



Ses

Kaos
Queer +
Sayı 14
2025

Sezgin İnceel Sunuş • Suzanne G. Cusick Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsiyetin Müzikle İcrası • Rebecca Grotjahn Sestin Cinsiyeti • Louis S. Bergonzi Cinsiyet Çeşitliliği ve Cinsel Çeşitliliğin (Toplumsal Adalet Temelli) Müzik Eğitiminin Önüne Koyduğu Sorular • Kazım Tolga Gürel Türkiye Ana Akım Medyasının “Ölü İsim” Problemi ve Trans İsim Stratejileri • Ömer Tevfik Erten Çizgi ve Ötesi • ChinaBird İşte Bu Benim Kuir Hikâyesim: Sesler

**Kaos GL Derneği Adına Sahibi
ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**

Aylime Aslı Demir

Genel Yayın Yönetmeni

Aylime Aslı Demir

Editör

Dr. Sezgin İnceel

Ön ve Arka Kapak

Ömer Tevfik Erten

Limen, Sınır Kadını, Kompozit Fotoğraf, 2024

Grafik Tasarım

Mustafa Demirtaş

Yönetim yeri

Kaos GL

Remzi Oğuz Arık Mah.,

Tunus Caddesi 93/5

Kavaklıdere - Ankara

Faks: +90(312) 230 6277

E-posta: editor@kaosgl.org

URL: www.kaos-q.com

Yayının Türü

Yerel Süreli Yayın / Yılda 1 kez yayımlanır

Yayın Şekli

Yıllık Türkçe

Yayın tarihi

Kasım 2025

ISSN

2148-8681

Yayın Kurulu

Demet Gülçiçek

Emek Çaylı

Ezgi Sarıtaş

Gülbanu Altunok

Gülsüm Depeli

İdil Engindeniz

Remzi Altunpolat

Sevcan Tiftik

Danışma Kurulu

Alev Özkazanç

Betül Yazar

Devrim Sezer

Elifhan Köse

Figen Çok

Gülşah Seydaoğlu

Hülya Şimga

Judith Butler

Koray Başar

Melek Göregenli

Nilgün Toker Kılınç

Nilgün Tural Cheviron

Osman Elbek

Selçuk Candansayar

Sibel Yardımcı

Simten Coşar

Şahika Yüksel

Şevki Sözen

Yusuf Eradam

Zafer Aracagök

Kaos Queer+ Çalışmaları Dergisi, Kaos Gey ve Lezbiyen Kültürel Araştırmalar ve Dayanışma Derneği'nin süreli, hakemli, akademik yayınıdır.

Kaos Q+ dergisi EBSCO veritabanları tarafından taranmaktadır.

Kaos Q+ Dergisi, Gökkuşluğu Projesi kapsamında,
İsveç Uluslararası Kalkınma ve İşbirliği Kurumu
SIDA tarafından desteklenmektedir.



İsveç
Sverige

içindekiler

Sunuş: “Ses(ler)imizin ses(ler)i

Sezgin İnceel

TEORIA.....

Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsiyetin Müzikle İcrası

8

Suzanne G. Cusick

Sesin Cinsiyeti

24

Rebecca Grotjahn

Cinsiyet Çeşitliliği ve Cinsel Çeşitliliğin
(Toplumsal Adalet Temelli) Müzik Eğitiminin Önüne Koyduğu Sorular

32

Louis S. Bergonzi

Türkiye Ana Akım Medyasının “Ölü İsim” Problemi ve Trans İsim Stratejileri

45

Kazım Tolga Gürel

QUEERESK.....

Çizgi ve Ötesi

59

Ömer Tefik Erten

İşte Bu Benim Kuir Hikâyem: Sesler

62

ChinaBird

SUNUŞ:

“Ses(ler)imizin ses(ler)i

Sezgin Inceel

“Kimin sesi makbul kabul edilir? Hangi bedenler ‘uyum’ içinde çalışır? Hangi kültürel, finansal, sembolik ve sosyal sermayelerin sesleri daha çok çıkar? Hangi bedensel ya da toplumsal normlar sesi şekillendirir? Sesin kendisi kadar sessizlik de bir ses olabilir; peki hangi anlamları üretir?” Çağrı metnimiz bu sorularla başladı ve gelen farklı yanıtlarla sesin farklı boyutları üzerinde düşünmeye, bu boyutların birbiriyle ilişkilerini anlamaya, sesi bir bütün olarak tekrar ele almaya ve en önemlisi güç ilişkilerini görünür kılacak şekilde yeni sorular üretmeye çalıştık.

Sevgili Aylime Aslı Demir ile bu sayının teması için kafa yorarken kendi ses(ler)imle geçirdiğim 40 küsur sene kuşkusuz bana ilham oldu; ama editörlük yolculuğu bana bu yolda unuttuğum başka birçok hikâye olduğunu da gösterdi. İnsan sesi beni oldum olası etkilemiş, benim için en güzel müzik enstrümanlarından biri olmuştur. Dünyayla ilişki kurmamda bana büyük kapılar açmış radyo ve kasetlerle büyümüş biri olarak o zamanlar çok severek takip ettiğim sanatçıların seslerinin benim için ne kadar büyük anlamlar taşıdığını bu sayının hazırlık sürecinde bir kez daha anladım. Hâlâ da sevdiğim ses sanatçılarıyla ilişkilerim çoğunlukla

onların görselleri üzerinden değil, sesleri üzerindendir. Kendi sesimle kurduğum ilişkide ise, hayran olduğum sanatçıların seslerine gösterdiğim nezaketi kendi sesime göstermemin seneler aldığını geçen sene başladığım bir projede fark ettim. Tabii bunda, Michel Foucault’nun (1990/1976) söylem ile güç ilişkileri arasında kurduğu bağlantıya dayanarak toplumun sesim üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümün payından da söz edebiliriz. Örneğin çok küçükken büyük bir hevesle şarkı söylerken, sesim “*kız gibi söylüyorsun*” ya da “*sesin çok ince*” sorularıyla baş etmek zorunda kalmış. Ya da ne zaman telefona çıksam “*Bayan(!?) mısınız, erkek mi?*” sorusuyla karşılaşıp yutkunmuş. Ergenlikle beraber sesimin mutasyona uğradığını (yaklaşık bir oktav kalınlaştığını), beni tanımadıkları için telefonu yüzüme kapatan ve okulun ilk haftası her ağzımı açtığımda benimle dalga geçen arkadaşlarım sayesinde anlamışım. Ne kadar ilginç ki çok tiz olduğu için “*kız gibi*” duyulan sesim, bu sefer de “*çok kalın*” olduğu için dalga konusu olmuş. (Yıllar sonra anlıyorum ki onların derdi tizlik-peslik değil büyük ihtimal tavırmış: Belki kelimeleri vurgulama şeklim, belki dilbilgisini özenli kullanma isteğim, belki de seçtiğim kelimeler, ama bu başka bir yazının konusu). Şarkı söyleme sesimle kurduğum ilişki

ise tabii ki tüm bu çetrefilli yollardan nasibini almış. Mesela bir dönem nasıl ki konuşurken sesim efemine çıkmasın diye büyük özenler göstermişim, onun gibi bir dönem de şarkı söylemeye küsmüşüm. İkinci üniversite öncesi müzik bölümünü kazanabilmek için şan dersleri almaya başladığımda ise bedenimde bir yerlerde büyük bir sesin saklandığını keşfetmişim. Yıllarca münasebetsiz sorular sebebiyle içimde bir yerlerde bastırmaya çalışsam da o ses dış dünyaya küsmemiş; elimdeki araçları doğru kullanmaya başlayınca opera aryaları söyleyebilecek, sonra zamanla kendi şarkı söyleme tavrını bulacak bir hâle gelmiş. Profesyonel anlamda şarkı söyleme ve akademisyen olarak müzik ve toplumsal cinsiyet ilişkisi üzerine düşünme sürecimin başlangıcı da buraya tekabül ediyor.

Tüm bu hikâye aslında sadece bedensel değil, ifade (kimlik ya da aktivizm) anlamındaki ses(ler)imle geçirdiğim süreci de anlamama yardımcı oldu. Bilgi ve deneyimlerimi doğru yerlere aktarmaya başladığımda sesimin ne kadar yüksek çıkabildiğini ne kadar çok kişiye dokunabildiğini, hatta bazen sesi olmayanların sesi olabildiğini fark ettim (her ne kadar bunu bu şekilde ifade etmek beni rahatsız etse

de). Karen Barad veya Donna Haraway'ın geleneğinde posthüman performativite beden/zihin, insan/doğa gibi ikililikleri sorgularken müzikologlar ve müzik eğitimcileri bu teoriyi ses üzerinden de okurlar. İnsanın sesi sadece içeriden değil, dış dünyada iletişime girdiği birçok özneleşmiş varlık ile de ilişki hâlinededir; örneğin teknoloji, doğa ya da söylem. Bu perspektiften bakıldığında ses, bireysel ifade biçimlerini aşan, dinamik ve çok katmanlı bir olay olarak anlaşılmaktadır (Chadwick, 2020). Dieckmann (2024), stüdyo ortamlarında sesin mekân, teknoloji ve bedensellik ile etkileşimler yoluyla nasıl ortaya çıktığını ve bu süreçte maddi ve duygulanımsal boyutların nasıl vurgulandığını göstermektedir. Fjeldstad ve diğerleri (2024), bilimsel seslerin hümanist perspektiflerden feminist posthümanist perspektiflere geçişte nasıl değiştiğini incelemektedir. Bu bağlamda sesin müzik çerçevesinde ilişkisel, bedenselleşmiş ve süreç odaklı bir ifade olarak anlaşıldığından bahsedebilir ve hem fiziksel hem de ifade boyutunun Karen Barad'ın (2007) anlayışıyla iç içe geçmiş (entanglement) ve intra-aksiyon hâlinde olmasının muhtemel olduğunu söyleyebiliriz.

Bu sayının çağrısında da bu doğrultuda “Ses” temasını ucu açık bırakıp LGBTQ+’lar için sesi pek çok farklı boyutuyla görmek ve aralarındaki ilişkileri okumak istedik. Bu doğrultuda ilk yazı, bu alanda temel metinlerden biri olan Susanne Cusick’in Sinem Özer çevirisiyle *Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsiyetin Müzikle İcrası* isimli metni. Yazı, Judith Butler’ın performatif toplumsal cinsiyet kuramından yola çıkarak özellikle şarkı söylemenin, bedeni ve sesi merkeze alan bir müzik icrası olarak kadınlık, erkeklik ve cinselliğin kültürel biçimde icra edildiği ve müziğin bu icraları hem yeniden üreten hem de dönüştürebilen politik bir alan olduğunu savunuyor. Daha sonra Rebecca Grotjahn’ın, Merve Ergün’ün çevirisiyle sunulan ve kadın–erkek ikililiğinde tanımlanmış soprano, alto, tenor gibi kategorileri queer teori ile ilişkilendirerek tartışmaya açtığı *Sesin Cinsiyeti* isimli metni var. Bu metin, şarkı söyleme pratiğinin “doğal” değil, kültürel olarak inşa edilmiş bir cinsiyet sistemi ürettiğini ve sesin kadın–erkek ayrımının tarihsel, toplumsal ve estetik süreçlerle kurgulandığını gösteriyor. Grotjahn ile kurduğumuz iletişimde yazının Türkçeye kazandırılmasından dolayı çok mutlu olduğunu, fikirlerinin hâlâ arkasında olduğunu ama metni uzun zaman önce yazdığı için ön ekleme yapmak istediğini belirtti. Bu kısa metni de ana metinle birlikte sunuyoruz. Üçüncü olarak, Louis S. Bergonzi’nin Ece Durmuş çevirisiyle sunulan, okul müzik eğitiminin queer’leştirilmesine dair yazdığı *Cinsiyet Çeşitliliği ve Cinsel Çeşitliliğin (Toplumsal Adalet Temelli) Müzik Eğitiminin Önüne Koyduğu Sorular* isimli yazı var. Yazar bu yazıda Kevin Kumashiro’nun baskı karşıtı eğitim modelini müzik eğitime uygulayarak hem müzik eğitiminin cinsiyetçi ve homo-/transfobik yapılarını sorguluyor hem de queer’lerin seslerinin bastırılmadan bir müzik eğitiminin tahayyülünü kuruyor. Sonrasında Kazım Tolga Gürel’in *Türkiye Ana Akım Medyasının “Ölü İsim” Problemi ve Trans İsim Stratejileri* isimli makalesi, Türkiye’de ana akım medyanın transları polis-adliye haberlerinde ölü isimleri kullanarak seslerini kismaya çalıştığını bir söylem analizi ile inceliyor. Bu sayının kapağındaki görselin sanatçısı ÖTE’nin metni *Çizgi ve Ötesi* ise 2024’ün küresel krizleri içinde sanatçının sınırlar, kimlik, kaos ve yeniden doğuş üzerine yürüttüğü varoluşsal düşüncü anlatıyor. Yazının İngilizcesinin, Karayip merkezli siyah yazarlar kolektifi PREE tarafından ikincilik ödülüne değer görüldüğünü de eklemek isteriz. Kaos Q+’ın ilk dijital sayısı, kâğıt baskıda

olmamanın imkânlarını kullanarak ChinaBird’in ses/müzik kaydı ile son buluyor. Yazarın kayda eşlik eden metni, kendi queer varoluşunu ses üzerinden kurarak kimliğini, acısını ve direnişini duyulur kılan bir hikâye olarak anlatıyor. Sayının kapağındaki görsel ÖTE’nin LIMEN (P.R.O.T.E.C.T.O.R) serisinden bir eser; Sınır Kadını.

Bu sayıya beni dâhil ederek bu güzel yolculuğa çıkmama vesile olan ve süreç boyunca her aşamada yanımda olan; özellikle de çevirilerin izin ve telif haklarıyla ilgili tüm bürokratik işlemleri halleden Ayline Aslı Demir’e, Kaos Q+ ekibine, yazıları özenle değerlendiren hakemlere ve bize seslerini emanet eden tüm yazarlara içtenlikle teşekkür ederim. Umarım keyifle okursunuz (ve dinlersiniz) ve umarım bu sayı hepimize ses(ler)imizi Sara Ahmed’in (2024) deyimiyle oyun bozacak ve rahatsız edecek şekillerde de çıkarmamıza ilham olur.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2024). *The feminist killjoy handbook*. Penguin Books
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Chadwick, R. (2020). Methodologies of voice: Towards posthuman voice analytics. *Methods in Psychology*, 2, 100021. <https://doi.org/10.1016/j.metip.2020.100021>
- Dieckmann, S. S. (2024). Voicing voicing: Attuning to the material in studio recording the Lullaby Choir. *Music Education Research*, 26(3), 223–239. <https://doi.org/10.1080/14613808.2024.2354737>
- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality: An introduction* (R. Hurley, Trans.). Vintage Books. (İlk baskı 1976)
- Fjeldstad, M. Y., Kvile, S., & Jenssen, R. H. (2024). Stretching and cracking: Becoming feminist posthumanist scholars in music education. *Music Education Research*, 26(3), 277–289. <https://doi.org/10.1080/14613808.2024.2341241>

Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsiyetin Müzikle İcrası*

Suzanne G. Cusick

Çeviren: Sinem Özer



1992 tarihli bir konferans bildirisinde,¹ müzik icrasındaki beden hareketlerini hem düz hem de mecazi anlamlarıyla göz önünde bulunduran, dinlemeden ziyade icra odaklı bir müzik eleştirisi geliştirebilirsek müzikal davranışlar ile toplumsal cinsiyet ve cinsellik rejimlerinin nasıl etkileşimlere girdiği konusunda öğrenebileceğimiz çok şey olduğunu öne sürmüştüm. Lezbiyen filozof Judith Butler’ın fikirlerinin müzik incelemelerini toplumsal cinsiyet çalışmalarından ayıran disiplin sınırlarını aşmayı başardığını düşünmek beni bu hipoteze götürmüştü. Yani performans temelli ve bedenli bir müzik eleştirisi fikri, bu iki inceleme alanını sınırları birbirine değecek kadar yakınlaştıran bir düşünce hamlesinin içinden doğdu.

1992 tarihli bir yazımda ve bunun sonradan yayımlanan versiyonunda kendi fikrimi ayrıntılı ve sonuna kadar geliştirilmiş bir örnekle somutlaştırmaktan yine de kaçınmışım. Dürüst olmam gerekirse, o zamanlar “bedenli bir müzik eleştirisi”nin nasıl işleyeceğini ve belirli müzik metinlerini nasıl açıklığa kavuşturabileceğini henüz tam olarak tasavvur edemiyordum. Düşüncesizce ortaya

attığım böyle bir eleştiri fikrinin ayrıntılı ve sonuna kadar geliştirilmiş bir örneğini oluşturmayı önüme koymam için, çalışmalarımın örnekler sunmak üzere “Bordercrossings” [Sınır geçişleri] konferansına davet edilmem gerekti. “Bedenli müzik eleştirisi”ni, anlamak için yanıp tutuştuğum o repertuara, *seicento* şarkıcısı², hoca ve besteci Francesca Caccini’nin hâlâ yaşayan müziğine uygulayabilirsem toplumsal cinsiyet çalışmaları ve müzik incelemelerinin sınırlarını aşabileceğini düşünüyordum. Butler’ın toplumsal cinsiyetin ve cinsiyetin performatif olduğu (yani belli türdeki bedenlerle ilişkilendirilen ötsel ve kaçınılmaz nitelikler olmadıkları) iddiası ile Caccini’nin *Primo Libro delle Musiche* adını taşıyan 1618 tarihli monodi koleksiyonu³ arasında hayali bir karşılaşma tertipleyerek bunu yapacaktım.

Ama bu yazıda ne bu karşılaşmadan ne de bunun mühim sonuçlarından bahsedeceğim. Bunun yerine, bir meslektaşımın Butler’ın teorilerinin seslerin fiziksel üretimine uygulanabilirliği konusunda ortaya attığı sıradan, hatta oyunbaz bir sorunun doğurduğu teorik bir problemi çözmeye çalışacağım. Bu soru beni kendimi dönüp dönüp

* Bu metin ilk olarak “On Musical Performances of Gender and Sex” başlığıyla, Audible Traces (eds. Elaine Barkin & Lydia Hamessley, Carciofoli Verlagshaus, 2000) içinde yayımlanmıştır.

düşünürken bulduğum, yirminci yüzyılın sonlarında Kuzey Amerika'da sesli icranın cinsiyet ve toplumsal cinsiyet performansı olarak anlaşılıp anlaşılamayacağı sorusuna bir yanıt bulmak için, çeşitli sınırların ötesine geçmeye zorladı. Düşüncelerim beni hasbelkader uzmanı olduğum alandan uzaklara savurdukça, müzik eğitimi ve popüler müzik incelemelerinin bilinmeyen (dolayısıyla da tehlikeli) topraklarına adım attıkça, hatta Butler'ın teorilerinin müzik icrasına nasıl uygulanabileceğini (müzik icrasında nasıl somutlaşabileceğini) daha iyi anladıkça, tarihsel bir repertuarı yorumlamak için yirminci yüzyılın sonlarında geliştirilmiş bir toplumsal cinsiyet ve cinsiyet teorisine başvurmanın yol açtığı karmaşıklıkları yeniden değerlendirme ihtiyacı duydum. Bu yazıda size meslektaşımın ortaya attığı soruyla nasıl cebelleştığimi anlatmak istiyorum.

Butler'ın fikirleri müzikle nasıl ilgili olabilir?

ABD'deki kadın çalışmaları ve toplumsal cinsiyet çalışmaları çevrelerinde, Judith Butler'ın performatif cinsiyet ve toplumsal cinsiyet hakkındaki felsefi çalışmalarına yaygın bir şekilde atıf yapılıyor.⁴ Ben de Butler'ın toplumsal cinsiyet ve cinsiyetin "performanslar"dan oluştuğuna ilişkin, hakkında en çok konuşulan iddiası üstünde duracağım, sonuçta Butler'ın müzik icralarına dair anlayışımızı açıklığa kavuşturmak adına kendi disiplininin sınırlarının ötesine en kolay taşıyabileceğimiz iddiası budur.

Butler, "toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslardan oluşur" derken tam olarak ne demek istiyor? 1992 tarihli yazımı yazarken, önce şunu demek istediğini düşünmüştüm: Ne toplumsal cinsiyet olarak adlandırdığımız toplumsal ilişki ne de cinsiyeti tarif ederken merkeze koyduğumuz biyolojik yapılar değişmez kategorilerdir. Bunun, toplumsal bir ilişki olarak toplumsal cinsiyetin daima, biyolojik bir olgu olarak erkek ve dişi üreme organlarıyla kültürel olarak değişken bir ilişkisi olan toplumsal bir inşa olduğunu öne süren, "inşacı" diyebileceğimiz görüşten biraz farklı olduğunu düşünüyorum. Görüldüğü kadarıyla, Butler ilk dönem çalışmalarında, daha ziyade, gerek kültürlerin insanlara üretilmede üstlenebilecekleri rollere göre atadığı toplumsal rollerin gerekse bedenlerin önemli unsurları olarak üreme

organlarına (ya da X ve Y kromozomlarına) saplanmanın bir toplumsal inşa meselesi olduğunu, yani ikisinin de, bağlı kalmak zorunda olduğumuz normlara dönüşmüş olsalar bile insan imgelemine ürünleri olduğunu öne sürer. Gerek toplumsal cinsiyet gerek cinsiyet, insan eylemleridir, insan performanslarıdır ve bunların bir ürünüdür. Bence inşacılığın bu şekilde yeniden tanımlanmasının politik yararı, hepimizin kültürümüzde toplumsal cinsiyeti ve cinsiyeti kuran eylemleri icra etmeyi seçebileceği ya da hiç seçmeyebileceği, bazılarını seçip bazılarını seçmeyebileceği ya da hiç kimse için anlaşılır olmayan, karmakarışıklığı harika toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performansları yaratmayı seçebileceği bir dünya tasavvur etmemize müsaade etmesidir. Başka bir deyişle, böyle bir dünyada hem toplumsal rolleri *hem de* kendi bedenlerimizi nasıl icra edebileceğimizi seçebiliriz. Dolayısıyla cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti ikisinin de anlamını devrimcileştirerek şekilde icra etmeyi seçebiliriz.

İkincisi, Butler insan gelişimi konusunda -benim deyimimle- Freud/Lacan geleneğiyle şekillenmiş olan standart Avrupamerkezci anlatı içinde, cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti icra etmeyi nasıl öğrendiğimizin bir teorisini sunar. Cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti icra etmeyi Yasaya kabulümüzün, yani psikolojik açıklamalarda genellikle dile ve kurumsal heteroseksüelliğe eşzamanlı kabulümüz gibi sunulan bir sürecin parçası olarak öğreniriz.

Dolayısıyla okudukça gördüğümüz gibi, Butler konuşmaya başladığımız anda kızların ve kadınların yaptığı şeyleri de yapmaya başladığımızı, kendi bedenimizin sınırlarını keşfetmenin, bedenini toplumsal olarak önemli kısımlarının hangileri olduğuna karar vermenin yolları da dahil, rolleri ya da rollerin kısımlarını sınamaya başladığımızı öne sürer. Bütün bu roller ya da rollerin kısımları en sonunda eksiksiz bir cinsiyet ve toplumsal cinsiyet icrası biçiminde birleştirilebilir. Bu yazıyı yazarken bile, Kuzey Amerika kültüründe 'kadın bedeni' denen, yani çocuk doğurma potansiyeli olan beden kadar, bu bedenlerin iktidar, otorite, dil ve sesle ilişkilerini icra etme biçimleriyle de uyumlu olduğu kabul edilen sayısız performatif eylemin çeşitli kombinasyonlarını denemekle geçirdiğim kırktan fazla yılın birikimine dayanarak yazıyorum.

Yirminci yüzyıl kültüründe mümkün olan sayısız cinsiyet ve toplumsal cinsiyet performansını yürüme çağımızda nasıl deneyimlediğimizi çok azımız her gün hatırlıyoruz. Buna karşın, birçoğumuz toplumsal cinsiyet, cinsiyet ve cinsellik performanslarına ilişkin ergenlik deneyimlerimizi utançla karışık bir şefkat ve rahatlama hissiyle hâlâ hatırlayabiliyoruz. Bu rahatlama hissi Butler’ın teorisini nasıl düşündüğümüzle de son derece ilgili; çünkü bana kalırsa bu his, ergenliğin sonunda bizim için rahat, etrafımızdakiler içinse anlaşılır olan performansları sonunda oturtmuş olduğumuzu düşünmemizden geliyor. Oysa Butler ergenlikte oturttuğumuz performansların kalıcı olacağını varsaymamamız gerektiğini söyler. Ona göre, rollerin denenmesi, performatif parçalarının değiştirilmesi ömür boyu devam eder. Sonuçta ortaya çıkan roller kendi başlarına zorunlu değildir; bunları kuran bireysel performanslar, edimler de öyle. Zorunlu *olan* –yerine getirilmezse ölümle olmasa bile sakınma mecburiyetiyle cezalandırılacak olan– şey, performanslarımız aracılığıyla etrafımızdakiler, içinde bulunduğumuz kültürel topluluk için anlaşılır olan, toplumsal/cinsiyetlendirilmiş bir benliği yansıtmamızdır.⁵

Toplumsal/cinsiyetlendirilmiş benliği oluşturan bu performanslar, elbette tümüyle olmasa bile kısmen, beden performansları ya da onun aracılık ettiği performanslardır. İşte bana kalırsa, Butler’ın performatif toplumsal cinsiyet ve cinsiyet anlayışının müzik icrası üstüne düşünmenin önünü en çok açan yönü budur. Zira müzik icrası da (tümüyle olmamakla birlikte) kısmen bedenlerin kültürel olarak anlaşılır icrasıdır. Müzik “kompozisyonları”, yani bestelerin birçoğu fikirlerin bedenler yoluyla, bedenler tarafından (eylemleriyle fikirleri başka bir mecra, algılanabilir seslere tercüme edilebilir bedenler) icra edilecek şekilde tercümesi olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla müzik icraları çoğunlukla, bedenler *yoluyla* icra edilen fikirlere bedenler-*in* icrasının eşlik etmesidir. Yani Francesca Caccini’nin dinî madrigali “Maria, dolca Maria”yı söylesem, on yedinci yüzyıla özgü mistik aktarım düşüncesini icra ediyor olabilirim – hem de yirminci yüzyıla ait bedenimle ve bu bedenimde on yedinci yüzyıla ait, tinsel deneyimin tenselliğine (ve cinsiyetlenmesine) ilişkin fikirlerden haberdar bir şekilde. Ama aynı anda, kendi bedenimi bir yirminci yüzyıl bedeni olarak, değişmez bir toplumsal cinsiyeti olmayan bir kadın bedeni olarak icra ediyor olmam daha da muhtemeldir.

Bu performansım –başkaları tarafından bir gösteri gibi, örneğin bir resitalde izleniyorsa– elbette on yedinci yüzyıl bedenliliği ile yirminci yüzyıl bedenliliği arasında diyalojik⁶ bir kontrpuan ilişkisi olacaktır.

Mitchell Morris’ten bir soru

Şimdilik, toplumsal cinsiyet değişkenliğinin yirminci yüzyıla özgü performanslarından ziyade on yedinci yüzyıldaki toplumsal cinsiyetli tinsellik performanslarını anlamakla ilgilendiğimden, Caccini’nin şarkıları üstüne düşünmek için Butler’ın fikirlerinden yardım alarak yola koyulacakken, Mitchell Morris’le bir sohbetimiz beni bir anda durdurdu. Amerikan Müzikoloji Derneği’nin (American Musicological Society – AMS) yıllık toplantılarında Cumartesi gecesi klasiği haline gelmiş olan o kasvetli, küçük kokteyllerin birinde, Mitchell elinde yeni bir içkiyle yanaşıp, bana masum ve sıradan görünen bir soru sordu: “Suzanne, toplumsal cinsiyet performansı dedikleri tam olarak nasıl oluyor?”

“Çok basit” dedim. “Dün bildirimi okumak için AMS kadını gibi giyindim – küpeler, etek, tanrım, üstüne de pembe bir bluz; hatta Kuzey Amerika’da toplumsal cinsiyeti belirten en önemli şeylerden biriyle, (tamamen gereksiz) bir el çantasıyla ortalıkta göstere göstere dolaştım. Kadın müzikoloğu *icra ediyordum* – gerçi küpelerimi (o kocaman, epey dandik, seramik pembe üçgenleri) gören herkes dyke’liğimi da icra ettiğimi hemen anladı.”

“O kadar basit değilmiş” dedi. “Peki ya sesler? Bedenlerimizin fiziksel yapıları ancak belli sesleri çıkarabilmemize izin vermiyor mu? Yani bedenlerimiz toplumsal cinsiyet performanslarımızdan önce de var değil mi? Dolayısıyla toplumsal cinsiyeti sesli olarak nasıl icra ettiğimizi belirlemiyorlar mı?”

“İşte bu biraz daha zor” derken, bu gibi soruları neden yalnızca tenorlardan, ses perdesi aralığı benimkiyle aynı olan erkeklerden duyduğumu düşünüyordum. Sesimin farklı dillerde nasıl değiştiği hakkında gevezelik etmeye başladım sonra. Çat pat İtalyancamı büyük bir zevkle sergilerken kodaman bir müzikolog geldi de beni kurtardı. Onun önünde

ne Mitchell ne de ben “performativite” kadar moda bir düşünce konusunda tereddütlerimiz ya da bilmediklerimiz varmış gibi görünmek istiyorduk.

Ne olursa olsun Mitchell’in sorusu ciddi bir yanıtı hak ediyordu. Çünkü bu soru hem Butler’ın iddiasının sağduyuya aykırı gibi görünen yanının hem de bu iddianın vokal müziğe uygulanması meselesinin tam kalbine dokunuyordu. Toplumsal cinsiyetin icra edildiğini tasavvur etmeye açık olsak bile Butler’ın cinsiyeti de icra ettiğimiz iddiası karşısında kafamız karışıyor. Başka bir deyişle, cinsiyetin belli kaçınılmaz sonuçları olan biyolojik bir olgu olmayabileceği, gerek bu olgunun gerekse sonuçlarının bedenlerimizin değişmez yapılarına bağlılığının besbelli bir şey olmayabileceği düşüncesi karşısında afallıyoruz. Seslerimizin tam da bedenlerimizin yapıları yüzünden nasılsalar öyle olduklarını düşündüğümüz için, seslerimizin biyolojik cinsiyetin kaçınılmaz sonuçlarından biri olduğunu varsayıyoruz. Böylece sesler, kültürle daha birleşmeden önce cinsiyetli bir bedende örtük olarak bulunan bütün buyrukların bir simgesi haline geliyor.

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performansının alanı olarak şarkı

Sesler, içeri ve bedenın sınırları

Sesler biyolojik cinsiyetin bedensel buyruklarının bir simgesi nasıl olabilir? Bilhassa Derrida ve Lacan bu soruya yanıt vermenin teferruatlı ve büyük oranda bedenli olmayan yollarını önermiştir.⁷ Bana göre, sesler cinsiyetin buyruklarını temsil eder, çünkü toplumsal cinsiyet performansları oldukları konusunda hemfikir olduğumuz davranışların (elbiseler, jestler, yürüyüş biçimi) aksine, sesler beden yüzeylerinin üzerinde değil bedenın sınırlarının içinden doğarlar. Bedenın sınırlarının içinden (bedenın boşluklarından) doğan fiziksel davranışların doğdukları yerle, bedenın kendisiyle belirlenmiş olduğunu varsayabiliriz. Bir seçim gibi görünmediklerinden, bunlar “performans” olamazlar. Genel bir kanı olarak, sesin beden *olduğunu* düşünürüz. Ses, başkalarının bizi tanımasını, hatta bizi yakından tanımasını sağlayan, bedenın soluğunun ve iç yapılarının dışarı yansıması biçimidir.⁸

Ama üstüne biraz düşünersek seslerin de kültürel olarak inşa edildiğini hemen anlayabiliriz. Sesler daima seslendiren ile seslendirenin kültürü arasında müzakere edilmiş bir ilişkinin icralarıdır. Cathy Berberian’ın Berio’nun *Folksongs*’unu seslendirdiği albümündeki seslerin hayret verici aralığı bize tam olarak bunu göstermektedir. Keza Leontyne Price’ı efsaneleştiren, dinî şarkılarda ses rengini ve müzikal ifadeyi çarpıcı bir biçimde dönüştürmesi ve Margaret Bonds’un resitallerinin sonunda söylediği şarkılar da öyle.⁹ Belirli bir etnisitenin “doğal” sesini çıkarabilmek için her kadının kendi sesini nasıl değiştirdiğini düşündükçe, zihnimi yaşadığım zamanda ve yerde, yirminci yüzyılın son yıllarında Kuzey Amerika’nın orta-Atlantik bölgesinde şarkı söylemenin ne demek olduğu sorusu etrafında dolanırken buluyorum. Benim dünyamda, şarkı söylemek ve Şarkıya yaklaşım, kaçınılmaz olarak aynı zamanda ses icrası olan cinsiyet, toplumsal cinsiyet, hatta cinsellik performanslarının temel bir alanı. Bana kalırsa, bir mecra olarak Şarkının toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarındaki işlevselliğinin kilit unsurlarından biri, Şarkının bedenın sınırlarıyla ilişkisi. Sonuçta bütün sesler, ama bilhassa da şarkı söyleyen sesler bedenın sınırlarını icra eder. Bu sınırların gerek bedenın içiyle gerekse dış dünyayla ilişkisinin icrasıdır bu. İşte bu ilişki, yirminci yüzyılın sonlarının kültüründe sınırların görece geçirgenliği temelinde toplumsal cinsiyetlendirilebiliyor.¹⁰

Şarkı söylemek ne demektir?

Bir tözün -nefesin- bedenın içinden dış dünyaya itilmesini gerektirmesi bakımından, Şarkı söylemek de Söz söylemek kadar büyük bir iştir. Tıpkı Söz gibi, Şarkı da gerçekten bedenın sınırlarından geçer, geçerken de bu sınırları tanımlar ve icra eder. Söz gibi, o da genellikle içteki bir hakikati ifade etmek ya da temsil etmek olarak düşünülür: Bedenın sınırlarının içinden gelen hakikat (bedenın dışından doğan) nefesle bu sınırların ötesine taşınır. Söz gibi Şarkının da daima bir öznel (iç yaşam anlamında) fikrinin icrası olduğu pekâlâ söylenebilir. İkisi de bedenın içerisi-*nin* icrasıdır, içerde konumlanan performanslardır.

Ama sözcükleri oluşturan belirli ağız hareketlerinin icrasını illa gerektirmediklerinden, Şarkı söylemek Söz söylemekten farklıdır. Sonuçta Söz, varsayıldığı gibi dile bağımlılığını

tam manasıyla (tekrar tekrar) icra eden içten-dışa açılan kanaldır. Ağız, nefesin bedenin içinden başlayan hareketinin ürettiği sesi disiplin altına almadığı, böylece bu sesi dış dünyada anlaşılır olan anlam sistemleriyle uyumlu kılmadığı sürece, Söz anlaşılabilir kalacaktır. Başka bir deyişle, Söz ağzın ses akışını şekillendirip dile dönüştürmesini gerektirir.

Buna karşılık, şarkı söyleyen sese uygulanan disiplin -özellikle de ses perdesi, ses rengi ve yüksekliğinin kontrolü-, sesi Söze dönüştüren disipline nazaran, bedenın sınırlarından çok daha uzak iç kesimlerinde bulunur. Üstelik bedenın derinlerinde gerçekleştirilen bu ayarlamalar, ses perdesi, ses bölgesi, ses yüksekliği, hatta ses rengi üzerinde sonik kontrol uygulayacak son derece incelikli bir motor kontrol gerektiren ufak değişikliklerdir.

Şarkı söyleme edimi, bir kültürde ait olunan topluluk için anlaşılır olan kalıpların kabulünü tekrar eden bir edimdir. Bu edim, Avrupamerkezci gelişim teorisinin toplumsal cinsiyetli bir öznellik yarattığını öne sürdüğü bir işlemi, boğazın derinlerinde fiziksel olarak yeniden gerçekleştirir. Yani bedenın sınırlarını tanımaya yeni başlamış olan küçük yaştaki biri ile bu kişinin içinde iş görmeyi öğrenmesi gereken sınırların dışında kalan kültür arasındaki bir alışverişi tekrar eder.

Birçoğumuz açısından, bedenimizin sınırlarının dışında uzanan dünyada iş görmek kısmen belli seslendirmelerin öğrenilmesine dayanır. Bu seslendirmeler, birincisi, bedenimizin yeni keşfedilen sınırlarını onları sürekli geçerek çizecektir. İkincisi, bu sınırları hem “Hâlâ buradayım. Kendimi duyuyorum” hem de “Hâlâ buradayım. Beni duyabiliyorlar. Seslendirmelerimi onların anlayabileceği gibi şekillendirirsem kontrolün bir kısmını elimde tutabilirim” algısını olumlayacak şekilde geçerek keşfetmekle teselli bulmamızı sağlarlar. Büyüdükçe ve başkalarının şarkı söylemek olarak anladığı eylemleri icra etmeye başladıkça, anlaşılır sözler üretmek için gerekli olan disiplinlerin üstüne, ses perdeleri ve ses renkleri yaratmak için, yani bedenın iç kesimleri ve sınırlarının ait olduğumuz toplulukta müzik olarak anlaşılan icralarını gerçekleştirmek için gereken disiplinleri de ekleriz. Çoğu zaman tutkulu, ama sözlü olmayan, hatta mistik bir iç yaşamın işareti gibi görülen, bedenlerimizi “müzik” yapmak için kullanma yeteneğimiz

-yani şarkı söyleme yeteneği- ait olduğumuz topluluğa, kültürel normların bedenlerimizin iç alanlarına ve içten kaynaklanan eylemlerine nüfuz etmesine, bu eylemleri disiplin altına almasına ne ölçüde izin verdiğimizi de iletir.

