

2021, 8(1): 168-187

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2021.1.168187>

Makaleler (Tema > Popüler Kültür ve Erkeklikler)

## MÜZİKTE BEDENİN KULLANIMI: POP ŞARKICILARIN KLİPLERİ ÜZERİNDEN BİR GÖRSEL OKUMA

Murat Birol<sup>1</sup>

### Öz

Toplumsal cinsiyet bugün farklı kimlik, rol ve yaşam tarzlarına bürünerek postmodern çağa eşlik etmektedir. Özellikle cinsel kimliğin ön planda tutularak ticari yaşama katılması, rating ve şov dünyasını ayakta tutan başlıca neden olması yanı sıra editoryal süreçteki kurgulamada da göz önünde bulunan bir unsurdur. Bunun yansıdığı alanlardan biri müziktir. Son dönem kliplerine bakıldığında, şarkıdan çok dikkat çeken unsur şarkıcının klipte sunduğu erotizmdir. Popüler kültürden etkilenen ve içinde bulunan bu kültürü etkileyen dönüşümsel süreç içerisinde pop müzik şarkıcıları, albüm kapaklarından kliplerine değin bedenlerini, yaptıkları çalışmaların ve buna eşlik ettikleri dansın bir unsuru olarak kullanmaktadırlar. Farklı kimlik kalıpları çok çeşitli gibi görünse de aynı mantığın temelinde üretim gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla klipler, cinsel kimlik olarak kadın ve erkek bedeninin sunumunun hazırlandığı müziklerden oluşan ve toplumsal cinsiyet kavramını sürekli öne çıkaran bir popülist yapıya kavuşmaktadır. Bu bağlamda çalışma, beden kullanımının pop müzik kliplerinin örnekleri üzerinden gösterebilimsel yöntemle çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bedenin müzikle metalaştırıldığı süreçte, kliplerdeki kadın ve erkek bedeni kategorilerine ayrılan analiz sonucunda, kadın ve erkeğe bakışın toplumsal cinsiyet rollerince farklılaştığı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** pop müzik, erkek, kadın, beden, metalaştırma

<sup>1</sup> Murat Birol Dr.Öğretim Üyesi, Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi, [murat.bіrol@gіresun.edu.tr](mailto:мурat.bіrol@gіresun.edu.tr), ORCID: 0000-0001-6559-9403

Makale Geliş Tarihi: 04.01.2021 | Makale Kabul Tarihi: 24.04.2021

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2021. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# USE OF THE BODY IN MUSIC: A VISUAL READING THROUGH POP SINGERS' CLIPS

## Abstract

Gender today accompanies the postmodern age by taking on different identities, roles and lifestyles. In addition to being the main reason that keeps the rating and show business alive, especially considering sexual identity, it is an element that is considered in the editing process. One of the areas where this is reflected is music. Looking at the clips of the last period, the element that draws more attention than the song is the eroticism presented by the singer. Pop music singers, from their album covers to their clips, use their bodies as an element of their work and the dance they accompany, in the transformational process influenced by and influenced by popular culture. Although different identity patterns seem to be diverse, production is based on same logic. Therefore, the clips attain a populist structure consisting of music that presents the female and male bodies as sexually identified and constantly emphasizes the concept of gender. In this context, the study aims to analyze body use with the semiotic method through samples of pop music clips. In the process of commodifying the body with music, as a result of the analysis divided into male and female body categories in the clips, it was established that the view of men and women differs by gender roles.

**Keywords:** pop music, man, woman, body, commodification

## Giriş

Pop kültürü, geçmişten bugüne değin farklı biçimlerde üretim gerçekleştirmiştir. Bunun tarihselliğini öğrenmek için, belirli bir döneme özgü görsellerdeki sunulan konuşma biçimleri, kullanılan ifadeler, giyim tercihleri, saç-makyaj seçimi, dekoratif unsurlar vb. birtakım ipuçlarına bakmak gerekir. Eşzamanlı olarak tüm bunlar iletişimsel açıdan sözlü ve sözsüz kodları oluşturur. Adorno ve Horkheimer'ın bir endüstri olarak gördüğü kültür, içinde bulunan tüm sistemlere sızarak bireyin içine işleyen ve genelinde topluma mâl olan bir yapıyı karşımıza çıkarır. Odabaşı (2006, s. 64), kültürel bir ürünün yaratımı ve pazarlanmasından sorumlu kurum ve kişilerden oluşan bu seti "kültürel üretim sistemi" olarak tanımlamıştır. Bu üretim sistemi içerisinde kalite ve popülerliğin arasındaki ilişkiden de söz etmek gerekir. McGregor (2000, s. 28-29), karikatür ve sinemada olduğu gibi, müzikte de en iyi sanatçıların en popüler olduklarını ifade etmiştir. Dolayısıyla bu noktada sıkça dinlenenler kaliteyi belirlerken; "ticarileşmiş bir kültürün kendilerine sunduğu malzemeyi belirli biçimlerde değiştirerek yeniden yaratan insanlar"ın varlığına da değinilir. Böyle olunca, müzik endüstrisiyle ilişkiye girmeyen tüm müziklerin popüler olmadığı, medya yolunu kullanarak geniş kitlelere ulaşmak amacıyla dolayımlanan müziğin popüler olduğu vurgulanmıştır (Erol, 2009, s. 88-89).

Bugün popülerlik yeni medya kanalları yoluyla kendisini göstermektedir. Müzik, yalnızca DJ veya VJ'lerin sunumu veya seçkisiyle değil, bireylerin boş zamanlarında kendilerinin de erişebildiği işitsel-görüntüsel alternatif yollar sunmaktadır. Bunun için dijital platformlar kurulmuş, ticarileşme çatısı altında genel bağlamındaki eğlence sektörü popüler olanı çeşitli yollardan kitlelere ulaştırma olanağı bulmuştur. Popüler'i kitlelere aşılardan yeni medya uygulamalarının kullanmış olduğu unsurlardan, "yazınsal metinler dışında resim, sinema, dans ve müzik başta olmak üzere postmodern süreçten etkilenen, teknolojik gelişmeleri benzer amaçlarla dönüştürerek kullanan yapısıyla karma, dolayısıyla açık, farklı türlerin ve tekniklerin verilerinden yola çıkan sanatsal biçimlerden biri de kliplerdir" (Aktulum, 2017, s. 241).

Müziği akılda somutlaştıran, şarkı sözlerindeki vurguyu bedensel hareketlerle buluşturan klipler görsel imajlar sunmaktadır. Müzikte cinselliğin kullanımı, şarkıcının kimliğinde temellenen bir yapıyla klipte kurgulanır, beden, müzik ekseninde metalaşırken "cinselliğin müzik tasarımda önemli yer tutması alışılan durumlardan biri hâline gelir". Bedenin metalaştığı kliplerde, özellikle s/on dönem "müzik yapıtı da bir metadır ve bu artık 'estetik sermaye'dir" (Kutluk, 2016: s. 7). Hâkim kültürlerde sıkça kadın erkeğe, erkek kadına medya yolu üzerinden de metalaşarak sunulmaktadır. Hooks da (2018, s. 99-100) müzik kliplerinin ve dizilerin özellikle genç kadınlara, arzu edilebilir bir eşin, baskın veya itaatkâr bir role bürünmeye istekli, seks konusunda ataerkil bir erkek kadar umursamaz kalabilen kadın olduğunu öğrettiğinden söz eder. Böylece şarkıcılar albümlerinde sergileyemedikleri gösterileri, kliplerinde bir şov düzenlemesi eşliğinde göstererek bunu bir görsel şölene dönüştürmektedirler. Yaygın kullanılan bir müzik türü olan "Pop" buna aracılık ederken; şarkıların yüksek-hızlı ritmi, dilde akıcılığı ve akılda kalıcılığı gibi unsurlarla pop müzik ve/veya metanın kendisi, dinamizm ve gençliğin müziği hâline gelmektedir. Bilinen cinsiyet kalıplarıysa şekilden şekle girse de aynı mantık tekelinde yeniden üretime sokulmaktadır. Bu çalışmanın amacı bağlamında da kadın şarkıcıların kliplerinde erkek bedeni, erkek şarkıcıların kliplerinde kadın bedeninin metalaştığı örnekler üzerinden kaleme alınmıştır. Kadın bedeninin erkek bedeni üzerinden anlamlandırılması, erkeğin kadın bedenine yaklaşımı ve kadının erkeğin bedeni üzerinden bakışı çalışmanın tartışma alanlarındandır. "1970'lerden bugüne feminist perspektif içinden erkeklik çalışmaları yürütülse" de küreselleşmenin kültürel bir boyutu olarak tüm toplumlarda değişen erkeğe ilişkin imajı, 2010 ve sonrası erkeklik çalışmaları çerçevesinde değerlendirmek gerekir (Baştürk Akça ve Tönel, 2011, s. 13). Bu da erkek bedeninin özellikle 2010 ve sonrası imajıyla pop müzik kliplerinde görünür kılınmaktadır. TV'de yasaklanan kliplere de ulaşılabilirdiğinden, Youtube'da bulunan klipler üzerinden bu çalışma yürütülmüştür. Bu bağlamda Boyd ve Ellison'ın (2008, s. 210-230), sosyal ağların temelini oluşturan değişimlerin, Youtube video paylaşım sitesinin kurulmasıyla internetin ilk kez kullanıcıların yönetimine geçtiği ve paylaşımların artık kullanıcılarca yapılmaya başladığı hatırlatması belirleyici olmuştur. Çalışma ayrıca, kendi bedenlerini metalaştıran şarkıcılar örnekleri üzerinden de genişletilebilirken; örneği alınan şarkıcıların kendi bedenlerini, karşı cinsin bedenlerinin metalaştırıldığı gibi nasıl metalaştırdığını göstergebilim yöntemi ışığında açıklamaktadır.

## Popüler Kültür ve Pop Müzik

Geçmişten bugüne özellikle sosyoloji ve iletişim alanında popüler kültür kavramının birçok tanımı yapılmış ve kavram birçok kaynakta ele alınmıştır. Bu tanımların en kapsayıcı olanlarından biri Erdoğan ve Alemdar'ın (2005, s. 34) şu ifadeleridir: "Popüler kültür, kültürel 'şeyler'in teknolojik araçlarla üretimi ve geniş iş bölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür".

Tanımda geçen teknolojik araçlar, iletişimi temsil eden basın ve yayın organlarıdır. Dolayısıyla kültürün çoğalmasını gerçekleştiren de medyanın kendisidir. Bu yüzden popüler kültür medya içerisinde ele alınması gereken bir kavramdır. Bu bağlamda da kapitalist ekonomi, içerisinde salt tüketime hizmet eden bir kültürel sunuşla medyayı kullanarak topluma ulaşmakta ve yaygınlaşmaktadır. Özbudun'a göre de (2014, s. 379) bugün "popüler kültür, çarpıcı biçimde içleyici ve dışlayıcı bir tarzda işleyen küresel ölçekli bir tüketim kültürüne eşitlenmiştir".

