

1980'LERİN ERKEK EGEMEN MÜZİĞİ: TAVERNA

Ahmed Tohumcu

Abstract

Male-Dominated Music Style of 1980's: Taverna

Taverna's are historical places that people drinks and have fun with music in general. However the word 'taverna' identifies also a music style and genre in Turkey, that become popular after 1980's, and it could be seen that the bands and musical performances in taverna's differs in time. While rebetiko orchestras and singers had performed music under the Greek identity before 1970's, by the reason of some cases the count of Greek taverna's began to be reduced. Eventually, taverna's are commenced to be operated by Turks, and their musical content was changed. Thus, taverna's lost their Greek identity and get Turkish one. Rebetiko bands gave their places to a Turkish male solo singer, who plays piano at first and later an electronic keyboard with a synthesizer.

In this study, I will focus on the changing process and reasons of gendered roles in taverna music and musicians in Turkey. While female singers can be seen in rebetiko bands before 1970's; by the popularity of the new solo singer figure, taverna music becomes male-dominated. Therefore, I'm trying to find answers to these questions: What are the underlying reasons of changing process in gendered roles of taverna music in Turkey? Why the gendered roles of taverna music changed and this music style become male-dominated?

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze uzanan tarihsel çizgide, toplumsal değişimin ivme kazanması ile birlikte geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinde de bir dönüşümden ve geleneksel erkek-kadın rollerinin geçerliliklerini yitirmeye başlayıp yeniden sorgulanmasından bahsedilir (Dündar 2012: 123). Ancak buna rağmen, yapılan birçok çalışma çeşitli toplumlardaki cinsiyet rollerine ilişkin beklenti ve tutumlarda halen geleneksel eğilimin devamlılığını göstermektedir. Bir toplumda kadına ve erkeğe yönelik tanımlamalar, imajlar, davranış kalıpları, kimlikler, birbirleriyle olan ilişki biçimleri, tutumları gibi oldukça geniş bir alanı ifade eden toplumsal cinsiyet konusunda, kadın ve erkeklerin rollerini şekillendiren bir diğer önemli alan da her iki cinsin seçtiği veya seçmek durumunda kaldığı mesleklerdir. Örneğin, pilot ya da cerrah olmak toplumda daha çok erkeksi meslekler olarak kodlanırken, hemşire ya da hostes olmak bunun tam tersi cinsiyetçi bir iş bölümünü temsil eder ve bu koşullanmalarla birlikte cinslerin kendilerini konumlamaları açısından cinsiyetçi bir onay mekanizmasından bahsedilir (Bhasin 2003: 45).

Sosyal ortamın eril söylemi üzerinden şekillenen meslekler içerisinde, sanat alanları ile ilgili mesleklerin de yer aldığı görülmektedir. Sankır'a göre kadınlar sanat alanında da tıpkı

toplumun pek çok alanında olduğu gibi ikincil plana itilmekte ve sanatçı olarak kimliğini oluşturma ve bu kimliğin diğerleri tarafından onaylanmasını sürecinde güçlükler yaşamaktadır. Bu güçlüklerin yaşanmasında etken olarak ise sosyal ortamın eril özelliklerini taşıyan dil veya toplumsal cinsiyet rolleri gibi araçsal sembollerin kullanımı ya da sanat kurumunun eril yapısı gibi pek çok neden sayılabilir (Sankır, 2010: 24). Bu bağlamda, makalenin konusu ile ilgili olarak, meslekler içerisinde sanatsal faaliyet alanlarından biri olan müzik ve müzisyenlik mesleği için de benzer durumlar söz konusudur. Çünkü sosyal ortamda eril yaklaşımın faaliyet alanı olarak algılanması nedeniyle, müzisyenlik mesleğinin de kadınların uzak kaldığı veya bu alanda faaliyet gösteren kadınların bir şekilde kendilerinin ve çalışmalarının değersiz bulunduğu veya görmezden gelindiği bir meslek olduğu ve bu şekilde süregeldiği düşüncesi vardır. Ancak, dünyada özellikle 1960-70'li yıllarda popüler olmuş rock müzik örneğinde görüldüğü gibi, bahsedilen dönemde erkek egemen bir kültürün baskın olmasıyla kadınların müzisyen kimliği ile ön plana çıkması pek mümkün değilken, 1980'lerden itibaren kadın müzisyen sayısında bir artış olduğu da gözlemlenmektedir. Buna etken olarak da punk müziğin yaygınlaşması¹ ve feminist hareket ile birlikte kadınların toplumsal cinsiyet rollerine dair farkındalıklarının artması gibi nedenler gösterilmektedir (Serçe ve diğ. 2009). Fakat popüler müzik yine de geleneksel eğilimde erkeksi bir alan olarak görülmüştür ve bu alanda faaliyet gösteren kadınların da 'erkeksiliğe dair' kodları ve davranış modellerini gözardı etmediği söylenebilir. Bu nedenle vokalistliğin yanında enstrüman çalma konusunda da kadınların rol üstlenmeye başladığı 1980'lerde, Türkiye'de yaygın olarak dinlenen popüler müzik türlerinde erkek egemen yapının ve eril söylemin devam ettiği gözlemlenebilir.

Bu bağlamda, makalede Türkiye'de özellikle 1980'li yılların popüler müzik türlerinden biri olan 'taverna müziği' ve bu müziğin icrasına yönelik bir meslek alanı olarak taverna müzisyenliği örneği üzerinden popüler müzik ve toplumsal cinsiyet rollerine ve kodlarına dair analizler gerçekleştirilmeye çalıştım. Ancak 'taverna müziği' olarak adlandırılan tür, tarihsel bağlamda oldukça değişken nitelikler barındırdığı, 1980'ler öncesi ve sonrasında farklı kültürel kimliklere vurgu yaptığı için, öncelikle bu türün sosyo-kültürel boyutlarında kavramsal açıdan anlaşılması ve tarihsel değişim çizgilerinin altının çizilmesini gerektiğini düşünüyorum.