“Söz” ve “Şarkı” edinimi

Yirminci yüzyılda çocuklarda dilin ve müziğin gelişimine dair bildiklerimizden, daha doğrusu bildiğimizi sandıklarımızdan yola çıkarak, “içeri dışarı çıkar” ve “içeri, dediklerinin anlaşıldığını hissettikçe güç kazanır” performanslarının şöyle bir sırayla, bedensel disiplinler olarak ortaya çıktığını varsayabiliriz:

- 1) *Söz-öncesi ya da agulama*: Kendi sesimizin sesini tekrar tekrar çıkardığımız gibi, başkalarının sesimize verdiği yanıtların taklitlerini de tekrar ederiz. Ses aralığı, ses perdesi oluşmaya başlar ve bebek ağızıyla telaffuz etmek için gayret eder. Bebeğe bakım verenler, hangi seslerin hoşnutluk, kızgınlık, açlık vs. anlamına geldiğini ayırt etmeye başlar.
- 2) *Söz*: Ses aralığı, ses perdesi şekillendikçe, ağızdan telaffuzlar başkalarının (bakım verenlerin) anlaşılır saydığı kombinasyonlarla eşleştikçe, çocuğun kendi sesinin sesi de anlaşılır hale gelir.¹¹ İnsan gelişimine dair birçok anlatıda toplumsal cinsiyet olarak bilinen toplumsal rollerle özdeşleşme olarak tanımlanan, Yasaya giriş ânı işte budur. İlk dönemdeki söz edimleri benliği ve önemli başkalarını, bilhassa da çocuğa bakım verenleri tanımlar. Üç yaşına gelindiğinde Söz, Başkalarına duygusal bağlılığı ve onlara dönük arzuları gerçek ve anlaşılır kılan oyunları içermeye başlar. Ebeveynlerden biriyle evlenme fantezileri, “erkek” ve “kadın” tanımlamalarıyla genellikle serbestçe ilişkilendirilerek oluşturulur.¹² Söz ediniminin ömür boyu süren, birçoğumuz için birçok farklı dile girişi içeren bir süreç olduğunu bilsek de, gelişim teorisi toplumsal/cinsiyetlendirilmiş öznelliği en çok Söze ilk girişin tanımladığını varsayar. Kime inandığınıza bağlı olarak, isterseniz temellendirici Benliğin sabitlendiği, isterseniz belli toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarının zorunlu davranışlar olarak seçildiği nokta işte burasıdır.

3) Şarkı: Ne ilginçtir ki Şarkı edinimi insan gelişiminde ya da insanın kültürel öğrenme sürecinde genellikle önemslenmemiştir. Müzik psikologları ise Söze girdiğimiz anda Şarkıya da girdiğimizi öne sürüyorlar.¹³ Okuduklarımdan öğrendiğim kadarıyla, ilk başta bu iki söylemi genellikle birleştirmiyoruz, yani sözcükleri şarkı söyler gibi söylemiyoruz. Çocuklar 18-24 aylıkken melodi olarak tanımlanabilecek diatonik, tekrarlı motifleri şarkı gibi söylüyorlar. İkincil kaynaklara göre ise, ayrı, görünüşte ilişkisiz olaylarla konuşmaya başlıyoruz.

Söz gibi Şarkı da, hayat ilerlerken daha da sofistike bir hal alan içeride-burada/orada-dışarıda ilişkisinin bir icrasdır. 5 yaşına geldiklerinde çocuklar, kimilerini ait oldukları topluluktan öğrendikleri, kimilerini ise yeni icat ettikleri şarkılardan oluşan bir repertuara sahip oluyorlar. Ayrıca bu yaştaki çocuklar şarkıların bir toniği olduğunun farkındaymışlar gibi şarkı söyleyebiliyorlar. Böylece Şarkıya adım atmamızdan yaklaşık üç yıl sonra Tonalite disiplini, yani doğru notayı tonik¹⁴ olarak çıkarmamızı sağlayan bilişsel ve fiziksel disiplinleri benimseriz. 8 ile 11 yaş arasındaki çocukların çoğunda “müzik bilgisi” hızlı bir gelişme gösterir. Bu gelişme, çocukların majör ve minör akortlardaki perdeleri söyleyebilmelerinde (bu da onların benim “Mod” olarak adlandırmak istediğim, hangi perdelerin kültürlerinde müzik olarak anlaşıldığına dair bir kavrayışa ulaştıklarını gösterir); birbirleriyle uyum içinde şarkı söyleyebilmelerinde (dolayısıyla da kendi iç bedenlerini icra eden sesleri kendi gibi başkalarının dışsallaşmış sesleriyle birleştirme isteklerini icra edebilmelerinde) ve son olarak, birçok dizeyi doğru sırasıyla söyleyebilmelerinde (yani, her biri daima zamanın düzenlenmesine dair bir fikir olan Form fikirlerini icra edebilmelerinde) kendini gösterir.

İkincil literatüre göre, Şarkıya girişin içerdiği bütün performanslar ergenliğin başlamasından önce gerçekleştirilir. Fakat biliyoruz ki ergenliği tanımlayan hormon sağanakları yüzünden sesler “değişir.” Sesler değişiyorsa, pek çok motor becerinin de, kültürde anlaşılır “Şarkı” olarak edinilmiş olan derin-beden kültür disiplinlerinin de değişmesi, en azından yeniden müzakere edilmesi gerekir. Gerçekten de, benim “Şarkıya giriş” olarak adlandırdığım olayın ergenlikte sürekli tekrar ediyor olması son derece akla yatkındır (nitekim toplumsal cinsiyetlerimizi oluşturacak ve onları başkaları

için anlaşılır kılacak eylemleri nasıl “icra edeceğimizi” de ergenlikte, toplumsal cinsiyet performanslarına dair, sağduyuya uygun deneyimlerimizde öğreniriz).

“Değişen” sesler, şarkı, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet performansı

Kuzey Amerika’da ergenliğin başındaki erkeklere yaşadıkları testosteron sağanakları nedeniyle gırtlakları ve kalp-akciğer kapasitelerinin kızlarınkine nazaran daha çok gelişeceği, bu çarpıcı gelişimin ses tellerinin “temel” perdesinin değişmesine yol açacağı söylenir. Birbirleriyle bağlantılı bu değişiklikler, ses bölgelerini icra ederek biyolojik cinsiyetlerini -yani kızlardan cinsel olarak farklılıklarını- icra etmelerine olanak tanıyacaktı. Cinsiyetin ses aralığı olarak icrası zorunlu olmayıp zorlanımlı olan bir davranışa iyi bir örnektir. Zira fiziksel olaylar zincirinde, genç bir erkeğin, erkek kimliğini icra etmesini sağlayacak Tenor ve Bas denen ses bölgelerine erişimini kabul ederken, hem kendisinde hem de genç kızlarda bulunan ses bölgesini terk etmesini gerektiren hiçbir şey yoktur. Buna rağmen yirminci yüzyılın sonlarının Kuzey Amerika kültüründe neredeyse tüm oğlanlar, kızlarda da bulunan bu bölgeyi büyük bir hevesle terk edip, Söz için erkeksi ve daha alçak bir ses bölgesi oluşturmanın gerektirdiği ses üretiminde içten gerçekleştirilen beden performanslarını yeniden öğrenmeyi tercih ediyor. Bu yolla (erkek) cinsiyetlerini, kızlardan biyolojik farklılıklarını ve her söz söyleyişlerinde yetişkinliğe başarılı bir şekilde geçişlerini icra etmeyi de öğreniyorlar. İşin ilginç, son kuşağın içinde oğlanların yalnızca küçük bir kısmı Şarkı üretebilecek, içten gerçekleşen beden performanslarını yeniden öğrenmiş görünüyor. Anlaşılan o ki yeni, erkeksi Sözün ediniminde oğlanların hevesle atlattığı ses “değişimi”, genellikle kültürel Şarkı pratiklerinin terk edilmesini (hatta reddedilmesini) beraberinde getiriyor.

Ergenlik çağındaki kızlara ise, bunun tersine, genellikle seslerinin “değişmediği” söyleniyor; onların da gırtlakları ve kalp-akciğer kapasiteleri gelişiyor, ama sesleri gelişmiyor. Bu yüzden kızlara ister Söz isterse Şarkı için yetişkin ve kadınsı bir ses bölgesinin gerektirdiği ses üretiminde içten gerçekleştirilen beden performanslarını yeniden öğrenmeleri gerektiği söylenmiyor. Onlara tek söylenen, hiçbir şey değişmemiş gibi konuşmaları ve şarkı söylemeleri. Böylece

kızlara -yetişkinlikteki ses üretimlerinin çocukluktaki seslendirmeleriyle devamlılığına uygun olarak- yetişkin kadınlığına dair, birbiriyle bağlantılı şu fikirleri icra etmeleri öğretiliyor: a) kadınlar ergenlik yaşamazlar; dolayısıyla b) kadınlar asla yetişkin sesi kazanmazlar, çünkü c) kadınlar (tıpkı Aristoteles ve Galenos’un düşündüğü gibi) çocukluktan yetişkinliğe geçerken değişmeyen tamamlanmamış kişilerdir.¹⁵ Öyleyse kızların sesleri hem biyolojik cinsiyetlerini hem de toplumsal cinsiyetlerini otomatik olarak “değişim” eksikliği olarak icra eder, oysa birçok kızda görsel kanıtlar bu performansla çarpıcı bir çelişki oluşturur. Kızlar, yeni bir “sesi” öğrenmeye zorlayan bir ses “değişimi” ideolojisinden yoksun bir şekilde, hep yaptıkları gibi şarkı söylemeye devam ederler. Şarkıya ilişkin kültürel pratikleri ve derin-beden disiplinlerini terk etmeye, hatta gözden geçirmeye bile teşvik edilmezler.¹⁶

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin sesle icrası açısından birbirinden keskin biçimde farklı olan bu iki deneyimin bir sonucu, yetişkin korosunun başındakilerden duymaya alışık olduğumuz şu şikâyetir: Ergenlik sonrası yaşlardaki genel nüfus arasından oluşturulan korolarda çoğu zaman erkek kıtlığı çekilmektedir. Başka türlü söylersek, günümüzün Avro-Amerikan kültüründe yetişkin kadınların çoğu şarkı söylüyor, yetişkin erkeklerin ise çoğu söylemiyor.¹⁷ Bu spesifik tarihsel ve kültürel olgu, ergenlik sonrası yaşlarda Şarkıya katılımın bu *de facto* toplumsal cinsiyetlenişi, bütün sesli ifadelerin, bilhassa da Şarkıya katılımın günümüzde gerek cinsiyet gerekse toplumsal cinsiyet farklılığının icrasının bir sahasına dönüştüğünü gösteriyor.

İyi ama Şarkının gerektirdiği disiplinler, erkek cinsiyetini ses bölgesi yoluyla icra etmeyi öğrenmenin bir parçası olarak neden yeniden öğrenilmesin? Sözün Şarkıdan nasıl farklı olduğunu bir kez daha sormak gerekiyor: Sözün anlaşılır olması, boğazın ve göğsün derinlerinde çok daha az disiplin gerektirir. Söz temel olarak ağızda, bedenın sınırına yakın bir yerde üretilir. Erkeğin Şarkıyı yeniden öğrenmeyi reddetmesinin, erkekliğin gerek beden gerek ruh olarak bireyleşmesini tümüyle tamamlamış olduğu şeklindeki yaygın inançla bir ilgisi olabilir mi? Bedenin sınırlarının, iç alanlarına nüfuz edilmesine, hele de Şarkının gerektirdiği derin-beden disiplinlerinin nüfuz etmesine müsaade etmeyecek kadar gözetim altında tutulmasıyla ilişkili olabilir mi bu?

Ara söz

Bu soruları kendime sorduğum anda üniversitemdeki radyonun müzik direktörüne dinleyicilerin ve meslektaşlarının “erkek grupları” ve “kız grupları”nı nasıl ayırt ettiklerini sorduğumu hatırlıyorum.¹⁸ Meslektaşları, icracıları kendi toplumsal cinsiyet ve cinsiyetlerinden ziyade onları dinleyenlerin toplumsal cinsiyeti ve cinsiyetine göre ayırt ediyordu. Kendisinin ana akım çalma listesi ve benim giriş mahiyetindeki müzik araştırmam için önemli olduğundan, 1994-95 kışında ABD’nin orta-Atlantik bölgesinin en önemli erkek grubunun Pearl Jam, kız grubunun ise Indigo Girls olduğunu söylemişti. Erkek gruplarını (erkeklerle hitap eden grupları) kız gruplarından (kızlara hitap eden gruplardan) ayırt eden en önemli işitsel özellik, “erkeklerin şarkı söyleyememesi”ydi.¹⁹

Demek ki Pearl Jam ve Indigo Girls dinleyicilerine, orta kültür düzeyindeki Avro-Amerikan ergenlik dünyasında Şarkının *de facto* toplumsal cinsiyetlendirilişini hem yansıtıyor hem de yeniden tescil ediyor gibi duyulan performanslar yaratarak hitap edebilirlerdi.²⁰ Düşündüm ki bir model oluşturan bu grupların vokal tarzlarını daha yakından dinlersem seslerin ve Şarkıya dönük tutumların toplumsal cinsiyeti ve cinsiyeti nasıl icra ettiği hakkında daha fazla şey öğrenebilirim. Bu grupların icraları, “kadınların çoğunun şarkı söylediği, erkeklerin çoğunun ise söylemediği” bu performatif alanda (toplumsal cinsiyet normu) müsaade edilen toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarının yelpazesi hakkında fikir verebilirdi belki de. Elbette, bu grupların icralarının, sesi bedenlerin sınırları ve nüfuz edilebilirliği mecaziyla düşünmenin yararlı olup olmadığını sınamaya izin vereceğine de inanıyordum.

“Eddie Vedder ... yaralarını bir isim rozeti gibi taşıyor, sesi kulağa çatlayan bir uluma gibi geliyor”²¹

Eddie Vedder’ın “alternatif rock” grubu Pearl Jam’in solisti olarak gerçekleştirdiği icralar, bu normun bir nevi paradoksuna işaret ediyor, çünkü Veder şarkı söyleyerek – hem de son derece belirli bir biçimde söyleyerek- ana akım

ergen erkeğin Şarkıyı reddetmesini icra ediyor. Okuyucunun Vedder'ın 1993 tarihli, "Pearl Jam" adını taşıyan hit albümlerinin birinci şarkısı "Go"daki vokallerini dinlemesini isterim.²²

Eddie Vedder'ın "performansı" kısmen sesi "çatlayan bir uluma" gibi duyulduğu için mi erkek bedeninin icrası olarak anlaşılıyor? Dinleyicileri bu seste nasıl bir erkek bedeninin icra edildiğini duyuyor?

Vedder'ın sesinin zorla elde edilmiş gibi duyulan sert bir ses rengi var, o kadar pürüzlü bir ses ki bu, Vedder'ın detone olup olmadığını anlamak pek kolay değil – gerçekten bu ayrımın pek bir önemi yokmuş gibi geliyor. Bu ses, grubundaki enstrümanlardan çıkan benzer, gürültülü ses renkleriyle rekabet etmeye çalışıyor, öyle ki onu enstrümanların sesinden ayırt etmek bazen mümkün olmuyor. Ses bölgesi açısından baksam, Vedder'ın sesi gerçekten de "çatlayan bir uluma" gibi çıkıyor, ergenlik çağındaki erkeklerin birçoğunun sakınmaya çalıştığı o androjen alana doğru gerilirken çatlıyor. Çünkü Vedder benim konuştuğum ses bölgesinden, yani bedenimin kolayca erişebildiği tınlamaların beni şarkı söylemeye zorladığı bölgeden daha yüksek bir ses bölgesinden şarkı söylüyor. Vedder'ın işitsel olarak pek misafirperver olmayan bu bölgede dar bir aralıkta sıkışıp kalan sesi, yetişkin erkek sesinin "doğal olarak" daha alçak pesinden ortaya çıkan tam tınıyı bu androjen alana taşıyamıyor.

Vedder'ın bu ses bölgesini falsetto²³ söylemesi muhtemelen daha kolay olurdu; kilise korolarında tenorların birçoğu bunu eğitilmiş bir "kafa sesi"yle söyleyebilir.²⁴ Ama Vedder (bana) erkek ergenin kaygısının bir ifadesi gibi gelen bir sesi icra etmeyi tercih ediyor: gürültüyü bastırıp kendi sesinin duyulması için uğraşiyor; lead gitarın çıkardığı sesle boy ölçüşüyor; "değişimlerinden" sonra yetişkin erkekler için doğal kabul edilen karakteristik ses bölgesine o kadar da kıymet vermeyen bir dünyaya ayak uydurmaya çalışıyor. Burası bu karakteristik ses bölgesini belirlediği söylenen biyolojik cinsiyet farklılığına da o kadar kıymet verilmediği bir dünya olabilir mi? Cinsiyet farklılığının işitsel icrası eril toplumsal cinsiyet konumunun icrası için önemli değil mi artık? Yoksa geleneksel yetişkin erkek sesinin icrası yalnızca Sözde mi geçerli? Belki de Şarkı yetişkin erkeklerin erişiminden o kadar uzak görülüyor ki son derece daraltılmış

bir eril söyleyişle yetinilmesi gerekiyor? Bu durumda, Vedder'ın "şarkı söyleyen" sesi yeni sayılabilecek bir erilliğin sesi mi? Vedder'ın kuşağının kültürel olarak, erilliği yeniden icat etmesinin (ve onu cinsiyetin toplumsal cinsiyete hükmettiği fikrinden koparmasının) gerekmesi, sesinin "rozet" gibi taşıdığı o yaralardan biri mi?

Vedder sesini tam olarak boyun ve boğaz kaslarını kasıp, yüz ve başın rezonans alanlarını kullanmaktan kaçınarak üretir. Bence kaslarını sıkıştırması, geleneksel "ses bölgesi olarak cinsiyet" mecazına başvurmadan bedenini erkek olarak icra etmesinin bir yoluna dönüşüyor. Vedder erilliğini daha ziyade beden sınırlarını neredeyse kapatarak icra ediyor. Neredeyse kapanmış olan boğazı, neyin girip çıktığını sıkı bir şekilde denetleme, bu sınırı gözetleme yönündeki kararının sesini duyurmasını sağlıyor.²⁵

Ergenlik çağını geçmiş erkeklerin genellikle, yetişkin erilliğine geçişin bedeli olarak, çocukluklarında katıldıkları Şarkıya katılmayı artık reddettikleri bir gençlik kültürünün içinde dinlediğimiz Vedder, şarkı söylerken zorlayarak çıkardığı sesiyle şu erillik fikirlerini icra ediyor olarak da görülebilir: 1) bu kültürde yaşayan, ergenlik çağını geçmiş biri olarak "şarkı söyleyen" bir ses üretmenin gerektirdiği derin-beden disiplinlerini yeniden öğrenmemeyi tercih ettim, çünkü böyle sesler orta sınıf kültürünün kapı bekçileri tarafından tanımlanıyor; 2) kültür benim erkek bedenimin sınırlarından giremez (şöyle de denebilir: "Bunu hazmedemem!"); 3) bu toplumda bir erkek olduğum için, ancak kendimi kültürümün Şarkının içimizi ifade etmesiyle ilişkilendirdiği o ses bölgesine girmeye zorlarsam özneliğimi ifade edebilirim (bedenimin sınırlarının dışına çıkarabilirim) – gerek bu ses bölgesi gerekse böyle bir ifade benden ziyade kadınlar için "doğal" gösteriliyor; bir "erkeğin" geleneksel ses bölgesinde benim özneliğimin sesi hiç olmayabilir; 4) Söz disiplinlerini pek de kabul edemem – sözcüklerimi anlayamazsınız, çünkü (boğazım aşırı sıkı) sizin için anlaşılır mıyım değil miyim beni hiç ilgilendirmiyor. Vedder grubuyla birlikte beşinci bir erillik fikrini daha icra ediyor: Bu elektrikli aletlerle (elektrogitarlar) bakın neler yapabiliyorum; Kültür benim bedenimi kontrol edemez, ama onun sınırları dışındaki maddi kültürün nesnelerini kontrol edebilir.

Vedder'ın sesi Şarkının disiplinlerini kabul etmenin reddini icra ediyor, böylece Kültüre tâbiyetini yeniden tescil etmeyi, Yasanın kendisinin metaforları olarak anlaşılabilcek yasalara (tonalite, grup entonasyonu, belirli bir zaman algısı) tâbi olmayı da reddediyor. Bence en önemlisi, Kültür özneliliğini de kontrol etmesin diye, Kültürün bedenın iç alanları üzerindeki kontrol hakkını “icra edecek” disiplinleri reddediyor.²⁶ Vedder'ın erilliliği Doğanın hormon sağanağının ses bölgesinde yarattığı kaçınılmaz bir sonuç yerine Kültürle bir ilişki olarak icra etmesi, günümüzün özcü olmayan toplumsal cinsiyet siyasetine verilmiş mantığa uygun bir yanıtıdır.

“Indigo’ların ... sesleri arasında mükemmel bir uyum var, ... Bu uyumlu sesler kulağa neredeyse hep muhteşem geliyor”²⁷

Okuyucuların Vedder'ın şarkı söyleme tarzını orta-Atlantik bölgesinin kolej kültüründe önemli bir örnek olarak öne çıkan Indigo Girls'ün tarzıyla karşılaştırmalarını isterim. İlerleyen satırlardaki tartışma için, bilhassa 1992 tarihli, “Rites of Passage” adlı albümlerinin üçüncü şarkısı “Ghost”u dinlemelerini tavsiye ederim:²⁸

... enstrümanların başta işitme eşliğinin neredeyse altında kalan seslerinin gittikçe yükseldiğini [duyabiliyorum], müziğin ses bölgesinin genişliği artıyor. ... sonra ses, dar bir aralıktan başlayıp (Vedder'ın “GO!”suyla aynı aralıkta olması şaşırtıcı, ama bu aralıkta rahatça geziniyor) ... onu aniden aşılıyor ... miksteeki enstrümanları kolayca bastırıyor, her heceyi, melodideki her perdeyi açık seçik duyabiliyorsunuz. ... ve ses, şarkının sözlerinde anlatılan “hayaletin” varlığının buyurduğu bir mantığa uygun olarak, titizlikle planlanmış anlarda hayaletin sesine ahenkle katılıyor, ondan ayırt edilmesi neredeyse imkânsız hale geliyor. ...

Bir hit olmadıysa da “Ghost” tipik bir Indigo Girls şarkısıdır, çünkü Indigo’lar berrak diksiyonları, birlikte şarkı söylerken uyumları, üstelik de bunu genellikle beklenmedik, olağandışı biçimde yapmalarıyla biliniyorlar.²⁹ Bana kalırsa, bu kızlar yüksek kültüre özgü bir değer olan metin boyamasına³⁰ yeltenmek de dahil, Söz ve Şarkının çeşitli disiplinlerinin hepsini benimsemiş bedenleri icra ediyorlar. Kızlara, özellikle

de geleneksel kızlara hitap etmelerinin nedeni, bence *kız* olarak geçtikleri kültürel öğrenme süreçlerini her bakımdan icra ediyor olmaları. Pop müzik eleştirmenleri, fazla akustik, fazla folk olmalarının, “mesaj” içeren şarkı sözlerindeki aşırı içtenliklerinin, normatif olarak “kız” gibi olan yanlarını daha da belirginleştirmeye hizmet etmesinden genellikle şikâyetçiler.³¹ Ama Indigo Girls bu şarkılarında, kadın bedenlerin Kültürün nüfuzunu kabullenişlerini beklenmedik, olağandışı biçimlerde “icra etmek” için tonalite, mod ve entonasyon disiplinlerinin içinde geziniyorlar.

Indigo Girls'ün birbirleriyle uyum içinde şarkı söylemeleri pop müziğin kaidelerine bir biçimde aykırı bir durum. Alışıldık disiplinlerle, sözgelimi Anita Baker ve arka vokallerinin icra ettiğiyle aynı ilişkiyi icra etmiyorlar. Kızların hiçbirisi, bir diğeriyle tümüyle ifade ettiği fikirleri tekrar etmek ya da geliştirmekle, topluluklarının bireylerin grupla ilişkisine dair anlayışını yansıtmakla kendini sınırlamıyor. Aksine kızların hepsi tuhaf bir biçimde birbirleriyle eşit – sesleri “birlikte çalışıyor – karmaşık rauntlarla ahenkleniyorlar, kaydırmalar, çapraz geçişler yapıyorlar”³² ve böylece sesleri “kulağa neredeyse hep muhteşem geliyor.”³³ Gerçekten de aykırılıklarının bir nedeni, ana akım popta beyaz kızların birlikte şarkı söylemesine pek rastlanmaması – beyaz kızlar ya tek başlarına söylüyorlar ya da genellikle erkek gruplarıyla birlikte söylüyorlar.³⁴ Yani şarkı söyleyen beyaz kızlar için belirlenmiş olan norm, birbirlerinden yalıtılmışlıklarını icra etmeleri. İşte bu normu çiğnediklerinde Indigo Girls'ün geleneksel kızların dostluklarına ilişkin fikri icra ettikleri (dolayısıyla da muteber kıldıkları) kolayca duyulabiliyor.³⁵

Birlikte şarkı söylemekle, bir taraftan uyum içinde şarkı söyleyerek kültürel normları açıkça kabullenip, diğer taraftan şarkılarında müzik dokusuna eşit katkı sağlamalarıyla kaideleri çoktan bozmuş olan Indigo Girls'ün *birbirleriyle* uyum içinde söylemeleri genellikle armonide ani ve beklenmedik kaydırmalarla sonuçlanıyor. “Ghost” şarkılarında, alametifarikaları olan “ahenklenmeler, kaydırmalar, çapraz geçişler”le, şaşırtıcı armoni hamlelerini (aslında epey farklı olan) seslerini birbirinden ayırt etmenin, kimin sesinin önde olduğunu (böyle denebilir mi ki?) anlamının gittikçe zorlaştığı son derece keyifli bir müzik dokusuyla birleştiriyorlar. Sesleri birbirine karışıkça kim olduklarının izini kaybediyoruz:

Hayaletin şarkısını aralarında sözsüz bir şekilde söyleyerek karşılıklı nüfuz edebilirliklerini icra ediyorlar.³⁶ “Muhteşem” -ve insanı kendinden geçiren- bir etki bu.

Indigo Girls şarkı söyleyerek kendilerini aynı anda, hem Söz ve Şarkının disiplinlerine uymaya (dolayısıyla, bedenlerinin derinliklerinde, anlaşılır perdeler üretmek için gereken disiplinler şekline bürünmüş olan Kültürün dayatmalarına tabi olmaya) razı gelen olarak, hem de tâbiyetlerini imleyen perdeleri normal bir biçimde icra etmeye razı gelmeyen olarak icra ediyorlar. Bedenlerini disiplin altına almayı amaçlayan sistemi, bilinçli bir şekilde kendi kendilerini imleyen kadın bedenlerin dışa yansıtımları arasında geleneğe aykırı ilişkiler kurmak için kullanıyorlar. Yani seslerini kullanarak, kendilerini sesleri (bedenleri) “mükemmel bir uyum içinde” olan ve beklenmedik, kimliği bulanıklaştıran, erotizm dolu biçimlerde “kulağa muhteşem gelen” kızlar (hatta “iyi kızlar”) olarak icra ediyorlar. Seslerini kullanarak, toplumsal cinsiyetlerini, cinsiyetlerini ve günümüzün kültüründe lezbiyen olarak anlaşılan bir cinselliği (bedenlerin birbirleriyle yakından ilişkilkenmelerinin bir biçimi) icra ediyorlar.³⁷

Caccini’ye geri dönersek

Bu yazıda, Mitchell Morris’in -seslerin toplumsal cinsiyeti ve cinsiyeti icra etmesi nasıl mümkündür?- sorusunu bunun günümüzde, benim üstünkörü bildiğim müzik yaşamında nasıl olabileceği üstüne düşünerek düşünmeye çalıştım. Bilhassa şarkı söyleyen seslerin toplumsal cinsiyeti ve cinsiyeti nasıl icra ettikleri üstünde durdum: Önce, şarkı söylemenin nasıl da gündelik, kamusal, tümüyle anlaşılır toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarının bir alanı olduğu üstüne düşündüm. Bu bağlamın içinden, üretimleri yaygın bir şekilde dolaşan, dolayısıyla çok tanınan pop müzik gruplarının icralarını öne çıkarıp yorumladım. Bu yöntem beni –yani yirminci yüzyılın sonlarının müzik kültürünün katılımcı gözlemcisini- bu icralarda günümüzde ergenlik çağı sonrası için geçerli olan “kadınlar şarkı söyler, erkekler söylemez” normunun son derece sofistike yöntemlerle işlenmiş biçimlerini duymaya götürdü.³⁸ İşte bu incelleme işlenmiş icralar, Vedder ve Indigo Girls’ün, dinleyicilerin şarkılarının sözlerine ya da biçim, armoni ve ses perdesinin

nasıl kullanıldığına hiç bakmadan anlayabildikleri oldukça spesifik özne konumlarını “icra etmesine” olanak tanır. Onların toplumsal cinsiyet performanslarının anlaşılabilirliği, daha ziyade, dinleyicilerin Şarkıyı toplumsal cinsiyet, cinsiyet ve cinselliğe bağlayan kültürel normlara ilişkin “arka planı” deneyimlemiş olmalarından kaynaklanır. “Arka planda” mevcut olan seçeneklerin belirli bir konfigürasyonuna dayanan bu performanslar, Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu ileri sürdüğü teorisinin şu çok önemli yönünü gözler önüne serer: Mümkün bireysel performanslar alanı alabildiğine genişir ve ancak hâkim kültürel normlara atıfta bulundukları ya da bu normları anımsadıkları ölçüde anlaşılır, mubah ve altüst edici olabilen sayısız çeşitlenmeye müsaade eder. Bu yazıyı yazdıktan sonra, Butler’ın teorilerinin müzik icralarının kültürel anlamını nasıl açıklayabileceğini, müzik icrası pratiklerinin de onun teorilerini nasıl somutlaştırabileceğini şimdi daha iyi anlıyorum.

Öne sürdüğüm argümanda, şarkı söylemeyi Şarkı denen bir kültürel sisteme, katılımcılarından bedenlerinin (ve de zihinlerinin) derinlerindeki alanlara belirli kültürel disiplinleri uygulamayı kabul etmelerini isteyen bir kültürel sisteme katılım olarak düşünmem son derece belirleyiciydi. Hayatta kalmak için gerekli olmayan, zihne ve bedene dönük birtakım kültürel disiplinleri bir araya getiren Şarkı, insanın kabul edebileceği, reddedebileceği ya da üstünde oynayabileceği bir söylemdir. O halde Şarkı belki de, toplumsal cinsiyet, cinsiyet ve cinselliğin icrası için Sözden daha esnek bir alandır? Şarkı, tam da zorunlu bir kültürel pratik olmadığından, kültürel öğrenme kurumuna direnişin çeşitli biçimleri de dahil, insanın kültürle bedensel ilişkisinin “alternatif” icralarını misafirperverlikle karşılayan bir alan mıdır? Böyle bir yaklaşım, Avrupa kültüründe Şarkının tehlikeli olarak algılanışını ve şarkı söylemenin tehlikelerinin neden genellikle bir tür cinsel tehdit olarak tarif edildiğini açıklamaya yardımcı olabilir mi?

Şarkı üretmek için gereken bedensel disiplinlerin reddi ya da kabulü, akciğerlerin ve gırtlığın Kültür tarafından işgal edilmesinin reddi ya da kabulü olarak görülebilir. O halde kişilerin Şarkıya katılım konusundaki tercihleri de, bir menfeze nispi açıklık konusundaki tercihleri olarak görülebilir. Gırtlak Kültürün beden sınırlarına nüfuz etmesine (ve onun en içteki bazı alanlarını işgal

edip, ifade olanaklarını şekillendirmesine) izin veren bir menfez olarak düşünmek, “kadınlar şarkı söyler, erkekler söylemez” şeklindeki kültürel pratiğin arka planını açıklığa kavuşturur; bu yazının sorguladığı, dinleyici kitlesi önünde gerçekleştirilen performansları da aydınlatır.³⁹ Böyle bir düşünüş, hangi cinsiyet ve toplumsal cinsiyetten olursa olsun klasik müzik söyleyenlerin (özellikle de opera şarkıcılarının) ilginç kültürel statüsünü ya da ses icrasının her alanında madun, madun değilse bile hegemonyadan yoksun insanların ağırlıkta olmasını da açıklayabilir.

Peki, böyle bir düşünüş, Francesca Caccini’nin müziği konusunda yapılması gerektiğini düşündüğüm çalışmayı açıklamaya nasıl yardımcı olabilir? Gırtlak, bedenın sınırlarına nasıl uyum sağladığı kişisel ve kültürel açıdan devasa sonuçlar doğurabilecek bir menfez olarak düşünme fikri, en başta Caccini’nin müziğine duyduğum ilgiden doğdu. Caccini’nin Avrupa’nın “modern dönemi”nin başında yaşamış çağdaşlarına göre, bir kadının şarkı söyleyen (ya da kamu önünde konuşan) gırtlak, hem kadının cinsel ağırlıklılığına leke sürecek hem de toplumsal düzeni tehdit edecek kadar “akılları baştan alan” ve tahrik edici, güzel ve tehlikeli sesler üretebilen cinsel bir menfezdı.

Modernliğin ilk döneminde gırtlak bir menfez gibi düşünen yaklaşım, böyle bir yaklaşımdan şimdi de bahsedilebilirse, bugün elbette aynı şey olmayacaktır. Günümüzde gırtlakın yaydığı temel şeyler anlam, güzellik ve bedenlerimizi çalıştıran oksijene yer açmak için dışarı verilmesi gereken karbondioksittir. Belki de, yaşamak için ihtiyaç duyduğumuz hava değişiminde, kültürel olarak öğrenilmiş sözlü ifadeyi fiziksel dünyaya bağlayan karşılıklılığın ve karşılıklı bağımlılığın bir hatırlatıcısını görebiliriz. Oysa bizler nefes almak üstüne düşünürken bedene onun yakıtı olarak girene odaklanıyoruz, dışa atılan bir çöp gibi olana değil. Nefes almak hayati bir fonksiyondur, nefes vermek değil – üstelik Söz ve Şarkı tam da nefes vermeyi anlamlı ve güzel kıldığı halde. Galenos tıbbının son günlerinde ise, tersine, hayati olan fonksiyon, ocağından yayılan zehirli sıcak gazları bedenden atan nefes vermeydi.

Keza yirminci yüzyılın zihnine, gırtlak etrafında oluşturulan değerler hiyerarşisinin toplumsal cinsiyet, cinsiyet ya

da cinsellikle bir ilgisi varmış gibi de görünmeyecektir. Oysa Galenos’a dayanan tıp geleneğinde cinsiyet farklılığı vücut sıcaklığında bir farklılığa dayanıyordu: Bizim yirminci yüzyılda cinsiyet farklılığına dair genelgeçer fikirlerimizi üstüne bina ettiğimiz üreme organlarındaki farklılığın, Caccini’nin zamanında hâlâ vücut sıcaklığından kaynaklandığı ya da ona bağlı olduğu düşünülüyordu. Öyleyse şarkı söyleme ediminin, tam da nefesin yaydığı ısının hesaplı kontrolüne bağlı olduğu için, modern dönemin başlarında yaşamış insanların sağduyusunda biyolojik cinsiyete dair olgularla yakından bağlantılı olduğunu pekâlâ düşünebiliriz. Gelgelelim bu bağlantılar ortaya çıktığı anda bize büyük ihtimalle tuhaf gelecektir.

Nefes vermeyi tehlikeli vücut ısısını dışarı saldığı için hayati olarak gören insanların gözünde şarkı söylemek ne anlama geliyordu? Bu insanlar gırtlak, şarkı söylerken gırtlakın hareketlerini, gırtlakın kısımlarının işlevini, bu kısımların belirli usullerdeki önemini nasıl düşünüyorlardı?

Bedenin tıbbi kavranışı değişmeye başladıkça şarkı söylemenin anlamı –hatta belki hem şarkı söyleme teknikleri hem de şarkı usulleri– nasıl değişti? Örneğin, Galenos’un gırtlakın onu sıcak tutan, akciğerlerin şok geçirmemesi için içe dolan havayı ısıtan bir organı olarak gördüğü küçük dili düşünelim. Galenos, üreme amaçlı cinsel ilişki sırasında kadının tohumuyla erkeğin tohumunun birleştiği cinsel kanalın sıcaklığını koruyan klitorisi küçük dilin tam bir benzeri olarak görüyordu. Reynaldus Columbus’un 1559’da küçük dilin benzeri sayılan klitorisin kadının cinsel hazzının başlıca alanı olduğunu “keşfetmesinden” sonra küçük dilin genelgeçer anlamı nasıl değişti?⁴⁰ Columbus’un “keşfi” ile sonraki iki kuşakta, (cinselliğin bağlı olduğu ısının içinden geçtiği) “gırtlakta” aşırı derecede hızlı *passaggi*’ler gerçekleştirmeleriyle ünlü kadın şarkıcıların popülerlik kazanması arasında herhangi bir ilişki olabilir mi? Dinleyicilerinin “aklını başından aldığı”, kadın icracılarının cinsel maceralar için fazla tehlikeli olduğu söylenen bu müzik ne ölçüde doğrudan erotik bir nitelik taşıyordu? Gırtlakta gerçekleştirilen *passaggi*’ler on yedinci yüzyılın başında tam manasıyla (yani cinsel olarak) insanı kendinden geçiren bir şey olarak düşünülüyorsa, dinî şarkılarda *passaggi*’den nasıl faydalanılabilir?