Moda, müzik, reklam, eğlence/TV endüstrisi, tüketimi popüler hâle getiren aracı alanlardır. Popüler kültürde sermaye sisteminin sürdürülebilirliğinin, eşzamanlı, kalıcılıkla değil, değişimle gerçekleştiğini dile getiren Hatipler de (2016, s. 83), müzik alanında popülerliğin, her hafta değişen "Top 40" içinde olma ve bunları dinleme alışkanlığı olduğunu vurgulamıştır. Sürekli değişim, hızlı tüketimi destekleyerek her iki kültürel biçim de –tüketim kültürü ve popüler kültür- ortaklaşa hareket ederek bir uzlaşma ortamı yaratır. Dolayısıyla müzik, kültürün içinde biçimlenen, bireylerin tek tek ancak sonucunda birlikte dinledikleri bir ritüel olarak "tutulanlar"ı inşa eder ve satışında "duygu beslenişi" veya "ruhun gıdası" olan şey metalaşır. "Son yıllarda birçok sanat yapıtının, pop kültürün geçmişinden derlenen imge ve klişeleri kendi bünyesinde erittiği" söylenir (Jameson'dan aktaran Modleski, 1998, s. 209). Bu da müziği belirli genel kalıplara oturtan, günlük konuşma dili veya dönemsel gençlik jargonlarından alımlanan sözlerle yazılmış, görsel açıdan da –klipler olarak- birbirine benzer unsurların, obje veya metaların kullanıldığı tekrarlı ezgiler durumuna sokmaktadır. Nitekim bu tarzda oluşturulan bir müzik de günlük konuşma ve gençlik kültürü içinde pop kültürden doğan pop müziktir. Pop müzik, müziği yorumlayan şarkıcıların albümleri dışında şarkılarını kitlelere tanıtmak adına hazırladıkları kliplerde saç-makyaj-giyim unsurları yanında bedensel duruş, jest-mimikler ve beden biçimlerinin sunumunu içeren hatta diğer türlerden daha gösterişli biçimde önde tutan bir türdür. Bunun için beden politikaları kapsamında toplumsal cinsiyete ilişkin kavramların anlaşılabilir olması gerekir.

## Toplumsal Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Yeni Erkeklik İmajı

Kimlik, bireyin kim olduğunu ortaya koyan ve onun yaş, ırk, cinsiyet, dini vb. bilgilerini içeren bireysel ve toplumsal bir olgudur. Bireyin çocuk yaştan kendi dışında oluşan bu bilgileri yaşamı boyunca taşıdığı, kendini ve sonucunda toplumu da etkilediği ve sosyal varlığını ona göre biçimlendirdiği bilinmektedir. Farklı kimlik yapıları kendi içerisinde de farklılık taşısa ve birçok kaynakta farklı biçimlerde ele alındığı görülsede bireyin cinsel kimliğine ilişkin ortaya çıkmış kuramları derinlemesine inceleyen düşünürler belirlidir. Öncelikle biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı bilmek gerekir. "Biyolojik cinsiyet, biyolojik açıdan erkekliliği veya kadınlığı ifade eder; toplumsal cinsiyet ise erkeklik veya kadınlıkla bağdaştırılan sosyal özelliklerdir (...) İnsanlar, erkeklerin maskülen, kadınlarınsa feminen olduğunu varsayar. Dolayısıyla da maskülen ve feminen, toplumsal cinsiyetlerdir, eş deyişle, biyolojik cinsiyet sınıflarına aidiyetle özdeşleştirilen sosyal özelliklerdir" (Sjoberg, 2014, s. 22-23). Toplumsal değerleri oluşturan unsurlar içerisinde bir toplumun geçmişinin kökenleri o toplumun insanları dolayısıyla onların cinsiyet rol ve değerleriyle biçimlenmiştir. Bu noktada "cinsiyet rolleri, kadın ve erkek ilişkilerini tanımlamada ve anlamada temel bir işlev üstlenir. Buna göre erkekler soğukkanlı, sert, hükmeden iken; kadınlar sıcakkanlılığı, yumuşak huy/gülyüz ve fedakârlığı temsil ederler" (İnceoğlu ve Kar, 2010, s. 40). Öte yandan, "kamusal alan erkeklere özgü olduğu için vatandaş olma hakkını erkekler kullanırlarken; kadınlar daha çok özel alanda iyi

anne, iyi eş, iyi ev kadını olmak durumunda bırakılırlar” (Altındal, 2009, s. 355). Bunlar genel özelliklerle toplumu zaman içinde alıştıran aykırı durum olmadığı sürece yadırganmaz olur ve roller beklentilere dönüşür. 1972’de sosyolojiye kazandıran Ann Oakley’in kavramsallaştırması toplumsal cinsiyet, bu noktada toplumsal kimliğin içerisinde biçimlenir. Goffman’a göre (1973, s. 181-182) toplumsal kimlik ise, “bireyin açıkça ait olduğu, kuşak, cinsiyet, sınıf vb. büyük toplumsal kategorilerdir”.

Cinsellik, ilk kez 19. yüzyılda kadınların cinselliği üzerinden anlatılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinselliğin kadınların etkinlerini kontrolde tutma girişiyle bağlantılı olduğunu ise çağın literatürünün fazlasıyla gösterdiği söylenir (Giddens, 2014, s. 29). Kimlik ve cinsiyet yapıları altında, toplumsal cinsiyet beklentilerini biçimlendiren cinsel kimliği de bu noktada açıklamak mümkündür. “Cinsel kimlik, önce ailede, anne-babanın davranışları içerisinde büyüyen çocukta, bu deneyimler yoluyla oluşur. deneyimlenen anne babalık kimlikleri, bir toplumsal işbölümü olarak, bedende yazılı değerler, jestler, tavırlar, fiziki hâller, konuşma ve dil özellikleri olarak ortaya çıkar” (Sancar, 2011, s. 194). Böylelikle biyolojik özelliğine göre erkek çocuk rol model aldığı babasından sertliği öğrenirken; kız çocuk annesinin yanında onun yaptığı işlere bakarak kendini yetiştirir. Oyuncaklarda sunulan özellikler de buna paralel olarak cinsel kimliği aşılacaktır. Buna göre erkek çocuklar sert/saldırgan olmayı babanın da desteklediği oyuncak silahlardan, askerlerden, “bombalı-füzeli” oyunlardan/“vurdulu kırdılı” filmlerden öğrenmektedir. Ancak belirli bir yaşa kadar bu yaşayış biçimi erkeğe dayatılsa da kadının/annenin ve babanın/erkeğin bilinçlenerek yaşam tarzlarının farklılaşması, bireyi bunalıma/kaosa götürdüğü veya sistemsel olarak karmaşık yapıya ulaştığı gerçekliği çerçevesinde özellikle son dönemlere bakıldığında erkeğin kimlik arayışı içerisinde olduğu görülür. Eğitimin ataerkiyi terk etmeye davet ettiği, medyada sunulan erkeğin toplumsal gerçekliğin temsili olarak baskın/otoriter, şiddet yanlısı, militarist gösterildiği yapısından uzaklaşmaya çalışıldığı göz ardı edilmemelidir. Bu noktada yeni erkek imajı da gündeme gelir. Metroseksüel erkek olarak nitelendirilen bu erkeklik tipi, “işadamı olarak çocukla da ilgilenen, maskülen görünümün ötesinde mutfakta da iş yapabilen erkek olarak ortaya çıkmakta, medyaya da yansımaktadır. Toplumda cinsel kimlik olarak sıkça karıştırılan metroseksüellik, yalnızca dış görünüme önem verme ve kentli olma kavramlarını içermez; eşzamanlı olarak, feminen yönleriyle barışık, duygularını göstermekten çekinmeyen, erkek olup kadını anlamaya çalışan, birlikte olduğu kadının özgürlüğüne saygı duyarak paylaşım önem veren, ev işlerini sorun etmeyen, kültürlü erkekleri tanımlar”. (Kula Demir, 2009, s.87-88). Burada erkeğin eve aidiyeti de toplumsal tabuları yıkma açısından önemlidir, nitekim yaşamın içinden olan işleri cinsiyetleştirmek ataerkitenin geçmişten bu yana algısal açıdan dayattığı yanlısı tutumların başında gelir. Bugün bu yeni erkeklik imajına bakıldığında, erkeklerin kadınlar kadar cilt bakım (estetik/dolgu/tırnak/saç vb.) veya kozmetik ürünlerine ilgi gösterdiği, bedenine (kilo/beslenme/spor alışkanlıkları vb.) önem verdiği ve kendi tarzını oluşturduğu giysileri kendi kombinleyerek veya yaşam tarzını kendi dekore ederek satın aldığı (alışveriş-internet kültürü/entelektüel uğraşlar/boş zaman etkinlikleri vb.) açıkça görülmektedir. Bu da görsel-işitsel göstergeler temelinde medyada sunulan yeni erkeklik imajlarına diziler, filmler, reklamlar ve/veya klipler yoluyla yansımaktadır. Milenyum sonrası popüler kültürde ideal erkek, “vücut geliştirme, sağlık, enerji ve doğallık vurgusu ile bir yaşam biçimini hatırlatan beyaz erkekliğini ifade etmekte ve vücut geliştirmenin birçok biçimsel özelliği beyaz erkek ile ilgili olarak sert görünümlü, başarılı, zengin, tüysüz ve yanık tenli gibi yan anlamları taşımaktadır” (Erdoğan, 2011, s. 59). Benzer şekilde, eril beden denetiminin kapitalizmle mutlu birlikteliğini piyasada kadınlar üzerinden kurgulandığı, ideal kadınlık imajını yaydığı belirtilmektedir ki bu da kadınları kendi aralarında bir statüko, özgüven, karşı cinsi cezbetme gibi yarışa sokmakta, “ulaşılması zor ve estetiği olan kimlikli bedenler haline getirmekte”dir (Altındal, 2017, s. 65). Bu çerçevede, kapitalist ideolojinin

popüler kültürü kullanarak cinsel kimliği inşa ettiği ve onu bir meta biçimine soktuğu söylenebilmektedir. Bunun gösteri ortamı ise video kliplerdir. Akyürek (2005, s. 108), özellikle toplumsal yaşamın yansımaları örneklerini sunan kimlik ve duygu anlatılarında aşk ve flörtün, kadın-erkek ilişkilerinin, yitirilen sevgilinin, evli çiftlerin, cinselliğin, sevgiliden ayrı düşmenin, kavuşmanın ve baskı altına alınan isteklerin “öykülü klipler”de resmedildiğini belirtmiştir. Buradan hareketle, genel anlamında kadın-erkek ilişkilerindeki erkeğin kadına bakışında, kadının erkeğe bakışında veya hemcinslerine bakışında yeni erkeklik imajını klipler üzerinden görmek kuramsal çerçeveyi pratik etmesi açısından önemlidir. Bu doğrultuda göstergeler de görsel açıdan inşa edilen (yaratım/kurgu süreci) bedensel imajın anlamlandırılmasına yardımcı olmaktadır.

