

“Dağları Deldim”

Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metnin Analizi

Mümtaz Hakan Sakar*

GİRİŞ

Popüler müziğin ‘ciddi’ analizleri hak edip etmediği konusunda süre giden bir tartışma mevcuttur. Sorunun kökeni, öncelere dayanan ancak Frankfurt Okulu (Eleştirel Kuram) ile doruğa ulaşan düşünsel ekolün bugünle taşıdığı *yüksek kültür-alçak kültür* tartışmasında yatmaktadır. İkili karşıtlıklar ile düşünen Batılı düşünce sisteminin tipik bir örneği müzik özelinde karşımızda duruyor. Çoğu kez akademisyenler, düşük kültürel değerlerle ilişkili gördükleri rock/pop müziği savsaklamışlardır. Örneğin rock müzik için geleneksel müzikolojiye başvurma çoğu zaman alay etmek için zengin bir kaynak sağlamıştır. S. Frith’in gözlemlerine göre hem rock müzisyenleri hem de rock eleştirmenleri genelde formal müzik eğitiminden yoksundurlar (Shuker 1998:208). Yani müzikoloji disiplini dışında kalan popüler müzik araştırmacıları, incelemesini yaptıkları popüler müziğin yalnızca toplumsal bağlamı üzerine düşünce geliştirmektedirler. Bu nedenle popüler müziğin müziksel incelemesi ise aynı uzmanlarca eksiklik olarak algılanmaktaydı. Ancak Shuker’in de belirttiği gibi her şeyden önce popüler müziğin ciddi analizleri hak edip etmediği bile tartışılırken, bu analizin hangi kurallara ve sistematığe göre yapılacağı merak konusudur.

Popüler müziğin metinsel analizi üzerinde süregiden tartışma metin-bağlam ilişkisine odaklanmaktadır. Geleneksel müzikoloji toplumsal bağlamı savsaklar. Müziğin transkripsiyonunu (nota) vurgular ve değerlendirme kriteri olarak içinde bulunan

*Dr., Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi A.B.D. Buca/İzmir

mevkinin kibirini, armonik ve ritmik yapıyı yüceltir. Diğer taraftan popüler müzik ise saf me- den ziyade duygusal ve bedensel hazzı öne çıkaran performans aracılığıyla yorumu vurgu Çoğu rock müzisyenlerinin gözlemlerine göre klasik müzik, kendi çabaları için sınırlı geçert- ğe sahip farklı müziksel ölçütlere göre çalışır (Shepherd, 1998:208-209).

Bu nedenle disiplinler bir çalışmada (müzikolojik, etnomüzikolojik) popüler müziğin anlar- nı ortaya koyabilmek için, bağlamsal temelli metin analizi başköşede yer almaktadır. Me- am'ın (1964) "davranış-sound-kavram" modeli ise metin analizinin biçimlendirici yaklaşımı- Popüler müzik metin analizlerinin bağlamı göz ardı etmeden, geleneksel müzikolojik ana- yönteminin de işin içerisinde olduğu bir metodoloji ile ele alınması, bugün bu inceleme a- nında kabul görmektedir.

Müzik pratiği içerisinde hakim toplumsal cinsiyet kodlarını yansıtan, çok göstergeli (poly- mic) işaretler gömülüdür. Bu gibi işaretler, farklı etnik veya politik oryantasyonlu tüketicile çok yönlü anlamlar çağrıştırmalıdır. Özlem Tekin örneğindeki bu çalışmada onun müziği kadı- lar ve erkekler için farklı anlamlara sahiptir ve kitle yayımlıdır (mass-distributed). Böylelik- müzik toplumsal ve politik amaçlar için kullanılabilir.

Müzik anlamı ve gücü iletebilir bu nedenle müzisyenler ve dinleyiciler toplumsal dünyanın parçaları olarak tınıları ve davranışları özgürce anlayabilirler. Özlem Tekin, müziği, stili, yaşa- tarzı ve medyaya yansıyan imajı ile hakim toplumsal cinsiyet kodlarına karşı koyarak kadın e- nisitesine yönelir ve onları toplumsal cinsiyetleşmiş düzene karşı uyarır. Bu araştırmanın bir c- ğer görevi, 2004-2007 yılları arasında gözlem ve görüşme teknikleri ile elde edilen sonuçla- dayanarak erkek-üstün bir alan olarak kabul gören rock müzik ve dolayısıyla popüler müz- arenasında bir kadın rock yıldızının deneyimlerinden yola çıkarak toplumsal cinsiyet kültürü- nün müziğe nasıl yansıdığını sunabilmektir.

Bu perspektifler doğrultusunda popüler müzikte metinsel analiz olgusunun daha da zengin- leşeceği şüphesizdir. Metin üzerinde çalışırken metni hem performanslarında hem de görüşme- ler yoluyla üretici ile bağlaştırarak, neyi anlattığını, nasıl bir tını tasarımı ve ideali içerisir- de olduğunu, nasıl bir ruh hali ve gerçeklik içerisinde olduğunu anlatmaya çalışmaktayım. Top- lumsal cinsiyetin hakim kodlarının ve direnişin sounda yansması ve izlerkitlenin popüler mü- zik metni olarak şarkıyı nasıl anlamlandırdığı da gözden kaçırılmamıştır. Bu aşamada Gram- sc'i'nin *hegemonya* kavramı¹ en önemli analitik araç olarak iş görmektedir. Şarkıların analizir- de müzikolojik analize başvurulmuş, ancak emredici (prescriptive) notasyon yerine betimley- ci (descriptive) notasyon tercihi zorunlu olarak yapılmıştır.

Şarkı sözleri, dilbilimsel kavramları da –örneğin kod ve yeterlilik- göz önüne alarak roc- otantisitesi içerisinden, fakat kültür odaklı yaklaşımla gözden geçiriliyor. Ancak örnek şarkıda- ki (Dağları Deldim) kodların gerek izlerkitle tarafından olsun gerekse şarkının yazarı Özlem Te- kin tarafından olsun içinin nasıl doldurulduğu ve kod açıklamasının yapıldığı konusunda bağ- lamsal temelli, gözlem ve görüşmelerden elde edilen verilerle analize tabi tutulmuştur. Ayrıca- Özlem Tekin'i popüler müziğin ve dolayısıyla şarkılarının tek yaratıcısı olarak görme fikri bi- yana, çok odaklı yazar düşüncesi benimsenmiştir. Yani 'anlamı' ortaya koyma çabaları bağla- mı merkeze alıyor. Toplumsal cinsiyet yönelimli bu çalışmada şarkı sözleri ve diğer üzerinde- durulan konularda hakim toplumsal cinsiyet kodları ortaya koyulmaya çalışılıyor.

Mc Clary, *Feminine Endings* (1991) adlı eseriyle kışkırtıcı bir biçimde müzik içerisindeki top- lumsal cinsiyet inşalarının sondajını yapar. Müzik teorisi içerisindeki sınıflandırma (taxonomy) ve anlamları (semantics) (cümlelerin feminen kadansı vb.) fonksiyonel armoni ve akor gelişim- lerini sınırlar. Mc Clary'nin çalışması göstergeler kullanarak müziksel işaretleri yapı bozuma uğ- ratmak için örnek bir durum sağlarken, müziği temelci kategorilere indirmediği için ateşli bir bi- çimde eleştirilir. Onun çalışmasındaki göstergeler, erotik zevk veya erkek üstünlüğünü gösteren

belli bir akorun ilerlemesinin betimlemesinde olduğu gibi nesnelere (Saussure 1996) temsil eden semboller olarak resimlenir. Bu teorik duruş benim kullandığım, gönderme yaptığım veya ben-zettiğim sanat biçimlerinin çok değişken ve çok katmanlı toplumsal veya kültürel bağlamlarındaki göstergelerden farklıdır. Sunulan bu çalışmada, müziksel performans içindeki arzu ve iktidarın dilbilimsel işlevlerinin peşinde olma ve bu nedenle de Mc Clary gibi birincisi ampirik bir sorun olarak ve ikincisi müziğin içerisindeki anlamları ve muhtemel toplumsal fonksiyonları açıklamaya çalışmaktayım. Aynen Mc Clary gibi yaratıcı müziksel performans aracılığıyla, müziksel terimler içerisinde anlatılan bu göstergelimsel anlamlar yardımıyla, mücadele için, bireysel aktörlerin aracılığı konusunda uzlaşmaktayım. Bu çalışmanın öncü figürü Özlem Tekin örneğinde, bir farklılık pratiği olarak, boyun eğen ve edilgen kadın tipolojilerinin aksine ağlamayan, mücadele eden kadını kimliğin ayrıntıları ön plana çıkmaktadır.