Son paragrafta sorduğum sorular okuyuculara uçlaştırılmış, aptalca ve zevksiz sorular gibi gelirse hiç şaşırmam, çünkü bunlar hakikaten pek tuhaf sorular. Ama hepsi de müzik pratiklerinin tarihinin beden tarihinden asla koparılamayacağı öncülünden kaynaklanan ve bu öncülü aydınlatan sorular. Bu öncülden hareket edilirse, günümüze kadar ulaşmayı başarmış olan bütün müzik metinleri – eserler, icraların açıklamaları, “icra alıştırmaları” kaynakları– çeşitli zamanlarda ve yerlerde icra edildiği şekliyle beden tarihini belgeleri olarak da görülebilir. “Müzik” belgelerinin beden tarihini ortaya koyduğu düşüncesi bazı okuyuculara “müzikal olmayan” bir yaklaşım gibi görünebilirse de ben bu düşünceyi son derece ilginç buluyorum.

Caccini’nin kendi müziğinde (lüzumlu olmasa bile) örtük olarak bulunduğunu tahayyül etmiş olabileceği bedensel performansları daha iyi anlamak için bu düşünceden yararlanmayı düşünürken, bu yazıda başvurduğum arka plan/ ön plan yaklaşımını da kullanmayı düşünüyorum. Modern dönemin başlarında tıp ve ebellekle ilgili metinlerde beden, toplumsal cinsiyet ve cinsiyete dair geliştirilen inançlar ve davranışlardan yola çıkarak, Caccini’nin metinleri için bir “arka plan” oluşturmayı öneriyorum. Bu kaynakları günümüzde bedensel bir pratik olarak Şarkı etrafında oluşturulmuş olan inançları ve davranışları tarif eden kaynaklarla birlikte okumak istiyorum. Bunun peşinden, Caccini’nin müziğinin basılı ve el yazması kaynaklarında kısmen kayda geçirilmiş olan belirli performanslar üzerinde durabilirim.

Böyle bir projenin başarıya ulaşmasına iki şey engel olabilir. Bunlardan biri, konunun devasa genişliğidir; on yedinci yüzyılın başlarında yaşamış bir İtalyan için, bedeni toplumsal cinsiyetli, cinsiyetli ve şarkı söyleyen beden olarak tecrübe etmeden ziyade bedene sahip olmanın, bir bedende yaşamanın ve bir beden olmanın muhtemel anlamını tanımlamaya çalışırken karşılaşmayı beklediğim fikirlerin tuhaflığıdır. Her şeye rağmen, Avrupa kültürlerinde bedenin tarihi hakkında gitgide büyüyen literatüre “sınır geçişi” yapmak gibi göz korkutucu bir işin altına girmek yerine bu projeyi sürdüreceksem, entelektüel olarak bundan daha dürüst bir yol düşünemiyorum.

İkinci engel, Caccini’nin müziğinin on yedinci yüzyılın bedenleri tarafından on yedinci yüzyılda gerçekleştirilmiş icralarının bulunmamasıdır. Caccini’nin icracılarından müziğini nasıl “icra etmeleri”ni beklediği, hatta neleri şart koştuğunu yeterince anlamak için, süslemeleri ve ritimleri aşırı bir titizlikle not düşmüş olsa da, günümüze ulaşan partiyonlarına bel bağlayamayız. Pearl Jam’in “Go”sunun da hiçbir partiyonu, Vedder’ın sesinin niteliğini –benim bu niteliğin ima ettiğini düşündüklerimi– hakkıyla ifade edemez. İcralara ve icracılara, bu müziğin icracılarından nota yazımında ya da icra alıştırmaları incelemelerinde açıkça belirtilenlerin ötesinde neler beklediğini bana söyleyebilecek olan, on yedinci yüzyılın başındaki repertuarın uzmanı olan araştırmacılara ihtiyacım var. Yine de icralara ve icracılara büyük bir titizlikle yaklaşmalıyım, zira gerek icralar gerekse icracıların bedensel deneyimlerine ilişkin anlatıları, en iyi ihtimalle, yirminci yüzyılın bedene dair fikirleri ile on yedinci yüzyılınkiler arasında bir diyalog olacaktır. Bu durum da insanın gözünü korkutuyor. Belki de yalnızca, Caccini’nin kuşağının Floransa’da yarattığı şarkı söyleme usulünün insanları bedenlerini icra etmeye nasıl teşvik ettiğine dair bir şeyler öğrenmeyi umabilirim. Caccini’nin müziği hakkında çok önemli iddialarda bulunmam mümkün olmayabilir.

Ne olursa olsun şöyle bir yaklaşımın sunabileceklerini hâlâ çok merak ediyorum: Francesca Caccini’nin yaşayan müziğini, toplumsal cinsiyet ve/veya cinsiyet performansı olarak görmüş olabileceği belli bedensel edimleri tanımlayan metinler olarak görmek, yani onun müziğini, tarihsel olarak geriye dönüp bakınca gördüğümüz gibi, çağdaşlarından en çok ayırt eden deneyimden, bir “kadın” olarak bedenlenmenin deneyiminden yola çıkarak düşünmek. Bu farklılığın onun için ne anlama geldiğini anlamak istesem de (onun anladığının benim cinsiyet farklılığından anladığımdan çok farklı olabileceğini tahmin ediyorum), müziğinde bedenlenmeye dair deneyiminden izler bırakmış olması olasılığını öteleyemem.

Niye önemseyelim ki?

Müziğin kültürel olarak anlaşılabilir beden, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarının bir mecrası mı olduğunu (olup olmasını) niye önemseyelim ki? Müziği

buradan düşünmenin ne gibi sonuçları olacaktır? Böyle olursa müziğin doğası hakkındaki gündelik varsayımlarımızdan ne kaybederiz? Karşılığında ne kazanırız?

Birincisi, niye önemseyelim ki? Müzik araştırmacıları olarak, müziğin kültürel öğrenmenin bir mecrası olarak işleviyle ilgilendiğimiz ölçüde bunu da önemsememiz gerekir; zira Butler'ın performatif toplumsal cinsiyet teorisi bu işlevi tam da belirli bedenler ile bu bedenler hakkındaki kültürel normlar arasında gelişen ilişkiler açısından açıklar. Özellikle de, müzik icrasıyla ilişkilerimizin ve icralar arasından yaptığımız tercihlerin, kültürel olarak anlaşılabilir toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarını dayatan iktidar rejimleriyle ilişkilerimizden nasıl etkilendiğini, nasıl da bu ilişkilerin birer belirtisi olduğunu anlamak istediğimiz için önemseyebiliriz. Bizler de kaçınılmaz olarak bu rejimlerin bir parçası olduğumuz, kendimizi gündelik toplumsal cinsiyet performanslarını üretmeye zorladığımız için de önemseyebiliriz. Böyle bir sistem içinde yaşayan insanlar olarak, müsaade edilen performanslar alanının ne kadar geniş olduğunu anlamak isteyebiliriz, çünkü bu genişlik bizi (insanlar olarak) lüzumsuz katılıklardan kurtarabilir. Böyle bir sistemde yaşayan müzisyenler olarak ise, müzik üretimlerimizin dinleyicilerimizin bizim kültürümüzde insanın bedenli, toplumsal cinsiyetli ve cinsiyetli bir kişi haline gelişine dair algıları üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu anlamak gibi bir sorumluluğumuz da var. Yani bu algılara yaratıcı bir yoldan (yeni olanaklar icra ederek) veya muhafazakâr bir biçimde (ahlaki ve doğal olarak uygun olduğuna inandığımız performans olanaklarını icra yoluyla yeniden tescil ederek) müdahale etmeyi seçebiliriz.

Müziği bu biçimde düşünmenin nasıl sonuçları olacaktır? Entelektüel dünyamızda kendi müzik zevklerimiz için bir yer tutmaya çalışırsak bu bize ne kazandırır, ne kaybettirir? Müziği bedeni (özellikle de toplumsal cinsiyetli ve cinsiyetli bedeni) icra etmenin bir yolu olarak anlamaya çalışmak, müziğin esasen aşkın ya da estetik bir deneyim olduğu öncülünden kesin bir şekilde uzaklaşmayı gerektirir. Bundan böyle müzik hakkındaki entelektüel araştırmalar, müziğin kültürün kullanışlı bir aleti, insanların başkalarıyla, ait oldukları toplulukla, topluluklarının değerleriyle ilişkilerini müzakere etmesinin bir mecrası olduğu öncülüne dayanacaktır.

Kimi okuyucular böyle bir hamlenin müziği lüzumsuzca politikleştireceğinden, onu alçaltacağından, bizi müziğin zevklerinden mahrum bırakacağından, tekrar eden performanslarla “sevgi” dediğimiz bir ilişkiye bürünerek müzisyen ya da müzik araştırmacısı olmayı tercih etmemizi sağlayan o bedenli neşenin varlığını yadsıyacağından korkabilir. Müziği böyle, yani insanın başkası tarafından ezilmesinin izlerini bulabileceğimiz birçok mekanizmadan biri olarak düşünürsek bezdirici bir şeye dönüşebileceğinden korkabiliriz. Kültürü her dönemeçte müzakere etme gerekliliğinden geçici olarak kaçmanın bir aracı, geç kapitalist dönemde yaşamın her yönünün durmadan cinselleştirilmesinden saklanabileceğimiz bir son sığınak olmaktan çıkan müzik artık ani, açıklanamaz ve sınırsız bir neşe kaynağı olmayacaktır.

Pes etmek için bunlar yeterdi. Ama ben müziği kendimizi toplumsal cinsiyeti ve cinsiyeti olan bedenli varlıklar olarak icra etmemize aracılık eden söylemlerden biri olarak düşündüğümüzde yitirebileceğimiz zevkler kadar kazanabileceğimiz zevkler de olduğuna inanıyorum. Müzik zevklerimizde ve sevgimizde ölümlü, tensel ve erotik olanın ne olduğuna dair edindiğimiz yeni bilinç sayesinde, estetin kültürün sayısız disiplininin fantastik bir kaçış olarak müzikten aldığı zevkin yerine, icracının bedeninin direnişi, kaçışı, özgürleşmesi ve neşesini gerçekleştirmenin bir aracı olarak müzikten aldığı zevki koyabiliriz. Müziğin sunduğu sayısız (ve erotik) zevkin dünyamızı yeniden inşa etmenin araçlarını da nasıl sunduğunu öğrenebiliriz. Çünkü, Afrika-Amerikalı şair ve feminist Audre Lorde'un dediği gibi, erotik (ister yadsınsın ister benimsensin) gücün aracının ta kendisidir:

Gücümüzün gelişiminde ya da sürekliliğinde erotiğin öneminden yüzümüzü çevirsek ya da erotik ihtiyaçlarımızı diğerleriyle birlik içinde tatmin ederken yüzümüzü kendimizden çevirsek, tatmindeki neşeyi paylaşmaktan ziyade birbirimizi tatmin nesneleri olarak kullanırız... Hayatlarımızdaki erotik gücün farkına varmak kendi dünyamızın içinde hakiki bir değişimin peşinden gitmemiz için bize enerji verebilir.⁴¹

Bu yazıda sunulan fikirlerin bazıları daha önce, Kasım 1994'te Old Dominion Üniversitesi Kadın Çalışmaları

Programı'nın düzenlediği bir konuşmada; Mart 1995'te Ottawa Üniversitesi'nde düzenlenen "Sınır Geçişleri: Müzik Araştırmalarında Yeni Yönelimler" konferansında; Mart 1995'te Pennsylvania Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Müzikoloji Kolokyumu Dizileri'nde sunuldu. Argümanıma odaklanmama yardımcı olan sohbetlerimiz için Elaine Barkin, Bridget Kelly Black, Rob Bowman, Annette Chretien, John Covach, Anita Feldman, Shawn Felton, Bonnie Gordon, Lydia Hamessley, Carrollee Hevener, Elizabeth Hudson, Francesca Katchini, Regula Qureshi, Lars Rains, Carmen Sahourin, Gary Tomlinson, Donald Webb, Elizabeth Wood özellikle de Margaret McFadden'a minnettarım.

Notlar

- 1 Ekim 1992'de Müzik Teorisi Derneği'nin yıllık toplantısında ve Haziran 1993'te Eastman Müzik Okulu'nda düzenlenen Feminist Teori ve Müzik 2: Devam Eden Bir Diyalog konferansında sunulmuş olan bu bildiri "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem" [Feminist Teori, Müzik Teorisi ve Zihin/ Beden Problemi] başlığıyla yayımlandı: *Perspectives of New Music* 32 (1994): 8-27.
- 2 [ed.n.]İtalyancada '1600'ler'. Burada 17. yüzyıl Barok vokal üslubunda şarkıcı kastedilir.
- 3 [ed.n.]Monodi koleksiyonu, tek ezgi ve sürekli bas (basso continuo) esaslı 17. yy vokal parçaları derlemesi anlamındadır
- 4 Bkz. Butler'ın öncü çalışması *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990) [*Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis, 2008]; *Inside/ Out: Lesbian Theories/Gay Theories*, yay. haz. Diana Fuss (New York: Routledge, 1991), 13-31'de yayımlanan "Imitation and Gender Insubordination" [Taklit ve Toplumsal Cinsiyet İtaatsizliği] başlıklı yazısı; yazılarının bir araya getirdiği *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993) [*Bela Bedenler*, çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay Tuner, Pinhan, 2014]; Seyla Benhabib, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser'la diyaloglarından oluşan *Contentions: A Philosophical Exchange* (New York: Routledge, 1995).
- 5 Butler, *Bela Bedenler* içindeki "Kritik Queer" başlığını taşıyan son yazısında şöyle der: Cinsiyetleşmenin vuku bulduğu pratik, ve normların bedenselleşmesi, zorunlu bir pratik[tir] ... ancak tam da bundan ötürü tamamen belirleyici değildir. ... Toplumsal cinsiyet normları belli dişillik ve erillik ideallerini, heteroseksüel bağın idealleştirilmesiyle neredeyse daima ilişkili olanlarını, bedenselleştirmeyi şart koşarak işler" (231 [325-26]). Demek ki toplumsal cinsiyetlenme zorunludur, fakat belli bir kültürel bağlamda toplumsal cinsiyeti oluşturan bireysel performanslar *bireysel olarak* zorunlu değildir.
- 6 [ed.n.] Diyalojik: Bakhtin'den; anlamın tek merkezli değil, birden çok "ses" in karşılıklı etkileşimiyle kurulduğunu vurgular (karşıtı: monolojik). Kontrpuanlı: Müzikte bağımsız iki ya da daha çok melodik çizginin eşzamanlı ve uyumlu örgüsü.
- 7 Örneğin bkz. Jacques Derrida, *La voix et le phenomene: Introduction au probleme du signe dans la phenomenologie de Husserl* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), David B. Allison, yay. haz. ve çev. (Evanston: Northwestern University Press, 1973); Jacques Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" [Istituto di Psicologia della Università di Roma'da, 26 ve 27 Eylül 1953'te düzenlenen Roma Kongresi'ne rapor], *La Psychanalyse* 1 (1956): 81-166; İngilizce çeviri: "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," *Jacques Lacan. Ecrits. A Selection*, yay. haz. ve çev. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1977), 30-113 ve Marie-France Castarede, *La voix et ses sortileges* (Paris: Societe d'edition "Les Belles Lettres," 1987).
- 8 Beden olarak ses üzerine bkz. Joke Dame, "Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato," *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, yay. haz. Philip Brett, Elizabeth Wood,

- ve Gary C. Thomas (New York: Routledge, 1994), 139-53 ve Roland Barthes, *S/Z*, çev. Richard Miller (New York: Noonday Press, 1988). Toplumsal cinsiyet normlarına aykırı, hatta ayak direyen davranışlar icra etmeye muktedir sesler hakkında bkz. Elizabeth Wood, "Sapponics," *Queering the Pitch*, 27-66 ve "Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage," *Musical Quarterly* 79 (1995): 606-43.
- 9 Luciano Berio, *Epifanie/Folk Songs* (RCA, LSC 3189, 1971).
- 10 Sınır gözetimi ABD'de bir dizi politik mesele için önemli bir metafor haline geldiği söylenebilir. 1994 ve 1995 yıllarında kamu politikaları hakkındaki tartışmalar, göçmenlerin, kaçak uyuşturucuların, ucuza üretilen giyimler ve otomobillerin, Zaire kaynaklı Ebola virüsünün ülke sınırlarından geçişlerinin azaltılmasına odaklandı. Bütün bunlara, elbette, "yabancı teröristler" ve Komünizmin oluşturduğu varsayılan, hepimizin aşına olduğu tehditlerini de eklemeliyiz. Ülke sınırları içinde, gittikçe büyüyen radikal bireycilik kültürü, her yurttaşın toplum ve devletle toplumsal bağını reddetme hakkı olduğunu vurguluyor. Bu da her yurttaşın siyasi ve psikik sınırlarını gözetleyen bir hamledir. Bunun tersine, yurttaşlar ve bölgeler arasındaki sınırları geçen meselelere dönük kamu politikaları –örneğin güvenlik, eyaletler arası ticaret ve kamusal eğitim politikaları- neredeyse hiç rağbet görmüyor ve genellikle, bu politikaları savunanları kadınsılaştıran bir retorik stratejiyle gündemden düşürülüyor.
- 11 Geçen yıl bana bütün bu evreleri gösterdiği için Megan Emily Wadin'e ve hem Megan'la vakit geçirmeme izin veren hem de onun gelişimi hakkındaki düşüncelerini benimle paylaşan ebeveynlerime minnettarım.
- 12 Arkadaşım Everett'i örnek verebilirim. Everett üç yaşındayken en çok önemseydiği insanlarla yakınlığını iyice pekiştirmenin olası yollarından bahsedip duruyormuş: Erkek olurum ve Anneciğimle evlenirim; kadın olurum ve Babacığımle evlenirim; kadın olurum ve Anneciğimle evlenirim; erkek olurum ve Babacığımle evlenirim. Everett, ebeveynlerinin şaşkın bakışları altında, genellikle insanın göğsünün süsten mi ibaret mi olduğu, yoksa işlevsel bir niteliği mi olduğuna bakarak tanımladığı cinsiyeti hem toplumsal cinsiyetten hem de cinsellikten güzelce ayırarak, Butler'ın mümkün olduğunu düşündüğünü dört cinselliği de dile getirmiş.
- 13 Müzikal gelişimin evrelerine dair anlattıklarımı büyük oranda şu kaynaklara borçluyum: Mary Louise Serafine, *Music As Cognition: The Development of Thought in Sound* (New York: Columbia University Press, 1988) ve John A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1985).
- 14 [ed.n.] Tonik (karar sesi): Bir dizinin merkez/çekim sesi; ezgi bu sese "dönme" eğilimindedir (ton merkezi).
- 15 Bu iki doğa filozofunun kadınların tamamlanmamışlığına ilişkin birbirinden çok az farklı görüşlerinin iyi bir özetini bkz. "Destiny is Anatomy," Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 25-62.
- "Kadınların ergenlik yaşamadığı" düşüncesi kimi okuyuculara tuhaf gelebilir. Göğüslerin büyüdüğünü, ilk regli, vücut kıllarının çıkışını ve deri altının yağlanmasını nasıl unutulabilir? Fakat kadınların bacaklarını ve koltuk altlarını mecburen tıraş etmesinden tutalım da Marilyn Monroe'nun arkadan nefesini duyabildiğimiz o bebeksi konuşmasında algılanabilen seksiliğe kadar, kültürel pratiklerin birçoğu kadınlarda cinsel olgunluğun sonuçlarını yadsıma ya da silmeye dönük kültürel bir itkiye işaret ederler. Bu fikre ilk kez şurada rastladım: Germaine Greer, *The Female Eunuch* (Londra: MacGibbon and McKee, 1970).
- 16 Kızların seslerinin ergenlikte değişmediğine ilişkin bu görüşün yanlış olduğunu herhalde söylememe bile gerek yok. Aksine, şarkı söylemeye devam eden kızlar ses aralıklarını yukarı çekmek için çabalamaya teşvik edilirler. "Eğitilmiş" kadın şarkıcılar, çoğunlukla erkeklerde olup kendilerinde de olabilecek ses bölgesini terk etmek üzere eğitilirler. Dolayısıyla orta sınıf Kuzey Amerikalıların ses konusundaki kültürel öğrenme süreçlerinde, hem kadınlar hem erkekler açısından cinsiyet farklılığının işitsel icrası abartılır.
- 17 Afro-Amerikan kültüründe ve Jane Sugarman'ın incelediği Toronto'da yaşayan Prespa Arnavutları gibi göçmen alt kültürlerinde durum daha karmaşıktır. Bkz. Sugarman, *The Partridge and the Nightingale: Singing and Gender Among Prespa Albanians*, *Ethnomusicology* 33 (1989): 191-215. Ayrıca yetişkin Avro-Amerikan erkeklerin Şarkıdan kaçışı, oldukça yeni bir olgudur: Örneğin, 1930'larda erkek korolarının ve berber dörtlüsü kültürünün popüler olduğu Kuzey Amerika kültürü için bu geçerli değildir. Whiffenpoofs gibi a cappella gruplarının oluşturduğu bir üniversite alt kültürünün olduğu Doğa ABD için bugün bile geçerli değildir. Fakat böyle birçok grubun olduğu Virginia Üniversitesi'nde, bu gruplara katılan erkeklerin nonoş sanılmaması için sıradışı önlemler alınmıştır. Üniversitesinin müzik kulübünün eş-direktörü ve Virginia Gentlemen üyesi Shawn Felton'a ve iki topluluğun da önceki başkanı Donald Webb'e, Virginia Üniversitesi'nde tamamen erkeklerden oluşan a cappella gruplarında erillik konusunda yaşanan gerilimlere dair yorumlarını benimle paylaştıkları için teşekkür ederim.
- 18 Virginia Üniversitesi'nin 95 mezunlarından Carrollee Hevener'a, popüler müziğin geneli hakkındaki öğretici sohbetleri için minnettarım.
- 19 Bu gruplar orta Virginia'daki –özellikle de orta sınıf ve alt orta sınıf Avro-Amerikan öğrencileri arasında- bariz popülerlikleri nedeniyle üstüne düşünmek için iyi örnekler. Yine benim onların icralarını duymam popülerliklerinden kaynaklanmıyor. Ne ülkede ya da kıtadaki popülerliklerini tartışmak ne de onların icralarından günümüzün pop müziğindeki ses rengi tercihlerine dair birtakım sonuçlar çıkarmak gibi bir niyetim var.
- 20 Pop müzik gruplarının ergenlik çağlarındaki fanlarıyla ilişkilerine dair bu yorumu Stuart Hall ve Paddy Whannel'in şu yazısına borçluyum: "The Young Audience," *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, yay. haz. Simon Frith ve Andrew Goodwin (New York: Pantheon, 1990), 27-37.
- 21 David Fricke, "Twinning Streak," *Melody Maker* (17 Haziran 1995): 37, Pearl Jam ve Neil Young'un birlikte yaptıkları Mirror Ball albümü (9362459341-2,1995) üstüne değerlendirme.
- 22 *Pearl Jam* (Sony/Epic Associates, ZK 53136,1993).
- 23 Erkek şarkıcıların, özellikle tenor ve basların, normal göğüs sesi aralığının üstüne çıkarak söyledikleri ince ve tiz ses üretme tekniği – ç.n.
- 24 Vedder'in bir solist olarak Pearl Jam'in *sound'*una yaptığı katkı hakkındaki daha erken tarihli bir yorum yazısında Vedder

- “muhteşem ve karizmatik bir tenor” olarak tanımlanıyor. Bkz. Jeff Gilbert, “Pearl Jam,” *Spin* 8 (Aralık 1992): 56-57.
- 25 John Shepherd, “Müzik ve Erkek Hegemonyası” başlıklı yazısında stil bakımından Pearl Jam’in seleflerinden birinde gözlemlediği böyle sıkıştırılmış vokal sesine biraz farklı toplumsal anlamlar yükler ve bu müziği “maço rock” olarak tanımlar: “Ses tellerinin aşırı sıkıştırılarak kullanılması, erkeklerin kamusal dünyada karşılaştıkları gerilim ve yaşadıkları baskıları muhtemelen fizyolojik bir tekrardır” (166). Shepherd, daha sonra, Vedder’in böyle yüksek perdeden şarkı söylemek için tercih etmiş olabileceği “kafa sesi”ni “kırılgan erkeğin müziği ... geleneksel rasyonalitenin varsayılan üstünlüğünden yine de vazgeçmeyen bir duygusal desteğe başvurma” (167) olarak tanımlar. Ben ise, bir erkeğin “kafa sesi”ni icra ederek, bundan önce bedeninin Kültürün nüfuzu karşısındaki kırılganlığını icra ettiğini düşünüyorum. Shepherd’in yazısı burada yayımlanmıştır: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, yay. haz. Richard Feppert ve Susan McClary (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 151-72.
- 26 Vedder’in kapalı-sınır sesinin şarkının sözlerinin fevkalade ifade ettiği tavırları icra ettiği söylenebilir, zira “Go” şarkısı muhtemelen haksızlık yapılmış bir sevgiliye çekip gitmemesi için bir yalvarıştır. (Editörün ve yayıncının notu: Albüm kapağının içindeki notlarda yer almayan, “Ne olur beni bırakıp gitme” dizesiyle başlayan “Go” şarkısının sözlerine burada ne yazık ki yer veremedik. Pearl Jam’in hukuk danışmaları ne sözleri ne de CD kapağını yayımlamamıza izin verdi.)
- 27 David Menconi, “Spins: Nomads Indians Saints,” *Spin* 8 (Ocak 1991): 78.
- 28 Indigo Girls, *Rites of Passage* (Sony, Epic EK 48865, 1992). Albüm kapağının içinde yazdığına göre, söz ve müzik Emily Saliers’e aittir. Vokal ve akustik gitarda Saliers ve Indigo’dan grup arkadaşı Amy Ray vardır.
- 29 Menconi’nin yukarıda bahsettiğimiz yorumu gibi, Karen Schoemer’in Indigo Girls albümü (Sony International, Epic FET45044, 1989) hakkındaki değerlendirme yazısı [“Forever your Girls,” *Spin* 5 (Ağustos, 1989): 57-58] ve Chuck Dean’in *Rites of Passage* hakkındaki yazısında da [*Spin* 8 (1992): 77-78] bu özellikler övgü nedeni olarak sayılır. Üç değerlendirme yazısı da özellikle Indigo Girls’ün seslerinin oluşturduğu armonilere odaklanır.
- 30 Müzikte şarkı sözlerinin anlamını müzikal olarak resmetme tekniği – ç.n.
- 31 Örneğin, Menconi’nin seslerinin mükemmel “uyumu”nu övmesi, “bıktırıcı içtenliklerine rağmen...” biçimine bürünür. Dean seslerinin “rahatlatıcı armonileri”ni övse de bunların “derin bir kavrayış içermekle birlikte zorlama gelen şarkı sözlerinin içine paketlenmiş olduğunu” söyler. Şikâyet edilen bu özellikler, elbette, Indigo Girls’ün stil bakımından 1970’lerin “Kadınların Müziği” hareketi içindeki seleflerine işaret eden, dolayısıyla bir çırpıda kadınsılık stereotipleriyle ilişkilendirilen özelliklerdir.
- İşin ilginç, yakın zamanda Pearl Jam de “hiç taviz vermediği içtenliği” yüzünden suçlanmıştır. Neil Young’la birlikte yaptıkları *Mirror Ball* albümü hakkında bkz. Eric Weisbad, “Not Fade Away,” *Spin* 11 (1995): 53-59 ve 120,
- 32 Schoemer, 58.
- 33 Menconi, 78.
- 34 Tek başına söyleyen pop divaları arasında Liz Phair, Tori Amos, Kate Bush ve Annie Lennox’u sayabiliriz. Bu normun önemli bir istisnası, belki en iyi örneğini L7 grubunda gördüğümüz “Riot Grrrl” fenomenidir. Bu “grrrls” [kzzzlar] birlikte şarkı söylüyorlar, ama Şarkıda kültürel olarak dayatılan disiplinlerle ilişkileri Indigo Girls’ten son derece farklıdır.
- Başka bir ilginç istisna, tek başlarına ya da büyük oranda erkeklerden oluşan gruplarla şarkı söyleyerek üne kavuşmuş olan üç kadın şarkıcının, Dolly Parton, Linda Ronstadt ve Emmylou Harris’in birlikte kaydettiği *Trio* albümüdür (Warner, WB 25491-4, 1987). Ama bu albümde bile hep tek bir kadının sesi öne çıkar, diğerleri arka vokaldedir.
- 35 Birkaç dönem üst üste açtığım müziğe giriş dersinde yazılan “Benim müziğim” konulu tek sayfalık ödevlerde gördüğüm kadıyla, Indigo Girls’ün Virginia Üniversitesi’nde lisans öğrencisi olan fanlarına en çok hitap eden yanı “kız arkadaşlar” fikrinin sesli icralarını gerçekleştirmeleri.
- Grubun icrasının Oidipal evrede tam olarak bireyleşmeyi başaramayan kızın bir icrası ya da “iki sesli söylemin” sonik bir örneği olarak da anlaşılabilir. E. Dorsey Norwood’un “‘Love’s Recovery’: A Feminist Hearing of the Indigo Girls” başlıklı seminer yazısında iki alternatifle de karşılaştım.
- 36 Nüfuz etme şarkının sözlerinde, hayaletin varlığı ve eylemlerinin “ekrandan içeri dolan sıcak hava”, “kalbime batan iğne”, “içimden geçip gidiyorsun” ve “ruhumu delip geçiyorsun” gibi imgelenmesinden de anlaşılacağı gibi, oldukça önemli bir mecazdır.
- 37 Indigo Girls üyelerinden Emily Saliers ve Amy Ray, en azından lezbiyen-gey topluluğu içinde, öyle ya da böyle “açık” lezbiyenlerdir (göründüğü kadıyla, aralarında herhangi bir ilişki yoktur). Örneğin bkz. *Out 18*’de (Aralık/Ocak 1995: 85) 1994 yılının “100 Açığı” listesinde yer almaları. Lezbiyen cinselliğinin kadınlar arasındaki dostlukla (Indigo’nun performanslarının lisans öğrencileri arasındaki yaygın yorumu) ilişkisi için bkz. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence,” *Signs: Journal of Gender and Culture* 5 (1980): 631-60.
- 38 Bu yöntem elbette etnomüzikolojide yaygın olarak kullanılır.
- 39 Nüfuz edilebilirlik meselesinin her zaman her yerde, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet performanslarının izini sürmeye olanak tanıyan kullanışlı bir eksen olduğunu söylemeye çalışmıyorum – benim yaşadığım zaman ve yer hakkında düşünürken yararlı olduğunu söylüyorum sadece.
- 40 M. Reynaldus Columbus, *De re anatomica* (Venedik, 1559). Bu Columbusçu keşif hakkında bkz. Laqueur, 64-67.
- 41 Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (Brooklyn: Out and Out Books, 1978), 8. [Türkçe çeviri Gülkan Noir: Audre Lorde, *Bahısdışı Kız Kardeş*, çev. Gülkan ‘Noir’ ve Yusuf Demirörs, Otonom Yayıncılık, 2022, s. 72-73 – ç.n.]

Sesin Cinsiyeti*

Rebecca Grotjahn

Çeviren: Merve Ergün

Yazarın Kaos Queer+ için önsözü: Bu makale ilk olarak 2010 yılında, Rebecca Grotjahn ve Sabine Vogt'un Sarah Schaubberger katkısıyla derledikleri Musik und Gender (Müzik ve Cinsiyet) adlı kitapta "Das Geschlecht der Stimme" (Sesin Cinsiyeti) başlığıyla (Kompendien Musik, Cilt 5, Laaber-Verlag, s. 158–169) yayınlandı. O zamandan bu yana hem toplumsal cinsiyet tartışmaları hem de müzikoloji alanında ses ve şarkı söyleme konusuna dair yaklaşımlar önemli ölçüde gelişti. Bu metni bugün yazacak olsaydım, geleneksel ikili cinsiyet düzeninin ötesindeki toplumsal cinsiyet kurgularını şüphesiz daha kapsamlı bir biçimde ele alırdım. Ayrıca popüler müziğin şarkı söyleme pratiklerini de, geniş ve uzman olmayan bir okur kitlesine hitap etmeyi amaçlayan ve söz konusu kitabın yayınlandığı Kompendien Musik dizisinin genel çerçevesine uygun şekilde, bu tür bir çalışmaya dâhil ederdim. Buna karşın yazının ana fikrinden ödün vermiyorum: Bu çalışma şarkı söyleme örneğinden yola çıkarak cinsiyetin kurgusal karakterini ortaya koyuyor.¹

Özet

İnsan sesi genellikle ikincil bir cinsiyet özelliği olarak kabul edilir. Fiziksel bir etkinlik olarak şarkı söylemenin, sesi belirleyen perde ve tını üzerinde doğrudan etkili olan biyolojik cinsiyetten kaynaklandığı varsayılır. Ancak "sesin cinsiyeti" doğal bir olgu değil, bir kurgudur: Sesleri cinsiyet ölçütüne göre sınıflandırır ve böylece kültürümüzde her yerde karşımıza çıkan ikili cinsiyet sistemini, kendi başına biçimsiz ve akışkan olan ses aralıkları alanına yansıtırız. Müzik tarihinde ses ile cinsiyet arasındaki ilişki, günümüzde olduğundan her zaman bu denli sıkı değildi. Şarkı söyleyen sesin müzikte cinsiyetin tartışmasız bir simgesi olarak kullanılmaya başlanması, ancak 19. ve 20. yüzyıllarda çeşitli kurucu süreçlerin sonucu olarak mümkün hale gelmiştir.

* Bu metin, Rebecca Grotjahn'ın ilk kez Rebecca Grotjahn / Sabine Vogt (der.), Musik und Gender (Kompendien Musik, cilt 5), Laaber: Laaber-Verlag, 2010, s. 158–169 içinde yayımlanan "Das Geschlecht der Stimme" başlıklı makalesinin Türkçe çevirisidir. Çeviri, yazar Prof. Dr. Rebecca Grotjahn ve Laaber-Verlag'ın izniyle yayımlanmaktadır.

Müziğe ilişkin hemen hiçbir etkinlik, şarkı söylemek kadar cinsiyete bağlı görünmüyor. Enstrüman icrası, orkestra şefliği veya bestecilik gibi alanlarda, cinsiyete bağlı farklılıklar artık biyolojik nedenlerle değil; sosyalizasyon süreçleri, güç ilişkileri ve geleneksel faktörlerle açıklanıyor. Örneğin, çok az sayıda ünlü kadın orkestra şefinin olması, artık kadınların “doğası gereği” liderlik becerilerinden yoksun olmaları; ya da aynı şekilde, erkeklerin *bakır üflemeli çalgılardaki* hakimiyeti, daha güçlü diyaframa sahip olmaları gerekçesiyle açıklanamıyor.² Şarkı söyleme söz konusu olduğunda ise durum farklıdır. Ses, ikincil bir cinsiyet özelliği olarak kabul edilir: Birinin şarkı söylediğini görmesek ve sesini daha önce hiç duymamış olsak bile, onun bir erkeğe mi yoksa bir kadına mı ait olduğunu ayırt ederiz. Fiziksel bir aktivite olarak şarkı söyleme, görünüşe göre doğrudan biyolojik cinsiyetten etkilenir; bu da sesin konumunu ve tınısını belirler.

Doğal olduğu varsayılan bu önkabul, cinsiyet araştırmalarından elde edilen çeşitli bulgular ışığında sorgulanabilir hâle gelmektedir (Grotjahn, 2005). İkili cinsiyet sistemi doğal değil, toplumsal, psikolojik ve bedensel işleyişlerin -şarkı söyleme de dahil- belirli bir cinsiyete atfedilmesinin temelini oluşturan bir yapıdır. Tarihsel şan araştırmaları, sesin cinsiyetine ilişkin mutlak kabulü göreceleştirir: Sesin kadın ve erkek olarak kategorize edilmesi tarihsel bir inşa sürecinin ürünüdür. Ayrıca, sesin toplumsal cinsiyet bağlamında kodlanması, şan tekniklerinin toplumsal cinsiyetin müzik yoluyla temsili olarak yorumlanmasını mümkün kılar.

Ses Cinsiyetinin İnşası/Kurgulanması

Neredeyse her şan öğretimi ders kitabında, ses sınıflandırması bulunur ve bu sınıflandırma hemen her zaman cinsiyete göre bir ayrımla başlar: Sesler kadın ve erkek sesleri olarak ayrılır. Bu ayrım, çoğunlukla simetrik bir ilişki olarak tasvir edilir: Her iki grupta da yüksek, orta ve düşük (pes) sesler tanımlanır ve bunların ses aralıkları yaklaşık bir oktav mesafeyle birbirinden ayrılır. Bu konudaki genel kanıyı yansıtan bir örnek olarak Vikipedi’nin Almanca versiyonunun “Stimmlage” [ses aralığı] maddesine (N.N., n.d.) bakılabilir; buradaki tanım tablodaki gibidir:

Kadın Sesleri		Erkek Sesleri	
Soprano	c^1-a^2	Tenor	$c-a^1$
Mezzosoprano	$a-f^2$	Bariton	$G-g^1$
Alto	$g-e^2$	Bass	$E-e^1$

Bu tür sınıflandırmalar ampirik gözlemlere dayandırılarak yapılmaz; üstelik her okurun bildiği, ses aralığı bu sınıflandırmalardan farklılık gösteren şancı örnekleri mutlaka vardır. Örneğin, c^1 (do¹)’in altındaki seslere inemeyen bir soprano ya da falsettoda bile e^1 (mi¹)’in üstüne çıkamayan bir bas, muhtemelen opera sahnesinden ya da oratoryo korosundan ziyade bir ses terapistinin yanında daha iyi bir mertebede olurdu. Ses aralıkları üzerine yapılan az sayıdaki ampirik araştırma (Nadoleczny, 1923), kadın ve erkek ses aralıkları arasında büyük bir uçurumdan ziyade, kayda değer örtüşmeler ve akışkan geçişler bulunduğunu gösteriyor: Birçok erkek iki veya hatta üç çizgili oktav aralığında rahatlıkla şarkı söyleyebilir ve birçok kadın, bazı profesyonel tenorların bile zorlandığı c ’nin (do) altındaki seslere inebilir.