## Yöntem

Görsel anlam üretimi ve metin analizi, iletişim bilimleri içerisinde sıklıkla göstergebilimsel yöntem ile yapılandırılmaktadır. Kültür dizgelerini incelemeye yarayan göstergebilim, “başat görsel imgelerin neler olduğu, bunların nasıl tanımlanarak neyi sembolize ettiklerini, değişik anlamlar taşıyan mesaj elemanlarını, bunların tekrarını, izleyici algısına yarattığı etkilerin nasıl farklılaştığını, niyetlenen ve algılanan anlam arasındaki farkın ne olduğunu çözümlenmeye yarayan bir yöntemdir” (Atabek ve Atabek, 2007, s. 119). Gösterge ise, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. dil ile ilgili bilimlerde adlandırılan terimdir (Rifat, 2012, s. 115). Sıkça bilinen örneğiyle “kedi” sözcüğü bir kedi gösterenine işaret ederken; “kedi” resmi de “kedi”yi kavramsal olarak akla getirir, ancak sözcük ve kavram -gösteren ve gösterilen- arasında mantıksal bir ilişki söz konusu değildir. Anlamlandırma boyutuna bakıldığında ise, düz anlam ve yan anlamın anlamı inşa ettiği görülmektedir. Bunun için metindeki anlatı düzlemini incelemek gerekir. Anlatı düzlemi iki boyuttan oluşur. Bunlar öyküleme ve anlam boyutudur. Öncelikle olay örgüsünü oluşturan yapılar incelenir, daha sonra eyleme katılan birimlerin aralarındaki ilişkiler ve bunların oluşturduğu anlam evreni çözümlenir (Berger, 2018, s. 7; Rifat, 2014, s. 88).

Olay örgüsü, metinde oluşturulan öyküleri doğallaştırırken geçmişte örnekleri bulunan yapıları kullanır. Bu yapı mit olarak karşımıza çıkar. Mit, göstergebilimsel analizde incelemeye alınan bir unsur, bir öyküdür. “Mit, gerçek ve kutsal bir nitelik taşıdığından olaydan çıkarılan ders hâline dönüşür, bu yüzden yinelenen bir şekle bürünür; çünkü mit, tüm insanlar adına bir model ve bu yüzden de insan eylemini gerekçelendirme işlevi görür” (Eliade, 2017, s. 22). Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak göstergebilimsel analiz yürütülmüştür. Göstergebilimi oluşturan görsel dizgeler (gösteren-gösterilen, gösterge örüntüsü) ve anlamsal yapılar (düz-yan anlam) yanında mit yapıları da çalışma kapsamında incelenmiştir. Müzikte beden kullanımına ilişkin çalışmadaki pop şarkıcıların yayınladıkları kadın ve erkek olmak üzere 2 kategorideki 5’er örnek üzerinden toplam 10 klip karşılaştırmalı olarak incelemeye alınmıştır. Bu kliplerin 2010 yılından bugüne 10 yıllık bir dönemde üretilmesi, yeni erkeklik imajının görülmesi açısından göstergebilimsel analiz yöntemiyle hatlarını çizer. İncelenen klip sıralamaları şarkıcıların adları esasınca alfabetik olarak dizilmiştir. Çalışma dışındaki şarkıcıların klipleri ve pop müzik türü dışındaki diğer türler çalışmanın dışında tutulmuştur. Bu da belirli bir tarza yönelik tutumun belirleyiciliğinde çalışma açısından önemlidir.

# Analiz ve Bulguların Yorumlanması

## Kadın şarkıcıların klipleri



**Şekil1:** Kadın şarkıcıların kliplerinde erotize edilen erkek bedeni

İlk olarak, Ajda Pekkan'ın "Ara Sıcak" klibine bakıldığında, kapalı bir mekânda, bir stüdyoda çekimin yapıldığı şarkıcı odaklı bir izlenim sunulmuştur. Yukarıdan sarkıtılmış aydınlatmalarla alanın karanlığı loş ve tene düşen ışık matlaştırılarak dikkat çekici hâle getirilmiştir. Avrupaî görüntüsüyle (sarı saç-beyaz ten göstereni; ince-uzun bedeniyle sportiflik gösterileni) beyaz bir otriş içerisindeki siyah elbisesiyle bazen salınan bazen oturan bir "kraliçe" izlenimi verilmiştir. Yalnız bir kadın imajı yaratılarak etrafındaki erkeklerin bakımlı-sportif görüntüsüyle onları kendine âşık ettiği mesajı klibin düz anlamını taşıırken; yan anlamında, istekleri bitmeyen, kendisine kolayca yanaştırmayan, arzulu ve "tehlikeli" -şarkı sözündeki gibi- bir kadın resmedilmiştir. Erkeklerin üst giysilerinin olmaması vahşi doğalarına göndermede bulunarak tenlerinin parlaklığı ve kaslı yapılarıyla erkeklige özgü *anıtsal beden imgesinin* pekiştirildiği görülür. Bazı karelerde yarı çıplak görüntülerinin üzerini deri demeti göğüs kemerleri tamamlamıştır. Bu kemerler pornografik içerikli yapımlarda erkek üstlüğü olarak ve çıplak ten üzerinde sıkça erkeklerce veya gay'lerce kullanılan (tasma, kırbaç vb.) fetiş aksesuarlardır. Pekkan dâhil, ellerindeki siyah bantlar da bedeni kuşatan objelerdir. Bunlar cinsel ilişki tema ve rollerine işaret etmektedir. Fenerler tutarak Pekkan'ı bulmaya çalışan erkeklerin gövde kasları üzerindeki ıslak görüntüler "ter" veya "temizlik" olarak cinsel imalar içeren gösterenlerdir. Şarkının Gülşen tarafından yazılan sözleri ve eşi Ozan Çolakoğlu'na -Gülşen'le birlikte- ait müziği Pekkan ve Çolakoğlu ortak çalışması olduğuna işaret ettiğinden klipte siyah deri ceketli ve güneş gözlüklü erkek figürün Çolakoğlu olduğu anlaşılır. Kadın dansçılarla duruş sergileyen Çolakoğlu, Pekkan'a da eşlik etmektedir. Arzulayan ve arzulanan kadın Pekkan ise, yarı çıplak genç erkek figürlerin gözdesidir. Genç kadın figürleriyle de dans eden erkekler dönüp dolaşarak Pekkan'ı bulurlar, ancak "içimdeki okyanusta aşksız yüzmesi tehlikeli ve yasaktır" sözleri ve Pekkan'ın yalnız sunumuyla klip son bulur. Hareketlilik dansçılarla özdeşleşerek dinamizmi, gençliği temsil etmiştir, Pekkan ve Çolakoğlu durağan görüntülerle ağırlığını ortaya koymuş ve esas kadın-adam vurguları onlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu onları klipte başkarakterler yaparak "biricik" olduklarının göstergesini taşır. Pekkan'ın ceket takımıyla düz fönlü saçları da gösterilir. Partilerdeki köpük yerine, uçuşan beyaz ve şarkı sözünde de -"Kuş havalandı, kaçış mubahtır"- geçen kuş tüyleri ve kanat algısı kostümü üzerinden Pekkan'ı sembolize etmiştir. Yüz ifadelerinde gülümseme yoktur. "Şöyle bir hava alsam" sözlerinde gösterilen havalandırma görüntüsü, keskin erkeksi ciddi bakışlar, tek çekimli görüntülerde erkek modeller üzerindeki kot yelek-atlet ve diğer erkek dansçılarla görüntülerindeki oturuş pozisyondayken Pekkan'ın küveti andıran koltuk göstereni klip detaylarındandır. Erkeğin arayışı üzerinden dişilik-güzellik miti Pekkan tarafından yansıtılırken; erillik miti, erkeğin bakımlı-sportif görüntüsüne özgü *yeni duyarlı erkek miti*yle birlikte sunulmuştur. Bu mit, "maço olmayan erkek kimliği"ni vurgular (Fiske, 2015, s.188). Işık-gölge oyunları ile aydınlık-karanlık, yine mitsel bir olguyla karşımızdadır.

Demet Akalın'ın "Sabıka"sı, dış çekim ve kapalı mekânın sunulduğu şarkıcı odaklı kliptir. Klip ilk karelerde bir aldatılış öyküsünün olduğunu izleyiciye gösterir. Bu anlamda öykülü bir kliptir. Mutluluk mitiyle başlayan çift, ilk 30 saniyede ayrılık yaşar. Bu, ilişki tüketiminin hızlılığına vurgudur. Nitekim Akalın, yatak odasında üstünü çıkarmış sevgili/eşinin ceket cebinden kâğıtlar/fotoğraflar bulur ve üstü yarı çıplak sunulan erkek figürün başına doğru fırlatır. Siyah sabahlık ve mayoyu andıran ev giysisiyle Akalın, mutluluk arayışı içinde balkona çıkar ve aşağıda bulunan havuzda mayolu erkek figürler görür. İhanet ve intikam bu yolla izleyiciye sunulurken; erkek figürlerle dolu havuzun içinde farklı olarak biricik olan kadın "Akalın" gösterilmiştir. Güneş gözlüğü, mayo ve topuklu ayakkabılarıyla erkekler havuz içinde onun gelişini izlerler, o ise bronz teniyle salınır. Williamson'ın da (1998, s. 155) yanık tenin modal dönüşümünü önceden işgücü ve boş zaman açısından incelediği yazısında, soluk tenin "lüks" işareti olmasını söylemesi aksine; bugün, yanık tenin boş zamanı, lüks ve uzaklığı temsil ettiğini açıkladığı görülür. Burada, gösterişli kadın imgesi, Pekkan'daki modellerin gözdesi olma durumuyla Akalın'da da bulunur. Klipte hâki, turkuaz, siyah-gümüş, siyah-perdeli ve gri-pembe olmak üzere 5 farklı mayo göstereniyle gösterişli/ihtişamlı bir kadın figürü çizilir. Beden, erkek üzerinden aldatmaya açık biçimde birlikteliğinden sunulurken; başka bedenler olarak cinsellik iması havuzdaki erkek modeller üzerinden verilmiştir. Bunlar da bakımlı/sportif (güzellik), çapkın (cinsellik) erkek tipleridir. Lawrence da (2015, s. 23) bu noktada, yaşam ve bilinç gibi cinsellik ve güzelliğin birbirinden ayıramayacağını söyler. Önceki birlikteliğindeki erkeğin bedeni, havuzdakiler kadar gösterişli/vurgulu değildir. Bedenin suyla birlikte sunumu, beden ısını/ateşi düşüren cinsel bir etkileşim iması/imajı taşır. Daha sonra erkeklerle aynı havuza giren kadın, her birine "pas vererek" aldatılışının intikamını alır, flörtöz, yeni ilişkileri kovalayan bir kadın imajına bürünür.<sup>2</sup> 4 farklı erkek model, aynı model beyaz slip mayolarıyla gösterilerek bedeni tektipleştirir ve gösterge örüntüsüyle biyolojik olarak erkeğe "hepiniz aynısınız" mesajı (yan anlamı) giysi kodları üzerinden verilmiştir. Havuz başındaki kadın figürü Akalın, havanın kararmasıyla (geceye kadar böyle geçirerek gösterilmiş), gece kulübünde erkek modellerin içerisindeki ışıltılı giysisiyle "günü gün etmiştir". Erkek figürlerin havuzda oldukları gibi kapalı alanda da giysileriyle tektipleştiği gösterilmiştir, çünkü hepsinin üzerinde benzer takım elbise (smokin) bulunur. Bu, görsel açıdan da kadını vurgulayan, görüntüye giysi üzerinden hareket katarak -diğerlerini sıradanlaştırarak- dikkat çeken kendi (Akalın) hâline getiren bir kodlama (giyim kodu) biçimidir. Nitekim şarkının ikinci introsundan sonra değişen kapalı alan çekimlerinde dans eden yine Akalın'dır. Bu da görüntüyü pekiştirir. Düz anlamında erkeklerle ilişkisi, yan anlamında "Sen âşık olanı üzdüysen eğer, aşk sihrini bozduysan eğer, cezalısin artık sabıkalısın" sözleriyle işitsel kodlanarak diğer erkeklerle görüntüsü üzerinden âşık olduğu kişiye verdiği ceza olarak bir göndermedir. Gösteren, "havuz güzeli" Banu Alkan'ın filmlerindeki sahneleri andırarak kadın-erkek aşk ilişkileri çatısında intikam ve ihaneti yineleyen bir metin şeklinde sunulmuştur. Gösterilen ise, başka ilişkilere açık kadın ve erkekleri vurgulamakta, kadını aşta erkek karşısında mağdur-aldatılan olarak konumlamaktadır. Gösterişli, şuh kadın tipiyle Akalın, sevgilisi üzerine yas tutmak yerine (sadakət), acısını intikam üzerinden başka erkeklerle birlikte metinde sunar. Erkeğin salt beden olarak algılandığı ve cinsel açıdan bir yaklaşımla onunla ilişki kurulduğu görülür. Bu noktada bedenin metalaşması yeniden üretilir. Bulunan mitler, erillik/dişilik üzerine kurulmuştur. Güzellik ve bakımlı olmak burada ön koşuldur. Dolayısıyla "böyle bir güzellik ve gösterişe erişerseniz tüm erkekleri elde edebilirsiniz" mesajı da izleyiciye sunulur, çünkü metindeki erkek figürler, kadın yanında ne kadar sıradan gösterilse de önceki birlikteliğinin bir tık ötesinde sunulmuştur, yakışıklı-şık/bakımlı-kaslı erkek formlarına sahiptirler. 2011 yazının en çok konuşulan

