



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

**MÜZİĞİN GÖRSEL GÖSTERİMİ: VİDEO KLİPLER, “KADIN
SANATÇI VE YÖNETMENLER” (1994-2004)**

Canan AYKENT

Doktora Tezi

Ankara, 2011

MÜZİĞİN GÖRSEL GÖSTERİMİ: VİDEO KLİPLER, “KADIN SANATÇI VE
YÖNETMENLER” (1994-2004)

Canan AYKENT

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Doktora Tezi

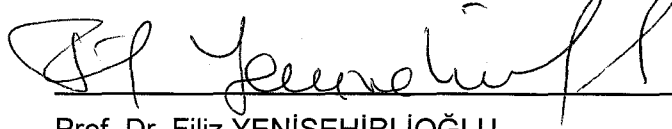
Ankara, 2011

KABUL VE ONAY

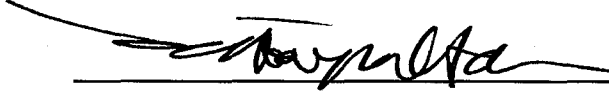
Canan Aykent tarafından hazırlanan "Müziğin Görsel Gösterimi: Video Klipler, 'Kadın Sanatçı ve Yönetmenler' (1994-2004)" başlıklı bu çalışma, 26 Aralık 2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



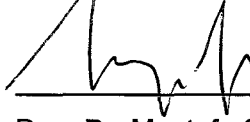
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Başkan-Danışman)



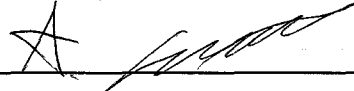
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU



Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL



Doç. Dr. Mustafa S. AKPOLAT



Doç. Dr. Ahmet GÜRATA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26.12.2011



Canan Aykent

TEŞEKKÜR

Çalışmamın başlaması ve yürütülmesinde teşvik eden danışmanım Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'a, tez izleme jürilerime katılan, yorum ve eklemeleriyle zenginleştiren Doç. Dr. Ahmet Gürata, Doç. Dr. Mustafa S. Akpolat, Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu ve Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a, görüşme talebimi kabul eden yönetmen H. Mete Özgencil ve Murad Küçük'e, araştırma boyunca "youtube"un sürekli açık olmasını sağlayan Erdal B.'ye, tercümelere yardım eden Dr. Derin İnan Çınar ve Öğr. Gör. Nil Köken'e, Kral Tv yetkilisi Atilla Boğatarkan'a ve ona ulaşmamı sağlayan Utku Ünal'a, MMC Tv yetkilileri ile görüşmemi sağlayan Arş. Gör. Tolga Ünal'dı'ya, birikimlerini paylaşan Michael Kuyucu'ya, doktora başlamama vesile olan Müge Özer Cinemre'ye ve Milli Kütüphane süreli yayınlar arşivi çalışanlarının yardımlarına teşekkür ederim.

Canan Aykent

Ankara, Aralık 2011

ÖZET

AYKENT, Canan. “Müziğin Görsel Gösterimi: Video Klipler, “Kadın Sanatçı ve Yönetmenler” (1994-2004)”, Doktora Tezi, Ankara, Aralık 2011.

“Müziğin Görsel Gösterimi: Video Klipler, “Kadın Sanatçı ve Yönetmenler” (1994-2004)” konulu tezde, müzik sanatının görselle buluştuğu video klipler, postmodern bir ürün olarak ele alınmış, Türkiye’de üretilenler bu perspektiften değerlendirilmiş ve kadın sanatçıların klipleri, kadın sorunlarıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir.

Dönem araştırması olan çalışma, müzik video kliplerinin Türkiye’deki ilk yayın organı Kral TV’nin kuruluş tarihi olan 1994 yılıyla başlayan on yıllık bir kesiti kapsamaktadır. Bu dönem, genelde küreselleşmenin yaygınlaştığı, teknolojinin, iletişim ve görsellik üzerine yoğunlaştığı, bir yandan tek kültürün egemenliği, diğer yandan etnik kültürlerin yükseldiği ve imajın giderek etkin olduğu bir zaman dilimidir. Türkiye’de ise, 1980’lerle başlayan toplumsal değişim, 90’larda küreselleşmeyle bütünleşmeye dönüşmüştür. Dönüşüm, müzik video kliplerine de yansımakta, günlük yaşamın popüler kültürle belirlenen normları, değerleri, tarzları, küreselleşmeyle bütünleşme çabalarını ortaya koyarken, yerel ve etnik olanın, ‘öteki’ olarak görünürlüğü de giderek artmaktadır.

Postmodernizmle birlikte farklı söylemler geliştiren feminizmde de dönüşümün etkileri, kadının yeniden inşasında yapılandırılmaktadır. “Yeni kadın” imajının bu anlamda, toplum için öncüleri olan sanatçılar, imajları, duruşları ve yapıtlarıyla rol model konumundadırlar. Çalışmada, dönemi ve belirli kimlikleri temsil ettiği düşünülen kadın sanatçılar müzik video klipleri üzerinden bu anlamda değerlendirilmişlerdir.

Anahtar Sözcükler

Müzik video klipi, Postmodernizm, Küreselleşme, Postfeminizm, Çokkültürlülük

ABSTRACT

AYKENT, Canan. "Visual Presentation of Music: Music Videos, "Women Artists and Directors" (1994-2004)", PhD Thesis, Ankara, December 2011.

The thesis, titled as "Visual Representation of Music: Music Videos, "Women Artists and Directors" (1994-2004), regards the music videos, where the art of music meets with visualisation, as postmodern products. The videos produced in Turkey were evaluated from this perspective and the videos of women artists were examined in relation to women studies and problems.

The research focuses on a particular period of 10-years, starting with the foundation of Kral TV in 1994, which is the first channel broadcasting music videos in Turkey. This period in general, with the pervasive globalism, concentrated on technology, communication and visualisation, is a time-zone under the hegemony of mono-culture on one hand and the rise of ethnic cultures, on the other. In Turkey, the social change, which has started in 1980s, has experienced an integrated transformation with the globalisation of 90s. This transformation gets reflected on the music videos, and the norms, values and styles of daily life, determined by the popular culture present an attempt to integrate with globalisation. Furthermore they increase the perception of local and ethnic, as the 'other'.

Thus in feminism, which has developed different discourses with the advent of postmodernism, the effects of this transformation is observed in the reconfiguration of women. In that sense, the singers, as the precursors of the society, turn out to be the role-models for the image of "new women", with their figures, postures and works. The study evaluates on the music videos of women artists, who are believed to represent this period and specific identities, from this framework.

Keywords:

Music Videos, Postmodernism, Globalisation, Postfeminism, Multiculturalism

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	ix
RESİMLER LİSTESİ	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1. KONU	1
1.2. AMAÇ	4
1.3. ARAŞTIRMA VE YÖNTEM	5
1.3.1. Veri Toplama	5
1.3.2. Verileri Değerlendirme	6
1.4. YAYINLAR	8
1.4.1. Tezler	9
1.5. SORU SORUN VE SORUNSALLAR	12
1.5.1. Soru ve Sorunsallar	12
1.5.2. Sorunlar	13
1.6. KAPSAM VE TEZİN BÖLÜMLERİ	14
2. KÜRESELLEŞEN DÜNYADA KÜLTÜR VE SANAT	16
2.1. KÜRESELLEŞME POLİTİKALARI VE POSTMODERNİZM	16
2.1.1. Ekonomide Küreselleşme	17
2.1.2. Ulus-Devlet'in Değişen Rolü	18
2.1.3. Bireyin Durumu; Kimlik Sorunu	18
2.1.4. Zaman/Mekan'ın Dönüşümü	19
2.2. KÜLTÜR YÖNETİMİ VE SANAT	21
2.2.1. Kültürün Endüstrileşmesi	21
2.2.2. Tüketim Kültürü ve Medya	23
2.2.3. Postmodernite ve Sanat	24
2.3. TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM	27

2.3.1. Küresel Yapıya Eklemlenme; Liberalizm/Ulus-Devletin Dönüşümü	27
2.3.2. Kimlik Sorunu; İslamcılık/Kürtlük/Milliyetçilik	28
2.3.3. Yeni Nesiller ve Değişen Göç Hareketleri	29
2.3.4. Popüler Kültür; Tüketimcilik/Amerikanlaşma	30
2.4. DEĞİŞEN TOPLUMSAL YAPIDA KADIN DURUŞU	32
2.4.1. Kadının İnşası ve Temsil Sorunu	33
2.4.2. Bedenin İnşası, Beden Dili Oluşturma Sorunu	35
2.4.3. Türkiye'nin Değişen Toplumsal Yapısında Kadın Duruşu ...	36
3. MÜZİĞİN GÖRSEL GÖSTERİMİ VE VIDEO KLİPLER	39
3.1. MÜZİK VİDEOSU	39
3.1.1. Sanat Akımları, Müzik, Video Klip İlişkisi	39
3.1.1.1. İzlenimcilik, Kübizm, Dışavurumculuk	39
3.1.1.2. Fütürizm	40
3.1.1.3. Dada	41
3.1.1.4. Gerçeküstücülük	42
3.1.1.5. Soyut Dışavurumculuk	43
3.1.1.6. Pop Art	43
3.1.1.7. Fluxus	45
3.1.1.8. Video Art	46
3.1.1.8.1. Video Art'ın Türkiye'ye Yansımaları	48
3.1.2. Müziğin Seyredilmesi	51
3.1.3. Müzik Video Kliplerin Yapısı	56
3.1.3.1. Popüler/Yerel/Yüksek Kültür, Teknoloji	59
3.1.3.2. Zaman/Mekan	62
3.1.3.3. Gerçeklik/Kurgu	65
3.1.3.4. Pastiş, Alıntı, Gönderme	67
3.2. MÜZİK TELEVİZYONLARI VE İNTERNET	72
3.2.1. Müzik Televizyonu	72
3.2.1.1. MTV	72
3.2.1.2. Türkiye'de Müzik Televizyonları	73
3.2.2. İnternet	74
3.3. KONU YÖNELİMİ VE SORUNSALLAR	74
3.3.1. Duygusal İlişkiler	75

3.3.2. Bireysel Deneyimler ve Toplumsal Değerler	78
3.4. YÖNETMENLER VE GÖRSEL DİL	81
3.4.1. Klip Yönetmenliği, Dört Usta	81
3.4.2. Türkiye'den Yönetmenler	83
4. KADIN SANATÇILAR; POSTFEMİNİST GÖRÜNTÜLER	87
4.1. MÜZİKAL ORTAM, KADIN SANATÇILAR, FARKLI TEMSİLİYETLER ...	87
4.2. SEÇİLEN SANATÇILAR	97
4.2.1. Sezen Aksu	97
4.2.2. Sibel Can	104
4.2.3. Özlem Tekin	110
4.2.4. Zara	114
4.2.5. Candan Erçetin	119
4.2.6. Petek Dinçöz	124
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	129
KAYNAKÇA	137
EKLER	
Ek 1: Yönetmen H. Mete Özgencil ile Yapılan Görüşme	149
Ek 2: Yönetmen Murad Küçük ile Yapılan Görüşme	153
Ek 3: 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Altın Kelebek ve Kral Tv Video Müzik Ödülleri Listeleri	156
Ek 4: 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Gazetesi'nde Yer Alan En Çok Satanlar Listesine Göre Oluşturulan Envanter	167
Ek 5: Tablo 1: Müzik Video Kliplerin Müzik Türlerine ve Yıllara Göre Dağılımı.	170
Ek 6: 1994-2004 Yılları Arasında Seçilen Sanatçıların Ödül Alan Albümlerine Hazırlanan Müzik Video Klipleri Listesi	171
Ek 7: 1994-2004 Yılları Arasında Türkiye'de Ödül Alanlar Listelerinde Yer Alan Sanatçıların Müzik Video Klipleri Yönetmenlerinin Yıllara Göre Dağılımı	180

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Filmlerden seçilen karelerin dışında tüm fotoğraflar müzik video kliplerindedir.

- Fot 1: Queen-Radio Ga Ga,1984 (Fritz Lang, "Metropolis" filminden birebir alıntı)
 Fot 2: The Cars-You Might Think,1984
 Fot 3: Candan Erçetin-Her Aşk Bitermiş, 1998
 Fot 4: Nazan Öncel-Hokka, 2004
 Fot 5: Madvillain-All Caps, 2003
 Fot 6: Nazan Öncel-Hay hay, 2004
 Fot 7: Talking Heads-Love For Sale, 1986
 Fot 8: Kenan Doğulu-Aklım Karıştı, 2003
 Fot 9: Nil Yalter-Başsız Kadın Göbek Dansı, 1974
 Fot 10: Mazhar Alanson- Bozup Yeniden Yapmaktır İşim, 1979
 Fot 11: Björk- All is Full of Love, 1997
 Fot 12: Spooney Melodies, Milton Charles The Singing Organist,1920'lerin sonları
 Fot 13: Oskar Fischinger "Fantasia" Walt Disney,1940
 Fot 14: Soundies: Jazz, Swing And Bebop Legends in PBS Documentary, 1940'lı yıllar
 Fot 15: Scopitone: Donna Theodore-Femininity, 1968
 Fot 16: The Buggles-Radio Killed The Radio Stars,1979
 Fot 17: Candan Erçetin-Unut Sevme Beni, 2000
 Fot 18: Haluk Levent-Yeter Ki,1997
 Fot 19: Mustafa Sandal-Gel Aşkım, 2004
 Fot 20: Mor ve Ötesi-Bir Derdim Var, 2004
 Fot 21: Kenan Doğulu-Sımsıkı Sıkı Sıkı, 1994
 Fot 22: Sertab Erener-Söz Bitti, 2001
 Fot 23: Levent Yüksel-Mutsuzsun, 2000
 Fot 24: Nezih Ünen-Karnaval, 1997
 Fot 25: Manga-Yalan, 2004
 Fot 26: Mahsun Kırmızıgül-Kahpe Felek, 2002
 Fot 27: Athena- Yaşamak Var Ya, 2001
 Fot 28: Yalın-Günaydın, 2004
 Fot 29: Hande Yener-Sen Yoluna Ben Yoluma, 2002
 Fot 30: Sertab Erener-Everyway That I Can, 2003
 Fot 31: Mustafa Sandal-All My Life, 2004
 Fot 32: Mustafa Sandal-Araba,1996
 Fot 33: Teoman-İstanbul'da Sonbahar, 2001
 Fot 34: Özlem Tekin-Aşk Her Şeyi Affeder mi,1996
 Fot 35: Ebru Gündeş-Vazgeçmem, 2001
 Fot 36: İbrahim Tatlıses-Fırat, 1996
 Fot 37: Sagopa Kajmer-Vasiyet, 2004
 Fot 38: Yalın-Günaydın, 2004

- Fot 39: Manga-Bir Kadın Çizeceksin, 2004
Fot 40: Demet-Kınalı Bebek, 1994
Fot 41: Mustafa Sandal-Çekilin, 1998
Fot 42: Lewis Gilbert, "The Spy Who Loved Me" (film), 1977
Fot 43: Ayna-Kadınım,1998
Fot 44: John Landis, "The Blues Brothers" (film), 1980
Fot 45: Mirkelam-Hatıralar, 1995
Fot 46: Göksel-Depresyodayım, 2001
Fot 47: Zara-Sarmaşık Gülleri, 2003
Fot 48: Deniz Seki-Yarım Kalan Aşk, 2003
Fot 49: Mor ve Ötesi-Cambaz, 2004
Fot 50: Candan Erçetin-Gamsız Hayat, 2002
Fot 51: Ayna-Işığa Doğru, 1998
Fot 52: Tarkan-Uzun İnce Bir Yoldayım, 2003
Fot 53: Kayahan-Bir Aşk Hikayesi, 2002
Fot 54: Yıldız Tilbe- Hoşça kal, 1994
Fot 55: Ajda Pekkan- Bambaşka Biri, 1998
Fot 56: Gülşen-Sarışınım, 2004
Fot 57: Sertab Erener-Everyway That I Can, 2003
Fot 58: Zeynep Casalini- Amacım Yok, 2004
Fot 59: Pamela-Aşk Sevgiden Beter, 2004
Fot 60: Sertab Erener-Kendime Yeni Bir Ben Lazım, 2001
Fot 61: Ebru Gündeş- Erkekler, 1998
Fot 62: Ayna-Kızıroğlu Mustafa Bey,1998
Fot 63: Ahmet Kaya-Ağladıkça,1994
Fot 64: Mahsun Kırmızıgül-Hemşerim, 1996
Fot 65: Müzeyyen Senar-Dalgalandım da Duruldum, 1998
Fot 66: Ajda Pekkan-Eğlen Güzelim, 1996
Fot 67: Sezen Aksu-Bırak Beni, 1989
Fot 68: Nazan Öncel-Bırak Seveyim Rahat Edeyim, 1996
Fot 69: Nilüfer-Hoşuna Gider mi, 2005
Fot 70: Muazzez Ersoy-Boş Çerçeve, 2007
Fot 71: İzel-Sayın Her Şeyi Bilen, 2005
Fot 72: Demet-Arnaut Kaldırımı, 1994
Fot 73: Zerrin Özer-Son Mektup, 2000
Fot 74: Sertab Erener-Yanarım, 1999
Fot 75: Candan Erçetin-Gamsız Hayat, 2002
Fot 76: Yıldız Tilbe-Yar Yanına Geleceğim, 2005
Fot 77: Seda Sayan-Mutsuzum, 1997
Fot 78: Hülya Avşar-Aradın mı, 1998
Fot 79: Şükriye Tutkun-Gücüm Yetene Kadar, 2005
Fot 80: Özlem Tekin-Kimse Bilmez, 2010
Fot 81: Şebnem Ferah-Can Kırıkları, 2005

- Fot 82: Pamela-İstanbul, 2004
 Fot 83: Göksel-Yarabbi Şükür, 2007
 Fot 84: Zeynep Casalini-Refakatçi, 2004
 Fot 85: Zara-Bu Gece, 2000
 Fot 86: Ceylan-Mensure Hanım, 2003
 Fot 87: Ebru Gündeş-Vazgeçmem, 2001
 Fot 88: Ebru Yaşar-Ne Doktorlar Ne Mühendisler, 2006
 Fot 89: Sibel Can-And İçelim, 2001
 Fot 90: Deniz Seki-Sana Sığınyorum, 1999
 Fot 91: Funda Arar-Aşksız Kal, 2003
 Fot 92: Sibel Alaş-Adam, 1995
 Fot 93: Gülben Ergen-Lay La Lay La Lay, 2006
 Fot 94: Hande Yener-Küs, 2002
 Fot 95: Nalan-Sonunda Bitti, 2005
 Fot 96: Lara-Allah Versin, 2003
 Fot 97: Nez-Sevgi Bu Mu Diye, 2006
 Fot 98: Gülşen-Sakıncalı, 2004
 Fot 99: Petek Dinçöz-Ben Bir Şarkıyım, 2005
 Fot 100: Sezen Aksu-Gidiyorum, 1976
 Fot 101: Sezen Aksu-Kardelen, 2005
 Fot 102: Sezen Aksu-Seni Yerler, 1996
 Fot 103: Sezen Aksu-Erkekler, 1997
 Fot 104: Sezen Aksu-Bırak Beni, 1989
 Fot 105: Sezen Aksu-Hıdrellez, 1997
 Fot 106: Sezen Aksu-Allah'ın Varsa, 1997
 Fot 107: Sezen Aksu-Kalbim Ege'de Kaldı, 1993
 Fot 108: Sezen Aksu-Deli Kızın Türküsü, 1993
 Fot 109: Sezen Aksu-Yanmışım Sönmüşüm Ben, 2005
 Fot 110: Sezen Aksu-Sude, 1993
 Fot 111: Sezen Aksu-Allah'ın Varsa, 1997
 Fot 112: Sezen Aksu-Kalaşnikof, 1997
 Fot 113: Sezen Aksu-Yaşanmamış Yıllar, 2007
 Fot 114: Sibel Can-Üşüyorum, 2001
 Fot 115: Sibel Can-And İçelim, 2001
 Fot 116: Sibel Can-Aşkımız İçin, 2007
 Fot 117: Sibel Can-And İçelim, 2001
 Fot 118: Sibel Can-Aman, 1997
 Fot 119: Sibel Can-Aşkımız İçin, 2007
 Fot 120: Sibel Can-Kanadı Kırık Aşk, 2003
 Fot 121: Sibel Can-Çantada Keklik, 2009
 Fot 122: Sibel Can-Berivan, 1999
 Fot 123: Sibel Can-Cemrem, 2001
 Fot 124: Sibel Can-Gelse O Şuh Meclise, 2000

- Fot 125: Sibel Can-Lale Devri, 2005
Fot 126: Sibel Can-Melekler, 2005
Fot 127: Özlem Tekin-Biri Var, 1999
Fot 128: Özlem Tekin-Duvaksız Gelin, 1996
Fot 129: Özlem Tekin-Duvaksız Gelin, 1996
Fot 130: Özlem Tekin-Dağları Deldim, 2002
Fot 131: Özlem Tekin-Yar Bana Varmadı, 1996
Fot 132: Özlem Tekin-Bahar, 1998
Fot 133: Özlem Tekin-Yatağım Boş, 2009
Fot 134: Zara-Ceyran, 2000
Fot 135: Zara-Elif Dedim, 2002
Fot 136: Zara-Şad Olup Gülmedim, 1998
Fot 137: Zara-Zeytinyağlı, 2000
Fot 138: Zara-Ah İstanbul, 2005
Fot 139: Zara-Without You, 2005
Fot 140: James Cameron, "Titanic" (Film), 1997
Fot 141: Zara-Eklemedir Koca Konak, 1998
Fot 142: Zara-Tez Gel Yarım, 2008
Fot 143: Candan Erçetin-Elbette, 2000
Fot 144: Candan Erçetin-Kırık Kalpler, 2009
Fot 145: Candan Erçetin-Oyalama Artık, 1998
Fot 146: Candan Erçetin-Sevdim Sevilmedim, 1996
Fot 147: Candan Erçetin-Nar Çiçeğim, 1995
Fot 148: Candan Erçetin-Her Aşk Bitermiş, 1998
Fot 149: Candan Erçetin-Meğer, 2004
Fot 150: Candan Erçetin-Hangi Aşk Adil ki, 1995
Fot 151: Candan Erçetin-Vakit Varken, 1995
Fot 152: Candan Erçetin-Umurumda Değil, 1995
Fot 153: Petek Dinçöz-Sen Kralsan Ben Neyim, 2007
Fot 154: Petek Dinçöz-Aşk Yazı, 2004
Fot 155: Petek Dinçöz-Doktor Tavsiyesi, 2005
Fot 156: Petek Dinçöz-Git İşine, 2006
Fot 157: Petek Dinçöz-Frekans, 2008
Fot 158: Petek Dinçöz-Kolay Değil, 2008
Fot 159: Petek Dinçöz-Beyaz Cam, 2003
Fot 160: Petek Dinçöz-Morarırsın, 2010

RESİMLER LİSTESİ

Res 1: René Magritte-Le Pèlerin, 1966

Tuval üzerine yağlıboya, 31-7/8x25-5/8 inc, özel koleksiyon

Res 2: Giorgio Chirico- "The Soothsayer's Recompense", 1913

Tuval üzerine yağlıboya, 135.6x180 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Res 3: Giuseppe Arcimboldo-"Vertumnus" (Portrait of Rudolf II), 1590

Ahşap üzerine yağlıboya, 70.5x57.5 cm, Skoklosters Slott, Stockholm

Res 4: Roy Lichtenstein-Crak (Cortlett II,2a), 1963

Ofset taş baskı, 48.9x68.6 cm

Res 5: Richard Hamilton-"Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealling ?", 1956

Kolaj, 10.25x9.75 inç, Kunsthalle Museum, Tübingen

Res 6: Andy Warhol-Four Colored Campbell's Soup Can, 1965

Dokuma üzerine serigrafi ve akrilik, 92x61cm, Ileana Sonnabend Koleksiyonu

Res 7: Andy Warhol-"Altı Adet Marilyn", 1963

Tuval üzerine ipek baskı ve akrilik

1. GİRİŞ

“Müziğin Görsel Gösterimi: Video Klipler, Kadın Sanatçı ve Yönetmenler (1994-2004)” konusunu, müzik, sanat tarihi, sosyoloji gibi farklı disiplinler açısından araştırma isteğim, Sosyoloji lisansı yapmam, yüksek lisansımı Etnomüzikoloji ve Folklor Bölümü’nde tamamlamam, meslek olarak müzisyenliği sürdürmem ve Sanat Tarihi Bölümü’nde doktora başlamanın yüzünden, müzik sanatını temel alarak, müziğin görsel sanatlar içinde değerlendirilmesi ve bu değerlendirmede toplumsal yapının etkilerinin gözetilmesi meselesi olarak sorunsallaştırılma isteğinden doğmuştur.

Tez, Türkiye’de bu süreçte üretilen müzik video kliplerinin müzik-görsellik ilişkisi içindeki bütünlüğü ile güncel sanatta yaygınlaşan video art yaklaşımları arasında bir irdeleme, analiz etme ve değerlendirme içermektedir. Müzik video klipleri ile ilgili az sayıda ve farklı alanlarda çalışmalar yapılmış olması, konunun belirlenmesi ve sanat tarihi perspektifinde ele alınmasında etkili olmuştur.

1.1. KONUSU

Teknolojik yeniliklerin görsel ve bilişsel alanda yarattıkları değişim, küreselleşmenin hızla yayılmasını sağlamış, ekranın seyredilmesi, dünyanın hemen hemen her yerinde yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Televizyon kanallarının çoğalması ve kesintisiz yayınlar, görselin giderek önem kazanmasına neden olmuştur. Bu açıdan görselle müziğin biraradalığı olan müzik video klipleri, son yirmi yılda müziğin temsilinde önem kazanmıştır. Türkiye’de ise, müzik televizyonunun ilk temsilcisi olan Kral Tv, 1994 yılında yayına başlamış, bunu takip eden 1994-2004 arasındaki on yıllık dönemde, müzik türleri ve sanatçı sayısı gün geçtikçe çoğalmış ve çeşitlenmiş, dolayısıyla video kliplerin de niceliksel ve niteliksel artışında önemli bir etken olmuştur. Müzik video klipleri, müziğin genel olarak popüler (Kennedy 1996, s. 571)¹ sınıflamasında yer alan türlerinde kurgulanmakta, çalışma kapsamında yer alan klipler; Pop, Rock², Türk Halk

¹ Popüler müzikler, geniş halk kitleleri tarafından üretilen ve tüketilen, klasik müzikten ayrılan müzik türlerinin genelini kapsamaktadır. Pop da popüler kelimesinin kısaltılmışıdır ve özellikle 1950’lerden sonra Avrupa ve ABD’de popüler kültüre paralel gelişen şarkı formundaki müziklere verilen addır (Kennedy,1996, s. 571).

² Rock müzik, Rock And Roll’un bir koludur. Rock and Roll 1950’lerin başlarında ABD’de genellikle elektrogitar, basgitar ve bateri gibi çalgılarla çalınan popüler müzik formu (Kennedy, 1996, s. 612) olarak Blues türünden kaynaklanarak gelişmiştir. Rock müzik, genellikle bir grupla icra edilir. Şarkıların temalarında pop müziğe göre daha fazla düzen eleştirisi yer almaktadır.

Müziği³, Türk Sanat Müziği⁴, Arabesk⁵ ve Özgün⁶ müzik türlerinde yer almaktadır. 1994-2004 yılları arasında ödül alan sanatçıların o yıl çıkan albümlerindeki şarkılara hazırlanan kliplerin yıllara göre dağılımı açısından Pop müzik klipleri genellikle sayılarını arttırarak büyümüşler, Rock türündekiler 1996'dan sonra ödül alanlara katılmışlar, Türk Halk Müziği ve Özgün müzik önce artan, ardından azalan bir ivmeyle seyretmiş, Türk Sanat Müziği neredeyse gittikçe yok olmuş, Arabesk müzik de yıllara göre farklı dağılımlar göstermiştir⁷. Müzik dünyasındaki bu çeşitlenmede kadın sanatçıların önceki dönemlere göre fazlaşması, sayılarının artmasına, daha görünür hale gelmelerine neden olmuştur. Aynı süreçte feminist öğretinin biçim değiştirerek postfeminist kuramla tartışılması, binlerce video klipten oluşan zengin evrende konunun 'kadın sanatçı' üzerinde odaklanması kararının belirleyicisidir. Böylelikle çalışma, bu on yıllık dönem içinde Türkiye'de üretilen video klipler, kadın sanatçılar, toplumsal yapı ve kadın sorunları ekseninde araştırılıp tartışılmıştır.

Müzik video kliplerinin çokluğu, sanatçı sayısının artması ve müzik piyasasında talebin yoğunlaşmasıyla açıklanabilir. Özellikle müzik dünyasının ekranla olan ilişkisindeki endüstrileşme İstanbul'da yaşanmakta, kent, dönüşümün merkezi konumunda yer almaktadır. Oysa ki, son yirmi yıla kadar ekrandan izlenen müzikte, TRT'nin tekelinde olan televizyon yayıncılığında TRT sanatçılarının programlarının ağırlıkta olduğu, piyasadaki kimi sanatçıların yasaklandığı, dolayısıyla müzik politikalarında devletin seçici olduğu görülmektedir. Özel televizyon ve radyoların kurulması bu tekelin, müziğe ilişkin resmî sanat görüşünün yıkılmasına neden olmuştur. Özel sektörde

³ Türk Halk Müziği, Anadolu'da kuşaktan kuşağa aktarılan Türk halkına özgü müziktir. Halkın kendi içinden yetişmiş kişilerin ya da adlarının bilinmesine olanak bulunmayan geçmişte yaşamış halk sanatçılarının yarattıkları bu müzik (Demirsipahi, 1975, s. 7), yöresel çalgılarla çalınmakta, repertuarını yaşama ilişkin olay ve olgular oluşturmaktadır.

⁴ Türk Sanat Müziği, geleneksel sanat müziği, divan musikisi, klasik Türk müziği olarak da adlandırılmaktadır. Kökenleri Selçuklular'a kadar dayanan bu müziğin, 15. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu döneminde saray çevresinde yönetici elit kesimin de katkılarıyla geliştiği belgelenmektedir. Usul ve makam bakımından özel bir yapıya sahip olan Türk Sanat müziği, 19. yüzyılda İstanbul'da kent musikisi olarak yaygınlaşmıştır. Türk halk müziğinden seslendirme biçimleri, kulaktan kulağa aktarılsa bile yazılı kültüre dayanması, bestecilerinin çoğunlukla bilinmesi, çalgı, ses dizilişleri ve usul bakımından yer yer ayrılmasıyla farklılaşmaktadır (Özkan, 1994, s. 17-25).

⁵ Arabesk müzik tanımlaması, 70 ve 80'li yıllarda Türk toplumunda Gencebay'ın öncülüğünde ortaya çıkan, Arap müziğinin çalgılama, çalım ve ritim özellikleri ile geleneksel Türk müzikleri ve Batı müziğinin harmanlanmasıyla oluşan tür için yapılmaktadır. Konuları aşk ağırlıklı, yaşamın sıkıntıları, acıları üzerine yoğunlaşmaktadır (Özbek, 2000, s.100-108).

⁶ "Özgün Müzik" terimi ülkemizde genellikle protest müzik türleri (protest pop, protest rock, protest arabesk) için kullanılmaktadır. Türkülere yeniden yönelme, bağlamanın Batı altyapısıyla kullanılması ve arabesk müzik bu türün kaynaklarını oluşturmaktadır. Protest içerik, toplumun 1980 darbesi sonrası içinde bulunduğu konumu yansıtmıştı ileri gelmektedir (Gündoğar, 2005, s. 211). İlerleyen yıllar içinde özgün müzik, sadece protest içerikli şarkıları değil, çağdaş halk müziği olarak nitelenen hem geleneksel hem de batı çalgılarının yer aldığı, konularının bireysel-kentli söylemlere dayandığı eserleri de kapsamaya başlamıştır.

⁷ Dağılım Ek-5 Tablo 1, s. 170'de gösterilmektedir.

müziğin tüketilmesine yönelik yoğun talep, ses güzelliği yerine görselliğin önem kazanması, genç sanatçıların artmasını sağlamış, sanatçı artışında yaşanan değişimde kadınların çoğalması dikkat çekmiştir. Kadın sanatçılar, bir yandan voyöristik bakışın temel nesnesi olarak talep edildiklerinden, diğer yandan da feminist söylemdeki gelişmelerle alışılmış toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçme arzularından, toplum karşısında daha fazla görünür olmaya başlamışlardır.

Böylelikle, belirlenen süreçte birbirinden değişik kültürel müzik piyasası, satış politikaları, yaygınlaşan müzik türleri v.b. biçiminde çoğaltılabilecek sorunlar içinde "kadın sanatçı" ve müzikte kadın gösterimi sorunu, araştırmanın alt başlığı olarak belirginleşmiştir. On yıllık süreçte elde edilen listelere göre saptanan 35 kadın sanatçı⁸, eğitimleri, etnik kökenleri, sosyal statüleri, seslendirdikleri müzik türleri ve bireysel duruşlarına göre sınıflandırılmıştır. Sınıflama, beş grupta toplanmakla beraber, çeşitliliği artan müzik türlerinin hepsinde varlık göstermeye başlayan kadınlar, sanatçı görünümelerindeki değişimle giderek farklılıkları azalan bir görüntü sergilemektedirler. Bunda küreselleşmenin müzik endüstrisi ve toplumsal beğeni üzerindeki etkisiyle birlikte, taşra kökenli sanatçıların yükselişinin katkısı olduğu da düşünülmektedir. Buna göre gruplar şu şekildedir;

Birinci grubu oluşturanlar çoğunlukla yüksek öğrenim görmüş, kentli, Pop ve Rock türlerinde şarkı söyleyen, toplumun geleneksel cinsiyet rollerine karşı belirgin bir duruşları olan, alternatifler sunan, birey olmanın önemine inanan sanatçılardır. Sezen Aksu, Nazan Öncel, Şebnem Ferah, Özlem Tekin, Pamela Spence, Sertab Erener, Göksel ve Zeynep Casalini bu grupta yer almaktadırlar.

İkinci gruptakiler orta öğretim görmüş, taşra kökenli olmakla beraber kentte büyümüş, mankenlik, oyunculuk yapmış, çoğunlukla sonradan müzikle ilgilenmiş, genelde pop müzik söyleyen, beden ve dans dilini temel unsur olarak kullanan sanatçılardır. Ajda Pekkan, Hande Yener, Hülya Avşar, Gülben Ergen, Gülşen, Nez, Petek Dinçöz, Lara bu grupta yer alırlar.

⁸ Sezen Aksu, Nazan Öncel, Şebnem Ferah, Özlem Tekin, Pamela Spence, Sertab Erener, Göksel, Zeynep Casalini, Ajda Pekkan, Hande Yener, Hülya Avşar, Gülben Ergen, Gülşen, Nez, Petek Dinçöz, Lara, Candan Erçetin, Nilüfer, Demet, İzel, Funda Arar, Sibel Alaş, Zerrin Özer, Nalan, Deniz Seki, Müzeyyen Senar, Zara, Şükriye Tutkun, Sibel Can, Ceylan, Ebru Gündeş, Seda Sayan, Muazzez Ersoy, Ebru Yaşar, Yıldız Tilbe.

Üçüncü gruptakiler birincilere yakın olmakla beraber, toplumsal yapıda yaşanan değişimi/dönüşümü sorunsallaştırmayan, ortamla uyumlu, bireysel öykülere önem veren sanatçılardır. Candan Erçetin, Nilüfer, Demet, İzel, Funda Arar, Sibel Alaş, Zerrin Özer, Nalan, Deniz Seki bu gruptadır.

Dördüncü grupta Müzeyyen Senar, Zara ve Şükriye Tutkun yer almaktadır. Üçü de geleneksel müzik ve geleneksel değerlerin temsilcisi konumundadırlar. Zara ve Tutkun, toplumdaki sosyal yapının değişimi doğrultusunda Türk Halk Müziği'nin gelişime açık yüzünü hem yüksek öğrenim yapmış olmaları, hem de müzikal anlamda yeni denemelere yönelmeleri ile temsil etmektedirler. Taşra doğumludurlar. Düzene aykırı, alternatif söylemleri söz konusu değildir.

Beşinci grubu oluşturanlar orta/temel öğrenim görmüş sanatçılardır. İkinci gruptakiler gibi aile kökenleri taşralı olmakla beraber çoğunlukla kentte, kentin varoşlarında doğmuşlardır. Söyledikleri müzik türleri Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Arabesk'tir. Özel hayatlarında yaşadıkları olaylarla zaman zaman toplumsal normlarla çatışmalarına rağmen rol model olmayı sürdürmektedirler. Sibel Can, Ceylan, Ebru Gündeş, Seda Sayan, Muazzez Ersoy, Ebru Yaşar, Yıldız Tilbe bu grupta sınıflandırılmışlardır.

1.2. AMAÇ

Müziğin görsel temsilinde giderek geniş bir yer edinen video kliplerin güncel ve görsel sanat dünyası açısından, küreselleşme politikalarında olduğu kadar, belirlenen süreç içinde sanatın ve özelde müziğin gösterim dilinde yeni ve farklı bir medyaya başvurulmasını belirleyen koşullar üzerinde ayrıntılı bir araştırma yapmak tezin amacıdır. 1960'lardan bu yana "video"nun sanat dünyasına girmesi, beraberinde pek çok yan açılımlara, popüler müziğin görsel dile çevrilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda "video klip" olgusu üzerinden, müziğin görselleştirilmesini, Türkiye'deki müzik video kliplerinin arka planındaki dönüşümleri, yansımaları, sanatçıların duruşlarını ve kadın sorunlarını, postmodern kuramlardan yola çıkarak sistematik bilgilerle görünür kılmak, dönemin profilini oluşturmak hedeflenmiştir. Bu hedefler doğrultusunda amaç;

- Müziğin, söz ve görsellik açısından yarattığı bütünlüğün dinamiklerini ortaya koymak,

- Görselin, sözlerden bağımsız ifade ve mesajlar içerebileceğini göstermek,
- Farklı müzik türlerinin kendine özgü yaşam tarzlarının ve bu türleri seslendiren sanatçıların imajlarının, görseldeki yansımalara etkisini belirlemek,
- Toplumsal yapıdaki değişimlerin hem sözlerde hem de görselde izlerini sürmek,
- Kadın sanatçıların imaj ve duruşlarının, toplumdaki hangi kadın temsillerine karşılık geldiğini belirlemek,
- Kadın sanatçıların, kadın sorunlarını kliplerinde nasıl konu ettiklerini ve sorunsallaştırdıklarını, müzik, görsellik, medya ve klip yönetmenliği açısından sergilemek olmuştur.

1.3. ARAŞTIRMA VE YÖNTEM

1.3.1. Veri Toplama

Araştırmanın verileri, süreli yayınlar, genel kitaplar, tezler, web siteleri, konuyla ilgili kişilerle yazışmalar ve albüm kartotekslerinden sağlanmıştır. Süreli yayınlar için Milli Kütüphane, Bilkent Üniversitesi ve ODTÜ kütüphaneleri'nde tarama yapılmış, *Hürriyet*, *Milliyet*, *Radikal* gibi popüler kültüre ve sanat haberlerine yer veren gazetelerden, *Sanat Dünyamız*, *Roll*, *Dream*, *Blue Jean* gibi sanat ve müzikle ilgili dergilerden faydalanılmıştır. YÖK'ün tez tarama merkezi ve internet sitesinden konuyla ilgili tezlere ulaşılmıştır.

Kliplerin temini, sanatçılarla ilgili bilgiler için temel kaynak web siteleri olmuştur. Kliplerin sistematik bilgilerine ulaşmak için Mesam, Müyap, MMC Tv, Kral Tv yetkilileri ile temasa geçilmiş, Kral Tv'den Atilla Boğatarkan, sahip oldukları listelerden kopyalar yollamıştır. Kliplerin temini ise, internet üzerinden gerçekleştirilmiş, www.youtube.com, www.videoturka.net, www.nostaljiklip.com'dan faydalanılmıştır. Sanatçılarla ilgili verilerin bir kısmı için yine internet üzerinden kendi web sayfaları ve ayrıca albüm kartoteksleri kullanılmış, popüler müzik yazarı Michael Kuyucu ile yazışma gerçekleştirilmiştir. Konuya ilişkin kaynakçada ayrıntılı olarak belirtilen belli başlı kuramsal ve tarihi kitaplara, makalelere ulaşılmıştır.

Sanatçı ve yönetmenlerle görüşmeler planlanmış, klipleri üzerinden "sanat" tutumları, toplumsal olaylara yaklaşımları, müzik dünyasına ilişkin değerlendirmelerini öğrenmek amacıyla sorular hazırlanmıştır. Seçilen sanatçıların şöhreti göz önüne alındığında

birebir ulaşmanın zorluğu ile karşılaşmış, sanatçıların genellikle, kurum, kuruluş ve tekil şahıslarla ilişkilerde, görüşmeler, anlaşmalar v.b. için menajerlik sistemleri ile ilişkiye geçme zorunluluğu nedeniyle belli bir ölçüde başarılı olunabilmiştir. Yönetmenlerden H. Mete Özgencil ve Murad Küçük'le yazışma gerçekleştirilmiştir.

1.3.2. Verileri Değerlendirme

Konuya ilişkin akademik yayınların azlığı ve çalışmanın, popüler kültür ve 'yıldız'larla bağlantılı olduğu göz önüne alındığında magazin haberlerin ve video kliplerin niceliksel olarak çokluğu, alt başlıklar oluşturulmasını ve konunun magazin dergileri ve gazeteleri üzerinden araştırılmasını zorunlu kılmıştır. Söz konusu dönemde popüler müzik alanında oldukça geniş bir sanatçı yelpazesi içinde temin edilen çok sayıda video klbin varlığı, belirli bir ölçüt kullanımını ve sınırlamayı gerektirmiştir. Böylelikle, sanatçıların belirlenmesinde, 1994-2004 yılları arasını içeren dönemde *Hürriyet* gazetesinin her yıl düzenlediği "Altın Kelebek Ödülleri" ve Kral Tv'nin 1994 yılından bu yana düzenlemekte olduğu "Kral Tv Video Müzik Ödülleri" listelerine ulaşılmış, ek olarak yine *Hürriyet* gazetesinin çoğunlukla *Kelebek* ekinde yer alan haftalık en çok satan albümler listelerinden ilk üçte yer alanlar seçilerek yıl boyunca en çok listede kalan ilk on sanatçı ve albümleri kriterleri oluşturmuştur. Bu verilerin yanı sıra, MÜYAP'ın, albüm satış rakamları esas alınarak başlattığı, her takvim yılını kapsayan, satışı 300.000'i aşan yerli albümlere verdiği Türkiye Müzik Endüstrisi Ödülleri listesinden faydalanılmıştır.

Bu kaynaklarda ödüller, müzik türlerine göre dağılmaktadır. Altın Kelebek, Kral Tv ve en çok satanlar listelerinde belirlenen dallarda bazen aynı, bazen farklı isimlerin ödül aldığı görülmektedir. Örneğin, 1999 yılında her iki yayın organında da 'En İyi Pop Erkek Solist' ödülünü Serdar Ortaç almıştır. Sanatçının '2000' adını taşıyan albümü, o yılın en çok satanları içinde de yer almaktadır. Buna karşın aynı yıl, 'En İyi Pop Kadın Solist' ödülünde, Altın Kelebek jürisi Sezen Aksu'yu seçerken, Kral Tv jürisi Sertab Erener'i seçmiştir. Her iki sanatçının o yıl çıkan albümleri en çok satanlar listelerinde yer almaktadır. Öte yandan, kimi kategorilere Altın Kelebek ödül verirken, Kral Tv vermemiştir. Ayrıca, en çok satanlar listeleri de her yıla ilişkin sağlıklı veriler içermemektedir. Tüm bu etkenler sanatçıların saptanmasında güçlüklerle karşılaşılmasına neden olmuştur.

Bu durumda araştırmanın evrenini belirleyen sanatçılar, 1994-2004 yılları arasında Altın Kelebek, Kral Tv Video Müzik Ödülleri ve en çok satanlar listeleriyle *Hürriyet* gazetesi ve MÜYAP Türkiye Müzik Endüstrisi Ödülleri listesinde yer alanlardan oluşmaktadır. Bu sanatçıların ödül aldıkları albümlerdeki şarkıların hangilerine klipler hazırlandığı saptanarak her yıla ilişkin klip listeleri oluşturulmuştur. Listede yer alan klipler, albümün çıkış yılına göre tarihlenmiştir. Kimi klipler albümün çıkışından sonraki senelerde çekilmekle beraber buna ilişkin doğru bilgilere ulaşmak sorun yaratmaktadır.

Konu bölümünde belirtilen 35 kadın sanatçıyı içeren bu gruplama üzerinden ayrıntılı inceleme yapmak üzere örneklem seçilmiştir. Örnekleme belirlemek için o dönemde ünlenmiş, albüm satışlarında üst sıralarda yer almış ve grubu iyi temsil ettiği düşünülen sanatçılar saptanmış ve bu sanatçıların ayrıntılı incelemelerinde tüm klipleri göz önüne alınmıştır. Her gruptan bir sanatçı seçilmiş, fakat Sezen Aksu'nun adeta tüm grupları kapsayan duruşu ve özellikle dönemi temsil etmesi bakımından vazgeçilememesi, birinci gruptan iki sanatçıya yer verilmesine neden olmuştur. Aksu'nun yanında genç, radikal, muhalif olarak, hem müzikleri, hem şarkı sözleri hem de imajıyla Özlem Tekin, birinci grubu temsil etmektedir. İkinci gruptakiler içinde şüphesiz Ajda Pekkan, tüm zamanların 'süperstar'ıdır ama dönem göz önüne alındığında yeni neslin egemenliği ortadadır. Buradaki isimler arasında çabuk parlayıp sönen, müziğin yanı sıra oyunculuk, mankenlik gibi alanlarla ilgilenenler de görülmektedir. Hem müzikal kariyerine devam eden, hem de beden-dans-gençlik kavramlarını temsil etmekte Petek Dinçöz'ün diğerleri arasında daha dikkat çekici olduğu düşünülmüştür. Üçüncü gruptaki sanatçıları öncüler ve takip edenler olarak ele almak olanaklıdır. Nilüfer'in tartışmasız öncülüğü ve yaşça ona yakın olanların benzer çizgileriyle, 70 ve 80'leri daha çok temsil ettikleri görülmektedir. Yeni ünlenenler arasında bu çizgiyi sürdüren bu dönemde tanınan ve kariyerini devam ettiren örnek sanatçı Candan Erçetin'dir. Dördüncü grubu temsil eden üç sanatçı bulunmaktadır. Müzeyyen Senar en önemli isim olmakla beraber, dönemi temsil etmemektedir. Diğer iki sanatçı Zara ve Şükriye Tutkun arasında Zara, geleneksel olanı hem işlerinde hem görsellerinde daha fazla yansıtmaktadır. Son grup pek çok 'yıldız'a sahiptir. Kimi isimler daha popülist görünürken, kimileri de müzikal anlamda öne çıkmaktadır. Gerek duruşu, gerek işleriyle Sibel Can'ın grubu ve dönemi temsil edenler içinde önemli bir konuma sahip olduğu düşünülmüştür.

1.4. YAYINLAR

Tezin kuramsal olarak ele alınıp sorunsallaştırılmasında, yurtdışında yayınlanmış ya da çevirisi yapılmış, kaynakçada belirtilen belli başlı kaynaklar değerlendirilmiş, postmodern ve postfeminist kuramlara ilişkin belli yazarların görüşlerinden yararlanılmıştır. Küreselleşme ile ilgili Habermas'ın ekonomi, ulus-devlet üzerine kaleme aldıkları, Robertson'ın kültürel boyutta saptamaları, Giddens'in geç moderniteyi inceleyen çalışmaları, postmoderniteye ilişkin Jameson'ın kültürel dönüşüm, videonun konumu üzerine yazdıkları, Baudrillard'ın gerçek-kurgu ikileminde ortaya attığı simülasyon kavramı, Lyotard'ın dil ve büyük anlatılara ilişkin düşünceleri, Harvey, Best, Douglas, Connor ve Featherstone'un postmodernizmin betimlenmesine katkıları, Holland'ın Deleuze ve Guattari'nin kuramlarını derleyen açıklamaları ile Adorno'nun kültür endüstrisine ilişkin düşünceleri temel alınmıştır. Postfeminist teori ile ilgili, Kristeva, İrigaray, Butler, Mulvey gibi kuramcılarının fikirlerine yer verilmiş, Donovan'ın, McRobbie'nin betimleyici çalışmasından faydalanılmıştır. Çokkültürlülük, postkolonyalizm kavramları için Doytcheva, Loomba'nın eserleri temel alınmış, Spivak'ın görüşleri incelenmiştir. Türkiye'ye ilişkin çalışmalar içinde Kongar, Kahraman, Kıray, Keyder, Keyman'ın toplumsal yapıya ilişkin saptamaları, Kandiyoti, Berktaş, Kırca-Schroeder, Öncü'nün feminizmle ilgili araştırmaları ve Göle'nin betimlemelerinden faydalanılmıştır. Video art ve müzik videosu üzerine Faulkner, Austerlitz, Kaplan, Goodwin'in temel eserleri ele alınmış, Bozkurt, Akay, Çalıköğlü'nün çalışmalarından faydalanılmıştır.

Sanatta video kullanımı ve video art üzerine yayınların çokluğuna karşılık, müzik video klipleri konusuyla ilgili basılı yayınlar yok denecek kadar azdır. Türk müzik video kliplerine ilişkin, Peyami Çelikcan'ın 1995 yılındaki doktora tezi, "Müziği Seyretmek, Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Televizyonu" adı altında 1996 yılında basılmıştır. Mustafa Sözen'in "Bir Klbin Analizi" başlıklı makalesi, 2002 yılında yayınlanan "21.yy Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu" bildirilerinde yer almıştır. Kliplere ilişkin yazılar, genellikle popüler magazin yazarları, gazeteciler tarafından kaynakçada ayrıntılı olarak belirtilen çeşitli gazete ve dergilerde yer almaktadır.

1.4.1. Tezler

YÖK'ün Tez Tarama Merkezi'nde yapılan araştırma sonucunda video sanatı ile müzik video klipleri üzerine hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşılmıştır. Çalışmalar, çoğunlukla Güzel Sanatlar Fakültelerinin Resim, Grafik, Fotoğraf, Müzik ile İletişim Fakülteleri'nin ilgili bölümlerinde gerçekleştirilmiştir. Konuya ilişkin yüksek lisans ve doktora tezleri şunlardır:

1990 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak Ahmet Yiğit, Prof. Dr. Sevda Şener danışmanlığında, "Tiyatro ve sinemada parçalı anlatım tekniğinin gelişimi, reklam filmleri, video klipler ve bir uygulama" başlıklı yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

1993 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı'nda Canan Suner'in, Doç. Hüseyin Bilgin danışmanlığında hazırladığı "Videoklip Tasarımında Grafik Öğelerin İşlevleri" konulu sanatta yeterlik tezinde, video klipler teknik açıdan ele alınmış ve grafik öğelerin kliplerde kullanımları irdelenmiştir.

1994 yılında Marmara Üniversitesi Resim Bölümü Resim Ana Sanat Dalı'nda, Prof. Kadri Özyayten danışmanlığında Ebru Acar tarafından "Sanatta Teknoloji Video Sanatı" başlıklı yüksek lisans tezinde, çağdaş sanatın oluşumunda teknolojinin yarattığı değişimler, video sanatının gelişmesi açısından incelenmiş ve bu alanda çalışan yerli ve yabancı sanatçılardan örnekler verilmiştir. Çalışma, video sanatı üzerinde yoğunlaşmıştır.

1995 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak Peyami Çelikcan, Prof. Dr. Faruk Kalkan danışmanlığında, "Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Televizyonu" başlıklı doktora tezinde, popüler müzik medya ilişkileri, bu bağlamda müzik videosu ve müzik televizyonları, anlatı yapıları, kliplerde ses-görüntü ilişkileri üzerinde durmuştur.

1996 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak Şennur Demirayak, Yrd. Doç. Dr. Feridun Akyürek danışmanlığında hazırladığı "Görsel ve İçerik Olarak Video Klip" başlıklı yüksek lisans tezinde, televizyon, popüler kültür ve

çağdaş sanat ekseninde video klibin tarihçesi, türleri ve teknik açıdan irdelenmesini örneklerle sunmuştur.

1996 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Doç. Hikmet Sofuoğlu danışmanlığında yürüttüğü "Müzik Videolarda Anlatım Dili" başlıklı sanatta yeterlik tezinde Fethi Kaba, müzik videolarının tarihçesi, türleri ve postmodernizmle müzik videosu ilişkisini ele almıştır.

1996 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak Didem Çatal Alkaç, Y. Doç. Dr. Zeki Şahin danışmanlığında, "Televizyonda Gösterilen Video Kliplerdeki Efeetlerin Kullanım Sorunları Üzerine Bir Araştırma" başlıklı yüksek lisans tezini hazırlamıştır.

1999 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı'nda Okan Toker, Yrd. Doç. Dr. Nafia Özdemir danışmanlığında sürdürdüğü "Video-clip'te Fotoğrafın Kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezinde, video klibin tarihçesi, görsel ve içeriksel özellikleri, postmodernizmle ilişkileri, Türkiye'de video klipler ve ünlü yönetmenlere değinmiş, örneklerle analizler yapmıştır.

1999 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak D. Alper Altunay, Prof. Dr. Levend Kılıç danışmanlığında, "Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı" başlıklı doktora tezini hazırlamıştır.

2003 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı'nda Metin Çavuş, Dr. Muammer Bozkurt danışmanlığında tamamladığı "Türkiye'de Üretilen Reklam Spotları ve Video Kliplerin Görsel Yapılanması" başlıklı yüksek lisans tezinde, popüler kültür, reklamlar ve video kliplerin görsel yapılarına değinmiştir.

2004 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Başak Ünal, Prof. Dr. Fırat Kutluk danışmanlığında gerçekleştirdiği "Postmodern Perspektifte Müzik Videoları ve Nez'in Sakın Ha videosunun Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinde, müzik videoları ile postmodernizm ilişkisini irdelenmiş, örnek klibin analizini yapmıştır.

2004 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı'nda Pınar Mehri Ceylan, Doç.Dr. Ahmet Çiftçi danışmanlığında, "Müzik videolarındaki erotik, müstehcen ve pornografik görüntülerin ilköğretim birinci kademe öğrencileri üzerindeki etkileri" üzerine yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2006 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi'nde Güneş Sayın, Prof. Dr. Sezer Akarcalı danışmanlığında araştırdığı " Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Pop Müzik Videolarının Anlatı Yapısı ve Biçimsel Özellikleri" başlıklı yüksek lisans tezinde, popüler kültür, modernleşme müzik ilişkileri, Türk pop müziğinin gelişimi, müzik videoları ve Türk pop müzik videolarının anlatı yapısı üzerinde çalışmıştır.

2006 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda İsmet Meltem Uşar, Doç.Dr. Zeynep Yasa Yaman danışmanlığında, "1990 Sonrasında Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı" başlıklı yüksek lisans tezini hazırlamıştır.

2007 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı'nda Oktay Işıkdöğün, Prof. Nilgün Gürkan Pazarıcı danışmanlığında, "Görsel kültürde bir tüketim nesnesi olarak beden: Video klipler örneği" başlıklı yüksek lisans tezinde, tüketim toplumu, beden ve müzik video kliplerini incelemiştir.

2007 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı'nda Süleyman Bektaş, Doç. Dr. Neşe Kars danışmanlığında, "Türkiye'de müzik videosu açısından müzik yapım şirketleri ve müzik televizyonu ilişkisi bir örnek: MMC TV" başlıklı doktora tezinde, müzik videosu ve müzik endüstrisi, Türkiye'deki gelişmeler ve MMC Tv üzerinde çalışmıştır.

2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalı'nda Uğur Tankut, Yrd. Doç. Dr. Arzu Atıl danışmanlığında, "Plastik Sanatlarda "heykel, performans, video" beden kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2007 yılında Sakarya Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı'nda, Gökçen Öçalan, Doç. Dr. Hayriye Başara danışmanlığında, "Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon" başlıklı yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2008 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı'nda, Tuncay Murat Atal, Y.Doç. Ramazan Bayrakoğlu danışmanlığında, "Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art" başlıklı yüksek lisans tezi hazırlamıştır.

2008 yılında Marmara Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı'nda Bengisu Bayrak, Y.Doç. Z. Rüçhan Şahinoğlu danışmanlığında, "Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma" başlıklı sanatta yeterlilik tezi hazırlamıştır.

2010 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı'nda Seha Can Özhan, Prof. Dr. İncilay Yurdakul danışmanlığında, "Canlandırma filmlerinde kolaj kullanımı ve bir müzik videosu uygulaması" başlıklı yüksek lisans tezinde, canlandırma ve kolaj üzerinde yoğunlaşmış, uygulama yapmıştır.

1.5. SORU SORUN VE SORUNSALLAR

1.5.1. Soru ve Sorunsallar

1990 ve 2000'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal yapısında gözlenen, küreselleşme politikalarını belirleyen kapitalist ülkelere entegre olmak, dünya vatandaşlığı, etnik kültürlerle sahip çıkmak, oto-oryantalizm, kadın sorunları, birey olmak, beden, cinsellik gibi konuların müzik sanatında ve dolayısıyla video kliplerde yansımalarını görmek, çalışmanın temel sorunsallarıdır.

70 ve 80'li yılların sıkıntılarının ardından bu dönemde toplumda, "kaliteli yaşam" standartlarına erişmek, dönüşümün temel noktasını oluşturmaktadır. Bu standartların neler olduğu, nasıl yaşandığı, toplumu nasıl değiştirdiği sorunsallardan biridir. Küreselleşmeye dahil olma arzusunun yanı sıra, yerelin önemi, etnisite, tarihe yönelik nostalji, bu anlamda geçmiş kültürel mirasın oryantalist bakış açısıyla yeniden metalaştırılmasının, toplumda kimlik kavramlarının yeniden yapılandırılmasında yarattığı dönüşümler ve toplumun çoğunluğunu oluşturan kadınların tüm bu değişimlerde oynadıkları roller, ataerkil düzenle ilişkiler, liberal tutumların gelişmesine paralel muhafazakarlığın artması diğer sorunsallardır.

1.5.2. Sorunlar

Araştırmada, gerek basılı kaynaklar gerekse görselleri elde etmede pek çok sorunla karşılaşmıştır. Popüler kültüre ilişkin bilgilerin gazete ve dergilerde düzensiz ve magazinel olması, sistematik verilere ulaşmada eksiklikler yaratmaktadır. *Hürriyet* gazetesinin en çok satanlar listelerinde 1995, 1996, 1997 yıllarına ait bilgilerin olmaması, 1994 yılında 9 hafta, 1998 yılında da 28 haftalık bilgilere yer verilmesi, bu yıllara dair eksik verilerin oluşmasına neden olmuştur.

Gazete ve dergilerde sanatçılara ait bilgilerin çoğu haber niteliğindedir ve kendi web sitelerinde bile düzenli bir arşiv bilgisine sahip olmayanlar çoğunluktadır. Sanatçılarla yazılı ve sözlü görüşmeler için çeşitli girişimlerde bulunulmuş ancak, içlerinden Özlem Tekin dışında hepsinin menajeri olduğu bilgisine erişilmiştir. Sezen Aksu'nun menajeri Yaşar Gaga ve halkla ilişkiler sorumlusu Sibel Algan'la yapılan yazışmalarda sanatçının yurt dışı programlarının çokluğu ve akademik amaçla bile olsa röportaj vermeme kararı bildirilmiştir. Candan Erçetin'in menajeri Meltem Tulukçu ile görüşülmüş, sanatçının önce soruları mail yoluyla cevaplayacağı ardından görüşme yapılabileceği belirtilmişse de maile yollanan sorulara cevap alınamamıştır. Sibel Can'ın menajeri Baki Kemancı'yla temasa geçilmiş, ayrıca sanatçının mail adresine ulaşılmış, görüşme talebine cevap alınamamıştır. Zara'nın menajeri Fazıl Kocaoğlu ile görüşmeler yapılmış, gönderilen sorulara cevap alınamamıştır. Özlem Tekin'le birebir temasa geçilmesine rağmen sanatçının yoğun programı nedeniyle görüşme gerçekleştirilememiştir.

Çalışma boyunca, müzik video kliplerinin internet ortamında en geniş kapsamlı yayıncısı 'youtube' sitesinin, T.C. mahkemelerince yasaklanması, kliplere ulaşmada başlı başına zorluk yaratmıştır. Bu ve benzeri siteler, birey ya da kuruluşların yükledikleri görüntülerle oluştuğundan, eski dönemlere ait görselleri elde etmek sıkıntılıdır ve ayrıca görüntü kaliteleri de düşük olmaktadır. Yönetmenlerle ilgili bilgiler ise yok denecek kadar azdır. Özellikle 90'lı yıllarda üretilen kliplerin yönetmenlerini bulmak bir sorun olmuştur.

1.6. KAPSAM VE TEZİN BÖLÜMLERİ

“Müziğin Görsel Gösterimi: Video Klipler” ana başlığını taşıyan çalışmada, konunun genişliği göz önüne alınarak “Kadın Sanatçı ve Yönetmenler”, 1994-2004 alt başlıkları ile sınırlandırılmıştır. Buna göre tez; Giriş, “Küreselleşen Dünyada Kültür ve Sanat”, “Müziğin Görsel Gösterimi ve Video Klipler”, “Kadın Sanatçılar; Postfeminist Görüntüler”, “1994-2004 Yıllarında Toplumsal Dönüşüm ve Sanatçının “Sanat” Tutumları Üzerine Değerlendirme ve Sonuç” başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşmaktadır. Kaynakça, ve H. Mete Özgencil ve Murad Küçük’le yazışma, 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Altın Kelebek ve Kral Tv Video Müzik Ödülleri Listeleri, 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Gazetesi’nde Yer Alan En Çok Satanlar Listesine Göre Oluşturulan Envanter, Müzik Video Kliplerinin Müzik Türlerine ve Yıllara Göre Dağılımı Tablosu, 1994-2004 Yılları Arasında Seçilen Sanatçıların Ödül Alan Albümlerine Hazırlanan Müzik Video Klipleri Listesi ekler kısmında yer almaktadır.

“Küreselleşen Dünyada Kültür ve Sanat” bölümünde, ekonominin neo-liberal uygulamalarla küre ölçeğine yayılması, çokuluslu firmaların, finans sektörlerinin ulusal sınırların ötesinde faaliyet göstermeleri, bunun “ulus-devlet” üzerinde mikro politikalara geçişe neden olduğuna değinilmektedir. Küreselleşmenin bireyin hayatıyla ilişkisi; kimlik, çokkültürlülük, yersizyurtsuzlaşma kavramlarıyla sorunsallaştırılmış, zaman/mekan algısındaki değişim ve dönüşümlerin ekonomik, siyasi ve toplumsal yapıya etkileri ortaya konulmaktadır. Bu değişimlerin kültüre yansımaları endüstrileşme, popüler/tüketim kültürünün egemenliği, medyanın katkıları ve güncel sanatın bu yapı içerisinde postmodern görünümü işlenmiştir. Bu bağlamlar Türkiye özelinde liberal ekonomiye geçiş, ulus-devletin küçülmesi, etnisitenin önem kazanması, tüketim kültürünün egemenliğine değinilerek incelenmiştir. Kadın sorunu, postfeminist düşünce içerisinde inşa, temsiliyet, beden kavramları üzerinden ele alınmış, çokkültürlülüğün bu kavramlara kattığı boyutlar irdelenmiştir. Bu çerçevede Türkiye’de kadın konusuna yaklaşımlar, feminizmin yükselmesi, etnik yapının görünür hale gelmesi ve “modern kadın” imgesi üzerinde durulmuştur.

“Müziğin Görsel Gösterimi ve Video Klipler” bölümünde, müzik-görsel sanatlar ilişkisi ve bunun müzik video klibinin oluşmasına etkileri, kliplerin postmodern niteliklere göre değerlendirilmesi, kültür endüstrisi içinde müzik televizyonları ve internette video klipler incelenmiştir. Türkiye’deki müzik televizyonları ele alınmıştır. Müzik video kliplerinin

gerçekleştiricileri olan yönetmenler üzerinde durulmuş, sınıflamada yer alan Türk video kliplerinin yönetmenlerine ilişkin bilgiler verilmiştir.

