

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BAĞLAMA ÇALIP SÖYLEYEN KADINLARIN MÜZİK PERFORMANSININ
TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ**

DOKTORA TEZİ

Seval EROĞLU

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

HAZİRAN 2018

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BAĞLAMA ÇALIP SÖYLEYEN KADINLARIN MÜZİK PERFORMANSININ
TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ**

DOKTORA TEZİ

**Seval EROĞLU
(414112002)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

**Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU
Eş Danışman: Doç. Dr. Sevilây ÇINAR**

HAZİRAN 2018

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414112002 numaralı Doktora Öğrencisi Seval EROĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “BAĞLAMA ÇALIP SÖYLEYEN KADINLARIN MÜZİK PERFORMANSININ TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Eş Danışman : **Doç. Dr. Sevilay ÇINAR**
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Adnan KOÇ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Arzu ÖZTÜRKMEN
Boğaziçi Üniversitesi

Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi Sinem ÖZDEMİR
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **22 Mayıs 2018**
Savunma Tarihi : **25 Haziran 2018**

ÖNSÖZ

Çalıp söyleme geleneğinden etkilenen ve bağlama çalıp söyleyen bir kadın olarak, toplumsal cinsiyetin performanstaki dışavurumları üzerine uzun yıllardır düşünmekteyim. Müzik alanındaki tecrübelerimin teorik çerçevede değerlendirilmesine karar verdiğim andan itibaren yıllar süren, geniş kapsamlı bir literatür araştırması yapıp, saha çalışmalarını kayıt altına aldım. Halk Müziği alanında böyle bir çalışmanın daha önce yapılmaması ve zaman içerisinde meselenin tahmin edilenden çok daha geniş kapsamlı olduğunun anlaşılması nedeniyle, çalışma büyük bir sabır ve özveri gerektirdi. Performans ve Toplumsal Cinsiyet içerikli araştırmalara katkı sunma amacıyla hazırlanan bu çalışma, yıllar süren çabanın, yorgunluğun, sabrın ürünüdür; en önemlisi, müzik alanında kadın meselesinin alanda aktif bir kadın olarak, teorik açıdan çalışılması, bilimsel bir üretimin ortaya konması çalışma süresince yaşadığım en büyük mutluluktur.

Çalışmamın gerçekleşmesinde, her çalışmada olduğu gibi görünmeyen kahramanların desteği bulunmaktadır. Açıkça ifade etmek gerekirse, araştırmayı pek sevmeyen, eğlenmeyi salt vakit geçirmenin ve tüketmenin verdiği hazda arayan bir toplumda herhangi bir çalgı çalan ya da türkü-beste söyleyen bir araştırmacının toplumun beklentilerini karşılamak yerine, araştırmaya odaklanabilmesi zordur. Çalışmanın gerçekleşmesindeki tüm engellere rağmen, görünmeyen kahramanların bilime olan inancı ve desteği, çalışmanın gerçekleşmesi için büyük bir itici güç oluşturmuştur.

Çalışmamın görünmeyen kahramanları ailem, öğretmenlerim ve bilime koşulsuz yol veren kıymetlilerimdir. Onları yâd etmek boynumun borcudur. Büyük bir mücadeleyle ve ağır ağır, sabırla yürüdüğüm bu yolda bana şahitlik eden (aslında bir o kadar da sabırsızca bekleyen), başta canım annem olmak üzere, aileme çok teşekkür ederim. Bu çalışmamda bilgi-birikimleri ve manevî destekleriyle bana yol gösteren danışmanım Prof. Songül Karahasanoğlu ve eş danışmanım Doç. Dr. Sevilâ Çınar'a; akademik ilerlememde dâima yanımda olduklarını hissettiren öğretmenlerim Prof. Erol Parlak, Prof. Dr. Can Etili Ökten, Prof. Adnan Koç, Prof. Cihangir Terzi ve Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu'na; jüri üyeliğini kabul ederek fikirlerini paylaşan Prof. Dr. Arzu Öztürkmen, Dr. Öğretim Üyesi Sinem Özdemir, Doç.Dr. Tolgahan Çoğulu, Doç.Dr. Elif Damla Yavuz'a saygılarımı sunarım. Araştırma sırasında mülakat yaptığım, ancak etik sebeplerle isimlerini vermediğim tüm performans sanatçılarına; Veliyyettin Hürrem Ulusoy, Mustafa Özden, Hasan Ali Culum ve Fatma Özer'e; birikimleriyle verilerimi destekleyen Hüseyin Yaltırık, Mehmet Üçer, Erkan Sürmen, Kubilây Dökmetaş, Kelime Ata, Prof. Dr. Ayhan Yalçınkaya, Prof. Dr. Zeliha Etöz, Yrd. Doç. Dr. Pınar Ecevitoglu, San. Öğr. Gör. Serap Baltutan, Şengül Eruçar, Muharrem Erdem ve Haydar Göğercin'e; fikirlerini paylaşan Dr. Öğretim Üyesi Ayşegül Altıok, Öğr. Gör. Laçin Modiri, Doç. Dr. Can Karadoğan, Öğr. Gör. Serkan Şener, Dr. Mahir Mak, Mehmet Günay Eser'e; notaları dijital ortama aktaran Hasan Barış Gemici ve Yusuf Meşçi'ye; bu çalışmayı sabırla bekleyen tüm dostlarıma teşekkürü borç bilirim.