Kadınlığı bir kültürel kimlik ve etnisite² olarak görme eğilimindeki bu teorik duruş son zamanların feminist entelektüellerinin de benimsediği bir tavidir. Popüler kültür içeriğindeki kadın betimlemelerini değiştirmenin sorunu çözeceğini önermek yerine, erkeklerin kültüründen farklı olan kadın kültürüne teşvik edilmesi ve yeniden ele alınması gereken bir şey olarak olumlu bir değer yüklemek eğilimindedirler. Böylece erkeklerin yerine kadınların kendileriyle ilgili imgelerine ve deneyimlerine ilgi göstermişlerdir. Burada erkekler ve kadınlar arasında bir kopuş söz konusudur. Önemli olan kadının ne yaptığıdır. Ortada görünmeyen kenardaki kadınları açığa çıkarmaya çalışan bir yaklaşımdır. Kadınların tüketicisi oldukları gibi üreticisi oldukları popüler kültüre ilişkin boşlukları doldurur.

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

Müzikoloji ve Popüler Müzik

Middleton, müzikoloji ve popüler müzik ilişkisini üç temel problem üzerine odaklar. Bu üç temel sorun, Batı sanat müziğinin terminoloji, metodoloji ve ideoloji meyilli olmasıdır. Middleton'a göre Batı sanat müziği tarihsel gelişimine ve içsel referanslarının gereksinimine dayanarak kendine özgü bir terminoloji birikimi geliştirmiştir. Örneğin armoni, motif, geliştirim, bölüm, tını ilk akla gelenlerdir. Bu nedenle Batı sanat müziğinin kullandığı terminoloji ideoloji yüklüdür. Zengin terminoloji geleneğine sahip Batı sanat müziğinin karşısına popüler müziği koyduğumuzda sonuç popüler müzik aleyhine olacaktır. Problemin ikinci veçhesi olan müzikolojik metodoloji, notasyon merkezli olması nedeniyle popüler müziğe uygulandığında sorun-sallaşır. Çünkü popüler müzik için önemli olan performans bağlamıdır. Müzikolojik metodlar kendi bağlamında olan notaya alınabilecek parametreleri analize tabi tutar. Bunun karşılığı olarak notaya alınamayan ve popüler müzik için önemli olan parametreleri (kaydırmalar, mikrotonlar, efektler vb.) dışlar. Problemin üçüncü veçhesi olan ideoloji ise müzikte klasik geleneğini yaratan ve tarafsız olmayan müzikolojinin kendi kökeni ve gelişimi ile ilgili olan ideolojidir. Müzikoloji ve popüler müzik ilişkisinin terminolojik, metodolojik ve ideolojik problemlerinin etkileri o kadar derinlere kök salmıştır ki, birbiri ile iç içe geçen bu sorunlar sempatik ve popüler müzik hakkında bilgisine başvurulabilir uzmanların çalışmalarında bile etkileri görülebilmektedir.

Popüler müzik ve müzikoloji ilişkisini ele alan Middleton, aslında popüler müzik incelemesine müzikoloji disiplininin yapacağı katkıları göstermeye çalışmaktadır. Fakat popüler müziğin

sanat müziği ile aynı müzikolojik yöntemle incelenemeyeceğinin de altını önemle çizer. Bu nedenle Middleton müzikoloji disiplininin müziği incelemesi esaslarında köktenci bir değişim yani yeniden yapılanmayı savunarak, birleşik bir alan olan 'eleştirel müzikoloji' fikrini önerir. Böylelikle bu yeniden yönelim yalnızca popüler müzik incelemesi için değil genel müzik incelemesi için de önem taşımaktadır.

POPÜLER MÜZİK İNCELEMESİNDE BAŞLICA KAVRAMLAR

Yazar (Auteur)

Yazar kavramı, müziğin –genellikle müzisyenlerin- yaratıcı niyetlerini vurgulayan analizlerin temelini oluşturur. Yazar teorisi, kültürel bir metinde bireysel bir kaynak yaratıcısının amaçları ile ilgili olarak anlama bağlanır. Ancak Roland Barthes'in öncü çalışmaları aracılığıyla, metnin babası ve sahibi olarak görülen yazar düşüncesi terk edilir. Bu durumda okur, kendi okuması sonucunda daha önceki okumalarına, yaşantıladığı deneyimlere bağlı olarak yeni bir metin üretmektedir. Dolayısıyla okur, metnin yazarı karşısında edilgen değil, kendi anlamını ve metnini ürettiği için etken konumdadır.

Genel seviyede yazarlık düşüncesi, endüstriyel bir sistem içerisinde çalışmaya başladığında bu yana birinci derecede kendi kaydedilmiş ürününden sorumlu olan bireysel performansçı(lar) vasıtasıyla popüler müziğe uygulanabilir görünmektedir. Popüler müziğin ticari ortamı ve kurumları içerisinde çalışan 'sanatçılar' kendi yegane vizyonlarını anlatmak için ortamı kullanı görünmektedirler. Bu gibi figürler çoğu kez yazar statüsüne uydurulurlar: Yazar kavramı, performansçıların çağdaş statüleri ve popüler müziğin tarihsel gelişiminin bakış açılarını organize etmek ve hayranlar, eleştirmenler ve müzisyenler tarafından alışıldık olan hiyerarşik yaklaşımın çalışmalarının ve performansçıların tepesinde oturur (Shuker 1998:18). Shuker, popüler müzikte yazar olarak görülen şeyin aslında albüm kayıtlarında ve performans sırasında sesi duyulan anlatıcı konumdaki solist şarkıcı olduğunu belirtir. Bracket'da aynı görüşü savunarak şöyle der "Popüler şarkılarda çoğu dinleyici muhtemelen şarkıların duygusal içeriklerinin kaynağı olarak baş vokalisti duyarlar, kayıtlarda dinleyiciye doğrudan seslenen hisleri ortaya çıkaran en önemli olgu solistin sesidir. Şarkıcının sesi, vücudu, imajı ve biyografik detayları ile oluşan bazı birleşimler popüler müzik metinleri için yazarın inşasıdır" (1999a:2). Ancak popüler müzik teorisyenlerince tek bir yazar düşüncesi benimsenmez.

Metinler kimi zaman tek bir yazarca, kimi zamanda daha çok kişiden oluşan ortak yazarlarca meydana getirilirler. Popüler müzikte şarkı formunun temel olması dolayısıyla, anlam tek başına şarkının kendisinde saklı değildir. Bracket'a göre kaydedilmiş ürün olarak popüler müzik metinleri tek bir kişinin yarattığı değildir. Şarkı yazarı, aranjör, stüdyo müzisyenleri, solo şarkıcı gibi unsurlar yaratım sürecinde önemli rol oynarlar (1999a:2). Erol, şarkıyı ortaya çıkaran bu bileşenler için "kollektif özne" terimini kullanır. Bu durumda popüler bir metin olarak şarkının tek başına anlam oluşturmayacağı fikri benimsenerek bir popüler müzik parçasında anlamlandırma metne ve okuyucuya kaydırılmakta ve "bağlam" öne çıkarılmaktadır (Erol 2003:24).

Şarkı Sözleri

Popüler müziğin çoğu metinsel analizleri şarkı sözleri üzerine odaklanmıştır. Frith'in "şarkıları üreten toplumsal güçleri şarkı sözlerinden okumak mümkündür" (1987:78) hipotezini James Lull'da paylaşır ve şöyle der: "Şarkılar yaratıldıkları dönemin gayri-resmi kültürünün bir parçasıdır" (2000:52).

Popüler müzikte şarkı sözleri analizinin sorunu, sözlerin müzik dışı ele alınmasıdır. Bu konuda Middleton kelimeler ile gerçeklik arasındaki ilişkinin aşırı basitleştirildiğini, sözel ve mü-

ziksel anlam sistemlerinin yapısal özelliklerinin görmezden gelindiğini (1997:228) belirterek söz-müzik ilişkisini öne çıkarır. İlaveten Lull, kişisel ilintiler taşıyan ya da eğlendirici yönü olan sözler müzik yoluyla iletilindiğinde, dinleyicinin odağı haline geldiğini ve bu sözler üzerine yoğunlaşan dinleyicinin müziği özel şekillerde –örneğin şarkıdaki mesajı bir diğer kişiye “anlatmak” için- kullanabileceğini belirtir (2000:36). Kısacası şarkı sözleri, bireyler arası iletişim kurmaya, dinleyicinin kendi anlamını oluşturmasına –hegemonya süreci- yarar.