“Kadın Sanatçılar: Postfeminist Görüntüler”, bölümünde, kadın sanatçıların Türk toplumsal yapısının kuşaklara göre ilişkileri irdelenmiş, belirli temsiliyetlere göre seçilen altı kadın sanatçı, tüm klipleri üzerinden kliplerin nitelikleri ve konularına göre incelenmiştir.

“1994-2004 Yıllarında Toplumsal Dönüşüm ve Sanatçının “Sanat” Tutumları Üzerine Değerlendirme ve Sonuç” bölümünde, çalışmanın kuramsal yapısında ele alınan unsurların genel değerlendirmesi ve sanatçıların klipleri üzerinden bu unsurların yansımaları irdelenmiştir. İrdelenmeler sonucunda, küreselleşme ve postmodernizmin yarattığı dönüşümlerin dünyada olduğu kadar Türkiye’de de etkileri olduğu ve bunun müzik ve video gibi iki ayrı sanat dalının bir araya gelmesiyle oluşan yeni ürünü “müzik video klipleri”nde izlenebildiğini söylemenin olanaklı olduğu belirtilmektedir.

Kaynakça’da, araştırmanın kapsamıyla ilgili kaynakların yanı sıra, konunun magazin ve güncel olmasından ötürü gazete makale ve haberleri geniş bir yer tutmakta, sanatçılarla ilgili bilgilerin çoğu için başvurulmuş internet siteleri yer almaktadır. Ekler bölümünde, H. Mete Özgencil ve Murad Küçük’le yazışma metni, 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Altın Kelebek ve Kral Tv Video Müzik Ödülleri Listeleri’nde, sanatçıların belirlenmesi için başvurulmuş ödül listeleri ve Hürriyet gazetesinin en çok satan albüm bilgilerinin listeleri verilmiştir. Müzik Video Kliplerinin Müzik Türlerine ve Yıllara Göre Dağılımı tablosunda tez kapsamında belirlenen kliplerin müzik türlerine göre dağılımı gösterilmektedir. Ödül alan sanatçıların albümlere göre kliplerine ilişkin bilgiler sunulmuştur.

2. KÜRESELLEŞEN DÜNYADA KÜLTÜR VE SANAT

Bu bölümde, küreselleşmenin toplum hayatına etkileri, ekonomik, siyasi, bireysel alanlarda yaşanan dönüşüm ve teknoloji aracılığıyla değişen zaman/meکان algıları üzerinde durulmakta, postmodernizmin bu değişim ve dönüşüme etkileri ortaya konmaktadır. Kültürün, endüstrinin bir parçası haline gelmesi, tüketim kültürünün giderek yayılması, medyanın buna katkıları ve tüm bu unsurların sanatın “postmodern” olarak nitelendirilmesini sağlayan öğeleri ele alınmış, küreselleşme ve postmodernizmin etkilerinin Türkiye’deki yansımaları üzerinde durulmuştur. Ekonomik yapıda liberalizmin benimsenmesi, ulus-devletin görevlerindeki değişiklikler, toplumsal kimlik arayışlarında İslamcılığın, Kürtçülüğün ve milliyetçiliğin yükselişi, göç hareketlerinin kent içinde çevreden merkeze yönelmesi ve dünya vatandaşı olan yeni nesiller, popüler kültürün yaygınlaşması ve rol model olarak Amerikan tüketimciliğinin örnek alınması irdelenmiş, değişen toplumsal yapıda “kadın”ın konumu, temsiliyet, beden ve çokkültürlülük üzerinden ele alınarak, feminizmin üçüncü dalgası olarak kabul edilen postfeminizmi oluşturan kuramsal yapı, “kadın”ın tanımlanması, ötekilik ve beden dili sorunları çerçevesinde incelenmiştir. Bu çerçevede, Türkiye’de “kadın”ın temsili, feminist yaklaşımlar, İslamcı ve Kürt kadınların söylemleri ve tüketim kültürü bağlamında “modern” imgesi ortaya konulmaktadır.

2.1. KÜRESELLEŞME POLİTİKALARI VE POSTMODERNİZM

1990 ve 2000’li yılların ilk yarısında siyasi yapılanmalara ve toplumsal değişime yön veren kavramların başında “küreselleşme” yer almaktadır. Küreselleşme yeryüzündeki toplumlar arasında ekonomik, siyasi ve teknolojik alanlarda bağlantıların güçlendirilmesi ile homojen bir görünüm yaratılması açısından bütünleştirici, öte yandan aynı nedenlerden ötürü toplumların ve bireylerin bir yandan da heterojen yapılarının önem kazanması açısından parçalayıcı bir etkiye sahiptir. Robertson’a göre küresel teklik yalın bir birörneklik değil, insanların farklı yaşam düzeylerinin birbirleriyle iletişimde olduğu karmaşık bir toplumsal ve fenomenolojik “küresel insan” durumudur (Robertson, 1999, s.19). 2000’li yıllara doğru küreselleşmenin ikinci dalgası olan parçalanmayla (fragmantasyon) beraber “postmodernizm”, dönemin, ekonomik, siyasi,

toplumsal, sanatsal dönüşümünde belirleyici diğer kavram olarak önem kazanmakta, küreselleşmenin kültürel yüzünü belirlemektedir⁹.

2.1.1. Ekonomide Küreselleşme

Giddens'a göre, küreselleşme, kapitalizmin dünyayı etkisi altına alması çabasıdır ve modernitenin bir sonucu olarak kendisini ekonomik, politik ve kültürel bağlamda yeniden kurmasıdır (Giddens, 2010, s. 37). Mandel'in "geç kapitalizm" olarak adlandırdığı bu dönemin hazırlanışını sağlayan koşullar, 2. Dünya Savaşı sonrasında oluşmaya başlamıştır. Temel ihtiyaçların ve yedek parça sıkıntısının giderilmesi sağlandıktan sonra yeni ürünlerin ve yeni teknolojilerin öncüleri 50'li yıllarda ortaya çıkmış (Jameson, 1994, s. 21-22), seri üretimin belirleyici olduğu Fordist dönemden sonra neo liberalizmin hakim olduğu Postfordist süreçte ekonomide küresel dönüşüm gerçekleşmiştir.

Ekonomi, temel ihtiyaçlardan tüketim, hizmet, bilgi, eğlence, iletişim, elektronik ve finans sektörlerine kaymakta, bedensel işlerin azalması, erkek işgücündeki düşüşe ve kadın işgücünün yükselmesine neden olmaktadır. Çokuluslu firmaların yükselişleriyle birlikte diğer ülkelere yapılan yatırımların artması, ulusal sınırlara olan bağımlılığın gittikçe azalması ve uluslararası ticaretin çeşitli pazarlarda daha geniş coğrafyalara yayılması ve yoğunluk kazanmasıyla ulusal ekonomilerin dünya ekonomisinin birer şubesi haline geldikleri görülmektedir. Gelişmiş ülkelerin iç piyasalarının dolmasıyla dış piyasalara açılma arayışı ve böylelikle çokuluslu firmaların yeni uluslararası iş bölümü çerçevesinde üretimi hemen hemen tüm dünyaya yaymaları hem işgücünün merkezleşmesine hem de ülkelerin birbirleriyle bütünleşmelerine yol açmaktadır¹⁰. Öte yandan mali piyasaların küresel bir ağla birbirine bağlanması sonucu kısa vadeli yatırımların teşvik edilmesi ile sermayenin dolaşımında olması ve hızlanması, vergi denetiminden kurtulmasını sağlamaktadır. Buna karşın, ulusal hükümetlerin faiz ve bütçe politikalarına karşı uluslararası borsaların baskılarının arttığı görülmektedir. Ayrıca, yeni sanayileşmiş ülkelerin ihracatındaki hızlı artış, sanayileşmiş ülkelerin

⁹ Jameson'a göre postmodernizm kuramının temelinde yatan, dönemselleştirmenin ışığında tümüyle yeni bir düzenin kültürel başatlığı olmadığı, yalnızca kapitalizmin geçirdiği başka bir sistematik modifikasyonun bir yansıması ve onunla birlikte ortaya çıkan bir süreç olduğu gerçeğidir. Düşünür tarafından kuram, gerekli araçlar olmadan bir "zeitgeist" ya da "mevcut durum"un bulunup bulunmadığının kesin olmadığı bir konumda, içinde yaşanan çağın değerlendirilmesi olarak ele alınmaktadır (Jameson, 1994, s.11-12).

¹⁰ Ulusal hükümetler üzerindeki otoritesi ile Dünya Ticaret Örgütü, IMF, Sony, Nokia, Coca Cola, Adidas, McDonalds v.b. gibi örgüt ve firmalar birçok devletten daha fazla ekonomik güce sahiptirler. 1999 yılında Avrupa Birliği ülkelerinin büyük bir kısmının "euro" ortak para birimine geçmesi, Asya Kaplanlarının dünya ticaretinde büyük önem kazanması örnek gösterilebilir (Bozkurt, 2000, s.29).

birbirleri arasında rekabeti arttırmakta ve bu ülkeleri kendi ekonomilerini ileri teknoloji gerektiren alanlara aktarmaya zorlamaktadır.

2.1.2. 'Ulus-Devlet'in Değişen Rolü

Ekonomik güçleri oluşturan çokuluslu firmalar tarafından işleyen sermaye dolaşımının yeni biçimleri aracılığıyla devletin konumunu tehdit etmeye başlaması, ulusal devletlerin siyasi hareket alanını, diğer ulusal devletlerin stratejik kararıyla değil, sistemler arası karşılıklı bağımlılık ilişkileri tarafından sınırlandırmakta (Habermas, 2008, s. 61-62), sınırların erimesi küresel bütünleşmeye zemin hazırlarken aynı zamanda da "trans" kavramının başlı başına belirleyici bir olgu olarak ortaya çıkmasına sebep olmaktadır¹¹. Transgression (sınır aşımı), transnational (ulus aşımı) gibi kavramlar, ulus devletlerin kendi içine kapalı modellerini açmakta, hukuk sistemlerinin değişmeye başlamasına ve değişik ülkelerin halklarının ortak çıkarlarının daha çok farkına varmalarına yol açmaktadır¹².

Siyasi alanda devlet otoritesindeki gerileme, diğer kurumlar ve birliklerin, yerel/bölgesel otoritelerinin artarak yaygınlaşmasını beraberinde getirmektedir (Bozkurt, 2000, s. 19). Foucault'nun 'Power/Knowledge' (1972) adlı eserinde belirttiği gibi toplumsal kontrolün sürdürülmesinde devlet iktidarının yerel birimlere bağlılığı ve bu birimlerin sistem üzerindeki yerleşik etkileri ve yaptırıma yönelik yetkilerinin giderek artmasından ötürü mikro politikaların önem kazandığı görülmektedir (Aktaran: Harvey, 2006, s. 61). Gelişmeyi sürekli olarak ileriye doğru yönlendirmekle yükümlü devlet merkezli makro politika, devletin küçülmesi, özelleştirme, siyasal reformlar, sosyo-ekonomik politikaların dönüşümü gibi stratejilerle yerlerini mikro politikalara bırakmaktadırlar.

2.1.3. Bireyin Durumu; Kimlik Sorunu

Foucault, Lyotard, Giddens, Deleuze ve Guattari gibi dönemin düşünürleri mikro politika kavramını sınırlar ve farklılıklarla ilişkilendirerek, siyasi ve ekonomik yapının yanı sıra toplumu oluşturan bireylerin gündelik hayat pratiklerinde gerçekleşen değişimlere etkisine dikkati çekmektedirler (Best ve Kellner, 1998, s. 146). Toplumsal

¹¹ Bu anlamda 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması, Sovyetler Birliği'nde Glasnost, Perestroyka hareketleri, devletin parçalanması gibi örnekler ve 90'larda gündelik yaşam politikaları her alanda dönüşümlere yol açmıştır (Zürcher, 2008, s. 470, Erdemci, 2007, s. 282).

¹² AB yasaları, İnsan Hakları Mahkemeleri, sivil toplum örgütleri, insan hakları konusunda geniş açılımlara olanak vermişlerdir (Zürcher, 2008, s. 420).

hayatın “açıklığı”, eylem ortamlarının çoğulluğu ve otoritelerin çeşitliliği, yeni hayat tarzının oluşturulması, bireysel kimliğin ve gündelik etkinliğin inşasında giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Giddens’a göre, hayat tarzı kavramı çoğu kez yapay bir tüketim eğilimi çerçevesinde düşünülmemekte ve bir ölçüde magazin dergilerinin ve reklamcılık imajlarının aşılama çalışmaları bir “şey” olarak görülmektedir. Oysa hayat tarzları; giyim, beslenme, davranış alışkanlıkları, iletişim ortamları gibi rutinleşmiş pratiklerden oluşmakta, ancak izlenen rutinler bireysel kimliğin dinamik yapısındaki sürekli değişimi yansıtmaktadırlar. Bireyin her gün yaptığı seçimler genel geçer rutinlerin oluşmasına katkıda bulunmakta ve bunlar sadece nasıl davranılması gerektiği konusunda değil, kimliğin belirlenmesinde de etkili olmaktadır. Bireyin içinde hareket ettiği ortamlar gelenek ötesi hale geldiği ölçüde hayat tarzları da bireysel kimliğin özünü, onun inşası ve yeniden inşasıyla bağlantılı hale gelmektedir (Giddens, 2010, s. 16, 110, 111).

Sanayi sonrası toplumlarda gelişen bireyleşme ve “kozmpolit” kimlikler oluşması bu dönemde; zaman/mekandaki dönüşümler, yersizyurtsuzlaşma, kültürler arası etkileşimler, milliyetçilik, dini kimlik, etnisiteler, altkültürler, yeni aidiyetler ve melezleşme ile biçimlenmektedir.

2.1.4. ‘Zaman/Mekan’ın Dönüşümü

İletişim teknolojilerindeki gelişimin sonucu ortaya çıkan küresel ağ, imgelerin “zamansız” dolaşımı, “an”ı yüceltmekte, vurgulamaktadır. Modernizmin devamı olarak postmodernizm de kopuşların, olayların, bir kez öyküsü anlatıldıktan sonra artık aynı olmayan “an”ın ya da şeylerin temsilindeki değişikliklerin ve tersine çevrilemeyen değişimlerin peşindedir. Yalnızca değişiklikler anı anına izlenmekte, içeriğin “daha çok imgeler”i işaret ettiği görülmektedir (Jameson, 1994, s. 9). Zamanın bu şekilde gelip geçen anlar yığınınına dönüşmesi, genel olarak multi-medyanın olanaklarıyla gerçekleşmektedir. Dünyanın alışılmış zamansal düzenininin değişmesi, aynı zamanda geçmişin de ele alınmasına yol açmakta, tarihsel süreklilik ve bellek duygusu yok olurken, tarihte olanlar şimdinin boyutuyla harmanlanmaktadır (Harvey, 2006, s. 71). Zamanda olduğu gibi mekan algısında da merkezlesmeye yönelik bölünme, parçalanma insan bedeninin konumlandırılmasında, yakın çevreyi görsel yönden örgütleyebilmede, dış dünyada kendi pozisyonunun haritasını çıkarabilmede ve dış

dünyayı temsil eden kentlerin yeniden organizasyonu, küresel turizm, çevrecilik gibi olgularda öne çıkmaktadır (Turner, 2003, s. 38, 291).

Bu anlamda kentin göstergeler ve imgeler mekanı olması postmodernizmi hazırlayan unsurların başında gelmektedir. Bir yandan dünya coğrafyası birbirine yaklaşırken diğer yandan kentsel mekanların bir kısmı hipermekanlar olarak üst üste yığılmakta, kesişmekte ya da yan yana durmaktadırlar. Çeşitli imaj ve reklamların gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın belirgin olmaktan çıktığı coğrafi bir alan haline gelen kentte, yeni hayat tarzlarının oluşturulmasında iç mekana ilişkin hedeflenen idealleştirmenin yanı sıra, tesadüfi bir şekilde yan yana gelen birbirlerinden tamamen farklı yaşam tarzlarına ilişkin alanların yarattığı karışımı, Foucault "heterotopia" kavramıyla ifade etmektedir (Harvey, 2006, s. 64). Bu karışım, kentin klasik anlamda Batı'nın planlayarak şekillendirdiği bir mekandan, üçüncü dünya burjuvazisinin de katıldığı, dünya pazarında söz sahibi olan alanlara dönüşümünü yansıtmaktadır (Akay, 2002, s. 102). Öte yandan, Augé'nin 'Yer-Olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş' (1997) adlı eserinde belirttiği gibi günümüz kapitalist modernliğinin mekana ilişkin ayrı bir deneyim tarzı yarattığı ileri sürülmekte, bu deneyimi "yer-olmayanlar" kavramı içinde insanla mekan arasında gittikçe sıklaşan etkileşimleri tanımlamak üzere "üstmodernlik" olarak adlandırmaktadır. İlişkisel, tarihsel ve kimlikle ilgili olarak tanımlanamayan bir mekan, Augé'ye göre "yer-olmayan"dır. Havaalanları, bekleme salonları, süpermarketler, otoyollar ve çeşitli hizmetlerin verildiği benzin istasyonları, yüksek hızlı trenlerin kalktığı garlar gibi üstmodern mekanlar, organik bağ nedeniyle toplumsal olanı oluşturan "antropolojik yerler"den farklı olarak "yer-olmayanlar" olarak belirlenmektedir (Aktaran: Tomlinson, 2004, s. 151).

Zaman ve mekanın dönüşümleri, Deleuze ve Guattari'ye göre, bireyde yersizyurtsuzlaşmaya neden olmakta, aile, ev, toprak, milliyet, cemaat, kimlik, tarih gibi kökene ilişkin yerleşik kavramlardan kopuş, "köksap"lılık, bilinen değerlerin, anlamların erimesiyle oluşan kodçözümü, aynı zamanda kapitalist düzenin sürekli döngüsünün yarattığı istikrarsızlıkla beslenmektedir (Holland, 2006, s. 218). Yersizyurtsuzlaşmayla ilişkilendirilen köksap bilgisi, köklerin, birliklerin dağıldığı, farklılık ve çokkatlılıkların üretildiği, merkezleştirilmiş olan, bütüncül düşünce biçimleri ve toplumsal sisteme karşı duran teorik modeller yaratmaktadır (Best ve Kellner, 1998, s.127, 132). Eylemin, düşüncenin, arzuların çoğaltılıp yan yana getirilmesi ve yayılmasıyla sağlanan gelişim, çok yönlülüğün, farklılığın birörneklige, akımların birimlere, hareketli düzenlemelerin

sistemlere tercih edildiği, üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna inanılan yaklaşımın benimsenmesine yol açmaktadır (Harvey, 2006, s. 60). Göçebelik, fiziki anlamda kısa süreli gidiş-gelişler, seyahatler, kültürün taşınması ve bu anlamda merkez-çevre ilişkisi bağlamında oluşan melezleşmenin yanı sıra kimliksizleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Zaman ve mekanın tanımı, bireysel ya da toplumsal kimlik yaratımı açısından temel önem taşımaktadır. “Kim” olunduğu büyük ölçüde zaman-mekan koordinatlarına dayanılarak tanımlanmaktadır. Koordinatlar kaydığında veya güvenilir olma özelliğini yitirdiğinde kimlik tanımlaması güçleşmektedir (Harvey, 1993, s. 58). Zaman sorunu açısından birey, geçmişiyle geleceğini tutarlı bir yaşantı halinde örgütleme gücünü kaybettiğinde, kültürel üretimleri ve dil kullanımı da rastgele, kopuk parçalar olma özelliği göstermektedir. Postmodernizmin parçalanma özelliğine uygun bu yapı, Lacan’da şizofreni olarak tanımlanmaktadır. Jameson tarafından geniş anlamda kullanılan şizofreni, kimlik oluşturmak açısından, bireyin toplumsal yapı ve zaman/mekan ilişkisinde ifade ve anlam zincirinde kopukluklar durumunu, ilişkisiz bir dizi şimdiki zamanlar ve mekanların yaşantılanmasını işaret etmektedir. Deleuze ve Guattari’de de aynı kavram, yüzer-gezer, görece istikrarsız arzunun, organsız beden, yapıbozumu egemen olduğu, yersizyurtsuzlaşan kimlik anlamında kullanılmaktadır (Best ve Kellner, 1998, s.111).

2.2. KÜLTÜR YÖNETİMİ VE SANAT

2.2.1. Kültürün Endüstrileşmesi

Postmodernizmle birlikte “kültür” kavramı makro politikalarda yer alan kendi içindeki kapalı konumundan sıyrılarak mikro politikanın, toplumun, siyaset ve ekonominin tüm alanlarına yayılmıştır. Kültürün mikrolaştırılması ve “çok”lu hale gelmesinde etken olan unsurların başında, Appandurai’nin ‘Disjuncture and Difference in The Global Cultural Economy’ (1990) adlı eserinde belirttiğine göre, küreselleşmenin homojen ve heterojenleştiriciliği ve bu durumların birbirlerine göre yarattığı etkileşimler söz konusudur (Aktaran: Yetim, 2006, s.131). Kültürel homojenlik, ulusa ait kültürel arka planların gözardı edildiği, yerel-ulusal kültürlerde değişmelere neden olan, merkezden çevreye ve genellikle Batı’dan Doğu’ya doğru, ABD’nin manipülasyonunda yayılan, bir sürece dayalı küresel kitle kültürünün egemenliğini işaret etmektedir¹³. Kültürel

¹³ Küreselleşme hakkındaki eleştirilerden birisi onun yalnızca Batılılaştırmaktan ibaret olduğudur. Ancak Japonya ve Asya bölgesinin diğer güçlü ekonomilerinden yayılan köklü kültürel hareketler vardır ve bu

heterojenlik, birden fazla kültürün biraradalığı olan çokkültürlülük, melez oluşumlar, yerel kültürlerin farklılığının yarattığı özgünlük, etnik grupların kültürleri üzerinden kimliklenme, kültür endüstrisinin yereli, popüler/tüketim endüstrisine katarak yeni kaynaklar yaratmasıdır.

Adorno, küreselleşmeyle kültüre özgü kabul edilen alanların maddi üretime giderek daha fazla yaklaştığını belirtmekte (Adorno, 2008, s. 123), Jameson, kültürün, üretim ve finans sektörünün küreselleşmesiyle alınıp satılan bir meta olarak kendi sermayesini yaratan başlı başına bir sektör haline geldiğini savunmaktadır. Pazar, kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda kapsamına aldığı nesnelerin herhangi biri kadar metalaşmaktadır. Postmodernizm ise, bir süreç olarak metalaşmanın tüketimidir. Bu nedenle, egemen güç olarak süper devletin yaşam biçiminin, idollere tapınmanın, Marx'ın tanımladığı "meta fetişizmi" ile ilişkilendirdiği öne sürülmektedir (Jameson, 2005, s. 10, 83). Bourdieu'ye göre endüstrileşen kültürel sermaye üç biçimde ortaya çıkmıştır;

1. Bedenselleşmiş halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik v.b): Bourdieu'nün sınıflamasında bedenselleşmeye verilen önem, Barthes, Derrida, Foucault ve Baudrillard gibi düşünürlerde de yer almakta, akıl-beden ayırımına dayanan Kartezyen düalizm¹⁴ yadsınmaktadır. Giyinme tarzları, modalar, zevkler, arzular, acılar gibi bedensel deneyimlerin belirleyiciliği ön plana çıkmaktadır. Baudrillard için bedensel deneyimler cinsellikten siyasi davranışlara kadar birer tasarımdırlar. Propaganda aracına dönüşen reklam tasarımları, satmak istediklerini tasarlarlar ve tüketim eylemi biçiminde bedensel deneyimlere dönüşmektedirler. Böylelikle akıl ve beden ikiliği ortadan kalkmakta, birbirlerine karışmaktadır.

2. Nesnelleşmiş halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler): Kültürel ürünler meta olarak nesnelleşmiş halde sunulmaktadır. Her türlü sanatsal yapıt ederi karşılığı alınıp satılabilmekte, yapıtlar satılabilmek için taşınabilir görünüm ve ölçülere dönüştürülmektedirler. Benjamin'in sözünü ettiği "aura"nın ölümü, yaratıcının tekil olan yapıtının ölümünü işaret etmekte, biricik yapıt çoğullaştırılarak, piyasaya sunulmaktadır (Kahraman, 2002, s. 222). Öte yandan toplumlar, küresel ekonomi ve

hareketler dünyayı şekillendirmekte, modern kültürlerin Doğululaştırılmasında da etkili olmaktadır. (Turner, 2003, s. 26)

¹⁴ Kartezyen düalizm, ruh-beden ikiliğidir. Descartes'e göre varlığın biri maddi biri de ruhsal olmak üzere iki boyutu vardır. Ruhsal olan psişik yapı, fiziksel organlar olmaksızın var olabilir, düşünebilir (<http://www.bilgipasaji.com>).

teknoloji sayesinde farklı kültürleri metalaşan ürünler aracılığıyla tanımakta ve öğrenmektedirler.

3. Kurumsallaşmış halde (eğitim v.b.): Kurumsallaşma açısından bakıldığında kültür ürünlerinin kaydedilmesi, korunması, analiz edilmesi için yeni kurumların oluştuğu görülmektedir. Modernist anlamda müzeler, akademiler gibi sarsılmaz kurumlar hem nitelik hem de niceliksel olarak (sanat galerilerine ek popüler kültür arşivi/müzesi kurulması gibi) dönüşüme uğramaktadırlar. Ulus-devletin tekelinde olan bu yapılanmalar el değiştirmekte, bireysel işletmelere dönüşmektedir (Featherstone, 2005, s. 156, 174).

Kültürünün kendini ifade ettiği ve çeşitli kültürlerin birbirleriyle karıştıkları, kurumsallaşmış olarak yaygınlaşmasını sağlayan en önemli alanlardan biri medyadır. Bu yayılma, küresel reklamcılık, medya formları, iletişim teknolojileriyle oluşan imaja dayalı bir yapıyla gerçekleşmektedir (Gottdiener, 2005, s. 351). Kültür, artık sosyal ilişkilerden çok, metinler, imgeler ve temsiller şeklinde algılanmaktadır. (McRobbie, 1999, s. 59-60). Baudrillard'a göre imgenin oluşturulması göstergenin dört aşamasına bağlıdır:

1. Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge, (nesnelerin ayrıntılı olarak yeniden sunulduğu)
2. Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge (göstergenin nesneye göndermede bulunmadığı)
3. Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge (imgenin görünümün yerini almaya çalışması)
4. Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf "simülakr"ı olan imge (simülasyon düzenine ait olması) (Baudrillard, 2008, s. 20).

2.2.2. Tüketim Kültürü ve Medya

Evrenin taklit yoluyla temsil edilmesi durumunu "simulakra" kavramıyla açıklayan Baudrillard, temsili imajlardan oluşan simulakraların, medya ve kitle iletişim araçlarınca bireyin evreni haline getirildiğini, kuşatıldığını dile getirmektedir. İçinde bulunduğumuz simulakra düzeninde her şey taklitlerine göre kodlanmakta, işaretle temsil edilmektedir. Tüketimcilik ve ekran yoluyla, göstergelerin, imajların ve simülasyonların birbiri üstüne yığılmasının istikrarsız, estetikleştirilmiş bir gerçeklik sanrısı yarattığı bu imajlar ağı

“hiperrealite”dir (Baudrillard, 2008, s.14). Bir televizyon ekranı ya da bilgisayar monitörü basitçe bakılan nesnelere değil, arzu ve temsillere yanıt vererek onlarla kesişen ve ruhsal dünyanın cisimleşmiş halidir. Ekran, seyredenle kendisi arasında karmaşık ve sanal bir ilişkiler ağı sergiler (Connor, 2001, s. 253). Gerçek olarak tanımlananın dünya üzerinde var olması gerekmemektedir, taklit edilen modelin ekranda görünmesi var olması için yeterlidir. Çünkü dünya ya da evren artık ekrandır, monitördür. Bireyler gerçeğe bakarak modeli değil, kendilerine sunulan modele bakarak kurgusal gerçeği belirlemektedirler (Baudrillard, 2008, s. 39-50).

Böylelikle medyadan çoğunlukla ekrandan yansıyan tüketim kültürü, toplumsal hayatın merkezinde yer almaktadır. Reklam endüstrisi tarafından belirlenen yeni tüketim etiği, an’ı yaşamayı, hedonizmi, dışavurumu, beden güzelliğini, toplumsal yükümlülüklerden bağımsız olmayı, uzak yerlerin egzotizmini, hayatın üsluplaştırılmasını teşvik etmektedirler. Gelenek ve alışkanlıklar yoluyla benimsenen hayat tarzları, yerini “hayat projeleri”ne bırakmakta, bireyler, imajların akışındaki yoğunlukları yüzeysel olarak “yaşantılamaktan” zevk almakta ve tutarlı süregelen bir anlam arayışı taşıamaz hale gelmektedirler. (Featherstone, 2005, s. 186-205). Tüketicinin doyumunu anında olmalıdır ve tüketim mallarının tüketilmesi için gereken zaman sona erdiğinde yerine yenisinin gelebilmesi için doyum da son bulmalıdır. Bauman’a göre tüketim toplumu kültürü, öğrenmeyle değil, çoğunlukla unutmaya ilgilidir. Tatmin vaadi ve umudu, tatmin edileceği vaat edilen ihtiyaçtan önce gelmekte ve her zaman mevcut ihtiyaçtan daha yoğun ve çekici kılınmaktadır (Bauman, 2006, s. 94-95).

2.2.3. Postmodernite ve Sanat

Yeni “hayat tarzları”, sanatın postmodern özelliklerinin temel unsurlarından biri olarak gösterilmektedir. Hayat tarzları, kültür endüstrisi ve medya araçları giderek birbirine yaklaşmıştır. 90’lı yıllarla başlayan dönüşümde, sanat yapıtları, küreselleşme bağlamında popüler/tüketim kültürü, yapıbozumculuk ve mikro politik yaklaşımlarla şekillenmiş, bunlara bağlı olarak üslup, yöntem ve içerik geliştirmiştir. Sanatta yapıbozumcu ve popülist dönüşümün başlangıcı, Dadaizm, Gerçeküstüculük ve sonrasında 1960’larda ortaya çıkan Pop Art’la gerçekleşmektedir. Pop Art, postmodern bir yapı sergilemekte, hayatın üsluplaştırılması, gündelik nesnelere, metalar sanat yapıtı olarak kültürün endüstrileşmesi içinde sunulmaya başlanmaktadır. Medyanın imajları, grafik, resim, fotoğraf, sinema, gazetecilik, pop müzik birbiri içine geçmiş şekilde Pop

Art'ın ilham kaynaklarını oluşturmuşlardır (Anderson, 2005, s. 135; Featherstone, 2005, s. 165). Bu dönemle birlikte yaşanan dönüşümlerin başında yüksek ve popüler sanatın bir arada yer almaya başlaması dikkati çekmektedir. Sanatın metalaşması, üçüncü dünyanın piyasaya girmesi ve birinci dünyanın elitist beğenilerine sahip olmaması, estetik anlayışın popülizme kaymasına neden olmaktadır. Bu durum, kitle beğenisi ile sanatsal ürünün estetik değeri arasında doğrusal bir oran meydana getirmektedir. Popülist ve kitsch özelliklere sahip estetik ölçütler, seçmecilik/ayıklamacılıkla iç içe geçmiş olan merkezîyetçiliği yıkmakta, böylelikle kitle kültürünü yansıtan sanat yapıtları kaçınılmaz olarak meşru olanın taklidine yönelmektedir. Sanat artık sanatçının yaratıcı dehasından ya da özel niteliklerinden kaynaklanan daha yüksek bir tecrübe biçimi olarak görülmemekte, yapıt misyon içermemektedir. Önceden yapılmış ve yazılmış olma durumu karşısında, emsalsizliğe erişme kaygısı olmayan sanatçı, yinelemelere gitmektedir.

Bu dönemle birlikte sanat yapıtları, mikro siyasetin parçası olarak kamusal sorunlarla ilgilenmekte, sanatçılar, günlük malzemeler ve eleştirel dil kullanarak iletişim içinde olmayı önemsemektedirler. Güncel sanatta disiplinlerarası, sınırları aşan yaratıcı eylemlerle, sadece sanat yapıtı yaratılmasından çok, iletişim ortamları kuran uygulayıcılar önem kazanmaktadır (Hasegawa, 2001, s. 18-22). 90'ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak, sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelmektedir. Bu yıllarda tuval resmi ve enstalasyon dışında farklı etkilere açık genç kuşak, televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, sokağın jargonundan, yeni bir yerel/evrensel bakış açısından hız alan, disiplinlerarası bir bilince sahip, yapıtlarında çeşitli gösterimlerden ve ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılığı kullanan işler sergilemektedirler (Çalıkoğlu, 2008, s. 11-12). Giderek kendisini okunmaya sunan güncel sanat yapıtları, sanatı değerlendirme ve kavramlaştırma söylemlerinde değişim yaşanmasına yol açmaktadır. Bu değişimi kavrayabilmek için Hasegawa'ya göre; "Bölünmüş söylemler ve dillerin ötesinde zen hızında bir algı, dinamik ve güçlü algı kuramı süreçleri, ontolojik süreçler ve yeni eleştirel biçimlerle ve olaylar biçiminde ifade kazanan araçlar" gerekmektedir (Hasegawa, 2003, s. 16).

Dildeki parçalanmışlık, metinlerarasılık ve pastiş, güncel sanatın ifade biçimlerini oluşturmaktadır. Lyotard'a göre toplumsal bağların dilsel olması ve belirsiz sayıda dil oyunundan dokunması dili merkezsizleştirmektedir (Lyotard, 1990, s. 16-19).

Yapıbozumculuk, dilin bağımsız, ilişkisiz, kopuk yapısını, kültür yaşamında metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesinin nedeni olarak görmekte, metinlerarası örüntü, kendine özgü bir yaşam sergilemektedir. Bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir başkası içinde eritmek ya da metni bir başkası içinde inşa etmektir. Böylelikle, yapıtın eski dilinin yerini her yerde “metin”in, ve metinselliğin farklı dili almaktadır. Gündelik yaşam, beden, politik temsiller, her şey bir metin sayılabilmekte, daha önce yapıt sayılan nesnelere artık, çeşitli metinlerarası ilişkiler, birbirini izleyen fragmanlar olarak birbirinin üstüne yerleştirilen geniş metin grupları ya da sistemleri veya yalnızca süreçler şeklinde yeniden yorumlanabilmektedirler (Jameson, 1994, s. 119). Metinlerarasılık hem yatay hem dikey düzlemde gerçekleşmektedir. Dikey düzlemde geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada yer almakta, biraradalık, anda olmayı sağlamaktadır. Yatay düzlemde ise, gönderme ve alıntılar sonsuz bir serbestlik içinde yapılmaktadır.

Metinlerarasılık pastişe olarak sağlamaktadır. Pastiche kavramı, Adorno'nun Schoenberg ve Stravinsky'nin eserindeki planlama ve eklektisizm üzerine yazdığı metinlerden Thomas Mann'ın alıntılarını kullanarak kullanmaya başladığı bir kavramdır ve Jameson'la postmodern literatüre girmiştir. Buna göre, bireysel öznenin kaybolması sonucu kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, dilsel bir maske, ölü bir dilde yapılan bir konuşma olarak tanımlanan pastiş, toplumsal yapıyla ilişkilendirilerek, kapitalizmin klasik döneminde, çekirdek ailenin ve burjuvazinin egemen toplumsal sınıf olarak ortaya çıkardığı bireyin artık özne olarak yer almadığı ve ifade edilecek özel dünya ve üslupların tükenmişliği karşısında yeni bir şey yaratamama ve dolayısıyla geçmişten alıntılara gitme durumudur (Jameson, 2005, s. 18, 45, 46)¹⁵.

Postmodernizmde üslup ve yöntem, dildeki parçalanmışlık, metinlerarasılık, ve pastişle her türlü “çok”luk ve deneyime açık hale gelmiştir (Connor, 2001, s. 133-136). Alıntılanan her unsur söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırmakta ve zorunlu olarak çoklu okumalara yol açmaktadır (Harvey, 2006, s. 66-68). Sanat artık dışlayıcı ve indirgeyici değil sentetiktir ve imajlar, görüntüler, göstergeler güncel sanatın temel malzemeleri haline gelmektedirler. 20.yüzyılın başat sanat formu kabul edilen sinemayla ekran önem kazanmış, bunu takiben televizyon ve video, sanat dünyasına girmişlerdir. Jameson'a göre televizyon ve video birer üretim değil, yeniden üretim

¹⁵ Harvey'e göre bu, öznenin ölümü değil, gündelik yaşamın değişen tarihsel coğrafyasına, bilgi üretimi, kültürel üretim ve politikaya karşı öznenin aldığı belli bir tavrı yansıtır (Harvey, 1993, s. 56).

kaynaklarıdır ve kutuları içinde pek çok sanattan daha fazla imge yaratmaktadırlar (Anderson, 2005, s. 125).

2.3. TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜM

2.3.1. Küresel Yapıya Eklemlenme; Liberalizm/Ulus-Devletin Dönüşümü

1923 ve 1980 yılları, Türk ekonomisi açısından yeniden yapılandırılma tarihleri olarak nitelendirilmekte, Kongar, 1980 sonrası döneme liberal düzenin egemen olduğunu belirtmektedir (Kongar, 1998, s. 424). 24 Ocak 1980 tarihinde ekonomiye ilişkin alınan kararlar, 90'lı ve 2000'li yıllarda yansımalarını sürdürmektedir. Bu kararlar içinde toplumsal yapının değişmesine zemin hazırlayan etkenlerin en önemlileri; devletin ekonomideki payının küçültülmesi, özelleştirme, dış ticaretin serbestleşmesi, ithalatın kademeli olarak açılması, ihracatta vergi iadesi, düşük faizli kredi, gümrük muafiyeti ve teşviklerdir. Bu dönemde ekonomik açıdan stratejik planlamaların önem kazandığı, iç ve dış makro ekonomik dengelerde büyük ve sürdürülmesi güç açıkların olduğu, sanayileşme modeli olarak dünya ekonomisine eklemlenmenin benimsendiği, tüketici insan modeline yönelik bir yapı ortaya çıkmaktadır (Türel, 1999, s. 3-4). Dünya ekonomisinde küreselleşme politikalarına eklemlenme amacıyla Türkiye, Batılı, gelişmiş ülkeler içinde yerini almaya çalışırken, gelişmekte olan Doğulu ülkelerle de ihracat, ithalat ve diğer finansal sektörlere ait ilişkiler kurmuştur. Dışa açılma faaliyetleri ve ulus-devlet içinde özelleştirme politikaları, siyasi ve kültürel yapıya da etki etmektedir.

Doğu'yla bütünleşme, Perestroyka hareketiyle başlayan Sovyetler Birliği ile ekonomik ve siyasi işbirliğinin, 1991 yılında birliğin parçalanmasıyla oluşan Rusya Federasyonu ve bağımsızlaşan Türkî cumhuriyetleriyle kurulan yakın ilişkilere dönüşmesiyle devam edilmiştir. Bu dönüşümün kültürel boyutu Özal'ın "Türk yüzyılının gelişi, Adriyatik'ten Çin Seddi'ne kadar uzanan Türk dünyası" sözleriyle somutlaşmıştır (Zürcher, 2008, s. 470). Batı'yla bütünleşmenin en önemli göstergelerinden birisi ise AB'ne girme çabalarıdır. Bu çabalar sonucu 1999 yılında gümrük yasası onaylanmış ve bunu uyum paketleri izlemiştir. Uyum paketleri gerek ekonomik, gerekse toplumsal hayata yönelik bir dizi yasa değişikliği getirmektedir (Gökçe, 2004, s. 307-308). Sivil, askeri ve kültürel hayatın yapısını değiştiren bu kanunlar, devletin yapılandırma ve yaptırım gücünün küçültülmesine yönelik mikro politikaların benimsenmesinde etkili olmuş, ulus-devletin

yüzyıllardır süre gelen temel işlevlerinden uzaklaşma politikası, sivil toplum oluşumlarının gelişmesine yol açmış (Kahraman, 2004, s.120), devlet için vatandaş anlayışı, yerini vatandaş için devlet anlayışına bırakmaya başlamıştır. 90'lı yılların ortasından 2002 yılına kadar olan DYP, SHP, CHP, ANAP, DSP, MHP, DTP partilerinin oluşturdukları çeşitli koalisyon hükümetleri¹⁶, ekonomik ve siyasi alandaki liberalizasyon hareketlerinde yenedünya düzenine geçişin sıkıntılarıyla karşılaşmışlardır (Zürcher, 2008, s.426).

2.3.2. Kimlik Sorunu; İslamcılık/Kürtlük/Milliyetçilik

Bu dönemde, kimlik¹⁷, İslamcılık, Kürtlük ve milliyetçilik üzerinde odaklanmıştır. 2002 yılından itibaren Türkiye'de iktidar olan Ak Parti, dindarlık söylemine ağırlık vermiş, bu durum İslami kültürün, Müslüman kimliğinin kamusal alanda daha belirginleşmesini, görünür kılınmasını sağlamıştır. Bir yandan laiklik kavramı içinde ılımlı İslam'dan söz edilirken (Kıray, 1999, s. 166-167), öte yandan dini yayınlar, dini içerikli radyo ve televizyon kanalları, dini müzikler, İslamî moda, imaj, eğlence ve tatil seçenekleri gibi yeni oluşumlar, İslamcı yaşam tarzının, Müslümanlığın yeni ve dönüşmüş bir kimlikle ortaya çıkmasına neden olmaktadır. İslamın bu yükselişinin değişik biçimleri, söylemleri, çatışmaları ve tutumları sadece bireyin kendine ait kimliğinde değil, ulus-devletin siyasi, ekonomik ve kültürel dünyasını da kapsayan uluslararası toplumdaki kimliğini de biçimlendirmektedir (Keyman ve Özbudun, 2003, s. 303). Bu yeni yapılanma, Tanzimat'tan beri süre gelen Doğu-Batı ikileminde, küreselleşmenin de etkisiyle, "İslam ve modern" anlayışında yeni bir sentez yaratmakta (Keyder, 1998, s. 30), kültürel kimlik, hem Doğulu hem Batılı bir eksene oturmaktadır (Kahraman, 2003, s. 281).

¹⁶ Haziran 1993 - Ekim 1995 arasında DYP/SHP, Ekim 1995'de 25 gün süren DYP azınlık hükümeti, Ekim 1995 - Mart 1996 arasında DYP/CHP, Mart 1996 - Haziran 1996 DSP destekli ANAP/DYP, Haziran 1996 - Haziran 1997 RP/DYP, Haziran 1997 - Ocak 1999 CHP destekli ANAP/DSP/DTP, Ocak 1999 - Mayıs 1999 DSP, Mayıs 1999 - Kasım 2002 DSP/MHP/ANAP, Kasım 2002 'den itibaren AKP hükümeti yönetimindedir. Dönemin Cumhurbaşkanı ise; Mayıs 1993 - Mayıs 2000 Süleyman Demirel, Mayıs 2000 - Haziran 2007 Ahmet Necdet Sezer (www.byegm.gov.tr).

¹⁷ Kavram, bireysel özelliklerle ortaya çıkmış ve bunun kitlesel boyuta gelmesiyle ulusal, toplumsal, milli bir yapı kazanmıştır. Mikro düzeyde kimlik, bireylerin içinde buldukları konuma, etki eden davranışa ve hayatı anlamlandırma bakımından yapılaşmış tutumlara bağlı olarak farklılaşan çoklu bir ben ve öteki kategorileştirmesi olarak görülmeye başlanmıştır. Makro düzeyde ise, kurumlar ve toplumlar içindeki bireylerin konumsal açıdan tanımlanması olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle makro analizciler kimliği, din, meslek, eğitim, aile vs. gibi kurumların yapısal bir yönü olarak ya da bireyi en genel toplumsal anlamlar düzlemine bağlayan kültürel kodlar olarak görme eğiliminde olmuşlardır (Yıldız, 2007, s. 11-15-16).

Etnik gruplar içinde Kürtler en geniş nüfusu oluşturmaktadırlar. Kürtlük, kimlik bağlamında, önem kazanmış, politik anlamıyla 1990'lardan sonra gündeme gelmeye başlamıştır (Çağlayan, 2009, s. 54). Gerek, kültürel yapılarının resmî olarak tanınması, gerekse, yerel özerklik istemiyle, siyasi temsiliyet, Kürt kimliğinin temel sorunsallarıdır. Bu dönemle beraber Kürtlük, özellikle dil ve müzik başta olmak üzere kültürel alanda meşruluk kazanmıştır.

Kozanoğlu'na göre milliyetçilik, Kürt hareketine tepki olarak yükselmiş (Kozanoğlu, 1995, s.138), Gökçe'ye göre ise, 80'lerden sonra İslamcılıkla beraber önem kazanmıştır (Gökçe, 2004, s. 309). Neo-Türklük olarak da tanımlanan Türk olmanın yeniden övünç kaynağı haline gelmesi, toplumsal yapıda pek çok farklı etkenin bir araya toplanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yurt dışında, siyasi, ekonomik, kültürel ve sportif alanlarda ülke adına kazanılan başarılar, Asya'daki eski Türk kavimleri, Osmanlılık gibi geçmiş tarihe duyulan ilgi, Türklüğe özgü ay-yıldız, bayrak, tuğra v.b. sembollerin, takı, poster, giysi ve hediyelik eşyalara yansımaları, popüler kültür nesnelere dönüştürülmeleri gibi unsurlar, Türk kimliğinin önem kazanmasına yol açmaktadır.

2.3.3. Yeni Nesiller ve Değişen Göç Hareketleri

90 ve 2000'li yıllarda onlu, yirmili ve otuzlu yaşlarını yaşayan yeni nesiller, kendilerinden önceki kuşaklara göre hem niteliksel, hem niceliksel farklılıklar içermektedirler. Niceliksel olarak genel nüfus dağılımında çoğunluğu oluşturmakta, niteliksel olarak, eğitilmiş, dinamik ve dünya vatandaşı olmaya adaydırlar. Ülkenin gerek farklı coğrafi alanlarından, gerekse farklı sosyo-ekonomik yapılarından gelen bu nesiller, dünyadaki yaşlılarıyla, geçmiş kuşaklara oranla daha fazla ortak paylaşım içindedirler.

Büyük kentlerde yaşayan üst ve orta sınıf gençler, yaygın olarak küreselleşmenin, teknolojik ve homojen kültür çerçevesinde yer almakta ve kentin karmaşık yapısında çok yönlü algı ve düşünme sistemi geliştirmektedirler. Orçan, yeni nesillerin ortak özelliklerini "iş adamı düşünceli, teknokrat yapılı, rekabetçi ve muhafazakar" olarak belirlemektedir (Orçan, 2008, s.225). Özkök'ün "Özal kuşağı", Bora'nın "Euro-Türk", ve kimilerince "X kuşağı", "Bobo" (burjuva bohemler) olarak adlandırdığı bu gençler, iyi eğitilmiş, yabancı dil bilen, Batı standartlarında donanıma sahip, Türk olmaktan gurur

duyan (Bora, 1994, s. 9-24), iş gereği veya turistik amaçlı sıklıkla yurt dışına giden, küreselleşmeyi özümsemiş, dünya vatandaşlarıdır (Bali, 2002, s. 21).

Yeni nesillerin diğer bir kısmı ise, kente bir veya iki kuşak önce gelmiş, varoşlarda yetişmiş gençlerden oluşmaktadır. Göç kavramı, 50 ve 60'lı yıllarda olduğu gibi kırsaldan kente doğru olan seyrini çoğunlukla tamamlamış, artık varoştan merkeze doğru kent içinde bir hareketlilik içermektedir (Tekelioğlu, 2006, s. 42). Varoşlarda hemşeriliğin esas olduğu alt gruplardan söz etmek mümkündür. Bu anlamda kentin bütününde kültürel çeşitlilik yaşanmakta, çevre-merkez ilişkisinde karşılıklı etkileşim sonucu melez kimlikler oluşmaktadır. Türkiye'de yaşanan çokkültürlülük sonucu oluşan melez kimlikler, yerel-kırsal, kent kültürü ekseninde yoğunlaşmakta ve yeni nesiller tarafından sürekli bir dinamizmle yeni oluşumların yaratılmasında ve tüketilmesinde etkili olmaktadır.

Batı'yla yaşanan melezleşmenin önemli etkenlerinden biri de Almanya'ya göç eden, Almanlar için "misafir işçi", "Alman Türk", "yabancı pasaportlu yerleşimciler", Türkler için "Almancılar" olarak adlandırılan işçilerdir (Yalçın-Heckman, 2005, s. 309-319). Orada doğan veya çocukken göç eden ikinci nesiller, hane dışında Alman kültürü, hane içinde Türk kültürü ile büyümektedirler. Geniş olanaklar, yaratıcılığın geliştirilmesine verilen önem, hem Almanya'da, hem Türkiye'de öteki olmanın getirdiği yükselme ve başarı arzusu ve iki kültürün farklı unsurlarının karışımı, özellikle sinema, spor ve müzik gibi alanlarda yeni nesillerin başarılı olmalarına, ün kazanmalarına neden olmuştur. İçlerinde işleri ve becerileriyle adından söz ettirenler, şöhret olanlar¹⁸, uluslararası ve ulusal düzeyde, kimi zaman Türk, kimi zaman Alman, kimi zaman da melez kimlikleriyle kendilerini temsil etmektedirler.

2.3.4. Popüler Kültür; Tüketimcilik/Amerikanlaşma

Tekelioğlu'na göre, Türkiye'de modern kent kültürlerinin kurucusu ve taşıyıcısı olan popüler kültür, halk zevkinin önce kırsaldan kentlere, sonra varoşlardan merkeze ilerlemesiyle ortaya çıkmıştır. Bu anlamda popüler kültür, kent kökenlidir ve sürekli olarak çevre kültürlerden beslenmiş ve onların beğenisini yansıtmıştır. Özal'ın popüler kültüre verdiği önem, resmî olarak popülizmin kabulünü getirmiştir (Tekelioğlu, 2006, s. 23-25-33-39). ABD'nde popüler kültürün gelişme ve yayılma süreciyle Türkiye'dekinin

¹⁸ Yönetmen Fatih Akın, futbolcu Hamit ve Halil Altıntop, müzisyen Tarkan, İsmail Y.K. gibi.

benzerliği ve Türkiye'nin, Amerikan popöler kùltürünü örnek aldığı görölmektedir. Bu anlamda Türk toplumunun önce, üst orta ve zengin kesimleri, ardından yeni nesillerin temsilcisi olan gençler ve giderek toplumun büyük çoğunluğu bir şekilde Amerikan tüketim alışkanlıkları ve kùltürel değerleriyle ilişkilendirilebilecek yaşam tarzını benimsemişlerdir (Oktay, 2002, s. 305).

"Amerikanlaşma", "Coca-Kolonileřme", "McDonaldslařma" isimleriyle adlandırılan bu olgu; eğitim, politika, aile, çalışma, yemek, eğlence, seyahat ve toplumun tüm diğer yönlerinde oluşan çok geniş bir yapılanmayı işaret etmektedir. Bu yapılanmanın yaygınlaşmasını sağlayan başta televizyon ve radyo olmak üzere medya organları, reklam şirketleri, alışveriş dünyasıdır. Televizyonlarda çoğalan kanal sayılılarıyla beraber, ABD yapımı filmler, diziler, müzik programları, Türk toplumuna uyarlanmış reality show'lar, haber programları, radyolarda, 'jingle'lar, Pop ve Rock müzik yayınları ve Amerikalı dj'lerin konuşma tarzlarının taklit edilmesi gibi Amerikan popöler kùltürüne özgü unsurların topluma aktarılmasını sağlamaktadır (Büken, 2006, s. 46-47).

Kùltürün en önemli belirleyicilerinden 'dil' değişmekte, cümle yapısı, sözcüklerin yüklendiği simgesel değerler dönüşmektedir (Sözen, 2006, s. 64). Radyo, televizyon ve yazılı basında, mağaza isimlerinde ve özellikle gençlerin günlük konuşmalarında İngilizce kelime ve deyimler yer almaktadır (Gürbilek, 2007, s. 25-27). *Prestige, relax, imaj yapmak, look değiştirmek, cool olmak, trip yapmak, free takılmak, take care, what's up?, mail, mall* gibi deyim ve sözcükler kullanılmakta (Büken, 2006, s. 52), *McDonald's, Steak House, Home Center, Toys R Us, Disneyland* gibi markalar yaşamın parçası haline gelmektedir. Alışveriş merkezleri sadece kredi kartıyla kolaylaşan tüketimciliği özendirmekte değil, içinde barındırdıkları, sinema, yemek alanları, çocuk ve gençler için oyun merkezleri ile popöler kùltürün yeni yaşam mekanları olmaktadır. Bu mekanlar, 1990'larda başta, İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde, ardından Anadolu'nun diğer kentlerinde açılmışlar, halkın boş vakitlerini geçirdikleri sosyal alanlara dönüşmüşlerdir.

Tüketime gösterilen ilgi, 80'lerde ithalatın serbestleşmesi, çağdaş yaşama duyulan özlem ve reklam sektörünün sürekli teşvikleriyle artmıştır (Orçan, 2008, s. 227-251). Tüketim, meta alışverişinin yanı sıra her alana etki eden bir yaşam biçimi olarak ele alınmaktadır. Spor merkezleri, tatil köyleri, devre mülkler, lüks oteller, uydu kentler, ev

içi dizaynlar, arabalar, futbol, yeme-içme, giyim ve müzik, tüketilen popüler kültürün önde gelen öğelerini oluşturmaktadır (Ahıska ve Yenal, 2006, s. 5-7).

Müziğin sektörel olarak dönüşümü, popüler kültür ögesi haline gelmesi, Özal'ın ithalatı serbest bırakmasıyla yurt dışından çalgı, ses sistemleri, plak ve cd'lerin gelmesi ile gerçekleşmiş, popülerleşen kültür, müzikte de tür olarak "Pop"un yükselişine ve egemenlik kurmasına yol açmıştır. Özel radyo ve televizyonların açılması piyasada sürekli sanatçı ve beste ihtiyacı doğurmuş, bu durum, plak firmaları için durgun olan piyasada üretim ve tüketimin çoğalmasına yol açmıştır. İMÇ'de¹⁹ yer alan eski firmalara, *Kalan, Prestij, Ada* gibi etnik müzikler yayınlayan yenileri ve ilerleyen yıllarda *PolyGram*, (sonradan *Universal*), *BMG, EMI, Sony* gibi yabancı firmalar da katılmışlardır (Dilmener, 2006, s. 370-387). Üretimin çoğalması beraberinde kayıt stüdyoları, müzik dergi ve kitapları gibi yazılı basının da gelişmesine sebep olmuştur. Öte yandan internet, farklı açılımlar yaratmış, eserler, web sitelerinde sıkıştırılmış mp3 formatında dinlenebilir veya indirilebilir, klip olarak seyredilebilir hale dönüştürülmüştür. Şarkı sözleri ve notalar yine web sitelerinde toplu olarak yayınlanmış, internet adeta arşiv niteliği kazanmıştır (Başarslan, 2001, s. 244). Bununla beraber teknolojik olanakların artması korsan yayıncılık konusunu gündeme getirmiş, telif hakları ve iş güvencesi için MÜ-YAP²⁰, MESAM²¹ (Dilmener, 2006, s. 348-350) gibi meslek kuruluşları oluşturulmuştur.

2.4. DEĞİŞEN TOPLUMSAL YAPIDA KADIN DURUŞU

Küreselleşme ve postmodernizm etkisinde değişen dünya yapısında, "kadın", postfeminist söylemde, kimlik, çokkültürlülük, beden sorunları üzerinden sorunsallaştırılmaktadır. Yeni feminist söylemde kadının belirli tanım ve kategorilere sıkıştırılmasına, erkek egemen bakışın nesnesi olarak algılanmasına karşı, betimlemelerden uzak bir duruş sergilenmektedir. Türkiye özelinde, etnik yapıdan kaynaklanan farklı kadın duruşları görülmekle beraber, kimlik arayışında ve beden dili

¹⁹ İstanbul Manifaturacılar Çarşısı. 1967 yılında inşa edilen ilk çarşı, kumaş sektörünün bir arada toplanmasını amaçlamış, yıllar içinde hem kumaş, hem müzik yayıncısı firmaların ofislerinin bulunduğu ana merkez haline dönüşmüştür. 60'lı yıllardan bugüne müzik dünyasını yönlendiren İMÇ'deki müzik piyasasıdır (<http://www.imc.org.tr>).

²⁰ Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği (2000), fonogram yapımcılarının bir araya gelerek oluşturduğu, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 42. maddesi gereğince kurulmuş olan meslek birliğidir (<http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=245>).

²¹ Türkiye Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği (1986). Müzik eseri sahiplerinin (besteci, söz yazarı, aranjör ve editör) ve malî hakları kullanma yetkisini haiz kişilerin çıkarlarını korumak, 5846 sayılı Kanun ile tanınmış hakların idaresi ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak amacıyla faaliyette bulunmaktadır (<http://www.mesam.org.tr>).

oluşturmada ataerkil düzenin yaptırımları ile popüler kültür unsurlarının “yeni kadın”ın yaratılmasında etkili olduğu görülmektedir.

2.4.1. “Kadın”ın İnşası ve Temsil Sorunu

Derrida'nın dilbilimsel kesinliğe karşı duruşu, Foucault'nun tarihteki ayrımcılığa değinmesi ve Lacan'ın “kendim” fikrini bir kurgu olarak ortaya koyması, post feminizmin gelişmesinde yol açıcı olmuştur. Lacan'ın, Saussure'ün dilbilimsel çalışmalarına dayandırdığı zihnin yapısı ve toplumsal düzene nasıl girdiği ile ilgili kuramları, “kadın”ın yeniden inşası ve temsiliyet kavramlarında dönüşümler yaşatmıştır²². Kadını, benliğin oluşum sürecinden dışlayan Lacan'ın kimlik görüşünü İrigaray ve Kristeva reddetmişlerdir. Kristeva'ya göre, “anlam”, simgesel düzene geçişte, imgesel düzenden kopmamaktadır. Kadınlar, anlamın dışında değil, aksine anlamın içindedirler ve temsilin gerçek alanı ve olanağıdır. Kristeva, sabit bir cins olarak “özsel” bir kadın kategorisini reddetmekte ve kadınları “bir” olmayan çoklu cinsiyet, bir paradoks olarak tanımlamaktadır (Appignanesi-Garratt, 1996, s. 89-96). Böylece, kimliğin bir kesinlik olarak temsil edildiği tarihsel sürecin bütünü sorgulanmaya başlanmış, kadınlar kategorisini neyin oluşturduğu ya da neyin oluşturması gerektiği konusunda görüşler farklılaşmıştır. Kadınlar öznesi artık istikrarlı ve kalıcı bir şey olarak anlaşılmemekte, “özne”nin temsil edilecek nihai bir şey olup olmadığı sorgulanmaktadır. Bu aşamada²³ postfeminizm, özneyi ya da benliği bertaraf

²² Lacan, Freud'un id-ego-süperego üçlüsünün yerine imgesel-simgesel-gerçek üçlüsünü koyar ve bilinçdışının ancak dil edinildikten sonra var olmaya başladığını savunur. İmgesel dönemin çocuklukta oluşumunu ve “kimlik” kavramını “Ayna Evresi” teorisi ile açıklar. Çocuğun aynada karşılaştığı görüntüsünün kurgu olduğunu söyler, çünkü bu görüntü, onun henüz motor koordinasyondan yoksun olduğunu ve dürtülerinin parçalanmışlığını gizler, dondurur, saklar. Gerçeği tam olarak yansıtmayan bu görüntü, çocuğun kendini bulabileceği tutarlı bir kimliğe ilişkin ilk duyuyu verir (Rose, 2010, s. 66). Böylelikle “kendim” duygusu dışarıdan, yansımadan gelir. Lacan, kimliğe dair oluşturulan bu sahteliğin, fantaziden ibaret olduğunu, yaşam boyunca bir ideal ego olarak kaldığını belirtir. Ayna ilk gösterilen, çocuk ise gösterendir. İmgesel düzenden toplumsal dünyaya geçilen simgesel düzende akrabalık, ritüeller, cinsiyet rolleri, dil gibi yapılar ortaya çıkar. Erkek çocuk, bu düzendeki varlığını anne ve babayla olan ilişkisinde, babayla arasındaki Oedipal çatışmayı fallik iktidarla özdeşleşerek çözer. Dil de bu çözüme yardımcı olarak ataerkil düzene aittir. Kız çocuklar bu anlamda imgesel düzenden simgesel düzene kaçamadıkları için dile sahip olmayan “ötekiler” olarak dışlanırlar. Simgesel düzen kadına boyun eğdirir, tabi kılar. Lacan'a göre kadınlar cins olmayan bir cinstir. Kadın, imgesel, tam olmayan, boş bir gösteren olarak düşünülür.

²³ 19. yüzyılda duyulmaya başlanan feminizm kavramında günümüze kadar üç aşamadan söz edilmektedir. Birinci dalga olarak adlandırılan ilk aşamada amaç, kadınların, yasama ve politikada yapılacak olan reformlar yoluyla toplumsal cinsiyet rollerindeki fırsat eşitliğini elde etmeleridir (Kırca Schroeder, 2007, s. 60-63). Amerika ve Fransa'daki devrimci aydınlanmanın ideallerinden esinlenen bu liberal feminizm, Mary Wollstonecraft'ın 1792 tarihli Kadın Haklarının Savunusu'ndan yola çıkmıştır (Appignanesi-Garratt, 1996, s. 100). 1970'lerden itibaren gerçekleşen ikinci dalga radikal feminizmde, kamusal alanda eşit haklara sahip olma, cinsel ve ev içi denetimden kurtulma, ataerkil ideolojinin eleştirilmesi, kadınlara yönelik şiddet gibi konular önem kazanır (Wright, 2002, s. 4-5). Liberal ve radikal feminizm, modernist yapı içinde şekillenerek gelişmiştir. 80'lerden itibaren feminizm, postmodernizm

etmemekte, öznenin sosyal ilişkilerin somut alanı içinde yer alan küçük parçalar dizisi olarak işlendiğini söylemektedir. Bu durumda politikanın, karşılıklı etkileşimde bulunan ve tartışan bu öznellikleri kastetmesi gerektiği düşünülmektedir. Öte yandan, halen ataerkil sistem devam ettiği için temsile kavuşabilmek yine özne olmanın gereklerini yerine getirmekle gerçekleşmektedir (Butler, 2010, s. 44). Siyasi ve dilsel temsil alanları, öznelere oluşturup biçimlendiren kriterleri eskisi gibi tanımlamaktadırlar. Bu da kadınlara, alışılmış anlamlarının yanı sıra yeni sorumluluklar, açılımlar getirmeleri zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Hall'un 'The Question of Cultural Identity' (1992) makalesindeki ifadesiyle 'olmaktan ziyade oluşmak' fikri, ikili karşıtıklardan kaçınmaya, eşitlik, görecelilik gibi terimlerin, mutlakçılık söyleminin "ötekisi" olarak sahip olunan değere karşı çıkmaya dayanır. McRobbie'ye göre, feminist düşünce dışı olmanın ne demek olduğunu çözümlenmeye ve temsil etmeye çalışmalıdır (McRobbie, 1999, s. 104-111).