Haziran 2018

Seval EROĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Konusu, Yöntemi ve Kapsamı	8
1.2 Tezin Amacı	14
1.3 Literatür Araştırması	14
1.4 Hipotez	19
2. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL TEMELLERİ	21
2.1 Performans	21
2.2 Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Performansına Etkisi	30
2.3 Bourdieu'nun Alan Kuramı ve Müzik Alanında Kadın	42
3. BAĞLAMA ÇALIP SÖYLEYEN KADINLARIN MÜZİK PERFORMANSI.....	69
3.1 Müzikal Analiz	69
3.2 Çalgı (Bağlama)	70
3.2.1 Toplumsal cinsiyet açısından “Bağlama”	74
3.3 Çalgı Düzeni Tercihlerinin Dağılımı.....	96
3.3.1 Çalgı düzeni tercihlerinde etkili unsurlar	97
3.4 Karar Sesi Dağılımı	101
3.4.1 Karar sesi dağılımında etkili olan unsurlar	103
3.5 Melodik İşlemede Etkili Olan Performans Sanatçılarının Kategorizasyonu .	114
3.5.1 Melodik işlemede taklit ve uyumlanma	115
3.6 Repertuar Tercihlerindeki Etkili Unsurlar.....	162
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	187
KAYNAKLAR	197
ÖZGEÇMİŞ.....	205

KISALTMALAR

A1...A18	: 1...18 no'lu Alevî Bektaşî Kuruluşu
bs.	: Basım
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviri
E:	: Erkek
EP	: Erkek performans sanatçısı
EP1...EP5	: 1...5 no'lu erkek performans sanatçısı
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
K:	: Kadın
KP	: Kadın performans sanatçısı
KPx3	: 3 Kadın performans sanatçısı
KyEP	: Kaynak kişi (Erkek)
M.Ş.1...M.Ş.10	: 1...10 no'lu Halk Müziği albümü yapan müzik şirketi
M1....M15	: 1...15 no'lu kadın performans sanatçısı mülakatı
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MÜYORBİR	: Müzik Yorumcuları Meslek Birliği
P1.....P15	: 1...15 no'lu kadın performans sanatçısı
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
S.T.K.	: Sivil Toplum Kuruluşu
T.M.D.K.	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
ULAKBİM	: Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi
Y.K.	: Yönetim Kurulu
Y.Y	: Yüzyıl

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Alevî-Bektaşî kuruluşlarının yönetim kurullarındaki kadın-erkek sayıları.....	47
Çizelge 2.2 : Halk Müziği alanında belli başlı müzik şirketleri yöneticileri ve albüm sayılarında cinsiyet temsili.....	49
Çizelge 2.3 : MÜYORBİR ve MESAM kurullarında kadın-erkek dağılımı	50
Çizelge 2.4 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların performans ortamlarında cinsiyet kimlikleri ile ilgili karşılaştıkları sorunlar	64
Çizelge 2.5 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların çalışma koşulları ve çalışma saatleri açısından karşılaştıkları sorunlar	64
Çizelge 3.1 : Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar isimli çalışmadaki kadın âşıkların vasıfları ve sayıları	78
Çizelge 3.2 : Toplumsal cinsiyet açısından bağlama mülâkatları tablosu	91
Çizelge 3.3 : Yaygın ve örgün eğitim kurumlarındaki kadın öğrencilerin dağılımı..	94
Çizelge 3.4 : Performans sanatçılarının çalgı düzeni tercihleri.	96
Çizelge 3.5 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların tercih ettikleri karar sesleri.....	102
Çizelge 3.6 : Karar sesleri ile ilgili mülâkatlar	104
Çizelge 3.7 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların etkilendikleri örnek aldıkları-usta kabul ettikleri kişiler	113
Çizelge 3.8 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuar belirleme şartları.....	165
Çizelge 3.9 : Resmî icra kurumlarındaki repertuarlardan örnekler (erkek ağzı ezgiler).	170

