



Pop Şarkılarındaki Cinsiyet Rollerini (Lady Gaga'nın Şarkılarının Söylem Analizi)

Öğr. Gör. Adnan SERT

Kocaeli Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu

adnansert@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6106-2107

Özet

Kültürün popüler kavramına ulaşmaya kadarki geçirdiği süreç, popüler kültürü ve onunla özdeşleşen alanları kapsarken; 'popüler kültür' kavramı, oluşan, gelişen ve değişen kültürün son ayağını oluşturmada ve çeşitli şekillerde, özellikle müzikle birlikte akademik yazına inceleme konusu olmaktadır.

Kültür kavramının değişmesi ile başlayan bu olguyu tetikleyen ve tetikleyen güçler nedir? Ya da bu kültürün bu kadar hâkim olmasının altında neler yatmaktadır? Bu sorulara cevap verirken, bütün bunların kökeninde, kültür ve halk tabanının olduğunu ve bunların zaman içerisinde değişime uğradığını görmek gerekmektedir. Kültür değişmiştir ve burada halkın bulunduğu nokta çok önemlidir. Toplum tarafından oluşturulan ve daha sonra kapital düzenin kontrolüne geçen kültür, farklı düşünce, oluş ve yaklaşımlarla değişime uğramıştır. Burada üzerinde durulması gereken nokta, popüler kültür denilen olgunun, kültür kavramının geçirmekte olduğu evrimle ilintili olduğudur. Yaşantımızın çoğu alanında karşımıza çıkan bu olgunun, literatür alanında incelenme gereksiniminin altında, aslen bu neden vardır ki, ileride çalışılacak ele alınacak olan müzik olgusu, popüler kültürün en çok ışık tuttuğu alandır. Popüler kültürü müzikle birlikte gelenek ve modernizm arasında incelerken, müziğin bugün geldiği en son noktada, sanat adı altında incelenmediği, anlamı değişen kültür ivmeleri altında incelendiği çok açıktır.

Bu çalışmada Lady Gaga'nın 2009 yılındaki Fame Monster ve Mart 2011 yılındaki single albümü olan Born This Way'deki şarkılarının sahip olduğu söylemin belirgin karakteristikleri ortaya konulacaktır.

Ayrıca Teeth şarkısından birkaç satır referans amaçlı alınmıştır. Gaga'nın, şarkı sözlerinde nesnelere, kişileri ve eylemleri karşılıklı kullanıldığı metaforik yapılar, slogan ve kalıp sözler, şiirsel imgeler, ironi ve santimentalizm gibi duygusal tutumlar, dinleyiciyle kurulan kültürel ve folklorik dokuyu yansıtan iletişim incelikleri gibi hususlar, söylem çözümlemesi açısından incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Popüler kültür, Müzik, Cinsiyet Roller, Söylem

Gender Roles in Pop Songs (The Discourse Analysis of Lady Gaga's Songs)

Abstract

While the process of culture until reaching the concept of popular covers popular culture and the areas identified with it; The concept of 'popular culture' constitutes the last leg of the emerging, developing and changing culture and has been the subject of academic literature in various ways, especially with music.

What are the forces that trigger this phenomenon, which started with the change of the concept of culture? Or what lies behind the dominance of this culture? While answering these questions, it is necessary to see that all of these are rooted in culture and the base of the people, and that they have changed over time. The culture has changed and where the people are is very important. The culture, which was created by the society and then passed under the control of the capital order, has changed with different thoughts, formations and approaches. The point to be emphasized here is that the phenomenon called popular culture is related to the evolution of the concept of culture. This phenomenon, which is encountered in most areas of our lives, is under the necessity of examining it in the field of literature, because the music phenomenon to be studied in the future is the area that popular culture sheds the most light on. While examining popular culture between tradition and modernism with music, it is very clear that music is not examined under the name of art, at the latest point it has reached today, but under the changing cultural momentum.

In this study, the distinctive characteristics of the discourse of Lady Gaga's songs in Fame Monster in 2009 and her single album Born This Way in March 2011 will be revealed. Also, a few lines from the Teeth song were taken for reference. The metaphorical structures that Gaga uses while meeting objects, people and actions in her lyrics, slogans and stereotypes, poetic images, emotional attitudes such as irony and santimentalism, and communication subtleties that reflect the cultural and folkloric texture established with the listener will be examined in terms of discourse analysis.

Keywords: Popular culture, Music, Gender roles, Discourse

Giriş

Çeşitli yapılanmalar içeren popüler kültür 'popularis' kelimesinin evrelerden geçerek ve değişerek, başlı başına ek kelimelerle bir kavram halini alıp şekillenmesiyle başlamıştır. Yaşamın değişik noktalarında insan emeği ile yaratılan kültür, geçirdiği evreler açısından incelendiğinde, insan yapısından, toplum ve uygarlık oluşumlarına doğru giderek, bir dünyasal çerçeve ortaya çıkarmış ve 'dünya kültürü' adı altında kendini göstererek, küreselleşme ile birbirine eklenen yapay ortamları oluşturmuştur. Sözü bahis bu ortamlar, endüstri devrimi ile ortaya çıkmış ve taklit yoluyla baş gösteren 21. yüzyıla doğru, farklı yapılanmalar geçirmiş, popüler kavramını aşamalı halde şekillendirmiştir.

Kaynağını insan sevgisinden ve insana değerden alan popüler kültür, sınıf toplumlu yaşamdan gündelik yaşama doğru geçişte, değişen kültürel ivmelerin yansıması olarak kendini gösterirken, ortaya çıkan kültür pratiklerindeki hareketlilik kendini hissettirmiş ve popülerliğin farklı yanları ile karşılaşmıştır. Üzerinde farklı görüşlerin sergilendiği popüler kültür, tartışma boyutunda akademik bir yapılanma ortamının içerisinde var olmuşken, başlı başına bir alan yaratmış, kültür kavramının durağan olmadığını en net şekilde hissettirmiştir.

Etnomüzikoloji alanında toplumsal cinsiyete yönelik çalışmalar, popüler müzik alanındaki incelemelerle ivme kazanmıştır. İngiliz ve Amerikan popüler kültür araştırmaları, ergenlerin kadın/erkek kimliklerini inşa etmede müziği önemli bir referans olarak benimsediklerini gözlemlemiştir.

Toplumsal Cinsiyet ve Müzik

Margaret Sarkissian, Gender and Music adlı makalesinde, toplumsal cinsiyetin (gender) insanda tabii/natural olarak geliştiği düşünülen, fakat aslında kültür aracılığıyla inşa edilmiş, biyolojik farklılıklara dayalı, ortak değerler ve prensipler olarak tanımlamaktadır (1992: 337). Kadın ve erkek cinsiyeti üzerine kurulu bu sosyal organizasyon ilkelerinde, kadının erkeğe bağımlılığı kültürden kültüre büyük oranda değişiklik gösterebilir cinsellik söz konusu olduğu durumda seçilebilir hale gelen 'asimetri', günümüz dünyasının evrensel bir gerçeğidir (Atkinson'dan

aktaran Sarkissian, 1992: 338). Erkin ve tahakküm duygusunun yüceltilmesine dayalı olan yönetim mekanizmaları, kasın erken ilişkilerini kendi varlığını baki kılabacak biçimde düzenlemektedir. ‘Toplumsal cinsiyet, cinsler arasında kavranabilen farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve toplumsal cinsiyet iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur (Scott’dan aktaran Özkazanç, 2010: 17). Rekabet prensibine dayalı olan ekonomik sistem, daha fazla tahakküm kurmak adına ‘zayıf’ olan erkeği dışlar ve kadın, eve yorgun gelen ‘savaşçı’ ya hizmet edecek biçimde şekillendirilir. Kadın, yerleştirildiği bu kalıp içerisinde sistemin işleyişini hayati katkı sağlar.