Postfeminist düşünürler, tek bir ses olması gerektiği, eşitliğin ve farklılığın ötesinde politik söylemler olabileceği, farklılık politikalarını çoğulculukla nitelendirmeden, bağlantılılık ve bağlantısızlık çizgileri üzerinde durulması gerektiği ve Butler'ın sözleriyle kadın olmanın gelebileceği anlamların genişletilmesini savunurlar. Bu anlamda küreselleşme ve postmodernizmle ortaya çıkan çokkültürlülük, feminist söylemde özgülüğe, ırk, sınıf, etnik ve cinsel farklılıklara dikkatin yöneltilmesiyle yansımalarını bulur (Donovan, 2009, s. 351). Feminizm, postmodernin çoğulculuk anlayışında, neden bütün kadınları temsil edemediği, kimlere hitap edileceği gibi temel sorularla karşı karşıya kalır. Butler ("Contingent Foundations: feminism and the question of postmodernism", 1992) ve Spivak ("French Feminism Revisited", 1992) burada kırılma noktasının 'öteki' kadınların kendilerine hitap edilmediğini söyledikleri an olduğunu belirterek, kadınlar arasındaki farklara dikkati çekerler (Aktaran: McRobbie, 1999, s. 104-105). Postkolonyal kadın hareketleri bir yandan küreselleşmenin dinamiklerini, öbür yandan postkolonyal ulus-devleti sorgular. Kolonyalizm ve emperyalizmin kadınların emeğine her yerde dolaylı ya da doğrudan el koyduğunu, bu durumun üçüncü dünya kadınlarının ve renkli kadınların bugün dünyanın en fazla sömürülen işçileri olmayı sürdürmelerine neden olduğunu ileri sürerler (Loomba, 2000, s. 257).

İçinde, sabit cinsiyet kategorilerinin ötesinde yapı çözümücü anlayışla ve modernist kuramların eleştirisiyle ortaya çıkar. "Kadın"ın inşası ve temsili bu bakışla yeniden ele alınmaktadır.

2.4.2. “Beden”in İnşası, Beden Dili Oluşturma Sorunu

Kadının kimlik inşasında, cinsiyet, cinsel farklılıklar önemini korumaya devam etmektedir. Kadının cinsel kimliğinin erkek egemen toplum tarafından yönlendirilmesi, bedenin inşasında önemli rol oynamaktadır²⁴. Kadın bedeni, erkeğe haz vermek amacıyla tasarlanmakta, hazzın en önemli bölümlerinden birini “bakmak/seymretmek/izlemek” oluşturmaktadır²⁵. Mulvey’e göre, belirleyici erkek bakışı tarafından inşa edilen kadın figürü, bedeniyle erotik göstergenin ana teması, arzu ve fantazi nesnesi olarak kurgulanır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılabilirlik mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilen olurlar (Mulvey, 1993, s. 18-24).

Feminist söyleme göre, diğer erkek cinsel kimlikler ve kadın seyredenler de seyredilenle etkileşim içindedir. Kaplan (Looking For The Other Feminism, Film and The Imperial Gaze”, 1997) ve Silverman (“Görünür Dünyanın Eşiği”, 2006) bakışın, kadın ya da erkek öznelardan ödünç alınabileceğini, kadının daima pasif olmadığını ve erkeğin de her zaman özneyi kontrol etmediğini ileri sürerler. De Lauretis (“Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema”, 1984), kadın seyircinin sadece eril bir okuma konumu üstlenmeyeceğini ancak, aktif ve pasif özne konumuyla “çifte-özdeşleşme” içinde olacağını belirtir. Stacey (“Hollywood Cinema: The Great Escape”, 2002), kadının her zaman kadınsı, erkeğin her zaman eril seyirci konumunu üstlenmesinin gerekli olup olmadığı sorgular (Aktaran: Kirel, 2010, s. 213). Berger’e göre ise, erkeğin seyreden, kadının seyredilen durumu yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadınlar da kendilerini görsel olarak seyirlik bir nesneye dönüştürürler (Berger, 1986, s. 47). Braidotti (“On the Feminist Female Subject or From She-self to She Other”, 1992) ise, kadını bedenle

²⁴ Platon’la başlayan, Descartes, Husserl ve Sartre ile devam eden felsefi gelenekte, zihin ile beden arasındaki ontolojik ayırım, siyasi ve ruhsal tabii kılma, kadını erkek arasındaki hiyerarşi ilişkilerini desteklemektedir. Kültürel olarak zihnin erillik, bedenin ise dişlilik ile bağdaştırılması felsefe ve feminizm alanlarında sıklıkla tartışılmıştır. Beauvoir’a göre kişi, belli bir biyolojik cinsiyette doğmuş olmasına karşın, sonradan verilen bir dizi kültürel ve tarihsel göstereni benimseyerek “toplumsal cinsiyet” kazanır. Böylelikle toplum tarafından öngörülen cinsiyete özgü roller, zamandan zamana, toplumdaki topluma değişerek sürekli yenilenirler (Berktaş, 2009, s. 62).

²⁵ Freud’un geliştirdiği skopofili kavramı, diğer insanları nesne olarak almayı, onları denetlemeyi, meraklı bakışın hedefi haline getirmeyi betimler. Erogen bölgelerden bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olan skopofiliyi, çocukların voyöristik eylemlerinin, özel ve yasak alanı görmek ve emin olmak arzularına temellendirir. Lacan’ın ‘The Line and Light, The Four Fundamental Concepts’ (1977) adlı eserine göre ise bakmak eylemindeki büyülenmenin görülenden ayrı olmaya dayandığı ve görme alanının aynı zamanda arzu alanı olduğu dile getirilir. Arzunun, bedene indirgenen, kadını özdeşleştirilen imgelerde somutlaştırıldığını, bedenin, cinselliğin mekanı, arzusunun merkezi olarak görüldüğü savunulur (Aktaran: Kelly, 2008, s. 267- 268).

eşdeğer kılan ataerkil bakışı reddetmek yerine, yeniden bu bakışa dönüp, nüfuz edilmesini önerir, sınırların geri dönerek keşfedilmesi gerektiğini düşünür. Dişiliğin yeni dağarcığında benliğe ait, özgüven, özerklik gibi daha fazla öge yer almakla birlikte, mükemmel beden imgesine bağlanma baskısı devam etmektedir (Aktaran: McRobbie, 1999, s. 102-242).

2.4.3. Türkiye'nin Değişen Toplumsal Yapısında Kadın Duruşu

Türkiye'de kadın kimliğinin Kemalist reformlar doğrultusunda belirlenen siyasi haklar, öğrenim, meslek sahibi olmak, ekonomik alanda üretici olmak, toplumda aydın bir zümre oluşturmak ve görev karşılığı hak sahibi olmak biçimindeki inşasında öngörülen hedefler (İnan, 1964, s. 104), 80 sonrasında değişen toplumsal yapıyla beraber, kadın sorunuyla yeniden gündeme getirilmiş ve tanımlanmış, toplum yeni politik katılım biçimlerinin, yeni bireysellik ve kimlik arayışının içine girmiştir. 80'lerle beraber, öncelikle çoğu orta sınıf, sol görüşlü, eğitilmiş ve büyük kentlerde yaşayan bir grup kadın, toplumda kadın olmaktan kaynaklanan sorunları sorgulamaya başlamış, bu yeni feminist mücadele, kadınların toplumdaki konumunun önemli bir politik konu olduğunu belirterek, feminizmin politik söylemin bir parçası haline gelmesini sağlamıştır. Böylelikle, 1990 yılında devlet bakanlığına bağlı "Kadın Sorunları ve Statüsü Genel Müdürlüğü" kurulmuş, kurumun amaçları toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik alanlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine son vermek biçiminde belirlenmiştir. Bu dönemde, bir yandan Kemalist reformların, diğer yandan sol ve İslamcı yaklaşımların, kadınlar üzerinde kontrol ve denetim mekanizması kurduğu öne sürülerek, ataerkil düzen, ana, eş, yurttaşlık, bacı gibi kavramlar tartışmaya açılmıştır (Kırca Schroeder, 2007, s. 80-88-90-97).

90'larla beraber, değişen siyasi oluşumların etkisiyle İslamcı ve Kürt kimliklerine mensup kadınlar feminist söylem içinde yer almaya başlamışlardır. Kırca Schroeder'in sosyolog Feride Acar'dan²⁶ aktardığına göre, İslamcı kadınların sosyolojik profili, Kemalist reformların uzağında kalmış, ataerkil, muhafazakar, alt-orta sınıf kültürü içinde yetişmiş, köyden ve kasabadan kente göç etmiş kişiler olarak tanımlanır. Kamusal alanda var olma mücadelelerinin Cumhuriyet'in modernleşme ideolojisinin temel dayanağı olarak görülen kurumlar üzerinde yoğunlaştığı görülür. Modern

²⁶ Feride Acar, "Women and Islam in Turkey" içinde Women in Modern Turkey Society, (der.) Şirin Tekeli (Londra: Zed, 1995, s. 46-66).

olmakla ilişkilendirilen kadın kimliğini eleştirerek, modernleşme sürecinde kadınların kimliklerini kaybederek kapitalizmin biçimlendirdiği metalara dönüştüğünü ileri sürerler. “Türban hareketi”yle kadın bedeni, kimlik mücadelesinin içine yerleştirilir. Hareket, kadın erkek ilişkilerinin kamusal alanda ve gündelik pratiklerde politikanın İslamlaşmasının meşrulaştırılmasının göstergesi haline gelir (Kırca Schroeder, 2007, s.108-109). Göle’ye göre;

İster modernist, ister İslamcı olsun, her iki tarafın kadın imgesi kadın kimliklerini- gerek bireysel gerekse de kolektif bilinçle ilişkilendirerek- bu ideolojilerin popülist doğasının mütevazı değerlerine tabi kılar. Ancak ideal kadın imgesinde “modern ama mütevazı” olmaktan, “İslami olduğu için mütevazı” olmaya doğru bir kayış vardır. İslami kurallara göre örtünme, Müslüman kadının kendisiyle ilgili yaptığı yeni tanım içindeki mütevazı olmanın ve dindarlığın açıkça beyanını ifade eder (Aktaran, Kırca Schroeder, 2007, s.109).

Etnik grupların önem kazanmasıyla, Kürt kadın kimliği de feminist söylemde ortaya çıkar. Hak talepleri, kültürel kimliklerinin tanınması, politik etkinlikleri, hem siyasî Kürt hareketi hem de feminist talepler olarak belirir²⁷. Gerek Kürt kadın hareketi, gerek İslamî kadın hareketi doğrudan kadınlara ilişkin gündemlerle değil, biri din, diğeri etnik kimlik bağlamında hak talep etmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Resmi kimlik politikalarının etkisiyle görmezden gelinmeleri “gerici-dinci” ya da “bölücü-milliyetçi” gibi nitelenmeleri, ötekileştirilmeleri açısından benzerlikler içermektedir. Bu anlamda Çağlayan, Kürt kadınların aktif politik duruşlarının, siyah feminizmin Batı’da yaptığı etkiye benzediğini, sarsıcı ve dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğunu düşünmektedir (Sönmez, 2009, s. 55).

90’larla beraber, modern kadının değişimi, popüler/tüketim kültürü aracılığıyla gerçekleşir. Kadının konumunun evlenme, yaş ve çocuk doğurma ile tanımlandığı, yaşamlarını ev içi etkinliklerle geçirdiği, toplumsal üretime katkıda bulunsa bile önemselenmediği, hane içi hiyerarşinin yaşandığı, kadın ve erkeğin ayrı dünyalarının olduğu, kadının sosyal ilişkilerinin akraba ve komşu ziyaretleriyle sınırlandığı (Kandiyoti, 2007, s. 28-50) geleneksel, düzenin egemen olduğu görülmekle beraber, kamusal alanda aktif, kendine güvenen, bireysel duruş sergileyen, tüketici, özgür gibi pek çok niteliği bir arada taşıyan “süper kadın” olgusu ortaya çıkmaktadır. Süper kadın, kentli, profesyonel meslek sahibi ya da çalışmasa da eğitim almış olma seçkinciliğinin

²⁷“Roza”, “Jutin” gibi yayınları çıkaran kadınlar kendilerini “Kürt Feministler” olarak tanımlarlar. DEHAP, DTP gibi partilerin bu hareketle genellikle örtüştüğü görülmektedir (Sönmez, 2009, s. 56-57).

bilincinde, eşitlikçi aile yapısı beklentisi olan, beden ve sağlıklı yaşam pazarının tüketicisi, geleneksel anne modelinden farklı süper çocuk yetiştirmeyi amaçlayan, zevk ve stil sahibi ideal kadın tanımını anlatmaktadır (Erkaslan, 2009, s.187-188).

80'lerle başlayan değişimle beraber, edebiyat, kadın dergileri, medya, sinema, müzik gibi popüler kültür metinlerinde ilk defa kadın bireyselliği ve cinselliği temsil edilmeye ve tartışılmaya başlanmıştır (Kırca Schroeder, 2007, s. 90-91)²⁸. Ev dışında, iş hayatında ve okulda giderek fazlalaşan kadın nüfusu, toplum içinde kendini göstermek ve aynı zamanda özgüven geliştirmek kaygısı taşımaktadır. Giyim, makyaj ve beden duruşlarıyla gösterilen kadınlık ifadeleri, yerel toplumsal statü ve ideolojik tercihler, küresel medya ve reklamlardaki kadınlık imgeleriyle iç içe geçer. Kadın kimlikleri moda ve tüketim tarzlarıyla ifade edilen çok yönlü kalıpların aracılığıyla belirlenir (Kandiyoti, 1998, s.116). Cinsellik, kamusal alanda teşhirci yapısıyla sergilenmekte ve bu anlamda bedenin bakımı ve güzelleştirilmesine yönelik hizmetlerde artış görülmektedir. Çeşitli sağlık-güzellik-diyet-fitness ürünlerinden kozmetik ve plastik cerrahinin en gelişmiş yöntemlerini sunan merkezler, kentin dar gelirli kesimlerinde bile hizmet vermektedirler (Öncü, 2005, s. 185). Beden, öne çıkan sağlık ve güzellik konularıyla giderek daha fazla toplumsal denetime açılmakta, denetim, piyasa üzerinden kişisel bir sorun olarak ortaya konmaktadır. Özellikle reklamlarda, müzik video klipleri ve eğlence programlarında modern, popüler kadın kimliğinin tasarlanarak yansıtılması daha çok dikkat çekmekte, sinema, televizyon gibi görsel dünyada erkek egemen yapı, bu yapının getirdiği kültürel ve zihinsel koşullanmaların ağırlıklı varlığı, kadın bedeninin kullanılmasında görsel hazzın ön planda tutulmasına yol açmaktadır (Kırel, 2010, s. 227). Öte yandan görsel dünyada, egemen anlayışa karşı kadın söylemleri de kendini göstermeye başlamış, sinemada, televizyonda kadın yönetmenlerin sayısı artmıştır. Örnek olarak, "Uçan Süpürge Kadın Film Festivali" gibi kadınlara yönelik programların çoğalması dikkati çekmektedir²⁹.

²⁸Kadın ve toplum sorunlarını siyasi bir perspektifle ele alan yazarlar arasında; Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Adalet Ağaoğlu, Ayhan Bozırat, Füzünan, Aysel Özakin, Duygu Asena, Pınar Kür ve Tezer Özlü bir önceki kuşağı, İnci Aral, Oya Baydar, Erendiz Atasü, Ayşegül Devicioğlu ve Süreyya Acar'sa 80 sonrası kuşağını temsil ederler. 2000'li yıllarda yazdıklarıyla dikkat çeken kadın yazarlar arasında; Gülayşe Koçak, Aslı Erdoğan, Elif Şafak, Cahide Birgül, Halide Eşber, Aslı Biçen sayılabilir (Türkeş, 2006, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=140>). Feminizmin popüler kültürle olan ilişkisinde yazılı basın, dergiler aracılığıyla da etkili olur. Bir yanda kadın sorununa yönelik, muhalif söylemleri olan "Eksik Etek", "Pazartesi", "Amargi", "Feminist Kaktüs" gibi dergiler, diğer yanda "Elele", "Marie Claire", "Vizyon", "Cosmopolitan" gibi kapitalist ve ataerkil sistemle uyumlu olanlar modern kadını yaratmakta önemli roller üstlenir.

²⁹ Uçan Süpürge Kadın İletişim ve Araştırma Merkezi, 1996 yılında Ankara'da bir gurup kadın tarafından kurulan, kadın kuruluşları ve kadın hareketine duyarlı kişiler arasında iletişim, işbirliği ve dayanışmayı arttırmayı, deneyimlerini genç kuşaklara aktarmayı, ulusal ve uluslararası bir iletişim ağı oluşturmayı

3. MÜZİĞİN GÖRSEL GÖSTERİMİ VE VIDEO KLİPLER

Müziğin 20. yüzyıldan itibaren görsel sanatlarla ilişkisi ve bunun müzik video klibine etkileri, kliplerin popüler/yerel/yüksek kültür, teknoloji, zaman/meکان, gerçeklik/kurgu ve pastiş gibi postmodern niteliklere göre yapısı incelenmiş, müzik endüstrisinin parçası haline gelen müzik televizyonları ve internete değinilmiştir. Kliplerde konu yönelimi, duygusal ilişkiler, bireysel olaylar, kahramanlık, etnisite, göç, aile, dünya düzeni, dinin işlendiği toplumsal değerler olarak belirlenmiş, klip yönetmenleri ve görsel dilleri irdelenmiştir.

3.1. MÜZİK VIDEOSU

3.1.1. Sanat Akımları, Müzik, Video Klip İlişkisi

20. yüzyılı belirleyen çeşitlilik, tekniklerdeki değişim, teknolojinin kullanılmaya başlanması, düşünce ve yaratıcılığın hızlı dönüşümleri, sanata dair radikal yaklaşımlar, tüm alanlarda etkili olmuştur. Modern sanat akımlarının yarattığı çok dillilik, farklı gösterim ve dışa vurum olanakları, plastik sanatlarda yaşanan devrim, müzikte de görülmektedir.

3.1.1.1. İzlenimcilik, Kübizm, Dışavurumculuk

19. Yüzyıl sonunda ortaya çıkan İzlenimcilik'le, görüntünün bireyde bıraktığı izlenimin ön plana çıkması, renklerde tonlamaya karşı duruş, hacime önem vermeme, akademik olana karşı çıkma gibi değişimler, müzikte tonalite duygusunun kaybolması, klasik armoni kurallarının yıkımı, tam aralıklı seslerin kullanılması ve bunun sonucu olarak Uzakdoğu ve Ortaçağ ses dizilerine başvurulması, klasik olana karşı, sınırları zorlamaya başlayan değişimi göstermektedir (Mimaroğlu, 1987, s. 147-148). İzlenimci müziğin en önemli temsilcisi Debussy, "La Mèr" adlı eserinde, bir doğa görüntüsü olan denizin, besteciye verdiği duyguları, izlenimleri anlatmaktadır. Kübizm'de nesnenin parçalanması, atomlarına ayrılması "görünmeyeni görünür kılma" çabası, Dışavurumculuk'taki yoğun ifade etme kaygısı, müzikte çözülmeye başlamış olan akademik anlayışın, Schönberg'in tonaliteden tümüyle kopmasıyla aynı dönemde

gerçekleşmektedir. “Atonalite”de, armoni, kurallarından bağımsızlaştırılarak tonların rastgele kullanılmasına olanak sağlanmış, aralıklar genişletilmiş, melodi küçük parçalara ayrılmıştır (Kaygısız, 1999, s. 278). Öte yandan, Satie’nin bestelerinde tabanca, klakson, siren, daktilo gibi hazır seslere yer vermesi “hazır nesne”nin sanata dahil edilmesiyle benzerlikler göstermektedir (İpşiroğlu, 1994, s. 36).

3.1.1.2. Fütürizm

1909-1916 arasında Marinetti öncülüğünde bir grup İtalyan sanatçının makineyi, teknolojiyi ve bunların getirdikleri değişimleri yücelten, sanatın, çağın ve geleceğin ihtiyaç ve duygularına hitap etmesi gerektiğini savunan düşünceleri, Fütürizm’in temelini oluşturmuştur. Bilinen kuralları yıkmaya yönelmeleri, gelişmiş sanayi kentleri, teknolojik ilerlemeler ve bunun yarattığı hız ve zaman kavramının farklı algılanmaya başlaması bu akımla beraber görülmektedir (Şimşek, 2009, s. 43). Marinetti tarafından yayınlanan 1909 yılındaki manifestolarında düşüncelerini şöyle dile getirmektedirler;

....Dünyanın parlaklığının bir güzellikle daha zenginleştiğini açıklıyoruz. Hızın güzelliğini, patlayıcı soluklu yılanlara benzeyen borularla bezenmiş gövdeli bir yarış arabası... Direksiyonu tutan, ideal eksenyle kendi pistinde dönen dünyayı kateden erkeklere ilişkin şarkı söylemek istiyoruz... Zaman ve uzam öldü.. Şimdiden bir mutlaklıkta yaşıyoruz; çünkü biz sonsuz tanrısal hızı yarattık.... Çalışmaktan, eğlenceden veya karmaşadan heyecan duyan insan kitlelerinin şarkılarını söyleyeceğiz; modern kentlerdeki devrimlerin çok renkli, çok sesli akıntısının şarkısını söyleyeceğiz (Marinetti’nin Fütürist Bildirgesi, Aktaran: Şimşek, 2009, s. 9-10)

Fütürizm ile bilimkurgu arasında zaman kavramına yeni bir anlam verme, teknolojiyi yüceltme, geleceğe ilişkin tasarımlar, şiddetin kullanımı gibi unsurlar açısından birçok benzerlikler kurulmaktadır (Şimşek, 2009, s. 43). Fütüristler müzikle ilgili radikal yaklaşımlara da sahiptirler. Russolo’nun açıklamalarına göre, “Gürültü Sanatı” adı verilen yeni müzikte, bilinen armoni ve tınıya karşı her türlü mekanik nesnenin; gıcırtilar, sürtmeler, çarpmalar, vurmaya çıkarılan sesler, doğal insan ve hayvan sesleri yer almalıdır. Fütüristler, bu sesleri çıkartan ‘İntonarumori’ adını verdikleri makineler yapmışlar, konserler vererek halka tanıtmak istemişlerdir (İpşiroğlu, 1994, s. 77-79). Müzik, öngördükleri gibi gelişme de video kliplerde Fütüristlerin düşüncelerinin etkileri görülmektedir. Müzik videolarının teknolojik yapısı, başlı başına bir kurgu nesnesi olması, çoğunlukla hızlı kesmeler ve belirsiz zaman anlayışı, erkek egemen söylem, kent yaşamının karmaşık yapısının yansıtılması bu anlamda

Fütürizmin ilkeleriyle örtüşmektedir. Örneğin, Queen'in "Radio Ga Ga" şarkısının klibinde, Alman Dışavurumcu yönetmen Fritz Lang'ın 1927 yılında gerçekleştirdiği, Fütürizmin ilkeleriyle de uyuşan "Metropolis" adlı bilim kurgu filminden birebir alıntılar yapılmıştır ('Metropolis', (t.y) [http://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(film))).



Fot 1: Queen-Radio Ga Ga,1984 (Fritz Lang, "Metropolis" filminden birebir alıntı-sol)
Kaynak : http://www.youtube.com/watch?v=K_j7yYdEta4

3.1.1.3. Dadaizm

1910'lu yıllarda Zürih ve New York'ta birbirinden bağımsız ortaya çıkan Dada hareketi tüm kabul gören anlayışların yıkılmasını, sınırların ortadan kaldırılmasını, meydan okumayı beraberinde getirerek bir eşik oluşturmuştur (Lynton, 2004, s. 126-127). Dadaistler, biçimin esas alındığı bir tarzdan çok, tavır, duruş, düşünceyle ilgilenmişler, kaostan, modern yaşamın fragmanlaşmasından, rastlantısallıktan etkilenmişlerdir (Hopkins, 2004, s. 12). 1918'de yayınladıkları manifestoda düşüncelerini şu şekilde dile getirmişlerdir:

...Dada hiçbir anlam taşımaz... eski bir yapıtı yeniliğinden ötürü severim,... dada soyutlamanın simgesidir; reklamlar ve işler de şiirsel öğelerdir. Hem beynin çekmecelerini kırıp döküyorum hem toplumsal örgütlenmenin: her yerde ahlaki bozmak ve göğün elini cehenneme, cehennemin gözlerini göğe fırlatmak, gerçek güçlerde yeniden kurmak evrensel bir sirkin doğurgan çarkını ve her bireyin düşlemini...: DADA'nın; belleği ortadan kaldırma... (Tzara, 2004, s. 15-20-21).

Dada'da nesnenin bilinen ve görünenden farklı anlamlarına yönelme, aynı dönemlerde melodinin farklılaştırılması, doğaçlamalarla çalınması düşüncesinin yaygınlaşmaya başladığı caz müziğinde duyulmaktadır. Müzikte varyasyonların yer almasına karşılık cazdaki doğaçlamanın farkı, önceden hazırlanmadan, anında yaratılmasındadır. Kolaj tekniğinde olduğu gibi caz da, temel olarak Anglosakson şarkılar, 20. yüzyıl başlarında Fransa'da çalınan vodvil, kadril gibi eğlence müziği, dini müzikler, Afrika ritimleri ve

bando enstrümanlarının karışımından ortaya çıkmıştır (Sermet, 1990, s. 10-11). Bu dönemde yeni ve ilkel olana duyulan merak, cazın hem Amerika'yı hem Afrika'yı temsil etmesinde de görülmektedir (Lynton, 2004, s. 86). Kolajda, birbiriyle ilgisiz unsurların biraradalığının zihinlerde yan yana gelmesine olanak tanınması, video kliplerdeki pastişin kökeninin bu akıma kadar götürülebileceğini düşündürmektedir.

3.1.1.4. Gerçeküstücülük

1920'lerin başında Breton öncülüğünde oluşturulan Gerçeküstücülük akımında amaç, insanın doğal dünyası kabul edilen fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı, uygarlığın kısıtlı ve düzenli kurallarına karşı kullanmaktır. Gerçeküstücüler, Dadacıların sözcükleri rastgele seçip, düzenleyerek, belli bir anlam yüklemeyen, gizli ve çok yönlü bir anlam çıkartma yöntemlerini benimsemişler (Lynton, 2004, s. 170), otomatizm ve düşselliği yaratıcılığın çıkış noktaları olarak görmüşlerdir. Psikanalizde olduğu gibi düzeltme yapmadan akla ilk gelenin aktarılması ve hayallerin önemi, video kliplerde kimi yönetmenlerin üslubunu oluşturmaktadır.



Fot 2: The Cars-You Might Think, 1984 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=4yf2WP6K1gQ>

Res 1: René Magritte-Le Pelerin, 1966 (sağ)

Tuval üzerine yağlıboya, 31-7/8 x 25-5/8 inc, özel koleksiyon
Kaynak: <http://www.artloversnewyork.com>



Fot 3: Candan Erçetin-Her Aşk Bitermiş, 1998 (sol)

Kaynak : http://www.youtube.com/watch?v=_co6mkJ6meA

Res 2: Giorgio Chirico- "The Soothsayer's Recompense", 1913. (sağ)

Tuval üzerine yağlıboya. 135.6x180cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia,

Kaynak: <http://www.abcgallery.com/C/chirico/chirico.html>



Fot 4: Nazan Öncel-Hokka, 2004 (sol)

Kaynak: <http://www.videoturka.net>

Res 3: Giuseppe Arcimboldo- "Vertumnus" 1590-1591. (sağ)

Ahşap üzerine yağlıboya, 70.5x57.5cm, Skoklosters Slott, Stockholm

Kaynak: <http://www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo.html>

3.1.1.5. Soyut Dışavurumculuk

1940'ların sonlarında ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk'ta figürün terk edilmesi, müzikte akustiğin terk edilmesi olarak belirmektedir. Elektronik müzik olarak tarihe geçen bu tür, yalnız elektronik ses üretme gereçlerinden yararlanarak gerçekleştirilmektedir. Herhangi bir ses kaynağının kullanıldığı bestelerde, eser, ses şeridinden ya da kaydedildiği plaktan dinletilmektedir (Mimaroğlu, 1987, s. 190).

3.1.1.6. Pop Art

1950'li ve 60'lı yıllarda İngiltere ve ABD'nde ortaya çıkan Pop Art, gündelik hayatın nesnelerinde estetik bir güzellik bulmakta, tüketim kültürü ve reklamı yüceltmekte, televizyon, çizgi roman, sinema, film yıldızları gibi kitle iletişim araçları ve kültüründe yer alan imgeleri sanata dahil etmektedir. ABD'nde gelişen Pop Art'ın Dada ve Amerikan sanatında görülen yenilikçi arayışlardan beslendiği görülmektedir. Dada ile Duchamp, hazır nesneyle estetik olguyu yerle bir etmek isterken, Pop Art bu nesnelere yüceltme yoluna gitmektedir. Deterjan şişeleri, sigara paketleri, fabrikalar, kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekanları, kadının seyirlik nesne olması v.b. bu akımın

başlıca temalarını oluşturmakta, reklamcılık sektöründen gelen Warhol'un yapıtlarında fotografik görüntüler, seri üretim, teknoloji kullanımı akımın sembolü olmaktadır (Germaner, 1997, s. 10, Antmen, 2009, s. 161-162) (Fot 8-Res 7). 1960'larla beraber gelişen Pop Art'la Pop müzik, tüketim kültürünün özelliklerini kendi türlerinde yansıtmaktadırlar. Pop Art'ta reklamların, gündelik yaşamın nesnelere estetiği, Pop müzikte şarkıların sürelerinin kısalması, armonik yapının, melodinin ve ritmin basitleşmesi, imajın önem kazanması olarak görülmektedir. Müzik video kliplerinde de gündelik yaşam ve tüketim kültürü nesnelere görselleştirilmektedir (Fot 6, 7-Res 5, 6). Nesnelere, arzuları tetiklemekte, kent ve ona özgü mekanlar yaşamın geçtiği alanlar olarak görüntülenmektedir. Yaşam, reklamlardan fragmanlar gibi sunulmakta, kimi kliplerde Pop Art'ta olduğu gibi çizgi romanlardan alıntılar kullanılmaktadır (Fot 5 -Res 4).



Fot 5: Madvillain-All Caps, 2003 (sol)

Kaynak : <http://www.youtube.com/watch?v=ewc1hixzYPY>

Res 4: Roy Lichtenstein-Crak (Cortlett II,2a), (sağ)

ofset taş baskı, 1963, 48.9x68.6cm

Kaynak : <http://www.artadox.com>



Fot 6: Nazan Öncel-Hay hay, 2004 (sol)

Kaynak : <http://www.videoturka.net>

Res 5: Richard Hamilton-"Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealling ?"1956, (sağ)

Kolaj, 10.25x9.75 inç, Kunsthalle Museum, Tübingen

Kaynak: <http://farm1.static.flickr.com>



Fot 7: Talking Heads-Love For Sale, 1986 (sol)

Kaynak : <http://www.youtube.com/watch?v=pV9L5e9gca8>

Res 6: Andy Warhol-Four Colored Campbell's Soup Can,1965, (sağ)
dokuma üzerine serigrafi ve akrilik, 92x61cm, Ileana Sonnabend koleksiyonu

Kaynak: <http://english.mart.trento.it>



Fot 8: Kenan Doğulu-Aklım Karıştı, 2003 (sol)

Kaynak : <http://www.videoturka.net>

Res 7: Andy Warhol-"Altı Adet Marilyn",1963 (sağ)
tuval üzerine ipek baskı ve akrilik

Kaynak: <http://www.identidadeliquida.wordpress.com>

3.1.1.7. Fluxus

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Fluxus hareketi görsel sanatlarla müziği bir arada kullanmıştır. Sanatla yaşam arasındaki sınırları eritmek çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren hareket, Maciunas'ın manifestosunda; "Somutluk ve gürültü fikrini Fütürizm ve Russolo'dan, hazır-nesne fikrini Duchamp'dan, kolaj fikrini Dadacıardan aldık" şeklinde tanımlanmaktadır (Antmen, 2009, s. 204-205). Kompozitör John Cage'in

müzikteki yeni arayışları, Fluxus hareketini etkilemiş, hazır-ses, hazır-eyleme dönüşmüştür. Cage, müzik gösterilerini bir tür tiyatro gibi değerlendirme düşüncesine ulaşmış, bu düşünce, diğer gösterilere yansımıştır. Örneğin, daha önce hiç keman çalmamış 'keman sanatçıları' Viyana'dan özel olarak getirtilerek üç saat boyunca konser vermişler, Philip Corner'ın, "Piyano Etkinlikleri" gösterisinde piyano parçalanarak açık arttırmada satışa çıkmış, Knowles'in "Gazete Müziği" projesinde orkestra şefinin yönetiminde bir grup insan yüksek sesle farklı dillerden gazeteler okumuşlardır. Nam June Paik'ın, "Keman Solosu", "Alison İçin Serenad", Wolf Vostell'in "Dekolaj Müzik: Kleenex", Robert Filliou'nun "Poi Poi Senfoni No 2-No 10" isimli çalışmaları Fluxus'un etkinlikleri içinde yer almıştır (Bozkurt, 2005, s. 180). Hareket kapsamında önemli bir diğer isim Joseph Beuys'tur. Uzun politik konuşmaları, tartışmaları, happening'lerle birleştiren Beuys'a göre, sanat, insan düşüncesi ve eylemdir, toplumsal ve siyasal kısıtlamalara karşı eylemde bulunulması, insan yaratıcılığının kısıtlamalardan kurtarılması gerekmektedir. Eylemlerinde kendi yaşadıklarıyla ilgili yaşantı ve simgesel nesnelere yer vermiş, çalgıları işlerinde kullanmıştır (Lynton, 2004, s. 337-343). Örneğin, "İki Müzikçi İçin Kompozisyon" adlı gösterisinde, müzikli oyuncakların zembereklerini kurmuş, her birinin kendiliğinden farklı zamanlarda durmasını beklemiş, "Avrasya" (Sibirya Senfonisi) gösterisinde, kara tahta, piyano, ölü tavşan, elektrik telleri gibi nesnelere yer vermiştir (Yılmaz, 2005, s. 263-265). 1968'de gerçekleştirdiği "Filz-Tv" (Keçe Televizyon) işinde ise, televizyona cam ekran yerine keçe yerleştirmiştir (Uşar, 2006, s. 17).

3.1.1.8. Video Art

60'lı yıllarla birlikte televizyon ekranındaki görüntüyü bir mıknaatıs yardımıyla bozan ve kayıt edilmiş bir video bantın hızını elle kontrol ederek ilk denemelere başlayan avangard müzisyen Nam June Paik, besteci John Cage ve Karlheinz Stockhausen etkisinde ilk defa videoyu sanatsal amaçlı kullanmaya başlamıştır (Marshall, 1995, s. 33). Video³⁰'nun sanat dünyasına katılmasını sağlayan temeller, Dadaistlerin fotoğraf dilini dönüştürmesine kadar uzandırılmakta, sinemanın tüm tarihi, televizyon, elektronik müzik ve bilgisayar dili ile ilişkilendirilmektedir (Akay ve diğerleri, 2007, s. 139). Turim'e göre; "video, avant-garde film ve müzik üzerine yapısal denemelerin mantıklı bir çıkış

³⁰ Video, televizyon yayıncılığında ve bireysel olarak kullanılmak üzere geliştirilmiş kayıt ve gösterim aracıdır. Video üretiminde üç temel ekipman bulunmaktadır; Kaydedici, gösterici ve monitör. Elektronik görüntü ve sesin kaydedilebildiği taşınabilir cihaz olarak video kamera (kaydedici) 1951 yılında, ilk video kayıt cihazları (gösterici) ise 1964 yılında kullanıma sunulmuştur (Bozkurt, 2005, s. 83). Video teknolojisi iki boyutludur. Birinci boyut kayıt aşamasına, ikinci boyut ise depolamaya ilişkindir.

noktasını oluşturmaktadır” (Turim, 1995, s.101). Sinema; resim, edebiyat, müzik, fotoğraf gibi sanat dallarından faydalanmakta ve çeşitli gerçeklik düzeylerinin sınırlarını aşma, tüm bunların hareketli görüntülerle belirli bir süre içinde modülasyonuna, kurgulanmasına olanak tanımaktadır (Şentürk, 2007, s.167). Televizyon yapısı gereği diğer sanat türlerini temsil etmekte, bir kez izlendikten sonra unutulmakta, sinemanın teknik dilini kullanmakta, sürekli şimdikiyi iletmekte, tekrara dayanmaktadır. Video işleri ise, hem sinema tekniklerinden yararlanmakta, hem de televizyonun genel geçerliği içinde yer almaktadır. Videoyu diğer medya unsurlarından ayıran özellikler; görüntü kaydı silme, sunum gibi teknik işlemlerin yenilenebilir olması, ekip çalışması gerektirmemesi, görüntüyü farklı yerlerde sergileme, çoğaltma, bozma, oynama olanaklarıdır. 1980’lerde, video sanatının diğer disiplinlerle arasındaki sınırların gittikçe eridiği görülmektedir. Bu durum çoğulculuğu getirmekte, teknolojinin sağladığı olanaklarla anlatımda yeni biçimlerin doğmasına neden olmaktadır. Bilgisayarda dijital teknolojinin olanakları, videonun kendine özgü dilinin yaratılmasında önemli bir rol oynamakta (Faulkner ve diğerleri, 1987, s. 237-238) ve internet sanatının³¹ da oluşmasına yol açmaktadır. Biriciklik ve kalıcılığın yerine çokluk ve geçiciliğin yeniden üretimle sağlanması, zamansallık, izleyiciyi doğrudan içine alması, metinsel üst-anlatılar videonun postmodern özelliklerini oluşturmaktadır (Connor, 2001, s. 240).

Video Art, yıllar içinde çeşitli dallara ayrılmıştır. Faulkner, Ziegfeld ve Smagula’ya göre bu dallar üç temel grupta toplanmaktadır:

1. Video art
2. Enstalasyon
3. Belgesel ve performans (Faulkner ve diğerleri, 1987, s. 234).

Popper’in ‘Art of The Electronic Age’ (1993) adlı eserine göre ise, altı ayrı sınıflama yapılmaktadır;

1. Plastik unsurlarla görsel anlatılar yaratmak için teknoloji kullanımı
2. Sanatçıların kendi bedenleri üzerine yoğunlaştıkları Kavramsal Sanat hareketlerinin kayıtları
3. Gerilla video olarak adlandırılan ve sokaktaki yaşamın taşınabilir kameralarla kaydedildiği çalışmalar

³¹ 90’lardan bu yana adından söz edilen İnternet/web/net/ağ sanatı değişik sanat akım ve geleneklerine dayanarak gelişmiştir. Kavramsal sanat, Fluxus, Pop sanatı, Performans sanatı ile doğrudan ilintilidir ve kökleri Avrupa, Japonya ve ABD’deki geleneksel müze ve galeri çevresinin dışında kalan disiplinlerarası araştırmalar yapan kuruluşlara dayanmaktadır. İnternet’i temel alan ve, internet kültürü, teknoloji-toplum ilişkileri gibi konuları irdeleyen kültürel üretim şekli olarak, e-mail projeleri, online video, internet bazlı yazılımlar, enstalasyonlar, ses ve radyo işleri, tarayıcı sanatı, spam sanatı, kod şiiri gibi uygulamalarda ortaya çıkmaktadır. (İnternet Sanatı, (t.y.), http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nternet_sanat%C4%B1).

4. Video heykeller, video ortamlar ve video enstalasyonların kombinasyonundan meydana gelen çalışmalar
5. Video kullanılarak çekilen canlı performanslar ve iletişim çalışmaları
6. Çoğunlukla video ve bilgisayar gibi ileri düzeydeki teknolojik araştırmaların biraraya getirilmesinden oluşan çalışmalar (Aktaran: Kılıç, 1995, s.12).

Videoyu kullanan sanatçılar üç farklı grupta değerlendirilmektedirler: Birinci grup, mühendisler, film yapımcıları ve profesyonel ya da amatör olarak elektronikle ilgilenenler, ikinci grup, müzik, tiyatro, dans ve görsel sanatlar kökenli olanlar, üçüncü grup kolektivistlerdir. İkinci grup sanatçılar videoyu, yaratıcı işlerinin bir uzantısı olarak görmüşler, kolektivistler ise bilinçli olarak televizyonu reddederek, videoyu, sosyal ve politik gerçeği belgeleme amacıyla kullanmışlardır. Nam June Paik, Wolf Vostell, Jean-Christophe Averty, Steina-Woody Vasulka, Ed Emshwiller, Joseph Beuys, Lary Cuba, Dan Graham, Dara Birnbaum, John Baldessari, Klaus von Bruch, video sanatının önde gelen isimleridir. Video ile müzik arasında ilişki kurmaya yönelik çalışmalar yapan sanatçılar içinde öncüler, Averty, Vasulka'lar, Birnbaum ve Baldessari'dir. Jean-Christophe Averty, 1965 yılında, özel efektler kullandığı siyah-beyaz çalışmalarında video ve televizyonun farklı dilleriyle müzikal filmleri ortak bir potada bir araya getirmiştir. Videonun, yeniden televizyonun diliyle müzik dünyasını yapılandırması müzik video kliplerinin habercisi sayılmaktadır (Bozkurt, 2007, s. 182). Müzisyen ve müzik eleştirmeni olan Steina ve Woody Vasulka, 70'li yılların başlarında, teatral performans, müzik, film ve video işlerinde ses-görüntü ilişkisini irdeleyen çalışmalar yapmışlar, Dara Birnbaum, kodlar ve ticari televizyonun yeni kültürel biçimi ile müzik videosunu birleştirme yoluna gitmiş, kadının temsili üzerinde çalışmıştır. John Baldessari, video ve zaman kavramını, sinematografik öğeler ve deneysel müzik kompozisyonları ile bağlantılı olarak kullanmıştır (Uşar, 2006, s. 17-46).

3.1.1.8.1. Video Art'ın Türkiye'ye Yansımaları

Türkiye'de video art 1990'dan itibaren yaygınlık kazanmış, ancak, Nil Yalter, Teoman Madra 70'li yıllarda video ile işler üretmeye başlamışlardır. 70 ve 80'li yılların sanat ortamında özgürleşme hareketleri, kurumlara karşı duruşlar görülmektedir (Duben ve Yıldız, 2008, s. 21). Yalter'in işlerinde, kadın sorunu, cinsel devrim, etnik köken, toplumsal sınıf, Doğu-Batı çelişkisi, göç olgusu, güç politikaları bağlamında irdelenmiş (Erdemci, 2008, s. 270) (Fot 9), Madra ise 80'lerin sonunda televizyon monitörü ve

bilgisayar kullanımıyla elektronik resimler oluşturarak video art'ın Türkiye'deki öncü çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Uşar, 2006, s. 1-2). Türkiye'de müzik video klipleri de 70'li yıllarda ilk örneklerini vermiş, İzzet Öz'ün bu yıllarda yönetmenliğini yaptığı kliplerde özgürleşme hareketleri, dönemin Rock ağırlıklı popüler müzik modalarını yansıtmış, Doğu-Batı ikilemine değinen işler ortaya çıkmıştır (Fot 10).



Fot 9: Nil Yalter-Başsız Kadın Göbek Dansı (1974) (sol)

Video, 30', santralistanbul koleksiyonu

Kaynak: http://www.istanbulcentre.eu/content/exhibitions/1950_to_2000/

Fot 10: Mazhar Alanson- Bozup Yeniden Yapmaktır İşim (1979) (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=dG6n1fB95jE>

1990'larla beraber güncel sanatta; küreselleşme, ulus-devlet, mikro politikalar, çokkültürlülük, kimlik, yerel kültür, öteki, göç, yersizyurtsuzlaşma, cinsiyet, iletişim, medya, zamana uyma, postmodernizmle birlikte sanatın kazandığı yeni biçimler, değişim, imaj, gündelik yaşamın sanata dahil edilmesi, yapıtın fiziksel ve sosyal çevresiyle kentsel, kültürel, sosyoekonomik ve tarihsel bağlamlarla içiçeliği, izleyici ve halkla etkileşimde olması önem kazanmıştır. Batı sanat dünyasıyla ilişkiler gelişmiş, Türkiye'de uluslararası bienalin düzenli olarak gerçekleşmeye başlaması, özel galeri ve müzelerin açılması, güncel sanatın görünür kılınmasını sağlamıştır. Üretilen işler açısından dünya ile eşzamanlılık yakalanmış, Türk sanatçılar yurtiçi ve yurtdışındaki büyük sergi ve bienallere³² katılmaya başlamışlardır. Genç kuşak sanatçıların video

³² Çalışma kapsamına giren, beşinci (1997), altıncı (1999), yedinci (2001) ve sekizinci (2003) İstanbul Bienal'inde yer alan Türk sanatçıların video işleri şunlardır:

5. İstanbul Bienali: Kutluğ Ataman: "Semih b. Unplugged" (video projeksiyonu, 7'42", 1997), Vahap Avşar & Lexy Funk: "P.A.R.A.N.O.Y.A." (video, 1997) ve "Sıvı Yol" (video, 10', 1996), Şükran Aziz: "Anımsamalar" (interaktif video filmi-performans, 1997), Şükran Moral: "Speculum-Istanbul" (performans ve video enstalasyon, 1997), Ebru Özseçen: "Yenilemek" (video enstalasyon, 2'5, 1997) (İKSV, 1997, s. 230-234)

6. İstanbul Bienali: Güneş Savaş, "Uyandım Odama Baktım Soğuk Terler Boşaldı Sırtımdan" (video projeksiyonu, 6'30", 1999) (İKSV, 1999, s. 243),

7. İstanbul Bienali: Ömer Ali Kazma, "Plus the fly" (videodan görüntü, 2000), "She has had it" (videodan görüntü, 2001) ve "it rains" (videodan görüntü, 2000), Mukadder Şimşek, "Sıfır" (video performans, 2000) (İKSV, 2001, s. 119,159)

8. İstanbul Bienali: Kutluğ Ataman: "1+1=1" (video enstalasyon, 2 DVD, 50', 2002), Fikret Atay: "Asilerin Dansı" (DVD, 10', 2002), Esra Ersen: "Kız kardeşler & Erkek kardeşler", (DVD, 2003), Ergin Çavuşoğlu:

işleri, 90'lardan itibaren dikkati çekmektedir. Hale Tenger'in, küreselleşme ile artan hareketlilik, göç, sınırlar ve güç politikalarını irdelediği "Kesit" (1996), Şükran Moral'in sanat kurumları, sanat pazarı ve heterotopya kavramını sorunsallaştırdığı "Speculum-İstanbul" (1997), Kutluğ Ataman'ın disiplinler, türler, cinsiyetler arası sınırlar, makro ve mikro algıları konu ettiği "Semih b. Unplugged" (1997), "Peruk Takan Kadınlar" (1999), Ebru Özseçen'in şehvet ve zevki sorguladığı "Acı Çikolata" (1998), Esra Erşen'in göç, kimlik, çokkültürlülük kavramları üzerinde durduğu "Türküm Doğruyum" (1998), Haluk Akakçe'nin teknolojiyi yücelten gelecekçi fantezileri eleştirdiği "Her şeyin Ölçüsü" (2000), "Kan Basıncı" (2000), Gülsün Karamustafa'nın erkek egemen toplumda klişelerin ters okunmasını gözler önüne serdiği "Erkek Ağlamaları" (2001) (Erdemci, 2007, s. 282-298), Güneş Savaş'ın "Uyandım Odama Baktım Soğuk Terler Boşaldı Sırtımdan" (1999), Cevdet Ereğ'in "Avluda" (2002) ve Emre Erkal'ın "Kentsel Kaos"u (2000), kent yaşamı, kent-birey ilişkileri, özel-kamusal alan farklılıklarını görselleştirdikleri gibi işler, Türk sanat ortamında güncel sanat sorunsallarını ortaya çıkarmakta etkili olmuşlardır.

2001 yılında gerçekleştirilen Yedinci Uluslar arası İstanbul Bienal'inde ilk defa bir müzik video klipi yer almıştır. Pop müzik sanatçısı Björk'ün "*All is Full of Love*" isimli şarkısı için Chris Cunningham'ın çektiği klipte, yönetmen, işini "endüstriyel robotların kamasutra ile buluşması" olarak nitelemekte, insan-dijital teknoloji ilişkisi bilimkurgusal özelliklerle gerçeküstü bir ortamda şarkıcının robot görüntüsü ile yansıtılmaktadır (Bozkurt, 2005, s. 168).

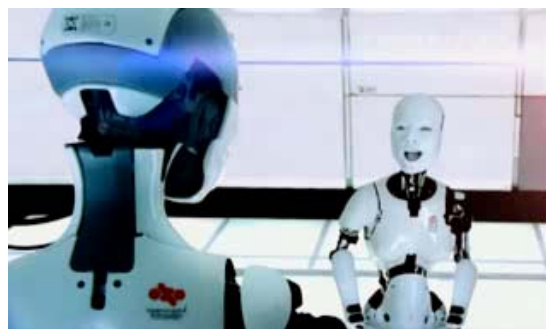


Foto 11: Björk- All is Full of Love, 1997

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=EjAoBKagWQA>

"*Dağ Bisikleti*" (video, 1'34", 2003), "*Çıkmaz*" (video, 2'15", 2003), "*Wagner'e Bir Ev*" (video, 1'41", 2002), "*Oyun*" (video, 2'55", 2002), "*Dolaşıklık*" (video yerleştirme, 60' video loop, 2003), Emre Erkal: "*Kentsel Kaos*" (video, 2000), Cevdet Ereğ: "*Avluda*" (video enstalasyon, 3 DVD projeksiyon ve 6 hoparlör, 2002) (İKSV, 2003, s.70, 71, 72, 96, 97, 104, 107).

Bienallerin video sanatını geliştirme ve yaygınlaştırmadaki etkisi, müzik video klipleri için özel televizyonların kurulmasında karşılık bulmuş, kurumsal yapılaşmalar, işlerin üretilmesi ve gösterime sunulmasına olanak sağlamışlardır. Türk müzik video kliplerinin 90'lı yıllarda gelişmesi, güncel sanatın seyriyle belli bir paralellik içinde değerlendirilebilmekte, bununla beraber, müziğin görselleştirilmesinde temel sorun popüler tüketim kültürü ve gündelik hayat üzerine yoğunlaşmaktadır. "Kadın", kimlik ve cinsiyet üzerinden genelde örtük olarak sorunsallaştırılmakta, etnisite bağlamında kimlik sorunu, azınlık problemleri, Kürt kökenli sanatçıların kliplerinde yansıtılmakta, sosyoekonomik problemler, merkez-çevre ikilemelerinde görselleştirilmektedir. Kentin, postmodern mekan olarak bireyle ilişkisi, popüler kültür üzerinden sıklıkla irdelenmektedir. Güncel sanatta dünya sanatıyla eşzamanlılığın yakalanması müzikte de gerçekleştirilmiş, çoğunlukla Batı'lı örneklerle öykünme ile çekilen kliplerde, gerek müzisyenin, gerekse yönetmenin başarısı, uluslararası müzik televizyonlarında dolaşıma girmesiyle kanıtlanmıştır.

3.1.2. Müziğin Seyredilmesi

Müziğin seyredilmesi düşüncesi, 1892 yılında yaprak nota (Elikler, 1996, s. 9)³³ yayıncıları arasında promosyon amaçlı "şarkı slaytları" yapılmasıyla başlamaktadır. Şarkı slaytları, şarkılarda anlatılanları öyküleştiren resimlerdir ve şarkının notasıyla birlikte satılmışlardır (Frith, 2000, s. 74). 20. yüzyılla birlikte müzik ve görselliğin ekranda birleşmesi sinema aracılığıyla gerçekleşmekte, sinema ve müzik ilişkisinde, müziğin sinema tarihinin başlangıcından itibaren yardımcı ve vazgeçilmez bir unsur olduğu görülmektedir. 1896 yılında Lumière Kardeşler'in 'sinematograf'ı halka sunmaları sırasında, filmlere piyano eşlik etmiş, piyanistler klasik ve dönemin popüler eserlerini çalmışlar, sıklıkla doğaçlamaya başvurulmuşlardır. Zamanla müziğin, görüntülere uygun olması istenmiş, duygusal, takip gibi sahnelerde Bellini'nin Casta Diva'sı, Schubert'in Bitmemiş Senfoni'si gibi müzikler çalınmıştır. Ayrıca müzik, makara değiştirilmesi sırasında boşluğu doldurma görevi de üstlenmiştir. Film süresince canlı müzik çalınmasının yarattığı zorluklar karşısında, kaydedilmiş müziklerin kullanılması düşüncesi, müzik-sinema ilişkisinde önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. 1925 yılında Western Electric firması, plak-tabanlı film projesi için 40cm çapında plaklar geliştirmiş ve devir sayısını 33 1/3 rpm olarak ayarlamıştır.

³³Yaprak nota (sheet music) 20.yy başında popüler şarkıların kağıda basılı sayfalar haline getirilmesidir (Elikler,1996, s.9).

'Vitaphone' adı verilen sistemdeki sesli görüntülerde, bu plaklarda kaydedilen müzik, hoparlörler aracılığıyla filmle beraber yayınlanmaktadır (Konuralp, 2004, s.19-24). 1926-30 yılları arasında Warner Bros şirketi bu şekilde 'Spooney Melodies' adı altında ortalama altı dakika süren, fonda Art Deco üslubunu hatırlatan animasyon görüntüler önünde şarkı söyleyen, dans eden sanatçıların yer aldığı yaklaşık 2000 adet vitaphone üretmiştir. 1927 yılında ilk müzikal film olarak nitelenen Al Jolson'un "*The Jazz Singer*" filmi de bu şekilde seslendirilmiştir (Altman, 1995, s.68-71).



Fot 12: Spooney Melodies, Milton Charles The Singing Organist, 1920'lerin sonları
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=6FB3koxdXzE>

20'li yılların sonlarında vitaphone sistemine karşılık 'Fox-Case Moviestone' adlı film-tabanlı sesli film sistemi geliştirilmiştir. Bu sistemde, henüz konuşma sesleri değil, sadece müzikler yer almaktadır ve filmler için özel şarkılar bestelenmeye başlanmıştır. Sessiz film döneminde sinema-müzik ilişkisinde teknik uygulamaların yanı sıra, içeriksel olarak Avant-Garde sinemanın, video kliplere kadar etki ettiği düşünülmektedir.

Avant-Garde sinema, Dadaizm, Kübizm, Gerçeküstüçülük, Fütürizm, Dışavurumculuk ve müziğin, birbiriyle ilişkilendirilerek görselleştirilmesinde öncü olmuştur. 1920 ve 30'lu yıllarda özellikle Paris, Berlin ve Münih'te yaşayan resim, fotoğraf ve film sanatçıları, neden-sonuç ve zaman-mekan ilişkisi olmadan kurguladıkları filmlerin bir kısmında, imgenin soyut grafik biçimiyle müzikle çoğunlukla ritmik yapıyla ilişkisi üzerinde durmuşlardır. Fernand Léger'in "*Le Ballet Mécanique*" (1924) filmi, Viking Eggeling'in "*Diyagonal Senfon*"'si, Hans Richter'in 'in salt film olarak adlandırdığı, müziklerini Darius Milhaud'nun bestelediği "*Rhythmus*" serisi (1921-1925), Ruttmann'ın "*Opus I-IV*"ü (1921-1923) (Macdonald, 1993, s. 2-3), Oskar Fischinger'in, Wagner ve Bach'ın eserleri üzerine renk ritimleri ile gerçekleştirdiği "*Daireler*"i, Norman McLaren'ın Oscar Peterson Trio'nun yorumları üzerine kullandığı "*Begone Dull Care*"i (1949) ve Len Lye'in "*Rhythm*" (1957) gibi çalışmaları bu türde öne çıkan örnekleri oluşturmaktadır (Erdoğan,

garde-sinema-uzerine.html). Fischinger'in "Study 8" (1931), "Komposition in Blau" (1934) eserlerinde Mondrian, ve Kandinsky'nin işlerindeki geometrik soyutlamaların hareketli canlandırılışı izlenimini yaratması, 1940 yılında besteci Leopold Stokowski'yle Walt Disney için ünlü "Fantasia"yı gerçekleştirmesi dönemin müzikli animasyonları içinde dikkat çeken örneklerdir.



Fot 13: Oskar Fischinger "Fantasia" Walt Disney, 1940
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=scVtQOVy0Ww>

Müziğin sinemanın anlatım dünyasına yardımcı olmasının yanı sıra, yıllar içinde giderek sinemadan faydalanmaya başladığı görülmektedir. İlk sesli filmlerde tür olarak müzikaller gerek sinema, gerekse müzik dünyası için önemli bir yere sahiptir. Bu tür, hem ABD'nde, hem Avrupa'da başarı kazanmış, besteci-yönetmen işbirliğine katkı sağlamıştır. Eisenstein/Prokofiev, Renoir/Kosma, Clair/Vigo, Carne/Jaubert bunlara örnek gösterilebilmektedir. Al Jolson'un "The Jazz Singer"ı (1927) ve blues şarkıcısı Bessie Smith için Dudley Murphy tarafından çekilen "St. Louis Blues" (1929) filmleri, ABD'nde dönemin popüler müziği olan caz ve şarkıcıları üzerine ilk örneklerdir. 1935'te çekilen, başrollerini Fred Astair ve Ginger Rogers'ın paylaştığı "Top Hat" filmi ise danslı video kliplerin prototipi sayılmaktadır (Austerlitz, 2007, s. 12-13). Müzikallerin özellikle ABD'nde ilgi görmesi, o yıllarda ekonomik krizin yol açtığı buhranın eğlenceli filmlerle hafifletilmesi ve müziğin filmin duygu ve düşünsel dünyasına kattığı algı boyutuyla ilişkilendirilmektedir (Konuralp, 2004, s. 41-42).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra müziğin görüntülenmesinde yeni bir evre başlamakta, teknolojik yenilikler, müzik için görselin kullanılmasına doğru dönüşümü arttırmaktadır. 1940'lı yıllarda ABD'nde bar, restoran ve gece kulüplerine konan 'Panoram' cihazından caz şarkıları için 2000 adet üzerinde üretilen "Soundies" adıyla gerçekleştirilen bir tür kliplerde, grup/solistin playback ya da canlı çekilen görüntüleri hazırlanmıştır.



Fot 14: Soundies: Jazz, Swing And Bebop Legends in PBS Documentary, 1940'lı yıllar
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=oeSIF2VDck8>

1950'li yıllarda televizyonun yayın saatlerinin uzaması sonucu yayın akışını doldurmak amacıyla, yapımcısı George Snader'ın adını taşıyan "Snader Telescriptions", müzikal performansların görüntülenmesiyle oluşturulmuştur. Aynı yıllarda gençlik filmlerinde müzik, önemli bir yer kaplamaya başlamış, 60'lı yıllarda Fransızlar panorama benzeyen 'Scopitone' cihazında, müziği görselleştirme yoluna gitmişlerdir (Austerlitz, 2007, s. 14-15).



Fot 15: Scopitone: Donna Theodore-Femininity, 1968
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=2Rgbg0INRD4>

Yine bu dönemde Richard Lester'in yönetmenliğinde Beatles'in "A Hard Day's Night", "Help" albümlerindeki şarkıların içinde yer aldığı aynı adlı konulu filmler çekilmiştir. 1970'li yıllar bilinen anlamıyla müzik videolarının ortaya çıktığı zamanlardır. Goodwin, bu yıllarda video cihazı aracılığıyla gerçekleşen dönüşümü şu nedenlerle ilişkilendirilmektedir:

- a. Pop müziğin performans ve kayıt sürecindeki değişiklikler
- b. İngiltere’de gelişen “New Pop” hareketi ile pop ideolojisinin değişmeye başlaması
- c. Televizyon servislerinin uydu ve kablo teknolojisi ile yaygınlaşması
- d. Müzik endüstrisinin gerilemesi ve müzikle rekabet eden yeni görsel-işitsel eğlence biçimlerinin öne çıkması
- e. Rock ve Pop müzik tüketicilerinin demografik özelliklerinin değişmesi (Goodwin, 1993, s. 29).

Stüdyo içi ve dışında yapılan çekimlerin birarada kullanılmaya başlanması müzik performanslarını zaman ve mekandan giderek soyutlamaya olanak vermiş, solist/grupların farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş görüntülerin kurgulandığı klipler, televizyonun yaygınlaşması ile uluslararası üne kavuşan Rock ve Pop şarkıcılarının etkili bir tanıtım aracına dönüşmüştür. Dj Graham Webb’in, televizyon için günün popüler şarkılarına çektiği kısa filmler, kliplerin yayılmasını sağlamıştır. 1979 yılında The Buggles grubuna yaptığı “Video Kills The Radio Stars”, MTV’de yayınlanan ilk kliptir (Austerlitz, 2007, s. 3- 35).



Fot 16: The Buggles-Radio Killed The Radio Stars,1979
Kaynak : <http://www.youtube.com/watch?v=lwuy4hHO3YQ>

İngiltere’de sektörleşen müzik videosunun kültür endüstrisi ürünlerinden biri olması, Bourdieu’nün saptamaları çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Buna göre klipler; Hayat tarzları; giyim, modalar, günlük eşyalar, bedensel estetik, sözel dil, üslup, zevk ve arzular için model sunmasıyla bedenselleşmiş olarak, sürekli izlenme, tekrar, klip çokluğunun yarattığı doygunluk, sanatçının biricikliğini yitirmesi, cep telefonları, mp3 çalarlarda her yerde seyredilebilmesi, ‘nadir’ olma özelliğini ortadan kaldırması, sıradanlaştırması, farklı müzik kültürlerinin küreselleşme ve teknolojik olanaklar yoluyla egemen olan Pop müzik skalasında birbirleri içinde erimesiyle nesnelleşmiş olarak, plak/cd firmaları, televizyon kuruluşları, sanatçı, telif hakları, sosyal güvence gibi hukuksal yapılanmalarla kurumsallaşmış olarak var olmaktadır.

3.1.3. Müzik Video Kliplerin Yapısı

70'lerin sonu 80'lerin başında ortaya çıkan müzik videosu ya da alışıl gelmiş söylenme biçimiyle video klip, müziğin, görsel olarak reklamının yapılmasını amaçlamaktadır. Bu amacın yanı sıra kurgudaki yaratıcılık kliplerin postmodern kültürün yeni sanat ürünlerinden biri olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. İçerik olarak klipler, iki ana başlıkta değerlendirilmektedir; performans ve kavramsal. Bu başlıklar dışında Andrew Goodwin ve Ann Kaplan'ın farklı sınıflamaları söz konusudur. Çelikcan'ın üzerinde durduğu gibi, Goodwin'e göre ("Dancing In The Distraction Factory", 1993) video klipleri belirli türlere ayırırken, ses-görüntü arasındaki ilişkileri temel almak gerekmektedir. Bu açıdan dört grup belirlenmektedir; "Resimleyici, Genişletici, Ayırıcı, Performans". "Resimleyici" müzik videoları, sözü olduğu kadar diğer müzikal unsurları da resmetmekte, "Genişletici" videolar ise ses-görüntü arasındaki ilişkileri genişleterek şarkıya yeni anlamlar yükleme amacı taşımaktadır. Görüntünün söz ile kurduğu ilişki genellikle sesteki diğer unsurlarla kurduğu ilişki doğrultusunda olmaktadır. Sözü genişletici özellikler taşıyan müzik videoları ise, aynı zamanda diğer müzikal unsurları da genişletmekte, ritmi, tempoyu, melodiyi olduğu gibi resmetmeye değil, bu unsurların genel atmosferini vermeye çalışmaktadırlar. Bu türün önemli bir özelliği, toplumsal eleştiri işlevi yüklenmeleridir. "Ayırıcı" video kliplerde müzik-söz-görüntü arasında bağlantı bulunmamaktadır. "Performans"lar, icranın görüntülenmesi üzerine kurgulanmaktadırlar (Aktaran: Çelikcan, 1996, s. 217). Ann Kaplan, müzik videolarını beş başlıkta toplamaktadır; "Romantik", "Toplumsal", "Nihilist", "Klasik", "Postmodernist". Bu sınıflamada, tarz olarak "Romantik" ve "Klasik"ler öyküsel, "Toplumsal"lar çeşitli, "Nihilist"ler performans ve öyküsel olmayan, "Postmodernist" olanlar da pastiş, sıralı olmayan görüntüler olarak belirlenmiştir. Aşk, cinsellik, roller gibi konu ve yaklaşımlar yine bu sınıflama temel alınarak yapılmıştır (Kaplan, 1987, s. 55-56). Goodwin ve Kaplan'ın sınıflamaları müzik videosunun MTV aracılığıyla sürekli gündeme gelmeye başladığı yıllarda yapılan araştırmalara dayanmaktadır. Her ikisinin de öne sürdüğü kıstaslar günümüzde pek çok değişim geçirmiştir. Sınırların eridiği tek bir klipte farklı türlere giren unsurların bir arada bulunduğu görülebilmektedir. Dolayısıyla bu sınıflamalardaki sınırlar oldukça kaybolmuştur. Günümüzde film ve müzik eleştirmeni olan Saul Austerlitz gibi daha yakın zamanlarda araştırma yapanlar, müzik videolarını yukarıda değinildiği gibi performans ve kavramsal olarak iki ana başlıkta toplamaktadırlar.

