşen reform ve değişikliklerden bahsedilecektir.

5.3. İstanbul

Kuban, İstanbul'un Avrupa ile İslamiyet arasındaki sınırdaki on beşinci yüzyıl gibi erken bir tarihte Batı düşüncesine açılan bir kapı olduğunu, İslamiyet'i Doğu Avrupa'ya taşıırken, Batı düşüncesini de İslamiyet'e aktardığını ve İslam dünyasında daha önce görülmemeyen bir durum yarattığını öne sürer. Ona göre, İslam-Hıristiyan çatışması, İstanbul ile Batı arasındaki sürekli ilişkiyi engellemez ve Osmanlı İmparatorluğu Bizanslılar'dan ya da Ruslar'dan daha Doğulu değildir. Ancak İstanbul bir İslam imparatorluğunun ve bir İslam kültürünün başkentidir; yine de kent yapısında yalnızca kozmopolit niteliğiyle değil, coğrafyası ve Roma-Bizans geleneğinin varlığıyla, her zaman Batılı bir öge taşımıştır. Kuban'a göre, fetihle birlikte Bizans'ın yerini yalnızca farklı bir dünya görüşü almakla kalmamış, aynı zamanda kentin dünyayla ilişkileri de değişmiştir; Osmanlı İmparatorluğu, Doğu Roma İmparatorluğu'nun çökmesiyle ortaya çıkan boşluğu doldurmuştur (2000: 5).

On altıncı yüzyılın sonunda, İstanbul yeniden yarım milyonluk nüfusuyla Avrupa'nın en büyük kenti haline gelir, ancak bu yeni toplum, Roma'da olduğu gibi kentsel mekânın anıtsal boyutlarında kendini ortaya koymaz ve on sekizinci yüzyıla değin İstanbul, halkına ne yönetici ya da soylu sarayları ne de halk gösterileri için bir

mimari sahne ya da kamu yapısı sunar (Kuban 2000:5). Osmanlı kentlerinde, uzun yüzyıllar boyunca çok fazla bir değişiklik yaşanmadığı ve on yedinci yüzyıl sonu, on sekizinci yüzyıl başına kadar toplumsal hayata dair çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Yerasimos, 1839'dan itibaren devleti ve toplumu Batılılaştırma doğrultusunda gerçekleştirilen ve Tanzimat olarak adlandırılan reformların kent alanını da ilgilendirdiğini ve bu düzenlemelerin, “tasarıların zamanlama erkenliği ve müdahalelerin sonuç alıcılığı” olmak üzere iki başlık altında toplanabileceğini söyler (1999:1). Uzun yıllara yayılan yönetsel, hukuksal ve ekonomik reformlara temel oluşturan Tanzimat Fermanı'nın Kasım ayında ilanından yaklaşık altı ay kadar önce Mayıs ayında başkent kentsel görüntüsünün değiştirilmesine ilişkin ilk resmi belge yayınlanmıştır. Bu belgede geniş cadde ve rıhtımların açılması, dar sokak ve çıkmazların kaldırılması istenmiştir. Yerasimos, bu tasarımın içerdiği değişikliklerin gerçekleştirilmesinin bir buçuk yüzyıl sürdüğünü öne sürer (1991:1). Ona göre Tanzimat reformları çok bilinen bir dış ve daha az dile getirilen bir iç nedene bağlıdır. Osmanlı bürokrasisi için reformların hedefi, batı üstünlüğüne karşı, onun kazanımlarını kullanarak mücadele etmektir ve devleti ve buradan hareketle toplumu modernleştirmek için Batı'nın önce tekniğinden sonra da kültüründen yararlanmaktır, bunun kentsel anlamdaki izdüşümü ise batılı anlamda bir kenttir. Bu Batılı anlamda kente ilişkin bilgilere de on sekizinci yüzyılda Viyana ve Paris'te görev yapan Osmanlı elçilerinin anlattıkları ve yazdıkları etkili olmuştur (1991:2-3). Ancak Yerasimos, İstanbul'un yeniden düzenlenme isteğinin yalnızca işlerlik ya da yeni estetik adına Batılı şehirleşme modelini taklit etmek olmadığını, Tanzimat'ın içsel nedeni olarak gösterdiği ikinci nedenin merkezi devlet otoritesini yeniden kurmayı hedeflediğini belirtir (1991:4).

Keyder, İstanbul'un Osmanlı döneminde de daha önceki dönemlerdeki gibi kozmopolit bir yapıya sahip olduğunu, on dokuzuncu yüzyılda milliyetçi ideolojilerin imparatorluğa 'ithal' edilmesine kadar devlet korporatizminin başarılı bir şekilde işlediğini, ancak bu tarihten itibaren modernleşme çabalarına karşı yerelci tepkilerle başa çıkmanın çok daha zor olduğunu belirtir (2000a:16). Modernleşme çabaları saray ve egemen çevrelerden kaynaklanmakla birlikte, Keyder'e göre 'sokak' tarafından etkili bir biçimde püskürtülmüştür. Bu 'sokak', on yedinci ve on sekizinci

yüzyıllarda, kendini ‘İslama yönelen bir gelenek adına gösterilen yerelci tepki’dir ve Batılılaşma çabalarının önünde engel oluşturmuştur. Devletin modernleşmeyi tepeden inme bir biçimde gerçekleştirme girişiminin karşısında İslam olarak tanımlanan bir yerelcilik politikası direnişe geçmiştir. Keyder’e göre bu koşullar altında İstanbul, özsel karşıtlıkların¹²⁰ savaş alanı haline gelmiştir. Bu aşamada İstanbul’un yerlileri arasında bir gruplaşma, kamplaşma ortaya çıkmıştır. Keyder, İstanbul özel konumundan dolayı bir uzlaşmaya ve senteze ulaşamadığını, kentin simgesel yerinin kültürel düzeyde küresel bir kent olmasına neden olduğunu ve kent içindeki bölünmeleri bu simgeselliğin keskinleştirdiğini savunur (2000a:16).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu’nda şehirler önemli bir biçimde geliştiğini söyleyen Karpata göre de, Osmanlı şehirlerinin özgül büyüme tarzlarını Avrupa’ya olan bağımlılık ve bunun yanı sıra nüfusun ekonomik ve sosyal düzenini tayin eden etnik-dini farklılıklar belirlemiştir (2002:143). Karpata, on altıncı yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şehirleri arasındaki farkı ekonomik nedenlere bağlar. Buna göre on altıncı yüzyıldaki kentsel gelişme imalat, pazarlama ve inşaat bağlantılı olduğu için hammadde ve pazarlara yakın olan Edirne, Saraybosna, Filibe, Bursa, Konya, Halep, Şam, Kayseri, Bağdat ve Kahire gibi iç kesimlerde gerçekleşmiştir. On dokuzuncu yüzyılla birlikte dış ticaret olgusunun gelişmesi ve liman şehirlerinden Avrupa ülkelerine tarımsal ürünler ihraç edilmesi nedeniyle kıyı kentleri büyüme göstermiştir. Bu kıyı kentlerinin büyümesinin önemli bir yan gelişmesi daha olmuştur. Liman kentlerinde varlığını koruyan eski mahallelerin yanı sıra bir de yükselen yeni kentsel bölgeler, “modern ya da Avrupai” bir yaşam tarzının yayıldığı, özellikle belediye yönetiminin sunduğu gaz, tramvay, sağlık hizmetlerinden ve bunu takiben elektrikten faydalanan kesimlerin yaşadığı yerleşim yerleri ortaya çıkmıştır. Kentin belirli bölgelerinde gerçekleşen bu değişiklik nedeniyle de şehir içinde ikilem artmıştır (Karpata 2002:144). İ. Tekeli de, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ilk planlama belgesi “İlmühaber”in çıkarılmasından sonra geçen yıllar boyunca İstanbul’un geçirdiği dönüşümün genel bir tasarımın sonucu olmadığını, parça parça mozaiklerin bir araya gelmesiyle ortaya çıktığını

¹²⁰ Doğu-Batı, İslam-Hıristiyanlık, yerel-küresel gibi.

söyler. Ancak, bu mozaiklerin arkasında yeni gelişen teknolojilerin etkisi ve Batılı kentsel görüntülerin yönlendiriciliği bulunmaktadır, en önemli değişiklikleri yaşayan da kent merkezi olmuştur. Bu değişime göre de dış dünyayla ilişki kurma kanalları yeni teknolojik imkanlara göre biçimlenmiş ve kent merkezi bir farklılaşma geçirerek çok odaklı hale gelmiştir. Yine İ.Tekeli'nin aktardığına göre merkezdeki yol ağları araba ve tramvay ulaşımına elverişli hale getirilerek merkez içi bütünleşme bir ölçüde gerçekleştirilmiştir (1991:28). Kuşkusuz değişiklikler yalnızca yollarla sınırlı değildir, ahşap konutlardan kâgir konutlara geçilmiş (yoksul kesimler için bu geçiş süreci bu kadar çabuk olmamıştır), yeni konutlar “sıraevler” ya da apartmanlar şeklinde inşa edilmiş (çünkü arazi ve konut fiyatları yükselmiştir) ve bu ikisine de bağlı olarak kent yeni alanlara yayılmaya başlamış, ahşap evlerden vazgeçme nedenlerinin en önemlilerinden olan yangınlara karşı düzenlemeler yapılmış ve bütün bunların sonucunda kent yeni bir biçim almaya başlamıştır (Tekeli 1991:29).

İstanbul, başkent olmasının dışında büyük bir kıyı kenti olarak hem bürokrat nüfus hem de ticaret merkezi olarak önemli bir yerleşim merkezi olmaya devam etmiştir ve on dokuzuncu yüzyılın nüfus sayım bilgilerine göre bir milyonun üzerinde kişi yaşamaktadır (Karpas 2002:145). Eldem, İstanbul'un diğer önemli kentlerden en önemli farkının, asalak bir şehir olmasında yattığını savunur; üretici değil, tüketici bir şehirdir. Dış pazara yönelik bir üretim yoktur, doğrudan iç pazarın tüketimine yönelik üretim yapılır ve bu da yeterli olmadığı için dışa bağımlı bir şehir olarak gelişmiştir. Eldem'e göre İstanbul'un nüfusu, on sekizinci yüzyıl gibi en “parlak” zamanlarında bile üç yüz bini geçmemiştir (1996:57). Goodwin ise, on sekizinci yüzyıl sonlarına doğru İstanbul'da “banliyöler de dahil olmak üzere” nüfusun altı yüz bin civarında olduğunu söyler (1998:83).

Sarayın kısa bir dönem Edirne'ye taşınmasının dışında,yaklaşık altı yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapan İstanbul, imparatorluğun toplumsal örgütlenme anlayışının en görünür hale geldiği kenttir. Farklı kurallara bağlı olarak yaşayan müslimlerin ve gayrimüslimlerin bir arada olduğu, bu din temelli ayrıma bağlı olarak da kadınların toplumsal yaşamda konumları değişmektedir.

İstanbul’da kadınların toplumsal yaşamda nasıl yer aldıklarına bir sonraki bölümde değineceğiz.

5.3.1. İstanbul’da Toplumsal Yaşamda Kadının Konumu

Osmanlı İmparatorluğu’nun on beşinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerleştiği İstanbul kenti, ele geçirilişinden itibaren imparatorluğun büyük ve en önemli kentlerinden biridir. Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal yapısının türdeş olmayan karakteri nedeniyle, bu yapı içinde tek bir tür kadın kategorisinden bahsetmek olanaklı değildir. Hem zamana hem mekâna hem de ait olunan sınıfa, zümreye, dini inançlara bağlı olarak değişen kadın kategorileri bulunmaktadır. Bununla birlikte haklarında günümüze ulaşmış bilgilerin olduğu kadınlar, yine iktidarla bağlantı içinde önemli addedilen saray kadınları ve İstanbul kadınlarıdır. Osmanlı Devleti’nin ilk kuruluş zamanında kadınların toplumsal hayata katılım biçimi ile daha sonraki yüzyıllardaki arasındaki farklar bulunmaktadır.

M.Altındal’ın seyahatnamelerden edinerek aktardığı bilgilere göre on dördüncü yüzyılın ilk yarısında Anadolu’da kadınlar ata binen, erkekten kaçmayan, saray kadınlarının elçi ve ziyaretçileri kabul ettiği, yani henüz hareme kapanmadığı ve sosyal hayata katıldığı bir yaşama biçimine sahiptirler (1994:27). Kimi zaman devlet işlerinde önemli derecede söz sahibi olan saray kadınlarının dışında kalan kadınların da yüzleri Fatih dönemine kadar kapalı değildir, ancak etkileşime girdiği İran ve Bizans saraylarının etkisiyle eski Türk geleneklerinden kopmaya başlayan Osmanlı Devleti’nde özellikle de İstanbul gibi büyük şehirlerde kadınlar sosyal hayattan kopartılıp hareme kapatılmaya başlamış, aynı zamanda saraydan başlayarak üst sınıflar arasında çok kadınla evlilik ve harem yaygınlaşmıştır. Bunları takiben de eş seçme, boşanma, miras gibi alanlardaki hakları azalmış, mahkeme şahitliği de bir erkeğe karşılık iki kadın şeklinde belirlenmiştir (M.Altındal 1994:49-50). Bu belirtilenler şehirde yaşayan kadınlar için geçerlidir, taşradaki kadınlar üretimle bağlantılı işlerde (tarım, dokuma gibi) erkeklerle birlikte çalıştıkları gibi “erkekten kaçma” ya da “örtünme” gibi padişah fermanıyla gelen buyruklardan da pek

etkilenmemiştir. Kırsal kesimde yaşayan kadın ekonominin, üretimin içinde yer aldığı için toplumsal hayatta şehirli kadından daha özgür olmakla birlikte hukuk açısından aynı şer'i hükümlere tâbidir (M.Altındal 1994:50). A. Altındal ise, Osmanlı'da kırsal kesimde yaşayan kadının üretici olduğunu, fakat emeğinin büyük ölçüde karşılıksız bırakılmış olduğunu, aynı zamanda kültürel düzeyde hiçbir ürün vermeden ve katkıda bulunamadan yaşayan köylü kadının ekonomik, siyasal hiçbir etkinliğini olmadığını, yasal haklar açısından da erkeğin yarısı kadar değeri olduğunu söyler (1991:92-93). Yaraman ise ekonomik bağlamda belirgin olarak kendi kendine yeterli küçük aile üretimine dayalı olarak tanımladığı, Osmanlı toplum yapısı içinde kadının hem kırdan hem de kentte aile kurumuna hapsedildiğini savunur. Ancak yine Yaraman da kentli kadının durumunun kırsal alandakinden farklı olduğunu kabul eder: “Üretimden tümüyle kopmuş, dolayısıyla ekonomik açıdan erkeğe son derece bağımlı olan kentli kadın ise, ev işleriyle uğraşmakta, ev dışı yaşamı da en ince ayrıntısına dek devletçe düzenlenmektedir. Dul kadının yeniden evlenmesine dönemin Akdeniz ve Rus alışkanlıklarının tersine çok sıklıkla rastlanması da Türk kadınının aile dışında ne denli varolmadığını gösteren önemli bir olgudur (2001:22)”.

A.Altındal, Osmanlı'da kadınların yaşam koşullarına ilişkin düzenlemelerin on dokuzuncu yüzyılda yapıldığını, kadınların toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel baskılardan “kurtarılmaya çalışılması”nın, Batı'daki toplumsal çalkantı ve değişimlerin etkisiyle, Saray'ın “içte ve dışta uğradığı yenilgiler” sayesinde olduğunu savunur. Burada üzerinde önemle durduğu nokta, kadınlık haklarını en çok destekleyen ve savunanların toplumdaki en güçlü elit kesim olan kentli (İstanbul) büyük sermaye çevreleri olmasıdır. Ancak A.Altındal bunları da ikiye ayırır ve kadınların “belli” hakları olmasını destekleyenlerin İstanbul ticaret burjuvazisi olduğunu, Anadolu büyük esnafın, toprakağalarının ve din adamlarının buna kesinlikle karşı çıktıklarını belirtir (1991:101).

Yaraman'a göre ise, “Osmanlı toplumsal örgütlenme sisteminde kadın, dinsel-kültürel etkenlerin otoriteryen ve ataerkil gelenekselliğin içinde ikinci sınıf insan addedilerek toplumun bir üreme aracı olarak kalmaya mahkum edilmiştir. Erkeğin üstünlüğü ve buna bağlı olarak kadının erkeğe eşit olmadığı düşüncesinin

Müslüman-Türk toplumunun da temel değerlerinden olması, kadın hareketinin Türkiye’de ne denli güç bir noktadan işe başladığını göstermeye zaten yeterlidir (2001:21)”. Ş.Tekeli, Osmanlı toplumunda kadının, devlet, din ve ailenin tutsağı, devletin kulu olan erkeklerin (baba, koca, kardeş, oğul) kulu, yani eşitsiz ilişkilerin mutlak anlamda “tabi” konumda kişisi olduğunu söyler (*aktaran* Yaraman 2001:22).

Osmanlı Devleti’nde III. Selim’le başlayan, II. Mahmut’la devam eden, 1826’da Yeniçeri örgütünün kaldırılmasıyla daha rahat sürdürülen çağdaşlaşmaya büyük ölçüde eş anlamda kullanılan Batılılaşma hareketi, Tanzimat Fermanı’nın ertesinde Abdülmecid zamanında ilk meyvelerini vermeye başlamıştır (Yaraman 2001:23). Durakbaşa, Osmanlı devlet adamları, imparatorluğu parçalanmakattan kurtarmak için uğraşırken, Avrupa devletlerinin diplomatik desteğini kazanma isteğinin Osmanlı reform hareketlerinde önemli bir faktör haline geldiğini aktarır. Bu reform hareketlerinin, aslında bir bütün olarak toplumun ilerlemesinin bir parçası olarak kadınların statüsünün yükselmesi ve eğitim haklarına kavuşmaları savunulmuştur. Kurulan yeni okul sisteminde Osmanlı kadınlarının ilk öğrenimden yüksek teknik öğrenime kadar yararlanmaları öngörülmüştür (2000:94-95).

Yaraman, ilk kız okullarının kuruluşuna ait bilgilerin 1778 yılına dek geri götürülebilse de, Sultanahmet’te Cevri Kalfa mektebinde açılan ilk kız rüştiyesi için 1862 yılını beklemek gerektiğini söyler ve okulun açılışıyla ilgili Takvim-i Vekayi’nin bir makalesinde şöyle denildiğini aktarır: “(...) Kızlarımızın ilim sahibi olmaları hem farz hem de borçtur. Hayat mücadelesinde yorulan eşlerine yardımda bulunmak kızlarımızın vazifesidir. Bunu başarmaları da din ve dünyalarını bilmelerine bağlıdır (2001:29).” Kurnaz ise ilk kız rüştiyesinin 1859 yılında açıldığını, 1887-1888 yıllarına gelindiğinde on bir tanesi İstanbul’da olmak üzere toplam otuz bir adet okul bulunduğunu, İstanbul’daki okullarda toplam dört yüz beş öğrenci olduğunu belirtir (1997:24). Durakbaşa da ilk rüştiyenin 1859’da açıldığını, ancak 1827’de kurulan Tıbbiye’de 1842 yılında ebelik dersleri verilmeye başlandığını, 1869’da İstanbul’da Kız Sanayi Mektebi’nin açıldığını, 1870 yılında öğretime başlayan Dârülmuaallimat’ın bir sonraki kuşak Osmanlı kadınları için büyük önem taşıdığını belirtir (2000:97).

Batı'daki değişimler Osmanlı'yı da etkilemiş, 1839 yılındaki Tanzimat Fermanı ile birlikte gerçekleştirilen yenilikler, hukuk ve eğitim alanındaki düzenlemeler, Osmanlı topraklarında özellikle kentlerde yaşayan kadınlar için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Osmanlı topraklarında okulların açıldığı yerleşim bölgelerine bakarak kentlerin izini sürmek de mümkündür. Osmanlı'nın yenileşme ve Batılılaşma hareketleri içinde kadının toplumsal rolünün değişimine ve kültürel üretim içinde yerine bakıldığında, önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak kadar önemli bir açılım olduğu görülür. En önemli değişiklik ve yenilik hem ortaöğretim hem de yüksek öğretim için kız okullarının açılması olmuştur. İlk olarak mesleki eğitim veren okullar açılmıştır. 1877-1888 yıllarında Osmanlı topraklarındaki Kız Rüştıyesi 31'dir, bunlardan 11 tanesi İstanbul'da olup toplam 405 öğrenci bulunmaktaydı (aynı dönemde öğrenci sayısı bilinen Kız Rüştıye'lerinde toplam 683 öğrenci, Erkek Rüştıye'lerinde toplam 18.234 öğrencinin okuduğu belirtilmektedir.) (Kurnaz 1997: 24-32). 1864 yılında ordunun dikim ihtiyacını karşılamak üzere Midhat Paşa, öksüz kızlar için Islahhane açtırır. Bu dikimevi de kız teknik okullarının açıldığı tarih olarak kabul edilir (Kurnaz 1997:40). Osmanlı'da yer alan kadın ve erkek ayrımının dışında "müslim" ve gayri müslim" ayrımları okullarda da bulunmaktadır. Öğretmen okulunda da kendi içinde "sıbyan" ve "rüştiye" olarak ayrılan okul bir de müslüman olan ve olmayanlar olarak ayrılmaktadır. Yine Kurnaz, çok kısa bir süre için açık kalan Kız İdadi'lerinden ilkinin ise 1880'de Bab-ı Âli'de kiralanmış bir konakta öğrenime başladığı ve ders programının "Avrupa standartları"na uygun olduğu, Türkçe ve genel kültür derslerinin dışında Fransızca, Almanca, müzik ve eliş gibi derslerin verildiğini belirtir (Kurnaz 1997: 35). Böylece Osmanlı'da kadınların resmi olarak çalışma alanına ilk girişinin eğitim yoluyla olduğu görülmektedir. İdadilerin iki yıl gibi kısa bir süre açık kalmasına sebep olarak genç kızların yüksek öğrenim yaşına gelmeden evlendirilmeleri, evlendirilmeyenlerin ise öğretmen okuluna gitmelerinin tercih edilmesidir.

1869 yılında düzenlenen Maarif Nizamnamesi'yle Sibyan mektepleri, yani ilk öğrenim "6-11 yaşları arasındaki tüm erkek ve 6-10 yaşları arasındaki tüm kız çocukları için ayrımsız zorunlu kılınmıştır. Her köyde ya da mahallede bir sibyan

mektebi bulunacaktır. (...) Kız ve erkek çocukların eğitiminde hiçbir fark gözetilmeyecekse de, birarada bulunmayacaklar ve kız sınıflarında kadın öğretmenler görevlendirilecektir (Yaraman 2001:30).” Kadın öğretmenlerin yeterli olmadığı durumlarda ise “yaşlı” ve bilgili erkek hocalardan faydalanabileceği belirtilmiştir (Kurnaz 1997:24). Kız rüşdiyeleri için kadın öğretmen yetiştirilmesi gereği üzerine açılan Darülmualimat’ın 1873’de ilk mezunları vermesini takiben rüşdiyelerdeki dersler çeşitlenmiş ve “Arapça, Farsça, hesap, sülüs ve rık’a yazı dersleri, coğrafya, kıraat, imla, nakış, ahlak, ilmühal, kerrat cetveli, resim, müzik dersleri” okutulmaya başlanmıştır. 1879’da kız mekteplerinde Fransızca da ders programına eklenmiştir (Yaraman 2001:31).

Dönemin önde gelen kişileri tarafından kızların eğitim almasının gerekliliği olduğu vurgulanmış, ancak bu temel bir hak olarak değil, aile ilişkileri bağlamında toplumsal yaşamın çağdaşlaşması amacıyla gündeme getirilmiştir. Ayrıca, 1876 yılında Kanun-i Esasi’nin 11. maddesiyle Osmanlı İmparatorluğu’nda kız-erkek tüm çocukların öğretimin birinci kademesine devamı zorunlu kılınmış, böylelikle kadının eğitim alanında erkekle eşitliğinin anayasayla güvence altına alınmasının en önemli ilk adımı da atılmış olmuştur (Yaraman 2001:33-34). Ancak Durakbaşa, erkek reformcuların kadınların eğitilmesini her şeyden önce çocukların yetiştirilmesi açısından önemli bulduklarını, bunun dışında kadınların eğitim görmesinin “sevgiye dayanan bir karı-koca ilişkisi ve huzurlu bir aile hayatı için” ve bütüncül olarak da toplumun ilerlemesine ve refahına katkıda bulunacağı için önemli sayıldığını belirtir (2000:97). Görülüyor ki, Batılılaşma ve çöküş sürecinde olan Osmanlı Devleti’ni kurtarma çabaları iç içe geçmiştir ve bu çabaların sonuç vermesinin ancak toplumsal hayatın da dönüşmesi ile olabileceğini fark eden Osmanlı aydınları tarafından bir dizi reformun kadınları da kapsayacak biçimde gerçekleştirilmesine çalışılmıştır. Kuşkusuz, bu reformlar öncelikle kentli kadınlara yönelik olmuş ve onları etkilemiş, bu açıdan da İstanbul başkent olarak teknolojiden, eğitim olanaklarından ve Batılı yaşam tarzından en çok ve en erken etkilenen kent olarak daha çok etkilenmiştir. On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı kadınları açısından kimi geleneksel sınırlamaların ancak yüzyıl sonunda aşılabildiği, yasaklamalarla özgürlüklerin birbirini takip ettiği bir değişim yüzyılı olmuştur. Genel hatlarıyla Osmanlı döneminde, özellikle de on

dokuzuncu yüzyılda kadınların “ev”lerinin dışına, kamusal mekânlara ve yerlere çıkmaları önceleri kurallara bağlı ve denetimli, sonraları ise görelî bir özgürlük ortamı içinde gerçekleşmiştir.

5.3.2. İstanbul’da Kadınların Özel Mekânların Dışına Çıkışı

Genel hatlarıyla toplumsal örgütlenmesinden ve kadınların bu toplumsal yapı içindeki yerinden bahsettiğimiz Osmanlı İmparatorluğu dönemi İstanbul’unda kadınların hem özel alanlarında gündelik yaşamlarını çevreleyen genel kurallar bütünü hem de kamuya açık alanlarda ve mekânlarda bulunma koşulları ve nedenleri kimi zaman padişah fermanları ile düzenlenecek kadar önemli sayılmış ve kadınların yaşam alanlarının sınırları belirlenmiştir. Kadınların “ev” mekânı dışında bir yerde, özellikle de “sokakta” bulunmaları, erkeklerle karşılaşma, bir araya gelme olasılıkları yüzünden dinsel ve ahlaki gerekçelerle uygun bulunmamış ve mümkün olduğunca önüne geçilmeye çalışılmıştır. Osmanlı Devleti’nin toplumsal ve gündelik yaşantısına ilişkin bilgilerin aktarıldığı pek çok kaynak, kadınların özel mekânlarının dışına çıkış nedenlerini belli başlı birkaç başlık altında toplar: Dini yerlere ziyaretler ve bayramlar, düğünler ve akraba ziyaretleri, mesireler ve hamam ziyaretleri. Bunun dışında alışveriş için de sokağa çıkılmakla birlikte, evden çıkışlar hem seyrek olmuş, hem de öncesinde gidilecek yere göre değişmekle birlikte bir çok hazırlığın tamamlanmasından sonra gerçekleştirilmiştir.

Goodwin’in aktardığına göre İstanbul sokaklarında erkekler kadar çalışan kesimden kadınlar da bulunur, bu kadınlar arasında “[s]udan boncuğa dek her şeyi satan sokak satıcılarının yanı sıra, yoldan geçenleri eğlendiren şarkıcı kadınlar” vardır (1998:86). Mahalle çeşmeleri, kadınların toplanıp konuştukları, mahallelerin yaşam merkezi gibidir, ancak yine de hangi katmandan olurlarsa olsunlar, kadınların bir erkeğin eşliği olmadan sokakta yürüyebilmeleri için on dokuzuncu yüzyılı beklemeleri gerekmiştir.

Tokatlı, kadınların en “yaygın” sokağa çıkma nedenlerinin “baba evini” ya da yakın akrabaları ziyaret etmek istemeleri olduğunu, bazen birkaç gün sürebilen bu ziyaretlerin, kadınların Perşembe gecesi evlerine dönmüş olacakları şekilde

düzenlendiğini belirtir (2004:40). Faroqhi de on sekizinci yüzyıl başlarında İstanbullu kadınların birbirlerine uzun ziyaretler yaptıklarını, sarayda yaşamayan, katı protokol kurallarına uymak zorunda bulunmayanlar için bu ziyaretlerin çok daha kolay olduğunu söyler (2002:121).

Kadınların sokağa çıkmalarının bir diğer nedeni de alışveriş yapmaktır. İstanbul'a gelen Avrupalı gezginlerin yazdıklarından ve on sekizinci-on dokuzuncu yüzyıllarda gelen Avrupalı ressamın resimlerinden anlaşıldığı kadarıyla kadınlar Kapalıçarşı gibi alışveriş merkezlerinde bulunmaktadırlar. Buralarda en çok kumaşçılar ziyaret eden kadınların dışında, yalnızca kadınlara ait bir Pazar yeri olduğundan, Silivrikapı civarında "Avret Pazarı" diye adlandırılan bir meydanda kadınların el işlerini yine müşteri kadınlara sattıklarından bahsedilmektedir (Tokatlı 2004:40). Goodwin de Avratpazarı denen bir bölgeden ve burada "bir zamanlar" kadın esirlerin satıldığı, ancak on altıncı yüzyıldan itibaren kadınların mallarını sattıkları bir pazar olduğundan bahseder (1998:85).

Bunun dışında türbe ve yatır ziyaretleri gibi kutsal sayılan mekânlara gitmek için evden dışarı çıkan kadınların sokağa en serbestçe çıkabildikleri zamanlar bayramlardır. Sokaklarda gerçekleştirilen şenlik ve eğlencelere kadınlar da katılabilmektedir, ancak şehzadelerin sünnetleri ve padişah kızlarının düğünleri için yapılan şenliklerde törenlere izleyici olarak yalnızca erkeklerin katılmasına izin verilmiş, kadınlar sadece evlerinden izleyebildikleri kadarıyla yetinmek zorunda kalmışlardır (Tokatlı 2004:42).

On yedinci yüzyıldan itibaren yerli ve yabancı kaynaklarda kadınların aileleri ile ya da kendi aralarında gruplar oluşturarak mesire yerlerine gittikleri belirtilmiştir. Kadınlar, kimi zaman "aşırı" davranışlar ya da "laf atılması" gibi nedenlerle sınırlanan ya da tamamen yasaklanan mesire gezilerine gitmeye aralıklarla da olsa devam etmişlerdir. Mesire yerlerine gitmenin yasak olduğu dönemlerden örneğin 1821 yılında yayınlanan bir emirde, "işli olan kadınların kayıklara ve arabalara binmelerine engel olunmaması" buyrulmuştur (Tokatlı 2004:43). Mesireye gitmek on yedinci yüzyıldan itibaren çok sevilen bir eğlence olmuştur. Her kentin çevresinde

ağaçlıklı kırık alanlar bulunur, buralarda çoğu zaman bir de yatır olması kadınlar için hem yatırları ziyaret ederek dini bir görevi yerine getirme hem de bir araya gelme fırsatı yaratmıştır. İstanbul'da on sekizinci yüzyıl başlarında Kağıthane çok ünlü bir mesire yeri olarak bilinmektedir. Mesire yerlerinden başka bir de yazlık konaklar bulunmaktadır Bu konakların bahçelerinde kış için sebze ve meyve kurutulup reçel yapıldığı, kadınlar arasındaki konuşmaların çoğunun çocuk yapma çevresinde geçtiği söylenmektedir (Faroqhi 2002:122). Yine on dokuzuncu yüzyılda “solgun benizli” genç kızların güneşe çıkarılmasının tıbben tavsiye edilmesi nedeniyle arabalarla ya da yaya olarak gezintiye çıkıldığı, İstanbul'daki yabancı okulların kız öğrencilerinin ve öğretmenlerinin de mesire yerlerine ya da tarihi eserlere düzenlenen gezilere katıldığı belirtilmektedir (Tokatlı 2004:44).

Bütün bu sokağa çıkma nedenlerinin içinde en çok bahsedilenlerden bir tanesi hamam ziyaretleridir. Bu ziyaretlere önceden komşularla anlaşarak ve hazırlık yapılarak gidilir ve bütün gün hamamda geçirilir. Bu nedenle de yapılan hazırlıklar yalnızca havlu, sabun, temiz kıyafetlerin hazırlanması ile sınırlı kalmaz, yemek yapımını da kapsar. Faroqhi, kentli kadınların hamamlarda bir araya gelmesinin, “kibar hanımlar” arasında yaygın bir adet haline geldiğini, bu ziyaretlere ne kadar önem verildiğinin de yanlarına aldıkları eşyadan belli olduğunu söyler; bazı kadınların yanlarında hizmetkar getirdiğini, eşyalarını (işlemeli havlular, sedef kakmalı nalınlar gibi) taşıttıklarını söyler (2002:121).

Ayrıca hamam, İstanbul'da kadınlar için yalnızca bir yıkanma yeri değildir, aynı zamanda “kuaför ya da güzellik salonu, tedavi salonu, ahbablarla gezi, eğlence, kutlanacak olayları kutlama ve bu kutlamaya katılacak kişileri ağırlama yeridir (Sezer ve Özyalçınır 1995:82). Bunun dışında hamamlar, ailelerin varlıklarını ve kızların düzenliliklerini gösterme yerleri olduğundan evlenme çağındaki kızların ve ailelerin tanınma yeri olarak da kullanılmıştır. Sezer ve Özyalçınır, hamamlara on-on beş günde bir yakın komşularla birlikte, önceden öğlen yenilecek yemekler kararlaştırılarak ve yapılarak gidildiğini, ancak yalnızca aileye yetecek kadar değil “natır, anakadın, hamamda bulunabilecek bir emzikli ya da gebe kadın hesaplanarak” yemeklerin hazırlandığını belirtirler. Hamamlardaki normal sayılan yıkanma

günlerinin dışında bir de, “gelin ve kırk hamamları” gibi özel kutlama günleri düzenlenir. Bu tür kutlamalı hamam günlerinde “sıracı” denilen saz takımının ve çenginin hazır bulunduğu ve şarkılar, müzik ve eğlence eşliğinde yıkanıldığı da söylenmektedir (Sezer & Özyalçın 1995:83,85).

Buraya kadar değindiğimiz Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'da, kadınların özel mekânların dışına çıkmalarına ancak gündüz saatlerinde izin verilmiştir. Ramazan ayı kadınların, geceleri de sokağa çıkabildikleri, Teravih namazına ve Kadir Gecesi dualarına katılabildikleri ya da padişahın Topkapı Sarayı'ndaki iftara gidiş törenini izleyebildikleri bir zaman olmasına karşın, akşam ezanından sonra sokaklarda dolaşmamaları, emre uymayan kadınların “güvenlik güçleri vasıtasıyla” evlerine teslim edilecekleri ilan edilmiştir (Tokatlı 2004:44-45). Görüldüğü gibi kadınların “normal” zamanların dışında “ara zaman” dilimlerinde yakalayabildikleri kimi küçük özgürlükleri de yazılı emirlerle sınırlandırılmıştır. Kadınların toplumsal yaşama katılımları, görünüşleri, bulunabilecekleri mekânlar ve bu mekânlarda bulunma şekilleri kurallara bağlanmıştır. Kadınlara ilişkin en çok bilgiye, mahkeme kayıtlarından ulaşılabilmektedir. Bunun dışında halkın gündelik hayatıyla ilgili olarak sadece kadınların değil, sıradan halkın yaşama biçimine ilişkin kaydı tutulmuş bilgiler bulunmamaktadır.

5.3.3. Kültürel Ürünler ve Osmanlı Kadını

Osmanlı İmparatorluğu döneminde kadınların kültürel ürünlerin üreticileri olabilmelerinin koşulları, daha önce belirttiğimiz Batılı ülkelerdeki kadınlarla benzerlik gösterir. Kendilerine ayrılmış alanlarda kültürel ürünlerin hem üreticileri hem de tüketicileri olarak bulunurlar. Osmanlı kadınları da yine çağdaşları Batılı kadınlar gibi yönetici sınıfla olan yakın ilişkileri, akrabalık bağları ya da kendi ailelerindeki sanatçı erkeklerin yönlendirmeleri ve yardımları dolayısıyla kültürel üretimle doğrudan ilişki kurabilmişlerdir. En azından isimlerini bildiğimiz ve bugüne kadar eserleri ulaşabilen kadınlar böyledir. Ancak bunun dışında, bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi haremden ya da hamamlarda, hikaye anlatıcısı kadınlar, ki bu kadınları hem hikayeci hem de oyuncu olarak görebiliriz, sazandeler ve hanendeler

bulunmaktadır. Ancak bunların pek çoğunun isimlerinin ve ürünlerinin kaydı tutulmamıştır. Osmanlı divan edebiyatındaki kadın şairlerin isimlerine daha önce *écriture feminine* bağlamında değinmiştik. Bu kadınların okuyup yazabiliyor olmaları en azından temel bir eğitim aldıklarını göstermektedir.

Faroqhi de, on sekizinci yüzyılda İstanbul'daki üst tabaka kadınları arasında çok beğenilen şiirlerin ve nazik konuşma biçimlerinin, belli bir eğitim düzeyi gerektirdiğini savunur, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Osmanlı üst tabakasında bu tür bir eğitimin en başta din eğitimi olduğunu, dini kitaplar okuyan ve bu kitapların içeriği üzerinde konuşabilen kadınların sayısının da "akla gelebilecekten çok daha fazla" olduğunu belirtir (2002:128). Ancak bu kadınların sayısına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. İsimlerinin kaydı düşülmüş olan kadınlara bakarak kültürel ve sanatsal ürünler vermiş olan kadınlara ilişkin bir sayı vermek hem bu nedenle, hem de aşağıda belirttiğimiz, feminist edebiyat araştırmalarında sıklıkla yer verilen varsayım nedeniyle doğru değildir.

'Anonim yazarların çoğu kadındır' önermesinin feminist edebiyat araştırmalarında çok tutulan bir varsayım olduğunu belirten Faroqhi, büyük bir olasılıkla yaşamış olduklarının dışında haklarında hiçbir şey söylenemeyen bu tür anonim kadın sanatçılarla Osmanlı kültüründe de sık sık karşılaştığını söyler (2002:135). Faroqhi'ye göre kadın hanende ve sazadeler de bunlardandır ve sarayda sadece içoğlanları arasında değil, haremdeki hizmetkarlar arasında da hanendeler vardır ve bu hanendeler müzik yapmışlardır. Yine Faroqhi, on sekizinci yüzyılda "kibar İstanbul hanımları"nın, yetenekli gördükleri cariyelerine müzik dersi aldirtmaları bilgisinden yola çıkarak on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'nın tersine, Osmanlıların müzikte amatörleri değil, usta kadın sanatçıları tercih ettiklerini öne sürer (2002:136).

Kadınların sanatla ilgisi yalnızca müzikle sınırlı değildir, hanendelerin okuduğu, gündelik Türkçe'yle yazılmış şarkılardan kaçının kadın şairlerin kaleminden çıktığı bilinmemektedir, özellikle aşk edebiyatında kadınların ağızından yazılmış şiirlere sık rastlanmıştır. Ayrıca Pir Sultan Abdal'ın kızının Sivas'ta asılan

babasını konu eden bir ağıtı da vardır. Edebiyatta kadın yazarlar az da olsa her dönemde var olmuşlardır (Faroqhi 2002:131). Örneğin on beşinci yüzyıl sonu on altıncı yüzyıl başında ismi geçen Mihri Hatun kendisi de şiirler yazan Amasya kadısının kızıdır. Kendisi ataları arasında Babai Ayaklanması'nın önderlerinden Baba İlyas'ı da saymaktadır, bu da Avrupa'da da olduğu gibi, bilginler, okumuş dervişler yetiştirmiş bir aileden, bir edebiyat geleneğinin içinden geldiğini göstermektedir. Aynı zamanda Mihri Hatun'un ismi II. Bayezid'in ödüllendirdiği şairler arasında da geçmektedir (Faroqhi 2002:131-132).

On altıncı yüzyıldan kadın şair olarak Hubbi Hatun'un adını veren Faroqhi, asıl adı Zübeyde olan Fitnat Hanım'ın (ö. 1780) daha ünlü olduğunu, İstanbul'da yaşayan Fitnat'ın hem babasının hem de erkek kardeşinin şeyhülislam olduğunu ve Fitnat'ın eğitimini de onların üstlenmiş olabileceğini belirtir (2002:132). Yine bir kültürel üretim alanında ürün verebilmek için ailenin önemli olduğunu görmekteyiz. Ancak aynı zamanda daha önce belirttiğimiz gibi Fitnat Hanım'ın gazellerindeki imgeler ve metaforlar İran-Osmanlı şiirine ait yaygın klişelerin tekrarıdır, cinsiyeti açıkça belli eden hiçbir şey bulunmamakta, yalnızca geleneğe uygun olarak son iki dizede adını vermesiyle toplumsal cinsiyeti anlaşılacaktır (Sılay 2000:196-199). Sılay'ın Fitnat Hanım dışında saydığı isimler arasında, Zeyneb Hatun (ö. 1447), Mihri Hatun (ö. 1506), Leyla Hanım (ö. 1847) ve Şeref Hanım (1809-1861) bulunmaktadır ve Sılay bu kadın şairlerin de gazelin alışılmış imgelerini kullandıklarını belirtir (2000:199,202). Bu isimlere ek olarak Celasun da yaşadıkları tarihleri kesin olarak vermemekle birlikte, İstanbul kadısının (ö.1664) kızı olan Sıdkı Ümetullah Hatun'un, II. Selim'in nedimesi olan Habi Kadın'ın ve 1700'de doğduğunu belirttiği Ani Fatma Hanım'ın yazınsal eserler verdiklerini söyler (1946:122-123). Yine görüyoruz ki, bu kadınlar üst sınıftan kadınlardır ve eğitim şansına kavuşmuş küçük bir azınlıktır.

Müslüman Osmanlı Devleti'nde Batılı anlamda resim yoktur, ancak minyatürler aracılığıyla önemli olaylar görselleştirilmiş ya da elyazmaları bu yolla süslenmiştir. Ancak Micklewright'ın da belirttiği gibi kadınların bu gelenekte çok küçük bir rolleri vardır ve kadınların sarayda sanatçı olarak çalıştıklarına ya da

nakkaşhane mensubu olduklarına ilişkin bir kayıt bulunmamaktadır (2000:149). Yazma siparişi veren kadınların sayısı da çok azdır, minyatürlerde resmedilmeleri ise ancak öykülerde kadınların bulunması zorunlu ise görülmektedir. Bir yabancı ülkenin kraliçesinin kabulünün resmedilmesinde ya da fetih sahnelerinde olduğu gibi gösterilen kadınlar ya yabancılar ya da garimüslimlerdir. Resimlerde saray kadınlarını ya da İstanbul kadınlarını bulmak daha zordur, ancak Valide Sultan Nurbanu'nun (ö. 1583) cenaze töreninin minyatüründe “dışarlık” kıyafetini giymiş birkaç müslüman kadın görülmektedir (Micklewright 2000: 149-150). Ancak bütün bu minyatürlerin içinde, III. Ahmet'in hükümdarlığıyla (1703-1730) birlikte yapılan minyatür sayısında artış olmuş ve Levni'nin yaptığı birbirine benzer kırk üç adet kadın ve erkek resminden oluşan albümde çok sayıda kadın minyatürü bulunmaktadır. Ancak bu minyatürlerde bulunan dansçıların ve müzisyenlerin (çengilerin) kadın kılığına girmiş erkekler mi yoksa gerçekten kadınlar mı olduğu konusunda soru işaretleri¹²¹ bulunmaktadır (Micklewright 2000:152). Minyatürlere ilişkin bu sınırlı kaynaklar ve günümüze ulaşan minyatürlerin pek azında kadınların resmedilmiş olması nedeniyle de bir başka kayıt düşme alanında daha Osmanlı döneminde kadınlara ilişkin sınırlı bilgiye ulaşabiliyoruz.

On dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başı kadın besteciler açısından pek çok ismin sayılabileceği bir aralığa karşılık gelmektedir. Bu aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin son yılları ile Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarını da kapsayan dönemdir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğan ve müzik eğitime ve çalışmalarına bu dönemde başlayan kadınlar Cumhuriyet döneminde de devam etmişlerdir. Bir çoğu küçük yaşta enstrüman çalmayı öğrenen bu kadınlar da ya annelerinin veya babalarının müzisyen olmaları ya da sarayla bağlantılı olmaları nedeniyle müzik eğitimi almışlardır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda müzik ile ilgilendiği bilinen, ancak doğum ya da ölüm tarihleri veya her ikisi birden “tahmin edilen”, kesin olarak bilinmeyen bu kadınlardan isimleri ve yaşadıkları dönem bilinenlerin ilkleri, 1700'de öldüğü tahmin edilen ve doğum tarihi

¹²¹ Micklewright'ın düştüğü dipnotta, Atıl, Atasoy, Çağman ve Rogers'in bu figürleri kadın, Esin'in ise erkek çocuklar olarak tanımladıkları, çoğu yazarın ise yalnızca “dansçı” dedikleri ve cinsiyet belirtmekten kaçındıkları belirtilmiştir.

bilinmeyen Raftar Kalfa, 1710-1780 arasında yaşadığı belirtilen III. Selim'in cariyelerinden Dilhayat Kalfa, 1778-1848 yılları arasında yaşayan Mihriban üçüncü kadın efendi ile I. Sultan Abdülhamit'in kızı Esmâ Sultan, 1825'te öldüğü tahmin edilen Gülfer Kalfa ile 1826-1899 arasında yaşayan ve Zer-Nigar ikinci kadın efendi ile II. Mahmut'un kızları olan Adile Sultan'dır (Taşan 2000:189,41,55,86,17). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına baktığımızda daha çok isimle karşılaşırız. Bunların arasında en önemlilerinden biri Leyla Saz'dır (1850-1936); Arapça, Farsça, Yunanca ve Rumca bilen, yedi yıl İstanbul'da sarayda yaşayan ve sultanlarla birlikte eğitim alan Saz'ın çoğunun sözleri de kendisine ait olan iki yüzden fazla bestesi vardır (Taşan 2000:109). Taşan burada ismi sayılan kadın bestecilerin dışında otuz bir kadın müzisyenden¹²² daha bahsetmektedir, bu kadınların büyük bir bölümü on dokuzuncu yüzyıl sonunda doğmuş ve yirminci yüzyılda ölmüşlerdir. On sekizinci yüzyıl başındaki besteci kadınlar daha çok kalfalarken, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren daha çok sultanların ve üst düzey bürokratların kızlarının müzik ile ilgilendiklerini görmekteyiz.

On dokuzuncu yüzyılın bir başka özelliği de Batılı anlamda müzik anlayışının Osmanlı topraklarına ilk defa girişi de başka gelişmelerle birlikte olmuştur. II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kapatmasının ardından bu ocağa bağlı bulunan mehterhanenin de kapatılması, yerine Mızıkayı Humayun'un kurulması ve iki yıl sonra İtalyan Donizetti'nin bandonun başına getirilmesi ile birlikte Batı müziği formları saray kanalıyla Osmanlı topraklarına girmiştir (Dilmener 2003:21, Solmaz 1996:21). Donizetti bandoyu yönetmenin dışında özel müzik dersleri de vermiştir. Bu dönemde haremde yalnızca kadınlardan oluşan orkestralar da kurulmuştur. Batı müziğine olan ilgi Sultan Abdülaziz döneminde de devam etmiştir.

¹²² Bunlardan birkaçını sıralarsak; Fatma Ulviye Sultan (d. 1892), Sekine Hanım (ö. tahmini 1925), Rukiyye Sultan (1885-1971), Nimet Hanım (ö. tahmini 1920), Kadriye Sultan (1895-1934), Hanende Nesibe Hanım (ö. tahmini 1925), Fatma Gevheri Sultan (d. 1904), Fehime Sultan (1875-1929), Fatma Sultan (d.1840), Ayşe Sultan (d.1887), Enise Can (d. 1896), Fatma Sultan (d. 1840), Faize Ergin (d.1892), Hadice Sultan (1870-1938), Nigâr Gâlib Ulusoy (1890-1966), Seniha Kambay (d.1898), Verd-i Nev Hanım (ö. tahmini 1920).

On dokuzuncu yüzyıl sonu itibariyle saray dışında toplumda giderek kanto yayılmaya başlar. İtalyanca *cantare*¹²³ sözcüğünden türetilen kantonun İstanbul'a gelen tiyatro gruplarından devşirilerek yerleştiğini söyleyen Dilmener, ilk örneklerin Güllü Agop Tiyatrosu'nda görüldüğünü, kısa bir sürede Beyoğlu, Galata ve Şehzadebaşı'nda yayıldığını söyler (2003:23). Kantoların kadınlar açısından en önemli özelliği kadınların sahneye çıkmaya başlamasıdır. Kadıköy'de Aranik hanım tarafından söylenen ilk kantonun ardından, ilk müslüman kadın sanatçı kabul edilen Kadriye hanım da sahneye çıkmıştır. Dilmener'in belitiğine göre Kadriye hanım'ı Nassip, Gülfian ve Şevkidil hanımlar takip etmiştir (2003:23). Bunlar geçiş süreci açısından önemli yenilikler olarak sayılabilecek gelişmelerdir. İmparatorluğun son dönemlerine denk gelen bu zaman diliminde toplumda hem eğlence anlayışı açısından bir rahatlık, hem de kadınların müzik ile olan ilişkilerinde daha önce var olmayan bir boyut, kalabalık önünde sahneye çıkma serbestisi gelmiştir.

Belirttiğimiz gibi, burada isimlerini saydığımız besteci kadınların bir çoğu Cumhuriyet döneminde de yaşamış ve beste yapmaya devam etmişlerdir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren uzunca bir süre Türk Sanat Müziği eserleri yazmış ve yorumlamış ya da Türk Halk Müziği eserlerini derlemiş ve söylemişlerdir. Batılı formlarda müziğin başlangıcı kantolar ve tangolarla olmuştur. Ancak popüler müzik anlamında bağı formlar, önce yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılan "aranjman" dönemi ve daha sonra Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği olarak adlandırılan müzik türü ve bir yandan da Anadolu Rock akımı ile başlamıştır. Cumhuriyet döneminde İstanbul'a ve İstanbul'da kadınlara ilişkin saptamalardan sonra, genel bir başlık altında önce Cumhuriyet döneminde kadınlara, kadınların kültürel üretim ile ilişkilerine ve daha sonra kadınların söz yazarı, besteci, yorumcu olarak müzik ile kurdukları ilişkiye değineceğiz.

¹²³ İtalyanca'da "şarkı" anlamına gelmektedir.

5.4. Cumhuriyet İstanbul'u

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başkent olmaktan çıkan İstanbul kenti, yeni Cumhuriyet'te de en önemli ve en büyük kent olmaya devam etmiştir. Toprak, İstanbul'un demografik açıdan üç büyük dönem geçirdiğini, bunlardan ilkinin İstanbul'un alınmasıyla birlikte gerçekleştiğini ve 1450'lerde elli bin olan nüfusun, 1600'lerde yüz elli-iki yüz bine yükseldiğini belirtir. İkinci büyük demografik devrim ise on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşir; yüzyıl başında nüfus üç yüz bin iken yüzyılın sonunda bir milyona yaklaşmıştır bu üç kat artış ise Paris ve Londra'nın büyüme oranlarıyla neredeyse eşdeğerdir. Bu ikincisinin İstanbul ticari bir devrim geçirmesiyle bağlantılı bir süreç olduğunu söyleyen Toprak dışı açılan Osmanlı ekonomisi nedeniyle böyle bir artış gözlemlendiğini belirtir. 1920'li yıllarda kentin nüfusu beş yüz bin civarına düşmüştür, ancak üçüncü demografik devrim 1950'lerden sonra gerçekleşir. 1900 ile 1950 arasında nüfusun durağan seyrettiğini belirten Toprak, 1950'lerde kırsal kesimin çözülmesi sonucu demografik patlamanın gerçekleştiğini ve nüfusun giderek arttığını söyler (1996:77-78). Böylece Cumhuriyet'in ilanını takip eden uzun bir dönem boyunca göç toplayan bir merkez olmayan şehir, bu tarihten itibaren iç göç toplayan bir merkez haline gelmiştir. Toprak, Cumhuriyet'in ilk evresinde kentlerin özendirilen mekânlar olmadığını, bunun yalnızca Türkiye'ye özgü olmadığını, bu dönemde köylere ve köylerin kalkınmasına yönelik çalışmaların yapıldığını belirtir (1996:79-80). Ancak kırsal kesimin çözüldüğü, yönetsel değişikliklerin yaşandığı 1950'lerden sonra durum değişmiştir.