Bu, kadınların ses aralıklarının ortalama olarak erkeklerden daha tiz olduğunu yadsımak anlamına gelmez. Ancak, sesleri cinsiyet ölçütüne göre sınıflandırdığımız anda, toplumsal cinsiyet araştırmalarının en azından Judith Butler’ın Gender Trouble (*Cinsiyet Belası*) (1990) kitabından bu yana cinsiyetin bir inşası olarak adlandırdığı şeyi yapmış oluruz. Kendinde belirgin bir yapıya sahip olmayan çeşitli değerler alanı, bu değerlere içkin olmayan bir ölçüte göre düzenlenir. Örneğin, örneklemdeki kişilerin yaşını da bir değişken olarak dahil edebildik: İleri yaştaki yetişkinlerin genç yetişkinlere göre daha pes/kalın sesle konuştuğu ve şarkı söylediği tezi, ortalama değerlerle pekâlâ desteklenebilirdi.

Gırtlak büyüklüğü -dolayısıyla ses aralığı- ile hormon düzeyi arasındaki ilişki de yadsınamaz. Çocuklarda ses aralığı cinsiyete bağlı olarak kayda değer bir farklılık göstermezken (Mecke, 2007), ergenlikte bunun değiştiği bilinmektedir. Erkek ergenlerde yoğun şekilde salgılanan testosteron hormonu, gırtlak vücutun geri kalanına kıyasla daha hızlı büyümesine ve dolayısıyla sesin mutasyona uğramasına yol açar; ayrıca erkek üreme bezlerinin gelişimi ve artan vücut kılınması gibi başka fiziksel özellikleri de tetikler.³ Ancak bu durum, ses cinsiyetinin yapısal karakterine karşı bir argüman

oluşturmaz. Zira hormonal açıdan kesin bir iki cinsiyetlilikten söz edilemez. Tüm insanlarda aynı hormonlar etkindir, yalnızca farklı bileşim oranlarında işlerlik gösterirler. Belirli hormonların miktarına ve oranına bağlı olarak bireyler daha fazla ya da daha az vücut kıllanmasına, daha geniş ya da daha dar kalçalara, daha büyük ya da daha küçük bir gırtlığa sahip olabilirler. Kadın ya da erkek üreme bezlerinin oluşması için belirli bir düzeyde östrojen veya testosteron gerekli olsa da, bu durum toplumsal olarak ‘cinsiyet özellikleri’ diye kabul edilen tüm nitelikleri belirlemez. ‘Genler ya da kromozomlar, bir kez devreye girdiğinde, bütünüyle bir kadın ya da erkeği ortaya çıkaran anahtarlar değildir.’ (Villa, 2006). Dolayısıyla, istatistiksel olarak bakıldığında kadınlarda geniş kalçaların, erkeklerde göğüs kıllarının daha yaygın olması doğrudur; fakat tersinden, kılsız bir göğüsten ‘kadınlık’ ya da dar kalçadan ‘erkeklik’ sonucu çıkarmak mümkün değildir. Benzer şekilde, ses aralığı da diğer cinsiyet-tipik özelliklerin varlığını yalnızca belirli bir olasılıkla gösterir. Alt sınır *tonu E* (mi) olan bir sesin yetişkin bir erkeğe ait olması beklenebilir; ancak alt sınırı *H* (si) olan bir sesle karşılaşıldığında, bunun bir kadına mı yoksa bir erkeğe mi ait olduğunu tahmin etmekten öteye gidemeyiz. Ses için de, tıpkı boy uzunluğunda ya da biyolojik indirgemeci teorilerin sıkça başvurduğu beyin büyüklüğünde olduğu gibi, şu söylenebilir: İki erkek veya iki kadın arasındaki farklar genellikle bir erkekle bir kadın arasındaki farklardan daha büyüktür (Ebeling & Schmitz, 2006).

Dolayısıyla, sesin cinsiyeti doğal bir olgu değil, bir kurgudur: Sesleri cinsiyet ölçütüne göre düzenler ve böylelikle kültürümüzde her yerde karşımıza çıkan ikili cinsiyet sistemini, aslında kendinde biçimsiz ve akışkan bir alan olan ses aralıklarına yansıtırız. Yalnızca bu önkoşul altında ses, cinsiyetin bir göstergesi olarak işlev kazanır.

Şarkı Söylemenin Tarihsel Bağlamı

Geçmiş müzik tarihi dönemlerinde ses ve cinsiyet arasındaki ilişki nasıl görülmüyordu?⁴ Bilindiği üzere, 1800 öncesi Batı sanat müziğinde erkeklerin alto ya da soprano aralığında şarkı söylemesi oldukça yaygındı; bunu ya falsettistler (bugünkü kontrtenorlar ya da alto/altus sesler gibi) ya da

kastratolar icra ediyordu. Sıklıkla iddia edildiğinin aksine, bu sesler özellikle kadın rollerine tahsis edilmemişti; çünkü kadınların sahneye çıkmaları yasaklanmıştı.⁵ Oysa bu yasak esasen kilise müziği için geçerliydi; tiyatrodan ise yalnızca belli dönemlerde, belirli şehirlerde ve ülkelerde uygulanıyor ve sürekli olarak ihlal ediliyordu. Barok operasında soprano ve alto sesler -ister kadın ister erkek olsun- erkek tanrıları, kahramanları ve âşıkları olduğu kadar tanrıçaları ve kraliçeleri de temsil ediyordu. Tiz ses, kadınsılıktan ziyade, tanrısalığın, statünün ve gençliğin göstergesiydi (Leopold, 2000). Bu durum, -kadınsı özellikleri konusunda şüpheye yer bırakmayan- dadılar için (üstelik erkekler tarafından seslendirilmek üzere!) sıklıkla tenor partileri bestelenmiş olmasıyla da doğrulanmaktadır. (Celletti, 1989b: 30–38). Bu, cinsiyet rollerinin oynandığı bir oyun değil, tenor sesinin *primo uomo* ve *prima donna*’ya kıyasla daha derin bir ses olması ve dadının daha ileri yaşını ve daha düşük sosyal statüsünü sesle ifade etmesi ile açıklanabilir.

17. ve 18. yüzyılın şan öğretisi metinlerinde cinsiyet göz ardı edilebilir bir rol oynar. Bu metinlerde kadın ve erkek ses aralıklarına dair bir sınıflandırma aramak beyhude bir çabadır. Örneğin Pier Francesco Tosi’nin ünlü incelemesi *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* çoğunlukla kastratolardan, zaman zaman da kadın şarkıcılardan örnekler verir; ancak ne cinsiyet meselesini ne de bundan kaynaklanan ses farklılıklarını herhangi bir yerde tartışır (Tosi, 2002). Öte yandan, 19. ve 20. yüzyıla ait şan pedagojisi metinlerinde neredeyse standart hale gelmiş ve cinsiyet ayırımına dayanan bir ses sınıflandırmasına rastlanır. Louis Lablache’ın insan sesinin aralığına ilişkin ifadesi buna tipik bir örnektir: “Görüldüğü gibi, bu aralık üç erkek (bas, bariton, tenor) ve üç kadın (kontra-alt, mezzo-soprano, soprano) olmak üzere altı ses türünden oluşur; kadın sesleri 1, 2, 3 erkek sesleri 1, 2, 3 ile bir üst oktav mesafesinde karşılık bulur; böylece kontra-alto, bas ile aynı genişliğe/aralığa sahiptir; vb.” (Lablache n.d.: 2). Bugün hâlâ yaygın olduğu gibi, burada da birbiriyle iç içe geçen olasılıklar, iki simetrik grup üzerine kurulu bir sistem olarak düzenlenir (Beghelli, 1995). Tenor söyleyen kadınlar veya erkek alto sesleri bu sistemde yalnızca istisna olarak yer bulur.

Bu ses sınıflandırmaları, 1800 civarındaki toplumsal cinsiyet söylemindeki köklü dönüşümle ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın

ikinci yarısına kadar “tek cinsiyet modeli” paradigması geçerliydi; bu modele göre cinsiyetler arasında karşıtlıklar değil, yalnızca dereceli farklılıklar bulunuyordu (Laqueur, 1992). Kadınlar, erkeklerden daha zayıf, daha günahkâr ve daha mantıksız, ancak onlardan temel olarak farklı olmayan, bir nevi eksik bir cinsiyet olarak görülüyordu. 18. yüzyılın sonlarından itibaren ise, cinsiyetlerin temel farklılıklar gösterdiği ve bu farklılıkların birbirini tamamladığı düşüncesi giderek yaygınlaştı (Hausen, 1976). Burada belirleyici olan, farklılıkların ne şekilde temellendirildiğidir. Aydınlanma Çağı’nda toplumsal ilişkileri Tanrı’nın iradesi olarak görmek artık akıl dışıydı. Bunun yerine doğa, sözde rasyonel bir gerekçelendirme mercii hâline geldi. Cinsiyet ilişkileri, yalnızca bedensel değil, aynı zamanda psikolojik cinsiyet farklılıklarını da belirleyen biyolojinin bir işlevi olarak kavrandı; kadının sözde edilgenliği ve duygusallığı ile erkeğin etkinliği ve rasyonelliği -ve bunlara eklenen birçok başka özellik- üreme sürecinden türetiliyordu.⁶ Bu cinsiyet özellikleri, aile içi iş bölümünden modaya, zihinsel, el becerisine dayalı veya sanatsal etkinliklere yatkınlığa kadar hayatın neredeyse tüm alanlarında uygulanıyordu - ve elbette şarkı söyleme de buna dahildi. Böylece, ses organlarının anatomisinden kaynaklanan dereceli fark -erkeklerin genellikle kadınlardan daha pes seslere ulaşabilmeleri ve kadınlar kadar tiz seslere çıkamamaları- erkek ve kadın seslerinin karşıtlığına temel oluşturmuştur: Erkekler pes, kadınlar tiz sesle şarkı söyler ve her iki cinsiyet, oktav farkıyla birbirini tamamlar.

Elbette, modern ses sınıflandırmaları da kadın ve erkek seslerinin ortak olarak kullandığı bir perde aralığı içerir. Yaklaşık a¹ ile a² arasındaki sesler hem tenor hem de alto seslerin temel aralığını oluşturur; yaklaşık c¹ ile f¹ arasında ise soprano ve bas dahi örtüşür. 1830–1930 yılları arasında ses/şan tarihindeki gelişmeler, bu ortak ton aralığını ses rengi açısından cinsiyete göre ayırmayı mümkün kılmıştır.⁷ Bu ayrım özellikle tenor ve alto ses türleri üzerinde etkili olmuştur.

Klasik bel canto, tenordan tiz ses aralıklarında falsetto⁸ kullanımını gerektiriyordu (Celletti, 1989a: 167–172). Bu sayede, Rossini’nin tiz virtüöz tenor partilerini yazdığı *tenorino*, falsettoyu dahil ederek hem akıcılık, hem de tiz notalara kolay erişim sağlıyordu; çünkü falsetto, göğüs sesi veya orta ses aralığı ile kıyaslandığında sesi daha rahat

kullanmayı mümkün kılıyordu. Aynı durum Fransız(ca) muadili *haute-contre*⁹ için de geçerlidir. Tarihi ses kayıtları, falsetto kullanımının 20. yüzyılın başlarına kadar tenorlar arasında oldukça yaygın olduğunu belgelemektedir. Özellikle 1900 civarında Fransız ve İngiliz şarkıcılar, günümüzde “kadınsı” olarak nitelendirilebilecek bir ses tonunu kullanmaktan çekinmemişlerdir. Ancak o dönemde erkek falsettosu hâlihazırda tartışmalı bir konuydu ve eleştiriler çoğunlukla cinsiyet özelliğine dayanıyordu. Şan pedagogu Luigi Parisotti de, 1911’de falsettoyu “en ufak bir gerekçesi olmayan, kendine saygısı olan ve yetenekli hiçbir şarkıcının asla kendini alçaltmaması gereken, erkeksi olmayan küçük bir sızlanma numarası” olarak tanımlamıştır (alıntı: Monahan, 1978: 151). Günümüzde, pop müzik dışında, hemen hiçbir tenorun bu tarzı (performans tarihinde bir kez bile olsun) benimsememesi muhtemelen falsetto sesinin hâlâ “erkeklikten uzak” olarak algılanmasıyla ilişkilidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız opera geleneğinden yola çıkarak, en tiz ses aralıklarında bile tam ses (veya terminolojiye bağlı olarak orta kayıt) kullanan, hayli farklı bir tenor ideali benimsenmiştir. Bu konuda öncü olan Gilbert-Louis Duprez (1806–1896), yüksek C notası için *ut de poitrine*’i, yani göğüs sesini kullanan ilk şarkıcılardan biri olmuştur.

Erkeklerde tenor falsettosunun tabu hâline getirilmesine karşılık olarak, kadınların tiz ses perdelerinde göğüs sesini kullanmaları da yasaklanmıştır. Günümüzde yalnızca pop ve müzikallerde doğal kabul edilen göğüs sesi, 20. yüzyılın ilk on yılına kadar klasik şarkı söyleme pratiğinde de özellikle alto kadın şarkıcılar (altistler) için önemli bir ifade aracıydı (Synofzik, 2003). Ancak daha sonraki dönemlerde şan pedagogları, göğüs sesini sadece “erkeksi” bir ses olarak değil, aynı zamanda ses için tehlikeli olarak da nitelendirdiler.

Özetle, şarkı tarihindeki bu gelişme, kadın ve erkek sesleri arasındaki farkların belirginleşmesine neden oldu. İlk olarak, 19. yüzyılın başında tiz erkek sesleri - kastratlar ve falsettistler - müzik sahnesinden silindi, aynı şekilde çok pes kadın sesleri (*contralto musico* türü) de kayboldu. Sonraki on yıllarda, her iki cinsiyetin ortak kullandığı ses aralığı, cinsiyetlere göre giderek daha fazla farklılaşmaya başladı. Sonuç olarak, tenorlar ve altolar, aynı ses aralığında şarkı söylese bile, sesleri kontrast oluşturur hale geldi ve artık karıştırılma “tehlikesi” ortadan kalkmış oldu.

Kadınsılığın sembolü olarak koloratür

Ses estetiğindeki dönüşüm, şarkı söyleme tekniğinin bir başka yönünü de etkilemiştir: koloratür (süslemeli şan tekniği). Bu, uzun zamandır kadınların alanı olarak kabul ediliyor. Konstanze, Rosina veya Zerbinetta gibi zorlu partiler, tenorlardan talep edilmezken, daha pes erkek ses türlerinden bahsetmeye gerek bile yoktur. Ancak barok dönemi alto ve tenor partilerinde de tiz virtüözlük gerektiren pasajlar bulunur ve son yıllarda müzik dünyasının yıldızları arasına giren sayısız erkek kontrtenor arasında birçok mükemmel koloratür şarkıcı vardır. Öyleyse koloratür kadınların değil de, tiz seslilerin mi alanıdır?

Şarkı söyleme fizyolojisi açısından bakıldığında, sesin hareketliliği daha çok teknikle ilgili bir konudur: Akıcılık, hafif bir ses kullanımı gerektirirken, tam sesle, yani tam titreşimli ses telleriyle hızlı geçişler veya staccato akorlar hemen hemen imkansızdır. Prensip olarak, tüm ses türlerinde bir sesi daha hafif yapılı olan şarkıcılar, bir de güç ve dramatik nüfuzla öne çıkan şarkıcılar vardır; lirik ve dramatik sesler (ve çok sayıda diğer alt gruplar) arasındaki ayrım bunu yansıtır. Ancak, yukarıda bahsi geçen erkek sesleri alanındaki gelişme, hafif tipin önemini yitirmesine neden oldu. 19. yüzyıl başına kadar şarkı literatüründe (örneğin Rossini'de) hâlâ birçok virtüöz tenor ve hatta bas ariyası bulunur. Ancak bugün bunlar sadece birkaç şarkıcı tarafından icra edilebilmektedir. Çünkü özellikle tiz seslerde ses cinsiyetinin netliğini garantiye almak ve “kadınsı” bir sestən kaçınmak için erkek sesleri tüm ses aralığı boyunca tam ses (veya orta kayıt) kullanır. Ancak bu, virtüöz pasajların veya trillerlerin icrasını önemli ölçüde

zorlaştırır. Daha açık bir ifadeyle, koloratür şarkı söylemeyi kadınların alanı haline getiren, tenorun “erkekliği”dir.

(Neredeyse) yalnızca kadınlar koloratür şarkı söylediğinde, koloratür tersine kadınsılığın bir sembolü olarak kullanılabilir. 18. yüzyıl operasında, çoğunlukla doğaçlama yapılan süslemeler tüm şarkıcılar için olağan bir uygulamayken, 19. yüzyıl boyunca koloratür giderek kadınsılığın belirli yönlerine odaklanırlı hâle gelmiştir. Bu yalnızca koloratür partilerin neredeyse tamamen kadın rollerine verilmesi anlamına gelmez; daha ziyade, süslemeler ve virtüöz pasajlarla temsil edilen, kadınsı olarak algılanan belirli nitelikler ön plana çıkmıştır.

Bu durum, bir yönüyle Rossini'nin Rosina'sı (*Il barbiere di Siviglia*), Donizetti'nin Norina'sı (*Don Pasquale*), Verdi'nin Violetta'sı (*La Traviata*) veya Strauss'un Zerbinetta'sında (*Ariadne auf Naxos*) karşımıza çıkan kadınsı flörtöz davranışları kapsamaktadır. Donizetti'nin *Don Pasquale*'indeki genç dul Norina, sahneye çıktığı aryada bile ikiyüzlülüğünü ortaya koyar. Bir romandan, bir erkeğin sevgilisine sonsuz aşk yemini ettiği bir bölümü okur, ardından Allegretto bölümünde gülerken kitabı fırlatır ve kendini övmek için şöyle der: “So anch'io la virtù magica d'un guardo a tempo e loco”: “Ben de doğru zamanda ve doğru yerde atılan bir bakışın sihirli gücünü bilirim.” Cavatina'nın daha ilk bölümüne, romanın duygusal tonunu alaya almak amacıyla bazı sahte doğaçlamalar yerleştirilmiştir. Allegretto bölümünde ise şarkıcının, ne kadar tiz ve virtüöz bir şekilde söyleyebileceğini göstermek için kadansları doğaçlama yaptığı izlenimi verilse de, bu kadanslar aslında önceden bestelenmiştir:



Not örneği: Gaetano Donizetti, *Don Pasquale*. 2. perdeden Norina'nın Cavatina'sı (şarkı sesi, alıntı) (Donizetti, 1980: 118-139)

Ancak, diyelim ki Donizetti yalnızca melodik temel yapıyı not etmiş olsun ve günümüzden bir şarkıcı, notalarda yer alan kadar kapsamlı süslemeleri -“ah! si!” gibi ‘anlamsız heceler’ de dahil- icra etmeye cesaret etsin; bu durumda, esere olan sadakatini primadonnnavari kendini gösterme arzusuna feda etmekle itham edilmez miydi? Bestecinin bu tür pasajları yazmasının bir nedeni, şarkıcılara bir iyilik yapmak değil, çünkü onlar seslerini en iyi şekilde ortaya çıkarmak için kadanslarını kendileri oluşturmayı tercih ederler. Bu daha ziyade, koloratür süslemelerle erkeklerin başını döndürmekten haz duyan bir kadının kibrini tasvir etmek içindir. Norina, erkekleri baştan çıkarmanın ne kadar eğlenceli olduğu düşüncesine kapılır ve konuşurken imalı bir kahkahaya boğulur - dinleyici, onun aklından geçenleri tahmin edebilir, ama bunlar dile getirmek için fazla uygunsuz düşüncelerdir.¹⁰

Koloratür aracılığıyla temsil edilen bir başka kadınsı özellik ise deliliktir. Barok operası, taşkınlığı tasvir etmede virtüöz pasajlardan zaten yararlanmıştı. Ancak 19. yüzyılda, sadece vokal virtüözlüğü değil, delilik de opera sahnesinde neredeyse tamamen kadınlarla özdeşleşen bir mesele haline gelir. Burada toplumsal cinsiyet ilişkileri yansıtılır, çünkü operada kadın deliliği çoğunlukla kadının toplumsal konumundan kaynaklanan koşullardan doğar: Birincisi, o dönemde yaşam çizgisi büyük ölçüde erkeklere olan aşkılarıyla belirlenen kadınlar için varoluşsal sonuçlar doğuran talihsiz aşk; ikincisi, kadın başrollerin kendi kaderlerini belirlemelerini olanaksız kılan çaresizlik (Rieger, 1996). Bellini’nin Imogene (*Il pirata*) veya Donizetti’nin Lucia di Lammermoor gibi karakterleri bu duruma örnektir; aynı zamanda 19. yüzyılın ikinci yarısında, kadınlara atfedilen delilik biçimlerini rahim işlev bozukluğunun yol açtığı bir kadın hastalığı olarak tanımlayan histeri tartışmalarına da işaret eder.

Müzikal ifade, delilik sahnelerinde yalnızca biçimsel ve melodik yapılarla sınırlı kalmaz (Dürr, 2001); koloratürlarda da yer bulur - üstelik yalnızca bestelenmiş pasajlarda değil, her bir icracının doğaçlama performansında da kendi gösterir. Şarkı söyleme ustalığı, besteci tarafından planlanmış, ancak kadın şarkıcıların yorumuna bırakılan sahnelemenin bir parçasıdır. *Lucia*’yı seslendiren her şarkıcı, Donizetti döneminin süsleme stilini titizlikle çalışmak ve kendi süslü versiyonunu icra etmekle yükümlüdür. Bu yaklaşımın bir

örneği, Tullio Serafin yönetimindeki ses kaydında belgelendiği gibi, Maria Callas’ın *Lucia* yorumudur.¹¹ “Ardon gl’incensi” ariasına yaptığı kadansta, sıkı yapısıyla, insanın olağan ifade biçimlerinden tamamen uzaklaşmış ve dinleyicileri -sahnede ve seyirciler arasında- hakikat karşısında ifadesiz ve çaresiz bırakan bir Lucia tezahür eder. Callas, hayal gücü sayesinde, bestelenmiş tonal katmanlarda ifade edilen deliliği arşa çıkarır.

Bu arada, bu kadansın icra tarihini de incelemek faydalı olacaktır. Maria Callas’ın kullandığı bazı öğeler, daha önceki ses kayıtlarında da bulunur ve kısmen 19. yüzyıl performanslarında da izi sürülebilir.¹² Lucia’yı seslendiren (kadın) şarkıcılar, öncüllerinin versiyonlarına tekrar tekrar başvurmuş, üzerinde oynamalar yaparak devam ettirmişlerdir. Böylece, opera söz konusu tamamlanmış bir eser anlayışıyla değil, alımlama geleneği üzerinden şekillenen ve eğilim olarak açık bir sanat eseri olarak değerlendirildiğinde, bu kadınlar, topluca, operanın eş-yazarları arasında yer alır. Doğaçlamalar ve kadanslar, bestelenmiş müziğin sunduğu ifadeyi genişleterek vokalde yeni ifade olanakları açar. Koloratür şarkı, böylece bestecinin doğrudan denetimi dışında kalan ve şarkıcılar tarafından kontrol edilen bir müzikal karakter yaratma aracı haline gelir. Bu, müzikoloji bağlamında cinsiyet araştırmalarının bir başka yönünü de gündeme getirir: Şarkıcı ve besteci arasındaki ilişki, maskülen olarak kodlanmış ‘üretim’ (*Produktion*) ile ona tabi ‘yeniden üretim’ (*Reproduktion*) ikiliğinde açıklanamayacak kadar karmaşıktır.

Kaynakça

- Abeles, Harold F. & Porter, Susan Yank (1978). "Sex-Stereotyping of Musical Instruments". *Journal of Research in Music Education*, 26, S. 65–75.
- Beghelli, Marco (1995). *I trattati di canto italiani dell'Ottocento. Bibliografica – Caratteri generali – Prassi esecutiva – Lessico*. Ph.D., Bologna: Università di Bologna.
- Berlioz, Hector (1852). "Euphonia, ou la ville musicale. Nouvelle de l'avenir." Ders., *Les Soirées de l'orchestre, vingt-cinquième soirée*, Paris: Michel Lévy Frères.
- Blankenburg, Elka Mascha (2003). *Dirigentinnen im 20. Jahrhundert. Portraits von Marin Alsop bis Simone Young*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Celletti, Rodolfo (1989). *Geschichte des Belcanto*. Deutsch von F. Pauli. Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Celletti, Rodolfo (1989). *Voce di tenore*. Gennaio: Idea Libri.
- Charton, Anke (2012). *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag
- Clawson, Mary Ann (1993). "Not Just the Girl Singer: Women and Voice in Rock Bands." Sue Fisher & Kathy Davis (eds.). *Negotiating at the Margins. The Gendered Discourse of Power and Resistance* (S. 235–254). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Donizetti, Gaetano (1980). *Don Pasquale*. Dramea buffo in tre atti. Libretto di M. Accursi. Partitura Milano: Ricordi.
- Dürr, Walther (2001). „Gaetano Donizettis Lucia di Lammermoor oder: Die Befreiung von der Konvention.“ Susanne Mautz & Jörg Breitweg (eds.), *Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag* (S. 147–163). Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Verlag.
- Ebeling, Smilla & Schmitz, Sigrid (eds.) (2006). *Geschlechterforschung und Naturwissenschaften. Einführung in ein komplexes Wechselspiel*. Wiesbaden: Springer
- Grotjahn, Rebecca (2005). „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess.“ Sabine Meine & Katharina Hottmann (eds.) *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1900–1930* (S. 34–57). Schliengen: Edition Argus.
- Hausen, Karin (1976). „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. Werner Conze (ed.). *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas* (S. 363–393). Stuttgart: Klett.
- Honegger, Claudia (1991). *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850*. Frankfurt a.M. & New York: Suhrkamp.
- Lablache, Louis (n. d.). *Méthode complète de chant: analyse raisonnée des principes*. Mainz: Schott
- Laqueur, Thomas (1992). *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Aus dem Englischen von Jochen Bussmann. Frankfurt a.M. u.a.: Campus.
- Leopold, Silke (2000). „Not Sex but Pitch“. Kastraten als Liebhaber – einmal ‚über‘ der Gürtellinie betrachtet.“ Hans-Martin Linde & Regula Rapp (eds.), *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik* (S. 219–240). Stuttgart: Metzler.
- Mecke, Ann-Christine (2007). *Mutantenstadl. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Monahan, Bret Jeffrey (1978). *The Art of Singing. A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*. Metuchen, N. J. & London: Scarecrow Press.
- Monson, Craig A. (1995). *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Müller, L.J. (2018). *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Marta Press.
- Nadoleczny, Max (1923). *Untersuchungen über den Kunstgesang. I. Atem- und Körperbewegungen*. Berlin: Springer.
- N.N. (n.d.). „Stimmlage“. Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Stimmlage>, 24.07.2025
- Osborne, William (o. J.) „Sie klingen wie ein Damenorchester“. *Sexismus bei den Münchner Philharmonikern: Der Fall Abbie Conant*. <http://www.osborne-conant.org/damenorchester.htm>, 24.07.2025.
- Ott, Karin & Ott, Eugen (1999). *Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Bd. 4: Die Vokalmusik im 19. Jahrhundert*. München: Ricordi.
- Parisotti, Luigi (1911). *A treatise on speaking and singing, according to the principles of the old Italian school*, New York & London: Boosey & Hawkes.
- Pickering, Samantha & Repacholi, Betty (2001). "Modifying Children's Gender-Types Musical Instrument Preferences: The Effects of Gender and Age." *Sex Roles* 45 (Nos. 9/10), S. 623–643.
- Rieger, Eva (1996). „Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper.“ Sibylle Duda und Luise F. Pusch (eds.), *WahnsinnsFrauen*, vol. 2 (S. 366–389). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Seedorf, Thomas (ed.) (2001). *Gesang*. Kassel & Stuttgart: Bärenreiter & Metzler.
- Synofzik, Thomas (2003). „Draußen am Wall von Sevilla. Gesangstechnik und Interpretation im geschichtlichen Wandel am Beispiel von Aufnahmen der Seguidilla aus Bizets ‚Carmen‘. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breymann (eds.), *Rheinische Sängerrinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton* (S. 35–41). Kassel: Merseburger.
- Tosi, Pier Francesco (2002). *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna 1723. Johann Friedrich Agricola. *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*. Berlin 1757. Nachdruck, hrsg. und kommentiert von Thomas Seedorf, Kassel u.a.: Bärenreiter 2002.
- Villa, Paula-Irene (2006). *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden: VS.

Dipnotlar

- 1 Makalenin güncellemesine yer vermedim. Ancak, bu süre zarfında “Cinsiyet ve Şarkı Söyleme (Gesang)” alanında yayımlanan iki önemli çalışmaya dikkat çekmek isterim: Charton, 2012; Müller, 2018. Konuyla ilgili şahsıma ait makalelerim, Paderborn Üniversitesi web sitesi üzerinden incelenebilir: [https://ris.uni-paderborn.de/record?cql=\(person=193\)&cql=status=public](https://ris.uni-paderborn.de/record?cql=(person=193)&cql=status=public).
- 2 Cinsiyete özgü enstrüman seçimine ilişkin, Abeles & Porter (1978) ile başlayarak bir dizi müzik psikolojisi ve sosyolojisi çalışması bulunmaktadır. Konuya dair bir araştırma raporu da Pickering & Repacholi (2001)’de bulunabilir. Konuyla ilgili en öğretici katkılardan biri, Rock müziğinde enstrüman icrası ve şarkı söylemenin cinsiyetlendirilmesini analiz eden Clawson’un (1993) çalışmasıdır: burada kullanılan yöntemler ve kısmen de bulgular klasik müzik alanına aktarılabilir. Bakır üflemeliler bağlamında aydınlatıcı bir kaynak, tromboncu Abbie Conant’ın durumunu ele alan William Osborne’un raporudur (Osborne, tarihsiz). Kadın orkestra şefleri konusunda bkz. Blankenburg (2003b) - bu çalışma, müzikolojik bir araştırmadan çok konuyla ilgili bir röportaj niteliği taşımaktadır.
- 3 Bu arada, ergenlik çağındaki kızlarda da bir ses değişimi meydana gelir ve bu sıklıkla ses krizleriyle birlikte görülür. Kızlarda haftalarca süren “cırıltak ses” ile kendini gösteren dramatik bir ses kırılması nadiren görülse de, bu durum erkeklerde pek yaygın değildir. Erkek çocuklarda sesin mutasyona uğrayarak bir oktav düştüğü yönündeki sıkça dile getirilen iddia, ampirik olarak doğrulanmamıştır; muhtemelen bu pratikte oktav aralıklarında şarkı söylemenin, bireysel fizyolojik ses aralıklarında şarkı söylemekten daha pratik ve müzikal açıdan daha mantıklı olmasından kaynaklanır.
- 4 Cinsiyet boyutu dikkate alınmaksızın, şarkı söylemenin tarihine ilişkin araştırmalar Seedorf (ed.), 2001’de kapsamlı ve anlaşılır bir biçimde sunulmaktadır.
- 5 Ayrıca rahibe manastırlarının repertuarları, 18. yüzyıla kadar kadın şarkıcıların da tenor ve bariton sesleri için dini solo ve koro eserlerinde yer aldığını kanıtlar niteliktedir- ancak bu olguya (toplumsal cinsiyet odaklı) müzikolojik araştırmalarda şimdiye kadar nadiren değinilmiştir. Craig A. Monson da bir Bologna manastırını konu alan etkileyici çalışmasında bu meseleye yalnızca kısaca değinir (Monson, 1995: 53f.).
- 6 Bu dönüşüm elbette doğrusal bir biçimde değil, aksine çelişkilerle dolu karmaşık bir tartışma olarak yaşandı; bkz. Honegger, 1991.
- 7 Elbette bu gelişmede müzikal-estetik dönüşümler de rol oynamıştır; özellikle ses hacminin artırılmasına yönelik genel eğilim ve (sesler ya da enstrümanlar için) kayıt kırılmalarını önleyen eşit ses ideali gibi.
- 8 Şan pedagojisinde farklı şekillerde kullanılan bu kavram, burada yalnızca ses tellerinin kenarlarının titreştiği bir ses üretme biçimini ifade etmek için kullanılmaktadır.
- 9 [ed. n.] Haute-contre: Fransız barok operasında kullanılan tiz tenor tipi.
- 10 Kadınsı flörtözlük (veya cilve) çoğu zaman femme fatale karakterine dönüşür ve bu da koloratür sopraneler aracılığıyla sembolize edilir. Bunun örnekleri, Alman Berg’in aynı adlı operasındaki Lulu rolü veya müzik literatüründe Hector Berlioz’un Euphonia veya Müzikal Şehir isimli novellasındaki Mina/Nadira karakteridir (Berlioz, 1852).
- 11 Gaetano Donizetti, Lucia di Lammermoor, Maria Callas ve diğerleri (1959), EMI 7 47440 8.
- 12 Lucia kadansları için bkz. Ott/Ott, 1999: 314–326; burada diğer kaynaklara da atıfta bulunmaktadır. Performans tarihinin incelenebileceği örnek ses kayıtları olarak -daha önce adı geçen Maria Callas kaydının yanı sıra- 1910 yılına ait Nellie Melba’nın aryası (C 4349-2 – Victor 88071; yeni baskı Naxos 8.110335: Nellie Melba – The Complete American Recordings Vol. 2) ve 1929 yılına ait Lily Pons kaydı, yeni baskı ACUM 20.3078-HI (Great Voices of the Opera, Vol. 4) önerilebilir.

Cinsiyet Çeşitliliği ve Cinsel Çeşitliliğin (Toplumsal Adalet Temelli) Müzik Eğitiminin Önüne Koyduğu Sorular*

Louis S. Bergonzi

Çeviren: Ece Durmuş

Bu bölümün¹ amacı, cinsellik ve cinsiyet açısından çeşitlilik gösteren kişi ve toplulukların tarafından bakarak müzik eğitiminin toplumsal adaletle ilişkisini incelemektir. Okulların, özellikle de cinsiyet ve cinsel yönelim çeşitliliği açısından bakıldığında, toplumsal adalet ve toplumsal adalet eğitimi için son derece mühim alanlar olduğunu göz önünde bulundurarak (Britzman, 1997; Epstein, O’Flynn ve Telford, 2000, 2003; Ferfolja, 2007; Macgillivray, 2004; Meyer, 2010), bu tartışmayı boyutlandırmak adına devlet okullarındaki müzik eğitimine odaklanmayı tercih ettim. Cinsiyet-cinsellik ile eğitim arasındaki ilişki, günümüzde hukuki söylemde cinsiyet-cinsellik ve istihdam ayrımcılığı (Biegel, 2010), öğrencilerin güvenliği (Ali, 2010; Patterson, 2013), toplanma özgürlüğü (örneğin, eşcinsel-heteroseksüel dayanışma kulüpleri ve diğer öğrenci toplulukları) (Green, 2004), cinsel eğitim programları (Mayo, 2004) ve bir kamusal alan olarak okulda ifade özgürlüğü (örneğin, açık kimlikli olmak) (Biegel, 2010; Macgillivray, 2004) gibi konular etrafında belirginlik kazanmaktadır. Başta devlet okulları olmak üzere, okullarda cinsiyet-cinsel yönelim çeşitliliği konusu en çok müfredat, ders dışı etkinlikler ve okul iklimi meselelerinde öne çıkmaktadır (Meyer, 2010).

Liberal ve demokratik toplumsal adalet çerçeveleri, toplumsal adaletin sağlanmasında, özgürlük ve fırsat eşitliği gibi demokratik değerlerin mekanizmaları olan eğitim, hukuk ve yargı sistemlerini işlevli görürler.² Feminist, çokkültürlü ve eleştirel toplumsal adalet pedagojilerini benimsemiş olan araştırmacılar ise, bu sistemlerin baskıcı sistemleri ortadan kaldırma kapasitesinin daha sınırlı olduğu görüşündedir. Dolayısıyla bu araştırmacılara göre, toplumsal adalet *eğitimi*, “hâkim gruplara ve bakış açılarına, mevcut eğitim yapılarına ayrıcalık tanıyan, öğrenilmiş kültürel önyargıların terk edilmesini” içermelidir (Meyer, 2010, s. 18). Buna karşın, Bell’in (2002) toplumsal adalet eğitimi için tanımladığı amaç, hem eleştirel hem feminist kuramları, hem de demokratik idealleri yansıtmaktadır. Ona göre toplumsal adaletin amacı:

insanların baskıyı ve baskıcı sistemler içinde nasıl toplumsallaştıklarını anlamak için gereksinim duydukları eleştirel analitik araçları geliştirmelerini ve gerek kendilerinde gerekse parçası oldukları kurumlarda ve topluluklarda hüküm süren baskıcı kalıpları ve davranışları bizzat kesintiye uğratabileceklerini ve değiştirebileceklerini hissetmelerini sağlamaktır. (s. 2)

* Bu metin, Cathy Benedict, Patrick Schmidt, Gary Spruce ve Paul Woodford’un The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education içinde yer alan “Gender and Sexual Diversity Challenges (for Socially Just) Music Education” başlıklı bölümünün Türkçe çevirisidir. İlk olarak Oxford University Press tarafından yayımlanmıştır. © Oxford University Press. Reproduced with permission of the Licensor through PLSclear.