Levi-Strauss’un yapısalcılık kuramından faydalanarak, cinsiyet-toplumsal cinsiyet kavramlarını ‘doğa/kültür’, ‘çiğ/pişmiş’ ikilikleriyle analiz etmeyi deneyen bazı feminist kuramcılara göre kadın, kültür öncesi doğada biyolojik özellikleriyle var olurken, kültür sonrasında ikinci plana itilmiştir. Bu varsayıma göre cinsiyet toplumsallaşmamış haliyle ‘çiğ’ iken, toplumsal cinsiyet, anlamlandırılmış değer yargıları bütünü olarak ‘pişmiş’ bir unsurdur (Butler, 2005: 93). Butler, cinsiyeti, toplumsal cinsiyetin öncülü ve sebebi olarak algılamayı öneren bu yaklaşımı reddetmiştir. ‘Toplumsal cinsiyet odaklı bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi olarak anlaşılmalıdır. Toplumsal cinsiyet aynı zamanda cinsiyeti tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirmelidir’ (2005: 52). Butler, toplumsal cinsiyetin, nüfuz ettiği yeri değiştiren, ‘kültürün (onun)üzerinde etki ettiği bir yüzey’ olarak sunulmasının, bir zamanlar sahip olunan ‘biyoloji kaderdir’ söyleminden evrilerek varılan ‘kültür kaderdir’ yargısını desteklediğini belirtmektedir (2005: 54). Cinsiyeti, değişmez, mutlak bir değer olarak somutlaştırmak, kadın bedenine esasında toplumsal mutabakatla yüklenen anlamların, daha en baştan kabullenmesi olacaktır.

Müzik Pratiklerinde Kadın

Kadın çalışmaları, müzik pratiğinin görünen biyolojik farklılıklara dayanmadığını, bu sunumlar içerisindeki kadın erkek rollerinin kültüre bağımlı olduğunu, bu kalıpların oluşturulmasında müziğin de etkin bir rol oynayabileceğini göstermiştir. Sarkissian, Music and Gender makalesinin giriş bölümünde, kadın kimliğinin yaş, statü gibi öğelerinin bir araştırmaya yapabileceği katkıları sorgulamıştır.

'Toplumsal cinsiyeti diğer kimlik belirleyici faktörlerden ayırmadan incelemeliyiz. Örneğin yaş sıklıkla cins (gender) davranışını etkileyen bir şeydir. Bir kadının çocuk doğurma kapasitesini kaybetmesi kadının (toplulukça) algılanan cinselliğini etkileyebilir ve kıyafet, hal ve tavırlarında değişiklik yaratabilir. Aynı zamanda sosyal statüsünü ve müzikal özgürlüğünü yükseltebilir' (Sarkissian,1992: 345)'.

Amanda Weidman, Güney Hindistan'ın Madras kentinde yaptığı çalışmada, müzik dersleri aldığı, 65 yaşındaki hiç evlenmemiş kadının, topluluk içerisinde sahip olduğu kutsal değerden bahsetmektedir. 'Müzik uğruna evlilik ve çocuk konularında verdiği ödümler' kadını o kültür içinde yücelten unsurlar olmuştur (Weidman, 2003: 197). Yaş ve statü öğelerinin kadının toplumsal konumuna etkisi, Anadolu'daki kadın aşık geleneğinin icrasında da görülebilmektedir. Erkeklerin kontrolünde olan bu alan girmeye çalışan genç kadınlar birçok önyargı ve kuralla karşılaşırken, ileri yaşlardaki kadın aşık, müzik icrasını daha rahat koşullarda sürdürebilmektedir. Koskoff'a göre toplum, yaşı ilerlemiş olan kadını, atfedilmiş cinsel değerlerden arınmış saymakta ve onu daha saygın bir statüye taşımaktadır. Kadın için ise bu durum, hayatına kısmen da olsa yeniden yön vermek için bir fırsat niteliğindedir (Koskoff'dan aktaran Çınar, Şenel, Karahasanoğlu, 2008: 8). Aşık geleneğine dahil olan kadınların erkek ağırlıklı bir ortamda kabul görmelerinin garantisi, isimlerinin yanına 'bacı' kelimesinin eklenmesidir (Çınar, Şenel, Karahasanoğlu, 2008: 6). Bu, kadının cinsel kimliğini görünmezleştirirken, bu alandaki var oluşunu meşrulaştırmanın bir yoludur.

Bazı toplumlarda, müzisyen ya da dansçı kadınların konumu fahişlikle eşdeğer tutulabilmektedir. Dansçı ya da müzisyen kadınlara kıyasla, daha çok saygı gören yerli kadınlar, aşağı bir konuma yerleştirdikleri bu kadınları, sahip oldukları eğitim ve sosyalleşme avantajlarından dolayı içten içe kıskanabilmektedirler. Fahişeler, dansçılar ya da müzisyen kadınlar, daha 'özgür' görünseler de temelde erkeklerin eğlenme ve cinsel ihtiyaçlarını karşıladıkları için, erkeğe aynı oranda bağımlıdırlar. Sarkissian, Tunus'taki kadın müzisyenlerin, çoğunlukla 'egzotik bir ırk ya da dine bağlı köleler' oldukları örneğinden hareketle, bu durumun, erkeklerin geleneksel kadın erkek ilişkisinin dışına çıkma ihtiyaçlarına hizmet ettiğini belirtmektedir (1992: 343). Bayram, düğün gibi geleneksel eğlencelerde erkekler, köyün dışından getirilen dansçı ve müzisyenlerle, yerli kadınlarla yapılması kabul görmeyen bazı etkileşimlere girme fırsatı yakalamaktadırlar. Müzisyen ve dansçı kadınların topluluk dışından olması geleneğine Osmanlı sarayında da rastlanmaktadır. 'Guillaume Postel, 'Republique des Turcs'(1560) adlı kitabında, İstanbul'da çengi takımından detaylı bir şekilde söz etmiştir. Avrupalı gezginlerin sözünü ettikleri, ressamın resmettikleri bu

müzisyen kadınların hemen hemen tamamı gayrimüslim Osmanlılardandır' (Göher, 2009: 113).

Kadınların müzik pratiği içindeki rolleri, modern dünyanın sosyo-politik ve ekonomik değişimine bağlı olarak yeniden şekillenebilmektedir. 20. Yüzyılın başlarında Hint klasik müziği (Karnatik) performans ve icra bakımından önemli değişiklikler yaşadı. Önemli sayıda müzisyen, yeni sömürgeci ekonomi karşısında varlığını sürdüremeyen eski saray sisteminin çökmesi sonucunda, sanat faaliyetlerinin Brahmanlar (rahip ve alimlerden oluşan kast sistemi) tarafından yönetildiği Madras şehrine göçtü. Karnatik müziği, klasik Hint müziğiyle harmanlayarak bir uyanışa (revival) zemin hazırlayan Brahmanlar için bu müzik, yükselmekte olan Hint orta-sınıfına ait bir kültürel hazinenin sembolüydü. Sömürgeler ulusalcılık projesi kapsamında ideal/çağdaş kadını yeniden tanımlamayı gerekli gören Brahmanlar, kadınları müzik yapmaya ve dans etmeye teşvik ettiler. Fakat bu değişim, müzisyenliği soya dayalı sürdüren kadın müzisyenler (devadasi) için, tam tersi bir seyir izledi. Bu kadınların müzik ve dans icrası fahişelik olarak değerlendirildiği için zamanla en aza indirildi (Weidman, 2003: 194).

Sarkissian, Atkinson ve Sugurman'ın çalışmalarında verdiği örneklerde, toplumsal cinsiyetin görüngüsünün her toplumda aynı öneme sahip olmayabileceğinin altını çizmektedir. Örneğin, Prespa bölgesi Arnavutlarında toplumsal sistemin çekirdeğinde durabildiği gibi, Endonezya'nın Sulawesi bölgesinde yaşayan Wanalar için bir sosyal organizasyon biçimi olmadığı gibi, tartışılacak bir mevzu bile olmayabilir. Fakat bu durum, topluluk içinde cinsiyetlere dayalı bir hiyerarşinin olmadığından ziyade, söz konusu asimetrinin daha görünmez alanlara yığıldığının işareti de olabilmektedir. 'Bazı Kuzey Amerikalı yerli kültürlerinde, kadın ve erkeğin şarkı söylemelerinde ses seviyeleri eşit olabilir, fakat tabular kadının regl döneminde seremonilere katılmasını yasaklar' (Frisbie-Vander'dan aktaran Sarkissian, 1992: 342). Kadın ve erkeğin birlikte şarkı söylemesi her ne kadar toplumsal cinsiyet algısının eşitlikçi olduğu yanılsamasını yaratsa da kadınların söylediği melodi çizgilerinin erkeklerinkine göre iddiası ya da kadının bir ritüelin akışını yönlendirmedeki rolü dikkate alındığında, durumun eşit olmadığı rahatlıkla gözlemlenebilmektedir.