<sup>2</sup> Çalışmanın analizinde şarkı adı, şarkı sözleri veya vurgu sözcükler dışındaki tırnak içerisinde bulunan sözcük kalıpları toplumsal cinsiyet algısını yeniden inşa eden anlamlara karşılık gelecek çalışmadaki kliplerin anlam örüntüsüyle örtüşmektedir.



kliplerinden olan ve 10 yıl önce yayınlanan bu klibe müzik kanallarında gün içinde yayınlanması adına RTÜK tarafından yeni bir sınırlandırma da getirilmiştir.

Demet Sağıroğlu “Sen Şimdi Aşk Diyeceksin” klibinde ise, stüdyo çekimiyle yapılan yine şarkıcı odaklı görüntüler karşımıza çıkar. Şarkı slow tarzda olduğu için durağan görüntüler ve şarkıcının da hareketsiz duruşu göz önündedir. Bu yüzden klipte lirik dans tercih edilmiştir. Beden hareketleri yavaş olan klipte, kadın ve erkeğin dansla yaklaşması cinsellik miti üzerinden kullanılmıştır. Sağıroğlu, siyah ve gri fonun önünde şarkısını söyler. Üzerindeki parlak koyu yeşil tonundan, uzun etekli tuvaleti, kabarık kumaşa sahiptir. Buna uyumlu tüllerin ardında şarkısını okuyan Sağıroğlu’nun uzun eteğinin bulunmadığı gösterilir. Burada kumaşların dışında kalan kısımda şarkıcının bedeninin çıplak olduğu dikkat çekse de erkek dansçıların bedenlerinin göğüs kısmının da çıplaklığıyla bu kareler uyumlu biçimde sunulmuştur. Tül ve kumaş parçaları Pekkan’ın klibindeki aksesuar bütünlüğü gibi birbiriyle uyumludur, zira dansçılar da yukarıdan sarkıtılan ipleri, tülleri kullanarak yaptıkları hareketlerle beden kaslarının duruşunu gösterirler. Şarkıcının küçük pırlanta küpesi ve yüzüğü dışında renkli bir aksesuar veya giysisi bulunmamaktadır. Saçları uzun, arkadan küçük bir topuzla salınıktır, bu da sadelik gösterilenini pekiştirir. Klip, pastel tonlarındaki fonlarla yaratılmış bu da doğal/gösterişsiz bir havaya bürünmüştür. “Sen şimdi aşk diyeceksin, aşk değil bu, bilemezsin” sözleriyle biten şarkının denk düşen görsel karelerinde erkek figürün keskin bakışları ve ifadesiz yüzüyle Sağıroğlu’nun yarı hüznü bakışı eşliğinde sunulmuştur. Düz anlamında görüntüler ayrı ayrı sunulurken; yan anlamında kadının erkeğe serzenişi, ilişkisel anlamda “aşk” değil, “cinsellik arayışını” akla getirir.<sup>3</sup> Bu da şarkıcı ve erkek figür/figürlerin bir arada verilmeyişle ekrana taşınır.

Hadise’nin “Sıfır Tolerans” klibi de iç ve dış mekân çekimlerinden oluşan, şarkıcı odaklı göstergelere sahiptir. Burada gösterişli/şâsaalı, konforlu bir yaşam gösterileninde yaşam-mutluluk miti cinsiyet miti üzerinden aşk ilişkisiyle sunulur. Gösterenler, ev içindeki yatak keyfi, özel gece çıkışı kırmızı halıda sevgiliyle basın önünde pozlar, film izleme (patlamış mısır, koltukta sevgiliyle birlikte gösterilen neşeli anlar vb.), mum ışığıyla aydınlatılmış banyodaki romantizm havası gibi “sanatçı yaşamı” klişelerini içerir. Şarkı sözleri ayrılık taşır, dolayısıyla sevgili rolündeki erkek figür Hadise’nin şöhretini kıskanan biçimde sunulur. Akalın’ın klibindeki erkek figürler gibi, smokinli sunulan modelin, ev içinde yarı çıplak bedeni -göğüs gözükecek biçimde- gözler önündedir. Özel şoförlü otomobiller, ev dekorasyonu, Hadise’nin takıları ve tuvaleti üzerine aldığı siyah kürkü lüks tüketim nesneleryken; altın takı yerine tercih ettiği beyaz incisi, Batılı kimliğine gönderme yapmaktadır. Buna bağlı olarak, kumral saç ve renkli göz (erkek figürün) –Sağıroğlu’nun klibindeki gibi- uzun boy ve beyaz ten yine Batı kimliğinin göstergesidir. Erkeğin sehpayı devirmesi ve Hadise’nin bardak fırlattığı sahneler birbirlerine öfkelerinin bir göstergesi olarak hoyratça sunulurken; bir yandan küvet görüntüleri ve sevişme sahneleri yer alır. Burada kadının erkeğin sakallarını okşayışı, erkeğin kadın bedenine dokunuşu geçmişteki mutluluk görüntüleri eşliğinde sunulmuş, çiftin aklına gelen mutlu zamanlar olarak ekrana yansımıştır. Akalın’ın yatak sahnesindeki gibi erkek burada da yarı çıplak sunulurken; Hadise’nin üzerinde beyaz gecelik/sabahlık bulunmaktadır. Şarkının nakaratındaki “Acısı kalır son sözü söyleyenin” bölümü, ayrılık mesajını içerisinde taşır; yan anlamda el bırakmalar, tartışmalar, derin düşünceler görüntülere yedirilmiştir, ki son sözü kadın söylemişçesine kadını temsilen Hadise’nin ifadeleri ve yüz çekimiyle (dudağı gösterilerek) klip sonlandırılmıştır. 2017’de yayınlanan bu video klip erotik bulunduğu gerekçesiyle RTÜK tarafından ceza

<sup>3</sup> Sözleri Sezen Aksu tarafından kaleme alınan “aşk değil, sevgi değil, başka bir şey bu” şarkısına benzerlik taşıyan şarkıdaki bu ifade, Sağıroğlu’nun duyu yüklü, hüznü ve tutkulu sunuşlarıyla verilmiş olsa da kullanılan beden metası üzerinden çıplaklık unsuru, anlamı arzu ve cinsellik açısından inşa etmektedir. Karşıdakinin duyguları diğer taraf açısından değerlendirilerek yazılmıştır.

almıştır. RTÜK Başkanı Ebubekir Şahin, Hadise'nin ceza verilen bu klipi ardından son olarak şöyle bir açıklamada bulunmuştur: "Cezanın yerindelğine inanan biriyim. Bazen verdiğimiz cezalarla o klipi daha da popüler hâle getiriyoruz. 'Hadise'nin klibine ceza verirsek klip daha da popüler olur, vermeyelim o yüzden' demiştim. Arkadaşlarımız ceza verilmesinden yanaydı, cezayı verdik, klip daha çok izlendi."<sup>4</sup>

Hande Yener'in "Mor"u ise, şarkıcıyı odağına alarak stüdyo çekimiyle başlayıp biten bir kliptir. Siyah fönlü saçlarıyla kamera karşısına geçen Yener, patlak ışıklarla karanlık bir odada, demir parmaklıkların olduğu bir hücrede görüntülenir. Ancak oranın sahibi gibi bir tavırla parmaklıkların dışında pozlar verir. Sıradışı kostümüyle dikkat çeker. Mayo ve iç çamaşırı karışımı üstüne, siyah fileden bir üst giysi -içini açıkça gösteren bir imaj- ve dirseğe uzanan siyah deri eldivenler, elinde sopa, gözünde siyah farklı bir gözlükle karşımızdadır. Bu da Pekkan'ın klibindeki fetiş objelere -deri fetişi- benzemektedir. Erkek figürler klipteki düz anlamında mahkûm olarak sunulmuştur, ancak yan anlamında aşta Yener'e mahkûmdurlar ve adeta ona itaat etmektedirler. Lady Gaga kliplerindeki fantezileri çağrıştıran klipte, efendi-köle ilişkisi yaratılmıştır. Yener'in erkek figürlerle yerde uzandıkları sahnede, erkeklerin yine yarı çıplak bedenleri üzerine yazıların klipi çekilen şarkının sözlerinden alıntılar olduğu dikkat çekmektedir. Dört erkek beden yerde hareketsiz uzanırken hareket vurgusu kadınca Yener'den sunulur. Bedenler anıtsal beden imgesine denk düşerken; Akalın'ın klibindeki dört modele ve durağan vurguya da burada benzerlik gösterir.<sup>5</sup> Yener, elindeki sopasıyla mekândaki hâkimiyetini sergilerken; erkeklerin "kraliçesi" olarak sunulmakta (Pekkan gibi), onlara hüküm verircesine tavırlar sergilemektedir. Parmaklıklar arasındaki erkek mahkûmlar, onlara sırtını dayamış pozisyondaki Yener'e dokunmaya çalışırlar. Bu anlamda aydınlatma (karanlık-loşluk), efendi-köle gibi unsurlar "Ara Sıcak"taki görsel unsurlara benzer biçimde mitleri yaratır. Bunlarsa temelinde erillik-dişilik üzerine kuruludur. Kuramsal bölümde bahsedilen kadının doğasınca anılan yumuşaklık ve güler yüz yerine, "akıllanmış/dersini almış" bir kadın -Akalın'daki gibi- temsiliyle Yener, "mütevazi olmak lazım, diyorsan yok! Bitti taze, kusura bakma..." şeklinde şarkısıyla buna yanıt verir. Kâkülleri yüzünü örtmekte, çoğu kez saçları gözlerini kapatarak sunulmakta, gözlüklü sahneler dışında yüzü de bu yüzden kırmızı rujuyla ön plana çıkmaktadır. İnce file çorapları ve siyah topuklu ayakkabıları da görüntüsünü tamamlamaktadır. İlk nakaratta "esas oğlan" da beyaz takım elbisesiyle şarkıya gönderme yapan "mor" ışıklar altında sunulmaktadır. Yüzü temiz-tıraşlı ve bıyıklıdır, sempatik pozlarla ekrandadır. Şarkının ikinci introsunda Yener, siyah yüksek yakalı bir bluzla karşımıza çıkar, beyaz takımlı erkek partnerinin parlak kumaştan mor bir takım giydiği görülür. Bu, Yener'in boynundan sarkan iri ametist taşlı kolyesiyle uyum taşırken; Yener'in siyah üst giysisi üzerindeki renk vurgusu, şarkıya gönderme yapar. Beyaz yorgan biçimindeki kabarık kostümüneyse beyaz çerçeveli güneş gözlükleri ve dirseğe uzanan mavi deri eldivenleri eşlik eder. Yener'in siyah elbise üzerine uzun sarı tüyleri olan kürklü sahnesinde kırmızı deri eldivenleri de dikkat çeker. Sarı loş spot ve mor ışıklarla düz anlamda bir şov sunulurken; yan anlamda, karanlık burada insanın içindeki gizemli yanı temsil ederek kadının erkekler karşısındaki şuh-flörtöz yanını ortaya koymaktadır. Kısacası erkek üzerinden inşa edilen kadın temsili Yener, gösterileninde "erkek terbiyecisi" olmuş, sevgilisinin yaptıklarından ders almış, iyi niyeti suiistimal edilmiş ve artık sertleşmiş -bunu da kırbaç-sopa vb. ile onları hapse mahkûm eden gösterenle- bir kadın figürüyle karşımızdadır.