Ben de toplumsal adalet ve toplumsal adalet eğitimi üstüne incelememi, baskı-ayrıcılık kavramı üstüne bina ediyorum. Sonuç olarak, bu bölümde, cinsiyet çeşitliliğini ve cinsel çeşitliliği, baskı karşıtı bir eğitim olarak toplumsal adalet eğitimi çalışmaları içinde ele alıyorum; bilhassa bu çeşitliliklere odaklanarak, baskı karşıtı eğitimin bir örneğini oluşturan müzik eğitimi uygulamaları ve araştırmalarına dair gözlemlerimi paylaşıyorum.

Toplumsal Adaletin İhlali ve Bir Sistem Olarak Baskı

Toplumsal adaletsizlikler ayrımcılık, bağnazlık ve önyargılardan daha ezicidir, çünkü sadece bireylerin bilincine değil, toplumsal kurumların içine de sızarlar (Bell, 2007). Homofobinin temelinde korku yatar (Lipkin, 1999), heteroseksizm ve heteronormativitenin temelinde ise baskının unsurları olan tanımama, saygı duymama ve marjinalleştirme vardır (Ayers, 2010). Toplumsal adalet ihlalleri bir bireyin veya grubun kimliği ve deneyimleriyle ilişkili olduğunda, Ötekinin konumlu ezilişini ifade ederler.³

O halde baskı, “ayrımcılık, kişisel önyargı, bağnazlık ve toplumsal önyargının iç içe geçerek oluşturduğu, hayatın birçok yönünü gölgeleyen karmaşık ilişkiler ve yapılar ağıdır” (Bell, 2007, 3). Tarihsel baskı sistemleri göçmen statüsü, ırkçılık ve beyaz ayrıcalığıyla; dini baskı ve antisemitizmle; sınıfçılık, engelli ayrımcılığı, yaşçılık/yetişkinlik ve heteroseksizm-trans deneyimleriyle bağlantılandırılabilir (Bell, 2007, s. 3-7).⁴

Bununla birlikte, günümüzde çoğu Batı toplumunda baskı artık genellikle iktidarın totaliter bir kullanımı olarak değil, daha ziyade, ayırt etmesi çok daha güç olan “iyi niyetli bir liberal toplumun gündelik pratikleri” olarak belirmektedir; öyle ki bu pratiklerin nedenleri “sorgulanmayan normlar, alışkanlıklar ve sembollerde, kurumsal kuralların altında yatan varsayımlarda ve bu kurallara uymanın kolektif sonuçlarında yatmaktadır” (Young, 1990 s. 56). Baskı, toplumsal adalet zarar verecek şekilde, kişi ve grup kimlikleri arasında tekrar eden ince bağlantılara veya Butler’ın deyişiyle (aktaran Kumashiro, 1999), “atıflara” dayanmaktadır. Örneğin kadına, genellikle zayıflık olarak atıfta bulunulur.

Bu bölüm için önemli olan iki atıfşa şunlardır: birincisi, homofobiyle ilişkili olarak heteroseksüellik ve insanlık (Rodriguez, 1998, s. 154); ikincisi, heteronormativite ve heteroseksizmin hem gereği hem sonucu olarak heteroseksüellik ve normal. Bu atıflar teorik teamüllerden ibaret değildir, bunlar aynı zamanda okullarda (Interactive & GLSEN, 2005; Kosciw vd., 2012) ve müzik sınıflarında (Bergonzi, 2013a) yaygın olarak kullanılan “fazla gey” ve “çok geysin” gibi onur kırıcı ifadelerle, kendilerini lezbilyen, gey, biseksüel veya transseksüel (LGBT)⁵ olarak tanımlayan öğrenciler gibi (Kosciw vd., 2012), LGBT olarak algılanan heteroseksüel öğrencilerin de (Swearer, Turner, Givens ve Pollack, 2008)⁶ canını acıtma gücü kazandırır. Bu tanımlamalar baskıcı iktidarın öznesi değildir sadece, bunlar dayandıkları düalist varsayımların kısmi ürünleridir de. Örneğin, heteroseksizm diye bir şey ancak “heteroseksüel-homoseksüel” insan cinselliğine dair tek ikili seçenek olarak kabul görüyorsa mümkündür.

Kimlik konusunda kategorik ve dönüşlü kavramsal sınırların dayatılması, baskıyı dayatılan pratik ve davranışlara ilişkin bir modelden “toplumda belirli varoluş biçimlerinin (veya belirli kimliklere sahip olmanın) ayrıcalıklı olduğu, diğerlerinin ise marjinalleştirildiği dinamik bir [sisteme]” taşır (Kumashiro, 2002, s. 31). Ayrıcalık-baskı ikilisi, toplumsal cinsiyet çalışmaları, eleştirel teoriler, çokkültürlü paradigmaların yanı sıra queer ve diğer post-yapısal perspektiflerde eğitimcilerin ve eğitim bilimi araştırmacılarının çalışmalarının merkezinde yer almaktadır (Gereluk, 2009; Kumashiro, 2002; Young, 1990). Toplumsal cinsiyet teorisi, eleştirel ırk teorisi, toplumsal adalet ve LGBT çalışmalarından beslenen kesişen kimlikler, yaşanan kimliğin karmaşık bir nitelik taşıyan konumlu doğasının bir ifadesi ve sonucudur (Hardiman & Jacob, 2007, s. 42).

Heteronormatif Sistem Olarak Okullaşma

Okullaşma kimlikler hakkındaki baskıcı söylemleri yansıtmakla kalmaz, bu söylemleri inşa da eder. Heteronormativite ve heteroseksizm sistemleri, okullarda yaygın olarak rastladığımız, cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik konusundaki mitlere ve yanlış anlamalara dayanır.

Bu görüşler, hüküm sürmelerine izin verildiği takdirde, LGBT bireylere ve ailelerine karşı düşmanca bir iklimin yaratılmasına ve sürdürülmesine hizmet eder. Meyer (2010), 15 yıl boyunca eğitimciler, öğrenciler ve ebeveynlerle birlikte sürdürdüğü tabandan toplumsal adalet çalışmalarına dayanarak böyle dört ayrı görüş tanımlar.

Yaygın yanlış kanılardan birincisi, cinsellik veya cinsiyette çeşitlilikten bahsetmenin eşcinsellik ve cinsel davranışlar öğretimi açısından yeterli olduğudur. Bu görüşe göre, çeşitliliğin teşvik edilmesi veya cinsiyette ve cinsellikte çeşitliliği içeren ayrımcılık karşıtı politikaların uygulanması, sonuçta *eşcinsellik gündemini* gizliden gizliye işlemenin bir yoludur (Macgillivray, 2004). İkinci bir yanlış kanı ise, bu çeşitliliğe ilişkin bilgi ve değerlendirmelerin, eğitimciler ya da çocuk ve gençlerle çalışan diğer kişiler için mühim olmadığıdır. (İleride üstünde duracağımız gibi, bunun öğretmen eğitimi üzerinde de etkileri vardır.) Belki bundan bile daha tartışmalı olan başka bir yanlış kanı ise, okullarda cinsiyette ve cinsellikte çeşitliliğin açıkça öğretilmesinden kaçınılması gerektiğidir. Kendini “çocukluk masumiyeti mitlerine” (Epstein vd., 2000) yaslayan bu yaklaşım, bu çeşitliliklerin aslında anaokulundan (Blaise, 2005) yükseköğretime (Daniels ve Geiger, 2010; Epstein vd., 2003; Wickens ve Sandlin, 2010) kadar, okul müfredatlarının, müfredat dışı etkinliklerin ve olağan çalışmaların (Meyer, 2010) son derece yalın ve gözlemlenebilir bir biçimde daima parçası olduğu gerçeği karşısında sürekli bir körlüğü gerektirir. Son olarak, cinsel çeşitliliğin toplumsal adalet eğitiminin bir konusu olarak görülmesinin bazı öğrencilerin kültürel veya dinî görüşlerini rencide ettiği söylenmiştir. Bu ihlal anayasayla korunan bir hakkın ihlali şeklinde yanlış anlaşıldığında, bazı ebeveynler hükümetin çocukların yetiştirilmesine müdahale etmemesi gerektiği şeklindeki serbestlik taraftarı bir ilkeye başvurabilmektedir (Macgillivray, 2004).

Müzik Eğitiminde Cinsiyet Çeşitliliği ve Cinsel Çeşitliliğin Baskı Altına Alınmasına Karşı Durmak

Bu bölümde, müzik eğitimi teorisi ve pratiğiyle ilişkili olarak, toplumsal adalet, cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik

hakkında öne sürülen temel fikirleri bir araya getirirken, Kumashiro’nun toplumsal adalet eğitimi alanındaki çalışmalarından, özellikle de baskı karşıtı eğitim konusunda geliştirdiği, etkinlik temelli teorisinden faydalaniyorum (Kumashiro, 2000, 2002, 2008). Amacım, okuyucuya, cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik açısından müzik eğitiminde hâkim olan “sağduyu”yu oluşturan amaçları, seçimleri, öncelikleri ve süreçleri düşünmenin ve sorgulamanın bir yolunu sunmak. Kumashiro’nun teorisini seçmemin bir sebebi, yerleşik müzik eğitimi ile eğitim söylemi (dolayısıyla müzik/eğitim) arasında birtakım belirgin teorik ve ampirik bağlantılar da dahil, konuya bir dizi giriş noktası sunmasıdır. Ayrıca Kumashiro, toplumsal adalet çalışmalarında, baskının görülmesi ve düzeltilmesinden fazlasını talep eder. Gerek kişisel rahatsızlıkların, hatta krizlerin hayati niteliğine ve temel rolüne gerek toplumsal adalet eğitimi çalışmalarına önemli bir teorik zemin sunar. Kumashiro’nun teorisi, kişinin birçok Ötekinin marjinalleştirme ve susturma yoluyla baskı altına alınmasındaki suç ortaklığı konusunda, ne kadar zor olursa olsun zorunlu bir şekilde “açılmasını” da işin içine katar.

Kumashiro, bir queer teorisyeni olarak, başkılığın yapışökümüne, bunu takiben de işlevsel bir ayrıcalık ve yeniden yapılandırma analizine dayanır (Kumashiro, 2000).⁷ Kumashiro’nun ampirik ve teorik literatürün analizine dayanan teorisi, Szalacha’nın (2004) ortaya koyduğu, LGBT kapsayıcı eğitimin üçlü (güvenlik, eşitlik ve eleştirel teori) yapısıyla benzerlik taşır. Kumashiro’ya göre, eğitimde baskıyı kavramanın (teori) ve buna karşı çıkmanın (eylem) iç içe geçen dört yolu vardır: Öteki için Eğitim, Öteki hakkında Eğitim, ayrıcalığı ve Ötekileştirmeyi eleştiren Eğitim ve son olarak, öğrencileri ve toplumu değiştiren Eğitim (2000, 2009).⁸

İlerleyen bölümlerde, bu dört unsurdan hareketle, baskının nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü ve müzik eğitimi/öğretiminde baskının nasıl sorunsallaştırılabileceğini ve ona nasıl yanıt verilebileceğini açıklıyorum. Ayrıca bu unsurların her birinin, bir bütünün temel parçaları olmalarına rağmen, baskı karşıtı bir eğitimin araçları olarak ne gibi kavramsal ve pratik kusurları olabileceği üstünde duruyorum.

Öteki için Eğitim

Baskı karşıtı eğitim, öncelikle Ötekinin yararına eğitim ya da kısaca Öteki için Eğitim (ÖiE) olarak ele alınmaktadır. ÖiE açısından bakıldığında baskı, (1) yapmamaktan (örneğin, yeterli mali destek veya malzeme sağlamama) veya yapmaktan (örneğin, taciz, sözlü veya fiziksel taciz); (2) eğitim aktörlerinin, Öteki olmamak için gerekenler de dahil, normal davranış ve ifadelerin neler olduğuna ilişkin varsayımları ve beklentilerinden kaynaklanan, Ötekiye dönük zarar verici kötü muamele demektir. Toplumsal adalet olarak ÖiE, Ötekinin tanındığı, güvende hissettirildiği ve onaylandığı fiziksel alanların ve öğrenme alanlarının varlığını gerektirir. ÖiE'nin güçlü yönlerinden biri, eğitimcileri öğrenciler arasındaki çeşitliliği görmeye ve Beyaz, Amerikalı, erkek, hegemonik olarak eril, heteroseksüel ve orta sınıf ya da varlıklı olmayan öğrencilere yönelik baskıyı dikkate almaya çağırmasıdır.⁹ Kültüre duyarlı pedagojiler (örn. Ladson-Billings, 1994) ya da zorbalığın ve öğrenci mağduriyetinin başka biçimlerinin tanımlanması, önlenmesi ve bu soruna müdahalelerle ilgili araştırmalar da ÖiE'nin parçasıdır.

Cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilikle birlikte ele alındığında ÖiE, cinsiyet azınlıkları ve cinsel azınlıklardan öğrenci ve öğretmenlerin ihtiyaçlarını görünür kılmak için ötesinde, bu ihtiyaçların tüm öğrenci ve öğretmenlerin ihtiyaçları arasında sayılmasını içerir. ÖiE'de gerek müfredatlarda LGBT'leri kapsayıcı öğretim içeriği ve materyallerine yer verilmesi gerekse gey-heteroseksüel dayanışma grupları¹⁰ gibi güvenli, olumlayıcı fiziksel alanların yaratılması da önemsenir.

Güvenli bir alan, özellikle de hayatını çoğunlukla Öteki olarak geçiren tek başına bir öğrenci için önemli bir fark yaratabilir. Fitzpatrick ve Hansen'in müzik alanındaki lisans öğrencileri ve bu öğrencilerin lisedeki deneyimleri konusundaki düşünceleri üzerine yaptıkları çeşitli vaka çalışmaları, eşcinsel müzik öğrencilerinin kendilerine bir topluluk bulabilecekleri ve güvende hissedebilecekleri müzik alanları aradıklarını ve genellikle, müzik sınıflarının, toplumdaki müzisyenlerin ve müzik topluluklarının eşcinsel bireyleri, eşcinsel topluluğu ve eşcinsel kültürü kabul etmeye nispeten daha açık olduklarını düşündüklerini göstermektedir (2010).

Ülke genelini yansıtan öğrenci örneklemi üstünde yapılan araştırmaların sonuçları da müzik programlarının liselerde güvenli bir alan olarak algılandığına işaret etmektedir. Yapılan son iki Ulusal Okul İklimi Anketine göre, müzik (yani bu ankette «bando, orkestra, koro grupları») LGBT öğrenciler arasında en popüler olan müfredat dışı etkinliktir. Her 10 öğrenciden en az 6'sı bu topluluklara katılmıştır ya da bu toplulukların ön saflarda yer almıştır (Kosciw vd., 2012, s. 47; Kosciw, 2014, s. 58). Ayrıca, müzik öğrencilerinin zorbalıktan korunabilecekleri bir alana ihtiyaç duydukları da görülmektedir. Elpus ve Carter (inceleme aşamasındaki makalelerinde), Ulusal Suç Mağduriyeti Araştırması verilerini analiz ederek, müzik (bando, koro, orkestra) ve tiyatro öğrencilerinin zorbalık mağduru olma ihtimalinin önemli ölçüde daha yüksek olduğunu tespit etmiştir. Bu analizde zorbalık yüz yüze (yani fiziksel, sözlü, ilişkisel olarak) ve siber zorbalığın bileşik göstergesiyle ölçülmüştür.

Olumlayıcı sınıflar ve programlar güvenli alanlardan ibaret değildir, bunlar aynı zamanda Ötekiliğin kucaklandığı ve normallüğün varsayılmayıp tartışıldığı alanlardır. Bu olumlayıcı tutum, koro topluluklarının cinsiyetlendirilmiş ses aralığı ve koro bölümlerine göre adlandırılmaması, yani SSA (soprano 1, soprano 2, alto) repertuarına sahip bir koronun “Kadınlar Korosu” olarak adlandırılmaması kadar basit bir şey olabilir. Cinsiyet ve cinsellik açısından çeşitlilik gösteren Ötekiler için müzik eğitimi, şarkı söyleyen transseksüel öğrenciler için de koroya katılma fırsatları yaratmalı, bu çeşitliliği gözeten seyahat ve barınma politikaları geliştirmeli ve koro topluluğunun konser «kıyafeti» seçiminde cinsiyet beyanını da göz önünde bulundurmalıdır. ÖiE çerçevesinde toplumsal adaleti inşa etmek isteyen müzik öğretmenleri, sınıflarında transseksüel ya da cinsiyet bozucu [*gender non-conforming*] müzik öğrencileri olsun olmasın, “cinsiyet-cinsellik sağduyusu”na bu gibi yollardan itiraz edecektir.

Bununla birlikte, kimlik denen şey çok boyutlu ve konumlu olduğundan, güvenli ve olumlayıcı alanların yaratılması tek bir yaklaşımla ele alınamaz. Yalnızca ÖiE'nin cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik temelli baskıya karşı getirdiği önerilere bağlı kalmak yeterli değildir.

Öteki Hakkında Eğitim

Öteki hakkında Eğitim (ÖhE), baskıcı varsayımlar, beklentiler ve etkileşimler üstüne yeniden düşünmeden ziyade, öğrencilerin dünya *içinde* var olmanın ve dünya tarafından “tamamen insan” olarak tanınmanın başka biçimlerine dair kavrayışlarını genişletmeyi merkeze koyar (Ayers, 2010, s. 792-793). ÖhE, basmakalıp fikirlere ve mitlere dayalı bastırma ve çarpıtmalar nedeniyle eksik kalan bilgi ve kavrayışları geliştirmeye çalışır.

Bu noktada, öğretmen hazırlık programları öğretmen adaylarına Öteki hakkında Eğitim ihtiyacını ve araçlarını belirleme konusunda yardımcı olabilir. Ancak cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik söz konusu olduğunda, buna pek de fırsat verilmemektedir (Gorski, Davis ve Reiter, 2013; Szalacha, 2004). Bu çeşitlilik göz önünde bulundurulduğunda bile -kaldı ki genellikle toplumsal adaletin bir alt konusu olarak (Ferfolja 2004) ele alınır- çoğu zaman heteronormativiteyi olduğu gibi koruyacak kadar kendi bağlamından koparılmaktadır (Gorski vd., 2013).

Öteki hakkında Eğitimin vaatleri, hedefleri ve sınırlılıkları çokkültürlü eğitiminkilerle oldukça benzerdir. Bu iki çerçevede, ana akımın dışında konumlandırılmış toplulukların kültürel varoluş biçimlerini temsil etme ve merkeze taşınmanın bir yolu olarak müfredatın çeşitlendirilmesini sağlamaya çalışır. Aslında, bazı çokkültürlü kuramcılar cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitliliği çokkültürlü eğitim teorisi ve pratiklerine dahil eder (örneğin, Banks & Banks, 2001; Steinberg & Kincheloe, 2009), ama bunun ırk ve etnik kökeni ikame etmemesini salık vermekten de geri durmazlar (Gay, 2010).

LGBT ile ilgili meselelerin¹¹ eğitim kurumlarında dile getirilememesinin nedenlerinden biri, cinsiyet ve cinsellik hakkında öğrenmenin eğitim uzmanları ve gençlerle çalışan diğer kişiler için gerekli olmadığına dair yaygın bir yanlış kanıdır (Meyer, 2010). Gelgelelim, birazdan bahsedeceğimiz araştırmanın da gösterdiği gibi, müzik/öğretmenlerinin ve müzik/öğretmeni eğitimcilerinin görüşü ve deneyimi bu yönde değişir.¹²

Szalacha (2004) yaptığı literatür taramasında LGBT ile ilgili meselelerin öğretmenlerin dikkatine hizmet öncesi

çalışmalardan ziyade hizmet içi çalışmalarda sunulduğunu tespit etmiştir. New South Wales’in (Avustralya) çeşitli yerlerinde öğretmen yetiştiren eğitimcileri kapsayan birçok araştırma, bu eğitimcilerin, özellikle ikincil ortamlarda öğretmen adaylarına yönelik homofobi karşıtı eğitimi son derece önemli ve gerekli bulduklarını açıkça göstermektedir (Ferfolja, 2007; Ferfolja & Robinson, 2004; Robinson & Ferfolja, 2008). Üretilen başka yanıtlarda “feminist post-yapısalcılığın teorik varlığı” güçlü bir şekilde hissedilse de, bunun arkasında daha ziyade öğretmenlerin olumlu rol modelleri olarak görülmesi ve liberal hoşgörü yaklaşımları yatmaktadır (Ferfolja & Robinson, 2004, s. 20). Daha küçük yaştaki öğrencileri eğitecek olan öğretmenler söz konusu olduğunda ve öğretmen eğitiminde ırk ve Yerlilik meselelerine eğiliminin zaruretiyle karşılaştırıldığında, homofobi karşıtı eğitimin daha az önemli olduğu düşünülmektedir (Robinson & Ferfolja, 2008). Ne olursa olsun, bu araştırmacılar toplumsal kapsayıcılığı olumlamak ve toplumun geneline yayılmış ve çocukluğun daha başında öğrenilen önemli önyargılara ve güç eşitsizliklerine karşı koymak için homofobi karşıtı eğitimin gerekli olduğunu savunmaktadır (örneğin, Blaise, 2005).

Müzik eğitiminde, cinsel yönelim konularının da öğretmen eğitimine dahil edilmesine ihtiyaç olduğu dile getirilmiş (örneğin, Garrett, 2012; Haywood, 2011; Sweet & Paparo, 2011) ve nasıl dahil edileceğine dair önerilerde bulunulmuştur (Garrett, 2012). Spano’nun (2011) müzik eğitimi lisans programlarının koordinatörleriyle yaptığı bir ankete göre, müzik eğitimi programlarının yüzde 64’ünde cinsel yönelim konusu lisans derslerine dahil edilmiştir. Olasılık modeline dayanmayan bir örneklem oluşturan, müzik eğitimindeki lisans öğrencilerini odağına alan bir sonraki çalışmada ise (Spano, 2012), ankete katılanların yarısı, müzik eğitiminde çeşitliliğe dair ders müfredatında LGBT2Q¹³ konularına da yer verildiğini dile getirmiştir.¹⁴

ÖhE Öteki için empati geliştirmeye yardımcı olsa da (Britzman, 1998), Ötekiyi “eşit ama farklı” görmeyi illa sağlamaz; normalin herhangi bir şekilde genişlemesini beraberinde getirmez. Son dönem müzik eğitimi araştırmaları ve uygulamalarına zor da olsa böyle bir yeni yönelim kazandırılmıştır.

Müzik eğitiminde, yaşa bağlı ezilme, yani yaşçılıkla ilgili olarak, “normal” kabul edilenlerin zamanla yeniden tanımlandığı (ileride göreceğimiz gibi, Kumashiro’nun çerçevesinin sonraki unsuru bunun bir örneğidir) bir süreç yaşanmıştır. Modern müzik eğitimi tarihinin büyük bir kısmında, özellikle de öğretmen yetiştiren kolejler ve üniversitelerdeki müzik eğitiminde, *yeni başlayanların* okul çağında, yani genç oldukları farz ediliyordu. Yetişkin öğrenciler ve onların kaygıları müzik eğitimi araştırmaları ve uygulamalarında kendilerine pek az yer bulabiliyordu. Fakat 1991 yılında New Horizons Music Programs’ın [Yeni Ufuklar Müzik Programları] (NHMP) ortaya çıkışıyla birlikte, yetenek sahibi yetişkin enstrümancular da müzik yapan büyük topluluğa kabul edildiler. NHMP, gerek sahip olduğu profesyonel ağlar gerek müzikteki ve organizasyondaki liderliği sayesinde, o günden beri müzik eğitimi alanındaki lisansüstü öğrenciler ve öğretim üyeleri için bir araştırma konusu olmaya devam ediyor. Gerçekten de NHMP hareketinin toplumsal adalet eğitimini ilgilendiren birçok yönü bulunmaktadır.¹⁵

Ayrıcalıklı Kılmaya ve Ötekileştirmeye Karşı Eleştirel Eğitim

Ayrıcalıklı kılmaya ve Ötekileştirmeye karşı eleştirel Eğitim (AÖE), Ötekiye yönelik önyargılı eğilimleri veya Öteki hakkındaki eksik bilgileri incelemenin ötesine geçer. AÖE, ayrıcalık ve baskıyı sürdüren toplumsal yapıları ve kültürel ideolojileri tanımlama, sorunsallaştırma ve dönüştürmenin yanı sıra öğrencilerin bu yapıları ve ideolojilerin farkına varmalarına, bunları eleştirmelerine ve bunlara meydan okumalarına yardımcı olmayı gerektirir (Epstein vd., 2000; Kumashiro, 2004; Meyer, 2010).

Baskı karşıtı çalışmalar, baskıcı ideolojileri hem alımlayan hem de aktaran kurumlar olarak okullarda yürütüldükleri vakit daha büyük zorluklarla karşılaşır. AÖE, okullara dair okullarda hâkim olan “sağduyu”yla, yani mevcut durumla, her şeyin nasıl olması gerektiğiyle ya da bugüne kadar olageldikleri halleriyle karşı karşıya gelir. “Sağduyu, daraltıcı bir bakış açısıyla, okullaşmanın amaçlarıyla tutarlı olduğu kabul edilen şeyleri tanımlar” (Kumashiro, 2008, s. 4).

Birçok eğitim alanında, uyumlu cinselliğe ve cinsiyete ilişkin sağduyu, heteroseksüelliğin ve cinsiyet uyumunun normal, doğal, ahlaki, çocuklar için daha iyi, hatta Tanrı’nın planı olduğu varsayımına dayanır. Heteroseksüel ayrıcalık olarak cinselliğin müzik eğitiminde bile her zaman mevcut olduğu gerçeğini görmeden ve kabul etmeden (Bergonzi, 2009) ve cinselliğin okullarda ne yeri ne de bir amacı olabileceği yönündeki sağduyuya karşı çıkmadan, cinsiyeti ve cinselliği çeşitlilik gösteren bireyler için toplumsal olarak adil bir eğitim mümkün değildir. Müzik eğitiminde cinsiyet uyumu ya da cinsel çeşitliliğe ilişkin normalleri ne tanıyan ne de sorunsallaştıran sağduyuya ilişkin iki örnek verebiliriz.

“Fazla gey!” sözünü düzeltmek. Müzik öğretmenleri bana müzik derslerinde “homoluk yok” ve “çok geysin” gibi ifadelerin kullanılmasına izin vermediklerini, bu tür yorumları duyduklarında anında ve net bir şekilde tavırlarını koyduklarını söylediler hep.¹⁶ Cinsiyeti ve cinselliği bakımından Öteki olanlara dönük bu mikro-saldırganlıklara (Pierce, Carew, Pierce-Gonzalez, & Wills, 1977) verdiklerini söyledikleri bu yanıtlar genellikle “benim sınıfımda kimseye isim takmak yok” demenin bir biçimi gibi görünüyor. Niyetleri gayet açık. Öğrencilerin davranışlarına, öğretmenin önünde, en azından o an için çeki düzen verdiklerine de şüphem yok.

Fakat bunun gibi, özellikle de okulun “zorbalık karşıtı” programının gereği olarak verilen tepkiler, baskı karşıtı eylemler olmak şöyle dursun, sınıf yönetiminin gereği olarak sınıfta kullanılan söyleme “çeki düzen vermek”le yetinerek¹⁷ heteroseksüel ayrıcalığı sürdürmekten başka bir işe yaramamaktadır. Öğrencilerin cinsiyet ve cinsellik bakımından Öteki olanın dolaba kapatılmasından öğrendikleri tek şey, okulun okul içinde ve dışında var olan, “gey” veya “homo” gibi farklı inşalarla ilişki kurmalarının istenmeyeceği bir yer olduğudur. Okullar, cinsiyeti ve cinselliği çeşitlilik gösteren öğrencilerin yaşamak zorunda kaldığı adaletten ve güvenlikten yoksun alanlardan kopuk bir biçimde, geleneksel cinsiyet ve cinsellik normlarını ayrıcalıklı kılan sınırları gözetmekle kalmayacak, okuldaki herkesi cinsellikten arındırılmış, ikili cinsiyete dayalı bir gerçekliğin queerleştirilmesinden de koruyacaktır (Pinar, 2004; Rodriguez & Pinar, 2007).

Kayıp erkekler¹⁸ mi görünmez erkekler mi? Koro programlarındaki “kayıp erkekler”e ilişkin sağduyu, müzik eğitimi söyleminde neredeyse bir asırdır varlığını sürdürmektedir (Harrison, 2008; Koza, 1993). Araştırmacıları meşgul etmiş olan “kayıp erkekler” konusu, bugüne kadar toplumsal cinsiyet çalışmaları, eleştirel sosyoloji kuramı (Koza, 1993-1994), post-yapısall toplumsal cinsiyet teorisi (Koza, 1993), post-feminist teori (Harrison, 2007) ve eleştirel teori (Abrahams, 2012) perspektiflerinden ele alınmıştır. Bu konu, erkek şarkıcıların kendi benliklerine dair bilişsel kavrayışlarının anlatılara dayanarak incelendiği bir çalışma olarak da ele alınmıştır (Freer, 2009).

Cinsiyet ve cinsellik konusundaki normativite ve bunun yarattığı ayrıcalık ve baskı biçimleri, koro öğretmenlerine verilen şu klişeleşmiş tavsiyede açıkça ya da örtük olarak bulunabilir: Öğretmenler, âdet olduğu üzere daha pes (bunu “erkek” diye okuyun) seslere ayrılmış kısımları seslendirmek üzere, erkek olarak tanımlanan daha fazla öğrenciyi koroya almak için, hem şarkı söyleme pratiğini hem de koro deneyimini çeşitli şekillerde “erkeksileştirmelidirler.” Bunun için yaygın olarak başvuru olan iki stratejiden biri, sporcu öğrencileri koroya almak; diğeri, mevcut ve potansiyel öğrenciler için rol modeli olacak, yaşı daha büyük erkek şarkıcıları koroya katmaktır.¹⁹ Buradaki genel yaklaşım, şarkı söylemeyi kadınlıktan ve kadınsı olan, yani erkeksi olmayan şeylerden koparmaktır.²⁰

Bu söylem, erkek-kadın ikiliğinin heteroseksüelliği nasıl da pekiştirdiğine itiraz etmek şöyle dursun, bunu sorgulamaz bile.²¹ Kilit sorular kıyıya köşeye atılır: Hâlihazırda koroda bulunan erkekler zaten orada değiller midir, neden yok sayılmaktadırlar? Sahici anlamda erkek olarak görülmedikleri için mi -öteki (!), “güçlü kuvvetli, erkek gibi erkekler” (Koza, 1993-1994) kadar normal olmadıkları için mi? Sporcular ve diğeri “gerçek” erkekler koroya (ya da diğeri kadınsılaştırılmış alanlara) alındıklarında nasıl oluyor da kadınsılaşmaya ya da darlaştırılmış erkekliğe karşı bağışıklık kazanmış oluyorlar (Anderson, 2013; Connell, 2008; Hall, 2008; Harrison, 2003)?

Öğrencileri Ve Toplumu Değiştiren Eğitim

Post-yapısallcı ve psikanalitik perspektiften bakıldığında, Kumashiro’nun çerçevesinin dördüncü unsuru, genel

anlamda, eğitimi ve toplumsal adaleti queerleştirmeye yöneliktir. Bunu ise, bilginin sürekli sorunsallaştırılmasını ve baskıyla görünmez kılınan bireylerin, bilgilerin ve söylemle inşa edilen pedagojilerin en kenarlarının araştırılmasını vurgulayarak yapar (Pınar, 2003; Rodriguez & Pınar, 2007).²² Bilginin kısmi, ayrıcalıklı doğası ve kimliğin karmaşıklığı nedeniyle bu oldukça çetrefilli ve zorlu bir arayıştır.²³ Kumashiro (2002) kimliğin karmaşıklığını ele almak için psikanalitik teoriden yararlanır. Müfredatta psikolojik anlamda bir *işleme faaliyetinin* yapılabileceği bir alan açmak için bir “kriz pedagojisi” yaklaşımını benimsemek gerektiğine işaret eder (Kumashiro, 2002, s. 53-62).

(Şimdi) Görünür Müzik Öğrencileri ve Baskı

Queer eğitim teorisini Nelson Rodriguez (1998), queer gençliğin nasıl da gençlerin demokratik ve toplumsal adalete ilişkin daha geniş taleplere bağlanmasını sağlayabilecek politik ve pedagojik bir pratik sergilediğinin ortada olduğunu öne sürer:

Gençlerin sadece egemen kültürel pratiklere değil hâkim temsil ve ideolojilere de karşı çıkmak için bedenlerini, dillerini, kültürlerini ve birçok kamusal alanı politik olarak kullanma ve kendilerine mal etme biçimleri, bu gençlerin bizi bir altkültür grubunun belirli bir pratiği kendine (yeniden) mal edebileceği ve kendi özgün politik anlamlarına ve değerlerine uygun olarak “yeniden ifadeye kavuşturabileceği” [konusunda] eğitmeyi amaçlayan pedagojik bir çaba içinde olduğunu göstermektedir. (1998, s. 147-148)

Açık kimlikli LGBTQ2 müzik okulu öğrencilerinin taşıdığı, cinsiyet-cinsellik uyumluluğunun başına “müzişyenlik” yoluyla bela olarak “öğrencileri ve toplumu değiştirme» potansiyelini bir düşünün. Okullarda kökleşmiş olan homofobi yüzünden, bu meydan okuma bazıları tarafından (yersiz bir biçimde) saldırganca algılanabilir. Ne olursa olsun bu duruş öyle etkilidir ki, bizi cinsiyet-cinsellik konusundaki normativiteyi ve bunun yarattığı baskı/ayrıcalık ilişkisini yeniden tarif ederek toplumsal adaleti nasıl da ileri taşıdığını dikkate almaya zorlar. Okullardaki müzik eğitiminde, gender-queer şarkıcılar ikili cinsiyetle belirlenmiş bir bağlam

içinde etkin olurlar, zira, Gould'un (2012) ifade ettiği gibi, bu şarkıcılar kadınsılaştırılmış bir toplumsal kurum içinde kadınsılaştırılmış bir özne üzerinde çalışmaktadırlar.²⁴ LGBTQ müzik okulu öğrencileri, ancak kendilerinin yapabileceği bir şekilde, zorunlu heteroseksüelliğe (Rich, 1983) ve hegemonik erkekliğe karşı çıkarlar. Dahası, cinsiyet kimlikleri ve cinsel kimliklerin dar ve baskıcı kalıplarını oluşturmak ve denetlemekle görevli toplumsal kurumlar içinde bunu açıkça ifade etme cesaretini gösterirler. Son olarak, açık kimlikli LGBT2Q müzik okulu öğrencileri, *str8* kamuffajının²⁵ sunduğu korumayı reddederek, on dokuzuncu yüzyılda patolojik sapkınlıklar ve duygusal/kadınsı dalgalanmalar etrafında örülen “queer-müzişyen” anlatısına açıkça *yeniden atıfta bulunurlar* (Brett & Wood, 2009). Hem öğrencileri hem de toplumu dönüştüren bir eğitimde, toplumsal adalet eğitimi de dahil tüm teori ve pratiklerin en nihayetinde bilinemez olduğunu da göz önüne alırsak, bu müzik öğrencilerinin günümüzde okullarda LGBT2Q öğrenciler etrafında örülen söylemlerde sıkça karşımıza çıkan “mağduriyet” anlatısını dahi nasıl sorgulanabilir hale getirebileceklerini görebiliriz.²⁶

Kapanış: Bilginin Başına Bela Olmak Bela Bilgi Üretir

Müzikolog Nadine Hubbs aynı zamanda kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmaları uzmanıdır. Eğitiminde müzik okulu geçmiş de vardır. 2010 yılında gerçekleştirilen “Kimlik Kurmak: LGBT Çalışmaları ve Müzik Eğitimi” başlıklı sempozyumda yaptığı açılış konuşmasında şu gözlem ve öngöründe bulunmuştur:

Amerika'daki okul hayatında “ibne [*fag*]” aşığılamasıyla en çok ilişkilendirilen alan, okul müziğidir. Özellikle de öğrenci topluluklarının üyeleri için böyle denir: Bando ibnelerini, koro ibnelerini, orkestra ibnelerini duymamış olanımız yoktur. Bu senaryo, müzik eğitiminin LGBT çalışmalarıyla ilgili olarak araştırma alanları ve diyalog kanalları açma konusunda birçok başka alana kıyasla daha teşvik edici olmasının bir sebebinin de göstermektedir. Fakat aynı senaryo, kadınsılaştırıcı ve azınlıklaştıracı cinsel kimlik etiketleriyle özdeşleşmeyen ve bunlarla anılmaktan rahatsız olan müzik

eğitimi topluluğu üyeleri arasında savunmacı tepkilerin ve inkârın ortaya çıkabileceği öngörüsünü de barındırmaktadır. (Hubbs, 2010, s. 9)

Bu bölüm boyunca, cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitlilik bağlamında, müzik eğitimi ile toplumsal adalet arasındaki ilişkinin bir silüetini oluşturmaya çalıştım. Bu çeşitliliği tartışırken toplumsal adalet eğitimine, özellikle de Kumashiro'nun hem teoriyi hem de pratiği içeren baskı karşıtı eğitim anlayışına odaklandım. Umarım, toplumsal adaletin, amaçların kişisel farkındalığın ve kişisel olarak hazır olmanın önüne konmasını gerektirdiğini gösterebilmişimdir. Allsup ve Shieh'in (2012) dikkat çektiği gibi, “toplumsal adalet eğitimi, uygunsuzlukları ve adaletsizlikleri önce algılamaya, sonra da bunlara karşı harekete geçmeye yönelik bir tutumu benimsemekle başlar” (s. 47). Peki, bizler böylesi bir tutumu benimsemeye ne kadar istekliyiz?