Sarkissian bazı topluluklarda müzik ve dans performansının kadın ve erkek arasındaki iletişimin kurulması için nispeten daha rahat bir ortam sağladığını belirtmektedir. Örneğin, Malta ve Arnavutluk'taki festivaller kadınlara dans etme ve şarkı söyleme fırsatı vermekte, kadın ve erkeklerin etkileşimi yaşlıların gözleri önünde gerçekleşmektedir (Sarkissian, 1992: 339). Stokes,

genel sınırların dışına çıkabilen bu tür eğlencelerde, müzisyenlerin, 'sosyo-müzikal' alanı denetleme rolünü üstlendiklerini, bu sayede toplulukta güçlü figürlere dönüştüklerini belirtmektedir (1997: 23).

Pop ve Batı Sanat Müziğinde Toplumsal Cinsiyet

Etnomüzikoloji alanında toplumsal cinsiyete yönelik çalışmalar, popüler müzik alanındaki incelemelerle ivme kazanmıştır. İngiliz ve Amerikan popüler kültür araştırmaları, ergenlerin kadın/erkek kimliklerini inşa etmede müziği önemli bir referans olarak benimsediklerini gözlemlemiştir. "Rock, seyircileri ve icracıları kurgulanmış net bir cinsiyet alanı içine yerleştirir. Erkekler aktif ve katılımcı iken kadınlar pasif ve tüketicidir" (Sarkissian, 1992: 344). Agresif bir vokal stiline sahip olan 'cock rock', yumuşak, düşünceli, kadınsı bir üslupla icra edilen 'teenybop'a karşı, kadını ve onunla ilgili olan her şeyi aşağılayan bir erkekliği yüceltmekteydi. 70'lere doğru, İngiliz rock müziğinin önemli temsilcisi Beatles aracılığıyla, sıklıkla zıtlaşan bu iki müzik birbirine yaklaşıp etkileşime geçmiştir. Beatles'ın imajı ne 'erkeklerin birlikte agresyon yapması ne de yan kapıdaki çocuk' psikolojisine dayanıyordu (Sarkissian, 1992: 345). Fakat erkek müzisyenleri giyim ve sahne duruşu itibarıyla daha efemine/gay bir görüntüye yaklaştıran bu yeni tını, kadının rock müziği içindeki -izleyici ve icracı olarak- konumunu değiştirememiştir.

"Beatles'a rock dünyasında hep eleştirel bir saygıyla yaklaşılmış ve Stones da yeniyetme pop kızları arasında epece tutulmuştu elbet; ama yine de Stones, pop'un 'kızlara yakışır' bayağı duyarlılıklarını tatmin ederken (cici oğlan imajı, harmoni ve melodi, vıcık duygusal sözler) rock'ın sert oğlanlar tarafından sert oğlanlar için yapıldığı düşüncesinin dokunulmazlaşmasına katkıda bulundu" (Reynolds, Press, 2003: 37).

'Temiz pak yıldızlar' ve 'pasaklı yabancılar' arasındaki bu dikotomi, romantik aşk ve kaba bir cinsellik arasındaki farkı ve bunlara yüklenen anlamları güçlendirerek, ayrışmayı destekler. Rock, kadını ya anne ya da cinselliğini sınırsızca yaşayan, vahşi bir kadın statüsünde tahayyül edebilmiştir. Bu kalıpların dışına çıkarak, rock müziğinde aktif rol almak isteyen kadın müzisyenler, 'erkeğin yapabildiği her şeyi yapmak' iddiasıyla sahnelere çıkmış, fakat bu öykünmecî strateji, kadını "geleneksel" erkek söyleminin bir savunucusu yapmıştır.

"Gel gelelim erkek Fatma yaklaşımı pek tatmin edici görünmemektedir. Bu yaklaşımın en belirgin unsurlarından biri olan kadın düşmanlığı da dâhil olmak üzere, eril isyana gıptayla bakar, basitçe bu isyana

öykünür. Bu kadın düşmanlığı unsuru, örneğin, oğlanlardan biri olmak, onların çetesine katılmak isteyen Joan Jennet gibi birisinin konumunda zımnen bulunmaktadır” (Reynolds, Press, 2003: 248)

Susan McClary (2002), klasik müziğin de pop müziğinden aşağı kalmayacak şekilde toplumsal cinsiyet yapısına bağlı olduğunu vurgulamıştır. Müzikolojide 80’lerdeki feminist yaklaşımın devamı olarak, opera metinleri, toplumsal cinsiyet analizleri için önemli bir kaynak olmuştur. Batının kadına yaklaşımı konusunda somut deliller içeren bu librettolar, kadının ikincilliğini vurgulamanın yanında, dönemin ırkçı ve emperyalist söylemlerinin de temsilcisi olmaktadır (Sarkissian, 1992: 342).

McClary’e göre, George Bizet’in Carmen (1875) operasının metni – dönemin opera comic dinleyicilerinin basit zıtlıklar yoluyla tatmin edilmesi için- kadın cinselliğini “uygun”, “uygunsuz”, “bakire”,” fahişe” ikiliği üzerine kurmuştur (McClary, 2002: 55). Opera metinlerindeki karakterlerin rol dağılımları da toplumsal cinsiyet açısından dikkat çekicidir. “Erkeklerin çoğu kral komutan veya asilzadedir. Kadınlar içinde asil bir soydan gelenler ile alt tabakadan gelenler arasında çok belirgin bir ayırım vardır. Asil kadınlar aldatılmaya ve terk edilmeye, farklı bir ülkü için vazgeçilmeye razı olurlar’ (Tiryaki, Güleç, 2009: 471).

Geleneksellikle Modernizm Arasındaki Çizgide Popüler Kültür ve Müzik

Halk, folk ve popüler gibi kavramlarla ifade edilen; geleneksellik ve modernizm arasında yer alan yaşamdaki geçiş süreçleri, sanayi devriminin getirdiği idealist ve ideolojik kültürü, 21.yüzyıla endüstriyel kitle kültürü olarak taşımış; gelenek ve melodi kokan müziği de ritim olgusunu ön plana alarak seri üretim haline sokmuştur (Aydar, 2014: 803). Burada bahsedilen geçiş süreçleri ön plana alınırsa, içinde bulunduğumuz dönemde popüler olgusuna dair kavramlar değişmiş ve algılama farklı yönlerle doğru kaymıştır. Bu anlamda, halk kitle şeklinde ifade edilirken; üretilen müzik popülerliği aşmış, kitle müziği olmuştur

Günümüzde popülerin gelenekselin yanında yer alarak modernizme karşı meydan okumalarında, popülerlik ticari ivme kazanırken, halkın ürettiği doğal enstrümanları da tüketerek, bilinen kavramları terim haline getirmiş, onlara akademik bir biçim kazandırmıştır. Dolayısıyla üretilen müzik bütün bunlardan etkilenip, sosyolojik bir olgu olarak aynı şekilde akademik bir biçim almış,

üniversitelerde araştırma konusu olmuştur. Bunun ilk göstergesi görüntüyü ön plana alan klipler olmuştur. Çünkü müziğin kendi mecrasından çıkarak görüntüye yönelmesi, müziği başka pratiklerle incelemenin popülerlik anlamında önünü açmıştır.