Performans müzik video klipleri, ilk müzik videoları olarak gösterilmekte, video filmler olarak ele alınmaktadır. Konser kayıtları ve kurgusal olarak şarkının icra edildiği görüntüler bu grupta yer almakta, müzik, doğal icra ortamında görüntülenmektedir. Konserler bir yandan sanatçıyla seyirciyi buluştururken, diğer yandan bilet, yan ürünlerin satışı, orkestra, ses, ışık sistemleri ve diğer görevlilerle, müzik endüstrisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadırlar. Bu tür kliplerde sahne üstü, seyirciler ve kulisten yapılan çekimler bir araya getirilmektedir. Seyircilerin geniş açı çekimleri, büyük hayran kitlelerini göstermeyi hedeflemekte, sahne ise, hem geniş açıyla öndeki sıraların ortasından ya da mekanın gerisinden, hem de sahne üzerinden sanatçı ve çalgılara yönelik yakın plan çekimlerle görüntülenmekte, kulisten yapılan çekimlerde, müzisyenlerin hazırlıkları yansıtılmaktadır (Fot 17-18) (Austerlitz, 2007, s. 2-60-62). Konser olmayan, yalnızca icranın yer aldığı kliplerde görüntüler, orkestra ve solist üzerinde yoğunlaşmakta, solistin yüzü, söyleyişi, diğer çalgılardan detaylar, müzisyenlerin hareketleri öne çıkmaktadır. Stüdyo kayıtlarında ise, solist/grup şarkıyı kaydederken görüntülenmektedir. Kimi zaman icraların dışında kayıt sürecindeki konuşmalar, hazırlıklar kurguya eklenmektedir.

Türk kliplerinde performanslar, konser ve stüdyo kayıtları olarak görselleştirilmiş, çalışma kapsamında onaltı klip saptanmıştır. Bunlardan üçü³⁴ stüdyoda kayıt sürecini yansıtmakta, onüçü konser görüntülerinden oluşmaktadır³⁵. Stüdyo kayıtlarında çoğunlukla müziğin seyri görselde senkronize yansıtılmaktadır. Stüdyo ortamında kayıt masası ve diğer ekipmanlar, ileri teknoloji ürünleridir. Ekipmanların görüntülerine yer verilmesi, kültürün teknoloji ile olan ilişkisini, müziğin, kültür endüstrinin karmaşık yapısının bir parçası olduğunu, dünya standartlarında kullanıldığını göstermektedir. Örneğin, Kırmızıgül ve Tatlıses'in kliplerinde bu görüntüler kurguya dahil edilmişlerdir.

Konser kliplerinde etkinlik boyunca çalınanlardan bir veya iki şarkı klip olarak kurgulanmaktadır. Tarkan, Serdar Ortaç, Gülben Ergen, Candan Erçetin gibi Pop, Teoman, Haluk Levent gibi Rock sanatçılarının kliplerinde, şarkının temposuna ve ritmik vurgularına uygun hızlı görüntü akışları tercih edilmektedir. Zamanın çabuk ve seri tüketilmesi, kısa süre içinde yoğun görüntülerin algılanması, yaşamın

³⁴ Müzeyyen Senar/Nilüfer-Dalgalandım da Duruldum (1998), İbrahim Tatlıses-Yetiş Ya Muhammed Yetiş Ya Ali (1999), Mahsun Kırmızıgül-Yorulduğum (2000).

³⁵ Tarkan- Şeytan Azapta (1994), Sibel Alaş- Neyleriz (1995), Yılmaz Morgül- Elveda İstanbul (1995), Zerrin Özer- Deli Yaz (1996), Haluk Levent- Yeter Ki (1997), Serdar Ortaç- Acıları Bitiremedim (1999), Adnan Şenses- Elveda (2000), Candan Erçetin- Unut Sevme (2000), Teoman- Uykusuz Her Gece (2000), Emrah- Uzaktan El Salla (2002), Gülben Ergen- Uçacaksın, Git (2004), Serdar Ortaç- İsmi Lazım Değil (2004).

fragmanlaştırılmasıyla örtüşmektedir. Tarkan'ın "Şeytan Azapta", Serdar Ortaç'ın "İsmi Lazım Değil", Gülben Ergen'in "Uçacaksın", Candan Erçetin'in "Unut Sevme" şarkılarının kliplerinde, sanatçıların yakın plan çekimleri, değişik kostüm ve aksesuarlarla çekilen farklı performans görüntülerinin kurguya eklenmesi, sanatçıların popüler ve tüketim kültürünün üretilen-tüketilen ve yeniden üretilen metalar olarak sunulmasının örnekleridir. Tarkan ve Candan Erçetin'in kliplerinde, uzak plan çekimlerle, kalabalık seyirci görüntüleri, hem geniş hayran kitlelerini göstermekte, hem de sanatçının başarılı ve popüler olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. Böylelikle şöhrete hayranlıklarını gösteren fanatikler, onunla bütünleşirken, kendi kimliklerini inşa etmede temsil ettiği unsurları benimsemektedirler.



Fot 17: Candan Erçetin-Unut Sevme Beni, 2000 (sol)

Kaynak: <http://www.videoturka.biz>

Fot 18: Haluk Levent-Yeter Ki, 1997 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=BpcJsNmzUJo>

Kavramsal müzik videolarında şarkı, icranın yanı sıra görsel unsurlarla kurgulanmaktadır. Kimi zaman şarkının sözleriyle ilişkili öykü görüntülenmekte, kimi zaman bağlantısız kareler bir araya getirilmektedir (Austerlitz, 2007, s. 3). Kinder'e göre ("Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream", 1987), kavramsal müzik videoları, düşleri andıran yapısından dolayı "düşsel müzik video"lardır. Kaplan, ("Rocking Around The Clock Music Television, Postmodernism, And Consumer Culture", 1987) bu türdekileri pastiş özelliği taşıdıkları için postmodern olarak adlandırmaktadır. Sinema kuramcıları açısından belli bir öykü düzeni olmayanlar, "anlatı dışı müzik videoları", belli bir öykü düzenine sahip olanlar ise, "anlatsal ya da öyküsel müzik videoları" olarak değerlendirilmektedir (Aktaran Çelikcan, 1996, s. 216). Kinder ve Kaplan'ın düşsel ya da postmodern olarak niteledikleri anlatı dışı kliplerde, zaman, mekan ve öyküde takip edilebilen bir akış görülmemekte, görüntüler, kendi aralarında ve müzik-söz-görsel ilişkisinde anlam bütünlüğü taşımamaktadırlar. Anlatsal ya da öyküsel olanlarda ise, takip edilebilen bir

öykü düzeni ya da sesi veren çalgı görselleştirilmekte, tempo ile görsel kesmeler eşleştirilmektedir. Müzik video kliplerinin zaman içerisinde giderek anlatı dışı bir yapıya yöneldiği, popüler/yerel/yüksek kültür, zaman/meکان, gerçeklik/kurgu, gösteren/gösterilen arasındaki sınırların kaldırıldığı, pastişe yönelindiği görülmektedir.

3.1.3.1. Popüler/Yerel/Yüksek Kültür, Teknoloji

Küreselleşmenin ekonomik boyutu, kültürün endüstrileşmesi ve melezleşme popüler kültürün toplumsal sınıfların geneline yayılmasına neden olmaktadır. Sosyoekonomik seviyeleri birbirinden farklı olan sınıflar, çeşitli olanaklarla tüketimde yakınlaşmaya başlamışlar, kültürün endüstrileşmesiyle benzer beğeniler gösterme eğilimi içinde olmuşlardır. Öte yandan yüksek kültürün artan masraflar ve azalan talep karşısında, üst-orta ve alt-orta sınıf tüketicileri kazanma çabaları, ürünlerini uyarlama zorunluluğu getirmiştir (Gans, 2005, s. 29). Postmodern meکان olarak kentte farklı kültürlerin bir araya gelmesi, egemen popüler kültür içinde erimesi, melezleşmeyi yaratmaktadır. Melez kültürlerde, bireyin kente taşıdığı öz kültürü ile kente özgü olanlar zaman içinde karışmakta, yeni oluşumlar meydana getirmektedir. Gerek alt-orta-üst sınıflar arasındaki yakınlaşma/benzeşme, gerek melezleşme sonucu, popüler, yerel, yüksek kültür ayırımının katı sınırlarının kısmen erimesi, yanyanalık, gündelik yaşamın sanata dahil edilmesi, postmodern yaklaşımın temellerinden biridir.

Çeşitli kültür içerikleri arasında popüler müzik, yaklaşıma/benzeşmeye elverişli bir ortam sağlamakta, farklı müzik türlerini popülerleştirerek kitlelere sunmaktadır. Müzik video klipleri de popüler müzik ürünleri olarak, değişik toplumsal, kültürel ve ekonomik kesimlerin farklı beklentilerine, ihtiyaçlarına, yorumlamalarına olanak tanıyacak çok katmanlı, çok söylemli bir biçimde düzenlenmekte, olabildiğince geniş izleyici kitlesine hitap etmesi hedeflenmektedir. Popüler kültür ürünlerinde ifade ve anlam, açık, basit, alternatif okumalar gerektirmeyen bir şekilde yansıtılmaktadır. Oysa yüksek kültür ürünlerinde açık metinler "Okuyucu ile buluştuğunda ortaya çıkabilecek alternatif anlamları kapatmaya çalışmayan ve kolayca elde edilebilen tek bir anlamın altını çizmek istemi olmayan, tersine zengin ve karmaşık okumalara olanak sağlayan" (Mutlu, 1994, s. 1-2) özellikler taşımaktadır. Kapalı, diğer bir deyişle anlamı açık olan bir metni defalarca seyretmek ilgiyi azaltabilmektedir. Bunun için kliplerde, değişik açılar, farklı ışıklandırmalar, kamera hareketleri, bindirmeler, alışılmamış çerçeveler, kesmeler, dijital efektler, dekor, makyaj, renklere yüklenen anlamlar, animasyonlar gibi

unsurlarla uzun süre seyircinin ilgisini çekmek amaçlanmaktadır (Kalay, 2008, s. 126; Çavuş, 2003, s. 71; Demirayak, 1996, s. 48). Televizyon ve sinemayla aynı tekniklerin kullanıldığı video klipler, kurgunun sınırsızlığı nedeniyle avangard metinler olarak yorumlanmaktadır (Kaplan, 1987, s. 33).

Türk müzik video kliplerinde, yerel ve etnik kültürlerin kendine özgü özelliklerinin, görsel ve müzikal boyutta popüler kültürle yakınlaşması görülmektedir. Görsel boyutta, yöresel kostümler, nesnelere, popüler/tüketim kültürünün değerleri ve teknolojinin olanaklarıyla farklı bir ortamda sergilenmektedir. Bu durum, belli coğrafi sınırlarda kalan kültürlerin, medya aracılığıyla yeniden sunumuna, küreselleşme bağlamında yaygınlık kazanması ve popülerleşmesine yol açabilmektedir. Örneğin, köy nüfusunun kente göç etmesiyle kent yaşamının değerleri içinde dönüşüme uğrayan adetlerden biri olan köy düğünlerinin unutulmaya yüz tutulması, Ferdi Tayfur'un "Fadime'nin Düğünü" (1994) klibinde yeniden gündeme getirilmektedir. Müzikal olarak, Türk Halk Müziği, Arabesk ve Özgün türlerinin Pop müziğin, çalgısal, ritimsel ve düzenleme tarzını benimsedikleri, klip gibi popüler kültür ürünlerinde bu tarz eserleri daha çok öne çıkardıkları görülmektedir. Arabesk sanatçısı olarak tanınan Emrah'ın, "Tırlamışım" (2000), şarkısında, söyleme üslubunda, yaylı çalgıların pasajlarında Arabesk türünün özelliklerinin korunması, şarkının genel yapısında pop türüne özgü yapısal unsurlara yer verilmesi örneklerden biridir.

Türk video kliplerinde, öyküsel anlatım dili, gerek 90'lı, gerek 2000'li yıllarda sıklıkla tercih edilmiş, 2000'li yıllardan sonra, açık metinlere yönelim yaygınlaşmıştır. Halk ve Arabesk müzik türlerindeki kliplerde öykünün seyrine ilişkin akışın takip edilebileceği kurgulara daha sık rastlanmaktadır. Örneğin, İbrahim Tatlıses'in "Kal Benim İçin" (2004) klibinde, sevgililerin tartışması, birbirlerinden uzak kalmaları, geçmişe dönük hatıralar, pişmanlık, yeniden kavuşma ve yine ayrılık, öyküsel olarak görselleştirilmiştir. 2000'li yıllardan itibaren, öykü dışı anlatımlar, Pop ve Rock başta olmak üzere diğer müzik türlerinde de yaygınlık kazanmaktadır. Örneğin, Mor ve Ötesi'nin "Cambaz" (2004), MFÖ'nün "Tam Ortasındayım" (2003), Özcan Deniz'in "Dön Desem" (2002) klipleri, farklı okumalara açık, karmaşık ve sembolik anlatımlar içermektedir.

Teknolojik yenilikler, Türk video kliplerinde, 2000'lerden itibaren uygulanmış, açık okumalar, metinlerarasılık, görsel zenginlikle çarpıcı bir biçimde sunulmaya başlanmıştır. Mustafa Sandal'ın "Gel Aşkım" (2004) klibinde değişik açılar (Fot 19),

Mor ve Ötesi'nin "Bir Derdim Var" ında (2004) alışılmamış çerçeveler (Fot 20), Kenan Doğulu'nun "Sımsıkı Sıkı Sıkı" sında (1994) bindirmeler (Fot 21), Sertab Erener'in "Söz Bitti" 'sinde (2007) dijital efektler (Fot 22), Levent Yüksel'in "Mutsuzsun" unda (2000) renk kullanımı (Fot 23), Nezih Ünen'in "Karnaval" 'ında (1997) makyaj (Fot 24), Manga'nın "Yalan" ında (2004) animasyon (Fot 25) kullanımı örnek olarak gösterilebilir.



Fot 19: Mustafa Sandal-Gel Aşkım, 2004 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=wt1yvhaPhU>

Fot 20: Mor ve Ötesi-Bir Derdim Var, 2004 (sağ)

Kaynak: <http://www.videoturka.net>



Fot 21: Kenan Doğulu-Sımsıkı Sıkı Sıkı, 1994 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=fIHqyAeqNrE>

Fot 22: Sertab Erener-Söz Bitti, 2001(sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=Y9oW1mW41e0>



Fot 23: Levent Yüksel-Mutsuzsun, 2000 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=PzDcF11ew2s>

Fot 24: Nezih Ünen-Karnaval, 1997 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=z1jfCbgrh14>



Fot 25: Manga-Yalan, 2004
Kaynak : <http://www.videoturka.net>

3.1.3.2. Zaman/Mekan

Jameson, postmodernizmin kendine özgü bir zaman anlayışına sahip olduğunu, postmodern metinlerde zamansal sınırların ortadan kalktığını, geçmiş-bugün-gelecek ayrımının “sürekli şimdi” içinde eritildiğini belirtmektedir (Jameson, 1994, s. 55-57). Zaman ve mekandaki sıkışma, parçalara ayrılmış günlük yaşam içinde hızlı hareketlilik, zaman içinde bir dizi saf ve ilintisiz “şimdiki zaman” deneyimini yaratmaktadır. Jameson’ın yaptığı bu saptama, video kliplerde zaman/meکان kullanımını açıklamada önemli bir yol göstericidir. Müzik-görsel ilişkisinde, öyküsel anlatım söz konusu olmadığında çoğunlukla zamansızlık, sürekli “şimdi” yansıtılmaktadır. Pek çok durum, kısa zaman süresinde hızlı kesmelerle aktarılmakta, yaşam zaman ilişkisi olduğundan daha hızlı akıyormuş gibi gösterilmektedir. Öyküsel olanlarda ileri geri gidişler, yinelemeler, ucu açık bir zaman algısını güçlendirmektedir.

Kent, popüler/tüketim kültürünün en geniş olanaklarla sunulduğu, zamanın sıkıştırılmış, fragmanlara ayrılmış şekilde yaşandığı, göç istikametinin sonu, çokkültürlülüğün, ekonomik ve siyasi yetkinin toplandığı merkez olan mekandır. Postmodernizmde hipermekan olan ve küreselleşme etkisinde birbirine benzemeye başlayan kentler, video kliplerde, tarihi yapılar, caddeler (Fot 26), ara sokaklar, varoşlar, “yer-olmayan” olarak nitelenen istasyonlar (Fot 27), alışveriş merkezleri, eski fabrikalar, boş binalar (Fot 28), stüdyo ortamı (Fot 29) gibi yaşantının geçtiği pek çok kamusal ve özel alanla, müzik/söz birlikteliğini ya da bunlardan birini güçlendirmek için meکان görüntülerinde başı çekmektedir. Kliplerde meکانlar, sembolik olabildiği gibi anlatıyla ilişki kurmayan görüntüler olarak da seçilebilmektedir. Bu seçim, gündemde olan modalar, beğeni ve estetik kaygılarla belirlenmektedir. Büyük kentlerin dışında,

fon oluşturan diğer önemli mekanlar, kırsal yerleşim yerleri, doğa ortamının yansıtıldığı yerlerdir.



Fot 26: Mahsun Kırmızıgül-Kahpe Felek, 2002 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=ycXSsk0nvTE>

Fot 27: Athena- Yaşamak Var Ya, 2001 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=EvNLOxRFErI>



Fot 28: Yalın-Günaydın, 2004 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=9lAmqeOKV1>

Fot 29: Hande Yener-Sen Yoluna Ben Yoluma, 2002 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=bj4LD9kysZY>

Türk kliplerinde zaman ve mekan yaklaşımında benzer uygulama olduğu, sözü edilen postmodern zaman mekan kullanımının öne çıktığı izlenmektedir. TRT'nin tek yayın kurumu olduğu 1967-1994 yılları arasında, stüdyo ortamı veya İstanbul'dan manzaraların fon olarak kullanıldığı mekanlarda, sanatçının şarkıyı söylemesinin eş zamanda gösterildiği kurgulardan farklı olarak, 1994'ten itibaren gerek yerli müzik televizyonlarının kurulması, gerek yabancı yayın kanallarının seyredilebilmesi, hızlı kesmeler, şimdiki zaman, "yer-olmayan" mekanlar gibi gösterimlerin benimsenmesine yol açmıştır.

Öyküsel anlatımın güçlü olduğu, çoğunlukla 90'lı yıllardaki örneklerde yatay zaman akışı izlenebilmektedir. Örneğin Mahsun Kırmızıgül'ün "Taşralı" (1996) klibinde, araba kazası neticesinde tanıdığı kadına aşık olan taşralı inşaat işçisinin, kadının sevgilisi olduğunu öğrenmesiyle yaşadığı üzüntü, zamansal olarak, hem doğrusal, hem de geriye dönüşlerle görselleştirilmiştir. 2000'li yıllarda zaman algısındaki dönüşümün yansımaları, Kenan Doğulu'nun "Tanımamışsın" (2003) klibinin, kulüpte, dans edenlerin arasında sürekli şimdide geçmesinde örneklenebilir.

Kent görünümleri içinde İstanbul, tarihi ve oryantalist kimliği ile başı çekmektedir. Saraylar, hamamlar, Kapalı Çarşı, Kız Kulesi, Galata Kulesi gibi kentin tarihi ve özgünlüğünü belirginleştiren önemli yapıları, kliplerde her zaman sıklıkla gösterilen mekanlardır. Örneğin, Sertab Erener'in "Everyway That I Can"inde (2003) (Fot 30) Topkapı Sarayı Harem içi Üçüncü Osmanlı odası ve Cağaloğlu Hamamı, Mustafa Sandal'ın "All My Life"ında (2004) (Fot 31) Topkapı Sarayı Sünnet Odası önü ve Babüssaade'den Revan Köşkü, Özlem Tekin'in "Aşk Her şeyi Affeder mi"sinde (1996) (Fot 34) Yerebatan Sarayı, Mustafa Sandal'ın "Araba"sında (1996) (Fot 32) Kız Kulesi, Teoman'ın "İstanbul'da Sonbahar"ında (2001) (Fot 33) Galata Kulesi, Ayna'nın "Ahu Gözlüm"ünde (2000) Kapalı Çarşı görüntülerine yer verilmiştir.





- Fot 30: Sertab Erener-Everyway That I Can, 2003 (sol üst)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=JA358R6eTnw>
- Fot 31: Mustafa Sandal-All My Life, 2004 (sağ üst)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=6SqTU39M9vw>
- Fot 32: Mustafa Sandal-Araba, 1996 (sol orta)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=b0m8YPF3N70>
- Fot 33: Teoman-İstanbul'da Sonbahar, 2001 (sağ orta)
Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>
- Fot 34: Özlem Tekin-Aşk Her Şeyi Affeder mi, 1996 (alt)
Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>

Mekan olarak kırsal bölgeler, Ege, Karadeniz ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri'ndeki yöresel yaşam kültürleriyle ve Ege, Akdeniz Bölgeleri'ndeki tatil beldeleriyle görüntülenmektedir. Örneğin, İbrahim Tatlıses'in "Fırat"ı (1996) Güneydoğu Anadolu'daki köy yaşamını, ölüm karşısında yaşanan üzüntüyü, yöresel mekan ve insanlarla örülü bir kurguda yansıtmaktadır (Fot 36). Tatil beldelerine örnek ise, Ebru Gündeş'in "Vazgeçmem"inde (2001) Bodrum Clup Flipper tesisinden görünümler izlenebilmektedir (Fot 35).



- Fot 35: Ebru Gündeş-Vazgeçmem, 2001 (sol)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=u7baVYF2v-g>
- Fot 36: İbrahim Tatlıses-Fırat, 1996 (sağ)
Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>

3.1.3.3. Gerçeklik/Kurgu

Müzik videoları, başlıbaşına bir kurgudur. Gerçek, ancak belgesel, haberler gibi televizyon programlarından aktarılan görüntülerle alıntılanmakta, gerçeğin gizlenmesi, “-miş” gibi yapılması ise şu anda burada bulunmayana işaret etmektedir. Gerçeğin yerine geçen simülasyon, yoklukta gerçek taklidir. Simülasyon, gerçekle sahte ve gerçekle düşsel arasındaki farkı yok etmeye çalışmakta, taklit, suret ya da parodi değil, aslı yerine göstergeleri konmuş yeni bir gerçeğe dönüşmektedir. Klipler, gerçeğin görüntüleri, gerçeğin taklidinin yaratılması ve gerçeğin yerine geçen göstergelerin olduğu üç durumun, sıkıştırılmış zaman içinde, ayrı ayrı ya da birarada yer almasıyla tasarlanmaktadır. Baudrillard’a göre, yaşamla televizyonun birbirlerinden ayrılması imkansız bir karışıma benzemesi, gerçeğin televizyonda seyredilene dönüşmesi video klipteki görüntülerin model alınması, modelin gerçeğe dönüştürülmeye çalışılmasıyla, gösterilende, kurguyla gerçek arasında yer değişimi yaşandığını kanıtlamaktadır (Baudrillard, 2008, s. 13-58).

Gerçeğin alıntılanmasına örnek olarak Sagapo Kajmer’in “Vasiyet”i (2004) gösterilebilir. Klipte, Ortadoğu coğrafyasında yaşanan savaşlardan gerçek görüntüler yer almaktadır (Fot 37). Kliplerde gerçeğin gizlenmesine sıklıkla rastlanmakta, tüm play back’ler ve kurgulanan çoğu görüntüler, “-miş” gibi, sahte olan örnekleri oluşturmaktadırlar. Yalın’ın “Günaydın” ında (2004) sanatçı, boş bir havuzun içinde elektrogitarı ve gitarın bağlı olduğu amplifikatörle görüntülenmekte, şarkıdaki gitar solosunu çalar gibi yapmaktadır. Gerçekte amplifikatör elektiriğe bağlı olmadığı için ses çıkmamaktadır (Fot 38). Manga’nın “Bir Kadın Çizeceksin”inde (2004) ise hem animasyon, hem gerçek dışı karakter ve durumlar simülasyona örnek oluşturmaktadır (Fot 39).



Fot 37: Sagopa Kajmer-Vasiyet, 2004
Kaynak: <http://www.videoturka.net>



Fot 38: Yalın-Günaydın, 2004

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=9IAmqeOKV1Y>

Fot 39: Manga-Bir Kadın Çizeceksin, 2004

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=c6iT79pXL-E>

3.1.3.4. Pastiş, Alıntı, Gönderme

Pastiş, Jameson'a göre, kişisel ve özel üslubun keşfine dayanan modernizmin yerine, biçimsel yeniliğin olanaklı olmadığı, ölü üsluplara öykünme pratiğidir. Modernizmin büyük anlatılarının, üslup ideolojisinin geçerliliğini kaybetmesi, küreselleşen kültürde geçmişe, ölü biçimlere öykünmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. "Önceden yapılmış olan"ın kullanılması, bir başka deyişle, zamanda geçmişte kalanın, bugün, yeni kuşaklar tarafından kolektif bir düzlemde sunulması, yapılan alıntıyı, göndermeyi "yeni" olan başka bir şeye dönüştürmektedir. Postmodern yaklaşımın "nostaljik" sanat dili olarak nitelenen bu yeni estetik, artık büyüleyici hale gelen kayıp gerçekliği yeniden yakalamaya çalışma çabalarıdır (Jameson, 1994, s. 46-48). Yeni estetik anlayışta, pastişin sağladığı metinlerarasılık, bütünü içerisinde, bir yandan farklı ilişkiler kurulmasına, diğer yanda ilişkinin kopmasına neden olmaktadır. Zamansal ve mekansal sıçramalar, temsil nesnelere arasında uyumsuzluk, merkezsizleşmiş anlatı, bütünü oluşturamamak, dildeki değişim gibi özellikler, pastişin metin içindeki bağlantısızlığının göstergeleridir. McRobbie, pastişin yarattığı bağlantısızlık durumunu birçok metin ve imgenin uyarılması yoluyla yeni, kurgusal kimliklerin kuruluşunda radikal olanaklar olarak görmektedir (Connor, 2001, s. 74).

Müzik video kliplerinde pastiş, Kaplan'ın da belirttiği gibi hem anlatıyı kesmekte, hem de metinlerarası ortaklıklar kurmaktadır (Kaplan, 1987, s. 63). Kliplerde, küreselleşme ve postmodernizmin zaman/meکان algısındaki hız, parçalanmışlık, tüketim ve her türlü "çok"luğun yansıtılma kaygısı, kurguda pastişe yer verilmesiyle karşılık bulmakta, anlatı, ilişkisiz karelerin bir araya getirilmesiyle bütünleştirilmektedir. Metinlerarasılık ise, diğer görsel alanlar olan, filmler, spor, haber ve belgesel gibi televizyon

programları ve yine müzik video klipleri arasında yaratılmaktadır. Sinema dünyasıyla yaratılan metinlerarasılıkta, kayıp geçmişin yeniden yakalanmasına yönelik, filmlerin nostaljik olarak kullanımı, en dikkat çekici olanıdır. Birincil metin konumundaki müzik videosu, ikincil metin konumundaki filme göndermede bulunmakta, şarkı ve şarkıcı ile belirli filmler, film türleri ve film yıldızları arasında bağlantılar kurulmaktadır. Spor programları, belgeseller ve haberlerdeki gerçek görüntülerden yapılan alıntılar, pastiş olarak kurgunun bütünlüğü içine yerleştirilmektedir (Kaplan, 1987, s. 33-34). Müzik video kliplerinin, kendi türü içinde yaptığı pastiş ise yine video kliplerden alıntı ve göndermelerle gerçekleşmektedir. 1970'li yıllardan bu yana başlıbaşına bir sektör haline gelen klip dünyasının bir tarihi, bu tarih sürecinde de baş yapıtları ortaya çıkmıştır. Yeni üretilen işlerle başyapıtlar arasında ilişki kurulmakta, başyapıtlar pastiş olarak kullanılmaktadır (Austerlitz, 2007, s. 75).

Türk müzik videolarında, metin içi pastiş, öyküsel anlatımın giderek yerini karmaşık, sembolik ifadelerle bırakmasıyla artmakta ve yönetmenin üslubu ile ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Petek Dinçöz'ün "*Git İşine*" klibinde Dinçöz, arabayla açık havada yapılan bir partiye gelerek sevgilisini başka kadınlara kur yaparken yakalamaktadır. İlerleyen sahnelerde denizden çıkarken görülmekte, bir süre kumsalda sörfü tutarak şarkıyı söylemeye devam etmektedir. Buradan kapalı stüdyo ortamında farklı kıyafetlerle görüntülediği sahnelere geçilmekte ve tekrar kumsalda at gezdiren eski sevgiliye dönülmektedir. Dinçöz, yeniden parlak kıyafetlerle şarkıyı söylemeye devam ettiği stüdyo ortamında görüntülenmekte, ve gece olmasıyla kumsalda sevgilinin önünde diz çöktüğü sahnelere geçilmektedir. Klip, şarkıcının parlak kıyafetler giydiği görüntülerle sona ermektedir.



Fot 286: Petek Dinçöz-Git İşine, 2006
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=DE50I666ebY&p=1C9E474445A1FEA4&playnext=1&index=36>

Metinlerarasılıkta, film dünyasından, belgesel ve haber programlarından pastişlere, alıntılara, göndermelere rastlanmaktadır. Örneğin, Mustafa Sandal'ın "Çekilin"i (1998), Lewis Gilbert'in yönettiği "The Spy Who Loved Me" (1977) filminden (Fot 41-42), Ayna'nın "Kadınım"ı, John Landis'in yönettiği "Blues Brothers"dan (1980) (Fot 43-44), Tarkan'ın "Salına Salına Sinsice"si, Luc Besson'un yönettiği "5. Element" (1997) filmine göndermeler içermektedir. Türk sinemasından 70'li yıllarda Yeşilçam'da çekilen filmlerle kurulan ilişkiler de dikkat çekicidir. Göksel'in "Depresyundayım" (2001) klibinde, televizyonda Türkan Şoray'ın bir filminden sahneler yer almakta (Fot 46), Deniz Seki'nin "Yarım Kalan Aşk" (2003) (Fot 48) ve Zara'nın "Sarmaşık Gülleri"nde (2003) kullanılan nesne, dekor, kostüm ve öyküsel yapıyla o dönem filmlerine göndermeler yapılmaktadır (Fot 47). Mirkelam'ın "Hatıralar"ında (1995) ise, Ayhan Işık'ın filmlerinden, "Uzay Yolu" dizisinden, Beatles ve Atatürk ile ilgili belgesellerden alıntılar yapılmış, ayrıca sanatçı, bu görüntülere yerleştirilmiştir (Fot 45).

Gerçek görüntülerin yer aldığı, belgesel ve haberlerden yapılan alıntılar, Mor ve Ötesi'nin "Cambaz"ı (2004) (Fot 49), Sagopa Kajmer'in "Vasiyet"i (2004), Candan Erçetin'in "Gamsız Hayat"ında (2002) yer almaktadır. "Cambaz"da Bush, Kraliçe Elisabeth gibi siyasi ünlüler, savaşlar, Afrikalı toplumlar, moda, "Vasiyet"te Irak savaşından askerler, sivil halk, "Gamsız Hayat"ta Marilyn Monroe, Kennedy'ler, Lady Diana, Clinton, Mandela, Che, Muhammed Ali, Gandi, Süreyya Ayhan gibi ünlüler, göç, savaş, ve hayvanlar dünyasına ilişkin görüntüler alıntılanmıştır (Fot 50). Bu örneklerdeki alıntıların ortak yönleri politik olaylara, kişilere, dünya düzenine eleştirilerdir. Ayna'nın "Işığa Doğru"sunda (1998) Atatürk, hem örnek alınan kişi olarak dile getirilmiş, hem de belgesel görüntülere yer verilmiştir (Fot 51). Tarkan'ın "Uzun İnce Bir Yoldayım"nda (2003) ise, sanatçının orkestrayla beraber turne süreci görselleştirilirken, eserin bestecisi olan Aşık Veysel'in görüntüleri de kullanılmıştır (Fot 52).



Fot 41: Mustafa Sandal-Çekilin, 1998 (sol)

Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>

Fot 42: Lewis Gilbert, "The Spy Who Loved Me" (film), 1977 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=PzA5R9aSFCl>



Fot 43: Ayna-Kadınım, 1998 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=vXY8xvEto44>

Fot 44: John Landis, "The Blues Brothers" (film) 1980 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=F5N35kQAPv0>



Fot 45: Mirkelam-Hatıralar, 1995

Kaynak: <http://www.videoturka.biz>





Fot 46: Göksel-Depresyundayım, 2001 (sol)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=ANg-Vke6a_Q

Fot 47: Zara-Sarmaşık Gülleri, 2003 (orta)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=-O-sr9_Zf0o

Fot 48: Deniz Seki-Yarım Kalan Aşk, 2003 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=mixDxE1OTnw>



Fot 49: Mor ve Ötesi-Cambaz, 2004 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=VwJP4aFCYOE>

Fot 50: Candan Erçetin-Gamsız Hayat, 2002 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=oEsizVFMct0&ob=av2n>



Fot 51: Ayna-Işığa Doğru, 1998 (sol)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=6MLMy55_5Nw

Fot 52: Tarkan-Uzun İnce Bir Yoldayım, 2003 (sağ)

Kaynak: <http://www.videoturka.com>

3.2. MÜZİK TELEVİZYONLARI VE İNTERNET

3.2.1. Müzik Televizyonu

Postmodernitede televizyon, popüler kültürün gerçek dünyasıdır. Aralıksız, merkezsiz bir akış, birbirine gönderme yapan imgelerin çoğaltılması, kimi zaman gerçek dışı benzetilerle kurgulanan simülakra evreni, kanal değiştirme alışkanlığıyla giderek artan bölünme, kesilme, sık sık tekrarlanan reklamlar, televizyonu, popüler/tüketim kültürünü besleyen temel kaynak haline getirmiştir. 80'li yıllarda yayına başlayan müzik televizyonları, 24 saatlik sürekli ve tekrara dayalı yayın akışı içinde, üç-dört dakikalık anlatı dışı metinleri kullanması, akışın sabit olarak kesintilere uğraması ve böylece izleyicinin merkezsizleştirilmesiyle postmodern televizyonun en önemli temsilcisi olarak görülmektedir (Kaplan, 1987, s. 33).

3.2.1.1. MTV

Bob Pittman tarafından yaratılan ilk müzik televizyonu MTV'nin kökleri 1977 yılına kadar uzanmaktadır. MTV, "Warner Amex Cable" şirketinin pek çok televizyon kanalarından biri olarak müzik yayınlarına başlamış ve Ağustos 1981'de ismi "MTV Music Television" olarak belirlenmiştir. Video kliplerin sürekli dönüşümüyle popüler kültürün gerçek bir fenomeni haline gelen MTV, 1980'ler süresince yayın alanını New York'tan tüm ABD'ne yaymıştır. "Tek dünya, tek imaj, tek kanal" sloganıyla 1987 yılında MTV-Europe, 2006'da MTV Türkiye açılmış, ilerleyen yıllarda dünyanın pek çok bölgesinde MTV kurulmuş, televizyon yayıncılığına yeni kavramlar eklemiştir (MTV, (t.y.), <http://en.wikipedia.org/wiki/Mtv>). Video klipler, dj'lerin (disc jokey) yerini alan, dinamik, genç, ekranda "iyi görüntü veren", vj'ler (video jokey) tarafından hazırlanan programlarda sunulmaya başlanmıştır.

Müzik televizyonlarında, radyolardaki Top 10, Top 20, Top 40 gibi en iyi şarkıların sıralandığı programlar, en iyi kliplerin sıralandığı programlara dönüşmektedir. Liste sıralamalarındaki değişiklikler daha çok yükselenler üzerinde yoğunlaşarak sunulmaktadır. Listenin üst sıralarına çıkan klipler, yalnızca hangi albümün değil, hangi imajın, hangi tarzın, hangi modanın, hangi dansın da popüler olduğunu göstermektedir (Çelikcan, 1996, s. 150). MTV'nin hedef kitlesi 12-34 yaş aralığıdır ve temel amacı bu kitleye sponsorların ve sanatçıların ürünlerini satmak ve MTV olarak kendi reklamını

yapmaktır (Kaplan, 1987, s. 143). Müzik televizyonu ve müzik endüstrisi karşılıklı alışverişle birbirlerini beslemektedir. Televizyon, müzik ürünlerinin görselde pazarlanmasını, görselleşen müzik de yayın akışının doldurulmasını sağlamaktadır (Taşbaşı, 2004, s. 73). Böylelikle televizyonu müzikle birlikte sanatçıların ve diğer bağlantılı metaların pazarlandığı bir üst metin olarak düşünmek mümkündür (Kılıçbay, 2004, s. 56). Televizyonda gösterilen müzik videoları tekrar tekrar yayınlanmalarıyla daha önce radyonun yüklendiği işlev gibi şarkıların kısa zamanda hit olmasına olanak sağlamakta, böylelikle sanatçının ürettiği müzik eseri satılmakta, yapımcı firma kazanmaktadır. Zamanla MTV'yi gerek ABD'nde gerekse Avrupa'da başka müzik televizyonları izlemiştir. MTV, başlarda daha çok Rock türünde müzik kliplerine yer verirken, 1985 yılında yine aynı firma tarafından kurulan VH-1, Pop müzik ağırlıklı, orta yaş kuşağına yönelik bir kanal olarak tasarlanmıştır. VH-1 kanalı 2002 yılından beri Türkiye'de de gösterimdedir. Öncü kanalları son yirmi yıldır her ülkede sayıları gittikçe artan ulusal/yerel, müzik türlerine göre ayrılmış yayınlar izlemektedir.

3.2.1.2. Türkiye'de Müzik Televizyonları

Türkiye'de kliplere yer veren yayınlar, dönemin tek televizyon kanalı olan TRT'de başlamış, müzik-eğlence programları kapsamında yabancı ve Türk kliplerine yer verilmiştir. Özel televizyon ve radyoların kurulmasını sağlayan yasayla beraber, 1994 yılında Türkiye'nin ilk müzik televizyonu Kral Tv, MTV'yi model alarak 24 saat kesintisiz müzik yayını yapmak üzere İnterstar televizyonuna bağlı olarak Cem Uzan tarafından kurulmuştur. 2004-2008 yılları arasında TMSF'ye devredilen kanal, 2008'den beri Ferit Şahenk'e aittir. Tür ayrımı yapmaksızın bütün yerli video kliplere yer veren Kral Tv, uzun süre deneme yayını ile bu alandaki potansiyeli ortaya çıkarmaya çalışmış, kuruluşunun ertesini yılından itibaren "Video Müzik Ödülleri" ile klip dünyasında rekabeti teşvik etmiştir. MTV'de olduğu gibi, Top 10, Top 20 başlıkları altında en iyilerin sıralanmasına yönelik programlar, nostalji adıyla eski klipler, sanatçıların tanıtımına yönelik yapımlar yayın akışını oluşturmaktadır.

Müzik televizyonları içinde yayına geçen ikinci kanal, 1995'te Karacanlar tarafından kurulan "Nr 1", bir dönem MTV Europe ile birlikte yürüttüğü yayınında yerli ve yabancı Pop müzik türüne yer vererek Kral Tv'den farklı bir politika sergilemiştir (Çelikcan, 1996, s. 112). İlerleyen yıllarda müzik yayını yapan özel radyo ve televizyonların sayısı uydu, kablo ve digiturk yayınlarıyla giderek artmıştır. Günümüzde Türkiye'de,

Powerturk, Best Tv, Dream Tv, MMC, MTV Türkiye, Genç Tv, Tatlıses Tv, İm Tv, TVT, Gerçek Tv, Ekin Tv, TRT Müzik, Alfa Tv, M 5 Tv, LTR, Fix Tv, Mixx Tv, Alibaba Tv, Buket Tv, Esin Tv, Viva Tv, Plus Müzik, Türk Ç, Arma Tv, Ezgi Tv, TMB, Meltem Tv gibi müzik televizyonları adı geçen yayın şebekeleri üzerinden yayın yapmaktadır. TurkSat 1C, 2A ve 3A uyduları üzerinden yayın yapanlar Avrupa, Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Hazar Denizi civarına kadar izlenebilmektedirler (<http://www.turksatkablo.com.tr/>).

3.2.2. İnternet

Müzik televizyonları günümüzde video kliplerin tek mekanı olmaktan çıkmıştır. İnternet ikinci bir alan olarak kliplerin seyredilmesine, özel arşive alınmasına olanak tanıyan ve hatta bireyin kendi oluşturduğu amatör çekimlerin herkes tarafından izlenmesini sağlayan yeni bir mecradır. Bu anlamda internet, müzik videosunun yeni mekanı olmuştur (Austerlitz, 2007, s.1). İnternetin en önemli özelliklerinden biri, televizyonun kendi düzenine bağlı kalmaksızın çoğunlukla, istenilen zamanda istenilen klibe ulaşılabilme kolaylığıdır. Öte yandan artık pek çok sanatçı, maliyet yüzünden albüm çıkarmak, profesyonel yönetmenlere klip hazırlatmak yerine, kendileri düşük bütçelerle gerçekleştirdikleri görsel ve işitsel ürünlerini internet üzerinden pazarlama yoluna gitmektedir. Tüm bu özellikleriyle internet, televizyonun en güçlü rakibi olma yolunda ilerlemektedir. Kliplerden oluşan pek çok sitenin yanı sıra en geniş paylaşım “youtube”, “myspace” gibi ekleme ve indirmelerin belirli sınırlar çerçevesinde yapılabildiği web siteleri müzik video kliplerinin bir tür arşivini oluşturmaktadırlar.

3.3. KONU YÖNELİMİ VE SORUNSALLAR

Kliplerde, şarkıların sözleri, genellikle konuların görselleştirilmesinde yol gösterici olmakta, konular öyküsel ya da öykü dışı kurgulanmaktadır. Öyküsel olanlarda, zamanda ileri geri gidişler, öykünün giriş-gelişme-sonuç dizisinin sembolik olarak aktarılmasını sağlamakta, kimi zaman şarkı başlamadan önce ve bittikten sonra, öykü bütünlüğünü pekiştiren replikler ve sahneler eklenmektedir. 80 ve 90’lı yıllarda, Özgencil’in belirttiği gibi, pek çok klip, formunu arabesk filmlerden almıştır (M. Özgencil ile kişisel iletişim, 25 Haziran 2011). Sözlerle görsel arasında kimi sözcükler ya da durumlar, gösteren-gösterilen ilişkisinde birebir yansıtılmakta, genel atmosfer, pastişlerin yer aldığı, karmaşık bir yapıda kurgulanmaktadır. Örneğin, Kayahan’ın “Bir

Aşk Hikayesi”inde (2002), “...bu güller senin için...” sözleri, görselde de birebir işaret edilmekte, buna karşın, klip, sanatçının anlatıcı olduğu, evli çiftin deniz kenarında ve tren garında buluşmaları, kapalı mekanda profesyonel dansçılar, çocuklar, yaşlı çiftler, aileler, kuşlar, at ve Taksim’de tramvay görüntüleri gibi karelerin pastişlerinden oluşan karmaşık bir yapı sergilemektedir. Türkiye’de belirlenen dönem içinde üretilen müzik videolarının büyük bir çoğunluğunda söz-görsel ilişkisinin gözetildiği, öyküsel anlatımın tercih edildiği, Pop müziğin yükselişiyle ilerleyen yıllarda pastişlere daha fazla yer verildiği, giderek öykü dışı anlatıma yönelindiği gözlenmektedir.



Fot 53: Kayahan-Bir Aşk Hikayesi, 2002
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=F4eTW1rdZQw&feature=related>

3.3.1. Duygusal İlişkiler

Popüler müzik eserlerinde, ana temayı duygusal ilişkiler oluşturmakta, aşk; sitem, hasret, kavuşma, ayrılık gibi farklı hallerle şarkı sözlerine yansımaktadır. Video klipler de çoğunlukla duygusal ilişkileri konu edinen şarkılara çekilmektedir. Çalışmada yer alan 456 klibin, 406’sının sözleri duygusal ilişkiler üzerinedir. Sevgilinin varlığı ya da yokluğu karşısında, sözlerde dile getirilen üzüntü, çaresizlik, sitem, özlem, sevinç gibi duygular, özellikle 2000’li yıllara kadar olan kliplerde; sanatçının oyuncu ve anlatıcı olarak çoğu zaman tek başına yer aldığı, sevgiliyle geçmişte yaşanan güzel günlerin zamanda ileri geri gidişlerle hatırlatıldığı, doğa (ağaçlık alanlar, parklar, tatil beldeleri, deniz kenarı) ya da loş ışıklarla aydınlatılan kapalı mekanların tercih edildiği, mum, şömine, fotoğraflar, çiçekler, sevgiliden kalan eşyalar gibi nesnelere dramatik anlatımın pekiştirildiği görülmektedir. Örneğin, Yıldız Tilbe’nin “Hoşçakal”ında (1994), sanatçı, evde şömine önünde gösterilmiş, sevgiliyle yaşanan hatıralar zamanda geriye dönük pastişlerle kurgulanmıştır.



Fot 54: Yıldız Tilbe- Hoşça kal, 1994

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=VwrmXrbEPHQ>

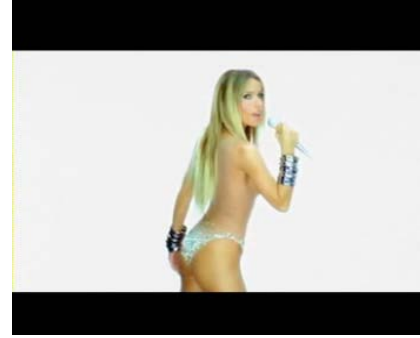
2000’li yıllardan sonra tüketim kültürü içinde aşk; dramatik olmaktan uzak, gelip geçen bir duygu hali, sevgilinin sıradanlaştığı, sık sık değiştirildiği, tüketilip yenisine geçildiği, cinselliğin ön plana çıktığı, mekan olarak romantizmi çağrıştıran doğa ve loş ortamların yerine, küreselleşme ve teknolojik olanaklarla ulaşılması kolay hale gelen büyük dünya kentlerinin parlak, bol ışıklarla donatılan eğlence dünyasının seçildiği, geçmiş zaman özleminin “nostalji” olarak yeniden çeşitli görünümde yansıtıldığı, hızlı kesmelerle zamanın sıkıştırılarak parçalandığı, pastişlerin yoğun kullanıldığı gösterim diliyle sergilenmektedir.

Toplumsal dönüşümlerin kliplere yansıyan görüntülerinde kadın, popüler kültürün biçimlendirdiği, bir yandan tüketici, arzu nesnesi, diğer yandan, özgür, kentli, eğitilmiş, sağlıklı, bakımlı, özgüvene sahip kimliği ile yansıtılmaktadır. Aşkın, giderek cinsellikle özdeşleştiği görsel dünyada, kadının cinsel çekiciliği, arzu nesnesi olarak görüntülenmesi, voyörizmin kışkırtılması, 2000’li yıllarda oldukça artmıştır. Sözlerde, sevgiliye meydan okuyan, başkaldıran kadınların, görselde bunu yansıtan en önemli özelliklerinin yine beden güzelliği, arzu nesnesi olması dikkat çekicidir. Sıklıkla gösterilen kliplerle, cinsellik ve çıplaklığın toplumun normlarında dönüşüm yarattığı düşünülmektedir. Örneğin, Ajda Pekkan’ın “Bambaşka Biri”sinde (1998), sanatçının, metal borular, zincirler gibi erkek dünyasına özgü dekorlarla döşenmiş stüdyo ortamında, asi imajını pekiştiren kostümler giymesine, başkaldıran bir duruş sergilemesine rağmen bedensel çekiciliğinin ön planda sunulduğu görülmektedir (Fot 55). Gülşen’in, sözleri Sezen Aksu’ya ait olan “Sarışınım”ında (2004), sevgiliye duyulan özlem sitemle beraber açıkça dile getirilmekte, görselde klip süresince Gülşen’in cinsel çekiciliği ortaya konmaktadır (Fot 56).

Tarihe duyulan ilgi, geçmişin yeniden keşfi, kültür ve turizm politikalarında tanıtım aracı olarak kullanılması, Osmanlı kültürünün yüceltilmesi, geleneksel kültürle oryantalizmin bütünleştirilmesi, aşk şarkılarının görsel planında yer almaktadır. Geçmiş, saray gibi mekanlarda, kuyum işlerinde, görkemliliğiyle yansıtılmakta, günlük yaşamdan nesnelere, kostümler, adet ve eğlenceleriyle görselleştirilmektedir. Kadınlar, Osmanlı dönemine özgü koşullarda betimlenmekte, cariyeye, dansöz tiplerinde sergilenmektedir. Örneğin, Sertab Erener'in Eurovision şarkısı olan "Everyway That I Can"inde (2003), kadınların, harem, hamam gibi kendilerine ayrılan bölümlerde 'keyif sürmeleri', Oryantalist ressamların tasvirlerine uygun olarak kurgulanmıştır (Fot 57).

Küreselleşme politikaları sonucu sınırların erimesi, kültürel ilişkilerin yoğunlaşması, sanatçıların konser vermek, klip çekmek amacıyla yurt dışı dolaşmalarının artmasına neden olmaktadır. Ekran aracılığıyla klipler üzerinden yapılan küresel gezinti, imgelerin ithali, izleyiciyi yerel mekandan evrensel mekana taşımakta, yurt dışında gerçekleştirilen çekimler, başkentler ya da büyük kentleri yansıtmaktadır. Dünya vatandaşlığı, yersizyurtsuzlaşma, köksüzlük, bir yere ait olmama kavramlarını besleyen, aynı zamanda çokkültürlülüğün yaşandığı, göstergeler ve imgeler mekanı olan büyük kentler, tarihi mekanları ve 'yer-olamayanlar'ıyla yeni açılımlar yaratmaktadır. Örneğin Zeynep Casalini "Amacım Yok"da (2004), Amsterdam'ın sokaklarında kendisini yabancı hissetmeden dolaşmakta, halkla iletişim kurabilmekte, kenti modern binalardan, kafelerden seyretmektedir (Fot 58).

90'larda kadınların kariyer yapması, erkek dünyasına özgü alanlara girmeleri, kadın konularından biri olarak yansıtılmış, kadınlar; gözlük, toplu saçlar, takım elbise, çalışma masası gibi aksesuarlarla erkek görüntüsüne yaklaşarak kariyer sahibi olarak görselleştirilmişlerdir. 2000'lerle beraber, kadınların, gerek iş hayatı, gerek özel hayatta sergiledikleri mücadeleci tutumlar, sanatçıların yazdıkları şarkı sözlerinin daha rekabete dayalı, meydan okuyan içerikleri, erkek dünyasına öykünen duruşu gerçeğe dönüştürmektedir. Pamela'nın "Aşk Sevgiden Beter"inde (2004), "...yaşam gücümün çokluğuna şaşırıp her an benimle yarışyorsan, Bütün bunları düşünmekten korkup erkeğim erkek diyorsan?" sözleri, görselde taksi şoförü rolünde klip süresince arabasına müşteri alması örnek verilebilir (Fot 59).



Fot 55: Ajda Pekkan- Bambaşka Biri, 1998 (sol üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=eWWIJ-8jJ9w>

Fot 56: Gülşen-Sarışınım, 2004 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=5MnBqY2m5xk>

Fot 57: Sertab Erener-Every Way That I Can, 2003 (sol orta)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=JA358R6eTnw>

Fot 58: Zeynep Casalini- Amacım Yok, 2004 (sağ orta)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=0LIYImWDG54>

Fot 59: Pamela-Aşk Sevgiden Beter, 2004 (alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=WMjY6PflkHk>

3.3.2. Bireysel Deneyimler ve Toplumsal Değerler

Müzik video kliplerinde, aşk bağlamı duygusal ilişkilerin yanı sıra, bireysel ve toplumsal konu ve olgular da işlenmektedir. Bu konuların başında; yaşamın zorlukları, aile, ölüm, din, dünya düzeni, tarihten kahramanlar, etnik kimlik ve sorunlar, göç ve

yoksulluk gelmektedir. Bireysel konular 22, toplumsal konular 28 klipte görselleştirilmiştir.

Yaşamın zorluklarında, bireysel deneyimler, kendini gerçekleştirme, insan ilişkileri dile getirilmekte, kadın sanatçıların, bireysel ifadede dışavurumları dikkati çekmektedir. Örneğin, Sertab Erener'in "Kendime Yeni Bir Ben Lazım"ında (2001) zorlukları yenmek, dışa açılmak, yeni bir başlangıç yapmanın gerekleri anlatılmakta, stüdyo ortamında çeşitli yaş grubu ve cinsiyetten insanların yeni şeyleri denemek üzere çalgıları çalmaya çalışmaları gösterilmektedir (Fot 60). Aile kavramı, evlilik, annelik konularında kadının rolünün irdelenmesi açısından kadın sorunlarıyla ilişkilendirilmekte, ayrıca, aile fertleri arasındaki ilişkiler, kardeşlik, miras sorunları dile getirilmektedir. Evlilik kurumu, çoğunlukla, kadının hayatının temel amacı olarak yansıtılmakta, aileleri tarafından bunun için yetiştirildikleri işlenmektedir. Örneğin, Ebru Gündeş'in "Erkekler"inde (1998), kadınların evlenmek için iyi eş bulmakta zorlandıkları, evlenmeyi ne kadar istediği, çeşitli erkekler arasında sonunda aradığını bulmasıyla görüntenmektedir (Fot 61).

Ölüm ve dinle ilgili konular ender olarak işlenmiş, örnekler çoğunlukla Halk Müziği türünde ve bazıları öykülendirilmiştir. Dünya düzenine yönelik eleştiriler, küreselleşme, kapitalizm, eğitim-öğretim, yabancılaşma gibi konular, kimi zaman mizahi, kimi zaman felsefi bir yaklaşımla şarkı sözlerine yansımaktadır. Örneğin, Nazan Öncel'in "Nazınla Dünya Sazınla Dünya"sında (1994), eğitimle ancak sistemin bir parçası haline gelineceği, insan olmanın bundan ibaret olmadığı anlatılmakta, görselde okuldaki çocuklar, tahta, sıralar ve eğlenen yetişkinler, sebep sonuç ilişkisi içinde yansıtılmaktadır.

Tarihten kahramanlar kimi şarkı sözlerine konu olmakta, siyasi liderler, efsanelerdeki yiğitler, bölgesel tanınmış kişiler, bireysel kimlikleri, toplumdaki etkileri ya da öyküleriyle aktarılmaktadır. Sözler, övme, yüceltme içermektedir. Ayna grubunun "Işığa Doğru"sü (1998) Atatürk, "Kızıroğlu"sü (1998) Koroğlu destanında geçen Kızıroğlu Mustafa Bey üzerinedir. Bu klipte, dönemi yansıtan dekorlar içinde Kızıroğlu ile Koroğlu canlandırılmakta, görseller, sözleri desteklemektedir (Fot 62). Etnik kimlikler ve sorunların ele alındığı konularda Kürt, Türk kimlikleri, Kürtlerin siyasi mücadeleleri, kardeşlik, birlik kavramları çoğunlukla Kürt kökenli sanatçılar tarafından işlenmektedir. Örneğin, Ahmet Kaya'nın "Ağladıkça"sında (1994) dağlara çıkıldığı,

mücadelenin bitmediği ve ağladıkça kazanacakları dile getirilmektedir. Görselde, mücadele, dikenli tel, sıkılan yumruklar gibi sembolik ifadelerle yansıtılmış, pastişler kurgulanmıştır (Fot 63). Türkiye’de 1950’lerden bu yana görülen göç, kente uyum, varoşlar, yoksulluk en çok müzikte sesini duyurabilmektedir. “Arabesk” türüyle özdeşleşen bu sorunlar, kliplerle birlikte sinemadan sonra, görselde yeniden ifade olanağını bulmakta, genellikle Güneydoğu Bölgesi’nden İstanbul’a yapılan göç ve yarattığı sorunlar dile getirilmektedir. Örneğin, Mahsun Kırmızıgül’ün “Hemşerim”inde (1996) gurbette (İstanbul) yaşayan ve bir türlü memleketine dönemeyen, ailesini çok özleyen erkeğin duyguları anlatılmakta, görselde İstanbul manzaraları eşliğinde hemşeriyle buluşma, geçmiş zamana dönük köyden hatıralar yansıtılmaktadır (Fot 64).



Fot 60: Sertab Erener-Kendime Yeni Bir Ben Lazım, 2001 (sol üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=nXp6oTYL5GE>

Fot 61: Ebru Gündeş- Erkekler, 1998 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=JfHShVy5uIU>

Fot 62: Ayna-Kiziroğlu Mustafa Bey, 1998 (orta)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=1oGAJJPf7U8>

Fot 63: Ahmet Kaya-Ağladıkça,1994 (sol alt)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=O_rBiqCJlyY

Fot 64: Mahsun Kırmızıgül-Hemşerim, 1996 (sağ alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=O2C6wZ36Ma0>

3.4. YÖNETMENLER VE GÖRSEL DİL

3.4.1. Klip Yönetmenliği, Dört Usta

Müzik video kliplerinin bir sanat formu olarak tanınır hale gelmesi yönetmenler sayesinde gerçekleşmektedir. Yönetmenlerin üç-dört dakikalık müzik parçası için hazırladıkları görsel tasarım, klipleri, şarkının ve sanatçının reklamının yapılmasının ötesinde bir başka boyuta taşımaktadır. Kurguda; mekan seçimi, sanatçının görüntüsü, imajı, renkler, görsel teknikler, efektler, öykü bütünlüğü, öykü dışı anlatım, pastişler gibi klibi oluşturan tüm unsurların bir araya getirilmesi yönetmenin görsel dili ile ilişkilidir. Yönetmenler, çoğunlukla, sinema, televizyon ya da reklam sektöründe işler üretmektedirler, 90'lardan sonra klibe özgü görsel bir dilden söz etmek olanaklıdır ve yaratılan kendine özgü görsel dille klip yönetmenliği, özel bir konum kazanmaktadır. Sanatçının istekleri, toplumdaki modalar, klibin yaratılmasında etkili olmakla beraber, yönetmenin bakış açısı ve bütünü kurgulaması, sanatçının imajının yaratılmasını, klibin sanatsal değerinin oluşmasını ve ticari başarısını etkilemektedir.

Graeme Whifler'a göre klipler, bir yandan repliklerin yer almadığı, yalnızca görüntü ve müziğin olduğu sinemanın ilk yıllarındaki sessiz filmleri andırmakta, bir yandan da geleceğin film anlayışını temsil etmektedir. Yönetmen bu durumda hem yöneten, hem yapımcı rollerini üstlenmekte ve dijital teknolojiye hakim olması beklenmektedir (Reis & Feineman, 2000, s. 26). Michel Gondry, Spike Jonze, Chris Cunningham, Mark Romanek, Russell Mulcahy, Godley & Creme, David Mallet, Don Letts, Tim Pope, Bob Giraldi, Anton Corbijn, David Fincher, Jonas Ackerlund, Paul Hunter, Steve Baron, Mary Lambert, Julien Temple, Jonathan Glazer gibi isimler klip dünyasının kendine özgü görsel dile sahip yönetmenlerin önde gelenleridir.

Michel Gondry, Spike Jonze, Chris Cunnigham ve Mark Romanek tarzları birbirlerinden farklı ekoller yaratmışlardır. Görsel dilleri açısından incelendiğinde; Gondry, popun alışılmış klişelerinden uzak, alternatif, kendine özgü, kimi zaman çocuksu, komik fakat basit olmayan, gerçeküstü, yapısökümcü bir dünya

sergilemektedir (Austerlitz, 2007, s. 163-164). Soyut mekanlar ve kendini tekrarlayan görüntüler kullanan Fransız Gondry, kendisini şu şekilde ifade etmektedir:

Şarkıyı ısındırana kadar, yalnız başıma bir köşeye çekilme hissini seviyorum. Çoğunlukla İngilizce olan şarkı sözlerinin tamamını anlamıyorum. Öyle olunca da anladığım birkaç kelimeyi, birkaç cümleyi bulup çıkarıyorum ve didikliyorum. Bu da bana bir şeyi sökme ve yeniden kurma imkanı sağlıyor, bazen de şarkının ortaya çıkışının altında yatan fikirle bir paralellik yakalıyorum (*Ali Baba'nın Mağarası, Kliplerin Önü Arkası*, 2004, *Roll*).

En tanınan kliplerinden bazıları; Björk'ün "Bachelorette", "Human Behaviour", Steriogram'ın "Walkie Talkie Man", The White Stripes'in "The Hardest Button to Button", Foo Fighters'in "Everlong" udur.

Spike Jonze'un mizah anlayışı, popüler kültürle geleneksel kültürü karıştırması, filmlerden yaptığı pastiş ve parodiler, televizyon ve kaykay için hazırladığı oyun filmleriyle birikimlerini harmanlaması, kliplerde alternatif yaklaşımın yaratılmasında etkili olmuştur (Austerlitz, 2007, s.163). Klipleri nasıl kurguladığını şu şekilde dile getirmektedir:

...albümü walkman'ime takıyorum, patenlerimi kapıyorum ve şarkıyla gözümün önünden akıp giden görüntüleri birbirine çakıştırmayı deneyerek birkaç tur atmaya çıkıyorum; koşuşan çocuklar, otobüse tırmanan bir adam, havlayan bir köpek...dışsal unsurların müziğe kendilerini dayatmaları hoşuma gidiyor (*Ali Baba'nın Mağarası, Kliplerin Önü Arkası*, 2004, *Roll*).

Jonze'un en tanınan kliplerine Beastie Boys'un "Sabotage"ı, Weezer'ın "Buddy Holly"si, Fatboy Slim'in "Weapon of Choice"u, Björk'ün "Oh It's So Quite"ı örnek gösterilmektedir.

Mark Romanek, kentten kesitler, performanslar, kalabalık seyirciler, kaotik, sıkıntılı durumlar, hayattan sahneler, renkler ve nesnelere ilgilenmektedir. Kimi kliplerinde sanat tarihine, Hristiyan ikonografisine göndermeler yapmakta, ekranı tuval gibi kullanmaktadır (Austerlitz, 2007, s. 129). Nine Inch Nail'in "Closer"ı, Michael & Janet Jackson'ın "Scream"i, Johnny Cash'in "Hurt"ü, Jay-Z'nin "99 Problems"ı, Fiona Apple'ın "Criminal" klipleri en tanınan işlerinden bazılarıdır.

Chris Cunningham ise gerek klipleriyle, gerekse video işleriyle güncel sanat ortamında yer almaktadır. Bilim-kurgu, fantastik filmler, insan anatomisi, robotlar, film, çizgi romanlar, Cunningham'ın kurgularında dikkati çekmektedir (Muratoğlu, 2007, s. 67-71). Sanatçı, kliplerini nasıl kurguladığını şöyle belirtmektedir:

En önemlisi bir el değmemişlik yakalamak ve şarkının atmosferinin seni istila etmesine teslim olmak, daha sonra da onu kendine mal etmek. Björk'ün All is Full of Love'ını defalarca art arda dinledim, bıraktım aklıma gelen fikirler düzensizce akıp gitsin. Ta ki çocukluğumda gördüğüm bir rüyayla, içinde robotların olduğu o rüyayla bir bağ oluşturuncaya kadar. Derken bir çok kelimeyi bir deftere döktüm; robot, süt, seks...sonra bunların hepsini bir araya getirmem zaman aldı, ama oldukça kişisel bir dünya yaratmayı başardığımı hissetmiştim (*Ali Baba'nın Mağarası, Kliplerin Önü Arkası*, 2004, *Roll*).

Cunningham'ın en tanınan klipleri, Björk'ün "All is Full Of Love"ı, Aphex Twin'in "Come To Daddy", ve "Windowlicker"ıdır.