<sup>4</sup> "RTÜK Başkanı Ebubekir Şahin'den Hadise Açıklaması: Ceza Verdik Daha Çok İzlendi". (12.04.2021). <https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/rtuk-baskani-ebubekir-sahinden-hadise-aciklamasi-ceza-verdik-daha-cok-izlendi,dQyz81C7lkKdLp0ITEeqFA/qz9m5oWXo0GXtpDeFn-rWw>. Erişim Tarihi: 12.04.2021.

<sup>5</sup> Anıtsal beden imgesi, eylem hâlindeki sert erkek idealiyle bağlantılıdır (Karamollaoğlu, 2009, s. 110). Burada atletik bir beden, erilliğin gücü ve otoritesini simbolize eder. Kadınınsa erkeksizliğini güçsüz sunar.

## Erkek şarkıcıların klipleri



**Şekil2:** Erkek şarkıcıların kliplerinde erotize edilen erkek bedeni

İlk olarak, Cem Adrian'ın "Yalnızlık" klipi değerlendirildiğinde, farklı kapalı mekânların bulunduğu, şarkıcının odağında olsa da çoklu karakter yapısıyla farklı karakterlere de yer veren görüntüler birlikteliği görülür. Sırtı dönük şarkıcının, arkaya taralı ıslak saçları duştan yeni çıkmış havası yaratılarak omuz-kol kaslarının gösterildiği karelerle sunulmuştur.<sup>6</sup> Daha sonra, cam yansımalarıyla bedensel hatları yüzünü de ortaya çıkarır. İfade olarak düşünceli bir tavır sergiler. Durağan şarkı metinde akarken; dudak kıpırdama hareketleri şarkıcıda yoktur, sakince ellerini birleştirmiş, oturmaktadır. Hemen sonrasında file çorap giymiş, tırnakları ojeli, taşlı topuklu ayakkabısına odaklı ayaklar gösterilir. Bunun ise erkeksi hatlara sahip (kemikli yüz yapısı) bir travesti olduğu anlaşılır. Bir diğer karakterin şarkıyla dramatize edilen mizanseninde saçlarını tıraş ettiği gösterilir. Uzun saç-kısa saç sunumu (saç göstergesi), travesti ve şarkıcı görüntülerinin arkasından algıya tıraş olan bu erkek figürün feminen olduğu düşüncesini imlemektedir. Bakımlı, omuz-kol dövmeli, sarı saçlı bir kadın göstereni de şarkının nakaratındaki "yalnızlık" gösterileni olarak mutfakta tıpkı şarkıcı gibi düşüncelere dalmaktadır. Adrian, klipte yarı çıplaktır, altında blucin bulunur ve yan anlamı yapılandıran düz anlamında şu ana dek klipteki bedenin anatomisiyle gösterilen (kol-meme, karın ve hatta kasık kasları -biceps, adonis vb.- dolayısıyla güç) "erkek" gösterenidir. Arka çekimden permalı (yıpranmışlıkla peruk olduğu anlaşılır) bir saça sahip kadın bedeni dışarı bakmaktadır, Adrian'da olduğu gibi, bu sırada kamera yüzüne odaklanarak abartılı makyajıyla (yeşil simli far, kırmızı ruj, pudralı yüz, takma kirpikleriyle) travestiyi gösterir. Adrian, "yalnızlık öldürüyor seni, öldürüyor beni" dediği bölümde elleriyle şakaklarını ovuşturmaktadır. Bu gösterenin altında gösterilenler; empati, özdeşlik, acı çekme/acımadır. Adrian'ın başını ovuşturması ardından tıraşlı erkek figürün duşta gözleri kapalı (hayal etme göstereni), haz ve orgazm sahnesi gösterilir. Burada "başını ovuşturmak" (görüntüsel metin birlikteliği), cinsel doyum veya mastürbasyon göstereni üzerinden yalnızlık gösterileni eşliğinde örtük sunulmuştur. Eş deyişle, yalnızlık direkt anlatılmaz, ima edilmiştir ve bu da sözsüz iletişimle (jest-mimikleriyle) anlaşılır. Böylece klipte yer alan yalnızlık teması, şarkı sözüne atıfla, düz ve yan anlamlarında farklı biçimlerde inşa edilmiştir. Klipleri cinsellik içerdiğinden, hayranlarının daha çok internet ortamında Adrian'ın çalışmalarına eriştiği bilinmektedir. Kendisi de açıklamasında "Kliplerimi müzik kanalları yayınlasın diye üretmiyorum. İnternet üzerinden beni sevenlere ulaştırıyorum. Ancak 'Yalnızlık' klipi için müzik kanallarının yöneticileriyle görüştüğümde içeriğindeki travesti figüründen dolayı klipi yayınlamadıklarını söylediler" şeklinde konuşmuştur.<sup>7</sup> Klibin yayın döneminde sosyal medyada olumsuz tepkiler ardından yasaklanmasına ilişkin kampanya başlatıldığı bilinmektedir. Ayrıca, Adrian, Caz ve Alternatif Rock türünde şarkılarını yorumlarsa da Ajda Pekkan, Ayten Alpman, Sezen Aksu ve İlhan Şeşen şarkılarıyla Pop sound'undan beslenen bir şarkıcıdır,

<sup>6</sup> Adrian'ın "Yalnızlık" klibindeki bu görüntüsü (sırtı dönük, saç, omuz ve kollarına odaklı), şarkıcının 2020 klipi "Yalnız Adam"ın başlangıç sahnesine de denk düşmektedir. Dolayısıyla "yalnızlık", durağan görüntülerle bir gösterilen ve şarkıcının yorumunda kendiyile özdeşlik aracı olarak bu şekliyle ikonik imgesel hâle gelir.

<sup>7</sup> "Cem Adrian'ın Klipleri Neden Yasaklı?". (08.02.2013). <https://www.haberler.com/cem-adrian-in-klipleri-neden-yasakli-4315579-haberi/>. Erişim Tarihi: 17.11.2020.

bu noktada çalışmaları popüler müzik içerisinde değerlendirilir. Klipte sarışın kadın figürün önündeki tezgâhı elindeki bezle ovalaması, travestinin makyaj yapması, Adrian'ın düşüncelere dalması çeşitli yalnızlık portreleri çizmiştir. Adrian'ın bilekleri üzerindeki dövmeler, sarışın figürün dövmeleri, travesti figürün ojeleri-giydikleri detay karelerdir. Adrian, ayna karşısındaki sahnesinde bel çekim odaklı, kaşını gözünü düzelterek saçlarını tarar. Bu da duyarlı erkek mitinin bir gösterenidir. Nitekim bireyin yabancılaşması ve yalnızlaştırılması temsili örneği olarak sunduğu çalışmasında Şahin de (2013, s. 41), klipteki Adrian'ın modern bakımlı bir erkeği temsil ettiğini; bedensel yapı ve giyim aşamasında ayna karşısında bu eylemi gerçekleştirmesinin, görünümüne önem vermesinin bir sonucu olarak ekrana yansıdığını öne sürmüştür. Aynanın güzellik-bakım aracı olarak bu anlamı inşa etmesi ve bunu genellikle toplumda bilinen yanı sıra kadın figür dışında bir erkeğin gerçekleştirmesi de yeni erkek tipine bir işarettir. Travesti figürün giyim-makyaj sonrası cilveli hâlleri eşliğinde kombinezon, fileli çorap, topuklu ayakkabı ve jartiyer gibi objelerin kullanılarak karakterin klişeleştirilmesiyle bir "hayat kadını" rolünün yaratılması ve şarkıyla bu rolün dramatize edildiği sunum, figürün objelerle mutluluğu üzerinden aktarılır. Adrian ise beden görüntüleriyle anıtsal imgeye karşılık gelmektedir. Adrian'ın kadın şarkıcıların kliplerindeki erkek modeller gibi kaslı, hatlarını gösterecek biçimde tıraşlı, bakımlı beden tipine sahip olduğu görülür. Eline tuttuğu su sonrası kurulamak için aldığı tuvalet kâğıdı da cinsel tatmin görüntüleri sonrası onun "yalnızlığını" gidermesine göndermedir. Gömleğini giyerken, genç erkek figürün bedenine dokunduğu, travesti figürün peruğunu attığı ve sarışın kadın figürün hayıflandığı kareler (pişmanlık gösterileni) peş peşe, karışık, kısa kısa gösterilen metinlerdir. Klipte yaratılan tensel yalnızlığı kimi kendi bedeniyle/uzuvlarıyla, kimi temizlik araçlarıyla (süpürge, bez vb.), kimi sarıldığı yastığıyla (travesti figürü) paylaşırken; Adrian kostüm ve sahnesiyle (şarkısıyla ve rolü ardındaki bu klibiyle) kamera karşısındadır. Mitsel olarak klip; yaşam (doğum-ölüm), yalnızlık, iyilik-kötülük, mutluluk, cinsiyet-güzellik, kahramanlık/masal, başarı yapılarını içerisinde barındırmıştır.