Popüler müzikte söz ve müzik ilişkisi analiziyle ilgili olarak Brackett (1999b), daha kullanışlı bir model olan Kofi Agawu’nun çalışmasını değerli bulur. Agawu, önceki metin-müzik yönelimli çalışmaların aksine müzik-metin ilişkisini sunar. Bu yaklaşım sözlere ayrıcalık vermez. Çünkü herhangi birisi müzik ve metni eş zamanlı olarak algılar.

Middleton ise söz- müzik ilişkisini üç kutupta inceler. Bunlar:

(1) “etki” (affect): ifade/anlatım olarak sözler, ezgi ile birleşmeye yatkındır. Ses “şarkıya” yatkın olma eğilimindedir; yani duyguları tonlama/seslendirme.

(2) “öykü” (story): anlatı (narrative) olarak sözler; ritmik-armonik akışı yönlendirme eğilimindedir; ses sözü ifade etme/söze yatkın olma eğilimindedir.

(3) “jest” (gesture): sound olarak sözler; müzik içinde absorbe olma eğilimindedir, ses bir enstrüman olma eğilimi gösterir (1997:231).

Middleton’ın bu modeline göre bağlam öne çıkar. Dinleyici şarkıyı herhangi bir kategoride algılayabileceği gibi bu kategorilerin hepsi için eş zamanlı algılamayı gerçekleştirebilecektir. Erol’un da belirttiği gibi şarkı sözleri tüm bu kategorilerin dışında ayrı bir kategori olarak da kendisini sunabilmektedir (2005:28).

Storey, Barthes’ten esinlenerek performansın kendisini önemser. Müziğin zevki ve gücü, duygunun icrasında değil, icranın (performans) duygusundadır. Barthes, buna ilişkin “plaisir” ve “jouissance” kavramlarını ortaya atar. “Plaisir”, kültürel zevk ve kimlikle ilişkili bir zevkin ifadesidir. Celeneği tanımanın zevkidir. “Jouissance” ise anlamın ötesinde, serbestliğin verdiği ‘orgazm’ anlarına işaret eder (2000:126). Middleton’da Barthes’e katılır ve performansın anlamın ötesine geçtiğini kabul eder. Performans anlam ve anlamaya davet değil, müziğin içerisinde kaybolmaya, “jouissance” ile dolmaya çağrıdır (Storey 2000:128). Bu durum bir dinleyicinin nasıl olup da farklı ortamlarda rededebileceği bir şarkıdan başka ortamlarda zevk alabileceğini açıklar.

Şarkı analizi için Middleton ise özellikle Dave Laing’in modelini öne çıkarır. Laing’in şarkı sözleri üzerine düşünceleri, dil bilimsel ve metinlerarası ilkeleri bağlamında oluşmuştur. Laing’e göre şarkı, şarkı sözlerindeki anlatılan hikâyenin anlatıcısı ve alıcısı arasındaki iletişimin yaşandığı “dahili” seviye ve yorumcunun dinleyiciye hitap ettiği “harici” seviyelerde iletişim kurar. Laing, yine de popüler şarkıların büyük bölümünün, böylesine bir ayırım ortaya koymadığını belirtir. Bu iki seviye dilbilimsel olarak “enonciation” ve “enonce” terimlerine karşılık gelir. Konuşma eylemi (enonciation), dışsal iletişim seviyesini, ya da bir şarkının yorumunu, konuşulan şey (enonce), şarkının sözleriyle ifade edilen şeyin dahili seviyesini gösterir (Laing 2002:120)

Dave Laing, aşk sözleri, geçmişte kalmış kötü bir tecrübenin şimdiki hayatı etkilemesiyle ortaya çıkan öfke ya da nefret gibi duygularla oluşturulduğunda, işin rengi değişebilir der (2002:120). Bu durum Özlem Tekin’in biten bir aşkın ardından yazdığı şarkılarında kendini gösterir. Laing’in deyimiyle yorumcunun karizması ve gücü birinci tekil şahıs zamirine yansır. Ancak bu durumda dinleyicinin yorumcuyla özdeşleşmekten kaçınması ortaya çıkar. Bu noktada “enonciation” yani dışsal iletişim seviyesinde dinleyiciye seslenme durumu, dolayısıyla performans öne çıkar. Bu çalışmada örnek olarak analize tabi tutulan ‘Dağları Deldim’ şarkısının canlı performanslarındaki seslendirilişinde enonciation ve jouissance seviyesi kendini gös-

terir. Dinleyici ne söylendiğine aldırış etmez. Özellikle erkekler verilen mesajı reddetme eğilimindedirler.

Kod ve Yeterlilik

Popüler müzikte metin analizlerinin odağında yer alan 'anlam' (meaning) kavramı, kod ve yeterlilik tartışmasına yol açar. Buna göre metin yazarı veya yazarlarının şarkıda vermek istediği mesajların sözel ve müziksel olarak kodlandığı düşünülür. Ancak bu kod açıklaması ve anlamlandırma yine bağlama göre değişir.

Middleton, popüler müzikte kod tartışması ile popüler müzik metinlerinin anlam oluşturmaya ilişkin kullanışlı bir teorik model öne sürer. Yapısalcı dilbilim geleneğinden esinlenerek geliştirilen bu modele göre kodun genel tanımına ilişkin üç önemli kavram ortaya çıkar. Birincisi, katılımcıların (göndericiler ve alıcılar) *yeterliliğinin* (competence) seviyesi, ikincisi, çoklu parametre sistemi (multi parameter system) olarak adlandırılan, müziği dinleme edimi anında ortaya çıkan, perde, ritm, tını vb. müziğe ait içsel öğeleri kapsayan müziksel kodların iletişimi ile ilgili geniş bir *alanın* varlığıdır. Bunlar eş zamanlı olarak yasalaşmış müziksel kodlardır ve her zaman birbirini desteklemeyebilirler fakat birtakım evre veya çelişkilerin dışında var olabilirler. Üçüncüsü, kodların *kuvvette* (strenght) değişkenliğidir. Yani kalıp olarak adlandırdığımız -müziğe ilişkin içsel ve dışsal öğeler- yapılanmalar, alışıldık ve kolay tahmin edilen 'ağır kodlar' kolayca tahmin edilemeyen ya da bağlamsal olan 'yeni icad edilmiş' kodlar (1990:173). Aslında Middleton kod ve bunların yorumlanmasıyla ilişkili herkesin üzerinde uzlaştığı Genel kod (denotative) (uzlaşılar) ve yan anlamlar (connotative) düşüncesiyle kod ve yeterlilik tartışmasının temelini açıklar.

Middleton'ın genel kodlarına ilişkin olarak Gino Stefani, beş düzeyli müziksel yeterlilik modeli sunar. Bunlar; **Genel Kodlar** (her deneyimi (sound deneyimi) anlama, inşa etme ve yorumlama ile oluşan temel uzlaşılar), **Sosyal Pratikler** (konser, bale, opera, dil, din, endüstriyel çalışma vb), **Müziksel Teknikler** (çalgısal teknikler, besteleme formları, aşitlar yöntemler vb), **Stil** (tarihsel dönemler, kültürel hareketler vb), **Opus** (somut/maddi kişilikleriyle tek tek müzik eserleri ya da olayları) olarak belirtilir.

Bu model bağlam fikrini öne çıkarır. Buradaki vurgu insanların şarkıları nasıl dinlediklerini değerlendirdiklerine ve şarkının ne işlerine yaradıklarına gönderme yapar. Böylelikle bir şarkı dinleme şekline, zaman ve mekanına göre aynı birey için farklı anlamlandırmalara yol açar. Bir reysel bir dinleyici bir şarkıyı tüm düzeylerde algıladığında en üst düzeyde anlamlandırma ortaya çıkar.