İstanbul açısından ise, Cumhuriyet'in ilk on yılında nüfustaki azalma ve nüfusun bileşenlerinin değişimi şehrin, tüccar, zenaatkar ve esnaf kesiminin önemli bir bölümünden yoksun kalmasına neden olmuştur. Ankara'nın başkent olması aynı zamanda fiziksel ve kültürel bir çok yatırımın Ankara'ya kaymasıyla sonuçlanmıştır. Eski sistemin merkezi olarak bir süre uzaklaşılan ve bağların koparılmasına çalışılan İstanbul kenti, milliyetçi duyguların süreç içinde azalmaya başlamasıyla politik seçkinlerin 'yeniden gözdesi' haline gelmiştir. Keyder, bu belirtilen sürecin ardından kentin kozmopolit karakterinden çok şey yitirmiş olduğunu, 'oldukça

yoksul ve yalıtılmış bir ulus-devletin önde gelen kentinden' ibaret kaldığını söyler (2000a:19). Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında kimi değişiklikler oluşmaya başlamıştır; bunların en önemlilerinden biri gayrimüslimlere uygulanan ve ödemeyenlerin kentin dışına sürüldüğü Varlık Vergisi'dir. Bunun ardından çok sayıda Yahudi ve Rum işadama İstanbul'u terk etmiş ancak kısa bir süre içinde savaş sırasında elde ettikleri kârlarla ortaya çıkan yeni taşralı zenginler İstanbul'a gelmeye başlamışlardır. Bundan sonra da kente taşradan göç uzun süre devam etmiş, ancak zenginlerin yerini giderek yoksul kesimler almış ve iş aramak üzere kente dahil olmaya başlamışlardır (Keyder 2000a:20).

Aslında İstanbul yalnızca bu dönemde değil, yüzyıllar boyunca "hareketli ve kozmopolit bir nüfusa sahip bir göç kenti" olmuştur (Erder 2000:192). Ancak Erder'in de belirttiği gibi, 1950'li yıllara kadar İstanbul'da yaşayanların karmaşık ve türdeş olmayan pek çok özelliği ortak bir payda olarak "kentlilik" platformunda birleşmektedir. Aynı zamanda kentteki çeşitlilik, tarihsel olarak kentin mirası kabul edilen farklı dinlerin biraradalığı olarak algılanmıştır. Ancak gerek Ermeni, Rum ve Yahudi grupları olmasın, gerek Müslüman kesimler olsun, İstanbul'da yaşayanlar Erder'in deyimiyle hem "kentli" hem de "İstanbullu" olarak görülmekteydiler ve konumları hem kuramsal hem de hukuksal düzlemde bütün taraflar için belirgin ve tanımlanmıştır. 1950'lerle birlikte ise yalnızca nüfus hızla çoğalmakla kalmamış aynı zamanda bileşenleri de farklılaşmıştır. Müslüman olmayan nüfusun "zorunlu ve gönüllü dış göç" nedeniyle kentte azalması, iç göç ile kente gelenlerin "sayısal ve niteliksel" olarak farklı olması kentteki toplumsal yapıyı etkilemiştir. Dinsel olarak giderek homojenleşen kent yine de karmaşık ve gerilimli bir hal almıştır (Erder 2000:192). Erder'in aktardığına göre, yalnızca "köylüler" değil aynı zamanda Balkan göçmenleri de kente yerleşmiş, ancak göçmenlerin gelişi kamu otoritelerince düzenlenen kurallar çerçevesinde olduğu için "kentliler" tarafından "sorun" olarak algılanan onlar değil, köylüler olmuştur. "Köylüler" in gelişleri, yerleşmeleri, konut edinmiş biçimleri, yaşam tarzları ve yaptıkları işler yadırganmalarına neden olmuştur (2000:193). Böylece kentin yaşam alanlarının düzenlenişi de farklılaşmıştır.

Tümertekin, İstanbul kentindeki yaşama alanlarının Fatih devrinden 1950'lere kadar geçen dönemde esas olarak tarihi yarımada, Pera, Galata ve Kadıköy tarafından geliştiğini, ancak bu tarihle birlikte yapının değişmeye başladığını söyler (1996:83). Mekânsal bir kargaşanın bulunduğu kentte, planlı yerleşmelerin de zamanla plansız yerleşmeler kadar karmaşık hale geldiğini söyleyen Tümertekin'e göre, merkezi iş alanları açısından bakıldığında İstanbul'da dokuz-on tane merkez bulunmaktadır (1996:85). Bu çok merkezli yapı, trafik sorunlarından, yüzde altmış oranında şehir dışından gelmiş olan bir nüfusun kültürel çeşitliliğine, karmaşık sosyo-ekonomik yapılardan farklı duruşların yanyanalığına kadar bir çok maddeyi beraberinde taşımaktadır.

İstanbul kentinde var olan karmaşık sosyo-ekonomik yapıların, dolayısıyla kentteki hareketliliğin niteliğinin değişmekte olduğu gözlemlenmektedir. Erder'e göre etnik köken ve inançlar düzleminde homojenleştirildiği sanılan "müslüman ve Türk" kentte bugüne kadar rastlanmayan ölçüde kökene dayanan gruplaşmalar dikkat çekmektedir. Erder, bu gruplaşmaların bir kesiminin gündelik yaşamla ilgili dayanışma grupları niteliği göstermekle birlikte, bir kesiminin kültürel, etnik, dinsel kimlikle ilgili talepler taşıdığını, sınıfsal olarak heterojen olan kentteki bu gruplaşmaların ve hareketlerin nitelik açısından kentte yaşanan ortak mekânın sorunlarıyla ilgili olduğunu belirtir (2000:194). Bu da kente yeni eklenen, özellikle düşük gelir gruplu kesimlerin kendi olanakları ve enformel ilişkiler ağıyla yerleşimlerini gerçekleştirmelerine ve bunun sonucunda ortaya çıkan kentsel eşitsizliklerin yaygınlaşmasıyla doğrudan bağlantılıdır (Erder 2000:195). İstanbul, Öncü'nün sözleriyle, "[h]eterojen bir nüfusu olan ve çeşitli kültürlerin birbirine karıştığı bütün kozmopolit kentler gibi" benzerliklerden öte "tezatların diyarıdır" (2000:117). Bütün bu tezatlıklar kültürel alandan, kentin mekânsal bölümlenişine, sosyo-ekonomik durumdan kamusal mekân ve yerlerde bulunma biçimlerine kadar çeşitli katmanlarda farklı yaşanmaktadır. İstanbul son yıllarda değişmekte ve dönüşmektedir, ancak bu değişim ve dönüşüm, hem etkileri hem de gündelik yaşama katkıları açısından kentin çeşitli kesimlerince eşitsiz yaşanmaktadır.

İstanbul'un dönüşümünün küresel kent modeli beklentileri açısından yetersiz olduğunu söyleyen Keyder, kentin bölgesel rolünün sınırlı kaldığını hizmetler alanındaki rolünün ise ülkenin geri kalan bölümüne yöneldiğini belirtir. Ancak aynı zamanda kent, canlı bir şekilde gelişmektedir, Keyder bu gelişmeler arasında vitrinlerdeki lüks malları, ofis binalarını ve üst düzey konut alanlarını, sokaklarda teşhir edilen gösteriş tüketimini sayar (2000a:31). Ancak yalnızca Türkiye ekonomisinin iç büyümesine bağlı olamayacak bu gelişmelere ilişkin Keyder “alternatif küreselleşme” tanımı yapar ve bunun iki boyutu olduğunu söyler; bunların birincisi İstanbul'un kara para aklama ve uyuşturucu ticaretinde ana merkezlerden biri haline gelmesi, ikincisi ise, İstanbul'un Rus ve Doğu Avrupa tüccarları için bir Pazar yeri olarak eski konumunu yeniden elde etmesidir (2000a:31-32). Keyder'e göre, bu tür enformel mal ve para akışları İstanbul'un dünya ekonomisindeki yeni rolünü biçimlendirmekte önemli bir rol oynamakla birlikte bu tarz uluslararasılaşma ekonomik alanda milliyetçilik sonrası olmanın dışında, hiç de post-endüstriyel ya da postmodern bir anlayış anlamına gelmez. Bu da küresel kent modelinde öngörülen türden bir yapılanma dinamiği içermez diyen Keyder, işaret ettiği yönün kentin tarihsel varoluş tarzı içinde modern dönem öncesi görmüş olduğu işleve, yani uluslar arası bir pazar yeri olma işlevine benzediğini söyler (2000a:33).

İstanbul bugün hâlâ katı bir yapıya sahip değildir; kültürel ve politik bakımdan birbirinden çok farklı nüfus kesimlerini içinde taşır. Keyder bu konuda mekânın kutuplaştığını ama aynı zamanda heterojen kesimlerin aynı mekân içinde bir arada var olmayı sürdürdüklerini, bu arada kültürel miras üzerinde açıktan bir mücadelenin gerçekleşmediğini, uzlaşmalara gidildiğini söyler. Aksoy ise İstanbul'un bir küresel kent olarak görülüp görülemeyeceğini kentlerin artık sınırları belli, ulusal politikalarla biçimlendirilebilecek birimler olmaktan çıkarak küresel mail, sermaye, iletişim ağlarında birer odak haline gelmeleri çerçevesinde değerlendirir. İstanbul'un son on yılda hızla artan gelir bölüşümündeki eşitsizliklerin, işsizlik oranındaki hızlı artışın, gizli işsizliğin büyümesinin ve kente gelen nüfusta mutlak azalma olmasına karşın dönemsel patlamalar yaşanmaya devam edilmesinin genel olarak bilinen gerçekler olduğunu söyleyen Aksoy,

bilinmeyen kentin kaynaklarının artık mevcut nüfusu bile kaldıramayacak hale geldiği bir noktada İstanbul'un küresel akımların neresine oturduğunun bilançosu olduğunu belirtir (2004:61). Buna bağlı olarak Aksoy üç bilanço çıkarılması gerektiğini söyler: Birincisi İstanbul'un hâkim ekonomisi itibarıyla Avrupa'nın arka sahasındaki ucuz fason tekstil ara mal üreticisi konumunda mı olduğu ya da ülkenin ucuz işgücü alanlarından malların ucuza geçtiği transit kapısı mı olduğu sorularına bulunması gereken cevaplarla bağlantılıdır. İkincisinin İstanbul'un hem ulusal hem de küresel sahadaki manevra alanının anlaşılması ve İstanbul'un bir yönetim birimi olarak ne derece serbestliğe sahip olduğunu çıkarılması ile ilgili olduğunu belirtir. Üçüncü bilançonun ise İstanbul'da yaratılmış olan sosyal ve ekonomik kutuplaşma ve farklı grup, sınıf ve cemaatlerin birbirlerinden kopuk, birbirlerine sırt çevirmiş biçimde yaşamaları ile ilgili olduğunu söyler (2004:62). Görülüyor ki, İstanbul'un bugünkü yapısı ve örgütlenişi İstanbul üzerine düşünen, yazan herkesin baktığı ve durduğu yerden farklı sonuçlar çıkarmasına neden olacak kadar karmaşıktır. Bir yandan belirli bir düzeyde uzlaşma olduğu öne sürülürken, bir diğer yandan birbirine değmeden yaşayan topluluklardan bahsedilmektedir. Bu karmaşık kentsel yapı içinde, tıpkı kentin çok merkezli dokusu gibi, her bir toplumsal birimin kendini merkezi görmesi nedeniyle marjinalize edilme alanları giderek artmakta, "öteki"lerin sıfatları sürekli yeniden tanımlanmakta ve kimsenin kendine benzemeyenlerle ilişkiye girmediği ancak açıktan da çatışmadığı bir "uzlaşma" hali içinde yaşanmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlayan, adı konmuş askeri darbeler ve adı konmamış siyasi ve ekonomik darbelerle ülke genelinde kimi zaman ağır kesintilere uğrayan süreçte kadınların genel olarak Kemalist rejimin yeniden kurmaya giriştiği toplumsal örgütlenmenin ve özel olarak İstanbul kentinin toplumsal hayatının içinde nasıl ve ne şekillerde bu örgütlenmeye ve hayata katıldığına, parçası olduğuna bir sonraki kısımda değineceğiz.

5.4.1. Cumhuriyet'in Kadınları

Yeni Cumhuriyet'in sınırları içinde yaşayanların, özellikle de kentli kesimin gündelik yaşamlarını bütüncül bir biçimde etkileyen yenilikler, düzenlemeler, yasalar, yasaklamalar ve çerçevesi net bir şekilde çizilmeye çalışılan yeni bir yaşama biçimi Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte gelmiştir. İlk adımları Osmanlı'nın son döneminde atılmaya başlanmış olan bu değişimler rejim değişikliği ile birlikte ulus-devlet sınırları içinde yasallaşmış ve sınırları bir kez daha yeniden belirleyen Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından gerçekleşen dünyanın "yeni" haritası içinde, Türkiye Cumhuriyeti olarak yer alan devletin yeni örgütlenme biçimini belirlemiştir. Ancak tüm toplumsal değişimler ve dönüşümler gibi bu da kimi krizleri ve bunalımları beraberinde getirmiştir. Kadınlar açısından ise bir yandan yeni ve farklı bir dönemi simgelerken bir yandan da içten içe bir sürekliliği taşımıştır.

Berktaş, imparatorluktan Cumhuriyet'e geçişe eşlik eden, Osmanlı'nın son döneminde başlamış olan Doğuculuk/Batıcılık eksenli tartışmanın toplumu kutuplara böldüğünü, bu bölünmenin yol açtığı sonuçların da "şizofreni", "yarılma", "çatlak", "kopuş", "kırılma" gibi terimlerle karşılanabileceğini söyler (2003:150). Benzer tanımlamalar, önemli toplumsal değişim, dönüşüm süreçlerini betimlemek için kullanılmıştır, ancak burada Berktaş'ın vurguladığı bir nokta önem kazanmaktadır: "(...) hemen her toplumda böyle kritik dönemlerde gözlemlendiği gibi, Türkiye'de de bölünme ve kopuşun yol açtığı kaygıların, simgesel olarak cinsel kimlikler alanına, özellikle de 'kadın' kimliğinin kurgulanmasına yansıtılmış olması (2003:150)." Kadın kimliğinin yeniden kurgulanmasında, yine Berktaş'ın sözleriyle "ayaklarının altındaki zemin kayganlaşırken 'tutunduğu dal' ise, Batı'daki modernleşmeci (erkek) kardeşinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir 'yeni kadın' imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir (2003:151)."

Durakbaşı ise, Cumhuriyet'in bir resmi tarihinin oluşturulduğu, toplumun bütün bu çözülme, yozlaşma ve parçalanma tehlikelerine karşı bir "bütünlük" olarak ele alındığı bir toplumsal/kamusal felsefenin geliştiği bu dönemde, bürokratik ilkenin etki gösteren bir ataerkil hiyerarşiler kümesi ve kayırmacılık yoluyla bir iktidar ve nüfuz kullanımını zinciriyle birlikte işlerlik kazandığını belirtir. Ona göre, bu iktidarın içinde yer alabilmek için kadınların hem bürokratik hem de ataerkil ahlak açısından "saygın bir statü"ye sahip olmaları, cinsel kimliklerini rol modellerine göre geri plana itmeleri ve ataerkil kurallara uygun "iffetli, mütevazı kadın" portresi çizmeleri gerekmektedir (2000:92).

Cumhuriyetin ilanı ve ardından Kemalist modernizasyon projesinin halka benimsetilmesi esnasında eğitim ve aile önemli kurumlar olarak kurulmuş, yeni toplumsal yaşam düzenini benimsetmenin önemli araçları olmuştur. Şerifsoy, 1928-1950 yılları arasındaki Kemalist modernizasyon projesinin işleyişine sosyalizasyon kurumları olan en başta aile olmak üzere okul, ordu ve halkevleri üzerinden bakar (2000). Yeniden tanımlanan bir ulusal kimlik ve Osmanlı'nın mirasını reddederek Batılı normlarla inşa edilmeye başlanan, ilkelerle ve devrimlerle kurallara bağlanan yeni ulus-devletleşme projesi içinde aile kurumunun önemszenmesi, Tanzimat'tan beri süre gelen "yeni nesillerin yetişeceği" yer ve onları "yetiştirecek kişiler" olarak kadınların rolünün, dolayısıyla ailenin rolünün de yeniden ele alınması gerekli kılar. Şerifsoy da erkek hegemonyası üzerine kurulan ulus-devletlerde, iş bölümünün ailede de olduğu gibi toplumsal cinsiyete ve hiyerarşiye göre belirlendiğini; pek çok ulus-devlette, kadının ulusal proje kapsamındaki yerinin ve görevinin, aile içindeki toplumsal cinsiyet rolü¹²⁴ üzerinden tanımlandığını söyler (2000:160). Türkiye Cumhuriyeti'nin rejim için insan yetiştirme projesi kapsamında aileye ve kadına yüklenen "ödevler" ayrı bir önem taşımıştır.

Kandiyoti'nin yeni kadın imgesine ilişkin saptaması, Türkiye'de modernleşmeye ve bu sürecin kadınların gündelik hayatlarına etkisine ilişkin

¹²⁴ Şerifsoy burada yaptığı alıntıda, örnek olarak "ulusun anneleri" ve "biyolojik üreticiler" tanımlamalarını kullanır (2000:160).

önemli açıklamalar taşır. Cumhuriyet kadroları ve meslek sahipleri arasında sayıları giderek artan üniversite eğitilmiş kadınların ilk kuşağının bir öncülük duygusu taşıdığını söyleyen Kandiyoti'ye göre, başlangıçta bunun sınıf temelli olmasına karşın kadınların kamu alanlarında varlıklarının meşrulaştırılmasında uzun dönemli bir etkisi olmuştur. Ancak bu etkiler kentli kadınlar ve kırsal kesimde yaşayan kadınlar açısından farklı olmuştur. Yeni devletin modernliği, rejimin tanıtımının simgesi haline gelen geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü, asker üniformalı genç kızlar ya da balolarda dans eden tuvaletli kadınlar gibi kadın imgeleri yoluyla yansıtılmıştır. Bu durum kentli kadın için bir kendine güven duygusunu geliştirirken, laik reformlardan kentli kadınlar gibi faydalanamayan kırsal kesimdeki kadınlar daha çok dışlanmış ve modern devlet kurumlarına girmelerinin ancak erkekleri aracılığıyla mümkün olması nedeniyle de kendilerinden daha güçlü erkeklere bağımlı hale gelmişlerdir (1997b:216).

Kandiyoti, kentli kadınlar açısından ise ilk kuşak kadınlardan başlayarak günümüze aktarılan ve Ş.Tekeli'nin bir "çatlak" olarak adlandırdığı çok sayıda kadının hâlâ erkeklerin vesayeti altında ve bu nedenle de "korunmuş ve saygıdeğer" ya da korunmasız ve bu yüzden "hafif meşrep" sayıldığı bir kültürde kimliklerin yönlendirilmesinin ciddi sorunlar içerdiğini belirtir (1997b:216-217). Ona göre, Osmanlı-Türk bağlamında, yüksek evlenme oranları ve dulların kolayca yeniden evlenmesinin açığa çıkardığı durum, kadınların aile çevresi içinde massedilmesidir. Ayrıca bu bağlamda, "saygıdeğer" bağımsız kadınlık kategorisi hiç var olmamıştır, oysa Batıda evde kalmışlık, "zarif" uğraşlar, hatta manastır düzeni gibi kimi yapılar bu tür bir "saygıdeğer bağımsız kadın" kategorisini olanaklı kılmıştır (1997b:217).

Buraya kadar anlattığımız kadının toplumdaki yerine ilişkin saptamalar, daha önce belirttiğimiz erkekler açısından bir sürekliliğin, kadınlar açısından bir kopuşun gerçekleştiği savını doğrulamaktadır. Bu saptama Jameson'ın kültürel kopuş olarak nitelendirdiği durum ile bağlantılandırılabilir, kapitalist sistem devam etmektedir, kapitalist sistemle birbirini destekleyen, iç içe geçmiş, eklemelenmiş olan ataerkil ideoloji de devam etmektedir. Yalnızca "yeni imge"ler üzerinden, biçim değiştirmekte, ton değiştirmekte ancak söyledikleri ve karşılıkları aynı kalmaktadır.

5.4.2. Cumhuriyet Döneminde Kadınlar ve Müzik

Cumhuriyetin rejime insan yetiştirme politikası pek çok alanda aynı türden işlevlere sahip bütüncül bir projedir. Sanatın çeşitli dalları, edebiyat, tiyatro ve müzik gibi kültürel üretim alanları da benzer kriterlerle şekillenmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle edebiyat alanında ürünler vermeye başlayan kadınlar, daha önce sınırlı çevrelerde, bu anlamda “kurtarılmış alanlarda” gerçekleştirdikleri ve kamuya açık hale getiremedikleri kültürel üretimlerini kendi isimleri ve sesleri ile görünür kılmışlardır.

Osmanlı'nın son dönemi ile başlayan toplumsal hareketlenme kapsamında kadınlar kültürel üretim alanlarına dahil olurken, Osmanlı Devleti döneminde doğup Cumhuriyet döneminde yaşayan ve kültürel üretimde bulunmaya devam eden kadın sanatçılar ve kültür üreticileri bulunmaktadır. Edebiyat ve müzik özellikle kadınların üretimde buldukları alanlardır. Ancak bu edebiyatçı kadınların günümüze kadar pek az eserinin ulaşmasının ya da ulaşan eserlerden hangilerinin onlara ait olduğunun tam olarak bilinmemesinin sebebi kendi isimleriyle yazdıklarında kitaplarının basılmaması gibi bir sorunla karşılaşmış olmalarıdır¹²⁵. Müzik alanında ise Türk Sanat Müziği besteleri yapan kadın bestecilere on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren rastlanmaktadır. Ancak, kadınlar uzun yıllar boyunca şarkı söyleyerek seslerini duyurmaya devam etmişlerdir. Kadınların müzik ile olan ilişkileriyle birlikte kısaca Türkiye’de Batılı müzik formlarının gelişimine bakmak gerekmektedir.

Genel olarak Cumhuriyet döneminde müziğe baktığımızda, Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak II. Mahmut zamanında başlatılan Batı müziğinin Osmanlı’ya girişini takip eden bir anlayış görmekteyiz, müzik alanında da devlet politikaları ve uygulamaları müdahaleci olmuştur. Yeni devletin genel anlayışı çerçevesinde “eski”yle olan bağlar, mümkün olduğunca kopartılmaya çalışılmış ancak bir yandan da Türk Sanat Müziği yapılmaya ve dinlenilmeye devam

¹²⁵ Buna örnek olarak Cahit Uçuk’u gösterebiliriz.

edilmiştir. Bu kendi içinde çelişik anlayış, “Doğu-Batı sentezi”nin gerçekleştirilebilmesi için, Türk Devrimi’nin yönetici kadrosu dahil halk tarafından benimsenmese de, radyoda çalınmamak gibi kimi yasaklamalara neden olmuştur. Tekelioğlu, Doğu-Batı sentezine ilişkin yeni politikaların 1924 gibi erken bir tarihte ortaya çıkmaya başladığını belirtir; bu tarihte lağvedilen Saray Senfoni Orkestrasının eğitim kurumu olan Mızıka’yı Humayun, Musıki Muallim Mektebi adıyla yeniden açılmıştır (1999:15). Aynı zamanda 1926’da kapatılan Tekke ve Zaviyeler nedeniyle özellikle İstanbul’da ve diğer önemli şehirlerde dini gelenekten gelen müzisyenlerin hayatlarını “idame” ettiremediklerini belirten Tekelioğlu, bu müzisyenlerin müziklerini ticarileştirmek ya da başka bir deyişle popüleştirmek zorunda kaldıklarını belirtir (1999:15). Böylece bir tür müziğin icrasının önü kesilmiş olur. 1930’lardan itibaren devlet tarafından birbiriyle bağlantılı bir dizi kültür politikası uygulamaya konmuştur. 1934 yılında Türk müziğine yasak getirilir ve radyoda çalınması engellenir, bu yasak 20 ay sürmüştür¹²⁶ (Tekelioğlu 1999:22).

Batılı popüler formların aktarılmasında ve yerel halk müziğinin üzerinde durulmamasında, yüksek kültür “oluşturmaya” çalışan seçkin bir yaklaşım rol oynamıştır. Kantolar tüm bu sınıflandırmaların ve politikaların arasında farklı bir kategori olarak tamamen İstanbul’a ait bir müzikal tür olarak Osmanlı’nın son döneminde ortaya çıkarlar. Solmaz 1930’larda kantoların, aslında elit kesimlerden küçük burjuvaya kadar geniş bir kesime hitab etmesine karşın “avam” görülüp yüksek kültür tarafından kabul görmediğini belirtir (1996:24). Kantolar pek çok farklı müzik türünden özellikler taşır, daha sonraları Türkçe sözlü tangolar popüler olur, ancak kantolar kadar benimsenmez ve yaygınlaşmaz (Solmaz 1996:25). Ancak Dilmener, tangoların yapılmasının Cumhuriyet döneminde başlamasını aynı zamanda kadın ve erkeğin birlikte yaptığı bir dans biçimi olmasına ve buna olanak veren ortamın reformlar ve devrimlerle birlikte sağlanmasına bağlar. Ona göre, bu ilk tangoların aynı zamanda Türk popunun en eski örnekleri olarak kabul edilmeleri

¹²⁶ Tekelioğlu bu yasağın ortadan kalkmış olmasına rağmen önce radyoda, televizyonun gelişiyle birlikte ise televizyonda ne tür müziklerin çalınabileceğine dair çok daha kapsamlı bir kontrol sisteminin, sistematik bir sansür uygulamasının başladığını ve bunun ancak 1990’lı yıllarda tecimsel kanalların yayına başlamasıyla yumuşayarak aşıldığını belirtir.

gerekmektedir ve Türk popunun temelleri 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki tango bestecileri tarafından atılmıştır (2003:23). Solmaz'ın tersine Dilmener tangonun yaygınlık kazandığını savunur ve yorumcuları arasında Seyyan Hanım, Mahmuré Hanım, Seyyide Poroy, Saime Şengül ve Bedriye Tüzün gibi kadın sanatçılar bulunduğunu belirtir (2003:24).

1955'e kadar geçen dönemde, önce açılan konservatuarlardan yetişen öğrencilerin başlattığı caz müzik grupları ve orkestraları kurulmaya başlar. İstanbul'da ve Ankara'da bu şekilde kurulmuş pek çok orkestra ortaya çıkar. Radyodan yapılan yayınlar da yeni yapılan müziklerin yaygınlaşmasında önemli rol oynar. 1955 yılının önemi ise Durul Gence ve Deniz Harp Okulu'ndan arkadaşlarının ilk rock'n roll grubunu kurmuş olmalarıdır. Hemen hemen aynı zamnalarda Erkin Koray da Alman Lisesi'nden arkadaşlarıyla birlikte bir rock'n roll grubu kurmuştur. Bu grupların kurulmasının ardından konser mekânları açılmaya, konserler verilmeye ve yeni orkestralar kurulmaya başlamıştır. 1950'li yılların sonunda Türk popunun ilk "star"ı olarak adlandırılan Erol Büyükburç yabancı şarkılara Türkçe söz yazarak sahnede söyleme başlamıştır. Bunu takip eden dönemde yeni isimler ve gruplar ortaya çıkmıştır, ayrıca 1960'larla birlikte 45'lik plakların yayınlanmasıyla birlikte müzik alanında bir canlanma gerçekleşmiştir (Dilmener 2003:31-33).

1960'lı yıllar hem dünya hem de Türkiye açısından önemli yıllardır. Dünyada öğrenci hareketleri ve rock müziğin yükselişi, Türkiye'de ise askeri darbe, Demokrat Parti döneminin bitişi ve müzik açısından da Anadolu Rock akımının ortaya çıkışı bu tarihlere karşılık gelmektedir. Stokes'a göre, pek çok müzik uzmanı Cem Karaca'yı Türk rock müziğinin atası görmektedir. 1950'li yılların sonlarında Elvis Presley ve Bill Haley'in müziklerinin etkisi daha çok sinema aracılığıyla yayılarak, çoğu İstanbul burjuvazisinin çocukları olan, bir kısmı Kadıköy'de oturan, bir kısmı Karaca gibi azınlık mensubu olan, İstanbul'daki yabancı okullarda okuyan ya da bu okullardan mezun olan, Stokes'un deyişiyle "bir dizi taklitçi"nin ortaya çıkmasına neden olmuştur (2000:160). Bu "taklitçi"lerin olanakları, ait oldukları sınıf nedeniyle ülke genelinden daha geniş olmasına karşın, müzik yapabilmek için

gerekli olan kimi aletlere ulaşabilmek için Avrupa'ya gitmeleri ya da kendilerinin "icatlar" yapmaları gerekmiştir. İlk rock müzisyenleri kuşağı teknolojik bir takım kısıtlamaların üstesinden gelmek için yurtdışına gitmek zorunda kalmıştır. Örneğin rock müzik kaydı için gerekli olan stereo kayıt sisteminin Türkiye'ye ancak 1970'li yılların ortalarında gelmesi bu tür sorunlardan birisidir (Stokes 2000:160).

1960'lar aynı zamanda pop müzik alanında yeni seslerin de ortaya çıktığı bir zamandır. Çoğunluğu İstanbul'da olmak üzere Ankara'da öncelikle yabancı şarkıları yorumlayarak müzik yapmaya başlayan şarkıcılar arasında İlham Gencer, Ayten Alpman, Sevinç Tevs, Gönül Turgut, Barış Manço, Tülay German, Ajda Pekkan, Gönül Yazar, Sevim Emre, Ayla Dikmen, Ay-Feri, Füsün Önal, Tanju Okan, Berkant ve Şerif Yüzbaşıoğlu Orkestrası, Alp Ay ve Arkadaşları, Yusuf Günseli Orkestrası, Kanat Gür Orkestrası, Çetin İnönütepe Orkestrası, Beyaz Kelebekler gibi gruplar bulunmaktadır. Fecri Ebcioğlu'nun yabancı şarkılara yazdığı Türkçe sözlerle birlikte başlayan *aranjman* dönemi de 1960'lı yıllara denk gelmektedir (Dilmener 2003:40-59).

Anadolu rock ya da kimilerine göre Anadolu pop müziği ise temel olarak Türk pop müziğinin *aranjman* ve devletin teşvik ettiği müzik anlayışından rahatsızlık duyan gençlerin geliştirdiği bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Stokes bu karşı duruşun, bu kuşak müzisyenlerin İstanbul'un yabancı okullarında okumalarına, yurtdışına seyahat etme ve orada okuma fırsatı bulmalarına ve 1960'lı yıllarda orta sınıf gençlerin politik radikalleşmesinin Türkiye'deki kültürel ortamı etkilemelerine bağlı olduğunu söyler (2000:161). Solmaz'a göre ise Tülay German'ın 1964'te Balkan Melodileri Festivali'nde "Burçak Tarlası" türküsünü Batı enstrümanlarıyla yorumlaması¹²⁷ ve ödül almış olması, türkünün 45'lik olarak yayınlanması ve benzerlerinin yapılması ile sonuçlanmıştır (1996:29).

¹²⁷ Dilmener, türkülerin Batı enstrümanlarıyla yorumlanmasının Erdem Buri'nin projesi olduğunu ve Tülay German'la tanıştığında daha önce Sevinç Tevs ve Ayten Alpman'ın reddettiği bu projeyi German'ın kabul ettiğini, türkülerini düzgün okuyabilmek için de Ruhi Su'dan ders aldığını belirtir (2003:43-44).

Ancak Anadolu rock içinde yer alan temel isimler Moğollar, Apaşlar (Cem Karaca) ve Üç Hürel gibi gruplar olmuş, bu gruplar 1970'lerde de önemli olmaya devam etmişlerdir (Solmaz 1996:29). Anadolu rock yapan gruplar, keyboard, gitar ve bateri gibi Batılı enstrümanları yaylı tanbur, bağlama, kabak kemençe ve çeşitli Türk ritm enstrümanlarıyla bir araya getirerek temelde rock ritimleri ve dokusu etrafında örülmüş parçalar çalmanın yöntemlerini aramışlardır (Stokes 2000:161). Politik duruş olarak sol eğilimli kentli ozanların sözlerinden, Nazım Hikmet'e ve Orhan veli'ye kadar şairlerin şiirlerinden beslenerek yapılan bu müzik türünün 1960'lı yılların sistem karşıtı kültürüyle aralarında bağlantılar bulunmaktadır. Yine 1960'lı yılların müzik açısından önemli gelişmelerinden biri 1965'te yapılmaya başlanan Hürriyet gazetesinin düzenlediği Altın Mikrofon yarışmasıdır. Bu yarışma, 1970'lerde ünlenen pek çok yorumcunun ve müzisyenin "keşfedilmesi"ni sağlamıştır. Yarışmayı kazananların Anadolu turnelerine çıkmaları, İstanbul dışındaki kentlerde de ünlenmelerini ve bu müzisyenlerin de Anadolu'yu görmelerini sağlamıştır (Solmaz 1996:30, Stokes 2000:162). Bu dönemde, 1962 yılından itibaren Şençalar firmasıyla birlikte 45'lik plak devri başlamış, 1966'ya gelindiğinde 20-30 plak firması kurulmuş, daha sonra da baskı fabrikaları açılmıştır (Özbek 2000:121). 1960'ların sonundan itibaren kent temelli yeni bir müzik türü ortaya çıkmıştır.

1970'ler iki farklı kulvardan yükselen kentli müziğin duyulduğu yıllardır. Biri pop müziğin Türkçe beste-sözlerle yapıldığı kulvar, diğeri ise arabesk müziğin yükselişidir. Pop müzik alanına baktığımızda 1970'lerde bir kısmı bugün hâlâ müzik alanında yorumcu ve/veya söz yazarı-besteci olarak ürün vermeye devam eden önemli isimler ortaya çıkmıştır. Bunların arasında Asu Maralman, Tülay, Zerrin Özer, Hümeýra, Nilüfer, Nükhet Duru ve Sezen Aksu önemli kadın müzik üreticileri ve yorumcuları olarak sayılabilir (Dorsay 2003:273-279). Bu isimlerin dışında Gökben, Nur Yoldaş, Rana Alagöz, Gülden Karaböcek, Alpay, Bora Ayanoglu, Şenay, Fikret Kızılok, Modern Folk Üçlüsü (Dilmener 2003:145-173,184), Melike Demirağ, Zülfü Livaneli, Edip Akbayram, Timur Selçuk, Erol Evgin, İlhan İrem, Özdemir Erdoğan, Sibel Egemen, Seyyal Taner (Dorsay 2003:281-288, 294-295, 305-306) gibi isimler de 1970'lerin önemli yorumcularındandır.

Arabesk müzik de kendi içinde iki döneme ayrılabilir. 1968 ile 1970’li yılların sonuna kadarki arabesk müzik, yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda Belge’nin belirttiği gibi bir “yaşam tarzı”dır (*aktaran* Özbek 2000:92). Arabeskin bir tür kentteki köylülerin uyumsuzluğunun müziği ya da yabacılışmanın müziği¹²⁸ olduğu görüşün karşısına kent kenarlarında yaşayan kesimlerin kent dinamiğinin içine çekilmiş olduklarını ve kentsel bir yaşam sürdürdüklerini söyleyerek karşı çıkan Özbek, arabeskin “geleneksel ortamı kente taşıyan ya da kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü” olmadığını belirtir (2000:108,110-111). Özbek’e göre önce bir alt-kültür olarak ortaya çıkan arabesk müziğin yaygınlaşması orta sınıfın genişlemesi ile bağlantılıdır ve bu müziği tüketerek-yaratan grupları aşır genişlemiştir (2000:122). Stokes ise arabeskin her şeyden daha fazla Türkiye’nin 1970’li yıllarından itibaren yükselişe geçen kaset sanayiinin yarattığı bir ürün olduğunu savunur (2000:163). Özbek de, kasetten kasete hızlı kayıt yapan aletlerin 1974’de Türkiye’ye geldiğini ve 1976’da ilk yerli kaset üretimine başladığını belirterek, bu tarihten önce ithal kaset ve kasetçalar ile Almanya’daki işçilerin getirdikleri kaçak kasetçalarının olduğunu söyler (2000:121). Arabesk müzik böylece daha geniş kesimlere yayılma olanağı bulmuştur. 1980’lerden sonra ise arabesk müzik alt-kültürel bir müzik formu olmaktan çıkmıştır.

1970’li yılların başında bir askeri darbe daha gerçekleşmiş, 1960’ların görece özgürlükçü havası değişmiştir. Bu ortamda Ankara’dan Selda Bağcan yorumladığı türkülerini plağa kaydeder. Politik görüşleri nedeniyle yargılanan ve hapse giren Bağcan, hem Anadolu türkülerine çağdaş uyarlamalar yapmış hem de bir çok şarkı bestelemiştir¹²⁹ (Dilmener 2003:173, Dorsay 2003:279-280). Selda Bağcan, gitar çalarak sahneye çıkan, beste yapan ve yorumlayan bir kadın müzisyen olarak Türk pop müziğinde sözyazarı-besteci-yorumcu olan ilk örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, müzik alanında öncelikle ve uzun yıllar boyunca yorumcu olarak sesleri duyulan kadınların içinden Selda Bağcan,

¹²⁸ Müzik ansilopedisinden ve Şenyapılı’nın arabesk tanımından aktaran Meral Özbek (2000), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul, s.15.

¹²⁹ Bunların arasında, bir kısmı ortak besteler ve derlemeler olan Gesi Bağları, Tatlım Dillim, Adaletin Bu mu Dünya, Kıymayın Efendiler sayılabilir.

1980’li yılların sonunda ortaya çıkan hem söz yazarı, hem beste yapan, hem de bu besteleri kendi çaldıkları enstrümanlar ile kendileri yorumlayan kadınların öncüsü olarak görülebilir.

1975 yılında Melih Kibar’la ortak çalışmaya başlayan Çiğdem Talu 1970’lerin önemli şarkı sözü yazarlarından. 1983 yılındaki ölümüne kadar Melih Kibar ile birlikte Erol Evgin’in seslendirdiği daha sonraları birer klasik haline gelen parçaları yazmışlardır. Yine aynı dönemlerde bir enstrüman kullanmayan ancak hem kendisi için hem de başka yorumcular için şarkı yapan ve hâlâ da yapmaya devam eden Sezen Aksu önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. 1975 yılının yılbaşı gecesi televizyonda “Haydi Şansım” adlı parçayı söyler, Seley olan soyadı albüm şirketi tarafından Aksu’ya çevrilerek ilk plağı yayınlanır, özellikle 1980’li yıllarda yaptığı şarkılarla Türk popunda çok önemli bir yere sahip olur (Dilmener 2003:225). İlk kez 1970’lerin sonunda ismi duyulmuş olmasına karşın 1980’lerin sonunda 1990’ların başında asıl “çıkışı”nı yakalayan Nazan Öncel, aynı kuşaktan olmamasına ve tıpkı Selda Bağcan gibi bu çalışma kapsamında incelenen kadın müzisyenlerle benzer özellikler göstermiyor olmasına karşın Türkiye bağlamında sözyazarı-besteci-yorumcu kategorisine dahil edilebilecek ikinci isimdir. 1980’li yılların başında İzmir’den İstanbul’a gelerek İstanbul’un müzik ortamına girer.

1970’lerin pek çok yorumcusu ve bestecisi için yarışmalar, özellikle de Eurovision şarkı yarışması önemli olmuştur. 1980’lerde de bu yarışmanın önemi devam etmiştir. Solmaz, 1980’lere gelindiğinde bu yarışma dışında müzik piyasasını canlı tutacak, pop müziğin gündemde kalmasını sağlayacak bir şey kalmadığını söyler (1996:31). Plakların ortadan kalkmasını ve kasetlerin “korsan” çoğaltılmasını yeni albümlerin piyasaya çıkmasını engelleyen nedenler olarak gösteren Solmaz, ilk bandrollü kasetin 1986 yılında yayınlanan ve Mazhar-Fuat-Özkan’a ait olan “Vak the Rock” albümü olduğunu belirtir. Bandrol yasası 1986 yılında çıkartılarak korsan kasetçiliğin önüne geçilmiştir (1996:31-32). 1980’li yıllar Yeni Türkü, Ezginin Günlüğü, Bulutsuzluk Özlemi, Mozaik gibi yeni grupların çıktığı yıllardır.

Özbek, 1970’li yıllardaki Orhan Gencebay arabeskinin Türkiye’nin modernleşmesine duygusal-direnen yanıtının taşıdığı radikal potansiyelin, 1983 sonrası arabeskinde, özellikle Küçük Emrah ve Ceylan’da olduğu gibi duygusal-pragmatik bir yanıtı dönüştüğünü, bunun da 1970’lerin sonunda başlayan ekonomik, siyasal ve ideolojik değişimlerle yakından ilişki olduğunu söyler (2000:125-126). Gürbilek ise, 1970’lerin “Batsın Bu Dünya” diyen kuşağı ile 1980’lerin “Ben de İsterem” diyen kuşağı arasında farklılık ve gerilim olduğunu belirtir (2001:24). 1980’li yıllardan itibaren arabesk müzik de alt-kültür olma özelliğini kaybetmiştir ve “Türkiye’nin kentsel kültürünün en popüler haline gelmiştir” diyen Özbek, arabeskin içinde farklı tarzlar oluştuğunu belirtir, İbrahim Tathses, Küçük Emrah ve Ceylan’ı *folk arabesk*; Nejat Alp ve Cengiz Kurtoğlu’nu *taverna*; Ahmet Kaya’yı *devrimci arabesk* içine yerleştirir ve bunların dışındakileri *sanat müziği ağırlıklı arabesk* (fantezi ya da çok sesli Türk Sanat Müziği), *oryantal arabesk* olarak sınıflandırır (2000:123-125). Arabeskin, kentsel kültürün önemli bir parçası haline gelmesiyle pop müzik de arabeskten etkilenmiş ve Özbek’in belirttiğine göre çeşitlenen müzik türlerinin birkaçını birarada dinleyen bir tüketici kitlesinin ortaya çıkmasıyla birlikte hem eğlence mekânları da buna uygun hale gelmiştir hem de evde ve arabada “kaset” dinlenmeye başlamıştır (2000:124). Tüm bu gelişmelere bağlı olarak müziğin tüketilme mekânları çoğalmış, aynı zamanda sürekli yeni şarkılar ve şarkıcılar piyasaya çıkmaya, dolayısıyla tüketici kitleye sunulmaya başlanmıştır. Bu da bir yandan müzikal çeşitlenmeyi sağlamış, bir yandan da müzik piyasasında çeşitlenmelere yol açmıştır.

1980’li yılların sonunda açılan ve canlı müzik çalınan barlarda *cover* gruplar çalmaya ve genç, kentli, eğitilmiş bir kesim rock müzik yapmaya ve dinlemeye başlamıştır. Bursa, Ankara ve İstanbul gibi büyük kentlerde enstüman çalanların ve vokal, geri vokal yapanların tamamen kızlardan oluştuğu gruplar kurulmuş ve bu gruplar da barlarda sahne almaya başlamıştır. Bunlardan en çok bilineni ve dönemin önemli rock barlarından Taksim Kemancı ve Ortaköy Sis Bar gibi mekânlarda sahne alan Volvox’u Şebnem Ferah 1988’de Bursa’da kurmuş, sonra İstanbul’a gelerek

çalışmaya başlayan gruba Özlem Tekin dahil olmuştur¹³⁰. Böylece daha sonra solo albümlerini çıkartacak olan iki önemli isim bir süre aynı grupta çalışmışlardır.

1990'lı yıllara geçmeden önce müzik alanında çalışmaya 1970'lerin ikinci yarısında başlamış olan Seyyal Taner'in popüler müzik alanındaki yerine ayrıca değinmek gerekmektedir. Durukan'a göre Seyyal Taner "çok fazla bilinmese de, Türkiye'nin ilk kadın rock şarkıcılarından"dır (2004:306). Pek çok açıdan "farklı" olan Seyyal Taner, sahne şovları açısından dönemindeki müzisyenlerle karşılaştırılamayacak ölçüde "ilginç" fikirleri olan bir yorumcudur; sahnede yılanla şov yapmış, motosiklete binmiş, dans ediş biçimiyle Tina Turner'la karşılaştırılmıştır (Durukan 2004:307). Bu farklı sahne kimliği ve bir de daha sonra çevirdiği filmler nedeniyle marjinalize edilmiş bir yorumcu olan Seyyal Taner de 1970'lerde rock yapan erkek müzisyenler ya da 1990 sonrası dönemde incelediğimiz kadın rock müzisyenleri gibi yabancı dilde eğitim yapan bir okul olan Amerikan Kız Koleji mezunudur. İstanbul'da doğup büyümüş, lise eğitiminden sonra İspanya'ya gidip sinema filmlerinde oynadığı bir dönem yurtdışında yaşamıştır. Öğrencilik yıllarında klasik bale ve şan dersleri almış olan Seyyal Taner, 1976 yılında seslendirdiği ve kendisi için yazıldığını söylediği "Son Verdim Kalbimin İşine" parçası ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "*Son Verdim Kalbimin İşine* derken, Türkiye'deki ilk feminist söylemi gerçekleştirdim. Kadının başkaldırısı var burada. En son sözü, en başta söylemişim. Benim şarkılarımda gevşeyen, kayan aşk sözleri yerine ruh veren, itici olan, ayağa kaldıran, uyandıran sözler vardır. *Naciye*'de, *Leyla* şarkısında olduğu gibi... (Durukan 2004:312)".

1990'lı yıllar pop müziğin giderek daha çok görselleştiği ve müzik piyasasının bu anlamda profesyonelleştiği dönemdir. Başta Kral TV olmak üzere arka arkaya açılan müzik kanalları, şarkıların video kliplerinin gösterilmesini, bu da yeni ve geniş bir sektörün giderek yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1990'ların ortalarından itibaren yayılmaya başlayan CD teknolojisi, buna bağlantılı olarak Türkiye'ye gelen yeni kayıt teknolojileri, albümler, albüm kapakları, fotoğraflar,

¹³⁰ Bu bilgiler, Şebnem Ferah hayranları tarafından kurulan www.seboist.com sitesinden alınmıştır.

menajerlik kurumunun yaygınlaşması, müziğin yanı sıra, hatta kimi zaman müziğin ötesinde imgenin tasarlanması ve görüntünün sesin önüne geçmesi, bir gecede üne kavuşan şarkıcılar¹³¹ bu dönemin müzik piyasasının temel mantığını oluşturan özellikler olarak sıralanabilir. Kuşkusuz tematik yayın yapan televizyon kanallarının arasında müzik kanalı olmasını tetikleyen etmenlerden biri MTV'nin Türkiye'de yayın yapmaya¹³² başlamış olmasıdır. Tecimsel kanalların yayınları giderek daha çok magazin bir boyuta taşınmış, yayıncılık açısından uzun yıllar süren TRT tekelinin kırılmasıyla birlikte yeni bir dönem başlamıştır. 1990 sonrasındaki kültürel iklimine ve bu dönemin özellikle İstanbul kenti bağlamında değişen, dönüşen, “yükselen” toplumsal değerlerine bir sonraki bölümde değineceğiz. Ancak bu bölümde incelediğimiz gibi Türkiye bağlamında kadınların popüler müzik ile ilişkisinin yorumcu olmaktan öteye gidebilmesi için 1970'lere gelinmesi gerekmiştir. Bu dönemde de 1970'lerin başında Selda Bağcan, sonunda da Nazan Öncel gibi adını verebileceğimiz yalnızca iki söz-yazarı-besteci-yorumcu kadın müzisyenin olması, 1990'lı yılların başında bu isimlerin daha önceki dönemlere göre artmış olmasının dönemsel özelliğini daha da önemli kılmaktadır. Bu nedenle de 1980'lerin ortalarından itibaren dünyanın, Türkiye'nin ve İstanbul kentinin değişen, dönüşen, başkalaşan, kaynaşan kültürel ve toplumsal iklimine ilişkin kimi saptamalarda bulunmak gerekmektedir.

¹³¹ Buna örnek olarak Mirkelam verilebilir. Stokes, Mirkelam'ın “karmaşık, incelikli bir sanayi makinesinin ürünü” olduğunu ve Mirkelam'ın kendisinin de kendini bir “proje” olarak tanımladığını söyler (2000:165)

¹³² 1980'lerin ikinci yarısında, henüz tecimsel kanallar yayın yapmaya başlamadan önce İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerde kısa bir süre yayınlanan MTV daha sonra yayından kaldırılmış, ancak uzun vadede etkileri hem 1990 sonrasındaki müzik televizyonu yayıncılığında, hem de bu dönemde ilk gençliğini yaşayan pek çok müzisyenin müzikle ilişkisinde görülmüştür. MTV'nin etkilerini yapılan görüşmeler esnasında kadın müzisyenler de dile getirmişlerdir.

6. 1990'ların Toplumsal Haritası

İstanbul Kentinin ve Türkiye'nin Kültürel İklimi

*“Şimdi sen,
'Güvendiğim sular daboğuldum' dedin
Tesadüfen,
Belki balık olsan kurtulsan,
Kimbilir?
Gel dinlen yanımda!
Gel saklan arkamda!
İstersen konuşma
Onlar hep sorarlar
Benim hâlâ umudum var”¹³³*

1990'lı yılların toplumsal haritasını çıkarmaya ve “kültürel iklimi”ni¹³⁴ anlatmaya çalışmak için hem toplumsal, hem siyasal, hem de ekonomik olarak büyük bir kırılmanın yaşandığı 1980'li yılların özelliklerinden ve getirdiği yeniliklerden, açılımlardan bahsetmek gerekmektedir. 1980'lerden sonra yaşanan süreçten toplumun her kurumu ve her katmanı yoğunluk derecesi biraz daha az ya da biraz daha çok olsa da kesin bir biçimde etkilenmiştir. Bu etkilenme kimi alanlarda ve kimileri için seslerin kısılmasına neden olurken, yine kimi alanlarda ve kimileri için seslerin daha yüksek bir perdeden çıkmasına yol açmıştır. Bu bölümde, geniş ölçekte Türkiye'nin ve dolayısıyla İstanbul kentinin nasıl ve hangi alanlarda ne şekilde değişimlerden etkilendiğine bakılıp 1990'lı yıllara ilişkin saptamalara ulaşılmaya çalışılacaktır. Ancak bu “yerel” bağlama geçmeden önce, “küresel” bağlama, hâlâ içinden geçilmekte olan dönemin kültürel mantığına ilişkin bir kaç önemli saptamaya değinmek gerekmektedir.

¹³³ Aylin Aslım, *Zor Günler (Umudum Var)*.

¹³⁴ Nurdan Gürbilek, 'Vitrin'de Yaşamak' kitabının alt başlığı olarak '1980'lerin Kültürel İklimi' tanımını kullanmıştır, burada ona gönderme yapılmaktadır.

6.1. Çağın Baskın Kültürel Mantığı¹³⁵

Bugünü bir şekilde anlamaya ilişkin her türlü çabanın çok geniş bir perspektifin içindeki küçük zamansal ve mekânsal parçalara bakarken bile, genele ilişkin, dünyanın içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel özelliklere değinmesi gerekir. Etkileşimin hızlandığı, yerel olanla küresel olanın eklendiği, eklemelendiği, kesiştiği, birbirinin yerine geçtiği, birbirini doğurduğu bir dönemin, özellikle de baskın kültürel mantığın altının çizilmesi kaçınılmazdır.

Daha önce belirttiğimiz gibi 1940'lı yıllarla birlikte başlayan dönem genel olarak “postmodern dönem” olarak tanımlanmaktadır. Bir önceki dönem olarak kabul edilen modernite ile postmodernite arasındaki farklılığı kuramsal bir perspektif üzerinden özetleyen Savran, postmodernizmin “neredeyse bir ruh hali” olduğu izlenimi uyandırdığını söyledikten sonra şöyle devam eder:

Bütüncül teoriler karşısında perspektif çokluğunu, evrensellik karşısında yerellik ve tikelliği, hakikat karşısında yorumu ve göreliliği, politika ve etik karşısında estetiği, ideoloji eleştirisi karşısında yapıbozumunu, gerçeklik karşısında imgeleri, temsil karşısında benzetimi (*simülasyon*), zaman karşısında mekânı, çelişki karşısında farklılıkları, sınıf karşısında kimlikleri, gereklilik karşısında olumsuzluğu ve kaosu öne çıkaran, bilgiye, akılcılığa, kurtuluş söylemlerine kuşkuyla bakanların paylaştığı, estetize edilmiş bir ruh hali... (1999:158-159).

Harvey de, *PRECIS 6* dergisinin editörlerinin bu yeni dönemi tanımlarken “[g]elişmiş kapitalist ülkelerin kültüründe, derin bir *haleti ruhiye* değişimi yaşanmıştır” dediklerini aktarır (1999:54). Haleti ruhiyedeki bir değişim ya da tamamen bir ruh hali olarak ele alınsa da, temel olarak üzerinde anlaşılabilir nokta ekonomik ve toplumsal alanlarda yaşanan değişimin ve dönüşümün temsil biçimlerinde, kültürel ve sanatsal ifade alanlarında, daha önceki dönem(ler)e göre başka karşılıklar bulduğudur.