Gökhan Özen'in "Firardayım"ına bakıldığında, klip görselinin genelini kapalı mekânda şarkıcı odağında çekildiği görülmekte, ancak ikinci introyla birlikte otomobil çekimleri de sunulmaktadır. Özen'in sevgilisi rolündeki kadın figürüne doğru yürüyüp tutkulu biçimde tam öperken vazgeçtiği, bu sırada şarkıdaki "kendimi zor kurtardım elinden" sözlerinin bir arada veriliyorsa, yalnızlık temasını aşk karşısında tercih edilen güçlü bir konuma itmektedir. Oysa "alışkanlık başka, aşk başka" denilerek "aşkın olmayışı veya ilişkinin bitişi", tutku ve zaafı birlikte şarkı sözlerinde vurgulanır. Adrian'ın yalnızlık temasına benzer biçimde, ancak konu diğer yalnızları ele alarak değil, kişisel ilişkiyi anlatarak yalnızlığı konu (zorunlu değil seçilen yalnızlık) edinmiştir. Piyano gösterenini tuşladıktan sonra geniş ve ışık alan salonunun diğer sahnesinde şimdiki hâliyle, -koltukta ev hâliyle oturan- kadının geçmişteki görüntüsünün yanına oturarak geçmiş anılır. Bu da zaman göstereni saatin arka fondaki hatırlatıcılığıyla verilmiştir. "Sıkıldım belki kendi hâlimden, belki sen'li hâlimden/Ruhum dar gelir oldu, bedenler değil tek eskijen" diyerek şarkısını söyleyen aktif-agresif tavrılı Özen'in karşısındaki kadın suskunluğunu korur. Özen'in üzerinde koyu tonlu kot ceket, içinde gri tişört ve altında dizleri yırtık açık renkli bir blucin ve kumaş ayakkabılarıyla hovarda, çapkın bir imaj yaratılmıştır. Saçların yanları kesik, üst kısmı dik, taralı ve yüzü sakallı bu imajı, boncuk ve ipten bileklik, spor tarz kol saati, sade gümüş kolye, küçük taşlı küpe (sol kulakta) ve dövme gibi aksesuarlarla serseri bir tavır da yanında getirir. Bu, bakımlı, metroseksüel erkek tipi olarak bedeni donanmış duyarlı erkek mitini gündeme taşır. BMW olduğu görülen (direksiyon göstereni) üstü açık otomobiliyle (lüks tüketim göstergesi) güneşli bir havada (üstü açıklık, güneşli iklim tiplerine uygunluğunca yaşanan kentlere göndermede bulunur, burada palmyelerle görüntülenen ılıman iklime dikkat çekilir) Özen, ayrılık sonrası olduğu algısı yaratılsa da yan koltuğunda daha

sonra kadraja giren sevgilisiyle geçirdiği zamanları hatırlamayı sürdürür. Yatta denize açılırken, günbatımı izlerken sevgilisiyle görüntüleri ekrana gelir ve bunları düşünürken geceyi etmiş, “Firardayım” dese de ilişkideki sâdik erkeği oynamıştır. Ağaç dallarına sarılan ışıkla aydınlatılan odada, altın işlemeli ayakları üzerinde duran bir küvette, üzerinde yalnızca kolyesinin bulunduğu ve omuzlarından çıplak gösterilen şarkıcı, burnundan solumakta, bu sahne yan anlamında ilişkiden soğuduğunu da göstermektedir.<sup>8</sup> Ayrıca loş ortamda nefes vermesiyle dışarı çıkan dumanın, süzülme görüntüsü, sanatsal bir kareyi göz önüne getirirken; bir yandan da Adrian’ın klibindeki gibi, hareket sonrası gözleri kapalı ulaşılan hazzı ekrana taşır. Bu rahatlama karesi, yan anlamında geçmişte hatırladığı tartışmalar sonrası –Hadise’nin klibindeki unsur-ayrılık kararının bir kez daha doğruluğunu gösterir. Dans, dinamizm, gençlik vurguları, yaşanan aşk gösterenleriyle ekrana gelir. Dokunma, sarılma, gülüşler ve şimdiki pişmanlık arasındaki gelgitler, aşka bağlı ikircikli bir sunum hazırlar. Loş ışığın, göğüs kası vurgulanan tenine yansıdığı küvetteki karesinde, sevgilisinin ona dokunduğu zamanları hatırlayan (dokunuş sonrası mutluluğu) şarkıcı, üzerinde geniş bir gömlekle sunulan sevgilisinin soyunduğu sahneyi anımsar ve “tam o ân’dayım” derken ikisinin de çıplaklık ân’ı gösterilir ki burada en çok cinselliği özlediği imlenir. Ancak şimdiki hâliyle gün doğarken ceketini bırakıp evden çıktığı sahneye klip sonlanır. Burada metaforik anlatımla ev, sevgililerin birbirine karşı kalplerindeki sahipleniciliği gösterir. Ayrılık şarkısı olduğu için, evin terkedilişi ise, birbirlerinden ayrılan sevgililerin kalplerini boşaltmayı resmetmiştir. Klipte düz ve yan anlatımla; mutluluk, erillik-dişilik, güzellik ve teknoloji miti kullanılmıştır.

Mabel Matiz’in “Gözlerine” klibi, tümüyle stüdyo çekiminde, şarkıcının kalabalık figürler arasında arkaplanda da yer aldığı bir sanatsal portre (Adrian gibi) çizer. Klipte geleneksel motiflerin kullanımı görülür. Bunlar giyim ve aksesuarlar üzerinden insan figürleriyle yansıtılır. Mum ışıkları, altın varaklar, büyük yer vazoları, meyve tabakları, iskambil kâğıtları, el aynası, fes, denizci şapkası, üzüm salkımı, dansöz (gövdesini seyirciye yatırıp bahşiş toplama hareketi) ve sürmeli erkek figürü, apartman topuk, gemi dümeni, Fatih Sultan Mehmet portresi başlıca dikkat çeken gösterenlerdir.<sup>9</sup> Eski dönem padişah yaşamları anlatılarında karşılaşılan bu unsurlara tepsih sallamak, fal için kahve fincanı kapamak gibi detay unsurlar da görüntülere eşlik etmekte, gösterileninde kültürel bir miras klipte modernize biçimde pekiştirilmektedir. Objeleri kullanım ve yeme-içme biçimleri (Hipster tarzındaki erkek figürün üzüm; denizci figürün karpuz yemesi vb.), film klişelerinden beslenmiştir. Klip, beyaz bir tavus kuşu göstereniyle başlar, kanatları beyaz tüylerden Matiz’in klipte birlikte görüntülendiği kareler onun melek kostümü üzerinden kuşla uyumunu da (Pekkan gibi) izleyiciye iletir. Matiz’in beyaz omuzları püsküllü ve taşlı-zımbalı ceketini (püsküller kanatlara göndermede bulunan bir unsur olarak) Elvis Presley tarzını çağrıştırmakta, giydiği yüksek platform topuklar ise Zeki Müren’in ikonik fotoğrafını anımsatarak göstergesel anlamında Doğu-Batı senteziyle karşımıza bir anlam yükü dökmektedir. Melek ve tavus kuşu figürü sunumu, mitsel bir anlatı aktarmakta, özdeşlik-empati duygusunu geliştiren evrensel iletili bir derin anlam yaratmaktadır. Işık huzmeleri ve aydınlatmayla ruhâni-manevî bir hava taşıyan klipte, erkek bedeni, göğsünde oklu kalp (Matiz’in dövmesiyle aynı yeredir) ve kolunda “çapa” (denizciliğe gönderme) imgesi taşıyan, kas/güç gösterisinde bulunan denizci rolündeki figür üzerinden sunulmuştur. Bu figür, gösterileninde flörtöz (hovarda) ve izleyiciyle etkileşime geçen göz kırpmaya hareketlerinde bulunarak

<sup>8</sup> Omuz çekimiyle erkek bedeni sunumu, son dönemki erkek şarkıcıların kliplerinde sıkça kullanılır. Emre Kaya’nın “Aşk Diye Soludum”u, ateş karşısında beden tamamen çıplak gösterilmiş algısı yaratılan yarı çıplak hâlindeki klibiyle ve Murat Boz’un “Can Kenarım”ı küvetteki omuz çekimiyle sportif-dövmeli yarı çıplak hâli bu klipteki görüntülerle benzeşmektedir.

<sup>9</sup> Matiz’in doğum sonrası adını almış olduğu Fatih Sultan Mehmet’e manevi sevgisini tablosunun altında şarkı söyleyerek gösterdiğinden söz edilmiştir, nitekim şarkıcının gerçek adı da Fatih Karaca’dır. “Mabel Matiz ‘Gözlerine’ Klibindeki İnce Mesajlar”. (06.11.2019). <https://muzikonair.com/mabel-matiz-gozlerine-klibindeki-ince-mesajlar/>. Erişim Tarihi: 18.11.2020.

“ara beni” diyen jestler/mimikler sergiler. Bu gemici erkek figürü, yarı çıplak bedeni, algıda fantezi biçimlerini (Özen ve Adrian kliplerine benzer) erotize eder. Öte yandan, masa, koltuk ve ayakta kalabalık insan figürleri gösterilir. Klipteki kadın ve erkek figürleri (özellikle yiğit, kabadayı/külhanbeyi duruşlarıyla farklı metropol tipi erkek figürler)<sup>10</sup> dinamizmi, gençliği temsil ederken; çekim, Nazan Öncel’in “Erkekler de Yanar” ve Sezen Aksu’nun “Onu Alma Beni Al” kliplerine de benzerlik gösterir. Erkek figürlerle yansıyan karede Matiz’in farkı, güneş gözlüğü takmamasıdır. Bu unsur da Akalın’ın klibindeki farklılığa benzer niteliktedir. Şarkıdaki “yârimin yelkeni olsa, yelleri alsa gelse” sözleriyse, “Yüksek Yüksek Tepelere” türküsündeki söz kalıplarına göndermede bulunurken; kültürel bir miras olan türkünün tarihsel ve gelenekselliğine de göndermede bulunur. Şarkı sözünde geçen “yetiş”, “nûr”, “yağdır”, “Mevlâm”, “murat verme”, “saçılalım”, “köz diller”, “dut gibi sarhoş”, “el neyime” ifadeleri de genellikle Türk Halk Müziği, Arabesk ve Alâturka eserlerde rastlanılan söz/sözcük kalıplarıdır. Bu anlamda klip dokusu ve ritim, ses/vokal ve enstrüman ekipleri gösterenlerince de tüm bu müzik türlerinin ortasında birleştirici bir nitelik taşır. Zurna, klavye ve keman, Doğu ve Batıyı sentezleyen enstrümanları sembolize ederler. Pul-payetten ceketi içerisine giydiği leopar desen gömlekle feminen bir tarzı yansıtan duyarlı erkek (mit) figürü Matiz, padişah oturuş-bakış biçimlerini ti’ye alarak (klişe) tahtında keyif süren bir imaj yaratır. Mistik-kaynaştırıcı bir hava yaratılan klipte, figürlerin uyum ve birlikteliğiyle “biz” vurgusu (düşün-kutlama havası) inşa edilirken; aile, mutluluk, iyilik, erillik-dişilik mitleri de yeniden üretilir. Metin sonunda, 3D modellemeyle melek figürü olarak Matiz’in hologramı yapılmıştır. Bu da teknoloji mitidir. Klip detaylarında Arap alfabesinden “Elif” ve “Vav” harfi gösterenleri, Matiz’in teslimiyetçi duruşuyla duâ sahnesinde sunulur. Dinsel motiflere yer verilen klipte, insanlığın, evrenselliğin birlikteliği için (barış, huzur, merhamet gösterileni) dileklerde bulunma, mitsel ışık huzmeleriyle gösterilerek yapılır. Mahzen mekânı, beyazın saflık aidiyeti üzerinden kendini insanlık adına “iyilik meleği” olarak tanımlayan Matiz’in, loş ışıklar arasında tavus kuşunun -“unicorn” gibi- başını okşamasiyla sona erer.<sup>11</sup>