Notasyon

Shepherd, müziğin iki şekilde metin olarak düşünülebileceğini savunur. Bunlardan birincisi kültürel ve genel anlam yeteneğine sahip sanat eseri olarak müzik, ikincisi ise yaprak nota ve partiyon formundaki notasyondur. Notasyonun birincil görevi saklama (*aides-memoire*), ikincisi besteci ile icracı arasındaki iletişimi sağlama, üçüncüsü ise besteci, icracı ve müzikle uğraşan herkesin onu hayal ediş ya da düşünüş tarzları için zorunlu olduğu kavrama ile ilişkilidir (Shepherd1999:159, Cook 1999:76). Bir parçanın uzamsallaştırılmış temsili ve hatta müzik parçasını temsil eden yazılı bir doküman olarak notasyon müzikolojik analizde temel kaynak işlevi görür.

Notasyon konusu, transkripsiyon ile birlikte iki boyutludur. Charles Seeger 'notasyon' kavramını, emredici (prescriptive) ve betimleyici (descriptive) olarak ayırır. Batı notasyonu, bir müzik eserinin nasıl seslendirileceğinin planı olması bakımından emredicidir. Transkripsiyon

ise herhangi bir aktüel müziğin spesifik performansının nasıl seslendirildiğinin raporu olmaktadır. Aktüel bir performansı (veya benzeri yapılmış bir performansın kaydını) betimleyen Batı notasyonunu yapmaya çalışmak bir tür 'çeviri' (translation) sürecini içerir (Brackett 1999b:27). Bu çalışmada yöntemsel olarak analiz için hem albüm kayıtları ve hem de canlı performansları transkripsiyon edilmektedir.

Notasyon merkezli düşünce popüler müziğe uygulandığında Batı sanat müziği için bile yetersiz kalan porte notasyon sistemi popüler müzik için daha da çaresizleşecektir. Çünkü popüler müzik için hayati önemdeki kolayca notaya alınamayacak parametreler (örneğin vokal sert mi, yumuşak mı, metal pratiğinde sıkça kullanılan vokal teknikleri clean, scream, brutal vb. standart perde dışı hareketler, kaydırmalar, mikrotonlar vb.) en büyük sorun olarak karşımızda durmaktadır. Önemli olan analize tabi tutulan müziğin içerisindeki şeyleri ortaya koymaktır. Buna göre popüler müzik için notasyon tartışmasında uzmanlarca üzerinde birleşilen sonuç, kaydedilmiş bir popüler müziğin metin analizinde basitleştirilmiş, amatörler için hitap eden yapı olarak nota (sheet music) kullanmak yerine, "betimleyici" bir transkripsiyona başvurmak en doğru yaklaşımdır.

ANALİTİK METOT

Bir popüler müzik metninin analizi için geleneksel müzikolojik analiz yönteminin popüler müziğe özgü karakteristikleri dikkate alması şartıyla uygulanabileceği önceden de belirtilmişti. Analiz, müziksel ve sözel bileşenlerin eş zamanlı ve bağlamsal temelli okunmasına dayanır. Bunlara ek olarak popüler müziğe ait bir şarkının, eğer varsa müzik videosunun da değerlendirilmeye tabi olması çözümlene ve analiz sürecinde oldukça önemlidir. Bir metin olarak popüler müzik incelemesi, o metnin sunulduğu, üretildiği, tüketildiği ve yeniden anlamlandırıldığı her süreci kapsamalıdır.

Bu çalışmada örnek olarak analizi gerçekleştirilen 'Dağları Deldim' şarkısında sözel ve müziksel bileşenlerin yanında müzik videosu da değerlendirme kriteri olarak dikkate alınıyor. Yazarın görüşlerine ve etnografik gözlemlere de yer veriliyor. Öte yandan toplumsal cinsiyet perspektifinden gerçekleştirilen bu çalışma elbette taraflıdır.

Müziksel analizde kullanılan parametreler, armoni, melodi, kontrpuan, form ve metrik sistemdir. Popüler müziğe özgü karakteristiklerden tını perde, efekt ve bunların toplamı sound müziksel analizin en önemli unsurlarıdır. Batı notasyon sisteminin popüler müziğe özgü seslendiriliş tekniklerini, tınısal özelliklerin nasıl ortaya çıkaracağını ve ayrıca elde edilmesi gereken soundun nasıl bir şey olduğunu gösterememesinden ötürü betimlemelere başvuruluyor. Bu nedenle terminoloji Batı sanat müziği kökenli ancak popüler müzik ağırlıklı oluyor.

Sözel analizde öncelikle yazarın niyeti anlamaya çalışılıyor. Özlem Tekin ile yapılan görüşmeler bu sorunun aşılmasında yardımcı olmuştur. Sözel analizde kullanılan parametrelerin başında interdisipliner (feminist, kültürel teori, edebi, dilbilimsel) okumalar geliyor. İnterdisipliner okumadaki yan anlamlar, ironi, metafor gibi yapılanmalar kültürel ve toplumsal temalarla bağlantılandırılıyor. Ayrıca gramer seviyesinde özne-nesne ilişkileri, fiil yapıları, cümle kuruluşları da gözden kaçırılmamaya çalışılan operasyonel basamaklar olmaktadır. Ek olarak müziksel analizde kullanılan armonik kurgulama, kontrpuan, kontrşan, vokal stratejiler, çalgı tonu, ritmik kurgulamanın anlama ve anlatıma ilişkin katkı özellikleri ve bunların müzik videosu ile olan bağlantıları da üzerinde önemle durulan bileşenlerdir. Özellikle müzik videosuna ilişkin olarak, kullanılan sembollerin metin ile olan ilişkisine, kahramanın hal, tavır, jest ve mimiklerine ve bunların nasıl görüntülediğine yani kamera hareketleri ve çekim planlarına dikkat ediliyor.

Şarkı analizi ile metin olarak iş gören şarkının anlamının ortaya koyulması çabası öncelikli hedef olmakla birlikte Özlem Tekin'in Dağları Deldim şarkısının yardımıyla toplumsal cinsiyet-

tin -kültürel kimlik, etnisite teorilerinin öngördüğü perspektifte- bir kimliklenme nedeni olduğu ve cinsiyetin bir performans olabildiğini göstermek nihai hedeftir. Ancak anlamın kişiselliğini ve metnin tüketim amacı ve ortamının önemli olduğunu gözden kaçırmamak gerektiğinin altını çizmek isterim. Metne anlam verme çabalarının hegemonya sürecine işlerlik kazandırdığı açıktır. Dolayısıyla anlam kişiseldir.

ÖZLEM TEKİN VE MÜZİĞİ ÜZERİNE

Sözel gerçekçilik teorisi, şarkıların tanımlayıp sunduğu toplumsal veya duygusal durum ile söz arasında doğrudan bir ilişkinin varlığını öne sürmek anlamına gelmektedir. Otantisite, diğer tüm müziklerde olduğu gibi, popüler müzikte de insanların bir müzik türü/üslubu/parçası ile ilişkili müziksel ve müzik dışı deneyimini referans yaparak o müziğe atfettikleri bir yorumlama meselesidir. Başka bir deyişle otantisite geçmişe yönelik olarak bir müzik türünü, bir üslubu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkarı, onların yeni unsurlarla birleştirilmesi ve hatta tamamen 'yeni' bir 'değer' inşası olarak görülmesidir. Müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzik dışı bileşenlerle de yakından ilgilidir. Bir seslendiricinin otantik işaretleyicileri bu yüzden 'bağlam-sal'dır. Dolayısıyla kimi zaman bir 'aksan' ya da 'şarkı söyleme üslubu', kimi zaman özel bir çalgı tercihi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir (Erol 2006:192-197).

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

Özlem Tekin'in şarkıları onun kişisel deneyimleri ve gözlemlerinin sonucu ortaya çıkan, diğer bir deyişle biyografik detaylarını içeren yapıdadır. Yani sahibi bu nedenle de "otantik"tir.

"Bir defa genelde şarkılar benim oluyor bu çok önemlidir. Şarkını yani en güzel kendi yazdığın şarkının enerjisini doğru verebilirsin. Başkasının yazdığı şarkıyı istediğin kadar söylemeye çalış yani güzel yorumluyor olabilirsin ama en doğru enerjiyi kendi yazdığın şarkıda verebilirsin."³

Ayrıca o, şarkılarında üslup ve söylemsel açıdan habitüel davranışının sonucu olarak bu söylemini kadın etnisitesine yönelik yapmaktadır. Kendisini matkap kullanabilen kadın yani 'etkên' olarak görür.