¹³⁵ Postmodernizmin çağın baskın kültürel mantığı olduğuna ilişkin tanımdan yola çıkılarak ve dolayısıyla Jameson'a atıfta bulunularak kullanılmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi tartışmalı bir konu olmakla beraber günümüzde yaşanan durumu kavradığı düşüncesiyle kullanılmıştır.

Jameson bu “ruh hali”ni ele alırken geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini, ideoloji, sanat ya da toplumsal sınıf, Leninizm sosyal demokrasi ya da refah devleti gibi çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair görüşlerin aldığını, bunların da “daha sık kullanılan bir terimle” postmodernizmi oluşturduğunu belirtir (1994:59). Jameson’a göre, bu olgu başlangıcı 1950’lerin sonlarına, 1960’ların başlarına kadar götürülen “radikal bir kopma”ya dayandırılmaktadır. Bu radikal kopuş, modern hareketin sönmüş ya da ortadan kalkmış olmasına, ideolojik veya estetik olarak reddedilmiş olmasına bağlanmaktadır. Kopuşun gerçekleştiği noktada “resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, büyük *auteur*lerin filmleri veya modernist şiir ekolü; bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son ve olağandışı olgunluk ürünleri olarak görülüyor” diyen Jameson, bunların ardından “gelenlerin”, “ampirik, kaotik ve heterojen bir görünüm” çizdiğini söyler (1994:59). Kültürel ve sanatsal üretimin pek çok alanında beliren bu “kopuş”un sadece kültürel bir “mesele” olarak görülmemesi gerektiğine işaret eden Jameson’a göre, postmodernist kuramlar en çok “post-endüstriyel toplum” olarak adlandırılan ama bunun dışında “tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplum, ileri teknolojik toplum” gibi isimler verilen yepyeni bir toplum tipinin gelip yerleştiğini haber verirler (1994:61). Bu toplum tipinin genel özelliklerinden bahsetmeden önce bahsettiğimiz “radikal kopuş”a ilişkin Jameson’ın önemli bir saptamasına değinmek gerekmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi Mandel’in kapitalizmin evrelerine ilişkin ayrımını temel alarak yaptığı dönemselleştirmeye göre 1940’lardan sonraki dönem elektronik ve nükleer enerjili cihazların makineyle üretildiği geç kapitalist dönemdir. Mandel’in sınıflandırdığı, kapitalist üretim tarzının oluşturduğu üç genel teknoloji devriminin¹³⁶ “her biri bir önceki aşamaya nazaran diyalektik bir gelişmeye işaret eden üç temel an” olduğunu belirten Jameson, bunları sırasıyla piyasa kapitalizmi, tekel/emperyalizm aşaması ve yaşadığımız çağın çokuluslu sermaye aşaması olarak adlandırır (1994:93). Kapitalist sistem, üretim tarzı teknolojik olarak değişime uğruyor olsa da devam etmektedir. Savran, buradan yola

¹³⁶ Birincisi 1848’den sonra buharlı motorların makineyle üretilmesi, ikincisi ise 1890’lardan sonra elektrikli ve yanmalı motorların makineyle üretilmesidir.

çıkarak Jameson'ın günümüze ilişkin saptamasını, bir kopuşun gerçekleştiği ancak bunun kültürel alanda bir kopuş olduğu, kapitalist sistemin ise devam ettiği şeklinde özetler (Savran 1999:160). Bu kültürel kopuşun temsil ilişkilerine yansımada ise ifadenin parçalara ayrıldığı, meta fetişizminin yükseldiği, nesnelerin metalaştığı, hislerin söndüğü yerini “yoğunluklar”ın aldığı, derinliğin yerine yüzeysel veya çoklu yüzeyselin geçtiği, öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanmasına bıraktığı, aşırı coşkunun ve kendini tüketmenin başat durum ve kavramlar olarak öne çıktığı görülmektedir (Jameson 1994:65-76). Öznenin bu dönemdeki durumuna ilişkin olarak Harvey de klasik Marksist anlamda bireyin yabancılaşması için tutarlı bir benlik duygusunun varsayıldığını, oysa parçalanmış bir benlik duygusunda bu yabancılaşmanın gerçekleşemeyeceğini söyler (1999:70). Harvey'e göre, bu da yabancılaşmış öznenin yitirilmesine, dolayısıyla daha iyi bir gelecek için yabancılaşmış bireyin izleyeceği Aydınlanma projesiyle birlikte gerçekleşmesi istenen alternatif toplumsal geleceklerin bilinçli bir şekilde dışlanmasına karşılık gelmektedir. Deneyim “bir dizi arı ve birbiriyle ilgisiz şimdiler”e indirgenmiştir; imge, görünüm, gösteri de ancak böyle “ilgisiz şimdiler” ortamında yaşanır diyen Harvey şöyle devam eder: “Dünyanın zamansal düzeninin böylesine çöküşü, aynı zamanda geçmişin de tuhaf bir biçimde ele alınmasına yol açar. İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi maskeleyme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir (1999:71).” Sanatsal üretimlerde geçmiş dönemin yapıtlarının kullanılmasına ve üreticilerine ilişkin Crimp'in saptaması bu noktada önem kazanır. Crimp'e göre “[y]aratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden var olan imgelerin açık yüreklilikle mülkedilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır (aktaran Harvey 1999:72).” Bu tür bir alıntılama, parçalama pratiğine ilişkin örneklere yalnızca sanatsal ürünlerin başka sanatsal ürünler içinde kullanılmasında değil, aynı zamanda şiirlerin, şarkıların, resimlerin bağamlarından koparılarak ve hiç referans gönderilmeden, yeni bir “şeymiş” gibi başka şiirlerde, şarkılarda, resimlerde, afişlerde ama en çok da reklamlarda rastlanmaktadır.

Bu kültürel kopuş yaşanırken, kimi kavramlar ve tanımlar daha önceki anlamlarından sıyrılıp yeni karşılıklar bulurlar. Bu yeni karşılıklar, yeniden üretim alanlarını, dolayısıyla kültürel üretim alanını da doğrudan etkiler ve kişilerin kendilerini topluluk içinde konumlandıkları, kendilerini kurdukları ve temsil ettikleri biçimleri de etkiler. Sennett, bu değişikliklerden en önemlilerinden birinin aşkın ve cinselliğin tanımında yaşandığını öne sürer. Sennett'e göre “[m]ahrem duygular dünyası sınırlarını yitirmektedir. Mahrem alan, insanların kendileri için alternatif bir karşı denge yarattıkları kamusal dünya sınırlanmıyor artık (1996:20).” Kamusal ile özel arasındaki sınırların belirsizleşmesi, “güçlü” kamu yaşamının aşınmış olması, mahrem ilişkileri de dönüştürmekte ve bozmaktadır. Sennett, bu bozulmanın en canlı örneğinin, kişisel ilişkiler içinde en mahremi olan fiziksel aşkta görüldüğünü, fiziksel aşkın yeniden tanımlandığını ve ağırlığın erotizm terimlerinden cinsellik terimlerine kaydığını söyler (1996:20).

Bu cinsellik terimleri yalnızca sözlerde kalmamakta, çağın “görsel imgeler” üzerinden yürüyen temsil biçimlerinde “görünür” kılınmaktadır. Her şey görsellik üzerinden değerlendirilmekte, cinsellik ve cinsiyet de birer göstergeye dönüşmektedir. Baudrillard'ın tanımıyla “[c]insiyet göstergeleri sayesinde bedenden kurtulma ve arzunun sahnelenmesindeki abartı sayesinde arzudan kurtulma stratejisi, eskiden işe yarayan yasaklama yoluyla bastırma stratejisinden daha fazla etkilidir. Ancak bastırma stratejisinin tersine, bunun kime yaradığı artık hiç belli değil; çünkü istisnasız herkes bu yeni stratejiye maruz kalıyor (1995:27).” Bedenin ve arzunun “fazlasıyla” görünür olması yeni medyaların ve teknolojilerin sınırsız erişilebilirliği içinde cinselliği ve arzuyu da bağlamından koparmış, sanallaştırmış ve birer imgeye dönüştürmüştür. Bunu yaparken de hem deneyimi hem de bedeni parçalamıştır.

Foucault'ya göre ise “[m]odern toplumların özgünlüğü, cinsiyeti, karanlık bir varoluşa terk etmelerinden değil, onu gizli bir biçimde sömürürken, kendilerini, cinsiyet hakkında sınırsızca konuşmaya adamalarından gelmektedir (Tekelioğlu:1999).” Cinsellik, üstü örtülen, mahrem sayılan bir şey olmaktan çıkmış, üzerinde en çok konuşulan, en çok sorunsallaştırılan, gündemi en çok meşgul eden konu haline gelmiştir ve bu esnada sürekli sömürülmekte, değişim değeri taşıyan bir

“ürün” haline getirilip pazarlanmaktadır. Yalnızca üzerine konuşulmakla kalmamakta aynı zamanda medyanın “en ciddi” programları olan haberlerin ve haber programların içeriğinde bile geniş yer tutmakta, böylece sonsuz bir müstehcen dil dolaşımına girmekte ve meşrulaştırılmaktadır.

Televizyonun tüm dünya üzerinde önemli bir kitle iletişim aracı haline gelmesi ile postmodern dönem arasında bir bağlantı kurulabileceğine ilişkin bir düşünceye daha önce endüstri sonrası kentler bağlamında Morse’un televizyon ile kent arasında kurduğu ilişkiden bahsederken değinmiştik. Jameson da televizyon kullanımının yaygınlaşmasına “bir tür biçimlendirici rol atfetmemek güç görünüyor” derken benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Amerikalıların günde ortalama yedi saat televizyon seyrettiklerini belirten Jameson, bu durumun kapitalist dünyanın genelinde yaygın olduğunu bu nedenle de mutlaka etkisi olmuş olması gerektiğini söyler (1999:78). Bu görüşünü Taylor’dan yaptığı şu alıntıyla destekler: “[televizyon], tarihte, geçmişin sanatsal başarılarını, coğrafyadan ve maddi tarihten büyük ölçüde koparılmış biçimde, az çok kesintisiz bir akım halinde Batı’nın oturma odalarına ve stüdyolarına aktaran ve birbirleriyle eş öneme sahip, eş zamanlı olarak varolan olgularmışçasına yanyana yamayarak bir kolaj halinde sunan ilk kültürel araçtır. [Üstelik], bu aracın, tarihi eşit olayların tükenmez kaynağı olarak algılayışını paylaşan bir izleyici de varsayar (1999:79).”

Postmodern dönemde öne çıkan “parçalar”dan biri de, özellikle medya temsilleri aracılığıyla beden haline gelmiştir. Kroker, “[b]eden, post-modern durumda, tekrar tekrar kendi üzerine katlanarak, ideolojik medya labirentlerinde bir imaj haline gelmiştir (*aktaran* Işık 1998:14)” derken bedenin parçalanmasına işaret etmektedir. Işık, bunun “görüntü (simulakr) olarak beden ve bedenin parçalanması” olduğunu söyleyerek toplumsal çözümlemede, bedenin merkezi bir konum almasının temel nedenlerinden birinin tüketim toplumunun hazcı yapısındaki temel nesnesinin beden olmasından kaynaklandığını belirtir. Işık’a göre bedenin daha güzel görünmesi, sağlığı ve kontrolü modern tüketim toplumunun temel hedefi olarak ortaya çıkmaktadır, böylece de beden toplumsalın merkezine yerleşmiştir ve önemi son yıllarda giderek artmıştır (Işık 1998:15). Sürekli olarak “daha güzel”, “daha

genç”, “daha zinde” görünmeye yaradığı iddia edilen kozmetik ürünleri, spor aletleri ve malzemeleri tanıtılmakta, bunlar tanıtılırken de Kroker’in “tekrar tekrar kendi üzerine katlanma” olarak tanımladığı durum ortaya çıkmaktadır: Bedenler tanıtımın, dolayısıyla pazarlamanın ve satışın nesnelere dönüşmekte, ancak aynı zamanda yüz, bacaklar, karın gibi parçalara ayrılmaktadır.

Değişen ve dönüşen ya da anlamı farklılaşan kavramlardan biri de “özgürlük”tür. Postmodernist söylemlerin en önemli konularından biri olan özgürleşme söylemi, bireyin güçlendirilmesi, kendi kaderi hakkında gerçekten söz sahibi olması ve sorumluluk alması açısından bakıldığında olumlu karşılanabilmektedir. Ancak Şaylan’a göre radikal bir değişimden ve yeni bir durumdan söz edilen postmodernist çözümlerlerin pek çoğunda özgürlük kavramı, daha doğrusu “*negatif özgürlük* kavramı geçerli tek değer olarak kabul edilmiş”tir (1999:30). Negatif özgürlüğün, bireye kendi dışından hiç ya da marjinal düzeyde müdahale edilmemesi anlamını taşıdığını belirten Şaylan, bu durumun “daha adil, insancıl ve eşitlikçi bir toplumsal düzen için topluma müdahale etmenin radikal bir biçimde yadsınmasına” neden olduğunu belirtmektedir (1999:30). Yadsınan yalnızca bu tür bir müdahale değildir, bir yana bırakılan, üzerine konuşulmayan, ancak kutsanıyor”muş” gibi yapılan başka kavramlar ve alanlar da vardır. Eagleton’a göre postmodernizm, “öteki”ne açık olmakla övünmesine karşın, karşı çıktığı ortodoksiler kadar dışlayıcı ve sansürcü olabilmektedir. Bunlara örnek olarak da, genelde insan kültüründen söz edilmesini ama sınıfın konuşulmamasını, beden ele alınmasını ama biyolojiye yer verilmemesini, *jouissance*’a değinilmesini ama adaletle değinilmemesini, post-kolonyalizmin konu edilmesini ama küçük burjuvazinin edilmemesini gösterir (1999:41). Farkın, çeşitliliğin, yanyana duruşların öne çıkarılması ya da öne çıkarılma iddiası kimi kavramları böylece üzerinde konuşmayarak ya da üzerinde durmayarak dışarıda bırakmaktadır.

Bu tarihsel dönemin “sessizce” dışarıda bıraktığı, üzerinde konuşmadığı şeylerden biri de her ne kadar küreselleşmenin ve etkilerinin dışında kalmanın mümkün olmadığı bir dünya düzeni içinde yaşanıyorsa da, bütün coğrafyalarda kapitalist üretim tarzının aynı aşamasında olmamasıdır. Buna bağlı olarak da

modernite eş zamanlı olarak yaşanmış ve “geçmiş” bir sürece karşılık gelmemektedir. Anderson, bu durumla ilgili olarak şu soruyu sorar: “Modernitenin –okur-yazarlık, sanayileşme, hareketlilik gibi- asgari koşullarının bile gerçekleşmediği ya da sınırlı ölçüde mevcut olduğu bir ortamda, postmodernitenin bir anlamı olabilir mi? (2002:167)” Aslında bu soruyu Jameson’ın teziyle bağlantılı olarak soran Anderson Jameson’ın tezinin günümüz kapitalizminin dünya çapında türdeş bir dizi toplumsal koşul yarattığı yönünde bir varsayıma dayandığı söylenemeyeceğini savunur. Ona göre, eşitsiz gelişim, sistemin doğasında bulunmaktadır: “Bugün hızla yaygınlaşması” sonucu eski eşitsizlik biçimlerini gölgede bırakan ve “henüz pek iyi kavrayamadığımız” yeni eşitsizlik biçimleri yaratan bir sistemdir bu ve asıl soru, bu eşitsizliğin, herhangi bir ortak kültürel mantığa imkan vermeyecek kadar büyük olup olmadığıdır (2002:167).

Anderson, gelişmiş Batı ülkelerinde gelinen bu aşamaya kadar İkinci ve Üçüncü Dünya ülkelerinde tüketim düzeylerinin düşük olduğu ve sanayinin çok az geliştiği ülkelerde modernizme yakın bir oluşumun gerçekleşmesini beklemenin, Jameson’ın tezi çerçevesinde daha “makul” olması gerektiğini belirtir. Ancak, hemen ardından, bugünün küresel iletişim sistemleri sayesinde, eski İkinci ve Üçüncü Dünya ülkelerinin, Birinci Dünya’nın yoğun kültürel istilasına maruz kalmakta olduklarını ve bu koşullar altında postmodern biçimlerin etkisinin kaçınılmaz olduğunu söyler (2002:168). Anderson, daha önce bahsettiğimiz televizyonun postmodernizmle ilişkisine “eski” Üçüncü Dünya ülkeleri ile bağlantılı olarak değinir:

Postmodern kültür, bir dizi estetik biçimden ibaret değildir, bir dizi teknolojiyi de içerir. Yeni bir döneme geçişte belirleyici rol oynayan televizyonun modernist bir geçmişi yoktur. Televizyon, postmodern dönemde en güçlü araç haline gelmiştir. Ama, bütün diğer yeniliklerle kıyaslandığında çok daha orantısız bir etki yaratan bu güç, eski Üçüncü Dünya’da, Birinci Dünya’da olduğundan çok daha yoğun biçimde kendini göstermiştir. (...) Bu ülkeler artık dünyadan soyutlanmış olarak kalmaz. Çünkü, zengin ülkelerde bile yeni ortaya çıkan simülasyon –ya da prestijitasyon- teknolojilerinin etkisinden uzak kalmaları imkansız (2002:169).

Böylece Anderson'ın ortak kültürel mantığın olup olamayacağına ilişkin sorduğu soru da karşılığını bulmaktadır. Her ne kadar sistem tarafından yeni yaratılan eşitsizlikler bulunsun da, aynı zamanda “eşit” bir biçimde aynı temsil biçimine ve onun dil(ler)ine, söylem(ler)ine, ideoloji(ler)ine yoğun bir şekilde maruz kalınmaktadır. Kuşkusuz yalnızca televizyonun her yerdeliği ve hiçbir yerdeliği ile açıklanabilecek ya da tanımlanabilecek bir ortak kültürel mantıktan söz etmek mümkün değildir. Ancak bu mekânsızlığından dolayı dönemin ekonomik özellikleri ve teknolojik gelişmeleri ile örtüşmekte ve bir temsil biçimi olarak önem kazanmaktadır.

Genel hatlarıyla çizmeye çalıştığımız ve hâlâ içinden geçmekte olduğumuz dönemin özellikleri, Türkiye'yi de özellikle 1983 yılı sonrasında uygulanan serbest piyasa ekonomisine bağlı olarak ekonomik anlamda, ancak buna koşut ve bağlı olarak da siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda etkilemektedir. Özellikle kentsel bölgelerin teknolojik gelişmelerden birincil elden etkilendiği ve yeniliklerin Batılı ülkelerle neredeyse eşzamanlı olarak kullanıma girdiği düşünülürse, çağın baskın kültürel mantığı olarak tanımlamaya çalıştığımız ilişkiler ağının etkisinin daha da önemli bir hale geldiğini söyleyebiliriz.

6.2. Türkiye'nin Ekonomik, Toplumsal ve Siyasal Durumu

1980 yılı Türkiye tarihi açısından 12 Eylül askeri darbesi ile birlikte anılan ve hem siyasal hem de toplumsal yapıların derinden etkilendiği bir tarihe karşılık gelmektedir. 1970'li yılların siyasal, ekonomik ve toplumsal mücadelelerinin ardından keskin, sert ve ani bir kesintiye uğrayan gündelik yaşam, askeri darbenin uygulayıcılarının “bir kenara” çekilerek, yerlerini “sivil” yönetime bıraktığı 1982 yılı ve seçimle iktidara gelen hükümetin ülkeyi yönetmeye başladığı 1983 yılı itibarıyla, önceki dönemlerden çok başka bir zemine yayılmıştır.

Laçiner, 1980'li ve 1990'lı yılların başlangıcı ve bitişini anayasal düzenlemelerdeki değişime bağlayarak, 1982 Anayasası'nın yürürlüğe girişiyle başlayan ve Avrupa Birliği tarafından Anayasanın ciddi bir biçimde değiştirilmesi

zorunluluğun dayatıldığını söylediği 1999 yılında biten bir zaman dilimi arasında dönemselleştirir. Bu zaman diliminin “Türkiye’de iktisadi düzenin serbest piyasa ekonomisine uyarlanmaya başlaması ile ‘uluslararası sistem’in Türk ekonomisine bizzat nezaretinin bir revizyon dikte ettiği 21 Şubat krizi arasındaki süre ile de” örtüştüğünü söyler (2002:10). Ekonomiye dış müdahalelerin beraberinde getirdiği “önlem ve uygulama paketleri” toplumdaki eşitsizliği artıran, bu eşitsizliğe karşı mücadele yollarının önünü hem 1970’li yılların geri gelebileceği imasıyla hem de hukuksal düzenlemeler yoluyla kapatan bir yönetim anlayışını yerleştirmiştir.

1980- 1990 yılları arası İnel’e göre ise, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, devletin gelecekle ilgili tasarımları belirleme işlevinde çok büyük bir dönüşüm yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, kalkınmacı, sınırlı da olsa sosyal güvenlik amaçlı ve gelir dağılımını zaman içinde düzeltmeye yönelik devlet müdahaleleri öncelikli yerlerini, gelir dağılımını bozarak sermaye birikimini hızlandırmaya yönelik bir devlet müdahalesine bırakmıştır. İnel bunun liberal politikalar, Turgut Özal’ın uygulamaları ve bu uygulamaların sonucunda ortaya çıkan banker krizi, kara para aklanması gibi durumlara bağlar (2002:24).

Yine 1980-1990 aralığının önemli toplumsal gelişmelerinden biri milliyetçiliğin yükselmesidir. Ancak aynı zamanda o güne kadar bastırılmış Abaza, Çerkes, Rumelili, Laz, Arap gibi tüm etnik kimlikler de su yüzüne çıkmıştır. İnel bu durumu şöyle açıklar: “Toplumun özellikle kentli kesiminde, kökünü arama merakı, cemaat dayanışmasını güçlendirme telaşı ve sarsılan egemen üst kimliği daha saf bir alt kimlikle destekleme arzusu boy gösterdi. Bireysel özgüvenin sarsıldığı, bunu telafi etmek için ise ortak özgüven işaretlerinin abartılı biçimde öne çıkarıldığı bir dönem oldu ‘90’lar. Yükselen pop milliyetçiliği besleyen bir damar buydu (2002:25).” İnel “pop” olarak nitelendirdiği milliyetçiliği besleyen ikinci damar ise, Buğra’ya göre 1980’lerin ekonomik ve kültürel olarak dışa açılan Türkiye toplumunun, bu açılmayla birlikte bazı geleneksel güven noktalarını kaybetmesidir (Buğra 2001). Buğra, bu değişimin bileşenlerinden bir tanesinin 1980’lerin başında Türkiye toplumu hâlâ aile dayanışması modeli içinde ilişkilerin kurulduğu, hakların arandığı, bir ahlaki ekonomi modelinin ağır bastığı bir toplumu iken 1980’lerin

ortasında, dışa açılma gereklerinin de zorlamasıyla, bu “ahlaki ekonomi” modelinin giderek yerini düzenlenmemiş bir pazar ekonomisine bırakması olduğunu belirtir (2001). Bu yeni muhafazakar ya da yeni liberal anlayış sadece Türkiye ölçeğinde değil, Batı’da da A.B.D.’de Reagan, İngiltere’de Thatcher iktidarları ile baskın söylem haline gelmiştir.

Ancak daha önce belirttiğimiz gibi 1980 sonrası dönemde, dünya genelinde modern çağdan çıkılıp postmodern çağa girildiğine ilişkin yaygın bir görüş bulunmaktadır. Türkiye gibi “çevre” ülkeler, Birinci Dünya olarak adlandırılan gelişmiş ülkelerinin müdahalelerine ve yönlendirmelerine modernleşme sürecine dahil olduklarından beri maruz kalmışlardır. Türkiye açısından Batılılaşma olarak adlandırılan bu sürecin 1980’ler sonrasındaki aşaması ise tamamlanmış bir sürecin üstüne gelen postmodernist etkilerin gündelik yaşama nüfuz etmesi şeklinde olmuştur. 12 Eylül süreci Laçiner tarafından modernleşme sürecinde bir geriye gidiş olarak tanımlanır, çünkü modernleşmenin kendi kaderini ilgilendiren konularda, seçim yapabilme, karar verebilme yetkinliğine ulaşmaya, bu vasfını geliştirmeye yönelmiş toplum ideali ortadan kalkmıştır. Temel hak ve özgürlükler, siyasete katılım kısıtlanmış, siyasetin alan ve konularını daraltan düzenlemeler yapılmıştır (2002:15). 1960’lı yıllardan itibaren politikleşen, hakları için mücadele eden, örgütlenen topluma ket vurulmuş, bu siyasal düzenleme ile toplum “politik duyarlılıktan, politikleşmeden” uzaklaştırılmak, caydırılmak ve bu politik vasıf köreltilmek istenmiştir (Laçiner 2002:15). 1980’li ve 1990’lı yıllara bakıldığında bu amaca ulaşıldığı görülmektedir. Sivil toplum kuruluşlarının ve toplumsal örgütlenmenin canlanması için 1990’ların sonuna ve Avrupa Birliği ile bütünleşme nihai amacıyla birbiri ardına yasal düzenlemelerin ve görüşmelerin yapıldığı 2000’li yıllara gelinmesi gerekmiştir.

1980’li ve 1990’lı yıllarda yürürlüğe giren siyaset anlayışı tek başına bu amaca ulaşmamış, Laçiner’e göre bu siyasal düzenleme ile neredeyse eşzamanlı olarak devreye giren “postmodernizm”, ayrı bir açıdan ama aynı “apolitikleştirme” sonucunu veren özellikleriyle bu siyaset anlayışının başarısının başat öğelerinden biri olmuştur. 1980’li yıllara girilirken “hemen tüm toplumlar için derece derece geçerli

olan apolitikleşme sürecinin en özlü ifadesi o dönem Batı gençliği içinde hayli yaygın olan ‘no future-gelecek yok’ sloganı idi” diyen Laçiner, şu anda Türkiye toplumunun o slogana örtünmüş gibi durduğunu belirtir (2002:17). Bu gelecek yok sloganı da temelde yoğun bir biçimde yaşanan belirsizlik ve güvensizlik ile bağlantılıdır.

İnsel, Türkiye toplumunun son yirmi-yirmi beş yılını belirleyen olgulardan birinin, giderek artan bir hızda gerçekleşen ve her seviyede hissedilen güven kaybı olduğunu öne sürer. Ancak bunun bir telafi mekânizması ile birlikte işlediğini söyler. Ona göre, bir seviyede yaşanan aşırı bir güven kaybını başka bir seviyede yaşanan aşırı bir güven kabarması telafi eder, “örneğin geleceğe olan güvenin sarsılmasıyla bazı otoriter kurumlara olan güven hissinin aşırı artması, böyle bir telafi mekânizmasının sonucu olabilir” ya da “özgüven erozyonu yakın çevreye ki aile ve tartışmaya açık bir kavram olarak cemaate olan aşırı bir güven hissiyle telafi edilebilir (2002:20). Ancak geleceğe olan bu genel güven kaybının tek sonucu telafi mekânizmalarının işlemeye başlaması değildir. Aynı zamanda, “daha iyi yaşam koşulları” için arayışlara girilmesidir. Bu süreçte yine İnsel’in belirttiği önemli bir nokta sadece vasıfsız işçi konumunda olanların değil, toplumun yeni yetişen elitlerinin önemli bir bölümünün de “esas düşündükleri şey”in, “buralardan gitmek” olduğu bir toplumsal ruh haliyle Türkiye’nin 1990’lı yılları bitirmiş olmasıdır (2002:27). Bali de, özellikle 2001 ekonomik krizinden sonra belirginleşen, ancak 1980’lerde Türkiye’ye dönenlerin “tersine beyin göçü”nün ve Türkiye’yi etkisi altına alan Amerikan kültürü ve Amerikan hayranlığından ötürü pek çok genç insanın “ilk uygun fırsatta” yurtdışına gitme ve orada yaşama isteği içinde olduklarını belirtir (2002:341-342). Yarına duyulan güvensizlik özellikle genç kuşakların bir an önce bir yolunu bulup ülke dışına çıkma, gitme, uzaklaşma isteğiyle örtüşür.

1980 sonrası dönemde Türkiye’yi, toplumsal ve ekonomik yapı ve kültürel iklim bağlamında Mardin’in “yumuşak ideoloji¹³⁷” (2000:14) kavramı üzerinden

¹³⁷ Şerif Mardin’e göre, sert ideoloji: sistematik bir şekilde işlenmiş, temel teorik eserlere dayanan, seçkinlerin kültürüyle sınırlandırılmış, muhtevası kuvvetli bir yapı iken yumuşak ideoloji kitlelerin çok daha şekilsiz inanç ve bilişsel sistemleridir.

değerlendirdiğimiz zaman, bu dönemde, Türkiye toplumunun ideolojilerle, bu anlamda sert ideolojilerle kurduğu bağların gevşemesi, küresel etkiler nedeniyle kültürel ürünlerin formlarının ve içeriklerinin farklılaşması, toplumsal koşulların hazırlamadığı ve getirmediği bir yaşam tarzının pompalanması sırasında, dış dünya ile iletişimin hızının getirdiği dinamiklerin dönüştürdüğü kentlilerin, dolayısıyla kentli kadınların, genele ve bastırılmışlığa karşı geliştirdiği bir direnme ya da politikadan çok bireysel olarak aştığı engeller ve açtığı alanlardan bahsedilebilir. Bu da zaten 1980 sonrası dönemin serbest piyasa ekonomisiyle birlikte açtığı ve kolektif olanın bir tarafa bırakıldığı/sindirildiği; bireyin, bireysel başarının ve bireysel “kurtuluş”un körüklendiği; herkesin kendisi için ve açıkça “istediği” bir döneme denk gelmektedir. Kozanoğlu, “birey”in yükselişinin neo-popülizmin yeni simgesi olduğunu, ancak “ortalıkta” pek fazla birey de olmadığını, çünkü bireye verilen önemden söz etmenin aslında gerçekten bireylerin oluşmasını arzulamak ile aynı anlama gelmediğini söyler (1992:121-122). Ona göre, bireyciliğin yükseldiği doğrudur, ancak “yıkılan duvarlar”ın altından birey çıkmamış, “dünyada esen rüzgarlar Türkiye’ye daha çok birey ortamını” taşıyamamıştır. Kozanoğlu’na göre bu dönemde tek bir ideolojiyi pazarlamaya çalışan neo-popülizm “yıldızları”nın iddiası “ideolojilerin mera, çağdışı politik liderlerin çoban, ideolojilere kapılanların ise sürü” olduğu ve “insanların düşünce ufkundan konuşma biçimlerine, kılık kıyafetlerinden sanata bakışlarına kadar her şey, körü körtüne inandıkları ideolojilerin denizinde yıllarca yutulup gittiği” yönündedir (1992:122). Kozanoğlu, bu dönemde toplumun kalabalık kesimlerinin içinde çeşitli nedenlerle insanların “sessizliğe” gömüldüğünü, kimilerinin “Neyse, belki ben yırtarım” diye, statü sahiplerinin “kaybedecek bir şeylerimiz var” diye, korku duyanların “aman aman bir tatsızlık çıkmaz da” diye yarattığı, “duyarsızlık katkılı sessizlik” ve radikalizmin boşalttığı alandaki sessizliğin yerini alan “mış gibi”nin prim yaptığı dönemde, kendi sesi olmayanlara birey denemeyeceğini bilenlerin “birey imajları” adına konuştuklarını söyler. Bireyin yükselişinin simgeleri de “depolitizasyon, duyarsızlık, acımasızlık ve sessizlik” ile birlikte gelen daha iyi yaşama isteğidir (1992:123). 1980 sonrası dönem bu sessizlikle ve “belki ben yırtarım” anlayışlarıyla birlikte işleyen ve Laçiner’in kişisel çıkar hesabının, mesleki, sendikal, siyasal ortaklığın gereklerine baskın çıktığı bir bireyselleşmeye de karşılık gelmiştir. Ancak bu durumun yalnızca çıplak bir

bireyselleşme, bencilleşme olarak görmenin “eksik” olacağını belirten Laçiner, bu “bireyselleşme”nin, kişilerin *edinimlerine*, yani kendi gayret, emek ve seçimiyle varoluş durumuna kattığımız iş, eylem, ilişki gibi ögelere duyduğu “güvensizliğin” bir sonucu olduğunu söyleyerek bu yeni durumu şöyle açıklar:

1980’li, 90’lı yılların adeta başdöndüren ekonomik hareketliliği, bilimsel-teknolojik gelişmelerin hemen her türlü iş, emek türünü, ekonomik faaliyet alanını birden değiştiren, “kontrpiye”de bırakabilen ürkütücü ritmi, belirleyiciliği daha da artan mali sermayenin olağanüstü bir hız ve serbestlikle “piyasa”lar arasında, içinde ve üzerinde dolaşmanın bütün bu piyasaların kaderini belirsizleştirmesi ve kırılğanlaştırması, her yere ve herkese bir güvensizlik havasının sinmesinde başlıca nedenlerdir. Edinim ürünü olan – iş, meslek ve bunlar dolayımında girilen örgütlü ilişkiler-öğelerden yansıyan bu “geleceksizlik” güvensizlik havası kişileri edinimler, bu düzeydeki “ortaklıklar” üzerine kurulu etkinlik ve biraraya geliş biçimlerinden uzaklaşmaya iter ve aynı bireyin “güven”i ve “gelecek tasarımı”nı edinimlere bağlı olmayan ya da öyle saydığı özellikleri –yani etnik, dini kimlik, baskın “doğal” güdü ve eğilimleri- üzerine kurmaya bu özellikleri paylaştığı kişilerle birarada olmaya yöneltir (2002:16).

Sonuç olarak 1980’lerde, siyasallaşmanın ve örgütlenmenin yerine etnik-dini hareketler yükselişe geçmiş, cemaatler önem kazanmaya başlamış ve bu tür ortak yaşam tarzı olan topluluklarla siyasallaşma ikame edilmiştir. Bu dönemde, farklı olarak siyasallaşarak değil, sosyalleşilerek özgürleşme yoluna gidilmiştir (Kozanoğlu 2001:34). Sosyalleşme de “dışarı” çıkılan, gidilen, eğlenilen mekânlarda gerçekleşmiş, birinci bölümde bahsettiğimiz Bumin’in diyalogun kentten sürülmesine ve yerine monoloğun geçmesine ilişkin söyledikleri Türkiye’de gündelik yaşamda karşılığını tam da bu dönemde bulmuştur. Bu sosyalleşme mekânları beraberinde tüketimin de körüklendiği, özendirildiği ve kredi kartları, taksitli satışlar, promosyonlar aracılığıyla “kolay”laştırıldığı ve toplumun daha geniş kesimlerine yayıldığı bir tüketim kültürünü de getirmiştir. Yeni değerlerin dayattığı tek ideoloji, daha önceden var olan farklı ideolojik kalıpların yerini alan tüketim kalıplarıyla, tükettikçe birey olunacağı imasıyla ve reklamların ürünlerin farkını değil, o ürünü tüketenlerin nasıl farklı olacaklarını vurgulayan kurgusuyla eklemlenmiştir.

Reklamların haberdar etme ve alıma yöneltme işlevleri de böylece imge pazarlamaya dönüşmüştür. İmgelerin pazarlanabileceği kanallar, piyasa mantığıyla tamamen örtüşen, hatta tam da piyasanın içinden gelen grup ve holdinglerin kitle iletişimi alanına girişleriyle birlikte hem sayıca artmış, hem de “alan” olarak genişlemiştir.

Bütün bu gelişmeler esnasında 1980’li yıllarda Türkiye’nin geçirdiği toplumsal değişime ilişkin Gürbilek, kültürel bir bölünmeden, bir yarılmadan bahsetmek gerektiğini; bir yanda kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye olduğunu söyler. Bunların da reklamların seçkin imgeler sunması, vitrinlerin zenginleşmesi ve 1980’lerin basınının yayın politikaları aracılığıyla yapıldığı ve desteklendiğini belirtir, “bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimini doğurmayı” başarmıştır (1992:26). Gürbilek’e göre görüntünün bittiği yerde ikinci Türkiye başlar, bu da “bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan” Türkiye’dir ve 1980’lerin “denediği” şey şudur: “Varlığın ve imkanların dünyasıyla yokluğun ve imkansızlığın dünyasını birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayan iki kampa ayırdı (1992:27).” Ancak bu iki kamp da “aynı yüzey”e bakarak ve “aynı sesler”i duyarak toplumsal hayata dahil olmaya başlamıştır. Televizyon ekranı giderek daha “arsızca” ve daha “geniş” zamanlı olarak, ilişkilerin, karşılaşmaların, konuşmaların yerini almıştır.

Daha önceki dönemlerde üzerine konuşulmayan, adlandırılmayan alanlar dile dökülmüştür. Gürbilek de bu dönemin yaşananların hızla dile döküldüğü, sözde vücut kazandığı bir dönem olarak tanımlanabileceğini belirterek, yakın zamana kadar adı konmamış olan, “birey”, “kuşak”, “özel hayat”, “cinsellik” gibi adlandırmalarla tarif edilen bir çok alanın söze döküldüğünü, bir söz patlamasının nesnesi olduğunu, ayrıştırıldığını, sözle kuşatıldığını söyler (1992:40). Böylece bir yandan karşılıklı konuşmalar ve karşılaşmalar ortadan kalkarken, bir yandan da üzerine konuşulan konular ve kavramlar çeşitlenmiştir. Ancak Gürbilek’in buradaki önemli

saptamalarından biri, konuşmalarda ya da medyanın başlıklarında¹³⁸ “fiil”in ortadan kalkarak yerine sözcelerin gelmesidir. Fiilin saf dışı bırakıldığı bir dil siyasetinin, geçmişte yaşananları bugünün fantezileri ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamakta başarılı olduğunu söyleyen Gürbilek, geçmişle kurulan ilişkinin artık yalnızca bir baskı mekânizmasıyla ya da susturma politikası ile değil, daha çok söze kışkırtma ile yapıldığını belirtir (1992:49-50). Bu konuşma bolluğunun aracı giderek genişleyen ve yayılan bir “ulaşım”, “erişim” alanına sahip olan televizyon olmuştur.

1990’larla birlikte önce defacto sonra de jure olarak gerçekleşen tecimsel radyo ve televizyon kanallarının yayına başlaması ve yayın içerikleriyle yayın politikalarının yaklaşık yirmi beş yıl süren kamu yayıncılığında çok farklı olması dönemin önemli “yenilik”lerindedir. Ancak Türkiye kaynaklı tecimsel kanallardan ve ulusal yayın yapan bu kanalları takiben yayına başlayan müzik kanalları ve özellikle müzik kanallarının yayınları ve diğer kanalların da benzer bir biçimde yaptığı içeriği geriye iten, imgeyi ve görüntüyü öne çıkararak yayın anlayışı dönemin temsil ilişkilerini etkilemiştir. Gürbilek, 1980’lerde “yaşanan, kendini bize bir ses, söz ve görüntü patlamasıyla birlikte bir arzu patlaması olarak da sunan değişim” beraberinde “uzun yıllar baskı altında tutulmuş olan arzu (...) artık patlama noktasına gelmişti” der ve toplumun uzun yıllar ertelemek zorunda kaldığı isteklerini “nihayet” ifade etme imkanını bulabildiğini ekler. Ona göre, “yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış” gibidir (2001:16). Bu arzu kültürü, 1990’lı yıllarla birlikte giderek yayılmış, tüketimi ve cinselliği pompalayan tecimsel kanalların yayınları da bu yeni kültürün dolayımlanmasıyla önemli rol oynamıştır.

Bu tecimsel kanalların yayınları, müzik açısından önemli olmuştur. Kızıldağ, “pop patlaması” olarak adlandırılan durumda medyanın büyük bir etkisi olduğunu, medyada yirmi dört saat müzik yayını yapan radyolar ve müzik-eğlence programları,

¹³⁸ Gürbilek, bunu Ahmet Oktay’ın basının enformatif olmaktan çok imajinatif haber başlıkları kullanması ve fiilin ortadan kaldırılmasıyla okuyucuyu habere kışkırtma işlevi gördüğü saptamasından yola çıkarak söylemektedir.

video klipler yayınlayan televizyonların pop müziğin yayılmasında önemli bir rol üstlendiklerini belirtir (2001:45). Video kliplerde giderek daha çok cinselliği çağrıştıran öğeler yer almaya ve beden ve bedeninin temsili kimi zaman müziğin de önüne geçmeye başlamıştır.

Toplumun geçirdiği bu değişim sürecinde 1990'larla birlikte, Kozanoğlu'nun deyimiyle "kendisini her şeyden önce rahatlığıyla tanımlayan, rahatlığıyla kimlik arayan bir tip" ortaya çıkmıştır. Bu yeni "tip" in en tipik özelliklerinden birisi sosyal hayat içinde ve karşı cinsle olan diyaloglarında son derece "rahat" olmasıdır. Kozanoğlu'nun bu yeni kentli tipleri ve cinsel hayatın değişimini mizahi bir üslupla şöyle anlatır: "[bu tiplerin] 'canım...' diye sarıldığı ne çok insan var, ufak tefek kaçamak imâsıyla andığı ne çok insan var, ne çok mekâna rahat rahat girip çıkıyor...Bu tipin simgelediği ama doğrudan böyle davranmayanların da dahil olduğu bir değişimdi orta sınıftaki. Değişimin sonucu: Eskiye kıyasla daha özgür, daha aktif, daha yoğun ve daha hırslı, hatta yer yer açgözlü bir cinsel hayat (Kozanoğlu 2001:34)." Üstelik bu değişen cinsel hayatın dile getirilişi, üzerine konuşulması da son derece "rahat" hale gelmiştir. Gürbilek, cinsellik ile ilgili bu yeni durumu Türkiye bağlamında 1980 darbesiyle kesilen 1970'lerin seks filmleri "furyası"nın ardından "ikinci seks furyası" olarak tanımlar (2001:22). Bu "ikinci furya"nın pek çok açıdan farklı olduğunu söyleyen Gürbilek, bu farkları şöyle özetler:

Her şeyden önce çok daha yaygındı; yalnızca kötü sinemaların izbe salonlarına girebilen erkeklerin değil, erkek kadın çoluk çocuk herkesin bakışına sunulmuştu. İkincisi, medyanın, reklam ve eğlence sektörünün sağladığı dil sayesinde çok daha "kültürlü" bir nitelik kazanmıştı. Kendisini yasakla, gizlilikle, suçluluk duygusuyla ya da bütün bunları hafifletmesi beklenen bir komiklikle tanımlamış bir altkültür olarak değil, kültürün kendisi olarak sunuyordu. Belki hepsinden önemlisi, arkasında bir özgürlük vaadi vardı (2001:22).

Bu özgürlük vaadi, kentli kesimlerin büyük bir bölümünde kabul görmüştür. Ancak, cinselliğe dair geleneksel yapılar ya da tabular kırılıyor gibi görünmesine karşın, toplumun "en ilerici" düşünceler sahip kesimlerinde bile bir yandan özgürce yaşanan cinsellik, bir yandan da özellikle kadınlar üzerinden var olan "kolay kadın",

“tek gecelik kadın”, “namuslu kadın”, “evlenilecek kadın” gibi ikili tanımlamaları ve kategorileri derinleştirmiştir. Bu durumun kadınların kendilerini tanımlamalarına ya da konumlandırmalarına ilişkin karşılığı ise kendilerini ilk gruptan ayırmak için bu dilin içselleştirilmesi ve yeniden kullanıma sokularak meşrulaştırılması şeklinde olmuştur.

Kısaca özetlemeye çalıştığımız gibi 1980’li yıllarda ve giderek artan bir şekilde 1990’lı yıllardan sonra Türkiye toplumu ve özellikle İstanbul kentinde görünür olan birbirini tetikleyen, önceleyen ya da etkileyen kimi gruplaşmalar, alt kültürel oluşumlar görülmektedir. Bu toplumsal katmanlaşmanın ve farklılıkların kültürel yaşam alanına yansımaya baktığımızda giderek çeşitlenen yan yana duruşlar görmekteyiz. Rock kültürü de bunlardan önemli bir tanesidir ve 1990’lı yılların başından itibaren İstanbul’un eğlence hayatında ve popüler kültürel ürünler içinde önemli bir yer edinmiştir. Bir sonraki kısımda öncelikle İstanbul kentine, ardından da İstanbul’da bu dönemde yükselen rock kültürüne ilişkin saptamalara ulaşılmaya çalışılacaktır.

6.3. İstanbul’da Toplumsal ve Kültürel Yaşam

Doğal olarak 1990’lı yıllarda İstanbul’un toplumsal ve kültürel yaşamını, genel olarak dünyada değişen ve dönüşen yapılar ile Türkiye’de değişen ve dönüşen yapılardan ayrı düşünmek mümkün değildir. Buraya kadar genel hatlarıyla vermeye çalıştığımız çağın baskın kültürel mantığı ile Türkiye’nin toplumsal, ekonomik ve siyasal durumu, 1990’larda İstanbul’un toplumsal ve kültürel yaşamını yoğun bir şekilde etkilemiştir. Gelişen teknolojilerin ve bu teknolojilerin beraberinde getirdiği yaşam biçimlerinin daha önceki dönemlere göre kentteki belirli bir kesim için çok daha hızlı ulaşılabilir olduğu, bu nedenle de deneyimlerin hızla farklılaştığı ve farklılıkların keskinleştiği, birbirine değmeden yan yana yaşamının, birbirine bakmadan aynı mekânı kullanmanın mümkün hale geldiği bir zaman aralığı açılmıştır.

Herkesin “istediği” gibi yaşayabiliyor olması bir özgürlükler söylemi ile eklemlenerek dolaşıma girmiş ve talepler değişmiştir. Gürbilek, taleplerdeki değişimin, “Türkiye’nin yakın tarihinde kısa sayılabilecek bir süre içinde, merkezinde adaletin durduğu bir talepler toplamından, merkezinde özgürlüğün durduğu bir talepler toplamına” geçilmesi ile açıklar. Gürbilek’e göre 1970’lerin adalet talebi, çok adil olamadığı, bireysel özgürlüklere kısıtlamalar getirdiği, insanların mutluluk talebini törpülediği, iktidar karşısında yenik düştüğu için yerini 1980’lerin özgürlük talebine bırakmıştır. Yeni özgürlük ise sunulanlar arasından ve bir tüketim kültürü içinden “seçmeyi”öngördüğu için bu anlamda yeni bir “tutsaklık” biçimini beraberinde getirmiştir ve herkes istediği kadar tüketmekte sonuna kadar özgürdür (2001:24). Bu kültürle birlikte İstanbul’da 1990’larda pek çok şey değişmiştir.

Akay, 1990’lı yılların Türkiye’sine bakarken, daha önce ithal ikameci bir politik ekonomiyi yaşayan Türk toplumsal hayatının, Özal dönemi politikalarıyla ihracatın desteklendiği, ithâlât kaynaklı gelirler ve faiz rant politikalarıyla, yeni liberalizm ve yeni sağ olarak tanımlanabilecek bir döneme girdiğini söyler (2003:189). 1990’lı yıllar, Akay’a göre küresel liberalizmin alaturka işleyişini Türk toplumunun kuralı haline getirirken bu süreç megalopoller dönemiyle birleşmiştir ve yine 1990’lı yıllar “[b]üyük kentlerin dünyayı yatay bir şekilde kesmesiyle transnasyonal burjuvazi ulus-devlet sınırları değil de kentleşmenin refahı ve fakirliği üzerinden kurulu yeni dünya düzenini ve onun liberal kapitalizmini” önümüze sürmüştür (2003:188). Böylece kentte zengin ve yoksul kesimler ayrışmıştır, ancak bu ayrışmanın yoksul tarafında bulunan kesimler de kentli kesimlerdir, sadece yoksul kentlilerdir.

Kozanoğlu, kentte yaşanan değişimi tanımlarken “bir asıl ‘şehir’ hâlâ var. En ışıltılı, en eğlenceli, en paralı bölge. O bölgenin dışındaki yerleşimler, evet, asıl şehir değil, öyle sayılmıyor (2001:31)” demektedir. Ancak, bu dış mahalleler de artık kendi kültürleriyle yaşayan mahallelerdir ve yine Kozanoğlu’nun belirttiğine göre “özel anlamlar yüklenmiş hâliyle ‘kent kültürü’ değil” ise de, kesinlikle “kentten yarattığı, köylülüğün hemen hiç müdahale etmediği bir kültür”dür ve “özellikle genç

kuşaklarda köyün etkisi hemen hiç yok”tur, bu mahalleler artık “kentsel hayatın biçimlendirdiği özel kültürleriyle yaşayan mahalleler”dir (Kozanoğlu 2001:31). Yükselen hizmet sektörüyle birlikte bu mahallelerde yaşayan pek çok genç insan bankacılıktan tezgahtarlığa kadar pek çok farklı alanda, kentin içerilerindeki merkezlerinde çalışmaya başlamıştır. Ancak, asıl değişim geçiren orta sınıf olmuştur. Sınıflar arasındaki sınırların giderek yalnızca ekonomik tabanlı olarak tanımlanmaya başlamasıyla, 1980’lerin “ani” zenginleri “aniden” sınıf atlayarak “paranın konuştuğu” dönemde, kendilerinin sahip olmadığı yüksek öğrenim olanaklarına çocuklarını özel okullara ve vakıf üniversitelerine yollayarak, parçası oldukları “yeni orta sınıf”ın kültürel şartlarına da sahip olma çabasına girmişlerdir. Paranın en önemli değer olarak yükselmesi, sakınmasız bir biçimde dile getirilmeye başlanmış¹³⁹ ve böylece “para ile imanın kimde olduğunun belli olmadığı”na dayanan, bunlarla ilgili konuşmanın “ayıp” sayıldığı bir ahlaki anlayış da çöküntüye uğramıştır.

1990’ların ilk yarısında tüketimin ve paranın satın alabildiği şeylerin artması, para harcanan mekânların artmasını da beraberinde getirmiştir. Bir yandan da dünyanın dört bir yanında benzerleri olan mekânlar açılmaya başlamıştır. Alışveriş merkezleri, uluslararası hızlı yemek yerleri, dünyanın en ünlü markalarının mağazaları, dolby stereo ses düzenekli-klimalı-rahat koltuklu sinema salonları, barlar, cafeler, gece klüpleri gibi “boş zaman” geçirilecek, alışveriş yapılacak ve eğlenilecek mekânlar artmıştır. Durakbaşa ve Cindoğlu da 1990’larda büyük kentlerde inşa edilen alışveriş merkezlerinin kent yaşamına ve kültürüne damgasını vurduğunu, ancak bu tür merkezlerin üst sınıflar için bile alışverişi tek tip bir deneyim haline getirmediğini belirtirler (2003:88). Alışveriş gibi eğlenme biçimleri de tek tip hale gelmemiştir, ancak özellikle İstanbul’da kimi bölgeler belli tür bir eğlenme biçimini paylaşan insanların bulunduğu merkezlere (Etiler gibi), kimi bölgeler ise farklı eğlenme anlayışı olan insanların bir arada bulunduğu merkezlere (Beyoğlu gibi) dönüşmüştür. 1990’ların ilk yarısında “sokak”lar da önemli yerler

¹³⁹ En net ifadesini son model lüks arabaların arka camlarına yapıştırılan “Kıroyum ama para bende” benzeri yazılarda bulan bu kimi zaman küstah dil, dönemin “Ben de isterem” söylemiyle örtüşmektedir.

haline gelmiştir. Sokakların şehrin yeni “fetişi” olduğunu söyleyen Kozanoğlu, sokakların çok “çekici” hale geldiklerini, bir tür “ruh bölünmesinin” yaşandığını, ruhun bir parçasıyla asıl hayatın “aksi istikamette” seyrettiğini belirtir. Bunu da, kentteki değişik kesimlerin içinde hayatlarını marjinal bölgelere çekmeye çalışan, ancak bölge yer üstünde kaldığı için hayatını yer üstünde yaşayan, ruhunun bir parçası “underground”u arayan, oraya ait olduğunu düşünen, hisseden ve şehrin içinde “adalar” kurmaya çalışan “şehir insanı” olan ama kendini şehre değil, “ada”ya ait hissedenlerin sokaklarda “dolaşması” ile açıklamaktadır (2001:38-39). Ancak ona göre herkes “ada yolcusu” değildir, bazılarının “[h]ayatla, şehirle, yerin altıyla üstüyle derdi” vardır, bazıları “[o] geceleğine, gecenin sonuna cilâ atmak için derdi varmış gibi” yapmaktadır, bir de “[b]irinin peşinden giden, öylesine geçen, öylesine düşen bir sürü insan” vardır (2001:41). Akay, 1980 sonrası dönemde, hem kültürel hem de ideolojik bir yersiz-yurtsuzlaşma pratiğinin yaşandığını savunur. Kültürel alanda, İstanbul’da önce biracılar ve video furyasıyla eve kapanmanın yaşandığını söyleyen Akay, ardından 1990’lı yıllarda dışa açılma ve sokağa taşma hareketiyle sokak kültürünün yeni “çehresi” içinde Rock, Grunge gibi akımlarla birlikte, pop kültürünün kodlarının yerleşik hale geldiğini ve popun da küresel kültür içinde kendi dönüşümünde, arabesk ve Latin müziği ile eklemlenmesinin bir tür yeni şehir kültürünün göstergesi olduğunu söyler (2003:194). Eğlenme biçimleri ve eğlencenin “olmazsa olmaz” olan müzik de çeşitlenmiştir. Böylece, 1990’ların başında, geceleri ve gündüzleri sokaklara çıkılmış, yürünmüş, bakılmış; genç kadınlar ve genç erkekler bir araya gelerek İstanbul’da belirli merkezler çevresinde bir tür “ayrı” ortaklıklar kurmuşlardır. Aslında, özellikle Beyoğlu çevresinde yoğunlaşan belli tür bir ortaklık zemini 1980’lerin sonu itibariyle kurulmaya başlanmıştır.