3.4.2. Türkiye'den Yönetmenler

Türkiye'de klip yönetmenliğinin öncüleri TRT programcılarıdır. Eyüp Öncü, İzzet Öz, Kahraman Afyonoğlu, Erşan Başbuğ gibi yönetmenler, 1970'li yıllarda, stüdyo dışına çıkmak, tek kamera kullanmak, dekor yerine gerçek mekanlardan faydalanmak, sanatçıya serbestlik tanımak, görselle işitsel arasında senkron gereğini ortadan kaldırmak gibi teknik nedenlerin yanı sıra farklı bir bakış açısı sunmak amacıyla Pop şarkılarına çekimler yapmışlardır.

Zamanla gelişen sektörde, yurt dışında olduğu gibi reklamcılar, fotoğrafçılar, film yapımcıları, klip yönetmenleri olarak çalışmaya başlamışlardır (Demirayak, 1996, s. 60). Günümüzde, teknolojik yenilikler sayesinde çekim maliyetinin ucuzlaması, iletişim fakülteleri, sinema-tv bölümü öğrencilerinin bile işler üretmesine olanak sağlamaktadır. Öte yandan gerek yönetmen olarak, gerek teknik elemanlar içinde kadınların sayısının giderek arttığı görülmektedir. Kadın yönetmenlerin, çekimlerinde, kadın bedenine ilişkin estetik sunumlara, renk ve kıyafetlerin bu estetiğin tamamlayıcı unsuru olarak gösterilmesine daha fazla önem verildiği görülmektedir. Sezen Aksu, Ajda Pekkan, Sibel Can gibi kimi kadın sanatçıların daha iyi anlaşabildikleri gerekçesiyle, zaman zaman kadın yönetmenlerle çalışmayı yeğlemeleri dikkat çekicidir. Bununla birlikte kadın sorunlarının, kadın yönetmenler tarafından ele alınmasına rastlanılmamaktadır. Evlilik, aile, annelik, kariyer, meslek sahibi olma gibi konularda, az sayıda klip, kimi

erkek yönetmenler tarafından çekilmiştir. Çalışma kapsamında yer alan müzik video kliplerini çeken 69 Türk yönetmen³⁶ tespit edilmiştir. İbrahim Tatlıses, Rafet El Roman, Mustafa Sandal, Mahsun Kırmızıgül kendi kliplerinin yönetmeni olan müzisyenlerdir. Yine bu dönemde yabancı yönetmenlerin yerli sanatçıların kliplerini çektikleri görülmektedir³⁷.

Belirlenen yönetmenler içinde televizyon programcılığı yapanlar arasında öncüler, İzzet Öz, Tayfun Dinçer ve Ayşe Ersayın'dır. İzzet Öz'ün 1975'de o zamanki isimleri İpucu Beşlisi olan MFÖ'nün "Heyecanlı" şarkısına hazırladığı klip, ilk Türk müzik video klipi olarak düşünülmektedir. Öz, 70'li yıllarda çektiği, Şenay'ın "Dünyaya Geldik Bir Kere", Mazhar Alanson'un "Bozup Yeniden Yapmaktır İşim" gibi kliplerde, siyah-beyaz rengi tercih etmiş, modern dansa, pastişlere yer vermiştir. MFÖ'nün "Vak The Rock" şarkısına çektiği klip ise, Türkiye'de yapılan ilk animasyon örneğidir (Meriç, 2006, *Radikal*). Tayfun Dinçer, 2000'li yılların başlarına kadar çekilen pek çok klipin yönetmenidir. TRT kökenli olduğu için reklamcılar gibi ticari bir anlayışa sahip olmadığını belirten yönetmen, Pop, Arabesk ve Halk müziği sanatçılarının şarkılarını görselleştirmiştir. Özellikle Mustafa Sandal'a yaptığı kliplerle dikkati çekmektedir (*Klipsiz Kaset Ölüme Mahkum*, 1996, *Roll*). Ayşe Ersayın ise, Ajda Pekkan, Sibel Can gibi kadın sanatçıların tercih ettiği bir yönetmendir. "Şarkılar beni çok etkiler. Bir sanatçıya klip çekmem için onu beğenmem, şarkılarından haz duymam, evimde dinliyor olmam gerekir... Rockçı olsam, bana klip çektirmem. Çünkü rock dinlemiyorum." diyen yönetmen, yaptığı işin Türkiye'ye uygun olmasına dikkat ettiğini, sanatçıların bedensel özelliklerini ön plana çıkardığını, açık, yalın bir anlatım diline sahip olduğu, yabancı kliplerin beğendiği bölümlerini birebir uyguladığını dile getirmektedir (Arna, 2005, *Hürriyet*).

³⁶ Abdullah Oğuz, Alinur Velidedeoğlu, Alparslan Bozkurt, Ayşe Ersayın, Bozkurt Bayer, Bozkurt Palandüz, Cem Akyoldaş, Cemil Ağacıklıoğlu, Deniz Akel, Edip Aral, Ela Başak, Emrah Gündüz-Gümrah Oymak-Atalay Açık, Emre Yıldız, Eray Özbal, Erhan Ceyhan, Erol Köse, Ferdi Tayfur, Ferzan Özpetek, Gül Oğuz, Gürcan Keltek, Hakan Karadol, Hakan Kurşun, Hakan Yonat, Halil Sarı, Hasan Hüseyin, Hüseyin Karakaş, İbrahim Tatlıses, İzzet Öz, Kaan Demirçelik-Evren Rodoplu, Kaan Özsoy, Kamil Aydın, Kemal Başbuğ, Kıvanç Baruönü, Koray Kasap, Korhan Bozkurt, Kubilay Kasap, Levent Semerci, Mahsun Kırmızıgül, Mahir Akyol, Memo, Mete Akkuş, Mete Özgencil, Metin Arolat, Mithat Güçlü Karataş, Murad Küçük, Murat Onbul, Mustafa Mayadağ, Mustafa Sandal, Nazlı Çetinok, Nihat Odabaşı, Onur Uysal, Osman Tolga, Ömer Faruk Sorak, Özlem Akovalgil, Rafet El Roman, Serdar Tural, Sinan Çetin, Süleyman Yüksel, Tayfun Dinçer, Tolga Erener, Turgay Aydın, Turgay Çokuludağ, Umur Turagay, Yaşar Gaga, Yekta Özbilen, Yücel Yolcu.

³⁷ Brad Langford- Nazina Ölüyorum(Çelik) 1995, Gil Gilbert- Yakışıklım(İzel) 1995, Charles Richards- Çingene Yüreğim(Nezih Ünen) 1997, Rapsodi İstanbul(Teoman) 2003, Elza Angel- Yalanın Batsın(Hande Yener) 2000, Pomp-Ketche- Macera (Athena) 2000, Gary Szabo- Küt(Gülben Ergen) 2004, Oliver Hazee- Kavrulduk(Mustafa Sandal) 2004, Andrei Khrjansky- Uyan (Mor ve Ötesi) 2004.

Hem reklamcılık alanında çalışan, hem klip yönetmeni olanlar içinde, bu dönemde yer alanların başında Ömer Faruk Sorak ve Umur Turagay gelmektedir. Gerek Sorak, gerekse Turagay beğendikleri şarkıcılarla çalışmakta, genellikle Pop ve Rock türlerinde söyleyen sanatçıların kliplerini çekmektedirler. Görsel dillerinde, pop klişelerinden uzak, alternatif, fotoğrafik, pastişlerin yer aldığı yaklaşımlar görülmekte, Sorak, kurgu aşamasını şöyle dile getirmektedir:

Şarkıyı değil, hayalimi anlatırım. Görsellik hep temel derdimdi. O yüzden klibini çektiğim şarkının sözü ne derse desin; hayal gücü görüntüyle ilerler. Fantastik tarzdan hoşlanıyorum diyebilirim. Her şeyde olduğu gibi görüntüde de belli kurallar var. Ama bunları uzun süre uyguladıktan, içselleştirdikten sonra yorumlamaya başlıyorsun. İçgüdülerim de sürekli, yapılmamışa, denenmemişe zorluyor beni. Ortaya da bunlar çıkıyor. (Tunca, 2004, Aksiyon).

Mete Özgencil, yönetmenliğinin yanı sıra ressam, besteci ve şarkı sözü yazarıdır. Kurgularındaki yaklaşımı şu şekilde dile getirmektedir:

Video kliplerin iskeleti müziktir. Şarkıyı yorumlayan özne ve anlam birlikte yol aldıkları sürece zamana direnirler. Şimdiyi vurmali ve sonrasında da özlenilir olmaları dilenir... Öznenin gûruh içinde yok edilmesi fikrine sıcak bakmadığım barizdir... Tercihim, görünme ve duyulma değeri taşıyan yorumcularla çalışmak ve yapılan işlerin, zamana karşı direnmesine dikkat etmektir... Mekanlarımı, şarkının atmosferine uygunluğuna göre seçmeye çalışırım. İmkân dahilinde, gösterilme değeri olan yerleri seçerim... Renk, atmosfer belirlemede çok önemlidir. Bu yüzden, doğru seçilmiş renk kombinasyonları (bir ana, iki yardımcı ve bir kontrast olarak) klibin bütünlüğünü güçlendirir...Resim geçmişim yüzünden sanat tarihine uzak olmayışım, etnik, barok ve güncel arasında rahatça gezinme imkânı sağlar. Ben de bunu reddetmem... (M. Özgencil ile kişisel görüşme, 25 Haziran 2011).

Bu dönemde Gürcan Keltek, Murad Küçük de alternatif görsel dilleri olan yeni nesil yönetmenler olarak dikkati çekmektedir. Keltek, mavi, küf yeşili renkleri, tren garı, havaalanları gibi mekanları, terk edilmiş binaları, köprüleri, tarihi yapıları görüntülemeyi, zaman zaman hızlı kesmeleri kullanmayı tercih etmektedir. "Bir video klipte, izleyiciyi dört dakikada bulunduğu noktadan koparıp başka bir dünyaya götürmeniz; şarkıcıyı o yalanın içine iyi bir şekilde oturtmanız gerekiyor." (Koçal, 2007, *Sabah*) demektedir. Küçük, müzik türüne göre renkler kullanmakta, Rock türünde koyu ve küf renkleri, Popta canlı renkleri tercih etmekte, farklı açı ve çerçeveleri en fazla kullanan yönetmenlerin başında gelmektedir. Kliplerinde şarkının atmosferini yansıtan

nesnelere sıklıkla yer vermekte, müzik videolarını nasıl hazırladığını şu şekilde dile getirmektedir:

Senaryo gereğini hiç duymadım, çok net bir senaryo anlatımı yapan bir klibim hiç olmadı,..esasinda parça için bir tema oluşturuyorsunuz..şarkıyı dinlerken bir kodlama yapıyorum, belli kelimeler o şarkının kökenini oluşturuyordu, bu kelimeleri görsel kodlamayla müzik videosunun içine yerleştirmekten hoşlanıyorum, dolayısıyla bağımsız kalmıyorum ama hiç birebir bir anlatım yapmadım (<http://www.mtv.com.tr/Video>).

Müzik prodüktörlüğü ve şarkı yazarlığı yapan Süleyman Yüksel, kliplerinde bir fikir olmasına dikkat etmekte, efektleri ve animasyonu kullanmakta, genellikle Pop türünde klipleri çekmeyi tercih etmektedir (Kavukluoğlu ve Gence, 2007, *Hürriyet*). Aynı dönemde çektiği pek çok kliple tanınan Hakan Yonat, klip yönetmenliği ile başlayıp, reklam, ve uzun metrajlı filmle ilgilenmekte, kliplerinde sanatçıyı ön plana çıkarmakta, popüler kültür öğelerine sıklıkla yer vermektedir.

Sanatçının ön planda olduğu, bedenın kışkırtıcı biçimde sergilendiği kliplerin en önemli yönetmenlerinin başında Mustafa Mayadağ ve Deniz Akel gelmektedir. Gerek Mayadağ, gerek Akel, açık ve canlı renkleri geniş alanlarda kullanmışlar, stüdyo ortamını, az nesne yerleştirmeyi tercih etmişlerdir. Kullanılan nesnelere popüler kültürün modaları içinde yer almakta, kadın ve erkek sanatçıların cinsel çekiciliği ön planda tutulmaktadır.

Dönemin kendi kliplerini çeken müzisyen yönetmenleri İbrahim Tatlıses, Rafet El Roman, Ferdi Tayfur'dur. Tatlıses, kliplerden önce rol aldığı filmlerin de yönetmenliğini yaptığını dile getirmekte, kliplerinde açık renkleri, kumsalları, tatil beldelerini mekan olarak seçmektedir. Tatlıses ve Tayfur'un klipleri, Arabesk sanatçıları için çekilen filmlerin yapılarıyla benzerlik içermektedir. Çoğunlukla şarkılarla aynı adı taşıyan bu tür filmler, 1970 ve 80'li yıllarda çekilmiş, Türkiye'nin siyasi ve ekonomik krizler yaşadığı, köyden kente göçün yoğun olduğu dönemde, Anadolu'nun gelenekleri içinde şekillenen romantizmin, yaşamın sıkıntılarıyla birleşen dramaları yaratılmıştır. Kliplerde ise, filmlerdeki kurgular, adeta kısaltılarak tek şarkılık boyuta indirgenmiş, kimi kliplerde şarkıdan önce ve sonra öyküyü gösteren sahneler eklenmiştir. El Roman ise, yönetmenlik eğitimi aldığını, şarkılarının söz ve müzikleri de kendisine ait olduğu için bütünlüğü sağlayan senaryolar yaratabildiğini belirtmektedir (Yılmazlar, 2000, *Hürriyet*).

4. KADIN SANATÇILAR; POSTFEMİNİST GÖRÜNTÜLER

Bu bölümde 90'lerden itibaren Türkiye'nin müzikal ortamında yaşanan değişiklikler, araştırmanın evrenini oluşturan ödül alan kadın sanatçıların temsiliyetlerine göre profilleri ve örneklem olarak seçilen Sezen Aksu, Sibel Can, Özlem Tekin, Zara, Candan Erçetin ve Petek Dinçöz'ün tüm klipleri üzerinden küreselleşme, postmodernizm ve postfeminizmin özelliklerine göre değerlendirilmeleri sunulmaktadır.

4.1. MÜZİKAL ORTAM, KADIN SANATÇILAR, FARKLI TEMSİLİYETLER

80'li yıllarda yaşanan toplumsal yapıdaki değişim, 1990'ların ve 2000'lerin müzik ortamında da etkili olmuş, küreselleşme, ithalatın serbestleşmesi ve imajın giderek artan önemi, Pop müziğin egemen tür olmasına, türler arasında müzikal yakınlaşmalar yaşanmasına, özelleşen yayın organları sonucu artan sanatçı talebine yol açmıştır. "Türk Hafif Müziği", "Türkçe Sözlü Hafif Müzik" tanımları yerini küresel adıyla "Pop müzik"e bırakmış, çabuk tüketilmesi, yeni hayat tarzlarını temsil etmesiyle kitleler üzerinde hızla etkili olmuştur (Dilmener, 2006, s. 344). Eleştirmen Burak Eldem'in tanımlamasıyla Türk Pop müziği: "Kolay ve akılda kalır nakaratlar içeren, alt yapısında sythesizer ağırlıklı dans motifleri bulunan, Batılı dans hitlerinden ödünç alınmış örneklerin kullanıldığı ve melodik yapısıyla biraz Arabesk'le flört ettiği izlenimi veren bir tür"dür (Meriç, 2006, s.90). Diğer türlerin Pop müziğe yakınlaşmaları, ithal edilen elektronik çalgıların piyasada yaygınlık kazanarak her tür müzikte kullanılmalarında, besteci ve düzenlemecilerin "kent müzik"lerine özgü alt yapıya yönelmelerinde gözlenmekte, Halk, Arabesk gibi türlerde Pop'la yakınlaşma bu anlamda görülmektedir. Küreselleşmenin etkileri, Rock ve "World Music"ın yaygınlaşmasında da izlenmekte, Rock müziğine ilginin artması, pek çok gurup ve solistin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. "World Music"le ulusal müzisyenlerin yapıtları, uluslar arası piyasalarda pazarlanmaya başlanmış, dj'lerin remix'leriyle farklı ülkelerden sanatçıların şarkıları ortak altyapı üzerine düzenlemelerle bir araya gelmiştir (Dorsay, 2003, s.386-388).

Görsel yayın organlarının yaygınlaşması, müziğin giderek seyredilmesine neden olmaktadır. Özel radyo ve televizyonların kurulması, TRT yasaklı sanatçıların bu kanallarda görülmeye başlanması, müziğin görsel ve işitsel tüketiminde büyük bir talebe yol açmış, eski sanatçıların yanına yenileri eklenmiştir. Görselliğin kazandığı

önemle yeni sanatçılar, müzikal özelliklerinden çok, moda kreatörlerinin desteğiyle imaja bağlı proje olarak sunulmaktadır. 1990'lardan başlayarak sanatçının görsel inşası kliplerde müziğin önüne geçen bir konuma gelmiş, müziğin dinlenmesi yerine seyredilmesi doğrultusunda önem kazanmıştır. Hemen her albümün belirlenen hit parçalarının toplumsal hafızada yer etmesi, dillerden düşmemesi bir anlamda kliplere ve bu kliplerin kurgusuna bağlı hale gelmiştir. Öyle ki, bir sanatçının promosyonu klip çekilen parçalara bağlı olmakta, albümdeki diğer şarkılar neredeyse anımsanmamaktadır. Hit şarkılar günün modasına göre şekillenmekte, “yıldızlar” bir günde üretilip, istenildiğinde yok edilmektedir (Meriç, 2006, s.73). Dilmener'e göre, müziğin yeterli olmadığı noktaya hızla gelinmesi, genç sanatçıların, gençlik-güzellik-seks üçgeni üzerine kurulu formülle seri üretiminin görsel dünya üzerinden yapılmasıyla ilişkilendirilmektedir (Dilmener, 2006, s.359).

1990 ve 2000'lerin müzikal ortamında kadın sanatçılar, eski ve yeni kuşakların biraradlığında, avangard, çok yönlü, çokkültürlü, farklı temsiliyetler gösteren bir yapı sergilemektedirler. Nochlin'e göre, kadının meslek olarak sanatı seçmesi belli ölçüde geleneklerden kopmasını gerektirmektedir. Sanat dünyasında bir yol bulunması, var olmak için aile desteğinin olması veya başkaldırıya, güçlü bir isyan duygusuna sahip olması, tuttuğunu koparması, odaklanması, sebat, yaptığı işe kendini adanması gibi “erkek” özellikleri sayesinde başarılı olması olanaklıdır (Nochlin, 2008, s.149). Eski ya da yeni kuşak sanatçılar, Türkiye'nin yıllar içinde değişen toplumsal yapısına göre farklı ortamlarda yetişmişler, farklı sorunlara ilişkin mücadele vermişler, farklı estetik kaygılar taşımışlar, farklı temsiliyetler göstermişlerdir. Sanatçının ürettikleriyle yarattığı imajı, toplum karşısında gözler önünde olması rol model olmasını sağlamıştır. 80'lerden sonra toplumdaki kimlik arayışı, kadının yeniden inşasında yansımaları bulmuş, rol model olan sanatçılar, kimlik oluşturulmasında öncü olmuşlardır. Bu dönemde kadın sanatçıların profilinde, postfeminist yaklaşımın “çok”lu özellikleri, yerel ve etnisitenin görünür kılındığı çokkültürlülükte, müziğin yanı sıra sinema, ticaret, eğitim gibi farklı alanlarda var olması, sanatçı imgesine giderek artan bir önem kazandırmıştır. Kadın sanatçıların bir kısmı Anadolu ve Trakya yerel kültürlerini şarkılarına ve imajlarına taşımışlar, kent kültürüyle, geleneğinin yan yana görünmesini sağlamışlardır. Kimi sanatçılar, müziğin yanı sıra sinema, tiyatro gibi görsel ve sahne sanatlarıyla ilgilenmişler, pek çoğu televizyon kanallarında ve radyolarda programlar yapmışlardır. Eğitim ve yayın hayatında olanlar, öğretmenlik, dergi yayıncılığında bulunmuşlar, kimileri ise, ticari firmalar kurmuşlardır. Farklılıklar çoğalmakla birlikte,

küreselleşme bir yanda da benzeşmeyi getirmiş, imaja verilen önem, gündemde kalma kaygısıyla popüler olanın yansıtılması, bedenın haz nesnesi olarak sunumu, sanatçıların gerek görünümlelerinde gerek müziklerinde benzerliklere, yakınlaşmalara neden olmuştur.

Çalışma kapsamında ödül alan 35 kadın sanatçı, 1910-1940-1950-1960-1970 ve 1980'li yıllarda doğmuşlar, kuşaklara ve bireysel özelliklerine göre farklı temsiliyetler sergilemişlerdir.

1919 yılında doğan *Müzeyyen Senar*, müzik alanında eğitim görmesi, İstanbul ve Ankara radyolarında çalışması, yaptığı kayıtlar, yetiştirdiği öğrencilerle (*Müzeyyen Senar*, (t.y), http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCzeyyen_Senar) yeni kurulan cumhuriyetin, kamusal alanda görünmesi hedeflenen “kadın” tipolojisinin temsilcilerinden biri sayılmaktadır (Arat, 1999, s.82-99). “Cumhuriyet’in Divası” olarak adlandırılan Senar, 90'larda aktif olmamakla beraber 1998 yılında en çok satanlar listesinde yer almış ve “Bir Ömre Bedel” albümünden Nilüfer'le düet okuduğu “Dalgalandım da Duruldum” şarkısı, performans klipi olarak kurgulanmıştır. Senar, yorumculuğundaki başarısıyla gündemde kalabilen kendi kuşağından tek kadın sanatçıdır. Öte yandan Türk Sanat Müziği popüler kültür endüstrisi içinde önemini kaybetmiş, görselde klip olarak az sayıda örnek verilmiştir. Gerek müzikal, gerek görsel anlamda bu tür, eski olanın “nostalji” olarak yeniden dönüştürülmesiyle popülizme dahil olmaktadır. Bu anlamda Senar'ın 90'lı yıllarda yeniden gündeme gelmesi, postmodern çizgide geçmişe gösterilen ilgi ve eskinin bugünle buluşturulmasıyla ilişkilendirilebilmektedir.



Fot 65: Müzeyyen Senar-Dalgalandım da Duruldum, 1998
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=hsxpShUjZCY>

1946 yılında doğan *Ajda Pekkan*, toplumun Batı'yı örnek aldığı, gerek Avrupa, gerek ABD'nin etkisiyle popüler kültürün yükselmeye başladığı 60'lı yıllarda şöhret olmuş,

film yıldızlığı, yabancı Pop şarkılarını Türkçe seslendirmesi ve imajıyla Batı görünümlü modern kadını temsil etmektedir (Çekirge ve Köklü, 1998, s. 28). Pekkan için kadının inşası, beden ve bedene dayalı imaj üzerine kuruludur. Ses rengi ve yorumculuğunun kendine özgü özellikleri, taklit edilememiş olması ve yıllar boyunca bedeninin daima dinç ve çekici görünümü, kuşaklar boyunca sürdürmeyi başardığı “Süper Star” ünvanının nedenleridir. Sanatçı, kliplerinde de imajına ve yaşam tarzına uygun, modern dekorlar (“Bambaşka Biri”), lüks evler (“O Benim Dünyam”) ve giysilerle (“Kimler Geldi Kimler Geçti”) görüntülenmiş, moda dünyasının da ikonu haline gelmiştir.



Fot 66: Ajda Pekkan-Eğlen Güzelim, 1996

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=vVWKX3yAeTE>

1950’li yıllarda doğan sanatçılar *Sezen Aksu*, *Nazan Öncel*, *Nilüfer*, ve *Muazzez Ersoy*’dur. Siyasi çalkantıların yoğun yaşandığı, 70’li yıllarda adlarından söz ettirmeye başlayan bu sanatçılar, 1980 darbesiyle toplumsal yapıda yaşanan değişimde, kadının kimlik ve bireyselliğinin inşasında yeni arayışların öncü, sözcü ve temsilcileri olmuşlardır. Aksu (Fot 67) ve Öncel’in (Fot 68) beste ve güftelerindeki muhalif duruş, kadın dünyasının yansıtılması, kliplerinde de izlenmektedir. Aksu’nun yazdığı pek çok şarkı sözünde kadının kendini inşası ve dışa vurumu dile getirilmekte, kimi kliplerinde bu duruşun görselleştirildiği görülmektedir. Öncel’in “Nazınla Dünya Sazınla Dünya”sında eğitim sistemine, “Sokak Kızı”nda toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin eleştiriler görselleştirilmiştir. Nilüfer’in (Fot 69), modern, kentli, düzenle uyumlu duruşu, kliplerinde, mekan seçimleriyle, kıyafetlerinde, anlatıcı konumuyla ve popüler kültürün, renk, efekt, dekor unsurlarıyla yaratılan ortamlarla desteklenmiştir (“Mavilim”). Muazzez Ersoy (Fot 70) ise, müzikal olarak, popüler kültür endüstrisinin dışında kalan Türk Sanat müziğini popülizmle harmanlayarak kitlelere sunmuş, 1995 ve 2004 yılları dışında her sene ödül alanlar listesine girmiştir. Görselde, “Nostalji” serisinden sonra gerçekleştirdiği Pop türüne yakın şarkıların yer aldığı “Senin İçin” (2002) albümünden

“Gör Gör”, “Geceleri” ve “Hiç Fark etmez” kliplerinde, diğer Pop sanatçılarında izlenen benzer imajı yansıtmaktadır.



Fot 67: Sezen Aksu-Bırak Beni, 1989 (sol üst)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=5u_7rlaLFQ

Fot 68: Nazan Öncel-Bırak Seveyim Rahat Edeyim, 1996 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=j6DE9Z2TieA>

Fot 69: Nilüfer-Hoşuna Gider mi, 2005 (sol alt)

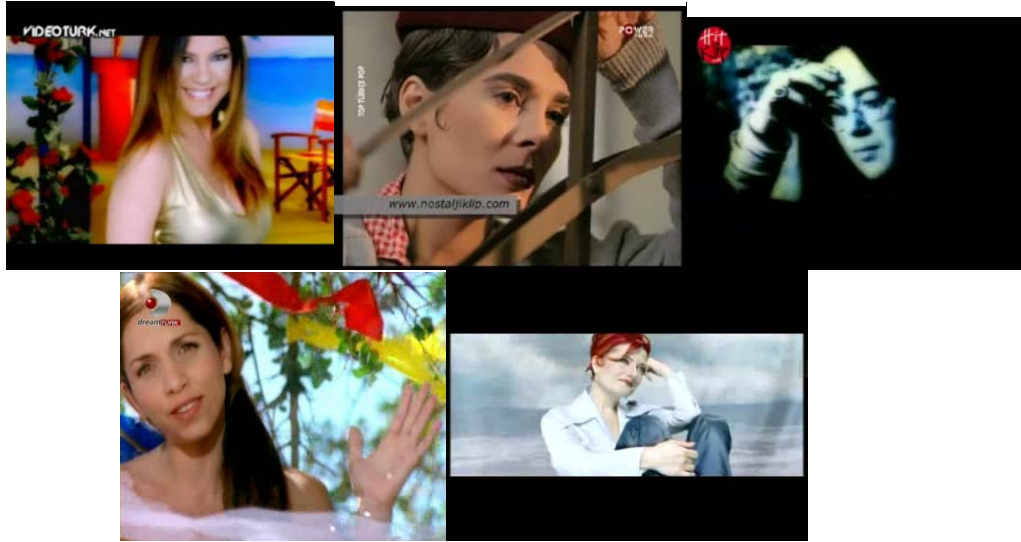
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=1CSnuCww2l8>

Fot 70: Muazzez Ersoy-Boş Çerçeve, 2007 (sağ alt)

Kaynak: <http://www.videoturka.net>

1960'lı yıllarda doğan sanatçılar: *İzel, Demet, Zerrin Özer, Candan Erçetin, Hülya Avşar, Seda Sayan, Sertab Erener, Şükriye Tutkun, Yıldız Tilbe*'dir. Bu sanatçıların bir kısmı 80'li yıllarda, bir kısmı 90'lı yıllarda tanınmaya başlamıştır. 80'lerde tüketimin yaygınlaşması, kültürün giderek piyasada ürüne dönüşmesi, 90'larla beraber yerel kültürlerin, etnik yapının önem kazanması, dünyaya açılma, sanatçıların müzikal yapıtlarında ve görsel sunumlarında yansımalarını bulmaktadır. Bu sanatçıların hemen hemen hepsi, kentli, modern görünümlerinin yanı sıra, yerel kültürlerden beslenmişler, okudukları şarkılarda, kliplerinde sergiledikleri kostüm, dekor ve mekanlarda geleneksel kültürü sergilemişlerdir. İzel (Fot 71) ve Demet'in (Fot 72) Akdeniz, Zerrin Özer'in (Fot 73) ABD kültürüyle yakınlıkları, iş ve imajlarında gözlenmekte, Sertab Erener (Fot 74), bu kuşak içinde, şarkılarında ve kliplerinde kadın sorunlarına değinmesi ile dikkati çekmektedir. “Yolun Başı” klibinde, gelinliğini kesmesiyle evlenmenin kimlik edinmede artık geçerli olmadığı vurgulanmakta, “Kendime Yeni Bir Ben Lazım”, “Zor Kadın”, “Kumsalda”da, özgür, kendine güvenen, kadın dünyasını

ifade eden sözlerin görselle desteklendiği görülmektedir. Öte yandan Erener, yine bu kuşak içinde dünyaya açılan, yabancı sanatçılarla kayıtlar yapan, Eurovision şarkı yarışmasında en iyi dereceyi alan tek sanatçıdır. Candan Erçetin'in (Fot 75) Balkan ve Fransız kültüründen örnekler barındıran işleri, çokkültürlü bir yapı sergilemesini sağlamakta, yazdığı şarkı sözlerinde, kadın olarak bireyselliği, özeleştiriyi dile getirmektedir. Şükriye Tutkun (Fot 79), Türk Halk müziğinin, altyapı ve düzenlemelerle kent müziğiyle harmanlanan dönüşümünün temsilcilerindedir. Gerek müzikal olarak, gerek imajında popülist kaygılardan uzak bir duruş yansıtmakta, kliplerinde kırsal hayattan öykülere yer verilmektedir ("Gaziantep Yolunda"). Yıldız Tilbe (Fot 76) ve Seda Sayan (Fot 77) Arabesk kültürün temsilcileridir. Her ikisi de kentin varoşlarından merkeze ilerlemiş, beden üzerinden kendilerini inşa etmiş ve içinde buldukları yerel-varoş-kent karışımı melez kültürün özelliklerini göstermişlerdir. Yıldız Tilbe, Zaza Kürtlerindedir. Bununla beraber, gerek işlerinde, gerek imajında bu kimliğe ait izler yerine, popüler kültürün cinselliği öne çıkaran yönü ve Anadolu folklorunu yansıtan özellikleriyle görselleşmiştir. Hülya Avşar (Fot 78) ise, müzisyenliğinden çok oyunculuğuyla tanınmakta, kadın kimliğinde bedenin öneminin ön planda tutulduğu görülmektedir.



Fot 71: İzel-Sayın Her Şeyi Bilen, 2005 (sol üst)

Kaynak: <http://www.videoturk.net>

Fot 72: Demet-Arnaut Kaldırımı, 1994 (orta üst)

Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>

Fot 73: Zerrin Özer-Son Mektup, 2000 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=3mr-pz-QSUK>

Fot 74: Sertab Erener-Yanarım, 1999 (sol alt)

Kaynak: <http://www.videoturk.net>

Fot 75: Candan Erçetin-Gamsız Hayat, 2002 (sağ alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=s8AmRs1kO9g>



Fot 76: Yıldız Tilbe-Yar Yanına Geleceğim, 2005 (sol üst)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=h2uv42ASnOM>
 Fot 77: Seda Sayan-Mutsuzum, 1997 (sağ üst)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=jmzh6feO800>
 Fot 78: Hülya Avşar-Aradın mı, 1998 (sol alt)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=OFLSPMkWR70>
 Fot 79: Şükriye Tutkun-Gücüm Yetene Kadar, 2005 (sağ alt)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=Ae6kH0EfhBU>

70'li yıllarda doğanlar *Sibel Can, Özlem Tekin, Ebru Gündeş, Ceylan, Deniz Seki, Ebru Yaşar, Funda Arar, Göksel, Gülben Ergen, Gülşen, Hande Yener, Lara, Nalan, Nez, Pamela, Sibel Alaş, Şebnem Ferah, Zeynep Casalini* ve *Zara* 'dır. Bu sanatçılar 90'lı ve 2000'li yıllarda tanınmışlardır. Postfeminizm, her kesimden kadın için etkili olmaya başlamış, küreselleşme, mikro politikalar, günlük yaşam, dildeki değişimler, zaman/mekan dönüşümleri, dünya vatandaşlığı, yersizyurtsuzluk, etnisite, alternatiflik, beden, imaj kimlik inşasında önem kazanmıştır. Özlem Tekin (Fot 80) ve Şebnem Ferah (Fot 81), muhalif ve erkek egemen müzik olarak tanınan Rock türünün Türkiye'deki ilk kadın temsilcileridir. İmajları ve işleri ile toplumsal cinsiyet rollerine, kadın sorununa, bireysel varoluşa, toplumsal yapıya ilişkin sorgulamalar yapmışlardır. Radikal tutumları, Rock türünün küresel imaj ve duruşuyla paralellik göstermekte, alternatifliği yansıtmaktadır. Pamela (Fot 82) ve Göksel (Fot 83), imajlarıyla Tekin ve Ferah kadar muhalif olmamakla beraber, kendilerine özgü, bireysel bir farklılık yansıtmaktadırlar. Şarkı sözlerinin eleştirel yönü, kadının kendini ifadesi günlük dille aktarılmakta, popüler kültürün renkli, çabuk tüketilen dünyasında görselleşmektedir. Pamela'nın "Aşk Sevgiden Beter" klibinde taksi şoförü olması, "İstanbulda"nın sözleri ve alışılmamış imajı, Göksel'in geçmiş zamana göndermeleri, 70'lerin Pop müziği,

sineması ve modalarından alıntılar “Depresyundayım”, “Bir İhtimal” örneklerinde izlenmektedir. Zeynep Casalini’de (Fot 84) ise, bireysel serüvenler, tek başına varoluş, dünya vatandaşlığı, yersizyurtsuzluk, “Amacım Yok”da Amsterdam sokaklarında, “Duvar”da İstanbul’un varoşlarında dolaşması gibi örneklerde gözlenmektedir. Toplumda etnik kimliklerin önem kazandığı bu dönemde, Kürt sanatçılar müzik dünyasında daha görünür olmuşlardır. Zara (Fot 85) ve Ceylan (Fot 86), Yıldız Tilbe gibi Kürt kökenlidirler. Ceylan, Kürtçe türküler söylemekle beraber, Zara ve Tilbe gibi Anadolu folkloruna ilişkin türküler seslendirmekte, görselde “Dön Maralım”da olduğu gibi yöresel kıyafetler giyerek içerik bütünlüğüne dikkat etmektedir. Ebru Gündeş (Fot 87), Ebru Yaşar (Fot 88) ve Sibel Can (Fot 89), Anadolu’dan İstanbul’a göçün, kırsal-varoş-kent karışımı melez kültürünü temsil eden sanatçılardır. Melez kültürün, varoştan merkeze doğru hızlı, dinamik hareketi, şöhretlerin, popüler kültürü kendi kültürleriyle sentezleyerek yeni bir karışım yaratmalarını sağlamakta, “kadın”ın inşası, imaj ve beden üzerinden tasarlanmaktadır. Görsellerde, Gündeş’in “Ceza mı”, “Akıllı Ol” gibi kliplerinde, Dilmener’in de belirttiği gibi “gençlik-güzellik-seks” üçgeninde izlenen “ideal kadın”, topluma rol model olarak sunulmaktadır (Dilmener, 2006, s.359). Bu kuşak içinde, kent kökenli, gerek imaj, gerek yorumculuklarıyla öne çıkan, kadın sorunlarına birebir atıfta bulunmayan sanatçılar Deniz Seki (Fot 90), Funda Arar (Fot 91), Sibel Alaş (Fot 92), Gülben Ergen (Fot 93), Hande Yener (Fot 94) ve Nalan’dır (Fot 95). 70’lerin ikinci yarısında doğmuş olan Lara (Fot 96), Nez (Fot 97) ve Gülşen (Fot 98), 80 kuşağını temsil eden Petek Dinçöz (Fot 99), görsel ağırlıklı işlerle tanınmaktadırlar. Kliplerinde, kadının cinsel arzu nesnesi olarak sunumu, danslı şovlarla desteklenmekte, küresel eğilime paralel olarak erotik hareketlerin yoğun olduğu, latin dans figürlerinin oryantalleştirildiği görülmektedir. Nez’in “Sakin Ha”, Lara’nın “Allah Versin” klipleri örnek olarak gösterilebilmektedir.

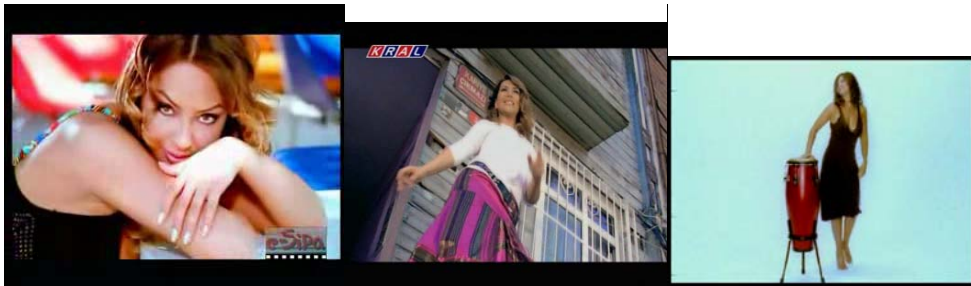




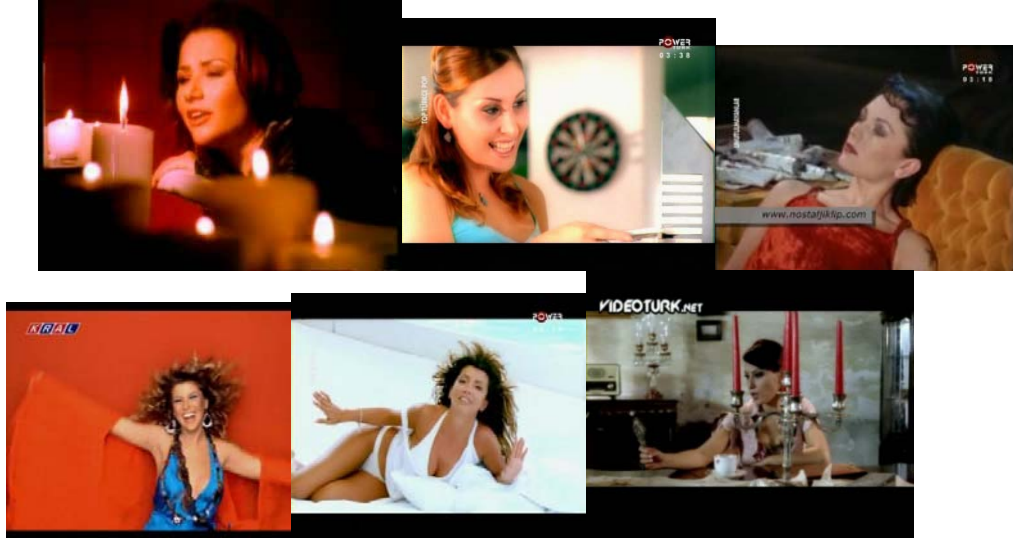
- Fot 80: Özlem Tekin-Kimse Bilmez, 2010 (sol üst)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=XxVZwCO6RzE>
- Fot 81: Şebnem Ferah-Can Kırıkları, 2005 (sağ üst)
Kaynak: <http://www.videoturka.net>
- Fot 82: Pamela-İstanbul, 2004 (sol alt)
Kaynak: <http://www.videoturka.net>
- Fot 83: Göksel-Yarabbi Şükür, 2007 (orta alt)
Kaynak: <http://www.videoturka.net>
- Fot 84: Zeynep Casalini-Refakatçi, 2004 (sağ alt)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=47DfX3B24tg>



- Fot 85: Zara-Bu Gece, 2000 (sol)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=OulkOltyRHA>
- Fot 86: Ceylan-Mensure Hanım, 2003 (sağ)
Kaynak: <http://www.videoturka.net>



- Fot 87: Ebru Gündeş-Vazgeçmem, 2001 (sol)
Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=3pVjWopj_KI
- Fot 88: Ebru Yaşar-Ne Doktorlar Ne Mühendisler, 2006 (orta)
Kaynak: <http://www.videoturka.net>
- Fot 89: Sibel Can-And İçelim, 2001 (sağ)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=MOK7145Jr1s>



- Fot 90: Deniz Seki-Sana Sığıyorum, 1999 (sağ üst)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=svM2-cYyO14>
- Fot 91: Funda Arar-Aşksız Kal, 2003 (orta üst)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=CWFXmroXJxA>
- Fot 92: Sibel Alaş-Adam, 1995 (sağ üst)
Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>
- Fot 93: Gülben Ergen-Lay La Lay La Lay, 2006 (sol alt)
Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=oQ_li-TAzmA
- Fot 94: Hande Yener-Küs, 2002 (orta alt)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=oL6D1g1xrSo>
- Fot 95: Nalan-Sonunda Bitti, 2005 (sağ alt)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=fkXBCV6ZNns>



- Fot 96: Lara-Allah Versin, 2003 (sol üst)
Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=y6AxsmMF-z8>
- Fot 97: Nez-Sevgi Bu Mu Diye, 2006 (sağ üst)
Kaynak: <http://www.videoturka.net>

Fot 98: Gülşen-Sakıncalı, 2004 (sol alt)

Kaynak: <http://www.videoturka.com>

Fot 99: Petek Dinçöz-Ben Bir Şarkıyım, 2005 (sağ alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=GM0cDr1RO90>

4.2. SEÇİLEN SANATÇILAR

4.2.1. Sezen Aksu³⁸

Türkiye’de kadın kimliği, cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, kamusal alanda görünür kılınmış, hak ve özgürlüklere ilişkin imajın göstergeleri arasına girmiştir. İkinci dalga feminizmin bireye yönelik özgürlük hareketlerinin yansımaları ise, 70’li yıllarda görülmeye başlamıştır. Bu yansımalar, artık kamusal alanda var olan, meslek edinmiş, iş hayatına dahil olmuş kadının, kendini birey olarak ifade etmesine yönelik yeni adımlarda izlenmektedir.

50’li yıllarda doğan kuşağın temsilcisi olan Sezen Aksu, Canbazıoğlu’na göre, özellikle 80’lerden itibaren eğitilmiş, kentsoylu, kabuğunu kırmaya çalışan, beklentilerini, duygularını, sorunlarını yansıtan, kadınların rol modelidir. (Halis, 1997, *Sabah*). Hayatının sıra dışı akışı, 20’li yaşlarında iki evlilik yapmış olması, üniversiteye girmesi, iş hayatına atılması ve profesyonel müzik kariyeri için İstanbul’a taşınma kararı, dönemin kadınları için radikal tutumlardır. Aksu, müzik endüstrisinde yer almaya başladığı zaman karşı duruşunu korumuş, ismini değiştirmeyi reddetmiş³⁹, gazino, müzikaller gibi dönemin canlı müzik ortamlarından kısa sürede ayrılarak, sanatsal olarak kendini geliştirme, özgün bir tarz yaratma kaygısı taşımıştır. Sanatçı, 80’li ve 90’lı yıllarda yazdığı şarkı sözleri ve besteleriyle ünlenmeye başlamış, kadının kendini ifadesinde öncü olmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümü, şiddet, eğitim gibi

³⁸ Fatma Sezen Yıldırım, 1954 yılında Denizli’de doğmuştur. Anne tarafı Selanik’li, baba tarafı Karadeniz’lidir. Çocukluk ve gençlik yılları İzmir’de geçmiş, liseden itibaren sanatın pek çok alanına ilgi göstererek, resim, oyunculuk kurslarına devam etmiş, Türk Sanat müziği dersleri almıştır. Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi’ne girmiş, beş ay PTT’de çalışmış, güzellik salonu açmış ardından İstanbul’a taşınmıştır (sezenasku, (t.y), <http://www.sezenasku.com>). İlk 45’lik plağını 1975 yılında dolduran sanatçı, ilerleyen yıllarda gazino, müzikal ve film dünyasında yer almaya “Minik Serçe” adıyla ünlenmeye başlamıştır. Onno Tunç’la tanışması kariyerinde dönüm noktası olmuş, Pop müziğin kraliçesi olma yolunu açmıştır. Albümleri: “Allahaismarladık” (1977), “Serçe” (1978), “Sevgilerimle” (1980), “Ağlamak Güzeldir” (1981), “Firuze” (1982), “Sen Ağlama” (1984), “Git” (1986), “Sezen Aksu ‘88” (1988), “Sezen Aksu Söylüyor” (1989), “Gülümse” (1991), “Deli Kızın Türküsü” (1993), “Işık Doğudan Yükselir” (1995), “Düş Bahçeleri” (1996), “Düğün ve Cenaze” (1997), “Adı Bende Saklı” (1998), “Deliveren” (2000), “Şarkı Söylemek Lazım” (2002), “Yaz Bitmeden” (2003), “Bahane” (2005), “Bahane Remixes” (2005), “Kardelen” (2005), “Deniz Yıldızı” (2008), “Yürüyorum Düş Bahçelerinde” (2009), “Öptüm” (2011)’dür. 600’e yakın bestesi bulunan sanatçı, yazdığı güftelerle ve Aşkın Nur Yengi, Harun Kolçak, Sertab Erener, Levent Yüksel, Işın Karaca gibi yetiştirdiği solistlerle ekol sayılmaktadır.

³⁹ 1975 yılında yayınlanan ilk 45’lik plağında ismi Sezen Seley olarak basılmıştır.

“kadın”a ilişkin sorunları, özeleştirilerle, samimi ifadelerle açıkça dile getirmekte, mizah içeren meydan okumalarla sorunsallaştırmaktadır. Yazdığı sözlerde kadın, kapalı iç dünyasını çekinmeden açmakta, toplumsal normları yıkmaktadır. Bir yandan değişime yol açan karşı duruş, diğer yandan fark edilmek, ilginin merkezinde olma arzusu ve bu ikisinin biraradalığı, sanatçının Türk Pop müzik tarihinde, güçlü kadın imajıyla tanınmasını sağlamıştır. 70’li yıllarda TRT programcılarının hazırladıkları ilk kliplerinden günümüze pek çok klibi⁴⁰ kurgulanan sanatçının görselde de bu duruşu sergilediği gözlenmektedir.

Kadın sorunlarına işlerinde en fazla yer veren sanatçıların başında gelen Aksu, Türkiye’de kadın erkek eşitliğinin olmadığını dile getirmekte, erkek egemenliği, kadına uygulanan şiddet, eğitim konularına şarkılarında ve kliplerinde değinmektedir (sezenaksu, (t.y), “Sezen’in Ezilen Kadınları”, 1999, *Hürriyet*)⁴¹. <http://www.sezenaksu.com>). Örneğin, Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanlığı, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği ve Turkcell destekli “Kardelen” projesine (*Aç Kardelen Aç*, 2005, *Hürriyet*) Güneydoğu Anadolu Bölgesi’ndeki kız çocuklarının okuması için destek vermek amacıyla, Mardin’in Nusaybin Kalecik Köyü, Eskihisar Köyü, Beyazsu Köyü’nde, Yaşar Gaga-Ayşe Ersayın yönetmenliğinde aynı adlı klip çekilmiştir (Arna, 2005, *Hürriyet*). Kırsal bölgelerde kız çocuklarının erkeklere karşı ezildiğini, küçük yaşta evlendirildiklerini, eğitimden yoksun kaldıklarını dile getiren sanatçı, klipte, köyde okuma çağındaki kız çocuklarını toplayıp okula gitmelerine yardım etmektedir (Fot 101). “Gidiyorum”da ise kadına uygulanan şiddet, kimi sahnelerde yansıtılmakta, kocası tarafından şiddet gören kadın canlandırılmakta, Aksu anlatıcı olarak şarkıyı seslendirmektedir (Fot 100).

⁴⁰ Sanatçının 56 müzik video klibi tespit edilmiştir. Adem Olan Anlar, Adı Bende Saklı, Allahın Varsa (1), Allahın Varsa (2), Aşk, Belalım, Beni Unutma, Beşik, Bırak Beni, Bile Bile, Dansöz Dünya, Deli Kızın Türküsü, Dert Faslı, Erkekler, Eskidendi Çok Eskiden, Farkındayım, Gidiyorum, Gidiyorum Yine Bu Şehirden, Git, Gölge Etme, Gülümse, Hadi Bakalım, Her şeyi Yak, Hidrellez, It’s Over Now, Kaç Yıl Geçti, Kalbim Ege’de Kaldı, Kalaşnikof, Kardelen, Kaybolan Yıllar, Keskin Bıçak, Masum Değiliz, Namus, Ne Ağlarsın, Ne Kavgam Bitti Ne Sevdam, Oh Oh, Onu Alma Beni Al, Perişanım Şimdi, Rakkas, Ruhuma Asla, Sarışın, Sarı Odalar, Seni Gidi Vurdum Duymaz, Seni Kimler Aldı, Seni Yerler, Sızı, Son Bakış, Sude, Şinanay, Tutuklu, Tutsak, Unuttun mu Beni, Vazgeçtim, Yanmışım Sönmüşüm Ben, Yarası Saklım, Yaşanmamış Yıllar.

⁴¹ “Sevgilerimle” albümünden “Çocuk”, “Git” albümünde yer alan Aysel Gürel bestesi “Ünzile”, “Işık Doğudan Yükselir”den “Ben Annemi İsterim”, “Cumartesi Türküsü”, “Düğün ve Cenaze”den “Düğün”, “Kardelen”den “Kapalıyız”, “Kardelen”, “Deniz Yıldızı”ndan “Deniz Yıldızı” ve “İzmir’in Kızları” bu konuda örnek şarkılar olarak gösterilebilir. 1999 yılında aile içi şiddeti skeçlerle sahneye koymuştur (*Sezen’in Ezilen Kadınları*, 1999, *Hürriyet*)



Fot 100: Sezen Aksu-Gidiyorum, 1976 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=3Gk922utN-g>

Fot 101: Sezen Aksu-Kardelen, 2005 (sağ)

Kaynak: <http://www.videoturk.net>

Kadın konuları içinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ezberbozan duruşu, şarkı sözlerinin görsele yansımada dikkat çekicidir. Örneğin, “Seni Yerler”, “Erkeler”, “Onu Alma Beni Al” gibi kliplerde Aksu, mizahi üslubuyla erkeklere meydan okumakta, bir yandan güçlü kadın olmanın toplumda hem erkek gibi davranmak hem kadınsı bir başkaldırı ile olanaklı olduğu düşüncesini sergilemektedir. Ahmet Utlu’nun yönetmenliğini yaptığı “Seni Yerler”de;

*“....Hey seni yerler, Seni ham yapar bu zilliler,
Yaylanmadan yürü , Yoksa günah bizden gider,
Bu kadar cilvelisi, Olur mu be erkeğin,
Delikanlı mısın, kız mısın, Anlıyalım artık hop usta,
Sen başımıza bela mısın” (S.A)*

sözleri, bir gurup mahalleli ve profesyonel dansçı kadınla sanatçının, özne olan erkeğe karşı aktif, saldırgan tutumlarını kadınsı ve erkeksi tavırlarla yansıttıkları görülmektedir (Fot 102). Yönetmenliğini Mete Özgencil’in yaptığı “Erkekler”de, “...Elimi sallasam ellisi, Başımı sallasam tellisi, Erkekler, Of içim sıkılıyor, Of papucum sıkıyor...” (S.A)” sözlerinde, "Erkek egemen toplumdaki, kadın egemen topluma geçiş var. Maçolar da bu geçişten korkuyor. İşte bu korkuyu mizahi bir dille anlattım" (sezenaksu, (t.y), <http://www.sezenaksu.com>) diyen sanatçı, çevresinde saçları farklı renklere boyanmış, smokin giymiş bir dizi genç erkek içinde izlenmekte, önemsemeyen, ironik bir tavırdaki görüntülenmektedir (Fot 103). Benzer ifade “Onu Alma Beni Al”da da söz konusudur. Umur Turagay’ın yönettiği klip, araba lastikleriyle dolu kapalı bir mekanda çekilmiş, üniformalı çalgıcılarla Aksu, dans edip eğlenerek şarkıyı icra etmişlerdir. Sözlerde evlenmek üzere olan erkeğe sitem edilmekte, gelin adayı kötülenmekte ve “...bana ne

bana ne beni al, onu alma...” cümlesiyle kendisiyle evlenmesi dile getirilmektedir. Sözlerdeki siteme karşı, görselde, neşeli, umursamaz tutum yansıtılmaktadır.



Fot 102: Sezen Aksu-Seni Yerler, 1996 (sağ orta)

Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>

Fot 103: Sezen Aksu-Erkekler, 1997 (sağ orta)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=HnxwrZY1vnM>

Kliplerinde, koyu fon önünde yüzüne odaklı yakın plan çekimleri, genellikle pastişten, hızlı kesmelerden uzak, yalın anlatımlar, buna karşın sıklıkla kullanılan dijital efektler Aksu'nun hem oyuncu hem anlatıcı rolünde görülmesi, görselde imajının pekiştirilmesini sağlamaktadır. Örnek olarak “Git”, “Bırak Beni”, “Masum Değiliz”, “Her şeyi Yak”, “Tutsak” gibi şarkıların klipleri gösterilebilir.



Fot 104: Sezen Aksu-Bırak Beni, 1989

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=5u-_7rlaLFQ

Aksu'da, çokkültürlülük, popüler/yerel kültür yakınlaşması, yerelin canlandırılması, geçmişin yaşatılması, Anadolu'nun Doğu, Ege ve Trakya Bölgeleri'ne ilişkin örnekler, bu topraklarda yaşayan Hıristiyanların, Ortodoksların kültürleri, biraradalık sorunsallaştırılarak kliplerinde yansımalarını bulmaktadır.

Onda bu topraklardan çıkma muazzam bir ses, duygu, kıvraklık, eğlence var. Türkiye'yi anlamak için Sezen'i dinlemek gerek. Önce bize dil kazandırıyor sonra da dünyaya. Bu yüzden dünyanın da bu ülkeyi anlaması için Sezen Aksu'dan geçmesi gerekiyor. Sezen Aksu bir fenomen değil, Türkiye'nin ta kendisi aslında. Hiç basitleşmeden nasıl bu kadar herkese ait olunabilir, onun sırrı kendinde (Ortakmaç, (t.y), <http://www.2de1.com>).

sözleriyle Nilüfer Göle, Aksu'nun temsil ettiği kültür mozaiğiyle, Türk toplumunun yapısını gözleyen, içinde yaşayan, gerçekleri ve hassasiyetleriyle en iyi dile getiren sanatçılardan biri olduğunu vurgulamaktadır. Denizli'de doğması, İzmir'de yetişmesi, Ege ve Balkan kültürüyle olan yakınlığının nedeni olarak düşünülmektedir. Ege kültüründeki göç olgusu, Rumların Rebetiko ya da Rembetiko olarak adlandırılan müzik kültürleri, bu müzikteki hüznün ve neşenin dramatikliği, gurup ruhu, "Kalbim Ege'de Kaldı", "Dert Faslı", "Allahın Varsa" ve "Hidrellez" kliplerinde izlenmektedir. Samim Değer'in yönettiği "Kalbim Ege'de Kaldı"da, Cunda adası mekan olarak seçilmiş, Rum mimarisi, adada yaşayan kısmen göçmen olan yerel halk, günlük yaşam, sirtaki oyunu görselleştirilmiş, sanatçı, halkla sohbet ederken ve sirtaki yaparken görüntülenmiştir (Fot 107). "Dert Faslı" ve "Allahın Varsa" kapalı mekanda çekilmiş, orkestranın dizilişi, çalgılar ve giysilerle göçmen kültürü canlandırılmıştır (Fot 106). "Dert Faslı"nda, meyhane ortamı yaratılmış, orkestradan bir erkekle seyirciler arasında bir kadının flörtü, solist olan sanatçının bunu fark etmesi ve iki kadın arasında çekişme öyküselleştirilmiştir. Her iki klipte de sanatçı, anlatıcı ve oyuncu olarak orkestranın içinde yer almaktadır. Hidrellez, dilekler ve eğlencelerle Türk dünyasında yaygın olarak kutlanmakta, 6 Mayıs gecesi gülfidanının dibine konulan adakların tutacağı inancı sürdürülmektedir. Trakya Roman kültüründe ise, hidrellez, kırsal alanda dans, müzik, yemek gibi eğlencelerle kutlanmaktadır. Dr. Ragıp Taranç tarafından yönetilen klipte, gül dibine adanan adak, kır düğünü, orkestra, adağın tutmaması, umutların bir sonraki sefere kalması öyküsel olarak kurgulanmıştır (Fot 105). Sanatçı, çoğunlukla anlatıcı konumunda yer almıştır.





Fot 105: Sezen Aksu-Hıdrellez, 1997 (sol üst)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=pw6XN_nZRxA

Fot 106: Sezen Aksu-Allah'ın Varsa, 1997 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=SDkJANQWBP4>

Fot 107: Sezen Aksu-Kalbim Ege'de Kaldı, 1993 (alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=MVNqXDfcNgk>

Anadolu'daki çokkültürlülüğün yansımasının örneklerinden biri de "Sude"dir. Samim Değer'in yönetmenliğini yaptığı klipte, İstanbul Aya İrini Kilisesi mekan olarak seçilmiş, koro, modern dansçılar, asma davul çalanlar ve Artvin halk oyunlarını oynayan erkekler topluluğu, şarkının sözlerinin temrini çağrıştıran yapısı, sanatçının ilahe görünümü, farklı kültürlerin bir araya toplandığı bir ayini çağrıştırmaktadır⁴² (Fot 110). Öte yandan İstanbul, tarihi dokusuyla sanatçının farklı kliplerinde sıklıkla yer almaktadır. Yine Samim Değer'in çektiği "Deli Kızın Türküsü"nde, Kız Kulesi (Fot 108), Haydar Paşa Garı, Dolmabahçe Sarayı, Gül Oğuz'un yönettiği "Adı Bende Saklı"da Galata Köprüsü'nde günlük yaşam, TRT tarafından 70'li yıllarda, İstanbul'un tepelerinin ve Boğaz manzaralarının görüntülendiği "Gölge Etme", "Yaşanmamış Yıllar", "Seni Gidi Vurdum Duymaz" klipleri örnek verilebilir. Fatih Akın'ın yönetmenliğini yaptığı "Yanmışım Sönmüşüm Ben"de, mekan, Haliç'e bakan Büyük Londra Oteli'dir. Otel, 20. yüzyılın başında Beyoğlu'nun kozmopolit yapısını, mimari çehresi ve iç dekorasyonu ile yansıtmaktadır. Klipte, farklı müşterilerin yaşamlarından kesitler, otelin günlük işleri izlenirken, Aksu, anlatıcı olarak tüm öykülere tanıklık etmektedir (Fot 109). İstanbul'da ahşap bir köşkte Charles Richards tarafından çekilen "Allahın Varsa"nın diğer versiyonunda ise, tarihi geçmiş, Tanzimat dönemi, nesnelere, giysileri, kültürüyle dijital efektler kullanılarak bugünle birleştirilmiştir. Fonu oluşturan yazılar, detayların

⁴² Aksu, 2002 yılında "Türkiye Şarkıları" adlı Rum Ortodoks, Ermeni ve Musevi korolarıyla ve Diyarbakır Belediyesi Çocuk Korosuyla beraber bir dizi konser projesi de gerçekleştirmiştir (Sezen Aksu, (t.y.), http://tr.wikipedia.org/wiki/Sezen_Aksu).

öne çıkartılması kadınların ve erkeğin yaşamları, birbirlerine göre hiyerarşileri, otorite figürü olarak erkek görselleştirilmiş, sanatçı yine anlatıcı olarak yansıtılmıştır (Fot 111).



Fot 108: Sezen Aksu-Deli Kızın Türküsü, 1993 (sol üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=sqrpPUYligM>

Fot 109: Sezen Aksu-Yanmışım Sönmüşüm Ben, 2005 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=-Sb8Vts1txE>

Fot 110: Sezen Aksu-Sude, 1993 (sol alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=idzoairl1xQ>

Fot 111: Sezen Aksu-Allah'ın Varsa, 1997 (sağ alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=PzQZH4ko-Ss>

Sezen Aksu'nun şarkıları, imajı ve duruşu 70'li yıllardaki işlerinden itibaren popüler kültür kapsamına girmekle beraber, bu kültürün kaynağı olan Avrupa ve ABD'nin kendine özgü unsurlarının Türk toplumuna uyarlanması yerine, popüler olanın Türk kültürüyle anlatılması şeklinde yansımaları bulmaktadır. Batı Pop şarkılarının Türkçe sözlerle seslendirildiği "aranjman"lara yönelmeyen sanatçının, okuduğu şarkılarda, melodilerde makamsal dizilere, Anadolu ritimlerine yer verilmesi, Batı çalgılarının yanı sıra geleneksel çalgıların kullanılması, sözlerin günlük hayattan seçilmesi, bu coğrafya halkının kültürünün popüler kültürle karışmasını sağlamaktadır. Popüler kültürün görselleştirilmesi, teknolojik yeniliklere açık ve teşvik eden yönü dijital efektlerin, farklı tekniklerin kullanılmasında izlenmektedir. Örnek olarak efektler için "Beşik", "Allahın Varsa", "Bırak Beni", animasyon için "Kalaşnikof" gösterilebilir (Fot 112).