Bir bütün olarak ele alındığında, çoğu zaman geçici çözüm peşinde koşan popüler kültür, kapitalist düzene hiç direnmemiş, geleneksel düzenden de vazgeçmeyerek ticaretin merkezinde daima var olmuştur. Dolayısıyla günümüzde popüler kültürün müzikle ilişkilendirilme yönü de aslen bu noktadadır. Kültürel bir olgu olarak müziğe bugün yüklenen işlev ve anlam çok değişmiştir. Konuya bu açıdan değinmek gerekirse, bugün endüstriyel müzik şeklinde ifade edilmesi gereken müzik, popüler olmaktan uzaktır. Bunun nedeni, popüler müzik, içinde insanın doğal olarak yarattığı kültürü halk(folk) geleneği ile modern dünyaya taşıırken, ideolojik bir çizgiyle, müzikte günümüzdeki gibi endüstriye henüz girmemiş nüveleri bulundurmaktadır. Müzikal hissiyat burada vitrindedir fakat endüstriyel müzikte ise durum biraz farklıdır. Değişen süreçlerde modernizm kavramı 21.yüzyıl pratikleriyle bütüncül olarak düşünülürse, modernizm sonrası hareketler, popüler müzik evrenini duygu ve melodi yoğunluğundan alarak teknolojiye sokmuş, bilgisayar destekli üretim haline getirmiştir. Dolayısıyla standartlaşan üretim serileşerek, endüstriyel müzik halini almıştır. Örneğin her hafta satışa çıkan top on müzik listeleri planlanmış bir teknoloji olarak seri üretimin göstergesi olmaktadır.

Burada modernizmin izlediği değişken süreç çok önemlidir. Çünkü modern ve post modern süreçler, farklı yaşam algılamalarıyla birbirine girmiş, nereye gideceği henüz netleşmeyen belirsiz bir zaman doğurmuştur. Bundan hareketle bugün endüstriyel müzik alanıyla baskın çıkan popüler kültür modernizmin ileri süreçlerinde, aynı şekilde endüstri kültürünü yaratmıştır. Dolayısıyla endüstri müziği olarak 'pop müziğin son zamanlarda kazandığı kültürel ve ekonomik ivme, onu kültürel çalışmaların merkezine daha da yerleştirmiştir' (Storey, 2000: 112). Popüler kültürü müzikle birlikte gelenek ve modernizm arasında incelerken, müziğin bugün geldiği en son noktada, sanat adı altında incelenmediği, anlamı değişen kültür ivmeleri altında incelendiği çok açıktır (Aydar, 2014: 803). Bu kültürel ivmeler müziksel yaşam örüntülerinin yarattığı geleneksel entelijans kültüründen daha çok, seri yaşamdaki ekonomik ivmeye dayalı bir kültürdür.

Kültür Endüstrisi

Adorno Kültür Endüstrisi – Popüler Müzik İlişkisi

Theodor W. Adorno, Frankfurt Okulu teorisyen ve yazarlarından biriydi. 1923 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde oluşturulan bu ekol, toplumsal değişimi teşvik etme girişimi olarak eleştirel teoriyi geliştirmiştir. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse ve en son olarak da Jürgen Habermas gibi isimlerle birlikte kapitalizmin toplum üzerindeki kontrolünü ve bunun yarattığı eşitsizlikleri eleştirmiştir. Horkheimer ile gerçekleştirdiği çalışmada kültür endüstrisinin kapitalizmin egemenliğinin merkezinde durduğunu iddia etmiştir (Adorno, Horkheimer 1977: 211).

Theodor W. Adorno'ya göre, popüler müzik kültür endüstrisinin bir parçasıdır. Popüler müziğe dair öne sürdüğü önemli iddialardan biri onun standartlaştırılmış olduğudur. Adorno'nun görüşüne göre, şarkı türleri, şarkıların kendileri ve parçaları da dahil olmak üzere, tüm ürün standartlaştırılmıştır.

Theodor W. Adorno'ya göre, bir popüler müzik şarkısının parçaları birbiriyle değiştirilebilir. Gendron böylesi bir “parça değişebilirliğini” seri üretim otomobil örneğini kullanarak açıklamıştır (1986: 20). Bu yüzden, gerçekte, bir 1956 Cadillac Eldorado'nun herhangi bir mekanik parçası (örneğin karbüratör) genel mekanizmanın işlevsel bütünlüğü bozulmaksızın başka herhangi bir 1956 Cadillac Eldorado'da kullanılabilir. Gendron tarafından önerilen bir başka örnekte olduğu gibi, herhangi bir stereo sistemin hoparlörleri başkalarıyla değiştirilebilir ve normal koşullarda, sistem hala çalışmaya devam eder. Parça değişebilirliği, her ne kadar üreticiler kendi parçaları için piyasa talebini canlı tutmak adına ürünlerinde yalnızca kendi parçalarının kullanılmasını sağlamaya çalışsa da rasyonalize edilmiş endüstriyel sistemler için çok önemlidir. Bu nedenle, bir Apple Iphone 13 modeli parçası başka bir Iphone'da kullanılabilse de aynı parça bir Samsung'da kullanılamaz. Ama yine de ekran gibi bazı parçalar daha değişebilir niteliktedir.

Theodor W. Adorno böylesi standartlaştırılmış ürünler arasında var olan bu türdeki çeşitlemeye “sahte bireyselleştirme” demiştir. Böylesi çeşitlemeler ürünün temel yapısını değiştirmez, yalnızca yüzeysel değişiklikler sunar. Örneğin, Iphone 13'e farklı renk ve modellerde kılıf takmak sahibinin zevkine bağlı olarak telefonun görüntüsünü etkileyebilir ancak performansı üzerinde bir etkisi

yoktur. Theodor W. Adorno popüler müzikteki çeşitlemelerin de bu türde olduğunu söyler. Kitle şarkılarının detayları farklılık gösterebilir fakat temel yapı ve form değişime uğramaz. Goodwin bu parça değişebilirliği ve sahte bireyselleştirme fikirlerinin günümüz müzik sahnesine nasıl uygulanabileceğine dair şöyle bir örnek vermiştir:

“Pop şarkıları genellikle aynı veya çok benzer davul kalıplarını, akkor dizilerini, şarkı yapılarını ve sözlerini kullanırken pazarlama teknikleri (satışta kullanılacak ‘karakterlerin’ oluşturulması, mesela New Kids on the Block grubu, Kiss grubu tarafından bir zamanlar kullanılan makyaj), performans orijinallikleri (Michael Jackson’ın ‘hıçkırığı’, Madonna’nın ‘tartışmalara yol açan’ videoları) veya retorik jestler (Pete Townshend’in gitarını ‘yel değirmeni’ gibi sallaması, Chuck Berry’nin ‘ördek yürüyüşü’) yoluyla farklılaştırılırlar” (1992: 76)”.

Theodor W. Adorno’nun popüler müzik analizi “popüler müzik” ve “ciddi müzik” arasındaki karşılaştırmaya dayalıdır. Standartlaştırılmış popüler müziği, müziğin bir bölümündeki detayın yalnızca parçanın bütününe bağlı olarak anlam kazandığı ve popüler müzikte olduğu şekliyle standartlaştırmanın olmadığı “ciddi müzikten ayırmanın mümkün olduğunu iddia eder. Theodor W. Adorno’nun “ciddi” müzik hakkındaki iddiaları, parçaya kendine haslığını ve bireyselliğini veren müzik parçasının bir bütün olarak genel doğasıyla belirli parçaları arasındaki yakın ilişkinin değerlemesine dayanır. Büyük müzik eserleri, mesela Mozart’a ait olanlar, özgün ve orijinaldir. Müziğin parçaları bir araya geldiğinde ortaya çıkan bütün, sadece parçaların toplamı değildir. Bu, genel anlamı yaratmak için parçaları kullanan bir sanatsal yaratımdır. Bir parçanın bir başkasının yerine kullanılması tüm eserin anlamını ciddi şekilde etkileyecektir. Theodor W. Adorno’ya göre endüstrileşmiş popüler müzik dinleyicisi standart ve rutinleşmiş bir dizi tepkinin içinde kaybolmuştur. Dinleyicinin dikkatinin dağılmış ve özensiz olduğunu iddia eder. Bu anlamda, pop müzik günümüz sosyal yaşamın gündelik arka planının bir parçasıdır. Mesela, pop müziği, müzik uzmanlarının bir Beethoven senfonisini dinlememiz gerektiğini söyledikleri biçimde –yani oturup bütün dikkatimizi vererek ve Beethoven’ın bize iletmek istediği anlamı yaratmak için parçaların birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarını görerek– dinlemeyiz. Adorno’nun bakış açısına göre, popüler müzikten alınan haz yapay ve sahtedir. Bu yüzden dinleyici için de onun deyişiyle “ritmik olarak itaatkâr” denilebilir. Dinleyici, şarkının standartlaştırılmış ritmini takip ederek ve onun tarafından boyun eğdirilerek veya koşullandırılarak “ritmin kölesi” olmuştur.