1980’li yılların ikinci yarısında Rock kültürünün gelişmeye başladığını ve bunun İstanbul’da Köprüaltı mekânlarından başlayarak 1990’ların başındaki Rock kültürü ve Beyoğlu’na geçiş ile ilişkilendirilebileceğini öne süren Akay, kendilerini taşra burjuvazisinin kültürüne ait hissetmeyen şehirli genç bir grubun bu dönemin rock hayatının temellerini attığını söyler (2003:183). 1990 başlarında Beyoğlu ve Ortaköy, parçalara ve bölgelere (zonlara) ayrılan kentin, genç, batılı bir yaşam tarzını ve normlarını kendi yaşamına aktaran, “marjinal”, geceleri sokaklarda dolanan ve

müzik üzerinden bir grup aidiyeti oluşturan çoğunluğu üniversite öğrencisi bir kesimin mekânları ve yaşama alanları haline gelmiştir.

İstanbul'da bu mekânların yanı sıra, çeşitlenen dergiler, televizyon yayınları, yeni bir dilin yerleşmesi, değişen eğitim kurumu gibi genel ölçekli yeniliklerin yanında, daha gündelik yaşama ait değişiklikler de 1990'larla birlikte gelmiştir. Örneğin “küçük yaşta arkadaş arkadaşta tatillere” çıkmış, “şehirde bol bol” gezilmiş, “para kazanınca ayrı eve çıkma” yaygınlaşmış, “yalnız yaşayan orta sınıf kadınların sayısı” artmıştır (Kozanoğlu 2001:34). Böylece ekonomik özgürlüğüne kavuşan orta sınıf kentli kadınlar kendi başlarına kendi yaşamlarını kurmaya, eğitim aracılığıyla ve çalışarak geliştirdikleri niteliklerinin yanı sıra hizmet sektörünün birincil çalışanları olarak giderek daha çok para kazanmaya ve daha çok “özgürleşmeye” başlamışlardır. Kadınlar arasında araba sahibiyeti artmış ve gündelik yaşamının “normal” bir aktivitesi olarak yaygın bir biçimde araba kullanan kadınlar çoğalmıştır. Durakbaşa ve Cindoğlu, büyük şehirlerde erkeklerden alışveriş yapma işini de devralan¹⁴⁰ kadınların alışveriş merkezlerine tek başlarına gidebilmelerinin kadın sürücülerin ve özel arabaların artmış olmasına bağlı olduğunu söylerler (2003:91-92). Arabalar, aynı zamanda geceleri “dışarı” çıkmanın, bir erkek eşlik etmeden eğlence mekânlarına gitmenin de anahtarı olmuştur.

1990'ların sonundan itibaren ise “sokaklara çıkma”, “sokaklarda olma” süreci yeniden farklı bir ivme kazanmış, “orta sınıflar” yeniden bir “evlere kapanma” pratiği içine girmiştir. Bunda da artan İnternet kullanımının, video furçasının yerini alan DVD ve VCD teknolojilerinin ucuzlamalarının ve bilgisayar oyunlarının yaygınlaşmasının etkisi olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, kentin sokaklarının “daha tekinsiz” hale gelmesinin, daha çok eğlence mekânının daha çok “arka sokağı” da beraberinde getirmesinin, kent içindeki yeni ulaşım ve dolaşım tekniklerine koşut olarak yeni “korku” nesnelere ve öznelerinin de ortaya çıktığının da unutulmaması gerekmektedir.

¹⁴⁰ Durakbaşa ve Cindoğlu, kadınların fatura ödeme, okul ziyaretleri yapma işleri gibi alışverişi de erkeklerden devraldıklarını Özbay'dan aktardıklarını belirtirler.

İstanbul'da müziğe dönersek, Akay, özellikle müzik alanında görünür ve duyulur hale gelen heterojen yan yanılığa bakarken, Türkiye'nin ya da özelden İstanbul'un tek örnek olmadığını, Fransa'da da özellikle müzik üzerinden benzer süreçlerin yaşandığını belirtir (2003). 1990'ların ikinci yarısında yükselen Türkü-barlar, 1980'lerle birlikte çevreden merkeze taşınan arabesk-fantezi türü müzik ile "Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği" olarak anılan pop müziğin ve rock müziğin yan yana duruşları, bu tür müzikleri yapanların ve dinleyenlerin çeşitliliğin yanı sıra, bu tür müziklerin çalındığı eğlence yerlerinin de açılmasını, çeşitlenmesini ve çoğalmasını da beraberinde getirmiştir. Ancak aynı zamanda dinlediği müzik ile hayatta durduğu yer arasında büyük uçurumlar olan, ya da bir çok "yan yana" duruşu kendisinde var edebilen bir gençlik ortaya çıkmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi 1980 askeri müdahalesinin ardından gelen dönemde mümkün olduğunca politikadan uzak tutulan, bu arada yeni tüketim alışkanlıkları edinen ve bunları seven, imgesinin kendisinin, düşüncelerinin ve duruşunun önüne geçtiği bir gençlik kesimi 1990'ların başında sokaklarda görünür olmuştur. Akay'ın da işaret ettiği gibi, gençlik arasında yayılan rock ve grunge kültürü yeni bir "sol" hareketlenmeyi gösteriyor sanılmış, ancak yapılan çalışmalarda, "geleneksellekle-aşırılık" arasında bir yerde duran "yönsüzleşmiş" gençliğe ilişkin saptamalara ulaşılmıştır; örneğin küpe takmanın ve oruç tutmanın birlikte ele alınıp gündelik yaşam pratiklerinde gündeme gelmesi gibi, ya da "rock'çı" olmanın "radikal" olmak anlamına gelmemesi gibi (2003:189-190).

Rock müziğin ilk ortaya çıktığı ve akabinde bir direnmenin sesi olduğu Batı toplumlarındaki sınıfsal bağları ile Türkiye'deki, özellikle büyük kentlerdeki sınıfsal bağları arasında ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Kendini ifade etmenin aracı olarak rock müziği seçen, alt-kültür gruplarının karşısına, sözlerinden çok imgeleri ile var olan, uzun saçlar, siyah giysiler, küpeler, kovboy çizmeler, şapkalar, tuhaf makyajlar, dövmeler gibi "görünür" işaretler üzerinden kendilerini var eden kentli, orta ve üst-orta-sınıf, yabancı dilde eğitim yapan liselerde öğrenim görmüş, ailesi ve toplumla uyuşmuyor"muş" gibi duran ancak Akay'ın da belirttiği gibi geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlı gençlerin parçası oldukları bir rock kültüründen bahsedebiliriz. Benzer özelliklere sahip gençlerden İstanbul'da 1960'lardaki ilk rock hareketinden söz ederken de bahsetmiştik. Ancak 1990'larda ortaya çıkan durumda rock kültürü

ve müziği, toplumsal-cinsiyet belirlenimli bir alan olmaktan çıkmış yalnız dinleyenlerin arasında değil, rock müziği yapanların arasında da kadınların olduğu bir dönüşüm geçirmiştir. Yine 1960'lardan farkı, herhangi bir politik duruşu olmayan, politikadan “uzak” durarak müzik yapan bir kesimin ortaya çıkmış olmasıdır. Yabancı şarkıları canlı olarak sahnede yorumlayan bu genç kesim, 1990'ların başında hem dinleyicilerin hem de müzisyenlerin birbirini tanıdığı, aynı grupların haftanın farklı gecelerinde farklı mekânlarda çaldığı bir kentli kesim içinde yer almışlardır.

Akay'dan aktardığımız gibi bu yeni rock kültürüne dahil olan kesimlerin muhafazakar yanları ile dinledikleri ya da yaptıkları müzik çelişik durmaktadır. Bu nedenle de rock kültürüne dahil olan bir kesimin içini dolduramadığı son derece “uçuk imgeleri”nin içinde geleneksel duruşları devam etmiştir. 1990'lı yıllara ataerkil söylemler açısından baktığımızda, ideolojik olarak bir kopuşun değil bir sürekliliğin varlığından söz edebiliriz. Geleneksel, baskın söylemin kalıpları ve çerçevesi aynı kalmış yalnızca daha “çağdaş” bir ambalaja bürünmüştür. Yine iyi aile kızları ile kötü kızlar ayrımı devam etmiş, yalnızca cümlelerin ve dilin kurulduğu yer daha pervasız, daha kaba ve daha açık hale gelmiştir. Ancak söylenenler, yaşananlar, yapılanlar, insanlar ve mekânlar “sürekli” unutularak 1990'ların ortalarına gelinmiştir.

Kundera'nın çağa ilişkin gözlemleri, dönemin genel “ruh hali”ne ilişkin önemli saptamalar taşımaktadır: “Çağımızda unutma arzusu bir saplantı haline gelmiştir, bu nedenle, bu arzuyu tatmin etmek için hız iblisine teslim olmuştur çağımız; kendini anımsamak istemediğini bize anlatmak için hızını artırır; çünkü kendinden bıkmıştır, kendisinden tiksiniyor; belleğin küçük titrek alevini söndürmek istemektedir (1995:128-129).” Argın da, unutmayı günümüzün “zaman kipi”yle bağdaştırır ve ona göre, “sürekli tekrar eden bir ‘şimdi’de, ‘yarın’ ile ‘dün’ arasında hemen hemen hiçbir farkın kalmadığı bir ‘şimdi’de yaşayabilmek için; her gün kendini “yeni” bir güne hazır zinde bir özne olarak görebilmek için, ‘unutmak’ yutulabilecek en iyi ilaçtır (2001:29). Bu dönemin genel “şimdiki zaman” kipi ve

sonsuz unutmaya ihtiyacı üzerinden baktığımızda 1990'ların kentli öznelerinin “ruh hali”ne ilişkin de önemli bir saptamaya ulaşmış oluruz.

Yine bu kentli özneler, Akbal Süalp'in tanımladığı gibi artık birer “imge özne” haline gelmişlerdir. Günümüzün kentine ve kentin temsiline ilişkin yaptığı saptamalarda, on dokuzuncu yüzyıl kentiyle bağlantılı olarak bahsettiğimiz *flânerie* eylemi ve *flâneur/flâneuse* kategorilerinin bugünkü “karşılıkları”na ilişkin şunları söyler: “[K]ent yüzeyinde su nasıl toprak tarafından emilmeyip, yüzeyde akıp, dolanıp duruyorsa Benjamin'in yüzyıl önce tarif ettiği flâneur de artık akıp giden akıntıyı seyretmenin keyfini yaşayan yeni kent bireyi değil. Kent yüzeyinde dolanıyor ama, cazibe merkezini yitirmiş ve bakma eylemini hem tersten hem de yüzünden gerçekleştirerek. Bir başka sınıf ve başka toplumsal cinsiyet ilişkilerinde, vitrinde kendi imgesine takılmış; seyretmediğinde kendini bile tanımayan; kendi imgesinde kendini tanımlayan, tanıyan, tanınmak isteyen yeni bir kimlik: **imge özne** olarak (2004:2).” Bu *imge öznelerin* karşısında, aslında kendileri de benzer bir özne oluş biçimine, ancak daha “kozmetik bir imge”ye sahip olmakla birlikte sınıfsal olarak kendilerini, kentin “öteki” sakinlerinden ayıran bir toplumsal katman durmaktadır. Ancak bu çoğu zaman “fiziksel bir” karşısında durmak olmamakta, aynı mekânı paylaşmamakta, ortak mekânlarda bulunmak zorunda kalındığında bu ortaklığın zeminini acilen bozmakta ve giderek daha çok “kapanmakta”dır.

Bu açıdan bakıldığında 1990 sonrasının, “yeni” dönemin kentli öznelerinin ya da kendilerini “asıl kentli” olarak gören öznelerinin, “ruh halleri” hali hazırda sınıfsal olarak tanımlanabilecek kimi ortak özellikler taşımaktadır. Türkiye bağlamında son derece spekülasyon bir kavramsal alana denk gelen “Beyaz Türkler” tartışması çerçevesinde ortaya konan “kentliler”, kültür ve gelir düzeyi yüksek, Batılı kültürel normları “özümsemiş” kişiler olarak tanımlanır. Bali, Beyaz Türkler olarak tanımlanan kesimin kentte “en çok mustarip” oldukları şeyin boş zamanlarını geçirmek için gittikleri mekânlarda artık “kendi düzeylerinde kişilere rastlayamamaları” olduğunu söyler (2002:326). Kendilerine benzemeyenlerle “bir arada” olmaktan hoşlanmayan kesim böylece “evlerine kapanma”ya başlamıştır.

Beyaz Türkler tartışmalarının merkezindeki isimlerden Serdar Turgut, İstanbul'un yemek ve eğlence mekânlarını dolaştıktan sonra şu “saptamalar”da bulunur:

Emekleriyle, gerçekten hak ederek para kazananların büyük bölümü, gece yaşamının bu bölümünden çekilmiş. Geriye bir şekilde kolay para kazananlar, mirasyediler ve işsiz olduğu halde cebinde para olan tipler kalmış. Ve onların çoğunlukta olduğu gece yaşamının da gayet tabii ki kalitesi daha da aşağıya düşmüş. (...) Parasını gerçek alın teriyle kazanan profesyonel insanlar ise ya böyle yerlere bir kez gittikten sonra ortamdaki baygınlık geçirip bir daha oralara katıyeni gitmiyorlar ya da Türkiye'deki korkunç gelir dağılımı eşitsizliğinden utanarak, vicdanlarının tahammül sınırlarını zorlamamak için eğlencelerini ev ortamlarıyla, arkadaş toplantılarıyla sınırlı tutuyorlar (*aktaran* Bali 2002:328).

Böylece 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren, “ötekiler”le yanyana “gelemeyen”, göz göze “bakamayan” bir “kentli” kesim sokaklardan evlerine çekilmiştir. Onlar evlerine çekilirken, sokaklar ve mekânlar da değişmeye devam etmiştir. “Gidilebilir” yerler, giderek biraz daha “steril” hale gelmektedir. İstanbul, kapıda güvenlik görevlisi bekleyen sitelerde yaşayıp, yine güvenlik görevlisi olan işyerlerine çevreyollarını kullanarak giden, kentin bir çok merkezinde açılmış olan büyük alışveriş merkezlerinden alışverişlerini yapan, kapısında korumaların ve otoparkçıların beklediği yemek ve eğlence mekânlarına giden bir üst orta sınıfın ve orta sınıfın kent içinde belli alanlar arasında yaşadığı bir yere dönüşmüştür. Öncü de, İstanbul'da orta sınıfların giderek daha fazla steril, düzenli ve temiz mahallerde, daha eve bağlı yaşamlar tercih ettiklerini ve bu evlerin de küreselleşen reklamcılık endüstrisinin dilinin aracılığıyla parayla satın alınabilir “ideal” yuvaya dönüştüğünü savunur (*aktaran* Durakbaşı ve Cindoğlu 2003:91). Çünkü kentte artık evsizler, sokak çocukları, arka sokaklardan çevreyollarına çıkan travestiler, hayat kadınları, tinerciler gibi “en” ötekiler ile alt sınıftan insanlar daha görünür hale gelmişlerdir, ve bu insanlar kentte dolanmaktadır. “Kentli”ler için, kentte yaşayan “öteki” kesimlerle karşılaşmak zorunda kalındığı durumlarda bakışlar “yere” ya da başka tarafa çevrilmiştir. Türkoğlu, 2000'li yılların İstanbul'unu tanımlarken, her semtte ayrı bir yaşam biçimi sergilenen bir kent olma özelliğinin kalmadığını, semtler arasında göçlerin daha önce yaşanmadığı kadar çok yaşandığını ve birkaç kuşak bir arada

yaşayan ailelerin neredeyse kalmamış olduğunu söyler. İstanbul’da “global ekonominin göstergesi olan yabancı isimli mağazaların çokluğu, artan trafik yoğunluğu, (medeni ilgisizlikten nasibimizi aldığımız için) kimseyle göz göze gelmemek için bakışlarımızı hep yere çevirdiğimiz Boğaz motorlarının yanı sıra artık kaptanını bilemediğimiz Şehir Hatları Vapurları ve deniz otobüsleri, steril fayanslarıyla yeni metro, kentin çehresini değiştirmeye devam etmektedir (2003:188).” Kentin sokaklarında hâlâ “dolaşır” ve “bakar” olanların ya da kırmızı ışıklarda durduklarında arabalarının camına vurup selpak satmak isteyenlerin gözlerine hâla bakanların aralarında ise bakışın değişen iktidarı kurulmaktadır. Bakmaya ilişkin pratiği Türkoğlu, gösterinin günlük yaşama, insan karşılaşmalarıyla indiği ve görünür olmanın kente ait bir şey olmasıyla bağlantılı olarak açıklar. Türkoğlu’na göre, gösteri iktidar kavgasıdır ve kavga mutlaka bakan göze ihtiyaç duyar ve bakan ile bakılan arasında bir iktidar mücadelesi vardır. İstanbul da dışa dönük bir kent olarak, “sergileme alanında herkesin kendince görünür olmak zorunda” olduğu bir yere dönüşmüştür. Bakışın iktidarın değişmesinden kastettiğimiz şey, aslında kırmızı trafik ışıklarında olduğu gibi bu “anlık” ve “zoraki” ötekilerin bakışlarına “yakalanma” anlarında gözlerini çevirenlerin tıpkı yukarıda alıntıladığımız Turgut’un belirttiği gibi ötekilere bakmaya “vicdanı” elvermeyen kesimlerin bu iktidar mücadelesinden anlık vazgeçişleriyle ilintilidir. Bu kısa “vazgeçiş” anlarında “dışarıdaki” ötekiler araba camlarına “dayanıp”, “içerideki”lerin gözlerinin içine içine bakmaya devam etmektedirler. Gece-gündüz bir çok noktada gerçekleşen bu mücadelede “içeridekiler” korkularından yeşil ışık yanar yanmaz bir sonraki karşılaşmaya kadar o bakışı unutarak kurtulurlar.

İstanbul kentinin bugününe ilişkin söyleyebileceğimiz şey aslında son derece karmaşık bir yapıyla karşı karşıya olduğumuzdur. Kenti tanımlayabileceğimiz yer durduğumuz ve baktığımız yerlere ve yönlere göre değişmektedir. Bir yandan reddedilemez bir şekilde küreselleşen bir dünya ve bu dünyaya entegre olan sınıflar, bir yandan da bunun dışında kalanlar aynı kentin içinde yaşamaktadırlar. Keyder’in “büyüyen kutuplaşma” olarak tanımladığı ve küreselleşme ile yerelcilik, liberalizm ile cemaatçilik arasındaki politik ve ideolojik mücadelelerde dile geldiğini söylediği kutuplaşmada, ‘dışında kalanlar’ dediğimiz kesim kendilerini dışlanmış ve yerel

marjinalliğe mahkum hissedenlerdir (2000b:224). Keyder, İstanbul üzerinde küreselleşmenin yarattığı etkilere bakarken, İstanbul'un küresel kent konumuna ulaşmamış olabileceğini, ancak yoğunlaşan akışların toplumsal ve mekânsal değişim üzerindeki ekonomik ve kültürel etkisinin hiç aralıksız sürdüğünü söyler. Ona göre İstanbul kentinin “değişen yüzü, küreselleşmenin tanımladığı parametreler çerçevesinde, farklı toplumsal grupların gerek kendileri için, gerek kent için bir kimlik oluşturma amacıyla yaptıkları pazarlık sonucunda biçimlenmektedir (2000b:227).” Bu çalışma kapsamında yer vermemiş olmakla birlikte İslami ve laik kesimler arasındaki pazarlığı buna örnek olarak gösterebiliriz, İstanbul'da farklı düzeylerde pazarlıklar kendilerine özgü biçimlerde devam etmektedir. Küreselleşme ile birlikte yerleşik hiyerarşiler altüst olmuş, her şey metalaşmıştır. Bu metalaşma sürecinin içinde kent önemli bir alan olmaya devam eder. Çünkü kent ile toplumsal süreçler arasında karşılıklı bir biçimlendirme ve belirleme ilişkisi vardır. Keyder'in dediği gibi toplumsal mekânın geçirdiği değişimler kimlikleri de etkiler ve kamu alanına atfedilecek anlamlar çatışmalı hale gelir, bu kamu alanı hem fiziksel olarak mekâna işaret eder, hem de konuşmanın, ortak dertler üzerine söz söylemenin, kendini ifade etmenin alanını kapsar (2000b:230).

Bir sonraki bölümde İstanbul kentinin bu çatışmalı, çelişkili ve karmaşık yapısı içinde kent kökenli, bugün artık 20'li yaşlarının sonunda ya da 30'lu yaşlarının başında olan, sözlerini, seslerini rock/pop-rock/elektronik müzik üzerinden duyurmaya çalışan kadınların neler dediklerine bakacağız. Buraya kadar çizmeye çalıştığımız genel tablo ve tarihsel süreç içinde, İstanbul kentinde ve 1990'lar sonrasında karşılığını bulan kendilerini ifade etme şekillerini kentle, ötekilerle, kendileriyle, gelenekle, ataerkil söylemle, deneyimle ve dünyayla kurdukları ilişkiler üzerinden açıklamaya çalışacağız.

7. Özgürleşmiş Ama Kurtulmuş Mu?

Kentte Kadın Sesleri Neler Diyor ve Nereden

Konuşuyor? ¹⁴¹

*“Bir sabah uyandım
Bu hayat benim mi tanrım
Çekip gitmek lazım
İlk durakta inmek lazım
Aynaya konuştum
Bu surattan mutsuzdum
Bir de kilo aldım
Bu yağlarla zor kızım!”¹⁴²*

Tarihsel ve coğrafi olarak konumlandırmaya çalıştığımız, içinde yaşanılan sürecin dönemsel özelliklerini belirttiğimiz İstanbul kentinde, kendi başlarına, “kız” başlarına müzik “yapan” kadınların seslerinin ve sözlerinin nelere karşılık geldiğine, neden şimdi ve burada yükseldiğine ilişkin saptamalarda bulunmaya çalışacağız. Toplumsal ve kültürel haritasını çizmeye çalıştığımız 1990’lı yılların ardından gelen döneme ve popüler kültürün içinde popüler müzik ile ilişkisi bağlamında rock/pop-rock/elektronik olarak nitelenen, tür olarak popüler müziğe göre daha “kıyıda” kalarak müzik üreten kadınların özelliklerine baktığımızda önemli benzerlikler görüyoruz. Toplumsal analiz kategorilerinde temel başlıklar olarak geçen toplumsal cinsiyet, sınıf, yaş, meslek ve eğitim açısından ele aldığımızda ortaya son derece kaba bir biçimde betimlersek şöyle bir tablo çıkmaktadır: 1990’lı yılların başlarında yirmili yaşlarına adım atan, bir yandan üniversitede okuyan, bir yandan da büyük kentlerde, özellikle İstanbul’da yükselen rock müzik hareketinin içinde aktif olarak rol oynamış, bar müzisyenliği yapmış, orta ve üst orta sınıf ailelerden gelen, çoğu en az bir müzik aleti kullanan kimi kadınlar, yabancı müzik yorumculuğundan¹⁴³ kendi

¹⁴¹ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kurtulmuş ama özgürleş mi diye sorar*, s.65.

¹⁴² Aslı Gökyokuş, *Şampiyon*.

¹⁴³ “Cover band” olarak adlandırılan bu tür bar çalışmalarında, çoğunlukla yabancı müzisyenlerin çok dinlenen şarkılarının aslında tam olarak yorumlanmasından değil, bire bir tekrar-çalınmasından ve

şarkı sözlerini yazarak ve bestelerini yaparak albüm sahibi müzisyen kadınlar haline gelmişlerdir. Albümlerinin piyasaya çıkış tarihlerine göre sıralarsak Özlem Tekin, Şebnem Ferah, Deniz Özbey (Vega), Aslı Gökyokuş, Aylin Aslım ve Kutsal saydığımız nitelikleri taşımaktadırlar.

1990'lı yıllarla birlikte yalnızca Türkiye bağlamında değil, dünya genelinde kadın müzisyenlerin sözlerinde, temsillerinde bir farklılaşma yaşanmıştır. Burns ve Lafrance, bunu anadamar medyanın ve geleneksel dinleyicinin müzikal beklentilerinin bozulması olarak görmektedirler ve çalışmalarında yer verdikleri müzisyenleri, marjinal ve baskın kültür içinde karşıt-kültürel konumlu olarak tanımlamaktadırlar. Bu müzisyenlerin, hem şarkı sözleri hem de müzikal yapı açısından dinleyicilerini “rahatlatmak” yerine, “rahatsız” ettiklerini belirtirler. Bunun dışında bu müzisyenlerin, albüm yapımının bütün aşamalarında yer almaları da popüler müzik alanında var olan diğer kadın yorumcu ve müzisyenlerden farklı olan yanlarından biridir. Tüm bunların yanı sıra, Burns ve Lafrance, Probyn'in feminist kültürel çalışmalar bağlamında öne çıkardığı “kadın sesi” ve “stratejiler” kavramlarına göndermede bulunarak “kadın sesi”nin popüler kültür ve popüler müzik içinde var olmasının ve kadınların deneyimleri ile eklemlenmesinin, “kadın sesi”ni özgeçmişe yönelik çalışmalarla bir strateji olarak açığa çıkarmaya da hizmet edeceğini belirtirler (2002:3). Bu “ses” kavramının içinde bir çok farklı boyut ve açılım bir arada ele alınmaktadır, yalnızca müzikal bir “ses” değil, aynı zamanda anlatsal ve söylemsel stratejiler de buna dahildir. Probyn'in argümanı, bu çalışmanın temel sorularından biri ile paralellik göstermektedir. Ona göre, “(...) eğer üzerinde ve üzerinden çalışılırsa bu kişisel sesler kuramsallaştırmanın önünü açacak stratejiler olarak eklemlenebilir (*aktaran* Burns & Lafrance 2002:4)”. Bu çalışma kapsamında da kişisel kadın seslerinin özgül bir zaman ve mekân ilişkisi içinde söylediklerinin ortaya çıkardığı ya da çıkarabileceği anlatsal ve söylemsel ortaklık zeminlerine, koşullarına ve alanlarına bakılmaktadır.

söylenmesinden bahsediyoruz. İstanbul'da hâlâ pek çok barda benzer türde bir müzik icra etme anlayışı devam etmektedir. Kendi albümlerini çıkarmış olan müzisyenler bile, sahne programlarında en az bir tane “cover” parçaya yer vermektedirler.

Bu bölüme kadar, hem tarihsel olarak kentle, hem de bir kültürel üretim biçimi olarak müzik ile kurdukları ilişki bağlamında ele aldığımız kadın kategorisini 1990’lardan sonraki dönemde tarihin ve coğrafyanın özgül bileşkesinde konumlandırmaya çalıştık. Bu bölümde, 1990’lı yıllarda arka arkaya “ithal” bir müzikal alanda çalışmalar yapan kadın müzisyenlerin şarkı sözleri üzerinden dillerine, söylemlerine, kendilerine ve dünyaya bakışlarına, deneyimlerine ve deneyimle ilişkilerine ilişkin çözümler yapacağız. Ancak, bu çözümlere geçmeden önce bölümün başlığının çıkış noktasından bahsetmek gerekiyor.

Kandiyoti, “*Kurtulmuş Ama Özgürleşmiş mi?: Türkiye Örneği Üzerine Bazı Düşünceler*” başlıklı yazısında “İslamiyet’in ideolojik bir sistem olarak kadınların denetlenme biçimlerini etkileyen” kimi birleştirici kavramlar içerdiğini öne sürerek, bu önermesini diğer İslam ülkelerinden farklı özellikleri olan Türkiye örneği¹⁴⁴ üzerinden tartışmaya açar (1997:67). Kandiyoti’nin çalışmasında kentli kadınlarla ilgili önemli saptamalar bulunmaktadır. İlk olarak Kemalist reformların, kırsal kesimdeki kadınlara ulaşmamış olsa da kentli burjuva kadınlara doğrudan yarar sağladığını, kadınların eğitimine olumlu bakılmasının üst ve orta sınıf kadınların prestijli ve yüksek ücretli uzman mesleklerde yetiştirilmesinde önemli bir işlev üstlendiğini belirtir (1997:70). Öncü de, kadınların uzman meslek dallarında yetiştirilmesinin tarihsel bir özgüllük taşıdığını, ancak aynı zamanda pek çok işin cinsiyet-bağlamı tanımlanmasına engel olduğunu ve genç kuşaklara rol modeli oluşturduğuna dikkat çeker (*aktaran* Kandiyoti 1997:71). Yakın tarihli çalışmalar, üniversite öğrenimi gören kız öğrencilerin sosyo-ekonomik durumunun toplam erkek öğrenci nüfusunkinden yüksek olduğunu göstermektedir diyen Kandiyoti, bunu da kadınlar arasında seçkin yetiştirme örüntüsünün devamlılığının göstergesi sayar (1997:71). Kandiyoti, bu noktada “haklarını kazanmak” ve “özgürlük” arasındaki ilişkiyi tartışmaya açar. Devlet politikası ile “verilmiş” hakların feminist bilinçliliğe yol açıp açmadığını sorar, bu soruya da “kadınların ancak kendi mücadelelerinin

¹⁴⁴ Türkiye örneği üzerinden tartışırken, daha önce belirttiğimiz Türkiye’nin hiçbir zaman tam anlamıyla bir sömürge ülke olmamasından dolayı, doğrudan Batı sömürgesi olmuş diğer Müslüman ülkelerde kadın haklarına karşı gösterilen tepkisel tavırların aynı şiddette görülmediğini, diğer müslüman ülkelerde kadınların hamiliğini yapmanın, kadınların koşullarında değişiklik talep etmenin batı’ya taviz vermek olarak algılandığını belirtir. s.69.

bilincine varan özneler olarak davrandıklarında, yani bir dizi talebe yalnızca kendi adlarına sahip çıktıklarında feminist bilinçlilikten söz edilebileceği”ni söyleyerek cevap verir (1997:71,d.n.). Ancak Kandiyoti’nin özgürleşme ile bağdaştırdığı kavramların, özellikle kadınların cinselliği üzerindeki kültürel denetimin etkisindeki kadınların deneyimlerinin benzer noktalar taşınması üzerinden kurduğu görülmektedir. Ona göre, bu benzer temalar kadın cinselliğinin toplu denetimi, kadının namusuna bağlı erkek şerefi, cinsiyet ayrımcılığı ve kadının yaşam döngüsünün özellikleri, özgül cinsiyet deneyimlerinin kültürel biçimlenmesinde ve yeniden üretiminde belirleyici bir etkiye sahip özellikler olarak seçilmiştir (1997:82). Orta sınıftan kentli kadınlara baktığımızda bu geleneksel kültürel denetim biçimlerinin sınırladığı bir alanın dışına çıkmış olduklarını, bu anlamda özgürleştiklerini söyleyebiliriz. Burada soracağımız soru ise, gündelik yaşamın döngüsü, yaşam pratikleri açısından erkek-egemen toplumsal denetim mekânizmalarının dışında duran kentli kadınların, baskın söylemin dışına ne kadar çıkabildiğine ilişkindir. Bu nedenle de şarkı sözleri üzerinden yapacağımız analizde sosyo-ekonomik açıdan özgürleşmiş kentli kadınların kültürel üretim alanında kendilerini ifade ederken baskın dilden ve söylemden kurtulup kurtulamadığına, kendilerini ifade ediş yollarına bakacağız. Toplumsal hayatta, eğitim ile ya da siyasal ve hukuksal düzenlemelerle gerçekleştirilen değişimlerin sonucunda elde edilen kazanımların, kültürel alanda karşılığını bulması ya da bu kadar görünür ve tanımlanabilir olması daha geniş bir zamana yayıldığından, baskın olanın dilinden ve söyleminden kurtulmuş olmak büyük soru işaretleri taşımaktadır. Bugünün kentli kadınları, yeni kentin özelliklerinin getirdiği koşullar çerçevesinde baktığımızda sınıfsal bir bağlamda gündelik hayatın döndüğü yerlerde dolanmıyor. Üst-orta sınıf burjuvazi ve burjuvazi için kentte iş, ev ve gidilen bir kaç mekân bulunmaktadır. Özel arabaların daha “kolay” alınabilir olması ve giderek daha çok kadının sürücü belgesi alması ve araba kullanması kentin içindeki dolaşım açısından önemli olmuştur. Kente karışmadan yaşayan büyük bir kentli kesim ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda daha önce Akbal Süalp’den aktardığımız gibi *flâneur* hem cinsiyet hem de sınıf değiştirmiştir. Bakan o değildir artık, göz göze gelmekten kaçınan, bakarken “yakalanmak”tan hoşlanmayan bir kesim ortaya çıkmıştır. Burada incelediğimiz kadın müzisyenler de bu kesimle pek çok noktada çakışan özellikler taşımaktadırlar.

Yaptıkları müzik ve yaşayış şekilleri de bununla örtüşmektedir. Bu kadınlar “dertlerini”, bir neslin “kişisel” dertlerinden bahsederken yalnızlık, yabancılaşma gibi öznel deneyimler üzerinden dile getirirler. Rock müzik, Türkiye’de bir “aradalık” müziğidir, “kıyıdalık” müziğinden çok. Ancak 1990’ların sonundan itibaren özellikle müzikte “biraradalık”ı öne çıkaran bir eğilim olduğu için, yani doğru ezgileriyle (özellikle Hint ezgileriyle, egzotik bir “tat” katılarak) rap, hip hop içi içe geçmektedir ama aynı zamanda raple rock da iç içe geçmektedir. Bu nedenle de Türkiye’de de “saf” anlamıyla bir rock müzikten bahsetmek son derece zordur. Birbirini tetikleyen küreselin ve yerelin yükselişi, kürelleşerek yerelleşen, yani bir yandan yeni üretim, dağıtım ve tanıtım biçimleri ve dünya müziğinin modalarını takip eden, bir yandan da kendi kültürünü kimi zaman yeniden keşfeden, ancak müziğin içine ufak tefek sızan yerel tınılarda şan partiyonlarında kendini gösteren gırtlak oyunlarında kendini açık etmektedir. Saf anlamıyla rock müzikten bahsetmek mümkün olmamakla birlikte, kadın müzisyenlerin kıyıdan, marjinden müzik yapıp yapmadıklarına bakmak için toplumsal yapıda var olan hegemonik kültürün içinde marjinalliği tanımlamak gerekir. Bu noktada bell hooks’un marjinalliği bir “olasılık” olarak aldığı tanımlamasından yola çıkabiliriz:

Marjinallik, radikal olasılığın mevkisidir, direnmenin alanıdır. Marjinallik, karşıt hegemonik söylemin üretimi için merkezi bir yerdir, bu da sadece sözlerde değil; var olma alışkanlıklarında ve kişinin yaşam şeklinde bulunur.(...) bu yer kişinin direnme kapasitesini besler. (...) Bütün bunlar da merkezde çalışıp, üretip, yaşarken marjinalliğin tutulmasını/sağlanmasını bir mücadeleye dönüştürür. (...) Marjinler tabiliğin ve direnmenin her iki mevkisinde de bulunur (1990:341).

bell hooks’un söyledikleri özellikle Türkiye müzik endüstrisi içinde ele alındığında bu radikal olasılığın merkezde, büyük müzik şirketlerinde hatta, Sony ya da Universal gibi ulusaşırı müzik şirketlerine bağlı olarak çalışan kadın müzisyenler için var olduğunu düşünmemize yardımcı olabilir. Çıkarılacak albümlere ve albümleri çıkacak sanatçılara birer “ürün” olarak bakan bu şirketlerin içinden doğru konuşurken ne kadar kıyıdan ve ne kadar kıyıya konuşabildikleri kuşkusuz kendi içinde çelişik bir durumu beraberinde getirmektedir.

Böyle bir yapı içinde müzik endüstrisine ve satış rakamlarına baktığımızda aslında “merkez” ve “kıyı” olarak tanımlanabilecek önemli farklara rastlamamaktayız. Ancak bu kıyıda olma hali, dinleyicisi merkezdekilere göre “fazla” olmayan bir müzik türü ile uğraşmaktan gelmektedir. Satış rakamlarına baktığımızda şimdiye kadar ulaşılmış rekor rakamlar 2003 yılına ve Tarkan ve Yıldız Tilbe’ye aittir, her ikisinin de albümleri toplamda 2 milyon civarında satış rakamına sahip olmuştur. İbrahim Tatlıses ve Sezen Aksu’nun da 1 milyon ile 2 milyon arasında albüm satışı gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bunun karşısında Özlem Tekin’in son albümü *Tek Başıma*, 76 bin kaset, 16 bin CD satışıyla toplam 92 bin; Aslı Gökyokuş *Neresindeyim* albümü ile 22 bin 100 kaset, 6 bin 100 CD; *Su Gibi* (2004) albümüyle 12 bin 800 kaset, 5 bin 800 CD; Şebnem Ferah *Perdeler* (2002) ile 107 bin 19 kaset, 18 bin CD ve *Kelimeler Yetse* (2003) ile 117 bin kaset, 39 bin 500 CD satmıştır.¹⁴⁵ En çok satan albümlerle karşılaştırıldığında bu rakamlar çok düşük kalmaktadır ancak en çok satan albümler de bir iki albümle sınırlıdır.

Bu bölümün bundan sonraki bölümünde, buraya kadar incelediğimiz ve tartıştığımız konular, kavramlar, toplumsal ve kültürel iklim çerçevesinde kadın müzisyenlerin yayınlanmış albümlerinde yer alan, sözleri ve müziklerine kendilerine ait parçaların sözlerini analiz edeceğiz. Özlem, Şebnem, Deniz, Kutsal, Aslı ve Aylın’ın şarkı sözlerine baktığımızda ortak temalar olduğunu görmekteyiz. Buna göre aşağıda belirtilen ve çok sık tekrarlanan temalara göre şarkılar, bu kadın müzisyenlerin mekân ile, deneyim ve dünya ile, ötekiler ile, gelenek ile, kadınlık ve kendileri ile ve son olarak da ataerkil söylem ile ilişkileri bağlamında incelenmiştir.

7.1. Mekânla İlişki

Mekânla ilişki bağlamında sokaklar ve kent, ev, geceler ve gitmek, uzaklaşmak olmak üzere dört ortak tema üzerinden şarkılar incelenmiştir. Burada geceler, gündüzlerden ayrılmış ve bir “mekân” olarak ele alınmıştır. Çünkü gecelere

¹⁴⁵ Bu rakamlar MSG’den alınmıştır ve MESAM’a üye olan müzisyenleri kapsamaktadır.

yüklenen anlamlara bakıldığında, bir zaman dilimi olmaktan çok mekânsal bir pratiğe işaret etmektedir.

Sokaklar ve kent, kalabalıkta anonimleşen yüzler, “sakin” ya da “tenha” sokaklar üzerinden kurulmaktadır. Birbirine yabancı, görmeden tanımadan geçen insanlar içinde yalnız olmaya, söz söyleyememeye, içine ve kendine kapanmaya yapılan göndermelerle kent, özel bir alan kadar bir başına yaşanan bir yer olarak karşımıza çıkar. Daha önce belirttiğimiz gibi diyalogun kentten ve aslında geleneksel buluşma mekânı olan sokaklardan sürülmesinin izleri bu şarkılarda da görülmektedir. Üstelik sokaklar giderek “zulüm”ün, ötekilerin, karşılaşmadan geçişlerin yeri haline gelmiştir. Ne farklı ve “sürprizli” karşılaşmalar kalmıştır, ne de sokaklarda konuşmalar. Kentin sokaklarına atfedilen sıfatlar bir ortaklık zemininden çok, bireysel deneyimlere karşılık gelmektedir.

Özlem (Herkes Şanslı Doğmuyor)

Çok küçük yaşı zulmetmiş sokaklar
Çocukluk gitmiş gözünde yıllar var

Deniz (Bibaher)

yürüyordun beyoğlundan...
aşkımdan bihaberdin
yürüyordun sen yolundan
aşkımdan bihaberdin
ölüyordum ben yolunda
öldüğümden bihaberdin

Şebnem (Yağmurlar),

Sokaklar sakın geceler karabasan
Ellerim titrer kim bu ben kim bu susan

Özlem (Var Mı Yan Bakan?)

Güneş yavaş yavaş aşağı iniyor
Gölgeler upuzun uzun
Yollar yavaş yavaş tenhâlâşıyor
Benim saatlerim başlıyor

Ev, yalnızlık ile ilişki içinde kurulan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızlık, yalnızca kendine özel bir durum olarak tanımlanmakta, başkalarının yalnızlıklarından ayrılmaktadır. Ev, özel mekân birlikte “mutlu” olunan değil, ya gidenin arkasından yalnız kalınan ya da tek başına olunan ve saklanılan bir mekân olarak kurulmaktadır. Bu anlamıyla ev bir kaçış mekânıdır, ağlamaların, yalnızlığın, mutsuzluğun yaşandığı mekândır. Ev, beklemek, saklanmak, korkmak gibi yüklem ve acı, yalnızlık gibi sıfatlarla tamamlanmaktadır.

Özlem (Niye Bana Bu Ceza),

Zordur zor yalnız olmak bazen
Yok mu sor bir bileni
Çoktur çok yalnız olan zaten
Var mı sor benim gibisi

Aylin Aslım (4 Gün 4 Gece)

4 gün 4 gece bekledim ben
4 gün çıkmadım hiç evimden

Kutsal (Bu Kadınlar Aşkın Değil),

Biliyorum korkuyorsun
Hangimiz acı çekmedik ki
Biliyorum kaçırıyorsun
Mutlusun sen
Saklandığım evinde

Özlem (Dağları Deldim),

bomboştu uzun zamandır kalbim
düşlerim evim buz gibi ellerim
seni buldu karanlıkta
yalnızdım sen de yalnızdım aslında

Deniz (İz Bırakanlar Unutulmaz),

bir ev vardı, küçüktü belki
ve bizimdi
odalarda ışık yüzerdi
ve bizimdi
bir gün hiç doğamadı güneş
... ve bitti

Kutsal (Gözlerim Ağlıyor)

Kaçtığım yalnızlığım
Peşimi bırakmıyor
Bende güneş
Doğmuyor

Şebnem (İyi-Kötü/Dans Pisti)

Biriyle fena halde konuşmaya ihtiyacım var
Biriyle fena halde dertleşmeye...
Evimde ne sıcak bir yemeğim var
Ne de televizyonun sesinden başka ses

Geceler, bir taraftan sokaklarla ilişkilendirilerek ele alınmaktadır, bir taraftan da yine ev ve yalnızlık temalarıyla örtüşür. Özlem'in "Var Mı Yan Bakan" şarkısı diğerlerinin arasından geceye "çıkma", "eğlenmeye hazır olma" ancak bunu bir "erkeksi meydan okuma" ile birlikte sunma gibi nitelikleriyle ayrılır. Yine de o da aynaya bakmış, hazırlanmış ve bir mekân gibi "gece"ye çıkmıştır. Gece bir hacimle birlikte ele alınmaktadır, "gecenin boşluğunda" olduğu gibi. Gecelerin önemli bir "mekân" haline gelmesi, bu kadın müzisyenlerin 1990'ların başında "sonuna" kadar yaşadıklarını söyledikleri İstanbul'un eğlence mekânlarıyla bağlantılıdır. Gece aynı zamanda konuşur, iç sesin yerini alır, belirsiz ve tekinsiz olan geceyle birleştirilir.

Özlem (Var Mı Yan Bakan?)

Son kez aynaya bakıp kusur istemem artık
Gece benim olunca
Hey heyt! Var mı yan bakan
Hey heyt! Kaş göz oynatan
Hey heyt! Var mı yan bakan
Hey heyt! Yine de hey hey

Aylin Aslım (4 Gün 4 Gece)

4 gün 4 gece ağladım ben
4 gün 4 gece yağdı yağmur,

Aslı (Nerdesin),

Gecenin karanlığında
Ellerim hapsolmuş
Gözlerim mecbur mu
Gözlerine bakmaya
Gecenin boşluğunda

Şebnem (Fırtına)

Niye bana her şey korku her şey tasa
Ne gece ne gündüz kaygısız
Neden bütün yollar karanlığa
Gecelerim uzun ışıksız

Aslı (Tüm Şehir Ağladı)

Gece ıslak bastım gaza
Söz verdim sana hız yapmamaya ama,
(...)
Tüm şehir ağladı sen gittin diye
Mecbur musun hep en uzağa gitmeye

Deniz (Alışamadım Yokluğuna)

Gece ağır ağır gelir.
Gelir başucumda bekler.
Bana bittiğini söyler.
Bir daha sevmeyeceğimi de.
Uyumaya çalışsam da faydası yok
sana sarılmayı özliyorum hâlâ.

Gitmek, uzaklaşmak, yollar sık tekrarlanan temalardandır. Şehirden kaçmak, içinde bulunulan durumdan kaçmak ancak yine de bunu yapanın kendileri değil “bir erkek” olmasını isteme hali dikkat çekicidir. “Beni alıp götürsen” yerine kimi zaman “dalgalar” gibi soyut imgeler de kullanılmaktadır. Ancak dönemin özelliklerinden biri olan gitme, kaçma, uzaklaşma isteği öne çıkmaktadır. Ya da “yine” biten bir aşkın ardından “gözleri yaşlı” bir şekilde gitmeye dair cümleler kurulmaktadır. Kendi başına gitme, kendi isteğiyle ayrılma yerine “mecbur” kalma ya da “kaçırılma özlemi” yer almaktadır. Burada şehre ilişkin “masalsı” bir anlatım da yer alır, “evvel zaman içinde” sevilen şehirde, artık sevilen bir şey kalmamıştır. Anıların mekânda bıraktığı izler, gitmeyi gerekli kılmaktadır.

Aslı (Keşf-i Alem),

Yıldızları seyrettim hep bilinmez bir huzurla
Dünyanın diğer ucuna ulaşısam geçen uçakla
Bir gün bir yerde
Seni bulmaya ümidim var
Alıp götürsen beni
Keşf-i aleme!
Bulutlar bugün fazla umudum yolunda
Sığınırım belki sana, belki eski bir anya

Deniz (Vakit Varken),

Vakit varken kaç burdan.
Beni de al, kaç burdan...

Şebnem (Yağmurlar),

Gidiyorum gözüm yaşlı
Ah yine yol yol üstüne
Sen sev yağmurları
Yağmurlar yağsın yüzüme

Aylin Aslım (Dalgalar),

Dalgalar götürsün beni,
Bu şehirden alsın beni,
Kollarına atsın beni
Evvel zaman içinde
Sevdiğim bu şehirde
Sevdiğim her şey kaybolmuş gibi

Şebnem (Fırtına)

Aşk yarı yolda kaldı neyleyim
Korkmuyorum ben buyum böyleyim
Yarınlar kadar yakın içimde fırtına
Bu dalgasız deniz durgun aldatır inanma
Yaslanıp gururumun kambur sırtına
Kendime rağmen durmam basar giderim

7.2. Deneyim ve Dünya İle İlişki

Deneyimleri ve dünya ile kurdukları ilişkilere baktığımızda karşımıza çıkan tabloda, gerçek hayattan, gerçeklikten kaçmaya ilişkin temalara rastlamaktayız. Bir önceki bölümde fiziksel bir mekândan, kentten gitmek, uzaklaşmak olan istek, burada yaşamın gerçekliğinden kaçmaya dönüşür. Sadece yaşamın gerçekliğinden değil, dünyanın geldiği halden, ilişkilerdeki oyunlardan, yalanlardan, tekrardan kaçmak olarak ortaya çıkmaktadır. Bu başlık altında bakacağımız ortak temalar, rüyalar, uykular ve uyanmalar; yalanlar; oyunlar; bıkkınlık, aynılık; yaşın ilerlemesi; cinsellik ve savaşlardır.

Rüyalar, uykular ve uyanmalar, çok sık tekrarlanan temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Rüyanın ikili anlamı hem uyku esnasında görülen düşleri, hem de

gerçekleşmesi dilenen, hayal edileni temsil etmektedir. Uykular ve rüyalar bu şarkılarda da gerçekliğin sıkıştırdığı, bunalttığı, çıkış yollarını kapattığı durumlarda sığınılan, özlemlerin dile getirildiği hayali bir dünyaya ilişkin tasavvurları kapsamaktadır. Gerçekliğe yüklenen olumsuz anlamlar, hayaller ve uykularda olumlu ve umutlu imgelere dönüştürülmektedir. Uyku ve uyuma bir yandan da hayatın yeniden-üretimine karşılık gelirken, uykularda, rüyalarda var olan”mutluluk” hali, uyanıldığında kaybolmakta, gerçeklik katı, sert ve “karanlık” bir biçimde “geri” gelmektedir. Rüyalardan uyanma isteği ya da rüya görmeme, uyumama isteği incinmeme isteği ile örtüşmektedir. Bir yandan da bunun romantik bir kaçış olduğu, katmanlı bir “arada kalma” deneyimi yaşayan bu kadınların zamandan ve kendinden uzaklaşma arzusu söylenebilir.

Özlem (Tarlalar)

Rüyamda: sevgiyi buldum
Rüyamda: saf insanı buldum
Uyandığımda yer gök siyah
Uyandığımda duvarlar kan
Ruhumda ağır bir günah
Vahşet dolu yüzler yine berbat bir sabah
Hangisi gerçek hangisi değil bilemem

Deniz (Poh Poh Perisi)

Bir pazar günü parktaydım.
Nemli bir banka uzandım.
...ve çimlerin kokusunda
başka bir yerde uyandım.
...ve uykumda bir yol gördüm.
Hiç gitmemişin ki güya.
Yolun başında sen vardın
Rüya içinde rüya.

Şebnem (Yağmurlar),

Ne soran var ne bilen sebebim yok
Bana kıyan erkeğim sen gül vazgeçtim rüyalardan

Deniz (Bu Sabahların Bir Anlamı Olmalı),

Yastığına senin sarılıp...
kokunla uyumuşum
üstüm açılmış,üşürken sabah olmuş
”uyan” dedi bir ses
”uyan,o burada”

uyandım,aradım
bulamadım...

Şebnem (Deli Kızım Uyan)¹⁴⁶,

Deli kızım uyan, söylenenler yalan
Deli kızım uyan, bir tek sensin duyan

Deniz (Oyun),

Rüyalar olmasın diye gözlerim açık her gece.
Şimdi gerçek değilsin bana
... kurumuş dudaklarıma.

Aslı (Düşten Gerçeğe),

Ne zaman doğan aya sarılısam
Şimdi tüm yıldızlar benim sanırdım
Seni görseydim rüyamda
Belki orda belki sevmeyi bilirdim

Aylin Aslım (Aynı)

Bu sabah uyandığımda
Yükselmiş duvarlar
Bir yabancıydın yanımda
Çekip gitsen su anda,
Bana kalsa rüyalar

Deniz (Ninni),

Ne olur uyanma
Lütfen uyanma
...mutluyken umutsuzlar rüyalarda
Ne olur uyanma.bebeğim uyanma
...mutluyken uykusuzlar rüyalarda
Kayboluyorken ben kollarında
...dur, yapma!Dur, yapma! Dur, uyandırma!
Ağlıyorken ben... ben kollarında
...susturma.Dur yapma! Ne olur susturma!

Kutsal (Rüya)

Dün gece bir rüya gördüm
Sen beni hiç sevmemişsin
Kurumuş dudaklarımı
Öpmeyi istemezmişsin

¹⁴⁶ Söz: Şebnem Ferah ve Sezen Aksu

Yalanlar, bir yandan istenen bir yandan da şikayet edilen bir durum olarak ele alınmaktadır. Bir kere daha rüyalarla gerçekler arasında kurulan çelişkiye benzer bir çelişki kurulmakta ve tıpkı rüyalar gibi yalanlara da “sahip çıkılmaktadır”. Bir yandan yalan olduğunu bilirken inanmaya devam edilmekte, böylece aslında farkında olunan bir “oyun”a katılmakta, bir yandan da yalanlar doğrudan birliktelikle ve yaşanan “aşk” acısıyla birleştirilmektedir. Yalanla ilişkilendirilen bir ikinci kavram zamandır. “Geç” kalmaya, “gecelere”, “geçen” zamana ilişkin göndermeler üzerinden yalanla bağlantı kurulmaktadır. Yalan ya bir zamir gösterilmeden, herhangi birine ya da bir duruma atfedilmeden ya da bir erkek öznenin söyledikleri olarak yer almaktadır.