Murat Boz’un “Vazgeçmem”i, dış mekân göstereni taşıyan bir kapalı mekândadır. Şarkıcı odaklı klipte, Özen’in klibine benzer lüks spor bir arabayla görüntülenen Boz, gri, bedensel hatlarını ortaya koyan, terli/yağlı görünen atletli, açıktaki bedeniyle ve parlak camlı, pilot tipi gözlükleriyle ekrandadır. Aksiyon filmlerini andıran görüntülerde başkarakter, deri pantolon, bot ve bilekliğiyle şarkı söyleyip dans eder ve efektlerle Matiz’in sahnesini andıran hologram görüntüleri de ekrana yansır. Gençlik, sportiflik ve dinamizm gösterileni yanında; mutluluk, cinsiyet ve teknoloji mitleri sunulur. İnce-uzun beden hatlarına sahip sevgili figürü kadının saçları uzun-salınık, renkli gözlü ve beyaz tenli oluşu onun Avrupaî imajını yansıtır. Kot ceketiyle görüntülenen Boz, klipte dans ettikçe kas yapıları ortaya çıkmakta, bronz tenine yansıyan ışıkla figür erotize biçimde sunulmaktadır. İkinci introyla motosiklet göstereninde poz veren şarkıcının, su altında ıslak görüntüleri dikkat çekerken; aynı zamanda arkasında bulunan iri zinciri sallayarak dans edişi bedeniyle cinsel imalar inşa etmektedir.<sup>12</sup> Zincir, Yener ve Pekkan kliplerinde kullanılan diğer unsurlar gibi fetiş bir objedir. Bunun erkek figür, bedene yansıyan ışık/aydınlatma ve dansla birlikteliği erotik bir biçem taşır. Dansçının erotik hareketlerinin kendini sunumda “kadın veya erkek olarak” algılanışının sınırlarını çizdiğini

<sup>10</sup> Erkekler, sakal-çeket bilinen klasik tarz dışında, farklı gözlük çerçeveleri, saç boyaları-tipleri, sakal-bıyık biçimleri, transparan-dantela, taşlı-simli gömleklerle, kürk mont, küpe veya dövmeleleriyle yeni erkek tiplerini resmederler. Bu da vamp tipi, yarı dişil yarı eril bir imajı gözde bütünlür. Biyolojik erkek göstereni, kadınsı giysilerle (kadın giyiminde daha çok görülen unsurlarla) erkek ve kadını tek bir bedende bir arada sunabilmektedir. Böylece “kovboy ikonik imgesi” gibi algıda yeni tip bir imge yaratılmaktadır. Klipte ayrıca, babyfaced, metroseksüel erkek klişelerine de rastlanır.

<sup>11</sup> Mevlevilere göre de beyaz elbise, insanın manevi kısmına işaret etmektedir (Schimmel, 2004, s.69).

<sup>12</sup> Carrabine (2007, s. 244), motosikletli gençlerin tek şarkılık single’ları tercih etmelerinin farklı yaşam tarzlarıyla ilişkisi olduğunu belirtmiştir. Aksiyon filmlerinin vazgeçilmezleri motosiklet vurgusuyla “Vazgeçmem” de Boz’un dördüncü single çalışmasıdır.

söyleyen Kutluk da (2016, s. 97), dansa tavrın beklentilere karşı “tahrik edici” özelliğinin oluşmasını sağladığını vurgular. Buna göre de figürler cinsel motifler içerir. Islaklık ve motosiklet, fantezi besleyen unsurlardır. “Vazgeçmem” ile yan anlamında aşkı kovalayan, yeni aşk anlayışına meydan okuyan, sahiplenici-koruyucu bu anlamda geleneksel ve eşzamanlı görsel açıdan bakımlı (“yeni duyarlı”) ve bu noktada aktif-agresif (Özen gibi duyguları kızışik) bir erkek tipi çizilir.

Murat Dalkılıç’ın “Bu Nasıl Aşk” çalışması ise daha çok dış çekim merkezinde sunulan, şarkıcı odaklı bir kliptir. Şarkının adı izleyiciyi aşkı sorgulamaya itmekte ve şarkının ayrılık içeriği taşıdığına işaret etmektedir. Bir özel gece çıkışı ayrılan sevgili figürleri olarak Dalkılıç ve kadın partneri gösterilir. Kadın figür, sarışın-beyaz tenli, Boz’un klibindeki gibi Avrupaî bedensel hatlara sahiptir. Siyah üst giysisi dışında, Blazer ceketi içerisine giydiği tişört, yukarı taralı saçları ve güneş gözlükleriyle kendisine klipte sportif-dinamik bir görüntü katan Dalkılıç ise, nakarat bölüme yakın, havuz pozlarıyla ekrandadır. Burada, Akalın’daki gibi, erkek bedeni-saçın ıslaklığı, kıl-ten üzerindeki damlalar, kadın ve erkeğin yaklaşması/dokunuşları (gösteren) klibi erotize eden unsurlardır.<sup>13</sup> Dalkılıç’ın tıpkı Özen’in klibindeki gibi göğüs, kol ve omuzları daha çok görünür. Bu anlamda Adrian, Boz ve Matiz kliplerinden ayrılır. Kadın bedeniyse, erkeğin fantezilerine seslenerek göz/bakış ve dudakları belirgin sunacak biçimde verilmiştir. Islak saçlarının uçuşması ve güneşin tenine yansmasıyla beliren makyaj renkleri güzellik unsurlarıdır. Lacivert mayosunun pırıltılı parçaları, altın rengi topuklu ayakkabısı, saçı ve takılarıyla uyumludur. Siyah mayosunda da yine altın rengi unsurlar kullanılmıştır. Klipte ayrıca, siyah bikinili görüntülenen kadının, gözü ve küpe taşının aynı renk olduğu sanatsal bir imgelem yaratılmıştır. Dalkılıç, “havuza daldığı” sahnede mayo yerine blucinle (beden sunumu Adrian gibi) yüzmektedir. Blucin belde yarattığı bolluk karesi, kadının siyah-beyaz fonla mayolu G noktası görüntüsünden sonra verilmiştir. Bu da gösterilen olarak erotizm içerir. Cinsellik/cinsiyet, güzellik, doğa (açık hava) ve mutluluk klipteki mitlerdir. Siyah iç çamaşırıyla yatakta erkeğe dönük uzanan kadın bedeni ve erkeğin sırtını dönmüş biçimdeki giyimli, kırılğan (beyaz gömleği) hâli, adeta gazetelerdeki sağlık-cinsellik sayfalarında bulunan karelerin canlandırılışını sunmaktadır. Altın rengi, simli-dekolteli tuvaletiyle gösterişli sunulan kadın figürün Dalkılıç’a doğru yürüyüp omuzlarına kollarını uzattığı karede, erkeğin smokinli, ciddi tavrı, yatak sahnesindeki gibi, ilişkiye isteksizliğiyle (yan anlam) aynı tavidir. Dalkılıç, bir önsevişme biçimi olarak kadının saçlarına yaklaşır, koklar -arzu/tutku/zaaf göstergesi (Özen’deki gibi); flörtleşme biçimi- ve şarkı sözünün nakarat kısmındaki “gurur” ve “arkadaşlığı” tercih edermişçesine klibin son karesinde yalnız biçimde sunulur. Burada “koku almanın fiziksel çekiciliği/cazibeyi oluşturan unsurlar arasında yer aldığı”nın altı da çizilir (Yalçın ve Adiller, 2016, s. 321).

## Sonuç ve Tartışma

Müzikte dansla birlikte bedenin erotize sunumu bugün, yaygın bir tür olan pop müzik ile karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültür içerisinde gelişen pop müzik, şarkıcıların toplumsal cinsiyet rollerinden ve dolayısıyla toplumsal değerlerden etkilenecek kimlik ve bedenlerini inşa etmesi ve bunu çalışmalarına yansıtması üzerinden bu çalışma doğmuştur. Butler (2014, s. 192), toplumsal cinsiyetin bir tür

<sup>13</sup> Dalkılıç’ın 2010’daki “Merhaba Merhaba” klibinde de kadın partnerlerine bedensel olarak yakınlaştığı görülür. Şarkıcının “Bir Hayli” klibinde figürize ettiği şişman gencin azmederek zayıflaması üzerine onu beğenmeyen sevgilisini reddetmesi, beden politikalarına erkek bakış açısı üzerinden kadının ilişkideki baskı ve baskınlığına ilişkin bir gönderme de sunmaktadır.

kültürel/bedensel eylem olduğunu söylemiştir. Foucault ve Lacan okumalarının birleşimindeyse erkeğin sahip olduğu fallus'un otorite ve güç ilişkilerine yansması söz konusudur. Çalışmada değerlendirilen kliplerde, kadın ve erkek kategorisindeki şarkıcıların kendi ve karşı bedenler etrafında yeniden "değer" kazandığı görülmektedir. Bu değer ("estetik sermaye"), aşk ilişkilerini temel alan, ancak cinsellik göstereni altında ilişkilerin tüketim/yitim boyutunu da gösterileninde şekillendiren bir beden metalaşması sürecini içinde taşır. Şarkıların akıllara kazınan görsellerini oluşturan bu klipler, izleyiciye cinsellik yönünden imalı mesajlar iletir. Nitekim şarkıdan çok, dikkat çeken unsur olarak şarkıcının sunduğu görsellere odaklanılır. Bu da arkaplanında editoryal-kurgu sürecinin içinde bulunduğu ekonomipolitiğe dayanır. Burada Baudrillard'ın "cinsellik satar" söylemi üzerinden eleştirisi, Gerbner'in cinselliğin evrensel bir kod olarak dolaşımının daha çok tutulması ve dünyaca anlaşılır olduğu görüşlerini de eklemek gerekir. Bu kliplerde yer alan düz ve yan anlamlar açısından pornografik görüntülerin, şarkıların işitsel kodunun önüne geçerek duyguları dizginlediği, aşkı metalaştırdığı görülür. Sergilenen erotizm libidoyla ilişkili olarak fantezi üreten simgesel içeriğiyle "arzu stratejisini" geliştirmekte ve medya ürettiği içi boş güzellik anlayışıyla bireyi bedensel bir araç bir haz nesnesi arayışı içine sokmaktadır (Baudrillard, 2013, s. 167-177). Burada güzellik hedef kitle tarafından ne gibi sonuçlar çıkacağı düşünülen bir stratejik faktör niteliği taşırken; arzu ve arayışlar, görünüş ve güzellik algısının çerçevesinde bedensel doyumun sağlandığı süreçte cinselliği kullanan birer meta olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, "kültür tarihi boyunca kadın üzerine kodlanan olumsuz, ikincil, zayıf olan dişilik imajı, güzele dair söylemler aracılığıyla yeniden üretilmektedir" (Güzel, 2013, s. 84). Bu görüş son dönem erkeklik imajında erkeklerin bakımlı olmaya başlamasıyla aynı algı çerçevesinde medyada sunulmaktadır. Bu bağlamda da "ataerkil pornografi, heteroseksüel ve eşcinsel erkekler için ortak bir erkeklik alanıdır" (Hooks, 2018, s. 98). Youtube üzerinden bugün açık erişimin de sağlandığı bu kliplere izlerkitle arzusunca dilediği zaman veya kendi listesine göre erişebilmekte, duraklatarak da izleyebilme olanağına sahip olmaktadır.