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

Onun şarkılarındaki temaların çoğunluğu yine popüler müziğin genelinde var olan aşk ve romantizm üzerine kuruludur demek pekala mümkün görünse de, Özlem Tekin aşkı ele alış ve anlatış biçimiyle farklılaşır. Aslında aşktan ziyade 'insan'ı ve 'insan ilişkilerini' anlattığını belir-

tir. Aşık olduğunda pek şarkı yazmaz. Çünkü onun için bu durum kadınsıdır. Çoğu kez kadınlara yakıştırılan bir davranış biçimi olan ağlamak, özellikle aşk için ağlamak ona göre değildir. Özlem Tekin'i de diğerlerinden ayıran en önemli özellik budur. Bu yüzden Özlem Tekin, ataerkil toplumun her koşulda olumladığı erkeklerin davranış ve düşünüş biçimini erkeksi söylem temelinde ancak "kadın duruşu"yla yeniden ele almaktadır. Bu durum onun habitüel davranışı olarak şarkılarına yansır. Fakat o, daha çok biten bir aşkın ardından şarkı yazarak ve böylece güçlü ve 'etken' bir insan olarak, en önemlisi de kadın etnisitesine mesaj verir; "güçlü olun". Özlem Tekin için şarkı yazmak, kişiliği ile bağlantılı olarak etkenlik ve edilgenlik farklılığında belirginleşmektedir. Kendisinin yazdığı şarkı sözlerini ve dolayısıyla kişisel karakterini 'etken' olarak niteler. Bu, kendi nitelemesiyle 'matkap kullanabilen' bir kadının özelliğidir.

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

'DAĞLARI DELDİM' ANALİZ

Bomboştı uzun zamandır kalbim
Düşlerim, evim, buz gibi ellerim
Seni buldu karanlıkta
Yalnızdım, sen de yalnızdın aslında
Güzeldi olduğu gibi, olduğu yerde
Ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerde
Allahın cezası bir kaç hafta süre
Alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele

Aşıksan korkuyorsan kayıp
Sevip de susuyorsan ayıp, yazık
Daha gerçek ne var hayatta
Hem ne var korkup kaçacak bunda
Biter tabii istersen yeter
Çekip gidersin ayrı
Ama bil başarırım sen olmasan da
Yaşatırım ben bu aşkı

Dağları deldim tek başıma
Çölleri aşım bir tek ben
Erleri yendim kız başıma
Sende yıkılmam
Görgülü bilgili olsun zengin olsun diye
Hiç işim olmaz benim keyfim yerinde
Magazin mali 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" popüler müziğin tipik dize nakarat (kanca) ekseninde yapılanmıştır. Bu şarkının rap özelliğinden ötürü alt bölümlere (örneğin I. söz, II. söz) ayırma çabasında yo gösterici öge müziğin kendisidir. Ayrıca şarkının formatının rap olması da tesadüfi değildir.

"söyleyecek bir araba lafım olduğu için. Normal formlarda şarkıya sığmaz mesela çok söylemek istediğim şeyler var, en doğal bu türle çıkabilecek bir şeydi mesela. Yoksa bazı duyguları dört dizayle anlatabiliyorsun hakikaten gerekmiyor ama burada çok fazla söylenmesi gereken şey vardı".

I. Sözler

Dağları Deldim, sözel içerik bakımından "sert"tir. Ancak bu sertlik, şarkının tonal yapısının minör olması nedeniyle duyumsal olarak dengelenir. Bu uzlaşım anlam yine de kişiseldir.

Album düzenlemesindeki intro, şarkı boyunca devam eden iki ölçüde bir karara varan akustik gitar rifi ve buna eşlik eden synthesizer akorlarıyla başlar. Sol minör (Gm) üzerine temellenen bu akorların soprano partileri kromatik ezgisel bir hareketlilik içerisindedir (bkz. şekil 1). Intronun üçüncü ölçüsü ile birlikte gitar ve synthesizera rap tarzını hissettiren ritmik kurgulamalı perküsyon ve bas katılır. Davul vuruşları senkoplu, trampetin kasnağı davulun kuvvetli zamanlarını karşılayacak şekilde ölçünün zayıf zamanı olan ikinci ve dördüncü vuruşlara denk düşer. Perküsyonun en üst seviyesindeki kontra zil ise ölçünün I. ve II. zamanlarında, "Dağları Deldim" kelimelerinin söylenişini ritmik olarak taklit eder (şekil III). Bas gitar ise Gm üzerinde temel sesi tutarak pedal görevini üstlenir ve monotondur (Şekil II). İntrodaki bu monotonluk, I. Sözlerdeki kahramanın monoton ve "yalnız" yaşantısını müziksel olarak desteklemektedir. İntronun 5. ölçüsünden itibaren var olan altyapıya sythesizer solo eklenir. Bu ezgi şarkının kanca-sındaki "Dağları Deldim" sözlerinin melodisidir. Yani şarkının imzası ana temadır. Bu nedenle şarkının bitimindeki son dört ölçüde de sekiz ölçülük intronun son dört ölçüsündeki düzenle-niş tarzıyla son kez duyulacaktır (Şekil IV).

Şekil I

Dağları Deldim

J = 75

The musical score is written for six instruments: Voice, Acoustic Guitar, Synthesizer, Bass Guitar, Drum Set, and Bass Drum. The tempo is marked as J = 75. The score is in 4/4 time and G minor. The Voice part consists of a single line of music. The Acoustic Guitar part features a melodic line with a chromatic descent. The Synthesizer part provides harmonic support with chords. The Bass Guitar part plays a steady bass line. The Drum Set part includes a snare drum and a bass drum. The Bass Drum part plays a simple pattern.

Şekil II

Musical score for Şekil II, featuring five staves: Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), Synth (Synthesizer), Bass (Bass), D. S. (Drum Set), and B. Dr. (Bass Drum). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat. The Ac. Gtr. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Synth part provides harmonic support with chords and sustained notes. The Bass part has a steady eighth-note rhythm. The D. S. part shows a drum pattern with snare and hi-hat. The B. Dr. part has a simple bass drum pattern.

Şekil III

Musical score for Şekil III, featuring two staves: D. S. (Drum Set) and B. Dr. (Bass Drum). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat. The D. S. part shows a drum pattern with snare and hi-hat. The B. Dr. part has a simple bass drum pattern.

Şekil IV

Musical score for Şekil IV, featuring five staves: Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), Synth (Synthesizer), Bass (Bass), D. S. (Drum Set), and B. Dr. (Bass Drum). The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat. The Ac. Gtr. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Synth part provides harmonic support with chords and sustained notes. The Bass part has a steady eighth-note rhythm. The D. S. part shows a drum pattern with snare and hi-hat. The B. Dr. part has a simple bass drum pattern.

Şarkının müzik videosunun mekânı boş bir spor salonudur. Spor, mücadele alanıdır ve genelde erkeklerle özdeşleştirilir. İntro, videoda basketbol potasına atılan şutlarla başlar. Ardından mücadeleyi simgeleyen skorboard görülür. Özlem Tekin'in kollarındaki dövmele ritmik

görüntü kesmeleriyle vurgulanır. Ayrıca uzak-doğu dövüş sporlarını simgeleyen Japon harf karakterleri ile Özlem Tekin yazısı dikkati çeker. Davul, bas partisinin vurgusuyla başlayan üçüncü ölçü duyulur duyulmaz bas anfisi üzerinde pimi çekilmemiş bir el bombası ve kay-kay kası gösterilir. İtronun sonuna kadar akan görüntülerde yüz çekimlerine yer verilmemiştir. Gitarının sapına bağladığı kabarık tüylü saç tokası dikkati çekerken görüntü bacaklara doğru kayar. Seksi siyah file çoraplar yırtıktır. Sonraki görüntüde yuvarlanan bir top kahramanın motokrosçu postallarının altında durur. Bu sahnede diğer göze çarpan semboller, mikrofon sehпасına asılmış bir çanta, çantaya tutturulmuş bir erkek sporcu maskot ve kolda kay-kaycı dirsekliğidir. Özlem Tekin cinsellikli bir görünümde. Ancak bu cinsellik yırtık çoraplar ve postallarla yumuşatılmıştır. İtronun son ölçüsüyle birlikte sözler başlamadan kahramanın tüm görüntüsü belirir. Alnında savaşçı kamikazelerin taktığı bant, İskoç eteği, onun anlatılmak istenen savaşçı ruhunun simgeleridir.