Türkiye'de Mekân ve Müzik Açısından Tavernaların Tarihi

'Taverna', Latince kulübe ve dükkân anlamına gelen 'taberna' kelimesinden İtalyanca ile Türkçe'ye girmiş bir kelimedir ve genel anlamıyla 'içki içilen yer', 'içki evi' veya 'çalgılı meyhane' demektir. Bu anlamıyla taverna terimi, toplumsal yaşantıya müzik eşliğinde içki içilen ve hoş vakit geçirilen bir mekân türü olarak girmiştir. Bu bakımdan oldukça eski mekânlar olan tavernaların varlığının Roma İmparatorluğu dönemine kadar uzandığı bilinmektedir. Ancak Türkçe'de içki içilen mekânlara genel kullanımda Farsça'da 'şarap içilen yer' anlamına gelen 'meyhane' adı verildiği için Osmanlı

1- Punk müziğinde, rockda olduğu gibi virtüözüte düzeyinde enstrüman icracılığı aranmadığı için, özellikle 70'li yıllarda punk döneminin başlamasıyla birlikte gitar ve davul çalan birçok kadın ve kadın punk rock grupları ortaya çıkmıştır (Yıldız 2009).

döneminde tavernaların halk arasındaki yaygın isminin 'meyhane' şeklinde değiştiği söylenebilir.² Meyhanelerin, 15. yüzyıldan itibaren müziğin, dansın, içkinin yani eğlence âleminin dayanak ve eksenine haline geldiği, dolayısıyla Osmanlı ve özellikle İstanbul eğlencelerinin en önemli mekânları olarak kabul edildiği (Sevengil 1998: 15-17) ve bu mekânların büyük çoğunluğunun gayrimüslim kesim tarafından işletildiği bilinmektedir.³

19. yüzyılda Tanzimat'la birlikte birçok alanda görülen 'batılılaşma' etkisiyle, bu dönemde İstanbul'da meyhanelerin yanı sıra alternatif olarak *gazzino*, *baloz*, *cafe şantan* gibi içkili eğlence mekânlarının açıldığı da bilinmektedir. Aslında bu mekânlar müzik eşliğinde içki içilen, yemek yenilen ve genellikle dans edilen eğlence yerleri olarak 'daha modern' meyhaneler şeklinde nitelendirilebilir ve yalnızca terminolojik açıdan batılılaşmaya uğradıkları söylenebilir (Tohumcu 2010: 6). Bahsedilen mekânlardan başka, Osmanlı toplumunda önemli bir konuma sahip olan Rum nüfusunun, 1830 yılında Yunan devletinin kurulmasıyla birlikte millet statüsü kazanmaları sonucu, İstanbul'la birlikte özellikle İzmir, Selanik, Atina, Pire gibi Osmanlı ve Yunan kentlerinde *cafe aman* veya *amane kahvesi* denilen içkili ve müzikli kahvehanelerin açılmaya başladığı görülmektedir. Aslında Türk mani kahvehanelerinin bir taklidi sayılabilecek (Holst 1989: 26) bu mekânlar artık açıkça Yunan kimliği taşımaya başlamış, kazanılan bu kimlik ile *cafe aman*lar dört yüz yıldan fazla süre varlığını sürdüren Rumlara ait mekânların, yani meyhanelerin de tekrar Yunan tavernalarına dönüşümüne zemin hazırlamıştır (Tohumcu 2010: 6). Bu dönüşümü etkileyen en önemli olaylardan biri 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması'dır. Bu antlaşmanın sonucunda İstanbul hariç Türkiye'deki bütün Ortodoks Rumlarla Yunanistan'daki Müslüman'ların karşılıklı değiştirilmesi ile Anadolu'dan yaklaşık bir buçuk milyon Rum nüfusun Yunanistan'a zorunlu göç etmesiyle birlikte (Arı 2003:1), *rebetiko*⁴ adı verilen müzik türü ortaya çıkmıştır.

Rebetiko, Yunanistan dışında, aynı dönemde halen yüz binin üstünde Rum nüfusun yaşadığı İstanbul'da da oldukça popüler olmuş ve rebetiko icra edilen *cafe aman*ların sayısı hızla artmıştır. İleride bahsedeceğim farklı tavırların da etkisiyle başlangıçta santur, kanun, keman, lavta, ud, bağlama gibi enstrümanlardan oluşan küçük orkestralar tarafından icra edilen *rebetikonun* zamanla modernleşerek değişmesi ve başta buzuki olmak üzere piyano, gitar gibi enstrümanların da orkestralara katılmasıyla birlikte, *cafe aman*lar da yerlerini 'taverna' olarak adlandırılan daha

2- Romalılar döneminde yemek ve şarap sunulan küçük dükkânlara taberna denildiği kaynaklarda belirtilmiş, ayrıca yapılan arkeolojik kazılarla bu mekânların varlığı kanıtlanmıştır. M.S. 4. yüzyılda Batı Roma İmparatorluğu yıkılıp, başkenti Bizantion yani İstanbul olan Doğu Roma İmparatorluğu Bizans İmparatorluğuna dönüşmüştür. 6. yüzyılda resmi dil olarak Latince'nin yerini Yunanca'nın alması sebebiyle, 'taberna' kelimesinin Yunanca'ya bu şekilde geçmiş olması muhtemeldir (Tohumcu 2010: 5). İstanbul'un 1453 yılında Osmanlı İmparatorluğunun başkenti olmasıyla birlikte, tabernalara bu tarihten itibaren 'meyhane' denildiği görülmektedir. İstanbul'un fethi sırasında kentte Bizanslı'lara ait birçok meyhane bulunduğu, bunların dünyaca ünlü olduğu ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde sayılarının giderek çoğaldığı da kaynaklarda belirtilmiştir (Koçu 2002: 26).

3- İstanbul'un fethinden sonra yani 15. yüzyıldan itibaren 20. yüzyıl başlarına kadar İstanbul'daki içkili mekânların belki de değişmeyen tek ortak özelliği ve kuralı; bunların sahiplerinin, çalışanlarının, müzisyen ve dansçıların büyük çoğunluğunu özellikle Rumların oluşturmasıdır (Koçu 2002: 37). Bizans halkına gösterilen saygı ve hoşgörü neticesinde, fetihden önce İstanbul'un yerli halkının büyük çoğunluğunu oluşturan Rumlar, fetihden sonra da kent nüfusunun büyük bir bölümünü oluşturmuş ve ticaret hayatında önemli rol oynamışlardır (Şener 2004: 101).