Fot 112: Sezen Aksu-Kalaşnikof, 1997(sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=lj0vZM54qDc>

Fot 113: Sezen Aksu-Yaşanmamış Yıllar, 2007 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=oJ34hV3KkMI>

4.2.2. Sibel Can⁴³

Popüler kültürün, 80'li yıllarda Özal'ın politikaları sonucu yaygınlaşması, yerel kültürlerin popülerleşmesinin başlangıcıdır. Yerelden varoşlara, varoşlardan merkeze doğru ilerleyen bu gelişim, Türkiye'de, popüler/yüksek kültür çatışmasını, popüler/yerel kültür birleşimi üzerinden sorunsallaştırmış ve yerelin popüleri yönlendirmesiyle değişime uğramıştır. Varoş kültürünün kendini ifadesi Arabesk müzikle gerçekleşirken, merkeze doğru yaklaşım, Arabesk'in de giderek Pop müziğe yaklaşmasına neden olmuştur. Kentte, madur azınlığı temsil eden kırsaldan göç edenlerin, zaman içinde egemen çoğunluğa dönüştüğü gözlenmiştir. Anadolu kültürünün örf ve adetlerinin yaşatıldığı ve küresel kültürün benimsendiği bu süreç, sürekli değişen, 'an'ı yaşayan,

⁴³ Gerçek ismi Sibel Cangüre, olan sanatçı, 1970'de düşün müzisyenleri ve dansözleri ile ünlü İstanbul'un Karagümrük semtinde doğmuştur. Babası Yugoslav göçmeni, annesi Siirtlidir. Kemancı olan babası, pek çok sanatçıya eşlik etmiş, "Maksim Gazinosu"nda çalışmıştır. Can, ortaokulu yarım bırakarak dans ve müziğe yönelmiş, babasıyla beraber on üç yaşında Avusturya, Hollanda ve İsrail'e gitmiş, dans ederek şarkı söylemiştir. On altı yaşında Maksim Gazinosu'nda ünlenmeye başlamış, Kamuran Yarkin, Engin Kızılay, Turgay Özülfer, Ahmet Merter ve babasından müzik dersleri almıştır. On sekiz yaşında Maksim'de "assolist" olmuş, (Armutçu, 2005, *Hürriyet*) ilk albümünü 1987 yılında yayınlamıştır. Orhan Gencebay'ın desteğini gören sanatçı, Türk Sanat Müziği, Fantezi, Arabesk ağırlıklı repertuarının yanı sıra zaman zaman dini müzikler de okumaktadır (Çetin, 2008, *Hürriyet*). Günümüzde oryantal dansta otorite kabul edilen sanatçının on yedi albümü yayınlanmıştır (*Oryantallere Hakemlik Teklifi*, 2007, *Hürriyet*). Kaşmir, Libresse-Libero, Dalan ve İngiliz Silver Orange (Hararlı, 2001, *Hürriyet*) firmalarının reklamlarında, "Papatya ve Karabiber" (2002) adlı filmde, "Kaldırım Çiçeği" (1996), "Gülüm" (1997), "Sibel" (1998), "Bize Ne Oldu" (1999), "Berivan" (2002), "Saklambaç" (2005), "Ahh İstanbul" (2006) adlı televizyon dizilerinde rol almış, "Başlar mısın başlayalım mı" (TRT-1,1989), "Sarışının Adı Esmerin Tadı" (ATV-1996), "Sibel Can Show" (TGRT-1998), "Sibel Selami Show" (TGRT 1999), "Tatlı ve Huysuz Show" (STAR 2002), "Sibel Ata Show" (STAR 2002), "Güzel ve Çirkin Show" (ATV 2003), "Sayısal Gece" (TRT-1 2008), "Süper Canlı Geceler" (TRT-1 2008) adlı televizyon programları hazırlamıştır (Sibelcan, (t.y), <http://www.sibelcan.com.tr>). Can, mal varlığı (14 Bin YTL Kazandı 2007, 350 bin liralık oyuncak, 2009; *Sahnedeki Kazanıp Toprağa Gömenler*, 1997; *Sibel Can'a Hediye Cip*, 1999; Kara, 2007; Kızgınıyürek, 2007; Zelova, 2007; *Hürriyet*), vergi rekortmenliği (*Sanatçılarda Erbil İlk Sırada*, 2006, *Hürriyet*), yaptığı hayır işleri (*Okul Yaptırdı*, 2007; *Engelliler İçin Okul Yaptırıyor*, 2006; Yapar, 2007, *Hürriyet*), umre ziyareti, mahkemedeki davaları, evlilikleri ve diğer sansasyonel haberleri ile magazin gündeminde en çok yer alan sanatçıların başında gelmektedir.

ekonomik büyümeyi hedefleyen, tüketimle kimlik bulan dinamik yapısıyla yeni melez kültürü oluşturmaktadır. Popüler kültürün imajı öne çıkararak, cinselliği kıskırtan, tüketimi özendirilen yapısı ile yerelin ve tarihi geçmişin yeniden önem kazandığı yaşam tarzı içinde kadın, muhafazakar olmanın yanı sıra özgür, modern, koşullara göre toplumsal değerlere karşı duruş sergileyebilmektedir. Sibel Can, yaşamında, imajında, müzikal kariyerini oluşturan, okuduğu sanat, halk müzikleri, Arabesk ve Pop şarkılarıyla, görüntülendiği kliplerinde, kariyerini çevreden merkeze yönlendiren, karşıtlıklar içeren, yerel kültürü doku olarak kullanan, varoşların kentle bütünleşen melez kültüründe, hem muhafazakar hem modernleşmeyi hedefleyen yeni bir kadın tipinin temsilini üstlenmektedir. Sanatçının kliplerinde⁴⁴ popüler ve yerel kültür kendine özgü özellikleriyle çeşitli bağlamlarda izlenebilmektedir.

Can'ın bedeni üzerinden görsel haz nesnesi olarak sunumu, kimi zaman şuh kimi zaman utangaç görünümde, giysilerindeki dekolte ve oryantal danslarıyla sergilenmektedir. "And İçelim" (Fot 115), "Aşkımız İçin" (Fot 116), "Bir Sıkımlık Canım Vardı", "Çakmak Çakmak", "Çantada Keklik", "Kanadı Kırık Aşk", "Kanasın", "Kiskıvrak", "Nehir Gözlüm", "Üşüyorum" (Fot 114) kliplerinde erkek bakışına teslim olan duruşu, cinsel çekiciliğin gözler önüne serilmesi, postfeminizmin, düzenle uyumlu yanı sıra örtüşmekte aynı zamanda muhafazakar kesimler için de rol model olduğu görülmektedir (Köşk'teki Resepsiyondan İlginç Detaylar, 2008; AKP'den Zübeyde Hanımlı Kadınlar Günü, 2004; Başbakanın İsteddiği Şarkıyı Söylerim, 2007; Denker, Akan ve Hararlı, 2002, *Hürriyet*). Bunu şu sözlerle ifade etmektedir;

Yıllardır türbanlı kadınlar için rol model olduğumu biliyorum. Onlar da evde benim gibi dolaşıyorlar. Üç çocuk annesiyim, geleneklerime, göreneklerime, dinime bağlıyım. Gizlim, saklım yok. Ben onların ailesi gibiyim. Benimle üzüldü, benimle seviniyorlar. Sadece erkekler değil, kadınlar da çok beğeniyor beni... Çünkü ben % 100 ideal Türk kadınıyım. Cılız değilim. Lokum gibi, kaymak gibiyim. (Denker, 2006, *Hürriyet*)

⁴⁴ Aman, And içelim, Aşkımız için, Ayrılık ateşten bir ok, Bence talih, Benim adım aşk, Berivan, Bir sıkımlık canım vardı, Canım benim, Cemrem, Cici Kız, Çakmak çakmak, Çantada keklik, Deli yüreğim, Emret Öleyim, Eski Toprak, Gelse o şuh meclise, Kanadı kırık aşk, Kanasın, Kiskıvrak, Lale devri, Melekler, Nehir gözlüm, Padişah, Sevdadır bu kalbe dolan, Sevmekten kim usanır, Üşüyorum, Yalnızlar treni, Yar yar



Fot 114: Sibel Can-Üşüyorum, 2001 (sol üst)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=1A90qveUPuE>
 Fot 115: Sibel Can-And İçelim, 2001(sağ üst)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=MOK7I45Jr1s>
 Fot 116: Sibel Can-Aşkımız İçin, 2007 (alt)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=IY0IR3a6uwc>

Kliplerinde tüketim kültürü, toplumda yüksek refah seviyesini gösteren yaşantılar ve bu yaşantılardaki kadınların dünyalarını yansıtan nesne ve mekanlarda gösterilmektedir. Bu örnekler belirgin olarak, lüks konutlar (“Çantada Keklik), modern ya da klasik iç dekorasyonlar (“Yalnızlar Treni”, “Canım Benim”, “Kanasın”) ve otellerle (“Üşüyorum”) yansıtılmakta, Can’ın geniş giysi koleksiyonu kullandığı aksesuarlar (“And İçelim”, “Bir Sıkımlık Canım Vardı”), imajını, mekan ve nesnelere bütünlük sağlayacak şekilde tamamlamaktadır. Sanatçı, kimi kliplerinde, modern kadını iş dünyasının içinde, meslek sahibi birey olarak canlandırmış, kadının kendini inşasını şu sözlerle açıklamıştır: “Ailenin ve toplumun huzuru kadınların omuzlarındaki yükün hafifletilmesine bağlıdır. Kadınlar seslerini daha çok yükseltsinler. Kadının eli hayata daha çok dokunmalı. Sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda daha çok yer almalıyız” (*AKP’den Zübeyde Hanımlı Kadınlar Günü, 2004, Hürriyet*) demektedir. “And İçelim” klibinde çizim yapan mimar (Fot 117), “Aman”da evini boyayan kadın (Fot 118), “Cici Kız”da şirket çalışanı olarak görüntülenmesi, kadının mesleki yaşamından örnekler vermekle beraber, her iki klipte de mesleklerin yaşamın küçük bir parçası olarak ele alındığı, güzellik, erkekler için rekabet ve ev hayatının kadının dünyasında daha önemli olduğu işlenmiştir. Postfeminizmin “süper kadın” imgesinde kariyere verilen değer Türkiye’de göreceli bir durum sergilemektedir. Eğitilmiş olsa bile evlenince

mesleğin bırakılması toplumda olağan karşılanmakta, kadının eş ve anneliği asıl sıfatları olma konumunu korumaktadır. Bu bakımdan iki klip de Türkiye’de kariyer sahibi, çalışan kadınların çoğunun durumunu yansıtmaktadır.



Fot 117: Sibel Can-And İçelim, 2001 (sol)

Kaynak : <http://www.youtube.com/watch?v=MOK7I45Jr1s>

Fot 118: Sibel Can-Aman, 1997 (sağ)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=TqZ3Ux8_b_M

Dijital efektlere yer verilmesi, geniş alanlarda çarpıcı renklerin kullanılması, gerçeküstü ve arzu edilen “ideal” dünyanın yansıtılması, sanatçının bu “ideal”in temsilcisi olduğuna ilişkin kanının güçlendirilmesini sağlamaktadır. “Melekler”de melek tasvirinde görülen kanatların sanatçının sırtında belirmesi, “Aşkımız İçin”de fonda yanan alevler, duvarda beliren ve yüzünde oluşan motifler (Fot 119), “Padişah”ta dokunun kara kalem çizgilere dönüşmesi, “Çakmak Çakmak”ta notaların boşluktaki hareketleri, “Bir Sıkımlık Canım Vardı”, “Cici Kız” ve “Padişah” ta çoğaltılan görüntü, efektlere örnek verilebilir. Renk kullanımı, geniş alanlara yayılan ya da dar alanda bile göz alıcı, ifadeyi güçlendiren, popüler kültürün ve sanatçının canlı, cazibeli imajını destekleyen unsur olarak dikkati çekmektedir. “Kanadı Kırık Aşk”da çivit mavisi kapı, panjurlar, siklamen tül ve çiçekler (Fot 120), “Çantada Keklik”te sarı, pembe, mor fon, yeşil örtü, pembe giysi ve sarı koltuk örnek verilebilir (Fot 121).





Fot 119: Sibel Can-Aşkımız İçin, 2007(sol üst-sol alt)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=IY0IR3a6uwc>
 Fot 120: Sibel Can-Kanadı Kırık Aşk, 2003 (sağ üst)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=6PZg9eUQxk4>
 Fot 121: Sibel Can-Çantada Keklik, 2009 (sağ alt)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=JM6SycA6Zyg>

Sibel Can'ın kliplerinde popüler/tüketim kültürünün yanı sıra yerel, etnik ve tarihi geçmişe yönelik gösterimler de yer almakta, yerel kültür, mimarisi, nesnelere ve giysileriyle "Berivan" ve "Cemrem" kliplerinde görselleştirilmektedir. "Berivan"da Doğu Anadolu'nun kırsal yaşantısı, yöresel giysileri, iç mekana ilişkin soba, güğüm, işlemeli yastıklar, örtüler, sedir gibi nesnelere ve yaşam koşullarının güçlükleriyle yansıtılması (Fot 122). "Cemrem" de, Güneydoğu Anadolu Bölgesi kültürü, çift katlı, revaklı, avlulu evleri, köy, düğün töreni, takı ve giysileriyle gösterilmiş, aşiret kavgasının damadın ölümüyle sonuçlanması ve geçmişe dönük anıların canlandırılması öyküselleştirilmiştir (Fot 123). Sanatçının hem oyuncu hem anlatıcı olduğu her iki klipte de, kırsal yaşamda kadının kimliğinin iki önemli olgusu, eş ve annelik, öykü içinde dramatize edilmiştir. Kurguda, gerçekte olduğu gibi kadın, evlendiği erkekle kimlik bulmakta, yaşamı tanımaktadır.



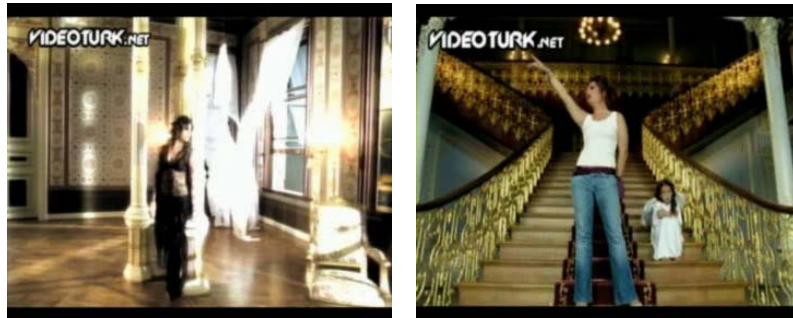
Fot 122: Sibel Can-Berivan, 1999 (sol)
 Kaynak: <http://www.nostaljiklip.com>
 Fot 123: Sibel Can-Cemrem, 2001 (sağ)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=0rDLi5RMPc>

Tarihi geçmişin canlandırıldığı, bugünle harmanlandığı klipler ise, “Gelse O Şuh Meclise”, “Lale Devri” ve “Melekler”dir. “Gelse O Şuh Meclise”de, Osmanlı kültürünün kadın dünyası, haremle görselleştirilmiş, dekor, giysiler, cariyeler, saz çalarak, iş işleyerek geçirdikleri günlük yaşam ve padişah için seçilen gözdeye yapılan hazırlıklar yansıtılmıştır. Anlatıcı ve oyuncu konumundaki sanatçının seçilen gözde olması, “odalık”⁴⁵ resimlerinde olduğu gibi divana uzanması Oryantalist resimlerin harem tasvirlerini hatırlatmaktadır (Fot 124). Can, canlandığı rolde olduğu gibi kendisini bu devrin sultanı olarak tanımlamaktadır (*Sibel Sultan Oldu*, 1998, *Hürriyet*). İstanbul’da Tanzimat döneminde inşa edilen Sait Halim Paşa yalısının mekan olarak kullanıldığı “Lale Devri” klibinde, dönemin üst sınıfına ilişkin yaşam, yalının iç dekorunda ve sanatçının giysisinde izlenmekte, sözleri Sezen Aksu’ya ait şarkıda Lale Devri’ne göndermeler yapılmaktadır (Fot 125). Aynı yalıda çekilen “Melekler” klibinde ise, sanatçı, modern giysilerle görüntülenmekte, dijital efektlerle geçmiş bugünle birleştirilmektedir (Fot 126).



Fot 124: Sibel Can-Gelse O Şuh Meclise, 2000

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=bnspTBtF9OM>



Fot 125: Sibel Can-Lale Devri, 2005 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=Dcgr-f60a9Y>

Fot 126: Sibel Can-Melekler, 2005 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=IZk93WmftpQ>

⁴⁵ Odalık temalı resimler içinde bu sahneye benzerliği olanlar; Renoir’ın “Odalique”, Delacroix’in “Odalique”, Constant’ın “An Odalisque in a Harem”, Bridgman’ın “An Odalisque”, Matisse’in “L’Odalique à la culotte rouge” gibi yapıtlardır.

4.2.3. Özlem Tekin⁴⁶

Postfeminizmin “özsel” bir kadın kategorisini reddetmesi, toplumda kadınla özdeşleştirilen klişeleşmiş kimlik tanımlarının sorgulanmasına neden olmaktadır. Bu durum, kadın öznesinden beklenen davranış biçimlerinin, sorumlulukların, zaman ve mekanla ilgili kısıtlamaların sınırlarının keşfedilmesi ve aşılması arzusunu yaratmış, özgürleşme hareketleri toplumdan topluma, farklı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Türkiye’de ikinci dalga feminizmin yansımaları 50’li yıllarda doğan kuşakta görülmüş, bu kuşak, kadının toplumdaki rolünü irdeleyen sanatçılarıyla öncü olmuştur. Postfeminist söylem ise, 70’li yıllarda doğan kadınlarda temsiliyet bulmuştur. Düzen eleştirisini söylemden eyleme geçiren, aktifliği, imaj, duruş ve eylemlerinde gösteren bu kuşak, öncülerin başlattığı değişimi, radikal tavırlarla ileri götürmüşlerdir. Kentte büyümüş, iyi eğitim almış, dil bilen, gelişmiş ülkelerdeki yaşlılarıyla aynı olanaklara sahip, homojen popüler kültürü paylaşan, bir şekilde yurt dışı deneyimleri edinmiş bu kuşağın sanatçıları, Türk toplumundaki kadınlık rollerini köklü şekilde sarsmışlardır.

Özlem Tekin, alışılmış kadın kimliğine ilişkin ezberleri, imajı, duruşu ve eylemleriyle bozan sanatçıların önde gelenlerindedir (Fot 127-128). Popüler müziğin muhalif Rock kanadında yer almakta, kliplerinde⁴⁷, toplumun kabul ettiği hanım hanımcık “şarkı söyleyen kadın” kimliğini değiştirerek hem söylemekte hem çalgı çalmakta, kadına uygun görülen giysi ve aksesuarları erkeksi unsurlarla yapıbozuma uğratmakta (Sakar, 2007, s. 96), erkek dünyasına özgü olarak nitelenen nesnelere kullanmakta, asi imajını, yazdığı kışkırtıcı şarkı sözlerine taşımaktadır. Kentli kadınların değiştiğini, kendilerini geliştirdiklerini, önceki kuşaklara benzemediklerini düşünmekte, bağımsız, mesleği,

⁴⁶ Özlem Tekin, 1971 yılında ABD California’da doğmuştur. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Klarnet bölümünü bitirmiş, Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı’nda Müzikoloji Bölümü’nde yüksek lisansa başlamıştır. Bursa’da kurulan kızlardan oluşan Volvox grubuna 1992 yılında katılmış, klavye çalmış, vokal yapmıştır. İlerleyen yıllarda gruptan ayrılarak solo kariyerine devam etmiştir (özlemtekin.biz, (t.y), <http://www.özlemtekin.biz>). Albümleri: “Kime Ne” (1996), “Öz” (1998), “Laubali” (1999), “Tek Başına” (2002), “109876543210” (2005), “Bana Bişey Olmaz” (2009). Elektronik müzik, heavy metal, hip hop gibi her albümde farklı türler denemektedir (Özlemtekin, (t.y.), http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zlem_tekin). 2004 yılında “Sanki Dün Gibi” adlı projede 80 ve 90’lı yıllara ait şarkıları Fatih Erkoç ve Levent Yüksel’le (Aydingöz, 2004, *Hürriyet*) seslendirmiş, 2007’de “İstanbul Symphonic Project”de (Vural ve Yılmaz, 2007, *Hürriyet*) yaylılar grubuyla farklı müzikal tasarımlarda yer almıştır. Müzisyenliğin yanı sıra oyunculuk, Tekin’in ikinci bir kariyer olarak öne çıktığı alandır. 2000’de Kanal D’de “Yaz Rüzgarı” programı (*Televizyona Isındı*, 2000, *Hürriyet*), 2002’de “Karaoğlan” (*Ve Karaoğlan Efsanesi Döndü*, 2002, *Hürriyet*), 2004’te “Sil Baştan”, 2006’da “Maçolar” dizileri, 2004’te “Mucizeler Komedi” müzikali (*Mucizeler Komedi Turneye Çıkıyor*, 2005, *Hürriyet*), 2003’te “O Şimdi Asker”, 2006’da “Hokkabaz” filmleri ve Metin Serezli’yle 2007’de “Kim O” adlı oyunda rol almıştır (Vural, 2007, *Hürriyet*).

⁴⁷ Aşk her şeyi affeder mi, Bahar, Bana Bişey Olmaz, Biri var, Cinayet, Dağları Deldim, Değmez, Duvaksız Gelin, Hep Yek, Herkes Şanslı Doğmuyor, Kalpsiz, Kimse bilmez, Laubali, Yar bana varmadı, Yatağım boş, Yazmamışlar, Yol, Sen anla.

ekonomik özgürlüğü olan, kendini var etmeyi amaçlayan, erkek üstünden kimliklenmeyen kadınların artık var olduğunu göstererek yeni kadın kimliğini “...genç kızlara ille de komşunun kızını oynamak zorunda olmadıklarını öğrettim. Kendi ayaklarının üzerinde durup, farklı bir yaşam tarzına imza atacaklarını artık biliyorlar” (Özcan, 2002, *Radikal*) sözleriyle ifade etmektedir. New York Times’ın Türk modernleşmesinin çehrelerinden biri olarak seçtiği (Tulgar, 2007, *Milliyet*) Tekin, postfeminist söylemin değişime açık, klişelerden uzak, hem düzene başkaldıran, hem bir yandan da uyum sağlayan duruşuyla “yeni kadın”ı temsil etmektedir.



Fot 127: Özlem Tekin-Biri Var, 1999 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=tEqEdhP8DLw>

Fot 128: Özlem Tekin-Duvaksız Gelin, 1996 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=ltAVrbxPqBQ>

“Duvaksız Gelin”, “Dağları Deldim”, “Bahar”, “Yar Bana Varmadı” kliplerinde kadın sorunlarını, muhalif, alternatif bir duruşla yansıtmaktadır. Mete Özgencil’in yönettiği, sözlerini sanatçının yazdığı “Duvaksız Gelin”de zorla yaptırılan evlilikler, kadının seçim hakkının olmaması, erkeğin sözüne tabi kılınması gibi toplumsal, geleneksel yaptırımlar irdelenmektedir. Evlilik akdinin damatla gelinin babası arasında mal alışverişi gibi gösterilmesi, verilen fotoğraf pozunda erkeğin ayakta durması, yanındaki sandalyede önce horoz, koyun, sonra gelinin oturtulması, koyunla kadın arasında “kurbanlık” benzetmesiyle görselleştirilmektedir. Sanatçı, bu karelerin içinde yer almamakta, mavi renk hakimiyetinde, köpükler, delikli levhalar gibi soyut mekan ve anlatımların geri planı oluşturduğu sahnelerde şarkıyı söylemektedir. Şarkının sözleri görselleri desteklemektedir:

“Dur gülüm sus ağlama
Yeter çektiğin
.....seni ezenler ezip geçenler
Taş olsun birer birer
.....yok de haykır gelin
Böyle zorla düğün olmaz ki.....” (Duvaksız Gelin-Ö.T)



Fot 129: Özlem Tekin-Duvaksız Gelin, 1996

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=ItAVrbxPqBQ>

Murad Küçük'ün yönettiği "Dağları Deldim"de spor salonunda, gitar çalarak şarkıyı söyleyen Tekin, yırtık fileli çoraplar, postallar, mini etek, Japonca yazıların yer aldığı savaş ya da dövüşte takılan saç bandı, dirseklikler, dövmeler, Miss Turkey yazan güzellik kraliçesi şeridi, gitarının sapına ve mikrofona taktığı pomponlarıyla kadına özgü alışıldık giysileri, toplumsal kodları yapıbozuma uğratmakta, görsel, erkek dünyasının nesnelere olarak bilinen el bombası, kask, kılıç gibi mücadele araçlarıyla bir arada yer almaktadır. Sanatçı şarkıyı narin bir kadından çok, sert erkek hareketleri olarak nitelenebilecek bir beden diliyle seslendirmekte, sözlerde ise, erkeğe, yenilmediğini gösteren, savaşçı bir kadının kendini ifadesini dile getirmektedir.

*"...dağları deldim tek başıma çölleri aştım
bir tek ben erleri yendim kız başıma
sende yıkılmam...
... benim keyfim yerinde
magazin malı güllü dallı motorlar gibi
koca aramıyorum ki oğlum ben bu şarkılar niye
aşk için aşk
bende sapına kadar var o ayrı
ama bil kesip atamam
sen olmasan da unutamam ben bu aşkı..."* (Dağları Deldim-Ö.T)



Fot 130: Özlem Tekin-Dağları Deldim, 2002

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=Bjfdyk7v9b4>

Güçlü kadın imajının oluşturulmasında nesnelere ve mekanları erkek dünyasına özgü kılmaması, kadın-erkek cinsiyetine ve toplumsal rollere ilişkin ayrımları yok sayarak özgürce davranabilmesi ve daha çok erkeklerin kullandığı düşünülen argo kelimelere yer vermesi, sözlerde ve görselde izlenmektedir. Benzer bir yaklaşım “Yar Bana Varmadı”da da izlenmektedir. Sanatçı, motosikletle tek başına İstanbul’dan yola çıkmakta, yol boyunca köy çeşmelerinde serinlemekte, otel tuvaletinde giysilerini değiştirmekte, tacizlere karşı koymakta, benzincide bir başka motosikletli erkekle sohbet ettikten sonra yine tek başına yoluna devam etmektedir. Türkiye’de kadın öznesi için gerçekleştirilmesi tehlikeli ve riskli olduğu düşünülen böyle bir yolculuğun yapılabilmesi, kurgu bile olsa sanatçı tarafından var edilmiştir. Bir ölüyü ormanda gömen kadını canlandırdığı “Bahar” klibinde ise, dekolte giysisi ve çıplak ayaklarıyla cesedi bagaja koymakta, kürekle çukur kazarak gömmektedir. Sanatçının kliplerinde sunulan kadın imgesinde, hem erkeksi hem dişi özelliklerin birarada olduğu android bir yapı sergilenmektedir.



Fot 131: Özlem Tekin-Yar Bana Varmadı, 1996

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=phyt2pqceKQ>

Muhafif, alternatif duruşu ön plana çıkan sanatçı, diğer bir yandan düzenle uyumlu, alışılmış kadın kimliklerini de taşıyarak, postfeminizmin her iki yüzünü de yansıtmaktadır. Tekin’in popüler kültürün ana akımı içinde değerlendirilebilecek işleri olduğu gibi, cinsel sunumun yarattığı görsel hazzı da göz ardı etmediği izlenmektedir. “Laubali” klibinde popüler/tüketim kültürünün eğlence dünyası, havuz kenarında güneşlenen, havuza giren, renkli kokteyller içen gençlerle yansıtılırken, sanatçı da genel çizgisinin aksine çiçekli giysilerle görüntülenmiştir. Tekin’in pek çok klibinde bedeni, görsel hazzı olanak tanıyacak şekilde görselleştirilmekle beraber, bu gösterimin toplumun alışlagelmiş erotik kodlarının dışında olduğundan söz edilebilir. Kendine özgü hareketleri, rahat davranışları ve özgürlük anlayışı, ondaki cinsel

sunumu bireyin doğallığının devamı olarak düşünülmesine neden olmaktadır. “Yatağım Boş”, “Yol”, “Bahar”, “Yar Bana Varmadı”, “Aşk Her Şeyi Affeder mi”, “Sen Anla” klipleri örnek olarak verilebilir (Fot).



Fot 132: Özlem Tekin-Bahar, 1998 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=YBq11HmGjNs>

Fot 133: Özlem Tekin-Yatağım Boş, 2009 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=pekaS4zb1Ok>

4.2.4. Zara⁴⁸

Küreselleşmenin ve postmodernizmin makro söylemlerden mikro söylemlere yönelmesi sonucu önem kazanan etnisite, yerel kültürler Türkiye’de de yansımalarını bulmakta, kadın sanatçılar içinde Zara, kliplerinde⁴⁹, coğrafi mekanlar, giysi, nesne ve yaşam koşullarıyla bu kültürlerin yeniden yaşatılması ve görselleştirilmesinde rol model olmaktadır. Beş sınıfta toplanan kadın temsilcileri içinde sanatçı, yerel kültürlerin temsilcisidir. Kürt kökenli olan Zara, o dönem Kürtçe müzik yayınları başlamasına rağmen doğrudan Kürt kimliğine ve müziğine yönelmemiş, Anadolu halk müziğinde

⁴⁸ Gerçek ismi Neşe Yılmaz olan sanatçı, 1976 Adıyaman doğumludur. Ailesi Adıyaman’lı ve Kürt kökenlidir. İstanbul’un varoşlarında büyümüştür. 1991 ve 1993 yıllarında Milliyet gazetesinin liselerarası müzik ve halk oyunları yarışmasında Türk Halk Müziği bayan solist dalında Türkiye birinciliği kazanan Zara, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Şan Bölümü’nden mezun olmuş, Neriman Altındağ Tüfekçi, Bekir Sıtkı Sezgin gibi hocalarla çalışmıştır. 1996 yılında TRT’de akıtlı ses sanatçısı olarak çalışmaya başlamış, 1997 yılında “Yunus Emre Müzikali”nde solist olarak yer almıştır. Albümleri: “Avuntu” (1998), “Boyut” (2000), “Misafir” (2002), “Özlenenler” (2003), “Zamanı Geldi”, “Bülbül-i Şeyda” (2005), “Bahar” (2008). “ZR Müzik” firmasının sahibidir (Dallıağ, 2008, *Hürriyet*). Sanatçı, 1999’da “Eylül Fırtınası”, 2001’de “Deli Yürek; Bumerang Cehennemi” filmlerinde, 2003’de “Gelin”, 2008’de “İpsiz Recep” dizilerinde rol almış, 2005’te “Zamanı Geldi”, 2006’da “Tanrı Misafiri”, 2007’de “Zara ile Geri Dön” adlı televizyon programları hazırlamıştır (Dallıağ, 2007, *Hürriyet*; <http://zara.web.tr/>).

⁴⁹ Sanatçının 33 klibi tespit edilmiştir. Ah İstanbul, Başımda altın tacım, Beni unutma, Bir Fırtına Tuttu Bizi, Boş çerçeve, Bu gece, Bulut gelir, Ceyran, Eklemedir koca konak, Elif dedim, Gele gele geldik, Hasretinden yandı gönlüm, Hasretinden yandı gönlüm (2), Havalanma telli durnam, Kalenin dibinde bir taş olaydım, Kızım diyor, Kütahya’nın pınarları, Ova garibi, Oy çalamadum gitti, Sabahın seherinde, Sarmaşık gülleri, Sarmaşık gülleri (2), Sele gitti, Sır düğümlü ahımda, Sır düğümlü ahımda (2), Söylenir gezersin, Şad olup gülmedim, Tez gel yarım, Tin Tin, Uyan ey gözlerim gafletten uyan, Without you, Yandı bağrım, Zeytinyağlı.

yoğunlaşmış, kendisini her kültürden, her millettten hissettiğini, gençlere öncü olmayı, türkülerini yeniden sevdirebilmeyi hedeflediğini (*Türkülerle Yaşıyor*, 1998, *Hürriyet*), dile getirmiş, Anadolu'yu temsil etmeye özen göstermiştir. Repertuarında, türküler, sanat müziği, dini müzikler, film müzikleri yer almakta, müzikal anlamdaki “çok”luk, kliplerde, görsel olarak imajına ve geri plan görüntülerine de yansımaktadır.

Kliplerinde, Anadolu'nun yerel kültürleri, mekan, nesne ve yörede yaşayanlarla görselleştirilmektedir. Mekan seçimlerinde, kırsal alanlar, köyler, kasabalar ve tarihi önemi olan bölge ve yapılar tercih edilmiştir. Örneğin, “Ova Garibi”nde, Urfa Balıklı Göl, Nemrut ve Harran'dan, “Gele Gele Geldik”, “Hasretinden Yandı Gönlüm”, “Havalanma Telli Durnam” kliplerinde, Kapadokya, Safranbolu ve Efes Harabeleri'nden görüntüler yer almaktadır. “Elif Dedim”de ise, köy mekanı, köylüler, çift katlı han, avlu, ahşap kapılar gibi ayrıntılarla yansıtılmaktadır (Fot 135). Aynı klipte, koşumlu at, kilim, sepet, yemeniler, “Ah İstanbul”da döşek, divan, işlemeli örtüler, beşik gibi nesnelere sergilenmektedir (Fot 138). Tarihi doku, İslam mimarisıyla “Tez Gel Yarım”de cami, “Şad Olup Gülmedim”de minare görüntüleriyle yinelenmektedir. Yöre halkı içinde çocuklar sıklıkla yansıtılmakta, sanatçının, halktan biri olarak çocuklar arasında ya da “Başımda Altın Tacım”da çay toplarken olduğu gibi günlük işlerin içinde yer aldığı izlenmektedir. Kimi kliplerde türkünün yöresine göre halk oyunlarına yer verilmiştir. Ege Bölgesi zeybek oyunuyla “Kütahya'nın Pınarları”nda, Rumeli yöresi, horayla “Bulut Gelir”de, Karadeniz Bölgesi horonla “Oy Çalamadum Gitti”de, İç Anadolu Bölgesi seymen havaları “Tin Tin” de, Alevi kültürü semahla “Söylenir Gezersin”de, Azeri Kafkas oyunları “Ceyran”da görselleştirilmiştir (Fot 134).



Fot 134: Zara-Ceyran, 2000 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=Ple9YV65GgI>

Fot 135: Zara-Elif Dedim, 2002 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=CC8dyML98Hg>

Zara'nın imajında yerel kültürlerin temsiliyeti giysi ve aksesuarlarında gözlenmektedir. Kültürün bedenselleşmiş halde sunumu olarak değerlendirilen giysiler, kimlik, aidiyet ve temsil konusunda göstergedir. Sanatçı hemen hemen tüm kliplerinde türkünün veya klibin çekildiği yöreye ait folklorik giysiler giymekte, başlıklar takmaktadır (Fot 136-137). Öte yandan "Ah İstanbul" klibindeki hat sanatı örneği, tespih, diğer kliplerdeki camiler gibi mimari yapılar, "Bu Gece"de, dönen semazenler, İslam kültüründen izler barındırmaktadır. Sanatçının, dekolteye yer vermeyen giysileri, yakın plan yüz çekimlerinin yoğunluğu, belirli bir muhafazakar duruşu, Göle'nin de belirttiği gibi "İslami olduğu için mütevazî" ile halk kültüründeki doğal mütevaziliğin karışımının yansıması olduğunu düşündürmektedir.



Fot 136: Zara-Şad Olup Gülmedim, 1998 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=DTY9GjZqcGo&p=65426A4911D0B934&playnext=1&index=1>

Fot 137: Zara-Zeytinyağlı, 2000 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=U4Lc0d35mnQ>



Fot 138: Zara-Ah İstanbul, 2005

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=39YHg3PZ_Gw

Sanatçının yerel ve Türk örf ve adetlerine bağlı duruşunun yanında popüler kültürle de ilişkisinden söz edilebilmektedir. Yerel, İslam ve popülerin sentezi, kültürel kimliğin hem Doğulu hem Batılı eksene yerleştirilmesinde gözlenmekte, küreselleşmenin

yarattığı oluşumlardan biri olan “dünya vatandaşlığı” kavramını, belirli bir ölçüde benimsediği görülmektedir. “Zara” isminin, Arap, Ortadoğu, Fransız, İtalyan dillerinde ad olarak kullanılmaya yatkın olması, sanatçı için Akdenizli imajı yaratılmasında etkili olacağı düşünülmektedir⁵⁰. “Şad Olup Gülmedim”de Tunus çölleri, “Sır Düğümlü Ahımda”, “Eklemedir Koca Konak”da yine geniş kuru topraklar, palmyeler, giysilerindeki yerelliğin, Ortadoğu, Kuzey Afrika otantik giysileriyle yakınlığı Akdenizli imajını destekleyen unsurlar olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçı, Akdeniz kültürünün yanı sıra Batının popüler kültürü ile ilgili çalışmalarda da bulunmuş, Mariah Carey versiyonuyla ünlü “Without You” şarkısını 2005 yılında seslendirmiş ve klipi çekilmiştir. Klip, 1997 yılında James Cameron’ın yönetmenliğini yaptığı “Titanic” filmine gönderme, tekne sahnesinde gözlenmektedir (Fot 139-140). Gerek şarkı, gerek film, popüler kültürün ödüllü yapıtlarıdır. Bu anlamda Zara’nın kendi tarzı dışında Batı popüler kültürüne yönelmesi, kültür endüstrisinin ticari denemelerinin yanı sıra sanatçının “dünya vatandaşlığı”na ilgi göstermesi açısından örnek verilebilir.



Fot 139: Zara-Without You, 2005 (sol)

Kaynak: <http://www.videoturk.net>

Fot 140: James Cameron-“Titanic” filmi, 1997 (sağ)

Kaynak: <http://vsa.vassar.edu/orgs/vice/2009/11/film-league-and-2013-present-titanic/>

Kliplerinde, popüler kültürün tüketim nesnelere kadar az kullanılmış, buna karşın görsel dilde sembolik ve gerçeküstü anlatımlara, dijital efektlere yer verilmiştir. Halk müziğinin kent kültürüyle buluşması, elektronik çalgıların katılması, düzenlemelerin yapılması, türün geleneksel yapısında dönüşümlere yol açmıştır. Bu dönüşümlerin görselde yansımaları, popülist yaklaşımlardan çok, soyut, gerçeküstü anlatımların yaratılmasında izlenmektedir. Örneğin, “Eklemedir Koca Konak”, “Sabahın Seherinde”, “Şad Olup Gülmedim”, “Kızım Diyor” kliplerinde çölde, açık geniş

⁵⁰ Fotoğrafçı, yönetmen Koray Kasap tarafından konulan “Zara” ismi, parlak şafak anlamına gelmektedir (*Streisand Olmak İstiyorum*, 1999, *Hürriyet*, *Türkülerle Yaşıyor*, 1998, *Hürriyet*)

alanlarda, boşlukta yer alan aynalar, aynalarda yansıyan parçalanmış çoklu görüntüler, yine boşluğa açılan kapılar, “Eklemedir Koca Konak”ta geniş su yüzeyleri üzerinde tek bir koltuk görüntülerinde olduğu gibi halk kültüründe ve din felsefesinde yer alan teklik-birlik-hiçlik kavramlarının felsefi temsilleri olarak düşünülebilir (Fot 141). Dijital efektlerin de gerçeküstü okumalara olanak sağlaması “Sır Düğümü Ahımda”, “Kızım Diyor”, “Tez Gel Yarım”, kliplerinde görülmektedir. “Sır Düğümü Ahımda”da göz görüntüsünden yapılan geçişler, renkler (Fot 300), “Kızım Diyor”da animasyon olarak tasarlanan çöl, dağ, çiçeklerin büyümesi, fonda gelişen süslemeler, uçan kelebekler, “Tez Gel Yarım”de kitap sayfalarında beliren fotoğraflar (Fot 142), bu örnekleri oluşturmaktadır.



Fot 141: Zara-Eklemedir Koca Konak, 1998 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=w8gQQOygeUc>

Fot 142: Zara-Tez Gel Yarım, 2008 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=kR9-SWUi5fM&feature=fvst>

Müzik video kliplerinin metinlerarası etkileşimde geçmiş dönem filmlerine başvurulmasına sıklıkla rastlanmaktadır. Zara'nın, popüler kültürle ilgili çalışmalarından biri de bu yönde olmuş, Türk sinemasının Yeşilçam dönemini yeniden gündeme getirerek bugüne taşımıştır. 2003 yılında çıkan “Özlenenler” albümünde iki cd'den birisi Yeşilçam film müzikleri üzerinedir. Albümden, “Sarmaşık Gülleri” şarkısı için iki ayrı klip hazırlanmıştır. Kliplerden birinde şarkıyla aynı adı taşıyan Nejat Saydam'ın filmine (1968) göndermeler yer almaktadır. Zara'nın klibin başında ve sonunda, dönemin üstü açık spor bir arabasıyla kır yollarında ilerlediği, saç modeli ve giysilerle yine dönemin kadın yıldızlarına benzetildiği, filmdeki gibi çiçekler içinde görüntülendiği görülmektedir. Klibin ikinci versiyonunda, sevgililerin gençken birliktelikleri, “Sarmaşık Gülleri” filmi seyretmek üzere sinemaya gitmeleri, ayrılmaları ve yıllar sonra yaşlandıklarında huzur evinde birbirlerini bulmaları öyküselleştirilerek yansıtılmıştır. Geçmişin nesnelere nostalji olarak hatırlanması, yeniden

güncelleştirilmesi, “Boş Çerçeve” klibinde de görülmekte, albümdeki fotoğraflarla geçmişe dönülmesi, hediye olan biblo, 10 kuruş, saklanan hatıralar nostaljiyi kuvvetlendirmektedir.

4.2.5. Candan Erçetin⁵¹

Postfeminizmin özgür, meslek sahibi, kariyerine önem veren, kentli, iyi eğitilmiş, erkek üzerinden kimliklenmeyen kadın profili, Türkiye’de 1980’den sonra kamusal alanda daha görünür hale gelmiştir. Genellikle lise eğitiminin yeterli olduğu düşünülen toplumda, üniversite mezunu, iş hayatına atılan, ekonomik bağımsızlığa sahip kadınlar, gün geçtikçe çoğalmaktadırlar. Erçetin’in, iyi eğitilmiş, dil bilen, kentli, iş yaşamı içinde, ekonomik olarak bağımsız, aynı zamanda güzel, çekici, düzenle çatışmacı bir tutum sergilemeyen duruşu, postmodernizmin güçlü kadın profilinin farklı bir yüzünü çizmekte, belirli bir elitizmi temsil etmektedir (Eğin, 2002, *Radikal*). Türk toplumunda Tanzimat döneminden bu yana Batı kültürünün önem kazanması, yüksek kültür olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Sanatçının yurt dışı deneyimleri, yabancı dille eğitim veren bir okulda öğrenim görmesi, Batı kültürünün kapılarını açmış, toplumda yüksek olarak değerlendirilen bu kültürün temsilcisi olmasını sağlamıştır. Öte yandan Balkan kökenli oluşu, Trakya’da yetişmesi, yerel kültürle bağlarını oluşturmaktadır. Albümlerinde Batı kültürünü yansıtan örnekler sıklıkla yer alırken, kliplerinde⁵², yerel kültüre ilişkin görsel malzemeye nadiren rastlanmaktadır.

⁵¹ Candan Erçetin, 1963 yılında Kırklareli’nde doğmuştur. Annesi Priştina’lı babası Üsküp’lüdür (candanercetin, (t.y), <http://www.candanercetin.com/Haberler>). Babası Köy Enstitüsü mezunu müzik öğretmenidir. Sanatçı, 3-7 yaş arasını, babasının öğretmen olarak tayin edildiği Almanya’da geçirmiş, Kırklareli’nde ilkokula başlamıştır. Galatasaray Lisesi’nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Klasik Arkeoloji Bölümü’nü bitirmiştir. Avusturya’ya yüksek lisans yapmaya gitmiştir. 1986 yılında Klips ve Onlar grubuyla Eurovision şarkı yarışmasına katılmıştır (Aksak, (t.y), <http://www.candanfanclub.com>). İstanbul Belediye Konservatuvarı Şan Bölümü’nü 1991 yılında tamamlamış, özel firmalarda çalışmış, Galatasaray Lise’sinde müzik öğretmenliği yapmıştır. Albümleri: “Hazırım” (1995), “Sevdim Sevilmedim” (1996), “Çapkın” (1997), “Oyalama Artık” (1998), “Elbette” (2000), “Unut Sevme” (2001), “Neden” (2002), “Chante Hièr Pour Aujourd’hui”, “Remix” (2003), “Melek” (2004), “Aman Doktor”, “Remix 5” (2005), “Kırık Kalpler Durağında” (2009), “Aranjman 2011” (2011)’dir. “Gece Melek ve Bizim Çocuklar”, “Gölgesizler” adlı filmler (Candan Erçetin, (t.y), http://tr.wikipedia.org/wiki/Candan_er%C3%A7etin), “Hayat Bilgisi”, “Yabancı Damat” gibi televizyon dizileri ile “Şehrazat”, “Yıldızların Altında” müziklerinde rol almıştır. 2000 yılında “Zeugma” belgeselini hazırlamış, 1994’te Kanal D’de “Kol Düğmeleri”, 1995’te Nr 1 Tv’de “Randevu”, 2001’de NTV’de “Günlük Hayat” ve 2007’de TRT1’de “Candan Erçetin’le Beraber ve Solo Şarkılar” programlarını yapmıştır (Aksak, (t.y), <http://www.candanfanclub.com>).

⁵² Ben kimim, Çapkın, Daha, Elbette, Gamsız Hayat, Git, Hangi Aşk Adil ki, Her Aşk Bitirmiş, Kader, Kırık Kalpler Durağında, Meğer, Melek, Nar Çiçeğim, Onlar Yanlış Biliyor, Oyalama Artık, Parçalandım, Sevdim Sevilmedim, Umurumda Değil, Unut Sevme, Vakit varken, Yalan.



Fot 143: Candan Erçetin-Elbette, 2000

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=LvU59QXYB1c>

Erçetin'in eğitim yıllarında karşılaştığı Fransız kültürü⁵³, kliplerinde, giysi, dekor gibi unsurlarda yansıtılmakta, mekan seçiminde, İstanbul'un Avrupalı mimarlarca tasarlanan yapıları ve Levanten'lerin oturduğu bölgeler görüntülenmektedir. Örneğin, Mete Özgencil'in yönettiği "Hangi Aşk Adil Ki"de sanatçı, Galatasaray Lisesi'nden çıkıp, İstiklal Caddesi boyunca kalabalık eşliğinde yürümekte, yine Özgencil'in kurguladığı "Oyalama Artık", "Vakit Varken" kliplerinde Beyoğlu semtinden binalar barok dış cephe ve iç mekanlarıyla yansıtılmaktadır (Fot 145). Sanatçı her iki klipte de iç mekanda anlatıcıdan çok oyuncu olarak ev sahibi rolünde yer almaktadır. Yönetmenliğini Bozkurt Bayer ve Cihangir Ateşagaoglu'nun yaptığı "Kırık Kalpler Durağında" ise, Haydarpaşa Garı, garın içindeki lokanta ve müşterileri, hazırlıklar görüntülenmiştir. Erçetin, lokantanın sahibi rolünde yemek hazırlarken, anlatıcı olarak garın bekleme salonunda otururken, peronlarda dolaşırken izlenmektedir (Fot 144).



⁵³ Fransız 'chanson'larının en popüler örneklerini seslendirdiği "Chante Hièr Pour Aujourd'hui" ve "Aranjman 2011" albümleri, müzikal çalışmaları içinde bu kültüre ilişkin örneklerdir.



Fot 144: Candan Erçetin-Kırk Kalpler, 2009 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=2dzLid2dDks>

Fot 145: Candan Erçetin-Oyalama Artık, 1998 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=eZWNuG1SJqQ>

Kliplerinde izlenen popüler ve yüksek kültür öğeleri kadar popüler ve yerel kültür karışımından da söz edilebilmekte, albümlerinde sıklıkla yer verdiği, köken olarak ait olduğu Trakya türküleri, Türk Sanat Müziği eserleri ve Yunan-Türk halk ezgilerini Yunanca ve Türkçe okuduğu "Aman Doktor" albümüyle yerel müzikleri, Pop müziğin alt yapılarının kullanıldığı yeni düzenlemelerle seslendirmektedir (Kavukluoğlu, 2006, *Hürriyet*). Örnek olarak "Sevdim Sevilmedim"de Roman ekibi çalgıları ve danslarıyla görselleştirilmiştir (Fot 146).



Fot 146: Candan Erçetin-Sevdim Sevilmedim, 1996

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=ij5u1RP_XQ0

Erçetin'in işleri ve duruşu, temsil ettiği kadın profili, popüler kültürün bir parçası olmakla beraber, tüketim kültürünün moda eğilimlerinden uzak bir yapı sergilemektedir. Pastiş, dijital efektler nadir kullanılmış, hızlı kesmeler yerine sözlerdeki anlamlara uygun uzun süreli sahneler kurgulanmıştır. Dijital efekt, Özgencil'in çektiği "Nar Çiçeğim"de (Fot 147), aynı mekan ve konumun uzun süreli devam ettiği sahneler ise, yine Özgencil'in "Daha", "Onlar Yanlış Biliyor", Bozkurt Bayer'in "Meğer", "Parçalandım" kliplerinde izlenebilmektedir. Sanatçı, siyah beyaz çekilen "Daha"da

deniz kenarında kayalıklarda farklı açılarda, “Onlar Yanlış Biliyor”da ormanda yürürken, ağaçlara dayanırken ve bankta otururken görüntülenmiştir. “Meğer”de tüm klip boyunca şarkıyı hiç seslendirmeden yüz mimikleriyle anlatımı (Fot 149), “Parçalandım”da, karanlık bir mekanda, arkasında ekipmanların yer aldığı platformda oturarak söylemesi örnek verilebilir.



Fot 147: Candan Erçetin-Nar Çiçeğim, 1995 (sol üst)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=TOKIbu_IKtY

Fot 148: Candan Erçetin-Her Aşk Bitermiş, 1998 (sağ üst)

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=_co6mkJ6meA

Fot 149: Candan Erçetin-Meğer, 2004 (alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=ZjuCwxLAFb8&ob=av2e>

Bestelerinde ve sözlerinde, kendine özgü tarza sahip olan Erçetin, şarkılarında hem akustik hem elektronik alt yapıya yer vermektedir. Gerek kendi yazdığı, gerekse seslendirdiği sözlerde birey olarak kadına yönelik ifade gücü, içsel muhakemeler görsellere yansımakta, imajında, mekan ve dekorlarda birbirini tamamlamaktadır (candanercetin, (t.y), <http://www.candanercetin.com/Haberler>). “Gamsız Hayat”, “Git”, “Elbette” gibi kliplerde, yaşamı tek başına taşıyabilen güçlü kadın profili görüntülenmektedir. Bozkurt Bayer’in yönettiği “Gamsız Hayat”da sanatçı, geniş boş bir mekanda koltukta oturmakta, arkasına yerleştirilen iki perdede akan belgesel görüntülerden hayatı seyretmektedir. “Git”de kahvaltı ettikten sonra eşyalarını toplayıp

evden ayrılan kadın, arabayla ilerlerken yol boyunca pek çok kadının da kendisi gibi bavullarıyla yalnız yürüdüklerini görmektedir. “Elbette”de ise, kalabalık bir kır sofrasında yemek yenmekte, sanatçı oyuncu ve anlatıcı olarak bazen sofraya katılmakta bazen ayrı kalmaktadır.

Popüler kültürün cinselliği kışkırtan, bedenin, seyredilen haz nesnesi kaynağı olma durumu, çekiciliğiyle Erçetin’de de gözler önüne serilmektedir. Sanatçı, erotik olmayan, şık dekoltesiyle pek çok klibinde “güzel ve çekici bir kadın” olarak yansıtılmaktadır. Örnek olarak yönetmenliğini Mete Özgencil’in yaptığı “Umurumda Değil”, “Vakit Varken”, “Hangi Aşk Adil Ki” klipleri gösterilebilmekte, “Umurumda Değil”de, stüdyo ortamında geniş kırmızı halı üzerinde sanatçı, kısa giysisi ile sandalyeye ters oturmakta (Fot 152), “Vakit Varken”de evine dönen kadının, gece kıyafetini çıkarışı, yatmaya hazırlanışı izlenmekte (Fot 151), “Hangi Aşk Adil Ki”de İstiklal Caddesi’nde mini etekli döpiyes kıyafetiyle ilerleyişi görülmektedir (Fot 150).



Fot 150: Candan Erçetin-Hangi Aşk Adil ki, 1995 (sol üst)
 Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=BtSpdeVCybo>
 Fot 151: Candan Erçetin-Vakit Varken, 1995 (sağ üst)
 Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=A4_WjgNszsU
 Fot 152: Candan Erçetin-Umurumda Değil, 1995 (alt)
 Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=DXh_Sli2YZE

4.2.6. Petek Dinçöz⁵⁴

Kadın kimliğinin inşasında, beden, cinsellik, seyredilen olma konumu ve imajın giderek öneminin artması, görsel dünyanın yaygınlaşmasıyla ilişkilendirilmektedir. Postfeminist kuramda, kadının cinsel nesne olarak erkeğin haz alan bakışına göre inşa edilmesinin ötesinde kadın seyircinin kendi kimliğini oluşturmada seyredileni rol model alması, erkek egemen bakışı reddetmek yerine bu bakışı keşfedip, nüfuz etmesi önem kazanmaktadır. Beden imgesi, özgüven, özerklik gibi kavramların geliştirilmesinde, kimliğin oluşturulmasında önemini korumakla beraber, 2000'li yılların kadını, erkek bakışı için çekici olma hedefini taşıyan pasif duruşun ötesinde, sağlık, estetik ve hem cinsleriyle rekabet kaygılarını içeren, kendi seçimlerini yapabilen aktif bir duruşu benimsemektedir. Görüntüyle ilgili her şeyi kapsayan "imaj", Dinçöz'ün, güzellik yarışmasında kazandığı ikincilikten, müzisyenliğe uzanan kariyeri boyunca temsil ettiği popüler kültür değerlerinin temel ögesidir. Dinçöz'de popüler/tüketim kültürü, 'imaj'ın yüceltilmesinde, bedenin cinsel arzu nesnesi olarak sunumunda, tüketim nesnelere, mekanlarda, dijital efektlerle oluşturulan gerçeküstü evrenle yansıtılmaktadır.

İmajı oluşturan en önemli öğelerden biri olan beden, günün 'ideal' beğenisini yansıtan, açık ve göz alıcı giysiler ve oryantal danslarla gerek bütün, gerek detaylarla ilginin yönlendirildiği fragmanlaştırılmış, erotik olarak nitelenebilecek görüntülerle sergilenmektedir. Kendini erkek bakışında temsil etmeye razı kadın duruşu, medya dünyasının kriterlerine boyun eğen görüntüsüyle teslimiyetçi tavrı, postfeminist

⁵⁴ Gerçek ismi Didem Ezgü olan Petek Dinçöz, 1980 İzmir doğumludur. On yedi yaşında Kıbrıs'ta katıldığı güzellik yarışmasında aldığı ikincilik, ona mankenlik, oyunculuk, şarkıcılık kariyerinin kapılarını açmıştır. 1998'de mankenliğe başlayarak yılın en güzel fiziğe sahip mankeni seçilir. Aynı yıl, "Sırlısıklam", "Zehirli Çiçek" dizilerinde rol alır (Petek Dinçöz, (t.y), http://tr.wikipedia.org/wiki/Petek_din%C3%A7%C3%B6z). 2001 yılında ilk albümü yayınlanır. Her yıl bir albüm hazırlayan sanatçı, sesini geliştirmek için özel dersler alır, sanat dünyası tarafından desteklenir. İbrahim Tatlıses'in aracılığıyla "Maksim Gazinosu"nda programa çıkması ünlenmesinde etkili olur (*Seda Gitti Petek Geldi*, 2002, *Hürriyet*). Sanatçının müzikal kariyerinde Pop tarzı ön planda olmakla beraber, hemen hemen her albümünde Türk Sanat Müziği şarkılarına yer vermekte, kendisini "fantezi" türüne yakın hissettiğini dile getirmektedir (*Şarkıcı Olacak*, 2001, *Hürriyet*). Dinleyici profiline fantezi sevenler ve 12-16 yaş grubu olduğunu, (Denker, 2006, *Hürriyet*) amacının çok iyi bir yorumcu olmak ve hem gençlere hem de alaturka severlere hitap etmek (Denker, 2007, *Hürriyet*) olduğunu belirtir. Bununla beraber ikinci albümündeki İngilizce sözlü "*Foolish Casanova*" şarkısı ile dünyaya açılması hedeflenmiş, İtalyan televizyonu RAI (*İtalya'dan Davet*, 2003, *Hürriyet*), Alman RTL kanalı şov programı hazırlaması için teklifte bulunmuş, (Denker, 2007, *Hürriyet*). Katar'ın El Cezire kanalı Türkiye'nin showgirl'ü olarak sanatçının çekimlerini yapmıştır (*El Cezire Petek'in Peşinde*, 2007, *Hürriyet*). Son çalışmalarında Sezen Aksu, Dinçöz'ü desteklemekte (Kuyucu, 2009, <http://www.michaelshow.com>) ve onun 'petruşka' gibi kendi içinde pek çok niteliğe sahip olduğunu düşünmektedir (*Sezen Bana Petruşka Diyor*, 2009, *Hürriyet*). "Bir Yıldız Tutuldu", "Nehir" dizilerinde ve "Keloğlan Kara Prense Karşı" filminde rol alan (*Keloğlan Prense Karşı*, 2006, *Hürriyet*) Dinçöz'ün, televizyon için hazırladığı "Arım Balım Peteğim" programı çeşitli yayın organları tarafından yılın en iyi sabah programı seçilmiştir. Bir dönem TRT'de yasaklı olan (Hararlı, 2007, *Hürriyet*) Dinçöz'ün, "Televole"nin yaratıcısı (Tekelioğlu, 2008, *Radikal*), spor haberleri yapımcısı Can Tanrıyar'la canlı yayında evlenmesi magazin dünyasında oldukça ses getirmiştir. Sanatçı, vergi rekortmenleri içinde ilk onda yer almaktadır (*Vergi Rekortmeni Oldu*, 2008, *Hürriyet*).

duruşun sistemle uzlaşan yüzünü ve yanını görünür kılmaktadır. Dinçöz, kliplerinde⁵⁵, maskülen dünyanın hayal gücünün klişeleri olarak bilinen, hemşire (“Doktor Tavsiyesi”) (Fot 155), iseli (“Foolish Casanova”), masum genç kız (“Solan Çiçekler”), ‘vamp’ dişi (tüm klipler) gibi seksi kadın karakterlerini canlandırmış, uçak (“Sen Dön Dünya”), araba (“Morarırısın”) gibi erkeksi hobi nesnelere geri planda yansıtıldığı görüntüler önünde şarkılarını seslendirmiştir. İmajının, kadınlar için ‘ideal’ modeli temsil eden, genç, güzel, modern ve seksi görüntüsü, klip boyunca değişen giysi, aksesuar ve saç modelleriyle sürekli değiştirilerek yenilenmektedir. İmajın bu şekilde sıklıkla yenilenmesi, zamanın sıkıştırılması, ‘an’ın yaşatılması, görsel dünyanın kısa zaman parçalarında sürekli yeni imgelerle beslenmesini arzu eden günün algı ve beğenisiyle paralellik göstermektedir.



Fot 153: Petek Dinçöz-Sen Kralısan Ben Neyim, 2007 (sol üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=dGRMkT1t6cE>

Fot 154: Petek Dinçöz-Aşk Yazı, 2004 (sağ üst)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=RcnqHwbUWfo>

Fot 155: Petek Dinçöz-Doktor Tavsiyesi, 2005 (alt)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=-R8LrCAqU0&p=91FC09493F817560&playnext=1&index=44>

Kliplerde, spor ve lüks arabalar (“Git İşine” “Çalkala”, “Allahın Belası”) (Fot 156), havuzlu evler, oteller (“Sandım Ki”, “Frekans”) (Fot 157), eğlence mekanları (“İstanbul

⁵⁵ Allahın belası, Arkadaşımın aşkı, Aşk yazı, Ben bir şarkıyım, Bende kaldı, Beyaz cam, Cızz, Çalkala, Doğum günü, Doktora git, Doktor tavsiyesi, Foolish casanova, Frekans, Git işine, Haykırmak İstiyorum, İstanbul geceleri, Kismetsizim, Kibarca, Kolay değil, Kördüğüm, Morarırısın, Ne yapayım şimdi ben, Okşa, Sandım ki, Sen değmezsin, Sen dön dünya, Sen kralısan ben neyim, Seni sensiz seveceğim, Sihirbaz, Solan Çiçekler, Şaka gibi, Tırlattım, Yalanı boşver, Yaralıyım yaralı, Yolun açık olsun

Geceleri”), ‘beach’ler (“Yolun Açık Olsun”, “Okşa”), partiler gibi ortamlarla tüketim kültürünün yücelttiği yaşam biçiminin yansıtıldığı görülmektedir. Gökdelenler (“Yaralıyım Yaralı”), loftlar (“Arkadaşımın Aşkısın”), moda uygun dekore edilmiş evlerle kent görselleştirilmekte, mekandan çok, atmosfer, renkler ve mekan detayının ön plana çıkarıldığı izlenmektedir. Bu anlamda zaman, mekan algısı, Dinçöz’ün kliplerinde postmodernizmdeki parçalanma ve sıkıştırılmayla örtüşmekte, zamansal ve mekansal pastiş, hemen hemen her klipte sıklıkla yer almaktadır.



Fot 156: Petek Dinçöz-Git İşine, 2006 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=DE50I666ebY&p=1C9E474445A1FEA4&playnext=1&index=36>

Fot 157: Petek Dinçöz-Frekans, 2008 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=GDUuQ7t2GYQ>

Görsellerde dijital efektlere yer verilmesi, sinema dünyasında ve bilgisayar oyunlarında gerçeküstünün çekiciliğinin yarattığı ilgi ve başarıyla ilişkilendirilebilmektedir. Gerek dijital efektlerin uygulandığı filmlerin gişe rekorları kırmaması, gerek animasyon bilgisayar oyunlarına olan ilgi, popüler kültürün gerçeküstü olanı, kurgular evreni simulakrayı işlemesi, teşvik etmesi, kültür endüstrisinde bu tür ürünlerin yoğun üretilmesine ve tüketilmesine neden olmaktadır. Dinçöz’ün klipleri bu açıdan teknolojik yeniliklerin uygulandığı, moda beğenileri, dünyadaki örnekleriyle eşzamanlı takip eden ve yansıtan görüntüler içerir. Örneğin, “Kolay Değil”de animasyon şato, melek kanatları (Fot 158), kuşlar, “Kibarca”da tutuşan zemin, “Ne Yapayım Şimdi Ben”de geri planın

tamamı, “Arkadaşımın Aşkısın”da yan yana çoğaltılan üç Petek Dinçöz görüntüsü yansıtılmıştır.



Fot 158: Petek Dinçöz-Kolay Değil, 2008

Kaynak: http://www.youtube.com/watch?v=L9_ccXAOrh8

Dinçöz'ün Amerikan popüler kültürüyle yakınlığı, dansının ve imajının J. Lopez, Shakira, Beyonce, C. Aguilera gibi şarkıcılara ve kimi kliplerinin bu kültürün içeriklerine benzemesinde gözlenebilmektedir (*Shakira'dan İyiyim*, 2002, *Hürriyet*). Afro-amerikalı alt kültürün, Rap, R&B türlerinin kliplerinde görülen çete kültürü, eski arabalar, teypler, metal aksesuarlar gibi unsurların “Sihirbaz”da kullanılması, “Git İşine”de ışıltılı, taşlarla süslü kovboy şapkası, tüm kliplerindeki dansları örnek gösterilebilir. Şarkı sözlerinde de Amerikan popüler kültüründe olduğu gibi günlük yaşam diline, argo ve benzetmelere yer verilmektedir. Seslendirdiği pek çok şarkının sözleri Televole⁵⁶ programının yapımcısı Can Tanrıyar'a aittir. Sözlerdeki günlük söylem ve görseldeki dinamizmin yarattığı bütünlük, Dinçöz'ün meydan okuyan tavrını ortaya çıkarmakta, bir yandan pasif, teslimkar duruşunun yanında diğer taraftan aktif, umursamaz, tehditkar bir görünüm sergilemesine neden olmaktadır⁵⁷. Bu görünüm, “Morarırsın” klibinde, gözlük, ceket gibi aksesuarlarla iş dünyasında patron olan kadın karakteriyle ortaya çıkmakta ve ilerleyen sahnelerde erkeği dize getirmesiyle görselleştirilmektedir (Fot 160). Kadının evlilik dünyasında yaşadığı mutsuzlukları yansıtan “Beyaz Cam” klibi, diğerleri arasında kadın sorunlarının irdelenmesi açısından farklı bir örnek oluşturmaktadır. Genç bir ev kadını canlandıran Dinçöz, kadının evlilikteki konumunu, kadın-erkek arasındaki hiyerarşik ilişkiyi, beklentileri, toplumdaki tüm kadınların benzer madur durumda olduklarını gözler önüne sermektedir (Fot 159).

⁵⁶ Tekelioğlu'na göre Televole programı, kadın izleyicilerin eşleriyle beraber futbol programları izlemesi amacıyla oluşturulmuş, zamanla meziyetleri olan gençlerin ünlenmeden önce ve sonra yaşamlarının nasıl olduğunun aktarıldığı magazinel yapıya dönüşmüştür (Tekelioğlu, 2006, s.69-70).

⁵⁷ Oysa, Dinçöz, halkın karşısında hep genç kız, 'prenses' imajıyla hatırlanmak istediğini dile getirmiştir (Dallıağ, 2002, 2005 *Hürriyet*; Yılmaz, 2007, *Hürriyet*).



Fot 159: Petek Diñöz-Beyaz Cam, 2003 (sol)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=RQR0K2CfNnY>

Fot 160: Petek Diñöz-Morarırısın, 2010 (sağ)

Kaynak: <http://www.youtube.com/watch?v=ltZicovlQnM>

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“Müziğin Görsel Gösterimi: Video Klipler, Kadın Sanatçı ve Yönetmenler 1994-2004” başlığını taşıyan bu çalışmada, dönemin toplumsal yapısındaki değişim ve dönüşümlerin, müzik ve görselliğin birleştiği video kliplerde yansımaları araştırılmıştır. 1990’lı yıllarla beraber toplumsal dönüşümde belirleyici kuramlar olan, küreselleşme, postmodernizm ve postfeminizm eksenini temel alınmış, Türkiye’de müzik sanatına ilişkin müzik endüstrisi, müzikal yapı ve sanatçılar açısından bu kuramların izlerini sürebilmenin olanaklı olduğu görülmüştür.