İçinde bulunduğumuz bu zamanda ve mekânda, ırkçılık ve homofobi hayatımızın gerçek koşulları. Burada bulunan herkesi kendi içinde derinlerdeki bilgiye ulaşmaya ve orada yaşayan her tür farka yönelik dehşet ve tikslenme duygularına temas etmeye çağırıyorum. Bu duyguların kimin yüzünü takındığını görün. Politik olarak kişisel olan işte o zaman bütün seçimlerimizi aydınlatmaya başlayabilir. (Lorde, 1984, s. 110-114)²⁷

Lorde bize ırkçılık ve homofobinin sadece birkaç kişinin suçu olmadığını, sadece bazılarımızın varoluşunu belirleyen bir şeyden ibaret olmadığını hatırlatır. Hepimiz başkalarının çokluğunu koşullandırıyoruz ve bu çokluk tarafından koşullandırılıyoruz. O halde soruyorum: Müzik eğitimi topluluğu, farklı cinsiyet kimlikleri ve cinsel kimlikler ile müzişyenlik arasındaki ilişkilerin doğasını tanımaya, cinselliğin ve cinsiyetin müzik eğitimi ve okul yaşamının içkin bir parçası olduğunu görmeye ne kadar hazır? Cinsiyet ve cinsel yönelimleri çeşitlilik gösteren müzik öğrencileri, öğretmenleri ve aileleri için toplumsal adalet taleplerinin karşılıksız kalmasına neden olan baskı yapılarına meydan okumaya ne kadar hazırız? Sonuçta, baskı karşıtı eğitim de dahil, toplumsal adalet eğitiminin dayanabileceği tek bir varsayım varsa, bu varsayım şu soruyu sormaya açık olmalıdır: Ya sorun bizsek?

Kaynakça

- Abrahams, F. (2009). Hosanna, hanukah, and hegemony: Anti-semitism in the music classroom. E. Gould & J. Countryman (yay. haz.), *Exploring social justice: How music education might matter* (s. 325–342). Toronto: Canadian Music Educators' Association.
- Abrahams, F. (2012). Changing voices—voices of change: Young men in middle school choirs. S. D. Harrison, G. F. Welch & A. Adler (yay. haz.), *Perspectives on males and singing* (C. 10, s. 79–93). New York: Springer.
- Ali, R. (2010). *Dear colleague letter: Harassment and bullying*. Washington, DC: <http://www2.ed.gov/about/offices/list/ocr/letters/colleague-201010.pdf>.
- Allsup, R. E., & Shieh, E. (2012). Social justice and music education: The call for a public pedagogy. *Music Educators Journal*, 98(4), 47–51.
- Anderson, E. (2013). *Sport, masculinities, sexualities*. New York: Taylor & Francis.
- Ayers, W. (2010). Social justice. *Encyclopedia of curriculum studies* (s. 792–793). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.4135/9781412958806>.
- Banks, J. A., & Banks, C. A. M. (2001). *Handbook of research on multicultural education*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Bell, L. A. (2007). Theoretical foundations for social justice education. M. Adams, L. A. Bell, & P. Griffin (yay. haz.), *Teaching for diversity and social justice* (2. baskı, s. 1–14). New York: Routledge.
- Benedict, C., & Schmidt, P. (2007). From whence justice? Interrogating the improbable in music education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6(4), 21–42.
- Bergonzi, L. S. (2009). Sexual orientation and music education: Continuing a tradition. *Music Educators Journal*, 96(2), 21–25.
- Bergonzi, L. S. (2013a). *Instructional climate in secondary school music classrooms reported by engaged music students: A comparison of school and music camp settings*. Research in Music Education sempozyumunda sunulan bildiri, Exeter, Birleşik Krallık.
- Bergonzi, L. S. (2013b). “. . . not just for ‘the gays’”: *LGBT and queer studies’ potential to inform music education practice and research*. MayDay Group Colloquium 25, Music Education and Political Agency. Konferans bildirisi. University of British Columbia, Vancouver.
- Biegel, S. (2010). *The right to be out: Sexual orientation and gender identity in America's public schools*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Blaise, M. (2005). *Playing it straight: Uncovering gender discourses in the early childhood classroom*. New York: Routledge.
- Brett, P., & Wood, E. (2009). Gay and lesbian music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42824>.
- Britzman, D. P. (1995). Is there a queer pedagogy? Or, stop reading straight. *Educational Theory*, 45(2), 151.
- Britzman, D. P. (1997). What is this thing called love? New discourses for understanding gay and lesbian youth. S. De Castell & M. Bryson (yay. haz.), *Radical interventions: Identity, politics, and difference in educational praxis* (s. 183–208). Albany: State University of New York Press.
- Britzman, D. P. (1998). *Lost subjects, contested objects: Toward a psychoanalytic inquiry of learning*. Albany: State University of New York Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex.”* New York: Routledge.
- Carlson, D. (1998). Who am I? Gay identity and a democratic politics of the self. In W. F. Pinar (Ed.), *Queer theory in education* (s. 107–119). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Connell, R. (2008). Masculinity construction and sports in boys' education: A framework for thinking about the issue. *Sport, Education & Society*, 13(2), 131–145.
- Daniels, J. R., & Geiger, T. J. (2010). *Universal design and LGBTQ (lesbian, gay, transgender, bisexual, and queer) issues: Creating equal access and opportunities for success*. Annual Meeting of the Association for the Study of Higher Education'da sunulan bildiri, Indianapolis, IN. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED530463.pdf>.
- Elpus, K., & Carter, B. (yayın öncesi incelemede). Bullying victimization among music ensemble and theater students in the United States.
- Epstein, D., O'Flynn, S., & Telford, D. (2000). “Othering” education: Sexualities, silences, and schooling. *Review of Research in Education*, 25, 127–179.
- Epstein, D., O'Flynn, S., & Telford, D. (2003). *Silenced sexualities in schools and universities*. Stoke-on-Trent, Staffordshire, Birleşik Krallık: Trentham Books.
- Ferfolja, T. (2007). Teacher negotiations of sexual subjectivities. *Gender and Education*, 19(5), 569–586.
- Ferfolja, T., & Robinson, K. H. (2004). Why anti-homophobia education in teacher education? Perspectives from Australian teacher educators. *Teaching Education*, 15(1), 9–25.
- Fitzpatrick, K. R., & Hansen, E. (2010). *Off the radar: Reflections of lesbian and gay undergraduates on their experiences within high school music programs*. Establishing Identity: LGBT Studies & Music Education'da sunulan bildiri, Urbana, IL.
- Freer, P. K. (2007). Between research and practice: How choral music loses boys in the “middle”: We can use research-based knowledge and instruction to attract and keep boys in middle school choir. *Music Educators Journal*, 94(2), 28(27).
- Freer, P. K. (2009). ‘I’ll sing with my buddies’—fostering the possible selves of male choral singers. *International Journal of Music Education*, 27(4), 341–355.
- Freer, P. K. (2010). Two decades of research on possible selves and the ‘missing males’ problem in choral music. *International Journal of Music Education*, 28(1), 17–30.
- Freer, P. K. (2012). From boys to men: Male choral singing in the United States. S. D. Harrison, G. F. Welch, & A. Adler (yay. haz.), *Perspectives on males and singing* (C. 10, s. 13–25). New York: Springer.

- Garrett, M. L. (2012). The LGBTQ component of 21st-century music teacher training: Strategies for inclusion from the research literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, 31(1), 55–62.
- Gay, G. (2010). Multicultural curriculum. C. Kridel (yay. haz.), *Encyclopedia of curriculum studies* (s. 587–591). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. <http://dx.doi.org.proxy2.library.illinois.edu/10.4135/9781412958806.n316>.
- Gereluk, D. (2009). Education for social justice. E. F. Provenzo, Jr., J. Renaud, & A. B. Provenzo (yay. haz.), *Encyclopedia of the social and cultural foundations of education* (s. 729–733). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Goodenow, C., Szalacha, L., & Westheimer, K. (2006). School support groups, other school factors, and the safety of sexual minority adolescents. *Psychology in the Schools*, 43(5), 573–589.
- Gorski, P. C., Davis, S. N., & Reiter, A. (2013). An examination of the (in) visibility of sexual orientation, heterosexism, homophobia, and other LGBTQ concerns in U.S. multicultural teacher education coursework. *Journal of LGBT Youth*, 10(3), 224–248.
- Gould, E. (2012). Homosexual subject(ivity)s in music (education): Deconstructions of the disappeared. *Philosophy of Music Education Review*, 20(1), 45–62.
- Green, B. I. (2004). Discussion and expression of gender and sexuality in schools. *Georgetown Journal of Gender & the Law*, 5(1), 329–341.
- Hall, M. A. (2008). Sport, sexualities, and queer/theory. *Sociology of Sport Journal*, 25(2), 281–283.
- Hardiman, R., & Jacob, B. A. (2007). Conceptual foundations for social justice education: Conceptual overview. M. Adams, L. A. Bell, & P. Griffin (yay. haz.), *Teaching for diversity and social justice* (2nd ed., pp. 471). New York: Routledge.
- Harrison, S. D. (2003). Music versus sport: What's the score? *Australian Journal of Music Education*, 1, 10–15.
- Harrison, S. D. (2007). A perennial problem in gendered participation in music: What's happening to the boys? *British Journal of Music Education*, 24(03), 267–280.
- Harrison, S. D. (2008). *Masculinities and music: Engaging men and boys in making music*. Newcastle, Birleşik Krallık: Cambridge Scholars Publishing.
- Haywood, J. (2011). *LGBT self-identity and implications in the emerging music education dialogue*. Establishing Identity: LGBT Studies & Music Education'da sunulan bildiri, Urbana, IL.
- Hubbs, N. (2010). *Visibility and ambivalence: Thoughts on queer institutionalization*. Establishing Identity: LGBT Studies and Music Education'da sunulan bildiri, Urbana, IL. http://bcrme.press.illinois.edu/proceedings/Establishing_Identity/16_Hubbs.pdf.
- Interactive, H., & GLSEN. (2005). *From teasing to torment: School climate in America*. New York: Gay, Lesbian, and Straight Education Network.
- Kosciw, J. G., Greytak, E. A., Bartkiewicz, M. J., Boesen, M. J., Palmer, N. A., Gay, L., vd. (2012). *The 2011 National School Climate Survey: The experiences of lesbian, gay, bisexual and transgender youth in our nation's schools*. New York: Gay, Lesbian and Straight Education Network (GLSEN).
- Kosciw, J. G., Greytak, E. A., Palmer, N. A., & Boesen, M. J. (2014). *The 2013 National School Climate Survey: The experiences of lesbian, gay, bisexual and transgender youth in our nation's schools*. New York: Gay, Lesbian & Straight Education Network (GLSEN).
- Koza, J. E. (1993). The so-called missing-males and other gender issues in music-education: Evidence from the music-supervisors-journal, 1914–1924. *Journal of Research in Music Education*, 41(3), 212–232.
- Koza, J. E. (1993–1994). Big boys don't cry (or sing): Gender, misogyny, and homophobia in college choral methods texts. *The Quarterly: Journal of Music Teaching and Learning*, 4–5, 48–64. <http://www-usr.rider.edu/~vrme/>.
- Kumashiro, K. (1999). Supplementing normalcy and otherness: Queer Asian American men reflect on stereotypes, identity, and oppression. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 12(5), 491–508. doi: 10.1080/095183999235917.
- Kumashiro, K. (2000). Toward a theory of anti-oppressive education. *Review of Educational Research*, 70(1), 25–53.
- Kumashiro, K. (2002). *Troubling education: Queer activism and antioppressive education*. New York: RoutledgeFalmer.
- Kumashiro, K. (2004). *Against common sense: Teaching and learning toward social justice*. New York: RoutledgeFalmer.
- Kumashiro, K. (2008). *The seduction of common sense: How the right has framed the debate on America's schools. Teaching for social justice*. New York: Teachers College Press.
- Kumashiro, K. (2009). *Against common sense: Teaching and learning toward social justice* (2. Baskı) New York: Routledge.
- Ladson-Billings, G. (1994). *The dreamkeepers: Successful teachers of African American children* (Vol. 1). San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Lamb, R. (2010). Music as sociocultural phenomenon: Interactions with music education. H. F. Abeles & L. A. Custodero (yay. haz.), *Critical issues in music education: Contemporary theory and practice* (s. 23–38). New York: Oxford University Press.
- Lipkin, A. (1999). *Understanding homosexuality, changing schools: A text for teachers, counselors, and administrators*. Boulder, CO: Westview Press.
- Luhmann, S. (1998). Queering/querying pedagogy? Or, pedagogy is a pretty queer thing. W. Pinar (yay. haz.), *Queer theory in education*. Studies in Curriculum Theory Series (s. 141–155). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Macgillivray, I. K. (2004). *Sexual orientation and school policy: A practical guide for teachers, administrators, and community activists*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Mayo, C. (2004). Queering school communities: Ethical curiosity and gay-straight alliances. *Journal of Gay & Lesbian Issues in Education*, 1(3), 23–36.

- McIntosh, P. (1988). *White privilege and male privilege: A personal account of coming to see correspondences through work in women's studies* (C. 189). Wellesley, MA: Wellesley College, Center for Research on Women.
- Meyer, E. J. (2010). *Gender and sexual diversity in schools: An introduction* (C. 10). Dordrecht: Springer.
- Patterson, C. J. (2013). Schooling, sexual orientation, law, and policy: Making schools safe for all students. *Theory into Practice*, 52(3), 190–195.
- Pierce, C. M., Carew, J. V., Pierce-Gonzalez, D., & Wills, D. (1977). An experiment in racism: TV commercials. *Education and Urban Society*, 10(1), 61–87.
- Pinar, W. F. (1998). *Queer theory in education*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Pinar, W. F. (2003). Queer theory in education. *Journal of Homosexuality*, 45(2), 357–400.
- Pinar, W. F. (2004). *What is curriculum theory?* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Rich, A. (1983). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. E. Abel & E. K. Abel (yay. haz.), *The Signs Reader: Women, Gender and Scholarship* (s. 139–168).
- Robinson, K. H., & Ferfolja, T. (2008). Playing it up, playing it down, playing it safe: Queering teacher education. *Teaching and Teacher Education*, 24(4), 846–858.
- Rodriguez, N. M. (1998). (Queer) youth as political and pedagogical. W. F. Pinar (yay. haz.), *Queer theory in education* (s. 173–185). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Rodriguez, N. M., & Pinar, W. F. (2007). *Queering straight teachers: Discourse and identity in education* (Vol. 22). New York: Peter Lang.
- Sadurski, W. (1984). Social justice and legal justice. *Law and Philosophy*, 3(3), 329–354.
- Spano, F. P. (2011). The inclusion of sexuality topics in undergraduate music teacher preparation programs. *Bulletin of the Council for Research in Music Education. Special issue: Conference Proceedings: Establishing Identity: LGBT Studies & Music Education*, 189, 45–50.
- Spano, F. P. (2012). *Preservice music teachers' perceptions of LGBTQ topics*. National Association for Music Education 2012 konferansında sunulan bildiri, St. Louis, MO.
- Steinberg, S. R., & Kincheloe, J. (2009). More than one way to be diverse and multicultural *Diversity and multiculturalism: A reader*. New York: Peter Lang.
- Swearer, S. M., Turner, R. K., Givens, J. E., & Pollack, W. S. (2008). “You’re so gay!”: Do different forms of bullying matter for adolescent males? *School Psychology Review*, 37(2), 160.
- Sweet, B., & Paparo, S. A. (2011). *Starting the conversation in music teacher education programs*. Establishing Identity: LGBT studies and music education’da sunulan bildiri, Urbana, IL.
- Szalacha, L. A. (2004). Educating teachers on LGBTQ issues: A review of research and program evaluations. *Journal of Gay & Lesbian Issues in Education*, 1(4), 67–79.
- Tierney, W. G., & Dilley, P. (1998). Constructing knowledge: Educational research and gay and lesbian studies. W. F. Pinar (yay. haz.), *Queer theory in education* (s. 1190–1812). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Wickens, C. M., & Sandlin, J. A. (2010). Homophobia and heterosexism in a college of education: A culture of fear, a culture of silence. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 23(6), 651–670.
- Young, I. M. (1990). Five faces of oppression *Justice and politics of difference* (s. 39–45). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Notlar

- 1 [ed.n.] Metinde geçen ‘bu bölüm’ ifadeleri, Louis S. Bergonzi’nin *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education* kitabı içindeki özgün kitap bölümüne yapılan göndermelerdir. Bu çeviri tek başına yayımlandığından, söz konusu göndermeler kitabın ilgili bölümünü işaret eder.
- 2 Toplumsal adalet hukukta adaletle sağlanamayacak olsa bile (bkz. Sadurski, 1984).
- 3 Bu bölümdeki “Öteki” fikri ayrıcalık kavramına bağlanmıştır (McIntosh, 1988). “Öteki”, beyaz olmayan, yoksul veya işsiz ailelerden gelen öğrenciler de dahil, toplumda geleneksel olarak majinalleştirilen, aşağılanan veya şiddete maruz bırakılan (yani Ötekileştirilen) bütün gruplara atıfta bulunmak için kullanılacaktır. Cinsiyet ve cinsellik bakımından Ötekiler ise, kadınlar ya da *erillik* kalıbına uymayan erkekler, queer olan ya da queer olarak algılanan öğrencilerdir. Bu öğrenciler, genellikle toplumda geleneksel olarak onaylanan, normalleştirilen veya ayrıcalık tanınan grupların karşıtı olarak, dolayısıyla da idealize edilmiş normdan farklı olanlar olarak tanımlanırlar (Kumashiro, 2002, s. 32).
- 4 Young (1990) beş farklı baskı türü tanımlar: güçsüzlük, sömürü, marjinalleştirme, kültürel emperyalizm ve şiddet. Müzik eğitiminde bu kategoriler Elliot (2007) ve Abrahams (2009) tarafından toplumsal adalet incelemelerinde kullanılmıştır.
- 5 Cinsiyet ve cinsellik açısından çeşitlilik gösteren bireyleri ve toplulukları tanımlamak için, popüler kültürde, mesleki ve kuramsal literatürde farklı kısaltmalar ve terimler kullanılmaktadır. Bu bölümde kullandığım kısaltmalar ve terimlerin birçoğu, atıfta bulunduğum yazarların kendi çalışmalarında kullanmayı tercih ettikleri kısaltmalar ve terimlerdir. Ancak bazı durumlarda, kavramsal bütünlüğü sağlamak adına, çalışmanın kuramsal temeline uygun olacak bir tercih yaptım. Özellikle, çalışmanın LGBT Çalışmaları ya da Queer Kuramı çerçevesinde mi yapıldığına bakıp, “queer” terimini yalnızca ikinci gruptaki çalışmalar için kullanmayı tercih ettim.
- 6 Başka araştırmacılar da Beyaz, LGBT ve daha yüksek sosyoekonomik profile sahip öğrencilerin bu yorumları bu alt grupların her birindeki mukabillerine kıyasla daha sık duyduğunu ortaya koymuştur (Interactive & GLSEN, 2005, s. 19).
- 7 “Queer” kelimesi aşağılayıcı bir terim olarak uzun bir geçmişe sahip olduğundan (Jagose, 1996; Meyer, 2007), bazı araştırmacılar ve eğitimciler bu kelimeyi kullanmaktan kaçınmaktadır. Aralarında LGBTQ topluluğu üyelerinin de olduğu başka bazılarına göre ise, bu kelimeyi kullanmak, onu kendini olumlama ve güçlendirme edimi olarak yeniden sahiplenmek anlamına gelir (Butler, 1993; Carlson, 1998; Kumashiro, 2002; Pinar, 1998; Tierney & Dilley, 1998).
- 8 Bu yaklaşımların altında yatan teorik ve pratik araştırmayı tek tek açıklamayacağım, çünkü birçok okuyucu bu bağlantıları yürüttüğüm tartışmanın içinden kolayca yakalayabilecektir; burada benim odak noktam müzik eğitimi ile cinsiyet çeşitliliği ve cinsel çeşitliliğidir. Kaldı ki, bu metnin sınırları da bunu yapmama müsaade etmiyor.
- 9 Müzik eğitiminde toplumsal adaletle yönelik kapsayıcı ve baskı karşıtı bir yaklaşımı benimseyen Jorgensen’in (2007) tanımladığı, müzik eğitimi önündeki engeller arasında hegemonik erkeklik yer almamaktadır.
- 10 GHD’ler, cinsiyet ve cinsellik bakımından çeşitlilik gösteren gruplar için olumlayıcı ve güvenli alanlardır. Bir okulda GHD’nin olması, cinsel azınlık öğrencilerinin okul deneyimlerini ve esenliklerini olumlu yönde etkilemektedir (Goodenow, Szalacha ve Westheimer, 2006; Kosciw vd., 2012). Bu bakımdan, bu gruplar Öteki için Eğitim’in baskı karşıtı bir mekanizması olarak görülebilir.
- 11 *LGBTQ ile ilgili meseleler* derken, LGBT2Q bireylerin ve kendini heteroseksizmi ortadan kaldırmaya adanmış olanların benimsedikleri kimlikleri, maruz kaldıkları baskı biçimlerini ve ortaya koydukları direnişleri kastediyoruz (Gorski vd., 2013, s. 226).
- 12 Müzik eğitimi alanında yapılan bu araştırmanın LGB (natrans) bireylerle sınırlı olduğunu lütfen unutmayın.
- 13 LGBT2Q = lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, queer/questioning (queer/sorgulayan).
- 14 Spano, bu çalışmada kullanılan örneklemin sorunlu olduğunu kabul etmektedir.
- 15 Ne yazık ki, LGBTQ’lara ilişkin meseleler söz konusu olduğunda çember bu kadar genişletilmemiştir (Bergonzi, 2013b; Lamb, 2010). Gala Choruses Inc. ve Lezbiyen ve Gey Bandosu Derneği NHMP’den dokuz yıl önce başlatılmış olsa da, bu müzik eğitimi projelerinde gerçekleştiği varsayılabilir müzik öğretimi/ öğrenimi ve topluluk inşası, müzik eğitimi çalışmaları ve araştırmalarında NHMP’de olduğu kadar kısa sürede ve kapsamlı bir şekilde dikkate alınmamıştır.
- 16 Bu kitabın yayımlandığı sıralarda, müzik eğitimcilerinin müzik sınıflarında ya da dışında cinsel yönelim veya cinsiyet ifadesi temelli sözlü tacizlere verdikleri tepkiler konusunda ampirik bir araştırmaya hâlâ rastlamamıştım.
- 17 Çeki düzen verme: “Eşcinsel veya biseksüel bir kişinin, ‘eşcinsel’ olarak yorumlanabilecek herhangi bir nesneyi ortadan kaldırmak için evinin görünümünü değiştirmesi. Bu iş, söz konusu kişinin cinsel yönelimini bilmeyen veya bundan rahatsızlık duyanların eve misafir geleceği zaman yapılır” (urbandictionary.com adresindeki “straighten up” maddesine bakınız).
- 18 [ed.n.] Buradaki “kayıp erkekler” ifadesi, müzik eğitimi yazınında erkek öğrencilerin koro programlarındaki düşük temsiline işaret eden İng. “missing males” teriminin karşılığıdır.
- 19 Freer (2010)’daki özete bakınız.
- 20 Bunun bir istisnası Freer’in çalışmasıdır; bu çalışmada toplumsal cinsiyet veya cinsellik çalışmalarının yapı ve ifadelerine, ergenlerin psiko-sosyal öğrenme ve gelişim ihtiyaçları, özellikle de eğitimcilerin kontrol edebildiği ve erkek çocukların anlatılar yoluyla kavranmasını sağladığı ihtiyaçlar kadar önem verilmemektedir (Freer, 2007, 2012).

- 21 Sadece Koza (1993-1994), cinsiyet-toplumsal cinsiyet normlarının kadın ve eşcinsel öğrenciler üzerindeki baskıcı işlevini açıkça ortaya koyar ve bizi “normallığın” kadınlığı, kadınları ve eşcinselliği nasıl da yirminci yüzyılın başlarında (ve belki bundan bile önce) müzik eğitiminin fiili hedefine, yani erkeklerin ihtiyaç ve çıkarlarının gözetilmesi hedefine zarar veren şeyler gibi tanımladığını incelemeye çağırır. Feminist bir bakış açısından, şu soru sorulmaktadır: Mesleki söylem dişileri ve kadınları mütemediyen görmezden geliyorsa ya da onları bastırıyorsa, erkekleri nasıl oluyor da ‘eksik’lermiş gibi görebiliyoruz? (s. 227)
- 22 Eğitimi queerleştirmek, bilginin ve pedagojinin doğasını sorgulamak anlamına gelir (Britzman, 1995). Queer teori, bilgi ile psikoloji arasındaki gerilimin, bu ikisini aralarındaki sınırı tümenden ortadan kaldıracak kadar yaklaştırma çabasının bir parçası olarak, sürekli yeniden yönlendirilmesini gerektirmese bile bunu bizzat sağlar.
- 23 Meseleyi toplumsal adalet bilgisinin “çözülemez bir soru” (Luhmann, 1998) olarak ele alınması ve müzik eğitimiyle ilişkisi bakımından aktaran ve tartışan bir çalışma için bkz. Benedict ve Schmidt (2007).
- 24 Böylece yalnızca okul repertuarına bağlı kalırlar ve toplumsal cinsiyet ya da erkeklik açısından farklı bir yere konumlandırılan rock ve pop müzikten uzaklaşırlar (bir özet için bkz. Harrison, 2008, Bölüm 5, «Müzik Eğitiminde Toplumsal Cinsiyet»).
- 25 Heteroseksüelmiş gibi davranmak - ç.n.
- 26 Bu, LGBT2Q bireylerin mağdur edilmediği anlamına kesinlikle gelmez.
- 27 Türkçe çeviri Alâra Kuser’e aittir: Audre Lorde, *Bahisdişi Kız Kardeş*, çev. Gülkan ‘Noir’ ve Yusuf Demirörs, Otonom Yayıncılık, 2022, s. 145-46.

Türkiye Ana Akım Medyasının “Ölü İsim” Problemi ve Trans İsim Stratejileri

Kazım Tolga Gürel

Özet

Türkiye ana akım medyası, özellikle söz konusu “ötekileştirilen kesimler” olduğunda oldukça problemli ve çoğu zaman insan haklarına aykırı haberler üretmektedir. LGBTİ+’larla ilgili genellikle homofobik yargılarda bulunan ve sıfatlar kullanan haber üreticileri, kitlelerin “ortak zemin” olarak ürettikleri mana bloklarına uygun bir biçimde, onların klişeleşmiş yargılarını besleyerek ve homofobik basmakalıp fikirler üzerinden haber yazmaktadırlar. Özellikle translarla ilgili haberlerde kullanılan sıfatlar, ölü isimler ya da “travesti” gibi olumsuz cinsel kimliklerle çağrılmalar çok yaygındır. Transların kendi özgür iradeleriyle değiştirdikleri isimler, “takma ad” ya da “lakap” sıfatlarıyla ötekileştirilmekte ve yeni kimliklerine saygı duyulmaması, haber üretim pratiğinde onları özneleştirilen söylemlerde ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma, ana akım gazetelerdeki haber üretimi sırasında translara yönelik isim stratejilerini gösterecek ve ölü isim olgusunu anlatacaktır. Translarla ilgili özellikle polis-adliye haberlerinde oldukça fazla kullanılan ölü isim, bir insanın hakkını gasp etme stratejilerinden biridir. Bu bağlamda, 2018-2020 yılları arasında ana akım gazetelerde yayımlanmış haberlerde trans kimlikli kişiler için ölü isim kullanımına ilişkin bulguları saptamayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda Google arama motoruna “2018 Travesti haber”, “2018 Trans haber”, “2019 Travesti haber” ve “2019 Trans haber” yazılmış ve arama motorundan “rastgele örneklem” şeklinde çekilen polis-adliye haberleri incelenmiştir. Bu haberlerin başlıkları ve spotlarında kullanılan ve haberin öznesi transları niteleyen sıfat ve isimler gösterilmiş ve isimlendirme şekli yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ölü İsim, Trans, Özneleşme, Hegemonya, İdeoloji, Strateji

Özneleşme ve Ölü İsim

İnsan isimleri zaman içerisinde değişir ve belli isimler değer kaybederek tarihe karışırlar. Örneğin Eski Türk kültüründe köpek kültürünün varlığından söz edilmekte ve insanların “köpek” olarak adlandırılmalarına rastlanmaktadır (İnayet, 2013). Oysa bugün “köpek” kelimesi Türkiye kültüründe bir hakaret olarak anlaşılabılır. Halkların hafızasında yer eden siyasî, kültürel, ekonomik, sosyolojik dönüşümler veya dinamikler, destanlara, atasözlerine, deyimlere aksederler. Ayrıca bu değişimler ve toplumun anlam blokları bütün bir söz varlığına ve kişi adlarına da yansır (Yılmaz, 2020). Her toplumun kendi folklorundan beslenen bir ad verme olgusu, evrensel bir olgudur. Bir nevi zorunluluk olan ad verme olgusundan yoksun herhangi bir toplum yoktur. Verilen adın anlamının çocuğa geçeceği inancı; adın seçimini, verilmiş şeklini, adı veren kişiyi etkiler ve ad vermeyi gelişigüzel bir davranış olmaktan çıkartır (Altun, 2004: 171).

Dil, yalnızca dış dünyanın algılanması için değil aynı zamanda insanın iç dünyasının anlaşılması için de birtakım işlevlere sahiptir. Kendi dışındaki varlıklara kelimeler atfederek onu anlamlandıran ve zihninde somutlaştıran insan, iç dünyasının öğelerini de kelimeler aracılığı ile anlamlandırır. Bu gereksinimin temelinde dil ve düşünce arasındaki ilişki bulunmaktadır (Hirik, 2021).

İnsan isimleri kültürün olumlu bulduğu, toplumsal evriminde güç, güzellik, naiflik vb. gibi niteliklerle donatılmış ve toplumun inançlarıyla bağlantılı kelimelerden oluşur. Türkiye, iki kıta arasında bir köprü olan coğrafyadır. Çeşitli kültürleri birleştirir ve çok fazla halktan oluşur. Kültürün tarih boyunca çok hızlı evrildiği coğrafyalardaki isim çeşitliliği, coğrafyanın bir köprü ve ticari anlamda her dönem önemli bir nokta olmasından dolayı pek çok kültürün iç içe girmesi ile bağlantılıdır. Türkiye’de Türk, Arap, Kürt, Çerkez, Arnavut ve burada sayamayacağımız kadar halkın dillerinin etkisi vardır. Pek çok mezhebin inançları ve halkların çeşitliliği dolayısıyla isim çeşitliliği gelenekten günümüze kadar sürer. Ancak geleneğin ötesinde küreselleşen kültür ve görsel kültürün teknoloji aracılığıyla coğrafyalardaki egemenliği sayesinde yeni isimlerle hızlı buluşmak mümkündür. Sürekli olarak değişen akımlar ve moda olan dalgaların etkisi bu isim çeşitliliğini kat be kat artırmıştır. Tüm bunlara ek olarak

bireyselleşme sonucu bazı insanların ailenin ve geleneğin onlara yüklediği isimleri reddettiği de görülmektedir. Egemen paradigmaya isyan eden bazı insanların isimlerini değiştirmesi ve cinsiyet ya da din değiştirerek yeni isimlerle buluşması sıkça görülebilen durumlardır. Muhafazakâr ve faşist kesimler bu durumdan rahatsız olsa da değişim yaşamın temelidir ve çok kültürlülüğün güzellikleri kabul edilmelidir. Tüm bunlar coğrafyayı, bir isim cennetine dönüştürerek kültürel çeşitliliği ve bu çeşitliliğin getirdiği zenginlikleri arttırmaktadır.

İsimler, zaman içinde yapısal değişimler sonucunda değişirler. Bir dönem moda olan isimler, zaman içerisinde eskirler ve sönükleşirler. Ayrıca isim, iktidarın çehrelerine tabidir ve iktidarın çehrelerini insanın benliğine taşır. Bunu taşımakla kalmayarak iktidarın ürettiği kimlikleri, bilince sabitler. Örneğin “erkek” ve “kadın” isimleri cinsiyet kimliğinin sabitlenmesinde önemlidir. Cinsiyetlendirilmiş isim, bir geminin denize demir atmasında olduğu gibi bedene cinsiyetini sürekli anımsatarak onu sabitler. Tıpkı cinsiyet gibi pek çok kimlik de isimle sabitlenir. Örneğin henüz görülmemiş ama ismi duyulmuş “Deniz”in (Türkçe’de unisex bir kişi adı) cinsiyetinin muğlaklığı sürer. Ahmet’in (Türkçe’de erkek ismi) ise erkek olduğuna dair yanılısma, sorgulamadan devam eder.

Ölü İsim, Kaos GL’nin “LGBTİ+ Hakları Alanında Çeviri Sözlüğü” adlı çalışmasında “Dead Name/Ölü isim”, kişilere doğduklarında verilmiş olan ve artık kullanmadıkları isim olarak tanımlanmaktadır. Uyum süreci sıklıkla yeni bir isim almayı da içerdiğinden daha çok trans insanlarla bağdaştırılan bir terimdir. Doğumda verilmiş bu isimlerin (atanmış isim) artık kullanılmaması gerektiğine işaret etmek için “ölü” denilmektedir. Devlet kurumları tarafından kayda geçirilmiş olsun veya olmasın, kişilere kendi seçtikleri isimler ile hitap edilmelidir (Kaos GL, 2020).

Özneleşme

Özneleşme, atmosfer gibi insanı saran bir kültürün onu, içsel ve biyolojik getirileriyle harmanlanarak biçimlendirmesidir. Biyolojik getirilerin hiçbirinin toplumsal kodlama dışında bir anlamı yoktur. Toplumdan bağımsız bir biyoloji yoktur.

İnsan, çoğunlukla “seçmeden maruz kaldığı” koşullar ve sonrasında kendi seçimleri sayesinde değişir ve gelişir. Ancak bu değişim sürekli bir akış halinde olduğu için, bunların sürekli olarak yeniden üretimine karşı sabitlenmeye/sabitlemeye ihtiyaç duyar. Benlik bir ben sanrısına sahiptir. Lacan’a göre, benlik, dil yoluyla oluşan bir serap gibidir (Lacan, 2013). Özne, akışın hızına kapılmamak adına pek çok konuda bilincini sabitleyerek var olma çabasına girişir. Değişime karşı olguları muhafaza etme ihtiyacı, belirsizliğe ve sürekli akışa karşı duyulan korkudan kaynaklanır. Aidiyet, kategorizasyon, sınıflandırma ve isimlendirme bir anlamda bu değişimin karşısında konumlanan biçare muhafazakâr duruşlardır. Muhafazakârlık, bir zamana dahil olurken onu dondurma ve durdurma sanrısı geliştirebilme mücadelesine dönüşmeye mahkûm bir ideolojidir. Yaşamı dondurarak ya da yavaşlatarak içine dahil olabilmek ya da akışı bilincin hızına paralelleştirerek güvende kalabilmek çabalarıdır. Sabit bir isim ve sabit bir kimlik, sabit olan her şey gibi bir sanrıdır.

İnsanın ismi, özneleştirilişin sürekliliğine karşı bir tür sabitlik sanrısı üreten bir tür çapa gibidir. Huffer’in bir çeşit çoğulluk olarak tarif ettiği (Huffer, 2009) ve herhangi bir sabit tözden söz edilemeyecek olan özneleşme süreci; sabit bir ruh, bir an ya da bir varoluş biçimi değildir. Özneleşme dışında sabit bir “insan formu” yoktur ve insan olmak, doğumdan ölüme kadar özneleşmek demektir. Mezarın, ölüme ilgili bilinmezliği ve sonsuzluğu bir sabitliğe dönüştürmesinde olduğu gibi isim de akışı ve sürekli özneleştirmeyi durdurma çabasına girişmektir. İsim, sürekli devinimi sabitleyen unsurlardan biri, belki de en önemlisidir. Her kimlik gibi, akışı, belirsizliği ve sürekliliği sabitleme çabası olan isim; bir tikel kimliktir.

Tikel kimlik olarak isim, Foucaultyen anlamda bir dispozitifdir; ki Deleuze de buna vurgu yapar. “Dispozitif” kelimesi, Türkçe’de düzenek, tertip veya mekanizma gibi anlamlara gelir ve Fransız filozof Michel Foucault’nun çalışmalarında bilgi, iktidar ve pratikleri bir araya getiren iktidara entegre edici bir yapıyı ifade etmek için kullanılır. İnanç, taklit ve arzu üzerinden süren sonsuz akış (Deleuze, 2023, s. 64), bilinçte bir sabitlenmeye ve özneleşmeyi “insan” olabilmek için yavaşlatmaya ve durdurmaya ihtiyaç duyar. Aksi halde özne, oluşamayacak ya da oluşa bile sembollerde buluşamayacak ve “psikotik” olarak damgalanacaktır. İsim

dispozitif, Deleuze’ün bahsettiği panoptik bir dispozitifin, bakışın iktidarının nesneleri sabitlemesindeki gibi özneyi bilişsel bir konumda tutmaktadır. Deleuze, panoptik dispozitifin her şeyi gören iktidar problemine karşı, kuvvetin deviniminin durdurulmasını gözetleyen bakışın, iktidar probleminden doğan teknolojik bir yanıt olduğunu vurgular (Deleuze, 2023, s. 65). İsim de bir tür içsel panoptik bakış sağlar. Öznenin kendi varlığıyla muğlak ve çok da sabit olmayan ilişkisine bir çapa ve sabitleme görevi görür.