4- Rebetiko ya da Yunanca yazılışı ile rembetiko isminin tekil halini ifade ederken, rebetika ya da rembetika ise çoğulunu göstermektedir (Holst 1993: 9-15).

modern mekânlara bırakmıştır. Böylelikle, 1940'lı ve 1950'li yıllara gelindiğinde İstanbul'da Rumlara ait ve içinde ağırlıklı olarak *rebetiko* veya *laika* denen popüler müzikler icra edilen gazino, lokal veya kulüp gibi mekanların, artık genel anlamıyla 'Rum tavernası' veya 'Yunan tavernası' olarak adlandırıldığı görülmektedir. Ancak 1955 yılında meydana gelen ve '6-7 Eylül Olayları' olarak bilinen olaylar sonucunda İstanbul'da yaşamlarını sürdüren Rumların büyük çoğunluğunun da Yunanistan'a göç etmesiyle, tavernaların sayıca azalmaya başladığı ve 1974 Kıbrıs meselesi sonucunda 1974-1982 yılları arasında tamamen yok olduğu görülmektedir. Ancak artık Yunanlı veya Rumlar tarafından işletilmeyen tavernaların kapanmasına rağmen, sektörün aynı isimle devam ettiği, fakat kültürel kimlik bağlamında yaşanan değişimin özellikle müzik alanında kendini hissettirerek popüler müzik piyasasında ileride ayrıntılı bir şekilde bahsedeceğim yeni türün meydana gelişinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

Tavernalarda Müzik İcrası ve Kadın-Erkek Roller

Belirli bir varsayımına göre 19. yüzyılın sonlarına doğru Yunanlıların yaşadığı kentlerde ortaya çıkan (Holst 1989: 26) *rebetikoda*, mübadele ile birlikte farklı tavırların ve buna bağlı cinsiyet rollerinin ortaya çıktığı bilinmektedir. Örneğin 'Pire tavrı' olarak bilinen, yeraltı dünyasında ve hapisanelerinde *mangas*⁵ denilen rebetler tarafından erkek egemen bir ortamda üretilen *rebetiko* şarkıları, yalnızca rebetler tarafından bestelenip, çalınıp, söylendiği ve dinlendiği için bu alanda kadın enstrüman icracısı görmek neredeyse imkansızdır. Bağlama ve buzuki ile icra edilen bu tavrın yanında mübadeleden sonra Türkiye'den ve özellikle İzmir'den gelen müzisyenler tarafından icra edilen ve ud, santur, keman gibi enstrümanlarla icra edilen *rebetiko* ise 'İzmir tavrı' olarak bilinir ve bu tavrıda icra edilen *rebetiko* şarkıları çoğunlukla kadın solistler tarafından seslendirilmiştir.



Şekil 1. Rebetiko Orkestrasında Kadın İcracılar

Belirli bir varsayımına göre 19. yüzyılın sonlarına doğru Yunanlıların yaşadığı kentlerde ortaya çıkan (Holst 1989: 26) *rebetikoda*, mübadele ile birlikte farklı tavırların ve buna bağlı cinsiyet rollerinin ortaya çıktığı bilinmektedir. Örneğin 'Pire tavrı' olarak bilinen, yeraltı dünyasında ve hapisanelerinde *mangas*⁵ denilen rebetler tarafından erkek egemen bir ortamda üretilen *rebetiko* şarkıları, yalnızca rebetler tarafından bestelenip, çalınıp, söylendiği ve dinlendiği için bu alanda kadın enstrüman icracısı görmek neredeyse imkansızdır. Bağlama ve buzuki ile icra edilen bu tavrın yanında mübadeleden sonra Türkiye'den ve özellikle İzmir'den gelen müzisyenler tarafından icra edilen ve ud, santur, keman gibi enstrümanlarla icra edilen *rebetiko* ise 'İzmir tavrı' olarak bilinir ve bu tavrıda icra edilen *rebetiko* şarkıları çoğunlukla kadın solistler tarafından seslendirilmiştir.

Holst'un belirttiğine göre eski Yunan amane kahvelerinde çoğunlukla iki kadın sahneye çıkar biri şarkılar söylerken diğeri ise dans ederdi (1989: 28). Ancak kadınların *rebetiko* icracısı olarak şarkı söylemelerinin veya dans etmelerinin yanında zaman zaman def gibi ritim enstrümanları ile orkestralara eşlik ettikleri, fakat yine de enstrüman icracısı değil solist olarak ön plana çıktıkları görülmektedir (Şekil 1). Örneğin; İzmir tavrı *rebetiko* icrasında Roza Eskenazi, Rita Abatzi, Marika Politissa ve Marika Ninou gibi kadın solistler yalnızca solist olarak yani ses icraları ile ün kazanmışlardır. Bunun yanında, daha önce belirttiğim gibi erkek egemen yapıya sahip olan Pire tavrında ise

5- *Mangas* (çoğulu *manges*), toplumun kenar grubu olarak kendi altkültürlerini kurmuş ve çoğu yeraltı dünyasında yaşayan, toplum kenarına itilmiş erkeklerle verilen isimdir (Holst 1993: 19).

Vassilis Tsitsanis, Manolis Hiotis veya Markos Vamvakaris gibi erkeklerin özellikle buzuki virtüözü veya besteci olarak ün kazandığı görülmektedir.