Şebnem (Deli Kızım Uyan)

Gönül uslanmayı bilmez
Düşlerim gerçek, gerçeğim yalan

Aylin Aslım (Aynı)

Bana dokundugun anlar
Artık hiçbirsey sorma.
Çekip gitsen su anda,
Bana kalsa yalanlar
Ne değişti senden sonra

Özlem (Biberi Bol),

Biberi bol tuzu az
Böyle sevgili olmaz kime bu naz
Gecesi bol gündüzü az biraz
Yalanı bol vakti az

Deniz (Yalan)

Tam saat onda, köşe başında...
Çok safım ben; kimse yok ortada.
Sen dedin, gel dedin kollarıma.
Yalan.
Düşürmeliydim seni en başında.
Kimbilir neler var yine aklında.
Hani gitmeyecektin?
Hani bitmeyecekti?
Yalan.
Kandırma beni, dolandırma beni,
hiç zorlama.
Dilendirme beni, kinlendirme beni.
Zorlama, ne olursun.

Yollar uzun, günler kısa.
İstidadım yok oyunlara.
Bak çok sinirlendim,
sen çok kibirlendin.
Tahminimden önce geldik sona.
Hani gitmeyecektin?
Hani bitmeyecekti?
Yalan.

Kutsal (Aşk Bitince)

Çok canım yanmış
Yalanlara inanmaktan
Bak geriye ne kalmış
Geçip giden zamanlardan

Oyunlar, ilişkilerin tanımlanmasında sürekli yinelenen bir metafor olarak kullanılmaktadır. Dönemin “oyuncu ruhu”na uygun olarak ya kabul edilmekte ya da sürekli olarak “oyunlara gerek yok” anlamına gelen cümleler ve karşılıklar üzerinden tanımlanmaktadır. Bir yandan sevgiliye “oyun oynama”, “bunu bir oyun mu sandın?”, “hâlâ oynuyor muyuz” diye sorulmakta, yani “oyun” kabul edilmekte, bir yandan da bu oyunlara ilişkin bıkkınlık cümleleri kurulmaktadır. Ancak her şeyin “farkında” olma halinin “mutsuz” ettiğinden dem vurulup bir “oyun”un içinde ve “mutlu” olabilme isteği dile getirilmektedir.

Deniz (Oyun),

Oyunun bir anlamı yoktu.
Susamıştım.
Evet, hepsi bu.
İçimde yanıp duran,
ruhumu tutuşturan
bir oyun.
Bir oyun. Evet, hepsi bu.

Şebnem (Sigara),

Aslında ben de isterim
Düşünmeden konuşmayı
Küçük bir oyun içinde
Önemli kişi olmayı

Deniz (Isınamazsın Ağlarken)

Duyuyor musun?
Görüyor musun beni hâlâ?
Bu deli oyunda
bu deli oyunda oynuyor muyuz hâlâ?
Kaybolanlardan burada bir iz arama
özlüyorsan, bulamıyorsan.
Bilinmiyor ki, sorma!
Yaşıyor muyuz?
Görüyor musun beni hâlâ?
Bu deli oyunda...
bu deli oyunda oynuyormuyuz hâlâ?
Gerçekler soğuk olur sen ağlarken.
delirsen bile, dirensen bile bu kadar.
Gerçekten bu kadar hain... üzülme
Isınamazsın ağlarken.

Aslı (Düşten Gerçeğe),

Sevginin olmadığı yerlerde
Sordum kendime oyunlar niye diye

Aylin Aslım (Küçük Sevgilim),

Ne sandın kendini
Küçük sevgilim
Roller değişmedi, katil benim.
Bu kadar zaman oyun mu zannettin?
Kalbini taş gibi, demir gibi kırılmaz mı zannettin?

Kutsal (Aşk Bitince)

Şimdi git bir an önce
Bilirsin aşk bitince
Çekilmiyor oyunların
Haydi git bir an önce
Bilirsin aşk bitince
Çekilmiyor oyunların

Deniz (Tren)

İşin sonunu bilmeden ben oynamayı sevmem.
Hiç beni bekleme.
Eve dön sen istersen.
Gümbürtüyle düşmeden ben tutunmayı bilmem.
Üzülme!
Üzülme, geri dön sen istersen.
Dur, bekle. Bazen ben beni hiç durduramam.
Birazcık aklımı çel istersen.
Bak düşündüm, belki...?
Üşüdüm sanki.

Gel aklımı çel istersen.
İşin sonunu bilsem de ben oynamayı sevmem.
Hiç beni reddetme.
Geçmiş olur beklersen.
Tam önünde dursam da ben gözkırpmayı bilmem.
Düşünme!
Düşünme, kandırırısın istersen.
Dur, bekle.Bazen ben beni hiç durduramam.
Birazcık aklımı çel istersen.
Bak düşündüm, belki...?
Üşüdüm sanki.
Gel aklımı çel istersen.

Cinsellik, bir başkası üzerinden değil, doğrudan kendileri üzerinden konuşabildikleri, serbestçe yaşanan ve yaşandığı açıkça ifade edilen bir şeye dönüşmüştür artık. Üstelik doğrudan “bir kez daha sevişelim mi” sorusunu yöneltebilen bir kadın imgesi ile karşı karşıya kalırız. Ancak bu da soru kipiyle açığa vurulan bir istek olarak kalmaktadır. Bunun dışındakiler de çabuk ve duygusuz yaşanan cinselliğe ilişkin “şikayetler” olarak ortaya çıkmaktadır. Özel olma niteliğinden koparılmış bir cinsellik, aşkın “yatak”la bağdaştırılmasına duyulan kızgınlık, “susamak”la, “susuzluğun geçmesiyle” özdeşleştirilir hale gelmiştir: “Bunun bir anlamı yoktu, susamıştım, evet hepsi bu” Birini unutmak için bir başka erkek “öpülmek”tedir. Duyguya ve paylaşımına gerek duymadan “sevişme”nin kendisi “kimse benle sevişmedi” cümlesinin karşıladığı gibi “biri” ile birlikte gerçekleştirilen bir “eylem” haline gelmektedir.

Aslı (Artık Sevgilim Değilsin)

Geçen gece bir erkeği öptüm sırf hayatından çıkmak için
Eskiden aşığım sandığım eskileri bir bir aradım

Deniz (Oyun)

Rüyalar olmasın diye gözlerim açık her gece.
Şimdi gerçek değilsin bana
... kurumuş dudaklarıma.
Bak, bunun bir anlamı yoktu.
Susamıştım.
Evet, hepsi bu.
(...)

Hayaller olmasın diye sözlerim açık her hece.
Şimdi gerçek değilim sana,
... kurumuş dudaklarına.
Bak,bunun bir anlamı yoktu.
Susamıştın.
Evet,hepsi bu.

Özlem (Saat),

Kimse benle sevişmedi
Kabus bitmek bilmedi, of

Kutsal (Susuzluğun Geçti mi?)

Senin aşkın bu mu yatakta
Başlayıp biten
Böyle mutlu musun
Sessizce giderken?

Özlem (Biberi Bol),

Biberi bol tuzu az
Böyle sevgili olmaz kime bu naz
Gecesi bol gündüzü az biraz
Yalanı bol vakti az

Deniz (Dokunsana),

Bana dokunsana.
Hadi, bana dokunsana.
Korkmadan.
Hiçbirşey sormadan
bana dokunsana.
Bana sarılsana
Hadi bana sarılsana.
Korkmadan.
Hiçbirşey sormadan
bana sarılsana.

Şebnem (Günaydın Sevgilim)

Günaydın sevgilim
Ne güzel bir gün değil mi
Kahvaltıdan önce
Biraz daha sevişelim mi

Bıkkınlık, aynılık, değişmeme hallerine dair sözlere baktığımızda ise gördüğümüz kent öznesinin yorgun ve bezgin olduğu, her şeyin “aynı” olmasından, “aynılık”tan şikayet etmesidir. Hem zamansal olarak “gündüzler, geceler birbirinin aynıdır, hem sarfedilen sözler aynıdır, ancak bu metaforların hemen hemen hepsi

aşkların, ilişkilerin aynılığına işaret etmektedir. Değişmeyen şey ilişkilerin sonunda yaşananların “aynı” olmasıdır. Aşk da “yorucu” bir hale gelmiş, birlikte aşk yaşanan erkeklerden ve ilişkilerden yorulmuşlardır. Ancak burada da eylem “edilgen” olarak kurularak öznesi “gizli” bırakılmakta ve “yoruldum” şeklinde ifade edilmektedir.

Şebnem (Yorgun)

Yorgun geldim bu dünyaya, kimse bilmez sonsuzluk benim olsa
Fayda etmez, öyle bir derde düştüm ki hiç sorma
Katlanmak zor gücün yoksa
Çaresizlik gözlerinde can verirken

Aylin Aslım (Aynı),

Ne değişti senden sonra?
Geceler aynı
Günler aynı
Yüzler,
Aynı sözler
Aşk uzaklarda...
Alıştım yokluğuna

Deniz (Evet, Ne var?),

evet, ne var?
maskelerin arkasında yakalandım
evet, ne var?
hem oynadım, hem oyunumu bozandım
evet, ne var?
koştum, yoruldum, oyalandım

Özlem (Biberi Bol),

Yorgun düştüm aşktan her gün sil baştan
Gece gündüz haram kesildim aştan
Zora gelmez zora gelmez bu can
Böyle gitmez böyle gitmez inan

Aylin (Zor Günler/Benim Hâlâ Umudum Var),

Zor günler
Bir gün mutlaka geldiği gibi gider...
Zor günler
Bildiğin her şey gibi kaybolup gider...
Biliyorum, yorgunsun
Çoktan unutulmuşsun

Deniz (Vakit Varken)

Onu ben mi yanılttım?
Beni o mu yanılttı?
Hayır, bizi zaman yıprattı.
Soru sorduk ne oldu?
Duygu nerede boğuldu?
Yollar bizi burada bıraktı.
(...)
Sonu sorduk ne oldu?
Dünü yorduk ne oldu?
Gözler karanlıkta kamaştı.
Gece güne karıştı.
Korku kana bulaştı.
Ruhum ne ile neden savaştı?

Kutsal (Aşk Bitince)

Taş mıyım ben?
Duvar mıyım?
Sabrın da bir sonu var...
Herşeyi bak göze aldım
Bundan sonra yalnızım
Senin aşkın eksik olsun
Ben artık yoruldum

Unutmak, yeni başlangıçlar için gerek-şart olarak algılanmaktadır. Ancak “ateşe verenler”in unutulmadığı, onların iz bırakabildiği öznel bir deneyimle bağlantılı olarak ele alınır. Ya da “unutulmuş” olmakla, birinden kendisini “herkesin yaptığı” gibi unutmamasını istemekle yalnızca ilişkilerle birlikte ele alınmaktadır. Sürekli olarak şimdikiyi yaşama isteği, “sil baştan” yaparak, “hayatın son günü” imiş gibi yaparak ortaya çıkmaktadır. Bir yandan da “Hayat çok kısa”dır ve günün yaşanması gerekir. Bu da hep bir “şimdi”nin içinde yaşayan günümüz insanının isteklerine karşılık gelmektedir. “Dudağında ıslak bir heves kaldı” gibi son derece cinsel çağrışımlı dize, arzunun kışkırtılması ancak bunun bir karşılığı olmaması ile örtüşmektedir.

Şebnem (Sil Baştan)

Sil baştan sevmek gerek bazen
Her şeyi unutmak
Sanki bugün son günmüş gibi
Dolu dolu yaşamak istiyorum ben
Her ne çıkarsa yoluma

Selam verip yürümek istiyorum ben
Sil baştan sevmek gerek bazen
Hayatı sıfırlamak
Sil baştan sevmek gerek bazen
Her şeyi unutmak...

Aylin (Zor Günler/ Benim Hâlâ Umudum Var)

Biliyorum, yorgunsun
Çoktan unutulmuşsun
Hiçbir şey aynı kalmaz!
Yarın belli olmaz!

Deniz (İz Bırakanlar Unutulmaz)

Ver, ver ateşe ver bizi
Bir iz bırak burada
İz bırakanlar unutulmaz

Aslı (Sen de Unut)

Beni sen de unut, herkesin yaptığı gibi
Sen de sevmeyi unut, her şeyi olduğu gibi

Aslı (Hayat Çok Kısa)

Hayat sana zor mu geldi?
Sağ gösterip solla mı yendi?
Bükülmez belin zannederken
Bir daha, bir daha tuş mu etti?
Dudağında ıslak bir heves kaldı...
Hayat çok kısa, boşver gününü yaşa
Hayat çok kısa, gününü yaşa!

Yaşın ilerlemesi, isteklerin gerçekleştirilememiş olması, fiziksel olarak yaşın “sır” verir olması, gözlerin etrafındaki çizgilerin “artık belli olması”, “son isyan”, “son yalnızlık” gibi umutsuzluk sözcükleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Vakit ya “azdır” ya da “tamamdır”, bu kuşak otuzlu yaşlarına bu tür bir yaşın belli oluyor olmasının “rahatsızlığı” ile girmektedir.

Deniz (Dokunsana),

İhtiyacım var huzuruna.
Bitse, bitse ya bu fırtına.
Son isyanım,
son yalnızlığım.
Seninle son bu kırgınlığım.
Vakit tamam!

Yüzün yakın.
Yaşlandı, yıkıldı duvarlarım.

Şebnem (Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler),
Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler
Artık belli oluyor

Özlem (Yazmamışlar),
Kırılmak çok kolay oldu
Alışmak bir o kadar zor
Yaşım sır verir oldu
Darılmak çok kolay oldu
Barışmak bir o kadar zor
Vakit az gelir oldu
Ölümden beter oldu

Şebnem (Daha İyi Olmaz Mıydı?)
Ben 30 yaşında hayatın ortasında
Küçücük şeylerle mutlu olmanın peşinde
Bazen bir şarkıda, bazen de sokaklarda
Hayat bulan genç bir kadını

Sen erkektin ben de kadın
Gittiğinde yarım kaldım sandım

Aslı (Su Gibi)
Yarışmak zor zamanla
Kim masumki dünyada
Geçer gençliğin hızla
Pişman olsan ne fayda

Savaşlar, diğer pek çok toplumsal sorun gibi çok az değinilen temalardandır. Aslı'nın şarkısında kimin kime ne dediği ya da dilin nereden kurulduğu, kime karşı bulunduğu belli değildir. Özellikle “politikaya karışmış” cümlesi 1980 sonrasında geçirilen depolitizasyon sürecinin sonucunda politikanın “karışılması” ya da yapılması olumsuz anlam taşıyan bir uğraş olduğunun kabulü açısından sonuçlarını göstermektedir. Muhafazakar bir dile kayan ve “suçu” tanıya yönlendiren dil, muhatabını yine soyut bir “yaratıcı” imgesine yönlendirmiştir. Özlem'in şarkısında da yine kim oldukları belli olmayan bir “siz”e hitap vardır. “Feryat figan”, “dalında solmuş çiçekler” “göç yolunda leylekler”, “açılsın güller” gibi son derece bildik, klişe benzetmeler ve tanımlamalar üzerinden yazılan sözlerde “kadınların namusu”

gibi ataerkil söylemin kadınlara ilişkin temel tanımlamalarından biri yinelenmektedir.

Aslı (Siz),

Bu dünya güzelmiş
Bu dünya özelmiş
O da senin gibi severmiş
Kimin umurunda
Din diye kafa kesmiş
İrk diye köle yapmış
Onu da sevdiğin Allah yaratmış
Suçsa onu suçla
Şeytanın peşinden koşanları
Alkış zamanı boşuna
Bir olan insanları
Ayırıp çarpıştıran siz
Bir olan toprakları
Savaşıp karıştıran siz
Zincirleri bağlamış
Politikaya karışmış
Şapkasını da almış
Yolculuk kıyım
Gözyaşları varmış
İnsanlar ağlarmış
Senin gibiler çokken
Nasıl utanmam
doğduğuma

Özlem (Sebepsiz Savaş),

Günlerdir bir an olsun yağmur dinmedi
Rüzgar feryat figan hiç durmak bilmedi
Ne yapraklar kaldı
Ne solmuş çiçekler dalında
Leylekler göç yolunda seyretti yitti
Sebepsiz savaşın izleri
Dostların kanayan külleri
Durdurmaya yetmedi ki insafsız elleri
Günlerdir bir an gözyaşlarım dinmedi
Sesim feryat figan her yer inledi
Ne resimler kaldı
Ne renkli çiçekler elimde
Elalem göç yolunda seyretti yitti
Çocukları cezbeden kötülükler
Gençleri zehirleyen süslü sözler
Kurşunlar sizin olsun, kurusun gözler
Kadınları namusundan edenler
Bir ölüye 'binbir' para verenler
Zulümler sizin olsun, açılıns güller

7.3. ‘Öteki’lerle İlişki

“Öteki”ler olarak tanımlananlar birkaç kategoriye ayrılmaktadır. İlk ele aldığımız başlık altında kendileri gibi olmayan, ancak kadın olmaktan dolayı bir ilişki kurdukları yine de “öteki” olarak tuttukları kadınlara ilişkin sözlere yer verilmiştir. Kendi yaşam bütünlerinin içinde yer almayan bir duruşa işaret ettiklerini açıkça ifade etmektedirler aslında. Burada kullanılan dilde “gülüm”, “çiçeğim”, “gelin”, “kader”, “mezar” gibi seslenmeler ve tanımlamalarla dışarıdan baktıklarını açık hale getirmişlerdir. Bu ilk albümlerde yer verilen “öteki” kadınlar daha sonra, kendilerini “başka” kavramlar ve göndermeler üzerinden ayırdıkları kadınlara dönüşmüştür. Ötekiler kapsamında ele alabileceğimiz, kentte sokaklarda olanlara ilişkin bir şarkı ve onun dışında erkekler, giden dönmeyen sevgililer ve aldatmaya, aldatılmaya ilişkin konular bulunmaktadır.

Kutsal, Özlem ve Şebnem, *kadınlara ve kadınların karşılaştığı toplumsal baskıya* ilişkin yazdıkları şarkılara ilk albümlerinde yer vermişlerdir. Zorla evlendirilmeye, fiziksel şiddete, ancak çocukları nedeniyle bırakıp kaçamamaya, sıkıştırılmışlığa ve en sonunda “gelinlik” giymeden dünyadan vazgeçmeye yol açan sorunlara yer verirler. Ancak onlar “kentli kadınlar” olarak bu konuya “uzaktan” bakmaktadırlar ve bu tür davranışlara maruz kalan kadınlara “çiçeğim”, “gülüm” “ağlama” diyerek seslenmektedirler, kadınların burada tek yapabildikleri “ağlamak”tır çünkü. Şiddet uygulayanların “elleri kırılсын” diyen Kutsal’a karşın Özlem önce “taş olsunlar” derken ardından bir karşı duruşu, isyanı yüreklendirir “yok de, haykır gelin” der. Ama ardından bu “zorla yapılan düğün”ün kurtuluş yolu olarak “yok mu sevdiğin” diyerek yine bir başka erkek üzerinden kurar.

Kutsal (Bırak Kırılınlar),

Ağlama çiçeğim
Bunlar senin suçun değil
Ağlama kimde var
Böyle yürek,
Böyle aşk?
Uçurdular umudumu
Sana bir şey kalmadı

Susturdular feryadını
Sesini duyan olmadı

Bırak kırılınsınlar
Sana vuran eller
Bırak utansınlar
Seni üzen diller

Her şeyin farkındasın
Kimse bilmez utanırsın
Çocukların her şeyin
Bırakıp da kaçamazsın

Kırılınsınlar sana vuran eller

Özlem, (Duvaksız Gelin),

Dur gülüm,sus ağlama
Yeter çektiğin
Kördüğüm körpe yüreğin
Bak titriyor ellerin
Seni ezenler ezip geçenler
Taş olsun birer birer
Neler ettin, neler buldun
Yok de haykır gelin
Böyle zorla düğün olmaz ki
Yok mu sevdiğin
Böyle zorla gelin olunmaz ki
Yok mu bildiğin
Duvaksız gelin olmaz

Şebnem, (Vazgeçtim Dünyadan),

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

Kadınların kadınları ötekileştirmesi, son derece açık bir dille ifade edilmektedir. Bu da kadınların başka kadınlar üzerinden erkek diline ve erkek egemen söyleme eklemeliği, baskın söylemi içselleştirmesi ve kullanması olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınları aşağılayan, erkeklerin arasında geçen “argo” temelli konuşmalarda kullanılan ancak kadınların diline de sirayet ettiği görülen “motor”, “mal” “o...pu ruhlu kadın” gibi sözcükler ile bir başka kadının cinselliğini “küçük kaygan delik” olarak tanımlamak ya da “zavallı hatun” ve “boynuz takılmış” olması gibi tanımlamalarla dile gelmektedir. “Bu kadınlar aşkın değil” derken kullanılan “bu” işaret sıfatı ile yine bir aşağılamada bulunmaktadır. Ya da makyaj yapıp giyinmeyi bir “akılsızlık” hali olarak görüp “süslenen” kadınların “küçük” oyunlar içinde önemli hale geldiklerini belirtilmektedir.

Özlem (Dağları Deldim),

Görgülü bilgili olsun zengin olsun diye hiiiç işim
olmaz
benim keyfim yerinde
magazin malı güllü dallı motorlar gibi
koca aramıyorum ki oğlum ben bu şarkılar niye

Özlem (Ve Olamadı Aşk)¹⁴⁷,

Günden geceye
Benden öteye ne vardı söyle
Orospu ruhlu birkaç kadın
O da sözde, sözde

Şebnem (Ben Şarkımı Söylerken),

İçine girdiğin küçük, kaygan deliği
Yeni ve büyük bir dünya mı sandın

Aslı (Ödünç Aldığım Tüm Erkeklerle)

Duydum evlenmişsin o zavallı hatunla
Hiç haberi var mı taktığın boynuzlardan

Şebnem (Sigara),

Aslında ben de isterim
Emeklemeden koşmayı
Güzel elbiselerle
Makyaj yapıp dolaşmayı

¹⁴⁷ Söz/müzik: Özlem Tekin ve Alper Erinç.

Aslında ben de isterim
Düşünmeden konuşmayı

Kutsal (Bu Kadınlar Aşkın Değil),

Bu günler suçsuz değil
Bu gerçek doğrun değil
Bu insanlar dostun değil
Bu kadınlar aşkın değil
Bu günler suçsuz değil
Bu kadınlar
Aşkın değil
Aşkın değil

Şebnem (Senin Adın Ne?)

Neden önce adını sordum biliyor musun?
Biraz kendine dönmen daha iyi olacak
Bir adım daha atmadan önce
Yolun nerede bitiyor baksan iyi olacak
Çok mu anlamsız geldi adını sormam
Kim olduğunu unutmandan olacak
Gördün mü hala anlamaya çabalıyorum
İyi niyet suyundan; kurumuş vadin ıslanacak.

Aslı (İronik)

Aptal kadını oynamayı severim İçq'um 150 ciddiğim!
Siz yine de bana durmadan dünyanın halini sormayın
Yarın gece erken filme gidicem
Ne giysem diye hiç düşünmeden
Ama güzelliğim için bilmemki bunu da yapar mıyım?
(...)
Bir medyacıyla randevum var
Biliyorum evli ama ucunda çok para var...

Erkekler, eylemde bulunan, karar alan, aldığı kararları uygulayan, kadına “kıyan”ama yine de mutlu olması istenen, giden, sevmeyen, ilişkiyi bitiren, “yanmayan”, belirsiz bir öznenin “birinin” hayatından geçen, bir kıza “sahip” olan, sonra “yarın biter” deyip bitiren, gelip kadını bulması istenen hareketli, iradesini kullanan özneler olarak kurulurken, kadınlar bu eylemlere maruz kalan ve kabullenen, her şeye rağmen sevmeye, beklemeye, anlamaya devam edenler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Deniz (Tamam, Sustum!)

Sevgili baylar!
Onarın ruhumu sil baştan
... ama sızsın müzik içeri.
Kupkuru dal gibiyim.Ne bileyim?
Tamam sustum.
Tamam,tamam sustum.
Şey,baylar,siz dilerseniz...
başlayalım mı en baştan?
Dansedelim mi yavaştan?

Şebnem (Yağmurlar),

Ne soran var ne bilen sebebim yok
Bana kıyan erkeğim sen gül vazgeçtim rüyalardan

Deniz (Anlatma),

Yollardan bir yol seçmiştin,
"tamam canım,bitti!" demiştin.
(...)
Seni gördüm yol üstünde:
Yüzünde bir 'zor' ifade.
Beni istiyormuşsun. Ne?
Yapma,inanmam!

Şebnem (Sigara),

Ben sigara dumanının altında
Yana yana en sonunda kül oldum
Sen kibritin hiç yanmayan ucunda
Birinin hayatından geçmiş oldun

Deniz (İz Bırakanlar Unutulmaz)

bi kız vardı, güzeldi sanki
ve senindi
gözlerinde saklı bir "belki"
ve senindi
anladı bir gün bitermiş her şey
...ve bitti
o çocuk var ya, o sendin sanki
ve deliydi
uyusaydı büyürdü belki
ve deliydi
derdi ki "yarım bitermiş her şey"
...ve bitti
ver, ver ateşe, ver bizi...
bir iz bırak burada
iz bırakanlar unutulmaz
ver, ver ateşe evimizi

bir iz bırak burada
iz bırakanlar unutulmaz

Özlem (Kimbilir)

kim bilir kaç kez kandın
kim bilir yetmez mi
kim bilir şu erkekler
sever mi sever mi söyle

Deniz (Bihaber)

sarılmayı isterdim çok
dokunmayı sana
gel bul beni
anlatmayı isterdim çok
açılmayı sana...
gel bul beni
dolaşırđı adımlarım birbirine...
seni görünce
öyle emindim ki
çıldırđıđımı bildiğime
karışırđı kelimeler hep birbirine
seni görünce
öyle emindim ki
çıldırđıđımı bildiğime
(...)
ölüyordum ben yolunda
öldüğümden bihaberdin
eriyorum karşında...
yerinde olsam nasıl öperdim

Deniz (Çok Çektim)

Yok...İfade yok gözlerinde.
Üşüyor mu ne... Eli cebinde.
Isıtılmaz. Isınmaz ki o bundan böyle.
Sorsaydı yolu bitince, anlatırdım günü gelince.
Sarılırdım.
Eriş miydi kalbi 'O'na 'tatlım' deyince?
O bir bakıştan,kaştan hiç anlamaz.Denedim.
Gözden hiç anlamaz.Bittim.
Ben ondan bak çok çektim.
Konuşmaktan,laftan hiç anlamaz.Denedim.
Sözden hiç anlamaz.Bittim.
Ben ondan bak çok çektim

Deniz (Poh Poh Perisi),

Bir pazar günü parktaydım.
Nemli bir banka uzandım.
...ve çimlerin şarkısında

başka bir yerde uyandım.
Yazdıklarımı seviyordun.
Kazaklarımı giyyordun.
...ve ellerin saçlarımda:
sevildiğimi biliyordum.
Poh poh perisiydin sen.
Bir ilgi delisiydim ben.
Rüzgar esip uyandırınca ol yanımda, yine yanımda.

Giden, dönmeyen sevgili ve acıtan aşk ile kalp kırıklığı aslında hemen hemen tüm şarkıların ana teması olarak göze çarpmaktadır. Giden sevgilinin dönmesi istenmekte, “umut”la beklenmektedir. Bu temayla ilgili cümleler edilgen yapılı, pasif yüklemlemlerle birlikte kurulmaktadır.

Deniz (Aşk Başlar)

Yavaş yavaş giyiniyorsun, gidiyorsun gün uyurken.
Dünümde vardın, bugünümde yoksun.
Öyle olsun gün uyanırken.
Sabah olunca ayrılıyorsak neden sarıldık?
Neden böyle?
Sarılıp uyuyan iki masumsak neden değiştik?
Neden? Söyle!
Dur! Bir dakika daha vermez miydin bana?
Dur! Bir öpücük daha vermez miydin bana?
Olmaz deme, belki olur bak günün sonunda neler neler...
Aşk başlar yeniden kanımızda.

Aslı (Sessizce)

Sen hiç bir gecede gündüze küstün mü?
Kanadını kıranlara gözyaşı döktün mü?
Güneşi hiç bu kadar sönük gördün mü?
Söyle nerede yanlış yaptım?
İnanmazdım sözüne
Hiç gücüm yok zamanı çevirmeye
Görmesen de duymasın da
Yaşardım bu aşkı yine seninle

Kutsal (Susuzluğun Geçti Mi?)

Sen hiç aşık olmadın ki
Aşık olmadın ki
Aştan korkarsın sen
Sen hiç soru sormadın ki
Soru sormadın ki

Cevaplardan korkarsın sen
(...)
Ne ilk ne de son gidensin
Kalbimi ilk kıran değilsin
Ben aşktan yorulmam
Her giden gibi sen de
Benden biraz götürsen de
Ben aşktan yorulmam

Özlem (Oof)

Aşıktım sana deli
Affetmem asla seni
Yalnızım günlerden beri, oof
Dönersin bir gün geri
Yar etmem sana beni
Yastayım günlerden beri, oof

Deniz (Bu Sabahların Bir Anlamı Olmalı),

Bu sabah bir umut var içimde
Nasıl olsa geri gelirsin diye
Her şey yerli yerinde yine
Bu sabahların bir anlamı olmalı.

Aylin Aslım (Senin Gibi),

Küçük bir an için
Ait olmak için
Eski asklar gibi
Kapıda.
Yalnız bir gün için,
Nefes almak için
Kanarken avuçlarım
Karşında.
Üzerimde sevdiğin mavi elbisem,
Sensiz geçirdiğim günlerden
Senin gibi beni kimse sevmedi
Dönmedin
Gittigin yerden geri
Senin gibi beni kimse sevmedi
Bekledim
Gittigin günden beri

Şebnem (Deli Kızım Uyan),

Gece bitmez, gündüz olmaz
Can bu dünyaya dayanmaz, neden
Haykırdım dağlara, duymaz
Bekledim günlerce, yok ki gelen

Deniz (Alışamadım Yokluğuna)

Gece ağır ağır gelir.
Gelir başucumda bekler.
Bana gittiğini söyler.
Bir daha dönmeyeceğini de.
Duvarlarının ardından...
seni duymaya çalışıyorum hâlâ.
Buradan gittin çoktan
ve gece bana 'bırak' diyor.
Birgün gelir, birgün geçer.
Bazı şeyler hiç ama hiç değişmez.
Her geçen anın sonunda hâlâ...
alışamadım yokluğuna.

Şebnem (Bu Aşk Fazla Sana)

Yokluğum varlığım bir
Dünüm yok yarımım sır
Nasıl inanırım sana
Bu yürek ağır bana
Sevgin öyle uzaklarda
Nefes alsan da yanımda
Bu aşk fazla sana

Kutsal (Ne Zaman Sevsem)

Ne zaman sevsem
Hep uzaklara giderler
Döneceğini bilmek
Mutlu olmaya yetmez ki
Kim döndüğünde
Değişmeden kalmış ki
Bir de ben değişsem...

Aldatmak ya da aldatılmak, “bir yasak aşk yaşamak” üzerinden tanımlanmaktadır. Burada da aşkına sahip çıkmak yerine “yarım bırakmak” ya da tüm acıyı yüklenmek ve gitmesine “izin” vermek ile ifade edilmektedir.

Deniz (Tadın Kaldı)

Yarım kaldı. Sende kalsın.
Kalsın yarım.
Tadın kaldı. Bende kalsın, bende tadın.
Bir daha dokunursan..
Bir kez daha bana dokunursan...
Karışırız. Karışır dünle yarın.
Bizi üzen neyse burada bitsin...

Aslı (Ölüm Kapımı Çalmasa da),

Ellerin bedenimde
Biliyorum yasak bize
Gitmeden belki son kez
Dokun, dokun bana

Deniz (Evet, Ne Var?)

evet, ne var?
yüzlerce kez sevildim, aldatıldım
ben her zaman böyle...ben böyle vesaire...
ben her zaman seni çok istiyordum.
sen her zaman söyle...sen söyle vesaire...
sen her zaman beni bekliyordun.

Erkeğin sevdiği gibi davranmak ya da giyinmek ayrı bir başlık olarak ele alınıyor olsa da, aslında aşka ya da dolayısıyla ayrılığa dair yazılmış olan şarkılarda, ki bunlar da şarkıların geneline vurulduğunda büyük bir orana karşılık gelmektedir, erkekler eylemde bulunan kadınlar da bu eylemlerin karşısında ya “mutsuz”, “üzgün”, “terkedilmiş” ve “yalnız”dırlar ya da “bulunmak”, “sevilmek”, “özlenmek” isteyenler olarak kurgulanmaktadır. Kişisel aşk acılarının dile getirildiği şarkıların çoğunda erkeğin istekleri ve kararları ilişkiye yöne veren eylemlere dönüşmektedir. Ancak onun sevdiklerini giymek, onun için giyinmek yine geleneksel toplumsal yapıyla eklemlenmektedir.

Aylin Aslım (Senin Gibi),

Üzerimde sevdiğin mavi elbisem,
Sensiz geçirdiğim günlerden

Şebnem Ferah (Babam-Oğlum)

En sevdiğin kot pantolonumla¹⁴⁸
En sevdiğin lacivert tişörtümü giydim

Özlem (Onun İçin)

Onun için yürüdüm bugün
Hâlâ ıslak üstü çimlerin
Onun için gülümsedim
Gülüştümü çok sever

¹⁴⁸ Bu parçada şarkının sözleri kimi kaynaklarda “en sevdiğim” kimilerinde ise “en sevdiğin” olarak geçmektedir. Şarkının genel bağlamına uygun olduğu için “sevdiğin” olarak alınmıştır.

Özlem'in aşağıdaki şarkısı kadınlarla ilgili olmamakla birlikte, **toplumsal bir soruna** işaret eden “nadir” şarkılardandır. Kentte yan yana yaşanan hayatlardan birinin “kahramanı”yla bir sabah çok erken “kuşluk” vakti karşılaşmasının ardından “huzur” bulmayan vicdanının sesiyle seslenir ve sokakta yaşayan, çocukluğunu yitirmiş gözlerinde “yıllar” olan, kimseye güvenmeyen bir çocuğu anlatmaktadır. Çocuğun da “hesap” sorabileceği kimse yoktur ve “herkes şanslı doğmuyor” ile sistemin adaletsizliğine “isyan” etmektedir. Ancak, söyleyecek sözü de yoktur, sadece “niye” diye sorar.

Özlem(Herkes Şanslı Doğmuyor)

Bir kuşluk vakti çıktı karşıma
O günden beri kırgınım
Aklım hep onda
Bir yol olsa söylesem dilim varmıyor
Varmıyor niye
Çok küçük yaşı zulmetmiş sokaklar
Çocukluk gitmiş gözünde yıllar var
Bir değil miyiz ki
Herkes şanslı doğmuyor
Doğmuyor niye
Ümidi yok bizden yardım dilesin
Güvenmez ki el sözünü dinlesin
Hiç mi sevmez anacığma dönesin
Kimden hesap sorasın

7.4. Gelenekle İlişki

Gelenek ile ya da geleneksel değerler ile kurdukları ilişkilere baktığımız zaman ilginç bir şekilde kader anlayışısık tekrarlanan bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük aşk mitlerine yapılan göndermelerle aşkları tarif etmekte, buradan beslenmektedirler ya da bir Yeşilçam filmini andıran dizelerle öykülerini anlatmaktadırlar. Bir yandan bu ilişki kendilerini bu coğrafyaya yerleştirme, toplumsal geçmişten beslenme, içinde yaşanan kültürle bağlantı kurma, hatta yerelleşme gibi algılanabilir. Ancak öte yandan kentli kadın rock müzisyenlerinin şarkı sözleri olarak özellikle kader ve kadercilikle bağlantılı olanlar karmaşık bir duruşa işaret etmektedir.

Aşkı anlatmak için kullanılan “geleneksel” metaforlar, halk ve divan edebiyatına göndermelerde özellikle Özlem pek çok şarkısında halk edebiyatından faydalanmaktadır, kendisinin “ozanvari” olarak nitelendirdiği bu sözleri yazmasında babasının Türk Dili ve Edebiyatı alanında çalışmış olmasının etkisinin büyük olduğunu söylerken “uçan kuşlar” gibi çok bilinen tanımlamaların dışında İstanbul dilinde çok kullanılmayan yöresel kullanımlara yer vermektedir. Leyla ile Mecnun ya da Ferhat ile Şirin’e gönderme yaparken Şebnem, giden bir Mecnun’un ardından, Leyla olmasının kimsenin umrunda olmadığını söylerken, Özlem karakterin cinsiyetini değiştirerek tek başına dağları deldiğini, çölleri aştığını ifade eder.

Şebnem (Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler),

Ben Leyla olmuşum kimin umrunda
Mecnun çoktan gitmişken

Özlem (Dağları Deldim),

Dağları deldim tek başıma
Çölleri aştım

Kadercilik, geleneksel değerlerle bağlantılı olarak kurgulanmaktadır. Özlem’in şarkısında “Kaderin kimseyle yazılmamış” olması “yazmamışlar” denilerek yine soyut bir muhataba yönlendirilmiştir. Şebnem, bir yandan “kaderi yenmek”ten bahsederken hemen iki dize altında “kadere sorarak” sorusuna cevap aramaktadır ya da bir diğer şarkısında dünyayla, gerçeklikle başa çıkamayarak tanrının kendisini yanına almasını istemekte, ancak hemen sonra dünyadaki yolu yeniden öğretmesini istemektedir. Bu noktada “arabesk” bir dille keşişmekte ve “tanrım beni baştan yarat” cümlesini farklı sözcüklerle yeniden üretmektedir.

Özlem (Yazmamışlar),

Yazmamışlar kaderimi kimseyle
Niceleri sarılmışlar sevgiyle
Uçan kuşlar dönmez geri güz diye
Yazmamışlar kaderimi of

Şebnem (Vazgeçtim Dünyadan),

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

Şebnem (Yeniden Doğup Gelsem),

Al beni istersen sevgim içimde
Gökyüzüm masmavi çılgınlıklar gökyüzümde
Al beni yanına dünyadan koru
Yeniden öğret dünyadaki yolu tanrım

Şebnem (Aşk)

Kader varsa benimki bu olsun
Aşk masalsa gerçek olsun

Şebnem (Üvey)

Biraz sarhoş biraz aşığım ben uyurken siz umudu ararım
Yok ellerimde aşkım yok ne üzgün ne kırgınım
Üvey çocuk olmadım üvey anne olmadım üvey insanlık mı alın yazım
Aşkına doyamadım karardı aydınlığım
Üvey aşklar mıymış alın yazım

7.5. Kadınlık ve Kendi İle İlişki

Kadınlık, algılanışı ve aktarılışı üzerinden baktığımızda, Özlem'in "Dağları Deldim" şarkısındaki "kız başına" "erleri" yenen tek bir özne vardır, ancak o da bunu "kız başına" yapmıştır. Bunun dışında kadınlık yine erkeklerle bağlantılandırılarak kurulan, bağımsız bir duruşu olmayan bir durumdur. "Kadını" olmak için bir erkekten izin isteyen, "kadınlığının" neresinde olduğunu kavrayamamış, "aşk üçgeni"nde bir tek erkeği paylaşmak zorunda kalmış, "yetmediği" adama kendisi "dur" diyemeyen, birinin bir gün ona "dur" demesini isteyen ya da "üzgün kadın portresi" çizmek istemeyen, bu yüzden "mış" gibi davranan nerede durduğunu, ne yapabileceğini ya da ne yapacağını bilemeyen kadın karakterler bulunmaktadır. Burada da açıkça "kadınlığın", "kadın" olmanın algılanışı baskın ideolojinin, söylemin ve dilin terimleri ve kavramları ile ifade edilmektedir.

Özlem (Dağları Deldim)

dağları deldim tek başıma çölleri aştım
bir tek ben erleri yendim kız başıma
sende yıkılmam

Şebnem (Bırak Kadının Olayım),

Nereye gider bu aşk
Nereye dur gitme
Bırak kadının olayım

Şebnem (Vazgeçtim Dünyadan),

Yok sevenim arzuyla
Mezarlar bile küsmüş of kadınca ölene

Aslı (Neresindeyim),

Neresindeyim kadınlığın
Neresindeyim ben aslımın

Aslı (Ölüm Kapımı Çalmasa Da),

Ölüm kapımı çalmasa da
Kalbim seni bekler gibi
Fırtına öncesi sessizliği
Biz, aşkın esirleri
Bir kadın üzülürse
Üçümüzün oyununda
Bırak ben olayım
Atlatırım zamanla
Bir gün gelir belki
Kavuşuruz seninle
Meydan okuruz dünyaya
Kaybolan geçmişe
Sonsuz aşk yoktu ya!

Deniz (Zat-ı Âli)

Bende bu kadarı varsa
... ve bu kadarı bu adama azsa,
zat-ı aline bir gün birisi "dur" desin.

O gülüşü, o densiz edasında...
tatmin görmedim
hiç asla
O gülüşünde, o bakışında...

Aslı (Artık Sevgilim Değilsin)

Üzgün kadın portresi çizmek hiç hoşuma gitmez, sıraladım...
Birkaç ay hayatı paylaştık, dedim arada bir konuşalım, konuşalım

Şebnem (Dünya)

Döne döne durmadan
Sen de bir garip oldun
Sarhoş musun dünya
Şişede şarap gibi
Yorgun bir kadın gibi
Yalnız mısın dünya

Özlem'in bu iki şarkısı diğer bütün kategorilerin dışında kalan ancak kendine dönmek, kendini bilmek ile ilgili doğrudan öğütler veren sözlere sahip şarkılardır. İçlerinde "özgürlük" sözcüğü geçmemesine karşın, kadın olarak değil ama birey ve insan olarak kendine dönmeyi "özgürce" yaşamayı yücelten sözler içermektedir.

Özlem (Öz)

En güzel renkler gözümde
En doğal hisler sazımda, sözümde
Yürek ister mutlu olmak, korku yaşatmaz
Tanıştım ben özümle
Şimdi, burda
İste, durma
Her şey mükemmel ve tam inan buna
En özel pırıltı seninle
Boş ver onları yüreğinin sesini dinle
Cesaret ister sevgi sunmak, korku güldürmez
Tanış sen de özünle, gerçek 'sen'le

Özlem (Yol)

Bir sis var önümde hiç bilinmeyen
Bir ses var içimde yolu gösteren
Bu hayat benim ,benimse eğer
Kimse karışmazsa yaşamaya değer
Daha yol yakinken
Herşeyi kendine sor kendinden öğren
Yanlış senin tek hazinen
Daha yol yakinken
Kır zincirleri utansın cümle alem
Yarın senin tek hazinen
Daha yol yakinken

7.6. Ataerkil Söylem İle İlişki

Bütün bu ortak temalar ve bu temaların ilişkili olduğu alt başlıklar üzerinden baktığımızda coğrafya kenti, tarih bugünü karşılamaktadır. Geçmiş zaman kipiyle yazılmış şarkı sözleri bile bir “şimdiki zaman”ın sonsuz şimdiliğinde kalmaktadır. Ekonomik ve cinsel özgürlüklerini elde etmiş ve aynı zamanda hem gündüz hem de gece sokaklara çıkabilme, orada bulunabilme hakkını kazanmış olan bu kuşak kadınlar, yaşanan bunca bireysel ve kişisel “acı”nın ardından yorgundurlar. Simmel’in söylediği gibi “bezgin” kentli öznelerdir. İlk albümlerde hiç olmazsa bir tane yapılmış olan toplumsal içerikli şarkılar, yerlerini giderek daha fazla kişisel olanlara bırakmıştır. Ancak sürekli yalnızca “kendi” adlarına konuşmaktadırlar. Kendi kuşaklarının kadınlarıyla paylaştıkları deneyimler çok dar bir alana ilişkiler alanına sıkışmaktadır. Bir önceki bölümde cümlelerden “fiil”in kalkmış olmasına ilişkin söylediklerimiz bir eylemsizlik hali ile bu şarkı sözleri üzerinden tekrarlayabiliriz. Sözler çoğalmış, ancak eylemler kaybolmuştur. Bu kadın müzisyenlerin dizelerindeki yüklem, Sara Mills’in “geçişlilik seçimi”¹⁴⁹ olarak adlandırdığı kavram ile değerlendirilmiştir. Kavram, “kimin kime doğru bir eylemde bulunduğu” analizi için kullanılmaktadır. Bunlar da cümlelerin ve yüklemelerin aktif/pasif olması, bir nesne/özne ilişkisi içermesi, materyal/zihinsel bir eylem sürecine girmesi, eylemin içsel/dışsal olması, bakış açısı gibi etmenlerle bağlantılıdır. Bakış açısının kapsadığı konulardan biri de metnin kim için yazıldığıdır (Mills 1995:159). “Geçişlilik seçimi” olarak adlandırdığımız bu kavram ile yüklemelerin aktif/pasif yapısına baktığımızda, incelediğimiz kadın müzisyenlerin genel olarak edilgen cümleler kullandıklarını görmekteyiz. Yüklem kendisi doğrudan “edilgen” olarak kurulmasa da ifadelerin geneline yayılan bir eyleme geçmeme, eylemde bulunmama hali baskın bir biçimde göze çarpmaktadır. Herhangi bir eyleme girdiklerinde ise bu eylem içsel ve zihinsel süreçlerle örtüşmektedir. Dışa dönük, maddeleri ve nesnelere etkileyen, dönüştüren bir güce ya da kapasiteye sahip yüklemeler hemen hemen hiç kullanılmamıştır. İstisnai şarkılar olmakla birlikte, aşk ve cinsellik ile “uyutulan” ve politikadan soğutulan bir kuşağın, erkeklerin

¹⁴⁹ İngilizcesi “Transitivity choice” olarak geçmektedir.

duruşundan ya da bakışından farkı olmayan, alternatifini yaratılmamış ilişkiler deneyimleri üzerinden konuştuklarını, üstelik bunu da içselleştirilmiş bir erkek dili ile yaptıklarını görmekteyiz. Kadınlar yine korunmak, sevilme, tutulmak isteyen, bunu bekleyen, affeden, kabullenen, gözü yaşlı ama onurlu, tevekkülle kabul edenlerdir. Bu noktada da tarihsel süreçte baktığımız ve süreklilik arz ettiğini gördüğümüz erkek egemen dilin kadınların diline eklemelenmesini ve ifadelerde açıkça kendini göstermesini görmekteyiz. Ayrı bir kadın dili, karşılığını sözlerdeki iktidarın kırılmasında bulan bir “meydan okuma” olmamaktadır. Ancak, incelediğimiz kadın müzisyenlerin kendilerini ifade ediş biçimlerinde ortak tema ve ilişkilerin dışında kimi farklılıklar bulunmaktadır.

Özlem’in şarkı sözlerine baktığımız zaman aslında diğer kadın müzisyenlere göre daha çok toplumsal içerikli şarkısı olduğunu, kullandığı pek çok metaforun halk edebiyatına göndermede bulunduğunu görüyoruz. Özellikle sözcük seçiminde gündelik dilde kullanılmayan, halk edebiyatının klişe benzetme ve deyimlerine yer vermesi ile dilin kullanımını açısından diğerlerinden ayrılmaktadır. Ancak müzikal tarz olarak sürekli dünyadaki yenilikleri takip eden ve parçaların konserlerinde yine baskın bir rock sound’u ile çalınmasına karşın albümlerinde bu farklı tarzları kullanmaktadır. Bu da dinleyici kitlesinin¹⁵⁰ özellikle küçük yaşlardaki gençlere ve son albümüyle birlikte küçük yaşlardaki genç kızlara kaymasıyla sonuçlanmaktadır. Bar konserlerinde ise, ancak 18 yaş üzerindeki dinleyiciler barlara girebildiği için dinleyici profili tamamen değişmektedir. Solo çalışmaya başladığından beri bir kaç ismin değişmesi dışında sahnede aynı müzisyenlerle çalışan Özlem Tekin ve grup üyeleri sahnede “rock grubu” performansı sergilemektedirler. Dinleyici kitlesi çalınan mekânın özelliğine göre değişiklik göstermektedir. Babası Türkoloji profesörü olan Özlem Tekin, California’da doğmuş daha sonra Türkiye’ye gelmiştir.

Şebnem’in şarkılarının ise, uyaklı lirikler olmaktan çok öykü anlatan, ancak bunu anlatırken aslında sürekli kendini anlatan, kimi zaman neredeyse düzyazı gibi

¹⁵⁰ Özlem Tekin ile yapılan görüşme ve konserlerinde katılımcı gözlem yöntemiyle edinilen izlenimlere dayanılarak bu sonuca ulaşılmıştır.

algılanabilecek metinlerden oluştuğunu görüyoruz. Müzikal yapısı diğerlerine göre daha sert olmasına, şarkılarını çığlık atarak, bağırarak ya da fısıldayarak, kısacası sesinin bütün olanaklarını kullanarak söylemesine karşın¹⁵¹ şarkı sözlerine bakıldığında, kendini pasif bir şekilde konumlandığı, eylemde bulunanın, söz söyleyenin erkek olmasını beklediği görülebilir. Ancak hem kliplerinin çoğunda sahnede şarkı söylerken ve enstrüman çalarken görünüyor olması, hem de yaptıklarını şarkı sözleriyle “ilan etmesi” –“ben şarkımı söylerken, istersen sesi açarsın” ya da “seni son kez özledim ve bu şarkıyı yazdım”- açısından çelişik bir durum yaratmaktadır. Şebnem Ferah’ın dinleyici kitlesine baktığımızda da yine benzer bir durumla karşılaşmaktayız, barlarda dinlemeye gelen kitleyle küçük yaştakilerin girebilecekleri konserlerindeki kitle özellikle yaş açısından büyük farklar taşımakta ve hayranlarının arasında”ben 30 yaşında” diye başlayan şarkılarının sözlerini yüksek sesle ezbere söyleyen 13-14 yaşında ilk gençlik çağını yaşayan genç kızlar ve genç erkekler¹⁵² bulunmaktadır. Genel olarak Şebnem Ferah’ın sözlerine baktığımız zaman, özellikle sahne performansı ve sahnede kurduğu dil ile ilgili olarak baskın dil ile ve popüler müzik üreticilerinin dili ile örtüştüğünü görmekteyiz. Şarkı sözlerinde en çok kaderden, dünyanın ve hayatın kendisine yaptığı haksızlıklardan, dua etmekten, kaderden, Tanrı’dan, aşk açısından bahseden, tevekkülle kabullenen müzisyen Şebnem Ferah’tır.

Kutsal, yalnızca bir albüm yapmış, ikinci albümü için ise şarkılarının hazır olmasına karşın albümü çıkaracak bir şirket bulamamıştır. Müziğinde ney gibi enstrümanlar kullanarak bir tür 1960’ların sentez rock çalışmalarını anımsatan bir sound’a yaklaşmıştır. Kısa bir süre Kutsal Hazine Avcıları isimli grupla barlarda program yapmış olmasına karşın müziği ve kendisi son derece sınırlı bir dinleyici kitlesine, dolayısıyla sınırlı bir tanınmışlığa sahiptir. Sözlerine baktığımızda ise genel olarak kısa ifadelerle anlatılan, kesik bir yapı olduğu görmekteyiz. *Gözlerim Ağlıyor* şarkısında “Ne yazdığım şarkılar/ Fayda ediyor /Ne de koşar adım/Evden

¹⁵¹ Hatta kendi deyimiyle “tüm bedenini kullanarak” şarkı söylemektedir. (Bu bilgi www.seboist.com sitesinde yayınlanan röportajdan alınmıştır.)

¹⁵² Bu saptamaya Şebnem Ferah konserlerindeki gözlemler üzerinden ulaşılmıştır.

kaçışlarım” derken yaptığının farkındadır ve bunu ilan eder, ancak buna olumsuz bir anlam yüklenmiştir, yazılan şarkılar “fayda etmemektedir”.

Aslı, bu müzisyenler içinde dönemin genç kuşaklarının değerlerinin en çok hacim bulduğu isimdir. Şarkı sözlerinde arabalar, fazlalaşan yağlar, cep telefonları, medya patronları gibi günümüz gençliğinin “dertleri” yer almaktadır. Aslı’nın şarkı sözleri kendi içinde kendi imgelerini yıkan bir devamlılığa sahiptir, “zamana yenik düştük” gibi çok güçlü bir çağrışım alanı yaratan cümlenin ardından “cebim bugün yine hiç çalmadı” gibi doğrudan gündelik konuşma dilinden alınan ifadelere rastlanmaktadır. Özellikle *Sebepsiz Savaş* isimli şarkısında kimle, nereden ve neyle ilgili olarak konuştuğu birbirine karışmakta ve bir anlam oluşmamaktadır. “Bir sebepten cismine geldim”, “bu yağlarla zor kızım” ya da *İronik* ismini verdiği parçasında “Yarın sabah erken gyme gidicem, liposuction çok acılı” derken imge üzerinden dönen bir söyleme eklenmektedir.