Marksizm ve Toplumsal Cinsiyet

20. yüzyılda antropolojik çalışmaları da büyük ölçüde etkileyen ‘Marksizm türevli kuramsal bakış açıları’, kültüre sosyal sistemi onaylayan bir öge olarak yaklaşmıştır (Sarkissian, 1992: 342). Marksizm, eşitlik söylemi ve kadının toplumdaki konumunu sorgulaması vesilesiyle kadın hareketinin gidişatına hız kazandırmış, kadınların özgürlüklerini kazanmaları için ev gibi ‘yabancılaştırıcı’, tekrara dayalı ve yalıtılmış ortamdan çıkmaları gerektiğini iddia etmiştir. McKinnan’a göre, “Feminizm ideolojik yapının temeli olarak toplumsal cinsiyeti görürken Marksizm maddi koşulları (emek) görür” (Aktaran Donovan, 2007: 167). Kültür ve toplumun kökenini maddi ve ekonomik unsurlara dayandığını savunan Marksist düşüncenin, kadınları “özgürleştirmek” adına geliştirdiği söylemler umulan başarıyı getirememiştir. “Birçok çözümleyicinin işaret ettiği üzere kadınlar Engels’in öngördüğü gibi toplumsal emek gücüne katılarak özgürleşmek yerine, iki iş birden yapmak zorunda kaldılar: kamusal alanda ücret için çalışmak ve fakat özel alanda ücretsiz ev içi işi yapmaya devam etmek” (Donovan, 2007: 158). Marksizm kapitalizmin yükselişini kadınların ezilmesine bağlamış fakat kapitalizm öncesi ve sonrası topluluklardaki kadının ikincil konumunu açıklayamamıştır. Emeğin cinsel sömürsünün kapitalizm öncesi var olan, toplumun bizzat kendi eliyle ürettiği bir durum olduğunu belirten Donovan, ‘evde lavabo açmak yerine fabrikada çalışmanın’ kadını özgürleştiremeyeceğini vurgulamaktadır.

Teorik Temel

Söylem; ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin bir süreçtir. (Sözen, 1999: 8-10). Keza sözün (utterance) anlamı konuşmacının durumunu, dinleyicinin ufkunu (anlam ve değerler) ve dilin kendi içinde taşıdığı tarihsel malzemeyi kapsar. Dil, söylem içinde ifade edilir; söylem, bağlamda şekillenir, bağlam ise metin içinde oluşur. Bir metin türü olarak şarkılar da bu vasattan müstağni değildir.

Söylem analizi, son yirmi yıldır şarkıların diline ve üslubuna yönelik incelemelerde sıklıkla kullanılan bir yaklaşımdır. Nitel bir araştırma yöntemi olan söylem analizi, odağını anlamın

değişkenliğine çevirirken, metinlerin anlam bilgisel ve sözdizimsel yapısını incelemekle kalmaz sosyo-kültürel boyutlarını da ele alır. Öte yandan söylem analizinde pek çok farklı yöntem vardır. Bunlardan biri olan stilistik (biçembilimsel) söylem analizi; kelime bilgisi, metin dilbilim, metin bağdaşıklığı ve metin sözdizimi üzerinde odaklaşır ve metinlerin karmaşık değişkenlerini, sıra dışı dil kullanımlarını ve sapmalarını araştırır.

Problemin Tanımı ve Sınırlılıkları

Bu çalışmada Lady Gaga'nın 2009 yılındaki Fame Monster ve Mart 2011 yılındaki single albümü olan Born This Way'deki şarkılarının sahip olduğu söylemin belirgin karakteristikleri ortaya konulacaktır. Ayrıca Teeth şarkısından birkaç satır referans amaçlı alınmıştır. Gaga'nın, şarkı sözlerinde nesnelere, kişileri ve eylemleri karşılarken kullandığı metaforik yapılar, slogan ve kalıp sözler, şiirsel imgeler, ironi ve santimentalizm gibi duygusal tutumlar, dinleyiciyle kurulan kültürel ve folklorik dokuyu yansıtan iletişim incelikleri gibi hususlar, söylem çözümlemesi açısından incelenecektir. Ayrıca, Gaga'nın bu albümlerde hem cinsel hem de kişisel olarak gücü ve özgürlüğü nasıl bulmaya çalıştığı tartışılacaktır.

Amacı ve Önemi

Çalışmada kadın, özgürlük, güç ve eylemleri belirleyen söylemlerin şarkılarda nasıl metinleştiğini ortaya koymak ve metinsel iletiyle de yakından ilişkili olan söylemi toplumsal ve sosyal bir bağlam içinde değerlendirmektir. Son yıllarda Türkiye'de odaklanılan söylem çözümleme çalışmalarında şarkıların çok az yer aldığı düşünüldüğünde incelenen şarkının dilsel yapısını da belirleyen sosyal bağlamın nasıl söylem düzeyine çıktığını ortaya koymak önem kazanacaktır.

Yöntem

Biçembilimsel söylem analizinde örneklem büyüklüğü veya sayısından çok seçilen şarkı

parçasının veya parçalarının söylemsel özelliklerinin önemli olduğu bir nitel araştırma yöntemidir. Bu amaçla sözlerin kendi içinde bir bütünlüğü ve tutarlılığı olmalıdır (Mil, 2007: 157-158). Çözümleme okuma/sınıflandırma, yorumlama ve yapılandırma aşamalarını kapsar. Yorum yalnızca dilbilimlerinin anlamının ortaya konmasını değil, aynı zamanda onların toplumsal ilişkiler, cinsiyet ve grup üyeliği gibi diğer işlevlerini de kapsar.

Çözümlemede söylemin kültürel özellikleri (söylemin kültürel aidiyeti, kullanıldığı sosyal durum), dilbilgisel özellikleri (söylemin ölçünlü dille veya diyalektle kuruluşu, dilbilgisel öncelemeler ve paralelizmler) etkileşimsel özellikleri (kimin kime hitap ettiği, şarkıcının/konuşmacının niyeti, ilgisi ve amacına ulaşmak için dili nasıl organize ettiği) gibi farklı boyutları ve özellikleri göz önünde bulundurulur (Akt: Baş, Akturan, 2008: 34-35).

Bulgular ve Yorum

Gaga kendini açık ve net bir şekilde ötekileştirmektedir. Farklı ifadelerle 'canavar', 'ucube' veya 'uyumsuz' gibi kelimeleri kullanarak, kendini ne bir öğrenci ne de bir lezbiyen konumuna oturtmamıştır. Onun müziklerindeki canlılık ve hareket kitleleri arkasından sürüklerken, o fanatikleri arasında toplumda davranışları farklı bir grup oluşturmaya ve onlar arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Bu da daha yirmi beşindeyken ne kadar etkili ve güçlü olduğunu göstermektedir. Onun yarattığı enerji ve şarkılarında ve sahnede gösterdiği performans onun 'aykırı' olma arzusunu ve kabiliyetini ispatlamıştır.