Küreselleşen ekonominin Türkiye’de müzik sektörüne yansımaları, yerli ve yabancı firmaların sayısında nitelik ve niceliksel artışta, müziğin seyredilmesiyle gelişen yeni ortamlarda, festival, konser gibi organizasyon gerektiren alanların gelişmesinde, yaygınlık kazanmasında görülmektedir. ‘Universal’, ‘EMI’, ‘Sony’ gibi müzik yayıncısı yabancı firmaların temsilcilikler açarak gerek finansal, gerek promosyon ve etkinlikler boyutunda canlılık getirdikleri görülmüş, etnik ve geleneksel müziklere ilginin artması, bu tür yayınlar yapan ‘Kalan’, ‘Prestij’ gibi yeni yapımcı firmaların kurulmasını sağlamıştır. Dönemin müzikal ortamı, küreselleşen popüler/tüketim kültürünün etkisiyle, kısa zamanda üretilip tüketilen, kolay öğrenilen, günün modalarına göre şekillenen Pop türü ekseninde yoğunlaşmış, Arabesk, Rock, Halk ve Sanat müziklerinin bu türe yakınlaştığı görülmüştür. Öte yandan Türk Pop müziği, geleneksel müzikte yer alan makamsal ve ritmik yapıyı içeren yeni ve kendine özgü bir karışım yaratmıştır. Görsel alanda ekranda video klip olarak seyredilen müzik, yönetmen, teknik ekip ve ekipmanlarla başlı başına sektörleşmiş, ‘Kral Tv’, ‘Nr 1’, ‘Dream’, ‘MTV Türkiye’, ‘Powerturk’ başta olmak üzere televizyonda pek çok müzik kanalının açılması müziğin klipler yoluyla kitlelere ulaşmasını, tanıtılmasını sağlamıştır.

Türk müzik video klipleri, ilk örneklerini, 1970’li yıllarda TRT programcıları İzzet Öz, Erşan Başbuğ, Kahraman Afyonoğlu, Tayfun Dinçer gibi yönetmenlerle vermiş, stüdyo içi çekimlerin yanı sıra doğa manzaralarının fon olarak kullanıldığı, sanatçılar üzerine odaklanan kurgular dönemin teknik olanaklarıyla tasarlanmıştır⁵⁸. Özgencil’in de belirttiği gibi 70 ve 80’li yılların Türk müzikalleri denilebilecek Arabesk sanatçıların rol aldıkları filmler de kliplere esin kaynağı olmuş, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur gibi kendi

⁵⁸ Sezen Aksu, Barış Manço, Cem Karaca, MFÖ gibi sanatçıların ilk klipleri örnek verilebilir.

filmlerini yöneten sanatçılar, kliplerde de bu filmlere benzer ifade biçimlerini uzun süre devam ettirmişlerdir⁵⁹. 2000'li yıllara doğru gerek küreselleşen dünyada görselliğin değişen içeriği, gerek Ömer Faruk Sorak, Umur Turagay, Mete Özgencil, Murad Küçük, Gürcan Keltek, Bozkurt Bayer, Süleyman Yüksel, Hakan Yonat gibi yeni nesil yönetmenlerin bakış açılarıyla, açık metinler, metinlerarasılık gibi postmodern özelliklerin kullanılması ve teknolojinin sağladığı gerçeküstü görüntülerle yeni ve farklı bir görsel dil oluşturulmuştur. Görsel dilde değişime yol açan unsurlar; 'zaman/mekan'da farklılıklar, günlük yaşamın her türlü modalarını yansıtan kültürel kodlar, nostalji bağlamında yakın tarih, mikro politikaların yükselişiyle etnisite, milliyetçilik, küreselleşmenin sağladığı dolaşım ile dünya vatandaşlığı ve postfeminizmin etkisiyle kadın konularıdır.

Çağdaş sanatta teknolojik malzemeyle ifadenin giderek önem kazanması, Video Art'ın yaygınlaşmasında izlenmiş, işlerde, postmodern özelliklerle dijital olanakların birarada seyredilmesi, müzik sanatında da videonun dilini seçmesine neden olmuştur. Video Art ile müziğin kesiştiği bu ortamda; zaman/mekan, pastiş, alıntı, gönderme, gerçeklik, kurgu, metinlerarasılık, gündelik yaşam ve nesnelere ile "çok"luk gibi postmodern özellikler paralellik sergilemekte, benzeşmeler içermektedir. Bu doğrultuda Türkiye'de 90'lı yıllarla yaygınlaşan Video Art ile müzik videoları arasında siyasi konular, gündelik hayat, göç, arabesk kültür, kimlik, popüler kültür gibi kavramsal yakınlıklar görülmüştür (Duben, 2008, s.13-33). Kliplerde, zaman akışında çoğunlukla geçmiş-şimdi-gelecek düzeni yerine ileri geri gitmelere yer verilmiş, 'an'a odaklanılmış, sık kesmeler pastişe olanak sağlamış, dünya sineması ve Türk filmlerinden esinlenmeler yerini gönderme ve alıntılara bırakmış, belgesel görüntüler kullanılmıştır⁶⁰. Mekan seçiminde, postmodern unsurlarıyla büyük kent olarak İstanbul, sürekli dinamizmin yaşandığı geçici yerleri temsil eden Boğaz Köprüsü, Galata Köprüsü, metro istasyonlarıyla, tarihi dokunun ön plana çıktığı Topkapı, Dolmabahçe Sarayları, Kız Kulesi, Galata Kulesi, Haydarpaşa Garı ve Beyoğlu semtiyle görüntülenmiş, sanatçılar bu mekanlarda kimi zaman geçmişi canlandıran, kimi zaman geçmişle bugünü harmanlayan kurgularda yer almışlardır. Bir yanda Balat, Kağıthane, Sütlüce, Gazi gibi kendine özgü çokkültürlülüğü ve varoşları yansıtan mahalleleri⁶¹, diğer tarafta modern, gökdelenleriyle İstanbul, kozmopolitliğin, popüler/yüksek/yerel kültürlerin karışımının

⁵⁹ Örneğin; İbrahim Tatlıses'in "İki İki Dört Eder", Ferdi Tayfur'un "Sigarayı Bıraktım" v.b.

⁶⁰ Bkz: 2. Bölüm, 2.1.3.4. Pastiş, Alıntılar, Göndermeler, s.71-76.

⁶¹ Zeynep Casalini'nin "Duvar" klibi, yönetmen Gürcan Keltek'in belirttiğine göre adı geçen mahallelerde çekilmiştir (Keltek'le kişisel görüşme, Haziran 2005).

gözler önüne serildiği mekan olarak eski kliplerde olduğu kadar günümüzde de önemini korumaktadır. Müzik video kliplerde kent yaşamı İstanbul'la temsil edilirken, kırsal ve geleneksel yaşamın izleri Anadolu'dan seçilmiş, Ege, Trakya, Doğu ve Güneydoğu bölgelerinin tarihi yapıları ve coğrafi özellikleri yerel kültürlerin görselleştirilmesinde tercih edilmiştir. Yeni ve popüler yaşam tarzlarının gözde mekanı olarak Bodrum, tatil beldeleri içinde sıklıkla görüntülenmiştir⁶². Bu döneme ilişkin kliplerin bir kısmında mekan seçimleri ülke sınırlarının dışına çıkmış, Amerika, Avrupa, Uzak Doğu, Orta Doğu, Kuzey Afrika gibi farklı coğrafyalarda yapılan çekimler, kentlerden detay ve manzaralar, sanatçıların halkla kurdukları iletişim, küresel yolculukları, açılımı, dünya vatandaşlığını vurgulamıştır⁶³. Dünya vatandaşlığının yanı sıra, tarihe yoğunlaşan ilgi, nostaljik olanın bugünle birleştirilmesi mekanlarla sınırlı kalmamış, Osmanlı İmparatorluğu dönemi, günlük yaşamdan canlandırmalar⁶⁴ ve harem, hamam tasvirleriyle oto-oryantal yaklaşımlarla görselleştirilmiştir⁶⁵.

Mikro politikaların önem kazanması etnisite, yerel kültürler, milliyetçiliğin ve dini kimliklerin ön plana çıkmasına yol açmış, kliplerde de yansımaları söz konusu olmuştur. Etnisite açısından Kürt kimliği, Güneydoğu Anadolu'daki yaşam, aşiret düzeni, töreler, kırsal koşullar, köyden kente göç, işsizlik, kent hayatına uyum belli bir oranda işlenmiştir⁶⁶. Milliyetçilik ise, Atatürk, Kızıroğlu Mustafa Bey gibi ulusal ve efsanevi kahramanların belgesel görüntülerinden alıntılar yapılarak kurgulanmıştır⁶⁷. Bu dönemde toplumda dini kimlik tartışmaları başlamakla beraber, 'Yeşil Pop' olarak adlandırılan popüler dini yapıtların müzik video klipleri, ödül alanlar ve en çok satanlar listelerinde olmadıkları için çalışma kapsamında yer almamışlardır⁶⁸. Kliplerde işlenen az sayıda toplumsal konulardan biri de dünya düzenine ilişkin eleştirilerdir. Küreselleşme, kapitalizm, eğitim kavramları görsellerde, bir yanda siyasi çatışmalar,

⁶² Bkz: 2. Bölüm: 2.1.3.2. Zaman/Mekan, s. 66-70.

⁶³ Kenan Doğulu'nun "Sımsıkı Sıkı Sıkı" (1994) Mısır'da, Tarkan'ın "Bekle" (1994) Uzak Doğu'da, Rafet El Roman'ın "Amerika" (1995) ABD'nde, Mustafa Sandal'ın "Çekilin" (1998) Rusya'da, "Gel Aşkım" (2004) ABD'nde, Af'ın "Evelallah" (1997) Kuzey Afrika'da, Metin Arolat'ın "Elveda" (1998) İtalya'da, İbrahim Tatlıses'in "Pala Remzi" (2001) Birleşik Arap Emirlikleri'nde, Zeynep Casalini'nin "Amacım Yok" (2004) Hollanda'da ve Zara'nın "Şad Olup Gülmedim" (1998) Tunus'ta çekilmiştir.

⁶⁴ Serdar Ortaç'ın "Zakkum" (1994), Grup Laçın'ın "Bekar Gezelim" (1998), Ahmet Kaya'nın "Saza Niye Gelmedin" (1994), Sezen Aksu "Allahın Varsa" (1997) klipleri çoğunlukla Tanzimat Döneminden canlandırmalarla kurgulanmıştır.

⁶⁵ Sertab Erener'in "Everyway That I Can" (2003), Sibel Can'ın "Gelse O şuh Meclise" (2000).

⁶⁶ Ahmet Kaya'nın "Ağladıkça" (1994), Alişan'ın "Berivan" (1999), Mahsun Kırmızıgül'ün "Kardeşe Ağıt" (2000), "Taşralı" (1996), "Hemşerim" (1996), Ceylan'ın "Mamudo" (2000), İbrahim Tatlıses'in "Fırat" (1996), "Tek Tek" (2003), Sibel Can'ın "Cemrem" (2001).

⁶⁷ Ayna'nın "Işığa Doğru", "Kızıroğlu Mustafa Bey" (1998).

⁶⁸ Bu dönemde dini içerikli tek örnek İbrahim Tatlıses'in okuduğu "Yetiş Ya Muhammed Yetiş Ya Ali"nin video klibi, Tatlıses'in 1999 yılında ödül alan "Selam Olsun" albümünde yer almaktadır. Klip, kayıt stüdyosunda Tatlıses'in performansı üzerine kurgulanmıştır.

liderler, mafya ilişkileri, toplum yaşamına egemen olan otomasyon, yabancılaşma⁶⁹ ile diğer yanda sorunlara aldırmayan, yaşamın gelip geçiciliğini vurgulayan anlatımlarla ifade edilmektedir⁷⁰.

Kadın konuları, müzik video kliplerinde, toplumdaki değişimlere paralel olarak, sorunsallaştırılmış, sorunlar, evlilik, toplumsal cinsiyet rolleri, kariyer, özgürlük ve bireysellik kavramlarında yoğunlaşmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerine göre, kadının yaşam alanı, faaliyetleri, davranış biçimlerinin, alışılmış normların yapısöküme uğratılması kadın sanatçıların kliplerinde görselleştirilmiştir. En çok işlenen temalardan biri, erkek-kadın ilişkilerinde erkek tarafından seçilen, seyredilen, erkek için var olan kadın klişesinin tersine çevrilmesidir. Kimi örneklerde seçenin kadın olduğu⁷¹, erkek bedenin seyredilen haz nesnesine dönüştürüldüğü⁷², taciz edildiği⁷³ görsellere yansımıştır. Evlilikte, kadının ticari bir anlaşma olarak takas edilmesi, evlenen kadının, beklentilerle dolu tekdüze yaşamındaki mutsuzluklar, hayal kırıklıkları ve “eş” olmakla kimlik edinilmesine ilişkin yapısöküm, seçim yapma özgürlüğü işlenmiş⁷⁴, cinsellikle ilişkilendirilen namus kavramı irdelenmiştir⁷⁵. Öte yandan kadınların, meslek ve davranış modelleri açısından erkeğe özgü olarak nitelenen alanlara dahil olmaları bu dönemin dikkat çeken temaları arasındadır. Kariyer ve iş dünyasında kadınlar, erkeksi kıyafetlerle tasvir edilmiş, erkek meslekleri kabul edilen işleri yaparken görüntülenmişlerdir. Toplum yapısındaki bu değişimlerle kadın, yeni yaşam koşullarında özgürlüğünü, bireysel seçimlerini rahatça ortaya koyabileceğini göstermektedir⁷⁶. Araştırma kapsamında işleriyle yer alan Mete Özgencil, Murad Küçük, Umur Turagay gibi erkek yönetmenlerin bu sorunları kurguladıkları, Ayşe Ersayın, Deniz Akel, Gül Oğuz gibi kadın yönetmenlerin ise, ‘seyredilen arzu nesnesi olarak kadın’ı gösterme kaygısı taşıdıkları görülmüştür. Müzik video kliplerin genelinde kadınlar, dekolte giysileriyle bedenlerini sergilemekte, detaylarla erotizmi kışkırtmaktadırlar.

⁶⁹ Mor ve Ötesi'nin “Cambaz” (2004), “Bir Derdim Var” (2004), “Uyan” (2004), Sagopa Kajmer'in “Vasiyet” (2004)

⁷⁰ Sezen Aksu “Oh Oh” (2000), Nazan Öncel “Nazınla Dünya Sazınla Dünya” (1994).

⁷¹ Ebru Gündeş-Ben Seçilmem Seçerim (2004), Ajda Pekkan-Kimler Geldi Kimler Geçti (1998), Ebru Gündeş-Erkekler (1998), Telafi (2001), Sezen Aksu-Erkekler (1998)

⁷² Hande Yener-Yalanın Batsın (2000)

⁷³ Sezen Aksu-Seni Yerler (1996), Funda Arar-Roman (2003), Petek Dinçöz-Morarırsın (2010)

⁷⁴ Demet-Kınalı Bebek (1994), Özlem Tekin-Duvaksız Gelin (1996), Seratb Erener-Yolun Başı (1999), Petek Dinçöz-Beyaz Cam (2003)

⁷⁵ Sezen Aksu-Namus (1991)

⁷⁶ Pamela-Aşk Sevgiden Beter (2004), Ajda Pekkan-Kimler Geldi Kimler Geçti (1998), Sibel Can-And İçelim (2001), Cici Kız (1997), Özlem Tekin-Bahar (1998), Dağları Deldim (2002)

Türk video klipleri çoğunlukla Pop türünde şarkılara kurgulanmakta ve bu şarkıların sözleri, duygusal ilişkiler üzerine yoğunlaşmaktadır. Aşkın hüznü hallerinin romantik unsurlarla görselleştirilmesi giderek yerini popüler/tüketim kültürünün nesnel dünyasının egemen olduğu genel geçer değerlere ve buna bağlı olarak cinselliğin ön plana çıkarıldığı bir yapıya yönelmiştir. Söz-görsel ilişkisi genellikle gözetilmiş, birebir gösterimler, semboller, yaratılan atmosfer bu ilişkiyi desteklemiştir. Postmodernizmle gündelik yaşamın sanata dahil olması, şarkı sözlerinde ve görsel kurgularda da yansımaları bulmuş, dönüştürülen dil, yeni türetilen sözcükler, argo, telafuz biçimleri, İngilizce kelimeler kullanılmış, günlük hayat, yeni yaşam tarzlarıyla ev içi çekimler, nesnelere, spor gibi yapılan aktivitelerle görüntülenmiştir⁷⁷.

Görsel dünyanın günlük yaşama egemenliği, popüler kültürün gelip geçiciliği, “an” a dikkat çekmeyi hedefleyen yapısı, imajı, müziğin önüne geçirmiş, kültür endüstrisinde ün kazanmak, yetenek kadar pazarlanabilir bir imaj sahibi olmayı gerektirmiştir. Küçük’ün de değindiği üzere, müzik video klipleriyle beraber farklı bir “anlatıyla”⁷⁸ karşı karşıya kalan sanatçının, kostümden makyaja, jestlerden dekora, şarkı sözü içeriğinden müzikal yapıya kadar yaratılan imajla, “yıldız” olma konumu belirlenmekte, imgenin ve rol model olarak sanatçının kimliğinin inşası kültür endüstrisi tarafından şekillendirilmektedir. İmajın belli bir süre içinde tüketilmesi, yeniden üretilmesini gerektirmektedir (Rojek, 2001, s.13-17). Toplumsal yapıdaki hareketlilik, dönüşümler, gündemi takip etmek ve öncü olmak, popüler “yıldız” olma konumunun sürdürülmesi için zorunlu olmakta, sanatçı, ününün korunmasını sağlayan kültür araçlarının sürekli yenilemeleri doğrultusunda değişim geçirmektedir. Popüler kültürün birörnekletiren yapısı, başarı kriterlerini, trendlere uyum sağlamakla eşleştirmekte, böylelikle sanatçıların imajları ve müzikleri arasında benzeşme, yaklaşma izlenmektedir. Bu benzeşme, hem aynı sanatçının bir albümde farklı tarzları seslendirmesi, hem de küresel “yıldız” imajı ile ilişkilendirilmektedir. Öte yandan benzerlik, mikro politikalarda olduğu gibi farklı olanın değerinin artmasına, nadirin aranmasına, rağbet bulmasına neden olmaktadır. Böylelikle sanatçı ve müzikler bir yandan benzeşmekte, diğer yandan farklılıklarıyla değer kazanmaktadırlar.

⁷⁷ Sezen Aksu “Oh Oh” (2000), Petek Dinçöz “Foolish Casanova” (2002), Tarkan “Hepsi Senin mi” (1994), Yıldız Tilbe “Yürü Anca Gidersin” (2003), Mustafa Sandal “Araba” (1996), Ebru Gündeş “Fırtınalar” (1994)

⁷⁸ Anlatı, üç şekilde görülmektedir; öykü anlatıcısı, öykünün kahramanı ve öykünün hem anlatıcısı hem kahramanı olarak (Çavuş, 2003, s. 69). Öykü anlatıcısı konumunda sanatçı/grup, öyküden bağımsız şarkıyı seslendirmekte, öykü kahramanı olarak, şarkıyı söylemeden oyuncu olmakta, çoğunlukla da her ikisinin karşımı bir kurguda yer almaktadır. Bu durum sanatçıyı artık yalnızca müzisyen değil, oyuncu da yapmaktadır.

Kadın sanatçılar için imaj, buldukları toplumsal statüye, bireysel özelliklere ve söyledikleri müzik türlerine göre şekillenmektedir. Ailevi köken, yetişme ortamı, eğitim, ekonomik durum gibi toplumsal statüyü belirleyen etmenlerle müzik türleri ve her türün kendine özgü kültürel kodları arasında da bir ilişki söz konusudur. Pop, Rock, TSM türleri kent yaşantısında ortaya çıkmış, kente ilişkin kaynaklardan beslenmiş, THM ve Arabesk türleri, kırsal kökenden gelmiş ve günümüzde kentsel özelliklerle karışmıştır. Pop müzik kültüründe, canlı renkler, imajı belirleyen modalar, lüks ve yeninin değerli kılındığı tüketim dünyası ve yaşam tarzları, cinsellik, bedenın çekiciliği, Rock türünde, sanayileşmiş kent yaşamının sıkıntılarının yarattığı ruh hali, koyu ve mat renkler, bu renklerdeki kıyafetler, metal aksesuarlar, dağınık ve karmaşık görünüm, muhalif ve marjinal duruş, THM kültüründe, geleneksel ya da sade kıyafetler, doğal ve cinsel olmayan görünüm, ölçülü, normlara uygun davranışlar, TSM türünde, tarihi geçmişe ilişkin klasik dekor ve kostümler, “vakar” duruşlar, Arabesk müzik kültüründe ise, THM, TSM, Pop müzik kültürlerinin imajlarının karışımı, kadınların cinsel çekicilikleriyle ön planda tutuldukları görülmektedir. Örneklemede seçilen Sezen Aksu, Özlem Tekin, Sibel Can, Zara, Candan Erçetin ve Petek Dinçöz, Türkiye'nin toplumsal yapısında yaşanan dönüşümlerin, yeni kadın kimliğinin inşasında yansımalarını, küreselleşme, postmodernizm, postfeminizm çerçevesinde, gerek müzikal, gerek toplumsal yapıda ‘çok’lu ortamda gösterdikleri benzerlik ve farklılıklarla temsil etmektedirler. Buna göre;

Sezen Aksu, kent doğumlu, yüksek öğrenimi tamamlamamış, 1980 darbesinden sonra toplumsal yapıdaki değişim içinde kadın kimliğinin inşasında, gerek yazdığı şarkı sözlerinde, gerek kliplerindeki imajında özgür, bağımsız, yapısökümcü, başkaldıran bir tutum sergilemiş, bireysel ifade de kadınların sözcüsü olmuştur. Popüler kültürün parçası olarak, Türk Pop müziğinin kendine özgü bir yapıya yönelmesinde etkili olmuş, Ege yerel kültürüyle olan yakınlığıyla popüler/yerel yakınlaşmasına öncü olmuştur.

Sibel Can, büyük kent doğumlu, kırsal kökenli, orta öğrenim görmüş, varoştan merkeze ilerleyen toplumsal hareketlilik içinde geleneksel, modern ve popüler kültürün biraradalığından oluşan karışık yapıyı, bu yapı içinde dinamizmin getirdiği yeniliklere açık, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı, kimlik inşasında bedenın görsel haz kaynağı olarak sunumunun ön plana çıktığı kadın profilini temsil etmektedir. Kliplerinde, kadın imgesi, cinsel çekiciliğiyle, lüks tüketim kültürünün nesnelere ve yeni yaşam tarzı içinde, rol model olarak görselleştirilmektedir.

Özlem Tekin, yurt dışı doğumlu, yüksek öğrenim görmüş, Türk toplumunda benimsenmiş toplumsal cinsiyet rollerini altüst eden, ezber bozan, yapısökümcü duruşuyla, alternatif kadın profilini temsil etmektedir. Video kliplerinde muhalif, genellikle meydan okuyan, başkaldıran görünümünün yanı sıra bedensel estetiği göz ardı etmemesi, pek çok farklı karakteri canlandırması, postfeminist söylemde kadın kimliğinin yaratılmasında 'çok'lu yapının biraradalığını ve imaja verilen önemi yansıtmaktadır.

Zara, büyük kent doğumlu, kırsal ve etnik kökenli, yüksek öğrenime sahip, okuduğu geleneksel müziklerle Anadolu'nun farklı bölgelerinin yerel kültürlerini, toplumun muhafazakar ve otantik değerlerini yansıtan ve bunları modern kent özellikleriyle harmanlayan melez bir profili temsil etmekte, kliplerinde bu profili yansıtan duruş görselleştirilmektedir.

Candan Erçetin, büyük kentte yetişmiş, yüksek öğrenim görmüş, dil bilen, modern, "kadın" olarak kimliğini bireysel duruşu üzerine inşa eden, toplumsal düzenle uyumlu ve Trakya kökenli olması açısından yerel kültürle bağlantılı bir profil sergilemektedir. Erçetin'in görsellerde yansıttığı kadın kimliği, postfeminist yaklaşımın, seçkin, kariyeri ön plana çıkaran, bedensel estetiğe önem veren, Batı ve yerel kültürlerin harmanlandığı çokkültürlü bir yapıyı temsil etmektedir.

Petek Dinçöz, büyük kent doğumlu, lise mezunu, mankenlik, oyunculuk kariyerinden müziğe geçen, gençlik-güzellik-cinsellik üçgeninin model olduğu genç kuşağın kadınlarını temsil etmektedir. Dinçöz'ün kliplerinde yansıttığı kadın kimliği, bedenin cinsel çekicilik üzerine inşasına dayanmakta, 2000'li yılların görsel popüler kültürü, tüketime yönelik yaşam tarzları, sürekli yenilenen göz alıcılığı, moda olan nesne ve mekanlarla pekiştirilen imajında görselleştirilmektedir.

Sonuç olarak, 1990 ve 2000'li yıllarda toplum yapısında değişim ve dönüşümlere neden olan küreselleşme, postmodernizm ve postfeminizmin müzik sanatında ve bu bağlamda müziğin görsel gösterimi olan video kliplerde yansımaları; benzeşmeler, farklılıklar, zaman/mekan algılamaları, gerçeklik ve kurgu arasındaki değişim, popüler/yerel/yüksek kültürün ve geçmişin bugünle harmanlanmasının yarattığı melez oluşumun görselleştirilmelerinde izlenmektedir. Dönemin ödül alan kadın sanatçıları içinde seçilen örneklerin imaj ve işlerinde 'çok'lu yapı; yerel ve popüler kültür, kariyer,

özgürlük, muhalif duruş, muhafazakarlık, cinsel çekicilik kavramlarının yanyanalığında ve farklı temsiliyetlerde sergilenmektedir.

KAYNAKÇA

- 14 bin ytl kazandı. (27.07.2007). *Hürriyet*. Erişim: 14.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=6964091>
- Aç kardelen aç. (21.11.2005). *Hürriyet*. Erişim: 15.06.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=3545081>
- Adorno, T. W. (2008). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi* (N. Ünler-M. Tüzel-E. Gen, Çev), (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahıska, M., Yenil, Z. (2006). *Aradığınız kişiye şu an ulaşamıyor, Türkiye’de kayıt tarzı temsilleri 1980-2005*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Akay, A. (2002). *Postmodern görüntü* (2. Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A., Çalikoğlu, L., Zeytinoğlu, E. (Güz 2007). Video art üzerine bir tartışma. *Sanat Dünyamız*, 104, 139-169.
- Aksak, S. (t.y). Hayatı. Erişim: 03.03.2010, http://www.candanfanclub.com/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=13.
- AKP’den Zübeyde hanımlı kadınlar günü, (09.03.2004). *Hürriyet*. Erişim: 11.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=208139>
- Ali Baba’nın mağarası, kliplerin önü arkası. (Nisan, 2004). *Roll*, 85, 57-61.
- Altman, R. (1995). The Sound of sound, a brief history of the reproduction of sound in movie theaters. *Cineaste Magazine v 21, n. 1-2*.
- Anderson, P. (2005). *Postmodernitenin kökenleri* (E. Gen, Çev), (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (2. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Appignanesi, R., Garratt, C. (1996). *Yeni başlayanlar için postmodernizm* (D, Şahiner, Çev). İstanbul: Milliyet Yayıncılık.
- Arat, Y. (1999). Türkiye’de modernleşme projesi ve kadınlar. S. Bozdoğan-R. Kasaba (Ed.), *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*, s.82-99. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Armutçu, E. (03.04.2005). Az zamanda çok yol: 17 albüm, iki eş, üç çocuk, bir sürü olay. *Hürriyet*. Erişim: 17.01.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=308664>
- Arna, S. (09.07.2005). Yabancı kliplerden esinleniyorum demek işin kibarcası beğendiğim bölümleri alıp, aynen uyguluyorum. *Hürriyet*. Erişim: 28.05.2009.

- <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=333336>
- Arna, S. (10.08.2005). Sezen Aksu'dan kardelenler'e albüm. *Hürriyet*. Erişim: 28.05.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=341338>
- Austerlitz, S. (2007). *Money for nothing a history of the music video from the Beatles to the White Stripes*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Aydingöz, H. (02.08.2004). Timur Selçuk'un beyaz güvercini. *Hürriyet*. Erişim: 16.02.2010. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=245752>
- Bali, R. (2002). *Tarz-ı hayat'tan life style'a yeni seçkinler, yeni mekanlar, yeni yaşamlar* (4.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başarslan, Z. (2001). Müziğin gelişmesinde medyanın işlevi ve internet. G. Ay (Haz). *Müzikte 2000 sempozyumu* (s. 242-249). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Başbakanı istediği şarkıyı söylerim, (28.08.2007). *Hürriyet*. Erişim: 11.05.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=7162152>
- Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü. (t.y.). Erişim: 13.09.2009, <http://www.byegm.gov.tr>.
- Baudrillard, J. (2008). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev), (4. Basım). Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme toplumsal sonuçları* (A. Yılmaz, Çev), (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2009). Feminist teorinin önemli bir alanı: Cinsellik. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 58, 57-73.
- Best, S, Douglas K. (1998). *Postmodern teori eleştirel araştırmalar* (M. Küçük, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bora, T. (1994). Türkiye'de milliyetçilik söylemleri melez bir dilin kalın ve düzensiz lügatı. *Birikim* (67), 9-24.
- Bozkurt, M. (2005). *Video sanatı enstalasyon/film/performans*. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Bozkurt, M. (Güz 2007). Sanat üretim ortamı olarak video. *Sanat Dünyamız*, 104, 11-127.
- Bozkurt, V. (2000). *Küreselleşmenin insani yüzü*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet belası feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B.Ertür, Çev.), (2.Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Büken, G. (2006). Amerikan popüler kültürünün Türkiye'de yayılışına karşı tepkisel

- düşünceler. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 15, 43-53.
- Candan Ercetin. (t.y). Erişim: 21.03.2010. <http://www.candanercetin.com>.
- Candan Ercetin. (t.y). Erişim: 22. 03. 2010.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Candan_er%C3%A7etin
- Connor, S. (2001). *Postmodernist kültür, çağdaş olanın kuramlarına bir giriş* (D. Şahiner, Çev). İstanbul: YKY Yayınları.
- Çağlayan, H. (2009). Kurtulmamış Kürt kadınlar. A. Sönmez (Ed.), *Haksız tahrik* (s. 53-59). İstanbul: Amargi Yayınları.
- Çavuş, M. (2003). *Türkiye’de üretilen reklam spotları ve video kliplerinin görsel yapılanması*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Çekirge, P., Köklü, N. (1998). *Profili olmayan kadın bir süperstar’ın yaşamından* İstanbul: Cep Kitapları A.Ş.
- Çelikan, P. (1996). *Müziği seyretmek*. Ankara: Yansıma Yayınları.
- Çetin, A. (17.08.2008). Sahneye ilahi söyleyerek çıktı. *Hürriyet*. Erişim: 15.01.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=9683324>
- Dallıağ, D. (26.04.2007). Zara İstanbul’u boşaltacak. *Hürriyet*. Erişim: 10.08.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=6404217>
- Dallıağ, D. (08.08.2008). O evlilik kıyamete kadar bitti. *Hürriyet*. Erişim: 10.08.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=9599563>
- Dallıağ, D. (08.11.2005). Beni aldatırsa Can’a gelinliğimi giydiririm. *Hürriyet*. Erişim: 03.08.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=3492796>
- Dallıağ, D. (13.07.2002). 24’ünde zirvede, 30’unda emekli. *Hürriyet*. Erişim: 03.08.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=84252>
- Demirayak, Ş. (1996). *Görsel ve içerik olarak video klip*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Denker, S. (22.08.2006). Sibel Can: Evdeyken benim gibi dolaşıyorlar. *Hürriyet*. Erişim: 16.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=4955715>
- Denker, S. (18.10.2006). Bu hayat benim hayalim değil. *Hürriyet*. Erişim: 15.12.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=5273288>
- Denker, S. (19.06.2007). Dinçöz: İbo yüzünden sevgilimden yumruk yedim. *Hürriyet*. Erişim: 15.12.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=6740369>
- Dilmener, N. (2006). *Bak bir varmış bir yokmuş hafif Türk pop tarihi* (3. Baskı).

İstanbul: İletişim Yayınları.

- Donovan, J. (2009). *Feminist teori* (A. Bora-M. A. Gevrek-F. Sayılan, Çev), (5. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A (2003). *Ne şurup-şeker şarkılardı onlar...kişisel bir 20. yüzyıl pop müzik tarihi* (2. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duben, İ. Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- EğİN, O. (29.12.2002). Bir kent kadınının acıları. Radikal. Erişim: 21.05.2009.
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=869799&Date=02.12.2011&CategoryID=42>
- El Cezire Petek'in peşinde. (11.10.2007). *Hürriyet*. Erişim: 12.11.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=7466799>
- Elliker, C. (1996). Sheet music special issues: Formats and functions. *Notes*, Second Series, 53, No.1, Music Library Associations, Middletown.
- Engelliler için okul yaptırıyor, (08.12.2006). *Hürriyet*. Erişim: 11.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=5571600>
- Erdemci, F. (2008). Büyüyü bozmak yeniden yön vermek. *Modern ve ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğan, Ş. (t.y). Avant-Garde sinema üzerine. Erişim: 02.04.2011.
<http://www.sosyalistarsiv.com/yedinci-sanat>.
- Erkaslan, Ö.E. (2010). Süper kadın, süper ev (A. Akpınar-G. Bakay-H. Dedehayır Der.), *Kadın ve mekan tutsaklık mı sultanlık mı? (185-196)*. İstanbul:Turkuvaz Kitapçılık Yayıncılık.
- Faulkner, R ve diğerleri (1987). *Art today, an introduction to the visual arts*. New York; CBS College Publishing.
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim toplumu* (M. Küçük, Çev), (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi, J. Lull (Haz.), *Popüler müzik ve iletişim* (T. İblağ, Çev), (s. 71). İstanbul: Çivi Yazıları.
- Gans, H.J. (2005). *Popüler kültür ve yüksek kültür* (E. Onaran İncirlioğlu, Çev). İstanbul: YKY Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve bireysel kimlik geç modern çağda benlik ve toplum* (Ü. Tatlıcan, Çev). İstanbul: Say Yayınları.

- Goodwin, A. (1993). *Dancing In the distraction factory music television and popular culture*. London: Routledge.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri* (E. Cengiz-H. Gür-A. Nur, Çev). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gökçe, B. (2004). *Türkiye'nin toplumsal yapısı ve toplumsal kurumlar* (2. Basım). Ankara: Savaş Yayınevi.
- Gündoğar, S. (2005). *Halk şiirindeki protesto geleneğinden günümüz politik şarkılarına muhalif müzik*. İstanbul: Devın Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde yaşamak 1980'lerin kültürel iklimi* (4. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Habermas, J. (2008). *Küreselleşme ve milli devletlerin akıbeti* (M. Beyaztaş, Çev). İstanbul: Bakış Yayınları.
- Halis, M. (12.07.2009). Hani körkütük sarhoş gençliğimizden. *Sabah*. Erişim: 22.06.2009. http://www.sabah.com.tr/Pazar/2009/07/12/hani_korkutuk_sarhos_gencligimizden#
- Hararlı, D. (27.09.2007). TRT'den yasaklılar ama bilmiyorlar. *Hürriyet*. Erişim: 25.09.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=100107>
- Harvey, D. (1993). Postmodernizme bakış. İstanbul, *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, sayı 49.
- Harvey, D. (2006). *Postmodernliğin durumu kültürel değişimin kökenleri* (S. Savran, Çev), (4.Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hasegawa, Y. (2003). Kaos kıyısında gelecek oluşum: İstanbul, *7.İstanbul Bienali*. İstanbul: İKSV Yayını.
- Holland, E. (2006). *Deleuze ve Guattari'nin anti-Oedipus'u şizoanalize giriş* (A. Utku-M. Erkan, Çev). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve gerçeküstücülük* (S. K. Angı, Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İKSV. (1997). *5. İstanbul bienali 5 Ekim-9 Kasım 1997 "yaşam, güzellik, çeviriler/aktarımlar ve diğer güçlükler üzerine"*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV. (1999). *6. İstanbul bienali 17 Eylül-30 Ekim 1999 "Tutku ve dalga"*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV. (2001). *7. uluslararası İstanbul bienali 22 Eylül-17 Kasım 2001 "Egofugal"*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV. (2003). *8. uluslararası İstanbul bienali 20 Eylül-16 Kasım 2003 "Şiirsel adalet"*. İstanbul: İKSV Yayınları.

- İnan, A. (1964). *Atatürk ve Türk kadın haklarının kazanılması tarih boyunca Türk kadınının hak ve görevleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnternet sanatı. (t.y). Erişim: 21.05.2010.
http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nternet_sanat%C4%B1
- İpşiroğlu, N. (1994). *Resimde müziğin etkisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İstanbul manifaturacılar çarşısı. (t.y). Erişim: 09.10.2010, <http://www.imc.org.tr>
- İtalya'dan davet. (15.01.2003). *Hürriyet*. Erişim: 15.12.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=121743>
- Jameson, F. (2005). *Kültürel dönemeç* (K. İnal, Çev). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı* (N. Plümer, Çev). İstanbul: YKY.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri* (2. Basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2003). *Kitle kültürü kitlelerin afyonu*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Kalay, A. (2008). *Müziğin görselliği*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1998). Modernin cinsiyeti: Türk modernleşmesi araştırmalarında eksik boyutlar, *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik*, S, Bozdoğan-R. Kasaba (Ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar kimlikler ve toplumsal dönüşümler* (A. Bora-F. Sayılan-Ş. Tekeli-H. Tapınç-F. Özbay, Çev), (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, E.A. (1987). *Rocking around the clock music television, postmodernism and consumer culture*. New York: Methuen Inc.
- Kartezyen dualizm. (t.y.). Erişim: 21.03.2008. <http://www.bilgipasaji.com>
- Kavukluoğlu, S. (07.01.2006). Bu albüm için Yunanca öğrendim. *Hürriyet*. Erişim: 05.03.2010. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=3747181>
- Kavukluoğlu, S., Gence, H. (01.09.2007). En popüler klipleri onlar çekti. *Hürriyet*. Erişim: 05.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=7197451>
- Kaygısız, M. (1999). *Müzik tarihi başlangıcından günümüze müziğin evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Keloğlan prene karşı. (05.01.2006). *Hürriyet*. Erişim: 22.10.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=3745341>
- Kelly, M. (2008). İmgeleri arzulamak/arzuyu imgelemek. A. Antmen (Ed.), *Sanat cinsiyet sanat tarihi ve feminist eleştirisi*. (s. 277-277). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kennedy, M. (1996). *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford New York: Oxford University Pres.
- Keyder, Ç. (1998). 1990'larda Türkiye'de modernleşmenin doğrultusu. S. Bozdoğan-R. Kasaba (Ed.), *Türkiye'de modernleşme ve ulusal kimlik* (s. 29-42). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Keyman, F., Özbudun, E. (2003). Türkiye'de kültürel küreselleşme aktörler, söylemler, stratejiler. P. Berger-S. Huntington (Ed.), *Bir küre bin bir küreselleşme çağdaş dünyada kültürel çeşitlilik* (s.303-326). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Kılıç, L. (1995). Çoğaltım aracından sanat ortamına. L. Kılıç (Der.), *Video sanatına eleştirel bir bakış* (s. 11-16). İstanbul: Hil Yayını.
- Kılıçbay, B. (2004). Televizyonun müziği: Bir eklemleme öyküsü. C. Pakman-B. Kılıçbay (Der.), *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* (s. 53-71). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kıray, M. (1999). Modernleşmenin temel süreçleri. Z. Rona (Ed.), "*Bilanço 1923-1998:Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 yılına toplu bakış*" uluslararası kongresi 1. cilt: *Siyaset-kültür-uluslar arası ilişkiler, 10-12 Aralık 1998 Odtü kültür ve kongre merkezi Ankara* (s. 161-168). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kırca Schroeder, S. (2007). *Popüler feminizm, Türkiye ve Britanya'da kadın dergileri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Klipsiz kaset ölüme mahkum. (07.12.1996). *Milliyet*. Erişim: 12.05.2009.
<http://www.milliyet.com.tr/1996/12/07/dizi/pop.html>
- Koçal, E. (08.04.2007). Bir klip şarkıcının kaderi olabilir. *Sabah*. Erişim: 16.05.2009.
<http://arsiv.sabah.com.tr/cp/gnc104-20070401-102.html>
- Kongar, E. (1998). *21.yüzyılda Türkiye 2000'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal yapısı* (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Konuralp, S. (2004). *Film müziği tarihçe ve yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop çağı ateşi* (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köşk'teki resepsiyondan İlginç detaylar. (20.10.2008). *Hürriyet*. Erişim: 11.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=10240159>
- Kuyucu, M. (20.04.2009). Sezen Aksu imzası ile geliyor. Erişim: 22.12.2009.
<http://www.michaelshow.com>
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm postkolonyalizm* (M. Küçük, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan-S. Öziş, Çev), (3. Basım).

- İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyotard, J-F. (1990). *Postmodern durum postmodernizm* (A. Çiğdem, Çev). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Marinetti, F.T. (2009). Fütürist bildirgesi. A. Şimşek (Haz.), *Hızın ve devrimin sanatı fütürizm* (s. 9-13). Ankara: Kanguru Yayınları.
- Marshall, S. (1995). Video teknoloji ve uygulama. L. Kılıç (Der.), (A. Altunay, Çev), *Video sanatı eleştirel bir bakış* (33-44). İstanbul: Hil Yayın.
- McRobbie, A. (1999). *Postmodernizm ve popüler kültür* (A. Özdek, Çev). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Meriç, M. (28.10.2006). Yontma klip çağından Ajdar'a. *Radikal*. Erişim: 11.05.2009. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=866834&Date=02.12.2011&CategoryID=41>
- Meriç, M. (2006). *Pop dedik Türkçe sözlü hafif Batı müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mesam Türkiye Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği (t.y). Erişim: 28.06.2010, <http://www.mesam.org.tr>
- Metropolis. (t.y). Erişim: 10.12.2011. [http://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(film)).
- Mimaroğlu, İ. (1987). *Müzik tarihi* (3. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mucizeler komedisi turneye çıkıyor. (17.03.2005). *Hürriyet*. Erişim: 14.02.2010. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=304414>
- Mulvey, L. (2008). Görsel zevk ve anlatı sineması. A. Antmen (Ed.), *Sanat cinsiyet sanat tarihi ve feminist eleştirisi* (s. 277-299). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muratoğlu, E. (2007). Chris Cunningham video kültürünü besliyor. *Sanat Dünyamız*, 104, 66-74.
- Music Television. (t.y). Erişim: 16.03.2009, <http://www.mtv.com.tr/video>
- Mutlu, E. (1994). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Münyap Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Birliği. (t.y). Erişim: 23.08.2010. <http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=245>
- Müzeyyen Senar. (t.y.). Erişim: 11.06.2010. http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCzeyyen_Senar
- MTV. (t.y.). Erişim: 21. 03. 2009. <http://en.wikipedia.org/wiki/Mtv>
- Nochlin, L. (2008). Neden hiç büyük kadın sanatçı yok ?. A. Antmen (ed), *Sanat cinsiyet sanat tarihi ve feminist eleştiri* (s. 119-161). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye'de popüler kültür* (5. Basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Okul yaptırdı. (11.09.2007). *Hürriyet*. Erişim: 11.05.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=7264451>

- Orçan, M. (2008). *Osmanlı'dan günümüze modern Türk tüketim kültürü* (2. Basım). Ankara: Harf Eğitim Yayıncılığı.
- Ortakmaç, A. (t.y). Sezen Aksu röportajı. Erişim: 29.06.2009.
<http://www.2de1.com/arsiv/t-13717.html>
- Oryantallere hakemlik teklifi, (28.09.2007). *Hürriyet*. Erişim: 11.01.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=7382760>
- Öncü, A. (2005). 1990'larda küresel tüketim, cinselliğin sergilenmesi ve İstanbul'un kültürel haritasının yeniden biçimlenmesi. D.Kandiyoti-A. Saktanber (Haz.), *Kültür fragmanları Türkiye'de gündelik hayat* (s.183). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özbek, M. (2000). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski* (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları
- Özcan, N. (14.07.2002). Tek başıma, kız başıma, yıkılmam. *Radikal*. Erişim: 18.02.2010. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=869313&Date=02.12.2011&CategoryID=42>
- Özkan, İ.H. (1994). *Türk musıkısı nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özlemtekin.biz, (t.y), Erişim: 17.02.2010. <http://www.ozlemtekin.biz>.
- Özlem Tekin. (t.y.). Erişim: 15.10.2010.
http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zlem_tekin
- Petek Dinçöz. (t.y.). Erişim: 08.02.2010.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Petek_din%C3%A7%C3%B6z
- Reis, S., Feineman, N. (2000). *Thirty frames per second the visionary art of the music video*. New York: Harry N.Abrahams.
- Robertson. R. (1999). *Küreselleşme toplum kuramı ve küresel kültür* (Ü. H. Yolsal, Çev). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rojek, C. (2001). *Şöhret* (S.Kunt-K.Kızıltuğ.Çev). İstanbul: AyrıntıYayınları.
- Rose, J. (2009). *Görme ve cinsellik* (A. D. Temiz, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sahnedeki kazanıp toprağa gömenler. (29.12.1997). *Hürriyet*. Erişim: 14.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=-281099>
- Sakar, M.H. (2007). *Özlem Tekin örneğinde rock müzikte kadın, toplumsal cinsiyet, etnisite, hegemonya*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Sanatçılarda Erbil ilk sırada, (06.04.2006). *Hürriyet*. Erişim: 12.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=4210502>
- Seda gitti Petek geldi. (01.04.2002). *Hürriyet*. Erişim: 17.12.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=62946>

- Sermet, C. (1990). *Cazın içinden*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sezen Aksu, (t.y), Erişim: 10.10.2009, <http://www.sezenaksu.com>
- Sezen Aksu. (t.y.). Erişim: 14.09.2010. http://tr.wikipedia.org/wiki/Sezen_Aksu
- Sezen bana petruşka diyor. (29.06.2009). *Hürriyet*. Erişim: 02.11.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=11966279>
- Sezen'in ezilen kadınları. (15.04.1999). *Hürriyet*. Erişim: 16.06.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-73530>
- Shakira'dan iyiyim. (07.04.2002). *Hürriyet*. Erişim: 15.10.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=64157>
- Sibel Can, (t.y) Erişim: 08.01.2010. <http://www.sibelcan.com.tr>
- Sibel Can'a hediye cip. (13.02.1999). *Hürriyet*. Erişim: 14.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=-62981>
- Sibel sultan oldu. (23.12.1998). *Hürriyet*. Erişim: 14.05.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=-54462>
- Sönmez, A. (2009). *Haksız tahrik bir sergi kitabı*. İstanbul: Amargi Akademisi Amargi Feminist Kitabevi.
- Sözen, E. (2006). Popüler kültür retoriği: Sahiplik içinde yokluk, rağbette olma ve sağduyu bilgisi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 15, 57-66.
- Streisand olmak istiyorum. (21.11.1999). *Hürriyet*. Erişim: 10.08.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-114674>
- Şarkıcı olacak. (14.03.2001). *Hürriyet*. Erişim: 17.12.2009.
<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/03/14/313001.asp>
- Şentürk, R. (2007). *Postmodern kaos & sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şimşek, A. (2009). Fütürizm. A. Şimşek (Haz.), *Hızın ve devrimin sanatı fütürizm* (s. 13-51). Ankara: Kanguru Yayınları.
- Taşbaşı, K. (2004). Türkiye'de 1990 sonrası müzik endüstrisi ve görüntü. C. Pakman-B. Kılıçbay (Der.), *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* (s. 71-87). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tekelioğlu, O. (20.01.2008). Televizyona tepeden bakış. *Radikal*. Erişim: 12.10.2009.
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=875843&Date=02.12.2011&CategoryID=42>
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar varoşlardan merkeze yürüyen "Halk zevki"*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Televizyona ısındı. (19.08.2000). *Hürriyet*. Erişim: 14.02.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=-176120>

- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve kültür* (A. Eker, Çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tulgar, A. (07.03.2001). Saçına göre sevgili. *Milliyet*. Erişim: 21.05.2009.
<http://www.milliyet.com.tr/2001/03/06/pazar/ropop.html>
- Tunca, E. (08.03.2004). İstisnai yönetmenler. *Aksiyon* Haftalık Haber Dergisi sayı 483.
 Erişim: 14.05.2009. <http://www.aksiyon.com>
- Turim, M. (1995). Videonun kültürel mantığı. L. Kılıç (Der.), (C. Güncaydı, Çev), *Video sanatı eleştirel bir bakış* (108-119). İstanbul: Hil Yayınları.
- Turner, B. (2003). *Oryantalizm postmodernizm ve globalizm* (İ. Kapaklıkaya, Çev), (2. Basım). İstanbul: Anka Yayınları.
- Türel, O.(1999). İktisadi gelişme süreçleri,1923-1998. Z. Rona (Ed.), "*Bilanço 1923-1998:Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 yılına toplu bakış*" kongresi 1. cilt: *Siyaset-kültür-uluslararası ilişkiler, 10-12 aralık 1998 Odtü kültür ve kongre merkezi Ankara* (s. 3-7). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Türkeş, Ö. (03.04.2006). Sayılarla kadın romanları. Erişim: 21.12.2010.
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=140>
- Türksat Uydu Haberleşme Kablo ve İşletme A. Ş. (t.y). Erişim: 11.11.2010.
<http://www.turksatkablo.com.tr/>
- Türkülerle yaşıyor. (17.09.1998). *Hürriyet*. Erişim: 10.08.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-38746>
- Tzara, T. (2004). *Dada manifestoları* (E. Gökteke, Çev). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Uçan Süpürge. (t.y.) Erişim: 10.12.2011.
<http://www.ucansupurge.org/turkce/index2.php?Id=39>
- Uşar, İ. M. (2006). *1990 sonrasında Türkiye'de video sanatı ve kimlik sorunsalı*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ve Karaoğlan efsanesi döndü. (20.09.2002). *Hürriyet*. Erişim: 14.02.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=98669>
- Vergi rekortmeni oldu, (29.03.2008). *Hürriyet*. Erişim: 14.10.2009.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=4204746>
- Vural, S. (13.11.2007). Özlem su gibi. *Hürriyet*. Erişim: 24.02.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=7672788>
- Vural, S., Yılmaz, S. (11.06.2007). Özlem şaşırt bizi. *Hürriyet*. Erişim: 24.02.2010.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=6684015>
- Wright, E. (2002). *Lacan ve postfeminizm* (E. Kılıç, Çev). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yalçın-Heckman, L. (2005). Kimlikler üzerinde pazarlık Almanya'daki farklı Türk göçmen kuşaklarının medyadaki yansımaları. D. Kandiyoti-A. Saktanber (Haz.)

- Kültür fragmanları Türkiye’de gündelik hayat* (s. 308). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yetim, N. (2006). *Küresel üretim yapılanmasına kültürel yanıtlar: Ulusal-yerel* (3. Baskı). DoğuBatı Üç Aylık Düşünce Dergisi. Şubat-Mart- Nisan 2002 (sayı 18) (s. 129).
- Yıldız, S. (2007). Kimlik ve ulusal kimlik kavramlarının toplumsal niteliği. *Millî Folklor*, 10 (74), 9-17.
- Yılmaz, G. (09.07.2007). Üzerlerse tırnaklarımı çıkarırım. *Hürriyet*. Erişim: 03.10.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=6854110&tarih=2007-07-09>
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmazlar, P. (26.08.2000). Klip cenneti Türkiye. *Hürriyet*. Erişim: 03.07.2009. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-177765>
- Zara. (t.y). Erişim: 21.05.2010. <http://zara.web.tr>
- Zürcker, E. J. (2008). *Modernleşen Türkiye’nin tarihi* (Y. Saner, Çev), (22. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ek 1: Yönetmen Halil Mete Özgencil ile Yapılan Görüşme

Halil Mete Özgencil ile 25 Haziran 2011 tarihinde internet üzerinden e-mail yoluyla yazışma gerçekleştirilmiştir.

Sorular:

1. Türkiye’de 1990’lı yıllarla birlikte müzik videoları yaygınlaşmaya başladı. O yıllarda video klipler ve video klip yönetmenliği nasıl değerlendirilirdi, günümüzde neler değişti? Klip yönetmenliği bugün nasıl algılanmakta?
2. Bir video klibi nasıl kurguluyorsunuz? Temel amacınızı ve kaygılarınızı neler oluşturuyor? Müzik-şarkı sözleri-sanatçı-görsel ilişkisinde ön plana çıkan öğeler sizce hangileri? Bu unsurlar arasında bağlantılı/öyküsel ya da bağımsız/öykü dışı anlatımları mı tercih ediyorsunuz? Zaman içerisinde tercihlerinizde değişiklikler oldu mu?
3. Toplumsal olayların (sosyal, ekonomik, politik, popüler/tüketim kültürü, etnisite, küreselleşme, teknolojik yenilikler, postmodernite, cinsellik, kadın sorunları gibi), müziğin görselleştirilmesinde, tema, alıntı, gönderme olarak kullanılması açısından ne kadar etkili olduğunu düşünüyorsunuz? Bu anlamda Türkiye’nin veya dünyanın güncelinde olan konular (ya da trendler) kliplerde açık veya kapalı ne kadar yansıtılıyor, toplum için örnek oluyor mu? İşlerinizi bu anlamda nasıl değerlendiriyorsunuz?
4. Kliplerinizde mekan seçimini belirleyen unsurlar neler? Tarihi yapılarla, geçmişin dekor ve nesnelere yansıtılmasına sıklıkla yer veriyorsunuz, bu tercihleri nasıl yapıyorsunuz? Sanat tarihi ve mitolojinin de işlerinizde etkileri olduğunu söyleyebilir miyiz?
5. “Renk” kullanımınız özellikle dikkat çekiyor, tek rengin hakimiyeti, pastel, neon tonlarının öne çıkarılmasının sebepleri neler?
6. Sanatçıların kliplere yaklaşımları nasıl? Klibin yaratılması aşamasına katkıları ya da müdahaleleri var mı? Varsa nasıl, hangi kaygılar öne çıkıyor?
7. Klibi çekilen sanatçıların, erkek ya da kadın olmaları, görselleştirilmelerinde ne gibi farklılıklara yol açıyor? Sizin bu konuda özellikle dikkat ettiğiniz unsurlar var mı?
8. Erkek ve kadın sanatçıların, klipler aracılığıyla sergiledikleri imajın toplumda rol model olarak algılandığını düşünüyor musunuz? Sizce bu etkiler nasıl ve toplumun hangi kesimleri en çok etkileniyor? Bu anlamda, klip yönetmeninin toplumu yönlendirmede rolünden bahsedebilir miyiz?

9. Ekleme istedikleriniz?

Ayrıntıları Göster

KİMDEN:

- Halil Mete Ozgencil

KİME:

- canan aykent

Mesaj işaretlendi

25 Haziran 2011 22:37 Cumartesi

1- "değerlendirme" sözcüğünün kapsadığı manada bir değerlendirme yapılmadı veya yapılamadı maalesef. Giden trene atlayarak yetişildi, her zaman olduğu gibi. Nereye gidildiğinden çok, olduğu yerden uzaklaşmak maksatlıydı. Bir çok klip, formunu arabesk filmlerden ödünç aldı ki müzikleri de öncesinde bu filmlere fon oluşturmaktaydı. Pop müziğin engellenemez yükselişi ise yeni bir form arayışı buyurmaktaydı ancak, eğlendirmekten ya da daha kaba tabiriyle "oynatmaktan", duyar-duymaz algılanmaktan başka kaygıyı barındıramayan işlere olan müzisyen-sözyazarı-prodüksiyon-şarkıcı işbirliğinin "satış amaçlı üretim inatları" herhangi bir form önermekten çok uzaktı ki hâlâ böyle devam etmekte ısrarlıdırlar. Video klip yönetmenliği ise, işi en ucuza ve en az kayıpla kotarabilen pratik ellere teslim edildi. Reklam sektöründen gelen birkaç yönetmen, bu işportacı ortamında verimli olamama ihtimaliyle tanışıp, uzaklaştılar. Zira şarkılar, 3.30 ile 4.30 dakika civarında bir zamanın seyredilir-merak edilir olmasını buyurmaktaydı. Süre itibarıyla, nerdeyse biri diğerinin 12 katı bir süreye, bütçe itibarıyla da 40 da 1 ine sahipti. Sonuç olarak kliplerin başarıları netleştikçe, reklamcı-müşteri ilişkileri de değişmeye başlamıştı. Bu sebeple klip yönetmenleri bir tehdit olarak algılandılar ve reklam sektörüne çekilmeye çalışıldılar. Bazı yönetmenler için klip çekmek, sinemaya giden yolda ara basamak olarak algılanmaktaydı. Günümüz sanal hırsızlıkları ve "korsan" satışlarla kan kaybeden müzik piyasası, yüzünü marka sponsorluklarına çevirerek, bir ara ürün haline gelmiştir.

2- Video kliplerin iskeleti müziktir. Şarkıyı yorumlayan özne ve anlam birlikte yolaldıkları sürece zamana direnirler. Şimdiyi vurmaları ve sonrasında da özlenilir olmaları dilenir. Ancak, yorumcunun önceki işlerine bir devam ya da terk edilmiş ilişkilendirmesi gerekliliği de unutulmamalıdır. Kimi zaman şarkı sözlerinin söylediği

özel şeyler vurgulanır, kimi zaman dikkat yorumcunun üstüne odaklanır. Bütün bu bileşenler, sonucu belirlemelidir ama yorumcunun güzel görünmesi gerekliliği birinci kaygı olarak sessizce yerini alır. Klip yönetmenlerinin kariyer yolculuklarını izletme şansları pek nadiren vardır. Yaratıcı yönetmenlikten çok, uygulayıcı yönetmenleri tercih eden yapımcı ve şarkıcıların istekleri doğrultusunda oluşturulan işler, giderek görüntü yönetmenlerinin, yönetimine teslim edilmişlerdir.

3- Toplumsal olayların müziğin içinden çıkarılması konusunda inatçı çabalar sonucunu veriyor gibi görünmektedir. Okan Bayülgen'in öncülüğünde gelişen "mesaj" kelimesinden soğutma gayretkeşliği, ciddiyeti öcüleştirecek müziği hafifleştirici, eğlendirici kategorisinde pasifleştirmeye doğru bir niyetin ürünlerini, alkışlamayı legalize etmiştir. Kliplerde yer edinmiş reel sorunlar fırsatçılık olarak algılandırılmış ve gerçekler, müziğin popülerliğine peşkeş çekiliyor kanısı yaygınlaştırılmıştır ki bazı işler bu kanıyı hakedercesine değiştikleri konunun hakkını vermemişlerdir. Ayrıca televizyondaki magazin programları da şarkıcı-sanatçı ilişkisi hakkında yerleştirdikleri kasıtlı yargı ile müzik insanlarının itibarını, ciddiyeti haketmez mertebesine indirmiştir. Bir toplumun birinci bağlacının müzik olduğu düşünülürse yapılan yalnızlaştırma ortadadır. Diğer taraftan batının müzikte dikte ettiği özgürlük, cinsel özgürlük olarak benimsenmiş ve tercih, her zaman teşhirden yana kullanılmıştır. Etnik müzik, formlarının tartışılmazlığı sayesinde az yara almıştır. Trentler, yüksek çözünürlük, görsel efektler ve renk skalası olarak yenilenmiş ama anlam aynı yerde saymıştır. Etkiye açık bireyler üzerindeki tahribat, yabancılaşma ve değersizleşme yönünde desteklenmiştir. Mutsuz olmak başarısızlık olarak kodlanmış, eğlenmek mecburiyete döndürülmüştür. Şahsi fikrim şu ana kadar kullandığım usluapta açıktır diye düşünmekteyim.

4- Mekanlarımı, şarkının atmosferine uygunluğuna göre seçmeye çalışırım. İmkân dahilinde, gösterilme değeri olan yerleri seçerim. Resim geçmişim yüzünden sanat tarihine uzak olmayışım, etnik, barok ve güncel arasında rahatça gezinme imkânı sağlar. Ben de bunu redetmem.

5- Renk, atmosfer belirlemede çok önemlidir. Bu yüzden, doğru seçilmiş renk kombinasyonları (bir ana,iki yardımcı ve bir kontrast olarak) klipin bütünlüğünü

güçlendirir.

6- Kaygılar genellikle çoğunluktan sıyrılmaya, beğenilene öykünme ve her ne olursa olsun güzel görünmekte birleşir. Bazı prodüktörlerin veya şarkıcıların çekilecek klipleri hakkında fikirleri vardır ama bunlar genelde başka klipleri referans alırlar. Kimileri de özellikle kopya kliplerle, manipülasyon yaratarak sıyrılmaya kaygılı işlerdir maalesef. Doğal olarak bu tür işlerde, yaratıcı yönetime gerek duyulmaz.

7- Öznenin gruh içinde yok edilmesi fikrine sıcak bakmadığım barizdir. Ancak, prodüksiyon bütçelerinin elverdiği işlerde müziğin durumuna göre kadrolar değişiklik gösterebilir. Genellikle kadın yorumcuların yanına erkek yerleştirmek tercih edilmese de, söz konusu erkek yorumcu olduğunda durum tam tersine döner. Tercihim, görünme ve duyulma değeri taşıyan yorumcularla çalışmak ve yapılan işlerin, zamana karşı direnmesine dikkat etmektir. Çalıştığım kişiyi ve kendimi utandırmamak istemem.

8- Kliplerde görünen özneler, kendi yaş gurubundaki insanlar üzerinde belirgin etkiler bırakırlar. Bazı durumlarda yaş ötesi etkiye de yol açabilirler. Klip yönetmeni, doğrularını kabul ettirebildiği ölçüde, toplumu kendi doğrultusunda etkileyebilir. Türkiye koşullarında bu pek de tercih edilmemektedir. Hatta çektiğim birçok klip için geliştirilmiş eleştiri; "klip şarkının önüne geçmiş" oldu. Ben de bu imâlî lafa; "yani gereğinden fazla mı çalışmışım? Bakınız Coco Cola şekerli su satmak için neler yapıyor" diyerek karşılık verdim. Yorumcularımız maalesef kendi muhteşemlikleri ile anılmayı, iyi bir işin içinde anılmaya tercih etmekte.

Saygılarımla

Mete Özgencil

Ek 2: Yönetmen Murad Küçük ile Yapılan Görüşme

Murad Küçük ile 01 Ağustos 2011 tarihinde internet üzerinden e-posta yoluyla yazışma gerçekleştirilmiştir.

Sorular:

1. Türkiye’de 1990’lı yıllarla birlikte müzik videoları yaygınlaşmaya başladı. O yıllarda video klipler ve video klip yönetmenliği nasıl değerlendirilirdi, günümüzde neler değişti? Klip yönetmenliği bugün nasıl algılanmakta?
2. Bir video klibi nasıl kurguluyorsunuz? Temel amacınızı ve kaygılarınızı neler oluşturuyor? Müzik-şarkı sözleri-sanatçı-görsel ilişkisinde ön plana çıkan öğeler sizce hangileri? Bu unsurlar arasında bağlantılı/öyküsel ya da bağımsız/öykü dışı anlatımları mı tercih ediyorsunuz? Zaman içerisinde tercihlerinizde değişiklikler oldu mu?
3. Toplumsal olayların (sosyal, ekonomik, politik, popüler/tüketim kültürü, etnisite, küreselleşme, teknolojik yenilikler, postmodernite, cinsellik, kadın sorunları gibi), müziğin görselleştirilmesinde, tema, alıntı, gönderme olarak kullanılması açısından ne kadar etkili olduğunu düşünüyorsunuz? Bu anlamda Türkiye’nin veya dünyanın güncelinde olan konular (ya da trendler) kliplerde açık veya kapalı ne kadar yansıtılıyor, toplum için örnek oluyor mu? İşlerinizi bu anlamda nasıl değerlendiriyorsunuz?
4. Kliplerinizde mekan, renk, dekor seçimini belirleyen unsurlar neler?
5. Sanatçıların kliplere yaklaşımları nasıl? Klibin yaratılması aşamasına katkıları ya da müdahaleleri var mı? Varsa nasıl, hangi kaygılar öne çıkıyor?
6. Klibi çekilen sanatçıların, erkek ya da kadın olmaları, görselleştirilmelerinde ne gibi farklılıklara yol açıyor? Sizin bu konuda özellikle dikkat ettiğiniz unsurlar var mı?
7. Erkek ve kadın sanatçıların, klipler aracılığıyla sergiledikleri imajın toplumda rol model olarak algılandığını düşünüyor musunuz? Sizce bu etkiler nasıl ve toplumun hangi kesimleri en çok etkileniyor? Bu anlamda, klip yönetmeninin toplumu yönlendirmede rolünden bahsedebilir miyiz?
8. Eklemek istedikleriniz?