Aylin, pop rock ya da rock müzik değil, elektronik müzik yapan bir müzisyen olmasına karşın ilk sahneye çıkışı barlarda *cover* gruplarla çalışarak ve tamamen kızlardan kurulu *Zeytin* grubunda¹⁵³ çalışmış olmasından, burada incelenen diğer kadın müzisyenlerle eğitim, sınıf, yaş gibi benzerlikler taşımasından ve elektronik müziğin daha önceden rock müziğin isyankâr ya da kıyıda yapılan müzik olma özelliklerinin yeni müzikal ifade biçimi olmasından dolayı bu çalışmaya dahil edilmiştir. Kendisi ailesinin işçi sınıfında geldiğini, Balkan göçmeni olduklarını ifade etmiştir, ancak annesinin ve babasının emekle olmalarına karşın hâlâ çalıştıklarını, bu nedenle de ‘orta sınıf’a geçmemiş olduklarını belirtmiştir. Annesi ve babası Almanya’da 25 yıl kaldıktan, Aylin ise 1,5 yaşına geldikten sonra Türkiye’ye dönmüşlerdir. Sekiz yıldır yalnız yaşadığını söyleyen Aylin, kendisi her ne kadar orta sınıfa geçmediklerini söylese de kendisinin ve ailesinin sosyo-ekonomik durumu itibariyle orta sınıftan bir ailenin mensubudur. İkinci albümünün şarkıları hazır olmasına karşın çıkartmamaktadır. Aylin, bağırmadan, “usul usul” şarkı söyleyen, giyim tarzı, televizyonda ve basında yer alan röportajlarında söyledikleri, Irak

¹⁵³ Görüşme Aylin Aslım.

savaşındaki savaş karşıtı platformun faaliyetlerinde aktif görev alışı ile muhalif bir duruşu taşımaktadır. Ancak yine de onun şarkı sözlerine baktığımız zaman diğer müzisyen kadınlarla benzer temaların ve benzer duruşların, aşk acılarının, gitme isteğinin, bıkkınlığın tekrarlandığını görmekteyiz. Kentle arasında bir sevgi-nefret ilişkisinin olduğunu ve aslında nefretin ağır bastığını ancak henüz şehirden gidemediğini ifade etmektedir.

Deniz ise bu müzisyen kadınlardan iki açıdan farklıdır. Vega grubunun gitaristi olan eşiyile evlendikten sonra, 27 yaşında müziğe başlamıştır. Bu nedenle de 1990 başlarında İstanbul'da yükselen rock kültürünün müzisyen olarak parçası olmamış ve *cover* gruplarla sahneye çıkmamıştır. Bar müzisyenliği de grubun kurulması ve şarkıların ortaya çıkmasından itibaren başlar. Elektronik ile pop-rock arasında gelip giden bir sound'a sahip olan grubun şarkılarının sözlerini Deniz yazmakta, bir çoğunun bestesini de yapmaktadır. Deniz'in sözlerinde sürekli alttan alta akan bir mizah duygusu ve dilin ara alanlarında, zihnin oyunlarında dolanma hali görülmektedir. Buna örnek olarak “yarım kaldı/ sende kalsın/ kalsın yarım”, “raks ederken balkonumda”, “poh poh perisiydin sen” ya da “aşkımızdan bihaberdin” gibi dizeleri verebiliriz. Deniz, şarkı söylemenin ya da yazmanın bir ifade biçimi olduğunu kavramakla birlikte, söylediği “şarkı biter ve uyanırsam.../ol yanımda, yine yanımda” gibi şarkı söylemenin ya da şarkının kendisinin bir başka gerçeklik alanı olduğu varsaymaktadır. Deniz de küçük yaşlarında ailesiyle birlikte önce Libya'ya ve daha sonra İngiltere'ye gitmiş, oralarda okuyup lise için İstanbul'a dönmüştür.

Bu bölümde incelediğimiz kadın müzisyenlerin şarkı sözleri üzerinden 1990 sonrasında kentte kadının kendini ifade etme yollarından birinin, rock müziğin sözlerinin nasıl ifade edildiğine ve kadınların kendilerini kentle, deneyimle, dünyayla ve ötekilerle nasıl ilişkilendirdiklerine bakmaya çalıştık. Genel olarak söyleyebileceğimiz Akbal Süalp'in filmlerle bağlantılandığı ve başka kültürel üretim biçimlerinde de benzer olduğunu söylediği “odaksız”lık meselesidir. “Odaksız metinler, odaksız temsil alanları, dolayısıyla odaksız şarkılar (2004). Bu odaksızlık sorunu kültürel üretim alanlarına yayılan bir sorun olmakla birlikte, çağın baskın kültürel mantığıyla örtüşmektedir. Bu bölümü bitirirken, daha önce başka cümlelerle

ifade etmeye çalıştığımız, Jameson'ın ise bir tek cümleye indirgediği saptamayı vurgulamak gerekmektedir: “Toplumsal ve tarihsel olmayan hiç bir şey yoktur – hatta, ‘son kertede’ her şey siyasaldır” (Jameson'dan *aktaran* Anderson 2002:175).



8. Sonuç

Kentte Tek Başına Kadın Sesleri

*Bundan böyle hep yek hep tek başıma
Dere tepe dümdüz kendi yoluma
Yalnız kaldım sanma, koca dünya yanımda¹⁵⁴*

Bir ses çıkarmak ile sesin duyuluyor olması arasındaki ilişki(ler), sesin bir bedenden çıkıp bir kulağa ulaştığı süre arasında geçen zaman ve çevre ilişkisinden çok daha karmaşık bir sürece karşılık gelmektedir. İktidar, kendisini tanımladığı yerde, yalnızca kimi sesleri bastırarak değil, belki de sesleri bastırmaktan daha da etkili ve güçlü bir yöntem olarak kimi sesleri duymayarak ya da duymamazlıktan gelerek “yok” saydığında, baskın duruşunu perçinlemektedir. Topluluk halinde yaşamaya ve bir yönetim biçimi altında bir araya gelmeye başlayan insanlar, yönetim biçimi ne olursa olsun, rıza ile ya da zoraki bir biçimde, bir iktidar etme tarzı ile de ilişkiye girmiş olurlar. Bu iktidar etme tarzının değişimiyle birlikte yükselen bir mekân olarak kent, çatışmaların merkezidir. Kent, özgürlüğün ve tutsaklığın merkezidir aynı zamanda ya da zenginliğin ve yoksulluğun, yüksek kültürün ve alçak kültürün, üst sınıfların ve alt sınıfların, baskınların ve madunların, ezenlerin ve ezilenlerin, sesi duyulanların ve duyulmayanların, unutanların ve unutulanların, tarihe kaydı geçenlerin ve geçmeyenlerin, bir de değişik biçimlerde arada olanların ya da kıyıda olanların.

Tarihin akışı içinde yaşanan doğal felaketlerin, savaşların, tepeden ya da tabandan gelen devrimlerin, büyük göç hareketlerinin, kısaca büyük ölçekli kırılmaların tetiklediği toplumsal dönüşüm ve değişim zamanlarının ardından açılan ara alanlar ve ara zamanlar, toplumsal ve bireysel çözülme anları, bir olasılıklar

¹⁵⁴ Özlem Tekin, *Hep Yek*.

zeminini de beraberinde getirir. Bu zemine yayılan olasılıklar toplamı sesini duyulur kılmak isteyenlere açılan ya da bizzat onların açtığı alandır. Deneyimlerin örtüştüğü anlarda konuşup tartışarak, kendi sorunlarına kendileri çözüm üreterek ve seslerini bu şekilde duyulur hale getirerek, yani bir kamusal alan oluşturarak iktidar üzerinde hak ya da etki talep edebilme serbestine sahip olunan zaman ve mekânlar da benzer özellikler taşımaktadır.

Tarihsel süreç içinde kentsel mekânda nasıl ve ne şekillerde bulunduğu, kültürel ürünlerle, müzikle ve toplumsal alanla ilişkilerine baktığımız kadınlar açısından da seslerini duyurmak yüzyıllar boyunca ya bireysel çabalarla sınırlı kalmış, ya erkeklerle olan ailevi bağlarından dolayı sesleri duyulmuş ya da çoğu için geçerli olduğu gibi hiç duyulmamıştır. On sekizinci yüzyıl sonundan itibaren ise, çözülen feodal yapının yerine yerleşmeye başlayan yeni siyasal, ekonomik ve toplumsal yaşam kadınlara da hem yüksek sesle hem de kamu alanlarında konuşabilecekleri olanakları beraberinde getirmiştir. Kadınlar yalnızca konuşmakla kalmamış, şehre ve sokaklara çıkmışlar, bir araya gelmişler, tartışmışlar, yazmışlar ve düşüncelerini paylaşmışlardır.

Yine aşağı yukarı benzer dönemlerde yeniden kavramsallaştırılmayı talep eden kamu ve popüler kültür terimleri, gündelik hayata ve deneyime, bu deneyimleri yaşayanların üretme, aktarma ve paylaşma alanlarına karşılık gelmektedir. Kent tanımı gibi “hareketli” bir tanıma ve hareketli bir alana sahip olan popüler kültür, karşıt söylemlerin karşılaştığı, birbirini dönüştürdüğü gündelik hayata ve deneyimlerine dayanır. Popüler kültür alanı gündelik yaşamın sürekli olarak tanımlandığı, üretildiği ve yeniden üretildiği bir söylem alanıdır. Popüler müzik de bu söylem alanının önemli bir parçasıdır. Toplumun ve kültürün içinde var olan ayrımlar ve katmanlar, doğal olarak toplumsalla ve kültürle bağlantılı olan müzik alanında da bulunmaktadır. Müziğin de kıyısı, müziği de mırıldananlar, kıyıda köşeden şarkı söyleyenler, kendilerini ifadenin aracı olarak, bir temsil biçimi olarak müziği seçenler ve bunların arasında da kadınlar vardır. Ancak kadınlar, ister bir sanat dalında ister müzikte, hangi alanda “görünür” ve “duyulur” olurlarsa olsunlar bir takım klişelerden ve genellemelerden kurtulamazlar. İkili karşıtlık kategorileri

yerlerini çoklu karşılıklara ve pazarlıklara, uzlaşmalara, yanyanalığa bıraksalar da kadınlar, “en büyük dışardaki” olmaya devam ederler.

Zamansal ve mekânsal ilişkilerin belli anlarda bir temsil biçiminde kalınlaştığı, koyulaştığı, ete kemiğe büründüğü ZamanMekân kavramıyla tanımladığımız özellikli durumların yine benzer ve tekrar eden bileşenleri vardır. Toplumsal ve dolayısıyla bireysel çözümlerin ardından bir temsil biçiminde kendini görünür kılan, kimi zaman tekrarlayan kimi zaman ise çok benzer bileşenlere ayrılabilen iklimlere karşılık gelen böyle durumlarda, kadınların son derece belirgin dönemlerde sokaklarda olabilmelerini, dolaşabilmelerini, bakabilmelerini flâneuse ZamanMekân’ı ile tanımlamıştık. On dokuzuncu yüzyılın teknolojisi ve “hızı” ile daha geniş bir zamana ancak yine kent mekânına yayılan bu ZamanMekân, İstanbul’da 1980’lerin sonu ile 1990’lı yılların ilk yarısında yaşanmıştır. Eğitimli, orta- üst orta sınıftan kadınlar, bu kez mekân olarak hem gecelere hem de sokaklara çıkmışlardır. Bakışın iktidarına bakanlar olarak dahil olmuş, ancak hem kentin ve gecelerin giderek daha “tekinsiz” yerler haline gelmesiyle hem de hızlı tüketilen gece yaşamında ve sokaklarda olma “özgürlüğü”nü “elde etmeleri” ile birlikte evlerine, özel alanlarına çekilmişlerdir. Bir yandan da 1990’ların ilk yarısında cinsiyet değiştirmiş olan *flâneur*, ikinci yarısından itibaren sınıf değiştirmiş, daha önce bakan ve gözlemleyen konumunda olanlar bu değişikliğin içinde yer almayı kamusal yerlerden “çekilerek” reddetmişlerdir.

Cixious ve Irigaray, kadınların anlatımını başka bir dilde bulan başka sesleri olduğu önermesi ve *écriture féminine* ile kadın sesinin özgüllüğü ve erkek egemen ideolojinin baskın diline ilişkin önemli saptamalarda bulunmuşlardır. Ancak görüşleri, kadın kültürünü ve deneyimini, özellikle bedene ve cinselliğe ilişkin deneyimleri, tek ve evrensel gördükleri gerekçesiyle eleştirilmiştir. Buraya kadar tartıştığımız kamusal alan ve kamu alanında görünür olmak arasındaki doğru orantılı olmayan ilişki açısından baktığımızda, kültürel ürünlerle kamu alanında var olmanın bir kamusal alan yaratıyor olmakla ya da kamusal alanda söz söyleyebiliyor, sesini duyurabiliyor olmakla aynı anlama gelmediğini söyleyebiliriz. Ancak, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile özellikle Türkiye açısından 1980 sonrasındaki dönem arasında

kurduğumuz ve ZamanMekân ile açıkladığımız toplumsal dönüşüm süreçlerini takip eden görece kaotik dönemlerde, kadınlar için var olan bir kamusal alan yaratma potansiyelinden bahsedebiliriz. Sesin duyulabiliyor olması, anlamlı ve bütüncül sesler ortaya çıkması, kadın olarak bir toplumsal cinsiyet bilincine ulaşılmış olması; dünyaya böyle bir perspektiften bakılıyor ve bu bakış, kültürel üretime dönüştürülüyor sonucuna varmamızı sağlamıyor. Bu noktaya daha sonra dönmek üzere, genel olarak incelediğimiz kadın müzisyenlerin şarkı sözlerinin 1990'ların toplumsal ve kültürel ortamı ile kesişen, örtüşen ifadelerine değineceğiz.

Geç kapitalist dönemin baskın temsil biçimi ve kültürel mantığı üzerinden tartıştığımız görüşler çerçevesinde ele aldığımız ve 1990'lar Türkiye'sinin ve İstanbul'un toplumsal ve kültürel iklimi bağlamında değindiğimiz pek çok kavramın bu kadın müzisyenlerin şarkı sözlerinde karşılığını bulduğunu, neredeyse bire bir örtüştüğünü görmekteyiz. Bu açıdan, kadın müzisyenlerde bulunduğunu belirttiğimiz ortak temalar ile dönemin baskın kültürel mantığı üzerine saptamalarda bulunabiliriz.

Öncelikle mekân ile kurdukları ilişkiye baktığımızda, sokaklar artık sakınılan, üzerinde bulunulmak istenmeyen yerlerdir. Ötekilerle karşılaşmanın en temel ve kaçınılmaz yerleri olarak, orta ve üst-orta sınıf tarafından boşaltılmıştır. Mahrem alan olarak görülen evlere çekilmişlerdir. Evler korunaklı birer sığınak olarak algılanmaktadır. Kentte kendilerine benzemeyenler daha görünür, görür ve özellikle de “göz çevirmeden” bakar hale geldikçe, kapalı mekânlar ama en çok da ev “güvenli” hale gelmiştir. Kadın müzisyenlerin dizelerinde de sık tekrarlanan bir tema olarak bu sokaklardan çekilme hali karşımıza çıkmaktadır. Dizelerinin dışında kendileri ile yaptığımız görüşmelerde de en çok üzerinde durdukları konulardan birisi kendilerini “artık” sokaklarda rahat hissetmedikleri ve çoğunlukla evde oldukları şeklindedir. Yine mekânsal ilişki çerçevesinde baktığımız geceler, bir deneyim mekânı gibi görünmesine karşın, “gecede olmayı” bir tür ispat ya da meydan okuma olarak kurgulamaktadırlar. “Gecede” olmak, “gece dışarıda olmak” üzerine yapılan vurgu, gecenin kazanılmış bir alan olarak kullanıldığını gösteriyor. Ancak artık gecelerden de çekilmiş, yalnızca bar programları ya da konserler için gece dışarı çıkmaktadırlar. Hem geceler daha karmaşık bir insan topluluğuna ait

olmuş, hem de geceleri yaşanabilecek olan pek çok şey bir kaç yıl içinde hızla yaşanmış ve tüketilmiştir.

Deneyim ve dünya ile ilişki ile ilgili olarak baktığımız zaman Kluge ve Hansen'in deneyim sözcüğünün Almanca'daki karşılığı ile ilgili söylediklerini hatırlamamız gerekiyor. Biri deneyimin toplumsal olduğu yer yani deneyim ufku ile tanımlanan ortak, toplumsal deneyim alanı; diğeri ise kişisel ve anlar üzerinden tanımlanan deneyimdir. Şarkı sözlerinde deneyimle bağlantılı olarak ele aldığımız temalarda anları kullandıklarını, bu nedenle de toplumsal bir deneyimin parçası olmadıklarını görmekteyiz. Bu da karşılığını, yine dönemin baskın zaman anlayışı ile, hep bir "şimdiki zaman" pratiği ile yazılan sözlerde bulmaktadır. Uzaklaşmak, çekip gitmek bir amaç için, bir umut için, bir şey yapmak için değil, yalnızca "gitmek" olarak karşımıza çıkmaktadır. Yarına ilişkin bir belirsizliğin ve güvensizliğin tezahürü olmanın yanı sıra bir "gelecek" ya da "şimdi"nin düşleri, hayalleri olmamasına koşut bir durum olarak görebiliriz. Bir yarın tahayyülü olmadığı gibi topluma ilişkin, toplumsala ilişkin bir duruş da yoktur sözlerinde ve son derece tepkisel bir yerden konuşmaktadırlar. Bu tepkileri tetikleyen de duygusal hayal kırıklıkları olarak ortaya çıkmaktadır. Yine, gitmek, uzaklaşmak belli bir memnuniyetsizliğe işaret etmekle birlikte, son derece benmerkezcil bir gitme isteği gibi durmaktadır, çünkü kişisel deneyimler bir başkasının deneyimiyle ilişkilendirilmemekte, bakmayarak, görmeyerek, paylaşmayarak ortak bir zemine yayılmasının önüne geçilmiş olmaktadır. Son derece apolitik bir duruş ve memnuniyetsizlik hali dizelere hakim olmaktadır. Bu memnuniyetsizliğin üstesinden gelinmesi için bir alternatif tasavvurun ve başkaldırının cümleleri kurulmamaktadır. Deneyim ve dünya ile ilişki bağlamında baktığımız yalanlar, oyunlar, rüyalar gibi temalar gerçekliğe olan güvenin zayıflamasıyla doğrudan bağlantılıdır. Gerçekliğe olan güvensizlik burada da kendini göstermekte, bu temalar bir tür kaçısın göstergeleri olarak şarkı sözlerinde kendilerine yer bulmaktadır. Her şey anlamsızdır, ancak bir anlam arayışından çok pes etmişliğin, vazgeçmişliğin ifadelerine rastlanmaktadır. Belki de burada sorunlardan biri neden vazgeçildiğinin ya da ne yapmaktan yorulurak pes edildiğinin belli olmamasıdır. Herhangi bir amaç için mücadele etmeyerek, metaları ve artık birer metaya dönüşmüş ilişkileri ve kendini

de tüketerek, kısaca hiçbir şey yapmayarak, çok yorulmuş bir kuşağın kendini ifadesinin sözleridir bunlar.

Deneyim ve dünya ile ilişki bağlamında baktığımız yaş ile kurulan ilişki ise, beden ve imge ile ilgili dönemin özellikleriyle örtüşmektedir. Genç olmanın, güzel olmanın, zayıf olmanın öne çıktığı, yaşanmışlıkların ve yaşamışlığın, kısaca deneyimin bilgisinin önemini kaybettiği bir süreçte hep genç kalmak ve hep güzel olmak önemli birer “özellik” olarak kabul edilmektedir. Müzisyen kadınların sözlerinde de bu öne çıkan öğelerden birisidir. Bu da 1990’ların genel yaş siyasetiyle örtüşmektedir, yalnızca kozmetiğin ve plastik cerrahinin “yükselişe” geçmesiyle değil, aynı zamanda bir çok alanda genç kadroların “makbûl” sayılmasıyla da bağlantılıdır. Unutmak, unutulmamak ilişkiler bağlamında tanımlanmakta ve unutmama isteği, “şimdi”yi yaşama isteği ile birlikte dile getirilmektedir. Genel olarak 1990’lara ilişkin söylediğimiz politik iklimin kayboluşuna bu şarkı sözlerinde de rastlamaktayız. Şarkı sözlerinde karşılığını bulan siyasallaşarak değil, sosyalleşerek özgürleşme halinde, bedenin temsili ve geceleri dışarıda olabilmenin karşılığı özgür olmakla eş tutulmaktadır.

Ötekiler ile ilişkiler açısından baktığımız zaman, en büyük öteki temelde yine kadınlar olarak kurulmaktadır. “Çok çekirmiş” olsalar da erkekler sevgiyle, özlemle, ağlamalarla anılmakta, ancak kadınlar üzerinden son derece ciddi bir ötekileştirme pratiği gerçekleştirilmektedir. “Diğer” ötekiler, zaten karşılaşılmadığı için metinlerde yer almamaktadır, kentin sokaklarında her gün dolananların sürekli rastladıkları sokak çocuklarından biriyle ancak “bir kuşluk vakti”, büyük ihtimalle “eğlence dönüşü” karşılaşılmaktadır. Çünkü, kente buralardan “dahil” olunmamaktadır. Kadınlar ise erkeklerini ellerinden alan, cinsellikleri ile tanımlanan “büyük” ötekilerdir. Kadınlara ilişkin en isyankâr, en eleştirel tavır burada sergilenmekle birlikte muhatabın yanlış olduğu ve erkek dilinin terimlerinin meşrulaştırılarak tekrar dolaşıma sokulduğu farkedilmemektedir. Bu da aslında çözümleme yapmaktan çok tepkisel olmalarıyla bağlantılı gibi durmaktadır. Erkeklerle ilişkilerinde ise geleneksel olarak kabul gören kadın tanımlarının içini tamamen dolduran, var olan kalıplara uyan ifadeler kullanmaktadırlar. Her şeye rağmen, sevmeye, beklemeye,

özlemeye, özür dilemeye, ağlamaya, korunmak istemeye, anlamaya devam etmektedirler ve buna razıdırlar. Bu noktada da yaygın “iyi aile kızları”, “düzgün kadın” tanımlamalarıyla örtüşmektedirler. Kadınlığa ilişkin böyle bir algı vurgusu son derece belirgin bir biçimde dizelere yayılmaktadır.

Genel olarak toparlayacak olursak, bu kadın müzisyenler için örnek alınabilecek, deneyimlerinden faydalanılabilecek bir önceki kuşak ya da bu anlamda bir gelenek yoktur. Pek çok şey el yordamıyla bulunurken, aslında birkaç katmanda birden çabalamaları gerekmiştir. Bir çok erkek müzisyenin kadın olmalarından dolayı iyi enstrüman çalamayacaklarına ilişkin ön yargılarıyla baş etmek için erkek müzisyenlerden çok daha fazla çalışmak zorunda kalmışlardır.¹⁵⁵ Ya da geceleri barlarda çalışabilmek için kadınların karakoldan “vesika” almaları gereken bir dönemde buna karşı mücadele ederek “vesikasız” bar programı yapmışlardır.¹⁵⁶ Alkol tüketilen ortamlarda sahnede kadın olarak var olmanın getirdiği zorluklardan, daha “özgür” görüldükleri ve cinselliklerini daha “serbest” yaşadıkları önkabulünden hareket eden erkeklerle baş etmeye kadar pek çok farklı koldan işleyen ataerkil yapının içinde çaba göstermişlerdir. Bütün bunlar, birer “çaba” olarak kalmış, dillerine ve söylemlerine yansımamıştır. Bunların sonucundaki kazanımlarının kendilerinden bir sonraki nesil müzisyen kadınlara belli bir oranda kolaylık sağlayacağı açıktır. Ancak yine de bu kazanımların da ya da mücadele sürecinin de, benzer “deneyimler” yaşanmış olmasına karşın dile getirilmesi yönünde bir çaba olmamıştır. Özlem Tekin Papparazzi şarkısında medyaya ve medyanın yaptıklarına dair eleştirel değil, “kırgın” bir tondan ve geleneksele, aileye vurgu yaparak karşı durmuş, ancak en son albümünde bu tür programlarda görünür olan kadınlar için yaptığı “magazin malı dallı güllü motorlar” tanımlamasıyla daha önceki şarkısında karşı çıktığı “eylemlere” son derece kişisel bir yerden itiraz etmiş olduğunu göstermiştir.

Bir başka önemli nokta, merkezi ve çevreyi, anadamarı ve kıyayı ayırmak konusundaki zorluktur. Albümlerini büyük plak şirketlerinden çıkaran, şarkılarının

¹⁵⁵ Görüşme Özlem Tekin, röportaj Şebnem Ferah www.seboist.com.

¹⁵⁶ Görüşme Özlem Tekin.

videolarını “piyasanın” dolayısıyla anadamarın içinden yönetmenlere çektiren, büyük firmaların sponsorluğunda yapılan konser ve festivallere katılan, bunun dışında şarkı sözleri üzerinden baktığımızda şarkılarında azımsanmayacak bir oranda merkezi bir konumdan konuşan bu kadın müzisyenlerin müziklerini kıyıda ya da kıyından yaptıklarını söylemek zorlaşmaktadır. Ancak daha önce belirttiğimiz gibi Türkiye’de rock müzik bir kıyıdalık müziği değildir. Tanımın iki anlamıyla da “bir aradalık” müziğidir. Hem içinde pek çok türün özelliklerini taşımakta, hem de bir ara dönemin arada kalmış kuşağının “ithal” edip kendi kişisel deneyimlerine ya da hayattaki çıkışsızlığına, çözümsüzlüğüne “çare” olarak rock müziğin isyan potansiyelinden faydalanmak için kullandığı bir müzik olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak, zemini olmayan, arka planı olmayan, duruşu olmayan bir anlayışla yapılan bir müzik türü olarak bu müzisyenlerin ifadelerine “bol” gelmektedir. Sert davullar, gitar rifleri, çığlıklar bir isyana karşılık gelirken, şarkı sözleri “tam ortadan” konuşmaktadır. Bu sözlerde kendine, aşkına ya da duruşuna sahip çıkışın Nazan Öncel’in ya da Sezen Aksu’nun şu şarkı sözlerinde karşılığını bulduğu gibi bir yer bulunmamaktadır: “O senin neyin olur derlerse/ sevgilim, sevgilim diyeceğim/ O bunun aksini söylerse/ Bir bildiği vardır diyeceğim”¹⁵⁷ ya da “Kazanmalı, kaybetmeliyim/ Aşk uğruna harbetmeliyim/ Bu kızı yeniden büyütmeliyim/ Farkındayım, farkındayım”.¹⁵⁸

Kıyıda olmanın kendisinde varolan alternatif potansiyel, dil ve sözler ile kendini ifade eden kadınlar üzerinden ortaya çıkıyormuş gibi dursa da, anadamar ile müzakere içinde olan, bu yapıya belli süreçlerde (albüm yapım, yapım sonrası medya çalışmaları, dağıtım ve tanıtım süreçleri gibi) angaje olmuş yapıların sözün politik aktivite (eylem) ögesinin gerçeğe dönüştürülememesi nedeniyle muhalif olamaz. Bu nedenle bu alanda görünür olmaları, belli bir noktaya kadar sınırları, toplumsal normları zorluyor, ihlal ediyor görünse de Strinati’nin söylediğini belirttiğimiz dilin yıkıcı gücünü, özgürlüğünü bir kültür endüstrisi ürünü olarak bile kuramamaktadır.

Burada incelenen kadın müzisyenlerin arasında birbirinin yaptığı müziği dinleyen, diğerlerinin albümlerini alan ya da benzer bir duruşları olduğunu düşünen

¹⁵⁷ Nazan Öncel, *Hay Hay, Yanyana Fotoğraf Çektirelim*, 2004.

¹⁵⁸ Sezen Aksu, *Farkındayım, Yaz Bitmeden*, 2003.

neredeysse yoktur¹⁵⁹. Son derece kişisel ve “duygusal” bir yaklaşımla birbirlerini değerlendirmektedirler. Ortak herhangi bir çalışmaları olmadığı gibi, pop müzik sanatçıları¹⁶⁰ arasında görülen şarkı alış verişi de gerçekleşmemektedir. Aralarında bir tek Özlem Tekin kendi şarkılarının dışında başka müzisyenlerden¹⁶¹ şarkı alırken, Deniz Özbey Teoman’la birlikte bir şarkı yazmış¹⁶², Şebnem Ferah iki albümünde yine Teoman’la düet yapmış¹⁶³, Aylin Aslım ve Deniz Özbey savaş karşıtı “Savaşa Hiç Gerek Yok” şarkısını Mor ve Ötesi, Bulutsuzluk Özlemi gibi gruplarla birlikte seslendirmişlerdir. Aslı Gökyokuş yalnızca kendi şarkılarına albümde yer vermekle birlikte, *Su Gibi* albümünde Hümeysra’nın Kördüğüm adlı parçasını yeniden yorumlamıştır, albümlerinin yapımcılığını da Kargo grubundan Serkan Çeliköz ve Selim Öztürk yapmıştır. Birbirlerinin bar programlarına ya da konserlerine de gitmedikleri için sahne performanslarını da değerlendirememektedirler. Aslında son derece sınırlı bir dinleyici kitlesi olan ve sınırlı sayıda müzisyenin bulunduğu Türkiye’deki rock/alternatif/elektronik “piyasası”nda müzisyenlerin karşılıklı etkileşiminin son derece sınırlı olduğu görülmektedir. Bu da aslında ortak bir zeminin olasılığını ortadan kaldırmaktadır.

Bir temsil biçiminde kendini görünür kılan, kalınlaşan bir zaman mekân ilişkisi üzerinden tanımladığımız ve sokakların hem geceleri hem de gündüzleri kadınların üzerinde olabildikleri kamusal yerler olduğunu belirttiğimiz İstanbul’da 1970’li yıllarda doğan ve 1990’larla birlikte rock müzik yaparak kentte “dolanmaya” başlayan kadınların varlığını “*flâneuse ZamanMekânı*”ıyla ancak sınırlı bir bağlamda bağdaştırabilmekteyiz. 1990’ların ilk yarısı için kurulacak bir *flâneuse* kategorisi cümlesi ve *flâneuse ZamanMekânı* doğruluk taşımaktadır, çünkü bu ilk dönemde sokaklar ve sokaktakiler bir kere daha dönüşmüş, daha önce

¹⁵⁹ Bu saptamaya görüşmelerde sorulan sorulara verdikleri cevaplardan ulaşılmıştır.

¹⁶⁰ Pop müzik alanında bunun en önemli örneği Sezen Aksu olmakla birlikte, Yıldız Tilbe de müzik piyasasındaki pek çok isme şarkı vermektedir. Burada incelenen kuşaktan olmayan ancak pop-rock yapan Nazan Öncel de hem Tarkan şarkı vermiş (Hüp), hem de son albümü “Yan Yana Fotoğraf Çektirelim”de Tarkan’la düet yapmıştır.

¹⁶¹ *Laubali*, Fergan Mirkelam; *Aşk Her Şeyi Affeder Mi?*, *Vurma, Biri Var, Kumdan Kaleler, Beni Yakan Aşkın, Bahar, Hiç*, Barlas; *Bu Kalp*, Hakan Tunçkiran; *Sorma*, Murat Çekem; *Bir Yaz Günü*, Rıza Ereklı; *Dünya, Çok*, Gülay Erol/Alan; *Yar Bana Varmadı*, Cenk Eroğlu

¹⁶² Kupa Kızı ile Sinek Valesi şarkısının söz ve bestesini Teoman’la birlikte yapmıştır.

¹⁶³ Her ikisi de Teoman’ın albümlerinde yer alan “İki Yabancı” ve “En Güzel Hikayem”.

belirttiğimiz gibi özgürlüklerini siyasal uğraşlar üzerinden değil toplumsallaşarak kuran yeni kentli özneler özellikle Beyoğlu, Taksim ve Ortaköy -daha sonraları da Kadıköy, Kadife Sokak- bölgelerinde olmak üzere “dışarıda”, “orada”, “sokaklarda”, gündüz ve gece bulunmaya ve bakmaya başlamışlardır. Yine daha önce söylediğimiz gibi 1990’ların ilk yarısında kamusal yerlerde bulunan, giderek artan sayıda açılan café ve barlarda bir araya gelen bu topluluk bir süre sonra sokaklardan ve dışarıdan çekilmiş, evlerine dönmüştür. 1990’ların ikinci yarısından itibaren artık birbirine bakmayan, baksa bile görmeyen, görse de başını çeviren, kalabalıktan korkan, kalabalığın arasına mümkün olduğunca az karışan, ancak bir kıyıda da durmayan, sadece evinin güvenliğine çekilmiş kentli öznelerden bahsedebiliriz. Burada incelediğimiz kadın müzisyenler de “artık gece hayatı”ndan sıkılmış, evinden dışarı çıkmayan bu grubun içinde yer almaktadırlar. Bu kadınların “geceleri gaza basma” özgürlükleri vardır, ancak hep birilerine “hız yapmama”¹⁶⁴ sözü vermişlerdir, verdikleri bu söz son derece içselleştirilmiş bir biçimde hem yaşam tarzlarına hem de şarkı sözlerine yayılmıştır.

Bu noktada deneyime ve deneyimlerin ifade ediliş, bilgiye dönüştürülüş biçimine dönersek, kente ve kentin yaşamına karışmadan, öncelikle televizyon ve artık günümüzün teknolojisinin getirisi olarak DVD sinema filmleri üzerinden “izlenen” bir yaşamın içinde *flâneuse ZamanMekânı* bütün alternatif kamusal alan oluşturma olasılıklarıyla birlikte kaybolmaktadır. Bakışın iktidarı önceleri kırılmışken, ardından yerine filtrelerden geçirilmiş karelerden bir de göz göze gelince kaçırılan, tıpkı şehir gibi, tıpkı zemin gibi kaymış olan bir göz temasından başka bir şey bırakmadan “kentin dehlizlerinde kaybolmuştur.”

Bu çalışmada yer verilen kadın müzisyenlerin çalışmaları değerlendirilirken, şarkıların analizinin yanı sıra, görüşme, konser ve bar programlarına gidilerek de katılımcı gözlem teknikleri kullanılmıştır. Çalışmanın bundan sonraki karşılaştırılmalı çalışmalara bir alan açacağı düşünülmektedir. Bu tür karşılaştırma alanlarından bir tanesi popüler müzik üreticisi olan, şarkı sözü yazan, kimi bir

¹⁶⁴ Aslı Gökyokuş’un, “Tüm Şehir Ağladı” şarkısının dizelerinden alınmıştır.

enstrüman kullanan, kimi kaset kaydedicilere şarkıların melodilerini kaydederek notaya dönüştürme işini aranjörlere bırakan kadın müzisyenlerin şarkılarının incelenmesi olabilir. Bir diğeri ise aynı dönemde rock müzik yapan erkek müzisyenlerin ve grupların şarkı sözlerinin incelenmesi olabilir. Daha geniş kapsamlı ve çevirinin imkân(sız)lıkları çerçevesinde gerçekleştirilebilecek bir başka çalışma ise dünya genelinde aynı dönemde müzik üreten kadın müzisyenlerin çalışmalarının incelenmesi olabilir. Bu çalışmanın, genel bir çerçeve çizerek bundan sonraki karşılaştırma olanaklarına alan açtığı düşünülmektedir.

Son olarak, kadın müzisyenlerin erkek egemen bir müzik türü olduğunu belirttiğimiz rock müzik içindeki varlıkları, daha önce değindiğimiz Sılay'ın gazel yazan Osmanlı kadın şairlerine ilişkin saptaması üzerinden okuduğumuzda “yıkıcı” bir potansiyel taşımaktadır. Ancak, çok nadiren *écriture feminine*'e dahil edilebilecek cümleler kurmuş olsalar da, bu cümleler şarkı sözlerinin geneline baktığımızda baskın ideolojinin, egemen dilin yapısı içinde erimekte, “duyulmaz” hale gelmektedir. Kolektif bir bilinçlilik olmadığı gibi, kişisel “dertler” de başkalarıyla, başka kadınlarla paylaşamayacak kadar öznelendirilerek anlatılmaktadır. Böylece bir başka zeminde daha alternatif bir kamusal alanın olasılığı hali hazırda var olmasına karşın, kendisi gerçekleşmemektedir. Şarkı sözlerini incelediğimiz kadın müzisyenler, kendilerini ve diğer kadın müzisyenleri hâlâ “bayan” olarak gördükleri ve bunun üzerinden konuştukları, kişisel aşk acılarına ilişkin sözler yazdıkları ve deneyimin yokluğunda varmış gibi yaptıkları sürece de böyle bir kamusal alan yaratma fikrinin yalnızca bir olasılık olarak kalmaya devam edeceği açıktır. Bu da kentte, kendi adlarına konuşma ve kendilerini ifade etme araçlarına ulaşmış ve sesini duyurma hakkını elde etmiş kadınların her birinin kendi adına, kendi sesiyle, kendi başına, konuştuğu bir ara alanlar toplamına karşılık gelmektedir. Bu nedenle kentte “tek başına” kadın sesleri yükselmektedir.

EKLER

Ek: 1.Şarkı sözleri, albüm isimleri ve albüm şirketleri

ÖZLEM TEKİN¹⁶⁵/ "KİME NE"/ 1995, PEKER MÜZİK

AŞK HER ŞEYİ AFFEDER Mİ?

SEBEPSİZ SAVAŞ

Günlerdir bir an olsun yağmur dinmedi
Rüzgar feryat figan hiç durmak bilmedi
Ne yapraklar kaldı
Ne solmuş çiçekler dalında
Leylekler göç yolunda seyretti yitti
Sebepsiz savaşın izleri
Dostların kanayan külleri
Durdurmaya yetmedi ki insafsız elleri
Günlerdir bir an gözyaşlarım dinmedi
Sesim feryat figan her yer inledi
Ne resimler kaldı
Ne renkli çiçekler elimde
Elalem göç yolunda seyretti yitti
Çocukları cezbeden kötülükler
Gençleri zehirleyen süslü sözler
Kurşunlar sizin olsun,kurusun gözler
Kadınları namusundan edenler
Bir ölüye 'binbir' para verenler
Zulümler sizin olsun,açılsın güller

DUVAKSIZ GELİN

Dur gülüm, sus ağlama
Yeter çektiğin
Kördüğüm körpe yüreğin
Bak titriyor ellerin
Seni ezenler ezip geçenler
Taş olsun birer birer
Neler ettin, neler buldun
Yok de haykır gelin
Böyle zorla düğün olmaz ki
Yok mu sevdiğin
Böyle zorla gelin olunmaz ki
Yok mu bildiğin
Duvaksız gelin olmaz

¹⁶⁵ Özlem Tekin'in albümlerinde yer alan ancak sözleri kendisine ait olmayan şarkı sözleri buraya alınmamıştır.

YAR BANA VARMADI

KİME NE

Gönlümde taş sevgim üç kuruşluk
Cimridir gözlerim zorlasan ağlamaz,kime ne
Dostlar kısa bir sürelik,çünkü;
Vefasızlık diz boyu
Anlatmam derdimi canım istemez, kime ne
Kime ne karman çorman hayatımdan
Kime yalan dolan masallarımın
Kime ne yavuklumdan sevdalımdan
Ben mutluysam
Bir kadeh şarap
Bir nefes duman
Bir sıcak bakış (gülüş) bana yeter

HERKES ŞANSLI DOĞMUYOR

Bir kuşluk vakti çıktı karşıma
O günden beri kırgınım aklım hep onda
Bir yol olsa söylesem dilim varmıyor
Varmıyor niye
Çok küçük yaşı zulmetmiş sokaklar
Çocukluk gitmiş gözünde yıllar var
Bir değil miyiz ki herkes şanslı doğmuyor
Doğmuyor niye
Ümidi yok bizden yardım dilesin
Güvenmez ki el sözünü dinlesin
Hiç mi sevmez anacığın dönesin
Kimden hesap sorasın

NİYE BANA BU CEZA

Zordur zor yalnız olmak bazen
Yok mu sor bir bileni
Çoktur çok yalnız olan zaten
Var mı sor benim gibisi
Yandım bittim kül oldum uğruna
Nafile yarım gitti
Yandım bittim kül oldum uğruna
Sevdiğim çekti gitti
Niye bana bu ceza
Kıskandın söz verdim
Niye bana bu ceza
Naz ettin ben çektim
Niye bana bu ceza
Seni herkesten çok sevdim

ADRESLER KARIŞTI

VAR MI YAN BAKAN

Güneş yavaş yavaş aşağı iniyor
Gölgeler upuzun uzun
Yollar yavaş yavaş tenhalaşıyor
Benim saatlerim başlıyor
Giyinip süslenip son bir sigara
Son kez aynaya bakıp kusur istemem artık
Gece benim olunca
Hey heyt! Var mı yan bakan
Hey heyt! Kaş göz oynatan
Hey heyt! Var mı yan bakan
Hey heyt! Yine de hey hey

GEL BU YAZ

Mektup attım yalnızlığa
Bir de baktım bir gün sonra
Milyonlarca mektup var kapımda
Mektupları bir bir açtım
Senden bir satır aradım
Ama bir tek sen yoktun ya orda
Yaz biraz ya da gel bu yaz
Dünya umurumda aslında
Bir de sen olsan yanımda
Aşkımı sorsan anlatsam sana
Yaz bana ya da gel bu yaz

ÖZLEM TEKİN/ "LAUBALİ" / 1999, İSTANBUL PLAK

**LAUBALİ
VURMA
BİRİ VAR**

BİBERİ BOL

Yorgun düştüm aşktan hergün sil baştan
Gece gündüz haram kesildim aştan
Zora gelmez zora gelmez bu can
Böyle gitmez böyle gitmez inan
Biberi bol tuzu az
Böyle sevgili olmaz kime bu naz
Gecesi bol gündüzü az biraz
Yalanı bol vakti az
Böyle sevgili olmaz kime bu naz
Çilesi bol sevgisi az biraz

**BU KALP
KUMDAN KALELER**

YAZMAMIŞLAR

Kırılmak çok kolay oldu
Alışmak bir o kadar zor
Yaşım sır verir oldu
Darılmak çok kolay oldu
Barışmak bir o kadar zor
Vakit az gelir oldu
Ölümden beter oldu
Yazmamışlar kaderimi kimseyle
Sarılmışlar niceleri sevgiyle
Uçan kuşlar dönmez geri güz diye
Yazmamışlar kaderimi of
Tanışmak çok kolay oldu
Sevişmek niye böyle zor
Yerim dar gelir oldu
Ölümden beter oldu

VE OLAMADI AŞK¹⁶⁶

Dünden bu güne
Senden geriye ne kaldı
Susmak bilmeyen o son hece
İçimde bir yerde
Günden geceye
Benden öteye ne vardı söyle
Orospu ruhlu bir kaç kadın
O da sözde, sözde
Senle, sensiz
Ve olamadı aşk
Deli gibi aşk
Ölümüne aşk
Olamadı senle, sensin

SORMA

**BENİ YAKAN AŞKIN
BİR YAZ GÜNÜ**

ÖZLEM TEKİN/ "ÖZ" / 1998, İSTANBUL PLAK

BAHAR

ÖZ

En güzel renkler gözümde
En doğal hisler sazımda, sözümde
Yürek ister mutlu olmak, korku yaşatmaz
Tanıştım ben özümle
Şimdi, burda

¹⁶⁶ Söz-müzik: Özlem Tekin ve Alper Erinc

İste, durma
Herşey mükemmel ve tam inan buna
En özel pırıltı seninle
Boşver onları yüreğinin sesini dinle
Cesaret ister sevgi sunmak, korku güldürmez
Tanış sen de özünle, gerçek 'sen'le

YOL

Bir sis var önümde hiç bilinmeyen
Bir ses var içimde yolu gösteren
Bu hayat benim , benimse eğer
Kimse karışmazsa yaşamaya değer
Daha yol yakınken
Herşeyi kendine sor kendinden öğren
Yanlış senin tek hazinen
Daha yol yakınken
Kır zincirleri utansın cümle alem
Yarın senin tek hazinen
Daha yol yakınken

SAAT

Saat görünmüyor yattığım yerden
Gün ağardı biliyorum
Biri saati söylesin
Güneş görünmüyor yattığım yerden
Perdeler kapalı biliyorum
Yeter gölge etmesin
Ölmeye yattım, ecel gelmedi
Sevmeye kalktım, giden gelmedi
Neye el asam, eridi gitti
Neye el atsam...
Yaralandım, iyileşmedi
Kimse yardım etmedi
Kabus bitmek bilmedi,of
Gece gündüz değişmedi
Kimse benle sevişmedi
Kabus bitmek bilmedi,of

PAPARAZZİ

Kim anladı dilimden
Kim merak etti aslını
Kim zarar gördü söylediklerimden
Olan bitenden
Dediklerim tersine
Yaptıklarım üstüne
Tek günahkar ben miyim yeryüzünde
Anlamadı kimse dediklerimi
Yaraladılar sevdiklerimi

Göremedi kimse iyi niyetimi
Karaladılar tüm emeklerimi
Duyamadı kimse ağladığımı
Paraladılar yalnızlığımı
Bilemedi kimse utandığımı
Söylemediler yalan olduğunu

TARLALAR

Tarlalar gördüm otlar tertemiz taptaze
Yüce ışığın yüzünü gördüm sımsıcak sapsarı
Duygular dokunmalar hesapsız
Nasıl olmalıysa öyle
Mutluluk kucak açmış zararsız
Nasıl olmalıysa öyle
Rüyamda: sevgiyi buldum
Rüyamda: saf insanı buldum
Uyandığımda yer gök siyah
Uyandığımda duvarlar kan
Ruhumda ağır bir günah
Vahşet dolu yüzler yine berbat bir sabah
Hangisi gerçek hangisi değil bilemem
Orada gördüm güzelliği dönemem
Duygular dokunmalar hesapsız
Nasıl istedimse öyle
Mutluluk kucak açmış zararsız
Nasıl istedimse öyle

DUVAR

Sevgi birikti yüreğimde bir alev
Alevden bir küre
Ellerimden gözlerimden akmak ister
Birine, birilerine
Sevgi birikti yüreğimde
bir coşku
Coşkuyla bir buse
Sormadan çekinmeden konmak ister
Birine, birilerine
Korkar olmuş insanlar sevmekten
Ayıp olmuş sarılmak
Utanç olmuş dile getirmek
Kaçar olmuş insanlar sevmekten
Duvar örmüş kalplerine
Yasak etmişler beni
Duvar, yasak, duvar

DÜNYA

ÇOK

HİÇ

ÖZLEM TEKİN/ "TEK BAŞIMA" / 2002, İSTANBUL PLAK

**KIRILDIM
DELİ GİBİ**

Yoldan çıktım elinde
Burdan artık dönüş yok ki geriye
Zorla diil ya bile bile

Yangın çıktı içimde
Bakmam artık senden başka birine
Zorla diil göz göre göre

Her şey yerli yerinde
Daha şimdiden

Deli gibi doldu taştı aşkın üstüme
Herkes karşı bu gidişime
Ver elini öyle durma hadi gülümse
Zaten herkes baksın kendi işine

ONUN İÇİN

Onun için uyandım bugün
Yatağım biraz serin
Onun için açmış güneş
Yağmuru hiç sevmez

Onun için yürüdüm bugün
Hala ıslak üstü çimlerin
Onun için gülümsedim
Gülüşümü çok sever

Onun için savaştım bugün
Dalgalar boyum kadar
Onun için ayakta kaldım
Yenilgiyi hiç sevmez

Onun için yaşadım durdum
Geldi geçti deli sonbahar
Onun için boşverdim
Tüm bunlara değer

Bildiğim bu kadar onunla ilgili
Aslında hiç olmadık sevgili gibi

Onun için ağladım bu gün
Sarardı soldu güller
Onun için üzüldüm
Belki bir gün o da sever

AŞKA DAİR

İKİ ADIM

Çık gel, hesap yapma
Uymazsa gidersin yoluna
Artık beklemem ben
Çık da gel

Çık gel, oyun kurma
Birkaç gün gidersin huyuma
Çok şey beklemem senden
Çık da gel

Aklında bulunsun bak
San ne diyeceğim

Bence biz bu aralar
Birbirimize iyi geliriz
Baktık ki olmuyor
İki adım geri gideriz

DAA

Kalp kalbe karşı olsaydı
Hemen anlardın beni
Göz göze geldiğimiz
İlk, ilk günden beri

Dur desem dursa, ne mümkün
Aşkım ölmeye değer
Hayaller kurmaya
Bir tek merhaba yeter

Beraber olduk bile
Seviştik sere serpe
Düğün dernek şölenle
Ama bir tek, şey..

Daa o bilmiyor

Dün gördüm yine gizledim
Aşkımı delice
Lacivert ne çok yakışmış
Bilmese de

Beraber olduk bile
Seviştik sere serpe
Düğün dernek şölenle
Ama bir tek, şey (demin dedim ya)
Daa o bilmiyor

KİM BİLİR

Önce ben geldim sonra sen
öpüştük elin belimde
aşkını ilan ederken
inceden keyfim yerinde

önce sen korktun sonra ben
bir daha sevmek mi tövbe
kimseler bilmesin derken
yarın milletin dilinde

kim bilir kaç kez kandım
kim bilir yetmez mi
kim bilir şu erkekler
sever mi sever mi söyle

kim bilir kaç kez kandım
kim bilir yetmez mi
kim bilir şu erkekler
sever mi sever mi söyle ...