Gaga, şarkı sözlerinin etkili ve yaygın olması ve The Fame Monster şarkısı üzerinden birkaç şarkısında cinsellik konusunu işlemesine ek olarak performansı üzerinden de cinsiyet rollerine meydan okumaktadır. Gaga, mesela, sekste ilk isteğin kadından geldiğini belirtmiştir ve Teeth şarkı sözünde bunu da şöyle izah etmiştir:

'Need a man now show me your fangs'

'Erkeğe ihtiyacım var şu anda bana köpek dişlerini göster'

Bu şarkıda iletişim için emir cümlelerini tercih etmesi, 'show', 'take', 'tell', 'open', 'help', 'let me see, ve 'don't' çağrı ifadeleri kendisinin tecrübeli olduğunu, erkeğin onunla cinsel bir münasebete girmesinden korkmaması gerektiğini yönünde güven vermek için kullanmaktadır. Kadın (Gaga) onu (erkeği) 'erkek çocuğu (boy)' diye çağırılmaktadır, erkeği küçük düşüren onu ezen ve ilişkide kendini yücelten ve güçlendiren olarak bu 'boy' kelimesini kullanmaktadır.

The Fame Monster şarkısında, erkek karakteri aşağılık (adi) olarak resmedilmiştir. Kadının sesinden erkeğin kötü, Kırmızı Başlıklı Kız hikayesinden bize anımsattığı üzere 'maske takmış kurt' gibi lanse edilmiştir. Kadın erkeğe;

'Get your paws right off of me'

'Pençelerini üzerimden çek'

dese de erkek kadını yatağa atmaya çalışmaktadır. Erkek kadının kalbini yiyen pençeli bir canavardır. Kadını manipüle etmeye çalışan erkek, şarkıda kadının isteğine (istememesine) karşı çıkmaktadır. Kadın erkeğin onu taciz ettiğini göstermektedir ama diğer yandan da kadın erkeğe karşı olan cazibesini de şu sözlerle ifade etmektedir.

'I can't stop staring in those evil eyes'

'Şu şeytanın gözlerine bakmaktan kendimi alıkoyamıyorum'

Bu kadını düşkün (isterikli), müptela, hatta erkeğe karşı esir olma durumuna sokmaktadır. Bu durumda kadının daha önceki söylemleriyle tezatlık göstermektedir. Özellikle 'Teeth' şarkısının sözleriyle. Kadının özgürlüğü araması onu bu adi canavar erkeğe karşı fiziksel bir cazibeyle yüzleştirir.

Canavar 'Monster' kavramı Gaga'nın sözlerinde belli bir ikimanalılık (çok anlamlılık) içermektedir. Yukarıdaki bölümde hem tehdit hem de huysuzluk varken, Gaga'nın şarkı sözlerinde daha sıklıkla olumlu bir ima (yananlam) vardır ve bizler bir ölçüde iyi ve kötüden daha farklı değerlerin olduğuna inandırılmaya zorlanıyoruz, bir anlamda pasifliğe karşı güç.

Bununla beraber, 'Canavar' kavramının merkezi bir rolü vardır. Corona (2009-2010 The Monster Ball şöyle ifade ediyor:

'İngiliz gardiyanlarının geleneksel 'canavar topunu' anımsatan bir terim olan bu kelimeyi gardiyanlar mahkûmun infazından önceki gece kullanırlardı. Gaga bu terimi benim küçük

canavarlarım ‘my little monsters’ diye sürekli fanatiklerine hitap ederken kullanmaktadır ve onlarda zamanla bu ifadeyi kendi aralarında büyük bir zevkle kullanmaya başlamışlardır. ‘Monster’ kelimesi böylelikle geçmiş ilişkileri ve şöhreti göstermek ve fanatiklerinin ve şöhretin ürünlerinin anmak için kullanılmaktadır. Canavarlar hiper (aşırı) modern hayatta, şeklen çıldırtıcı bir girdap, kaygılar ve hevesler için metafor haline gelirler’.

Canavarlar ve hayvanların bağlamı Gaga’nın fanatiklerine, sıklıkla ‘küçük canavarlar’ diye hitap edilen, standart, bayağı hayatı yaşamaktan bir kaçış ve farklı bir ortamda veya toplumda yaşama beklentisi sunmaktadır. Onlar canavarlıklarını, ayrıca karmaşık kültürel şekil girdabının, kaygıların ve heveslerin canavarlığını ve bir çeşit özgürlük ve rahatlama, belki de yaşamın ötesinde üstünde bir gücü kabul etmektedirler.

Gaga’nın şarkı sözlerindeki hayvan, canavar, vampir gibi unsurlar kontrol dışı hareket etme, kanunlara ve kurallara uymama, dürtü üzerine hareket etme ve böylece içindeki canavarı ve hayvanı çıkartma hissiyatı vermektedir. Birçok hayvan insanlardan farklı koşullarda yaşar. Odak noktaları minimum düzenle hayatta kalma ve çoğalmadır. Bundan dolayı Gaganın övdüğü özellikleri yansıtmaktadır. Hayvan göndermeleri Gaganın ‘Born This Way’ şarkısının giriş sözlerinde de vardır.

‘Just put your paws up, ‘cause you were born this way, baby’

‘Pençelerini havaya kaldır, çünkü sen böyle doğdun bebeğim’

Onun özgürlüğü aramasında, Gaga belki de aykırılığı yani ‘ötekileştirmeyi’ hedefliyor, yani cinsel yönelimi. Ötekililiği (diğerlerinden farklı olma) övmek Gaganın şarkı sözlerindeki kendine ait özelliklerinden biridir, uygunsuzluk ve onaylanma arzusu. Hem kurt adamlar hem de köpeklerin pençeleri vardır. Born This Way ‘in yukarıdaki şarkı sözü en dikkat çekici yanı, iyi eğitilmiş bir köpeğin şekeri alması için pençelerini (ön ayaklarını) kaldırmasıdır. Gaga şarkısına neden böyle başlıyor ve neden büyük bir hırsıyla ikramını bekleyen mutlu bir av köpeği resmini albümüne koyuyor? Sanki köpek ona: Lütfen, beni mutlu et! Onayını göster! diye haykırıyor. Lezbiyen, gay, bisexual (çift cinsiyetli) ve transgender (cinsiyet değiştirmiş) sosyal hareketleri, toplumun Gaganın şarkısındaki köpekte olduğu gibi onların temayülünü kabul etmelerini bekler gibi görünmektedir. Born This Way şarkısına baktığımızda, şarkının farklı cinsel eğilimler için eşit hakları beklediğini net bir şekilde görmekteyiz. Bunu da aşağıdaki şarkı sözleri desteklemektedir.

'No matter gay, straight, or bi, lesbian, transgendered life

I'm on the right track baby'

'İster Gay, ister heteroseksüel (karşı cinse ilgi duyma) isterse biseksüel veya cinsiyet değiştirmiş ol hiç fark etmez,

Ben sıkı bir parçayım bebeğim.'

Born This Way çeşitlilik yönünde buna etnik yapı da dahil net ve anlaşılır bir mesaj vermektedir. Gaga, ayrıca Gaylerin, Lezbiyen ve Normal (karşı cinse ilgi duyan) insanların online eğitimi yararına satılması içinde şarkının başka bir versiyonunu kayda almıştır. Born This Way'de, Gaga kendi içinden gelen (doğuştan) cinsel tercihinin kabulüne destek sağlamak için hem Tanrıyı hem de kendi annesini kullanmıştır, belki de etnik olarak:

'She said, 'cause he made you perfect, babe'

God makes no mistakes'

'O, Tanrı'nın seni kusursuz yarattığını söyledi bebeğim ...

Tanrı hata yapmaz.'

Sözlerde geçen 'I' Tanrı seni yarattı ve Tanrının yaptığı şey kusursuzdur diyen annesine gönderme yapmaktadır. Şarkı boyunca, dinleyici kendileri gay bile olsa kendilerinin (dinleyicilerin) kim olduğuna dair sorgulamaları teşvik edilmiştir. Gaga şarkıda sınırları zorlayarak Born This Way'de seçim olasılığını en aza indirmenin başka yolu olmadığını belirtmiştir. Gaga, kişinin cinselliğinin doğasının biyolojik olarak doğuştan ve kaçınılmaz olarak saptandığı iddiasını özcü bir bakış açısı ile resmetmektedir. İlk 1984 yılında yayımlanan The History of Sexuality (Cinselliğin Tarihi) kitabında, Michel Foucault, homoseksüelliğin ve diğer tüm seks kavramlarının sosyal bir yapı yani büyük bir ölçüde kendi anlamını kendi içinde barındıran kültürel bir çağrışım olduğunu ifade etmiştir.