Rebetikonun özellikle 1960'lardan itibaren yerini batı etkileşimli ve *rebetiko* ile pop müziğinin sentezi olarak tanımlanabilecek *laika* adı verilen popüler müzik türüne bıraktığı, buzukinin de artık elektronikleşerek Yunan popüler müzik endüstrisinde ve tavernalarda yerini devam ettirdiği görülmektedir (Cowan 2000: 1020). Popüler müzik endüstrisinde icracıların genellikle bireysel olarak ortaya çıktığı bu dönemde *laika* müziği alanında erkek ses icracılarının yanında Haris Aleksiu, Anna Vissi, Despina Vandi gibi ses icracılarının da sektörde kadın varlığını devam ettirdiği görülmektedir. Türkiye'de 1982 yılından itibaren sayıca az da olsa tekrar açılmaya başlayan Yunan veya Rum tavernalarında *laika* müzik icra eden Fedon veya Hayko gibi erkek şarkıcıların yanında, Ziyet Sali gibi kadın şarkıcılar da görülmektedir. Bu bağlamda, tavernaların Rum veya Yunan kimliği taşıdığı zamanlarda icracı olarak hem erkek hem de kadın rollerine rastlandığı söylenebilir. Ancak belirttiğim gibi kadınlar bu alanda enstrüman icrası olarak değil, ses icracısı olarak ön plana çıkmışlardır.

'Taverna Müziği'nin Yeni Bir Tür Olarak 1980'lerde Değişen Kimliği

Şimdiye kadar bahsettiğim gibi, Yunan geleneksel ve popüler müzik endüstrisinde *rebetiko* ve *laika* müzik icracıları içerisinde kadın şarkıcıların, neredeyse erkekler kadar var oldukları söylenebilir. Ancak, tavernaların kimliksel değişimi ile birlikte, 1970'lerden önce *rebetiko* veya *laika* icra edilen fakat özellikle 1980'lerden sonra yeniden şekillenen mekânlarda kadın ve erkek varoluş alanları da farklılaşmaktadır. Türkiye'de 1970'lerden itibaren *rebetiko* ve popüler Yunan müzik icrasının politik nedenlerle sona ermesi ile tavernalarda icra edilen müziğin yerini yeni bir figür ve figürle özdeş yeni bir türe bırakmasıyla birlikte, bu mekânlardaki cinsiyet rollerinde de müzik icrası açısından bir değişim gözlenmektedir. Daha önce bahsettiğim gibi, 1974'ten sonra kültürel kimliklerini kaybeden tavernaların müziksel içeriklerinde de değişim yaşanmış; 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ile birlikte Yunanca sözlü şarkıların yasaklanması sonucu tavernalardaki *rebetiko* veya *laika* müziği icra eden orkestraların yerini ilk önce piyano, daha sonra elektronik org veya *synthesizer* (sintizayzır)⁶ eşliğinde tek başına çalıp söyleyen icracılar almıştır. 'Piyanist-şantör' olarak adlandırılan bu yeni figürde, isminden de anlaşılacağı gibi bir erkek egemenliği dikkat çekmektedir.⁷ İlk defa 1974 yılında Ferdi Özbeğen'in başlattığı bu tek başına çalıp söyleyen erkek icracı imajı (Şekil 2), Özbeğen'in deyimiyile maliyeti beş veya altı kişilik bir müzik grubuna göre daha az olduğu için (Özbeğen 1999) mekân sahipleri tarafından tercih edilmiş ve tavernaların müzik alanındaki yeni temsilcisi olmuştur. Özbeğen'in başlattığı bu eril akım, zamanla kendisini takip eden çağdaşları ve sonraki kuşak icracıları tarafından da benimsenmiş, hatta piyano çalmayan müzisyenler de bu akımı benimseyerek yaygınlaşan dinleyici ve alıcı kitlesiyle popüler müzik endüstrisinde önemli bir yer edinmiştir.⁸ Özbeğen'den sonra taverna mü-

6- Türkçe'ye birleştirici veya sentezleyici şeklinde çevrilebilecek olan *synthesizer* (sintizayzır), farklı akustik ve elektronik enstrüman seslerini ve bu seslerin çeşitlendirilmiş sürümlerini elektrik sinyalleri ile üretmek üzere tasarlanmış elektronik müzik aletlerine verilen genel addir.

7- Türkçe'de 'şantör' (Fr. *chanteur*) erkek şarkıcı anlamına gelirken, kadın şarkıcılar için ise 'şantöz' (Fr. *chanteuse*) kelimesi kullanılır (TDK Büyük Türkçe Sözlük).

8- Piyano dışında enstrüman icracılarına örnek olarak ud ile Çoşkun Sabah veya elektro gitar ile Cengiz Coşkuner örnek olarak verilebilir. Bu sanatçılar piyanist-şantör figüründe olduğu gibi kullandıkları solo çalgılar ile öne çıkmış, 'udi-şantör' veya 'gitarist-şantör' imajını oluşturmuşlardır.

ziğinin önemli temsilcileri arasında Ümit Besen, Arif Susam, Nejat Alp, Metin Kaya, Atilla Kaya, Cengiz Kurtoğlu, Cengiz Coşkun ve Coşkun Sabah gibi birçok isim sayılabilir (Şekil 3). Bu noktada hemen belirtmek gerekir ki taverna müziği kategorisinde ismi geçen kadın solistler de yok değildir. Ancak her ne kadar Vijdan Arıkan, Gönül Tansel, Canan Sabah ve Fersah Taşkın gibi kadın solistler taverna müziği kategorisinde değerlendirilse de, bu isimlerin piyanist-şantör figürünü temsil etmedikleri, tarzlarının ve albümlerinde kullanılan ses ortamlarının zaman zaman arabesk veya fantezi müzikle karıştırıldığı, bu nedenle kategorilerinin net bir şekilde belli olmadığı da görülmektedir. Ayrıca bahsettiğim kadın solistlerin taverna müziği kategorisini temsil ettikleri varsayılsa bile, sayılarının sektördeki erkeklere oranla oldukça az olması nedeniyle bu alanın erkek egemen niteliğini değiştirmedeği söylenebilir.