DAĞLARI DELDİM

bomboştu uzun zamandır kalbim
düşlerim evim buz gibi ellerim
seni buldu karanlıkta
yalnızdım sende yalnızdın aslında
güzel olduğu gibi olduğu yerde
ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerdeeee
allahın cezası şu bir kaç hafta süre
alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele
Aşıksan korkuyorsan kayıp
Sevip de susuyorsan ayıp yazık
daha gerçek ne var hayatta
hem ne var korkup kaçacak bunda

biter tabi istersen
yeter çeker gidersin ayrı
ama bil başarırım
sen olmasan da yaşatırım bu aşkı

dağları deldim tek başıma çölleri aştım
bir tek ben erleri yendim kız başıma
sende yıkılmam

dağları deldim tek başıma çölleri aştım
bir tek ben erleri yendim kız başıma
sende yıkılmam

Görgülü bilgili olsun zengin olsun diye hiiiç işim

olma
benim keyfim yerinde
magazin malı güllü dallı motorlar gibi
koca aramıyorum ki oğlum ben bu şarkılar niye
aşk için aaaaşk
bende sapına kadar var o ayrı
ama bil kesip atamam
sen olmasan da unutamam ben bu aşkı

dağları deldim tek başıma çölleri aştım
bir tek ben erleri yendim kız başıma
sende yıkılmam

dağları deldim tek başıma çölleri aştım
bir tek ben erleri yendim kız başıma
sende yıkılmam

HEP YEK

Gün benim güntüm hiç bir engelim yok
Bu kez önümde
Az düşünmedim çok üzülmедim
Yaş da yok gözümde
Ayrılık ya bu zor biraz
Ama geçer günün birinde
Sensiz olmaya razıyım
Bırak bitsin bittiyse kalamam seninle
Kara verdim gitmeye

Bundan böyle hep yek hep tek başıma
Dere tepe dümdüz kendi yoluma
Yalnız kaldım sanma koca dünya yanımda
Bundan böyle aşkımdır mevlamdır
Kanmam yalana
Dizginsiz aklım belalımdır almam yanıma

Gün gelir geçer ay biraz durur
Yılların cebinde
Az direnmedim çok gücenmedim
Hırs da yok içimde
Hürriyet ya bu zor biraz ama güzel
Yeri gelince
Yardan olmaya razıyım
Bırak bitsin bittiyse
Durmam yerimde
Karar verdim gitmeye

Bundan böyle hepyek hep tek başıma
Dere tepe dümdüz kendi yoluma
Yalnız kaldım sanma koca dünya yanımda
Bundan böyle aşkımdır mevlamdır

Kanmam yalana
Dizginsiz aklım belalımdır almam yanıma

OOF

Çok pis terk etti yar
Acımadı bana bu defa
İsyan beni bozar, bozar oof

Aniden gitti yar
Tutamadım onu bu defa
Bu tarz bana koyar, koyar oof

Aşıktım sana deli
Affetmem asla seni
Yalnızım günlerden beri, oof
Dönersin bir gün geri
Yar etmem sana beni
Yastayım günlerden beri, oof

Çok pis terk etti yar
Aramadı beni bu defa
İsyan beni bozar, bozar oof

Harbiden gitti yar
Bulamadım onu bu defa
Bu tarz bana koyar, koyar oof

Aşıktım sana

DELİ GİBİ

Yoldan çıktım elinde
Burdan artık dönüş yok ki geriye
Zorla diil ya bile bile

Yangın çıktı içimde
Bakmam artık senden başka birine
Zorla diil göz göre göre

Her şey yerli yerinde
Daha şimdiden

Deli gibi doldu taştı aşkın üstüme
Herkes karşı bu gidişime
Ver elini öyle durma hadi gülümse
Zaten herkes baksın kendi işine

ONUN İÇİN

Onun için uyandım bugün
Yatağım biraz serin
Onun için açmış güneş
Yağmuru hiç sevmez

Onun için yürüdüm bugün
Hâlâ ıslak üstü çimlerin
Onun için gülümsedim
Gülüştümü çok sever

Onun için savaştım bugün
Dalgalar boyum kadar
Onun için ayakta kaldım
Yenilgiyi hiç sevmez

Onun için yaşadım durdum
Geldi geçti deli sonbahar
Onun için boşverdim
Tüm bunlara değer

Bildiğim bu kadar onunla ilgili
Aslında hiç olmadık sevgili gibi

Onun için ağladım bu gün
Sarardı soldu güller
Onun için üzüldüm
Belki bir gün o da sever

ŞEBNEM FERAH/ "KADIN"/1996, RAKS MÜZİK

VAZGEÇTİM DÜNYADAN

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

DELİ KIZIM UYAN

Gece bitmez, gündüz olmaz
Can bu dünyaya dayanmaz, neden
Haykırdım dağlara, duymaz
Bekledim günlerce, yok ki gelen

Karlı dağların ardında biri yaşarmış
Bulut olur, yağmur olur bize bakarmış
Hem yakın, hem uzakmış
Yanakları al almış
Deli kızım uyan, söylenenler yalan
Deli kızım uyan, bir tek sensin duyan

Yerde oldum, gökte oldum
Sormayın halim, ah başım duman
Gönül uslanmayı bilmez
Düşlerim gerçek, gerçeğim yalan

İYİ GÜN DOSTLARI

Hangi gün hangi an üzülsem ağlasam
Halime güldünüz
Ne yapsam ne etsem olmadı anlayan
Aşk çok gördünüz

Çekilin yanımdan gelmeyin üstüme
İyi gün dostlarım tutmayın elimden

Hangi gün hangi an bir omuz arasam
Uzakta oldunuz
Ne yapsam ne etsem olmadı anlayan
Dostluğu çok gördünüz

BU AŞK FAZLA SANA

Denize açıldım sevmeye sevmeye
Anladım sevmek gibisi yok
Yağmura soyundum yavaş yavaş yağar diye
Damlalarda yüzmek gibisi yok
Yokluğun varlığın bir
Dünüm yok yarınım sır
Nasıl inanırım sana
Bu yürek ağır bana
Sevgin öyle uzaklarda
Nefes alsan da yanımda
Bu aşk fazla sana

BIRAK KADININ OLAYIM

Bu şarkı bir haykırış bir öpücük sıcak bir kış
Bir demet gül bir dokunuş
Bu şarkı bir yalvarış bitmesin sürsün bu düş
Sen de düşün sen de konuş

Nereye gider bu aşk
Nereye dur gitme
Bırak kadının olayım

FIRTINA

Niye bana her şey korku her şey tasa
Ne gece ne gündüz kaygısız
Neden bütün yollar karanlığa
Gecelerim uzun ışsız

Aşk yarı yolda kaldı neyleyim
Korkmuyorum ben buyum böyleyim
Yarınlar kadar yakın içimde fırtına
Bu dalgasız deniz durgun aldatır inanma
Yaslanıp gururumun kambur sırtına
Kendime rağmen durmam basar giderim

Nereye gider yollar sır dağlara
Denizler uçsuz bucaksız
Gözlerim arkadaş uzaklara
Gecelerim uzun ışsız

YAĞMURLAR

Sokaklar sakın geceler karabasan
Ellerim titrer kim bu ben kim bu susan
Ne soran var ne bilen sebebim yok
Bana kıyan erkeğim sen gül vazgeçtim rüyalardan

Beni sevmezsen yağmurları sev
Bulutlar ağlasın sen gül güneş doğsun yeniden

Gidiyorum gözüm yaşlı
Hatıran har yüreğime
Sen sev yağmurları
Yağmurlar yağsın üzerime

Gidiyorum gözüm yaşlı
Ah yine yol yol üstüne
Sen sev yağmurları
Yağmurlar yağsın yüzüme

YENİDEN DOĞUP GELSEM

Al beni istersen sevgin içimde
Gökyüzüm masmavi çığlıklar gökyüzümde
Al beni yanına dünyadan koru
Yeniden öğret dünyadaki yolu tanırım

Hayalim var ümidim çok
Sebebim var dönüşüm yok

Yeniden doğup gelsem
Çocuk kalır büyümezdim
Açılan pencereden
Yine seni severdim

Al beni istersen sevgim içimde
Gökyüzüm masmavi çığlıklar gökyüzümde
Al beni istersen korkum içimde
Umudum isyanda isyanım karanlıkta

DURMA

Biz yollarda yalnız kaldık
Masallarla sevgi verilmez
Biz yıllarca korku dolduk
Rüzgara yön sorduk bilinmez

Hangi el güçlü bu ellerden
Yiğit yüreklerden
Başlasak yeniden yeniden

Hayır sen hiç korkma
Yarın senin yanında
Yeniden koş yollarda durma durma

BURADAN GÖÇERKEN

Bu beden bu yüz yaşarken
Dün bu günle buluşur
Bu deniz bu mavi varken
Nerdeyiz niye neden

Nerde hani yalanlar
Nerde boşa giden kan

Buradan göçerken buradan göçerken

Bir sevgi var kalan bir düşünen
Bir duygu var kalan bir de düşünen
Buradan göçerken buradan göçerken

ŞEBNEM FERAH/"ARTIK KISA CÜMLELER KURUYORUM"/ 1999, UNIVERSAL

OYUNLAR

Yüreksiz gözlerin olduğu bu yerde herkes gibi benim de yarım var
Yüzümden gitmeyen acı gülüşte hiç sönmeyen yangınların izi var
Yıktım duvarları yaramı sardım yalnızca bildiğim bir şarkı var
Ne iz ne söz eski bir şey kalmasın ardımda...
İsmi bilinmez bir yerlere yolcuyum
Dikensiz gül olmaksızın kardelen olurum
Bizler büyürken durmaz büyür oyunlar
Bütün oyunlarda herkes kadar benimde payım var...

AY

Ay ışığına vuruldum ben çok uzaklarda olsa da
Sonumuzu bile bile sevişim ben artık gece hiç olmasa da
Ay ışığına vuruldum ben başka dünya ya yansa da
Çok zor geçen günün ardından uyurken ben
Odam hep ışiksiz kalmışsa da
Bu ev artık yuva değil bütün eşyalar üstüste
Terketmeden önce...

BUGÜN

Bugün resmine dokundum ben öptüm yine yine
Zaman ağır ol henüz erken demek için güle güle
Sesini özledim özledim çok haberim yok durmuş dünya niye
Seninle birlikte kaybolanları arıyorum başka şeylerde
Aşk şarkısı değil bu geldi içimden
Gülümse birkez benim için eğer duyuyorsan
Nehrim ol gel ak yine kelebek ol gel uç yine
Çiçeğim ol gel aç yine rüzgar ol..

KALBİM

Siyah beyaz bir film gibiydin herkes uyurken izlediğim
Sevgilim benim çok özledim
Her zaman gitmek istediğim tatil yerleri gibiydin
Dergi sayfalarında hiç gidemediğim
Bu bir masal başı iyi mutsuz sonlu
Senle ben batı doğu ama dünya yuvarlak
Kalbim ellerim kadar küçük değil
Kalbim ellerim kadar küçük değil
En çok sevdiğim şarkıydın herkesten çok sevildin
Sevgilim benim çok özledim
Ben küçük bir kız heyecanlı oyuncaklarım tahtadandı
Hepsi kırıldı yapıştırdım
Bu bir masal başı iyi mutsuz sonlu
Senle ben batı doğu ama dünya yuvarlak
Kalbim ellerim kadar küçük değil

Kalbim ellerim kadar küçük değil
Ben küçük bir kız heyecanlı oyuncaklarım tahtadandı
Hepsi kırıldı yapıştırdım

HERKES BİLSİN İSTEDİM

Herkes bilsin istedim nasıl sevdim ben
Herkes duysun istedim neye direndim ben
Neler gördü gözlerim neler duydum dinledim
Aşk böyleyse sevmeyin sevmeyin beni
Zaman dursun istedim bugün pesettim ben
Herkes sussun istedim masal olayım ben

OYUNUN SONUNDA

Hangi acılar hangi anılar eskimez zamanla
Hangi kalp temiz hangi gerçek iz aşınmaz yağmurda
Herşeyi görüp bilenler anlatın neden dönmezler gidenler
Giden gelmiyor geri dönmüyor oyunun sonunda sonunda
Giden gelmiyor hayat denilen şey bir ipin ucunda
Hangi büyük aşk hangi büyük kin yok olmaz zamanla
Hangi yanardağ hangi fırtına durulmaz dünyada
Herşeyi görüp bilenler anlatın neden dönmezler gidenler
Giden gelmiyor geri dönmüyor oyunun sonunda sonunda
Giden gelmiyor hayat denilen şey bir ipin ucunda

ÜVEY

Biraz sarhoş biraz aşığım ben uyurken siz umudu ararım
Yok ellerimde aşkım yok ne üzgün ne kırgınım
Üvey çocuk olmadım üvey anne olmadım üvey insanlık mı alın yazım
Aşkına doyamadım karardı aydınlığım
Üvey aşklar mıymış alın yazım
Acıyı da derdi de severim ben yanımdan geçer beni büyütürler
Yok yok olmaz inancım yok ne üzgünüm ne kırgınım
Üvey çocuk olmadım üvey anne olmadım üvey insanlık mı alın yazım
Aşkına doyamadım karardı aydınlığım
Üvey aşklar mıymış alın yazım

NEFESSİZ KALDIM

Eğer beni duyuyorsan uyan hiç geçmiyorsam aklından
Uyu uyu uyu hiç korkma utanır isteyemem
Bilirsin yardım dilemem
Yalnız sesimi duy bazen bir resmime bakıyorsan gülen
İslanmıyorsa gözlerin iyi iyi iyi hiç utanma
Yalan aşklara düştüm yeni dostlar arar oldum
Uyuyup huzur buldum bazen of yerimi hiç kimse bilmesin
Kalbim biraz dinlensin of inan
Nefessiz kaldım duvarlar içinde
Ellerim bağlı zincirlerle hava nerde

Nefessiz kaldım aşkımın içinde
İçimden çekip aldığıın çocuk nerde
Nefessiz kaldım... Nefessiz kaldım

YORGUN

Yorgun geldim bu dünyaya kimse bilmez sonsuzluk benim olsa
Fayda etmez öyle bir derde düştüm ki hiç sorma
Katlanmak zor gücün yoksa
Çaresizlik gözlerinde can verirken
Ellerimde sustun artık sen
Söylerim ben senin yerine
İşte ben böyle öldüm gittim kendimi gömdüm
Sonra toprağa sordum dünya böyle değildi
Toprak dedi sen kördün

ARTIK KISA CÜMLELER KURUYORUM

Sizi bilmem ama ben karar verdim su gibi duru olup hep akmaya
Başka sular tanıyıp çoğalmaya dalgalanmaya taşmaya
Son günlerde çok düşünür oldum
Zor zamanları çabuk atlatır oldum
Yalnız mıyım insanlar içinde arkadaşlarım aşklarım içinde
Yara aldım bundan iki yıl önce
Hiç susmadım şarkı söyledim günlerce
Artık kısa cümleler kuruyorum
Sevdiklerim sevmediklerim yanımda
Kabullendim her şeyi olduğu gibi yola çıktım yarınlara
Son günlerde çok düşünür oldum
Zor zamanları çabuk atlatır oldum
Bakıyorum aynaya her gece içim rahat biraz yorgunum sadece
Hayatıma giren herkese yaşanmış her şeye
Teşekkürler büyüyorum sizinle

ŞEBNEM FERAH/ "PERDELER" /2001, UNIVERSAL

SİGARA

Aslında ben de isterim
Emeklemeden koşmayı
Güzel elbiselerle
Makyaj yapıp dolaşmayı
Aslında ben de isterim
Düşünmeden konuşmayı
Küçük bir oyun içinde
Önemli kişi olmayı
Aklımdan geçen sözler
Kalbimden gelen sesler hepsi bir orman oldu
Bir kibritle yok oldu
Ben sigara dumanının altında
Yana yana en son kül oldum

Sen kibritin hiç yanmayan ucunda
Birinin hayatından geçmiş oldun
Aslında ben de isterim
Emeklemeden koşmayı
Güzel elbiselerle
Makyaj yapıp dolaşmayı
Aslında ben de isterim
Düşünmeden konuşmayı
Küçük bir oyun içinde
Önemli kişi olmayı
İyi dostlar biriktirdim
Hepsi ailem oldu
Küçük bir aşk yetiştirdim
Düzene yenik düştü
Ben sigara dumanının altında
Yana yana en sonunda kül oldum
Sen kibritin hiç yanmayan ucunda
Birinin hayatından geçmiş oldun

AŞK

Toprağın altında
Sarmaş dolaş köklerle
Bağlanmışız birbirimize
Cennet gibi bir yerlerde
Kader varsa benimki bu olsun
Aşk masalsa gerçek olsun
Aşk
Bağlanmış kökler gibi
Hayat veren toprak gibi
Tüm anneler gibi güçlü olsun
Camdan sızan güneş gibi
Gökte yıldızlar gibi
Dolu hayatlar gibi sonsuz olsun
Sonsuz olsun
Toprağın üstünde
Yanyana duran çiçeklerde
Sarılmışız birbirimize
Cennet gibi bir yerlerde
Kader varsa benimki bu olsun
Aşk masalsa gerçek olsun
Aşk
Bağlanmış kökler gibi
Hayat veren toprak gibi
Tüm anneler gibi güçlü olsun
Camdan sızan güneş gibi
Gökte yıldızlar gibi
Dolu hayatlar gibi sonsuz olsun
Sonsuz olsun...

SİL BAŞTAN

Gücün var mı sevgilim
Derin sularda inci tanesi aramaya
Cesaretin kaldıysa
Hâlâ benle aşktan konuşmaya
Söyle canım sevgilim
Hayat bize oyun oynuyor olabilir mi
Yorgun gibi bir halin var
Duyuların karışık olabilir mi
Sil baştan başlamak gerek bazen
Hayatı sıfırlamak
Sil baştan sevmek gerek bazen
Her şeyi unutmak
Sanki bugün son günmüş gibi
Dolu dolu yaşamak istiyorum ben
Her ne çıkarsa yoluma
Selam verip yürümek istiyorum ben
Sil baştan sevmek gerek bazen
Hayatı sıfırlamak
Sil baştan sevmek gerek bazen
Her şeyi unutmak...

NEREYE KADAR

Hiç olmaz sandığım
Her şey birdenbire oldu
Daha ne oluyor derken
Beni de hayat her yerimden vurdu
Hiç susmaz sandığım
Kalpler birdenbire sustu
Daha ne oluyor derken
Beni de hayat bir kez daha vurdu
Günlerdir uykum yok
Hayat buysa artık gücüm yok
Daha kaç kez vurulmam
Nereye kadar güçlü olmam
Daha ne kadar yaralanmam gerek hayatta
Daha ne kadar gücüm var
Kaybettiğim şeyler var
Daha ne kadar borcum var benim hayata
Çok sağlam sandığım
Her şey birden bire çöktü
Daha ne oluyor derken
Beni de hayat bir kez daha vurdu
Günlerdir uykum yok
Hayat buysa artık gücüm yok
Daha kaç kez vurulmam
Nereye kadar güçlü olmam
Daha ne kadar yaralanmam gerek hayatta
Daha ne kadar gücüm var

Kaybettiğim şeyler var
Daha ne kadar borcum var benim hayata...

PERDELER

Bir yanımda dopdolu yaşanmış sayfalar
Bir yanımda üst üste okunmamış kitaplar
Dünüm yarınım hep burda küçücük adamda
Susadım yoruldu ama aklım hayatta
Bir yanda yorgun düşmüş yaşlanmış insanlar
Bir yanımda ümitle aşkla uyananlar
Dünyanın her hali burda dağınık odamda
Çok düştüm yaralandım ama sarıldım hayata
Ardımda büyük büyük kocaman ağır yükler
Her yerimden çektiler beni beklettiler
Dinlendim su içtim aktı dudaklarımdan
Her gün güneş doğar yeter ki açık olsun perdeler
Bir yanımda durmadan çalışan saatler
Bir yanda ağır ağır dipten gelen sesler
Düşündüm buldum sandığım yüzyıllık gerçekler
Hepsiyle giyindim durdum bazen büyük geldiler
Bir yanda hiç susmadan konuşan dudaklar
Bir yanda küsüp susmuş sessiz akıllar
Dibe vurduysak ne olmuş elbet çıkarız
Bir gün var vir gün yokuz kiralıklımış hayatlar
Ardımda büyük büyük kocaman ağır yükler
Her yerimden çektiler beni beklettiler
Dinlendim su içtim aktı dudaklarımdan
Her gün güneş doğar yeter ki açık olsun perdeler

GÜNAYDIN SEVGİLİM...

Keşke hayat hergün böyle
Senle dolu aşkınla dolu olsa
Keşke hayat hergün böyle
Senle başlasa sürpriz dolu olsa
Hep böyle cömert kibar davransa
Bizi üzmeden başbaşa bıraksa
Günaydın sevgilim
Ne güzel bir gün değil mi
Kahvaltıdan önce
Biraz daha sevişelim mi
Günaydın sevgilim
Ne güzel bir gün değil mi
Her şeyi bir yana bırakıp
Bütün gün film izleyelim mi
Keşke güneş hergün böyle
Sımsıcak pırıl pırıl olsa
Keşke herkes hergün böyle
Kıpır kıpır hayat dolu olsa
Her şey yolunda gitse durmasa

Üzüntüler upuzun bir tatile çıksa
Günaydın sevgilim
Ne güzel bir gün değil mi
Kahvaltıdan önce
Biraz daha sevişelim mi
Günaydın sevgilim
Ne güzel birgün değil mi
Her şeyi bir yana bırakıp
Bütün gün film izleyelim mi
Günaydın sevgilim...

DÜNYA

Döne döne durmadan
Sen de bir garip oldun
Sarhoş musun dünya
Şişede şarap gibi
Yorgun bir kadın gibi
Yalnız mısın dünya
Sesimi bir duy diye beklemek zor geliyor
Yüzüme bir gül diye düşünmek zor geliyor
Gerçek misin , yalan mısın
Masal mısın dünya
Barışır mısın benimle
Gerçek misin , yalan mısın dünya
Döne döne durmadan
Sen de bir garip oldun
Sarhoş musun dünya
Sesimi bir duy diye beklemek zor geliyor
Yüzüme bir gül diye düşünmek zor geliyor
Gerçek misin , yalan mısın
Masal mısın dünya
Barışır mısın benimle
Gerçek misin , yalan mısın dünya
Bazen içime bıçak gibi saplanıp yara olduysan da
Günler boyunca kanayıp acıttıysan da
Daha çocukken bile duvar gibi sert olduysan da
Sana hiç küsmedim
Hiç küsmedim dünya...

Bir ağacım ormanda
Dallı budaklı
Suyumu bekler dururum
Gövdemde adın yazılı
Dudağımda bir damlan denize döndü
Şiirler yazdım sana okur musun söyle
Yüreğimde herşeyin , koruyup sevdim
Uzanıp ellerimden tutar mısın söyle...

KORKARAK YAŞIYORSAN

Öyle bir hayat yaşadım ki
Cenneti de gördüm cehennemi de
Öyle bir aşk yaşadım ki
Tutkuyu da gördüm pes etmeyi de
Bazıları seyredirken hayatı en önden
Kendime bir sahne buldum oynadım
Öyle bir rol vermişler ki
Okudum okudum anlamadım
Kendi kendime konuştum bazen evimde
Hem kızdım hem güldüm halime
Sonra dedim ki söz ver kendine
Denizleri seviyorsan, dalgaları da seveceksin
Sevilmek istiyorsan, önce sevmeyi bileceksin
Uçmayı seviyorsan, düşmeyi de bileceksin
Korkarak yaşıyorsan, yalnızca hayatı seyredersin
Öyle bir hayat yaşadım ki
Son yolculukları erken tanıdım
Öyle çok değerliymiş ki zaman
Hep acele etmem bundan anladım
Kendi kendime konuştum bazen evimde
Hem kızdım hem güldüm halime
Sonra dedim ki söz ver kendine
Denizleri seviyorsan, dalgaları da seveceksin
Sevilmek istiyorsan, önce sevmeyi bileceksin
Uçmayı seviyorsan, düşmeyi de bileceksin
Korkarak yaşıyorsan, yalnızca hayatı seyredersin

ŞEBNEM FERAH/ "KELİMELE YETSE" /2003, UNIVERSAL

İYİ-KÖTÜ (DANS PİSTİ)

Biriyle fena halde konuşmaya ihtiyacım var
Biriyle fena halde dertleşmeye...
Evimde ne sıcak bir yemeğim var
Ne de televizyonun sesinden başka ses
Ama içimde bir yerlerde sabır taşı gizli sanki
Doğduğum günden bugüne orda duruyor
Sessiz bir kaya düşün; deniz kıyısında yalnız
Dalgalara göğüs gerip soğuktan üşüyor
Ne ahlak ne de sevgi gökten dünyaya indi
İnsanlık istedi keşfetti hepsini
Dün doğmuş bir bebeğe bile girebilen mikrop misali
İçimizde hem kötü var hem iyi...

Hangisi daha güçlü diye beklemektense
Heyecanla attım kendimi dans pistine

Ayrı ayrı hepsiyle dans edecektim
Biraz sohbet ederek çözmeyi deneyecektim

Neden böyle olmuşuz, nerelerde kaybolmuşuz
Aklımdaki soruların hepsini soracaktım...

"Senin ne haddine böyle şeylerle uğraşmak?"
Diye soran hazırcı tembel sen misin?
Böyle yaşlanmak olmaz, seninki eskimek; çökmek
Ruhu küskün bomboş bir bedensin
Kelimeler yetse daha neler neler buldum
Elimle koymuş gibi... Huzurluyum...
Geniş ve loş bir yer istersen sen de bir uğra
Doğru, yanlış, iyi, kötü herkes orda...

BABAM OĞLUM

Bu akşam sanki hiç ayrılmamışız gibi hissetmek istedim
En sevdiğin kot pantolonuyla, en sevdiğin lacivert tişörtümü giydim
Güzel bir akşam yemeği hazırladım; beraber aldığımız mumları yaktım
Şarap açtım; bir sana, bir bana, iki kadeh çıkardım...

Sevgilim ve dostum; babam, oğlum...
Arkadaşım, aşkım; herşeyimdin sen

Çok zaman geçti gitti içimizden
Özür dilerim seni üzdüysem
Sadece dinle hiçbir şey düşünmeden
Şimdi bunları geldi içimden!
Bu akşam seni çok özledim
Bütün şarabı tek başıma içtim
Kırgınlığım bile geçti, kalmadı
Şimdi bunlar geldi içimden!..

Bu akşam sanki hiç beni kırmamışsın gibi hissetmek istedim
En son tatilimizi düşündüm, ayrılmadan 20 gün önce...
Dünyanın en güzel şehirlerinden birinde, yürüdük kilometrelerce
İz bıraktık; kaldırımlarda, otele, caddelerde....

Bu akşam sanki hiç aldatmamışsın gibi hissetmek istedim
Uyurken bile özledik birbirimizi delicesine
Düşündüm, durdum, sordum, anlamadım...
Beraber yaptığımız şeyleri andım...
Seni son kez özledim ve bu şarkıyı yazdım.

BEN ŞARKIMI SÖYLERKEN

içimde bir ateş yanıyor, bedenim dar gelir oldu,
ateşime ister körüklerle gel ister suyla,
istediğin kadar konuş benimle, istediğin kadar yalan söyle,
beni ben yapan içimdeki sesleri susturamazsın.
içine girdiğin küçük kaygan deliği yeni ve büyük bir dünya mı sandın?
istersen bir aynayla yardım edeyim ama umursamazsın.

merak etmeden duramıyorum, geceleri nasıl uyuyorsun?
beni boşver kendine cevap ver lütfen bu kez dürüst olur musun?

ben şarkımı söylerken istersen sesi açarsın
istersen kısırp bunu da yok sayarsın
kimbilir belki gülümser belki ağlarsın
yüreğimdeki sesleri susturamazsın.

bir yanım seni hâlâ düşünüyor,
bir yanım sana fena kızgın
yalnız sen ve ben biliyoruz olanları, unutturamazsın
sakın nefret ettiğimi düşünme bende böyle duygular barındıramazsın,
geçmiş hiç yaşanmamış gibi davransan da baştan yazamazsın.

SENİN ADIN NE?

Bir adım daha gelirsen üstüme
Bütün iyi niyetim anlamsız kalacak
Son bir kez daha atarsan üstüme
Zehirli oklarından sana dönecek
Sus pus durmam sakinliğimden
İnsaniyetle çözmeyi sevdiğimden
İlle de savaşmaksa istediğin
Cesaretin var mı, yenik düşecek?

Bildiğin tek yol savaşmaksa
Aklınla kalbin bir türlü buluşmuyorsa

Senin adın ne, bana ismini söyle
Senin adın ne bana ismini söyle

Senin adın ne, önce ismini söyle
Neden böyle nefret dolusun söyle
Senin derdin ne, önce derdini söyle
Neden böyle nefret dolusun söyle

Neden önce adını sordum biliyor musun?
Biraz kendine dönmen daha iyi olacak
Bir adım daha atmadan önce
Yolun nerede bitiyor baksan iyi olacak
Çok mu anlamsız geldi adını sormam
Kim olduğunu unutmandan olacak
Gördün mü hala anlamaya çabalıyorum
İyi niyet suyundan; kurumuş vadin ıslanacak.

GÖZLERİMİN ETRAFINDAKİ ÇİZGİLER

Gözlerimin etrafındaki çizgiler artık belli oluyor
bütün o çizgiler son bir yılda oldu sana bana bize ağlarken

ben leyla olmuşum kimin umrunda

mecnun çoktan gitmişken
bu ne garip bir yangındı böyle
sen söndün ben yanarken

peki ben neden hâlâ böyleyim
neden hâlâ geçmişteyim
belki de

ben sana hâlâ aşığım
işte tam burda karşıdayım
ya şimdi tut elimden
ya da bir daha sözetime özlemekten

çok çok çok karışığım zaten...

ruhum iki ucun arasında gezinip duruyor
bugün zaman akmasın dursun ben içinden geçeceğim

ama neden neden hâlâ böyleyim
neden hâlâ geçmişteyim
belki de

ben sana hâlâ aşığım
işte tam burda karşıdayım
ya şimdi tut elimden
ya da bir daha sözetime özlemekten

çok çok çok karışığım zaten...

ÇOCUKKEN SAHİP OLDUĞUM KIRMIZI RUGAN AYAKKABILAR

Öyle şeyler söyleyebilmek isterdim ki anlatabilmek
Her kelimesi seni çeksın, saklasın bir yerlerde DERİN...
Öyle şeyler gösterebilmek isterdim ki resmedebilmek
Rüzgar olmak isterdim ki eseyim etrafında SERİN...

Bu bir rüya, bu bir dua...
Ne dersen de, öyle olsun...

Rüzgara karşı uçmaya çalıştım
Gözlerim kapalı seni aradım, seni aradım
Körebe oynar gibi; el yordamıyla sezgiyle
Çocukken sahip olduğum kırmızı rugan ayakkabılar
Onlar da senin gibi çok tatlıydılar
Ama canımı yakardılar, acıttılar...

Öyle bir ilaç bulabilmek isterdim ki, kurtulabilmek
Aşka dair bıraktığın korkulardan ama yaram çok DERİN...
Bıçakla keser gibi, kesip atabilmek bütün herşeyi
Kesebiliyorsan ruhumu dene, duygularımı, yüreğimi, BENİ...

MAYIN TARLASI

mayın tarlasında dolaşip durmuşum aşk sanıp da
herkes arkamdan bağırmiş kimseyi duymamışım
savaş filmlerinde olur ya yaralı yaralı devam etmişim
sonuna kadar aşk ya yanımdasın sanmışım

mayın tarlasında yürüyüp durmuşum aşk sanıp da
tel örgülerde durmamış bir delikten geçmişim
her şey bana dur demiş kulağım darbe almış duymamışım
sonuna kadar aşk ya sadece inanmışım

koşmuşum düşmüşüm kalkmışım
sevişmek sevmekten gelir inanmışım
elimden tuttuğunda öyle bir güvenmişim ki
bize bir şey olmaz sanmışım

mayın tarlasında bir adam sevmişim aşk sanıp da
soyunup korkusuzca çırılçıplak kalmışım
aşk filmlerinde olur ya işte öyle sevmişim
sonunda bedenim sağlam bulunmuş yüreğim paramparça

GÖZYAŞLARIMIZIN TADI AYNI

gördüğüm rüyanın etkisinden olsa gerek
garip bir hisle uyandım bu sabah
ya bugün o günse, hayatın son günüyse
içimi korku sardı bu sabah

sevdiğim şeyleri düşündüm sevdiğim insanları
gördüğüm ve görmediğim yerleri
son kez uyandıysam ve yapamadığım şeyler varsa
içimi korku sardı bu sabah

ya çok yalnızsam
ya da bomboşsam
zaten bıkmışsam
zamanı harcamışsam

sen, ben, o herkes aynı hikayede
başı ve sonu aynı gerisi farklı
bir yerden tutunduysak hayata
boşa geçirmemeli, bırakmamalı

derdimiz, yaramız acılarımız farklı olabilir
gözyaşlarımızın tadı aynı
değişik, çok başka gibi gözüken yaşamlar varsa da
pişmanlık herkes için acı olmalı

ya çok cahilsem
hiç sevmemişem

cesur olmamışsam
zamanı harcamışsam

sen, ben, o herkes aynı hikayede
başı ve sonu aynı gerisi farklı
bir yerden tutunduysak hayata
boşa geçirmemeli, bırakmamalı

DAHA İYİ OLMAZ MIYDI?

Ben 30 yaşında hayatın ortasında
Küçük şeylerle mutlu olmanın peşinde
Bazen bir şarkıda, bazen de sokaklarda
Hayat bulan genç bir kadını

Sen erkektin ben de kadın
Gittiğinde yarım kaldım sandım

Sana çok bağıydım
Ama bağımlı değildim

Ardında bıraktığın karmaşayı
Kökünden tamamen kazıdım
Biraz uzun sürdü
Ama adeta yenilendim

Bir kahve içseydik, sarılarak ayrılıydık
Daha iyi olmaz mıydı
Kaldığın bir otelden ayrılır gibi gitmeseydin
Daha iyi olmaz mıydı
Sözü hiç uzatmadan, doğruları söyleseydin
Daha kolay olmaz mıydı
Ayrılmak yeterince zor, bunu zaten biliyordun
Ama hayatımın en kötü günü haline getirmeseydin
Daha iyi olmaz mıydı?

Ben başı önünde, rüzgar nereden eserse
"Evet" diyen biri olamam
İçimden gelen sesi dinlerim durmadan
İster çok güçlü ol ister kahraman

Ben istemez miyim seni andığımda gülümseyebilmeyi
Sana çok bağıydım ama bağımlı değildim
Elbette beni sonsuza dek sevmek zorunda değildin
Sahibin değildim sadece sevgilindim.

**HER ŞEY İNSANLAR İÇİN
(Deli Kızım Uyan, 2. Bölüm)**

Çok parçalandım...
Paraçalandıkça çoğaldım diye inanmazsam
Nasıl yaşarım, nasıl yaşarım

Bir gün daha bitti...
Ama yarın yeni bir gün diye inanmazsam
Nasıl yaşarım, nasıl yaşarım

Bu da gelir geçer diye inanmazsam
Nasıl yaşarım, nasıl yaşarım, nasıl yaşarım

Her şey insanlar için
Görmek öğrenmek için
Bazen zor da olsa
Her şey insanlar için
Umut doğurmak için
Hayatla seviştim...

Hiçbir şey boşuna yaşanmamıştır diye inanmazsam
Nasıl yaşarım, nasıl yaşarım

Uyuyordum...
Gözüm açıldı diye inanmazsam
Nasıl yaşarım, Nasıl Yaşarım

DENİZ ÖZBEY (VEGA)/ TAMAM SUSTUM / 1999, NR 1 MÜZİK

(TAMAM) SUSTUM!

Sevgili baylar!
Onarın ruhumu sil baştan
... ama sızsın müzik içeri.
Kupkuru dal gibiyim.Ne bileyim?
Tamam sustum.
Tamam,tamam sustum.
Şey,baylar,siz dilerseñiz...
başlayalım mı en baştan?
Dansedelim mi yavaştan?
Tamam,tamam sustum.
Acımasız öcünü aldı bu bar.
Ben gideyim.bu gece burası bana dar.
Haydi baylar,büsbütün açıla yayıla;
Tırmalayalım mı her yeri?
Yoksa atalım mı bir adım geri?
Tamam,tamam, sustum.
Karşılıksız duygular nefret kusar.
Ben gideyim.bu gece burası bana dar.
Tamam, tamam, sustum.

ANLATMA

O günlerden hangisiydi?
Belki de en önemlisiydi.
Perdeyi ben kapatsam da unutamıyorum:
Yollardan bir yol seçmiştin,
“tamam canım,bitti!” demiştin.
Oysa şimdi tam karşımda...
oysa şimdi tam karşımda...
Ah hayır bu defa.
Hayır, bu defa hiç anlatma.
Bunu hakettin sonunda.
Hiç ağlama,ben yokum bundan sonra.
Gözlerinde tutku ama çok geç bu defa.
Buralarda durma.
Buralarda durma, nefret girdi kanıma.
Kolay olmaz bu defa.
Yazık olur sana,yazık olur sana,yapma!
Hiç anlatma.
Bunu hakettin sonunda.
Hiç ağlama, ben yokum bundan sonra.
Seni gördüm yol üstünde:
Yüzünde bir ‘zor’ ifade.
Beni istiyormuşsun. Ne?
Yapma,inanmam!

ALİŞAMADIM YOKLUĞUNA

Gece ağır ağır gelir.
Gelir başucumda bekler.
Bana gittiğini söyler.
Bir daha dönmeyeceğini de.
Duvarlarının ardından...
seni duymaya çalışıyorum hala.
Buradan gittin çoktan
ve gece bana ‘bırak’ diyor.
Birgün gelir,birgün geçer.
Bazı şeyler hiç ama hiç değişmez.
Her geçen anın sonunda hala...
alışamadım yokluğuna.
Gece ağır,ağır gelir.
Gelir başucumda bekler.
Bana bittiğini söyler.
Bir daha sevmeyeceğimi de.
Uyumaya çalışsam da faydası yok
sana sarılmayı özlüyorum hala.
Buradan gittin çoktan
ve gece bana ‘bırak’ diyor
Birgün gelir,birgün geçer.
Bazı şeyler hiç ama hiç değişmez.

Her geçen anın sonunda;hala...
alışamadım yokluğuna.

VAKİT VARKEN

Onu ben mi yanılttım?
Beni o mu yanılttı?
Hayır, bizi zaman yıprattı.
Soru sorduk ne oldu?
Duygu nerede boğuldu?
Yollar bizi burada bıraktı.
Vakit varken kaç burdan.
Beni de al, kaç burdan...
...beklenenler olmadan,
korkulanlar olmadan.
Sonu sorduk ne oldu?
Dünü yorduk ne oldu?
Gözler karanlıkta kamaştı.
Gece güne karıştı.
Korku kana bulaştı.
Ruhum ne ile neden savaştı?
Vakit varken kaç burdan.
Beni de al, kaç burdan...
...beklenenler olmadan,
korkulanlar olmadan.

YALAN

Tam saat onda, köşe başında...
Çok safım ben; kimse yok ortada.
Sen dedin, gel dedin kollarıma.
Yalan.
Düşürmeliydim seni en başında.
Kimbilir neler var yine aklında.
Hani gitmeyecektin?
Hani bitmeyecekti?
Yalan.
Kandırma beni, dolandırma beni,
hiç zorlama.
Dilendirme beni, kinlendirme beni.
Zorlama, ne olursun.
Yollar uzun, günler kısa.
İstidadım yok oyunlara.
Bak çok sinirlendim,
sen çok kibirlendin.
Tahminimden önce geldik sona.
Hani gitmeyecektin?
Hani bitmeyecekti?
Yalan.

DOKUNSANA

Bana dokunsana.
Hadi, bana dokunsana.
Korkmadan.
Hiçbirşey sormadan
bana dokunsana.
Bana sarılsana
Hadi bana sarılsana.
Korkmadan.
Hiçbirşey sormadan
bana sarılsana.
Hadi bana sarılsana.
Rüzgarla, bulutla uç bana.
Sağnak yağmurla dokun bana.
Üfle, üfle ruhuma.
Sakinle, damla avucuma.
İhtiyacım var huzuruna.
Bitse, bitse ya bu fırtına.
Son isyanım,
son yalnızlığım.
Seninle son bu kırgınlığım.
Vakit tamam!
Yüzün yakın.
Yaşlandı, yıkıldı duvarlarım.

TREN

Geliyorlar sonsuzdan.
Biliyorlar herşeyi
ama herşeyi.
Şimdi arıyorlar seni.
Ah sevgilim, ne yakın ne de uzaksın artık.
Artık bana yakın...
Titryordun korkudan.
Affetmiştin herkesi
ama herkesi.
Artık tanıyorlar seni.
Ah sevgilim, ne soğuk ne de sıcaksın artık.
Artık bana yakın.

BLÖF

İşin sonunu bilmeden ben oynamayı sevmem.
Hiç beni bekleme.
Eve dön sen istersen.
Gümbürtüyle düşmeden ben tutunmayı bilmem.
Üzülme!
Üzülme, geri dön sen istersen.
Dur, bekle. Bazen ben beni hiç durduramam.
Birazcık aklımı çel istersen.

Bak düşündüm, belki...?
Üşüdüm sanki.
Gel aklımı çel istersen.
İşin sonunu bilsem de ben oynamayı sevmem.
Hiç beni reddetme.
Geçmiş olur beklersen.
Tam önünde dursam da ben gözkırpmayı bilmem.
Düşünme!
Düşünme, kandırırsın istersen.
Dur, bekle. Bazen ben beni hiç durduramam.
Birazcık aklımı çel istersen.
Bak düşündüm, belki...?
Üşüdüm sanki.
Gel aklımı çel istersen.

OYUN

Rüyalar olmasın diye gözlerim açık her gece.
Şimdi gerçek değilsin bana
... kurumuş dudaklarıma.
Bak, bunun bir anlamı yoktu.
Susamıştım.
Evet, hepsi bu.
Oyunun bir anlamı yoktu.
Susamıştım.
Evet, hepsi bu.
İçimde yanıp duran,
ruhumu tutuşturan
bir oyun.
Bir oyun.Evet, hepsi bu.
Hayeller olmasın diye sözlerim açık her hece.
Şimdi gerçek değilim sana,
... kurumuş dudaklarına.
Bak,bunun bir anlamı yoktu.
Susamıştın.
Evet,hepsi bu.
Oyunun bir anlamı yoktu.
Susamıştın.
Evet,hepsi bu.
İçinde yanıp duran,ruhunu tutuşturan
bir oyun.
Bir oyun.Evet, hepsi bu.

DENİZ ÖZBEY (VEGA)/ TATLI SERT/ 2002, PROCEKTS, UNIVERSAL

BU SABAHLARIN BİR ANLAMLI OLMALI.

Yastığına senin sarılıp...
kokunla uyumuşum
üstüm açılmış, üşürken sabah olmuş
"uyan" dedi bir ses

"uyan, o burada"
uyandım, aradım
bulamadım...
suçum neydi? neden böyle oldu?
koltuğuna senin kıvrılıp...
hayalinle uyumuşum
camlar açık kalmış
ürperirken sabah olmuş
"uyan" dedi bir ses
"uyan,o burada"
uyandım,aradım
bulamadım...
bu sabah bir umut var içimde
nasıl olsa geri gelirsin diye
her şey yerli yerinde yine
bu sabahların bir anlamı olmalı.

İZ BIRAKANLAR UNUTULMAZ

bi kız vardı, güzeldi sanki
ve senindi
gözlerinde saklı bir "belki"
ve senindi
anladı bir gün bitirmiş her şey
...ve bitti
o çocuk var ya, o sendin sanki
ve deliydi
uyusaydı büyürdü belki
ve deliydi
derdi ki "yarın bitirmiş her şey"
...ve bitti
ver, ver ateşe, ver bizi...
bir iz bırak burada
iz bırakanlar unutulmaz
ver, ver ateşe evimizi
bir iz bırak burada
iz bırakanlar unutulmaz
bir ev vardı, küçüktü belki
ve bizimdi
odalarda ışık yüzerdi
ve bizimdi
birgün hiç doğamadı güneş
... ve bitti

BİHABER

sarılmayı isterdim çok
dokunmayı sana
gel bul beni
anlatmayı isterdim çok
açılmayı sana...

gel bul beni
dolaşırdı adımlarım birbirine...
seni görünce
öyle emindim ki
çıldırđımı bildiğime
karıştırdı kelimeler hep birbirine
seni görünce
öyle emindim ki
çıldırđımı bildiğime
yürüyordun beyoğlunda...
aşkıımızdan bihaberdin
yürüyordun sen yolundan
aşkıımızdan bihaberdin
ölüyordum ben yolunda
öldüğümünden bihaberdin
eriyorum karşıında...
yerinde olsam nasıl öperdim

EVET, NE VAR

raksederken balkonumda
yine uçmak var aklımda
güllüyorum, arkamda kaldı yaptıklarım
bir yudum çay, bir yudum sen...
bir yudumken manzara...
maalesef hakkımda bütün korktukların
tenin tenimi çeker aşkıım
çivin çivimi söker tatlım
ne var? evet, ne var?
durduğun yeter, korktuğun yeter
evet, ne var?
maskelerin arkasında yakalandım
evet, ne var?
hem oyundum, hem oyunumu bozandım
evet, ne var?
koştum, yorulduğum, oyalandım
evet, ne var?
yüzlerce kez sevildim, aldatıldım
ben her zaman böyle...ben böyle vesaire...
ben her zaman seni çok istiyordum.
sen her zaman söyle...sen söyle vesaire...
sen her zaman beni bekliyordun.

AŞK BAŞLAR

Öyle sakın, öyle masum, öyle bebedsin ki sen uyurken.
Hangi kabus, hangi korkun sarıyor seni gün uyanırken?
Yavaş, yavaş giyiniyorsun, gidiyorsun gün uyurken.
Dünümde vardın, bugünümde yoksun.
Öyle olsun gün uyanırken.
Sabah olunca ayrılıyorsak neden sarıldık?

Neden böyle?
Sarılıp, uyuyan iki masumsak neden değiştik?
Neden?Söyle!
Dur!Bir dakika daha vermez miydin bana?
Dur!Bir öpücüük daha vermez miydin bana?
Olmaz deme,belki olur bak günün sonunda neler neler...
Aşk başlar yeniden kanımızda.

ISINAMAZSIN AĞLARKEN

Dudaklarımdan dur da dinle bu defa
gözlerimden anlamıyorsan
Gitmiyor ki zorla!
Duyuyor musun?
Görüyor musun beni hala?
Bu deli oyunda
bu deli oyunda oynuyor muyuz hala?
Kaybolanlardan burada bir iz arama
özlüyor san, bulamıyorsan.
Bilinmiyor ki, sorma!
Yaşıyor muyuz?
Görüyor musun beni hala?
Bu deli oyunda...
bu deli oyunda oynuyormuyuz hala?
Gerçekler soğuk olur sen ağlarken.
delirsen bile, dirensen bile bu kadar.
Gerçekten bu kadar hain... üzülme
Isınamazsın ağlarken.

ZAT-I ALİ

Bende bu kadarı varsa
... ve bu kadarı bu adama azsa,
zat-ı aline bir gün birisi "dur" desin.

O gülüşü, o densiz edasında...
tatmin görmedim
hiç asla
O gülüşünde, o bakışında...

Kurumuş her şey. Kurumuş, can vermiş.
Muhabbetine hiç doyulmaz
Bak, senin gitme zamanın gelmiş
Ayrılanı yolu sorulmaz
Beyaz mendil falan sallamazsam
ne olur üzülme
Beni düşünme "aman" düşünme
Beni bir daha "asla" düşünme

NİNİ

Ne olur uyanma
Lütfen uyanma
...mutluyken umutsuzlar rüyalarda
Ne olur uyanma.bebeğim uyanma
...mutluyken uykusuzlar rüyalarda
Kayboluyorken ben kollarında
...dur, yapma! Dur, yapma! Dur, uyandırma!
Ağlıyorken ben... ben kollarında
...susturma. Dur yapma! Ne olur susturma!

ÇOK ÇEKTİM

Koşuyorum önümden, kaçıyormuş gibi ölümden
Durduramam.Durmaz ki o bundan böyle
Dursaydı gece gelince, yetiştirdim yolun birinde
Sarılırdım. Erir miydi kalbi O'na tatlım deyince?

Yok...İfade yok gözlerinde.
Üşüyor mu ne... Eli cebinde.
Isıtılmaz.Isınmaz ki o bundan böyle.
Sorsaydı yolu bitince,anlatırdım günü gelince.
Sarılırdım. Erir miydi kalbi 'O'na 'tatlım' deyince?

O bir bakıştan, kaştan hiç anlamaz. Denedim.
Gözden hiç anlamaz. Bittim.
Ben ondan bak çok çektim.
Konuşmaktan,laftan hiç anlamaz.Denedim.
Sözden hiç anlamaz.Bittim.
Ben ondan bak çok çektim

DESEM DE İNANMA

sen isterdin bu sonu
hiç bir sona değişmem
yuvarlandı geldi bariz
durdurmam, hiç "dur" demem
ne güzel uzaklaşır her şey...
uyurum, nefesim biter.
durdurmam, bu sondan hiç korkmam ben
ne güzel uzaklaşır her şey...
uyurum, nefesim biter
ne varsa bundan sonra var
olmaz, geri dönmem
hep isterdin ve oldu bak
bugünden geriye dönmem
kopuyorum ah... senin teninden
son güne kadar direnmişken
"atıyorum ah...seni içimden ben"

desem de inanma
kaçıyorum ah...senin elinden
son güne kadar esirinken
"atıyorum ah... seni içimden ben"
desem de inanma

TADIN KALDI

Yarım kaldı. Sende kalsın.
Kalsın yarım.
Tadın kaldı. Bende kalsın, bende tadın.
Bir daha dokunursan..
Bir kez daha bana dokunursan...
Karışırız.Karışır dünle yarın.
Bizi üzen neyse burada bitsin...

POH POH PERİSİ

Bir pazar günü parktaydım.
Nemli bir banka uzandım.
...ve çimlerin kokusunda
başka bir yerde uyandım.
...ve uykumda bir yol gördüm.
Hiç gitmemişin ki güya.
Yolun başında sen vardın
Rüya içinde rüya.

Bir pazar günü parktaydım.
Nemli bir banka uzandım.
...ve çimlerin şarkısında
başka bir yerde uyandım.
Yazdıklarımı seviyordun.
Kazaklarımı giyyordun.
...ve ellerin saçlarımda:
sevildiğimi biliyordum.

Poh poh perisiydin sen.
Bir ilgi delisiydim ben.
Rüzgar esip uyandırınca ol yanımda,
yine yanımda.
şarkı biter ve uyanırsam...
ol yanımda, yine yanımda

AYLİN ASLIM/ GEL GİT/ 2000, POWER RECORDS

4 GÜN 4 GECE

4 gün 4 gece ağladım ben
4 gün 4 gece yağdı yağmur,
Yaşlarımı saydım içimden,
Hiç haber yok ki senden

4 gün 4 gece bekledim ben
4 gün çıkmadım hiç evimden
Uyur gibi yapınca acım diner mi sence?
Artık gel nerdeysen
Bu uğursuz yağmur dursun
Artık gel nerdeysen
Bu yürek huzur bulsun.
4 gün 4 gece ağladım ben
4 gün 4 gece yağdı yağmur
Yaşlarımı saydım içimden,
Hiç böyle olmadım ben
4 gün 4 gece bekledim ben
4 gün çıkmadım hiç evimden
Ölür gibi yapınca acım diner mi sence?

AYNI

Bu sabah uyandığında
Yükselmiş duvarlar
Bir yabancıydın yanımda
Çekip gitsen şu anda,
Bana kalsa rüyalar
Ne değişti senden sonra?
Geceler aynı
Günler aynı
Yüzler,
Aynı sözler
Aşk uzaklarda...
Alıştım yokluğuna
Bana dokunduğun anlar
Artık hiçbir şey sorma.
Çekip gitsen şu anda,
Bana kalsa yalanlar
Ne değişti senden sonra?
Geceler aynı
Günler aynı
Yüzler,
Aynı sözler
Aşk uzaklarda...
Uzaklarda...

BİR GÜN

Bir gün burdan gidersem
Hiç kimse bilsin istemem
Kalbim
Kaybolmuş bir gemi
Hiç kimse bulsun istemem
Benim derdim bana yeter
Yalnız gelen yalnız gider.
Bir gün seni affedersem

Hiç kimse duysun istemem!
Sevgilim
Nerde büyük aşkın
Çoktan vazgeçtim istemem.
Benim derdim bana yeter
Yalnız gelen yalnız gider.

DALGALAR

Dünyanın bir ucunda, uçurumun başında
Altımdaki deniz arkadaşım gibi
Duymaz yıldızlar,
Sırtımdaki rüzgar sanki ismini fısıldadı gibi
Durdum, suya baktım, gözümü kapattım,
Kendimi bıraktım...
Dalgalar götürsün beni,
Bu şehirden alsın beni,
Kollarına atsın beni
Evvel zaman içinde
Sevdiğim bu şehirde
Sevdiğim her şey kaybolmuş gibi
Ölüm çok zamansızmış
Alışmak imkansızmış

KEŞKE

Nedendir sana hep dönüşüm?
Fırtınam dinince
Sahil sessizleşince
Nedir öfkemde koruduğum
Dudağında bulduğum
Girdabında boğulduğum,
Korktuğum...
Keşke izini silsem
Keşke hiç dönmesem
Artık seni öldürsem!
Nedir çocuk sende bulduğum?
Aramaktan yorulduğum,
Nefretiyle avunduğum,
Korktuğum...
Keşke izini silsem
Keşke hiç dönmesem
Artık seni öldürsem!!

KÜÇÜK SEVGİLİM

Ne sandın kendini
Küçük sevgilim
Roller değişmedi, katil benim.
Bu kadar zaman oyun mu zannettin?
Kalbini taş gibi, demir gibi kırılmaz mı zannettin?

Ne sandın kendini
Küçük sevgilim
Hem kendine hem bana
İnan yazık ettin
Öcünü almadan zaman
Görebilseydin eğer,
Bu kadar korkmak zaten ölmeye benzer.
Öcünü almadan zaman
Görebilseydin eğer,
Aşksız olmak zaten ölmeye benzer

SENİN GİBİ

Küçük bir an için
Ait olmak için
Eski aşklar gibi
Kapıda.
Yalnız bir gün için,
Nefes almak için
Kanarken avuçlarım
Karşında.
Üzerimde sevdiğin mavi elbisem,
Sensiz geçirdiğim günlerden
Senin gibi beni kimse sevmemi
Dönmedin
Gittiğin yerden geri
Senin gibi beni kimse sevmemi
Bekledim
Gittiğin günden beri

YILDIZLAR VAR

Dönmek her şey dururken
Aslında bilmek
Herkes uyurken
Karşımda, çok yakında
Yıldızlar var aslında...
Biri benim olmadı daha
Daha bulamadım ki.
Kimse farketmedi daha
Daha sevemedim ki.
Küçülme her şey büyürken
Aklımda gitmek
Herkes dururken
Karşımda, çok yakında
Yıldızlar var aslında...
Bulamadım ki...
Sevemedim ki

ZOR GÜNLER (UMUDUM VAR)

Zor günler
Birgün mutlaka geldiği gibi gider...
Zor günler
Bildiğin her şey gibi kaybolup gider...
Biliyorum, yorgunsun
Çoktan unutulmuşsun
Hiçbir şey aynı kalmaz!
Yarın belli olmaz!
Benim hala umudum var
Hala umudum var
Şimdi sen,
'Güvendiğim sulara boğuldum' dedin
Tasadüfen
Belki balık olsan kurtulsan,
Kimbilir?
Gel dinlen yanımda!
Gel saklan arkamda!
İstersen konuşma,
Onlar hep sorarlar
Benim hala umudum var
Hala umudum var

ASLI GÖKYOKUŞ/ "NERESİNDEYİM"/ 2001, SONY MUSIC TÜRKİYE

SESSİZCE

Sen hiç bir gecede gündüze küstün mü?
Kanadını kıranlara gözyaşı döktün mü?
Güneşi hiç bu kadar sönük gördün mü?
Söyle nerede yanlış yaptım?
İnanmazdım sözüne
Hiç gücüm yok zamanı çevirmeye
Görmesen de duymasan da
Yaşardım bu aşkı yine seninle

NERDESİN

Gecenin karanlığında
Ellerim hapsolmuş
Gözlerim mecbur mu
Gözlerine bakmaya
Gecenin boşluğunda
İçimde binbir fırtına
Kalbim mecbur yalanlarına
Nerdesin aşkım burda
Bir ses ver kalbim zorda, nerdesin
Nerdesin aşkım burda
Bir şans ver, kalbim zorda

Gecenin sonsuzluğunda
Kulağında bir ses daha
Hiç bitmesin bu macera
Gecenin sonunda
Kokularım sır burda
Merakımsa gecenin doğurduğuna
Sevdiğimi sakladım senden
Nereye kadar?
İnkâr ettim, savaştım
Kendimle hep uğraştım
Anlamı yoksa bile yaşananların...