Tüm bu içsel bakış, sadece ve sadece özneye ya da toplumun zamansal bir kesitiyle ilgili değildir. O kültürün tarihiyle de ilgilidir. Kapital’in 1. cildinde Karl Marx, “ölü diriye yakalar” demektedir (Marx, 2011, s.17). Bu, tarihselliğin o ana yüklediği kaotik güçlerin insana yüklenmesi ve insanda yeni olan ne varsa bununla çatışması anlamına gelir. Değişim ve akışın kuvveti ile tarihsel yükün kuvveti arasındaki ilişkide sıkışmış olan insan, özneleşme sürecinde bir anlamda “icat” haline gelir. Deleuze’e göre icat, tekil kuvvetlerin buluşmasıdır. Birbirlerine çeşitli stratejilerle eklemlemeleri ve birbirlerini dışarıda bırakmaları ile şekillenen bir iktidar stratejisidir (Deleuze, 2023, s.43). Her insanın birbirinden farklı olması, özneleşmenin bu iki büyük kuvvet arasında gerçekleşmesi ile mümkün olmaktadır. Diriye yakalayan “ölü” ile diriye özneleştiren çaprazlama kuvvetlerin anda ve bilinçte vücut bulabilmesini sağlayan temel araç ise dildir.

Belli bir tarihsel ve sosyal sistemin anlam yapısının içselleştirilmesi dile yansımaktadır ve dünya görüşünün toplumsal olarak nesnelleşmesinin, bir anlamda maddileşmesinin yolu dildir (Luckmann, Berger, 1967 s. 91). Sosyal sistemin insan üzerinde cisimleşen hallerinden birinin de isim olduğu iddia edilebilir. Çelik’e göre, sosyolinguistik bir fenomen olan isimler, toplumun kolektif hafızasında yer alan dönüşüm ve kırılma evrelerini dile yansıtan sembollerdir (Çelik, 2006). Kırılma evrelerinin isim üzerindeki etkisi özellikle medyanın toplum üzerindeki etkisinin arttığı 1980 sonrası süreçte değiştiği söylenebilir. Özellikle 1980 sonrası isimlendirmeler toplumsal kırılmalardan öte popüler kültürün etkisinde gerçekleşmektedir. Popüler kültür insanların özneleşme sürecinde her noktada etkilidir ve bu isimlendirme pratiklerine de yansımaktadır. Yegin’in “Popüler Kültürün İsim Belirlemeye Etkisi” adlı çalışması bu savı güçlendirmektedir. Çalışmada Türkiye’de 1960-

2018 yılları arasında yaşanan siyasal ve toplumsal olayların sonuçları dikkate alınarak veriler yorumlanmıştır. İncelenen yıllar arasında, Türkiye’de popüler kültürün etkisinin sonucu olarak futbolcuların, sanatçıların ve dizi-film karakterlerinin ailelerin isim belirlemede ilham verici olduğu ortaya konmuştur (Yegin, 2020).

İnsanlaşma sürecinde isim, bir dilde benliğe en fazla yapışan kelimedir. İsim, bilince yapışır ve onunla ayrılmaz bir bütün olur. Goethe “Dichtung und Wahrheit” eserinde şöyle söyler: “Bir insanın özel ismi, sadece o insanın etrafını çevirmiş ve gerektiğinde çekilip çıkarılabilecek bir örtü gibi değildir. İsim insana kök salmış, onu yaralamadan ondan sıyrılamayan ve kazınamayan deri gibidir (2015, s.433).” Goethe’nin “kazınamayan deri” diyerek metaforlaştırdığı isim, bazı durumlarda sosyalizasyonu kazımak istercesine bir tepkiye maruz kalarak yırtılıp atılabilir ya da eğilip bükülebilir.

İnsanın isimle ilişkisi her zaman uyum içerisinde değildir. Özneleşmenin en temel belirleyicilerinden biri olan isim, insanın içsel iletişiminin en etkileyici unsurlarından biridir. Toplumsal sınırlarla uyumlu olmak, insan isminin niteliklerindendir. Foucault’nun “sınır-tutum” dediği kavramsallaştırma burada devreye girmektedir. Foucault’ya göre, belli bir zamana bağlı olan çevre, öznenin konumunu ve özneleşmesini belirler. Tarihsel normatif sınırlar deneyimlere ve nesnelere yansır. Ancak aynı zamanda özdeşleşimle birlikte bu sınırlara yönelik eleştirel bir tutum da belirir. Foucault’nun (2011) “sınır-tutum” olarak kavramsallaştırdığı bu eleştirel tutum, kişinin ismiyle uyumsuzluğunu beraberinde getirebilir bir öznelliğin üretimiyle ilişkilendirilir ve “karşı-özneleşme” biçiminde karakterize edilebilir.

Öte yandan özneleştirme, ilgili kişinin öznelliğinin -davranışının, kimliğinin ve benlik duygusunun- merkeze alındığı bir iktidar yöntemidir. Foucault’ya göre hapishane teknolojisi, kişinin kim olduğunu değiştirmeyi amaçlar (Foucault, 2016, s.128). Bu, toplum denilen soyut olgunun öznelde yaratmak istediği etkinin aynısıdır. Marşlar, dualar, semboller, mana blokları ve tüm bu sistem sanrısının temel hedefi, Foucault’nun hapishane stratejilerini özetlediği “kişinin kim olduğu gerçeğini unutturmak” üzerine şekillenmektedir ve “özneleştirme” kelimesi bunu karşılar.

Foucault’ya göre modern özneleştirme üç izleği takip eder: Söylem kurulumları içerisinde inşa edilen bilgi öznesi, dispozitifler içerisinde uyumluluğu takip eden iktidar öznesi, eylemlerinin sorumluluğunda olan etik özne. Bilgi öznesi ve iktidar öznesi, etik özneye nazaran dışsal ve önceden belirlenmiş stratejilerden oluşur (Foucault, 2011, s.58). Etik özne, kendiliğın dışsal belirleniminin ontolojik eleştirisini içerir (Foucault, 2015, s.9-10). Özneleştirici stratejilerin bilgi ve iktidar kiplerinin en üst düzey temsilcisi olan isimdir. “Kazınamayan deri” olarak metaforlaştırılmasının nedeni işte bu varoluşu etkileyen gücüdür. Ancak etik özne, karşı-özneleşmenin bir direniş stratejisi olarak bu deriyi kazıyacak güce de sahiptir. Etik özne, benliğin tüm varlığını dönüştürebilecek güçtedir.

Özneleştirme, baskı araçları ve korkutmayla disipline etme değildir; benliği sorgulama sınırlarının içselleştirilmesidir. Özneleştirme araçlarına tabi olma durumunda özne seçim yapmaz, öğrenileni geliştirir ve öğrenilenle sosyalleşir. Bu sosyalleşmenin sınırları içerisinde kalır. Karşı-özneleştirme sırasında özne, seçim yapar ve seçimi dahilinde sınır-tutum baskılarla mücadele eder ve kimi zaman ona yüklenen mana bloklarını da kırar. Cinsiyet, inanç ve çeşitli dogmaları sorgulayarak ya da sorgulamadan terk eder. Gortler’e (2020) göre, karşı-özneleştirme, kişinin sorumlu tutulduğu süreçleri tanımlamasını sağlayan iktidar ilişkilerini yeniden ele almaya yönelik dönüştürücü, yaratıcı ve yenilikçi bir girişimdir. Karşı-özneleşmenin öz-dönüşüm pratiklerinden en köklülerinden birisi de isim değiştirmektir.

Butler’a göre yaralayıcı ifadeler özellikle adlandırılmayla ilişkilidir. Butler, bir adla çağrılmanın bir toplumsal varoluş imkânı ve kişiye bir alan açtığını söyler. Yaralayıcı bir dille çağrılmak ise bu alanı kapatma çabasıdır. Ancak Butler, buradaki sürecin ikiliğine de gönderme yapmaktadır. Yaralayıcı bir dille ve adlandırılmayla çağrılmak, kişiyi felç eden bir etkiye sahip olduğu gibi onda direnişe de neden olabilir (Butler, 2019). Yaralanabilirlik; bir kümelenmeye, öfkeye, gruplaşmaya ve direnişe neden olabilir. Gerçekten de yaralanabilirlik toplumsal ilişkileri değiştirir ve koşullandırır. Butler’a göre yaralanabilirlik, sadece edilgen bir tavır değildir. Bu, direniş pratikleri dahil, şekillendirilmiş toplumsal ilişkiler kümesi dikkate alındığında görülür. Yaralanabilirliği şekillendirilmiş

toplumsal ilişkiler ve eylemler olarak görmek, direniş biçimlerinin neden oldukları biçimde ortaya çıktıklarının anlaşılmasında yardımcı olabilir. Tahakkümü her zaman direniş takip etmese de eğer gücü çerçevelendirme biçimleri yaralanabilirlik ve direnişin ortak işleyebilmesini kavrayamazsa yaralanabilirlikle açılan bu direniş alanları doğru tanımlanamayabilir (Butler, 2020). Butler'dan yola çıkarak şu ihtimal iddia edilebilir: Yaralayıcı dil ve ölü isimle adlandırılmalar, karşı-özneleşmeyi sağlamlaştırmakta ve ona yapıyı kırarak bir atılım gücü verebilmektedir.

Ölü İsim

İnsan, erekselleştirilmiş, arzu ve duygulanımlarla donatılmış bir formdur (Deleuze, 2023). Trans, bedensel göstergelerini değiştirmektedir. Ancak bu basit bir eylem değildir. Bir göstergeler bütününden farklı bir dizgeye doğru evrilmek, tüm bilinci ve insan denilen formu biçimlendiren katmanlı bilgiler bütünü de etkiler. Bu, köklü bir paradigma değişimidir. Deleuze'e göre değişen göstergelerle birlikte, katmanlı bilgiler ve onların bağlı olduğu fonksiyonlar da değişir. Ereksellikler, formdan forma geçiş yapar (Deleuze, 2019). Cinsiyet dönüşümü; tekillikler arası geçiş, kuvvetler arası ilişkilerde farklı bir noktada konumlanmaktır. Bu, iktidar ağında ve akışındaki bir formun, bir göstergeler bütününden değişimidir. Cinselliğin sonsuz çeşitliliği içerisinde bir yer bulma ve sabit kalma ihtiyacıdır. İsim, akışa karşı bedene ve bilince atılan bir çapa görevi görmektedir.

Ölü isim; istenmeyen bir bilişsel durumun, bir yaşam dizgesinin, bir tutsaklığın simgesidir ve bu anlamda metaforik olarak alınmış kötücül bir urdur. Kapatılmak istenen pek çok yaşanmışlığı simgeler. Bu anlamda kişiye hatırlanması ve özellikle topluluk içerisinde bu isimle duyurulması gerginlik ve anksiyete kaynağı olabilir. Goffman'ın "toplumsal bağlamlarda üretilen ve karşılaşılmaması muhtemel kategorilerin simgesi" (Goffman, 2014, s.30) olarak işlev gören ölü isim, kişiye uyum öncesi damgalamaların hatırlatılmasını da beraberinde getirebilir.

Bu anlamda ölü isim kullanımı bir sembolik şiddet ve mikro-faşizmdir. Mikro-faşizm, mikro-agresyonların birleşmesi üzerinden kurulan ilişkiselliklerin kişinin benlik kurgusuna

verdiği zarardır. Estetik kaygılardan türeyen "olumlu beden" ölçütlerine uymamaktan sağlamlılık (ableism) ideolojisinin beden üzerindeki hakimiyetine kadar pek çok noktaya varabilecek gündelik ilişkilerdeki olumsuz, alaycı, küçümseyici ifadelerle kadar pek çok şeyi kapsayan olgular mikro-faşizmin çerçevesindedir. Mikro-faşizmin çerçevesi içerisindeki mikro-agresyonlar, yabancılaşmış bireylerin maddi yaşamdan aldıkları darbelerin telafisine yönelik hareketler ve bir çeşit öteki üzerinden "kendini tamamlama ve 'tam' hissetme çabası" olarak tanımlanabilir.

Arijs ve diğer araştırmacıların Belçika'da on LGBTİ+ gençle yaptıkları çalışmada bu gençlerin mikro-agresyonlardan nasıl zarar gördüklerini ortaya koymuşlardır. Yalnızlık ve sadece aynı kimlikteki insanlarla iletişimde kendilerini rahat hissetme, toplumsal ilişkilerde gerginlik vb. gibi semptomların nedeninin bu agresyonlar olduğu söylenmektedir. Çalışmada mikro-agresyonları yanlış cinsiyetlendirme, ölü isimle çağırılma, varlıklarının inkârı, kişinin kendisinden utanmasına veya kötü hissetmesine neden olma ve uygunsuz sözler veya şakalar gibi (ancak bunlarla sınırlı olmamak üzere) ilişki biçimleri içerisinde olduklarını göstermişlerdir. Daha ince ve günlük şiddet deneyimleri olarak ortaya çıkan psikolojik ve sözlü şiddet biçimleri olarak tanımlamışlardır (Arijs, Burgwal, vd., 2023).

Butler ve Athanasiou'nun "mülksüzleşme" olgusu, "yeri olmama", "gözden çıkarılabilir olma", "yarı-yurttaşlık statüsüne indirilme" ve "normatif sınırların dışına itilme" ile gerçekleşmektedir. LGBTİ+'lardan "tikinti duymak", onların varlıklarını reddetmek ve kendi isimlendirmelerine karşı her türlü hareket aslında bir "mülksüzleştirme"dir. Butler ve Athanasiou; mülke sahip olanların, haklara ya da ekonomik işlevselliklerde daha avantajlı olma durumlarına dikkat çekmişlerdir. Bu avantajlı durumların özneleşmenin bir parçası olduğunu ama bunun aynı zamanda, bir dezavantaj olarak öznelere "normal" içerisinde sınırlandırdığını söylemektedirler. Mülkün ve avantajlı durumların, öznelere bilinçlerini normatif bir kalıplara sıkıştırıldığını savunurlar. Deleuze'ün (2023) normal bir şiddet üzerinden tanımlanmasıyla aynı perspektiften bakarak özneleşmeyi de bir çeşit şiddet üzerinden okumaktadırlar (Butler, Athanasiou, 2016, s.46-55).

Belki de bu normalleştirmelerin bu şiddeti, öznelere karşı mikro-agresyonlarını tetikleyen bir dürtüye neden olmaktadır. Öznelere mikro-faşist davranışlarının ötekiye yönelme nedeni ile ötekinin mülksüzlükten (yersiz-yurtsuzluktan) kaynaklı özgür alanlarının görülmesi ve bunun “norm”a karşı tehdidi olabilir. Ölü isim, atanmış bir isim olarak mülkün temeliyle; yeni seçilen isim, bir mülksüzlük belirleyicisi ve özgürlük alanı olarak görülebilir.

İsim, bir kişinin kimliğinin ve bireyselliğinin temel bir parçasıdır. İsmi gerçekten de bilinçte somut etkileri vardır. Bir kişinin adının doğru kullanımı, o kişinin saygı gördüğünü ve varlığının görüldüğünü hissetmesine yardımcı olabilir. Yanlış kullanım ise kişinin moralinin bozulmasına, dışlanmasına ve hatta tehdit altında hissetmesine neden olabilir. Bununla birlikte, yanlış isimlendirme yaygın bir durumdur. Tanıdık ve bilinir olmayan isimlerle karşılaşıldığında, konuşurken ismi yanlış telaffuz etme ve yazarken yanlış yazma eğilimi vardır. Diğerleri, ismini yanlış telaffuz etme korkusuyla bir kişiyle konuşmaktan kaçınabilir ve bu da izolasyona yol açabilir. Bir başka yaygın ihlal de bir kişiye artık kullanmadığı ve mevcut kimliğini yansıtmayan bir isimle hitap etmektir. Bu durum, ölü isimle temsil edilen travmaları yeniden ortaya çıkarabileceği için trans topluluğu açısından önemlidir (Roberst, Takir, vd. 2022).

Transların önceki isimleriyle ilişkilerini tanımlamak için kullanılan birkaç farklı terim vardır: ölü isim, verilen isim, atanmış isim, doğum ismi, yasal isim ve eski isim (Sinclair-Palm & Chokly, 2023). Bu kelimelerin çeşitliliği, isim ile insan arasında kurulan bağların yapaylığını gösterir gibidir. Ancak her ne kadar yapay ve toplumsal simgeler de olsalar isimler, özbenliğe yapışır. Trans topluluklarında artık oldukça yaygın olmasına rağmen, “ölü isim” terimi, diğer terimlere göre nispeten yenidir ve kavramın geçmişinin izini sürmek zordur.

Bu çerçevede Bradley’nin Birleşik Krallık’ta Galop adına hazırladığı Transphobic Hate Crime Report 2020 araştırmasında katılımcıların en sık aktardığı deneyimler istilacı sorular sorulması ve sözlü tacizdir. Araştırmada katılımcıların %81’i transfobik nefret suçunun bir türüne maruz kaldığını bildirmiştir. Galop’un bu araştırmasında “istilacı sorular”dan hemen sonra en yüksek oranda bildirilen

transfobik eylemin kişinin ölü isminin hatırlatılması olduğu görülmektedir. Cinsel kimlik nedeniyle sürekli olarak tacize uğramak veya başkalarının kişinin varlığını kabul reddetmesini tekrar tekrar deneyimlemek, kişinin kim olduğunu ve varlığını kabullenmesini ve özgürce yaşamasını zorlaştırmaktadır (Bradley, 2020).

Bir trans bireyin seçtiği isme saygı duymak bir haysiyet ve güvenlik meselesidir. Başkalarının onları, kendi seçtikleri isim ve zamirlerle çağırdığını duymak önemli bir onay ve saygı biçimidir; bu onay olumsuz ruh sağlığı sonuçlarını büyük ölçüde azaltabilir. İsmi değiştiren insanlar, doğumda verilen ve ölü isim olarak bilinen eski isimleri; taciz, şiddet, istismar, fiziksel ve cinsel saldırı ve kendilerini tanımlamadıkları bir cinsiyet de dahil olmak üzere çeşitli travmalarla ilişkilendiriyor olabilir. Ölü bir isme veya yanlış cinsiyetlendirmeye sürekli atıfta bulunulması, geçmiş travmayı yeniden canlandırabilecek ve trans bireylere psikolojik olarak zarar verecek bir aşığılamadır (Gaskins, McClain; 2021).

Translar, yaşamlarının pek çok noktasında ölü isimle ilgili sorunlar yaşamaktadırlar. Şimşek’in hastanedeki seks işçilerinin yaşadığı hak ihlalleriyle ilgili çalışmasında transfobinin iletişime yansıdığını göstermektedir. Bu durum, genelde kişilere ölü isimleri ile hitap edilmesi, alaycı bakışlar, kişinin atanmış cinsiyetine göre servise yatırılması şeklinde gerçekleşmektedir. Damgalama ise seks işçiliğinin başta HIV/AIDS olmak üzere çeşitli hastalıklarla ilişkilendirilmesi biçiminde görülmektedir. Görüşülen seks işçileri, sağlık personelinin kendilerine kimliklerinde yazan atanmış isimle (ölü isimleri ile) hitap etmelerinin kendilerini incittiğini söylemişlerdir. Bu durumun Türkiye’deki sağlık kurumlarında sıklıkla yaşandığını dile getirmektedirler (Şimşek, Özgülnar 2022, s.63).

Taylor’ın yapmış olduğu bir diğer çalışma, yanlış cinsiyetlendirme ve ölü isim kullanmanın LGBTİ+’ların psikiyatriklere karşı güvenlerini sarstığını göstermektedir. Ölü ismi kullanma, bir kişinin cinsiyet kimliğini geçersiz kılan mikro-agresyondur. Transların kimlikleri için seçtikleri isimler, bir mücadelenin sonucunun simgesidir ve yeni bir yaşamın kucaklanmasını simgeler. Eski bir kimliğin ölümüyle birlikte o kimlikte yaşanan travmaların da sonunu

ve yeni bir başlangıcı temsil eder. Cinsiyet kimliğine uyan bir isim son derece onaylayıcıdır. Ancak birinin ölü adının kullanılması ve hatırlatılması, yüksek duygusal ve zihinsel kargaşayı beraberinde getirir (Taylor, 2022).

Ölü isim kullanma, ismini değiştirmiş kişiye saygısızlıktır. Pek çok kurum, transları sistematik olarak pek çok konuda dışarda bıraktığı gibi akademik disiplinlerin de dışına iter (Whitley ve diğerleri; 2022). Ayrıca bu durumun gençlerde çok daha büyük sorunlara yol açtığı bilinmektedir. Gençlerde daha yüksek intihar oranlarına kadar kalıcı olumsuz sonuçları olabilir (Project, 2020). Lourenco (2016) Amerika Birleşik Devletleri'nde bazı psikologların bu noktada bilinçli bir biçimde transfobik tavır takındıklarını söylemektedir. Ölü isim kullanımında saygısızlığa varacak kadar ileri gittiklerini tespit etmiştir. Ancak bu hekimler şikayet edildiklerinde gereken hukuki işlemler yapılmıştır. Hukuki işlemleri yapan bir devlet, hukuki korumayı sağlayan bir sistem, bu konudaki olumlu gelişmelerin önemli bir başlangıcıdır.

Natranslar genellikle cinsiyetlerini kamusal alanda onaylatırken, translar kamuya açık alanlarda her zaman uyumlu bir onaylama deneyimleyememektedirler. Örneğin, trans topluluklarında “ölü isim” olarak adlandırılan problemli deneyim, toplumsal cinsiyet kimliği ile çelişen terk edilmiş bir ismin yeniden ortaya çıkarılması; öznenin sosyo-sembolik varlığının merkezinde yer alan bazı noktaları harekete geçirebilir. Tıp doktorları ve psikiyatristler tarafından histeriklerin gerçek psikosomatik semptomlarının göz ardı edilmesinden farklı olarak, ölü isimle çağrılma eyleminde, kendini özgürce temsil edebilmekten yoksun bir trans deneyiminin inkârı söz konusudur (Cavanagh, 2019). Konu hakkında yeterince çalışma olmasa da kabul görme deneyiminin transların yaşamları üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğu iddia edilebilir. Cinsiyetlerinin başkaları tarafından onaylanması gibi, toplumdan edinilen olumlu deneyimler, transların kendilerine daha fazla güvenmelerini sağlayabilir ve ruh sağlıklarını iyileştirebilir (Cartwright, 2017, s. 51).

Bunun farkında olan bazı şirketler ve devletler çeşitli pratiklerinde LGBTİ+'ları korumaya yönelik tavırlar almaya başlamıştır. Şubat 2022'de sosyal medya uygulaması TikTok, topluluk kurallarında değişikliğe gitmiştir. Kullanıcıların,

yanlış cinsiyetlendirme veya ölü adlandırma yoluyla transları hedef alan içerikler yayınlamasını ve paylaşmasını yasaklayan bir hükmü kabul etmiştir. Bundan sadece iki ay sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde Tennessee Temsilciler Meclisi, öğretmenlerin ve diğer devlet okulu çalışanlarının trans öğrencileri marjinalleştiren sıfat ya da ölü isim kullanımını yasaklamıştır. Ölü isim ya da aşağılayıcı sıfat kullanan okul memurlarına ceza uygulamalarını karara bağlamıştır. Öğretmenler, öğrenciye atıfta bulunurken öğrencinin tercih ettiği zamiri kullanmak zorundadırlar. Ohio'daki Shawnee Eyalet Üniversitesi'nde profesör olan Nicholas Meriwether, öğrencilerinden birinin tercih ettiği zamirleri kullanmayı reddettiği için 400.000 dolar tazminat ödemiştir (Kirk-Giannini & Glanzberg, 2022).

Türkiye Ana Akım Gazetelerinde Ölü İsim Kullanımı

Türkiye ana akım gazeteleri homofobinin inşasında ve heteronormativitenin kurulumunda pay sahibidir (Gürel, 2023; Aşçı, 2013; Yegen, 2014; Kılıç, 2011; Vardal, 2015). Kaos GL'nin 2021 yılındaki Medya İzleme Raporu'nda bir yıl boyunca LGBTİ+'ları konu edinen haber, söyleşi ve köşe yazıları incelenmiştir. Metinlerin yüzde 43'ü (1707 haber) hak haberciliği kapsamında değerlendirilmiştir. Bütün metinlerin yarısından fazlasını (yüzde 57) oluşturan 2273 haber metni, hak haberciliğine aykırı ve cinsiyetçi bulunmuştur. Bu metinlerde LGBTİ+'ların temel haklarının ihlal edildiği, nefret söylemi üretildiği, haberlerin ayrımcı dil içerdiği ve metinlerin LGBTİ+'lara ilişkin önyargıları beslediği tespit edilmiştir (Kaos GL, 2021).

Translar adliye-polis haberlerinde diğer bireylere göre daha sık yer almıştır. Transların fark edilebilecek düzeyde yer tuttuğu bu haberlerde onların görüşlerine yer verilmemektedir ve sesleri duyulmamaktadır. Transların en sık yer aldığı haberler, polis-adliye haberleridir. Bu haberlerde daha çok erkeklerin ve devlet görevlilerinin görüşlerine yer verilmektedir. Bu insanlar, bu şekilde sunulmaları nedeniyle toplum bilincinde daha fazla suçla özdeşleştirilmektedir. Transların kendileriyle ilgili görüş bildirebildikleri ve seslerini duyurabildikleri tek nokta sokak eylemleridir. Sokak eylemleri haberlerinde görüşlerini duyurabilmektedirler (Gürel, 2023). Ölü ismin

kullanıldığı haberler genellikle cinayetlerdir. Transların mağdur ya da fail olduğu adliye haberlerinde, özneler ölü isimleriyle anılmaktadır ve doğrudan cinsiyetleriyle öne çıkartılmaktadırlar. Bu haberlerde transların nesneleştirildikleri ve saygın bir kimlikten çıkartıldıkları görülmektedir. “Homo”, “travesti” gibi aşağılayıcı bir dille haberleştirilmektedirler.

Bir insanı ölü ismiyle haber yapmanın nedeni hukuki bir zorunluluk olabilir; ancak alternatif olarak “şu anda bilinen” ya da “eski adıyla” gibi sıfatlar da kullanılabilir. Kişinin yeni ismi, bu sıfatlarla gösterilebilir. Toplumdaki insanların, özellikle de saldırıdan kurtulanların ve cinayete kurban gidenlerin isimlerini veren gazeteciler, farkında olmadan bir grubu ötekileştirmektedir (Clements, 2017). Bu haberler sayesinde transların aldatıcı olduğu klişesi de bir yandan sürer. İsimlerinin bile “sahte” olduğu, güvenilirmez oldukları vurgulanır. Hikâyenin öznesi olan transın yakınlarına sembolik şiddet uygulayan bu haberler, gerçekte oldukları kişinin atanmış cinsiyetini öne çıkartırlar. Böylelikle atanmış cinsiyetleri kutsayan stereotipleri devam ettirilmektedir.

Haberlerde ölü isim kullanımı, transların gerçekliklerini ve varlıklarını reddetmenin en belirgin yollarından biridir: “Gerçek” olan atanmış cinsiyetleridir. Translık, bu haberlere göre “kurgu”dur, ciddiye alınmasına gerek yoktur ve sahtedir. Hukuk önünde varlıkları yoktur ya da yarı-vatandaşlık statüsündedirler. Türkiye’de LGBTİ+ topluluğu örgütlü olsa da yazılı hukuktaki haklardan her zaman yararlanamayan bu kişiler “yarı vatandaş” statüsünde yaşamaktadır¹. Özellikle translar söz konusu olduğunda bu olumsuzluklar daha da öne çıkartılır. Gazetelerdeki tanıtımları da son derece transfobik yargılar içermektedir. Türkiye basını onlardan sıklıkla “travesti” olarak söz etmektedir.

Bir anlamda Agamben’in sözünü ettiği “Homo Sacer” olurlar. Agamben, Eski Roma’dan örnek verir. Eski Roma’da tanrı Jüpiter’e inananmayanlar “Homo Sacer” olarak damgalanır. Bu insanlar tüm hukuki haklardan yoksundurlar. Dayak yiyebilir, linç edilebilir ve aşağılanabilir bir konuma düşerler. “Homo Sacer” bir anlamda bir günah keçisidir. Toplumun bütün suçlarının nedeni ve bir lanetli varlıktır (Agamben, 2020).

Yaşarken süren bu “yurttaş olmama” statüsü, ölümle birlikte bir yarı-vatandaşlık statüsüne yükseltilir. “İsim” hatırlanır; bu, resmi belgelerde geçen atanmış cinsel kimliğinin ismidir. Ölü isim kullanarak insanın kendi gerçekliği, yaşarken olduğu gibi ölümünde de reddedilmiştir. Devletin özneleştirdiği ve atanmış cinsiyetinin ismiyle özdeşleştirdiği ölü benlik gazete haberinde yeniden canlandırılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Transların ana akım gazetelerdeki temsilini ve ölü isim olgusunu konu edinen bu makalede araştırma örnekleminde bazı haberler daha derinlikli bir analiz için seçilmiştir. Ana akım gazetelerde 2018-2020 yılları arasında yayınlanmış haberlerde ölü isim kullanımıyla ilgili bulguları saptamayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda Google arama motoruna “2018 Travesti haber”, “2018 Trans haber”, “2019 Travesti haber” ve “2019 Trans haber” yazılmış ve arama motorundan çekilen 25 polis-adliye haberi incelenmiştir. Gazetelerde iki yıl süresince translarla ilgili yayınlanan yirmi beş haber incelenerek aşağıda belirtilen nitel alt araştırma sorularına yanıt aranmıştır. Her araştırma sorusuyla haberler incelendiğinde ulaşılmış olan bulgular yorumlanmıştır. Çalışmanın teorik kısmındaki yön, incelenen 25 haberin vermiş olduğu bulgular doğrultusunda seçilmiştir.

1. Translar gazetelerde hangi tür haberlerde ölü isimleriyle anılmaktadırlar?
2. Haber öznelerinin ölü isimleri dışında kendi seçtikleri isimler belirtilmekte midir?
3. Ölü isim kullanımıyla ilgili gazeteler arasında farklar var mıdır?

2018-2020 yılları arasında yayınlanmış ve ölü isim kullanımı nedeniyle seçilmiş 25 haberin tamamı adli haberlerdir. Bu haberlerde translar suç faili ya da mağdurlardır. Onun dışındaki konularda haberleştirilirken herhangi bir isimle sunulmamakta ve “travestiler” gibi genel geçer ifadelerle temsil edilmektedirler. Polis-adliye haberleri dışında transların isimleri anılmamakta ve genellemelerle belirtilmektedirler. Bu durum transların suç, polis ve adliye ile ilişkili konularda damgalanmalarını da beraberinde getirmektedir ve “Tüm translar suçludur ya da suça meyillidir” transfobik yargısını beslemektedir. Taraflardan

birinin trans olduğu haberlerde “gazetecilik etik ilkeleri ve masumiyetkarinesi” hiçsayılmaktadır. Haberde anlatılan olayın yargıya taşınıp taşınmaması ve kesinliği düşünülmemektedir. Gazete, tıpkı bir hâkim gibi mahkeme kararlarından ya da sürecinden bağımsız olarak insanları yargılamaktadır. Yine bu haberlerde dikkati çeken bir diğer nokta ise hiçbir haberde transların ifadelerine yer verilmemesidir. Transların yerine haberin anlatıcısı ya da atanmış cinsiyetteki haber failleri konuşmaktadırlar.

Spivak, “madun konuşmaz” derken fiziki bir konuşamamaktan değil; madunun sesinin duyulamamasından bahseder. Madun konuşsa bile onu anlayacak kulaklar yoktur. O başka bir dilden ve başka bir dünyadan seslenmektedir (Spivak, 2023). Oysa Türkiye’deki homofobik gazetelerde madun fiziki olarak yoktur. Haber transları öyle bir inşa eder ki doğrudan onları yok eder. Sesleri duyulmaz, olaylarda ikincil bir alana itilir, öne çıktıklarında da varlıkları manipüle edilir. Örneğin, Hürriyet Gazetesi haberinde haberin öznesinin “travesti” olarak kodlandığı ve isimlendirilmediği gözlenmektedir. Teorik çerçevede belirtildiği üzere Foucault’ya göre özneleştirme, ilgili kişinin kimliğinin ve benlik duygusunun merkeze alındığı bir iktidar yöntemidir. Kişinin kim olduğunu değiştirmek, belirlemek ya da kısıtlamak bir hapishane stratejisidir (Foucault, 2016, s.128). Tıpkı bu hapishane stratejisinde olduğu gibi haberin öznesinin varlığı manipüle edilmektedir.

Hürriyet, 18.08.2018

Antalya’da bir gencin camdan atladığı evdeki travesti yakalandı.

Antalya’da bir gencin, fuhuş pazarlığı yaptığı iddia edilen bir travestinin evinin ikinci katından düşmesi olayıyla ilgili gözüaltına alınan travesti tutuklandı.

Hürriyet gazetesinin haberinde bir intihar olayının anlatılış şekli, trans özneyi “katil” şüphesiyle sunmaktadır. Oysaki olayın mahkeme süreci hakkında hiçbir bilgi verilmemektedir. Bir genç camdan düşmüştür ve evin içinde bir trans vardır. Ancak olayın haberleştirme formu, doğrudan doğruya transı “suçlu” ilan etmektedir.

Posta Gazetesi’ndeki örnekte olduğu gibi haber metinlerinde seçtikleri isimlerin “takma ad” olarak nitelendirilmesi ya da “adını kullanan travesti” gibi sıfatlandırmalar, kendi seçtiği

ismin reddedilmesi ile, kişinin özelliğinin kapatılması olarak kabul edilebilir. Nergis’in seçtiği isim, “takma ad” olarak sıfatlandırılmıştır. Ölü ismi “travesti” sıfatı ile verilmiştir.

Posta Gazetesi, 23.04.2018

Villada Travesti Cinayeti

Aydın’ın Kuşadası ilçesinde, 26 yaşındaki travesti K. K²., bıçaklanarak öldürüldü.

Kadınlar Denizi Mahallesi, Andıç Sitesi’nde dün saat 22.00 sıralarında meydana gelen olayda, ‘Nergis’ takma adı ile tanınan travesti K. K., bir süre önce kiraladığı villada, ev arkadaşı tarafından ölü bulundu.

Görüldüğü üzere haberde isim, ölü isim olarak verilmekte ve takma adı tırnak işareti içerisinde kodlanmaktadır. Ayrıca haber başlığı ofansif bir kelime seçimiyle (travesti) bireyi özneleştirmektedir.

İncelenen gazetelerin içerisinde diğerlerinden farklılaşan BirGün gazetesi, transları “travesti” olarak isimlendirmemekte ve aşağılayıcı ifadelerle yer vermemektedir. Gürel’in (2023) “Haber, Sokak ve ‘Travesti’” adlı transların sokak gösterileriyle ilgili kitabında da BirGün gazetesi daha liberter ve insan haklarına uyumlu haberlerle öne çıkmaktadır. Ölü isme yer vermeyen metinlerle BirGün gazetesi, demokratik ve haklara saygılı bir duruş sergilemektedir.

BirGün gazetesi, 25.09.2019

Trans tutuklu Buse: “İntihar etmek üzereyim, ameliyat olmak istiyorum”

Metris Cezaevi’nde tutuklu bulunan trans tutuklu tüm başvurularına rağmen ameliyatının gerçekleştirmediğini ve intihara yaklaştığını duyuran bir mektup kaleme aldı.

Bianet’ten Evrim Kepenek’in haberine göre, trans mahpus Buse, trans geçiş ameliyatının kabul edilmesi için 2018’in Temmuz ayında 38 gün açlık grevi yaptı. Tekirdağ F Tipi Cezaevi’ndeydi. Mahkeme, “Ameliyat olabilir” kararı üzerine ölüm orucuna ara verdi.

BirGün gazetesinin yukarıdaki metin haber öznesi “Buse” olarak seçtiği isimle anılmıştır. Ayrıca Buse’nin ifadeleri ve kendi cümleleri verilmiştir. Haberin siyasi gerçekliği ortaya çıkarılmış ve asıl sorun gösterilmiştir.

Hükümet yanlısı Yeni Şafak gazetesi, genel olarak LGBTİ+'lara bir karartma uygularken konuyla ilgili haberleri siyasetle çerçevelemektedir. Olumsuz ve hakaret içeren sıfatlar kullanmaktan çekinmeyen haber başlıkları, Türkiye'deki haberciliğin faşizan boyutlarını gözler önüne sermektedir. Hükümete muhalif olan siyasi partilerin LGBTİ+'larla ilgili çalışmalarını sürekli olarak olumsuz yargılarla nitelendiren gazete, homofobik bir kitleye popülist söylemler içeren başlıklarla seslenmektedir. Homofobiyi kışkırtmakta ve toplumdaki barış umutlarını yok etmektedir. "Kendisini trans olarak tanımlayan" vurgusuyla homofobiyi Kürt siyasi hareketine (HDP) yönlendiren haber, konuyu, çoğunluğun ortak söylemleri ve milliyetçilik ile aynı çerçeveye almaktadır. Bu şekilde biz-onlar ayırımını güçlendirmektedir. Sadece cinsel kimlik üzerinden değil, etnik meseleler ve siyasi partiler üzerinden de ayrımları pekiştirmektedir. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi kitlesini hem faşizm hem de homofobi üzerinden konsolide etmektedir.

Yeni Şafak, 13.03.2019

Avcılar'ın 'trans' parti yöneticisi

24 Haziran 2018 seçimlerinde "Eskişehir'den eşcinsel vekil adayı gösteren HDP'den sonra CHP de atağa kalktı ve 'transseksüel' bir ismi parti yönetimine aldı."