Sekiz ölçülük intronun ardından I. Sözler girer. İntrodan geriye yine aynı ritmik yapı ve sol pedalı tutan bas gitar kalmıştır. Şarkı sözleri, yalnızlığını betimleyen (*bomboştur uzun zamandır kalbim, düşlerim, buz gibi ellerim*) ancak aşkı düşünmeyen bir kadının kendini anlatmasıyla başlar. "*uzun zamandır*" derken donuk bir tonlamayla iç çekiş havası sezilmekte, yalnızlığın sound olarak tasviri yapılmaktadır. Bas gitar ve altta duyulan kuş sesi efekti bu yalnızlığı desteklemektedir. Müzik videosu da boş salonun en uç noktasından kahramanın görüntüsünü vererek boşluk ve yalnızlık anlatımlarını görselleştirir. "*seni buldu karanlıkta...*" sözleriyle duygusal bir ilişkiyi düşünmeyen yalnız kadının ve erkeğin birbirlerini bulmasıyla aşkın başladığı anlatılıyor. Bu sözlerde videoda güzellik yarışmasına katılan kızların taktığı üzerinde "*Miss Turkey*" yazılı göğüs bandı dikkati çeker. Böylelikle feminist tartışmalarda sıkça eleştirilen, kadınların cinsel obje olarak resimleştirilmesi ve bunun yarışma formatına sokularak meşrulaştırıldığı bu yarışmalar yerilir. Ayrıca "*Miss Turkey*" yazısı, şarkıda geçen "*magazin malı güllü dallı motorlar*"ın temsilidir ve bu durum metinlerarasılık özelliği taşır. Özlem Tekin'in savaşçı görünümü ile zıtlık kuran bu temsil onun bu durumu eleştirmesi ve kendisini bu kategoriden ayırması anlamına gelir.

İkinci dördlüğün ilk mısrasında şarkının kahramanı başlayan aşk ilişkisinden son derece hoşnut görünmektedir. "*Güzeldi olduğu gibi, olduğu yerde*". Ancak burada aşkın bittiği anlaşılıyor. Ardından gelen sözler kadının erkeğe olan kızgınlığının anlatımı: *ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerede?* Burada erkeklere karşı "adam" sözü metafor olarak kullanılıyor. Bu sözlerle ait sahnelerde salondaki boş koltuklar gösteriliyor.

Birinci sözlerin son iki mısrasında aşktan kaçan bir erkek nedeniyle kısa süren bir ilişkinin anlatımı söz konusu. Kahraman, bu ilişkinin daha fazla derinleşmesinden ve erkeğe bağlanmaktan çekinerek ilişkiyi bitirmek istiyor. Çünkü kadının erkeğe güveni kalmamıştır. "*Allahın cezası birkaç hafta süre, alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele*". Burada dikkati çeken nokta, kahramanın kullandığı argo ("*aman abi*") üsluptur. Argo genelde erkeksi bir tarzdir. Ancak Özlem Tekin'in şarkının stilini özellikle rap olarak belirlemesinin altında bilinçli bir seçim yatmaktadır. Çünkü rap küfür ile özdeştir. Ayrıca işler kötüye gitmeye başladığında şarkıcının ses tonu da yükselir ve gerilimi artırır. Çerilim videoda şarkının ritmik yapısına paralel hızlı sahne kesmeleri, mimiklerdeki kızgınlıkla verilmiştir.

II. Sözler

"*Aşıksan korkuyorsan kayıp, sevip de susuyorsan ayıp, yazık*" sözleri kadının erkeğe oranla daha fazla cesareti olduğunu gösteriyor. Özlem Tekin'in bu cümleyi söylerken yaptığı vurgula-

ma ve tonlamasından ve ayrıca müzik altyapısından bir genelleme yaptığı görüşü beliriyor. Müziksel olarak bu durum diğer cümlelerden daha belirgin bir artikülasyon, müziksel altyapıdaki bas ve perküsyonun ritmik kurgulaması kalp atışlarının taklidi ve bununla birlikte kullanılan elektrik beşli akor (Adım7) ile destekleniyor ve üzerine söylenen sözlerin daha dikkatli dinlenilmesi söz konusu oluyor. Bu genellemenin özünde erkeklerin ve kadınların duygularını açığa vurma konusunda oldukça farklı oldukları anlaşılıyor. Müzik videosunda kahraman gitar çalmayı bırakıp eliyle kalp atışlarının taklidini yapıyor. Ardından gelen "daha gerçek ne var hayatta, hem ne var korkup kaçacak bunda" sözleri bu düşüncüyü pekiştiriyor.

Nakarat (kanca) öncesi son dörtlükte kadın kahraman, erkeğe düşündüklerinin ve korkularının tersine, istediğinde çekip gidebileceğini ve her zaman özgür olduğunu söylüyor: "biter tabii istersen yeter, çekip gidersin ayrı, ama bil başarıyım sen olmasan da, yaşatırım ben bu aşkı". Bu anlatımda birinci tekil şahıs zamiri "ben", anlatımda bulunanın kendine olan güvenini yansıtır: güçlü, yıkılmayan bir kadın. Bu sözler yine gerilim dolu bir tonlamayla seslendirilirken, kamera geriye doğru hızlı bir zümle kaçışı sembolize ediyor. "yaşatırım ben bu aşkı" sözleri duyulmaya başladığı an müzik yine kesintiye uğruyor ve yalnızca bakır nefesli ton ile seslendirilen temel durumda Gm akoru, kesik bir ölçü başı vurgulamasıyla aniden duyulup kayboluyor. Görsel anlatıda nakaratın hazırlanışı sarılı ellerin birbirine vurulması, elden yere düşen toz ile anlatılır ve adeta savaş başlar. Müziksel altyapı güçlü bir davul atağı ile hazırlanır. Bu durum kahramanın havaya sıçrayıp yere düşüşü ve düşerken mini etek alt-yakın çekimleriyle görselleştirilir.

Nakarat

Nakarat, müziğin sözü desteklediği ve dinleyicinin geriliminin doruğa ulaştığı andır. Birinci ve ikinci sözlerdeki hikayede başlamayan bir aşk ilişkisi anlatılıyor. Kadının erkeğe olan kızgınlığı söz konusudur. Nakarat bu duyguların dışavurumudur. 30 Mart 2005 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen görüşmede Özlem Tekin, şarkılardaki erkekleri hedef alan söylemlerin kişisel deneyimlerinin yansıması olduğunu ve bunun dolaylı yoldan geneli kapsayacağını belirtmiştir. Yani kişisel bir ilişkide, bir erkeğe kızgınlıkla yazılmış bir şarkı söz konusu. Dolayısıyla bu şarkı "otantik" kategorisini hak ediyor. Ancak Özlem Tekin'in ifadesine göre aynı veya benzeri şeyleri yaşamış insanlar için bu tür şarkılar onları coşturduğu için önemli olabilir.

Nakaratta duyulan "dağlar" ve "çöller", toplumsal cinsiyet düzeninin ve bu düzen içerisindeki kadınların yaşantıladığı ve karşılaştığı güçlüklerin metaforik anlatımıdır. Abartı olmasının yanında bu sözler yan anlama (connotative meaning) diğer bir deyişle çağrışımsal kodlara (connotative code) işlerlik kazandırır. "Tek başıma" ve "kız başıma" sözleri bu güçlüklerin kadınlar için olduğunu gösteriyor. Ancak "bir tek ben" ve "erleri yendim" sözleri kahramanın kendine olan güvenini, uzlaşmaların dışında kalan kimliğini ve erkek-üstün topluma karşı direnişini ortaya koyuyor. Bu direniş, diğerlerine de örnek olması bakımından öncülük ve aracılık niteliğini taşıyor. Buradaki 'aracılık' (agency) kavramı, kadınların yaşadığı sorunların şarkı ve yazar aracılığıyla dile getirilmesine gönderme yapıyor. Aşağıda bir fan sitesinden alıntı bu duruma örnek olarak veriliyor:

"Burçin: ayy bu şarkıyı dinlediğimde acaip gaza geliorum böle egomu tatmin etmiş oluorum bi bakıma : Pp .."

else: Feministlik duygularını çağrıştırdığı için "Dağları DeLdim" (www.ozlemtekinwebstore.com).