ÖLÜM KAPIMI ÇALMASA DA

Gözyaşlarına esir olma
Akıt onları nefretin gibi,
Bir sır ver ta derinden
Anlatsın gözlerin gizemini!
Ellerin bedenimde
Biliyorum yasak bize
Gitmeden belki son kez
Dokun, dokun bana
Sonsuz aşk yoktu ya!
Ölüm kapımı çalmasa da
Kalbim seni bekler gibi
Fırtına öncesi sessizliği
Biz, aşkın esirleri
Bir kadın üzülürse
Üçümüzün oyununda
Bırak ben olayım
Atlatırım zamanla
Bir gün gelir belki
Kavuşuruz seninle
Meydan okuruz dünyaya
Kaybolan geçmişe
Sonsuz aşk yoktu ya!

BİR TEK SENİNLE

Sıradan bir pazar günü
Hava açık, biraz güneşli
Hep aynı yerdeyim, kim derki seninle
Ne senden ne kendimden vazgeçirtmem
Zor gibi görünsem de aslında
Sevebilirim, üzülebilirim
Bir tek senle gülebilirim, gel!
Sevgimi çok gösteremem
Geçmişte kalbim kırıldı
Gözlerim ele verir
Belki bir tebessüm

Pek kıskanç sayılmam
Sanma ki sensiz olmam
Beni terk edersen
Sev diye yalvaram.

DÜŞTEN GERÇEĞE

Ne zaman güneşin doğuşunu yakalasam
Yeni ufuklar keşfetmeye hazırdım
Ne zaman doğan aya sarılısam
Şimdi tüm yıldızlar benim sanırdım
Seni görseydim rüyamda
Belki orda belki sevmeyi bilirdim
Soru sorma sorgulama
Düşten gerçeğe döndüğümüz bu anda
Sevginin olmadığı yerlerde
Sordum kendime oyunlar niye diye
Hayallerime engel tanımasam da
Özgürlük varsa uçmak niye?

USLANMAK BİLMEDİ HAYAT

Bir türlü uslanmak bilmedi hayat
Düşünmekten bile bunalır mı insan
Ama savaşmaktan yorulduysam
Yorulmaktan sıkıldıysam
İtirazım var haksızlığa
İstedğim en son şey bir damla fazla yaş
Ama savaşmaktan yorulduysam
Yorulmaktan bunaldıysam
Hissetmeye, sevmeye ihtiyacım var
Bir parça tutku varsa inancım var
Ama yıllardır gözlerim aşkı ararken
Sevdiğim tek erkek de benim değil

KEŞF-İ ALEM

Yıldızları seyrettim hep bilinmez bir huzurla
Dünyanın diğer ucuna ulaşısam geçen uçakla
Bir gün bir yerde
Seni bulmaya ümidim var
Alıp götürsen beni
Keşf-i aleme!
Bulutlar bugün fazla umudum yolunda
Sığımrım belki sana, belki eski bir anıya

ÜZGÜNÜM

Anın yetmediği zamanda
Artık yeter dediğin o anda unuttuğumu sandığım o parkta
Sen yine aynı alayda!

Aklımda bin bir soru
Sebepsiz yere gelen sen doğrusu yürüdüğüm o taşlı yollar
Aslında hepsi bir tortuydu!
Üzgünüm çok üzgünüm sanmam
Hayatı öyle bir anda bırakmam
Hayatım yetmedi zamanla kaybettiğim çocukluğum o anda
Öğrendim ben yaşamayı sizler gibi kalpsiz dişiliği!
Ellerim bomboş, isteksiz sensiz hayal kurmak da zevksiz
Zamanı öldürüyorum
Ama benim yok olan zamanla!

siz

Bu dünya güzelmiş
Bu dünya özelmış
O da senin gibi severmiş
Kimin umurunda
Din diye kafa kesmiş
İrk diye köle yapmış
Onu da sevdiğin Allah yaratmış
Suçsa onu suçla
Şeytanın peşinden koşanları
Alkış zamanı boşuna
Bir olan insanları
Ayrıp çarpıştıran siz
Bir olan toprakları
Savaşıp karıştıran siz
Zincirleri bağlamış
Politikaya karışmış
Şapkasını da almış
Yolculuk kıyımına
Gözyaşları varmış
İnsanlar ağlarmış
Senin gibiler çokken
Nasıl utanmam
doğduğuma

DEĞİŞEN KİM?

Gizlemek kolaydı her şeyi
Yaşanmamış gibi gösterirken
Sakladım tüm gerçeği
Sildim hepsini birer birer
Değişen kim ben miyim yoksa sen misin?
Sonsuzluğa güvenmedim çaresizliğin içinde
İnandığımı tüm doğrular
Kayboldu hepsi birer birer.

ASLI GÖKYOKUŞ/ "SU GİBİ"/ 2004, SONY MUSIC TÜRKİYE

SU GİBİ

Beni yanlış anlama
Mutluyum ben dünyamda
Bir küçük renk katsak ya
Hatırlarsın arada
Yarışmak zor zamanla
Kim masumki dünyada
Geçer gençliğin hızla
Pişman olsan ne fayda

Bir adama gel demek zor
Ben de diz çökmem aslında çok zor ama
Sorma, sorgulama
Aşkı sende tatmaya geldim, bir sebepten cismine geldim
Bende kalsın sırların, seni su gibi içmeye geldim
Seni baştan çıkarmam
Mutluysan hayatından
Bir kumar oynasak ya
Kalbin kaldırır korkma
Yarışmak zor zamanla
Kim masumki dünyada
Geçer gençliğin hızla
Pişman olsan ne fayda

TÜM ŞEHİR AĞLADI

Gece ıslak çıktım yola
Söz verdim sana hız yapmamaya ama,
Annem hıçkırды yıllar sonra
Babam yenik düşmüş yıllara
Sen hep dersin bana sevgin yalan
Senin gibiler hayatta geç yaşlananlardan
Yutkunup sustum, hassastı ruhun
Onarmak çok mu zordu gidenleri

Tüm şehir ağladı sen gittin diye
Mecbur musun hep en uzağa gitmeye

Gece ıslak bastım gaza
Söz verdim sana hız yapmamaya ama,
Annem hıçkırды yıllar sonra
Babam yenik düşmüş yıllara

ÖDÜNÇ ALDIĞIM TÜM ERKEKLERE

Sen S ile başlayan
Dostum, kardeşim, sevgilim
Ne olduğumuzu anlayamadım ondan ikilemlerim

Hayal kırıklığıyla açıldı gözlerim
Seni kaybettiğimi sandığım zamanlarda
Sen D ile başlayan doğru kimya yanlış zamanlama
Herşey başka olurdu zamanla...

Na, na, na, na, na, na, na, na...
Artık son, son ödünç aldığım tüm erkeklere

Sen K ile başlayan
Kandırman kolaydı 18'dim
Senin oyununda rolüm küçük
Jön de sen, yöneten de
Duydum evlenmişsin o zavallı hatunla
Hiç haberi var mı taktığın boynuzlardan
Sen E ile başlayan Aşka inandım, sana
Hayatı hazırım paylaşmaya...

Sen S ile başlayan
Dostum, kardeşim, sevgilim
Ne olduğumuzu anlayamadım ondan ikilemlerim
Hayal kırıklığıyla açıldı gözlerim
Seni kaybettiğimi sandığım zamanlarda
Sen E ile başlayan
Aşka inandım sana
Hayatı hazırım paylaşmaya...

SEN DE UNUT

Çok kırıldın biliyorum,
Hata benim değildi, yanlış anlaşıldım.
Kelimeler acıtır bilirim ama özenle seçtim sanmıştım,
Biliyorum bugünlerde çok zorum!

Beni sen de unut, herkesin yaptığı gibi
Sen de sevmeyi unut, her şeyi olduğu gibi

Sana gülmekte zorlanırken
Üzgünüm ama ruhen yorgunum,
Yüzümde aynı ifade mutsuzum.
Sebebi senden sıkılmam değil
Yıpratıldım, suç sadece senin değil!

Beni sen de unut herkesin yaptığı gibi
Sen de sevmeyi unut her şeyi olduğu gibi

Çok kırıldın biliyorum,
Hata benim değildi, yanlış anlaşıldım...

ŞAMPİYON

Bir sabah uyandım
Bu hayat benim mi tanrım
Çekip gitmek lazım
İlk durakta inmek lazım
Aynaya konuştum
Bu surattan mutsuzdum
Bir de kilo aldım
Bu yağlarla zor kızım!

Dostlarım neredeler?
Ben yalnızlıktan korkarım
Zamana yenik düştük
Cebim yine bugün hiç çalmadı

Bir taşla iki kuş vururum
Gün gelir ben de şampiyon olurum
Bakma bugün mutsuzum
Yarın yeni bir gün
Yarın yeni bir gün

Bir tatil fena olmazdı
Yeni döndüm aslında
Okyanusları aştım
Bir de spora başladım
Saçlarımı kestirsem
Değişim insanı yeniler
Bir tutam saç gidince
İşler yoluna mı girer?

HAYAT ÇOK KISA

Yine kötü bir gün mü geçirdin?
Anlaşılmak çok zor mu geldi?
Düzelir diye beklerken
Sevgini sabrını mı tükettin?
Hayat sana zor mu geldi?
Sağ gösterip solla mı yendi?
Bükülmez belin zannederken
Bir daha, bir daha tuş mu etti?
Dudağında ıslak bir heves kaldı...
Hayat çok kısa, boşver gününü yaşa
Hayat çok kısa,gününü yaşa!

Yine kötü bir yıl mı geçirdin?
Terkedilmek çok zor mu geldi?
Düzelir diye beklerken
Sevgini saygını mı tükettin?
Hayat sana zor mu geldi?
Az gösterip çok özendirdi

Bükülmez belin zannederken
Bir daha, bir daha tuş mu etti?
Dudağında ıslak bir heves kaldı...

İNSAN HİKAYESİ

Tadı damağında kalmış bir yemek gibi demiştin
Ya da bir koku teninde ara sıra duyup benimsediğin
Unutulmuş anılar gibi yıllar sonra anımsadığın
Arayınca içinde kendini...
Birileri geldi gitti aynı aşklar gibi
Birilerinin izi silindi insan hikayesi
Birilerine hiç gitmedi söyleyemediğin sözler
Zaman sinsi aldanma, o gitmeden son bir söz söyle,söyle!
Tadı damağında kalmış bir yemek gibi demiştin
Ya da bir koku teninde ara sıra duyup benimsediğin...
Neden sevdiğini yaşarken söylemez insan
Neden hikaye bitince başlar pişmanlıklar
Birileri geldi gitti,son bir söz söyle
Birilerinin izi silindi,son bir söz söyle
Birileri geldi gitti
Birilerinin izi silindi
İnsan hikayesi!

ARTIK SEVGİLİM DEĞİLSİN

Geçen gece bir erkeği öptüm sırf hayatından çıkmak için
Eskiden aşığım sandığım eskileri bir bir aradım
Üzgün kadın portresi çizmek hiç hoşuma gitmez, sıraladım...
Birkaç ay hayatı paylaştık, dedim arada bir konuşalım, konuşalım

Artık sevgilim değilsin
Artık sevgilim değilsin
Dostluğumuz da burda bitmesin
Artık sevgilim değilsin

Hayatına bir kadın girerse kaldırmam zor olurdu
Bunlara rağmen iyi gibi görünmek çok sıkıcı
Hayatını benden saklamana şahit olmak istemem
Bir anda kopar gidersin derken çapkın olan sensin derdin, sensin

İRONİK

Şekerim bu akşam Laila'dayım
Gelin çekin beraber kazanalım
Yarın akşam Reina'da isterseniz olay çıkartırım
Yarın sabah erken gyme gidicem, liposuction çok acılı
Ama güzel halkım için onu da inan göze alırım

Bir medyacıyla randevum var
Biliyorum evli ama ucunda promosyon var

Sorma, sorma alkış için değer mi kaybetmeye?
Solma, solma alkış için değer mi bedellere?

Aptal kadını oynamayı severim İçq'um 150 ciddiğim!
Siz yine de bana durmadan dünyanın halini sormayın
Yarın gece erken filme gidicem
Ne giysen diye hiç düşünmeden
Ama güzelliğim için bilmemki bunu da yapar mıyım?

Sus söyleme gerçekleri yüzüne
Kendini bilmezi bırak kaderine
Gün gelir, geçer, gider
Unutulur belki ama parası cebinde
Bizim için en doğrusu ne diye diye
Bizim için en doğrusu ne diye diye
Kolay verdik alkışları değerli sandırdık insanları
Bir medyacıyla randevum var
Biliyorum evli ama ucunda çok para var...

KUTSAL/ "SUSUZLUĞUN GEÇTİ Mİ?", 2001, TMC MÜZİK

SUSUZLUĞUN GEÇTİ Mİ ?

Susuzluğun geçti mi
Beni öpünce?
Sen hiç bana sarılmadın ki
Gündüz gözüyle
Senin aşkın bu mu yatakta
Başlayıp biten
Böyle mutlu musun
Sessizce giderken?
Sen hiç aşık olmadın ki
Aşık olmadın ki
Aşktan korkarsın sen
Sen hiç soru sormadın ki
Soru sormadın ki
Cevaplardan korkarsın sen

Nakarat :

Ne ilk ne de son gidensin
Kalbimi ilk kıran değilsin
Ben aşktan yorulmam
Her giden gibi sen de
Benden biraz götürsen de
Ben aşktan yorulmam

BIRAK KIRILSINLAR

Ağlama çiçeğim
Bunlar senin suçun değil
Ağlama kimde var
Böyle yürek,
Böyle aşk?
Uçurdular umudunu
Sana birşey kalmadı
Susturdular feryadını
Sesini duyan olmadı
Nakarat :
Bırak kırılınsınlar
Sana vuran eller
Bırak utansınlar
Seni üzen diller

Herşeyin farkındasın
Kimse bilmez utanırsın
Çocukların herşeyin
Bırakıp da kaçamazsın
Kırılınsınlar sana vuran eller

BOŞVERSEM NEREYE KADAR

Ne istiyorsun benden?
Ben hep dürüsttüm
Ya da en azından
Çoğu zaman
Ve ben hep bu yüzden
Bu yüzden kaybettim
Gerçekleri
Zaman zaman

Nakarat :
Boşver boşver
Boşversem nereye kadar?
Her yanıştım
Bedeli var
Susmayı bir öğrensem
Ben de herkes gibi
Çok üzülmeydim o zaman
Beni hep bu masallar
Masallar mahvetti
Ağlamazdım hayallere
Dalmasam

BU KADINLAR AŞKIN DEĞİL

Biliyorum korkuyorsun
Hangimiz acı çekmedik ki
Biliyorum kaçyorsun
Mutlusun sen
Saklandığın evinde
Ama ben sevdim seni
Uzun zaman önce
Henüz bir çocukken
Ve daha incinmemişken
Nakarat :

Bu günler suçsuz değil
Bu gerçek doğrun değil
Bu insanlar dostun değil
Bu kadınlar aşkın değil
Bu günler suçsuz değil
Bu kadınlar...

Aşkın değil,
Aşkın değil...
Biliyorum susuyorsun
Konuşmak boş geldiğinde
Biliyorum kaçyorsun
Mutlusun sen
Saklandığın evinde

RÜYA

Dün gece bir rüya gördüm
Sen beni hiç sevmemişsin
Kurumuş dudaklarımı
Öpmeyi istemezmişsin

Dedin iki serseri kuş
Bir arada uçamazmış
Onları gören avcıya
Daha kolay
Av olurmuş
Nakarat :
Derken uyandım
Süzülürken yaşlar gözümden
Herşey rüya mıydı,
Yoksa ben miydim aldanan?
Gel gidelim uzaklara
Desem gülüm gelir miydin?
Sana uzanan elimi
Tutmayı istemez misin?
Dedin ki çok muhabbet
Tez ayrılık getirirmiş

Çok sevenleri bile
Birbirine küstürmüş

GÖZLERİM AĞLIYOR

Bu kaçınıcı ben
Beni terkeden
Bu kaçınıcı
Yalnızlığım

Bu kaçınıcı sen
Beni mahveden
Bu kaçınıcı
Haksızlığım

Ne yapsam ne etsem
Fayda etmiyor
Kaybedilen
Geri gelmiyor
Kaçtığım yalnızlığım
Peşimi bırakmıyor
Bende güneş
Doğmuyor
Nakarat :
Gözlerim ağlıyor bak
Gözlerim ağlıyor
Bu keder bana hiç
Yakışmıyor
Beni artık ne ben
Ne de sen anlıyor
Beni sana bağlayan ne
Kimse bilmiyor

Ne yazdığım şarkılar
Fayda ediyor
Ne de koşar adım
Evden kaçışlarım
Beni artık ne ben
Ne de sen anlıyor
Beni sana bağlayan ne
Kimse bilmiyor

AŞK BİTİNCE

Buraya kadarmış
Geçilmiyor yolların
Kimse hiç değişmiyor
Bunu çok geç anladım
Taş mıyım ben?
Duvar mıyım?
Sabrın da bir sonu var...

Herşeyi bak göze aldım
Bundan sonra yalnızım
Senin aşkın eksik olsun
Ben artık yoruldum

Nakarat :

Şimdi git bir an önce
Bilirsin aşk bitince
Çekilmiyor oyunların
Haydi git bir an önce
Bilirsin aşk bitince
Çekilmiyor oyunların

Çok canım yanmış
Yalanlara inanmaktan
Bak geriye ne kalmış
Geçip giden zamanlardan

NE ZAMAN SEVSEM

Böyle de güzel olmuş
Saçların olmayınca
Bilirim gittiğin yerde
Yasak
Sen gittin gideli
Çok zaman oldu canım
Hiçbir şey bıraktığın gibi
Değil

Çok üzdüler beni
Geçip gittiler yanımdan...
Nakarat :

Ne zaman sevsem
Hep uzaklara giderler
Döneceğini bilmek
Mutlu olmaya yetmez ki
Kim döndüğünde
Değişmeden kalmış ki
Bir de ben değişsem...
Birtak sen vardın anlayan
Benim kemiksiz dilimden

HADI BENİ VURUN

Geçmişten gelen
Tüm yanlışlarım benimle
Olsa da
Öleceğimi bilsem
Kocaman ellerinde

Korkmazdım

Nakarat :

Hadi beni vurun
Aşık oldum bugün
Sonu bilmesem de
Dünya gözüyle
Neden diye sorun
Aşk vurdu mu vurur
Ama dinlemez ki
Gönlüm...



KAYNAKLAR

1. Kitaplar

- AKAY, A.- FIRAT,D. vd. (1995), **İstanbul'da Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış**. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AKBAL SÜALP, Z.Tül (2004), **ZamanMekân: Kuram ve Sinema: Melez Zamanlar, Mekân Gölgeleleri, İklimler, Rüzgarlar ve Gece Haritaları**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AKURGAL, Ekrem (2000), **Anadolu Kültür Tarihi**, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- ALTINDAL, Meral (1994), **Osmanlı'da Kadın**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul
- ALTINDAL, Aytunç (1991), **Türkiye'de Kadın**, Anahtar Kitaplar, İstanbul. 1. basım 1975, Birlik Yayınları.
- AND, Metin (1962), **Bizans Tiyatrosu**, Forum Yayınları, Ankara.
- ANDERSON, Bonnie S.- Zinsser Judith P. (1989), **A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present. Vol.II**, Harper Perennial Publishers, New York.
- ANDERSON, Perry (2002), **Postmodernitenin Kökenleri**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARENDDT, Hannah (2000), **İnsanlık Durumu**, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTZ, Frederick B. (1996), **Orta Çağların Tini**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.
- BACHOFEN, Jacob J. (1997), **Söylence, Din ve Anaerki**, çev. Nilgün Şarman, Payel Yayınevi, İstanbul.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1981), **The Dialogic Imagination Four Essays**, çev. Carly Emerson & Michael Hoquist, Univ. of Texas Press, Austin.
- BAKHTIN, Mikhail M. (2001), **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, der. Sibel Irzık, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- BALİ, Rıfat N. (2002), **Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles (2003), **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (1995), **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Emel Abora- Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (1992), **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, İstanbul.
- BERKTAY, Fatmagül (2003), **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul.
- BERMAN, Marshall (2002), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İletişim Yayınları, İstanbul
- BIRKETT, Dea (1989), **Spinsters Abroad: Victorian Lady Explorers**, Basil Blackwell Ltd., Oxford & Cambridge.
- BROCKETT, Oscar G. (2000), **Tiyatro Tarihi**, çev. Sevinç Sokullu-vd., Dost Kitabevi, Ankara.
- BUMİN, Kürşat (1990), **Demokrasi Arayışında Kent**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BURNS, Lori & Lafrance, Mélişe (2002), **Disruptive Divas: Feminism, Identity & Popular Music**, Routledge, New York & Londra.
- CASTELLS, Manuel (2002), **The Castells Reader on Cities and Social Change**, ed. Ida Susser, Blackwell Pub, Massachusetts & Oxford.
- CELASUN, Zehra (1946), **Tarih Boyunca Kadın**, Ülkü Kitap Yurdu, İstanbul.
- CHILDE, Gordon (1993), **Tarihte Neler Oldu?**, çev. Mete Tunçay ve Alâeddin Şenel, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- CONNOR, Steven (2001), **Post-Modernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, çev. Doğan Şahiner, YKY, İstanbul.
- ÇAKIR, Serpil (1996), **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul.
- ÇELİK, Zeynep (1998), **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, çev. Selim Deringil, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- DENTITH, Simon (1996), **Bakhtinian Thought: An Introductory Reader**, Routledge, Londra & N.Y.
- DİLMENER, Naim (2003), **Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

- DONOVAN, Josephine (1997), **Feminist Teori**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- DORSAY, Atillâ (2003), **Ne Şurup-Şeker Şarkıladı Onlar...:Kişisel Bir 20. Yüzyıl Pop Müzik Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- DUBY, George (1991), **Erkek Ortaçağ: Aşka Dair ve Diğer Denemeler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DUERR, Hans Peter (1999), **Çıplaklık ve Utanç: Uygarlaşma Sürecinin Miti**, çev. Tarhan Onur, Dost Kitabevi, Ankara.
- DURAKBAŞA, Ayşe (2000), **Halide Edib-Türk Modernleşmesi ve Feminizm-** İletişim Yayınları, İstanbul.
- DURUKAN, Deniz (2004), **İyiler Siyah Giyer: 2000'li Yıllarda Rock**, Everest Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, Terry (1999), **Postmodernizmin Yanılsamaları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FAROQHI, Suraiya (2002), **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla**, çev. Elif Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- FEBVRE, Lucien (1995), **Rönesans İnsanı**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- FRITH, Simon (1981), **Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n roll**, Pantheon Books, New York.
- GILBERT, Sandra M. & Gubar, Susan (1979), **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**, Yale Univ. Press, New Haven & Londra.
- GIMPEL, Jean (1997), **Ortaçağda Endüstri Devrimi**, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları 38, Ankara.
- GOODWIN, Godfrey (1998), **Osmanlı Kadınının Özel Dünyası**, çev. Sinem Gül, Sabah Kitapları, İstanbul.
- GÖZE, Ayfer (1998), **Siyasal Düşünceler ve Yönetimler**, Beta Yayınları, İstanbul.
- GÜRBİLEK, Nurdan (1992), **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001), **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul.
- HABERMAS, Jürgen (2000), **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yayınları, İstanbul.

- HANSEN, Miriam (1991), **Babel And Babylon: Spectatorship in American Silent Film**, Harvard Univ. Press, Cambridge & Londra.
- HARVEY, David (1999), **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul.
- HERODOTOS (1983), **Herodot Tarihi**, çev. Müntekim Ökmen, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOLTON, R.J. (1999), **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık**, çev. Ruşen Keleş, İmge Kitabevi, Ankara.
- INFANTE, Guillermo Cabrera (2003), **Şehirler Kitabı**, çev. Zeynep Önal, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- IŞIK, Emre (1998), **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- İNCE, Özdemir (2002), **Yazınsal Söylem Üzerine**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- KARPAT, Kemal H. (2002), **Osmanlı Modernleşmesi: Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus**, İmge Kitabevi, Ankara.
- KELEŞ, Ruşen (2002), **Kentleşme Politikası**, İmge Kitabevi, Ankara.
- KILIÇ, Hüseyin (2000), **Antikçağdan Günümüze Batı'da Kadın ve Cinsellik**. Otopsi Kitabevi, İstanbul. 1.basım 1994, Art Yayınevi.
- KILIÇBAY, Mehmet Ali (2000), **Şehirler ve Kentler**, İmge Kitabevi, Ankara.
- KIZILDAĞ, Şaban (2001), **Pop Müzikten Popüler Kültüre Medya Çocukları**, Şehir Yayınları, İstanbul.
- KÓS, Károly (1995), **İstanbul Şehir Tarihi ve Mimarisi**, çev. Naciye Güngörmüş, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/1748, Ankara.
- KOZANOĞLU, Can (1992), **1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları: Cilâh İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KOZANOĞLU, Can (2001), **Yeni Şehir Notları**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KUBAN, Doğan (2000), **İstanbul Bir Kent Tarihi: Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul**, çev. Zeynep Rona, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- KUNDERA, Milan (1995), **Yavaşlık**, çev. Özdemir İnce, Can Yayınları, İstanbul.
- KURNAZ, Şefika (1997), **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)**, MEB Yayınları, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi. No: 617, Düşünce Eserleri Dizisi:23, , Ankara.

- LEFEBVRE, Henri (1992), **The Production of Space**, çev. Donald Nicholson Smith, Blackwell Pub, Oxford & Cambridge.
- MARDIN, Şerif (2000), **Bütün Eserleri 2: Din ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MARX, Karl-Engels Friedrich (1999), **Alman İdeolojisi (Feuerbach)**, çev. Sevim Belli, Sol Yayınları Ankara.
- MCDOWELL, Linda (1999), **Gender, Identity & Place: Understanding Feminist Geographies**, Polity Press, Cambridge.
- MICHELET, Jules (1998), **Rönesans**, çev. Kazım Berker, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., Dünya Klasikleri Dizisi: 16, İstanbul.
- MILLS, Sara (1995), **Feminist Stylistics**, Routledge, Londra & New York.
- MILNER, Andrew (1994), **Contemporary Cultural Theory**, Univ. College London Press, Londra.
- MUMFORD, Lewis (1989), **The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects**, Harcourt Inc., San Diego, New York.
- NEGT, Oskar-Kluge, Alexander (1993), **Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proleterian Public Sphere**, çev. P. Labanyi, J. O. Daniel & A. Oksiloff, Minnesota Univ. Press, Minneapolis.
- NEUL-Bates (1996), **Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present**, Northeastern Univ. Press, Boston.
- NUTKU, Özdemir (1985), **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- NORD, Deborah Epstein (1995), **Walking the Victorian Streets: Women, Representation and the City**, Cornell University Press, Ithaka & Londra.
- OKTAY, Ahmet (2002), **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- OSKAY, Ünsal (2001), **Müzik ve Yabancılaşma Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, Der Yayınları, İstanbul.
- ÖZBEK, Meral (2000), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARSONS, Deborah H. (2000), **Street Walking The Metropolis: Women the City and Modernity**, Oxford University Press, Oxford & New York.

- PIRENNE, Henri (1991), **Ortaçağ Kentleri, Kökenleri ve Ticaretin Yayılması**, çev. Şadan Karadeniz, İletişim Yayınları, İstanbul. 1.baskı 1982, Dost Yayınları, Ankara.
- PROKOPIUS (2001), **Bizans'ın Gizli Tarihi**, çev. Orhan Duru, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- REYNOLDS, S.-Press, J. (2003), **Seks İsyancıları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n roll**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RIBARD, André (1974), **İnsanlığın Tarihi 1. Cilt**, çev. Erdoğan Başar ve Şiar Yalçın, May Yayınları, İstanbul.
- RICE, Tamara Talbot (1998), **Bizans'ta Günlük Yaşam**, Göçebe Yayınları, İstanbul.
- ROWE, David (1996), **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SANDER, Oral (1989), **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e**, İmge Kitabevi, Ankara.
- SENNETT, Richard (1996), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları İstanbul.
- SENNETT, Richard (2000), **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- SEZER, S.-Özyalçiner, A. (1995), **İstanbul'un Taşı-Toprağı Altın: Eski İstanbul Yaşayışı ve Folkloru**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- SHOHAT, E.-Stam, R. (1994), **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**, Routledge, New York.
- SHOWALTER, Elaine (1991), **Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle**, Bloomsbury, Londra.
- SIMMEL, Georg (1997), **Simmel on Culture: Selected Writings**, ed. Frisby, D. & Featherstone M., Sage Publications, London.
- SMITH, Michael P. (1979), **The City and Social Theory**, St. Martin's Press, New York.
- SOLMAZ, Metin (1996), **Türkiye'de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile Bir İnfialak Masalı**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- SOUTHALL, Aidan (2000), **The City in Time and Space**, Cambridge Univ. Press, Cambridge.

- STAM, Robert (1992), **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism Film**, The John Hopkins Univ. Press, Baltimore & Londra.
- STOREY, John (2000), **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar**, çev. Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul.
- STRINATI, Dominic (1998), **An Introduction to Theories of Popular Culture**, Routledge, Londra & New York.
- ŞAYLAN, Gencay (1999), **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara.
- ŞENEL, Alaeddin (1986), **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Teori Yayınları, Ankara.
- TANİLLİ, Server (1987), **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: İnsanlık Tarihine Giriş III. XVI. ve XVII. Yüzyıllar**, Say Yayınları, İstanbul.
- TAŞAN, Turhan (2000), **Kadın Besteciler**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- TEKELİOĞLU, Orhan (1999), **Michel Foucault ve Sosyolojisi**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- THOMSON, George (1985), **Tarih Öncesi Ege II**, çev. Celal Üster, Payel Yayınevi, İstanbul.
- THOMSON, George (1988), **Tarih Öncesi Ege I**, çev. Celal Üster, Payel Yayınevi, İstanbul.
- THOMSON, George (1990), **Aiskhlos ve Atina**, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul
- TİMUR, Taner (2002), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Kitabevi, Ankara. 1. basım: AFA Yayınları, 1991.
- TODOROV, Tzvetan (2001), **Poetikaya Giriş**, çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları-Metis Eleştiri 3, İstanbul
- TOYNBEE, Arnold (1978), **Tarih Bilinci**. Cilt I, Bateş Yayınları, İstanbul.
- TÜRKOĞLU, Nurçay (2003), **Kitle İletişimi ve Kültür**, Naos Yayınları, İstanbul
- TUNA, Celal (2002), **Kentten İmparatorluğa II**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- WHITELEY, Sheila (2000), **Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity**, Routledge, Londra & New York.
- WILLIAMS, Raymond (1993), **Kültür**, çev. Suavi Aydın, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

- WOLFF, Janet (1990), **Feminine Sentences**, Polity Press, Cambridge.
- YARAMAN, Ayşegül (2001), **Resmi Tarihten Kadın Tarihine**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- YERASIMOS, Stefanos (2000), **İstanbul İmparatorluklar Başkenti**, çev. Ela Güntekin-Ayşegül Sönmezay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları 103, İstanbul.

2. Makaleler

- ADORNO, Theodor W. (1998), “On Popular Music”, **Cultural Theory and Popular Culture**, ed. John Storey, Prentice Hall Yay., Londra & New York.
- ADORNO, Theodor W. (2003), “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, çev. Bülent O. Doğan, **Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 76-83.
- ADORNO, Theodor W. (2003), “Müzik ve Dil”, çev. Bülent O. Doğan, **Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe**, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, s. 320-326.
- AHISKA, Meltem (1992). “Metropol ve Korku”, **Defter**, Yıl:5, Sayı:19, Metis Yayınları, İstanbul, s.118-129.
- AKAY, Ali (2003), “İstanbul: Bir Eğlence Megalopolü”, **Cogito, Yeni İstanbul**, Sayı 35, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.181-194.
- AKBAL SÜALP, Z. Tül (1995), Yabanlar, Ötekiler, Sudaki Balıklar: Postmodern koşullar mı? Postmodern koşullanmalar mı?, **Kültür ve Toplum**, sayı:1, Hil Yay, İstanbul, s.64-88.
- AKBAL SÜALP, Z. Tül (1998a), “Alegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığının izleği filmler Hüsnü Talil sinemasından bir parantez”, **25. Kare**, sayı: 22, Ocak-Mart, İstanbul, s.11-13.
- AKBAL SÜALP, Z. Tül (1998b), “Alegori ve Temsil II: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığının İzleği Filmler”, **25. Kare**, sayı:23, Nisan-Haziran, İstanbul, s.11-19.

- AKBAL SÜALP, Z. Tül (1998c), “Alegori ve Temsil III Korkunun Yüzü ve Çılgınlığının İzleği Filmler: Sonun Başlangıcı-Gizemli Şehir ve Gemide”, **25. Kare**, sayı:24, Temmuz-Eylül, İstanbul, s.13-20.
- AKBAL SÜALP, Z. Tül (1999), “Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, **Birikim**, Mayıs. Birikim Yayınları, İstanbul, 76-82.
- AKBAL SÜALP, Z. Tül (2001), “Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin’den Öneriler: Sesin gelmiyor, sen beni duyuyor musun?”, **Toplumbilim**, Ekim, Bağlam Yayınları İstanbul, s.53-60.
- AKBAL SÜALP, Z. Tül (2004), “Kentte Saklı Kalanların ZAMANMEKÂNLARI: Fanustan Hüzünlü Kent Ezgileri”, **25. Kare**, Anı Özel Sayısı, (Yayına Hazırlanıyor).
- AKSOY, Asu (2004), “21. Yüzyılda İstanbul’u Nasıl Düşünmeliyiz?”, **İstanbul**, Üç Aylık Dergi, Sayı 49, Nisan, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, s.60-62.
- ARGIN, Şükrü (2002), “‘80’lerden ‘90’lara: Şimdiki Zaman Diktatörlüğü”, **Birikim. Alacakaranlık Yılları: Seksenler/ Doksanlar**, Aralık 2001/Ocak 2002. Sayı: 152-153, Birikim Yayınları İstanbul, s. 28-42.
- ARTUN, Ali (2003), “Sunuş: Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, s.9-86.
- BAYTON, Mavis (2001), “Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions”, **Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions**, ed. T. Bennett, S. Frith, et al., Routledge, Londra & N.Y., s.177-192.
- BEGEL, Egon Ernest (1996), “Kentlerin Doğuşu”, çev. Özden Arıkan, **Cogito, Kent ve Kültürü**, Üç Aylık Düşünce Dergisi, Sayı 8, Yaz 1996, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.7-16.
- BENHABİB, Seyla (1999), “Müzakereci Bir Demokratik Meşruiyet Modeline Doğru”, **Demokrasi ve Farklılık: Siyasal Düzenin Sınırlarının Tartışmaya Açılması**, ed. Seyla Benhabib, çev. Zeynep Gürata ve Cem Gürsel, Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi (WALD), Demokrasi Kitaplığı, İstanbul.

- BİNARK, Mutlu & İrvan, Süleyman (1995), “Önsöz”. **Kadın ve Popüler Kültür**. der. ve çev. Mutlu Binark & Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara, s. 7-14.
- BLOCH, Ernest (1999), “Edebiyatta Şimdiki Zaman”, Çev. Kemal Atakay, **Defter**, Sayı: 37, Metis Yayınları, İstanbul.
- BOXER, M. J.-Quataert, J. H. (2000), “Women in the Era of the Interventionist State: Overview, 1890 to the Present”, **Connecting Spheres: European Women in a Globalizing World, 1500 to the Present**, Oxford University Press, Oxford & New York.
- BUĞRA, Ayşe (2001), “Bir Krize ve Bir Ahlaki Ekonominin Çöküşüne Dair”, **Birikim**, Sayı:145, Mayıs.
- CHÉDEVILLE, André (1989), “Burjuvanın Kökeni”, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. **Argos, Yeryüzü Kültürü Dergisi**, No. 10, Haziran, Güneş Yayınları, İstanbul, s.50-55.
- CIXOUS, Helene (1981), “Sorties”, **New French Feminisms**, ed. Marx, E. & de Courtivron I, Harvester, Brighton, s.90-99.
- COOPER, Sarah (1996), “Introduction”. **Girls! Girls! Girls!: Essays on Women and Music**, ed.by Sarah Cooper, New York University Press, New York, s.331-340.
- COX, Renée (1991), “Recovering *Jouissance*: An Introduction to Feminist Musical Aesthetics”, **Women & Music**, ed. Karin Pendle, Indiana Univ. Press Bloomington & Indianapolis, s.8-28.
- DEAR, Michael & Flusty, Steven (1999), “The Postmodern Urban Condition”. **Spaces of Culture: City-Nation-World**, ed. Mike Featherstone & Scott Lash, Sage Pub, Londra, s. 64-85.
- DELLALOĞLU, Besim (2001), “Kent Öznenin Evidir”, **21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan**, yay. haz. Firdevs Gümüšoğlu, Bağlam Yayıncılık İstanbul, s.73-77.
- DEMİRKAN, Tarık (1996), “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler”, **Cogito, Kent ve Kültürü**, Üç Aylık Düşünce Dergisi. Sayı 8, Yaz 1996, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.17-22.

- DEVAUX, Monique (1994), "Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault", **Feminist Studies**, Summer 94, Vol. 20 Issue 2, s.223-25.
- DURAKBAŞA, Ayşe ve Cindoğlu, Dilek (2003), "Tezgâh Üstü Karşılaşmalar: Toplumsal Cinsiyet ve Alışveriş Deneyimi", **Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat**, Metis yayınları, İstanbul, s.84-100.
- DURU, Orhan (2001), "Sunu", **Bizans'ın Gizli Tarihi**, çev. Orhan Duru, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul.
- ELDEM, E.-Ortaylı, İ. vd. (1996), "Osmanlı İstanbul'u", **İstanbul'un Dört Çağı**, haz. Fatma Türe, Yapı Kredi Yay, İstanbul, s.45-72.
- EDWARDS, Michele J. (1991), "Women in Music to ca. 1450", **Women & Music**, ed. Karin Pendle, Indiana Univ. Press, Bloomington & Indianapolis, s.8-28.
- ERDER, Sema (2000), "Nerelisin Hemşerim?", **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, der. Çağlar Keyder, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, s.192-205.
- FRASER, Nancy (1993), "Rethinking the Public Sphere", **Phantom Public Sphere**, ed. Bruce Robbins, Univ. Of Minnesota Press, Minneapolis, s. 1-32.
- GOYTİSOLO, Juan (2003), "Palimpsest Kent", çev. Zerrin Yanıkkaya, **Kapadokya'da Gaudi'nin İzinde**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 107-123.
- HALL, Stuart (1997), "What is this 'black' in black popular culture?", **Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies**, ed. D. Morley & K. Chen. Routledge, Londra & New York, s. 465-475.
- HALL, Stuart (1998), "Notes on Deconstructing 'the Popular'", **Cultural Theory and Popular Culture, A Reader**, ed. John Storey, Prentice Hall, Londra & New York, s. 442-453.
- HANSEN, Miriam (1993), "Foreword". **Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proleterian Public Sphere**, O. Negt & A. Kluge, çev. P. Labanyi, J.O.Daniel & A. Oksiloff, Minnesota Univ. Press, Minneapolis.
- HARRINGTON, C. L.-Bielby, D.D. (2001), "Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption", **Popular Culture**, ed. C. L. Harrington & D. D. Bielby, Blackwell Pub, Massachusetts & Oxford.

- HERRIN, Judith (2000), "The Imperial Feminine in Byzantium", **Past & Present, A Journal of Historical Studies**, No:169, November 2000, Oxford Univ. Press, Oxford.
- HOOKS, bell (1990), "marginality as site of resistance", **Out There: Marginalization and Contemporary Cultures**, ed. R.Ferguson, M.Gever, vd., MIT Press, Londra & N.Y.
- İRZİK, Sibel (2001), "Önsöz", **Karnaval dan Romana Mikhail Bakhtin**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- İNSEL, Ahmet (2002), "Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye", **Birikim. Alacakaranlık Yılları: Seksenler/ Doksanlar**, Aralık 2001/Ocak 2002, Sayı: 152-153, Birikim Yayınları, İstanbul, s. 20-27
- JACKSON, Barbara Garvey (1991), "Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries", **Women & Music**, ed. Karin Pendle, Indiana Univ. Press, Bloomington & Indianapolis, s.54-94.
- JAMESON, Fredric (1994), "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği", **Jameson, Lyotard, Habermas Postmodernizm**, der. ve haz. Necmi Zeka, çev. G. Naliş-D. Sabuncuoğlu, vd., Kıyı Yayınları, İstanbul, s.59-116.
- JONES, Ann Rosalind (1985), "Inscribing femininity: French Theories of the Feminine", ed. Greene, G. & Kahn, C., **Making a Difference**, Methuen, Londra.
- KANDİYOTİ, Deniz (1997a), "Kurtulmuş Ama Özgürleşmiş mi?: Türkiye Örneği Üzerine Bazı Düşünceler", **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**. çev. A. Bora, F. Sayılan, vd., Metis Kadın Araştırmaları, İstanbul, s. 65-83.
- KANDİYOTİ, Deniz (1997b), "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Üzerine Çalışmalarda Gözden Kaçan Yönler", **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, çev. A. Bora, F. Sayılan, vd., Metis Kadın Araştırmaları, İstanbul, s. 202-221.
- KAYHAN, Aslı (1999), "IX-XIV. Yüzyıl Kilise Müziği ve Dindışı Müziğin Gelişimi", **Toplumbilim Müzik Özel Sayısı**, Sayı 9, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.41-48.

- KEYDER, Çağlar (2000a), "Arka Plan", **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, der. Çağlar Keyder, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, s.9-40.
- KEYDER, Çağlar (2000b), "Sonuç", **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, der. Çağlar Keyder, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, s.223-235.
- KILIÇBAY, Mehmet Ali (1993), "Nazik ve Narin Bir Ortaçağ Çiçeği: Üniversite". **Sanat Dünyamız: Üç Aylık Kültür Dergisi**, Yıl 18 Kış 1993 Sayı 54, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.8-11.
- KOLAWOL, Helen (1996), "sisters take the rap... but they talk back", **Girls! Girls! Girls!: Essays on Women and Music**, ed.by Sarah Cooper, New York University Press, New York, s. 8-19
- LAÇİNER, Ömer (2002), "1980'ler: Kapan(may)an bir parantez mi?", **Birikim, Alacakaranlık Yılları: Seksenler/ Doksanlar**, Aralık 2001/Ocak 2002. Sayı: 152-153, Birikim Yayınları, İstanbul, s. 10-17.
- MACKENZIE, Suzanne (2002), "Kentte Kadınlar", **20. Yüzyıl Kenti**, der. ve çev. Bülent Duru-Ayten Alkan, İmge Kitabevi Yay, Ankara, s. 249-283.
- MAZLISH, Bruce (1994), "The *flâneur*: from spectator to representation", **The Flâneur**, ed. Keith Tester. Routledge, Londra-New York, s. 43-60.
- MICHELINI, Ann N. (1991), "Women and Music in Greece and Rome", **Women & Music**, ed. Karin Pendle, Indiana Univ. Press, Bloomington & Indianapolis, s.3-7.
- MICKLEWRIGHT, Nancy (2000), "'Müziyenler ve Dans Eden Kızlar': Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri", **Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları**, ed. Madeline C. Zilfi, çev. Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 144-160.
- MODJESKA, Drusilla (1989), "Introduction", **Inner Cities**, Penguin Books, Ringwood & Victoria, s.1-3.
- MORSE, Margaret (1996), "An Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television", **Logics of TV: Essays in Cultural Criticism**, ed. Patricia Mellencamp, BFI Pub, Londra, s. 193-221.
- MUKERJI, C. -Schudson, M. (1991), "Introduction: Rethinking Popular Culture", **Rethinking Popular Culture**, ed. C. Mukerji -M. Schudson, Univ. of California Press, Berkeley & Los Angeles, s. 1-61.

- MUTLU, Erol (2001), "Popüler Kültürü Eleştirmek", **Doğu-Batı, Popüler Kültür**, Yıl:4, Sayı:15, Mayıs, Haziran, Temmuz, Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, Ankara, s.10-39.
- NECİPOĞLU, N.-Yücel, E., vd. (1996), "Bizans İstanbul'u", **İstanbul'un Dört Çağı**, haz. Fatma Türe, Yapı Kredi Yay., İstanbul, s. 9-43.
- NEGT, Oskar ve Kluge, Alexander (1991), "Kamusal Alan ve Deneyim: Burjuva ve Proleter Kamusal Alanlarının Örgütlenmesi Üzerine", **Defter**, Nisan-Temmuz. Sayı: 16, Metis Yayınları, İstanbul.
- ORTAYLI, İlber (1991), "Kurumların Tarihçisi Henri Pirenne Hakkında", **Ortaçağ Kentleri, Kökenleri ve Ticaretin Yayılması**, çev. Şadan Karadeniz. İletişim Yayınları, İstanbul. 1.baskı 1982, Dost Yayınları, Ankara.
- ÖNCÜ, Ayşe (2000), "İstanbullular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi", **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, der. Çağlar Keyder, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, s.117-144.
- ÖNCÜ, Ayşe (2003), "1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi", **Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat**, Metis Yayınları, İstanbul.
- PENDLE, Karin (1991), "Women in Music, ca.1450-1600", **Women & Music**, ed. Karin Pendle, Indiana Univ. Press, Bloomington & Indianapolis, s.31-53.
- PLUMB, J.H. (2000), "Floransa: Hümanizmin Beşiği", der. ve çev. Mehmet Ali Kılıçbay, **Şehirler ve Kentler**, İmge Kitabevi, Ankara.
- POSTER, Mark (1992), "The Concept of Postindustrial Society: Bell and the Problem of Rhetoric", **The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context**, Polity Press, Cambridge, s.21-42.
- REICH, Nancy B. (1991), "European Composers and Musicians, ca. 1800-1890". **Women & Music**, ed. Karin Pendle, Indiana Univ. Press, Bloomington & Indianapolis, s.97-141.
- ROBBINS, Bruce (1993), "Introduction: The Public as Phantom", **Phantom Public Sphere**, ed. Bruce Robbins, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis ve Londra.

- SAVRAN, Gülnur (1999), "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaşması mı?", **Defter**, Sayı:38, Metis Yayınları, İstanbul.
- SILAY, Kemal (2000), "Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü", **Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları**, ed. Madeline C. Zilfi, çev. Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.188-203.
- SOJA, Edward W. (2002), "Postmetroplis Üzerine Altı Söylem", **20. Yüzyıl Kenti**, çev. ve der. Bülent Duru - Ayten Alkan, İmge Kitabevi, Ankara.
- SORKIN, Michael (1992), "Introduction: Variations on a Theme Park", **Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space**, ed. Michael Sorkin, The Noonday Press, New York, s. xi-xv.
- STEWART, Sue (1996), "worlds apart? salsa queen to pops princess", **Girls! Girls! Girls!: Essays on Women and Music**, ed.by Sarah Cooper, New York University Press, New York, s.50-59.
- STOKES, Martin (2000), "Kültür Endüstrileri ve İstanbul'un Küreselleşmesi", **İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında**, der. Çağlar Keyder, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, s.145-168.
- SULLIVAN, Caroline (1996), "the joy of hacking: women rock critics", **Girls! Girls! Girls!: Essays on Women and Music**, ed.by Sarah Cooper, New York University Press, New York, s.138-144.
- ŞERİFİSOY, Selda (2000), "Aile Ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950", **Vatan, Millet, Kadınlar**, der. Ayşegül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul, s.155-188.
- TEKELİ, İlhan (1991), "19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü". **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**, ed. P. Dumont & F. Georgeon, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.19-30.
- TEKELİOĞLU, Orhan (1999), "Türk 'Musiki İnkılabının' İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması", **Toplumbilim Müzik Özel Sayısı**, Sayı 9, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.15-23.
- TESTER, Keith (1994), "Introduction", **The Flâneur**, ed. Keith Tester, Routledge, Londra & New York, s. 1-21.

- THERIOT, Nancy M. (1990). "The Politics of 'Meaning-Making': Feminist Hermeneutics, Language and Culture", **Sexual Politics and Popular Culture**, ed. Diane Raymond, Bowling Green State Univ. Popular Press, Ohio, s. 3-14.
- TOKATLI, Buğra (2004), "Kadın, sokağa nasıl çıktı?", **Popüler Tarih**, Sayı: 42. İstanbul: Dünya Yayıncılık, s. 40-45.
- TÖNNIES, Ferdinand (2000), *Gemeinschaft ve Gesellschaft*, çev. Ahmet Aydoğan. **Şehir ve Cemiyet**, der. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul, s.185-217.
- TOPRAK, Z.-Tümertekin E. vd. (1996), "Cumhuriyet İstanbul'u", **İstanbul'un Dört Çağı**, haz. Fatma Türe, Yapı Kredi Yay İstanbul, s.73-96.
- TÜMER, Gürhan (1989), "Kentler ve İmparatorluk", **Argos. Yeryüzü Kültürü Dergisi**, No. 16, Aralık, Güneş Yayınları, İstanbul, s.58-66.
- WEBER, Max (2000), "Şehrin Doğası", çev. Fırat Oruç, **Şehir ve Cemiyet**, der. Ahmet Aydoğan, İz Yayıncılık, İstanbul, s.101-129.
- WOOLACOTT, Angela (2000), "The Colonial Flâneuse: Australian Women Negotiating Turn-of-the-Century London", **SIGNS, Journal of Women in Culture & Society**, Vol.25, No.3, Spring, University of Chicago Press, Illinois.
- YERASİMOS, Stefan (1999), "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine", **Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri**, ed. P. Dumont & F. Georgeon, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.1-18.
- YÜCEL, Erdem (2004). "İstanbul'un Tarihi Köşelerinden Sultanahmet'in Dünü, Bugünü", **İstanbul**, Üç Aylık Dergi, Sayı 49, Nisan, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, s.32-36.

3. Internet Siteleri

<http://www.cc.columbia.edu/cu/sister/Renaissance.html> , ZWANGER, Meryl (2003),

“Women and Art in Renaissance”

www.seboistnet.com, Şebnem Ferah hayran sitesi

www.sebnemferahfan.com, Şebnem Ferah hayran sitesi

www.asligokyokus.com, Aslı Gökyokuş web sitesi

www.vegawebsitesi.com, Vega (Deniz Özbey) sitesi

www.kutsal.net, Kutsal web sitesi

www.turkcemuzik.com, Özlem Tekin

4. Görüşmeler

ASLIM, Aylin, 17.2.2003, Ara Café ve Akademi İstanbul Café, Taksim

GÖKYOKUŞ, Aslı, 19.2.2003, MoviePlex Café, Bağdat Caddesi

KUTSAL, 26.2.2003, Carrefour Kozyatağı Café; Erenköy

ÖZBEY Deniz, 5.2.2003. Taksim Square, Sıraselviler, Taksim

TEKİN, Özlem, 17.12.2002, Kemancı Rock Bar, Taksim

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında Gaziantep’te doğdu. İlk öğrenimini Kastamonu’da, orta, lise ve lisans öğrenimini Ankara’da tamamladı. 1995 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. İki sene alanda çalıştıktan sonra 1997 yılında Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü’nde çalışmaya ve Yüksek Lisans yapmaya başladı. 1999 yılında “Women as Television Reporters”/ “Televizyon Habercisi Olarak Kadınlar” başlıklı teziyle Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı’ndan yüksek lisans derecesi aldı. 2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Metodoloji ve Sosyoloji Anabilim Dalı’nda doktora programına başladı. Halen Yeditepe Üniversitesi’nde çalışmaktadır. Kültürel Çalışmalar, Kadın Çalışmaları ve Medya Çalışmaları akademik ilgi alanlarıdır. Ulusal ve Uluslar arası konferanslarda sunulmuş bildirileri ve ikisi hakemli dergilerde olmak üzere yayınlanmış makaleleri bulunmaktadır.