Her iki kategorideki kliplere bakıldığında, tüm erkek beden tiplerinin ortak yapısı, kas üzerinden erkeğe atfedilen gücü gösterir. Yüzleri sakallı olsa da gösteren bedenleri dolayısıyla göğüsleri hepsinin tıraşlıdır. Bu da onları sıradan erkek tipinden uzaklaştırarak bakımlı erkek tipolojisine sokmaktadır. Literatürde bu, duyarlı erkek miti olarak karşılık bulur. Cinsellik üzerinden üretilen cinsiyet mitleri (erillik-dişilik), kadın bedeninin erkek üzerinden sunumunda veya erkek bedeninin kadın bakış açısınca inşasında etkili olduğu görülmektedir, nitekim gösteren-gösterilen ilişkisi kurulduğunda karşılığındaki anlam dizgeleri çalışmadaki hâliyle bunu yansıtmıştır. "Erkekler için fiziksel çekiciliğe sahip kadınlarla arkadaş veya sevgili olmanın çok daha önemsendiği ve bunun onların kendilerini daha mutlu, sağlıklı hissetmelerini ve kendileriyle gurur duyduklarını sağladıkları" bilinir (Bakır, 2017, s. 115). Çalışmadaki kliplerde de genç şarkıcıların sevgili rolündeki kadın partnerleri, güzellik ve cinsiyet mitlerini yineleyen bağlamda ideolojik toplumsal cinsiyet kurallarını da yeniden üretmektedir. Erkek bedeni, bakımlı-yakışıklı-şık imajlarıyla kadınlar tarafından sevgili kıskandırılmak ve onların aşktaki başarısını –ve kadın bedeninin elde ettiği başarıyı- göstermeleri açısından bir meta olarak kullanılırken; erkek şarkıcıların kliplerindeki erkek bedeni gösteriş ve güç amaçlı yüceltilerek erkek formunu kullanmaktadır. Kliplerde kullanılan fetiş nesnelere yan anlamında cinselliği akla getirmekte ve kadın-erkek ilişkileri içerisinde bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Gösteren şeklinde yer alan giyim, makyaj-aksesuar unsurları, bedensel tavırlar, renk, ses ve ışıklar (sözsüz iletişim kodları); gösterilerinde, kadın-erkek ilişkilerine dayalı cinsel ilişkileri de fetişleştiren bir unsur olarak kullanılmaktadır. Kadın ve erkeğe bakışta, mitsel-göstergesel düzlemde ve dolayısıyla cinsel anlamda farklı biçemlere sahip olsa da sonucunda yine aynı noktaya dayanan bir metalaşma süreci gözlemlenir. Farklı cinsel kodlarsa, eril iktidarın çıktısı olarak toplumsal bakışla kamera gözünden sunulmaktadır. Derin anlamda ideolojinin yeniden



üretildiği görülmektedir. İzleyiciyle müzik ve görüntü üzerinden kurulan duygusal bağda, sıcaklık ve samimiyet göstergesi olarak erotizm kullanılmaktadır.

## Kaynakça

- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası/Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. İstanbul-Konya: Çizgi.
- Akyürek, F. (2005). "Görsel/İşitsel Bir Dil: Video Klip". *Selçuk İletişim*, 3(4): 98-113.
- Altındal, Y. (2009). "Erkeksi Siyasetin 'Erk'siz Dublörleri". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(21): 351-367.
- Altındal, Y. (2017). "Kadınları Tepeden Tırnağa Boyayan Kadınlar: Güzellik Salonlarında Çalışan Kadınların İş, Yaşam ve Aile Döngüleri". *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi* 1(1): 61-73.
- Atabek, G. Ş. ve Atabek, Ü. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik, Göstergibilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bakır, U. (2017). *Güzel İse "Evet": Reklam, İkna ve Güzellik Kültürü*. İstanbul: Say.
- Baştürk Akça, E. ve Tönel, E. (2011). "Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe". İ. Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon, s. 11-40.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*. (Çev. H. Deliceçaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. (Çev. N. Pembecioğlu). Ankara: Nobel.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis.
- Carrabine, E. (2007). "Popular Music". T. Edwards (Ed.). *Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions*. London: Sage Publications, p. 231-253.
- Eliade, M. (2017). *Mitler, Rüyalara ve Gizemler*. (Çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı.
- Erdoğan, İ ve Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim: Halk Kültürü, Kitle Kültürü ve Popüler kültürün Üretim Dağıtım Tüketim Pratiklerinin Doğası*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2011). "Erkek Dergilerinde (Men's Health-FHM-Esquire Türkiye Örneğinde) Hegemonik Erkek(lik), Beden Politikaları ve Yeni Erkek İmajı". İ. Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon, s. 41-68.

- Erol, A. (2009). *Popüler müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam.
- Fiske, J. (2015). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan), Pharmakon Yayınları, Ankara.
- Giddens, A. (2014). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. (Çev. İ. Şahin). İstanbul: Ayrıntı.
- Goffman, E. (1973). *La Mise En Scene De La Vie Quotidienne: 2. Les Relationsen Public*. (Çev. A. Accardo). Paris: Eds De Minuit.
- Güzel, E. (2013). "Güzellik Dayatması Altında Tüketim Nesnesine Dönüşen Kadın". *Global Media Journal*. Güz 4 (7): 81-96.
- Karamollaoğlu, A. (2009). "Beau Travail (Güzel İş): Dans Eden Anıtsal Beden". H. Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Hâlleri*. İstanbul: Beta, s.103-116.
- Kula Demir, N. (2009). "Erkek Dergilerindeki Reklam Fotoğraflarında (yeniden) Üretilen Metroseksüel Kimlik". H. Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Hâlleri*. İstanbul: Beta, s. 81-102.
- Hatıplı, M. (2016). *Ekonomik Boyutuyla Görsel Kültür ve Kültür Endüstrisi*. İstanbul: Değişim.
- Hooks, B. (2018). *Değişme İsteği: Erkekler, Erkeklik ve Sevgi*. (Çev. Z. Kutluata). İstanbul: BGST Yayınları.
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kutluk, F. (2016). *Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: H20.
- Lawrence, D. H. (2015). *Pornografi ve Müstehcenlik*. (Çev. B. Sipahi). İstanbul: Fabula Kitap.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor*. (Çev. G. Özferendeci). İstanbul: ÇiviYazıları.
- Odabaşı, Y. (2006). *Tüketim Kültürü: Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma*. İzmir-Ankara: Sistem.
- Özbudun, S. (2014). *Antropoloji Gözüyle: Sınıf, Kültür, Kimlik Yazıları*. Ankara: Ütopya.
- Rifat, M. (2012). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2014). *Göstergibilimin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Sancar, S. (2011). *Erkeklik: İmkânsız İktidar-Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Schimmel, A. (2004). *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri: İslama Görüngübilimsel Yaklaşım*. (Çev. E. Demirli). İstanbul: Kabalıcı.
- Sjoberg, L. (2014). *Toplumsal Cinsiyet, Savaş ve Çatışma: Savaşın Feminist Teorisi*. (Çev. O. Aydın). İstanbul: Altın Bilek.

Yalçın, A. ve Adiller, S. (2016). *Sözsüz İletişim: Şehir Efsanesi Olarak Beden Dili*. İstanbul: MediaCat.

Williamson, J. (1998). "Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik". T. Modleski (Ed.). *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. İstanbul: Metis, s.135-155.

## Elektronik Kaynaklar

Boyd, D. M. ve Ellison, N. B. (2008). "Social Networks Sites: Definition, History and Scholarship". *Journal of Computer-Mediated Communication* 13:210-230.

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x>. Erişim Tarihi: 13.11.2020.

"Cem Adrian'ın Klipleri Neden Yasaklı?". (08.02.2013).

<https://www.haberler.com/cem-adrian-in-klipleri-neden-yasakli-4315579-haberi/>. Erişim Tarihi: 17.11.2020.

"Mabel Matiz 'Gözlerine' Klibindeki İnce Mesajlar". (06.11.2019).

<https://muzikonair.com/mabel-matiz-gozlerine-klibindeki-ince-mesajlar/>. Erişim Tarihi: 18.11.2020.

"RTÜK Başkanı Ebubekir Şahin'den Hadise Açıklaması: Ceza Verdik Daha Çok İzlendi". (12.04.2021).

<https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/rtuk-baskani-ebubekir-sahinden-hadise-aciklamasi-ceza-verdik-daha-cok-izlendi,dQyz81C7IkKdLp0ITEegFA/qz9m5oWXo0GXtpDeFn-rWw>. Erişim Tarihi: 12.04.2021.

Şahin, M. (2013). "Yalnızlık Adlı Şarkının Queer Yabancılaşma Bağlamında İncelenmesi". *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 17(2): 33-48. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tsadergisi/issue/21496/230464>. Erişim Tarihi: 18.11.2020.

## Kliplerin Linkleri

Adrian, C. (2012). "Yalnızlık".

<https://www.youtube.com/watch?v=FYdWcWkb6WQ&list=PLGS52ma0m0tIKStvnXti76XJi2XU4a03G&index=49>. Erişim Tarihi: 14.11.2020.

Akalın, D. (2011). "Sabıka". [https://www.youtube.com/watch?v=GXO\\_zOkpzJU](https://www.youtube.com/watch?v=GXO_zOkpzJU). Erişim Tarihi: 14.11.2020.

Boz, M. (2013). "Vazgeçmem". [https://www.youtube.com/watch?v=QLP\\_WbwSG0Y](https://www.youtube.com/watch?v=QLP_WbwSG0Y). Erişim Tarihi: 16.11.2020.

Dalkılıç, M. (2014). "Bu Nasıl Aşk". <https://www.youtube.com/watch?v=aYWrmmdSWMg>. Erişim Tarihi: 16.11.2020.

Hadise. (2017). "Sıfır Tolerans". <https://www.youtube.com/watch?v=sui9MKrDnOk>. Erişim Tarihi: 15.11.2020.

- Matiz, M. (2019). "Gözlerine". <https://www.youtube.com/watch?v=yJ5ZoFJ21iM>. Erişim Tarihi: 16.11.2020.
- Özen, G. (2020). "Firardayım". <https://www.youtube.com/watch?v=TIFUFdRG7B8>. Erişim Tarihi: 16.11.2020.
- Pekkan, A. (2013). "Ara Sıcak". <https://www.youtube.com/watch?v=wS9LX0YMKco>. Erişim Tarihi: 14.11.2020.
- Sağıroğlu, D. "Sen Şimdi Aşk Diyeceksin". (2018).  
<https://www.youtube.com/watch?v=Oug90sv2hmk&list=LLzl7nAUx1tE2Q8m69u9-tgw&index=130>.  
Erişim Tarihi: 15.11.2020.
- Yener, H. (2016). "Mor". <https://www.youtube.com/watch?v=i1cl71a7uSA>. Erişim Tarihi: 15.11.2020.