Müziksel bakımdan nakarat kuvvetli bir davul atağı ile başlar. Distortion gitarın düz ve sürekli akorları çığlık atar. Davul ve bas gitar ritmik bakımdan aynıdır. Ancak bas gitar aynı ritmik kararlılıkla fakat akor değişimlerine göre hareket eder (Şekil V). Davulda da hemen hemen aynı ritmik örgü vardır ancak ölçü boyunca her dörtlüğe bir vuruş yapan zil sesi ufak bir değişiklik yapar. Nakaratta kullanılan distortion gitar tonu ve ritmik yapı yeri göğü inleyen kadın kahramanın anlatısını destekler. Gitar akorları Gm (I)-Eb (VI)-Cm (IV)-D (V)-Gm (I) dizilişiyle otantik kadans yapar. Bu etki uzlaşımsal olarak çözümünü çağırıştırarak sertlik yumuşatılır. Özlem Tekin'in nakaratin başlarındaki vokal tekniği sıra dışı değildir. Hatta nakaratin geneli için bile böyle düşünülebilir. Ancak "erleri" derken vokal bir sertlik, "brutal" üslup belirginleşir. Bunun karşısında "kız başıma" tezat bir seslendirilişe sahiptir.

Şekil V

The musical score for 'erleri' is presented in a five-staff format. The top staff is for the Voice, with lyrics written below it. The second staff is for the Electric Guitar, showing a series of chords. The third staff is for the Bass Guitar, showing a rhythmic line. The fourth staff is for the Drum Set, showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth staff is for the Bass Drum, showing a simpler rhythmic pattern. The lyrics are: 'dağ la rı dedim tek başıma çölleri aştım bir tek ben erleri yendim kız başıma sende yıkılmam'.

Videoda da müzik ile paralellik gösteren bir hareketlilik mevcuttur. Davulun vuruşlarını çiftlediği ölçünün ikinci zamanının sonunda kamera titreme hareketi ile hem müziği hem de yeri göğü inleyen kahramanı destekler. Ayrıca kahramanın elinde Japon savaşçı kılıcı vardır. Nakarat videoda savaşın patladığı andır. Kahraman elindeki kılıcı iki tekrar yapan nakaratin ikinci tekrarında, kameraya saplarcasına yaklaştırır. Aynı kılıç "erleri yendim" dediği anda çok belirgin bir şekilde ve yavaş çekim tekniği ile elinde gösterilir. Nakaratin birinci söylenişinde aynı cümlelerin geçtiği sahnede, başlangıçtaki skorboardda kadın lehine artan sayılar dikkati çeker. "Sende yıkılmam" derken kamera, Özlem Tekin'in yakın plan yüz çekimlerine yer vererek sert ve donuk, kendinden emin ifadeyi ortaya koyar.

Pek çok konserine katılmış olmama karşın burada örnek olarak verebileceğim 25 Eylül 2004 İstanbul Kemancı Konseri ve 20 Mayıs 2005 İzmir Ooze Bar Konserinde 'Dağları Deldim' şarkısını seslendirirken Özlem Tekin'in nakarati izlerkitle ile birlikte söylediğini gözlemledim. Buradaki kurgulama nakaratin her mısrasının başlangıcını Özlem Tekin'in söylemesi, son kelimeleri de izlerkitleye söyletmesi şeklindedir. Örneğin; *Ö. Tekin: dağları dedim, İzlerkitle: tek başıma Ö. Tekin: çölleri aştım, İzlerkitle: bir tek ben...* Bu kurgulamaya erkeklerin de kızlarla aynı isteklilikle katıldığını ve söylemenin ardından etraflarına gülümseyerek baktıklarını gözlemle-

dim. Ayrıca Özlem Tekin'in desteklediği dört kızdan oluşan Pin-Up punk grubunun da İzmir Dungeon Bar'daki pek çok canlı performansına katıldım. Pin-Up'ın repertuarı genelde erkekleri 'ti'ye alan şarkılardan oluşturulmuş. Örneğin 14 Aralık 2005 tarihli canlı performanslarında, Pin-Up'da Özlem Tekin'in yaptığı gibi 'Dağları Deldim' şarkısının nakaratını seslendirirken aynı taktiği izler. Fakat bu konserde ön sıralardaki bir erkek izleyici dikkatimi çekmiştir. Nakaratın soru cevap tarzına o da katılıyor, ancak 'sende yıkılmam' sözleriyle nakaratı tamamlayan soliste, nakaratın aynısı ritmik kurgulamayla 'ha ha ha' şeklinde imalı bir yanıt veriyordu. Bu durum daha önce de belirtildiği kimi izleyiciler için şarkının içeriğini 'ret' kimi izleyiciler içinse performans anının önemli olması yani 'jouissance' ile coşkuya kapılmaktır.

III. Sözler

Şarkı ABA formunda olması nedeniyle nakarattan sonra tekrar başlangıçtaki müziksel altyapıya dönülür. Bu nedenle bu bölümde yalnızca sözel ve görsel analize yer verilecektir.

"Görgülü bilgili olsun" sözleriyle başlayan bu bölümde kahraman özellikle "keyfim yerinde" derken spor salonunun zemininde başını topa yaslamış bacak bacak üstüne atmış olarak görüntülenir. Devam eden "magazin malı güllü dallı motorlar" sözleri sırasında kahraman iki elindeki basketbol toplarını göğüs hizasında tutarak topları göğsüymüş gibi göstermektedir. Sonraki planda yukarıdan üzerine dökülen güller ve isterik bakışlarıyla "güllü dallı motorlar"ın tasviri yapılarak ironileştirilir. Aynı zamanda müziksel altyapıya fazladan bir kahkaha sesi eklenerek ironi işitsel olarak da hissettirilir. Kadınlararası sınıflandırmanın açık olduğu bu sözlerden hangi sınıfın kastedildiği de açıktır. Hedef, mankenlerdir.

Bir çeşit kadın var, anneleri öyle yetiştiriyor onları, güzel görün, ağır görün, git zengin koca kap! Daha 18 yaşında, çok acayip. Garibime gidiyor görünce. Koca arayan bir kadın modeli var meslek olarak. Ben de bunu söyledim. Adamlar da bütün kadınları böyle sanıyorlar. Orada bozuluyorum işte! Eyvah aşık olacağım, eyvah evlenmek istiyor diye korkuyorlar. Yürü be! Benim işim olmaz, sen istesen de ben istemem. Hip-hop'un özelliği bu, hip-hop için bu sözler az bile, normalde küfür ediliyor ama ben etmeyeyim (www.ozlemtekinwebmaster.com).

"Aşk için aşk" derken Özlem Tekin'in yakın plan yüz çekimlerine yer verilir. "Bende sapına kadar var" kelimeleriyle birlikte videoda gitarın sapı gösterilir. "Sap" argodur ve "fallus"u simgeler. Ancak gitar sapı burada metaforudur. Buradaki erkeksi söylem ile anlatılmak istenen erkekliliğin "fallus"la değil, yürek ile ilgili olduğu ve bu yüreğe sahip bir kadın da olabildiğidir.

Bu bölümden sonra gelen nakarat tekrarında, yine kılıçlı sahnelere, 'Miss Turkey' yazılı sahnelere yer verilir. Fakat bu kez kahraman spor müsabakasını kazanan bir kişi olarak kupayı havaya kaldırırken görüntülenir. Bu metaforik anlatımda kazanılan aslında erkeklere karşı ve erkeksi düzene karşı verilen mücadeledir. Şarkının hikâyesini destekleyen ve bu nedenle de 'kavramsal' müzik videoları⁴ kategorisine giren şarkının müzik videosu, kahramanın kendinden emin görünümüyle salonu terk etmesi ve ardından gitar ile anfi bağlantısını sağlayan ara kablunun yerinden çıkmasıyla noktalanır.

Canlı performanslarda şarkı, albüm düzenlemesine göre oldukça farklıdır. Farklılık tempo ve ritmik yapıda belirginleşir ve albüme göre daha enerjiktir. Albümler, endüstriyel bir ürün olarak satış kaygısıyla sound-dizayn edilir. Sert sözlere yumuşak altyapı formülü uygulanır. Diğer bir deyişle müzik endüstrisi içerisinde işleyen hegemonya süreci, Özlem Tekin'in aleyhinedir. An-

cak canlı performanslar onun hakimiyet alanındadır ve bu nedenle sound-dizayn yeniden gözden geçirilerek onun karakteri ve müziksel beğenisine uygun hale getirilir. Bu konuyla ilgili Özlem Tekin'in görüşleri şöyledir.