Born This Way şarkısının sözlerine bir bütün olarak baktığımızda, tema (mevzu) başlık ve bazı satırlar baskı ve zorlama izlenimi verse de bizleri hayallerimizin peşinden koşmak ve hedeflerimizi gerçekleştirmek için teşvik etmektedir.

'In the religion of the insecure, I must be myself.'

'Dinin (inancın) verdiği güvensizlikte, ben kendim olmak zorundayım.'

Gaga kendisini takip eden milyonlarca fanatiğe sahip ve belki de dinin verdiği güvensizlikte o bir Tanrı. Sözlerde geçen ‘I’ kendin olmalısın bize deklare etmektedir. Dünyanın her tarafından fanatikleri liderlerini takip ederken ve ona benzeme arzusu beslerken onunla birlikte ‘Ben kendim olmalıyım (I must be myself)’ diye ona eşlik etmektedirler. Birçok yönden Born This Way Gaganın inancı oldu. Açık ve net bir şekilde ötekileştirmeyi (otherness) yüceltirken, şarkı sözleri ile de gençlerin ruhuna dokunmaktadır ve bunu şu sözlerle desteklemektedir:

‘Don’t be a drag – just be a queen’

‘Aptal (Yok) olma – kraliçe (lider) ol’

‘Drag’ kelimesini burada sıradan, sıkıcı veya vasıfsız olma anlamında kullanmıştır. Siyah, beyaz, bej, chola descent (yerli Amerikan soyundan kadın), Lübnanlı, doğulu, zorba veya alay edilen olabilen kabul edilebilir ama sıkıcı (vasıfsız) olman kabul edilemez. Aksine, Gaga bizim kraliçe olmamızı istiyor. Bu çocuğumsu tutum onun neslinin tipik bir özelliği olarak görülebilir ve Gaganın ne kadar fanatiğe sahip olduğunun farkında olmakla birlikte onun kullandığı bu dil ve görüntü birçok gence cazip gelebilir. Vasıfsız ve kraliçe kelimelerini bir araya getirdiğimiz zaman ortaya aşırı derecede kadın modasına uygun kıyafetler giyen travestiyi andıran bir tablo çıkmaktadır. Gaganın sahne ismini analiz eden Gaffney’nin gözlemleri şu şekildedir:

‘Lady (hanımefendi) olmak bir yapıdır- bir kız (kadın) olarak doğarsın ve sosyal eğitimin ve öğrendiklerinle bir ‘lady’ olursun. Gaganın kadın yaratılışını üst kodlamayla, kadınlığın tüm klişe imgelerini donatarak, bir kraliçeyi ideal bir kadını olarak şekillendiriyor. O en başından beri yeni bir kimlik oluşturuyor. Kraliçe derken isyankarıktan bahsediyor. O, toplumdaki kadınlık kavramının yapaylığını deşifre ettiği zaman insanları korkutuyor, düzeni bozuyor’.

Kusursuz kadın diye bir şey yoktur. Kıyafetler, saç stili ve makyaj gibi atfedilen kadınlık cinsiyet yapısının bir parçasıdır. Kraliçe sabit fikirlere isyan etmektedir. Bunu yaparken cinsiyeti analiz edip yorumlamaktadır. Lady Gaga sorgulamamız gereken bir basma kalıp konuyu ele almıştır. Sahnede kendini bir kraliçe gibi görerek, Gaga bizi travestiliğe (karşı cins gibi giyinip davranmaya) kışkırtmaktadır ve sadece bizi ötekileştirme kutlamasına dahil etmeyi istemektedir.

Sonuç ve Öneriler

Günümüzde genel olarak bir 'egemenlik ve mücadele' alanı şeklinde kendini gösteren kültür, Gaganın şarkılarında hayat bulmuş ve sözlerinde de egemenlik için bir mücadele, isyankârlık vardır. Müzik, Lady Gaga için düşüncelerini aktarmak için bir ifade aracı olmuştur. Madonna ve Marilyn Monreo gibi sanatçıları kendine idol almış olan Lady Gaga şarkı sözleri, içerikleri ve sahne performanslarıyla da bunu ispatlamaktadır.

Lady Gaga şarkılarında bizlere kızları/kadınları sözleriyle resmetmiştir. The Fame Monster ve single albüm olan Born This Way'de, Lady Gaga özgürlüğü ve gücü hem seks hem de kişisel anlamda aradığını göstermiştir. Gaga'nın kızları cinsellikle donatılmıştır. Cinsiyet rollerini allak bullak etmişlerdir. Pasifliğe karşı aktif olma gücünü aramışlardır. Onlar cinsel objeden ziyaden cinsel özne olduklarını düşünmektedirler. Tüm bunlara rağmen, düşük öz-saygı hissiyatı sergilemektedirler ve kendi yaşamları üzerine (bir erkeğe ihtiyaç duymadan) güçlerini geliştirmenin tek hedefleri olmasına rağmen çocuklara/erkeklere belli bir bağımlılıkları olduklarını da kabul etmektedirler.

Gaganın seks üzerine odağı onun sahne performans dikkatine ve özellikle şarkılarının gençler arasında büyük ilgi uyandırmasına neden olmaktadır. Sonuç 'kahrolasınca özgürlükten' daha fazlası değil Gaga için. 'Sevilmek' ile 'becerilmek' arasındaki fark halen hem Gaga hem de dinleyicileri için önemini korumaktadır. Halen 'aranmak' ile 'elde edilebilmek' arasında tanım farkı birçok insan için mevcuttur. İki anlamlılık yukarıda belirtilen ifadelerle bağlantılı olarak halen Gaganın şarkı sözlerinde önemli bir özelliktir. İlgisizlik ve dikkatsizlik, hatta şiddetli seks fantezileri, onun birikmiş ve kendi olma vaadi arzusuyla karşılaştırılmıştır.

Sahne ismindeki Lady ifadesinin ortaya çıkma sebebi Gaganın sıklıkla ifade ettiği liberal (özgürlük) değerlerle izah edilebilir. O sadece 'bu şekilde doğmadı (Born This Way)' ayrıca o Tanrı'nın onun böyle olmasını istediği için onu böyle yarattığını iddia etmektedir. Tanrı tarafından yaratılan her insan Tanrının istediği şekilde yaratılmış olması güzel bir düşünce ve bundan dolayıdır ki onlar kusursuzdur. Çünkü 'Tanrı hata yapmaz (God makes no mistakes)' sözleri Born This Way sözlerinde vardır.

Gaga gündemimizi dikte etmiştir. The Fame Monster şarkısından yola çıkarak 'little mons+ers

(<https://littlemonsters.com>)’ diye bir Web sayfası vardır ve bu sayfanın da 4,9 milyon takipçisi vardır. Bu bile tek bir şarkı üzerinden Lady Gaganın ne kadar etkili ve nüfuzlu bir karakter olduğunu göstermeye yeter. İnsanların dilinden düşmeyen sloganı ‘I must be myself (Kendim olmalıyım)’ ile ruhlara hitap eden Gaga ve hayranları kendi dünyalarını kurmuş ve orada hayranlarıyla mutlu gibi görünmektedirler.

Kaynakça

Adorno T, & Horkheimer, M. (1977). ‘The culture industry: Enlightenment as mass deception’, *Mass Communication and Society* (Ed. J. Curran, M. Gurevitch). Londra: *Critical Essays on Consumer Culture*, Westport, CT: Praeger.

Aydar, D. (2014). Popüler Kültür ve Müzik Üzerine. *Journal of International Social Research*, Vol 7 Issue 33, 800-807.

Baş, Türker & Akturan, U. (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Björck, C. (2011). *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music and Social Change*. Göteborg: Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.

Butler, J. (2005). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Başak Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Corona, V.P. “Memory, Monsters and Lady Gaga.” *Journal of Popular Culture*. Wiley publications (First published online March 2011).