Şekil 3. Taverna Müziği İcracıları



**Şekil 2. Ferdi Özbeğen ve
Piyanist-Şantör Figürü**

Özbeğen'le başlayan yeni akım ile icra edilen müzikler kendi özgün repertuarının yanı sıra dönemin diğer popüler müzik repertuarını da kapsadığı için⁹ net bir tanımı ve terminolojik olarak adlandırılması yapılamayan tarz, genellikle tavernalarda icra edildiği için mekanla özdeşleştirilerek 'taverna müziği' şeklinde isimlendirilmiş, böylelikle müzik endüstrisinde oluşan terminolojik boşluk doldurulmuştur (Tohumcu 2010: 9). Ancak müzik marketlerde de 'taverna müziği' olarak kategorize edilen ve bu sayede tür özelliği kazandırılan tarzın, araştırmacılar tarafından arabesk etkilerinin tespit edilmesinden fakat arabeskin aksine genellikle aşk temalı, eğlence odaklı ve daha dinamik olması gibi sebeplerle arabesk müziğin versiyonu şeklinde tanımlanabildiği de görülmektedir. Burada belirtmek gerekir ki arabesk vokal icra tarzı ve ses ortamı¹⁰,

özellikle 1970'lerden itibaren Türkiye popüler müzik piyasasında halk müziği, sanat müziği veya pop müzik gibi farklı türlerde müzik icra eden çoğu sanatçıyı etkilemiş ve kendi tarzlarını bırakarak

9- Bu belirsizliğin sebebi Özbeğen'in dinleyici kitlesini genişletebilmek için Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Tango, Blues, yabancı kaynaklı aranjmanlar gibi popüler müzik türleriyle birlikte, dönemin Türk popüler kültürü üzerinde hâkimiyet kuran arabesk müziğini kapsayan karışık repertuarı ve bu farklı türlerdeki eserleri tarzlarına uygun olarak yorumlamasıdır (Tohumcu 2010: 8).

10- Bu çalışmada kullanılan ses ortamı (ing. *sound*), müzik icrasında kullanılan ses kaynaklarının (çalgı ve insan sesi) tını (renk) özellikleri kapsamında toplu biçimde oluşturdukları işitsel boyutu ifade etmektedir ve sonuçta bu sesler topluluğunun oluşturduğu genel anlamlandırma ve algılama açısından ele alınmıştır.

arabesk tarzda üretimler yapmalarına neden olmuştur. Özbeğin'in başlattığı imajın da başlangıç döneminde daha sade ve batı müziği özellikleri taşıdığı, bir süre sonra vokal icra tarzı olarak arabesk nitelik kazandığı, taverna müziğinin asıl özelliğini oluşturan ses ortamının ise arabeskten farklı olduğu görülmektedir.¹¹ Ayrıca, Özbeğin'den sonra taverna müziği icra eden takipçilerinin çoğunluğunun da Türk makam müziği ve Batı müziği eğitilmiş olduğu, asıl tarzlarını bırakıp 'taverna müziği' kategorisinde yer aldıkları ve yine vokal icra açısından çoğunlukla arabesk tarzda eser icra ettikleri de görülmektedir.¹² Bu durum, taverna müziği kategorisindeki üretimlerin de bahsettiğim gibi o dönemde genel olarak müzik piyasasına hâkim olan arabesk tarzın etkisinde kaldığının ve bunun belirli bir zaman sürecinde oluştuğunun bir göstergesi sayılabilir. Yanı sıra, taverna müziğinin bir kategori haline gelmesine ve arabesk müzikten ayrılmasında bir diğer etken, arabesk kategorisindeki şarkılarda genel olarak aşkın yanında işlenen umutsuzluk, acı, dert ve toplumsal sorunlar gibi temalardan farklı olarak taverna müziği repertuarında işlenen tek temanın aşk ve sevgi üzerine olmasıdır.

Taverna Müziğinde Erkek-Egemen Yapının Nedenleri

Taverna müziğini arabesk müzikten ayıran bir diğer özelliği cinsiyet rolleri açısından da gözlemlenebilir. Çünkü 1970'lerden itibaren popülerleşen arabesk müzikte erkekler kadar kadın icracıların da oldukça önemli bir konuma sahip olduğu görülürken¹³, vokal icra tarzı açısından arabesk müzikten etkilenmiş bir müzik türü olan taverna müziğinde tam tersi bir şekilde erkek egemenliği gözlemlenmektedir. Bu durum, arabesk ve taverna müziğinin cinsiyet rolleri açısından da ayrı türler olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada, taverna müziğinin cinsiyet rolleri açısından değişim gösteren icracı profilinden hareketle şu sorular sorulabilir: Gerek tarihteki Yunan veya Rum tavernaları, gerekse kendisiyle aynı dönemde ve aynı tarzda icra edilen arabesk müzik ile karşılaştırıldığında, taverna müziğinde icracı olarak karşılaşılan toplumsal cinsiyet rolleri neden farklılık göstermektedir? Bununla birlikte, aynı dönemin rock veya pop gibi diğer popüler müzik türlerinde erkekler kadar kadınların da hakimiyetinden söz edilebilirken taverna müziği neden tamamen erkek egemen bir yapıya sahiptir?

Yukarıda sorduğum soruların cevapları farklı bakış açılarıyla çeşitlilik gösterebilir. Örneğin ilk cevap öncelikle toplumsal cinsiyet rolleri ve enstrüman icracılığı açısından değerlendirilebilir. Çünkü taverna müziği grup müziği olmadığı ve tek başına çalılıp söyleyen bir figüre sahip olduğu

11- Aslında arabeskin bir tür olarak şekillenmesinde sadece icra tarzı değil aynı zamanda kullanılan enstrümanların, ses ortamının ve müzik düzenlemelerinin büyük bir etkisi olduğu da görülmektedir. Örneğin, tür olarak arabesk müzik kalabalık bir orkestra ile icra edilir ve taverna müziğinin ses ortamı açısından oldukça sade olan yapısı bu nedenle arabesk müzikteki ses ortamı ile ilişkili değildir. Dolayısıyla aslında diğer türlerde olduğu gibi taverna müziği icra eden sanatçılar da vokal icra açısından arabesk tarzın etkisinde kalmış ve taverna müziği üretimleri bu tarzda icra edildiği için arabeskin bir versiyonu olarak değerlendirilmiştir. (Taverna müziğinin arabesk müziği alanında yapılan denemelerden biri olarak değerlendirilmesiyle ilgili örnek için bkz. Güngör 1993: 123)

12- Örneğin; Coşkun Sabah, müziğe Klasik Türk Müziği korolarında ud çalarak başlamış ve daha sonra taverna müziğinde 'udi-şantör' figürünü oluşturmuştur. Bir diğer örnek olarak Arif Susam ise İstanbul Konservatuvarı Klasik Batı Müziği Bölümü mezunudur ve taverna müziğinden önce batı müziği orkestralarında piyano, klarnet ve saksofon çalmıştır.