Mesaj gövdesi

1.90lar dünyada müzikvideonun,sektörde etkisinin en net anlaşıldığı dönemdir.dünyada etkisinin anlaşılmasıyla beraber türkiyede kendince buna dahil olmuştur.analog teknoloji yüzünden albüm satışlarının yeterince doyurucu olması

sebebiyle hem promosyon bütçelerinin olması hemde müzikvideonun satışlar üzerindeki etkisinin hissedilmesi, olayı etkili ve gerekli kılmıştır. bence o dönemdeki klip yönetmenleri başlığı altındaki isimlerin birçoğu tv kökenli stüdyo yönetmenleri olması yüzünden, videodaki sinematografik kalite çoğu zaman vasat kalmıştır. ne zamanki umur turagay, charles richards, ateş tezer, abduallah oğuz (ki beni türk müzik sektörüne tanıştıran kişi ve eski patronumdur) gibi müzikvideoyu dahi iyi bilip uyarlayan isimlerin katılımıyla kalite hissedilir şekilde artmıştır. bir müzik eserinin altına montaj ünitesinde konulan görüntülerin toplamına, müzik video demek ne kadar doğru olabilirki? burda müzikvideo nedir yada ne değildir tartışması yapmıyorum, sadece 90larda müzikvideo görselliğindeki farklılıkların yegane sebeplerinden birini belirtiyorum. 90lar müzik videoda altın çağdır benim için, hayranı olduğum tüm müzik video yönetmenlerinin dönemidir, şuanki müzikvideo sektörünün yapı taşları ve temelidir. konsept, sinematografi, montaj tarzlarının oluştuğu, promosyondaki en büyük payı başlı başına ele aldığı yıllardır. bana sorarsanız 90lardan günümüze değişen çok fazla şey yok, sadece teknoloji derim. 90lar gerçekten bu kadar etkili olmuştur müzikvideoda. tabikide o dönemin satış grafiklerine günümüzde rastlamak imkansız, dijital teknoloji, internet paylaşımı ve korsan kopya vasıtasıyla grafiği fazlasıyla düşürdü, başlarda müzik sektöründe yenilik, avantaj, harika olarak adlandırılan bu teknoloji, trajikomiktirki sektörün gerilemesine sebep oldu. bu şekilde yorumlarsakta, görselliğede büyük yenilikler sağlayan "dijital" bütçelerin düşmesine bir şekilde sebep olarak, müzik video sektöründe baltalamış oldu. evet, artık bu teknoloji vasıtasıyla yönetmenler çok daha ucuza projeler üretebilmekte ama benim gibi "eski tarz" , klasik seven yönetmenler için bu teknoloji, deneysel olmaktan öteye geçmedi. farkındaysanız "artık" kelimesini teknolojik yenilikler döneminden sonrası için kullanıyorum, 2000lerde bütçe dışında gördüğüm tek fark için. ben eğitimimi msü de sinema rejisi üzerine aldım, aldığım eğitimin yaptığım müzikvideo yada reklam yönetmenliğinde etkisini sorgulamışımdır, oyuncu yönetimi, dramatik yapı dışında bir getirisi olduğunu sanmıyorum. söylemeye çalıştığım, müzik video yönetmenliği için akademik kariyere gerek olduğunu düşünmüyorum, görsel sanatla alakalı çok insan bu sokerde hizmet vermekte, hem dünyada hem ülkemizde. fotoğraf, grafik tasarım, resim bunların başlıcaları. dolayısıyla sektörün büyüüp farklılaşmasında, bu vasıfta insanların kendi tarzlarında ortaya koyması, "yeni tarz" olarak adlandırılan müzikvideo görselinin oluşmasına sebep olmuştur, ki 2000ler bu şekilde farklılaşmıştır

4. mekan, dekor gibi detaylar tamamıyla konseptle alakalıdır. sanat yönetmenlerine

kafamdaki konsepte uygun taslağı anlattıktan sonra onlar bunun üzerine çok daha detaylı bir çalışmayla bana öneriler sunuyolar ve çekim gününe kadar hazırlıklar tamamlanıyor.renge gelince bu aydınlatma ve post prodüksiyon sırasında renk düzeltme dediğimiz aşamaylada alakalı,yani sadece sanat grubunun hazırladığı dekorun ham renkleri,son görseli oluşturmuyor.görüntü yönetmeninin aydınlatma tarzı ve renklerle oynama daha lezzetli bir sinematografi yaratır.ki benim en sevdiğim aşamadır.

5.videolarımda konsepti, kıyafetiyle hatta makyajı saçıyla beraber tamamıyla ben belirlerim ve sanatçı,müzik yapımcısıyla paylaşırım,uygunsuz olan detaylar üzerine konuşulur gerekli düzeltmeler yapılır.bunun ötesinde bir paylaşımım olmaz.

6.kadın şarkıcıların videolarında kozmetiğe daha fazla dikkat etmeniz gerekir(bu cevaba şaşırmadığınızı tahmin ederim:)ama bu erkek sanatçıların videolarında dikkat edilmediği anlamına tabiki gelmez,metal video çekseniz bile estetik kaygılar taşımalsınız bana göre.videonun hitap edeceği toplumun erkek kadın farklılığına bakışı sizin bakışınız olmak durumundadır eğer popüler müzikte hizmet veriyorsanız,yani başka bir deyişle müslüman mahallesinde salyangoz satmak zordur.kendi adıma erkek videolarında maskülen tavra hep dikkat etmişimdir,tabiki "sex satar" ama bunu dejenere edip prim yapmayı düşünmek bu toplumda asla çalışmaz

7.tüm dünyada müzik videonun etkileri böyledir zaten.rol model olarak algılanmak şarkıcının popüleritesini arttırıp prim yapıcaktır,dolayısıyla bun öngörerek klip çalışmalarına dikkat edilir.özellikle c sınıf izleyici,fanatik hayranlar,yaşı küçük izleyici bu şekildeki görsel bombardımandan fazlasıyla etkilenicektir

Ek 3: 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Altın Kelebek ve Kral Tv Video Müzik Ödülleri Listeleri

1994

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Yıldız Tilbe (Delikanlım)</i>	<i>Sertab Erener (La'lı)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Mustafa Sandal(Suç Bende)</i>	<i>Tarkan (Aacayıpsin)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Belkıs Akkale(&İzzet Altınmeşe-Ezgi Şöleni)</i>	<i>Necla Akben</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Mahsun Kırmızıgül (12'den vuracağım)</i>	<i>İbrahim Tatlıses (Haydi Söyle)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy (Sensizlik Bu)</i>	<i>Ebru Gündeş (Tatlı Bela)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Adnan Şenses</i>	<i>Adnan Şenses (Dokunmayın Bana)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Kibariye</i>	<i>Kibariye(Kara Kışlar)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Ahmet Kaya(Şarkılarım Dağlara)</i>	<i>Ferdi Tayfur (Mor Güller)</i>
En İyi Grup	<i>Vitamin(Aşkın Gözyaşları)</i>	
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Serdar Ortaç (Aşk İçin)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Kıvalı Bebek (Demet Sağıroğlu)</i>	<i>Arnavut Kaldırımı (Abdullah Oğuz) (Demet Sağıroğlu)</i>
En Çok Satan Albüm		
Yılın Şarkısı		<i>Aacayıpsin (Tarkan)</i>

1995

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>İzel(Adak)</i>	<i>Sezen Aksu (Işık Doğudan Yükselir)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Çelik(Benimle Kal)</i>	<i>Rafet El Roman (Gençliğin Gözyaşları)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Songül Karlı</i>	<i>Güler Duman (Bu Devran)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>İbrahim Tatlıses(Klasikleri)</i>	<i>Arif Sağ (Umut)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Abacı(Tutkunum)</i>	<i>Ebru Gündeş (Ben Daha Büyümedim)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Mustafa Keser</i>	<i>Yılmaz Morgül</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Ebru Gündeş</i>	<i>Mine Koşan (Sevgi Yağmurları)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Sinan Özen(Ölürüm Yoluna)</i>	<i>Ferdi Tayfur (Dünya)</i>
En İyi Grup	<i>MFÖ(Mazaretim Var Asabiyim Ben)</i>	<i>MFÖ</i>
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		<i>Sibel Alaş (Adam)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist	<i>Rafet El Roman</i>	<i>Mirkelem (Mirkelem)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>(Abdullah Oğuz)</i>	<i>Adam (Abdullah Oğuz) (Sibel Alaş)</i>
En Çok Satan Albüm		
Yılın Şarkısı		<i>Fırtınalar (Ebru Gündeş)</i>

1996

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Sezen Aksu (Düş Bahçeleri)</i>	<i>Zerrin Özer (Zerrin Özer)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Mustafa Sandal</i>	<i>Mustafa Sandal (Gölgede Aynı)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Songül Karlı</i>	<i>Songül Karlı (Dal Boylum)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>İbrahim Tatlıses (Ben de isterem)</i>	<i>Mahsun Kırmızıgül (Sevdalıyım Hemşerim)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy (Nostalji 2)</i>	<i>Ebru Gündeş (Kurtlar Sofrası)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Adnan Şenses (Nasihat)</i>	<i>Yılmaz Morgül (Y.M.2)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Kibariye (-)</i>	<i>Seda Sayan (Ah Geceler)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>İbrahim Erkal</i>	<i>İbrahim Erkal (Gönlünüze Talibim)</i>
En İyi Grup	<i>Kargo (Yarına Ne Kaldı)</i>	<i>Ayna (Gittiğin Yağmurla Gel)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		<i>Özlem Tekin (Kime Ne)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Yaşar (Divane)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Araba (Mustafa Sandal-Tayfun Dinçer)</i>	<i>Vazgeçtim Dünyadan (Umur Turagay) (Şebnem Ferah)</i>
En Çok Satan Albüm		<i>Gölgede Aynı (Mustafa Sandal)</i>
Yılın Şarkısı		<i>Araba (Mustafa Sandal)</i>

1997

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Sezen Aksu (Düş Bahçeleri)</i>	<i>Zerrin Özer (Zerrin Özer)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Mustafa Sandal</i>	<i>Mustafa Sandal (Gölgede Aynı)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Songül Karlı</i>	<i>Songül Karlı (Dal Boylum)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>İbrahim Tatlıses (Ben de isterem)</i>	<i>Mahsun Kırmızıgül (Sevdalıyım Hemşerim)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy (Nostalji 2)</i>	<i>Ebru Gündeş (Kurtlar Sofrası)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Adnan Şenses (Nasihat)</i>	<i>Yılmaz Morgül (Y.M.2)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Kibariye (-)</i>	<i>Seda Sayan (Ah Geceler)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>İbrahim Erkal</i>	<i>İbrahim Erkal (Gönlünüze Talibim)</i>
En İyi Grup	<i>Kargo (Yarına Ne Kaldı)</i>	<i>Ayna (Gittiğin Yağmurla Gel)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		<i>Özlem Tekin (Kime Ne)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Yaşar (Divane)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Araba (Mustafa Sandal-Tayfun Dinçer)</i>	<i>Vazgeçtim Dünyadan (Umur Turagay) (Şebnem Ferah)</i>
En Çok Satan Albüm		<i>Gölgede Aynı (Mustafa Sandal)</i>
Yılın Şarkısı		<i>Araba (Mustafa Sandal)</i>

1998

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Nilüfer (Yeniden Yetmiş)</i>	<i>Yonca Evcimik (Tatlı Kaçık)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Tarkan</i>	<i>Mustafa Sandal (Aya Benzer)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Songül Karlı</i>	<i>Ceylan (Ağlayı Ağlayı/lele Kirvo)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Yavuz Bingöl (Gülen Az)</i>	<i>Özcan Deniz (Geçmiyor Günler)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy</i>	<i>Ebru Gündeş (Sen Allah'ın Bir Lütfusun)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Yılmaz Morgül</i>	<i>Ayhan Aşan (Hatıralar)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Ebru Gündeş</i>	<i>Cansever (Cemalim)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Mahsun Kırmızıgül</i>	<i>Mahsun Kırmızıgül (Yıkılmadım)</i>
En İyi Grup	<i>Grup Laçın (Bekar Gezelim)</i>	<i>Ayna (Dön Bak Aynaya)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		<i>Elif Karlı (Aşk Yolu)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Atilla Taş</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Unutma Beni (Erol Köse)(Ayna)</i>	<i>Elveda (Turgay Çokuludağ) (Metin Arolat)</i>
En Çok Satan Albüm		
Yılın Şarkısı		<i>Yıkılmadım (Mahsun Kırmızıgül)</i>

1999

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Sezen Aksu (Adı Bende Saklı/Sarı Odalar)</i>	<i>Sertab Erener (Zor Kadın)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Serdar Ortaç</i>	<i>Serdar Ortaç (2000)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Songül Karlı</i>	<i>Nuray Hafıtaş (Eyvah Gönül)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>İbrahim Tatlıses (Selam Olsun)</i>	<i>İsmail Türüt (Sosyete Kızı Suzan)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy</i>	<i>Muazzez Ersoy (Nostalji 4,5,6,7,8,9)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Adnan Şenses</i>	
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Ebru Yaşar</i>	<i>Ebru Yaşar (Seni Anan Benim İçin Doğurmuş)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Alişan (Var ya)</i>	<i>Ferdi Tayfur (Zengin Olursam/Yoksun/Kör Talih)</i>
En İyi Grup	<i>Ayna</i>	<i>Ayna (Şarkılar&Türküler)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		<i>Şebnem Ferah (Artık Kısa Cümleler Kuruyorum)</i>
En İyi Rock Erkek Solist		<i>Murat Kekilli (Bu Akşam Ölürüm)</i>
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		<i>Hilal Cebeci (Köylü Güzeli)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Ciguli (Ciguli)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Kardeşlik Türküsü (Mahsun)(Hilmi Topaloğlu)</i>	<i>Ben Sensiz Vurgunum (Ömer Faruk Sorak)</i>
En Çok Satan Albüm		
Yılın Şarkısı		<i>Seni Anan Benim İçin Doğurmuş (Ebru Yaşar)</i>

2000

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Candan Erçetin (Unut Sevme/Elbette)</i>	<i>Zerrin Özer (Son Mektup)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Teoman</i>	<i>Hakan Peker (İlla Ki)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Zara (Boyut)</i>	<i>Ceylan (Zeyno)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Yavuz Bingöl</i>	<i>Yavuz Bingöl (Umuda Ezgiler/Üşüdüm Biraz)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy</i>	<i>Muazzez Ersoy (Güz Gülleri)</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Adnan Şenses (Elveda)</i>	
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Ebru Gündeş (Dön Ne Olur)</i>	<i>Hülya Avşar (sevdim)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Mahsun Kırmızıgül (Yorulдум)</i>	<i>Hakan Taşıyan (Güz Gülleri)</i>
En İyi Grup	<i>Grup Düş (Düş)</i>	<i>Ayna (Çayımın Şekeri)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		<i>Teoman (Paramparça)</i>
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist	<i>Hande Yener</i>	<i>Hande Yener (Yalanın Batsın)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Cenk Eren (Mahmur Bakışlı Dilberim)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Yalanın Batsın (Hande Yener) Elbette (Candan Erçetin)</i>	<i>Belki (Demir Demirkan)</i>
En Çok Satan Albüm		<i>İlla ki (Hakan Peker)</i>
Yılın Şarkısı		<i>Güz Gülleri (Hakan Taşıyan)</i>

2001

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Sertab Erener (Turuncu/Yeni)</i>	
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Tarkan</i>	<i>Tarkan (Kuzu Kuzu)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Zara</i>	<i>Burçin (Gönül Dağı)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Kubat</i>	
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy</i>	
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Yeterli oy çıkmamıştır</i>	
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Sibel Can</i>	<i>Sibel Can (And İçelim)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Alişan (Alişan)</i>	<i>İbrahim Tatlıses (Bebeğim)</i>
En İyi Grup	<i>Athena</i>	
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist		<i>Petek Dinçöz (Bende Kaldı)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist	<i>Gökhan Özen (Aramazsan Arama)</i>	
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip	<i>Hüp (Tarkan)</i>	
En Çok Satan Albüm		<i>Karma (Tarkan)</i>
Yılın Şarkısı		<i>Kuzu Kuzu (Tarkan)</i>

2002

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Sezen Aksu (Şarkı Söylemek Lazım)</i>	<i>Hande Yener (Sen Yoluna Ben Yoluma)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>İlhan Şeşen (Neler Oluyor Bize)</i>	<i>Mustafa Sandal (Pazara Kadar)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Zara</i>	<i>Zara (Kalenin Dibinde)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Yavuz Bingöl</i>	<i>Yavuz Bingöl (Nisan Yağmuru)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy</i>	
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Adnan Şenses</i>	
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Sibel Can</i>	<i>Petek Dinçöz (Kismetsizim)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Emrah (Artı)</i>	<i>Özcan Deniz (Dön Desem)</i>
En İyi Grup	<i>Athena</i>	<i>Athena (Öpücük)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		
En İyi Rock Erkek Solist		<i>Haluk Levent (Acılara Tutunmak)</i>
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist	<i>Petek Dinçöz</i>	<i>Nez (Sakin Ha)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Uğur Murathan (Anlatamam)</i>
En İyi Çıkış Grup		
En İyi Video Klip		<i>İstanbul'da Sonbahar (Cemil Ağacıklioğlu)</i>
En Çok Satan Albüm		<i>Sen Yoluna Ben Yoluma (Hande Yener)</i>
Yılın Şarkısı		<i>Neler Oluyor Bize (İlhan Şeşen)</i>

2003

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Yıldız Tilbe</i>	<i>Yıldız Tilbe (Yürü Anca Gidersin)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Kenan Doğulu (Demedi Deme)</i>	<i>Tarkan (Dudu)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Zara</i>	<i>Burçin (Zahidem)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Yavuz Bingöl</i>	<i>Volkan Konak (Maranda)</i>
En İyi TSM Kadın Solist	<i>Muazzez Ersoy</i>	<i>Safiye Soyman</i>
En İyi TSM Erkek Solist	<i>Ahmet Özhan</i>	<i>Ahmet Özhan (Rüya)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Ebru Gündeş (Şahane)</i>	<i>Petek Dinçöz (Arkadaşımın Aşkısın)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Özcan Deniz</i>	<i>İbrahim Tatlıses (Tek Tek)</i>
En İyi Grup	<i>Duman</i>	<i>MFÖ (Collection)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		<i>Şebnem Ferah (Ben Şarkımı Söylerken)</i>
En İyi Rock Erkek Solist		<i>Teoman (Teoman)</i>
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist	<i>Funda Arar (Sevda Yanığı)</i>	<i>Lara (Allah Versin)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist		<i>Gitarcı</i>
En İyi Çıkış Grup	<i>Safarad</i>	
En İyi Video Klip	<i>Dudu (Umur Turagay)(Tarkan)</i>	<i>Sevda Yanığı (Hakan Yonat) (Funda Arar)</i>
En Çok Satan Albüm		<i>Dudu (Tarkan)</i>
Yılın Şarkısı		<i>Everywhere That I Can (Sertab Erener)</i>

2004

	Altın Kelebek Ödülleri	Kral Tv Video Müzik Ödülleri
En İyi Pop Kadın Solist	<i>Sezen Aksu</i>	<i>Gülşen (Of Of)</i>
En İyi Pop Erkek Solist	<i>Kayahan (Kelebeğin Şansı/4'lü set)</i>	<i>Serdar Ortaç (Beni Unut)</i>
En İyi THM Kadın Solist	<i>Rojin</i>	<i>Yıldız Tilbe (Karpuz Getir Yiyeyim)</i>
En İyi THM Erkek Solist	<i>Yavuz Bingöl(Unutulur Her şey)</i>	<i>Orhan Hakalmaz (Dağlar)</i>
En İyi TSM Kadın Solist		
En İyi TSM Erkek Solist		
En İyi Arabesk-Fantezi Kadın Solist	<i>Sibel Can</i>	<i>Gülben Ergen (Kandıramazsın Beni)(Selam Yalnızlık)</i>
En İyi Arabesk-Fantezi Erkek Solist	<i>Mahsun Kırmızıgül (Sarı sarı/Başroldeyim)</i>	<i>İbrahim Tatlıses (Aramam)</i>
En İyi Grup	<i>Mor ve Ötesi</i>	<i>Mor ve Ötesi (Canbaz)</i>
En İyi Rock Kadın Solist		<i>Pamela İstanbul</i>
En İyi Rock Erkek Solist		<i>Kıraç (Razıysan Gel)</i>
En İyi Çıkış Yapan Kadın Solist	<i>Gülşen</i>	<i>Zeynep Casalini (Duvar)</i>
En İyi Çıkış Yapan Erkek Solist	<i>Yalın</i>	<i>Yalın (Zalim)</i>
En İyi Çıkış Grup	<i>Manga (Manga)</i>	
En İyi Video Klip	<i>İsyankar (Hakan Yonat)</i>	<i>Vasiyet (Sagopakajmer)</i>
En Çok Satan Albüm		<i>Serdar Ortaç- Çakra</i>
Yılın Şarkısı	<i>Of Of (Gülşen)</i>	<i>Of Of (Gülşen)</i>

**Ek 4: 1994-2004 Yılları Arasında Hürriyet Gazetesi'nde Yer Alan En Çok Satanlar
Listesine Göre Oluşturulan Envanter**

1994 (9 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
	Kenan Doğulu	Yaparım Bilirsin	
	Hakan Peker	Amma Velakin	
	Sezen Aksu	Deli Kızın Türküsü	
	Bendeniz	Deniz	
	Çelik	Ateşteyim	
	Nazan Öncel	Ben Böyle Aşk Görmedim	

1998 (28 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	Ayna	Dön Bak Aynaya	7 hafta
2.	Nilüfer	Yeniden Yetmişe	
3.	Yaşar	Esirim	4 hafta
4.	Muazzez Ersoy	Nostalji 4.5.6.)	
5.	Mustafa Sandal	Detay	2 hafta
6.	Ajda Pekkan	The Best Of	1 hafta
7.	Serdar Ortaç	Gecelerin Adamı	
8.	(ikinciler)Beyaz	Türküler	
9.	Müzeyyen Senar	Bir Ömre Bedel	
10.	Doğuş	Doğuş Ve Şarkıları	

1999 (49 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	Sertab Erener	Sertab	13 hafta
2.	Sezen Aksu	Adı Bende Saklı	10 hafta
3.	Serdar Ortaç	2000	5 hafta
4.	Şebnem Ferah	Artık Kısa Cümleler..	4 hafta
5.	Barış Manço	Mançoloji	3 hafta
6.	İzel	Bir Küçük Aşk	2 hafta
7.	Ferda Anıl Yarkın	Unuttum Sanma	
8.	Kenan Doğulu	Ben Senin her şeyinim	
9.	Tanju Okan	Bir Zamanlar	1 hafta
10.	Zülfü Livaneli	Best Of	
	Sibel Can	Daha Yolun...	
	Muazzez Ersoy	Nostalji 7,8,9	
	İbrahim Tatlıses	Selam Olsun	

2000 (47 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	Candan Erçetin	Elbette	18 hafta
2.	Sezen Aksu	Deliveren	8 hafta
3.	Zerrin Özer	Arşiv	
4.	Teoman	17	4 hafta
5.	Ebru Gündeş	Dön Ne Olur	3 hafta
6.	Levent Yüksel	Aşkla	2 hafta
7.	Hande Yener	Senden İbaret	
8.	Nalan	Kaç Bahar	1 hafta
9.	Muazzez Ersoy	Nostalji 10-11-12	
10.	(ikinciler)Yavuz Bingöl Ayna	Üşüdüm Biraz	
		Çayımın Şekeri	

2001 (49 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	Kayahan	Gönül Sayfam	11 hafta
2.	Tarkan	Karma	8 hafta
3.	Sertab Erener	Turuncu	7 hafta
4.	Haluk Levent	Kral Çıplak	6 hafta
5.	Yaşar	Masal	5 hafta
6.	Tarkan	Öf Deli Gönül	4 hafta
7.	İbrahim Tatlıses	Yetmez mi	3 hafta
8.	Ebru Gündeş	Kadere İnat	
9.	Teoman	Gönülçelen	1 hafta
10.	Göksel	Körebe	

2002 (48 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	İlhan Şeşen	Neler Oluyor Bize	10 hafta
2.	Sezen Aksu	Şarkı söylemek lazım	9 hafta
3.	Nez	Nez	6 hafta
4.	Haluk Levent	Bir Erkeğin Günlüğü	5 hafta
5.	Teoman	Gönülçelen	4 hafta
6.	Candan Erçetin	Neden	3 hafta
7.	Mahsun Kırmızıgül	Yüzyılın Türküleri	
8.	Serdar Ortaç	Okyanus	
9.	Hande Yener	Sen Yoluna Ben Yoluma	
10.	Kayahan	Ne Oldu Can	2 hafta

2003 (39 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	Kayahan	Ne Oldu Can	9 hafta
2.	Sezen Aksu	Yaz Bitmeden	7 hafta
3.	Tarkan	Dudu	5 hafta
4.	Deniz Seki	Aşkların En Güzeli	
5.	MFÖ	Collection	4 hafta
6.	Candan Erçetin	Chanté Hier	3 hafta
7.	Teoman	Teo	2 hafta
8.	Yaşar	Sevdiğim Şarkılar	1 hafta
9.	Ebru Gündeş	Şahane	
10.	Gökhan Özen	Civciv	
	Yeni Türkü	Koleksiyon	

2004 (49 hafta)

	Sanatçı	Albüm	Listede Yer Alma Süresi
1.	Mustafa Sandal	İşte	6 hafta
2.	Nazan Öncel	Yan yana Fotoğraf Çektirelim	5 hafta
3.	İbrahim Tatlıses	Aramam	4 hafta
4.	Gülşen	Of Of	
5.	Candan Erçetin	Melek	
6.	Ebru Gündeş	Bize de Bu Yakışır	3 hafta
7.	Serdar Ortaç	Çakra-Beni Unut	
8.	Yalın	Ellerine Sağlık	
9.	Gülben Ergen	Uçacaksın	2 hafta
10.	Rafet El Roman	Sürgün	

Ek 5: Tablo 1: Müzik Video Kliplerin Müzik Türlerine Ve Yıllara Göre Dağılımı

	Klip Sayısı	Pop	Rock	THM	TSM	Arabesk	Özgün
1994	43	32	-	2	2	5	2
1995	26	22	-	1	1	2	-
1996	34	16	8	2	-	8	-
1997	29	17	3	4	1	4	-
1998	38	22	5	2	2	5	2
1999	40	21	6	5	-	6	2
2000	49	23	4	9	1	9	3
2001	37	25	5	1	-	6	-
2002	38	28	3	4	-	1	2
2003	57	41	7	1	1	7	-
2004	65	43	12+1 (rap)	5	-	3	1
Toplam	456	290	54	36	8	56	12

Ek 6: 1994-2004 Yılları Arasında Seçilen Sanatçıların Ödül Alan Albümlerine Hazırlanan Müzik Video Klipleri Listesi

Müzik video klipleri, albümlerin yayınlandıkları yıla göre tarihlenmiştir. Kimi klipler sonraki yıllarda hazırlanmış olabilirler. Altı kadın sanatçı tüm klipleri üzerinden değerlendirildikleri için bazı yönetmenlerin işleri ödül alanlar listesi dışında da yıllara göre yer almaktadır.

Sanatçı	Yıl-Albüm	Albümdeki Şarkıların Video Klipleri
Adnan Şenses (Bursa 1935)	1996-Nasihah	Nasihah
	2000-Elveda	Elveda
Af (1990)	1997-Af II	Evelallah
Ahmet Kaya (Malatya 1957-Paris 2000)	1994-Şarkılarım Dağlara	Kum Gibi Ağladıkça Saza Niye Gelmedin
Ajda Pekkan (İstanbul 1946)	1998-The Best Of Ajda	O Benim Dünyam Bambaşka Biri Kimler Geldi Kimler Geçti
Alişan (Serkan Burak Tektaş) (İstanbul 1976)	1999-Var Ya	Var Ya Berivan
	2001-Alişan	Ah Le Yar
Arif Sağ (1945 Erzurum)	1995-Umut	Yol Ver Dağlar
Athena (İstanbul 1987)	2001-Tam Zamanı Şimdi	Macera Palavra Yaşamak Var Ya
	2002-Her Şey Yolunda	Öpücük Sen de Yap
Ayna (1996)	1996-Gittiğin Yağmurla Gel	Ceylan Ölünce Sevemezsem Seni Gittiğin Yağmurla Gel
	1998-Dön Bak Aynaya	Arzu Gızım Kiziroğlu Sen Unutma Beni Işığa Doğru
	1999-Şarkılar Türküler	Fosforlu Cevriye Gelincik Leyla
	2000-Çayımın Şekeri	Ahu Gözlüm Anlatmalıymış Meğer Çayımın Şekeri Kadınım Sana Ne Oldu Böyle Gemilerde Talim Var
Beyaz (Beyazıt Öztürk) (Bolu 1969)	1998-Türküler	Gemilerde Talim Var
Candan Erçetin (Kırklareli 1963)	1997-Çapkın	Yalan Her Aşk Bitermiş Onlar Yanlış Biliyor Çapkın
	2000-Elbette	Unut Sevme Elbette

	2002-Neden	Parçalandım Gamsız Hayat
	2004-Melek	Melek Meğer
Ceylan (İstanbul 1974)	2000-Zeyno	Dön Maralım Mamudo
Çelik Erişçi (İstanbul 1966)	1994-Ateşteyim	Ateşteyim Güle Güle
	1995-Benimle Kal	Hercai Nazına Ölüyorum
Demet Sağıroğlu (Erzurum 1967)	1994-Kımalı Bebek	Arnavut Kaldırımı Kımalı Bebek
Demir Demirkan (Adana 1972)	2000-Demir Demirkan	Belki
Deniz Erdoğan (Hakkari 1974)	1999- Ben Sensiz Vurgunum	Ben Sensiz Vurgunum
Deniz Seki (İstanbul 1970)	2003-Aşkların En Güzeli	Yarım Kalan Aşk Böyle Gelmiş Böyle Gider
Doğuş (Orhan Baltacı) (Almanya 1974)	1998-Ve Şarkıları	Bunun Adına Yürek Derler Güneşsiz Yarınım Yalancı Milyonda Bir Yan Yüreğim
Ebru Gündeş (İstanbul 1975)	1994-Tatlı Bela	Gurur
	1995-Ben Daha Büyümedim	Fırtınalar Ben Daha Büyümedim Sevme Yanarsın Çok mu Gördünüz
	1996-Kurtlar Sofrası	Sırnaşık Sevgilim Deli Divane Yalancı Bahar
	1998-Sen Allah'ın Bir Lütfusun	Sen Allah'ın Bir Lütfusun Erkekler
	2000-Dön Ne Olur	Dön Ne Olur Çingenem Hata Unuturum
	2001-Ahdım Olsun	Akıllı Ol Sensizim Seni Seviyorum Telafi Vazgeçmem
	2003-Şahane	Ceza mı Alev Alev
	2004-Bize de Bu Yakışır	Seninle Çok İşim Var Söyleyin Ben Seçilmem Seçerim
Ebru Yaşar (Ankara 1977)	1999-Seni Anan Benim İçin Doğurmuş	Seni Anan Benim İçin Doğurmuş
Emrah (Erdoğan İpek) (Diyarbakır 1971)	2002-Ar+ı	Tırlamışım Uzaktan El Salla
Ferdi Tayfur (Ferdi Tayfur Turanbayburt) (Adana 1948)	1994-Mor Güller	Bari Sen Fadime'nin Düğünü
	1995-Dünya	Yağmur Çamur

	1999-Zengin Olursam/Yoksun/Kör Talih	Bu Şehir Sigarayı Bıraktım Yoksun Kör Talih Bağbozumu
Funda Arar (Ankara 1975)	2003-Sevda Yanığı	Aşksız Kal Haberin Var mı Kırık Düşler Seni Düşünürüm Özledim Sevda Yanığı Yangın Yeri Roman
Gitaracı (Serkan Çevik) (İstanbul 1980)	2003-Yazla Birlikte	Ne Desem
Gökhan Özen (Ankara 1979)	2001-Duman Gözlüm	Aramazsan Arama Dön Çarem Ayaz II Tabir-i Caizse
	2003-Civciv	Herşeyde Biraz Sen Varsın Civciv Aman! Boşver
Göksel (Demirpençe) (İstanbul 1971)	2001-Körebe	Günün Birinde Bir İhtimal Depresyundayım
Grup Laçın	1998-Bekar Gezelim	Bekar Gezelim
Grup Vitamin	1994-Aşkın Göz Yaşları	İstanbul'dan Ellere Var da Bize Yoh Mi Turkish Kovboyar
Gülben Ergen (İstanbul 1972)	2004-Uçacaksın	Küt Uçacaksın Kandıramazsın Beni Git Ayrılmam
Gülşen (Bayraktar) (İstanbul 1976)	2004-Of Of	Of Of Sarışınım Nazar Değmesin Sakıncalı
Hakan Peker (İstanbul 1963)	2000- İlla Ki	İlla Ki Karam
Hakan Taşçıyan (Ankara 1973)	2000-Güz Gülleri	Güz Gülleri
Haluk Levent (Adana 1968)	1997-Mektup	Yeter Ki Akşamlar
	2001-Kral Çıplak	Aşkın Mapushane Dağlar Kaçış
	2002-Bir Erkeğin Günlüğü	Acılara Tutunmak Zor Aşk
Hande Yener (İstanbul 1973)	2000-Senden İbaret	Bunun Adı Ayrılık Yoksa Mani Yalanın Batsın
	2002-Sen Yoluna Ben Yoluma	Sen Yoluna Ben Yoluma Küs Şansın Bol Olsun Evlilik Sandalı
Hülya Avşar (Balıkesir 1963)	2000-Sevdim	Sevdim

İbrahim Erkal (Erzurum 1967)	1996-Gönlünüze Talibim	Canısı
İbrahim Tatlıses (İbrahim Tatlı) (Şanlıurfa 1952)	1994-Haydi Söyle	Haydi Söyle Nankör Kedi Saza Niye Gelmedin
	1996-Ben de İsterem	Fırat Allahım Neydi Günahım
	1999-Selam Olsun	İki İki Dört Eder Yetiş Ya Muhammed Yetiş Ya Ali
	2001-Yetmez mi	Bebeğim Pala Remzi
	2003-Tek Tek	Seni Sana Bırakmam Tek Tek Usta Sarhoş Tabi Tabi Gün Ola Harman Ola
	2004-Aramam	Kavur Balıkları Aramam Tamam Aşkım Kal Benim İçin
İlhan Şeşen (Manisa 1948)	2002-Neler Oluyor Bize	Neler Oluyor Bize
İsmail Türüt (Rize 1965)	1999-Sosyete Kızı Suzan	Deniz Gözlüm
İzel (Çeliköz) (Yalova 1969)	1995-Adak	Hasretim Ah Yandım Yakışıklım
	1999-Bir Küçük Aşk	Yelken Galibi Sen Yok Yere
Kargo (İstanbul 1993)	1996-Yarına Ne Kaldı	Yüzleşme Son Defa Adımı Çağır
Kayahan (Açar) (İzmir 1949)	2001-Gönül Sayfam	Gönül Sayfam
	2002-Ne Oldu Can 2003-Ne Oldu Can	Bir Aşk Hikayesi
	2004-Kelebeğin Şansı	Acılanma Seninle Her Şeye Varım Ben
Kenan Doğulu (İstanbul 1974)	1994-Yaparım Bilirsin	Kurşun Adres Sormaz Ki Sımsıkı Sıkı Sıkı Yaparım Bilirsin Can Bebeğim Aşk Oyunu
	1999-Ben Senin Herşeyinim	Ben Güzelden Anlarım Ben Senin her şeyinim Papatya
	2003-Demedi Deme	Aklım Karıştı Aşkım Aşkım Dön Gel Tanımamışsın Sorma
(Ali Tufan) Kıraç (Kahramanmaraş 1972)	2004-Kayıp Şehir	Tek Hatıra Senden Başka Ayşe Razıysan Gel Yalan

(Ramazan) Kubat (Belçika 1975)	1997-Bugün	Bugün Dilber
Lara (Fatma Nur Ergüder) (Kırıkkale 1979)	2003-Işık	Allah Versin
Levent Yüksel (Antalya 1964)	2000-Aşkla	Mutsuzsun Sultanım
Mahsun Kırmızıgül (Abdullah Bazencir) (Bingöl 1969)	1999- en iyi video klip	Kardeşlik Türküsü
	1996-Sevdalıyım-Hemşerim	Sevdalıyım Taşralı Bu Sevda Bitmez Hemşerim Kızlar
	1998-Yıkılmadım	Her şeyim Sensin Belalım Yıkılmadım
	2000-Yorulдум	Yorulдум Kardeşe Ağıt
	2002-Yüzyılın Türküleri	Göçmen Kızı Garip Kahpe Felek
Manga (Ankara 2002)	2004-Manga	Bir Kadın Çizeceksin Bitti Rüya Yalan Dursun Zaman
Metin Arolat (1970)	1998-Yine Bir başıma	Elveda
(Fergan) Mirkelem (İstanbul 1966)	1995-Mirkelem	Her Gece Hatıralar Tavla
Mor ve Ötesi (İstanbul 1995)	2004-Dünya Yalan Söylüyor	Bir Derdim Var Uyan Cambaz Sevda Çiçeği Aşk İçinde
Muazzez Ersoy (Hatice Yıldız Levent) (İstanbul 1958)	2002-Senin İçin	Gör Gör Senin İçin Geceleri Hiç Farketmez
Mustafa Sandal (İstanbul 1970)	1994-Suç Bende	Bu Kız Beni Görmeli Beni Ağlatma Suç Bende
	1996-Gölgede Aynı	Araba Jest Oldu
	1998-Detay	Aya Benzer Detay Mevcut Çekilin
	2002-Kop	Geçmiş Olsun Pazara Kadar Kop
	2004-İşte	İsyankar Kavrulduk Gel Aşkım All My Life
Murat Kekilli (Adana 1968)	1999-Bu Akşam Ölürüm	Bu Akşam Ölürüm
Müzeyyen Senar (Bursa 1919)	1998-Bir Ömre Bedel	Dalgalandım Da Durulдум

MFÖ	1995-M.V.A.B.	Mazeretim Var Asabiyim Ben Sakın Gelme
	2003-Collection	Tam Ortasındayım
Nalan (Tokyürek) (Eskişehir 1973)	2000-Kaç Bahar	Sök Kalbini Hani Aramızı Bozamazlar
Nazan Öncel (İzmir 1956)	1994-Ben Böyle Aşk Görmedim	Aşk Beklemez Ben Böyle Aşk Görmedim Geceler Kara Tren Nazınla Dünya Sazınla Dünya
	2004-Yan Yana Fotoğraf Çektirelim	Hokka Hay Hay Hayat Güzelmiş Nereye Böyle
Nez (Nezihe Kalkan) (İzmir 1979)	2002-Nez	Sakın Ha Herşey Boş
Nezih Ünen	1997-Karnaval	Çingene Yüreğim Karnaval
Nilüfer (Yumlu) (İstanbul 1955)	1997-Nilüfer'le	Çok Uzaklarda Namussuz Akşamlar Hepsi Bu Mavilim Unut Gitsin
	1998-Yeniden Yetmişe	Dünya Dönüyor Kim Arar Seni Boşver
Orhan Hakalmaz (Samsun 1964)	2004-Yalan Dünya	Yalan Dünya Bir Ay Doğar
Özcan Deniz (Ankara 1972)	1997-Yalan mı	Yalan mı Yalvarırım
	1998-Çoban Yıldızı	Yaralı Geçmiyor Günler
	2002-Leyla	Dön Desem
Özlem Tekin (ABD 1971)	1996-Kime Ne	Duvaksız Gelin Yar Bana Varmadı Aşk her şeyi Affeder mi
Pamela (Spence) (Almanya 1975)	2004-Şehir Rehberi	Aşk Sevğiden Beter İstanbul
Petek Dinçöz (Didem Ezgü) (İzmir 1980)	2001-Bende Kaldı	Bende Kaldı
	2002-Aşkın Tam Sırası	Kismetsizim Allah'ın Belası Okşa Foolish Casanova
	2003-Sen Değmezsin	Sen Değmezsin Sen Dön Dünya Beyaz Cam Çalkala Arkadaşımın Aşkısın
Rafet El Roman (Rafet Yaşdut) (Edirne 1968)	1995-Gençliğin Göz Yaşı	Sorma Neden Seni Seviyorum Leyla Gençliğin Göz Yaşı Amerika
	2004-Sürgün	Sürgün Yalancı Şahidim

Sagopa Kajmer (Yunus Özyavuz) (Samsun 1978)	2005-Romantizma	Vasiyet
Seda Sayan (Aysel Gürsaçer) (İstanbul 1964)	1996-Ah Geceler	Ah Geceler Gerçekçi Ol
	1997-Sensizliğe Yanarım	Yalanım Yok Mutsuzum
Sefarad (1996)	2003-Sefarad	Ne fark eder Ben Seni Severim
Serdar Ortaç (Sinop 1970)	1994-Aşk İçin/Karabiberim	Deliriyorum Zakkum Karabiberim
	1998-Gecelerin Adamı	Nereye Mutsuzsun Karagözlüm
	1999-Bilsem Ki	Asrın Hatası Bilsem Ki Acıları Bitiremedim Yar Diye Diye
	2002-Okyanus	Geceleri Yakıp Kabahat
	2004-Beni Unut/Çakra	Beni Unut Canıma Minnet İsmi Lazım Değil
Sertab Erener (İstanbul 1964)	1994-Lâ'l	Rüya Sevdam Ağlıyor
	1999-Sertab Erener	Aşk Yanarım Yolun Başı Zor Kadın
	2001-Turuncu	Kumsalda Söz Bitti Kendime Yeni Bir Ben Lazım
	2003-Every way That I Can	Every way That I Can
Sezen Aksu (Fatma Sezen Yıldırım) (Denizli 1954)	1995-Işık Doğudan Yükselir	Onu Alma Beni Al
	1996-Düş Bahçeleri	Seni Yerler Bile Bile Yarası Saklım
	1999-Sarı Odalar/Adı Bende Saklı	Adı Bende Saklı Sarı Odalar Tutuklu
	2000-Deliveren	Oh Oh Keskin Bıçak
	2002-Şarkı Söylemek Lazım	Dansöz Dünya
	2003-Yaz Bitmeden	Farkındayım
Sibel Alaş	1995-Adam	Hüküm Sür Adam Neyleriz
Sibel Can (Sibel Cangüre) (İstanbul 1970)	1997-Bu Devirde	Padişah Kanasın Cici Kız
	1999-Daha Yolun Başındayım	Berivan Emret Öleyim Bence Talih
	2001-Canım Benim	Üşüyorum And İçelim Canım Benim
Şebnem Ferah	1996-Kadın	Vazgeçtim Dünyadan

(Yalova 1972)	1999-Artık Kısa Cümleler Kuruyorum	Artık Kısa Cümleler Kuruyorum Bugün
	2003-Kelimeler Yetse	Ben Şarkımı Söylerken Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler Mayın Tarlası
Şükriye Tutkun (Kocaeli 1965)	1997-Sevin Gayrı	Sevin Gayrı Arda Boyları Gaziantep Yolunda
Tarkan (Tevetoğlu) (Almanya 1972)	1994-Aacayıpsin	Hepsi Senin mi Dön Bebeğim Şeytan Azapta Bekle Gül Döktüm Yollarına Kış Güneşi Unutmamalı
	1997-Ölürüm Sana	Şımarık İkimizin Yerine Kır Zincirlerini Ölürüm Sana Salına Salına Sinsice
	2001-Karma	Kuzu Kuzu Hüp Verme
	2003-Dudu	Gülümse Kaderine Sorma Kalbim Uzun İnce Bir Yoldayım Dudu
Teoman (Fazlı Teoman Yakupoğlu) (İstanbul 1967)	2000-Onyedi	Onyedi Rüzgar Gülü Uykusuz Her Gece İki Yabancı
	2001-Gönülçelen 2002-Gönülçelen	İstanbul'da Sonbahar Gönülçelen
	2003-Teoman	Senden Önce Senden Sonra Kupa Kızı Sinek Valesi Nefes Nefese Rapsodi İstanbul
Volkan Konak (Trabzon 1967)	2003-Maranda	Dido Cerrahpaşa
(Hüseyin) Yalın (İstanbul 1980)	2004-Ellerine Sağlık	Zalim Sonsuz Ol Günaydın
Yaşar (Mehmet Yaşar Günaçgün) (Adana 1970)	1996-Divane	Divane Kör Bıçak
	2001-Masal	Aldanırım Acıtmıyor Sevdan
	2003-Sevdiğim Şarkılar	Vakit Yok Gemi Kalkıyor Artık
Yavuz Bingöl (İstanbul 1964)	1998-Gülen Az	Ben Bir Küçük Cezveyim Ey Sevdiğim Gitme
	2000-Umuda Ezgiler	Sele Verseydim Tanrıdan Diledim Üşüdüm Biraz
	2002-Belki Yine Gelirsin	Nisan Yağmuru

	2004-Unutulur Herşey	Dağlar
Yıldız Tilbe (İzmir 1966)	1994-Delikanlım	Sana Değer Hoşça kal Çal Oyna
	2003-Yürü Anca Gidersin	Yürü Anca Gidersin Çabuk Olalım Aşkım Çat Kapı
	2004-Yıldız'dan Türküler/Sevdiğime Hiç Pişman Olmadım	Karpuz Getir Yiyeyim Ay Işığında Sevdiğime Hiç Pişman Olmadım Değerini Bilmek Gerekir Aşkın
Yılmaz Morgül (İstanbul 1969)	1995-Elveda İstanbul	Elveda İstanbul
	1996-Yılmaz Morgül 2	Zalim
	1997-Masum Yalanlar	Bir Muhabbet Kuşu
Yonca Evcimik (İstanbul 1963)	1998-Tatlı Kaçık	Günaha Davet Tatlı Kaçık Vurula Vurula
Zara (Neşe Yılmaz) (İstanbul 1976)	2000-Boyut	Bu Gece Bulut Gelir Ceyran Gele Gele Geldik Hasretinden Yandı Gönlüm(1-2) Havalanma Telli Turnam Kütahya'nın Pınarları Sır Düğümü Ahımda Ova Garibi Başımda Altın Tacım Zeytinyağlı Oy Çalamadım Gitti Söylenir Gezersin Tin Tin
	2002-Misafir	Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım Elif Dedim
	2003-Özlenenler	Sarmaşık Gülleri (1-2)
Zerrin Özer (Ankara 1962)	1996-Zerrin Özer	Deli Yaz Paşa Gönlüm
	2000-Bir Zerrin Özer Arşivi	Bir Gülü Sevdim Son Mektup
Zeynep Casalini (1970)	2004-Nihayet	Duvar Amacım Yok Ne Yapsam Delilik Refakatçi

Ek 7: 1994-2004 Yılları Arasında Türkiye’de Ödül Alanlar Listelerinde Yer Alan Sanatçıların Müzik Video Klipleri Yönetmenlerinin Yıllara Göre Dağılımı

Altı kadın sanatçı tüm klipleri üzerinden değerlendirildikleri için kimi yönetmenlerin işleri ödül alanlar listesi dışında da yıllara göre yer almaktadır. Listedeki klipler, şarkının yayınlandığı yıl temel alınarak oluşturulmuştur.

Yıl	Yönetmen	Müzik Video Klipleri
1994	Mustafa Mayadağ	Karabiberim (Serdar Ortaç)
	Deniz Akel	Hoşçakal (Yıldız Tilbe) Rüya (Sertab Erener)
	Umur Turagay	Kımalı Bebek (Demet) Kış Güneşi (Tarkan)
	Ali Nur Velidedeoğlu	Sımsıkı Sıkı Sıkı (Kenan Doğulu)
	Sinan Çetin	Beni Ağlatma (Mustafa Sandal) Saza Niye Gelmedin (Ahmet Kaya) Bandıra Bandıra (Yonca Evcimik)
	Abdullah Oğuz	Arnavut Kaldırımı (Demet)
	Mete Özgencil	Geceler Kara Tren (Nazan Öncel)
1995	Ayşe Ersayın	Ben Daha Büyümedim (Ebru Gündeş)
	Abdullah Oğuz	Hasretim (İzel) Adam (Sibel Alaş)
	Deniz Akel	Ah Yandım (İzel)
	Gil Gilbert	Yakışıklım (İzel)
	Brad Langford	Nazına Ölüyorum (Çelik)
	Tayfun Dinçer	Hercai (Çelik) Fırtınalar (Ebru Gündeş)
	Umur Turagay	Onu Alma Beni Al (Sezen Aksu) Her Gece (Mirkelam) Tavla (Mirkelam) Mvab (MFÖ)
	Mete Özgencil	Hangi Aşk Adil Ki (Candan Erçetin) Nar Çiçeğim (Candan Erçetin) Daha (Candan Erçetin) Umurumda Değil (Candan Erçetin)
	Mustafa Mayadağ	Elveda İstanbul (Yılmaz Morgül)
	İzzet Öz	Hatıralar (Mirkelam)
	Rafet El Roman	Sorma Neden (RER)

		Gençliğin Göz Yaşı (RER) Leyla (RER) Amerika (RER)
	Sinan Çetin	Sakın Gelme (MFÖ)
	Hakan Kurşun	Bende Hüküm Sür (Sibel Alaş)
1996	Hakan Yonat	Paşa Gönüm (Zerrin Özer) Ceylan (Ayna)
	Deniz Akel	Sırnaşık Sevgilim (Ebru Gündeş)
	Mustafa Mayadağ	Sevdalıyım (Mahsun Kırmızıgül) Taşralı (Mahsun Kırmızıgül) Bu Sevda Bitmez (Mahsun Kırmızıgül) Kızlar (Mahsun Kırmızıgül) Zalim (Yılmaz Morgül)
	Hüseyin Karakaş	Hemşerim (Mahsun Kırmızıgül)
	Tayfun Dinçer	Araba (Mustafa Sandal) Jest Oldu (Mustafa Sandal) Aşk her şeyi Affeder mi (Özlem Tekin)
	İbrahim Tatlıses	Fırat (İ.T.) Allahım Neydi Günahım (İ.T)
	Edip Aral	Ah Geceler (Seda Sayan) Gerçekçi Ol (Seda Sayan)
	Umur Turagay	Vazgeçtim Dünyadan (Şebnem Ferah)
	Mete Özgencil	Duvaksız Gelin (Özlem Tekin)(98) Mavilim (Nilüfer)
	Süleyman Yüksel	Divane (Yaşar) Kör Bıçak (Yaşar)
	Eray Ozbal	Yüzleşme (Kargo)
	Erhan Ceyhan	Yar Bana Varmadı (Özlem Tekin)
1997	Mete Özgencil	Yalan (Candan Erçetin) Çapkın (Candan Erçetin) Unut Gitsin (Nilüfer) İkimizin Yerine (Tarkan) Çok Uzaklarda (Nilüfer)
	Erhan Ceyhan	Akşamlar (Haluk Levent)
	Kemal Başbuğ	Yeter Ki (Haluk Levent)
	Tayfun Dinçer	Bugün (Kubat) Cici Kız (Sibel Can)
	Mustafa Mayadağ	Yalanım Yok (Seda Sayan) Yalan mı (Özcan Deniz)

		Bir Muhabbet Kuşu (Yılmaz Morgül) Kanasın (Sibel Can)
	Ayşe Ersayın	Mutsuzum (Seda Sayan)
	Metin Arolat	Salına Salına Sinsice (Tarkan)
	Cem Akyoldaş	Yalvarırım (Özcan Deniz)
	Yücel Yolcu	Gaziantep Yolunda (Şükriye Tutkun)
	Charles Richards	Çingene Yüreğim (Nezih Ünen)
1998	Ayşe Ersayın	Bambaşka Biri (Ajda Pekkan) O Benim Dünyam (Ajda Pekkan) Kimler Geldi Kimler Geçti (Ajda Pekkan)
	Tayfun Dinçer	Gemilerde Talim Var (Beyaz) Bekar Gezelim (Grup Laçın)
	Koray Kasap	Bunun Adına Yürek Derler (Doğuş) Yalancı (Doğuş) Milyonda Bir (Doğuş)
	Deniz Akel	Erkekler (Ebru Gündeş)
	Mustafa Mayadağ	Belalım (Mahsun Kırmızıgül)
	Kemal Başbuğ	Yıkılmadım (Mahsun Kırmızıgül) Yaralı (Özcan Deniz) Geçmiyor Günler (Özcan Deniz)
	Turgay Çokoludağ	Elveda (Metin Arolat)
	Mustafa Sandal	Mevcut (M.S.)
	Mete Özgencil	Kim Arar Seni (Nilüfer) Boşver (Nilüfer) Erkekler (Sezen Aksu) Oyalama Artık (Candan Erçetin) Her Aşk Bitermiş (Candan Erçetin)
	Ömer Faruk Sorak	Ben Bir Küçük Cezveyim (Yavuz Bingöl)
	Mithat Güçlü Karataş	Ey Sevdğim (Yavuz Bingöl)
	Hakan Yonat	Gitme (Yavuz Bingöl)
1999	Kemal Başbuğ	Var Ya (Alişan)
	Alparslan Bozkurt	Gelincik (Ayna)
	Tayfun Dinçer	Seni Anan Benim İçin Doğurmuş (Ebru Yaşar)
	Mustafa Mayadağ	Kör Talih (Ferdî Tayfur) Asrın Hatası (Serdar Ortaç)

		Bilsem Ki (Serdar Ortaç) Yar Diye Diye (Serdar Ortaç)
	Ferdi Tayfur	Bağbozumu (F.T)
	İbrahim Tatlıses	İki İki Dört Eder (İ.T) Yetiş Ya Muhammed...(İ.T) Deniz Gözlüm (İsmail Türüt)
	Turgay Aydın	Yelken.(İzel)
	Deniz Akel	Galibi Sen (İzel) Yok Yere (İzel) Ben Güzelden Anlarım (Kenan Doğulu) Ben Senin her şeyinim (Kenan Doğulu)
	Gül Oğuz	Adı Bende Saklı (Sezen Aksu) Sarı Odalar (Sezen Aksu)
	Ayşe Erşayın	Berivan (Sibel Can) Bence Talih (Sibel Can)
	Hakan Yonat	Emret Öleyim (Sibel Can) Artık Kısa Cümleler Kuruyorum (Şebnem Ferah)
	Levent Semerci	Bugün (Şebnem Ferah)
	Yücel Yolcu	Yolun Başı (Sertab Erener)
	Tolga Erener	Zor Kadın (Sertab Erener)
	Ela Başak	Laubali (Özlem Tekin)
2000	Bozkurt Bayer	Elbette (Candan Erçetin) Unut Sevme (Candan Erçetin)
	Bozkurt Palandüz	Uykusuz Her Gece (Teoman)
	Gül Oğuz	Keskin Bıçak (Sezen Aksu) Oh Oh (Sezen Aksu)
	Mustafa Mayadağ	Bir Gülü Sevdim (Zerrin Özer) Hani (Nalan) Aramızı Bozamazlar (Nalan)
	Hakan Yonat	Son Mektup (Zerrin Özer) Karam (Hakan Peker)
	Cemil Ağacıkıoğlu	Rüzgar Gülü (Teoman)
	Deniz Akel	Dön Ne Olur (Ebru Gündeş) Hata (Ebru Gündeş) Çingenem (Ebru Gündeş) Sök Kalbini (Nalan) Sevdim (Hülya Avşar) Yorulдум (Mahsun Kırmızıgül)
	Murad Küçük	Mutsuzsun (Levent Yüksel)

		Yoksa Mani (Hande Yener)
	Hakan Kurşun	Bu Gece (Zara)
	Mithat Güçlü Karataş	Ceyran (Zara)
	Tayfun Dinçer	Dön Maralım (Ceylan)
	Kamil Aydın	Mamudo (Ceylan)
	Mahsun Kırmızıgül	Elveda (Adnan Şenses)
	Ömer Faruk Sorak	Onyedi (Teoman)
	Elza Angel	Yalanın Batsın (Hande Yener)
2001	Alparslan Bozkurt	Kaçış (Haluk Levent)
	Hakan Kurşun	Aşkın Mapushane (Haluk Levent)
	Mustafa Mayadağ	Vazgeçmem (Ebru Gündeş) Seni Seviyorum (Ebru Gündeş) Akıllı Ol (Ebru Gündeş) Üşüyorum (Sibel Can) Canım Benim (Sibel Can) Bende Kaldı (Petek Dinçöz)
	Deniz Akel	Sensizim (Ebru Gündeş)
	İbrahim Tatlıses	Bebeğim (İ.T) Pala Remzi (İ.T)
	Cemil Ağacıkıoğlu	Gönülçelen (Teoman)
	Metin Arolat	Kuzu Kuzu (Akustik) (Tarkan) Kuzu Kuzu (Tarkan)
	Ferzan Özpetek	Hüp (Tarkan)
	Ayşe Ersayın	And İçelim (Sibel Can)
	Kemal Başbuğ	Aramazsan Arama (Gökhan Özen) Dön Çarem (Gökhan Özen) Tabir-i Caizse (Gökhan Özen)
	Süleyman Yüksel	Ayaz II (Gökhan Özen)
	Murad Küçük	Depresyondayım (Göksel) Palavra (Athena)
	Pomp-Ketche	Macera (Athena)
	Mete Özgencil	Verme (Tarkan)
2002	Serdar Tural	Zor Aşk (Haluk Levent)
	Mustafa Mayadağ	Kabahat (Serdar Ortaç) Kismetsizim (Petek Dinçöz) Foolish Casanova (Petek Dinçöz) Okşa (Petek Dinçöz)
	Deniz Akel	Geceleri (Muazzez Ersoy)
	Kemal Başbuğ	Göçmen Kızı (Mahsun Kırmızıgül)
	Tayfun Dinçer	Kahpe Felek (Mahsun Kırmızıgül)

		Geçmiş Olsun (Mustafa Sandal)
	Alparslan Bozkurt	Nisan Yağmuru (Yavuz Bingöl)
	K.A	Gör Gör (Muazzez Ersoy)
	Nazlı Çetinok	Tırlamışım (Emrah)
	Hakan Karadol	Uzaktan El Salla (Emrah)
	Osman Tolga	Sen de Yap (Athena)
	Cemil Ağacıklıoğlu	İstanbul'da Sonbahar (Teoman)
	Bozkurt Bayer	Parçalandım (Candan Erçetin) Gamsız Hayat (Candan Erçetin)
	Abdullah Oğuz	Dön Desem (Özcan Deniz)
	Ömer Faruk Sorak (Böcek Yapım)	Dansöz Dünya (Sezen Aksu)
	Erol Köse	Sakın Ha (Nez) Her şey Boş (Nez) Sen Yoluna Ben Yoluma (Hande Yener) Şansın Bol Olsun (Hande Yener)
2003	Süleyman Yüksel	Yarım Kalan Aşk (Deniz Seki) Aklım Karıştı (Kenan Doğulu) Aşkım Aşkım (Kenan Doğulu)
	Halil Sarı	Arkadaşımın Aşkısın (Petek Dinçöz)
	Hakan Yonat	Böyle Gelmiş Böyle Gider (Deniz Seki) Seni Düşünürüm (Funda Arar) Sevda Yanığı (Funda Arar) Yangın Yeri (Funda Arar) Haberin Var Mı (Funda Arar) Roman (Funda Arar) Ben Seni Severim (Sefarad) Lara (Allah Versin)
	Hasan Hüseyin+Charles Richards	Rapsodi İstanbul (Teoman)
	Kubilay Kasap	Çat Kapı (Yıldız Tilbe)
	Deniz Akel	Beyaz Cam (Petek Dinçöz)
	Mithat Güçlü Karataş	Çalkala (Petek Dinçöz)
	İbrahim Tatlıses	Usta (İ.T)
	Memo	Ne Desem (Gitarıcı)
	Metin Arolat	Gülümse Kaderine (Tarkan) Sorma Kalbim (Tarkan)
	Murad Küçük	Mayın Tarlası (Şebnem Ferah)
	Ömer Faruk Sorak	Gözlerimin Etrafındaki Çizgiler (Şebnem Ferah)

		Ben Şarkımı Söylerken (Şebnem Ferah)
	Mustafa Mayadağ	Sen Değmezsin (Petek Dinçöz)
	Umur Turagay	Dudu (Tarkan) Everywhere That I Can (Sertab Erener)
	Kaan Özsoy	Dön Gel (Kenan Doğulu) Sorma (Kenan Doğulu)
	Nihat Odabaşı	Küs (Hande Yener)
	Özlem Akovalıgil	Kupa Kızı Sinek Valesi (Teoman)
	Gürcan Keltek	Kırık Düşler (Funda Arar) Özledim (Funda Arar)
	Yaşar Gaga	Farkındayım (Sezen Aksu)
	Korhan Bozkurt	Aşksız Kal (Funda Arar)
2004	Deniz Akel	Canıma Minnet (Serdar Ortaç) Hokka (Nazan Öncel) Nereye Böyle (Nazan Öncel) Kandıramazsın Beni (Gülben Ergen)
	Murat Onbul	Acılanma (Kayahan)
	Mustafa Mayadağ	Ay Işığında (Yıldız Tilbe) Ben Seçilmem Seçerim (Ebru Gündeş)
	Yekta Özbilen	Bir Ay Doğar (Orhan Hakalmaz)
	Mete Akkuş	Ayşe (Kıraç) Yalan (Kıraç) Senden Başka (Kıraç)
	Hakan Yonat	Razıysan Gel (Kıraç) All My Life (Mustafa Sandal)
	Gürcan Keltek	Duvar (Zeynep Casalini) Amacım Yok (Zeynep Casalini) Ne Yapsam (Zeynep Casalini) Refakatçi (Zeynep Casalini) Zalim (Yalın)
	Kıvanç Baruönü	Beni Unut (Serdar Ortaç)
	Murad Küçük	Hay Hay (Nazan Öncel) Günaydın (Yalın) Bir Derdim Var (Mor ve Ötesi) Sevda Çiçeği (Mor ve Ötesi) İstanbul (Pamela) Ayrılmam (Gülben Ergen)
	Ömer Faruk Sorak	Delilik (Zeynep Casalini)

		Of Of (Gülşen)
	Andrei Khrjanosky	Uyan (Mor ve Ötesi)
	Emrah Gündüz, Gümrah Oymak, Atalay Açık	Bir Kadın Çizeceksin (Manga)
	Kaan Demirçelik, animasyon çalışmasını Evren Rodoplu	Bitti Rüya (Manga)
	Onur Uysal	Dursun Zaman (Manga)
	Emre Yıldız	Kap Kaç (Manga)
	Mahir Akyol	Cambaz (Mor ve Ötesi)
	Rafet El Roman	Yalancı Şahidim (RER)
	Bozkurt Bayer	Melek (Candan Erçetin) Meğer (Candan Erçetin)
	Oliver Hazee	Kavrulduk (Mustafa Sandal)
	İbrahim Tatlıses	Kavur Balıkları (İ.T)
	Erol Köse	Sarışınım (Gülşen) Nazar Değmesin (Gülşen)
	Gary Szabo	Küt (Gülben Ergen)
	Kubilay Kasap	Vasiyet (Sagopa Kajmer)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Canan Aykent
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 1965

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
Sosyoloji Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Öğrenimi : H.Ü. Devlet Konservatuvarı
Etnomüzikoloji ve Folklor Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller : Fransızca, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :
Projeler :
Çalıştığı Kurumlar : T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu

İletişim

E-Posta Adresi : cananaykent@yahoo.com.tr

Tarih : 26. Aralık. 2011