Çınar, S., Karahasanoğlu, S., & Şenel, S. (2008). “Kadın Âşıkların Âşık Sanatı İçerisinde Toplumsal Rollerle Konumlanma Problemleri”, *İTÜ Dergisi/B Cilt 5, Sayı 2, (S. 45-56)*. http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/185 (12.03.2023).

Donovan, Josephine (2007). *Feminist Teori*, (Aksu Bora, Meltem Gevrek, Fevziye Sayılan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınevi.

Gaffney, K. (2010). *The Lady Gaga. MA Photography*, The Royal college of Art. London: Saga

Ganetz, H. (2009). *Feedback Loop: Gender and Popular Music*. Stockholm: Macadam.

Gendron, B. (1986). ‘Adorno meets the Cadillacs’, *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture içinde* (Ed. T. Modleski). Bloomington: Indiana University Press.

Goodwin, A. (1992). ‘Rationalization and democratization in the new technologies of popular music’, *Popular Music and Communication içinde* (Ed. J. Lull). 2. Baskı. Newbury Park, CA: Sage.

Pop Şarkılarındaki Cinsiyet Rollerini (Lady Gaga'nın Şarkılarının Söylem Analizi)

Göher, Feyzan (2009). "Osmanlı İmparatorluğunda Kadın Besteciler", Uluslararası – Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi (3. Cilt), Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü, Sakarya.

McClary, Susan (2002). "Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality", University of Minnesota Press, p.242. <http://katalog.adm.deu.edu.tr/search~S0?Xgender%2C+music&SORT=DZ/Xgender%2C+music&SORT=DZ&SUBKEY=gender%2C%20music/1,20,20,B/1856~b1285427&FF=Xgender%2C+music&SORT=DZ&6,6,1,0> (28.09.2022).

Mil, B. (2007). "Nitel Araştırmalarda Söylem Analizi ve İlkeleri". A.Yüksel., B. Mil., Y. Bilim. (Ed.), Nitel Araştırma: Neden, Nasıl, Niçin. Ankara: Detay Yayıncılık. [1]

Özkazanç, Alev (2010). "Bilim ve Toplumsal Cinsiyet", II. Kadın Hekimlik ve Kadın Sağlığı Kongresi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Kongre Kitabı (s.16-22) Ankara. <http://www.ttb.org.tr/kutuphane/2kadinsagkong.pdf#page=48> (04.02.2023).

Reynolds, S. & Press, J. (2003). Seks İsyanları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n Roll (Mehmet Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Sarkissian, Margaret (1992). "Music and Gender", Ethnomusicology: an introduction.

Sözen, Edibe (1999). Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi, Güç ve Refleksivite. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Storey, John (2000). Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar, (Koray Karaşahin, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Tiryaki, Eser & Güleç, E. (2009). "Operadaki Kadın Figürleri Üzerine Yapısal ve Psikoanalitik Bir İnceleme", Uluslararası –Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi (3. Cilt). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü.

Weidman, Amanda (2003). "Gender and Politics of Voice: Colonial Modernity and Classical Music in South India", Cultural Anthropology, Vol.18, No:2, p. 194-232. <http://www.jstor.org/stable/3651521?seq=27&Search=yes&searchText=music&searchText=prostitute&list=show&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dmusic%2Band%2Bprostitute%26acc%3Don%26wc%3Don&prevSearch=&item=6&ttl=2714&returnArticleService=showFullText&resultsServiceName=null> (30.01.2023).

Whiteley, S. (2000). Women and Popular Music, Sexuality, Identity and Subjectivity. London: Routledge.

APPENDIX

The Fame Monster

Don't call me GaGa

I've never seen one like that before

Don't look at me like that

You amaze me

He ate my heart, he a-a-ate my heart (You little monster)

He ate my heart, he a-a-ate my heart out (You amaze me)

He ate my heart, he a-a-ate my heart

He ate my heart, he a-a-ate my heart

Look at him, look at me

That boy is bad, and honestly

He's a wolf in disguise

But I can't stop staring in those evil eyes

I asked my girlfriend if she'd seen you round before

She mumbled something while we got down on the floor baby

We might've fucked not really sure, don't quite recall

But something tells me that I've seen him round before

He's a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster er-er-er-er

He ate my heart (I love that girl)

He ate my heart (I love that girl, she's hot as hell)

He ate my heart (I love that girl)

Pop Şarkılarındaki Cinsiyet Rollerini (Lady Gaga'nın Şarkılarının Söylem Analizi)

He ate my heart (wanna talk to her, she's hot as hell)

He licked his lips, said to me

Girl you look good enough to eat

Put his arms around me

Said "Boy now get your paws right off me"

I asked my girlfriend if she'd seen you round before

She mumbled something while we got down on the floor baby

We might've fucked not really sure, don't quite recall, oh yeah

But something tells me that I've seen him, yeah

He's a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster er-er-er-er

He ate my heart (I love that girl)

He ate my heart (Wanna talk to her, she's hot as hell)

He ate my heart (I love that girl)

He ate my heart (Wanna talk to her, she's hot as hell)

He ate my heart he ate my heart instead he's a monster in my bed

He ate my heart he ate my heart instead he's a monster in my bed

I wanna just dance but he took me home instead

Uh oh! There was a monster in my bed

We french kissed on a subway train

He tore my clothes right off

He ate my heart and then he ate my brain

Uh oh uh oh (I love that girl) (Wanna talk to her, she's hot as hell)

He ate my heart he a-a-a-ate my heart

He ate my heart (Wanna talk to her, she's hot as hell)

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster er-er-er-er

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster m-m-m-monster

That boy is a monster er-er-er-er

Born This Way

It doesn't matter if you love him or capital H-I-M

Just put your paws up

'Cause you were born this way, baby

My mama told me when I was young

We are all born superstars

She rolled my hair and put my lipstick on

In the glass of her boudoir

There's nothin' wrong with lovin' who you are

She said, 'cause He made you perfect, babe

So hold your head up,

girl and you'll go far

Listen to me when I say

I'm beautiful in my way

'Cause God makes no mistakes

I'm on the right track, baby

I was born this way

Don't hide yourself in regret

Just love yourself and you're set

I'm on the right track, baby

I was born this way, born this way

Ooh, there ain't no other way, baby, I was born this way

Baby, I was born this way

Ooh, there ain't no other way, baby, I was born this way

I'm on the right track, baby, I was born this way

Don't be a drag, just be a queen

Don't be a drag, just be a queen

Don't be a drag, just be a queen

Don't be

Give yourself prudence and love your friends

Subway kid, rejoice of truth

In the religion of the insecure

I must be myself, respect my youth

A different lover is not a sin

Believe capital H-I-M

I love my life, I love this record and

Mi amore vole fe yah

I'm beautiful in my way,

'Cause God makes no mistakes

I'm on the right track, baby

I was born this way

Pop Şarkılarındaki Cinsiyet Rollerini (Lady Gaga'nın Şarkılarının Söylem Analizi)

Don't hide yourself in regret,

Just love yourself and you're set

I'm on the right track, baby

I was born this way

Ooh, there ain't no other way, baby, I was born this way

Baby, I was born this way

Ooh, there ain't no other way, baby, I was born this way

I'm on the right track, baby, I was born this way

Don't be drag, just be a queen

Whether you're broke or evergreen

You're black, white, beige, chola descent

You're Lebanese, you're orient

Whether life's disabilities

Left you outcast, bullied or teased

Rejoice and love yourself today

'Cause baby, you were born this way

No matter gay, straight or bi

Lesbian, transgendered life

I'm on the right track, baby

I was born to survive

No matter black, white or beige

Chola or orient made

I'm on the right track, baby

I was born to be brave

I'm beautiful in my way

'Cause God makes no mistakes

I'm on the right track, baby

I was born this way

Don't hide yourself in regret,

Just love yourself and you're set

I'm on the right track, baby

I was born this way, yeah

Ooh, there ain't no other way, baby, I was born this way

Baby, I was born this way

Ooh, there ain't no other way, baby, I was born this way

I'm on the right track, baby, I was born this way

I was born this way, hey

I was born this way, hey

I'm on the right track, baby, I was born this way, hey

I was born this way, hey

I was born this way, hey

I'm on the right track, baby, I was born this way, hey