13- Arabesk müzik türünde kadın icracılara örnek olarak Bergen, Kibariye, Gülden Karaböcek gibi popüler kadın solistler verilebilir.

için taverna icracısının şarkı söyleme niteliğinin yanında çaldığı enstrümanın icrasında da yeterli olması beklenmektedir. Bunun nedeni de taverna müziğinin mekânla özdeşleştirilmesi ve icracıların gerçek hayatta da taverنالarda sahneye çıkıp müzik icrası gerçekleştirmeleridir. Taverna müziği icracıları, popüler müzik piyasasında albüm kayıtlarının yanı sıra gerçek bir mekânda yani taverنالarda da sahne almakta, genellikle tek başına¹⁴ ve eşzamanlı biçimde enstrüman çalıp, şarkı söylemektedirler. Daha önce bahsettiğim gibi dünyada 1970'lerden itibaren teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin etkisiyle piyanonun yerini elektronik org ve *synthesizer*ın alması ile birlikte tek bir çalgıyla hem ritim, hem çeşitli enstrüman seslerinin eş zamanlı elde edilebilmesi de bunda önemli rol oynamıştır. Mekân sahipleri tarafından ekonomik nedenlerle tercih edilen piyanist-şantör figürünü temsil eden icracının sesinin yanı sıra çaldığı enstrümanda da yetkin olması gerekliliği ortaya çıkmış ve bu durum dinleyicide de bu yönde bir beklenti oluşmasına sebep olmuştur. Yanı sıra, taverna müziği albüm kapaklarında kullanılan görsel öğelerde veya albüm isimlerinde de genellikle müzisyenin icra ettiği piyano, org, ud veya gitar gibi solo enstrümanlar yer almış, böylelikle icracının çaldığı enstrüman üzerindeki hâkimiyeti vurgulanmıştır (Şekil 4). Örneğin, Atilla Kaya'nın 1989 ve 1992 yıllarında yayınlanan iki albümü de 'Tavernada VIRTİÖZ' ismini taşımaktadır ve bir albümün ismi genellikle o albümdeki bir şarkının ismi ile belirlenirken Kaya'nın iki albümünde de bu isimde bir şarkı yer almamaktadır. Bu örnekte bahsedilen albüm ismi ile hem kategorinin taverna olduğu, hem de taverna müziği icracısının çalgı çalma konusunda yetkin olduğu vurgusunun yapıldığı söylenebilir. Bir başka örnekte ise, Zihni Cinan 1992 yılında yayınlanan ve 'Şampiyon' ismini taşıyan albümünün kapağında elektronik orgun arkasında boks eldivenleriyle görülmektedir. Burada boks eldivenlerinin hem eril kimliği hem de güç simgesi olarak orgun üzerindeki hakimiyeti temsil ettiği ve vurguladığı söylenebilir.



Şekil 4. Taverna Müziği Albüm Kapakları

Bu bağlamda, taverna müziğinde görülen erkek egemen yapının nedenlerinden biri, bir enstrümanı yeterli seviyede icra etme gerekliliğidir diyebiliriz. Bu durumun nedeninin ise enstrü-

14- Taverna müzisyenleri, taverنالarda genellikle tek başlarına sahne almakla birlikte zaman zaman ses ortamını zenginleştirmek amacıyla yanlarına kanun, ney gibi bir veya iki eşlik enstrümanı alabildikleri da görülebilmektedir.

man icracısı olarak erkeğe duyulan toplumsal güvenden ve kadınların fiziksel kapasitelerinin bazı enstrümanları çalma konusunda yeterli olmadığı fikrinden kaynaklandığı söylenebilir (Yıldız 2009). Çünkü bir enstrüman icra etme yeterliliği, popüler müzik tarzlarında belirli bir virtüözite düzeyinin aranması ve kadınların enstrüman icracısı olarak yeterince yetenekli bulunmamaları nedeniyle toplumda erkeklik ispatı olarak kodlanmaktadır (Serçe ve diğ. 2009). Hatta bu nedenle kadınların popüler müzik üretimi sürecinde maddi ve ideolojik açıdan maruz kaldığı baskılar sonucunda enstrüman icracısı olmaktan çok vokalist olarak yer aldığı görülmektedir (Bayton 1993: 177). Bu bağlamda, taverna müziğinin sadece vokalist değil aynı zamanda enstrüman icracısı olan figürünün de bu alanın erkeksi şekilde kodlanmasına neden olduğu söylenebilir. Daha önce bahsettiğim ve popüler müzik piyasasında taverna müziği alanında ismi geçen birkaç kadın solistin herhangi bir enstrüman icra etmemeleri veya bu konudaki yeterliliklerinin albümlerinde vurgulanmaması da bu durumun bir diğer göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Tavernada erkek egemen yapının, enstrüman icracılığı ile ilişkili olabilecek bir diğer nedeni, bu müzik türünün diğer müzik türlerine göre teknoloji ile daha fazla ilgili olmasına bağlanabilir. Taverna müziği üretiminde özellikle 1980'lerden itibaren kullanılmaya başlayan org ve *synthesizer*ların elektronik ve teknolojik aletler olması bunda oldukça etkili olmuştur diyebiliriz. Çünkü taverna icracısı şarkı söyleme ve bir enstrüman çalma vasfının yanında teknolojiyi de takip edebilmeli ve onu kullanabilmelidir. Bu açıdan tıpkı enstrüman icrasında olduğu gibi teknolojik alanda da kadınların karşılaştığı bir toplumsal baskıdan söz edilebilir. Her ne kadar 1980 sonrası feminist teorilerde kadınların da teknolojiye yatkınlığı ve teknoloji kullanımının en az erkekler kadar olduğunun altı çizilse de (Wajcman 2010: 146-150), sosyalleşme sürecinde toplumsal rollerin oluşumunda geleneksel olarak şekillenen cinsiyete dayalı mesleki ayrımcılık nedeniyle, teknoloji alanındaki mesleklerin de genellikle erkeğin egemenliğinde olduğu ve kadınların bu alandan uzak kaldığı da bir gerçektir (Savcı 1999: 132). Çünkü toplumda teknoloji de 'eril kültür' olarak görülmekte ve erkeklerin teknoloji ile özdeşleşmeleri onların eril kimliğinde, kadınların ise teknoloji alanından uzak kalmaları veya bu alandaki başarısızlıkları onların dişil kimliğinde saklanmaktadır (Wajcman 1991: 155). Kadın ve erkeğin teknolojik alandaki yeterlilikleri arasında farklılık bulunduğu öğretisi geleneksel olarak kabullenilmektedir ve böylelikle oluşan dişil ve eril kimlikler bağlamında, erillik ve teknoloji arasında üretilmiş doğal bir ilişki görüntüsü sağlayan doğal mekanizma nedeniyle kadınların teknoloji alanının var olmamaları, bu bakımdan dişil cinsiyet kimliklerinin bir parçası olarak görülmektedir (Savcı 1999: 131).¹⁵ Dolayısıyla müzik alanında kullanılan teknolojiler için de aynı durumdan söz edilebilir ve tekil icracı niteliğine sahip taverna müziğinde enstrüman icracılığının dışında ses sistemi gibi teknolojik ekipmanları kullanabilme yeterliliği de gerektiği için kadınların bu alanla ilgili çekincelerinin olduğu ve uzak kaldıkları söylenebilir.¹⁶