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

Canlı performanslarda intro synthesizerın iki ölçülük tonik sol sesini tutmasıyla başlar. Sonra introya kontra zil katılır ve dördüncü ölçü başında eklenen davul vuruşunun ardından beşinci ölçüde sert bir tonlamayla distortionlu gitar ana temayı çalar. Ana tema bir ölçü ara ile duyulur. Yalnızca davul ve kontra zil ile destekli distortion gitarla iki kez tekrarlanan ana tema on üçüncü ölçüde bas gitarın da katılımıyla yeniden iki kez duyurulur, burada bas gitarın ve baterinin ritmik kurgusu paraleldir (Şekil VI).

Yirmi ikinci ölçü ile başlayan intronun ikinci temasını albüm düzenlemesinin introsunun ana temasına öykünen synthesizer rifi meydana getirir. Buradaki düzenleme albümden yine farklıdır. Sekizlik değerlere re-sol seslerinden oluşan soruya gitar cevap verir (Şekil VI). sekiz ölçüden oluşan bu bölüm bir kez daha tekrarlanarak A bölümüne girilir.

A bölümüm bas ve davulun ritmik kurgulamasından oluşur. İkinci elektro gitarın doğuşkan seslerle yaptığı eşlik ve synthesizer'ın kuş sesini andıran efektleri zaman zaman duyularak davul ve bas gitarın tekdüzeliğinin önüne geçilmeye çalışılır. Kırk altıncı ölçüde *aşıkın korkuyorsan kayıp*" sözlerini Özlem Tekin, haykırarak söyler. Burası müziksel altyapı olarak da bateri, bas ve elektro gitarın ünison seslendirdiği tını olarak sert bir sounda sahiptir. Bu bölümdeki aynı yapı eli dördüncü ölçüde "*biter tabii istersen çeker gidersin*" sözleri için de tekrarlanır (Şekil VI).

Nakarata gelindiğinde müziksel altyapıda şaşırtıcı bir suskunluk vardır. Davulun ölçü başındaki vuruşları ve kontra ziline yalnızca synthesizerın iki ölçüde bir değişen akorları eşlik eder. Bu akorlar albüm düzenlemesi ile aynıdır. Ancak bu dinginlik yetmişinci ölçü başlangıcında sonlanır. Burada synthesizer akorları devam eder ancak baterinin ritmik örgüsü daha enerjiktir. Bas gitar ise oldukça monoton şekildeki akorların temel seslerini yalnızca bir vuruşluk sürelerle seslendirir. Burası iki kez tekrarlandıktan sonra tekrar yirmi ikinci ölçüye dönülür ve ikinci sözlerin ardından yine aynı trafik ile nakarat duyurulur ve şarkı sona erer.

Özlem Tekin, erkeksi rock kültüründen devşirdiği "erkeksilik" habitusu ve bilgisini yaratıcılığına ilişkin önemli bir itkisel neden olarak belirginleştirerek, aslında bireysel habitusu olan "etkenlik" motifini "kültürel sermaye"ye dönüştürmüştür. Bu kültürel sermaye onun yazılığını fazlasıyla etkiler. 'Dağları Deldim' ve daha pek çok şarkısında bu izleri sürmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- BRACKETT, David (1999a); *Interpreting Popular Music*, Cambridge Univ. Pr. Cambridge.
- "Music" (1999b), *Key Terms in Popular Music*, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford.
- "Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover" (2002), *Popular Music Studies*, Ed: D. Hesmondhalgh-K.Negus, Oxford Univ. Pr.
- COOK, Nicholas; *Müziğin ABC'si*, Çev: Turan Doğan, Kabalıcı Yay. İstanbul, 1999.
- "Music as Performance" (2003), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* Ed: Martin Clayton, Trevor Herberti Richard Middleton, Routledge, London.
- A Guide To Musical Analysis*; W.W. Norton&Co New York, (1992).
- ÇELİKCAN, Peyami (1996); *Müziği Seyretmek, Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*, Yansıma Yay. Ankara.
- ELLINGSON, Ter (1992); "Transcription" ve "Notation", *Ethnomusicology an Introduction*, Ed: Helen Myers, The McMillian Pr. London.
- EROL, Ayhan (2003); "Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir köprü: Popüler Müzikte 'Metin' (Text) Analizi", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt:9, Sayı:36, Başkent *Klişe&Matbaacılık, Ankara.
- Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- FRITH, Simon; "Words and Music: Why Do Songs Have Words?", *Lost in Music: Culture, Style and Musical Event*, ed: Avron Levine White, Routledge&Kegan Paul, London and New York, 1987.
- HERRLITZ, Wolfgang; *Modern Linguistiğe Giriş*, çev: Mehmet Akalın, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yay. İzmir, 1983.
- KOSKOFF, Ellen (Ed.); *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois P. Urbana, Chicago, 1987.
- LAING, Dave; *Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü*, Altıkırkbeş Yay. İstanbul, 2002.
- LULL, James; *Popüler Müzik ve İletişim*, Çev: Turgut İbلاغ, Çivi yazıları, İstanbul, 2000.
- McClary, Susan; *Feminine Endings*, University of Minnesota Pr. Oxford, 1991.
- MERRIAM, Alan; P.; *The Anthropology Of Music*, Evenston: Northwestern Univ. P. 1964.
- MIDDLETON, Richard; *Studying Popular Music*, Open Univ. Pr. Philadelphia, 1997.
- MOORE, Henrietta; *Feminism and Anthropology*, Polity Pres, Cambridge, 1988.
- ORTNER, Sherry and Harriet WHITEAD (eds); *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge Univ. Pres, 1981.
- SAKAR, Mümtaz Hakan; "Müzik Videolarında Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık", *Popüler Müzik Yazıları*, ed: Yetkin Özer, popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, Cilt I-Sayı 1, Bahar/Yaz, İzmir, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand; *Genel Dilbilim Dersleri*, C. Bally-A. Secheyaye, Çev: Bedre Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985.
- SHEPHERD, John; "Text", *Key Terms in Popular Music*, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.
- SHUKER, Roy; *Key Concepts in Popular Music*, Routledge, London, 1988.
- SILVERMAN, Kaja; *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford Univ. Pr. 1983.
- STRAW, Will; "Authorship", *Key Terms in Popular Music*, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.
- STOREY, John; *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar*, Çev: Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul, 2000.

Dipnotlar

1 Bkz: Gramsci, Antonio; *Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları*, Çev: Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul, 2003. Ayrıca bkz. Crehan, Kate; *Gramsci Kültür Antropolojisi*, Kalkedon Yay. İstanbul, 2006.

2 Bkz. Buttler, Judith; *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*, Routledge, New York,

- 1990, ayrıca bkz. Turan, Süleyman & Binark, Mutlu; *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yay. Ankara, 1995.
3 Bu alıntı ve diğerleri 30 Mart 2005 tarihli İstanbul'da gerçekleştirilen görüşmeden aktarılmaktadır.
4 Ayrıntılı bilgi için bkz. ÇELİKCAN Peyami; *Müziği Seyretmek, Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*, Yansıma Yay, Ankara, 1996.

"DAĞLARI DELDİM"

Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metin Analizi

Özet

Bu çalışma popüler müzikte metin (text) olarak adlandırılan şarkıların nasıl analize tabi tutulacağı konusuna katkı sağlamaya çalışırken, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin (gender) kadın ve müzik açısından popüler müzikteki görüngülerini de ortaya koyma çabasıdır. Diğer taraftan toplumsal cinsiyetin bir kimliklenme nedeni olarak ele alınabileceğini de gözden kaçırmıyor. Önemli bir noktanın altını başlangıçta çizmekte fayda var: bu metodoloji geleneksel müzikolojik analizin popüler müziğin içsel parametrelerini de hesaba katarak popüler müzikler için de uygulanabileceğini öngörüyor. Sunulan teorik çerçeve bağlamında Türkiye'nin önemli kadın rock yıldızı Özlem Tekin'e ait "Dağları Deldim" şarkısı analiz ediliyor.

"BEATEN MOUNTAINS"

Text Analysis in Popular Music Within the Perspective of Social Gender

Abstract

This study aims to contribute to the question of how to analyze the songs which are named as "text" in popular music. It also makes an effort to put forward the phenomenon of social gender in popular music in terms of woman and music. On the other hand, it is also observed that social gender can also be discussed as a motive for identification. It is worthwhile to underline a significant point at the very beginning: this methodology envisages the fact that traditional musicological analysis can also be applicable for popular music taking account of the inner parameters of popular music. Within the context of the theoretical framework presented, the song of Özlem Tekin called "Dağları Deldim" is analyzed.