Anti-demokratik baskılarla yaşamaya alışmış olan etnik kimliğine ve haklarına önem veren seçmenlerin partisi olan HDP, yapmış olduğu açılımlarla toplumun marjinalleştirilen gruplarını da savunmaktadır. "Terörist" olarak medyada yansıtılan bu parti, geniş bir kitle tarafından "şeytan" olarak görülmektedir. HDP'yi eşcinsellere yönelik açılımlarla göstermek, zaten homofobik olan sağ muhafazakâr ve faşist kitleyi daha da öfkeliendirmektedir. Türkiye'de nefret dilini oldukça fazla kullanan, Yeni Şafak gibi ciddi sayıda gazeteler vardır. Bu gazetelerin haberlerinde eşcinsellik "günah", "hastalık", "Batı taktiği" vb. ifadelerle sürekli olarak terörize edilmektedir. Bu gazetelerin diğer bir taktiği ise eşcinselliği yok saymaktır. Konuya bir karartma uygulamaktadırlar. Yeni Şafak haberlerinde görülen isimsizleştirme, konuyla ilgili haber sayısının azlığının da gösterdiği gibi tam olarak bir karartmadır. Gazete, farklı cinsel kimliklerin varlığını yok saymaktadır. Devletin ideolojik aygıtları üzerinden kitlelerin bilincine işlenen ortak söylemlerle kurulan ortak zeminler üzerinden ötekileştirmeye devam etmektedir.

Trans kimliklerin basmakalıp bir şekilde temsiller aracılığıyla üretimi takipçiler üzerinde etkilidir. Bu üretim, homofobik ve marjinalleştirici fikirleri bilinçlere eker ve pekiştirir. Bu temsilleri alımlayan insanların LGBTİ+ topluluklarına karşı olumsuz tavır ve tutumlarının pekiştirildiği iddia edilebilir (Gürel, 2023). "Kişilerin eylemleri ve söylemleri birbirleriyle ilintilidir. Eylemlerin kontrol edilebilmesi için söylemin de kontrol altında tutulması gerekmektedir" (van Dijk, 2010, s. 13). Söylemler ve temsiller, ideolojinin taşınmasında ve kurulmasında etkilidirler. "İdeoloji ve söylem arasındaki ilişki incelendiğinde; ideolojilerin dil aracılığı ile inşa edildiği görülür. Bu ideolojiler dille paylaşılr ve hegemonyanın devamı sağlanır" (Matheson, 2005, s. 6). Van Dijk'a göre, kritik bir öneme sahip olan söylemler ve temsiller; etnik kökene, sınıfa, kültüre, ırka ve toplumsal cinsiyete ilişkin eşitsizlikleri yeniden üretirler (van Dijk, 1998, s. 250.) Bu anlamda Türkiye'deki sağ muhafazakâr basın ve LGBTİ+ topluluklarıyla ilgili haberleri, Türkiye'deki homofobik ve transfobik tavırları olumsuz bir biçimde güçlendirmektedir.

Bir grup tarafından paylaşılan inançlara "sosyal temsiller" denir. İdeolojiler, sosyal temsillerin örgütleyicisi olan temel inançlardır. Gruplar ve insanlar "ortak zemin" olarak adlandırılan, daha genel fikir birliğine dayalı kültürel olarak paylaşılan bilgileri paylaşırlar. Ortak zeminler aynı zamanda bir kültür üyesi tarafından paylaşılan genel normlar ve değerlerdir. Gruplar, bu kültürel değerlerden bazılarını seçer ve kendi ideolojisinin içinde onu yeniden düzenlerler. İdeolojiler ve fiktörel yapıları, aynı zamanda bir grubun kimliğinin bilişsel çekirdeği ve üyelerinin sosyal bir öz şeması olarak görülebilir. İdeolojilerden filizlenen sosyal temsiller, grup üyeleri olarak aktörlerin sosyal davranışlarını (pratiklerini) kontrol ederler (van Dijk, 2003).

Konu bağlamında düşünüldüğünde heteroseksüellik Türkiye'deki grupların genel ideolojisidir. Bunun dışına çıkan cinsel yönelimler toplumun veya kültürün bütününe karşı tehdit olarak görülmektedir. Cinsiyetle ilgili sosyal temsiller atanmış cinsiyetlerin kabulünü ve heteronormatif değerleri yüceltirler. Bu durum basına da yansımaktadır. Haber öznelerinin isimlerinin yok sayılması, muhalif siyasetle birlikte çerçevlendirilerek haberleştirilmeleri, olumsuz ve hakarete varan sıfatlarla temsil edilmeleri, haklarının hiçe sayılması gibi durumlar kitlelerin sahip olduğu ideolojik yapılanma ve "ortak zeminler" üzerinden

açıklanabilir. Hukuk açısından habercilikle ilgili kanunların ve vicdani hassasiyetlerin LGBTİ+'larla ilgili haberlerde geçersizleşmesinin temel nedeninin bu olduğu söylenebilir.

Posta, 23.04.2018

Travesti cinayetine mumlu protesto

İzmir'de, Siyah Pembe Üçgen İzmir Derneği önderliğindeki bir grup, Karabağlar İlçesi'nde, 'Tuğçe' takma adlı travesti H. Ş.³, otomobilinde kurşunlanarak öldürülmesini, mum yakarak protesto etti.

Görüldüğü üzere bu haberin başlığında da trans birey, ofansif bir kelimeyle (travesti) sıfatlandırılmaktadır. Haber başlığında geçen "mumlu" ifadesiyle fallusu çağrıştıran bir kelime seçimi söz konusudur. Türkçe'de argo ifadelerde penisi temsil eden pek çok nesneden biri de "mum"dur ve bu ifade bilinçli seçilmiş olma ihtimali vardır. Bireyin ismi Tuğçe'dir; ancak haberde, kendi seçtiği isme "takma ad" denilmektedir. Yine haberin içeriğinde ölü ismi kullanılmıştır.

Sonuç

Kişinin kendisini bilme ve tanıma halinin tamamlanması imkânsızdır. Çünkü kişi değişen çevre koşullar içerisinde ve bu koşullardan etkilenecek değişir. Yeni tanışmalarla, yeni mekânlarla, medyadan aldığı iletilerle sürekli olarak yeniden üretilen akışkan bir benliğe sahiptir. İsimle özdeşleşme, bu duruma karşı bir sabit kalma refleksi olarak da okunabilir. İnsanın karakterine nüfuz eden ve ona yapışan isim, bir anlamda onun varoluşunda belirgin ve değişmez bir sabitlik haline gelir. İsim, özdeşleşmenin en belirgin ve temel stratejilerinden biridir.

Dahası isim, iletişim süreçlerinde kişinin belirli kültürel nitelikleri üzerinden tanınmasını ve okunmasını sağlar. Her ismin çağrıştırdığı bir kültür ve zaman dilimi vardır. Jane muhtemelen Amerikalı, Sebastian Arjantinli, Byung Koreli ve Cenk ise Türkiyeli'dir. Bazıları "kadın", bazıları ise "erkek" isimleridir. İsim cinsel kimliği de temsil eder. Dini metinlerde de belirtildiği gibi bazı isimler kişinin inancına işaret ediyor olabilir. Bazıları ise zaman içinde moda haline gelmiş olabilir. Ancak bazı durumlarda bu sabitlik, sosyal ve psikolojik çatışmalar nedeniyle değiştirilmek istenebilir. Kişi taşıdığı bazı temsillerle uyumsuzluk yaşar ve mücadeleye girer. İsim

de bu sembollerden biri olabilir. Ailesinin verdiği isim, kişinin isteğiyle değiştirilebilir. Kimlik, din ya da ülke değişikliği de isim değişikliğine neden olabilir. Durum ne olursa olsun, kişinin ismini değiştirmesi önceki sabitlikten bir kopuşu beraberinde getirir. Çoğu zaman önceki kimliğiyle ilgili bir sorunla ilişkilidir.

Bu çalışma, ölü isimler olgusunu ve bunun insanlar üzerinde süregelen etkilerini gazete haberleri üzerinden ele almıştır. Bunun için konuyla ve özdeşleşme ile ilgili teorik arka plandan destek alınmıştır. Cinsel kimliğini değiştiren ve toplumda yeni bir isimle tanınan kişilere, basın tarafından gösterilen saygısızlığa dikkat çekilmiştir. Bedensel göstergelerini değiştirerek yeni bir kimlik edinen kişilerin seçtikleri isimlerin yok sayılmasına dair haber söylemlerini ve ölü isim kullanımını sürdüren gazete haberlerinin toplumda süregelen homofobi ve transfobiye pekiştiren bir işleve sahip olduğu savunulmuştur. Ayrıca bu şekilde kurgulanan haber söylemlerinde, insanları başka sıfatlarla aşağılama ya da küçümseme de görülmüştür.

Nadir durumlarda, yasal nedenlerle gazeteciler, habere konu olan kişinin eski veya alternatif bir ismini kullanmak zorunda kalabilirler. Bu durum, ancak habere konu olan vaka ya da olayın, isim değişikliğinden önce gerçekleşmişse söz konusu olabilir. Ancak örnek olarak verilen haberlerde olayların yaşandığı dönemde trans bireylerin ölü isimlerinin aşağılayıcı ve saldırgan bir tutumla etiketlendiği görülmüştür. Haberlerde geçen "takma ad" ifadesi yerine "şu anda bilinen" veya "eski isim" gibi sıfatlar, kişilerin yeni öznelliklerine ve varoluş hallerine daha saygılı bir tutumdur. Özellikle trans cinayetlerinin her geçen gün arttığı ve bu konuda ciddi yasal boşlukların olduğu Türkiye gibi "yoğunluğu azaltılmış" demokrasilerde gazete haberlerinin fobik yaklaşımları toplumsal adalet ve barışa hizmet etmemektedir.

İnceleme sonunda görülmüştür ki translar, gazetelerde yoğun olarak cinayet haberlerinde görülmektedirler ve bu haberlerde ölü isimleriyle anılmaktadırlar. Haberlerde öznelerin ölü isimleri dışında kendi seçtikleri isimler belirtilmemektedir. Belirtildiğinde ise aşağılayıcı sıfatlar kullanılmaktadır. Ölü isim kullanımıyla ilgili gazeteler arasında farklar vardır. Özellikle sağ muhafazakâr ya da hükümet taraftarı basında haber dili çok daha problemlidir. Ölü isim kullanımı ve haberin inşa edilişindeki sorunlar artmaktadır. Daha demokratik hak haberciliği yapan BirGün gibi gazetelerde bu dil, belirgin bir farkla daha temiz ve özenlidir.

Kitaplar ve kitap bölümleri

- Agamben, G. (2020). *"Homo Sacer", Kutsal İnsan*. Çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1967). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Publisher
- Bradley, C. (2020) *Transphobic Hate Crime Report 2020*, London: Galop
- Butler, J., and Spivak, G. C. (2010). *Ulus devlet marşını kim(ler) söyler?* Çev: O. Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası*. Çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2019). *Bilgi*. Çev: Ayşegül Baran. İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Deleuze, G. (2023). *İktidar*. Çev: Sinem Özer, Münevver Çelik. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Derrida, J. (2001). *The Work of Mourning*. Çev: P.A. Brault ve M. Naas. Chicago: University of Chicago.
- Derrida, J. (2007). *Nietzsche'nin Şöleni*, Der. ve Çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Foucault, M. (2011). Etiğin Soybilimi üzerine: Sürmekte olan çalışmaya ilişkin bir değerlendirme. Özne ve İktidar - Michel Foucault- Seçme Yazılar 2 (O. Akinhay, F. Keskin, Çev.). içinde (1983, 'On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress', 'A propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours') İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 193-220.
- Foucault, M. (2015) *Öznenin Yorumbilgisi: Collège de France Dersleri 1981-1982*, Çev. Ferda Keskin, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2016). "Interview with Michel Foucault," in *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Lectures at Dartmouth College*, 1980, ed. Henri-Paul Fruchaud and Danielle Lorenzini. Chicago: University of Chicago Press.
- Goethe, J. W. (2015). *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*. Çev: Mahmure Kahraman. İstanbul: Türkiye İşbankası Yayınları.
- Gortler, Shai. (2020). *Carceral Subjectivity and the Exercise of Freedom in Israel-Palestine*. (Doktora Tezi) University of Minnesota Digital Conservancy, Erişim adresi: <https://hdl.handle.net/11299/213115>.
- Gürel, K. T. (2023). *Basında Homofobinin İnşası*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Gürel, K.T. (2023). *Haber, Sokak ve "Travesti"*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Huffer, L. (2009) *Mad for Foucault: Rethinking the Foundations of Queer Theory*. New York: Columbia University Press.
- Kaos GL Derneği. (2020). *LGBTİ+ Hakları Alanında Çeviri Sözlüğü*.
- Matheson, D. (2005). *Media discourse: Analysing mediatext*. Berkshire: Open University Press.
- Van Dijk, T. A. (1998) *Ideology: a multidisciplinary approach*. Londra: Sage Publications.

Makale

- Altun, Işıl (2004). *Kandıra Türkmenlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm*. Kocaeli: Yayıncı Yayınları.
- Arijs, Q., Burgwal, A., Van Wiele, J., & Motmans, J. (2023, March). The Price to Pay for Being Yourself: Experiences of Microaggressions among Non-Binary and Genderqueer (NBQ) Youth. *Healthcare* (Vol. 11, No. 5, p. 742). MDPI.
- Aşçı, S. (2013). *Yazılı basında LGBT temsili: Onur haftası haberlerinde Türkiye ve ABD karşılaştırması*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Banu Bargu, *Starve and Immolate: The Politics of Human Weapons* (New York: Columbia University Press, 2014), pp. 14–18.
- Butler, J. (2020). *The Force of Non-violence*. Çev: Sofi Farazande, Güney Işık Tombak, "Yaralanabilirlik, şiddet ve direniş üzerine tekrar düşünme" başlıklı çeviri. Erişim adresi: <https://uni-versus.org/2020/11/22/judith-butler-yaralanabilirlik-siddet-ve-direnis-uzerine-tekrar-dusunme-1-kisim-ceviren-sofi-farazande-ve-guney-isik-tombalak/> Erişim Tarihi: 24.09.2023
- Çelik, C. (2006). Kültürel Sembol Sistemi Olarak İsimler: İsim Sosyolojisine Giriş. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 6 (2), 39-61.
- Cartwright, T. (2017). *What Factors Impact the Mental Health of Transgender People?* (Yüksek Lisans Tezi). University of Chester, United Kingdom.
- Cavanagh, S. L. (2019). Transgender, hysteria, and the other sexual difference: An Ettingerian approach. *Studies in Gender and Sexuality*, 20(1), 36-50.
- Clements, K. C. (2017). What is deadnaming? *Healthline*. Erişim adresi: <https://www.healthline.com/health/transgender/deadnaming>
- Gaskins LC, McClain CR (2021) Visible name changes promote inequity for transgender researchers. *PLoS Biol* 19(3): e3001104. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.3001104>
- Hirik, E. (2021). Türkiye Türkçesinde 'mental isimler'. *Dil Araştırmaları*, 15(28), 33-55.
- İnayet, A. (2013). "Türklerde Köpek Kültü Var mıydı?", *Yalın Kaya Bitigi, Osman Fikri Sertkaya Armağanı*, Editörler: Hatice Şirin User-Bülent Gül, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, s. 335-344.
- KILIÇ, D. (2011). Bir Ötekileştirme Pratiği Olarak Basında Eşcinselliğin Sunumu: Hürriyet ve Sabah Örneği (2008-2009). *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(1).
- Kirk-Giannini, Cameron Domenico & Glanzberg, Michael (2022). Pronouns and Gender. In Luvell Anderson & Ernie LePore (eds.), *The Oxford Handbook of Applied Philosophy of Language*. Oxford University Press.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı seminer 11. Kitap*, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis Yayınları
- Lourenco, D. (2016). Trans Lives Matter. *Prandium: The Journal of Historical Studies at U of T Mississauga*, 5(1).

- Özşahin, M. (2019). Türkçede bazı kişi adlarında argolaşma, kavramlaşma ve temsil. *Türkoloji Dergisi*, 23 (2), 312-333. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/turkoloji/issue/50187/557998>
- Project, The Trevor. (2020). *National survey on lgbtq youth mental health 2020*. (Veri seti)
- Sinclair-Palm, J., & Chokly, K. (2023). 'It's a giant faux pas': exploring young trans people's beliefs about deadnaming and the term deadname. *Journal of LGBT Youth*, 20(2), 370-389.
- Şimşek, K. O. & Özgülnar, N. (2022) *Seks İşçilerinin Sağlık Haklarının Değerlendirilmesi: Hak İhlallerine Bakış* (Uzmanlık tezi). İstanbul Tıp Fakültesi, Halk Sağlığı Anabilim Dalı,
- Taylor, T. N. (2022). *Deadnamed and Misgendered: How Specific Microaggressions Influence Perceptions of Therapists* (Doktora Tezi), Southern Illinois University at Edwardsville).
- van Dijk, T. A. (2010). Söylem ve iktidar. A. Çavdar & A. B. Yıldırım (Der.), *Nefret suçları ve nefret söylemi* içinde (ss. 9-44). İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- van Dijk, T. A. (2005). Söylemin yapıları ve iktidarın yapıları. M. Küçük (Der.), *Medya, iktidar, ideoloji* içinde (ss. 315-376). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Vardal, Z. B. (2015). Nefret söylemi ve yeni medya. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2(1), 132-156.
- Whitley, C. T., Nordmarken, S., Kolysh, S., and Goldstein-Kral, J. (2022). I've been misgendered so many times: Comparing the experiences of chronic misgendering among transgender graduate students in the social and natural sciences. *Sociol. Inq.* 1, 1001-1028. doi:10.1111/soin.12482
- Yegen, C. (2014). Türk Yazılı Basınının HIV/AIDS Haberlerindeki Nefret Söylemi: Posta Gazetesi Örneği. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 317-349.
- Yegin, Ş. (2020). Popüler kültürün isim belirlemeye etkisi. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (19), 110-126. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/asbider/issue/51886/675676>
- YILMAZ, E. (2020). Türkmen kültüründe ad verme geleneği ve kişi adları. *Dil Araştırmaları*, 14(27), 211-2

camdan-atladigi-evdeki-travesti-yakalandi-40932280) (Erişim tarihi: 30.08.2023).

Yeni Şafak. *Avcılar'ın "trans" parti yöneticisi*. Erişim adresi: [<https://www.yenisafak.com/gundem/avcilarin-trans-parti-yoneticisi-3451104>] (<https://www.yenisafak.com/gundem/avcilarin-trans-parti-yoneticisi-3451104>) (Erişim tarihi: 31.08.2023).

Posta. *Travesti cinayetinde mumlu protesto*. Erişim adresi: [<https://www.posta.com.tr/gundem/travesti-cinayetinde-mumlu-protesto-115945>] (<https://www.posta.com.tr/gundem/travesti-cinayetinde-mumlu-protesto-115945>) (Erişim tarihi: 31.08.2023).

Notlar

- Butler ve Spivak'a göre iktidar, kişileri doğrudan kısıtlamayabilir, onları özgürlüklerinden yoksun bırakmayabilir. Ancak özgürlüklerinin kategorilerini belirler. Kategorilerinin bu şekilde belirlenmesi, ortada bir yurttaş-olmama ya da "yarı yurttaşlık" statüsü üretir. Bu da devletsiz kişilerin kendilerini koruyan haklardan yoksun bırakır. Aynı zamanda özgürlüğün kullanılabileceği koşullardan da eksik kalırlar (Butler and Spivak, 2010, s.16).
- [ed.n.] Etik sebeplerle, ilgili haberde geçen ölü isimler bu çalışmada tekrar edilmemiştir.
- [ed.n.] Etik sebeplerle, ilgili haberde geçen ölü isim bu çalışmada tekrar edilmemiştir.

İnternet Kaynakları

- Posta. *Villada travesti cinayeti*. Erişim adresi: <https://www.posta.com.tr/son-dakika/villada-travesti-cinayeti-116201> Erişim Tarihi: 30-08-2023
- BirGün. *Trans tutuklu Buse: "İntihar etmek üzereyim, ameliyat olmak istiyorum*. Erişim adresi: <https://www.birgun.net/haber/trans-tutuklu-buse-intihar-etmek-uzereyim-ameliyat-olmak-istiyorum-270089> Erişim Tarihi: 30.08.2023
- Hürriyet. *Antalya'da bir gencin camdan atladığı evdeki travesti yakalandı*. Erişim adresi: [<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/antalyada-bir-gencin-camdan-atladigi-evdeki-travesti-yakalandi-40932280>] (<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/antalyada-bir-gencin-camdan-atladigi-evdeki-travesti-yakalandi-40932280>)

ÖMER TEVFİK ERTEN

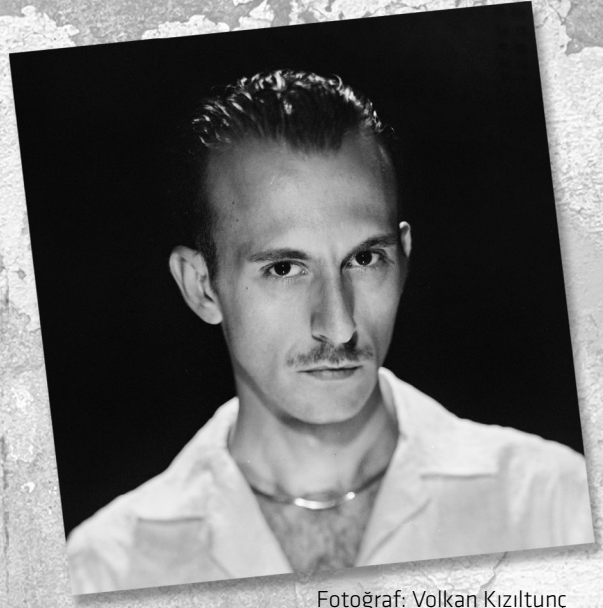
(ALL PRONOUNS)

1990 Mardin doğumlu Ömer Tevfik Erten (ÖTE), fotoğraf temelli çalışan disiplinlerarası bir sanatçıdır. Cinsiyet ve beden politikalarıyla ilişkilenen anlatılar kurarak sınırların ve geçişkenliklerin izini sürer. Çağdaş belgesel fotoğraf serileriyle tanınan sanatçı; kimlik, hareket ve dönüşüm temalarına odaklanmaktadır.

2013-2022 yılları arasındaki üretim dönemini "Yer var mı?" sorusu etrafında şekillendiren ÖTE, pratiğine şu anda "Sınır ihlal edildiğinde imge neyi çağırır?" sorusuyla devam etmektedir. Sanatçı bu süreçte, "utanılacak kadar güzel olanın göz kamaştırıcı hayaletleri" eşliğinde üretimlerini sürdürmektedir.

2020-2023 yılları arasında kuir sanatçıları, düşünürleri ve gece hayatı çalışanlarını bir araya getiren Through The Window Project'in eş küratörlüğünü yapmıştır. Çalışmaları Karşı Sanat, CerModern, İş Sanat ve Studio X İstanbul'da sergilenmiş; Mamut Art Project'15, Art Thessaloniki ve Tarabya Cultural Academy Summer Festival gibi uluslararası platformlarda izleyiciyle buluşmuştur.

Fotoğraf kitabı, kısa fi lm ve eleştirel denemeleriyle de tanınan sanatçı; BUT Trans X Turkey Grand Prize (2013), Prince Claus Fund Seed Awards (2022), PREE Fertile Ground Writing Competition (2024) ve 43. Akbank Sanat Günümüz Sanatçıları (2025) gibi pek çok ödül ve desteğe layık görülmüştür. Hâlen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde fotoğraf eğitimine devam eden ÖTE, yaşamını ve çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.



Fotoğraf: Volkan Kızıltunç

Çizgi ve Ötesi*

Ömer Tevfik Erten



Sınırların yeniden çizildiği, yerkürenin yüzleştiği derin krizlerin açığa çıktığı bir dönemi geride bırakıyoruz. 2024 yılı; Gazze'deki soykırım, iklim felaketlerinin yıkıcı etkileri ve bitmek bilmeyen savaşlarla, bizi hem fiziksel hem de varoluşsal sınırlarla yüzleşmeye zorladı. Sınırlar yalnızca coğrafi çizgiler değil; kim olduğumuzu ve kim olabileceğimizi keşfettiğimiz yaralardır. Her sınır, bir yara ve bu yara, acı kadar iyileşmenin de başladığı yerdir. Bu yıl, bu yaraların içine bakmamı ve sanatımla onların iyileştirici gücünü keşfetmemi sağladı.

Sanatımın kalbinde yer alan **P.R.O.T.E.C.T.O.R.** serisi, sınırların iyileştirici ve dönüştürücü gücünü yansıtıyor. Gloria Anzaldúa'nın vurguladığı gibi, sınırlar yalnızca fiziksel değildir; kimliklerin, kültürlerin ve toplumsal normların çarpıştığı alanlardır. Benim kimliğim de buralarda şekillendi. İçeride ve dışarıda olmanın getirdiği yalnızlık, aynı zamanda özgürleşmenin de kendisidir. Anzaldúa'nın mestiza bilinci gibi, bu hudutlar bana kimliğimi yeniden keşfetme fırsatı sundu. Kendimi "biz" ve "onlar" olarak sınırlı hissettiğimde, kimliğimin akışkanlığını ve bu sınırların kırılganlığını fark ediyorum.

Yıl boyunca, sınırları aşmanın bir kurtuluş değil, bir yıkım eylemi olduğunu öğrendim. Yıkım, yaratma cesaretini de beraberinde getirdi. Gerçek yaşam, bu sınırların içinde, kaostan tam ortasında bulunuyor. Sınırları aşmak kadar, onların içindeki belirsizlikle var olmak da bir seçimdir. Albert Camus'nün absürd felsefesi, bu varoluşsal mücadeleye derin bir anlam kattı. Kayayı sürekli yukarı iten Sisifos misali, ben de sınırları ihlâl etmeye çalıştıkça yine o sınırlara geri dönüyordum. Bu süreç bana, sınırları yıkmaktan çok, onları kucaklamanın da bir ihtimal olduğunu hatırlattı. Oysa Sisifos için sınır ihlâli, Tanrıların cezasını aşmaktan değil, onlara rağmen direnmeye devam etmekten geliyordu.

Arzu, kaos, ölüm ve yeniden doğuş, hayatımın vazgeçilmez unsurlarıydı. Sanatımda yarattığım imgeler, bu sürecin tanıkları ve aynı zamanda bu süreci bozan, yeniden inşa eden unsurlardı. Serideki figürler, kaybedilenlerin, intihar edenlerin ve hayatta kalan queer+'ların hikayelerini taşıyan sembollerdir. Toplumsal normlara karşı direnişin imgeleri haline geldiler ve belleğin yeniden doğuşunu temsil ettiler.

Anti kahramanlar, toplumsal kuralların özgürlüğü değil, sınırları çizdiğini bilir. Bizler başkalarının onayıyla değil, kendi kimliğimizin sınırlarında ve/veya ötesinde var oluruz. George Bataille'in cellat ve kurban döngüsü, anti kahramanın toplumsal sınırlarla kurduğu karmaşık ilişkiyi anlamamıza ışık tutar. Anti kahraman, hem kurban hem cellat olarak, sınırları ihlâl eder, onları sorgular ve yıkar. Bu yıkım ve yeniden doğuş döngüsünde, kendini sürekli var eder. Bataille'in cemaat ve Acephale (başsız insan) mitosu ise, anti kahramanın toplumsal yapılarla olan ilişkisine derin bir perspektif sunar. Acephale, bireyin toplumsal kurallar ve otoritenin boyunduruğunu reddederek özgürlüğe ulaşmasını simgeler. Anti kahraman da bu başsızlık arayışını taşır; toplumun dayattığı sınırları reddeder ve kendine özgü, tanımlanamaz bir özgürlüğe ulaşır.

Zeynep Sayın'ın öğretilerinde vurguladığı gibi, çizgi, yüzeyde yansıyan ama aynı zamanda kendisini aşan bir derinliğin tanığıdır; hem sınır koyar hem de sınırları aşmaya davet eder. Sadece yüzeyi belirleyen bir sınır değildir çizgi; aynı zamanda o yüzeyin derinliklerini açığa çıkaran, gizlenmiş olanı görünürlüğe getiren bir izdir. Görünür ve görünmez

En

We are leaving behind a period where borders have been redrawn and profound crises facing the earth have come to light. The year 2024 has forced us to confront both physical and existential boundaries through the genocide in Gaza, the devastating effects of climate disasters, and endless wars. Borders are not merely geographical lines; they are wounds through which we explore who we are and who we might become.

Every border is a wound, and in that wound lies the beginning of both pain and healing. This year has allowed me to look into these wounds and explore their healing power through my art.

At the heart of my art lies the PROTECTOR series, reflecting the healing and transformative power of borders. As Gloria Anzaldúa emphasized, borders are not solely physical; they

arasındaki bu geçiş alanı, bizi sınırların ardında yatan bilinmezliklere, çizginin ötesine taşır. Çünkü anlam yoksa bile, yaşamın kendisi bu hiçlikte var olmaya devam eder. Bu bağlamda anti kahramanlığı, varoluşun kaotik doğasında kendi yerini bulma çabası olarak da okuyabiliriz.

Bu sürecin sonunda direniş ve teslimiyet, benim için birbirinden ayrılamaz hale geldi. Sanatımda anti kahraman, kutsal bakire ve fahişe arketipleri arasında şekillenen, toplumsal beklentilere uymayı reddeden bir direnişçidir. Tanrıçalar ve anti kahramanlar, absürt bir dünyada kaosun ortasında direnen figürlerdir. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide yürürken, toplumsal normlara karşı koyarlar ve kendi varoluşlarını yeniden tanımlarlar. İmgelerim, kaotik döngüler içinde yeniden doğdu. Benim gibi.

2024'te dünya bana, her sınırı yıkmak yerine bazen bu çizgilerin boşluğunda var olmanın da bir ihlâl olduğunu fark etseydim, dedirtti. Belki bu ihlâl, yeni bir doğuşa ihtiyaç duyuyordu. Ouroboros içimde döngüsünü tamamlarken, kendime şefkatle sarılıyorum. Ama şimdi, bir adım daha atsam, aşk ve ölüm birbirini çağırarak.

are spaces where identities, cultures, and social norms clash. My identity has also taken shape within these borders. The solitude brought by being both inside and outside is, at the same time, a form of liberation. Like Anzaldúa's mestiza consciousness, these boundaries have given me the opportunity to rediscover my identity. When I feel confined by "us" and "them," I recognize the fluidity of my identity and the fragility of these borders.

During the year, I have learned that crossing borders is not a liberation but an act of destruction. And destruction calls forth the courage to create. Real life is found within these borders, amidst chaos. Just as crossing borders is a choice, so is existing within their ambiguity. Albert Camus's philosophy of the absurd added profound meaning to this existential struggle. Like Sisyphus endlessly pushing the stone uphill, I found myself returning to the borders each time I attempted to transgress them. This process reminded me of the possibility

of embracing borders rather than breaking them. For Sisyphus, border transgression was not about surpassing the gods' punishment but rather about persisting in defiance of it.

Desire, chaos, death, and rebirth have been indispensable elements of my life. The images I create in my art are both witnesses to this process and forces that disrupt and reconstruct it. The figures in the PROTECTOR series are symbols carrying the stories of the lost, the suicides, and the queer+ survivors. They have become images of resistance against social norms, embodying the rebirth of memory.

Antiheroes understand that social rules define borders, not freedom. We exist not through the approval of others but within or beyond the boundaries of our own identities. George Bataille's cycle of executioner and victim sheds light on the antihero's complex relationship with social boundaries. The antihero, both victim and executioner, transgresses, questions, and dismantles these borders. In this cycle of destruction and rebirth, they continuously re-create themselves. Bataille's myths of community and the Acéphale (headless figure) offer a profound perspective on the antihero's relationship with social structures. The Acéphale symbolizes the individual's freedom achieved by rejecting the yoke of social rules and authority.

The antihero, too, carries this search for headlessness; they reject the imposed boundaries of society and reach a unique, undefinable freedom. As Zeynep Sayın emphasizes in her

teachings, the line is a witness to a depth that reflects on the surface yet transcends itself; it both sets a boundary and invites us to transcend it. The line is not merely a boundary defining the surface; it is also a mark that reveals the depths of that surface, bringing the hidden into visibility.

This transitional space between visible and invisible carries us to the unknown beyond borders, to what lies beyond the line. Because even if there is no meaning, life itself continues to exist in this void. In this sense, we can also see antiheroism as an effort to find one's place in the chaotic nature of existence.

By the end of this process, resistance and surrender became inseparable for me. In my art, the antihero is a rebel shaped between the archetypes of the sacred virgin and the whore, rejecting societal expectations. Goddesses and antiheroes are figures in my art, resisting in the midst of chaos in an absurd world. As they walk the fine line between life and death, they defy societal norms and redefine their own existence. My images were reborn in chaotic cycles. Like me.

In 2024, the world made me realize that instead of tearing down every boundary, sometimes existing within the voids of these lines is also an act of transgression. Perhaps this transgression required a new birth. As the ouroboros completes its cycle within me, I embrace myself with compassion. And now, if I take one more step, love and death will call out to each other.

Notlar

- * Bu yazı ilk olarak PREE adlı çevrimiçi dergide yayımlanmıştır. PREE, Karayiplerden ve Karayipler hakkında çağdaş edebiyata odaklanan özgün bir çevrimiçi edebiyat dergisi olarak kendini tanımlar.

İşte Bu Benim Kuir Hikâyem: Sesler

ChinaBird

“I live in a drama and I’m dancing to samba...”

Σtella

Merhaba,

Ben ChinaBird. Bu ismi kendini doğurmak ve büyütme zorunda kalan bir kuir olarak etten, kastan ve kandan daha sağlam, fakat gözle görünmez olan göbek bağımı kendi ellerimle koparıırken hissettiğim acıyı yatıştıran ve bana ninni olan Patti Smith’in China Bird adlı şarkısından esinlenerek kendime seçtim. Kendime seslerden bir kimlik yarattım. Kimliğim olunca da hikâyemi anlatma gereği duydum. Çünkü ben de kimliksizleştirilerek yok edilmeye çalışılan hikâyecilerin dirençli sesinden güç ve cesaret almıştım. Belki benim hikâyem de kendini hiçbir yerde, aynalarda dahi göremeyen; kendi sesine, sözüne, gözüne yabancılaştırılıp kendine düşman edilmiş başka bir örekiye kapkara gecelerde uykuya dalması ve bizi birbirimize düşman eden sistematik kurgular kabusundan uyanması için bir ninni olur. Çok iddialı oldu, farkındayım; ama denemekten başka şansım yok.

Ben her şeyde sesler duyuyorum. Tek tek, uzun uzun sıralamayacağım; fakat bana göre ıssız bir tepede yapayalnız ve dilsizmiş gibi duran bir kayanın bile sesi, ritmi, hafızası var. Titreşir, uğuldar, kükrer, fısıldar, inler, ağlar... Şarkısını/hikâyesini söyler. Kayalar -hatta bence her şey- birbirine sürtünür, çarpar, yuvarlanır, dönüşür... Al sana Rock’n’ Roll. Duymak isteyen kulaklar için her yerde ibretlik “sex”ler, “drugs”lar ve de “Rock’n’Roll”lar vardır (Bird China, Metaforize Şakalarla Biz Bize, Beybisel Yarınlr Yayınevi, Öz Şefkat Pide ve Lahmacun Salonu, 2028.)

Şimdi seslerden oluşan bir hikâye okuyacaksın/duyacaksın. Benim sesimi duyacaksın, sesimin tonundan/renginden -çok yüksek bir ihtimal- erkek olduğumu sanacaksın. Değilim.

Benim sesim, şiirlerle şarkılarla kendini avutan değil; bunlarla kendini inşa etmeye çalışan, içini ve dışını keskin bir jilet gibi acımasızca ayırmaya kalkan çemberin tam da üzerinde kan

revan içinde yürürken çemberi yontan, bozan, vahşi tarafın ayaklarının; var oluşundan dolayı sürekli utandırıldığı için hiçbir yerle aidiyet kuramayan, etrafta kimse yokken kendi olabilen çocuğun kısık sesle bile söylemeye korktuğu sözlerin sıkıntısının, suçluluğunun bir davul gibi gerim gerim gerdiği kalbinin; karanlık, ıssız sokaklarda; rutubetli, تنها köşelerde ya da herkesin gözü önünde, koyu ve korkunç ormanlarda atılan/atılamayan, insanın ciğerini çelik tellerin kopuşu gibi tel tel, lif lif didikleleyen çığlığın; isyana dönüşüp, ucube olarak yaftalanan yorgun yüzlerdeki bir araya geldikçe, birbirinin elinden tuttukça, birbirine sokuldukça ışıyan gözlerde beliren kırılğan, çaresiz ve şiddetli umutlu handesinin pırıltılı ve zarif sesi olsun isterim.

Sesim böyle çıksın, böyle duyulsun isterim. Çok iddialı oldu, farkındayım ama isteyen bir yüzü...

O zaman şimdi seslerimi dinlemek isteyen tüm kuirler için ChinaBird'den geliyor. Karamsar sözler, iyimser seslere dönüşecek. Kulaklıklar kulağa lütfen...



Sesler

Ya deredir ya tepedir.

Benim derdim derindedir.

İstanbul'da, Kurtuluş'ta;

Kurtuluş yok, tek başıma.

Ağaç olsam bir kuş olsam

Gariban bir çocuk olsam

Başı dik bir kadın olsam

Ömrüm zalim elindedir.

Gözleri kördür, görmezler.

"Hande"sini çekemezler.

Kalpleri yok, belki mermer...

"Kader"imdir isyan benim.

Bataklıklar yerim benim,

Ben her yerde misafirim.

Çok yaklaşma, sarılırım.

Zehirlidir dikenlerim.

Söz, müzik, vokal, elektrik gitarlar, bas gitar, elektrik piyano,
ılık: ChinaBird

Uğultu ve diğer sesler: Sen, ben, biz, Dünya, her şey...

Sevgi ve dayanışmayla...