Taverna müziğinde görülen erkek egemen yapının nedenlerinden bir diğeri de Bayton'un belirttiği gibi bu alanda kadınların örnek olarak alabileceği rol modellerin olmamasına bağlanabilir.

15- Bu konuda örnek olarak verebileceğimiz rock müzikte kullanılan elektrik gitar da teknoloji ürünü ve bu bakımdan teknik bir enstrüman olduğu için kadınlar tarafından çekince ile karşılanmıştır. Bayton'un belirttiğine göre, *Poison Girls* grubunun kadın gitaristi Vi Subversa konuyla ilgili olarak teknolojik ekipmanlara alışmakta zorlandığını ve bunu erkeklerin daha kolay başardığını belirtmiştir (Bayton 1993: 42).

16- Teknoloji ve toplumsal cinsiyet ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Wajcman 2010; Savcı 1999.

Çünkü bir müzisyen her ne kadar bir kimseyi bilinçli olarak taklit etmiyor da olsa, bilinçaltında bununla ilgili bir etkiden şüphe etmemek gerekir (Bayton 1993: 184). Bu bağlamda taverna müziğinin erkek egemen yapısı, 'piyanist-şantör' akımının Ferdi Özbeğen'le başlayarak genellikle erkekler tarafından sürdürülmesi ve bu alanda kadın icracıların varlıklarının bilinmemesi nedeniyle kadınlar tarafından alınabilecek kadın model olmaması açısından da değerlendirilebilir. Yanı sıra, taverna müziğinin grup müziği olmaması nedeniyle piyanist-şantör akımının yalnızca tek bir erkek figür ile simgelenmesi ve temsil edilmesinin de bunda etkili olduğundan söz edilebilir.

Son olarak, taverna müziği repertuarını oluşturan şarkıların sözleri incelendiğinde bunların çoğunluğunun 'erkek ağzı' nitelik taşıdığı görülmektedir. Aşk temalı sözlerde, genellikle 'erkek' tarafından hitap edilen 'kadın' sevgilinin vurgulandığı ve bu durumun taverna müziğinin erkek egemen yapısını güçlendirici bir etki yarattığından söz edilebilir:

*Yüzüstü bıraktım seneler önce
Suçumu affedip bir geri dönse
Bilmiyorum nerde şimdi ne halde
Bütün dualarım o kadın için*

Seslendiren: Arif Susam

Söz: Hakkı Yalçın / Müzik: Erdoğan Özer

*Nikahına beni çağır sevgilim
İstersen şahidin olurum senin
Bu adam kim diye soran olursa
Eski bir tanıdık dersin sevgilim*

Söz-Müzik / Seslendiren: Ümit Besen

*Zafer senin zaferin eser senin eserin
Sevin ey zalim sevin bak bir erkek ağlıyor
Gecedен ta sabaha resmine baka baka
Hayatında ilk defa bak bir erkek ağlıyor*

Söz: Ahmet Selçuk İlkan / Müzik-Seslendiren: Arif Susam

*Beyaz gelinliği giymiş üstüne
Ne güzel yakışmış esmer tenine
Siyah sürmeleri çekmiş gözüne
Yarimi ellere gelin etmişler*

Seslendiren: Cengiz Kurtoğlu

Söz: Şamil Benli / Müzik: Ali Osman Erbaşı

Örneklerde yer alan ve söylemin bir erkek tarafından gerçekleştirildiğini açıkça belli eden kelimelerden de anlaşılacağı gibi, taverna müziği şarkı sözlerinde genellikle karşımıza çıkan erkek ağzı söylemin nedeni yine toplumda kadın ve erkeğe atfedilen cinsiyet rollerine bağlanabilir. Çünkü toplumda kadın ve erkeklerin duygusal yapı özellikleri cinsiyet rollerine biçilen duygusal

karakterler üzerinden belirlenir (Lupton 2002). Bu nedenle kadın ve erkeklerin toplumdaki duygusal rolleri de farklı şekillerde ortaya çıkar ve algılanır. Örneğin, Türkiye toplumunda aşkı genellikle erkek dile getirir, ilan-ı aşk ya da evlilik teklifi genellikle erkekler tarafından gerçekleştirilir ya da erkekten beklenir (Ersoy 2009: 213-216). Bu durum Cengiz Kurtoğlu'nun 'Hele Gel'¹⁷ adlı şarkısında açıkça gözlemlenebilir. Şarkıda erkek, sevgilisini evlilik teklifi üzere yanına çağırılmaktadır ve şarkının en sonunda da evlilik teklifini gerçekleştirir. Şarkının sözlerinin bir bölümü aşağıda yer almaktadır ve parantez içindeki sözler bir kadın vokalist tarafından seslendirilmiştir. Şarkıda kadın ve erkeğin konumu, toplumsal bir kural olarak evlilik teklifinin erkek tarafından gerçekleştirilmesi gerekliliğini ve bu bakımdan erkek ve kadına biçilen rolleri açık bir biçimde vurgulamaktadır:

*Çıkıp geliver bu akşam üstü bana
Neler neler neler? (neler neler neler?)
Diyeyeğim bilsen sana (diyeceksin bilmem bana)
(Bir sual mi?) belki de (Bir yemin mi?) ihtimal
(Kim bilir?) bir Allah bir ben bilirim
(Bir dilek mi?) belki de (Bir niyet mi?) ihtimal
Benimle evlenir misin?*

Bu bağlamda, toplumda karşı cinsler arasında duygularını dile getirenin erkek olması nedeniyle taverna şarkılarında da genellikle erkeğin kadına olan duygularını aktarması sözlerde açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Yanı sıra, taverna şarkılarının besteci ve söz yazarlarının da genellikle erkek olması da bu durumu pekiştirmektedir. Bu nedenle taverna müziği, şarkı sözlerinde sahip olduğu aşk ve sevgi temasıyla, Türkiye toplumunda erkeğe biçilen geleneksel roller bağlamında erkeksi bir niteliğe sahiptir. Bu durum, taverna müziğinin erkek egemen yapısının ve kadınların bu kategoride yer almamalarının bir diğer sebebi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, tarihsel süreci içerisinde farklı kültürel kimliklere ev sahipliği yapan tavernalarda mekân ve sektör olarak icra edilen müziklerin ve bu müzikler içinde kadın ve erkeğe biçilen toplumsal rollerin de değişimler gösterdiği görülmektedir. 1970'lerden önce Rum veya Yunan tavernalarında ses icracısı olarak erkekler kadar kadınları da görmek mümkün iken, özellikle 1980'lerden sonra kültürel kimlik bağlamında değişim yaşayan tavernalarda artık tamamen erkek egemen bir yapının hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Bunun nedenleri de kadın ve erkeğe toplumsal açıdan yüklenen geleneksel cinsiyet rollerinde aranabilir. Taverna müziğinde bir enstrüman icrasında yeterli olma gerekliliği, taverna müzisyenliğinin teknolojik açıdan sahip olduğu nitelikler, kadınların bu alanda örnek alabileceği rol modellerin az olması, taverna müziği şarkı sözlerinde görülen aşk teması gibi faktörler ve bu faktörlerin toplumsal cinsiyet bağlamında geleneksel olarak yüklediği roller, kodlar ve anlamlar nedeniyle, kadınların taverna müziği sektöründe ve icracılığında geri planda kaldıkları ve bu müzik türünün erkek egemen bir niteliğe sahip olduğu görülmektedir. Bu bakımdan taverna müziğinin döneminin diğer popüler müzik türlerinden ayrıldığı ve toplumsal cinsiyet rolleri ile şekillenen bir tür olarak öne çıktığı söylenebilir.

17- Sözü ve müziği Metin Alkanlı'ya ait olan şarkı, Cengiz Kurtoğlu'nun 2000 yılında yayınlanan 'Hiç Aklıma Gelmemişti' adlı albümünde yer almaktadır ve bu albüm Kurtoğlu'nun 1988-1990 yılları arasında yayınlanan albümlerinin yedek şarkılarından oluşmaktadır.

Referanslar

- Arı, Kemal. 2003. *Büyük Mücadele*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bayton, Mavis. 1993. "Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions", *Rock and Popular Music*: 177-192, New York: Routledge.
- Bayton, Mavis. 1997. "Women and the Electric Guitar" *Sexing the Groove*: 37-49, London and New York: Routledge.
- Bhasin, Kamla.2003. *Toplumsal Cinsiyet "Bize Yüklenen Roller"*, çev: Kader Ay, İstanbul: Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları.
- Cowan, Jane K. 2000. *Greece, Garland Encyclopedia of World Music-Europe*, ed. Timoty Rice: 1007-1026.
- Ersoy, Ersen. 2009. "Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği)", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (2): 209-230.
- Güngör, Nazife. 1993. *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Holst, Gail. 1993. *Rembetika*. (çev. V.Çelik Akpınar), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Koçu, Reşad Ekrem. 2002. *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Lupton, Deborah. 2002. *Duygusal Yaşantı: Sosyo-Kültürel Bir İnceleme*, (Çev. M.Cemal), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özbeğen, Ferdi. 1999. Romantik Piyanist, Michael Show Radyo Yayını, <<http://www.michaelshow.com/nostalji-haber/ferdi-ozbegen-romantik-piyanist>> , 22.02.2013
- Sankır, Hasan. 2010. "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin "Kadın Sanatçı Kimliği"nin Oluşum Sürecine Etkileri", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi*, <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/hasan_sankir_1_1010.pdf>, 28.01.2013
- Savcı, İlkay. 1999. "Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 54 (1): 123-142.
- Serçe, Birgül, Cansu Bakar, Gülrü Şahin. 2009. "Popüler Müzik ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine", BÜ'de Kadın Gündemi, Boğaziçi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Kulübü, sayı 16, <<http://www.bukak.boun.edu.tr/?p=74>> 14.02.2013
- Sevengil, Refik Ahmet. 1998. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şener, Cemal. 2004. *Türkiye'de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar*, İstanbul: Etik Yayınları.
- Tohumcu, Ahmed. 2010. "Bir Mekân Temsili: Taverna", *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1: 5-10.
- Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük, <<http://tdkterim.gov.tr/bts/>> 22.02.2013
- Wajcman, Judy. 1991. *Feminism Confronts Technology*, Cambridge: Polity Press.
- Wajcman, Judy. 2010. "Feminist Theories of Technology", *Cambridge Journal of Economics*, 34 (1): 143-152.
- Yıldız, Burcu. 2009. Türkiye popüler Müziğinde Aykırı Kadınlar, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 7 <<http://www.feministyaklasimler.org/>> 12.02.2013