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Kültür ve Performans ilişkisi: Richard Schechner'in "sosyal drama" ve "estetik dram" arasındaki akışı gösteren diyagramından uyarılma	26
Şekil 2.2 : Performans ve Bellek ilişkisi (Çifte Bellek Paradoksu).....	27
Şekil 2.3 : Cemde meydan, merkez ve uzaklık ilişkisi.	48
Şekil 2.4 : Müzik alanı hâkimiyetinde stratejik yaklaşımlar	56
Şekil 2.5 : Türkiye’de Halk Müziği alanı sermaye piramiti	58
Şekil 2.6 : Müzik performansında (muhabbet meclisinde) cinsiyet kimliklerine göre konumlanma 1	61
Şekil 2.7 : Müzik performansında (sahne) cinsiyet kimliklerine göre konumlanma 2.....	61
Şekil 2.8 : Müzik performansında (sahne) cinsiyet kimliklerine göre konumlanma 3.....	62
Şekil 2.9 : Egemen zevke dayalı iktidar alanı ve tâbi alan ilişkisi	67
Şekil 3.1 : Ev içi alanın/muhabbet meclisi mekânının cinsiyet kimliklerine göre dağılımı.....	80
Şekil 3.2 : Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz Programı ve Yurttan Sesler Korosu provasından görüntüler.....	87
Şekil 3.3 : Korodaki saz sanatçıları çalışırken.	88
Şekil 3.4 : Sahnede kadın ve erkek rolleri	92
Şekil 3.5 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların çalgı düzeni tercihleri oranı.	97
Şekil 3.6 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların karar seslerinin yüzdelik dağılımı..	103
Şekil 3.7 : Et Muvaffak Rabbenâ adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal KyEP).	117
Şekil 3.8 : Et Muvaffak Rabbenâ adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: EP, P6, Vokal: P6).	118
Şekil 3.9 : Et Muvaffak Rabbenâ adlı eserin 2. bölüm transkripsiyonu.	120
Şekil 3.10 : Güzel Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: KyEP).	121
Şekil 3.11 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: EP).	122
Şekil 3.12 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserden küçük bir kesit.	123
Şekil 3.13 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: KPx3).	124
Şekil 3.14 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: KyEP).	126
Şekil 3.15 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: P5).	127
Şekil 3.16 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: EP).	130
Şekil 3.17 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: P7).	131

Şekil 3.18 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: EP).	133
Şekil 3.19 : Elindedir Bağlama adlı eserin TRT transkripsiyonu (TRT Nota Arşivi).....	134
Şekil 3.20 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: P7).....	134
Şekil 3.21 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: KyEP).	138
Şekil 3.22 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: P15).	138
Şekil 3.23 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: KyEP).	139
Şekil 3.24 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal: P15).....	140
Şekil 3.25 : Zeytinyağlı Yiyemem adlı eserden küçük bir kesit (Vokal).	150
Şekil 3.26 : Zeytinyağlı Yiyemem adlı eserden küçük bir kesit.	150
Şekil 3.27 : Gül Yüzlü Cananım Sana Doyamadım adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal KyEP).	152
Şekil 3.28 : Gül Yüzlü Cananım Sana Doyamadım adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal:P4, Kayıttan).	154
Şekil 3.29 : Gül Yüzlü Cananım Sana Doyamadım adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: P4, Kayıttan).	155
Şekil 3.30 : Bugün Sabah ile Visali Yardan adlı eserin transkripsiyonu (küçük bir kesit) (TRT Nota Arşivi).	157
Şekil 3.31 : Bugün Sabah ile Visali Yardan adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal: P4).....	158
Şekil 3.32 : Kültürel-müzikal birikim döngüsü ve repertuar tercihiine etkisi.	164

BAĞLAMA ÇALIP SÖYLEYEN KADINLARIN MÜZİK PERFORMANSININ TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Performans kavramının tanımlanması birçok araştırmacı için muğlaktır. Bu kavram, kimi araştırmacılar için başarı şartı aranan, kimisi için ise canlandırıcı bir deneyim olarak sonucu değil, süreci ifade etmesi bakımından başarı şartı aranmayan bir edimselliktir. Bazı araştırmacılar ise performansı bir şeyi yapma yeteneği (hüner) olarak tanımlanmaktadır. Performans kavramı hangi açıdan tanımlanırsa tanımlansın, bir başı ve sonu olan edimsel bütünlüğü ifade etmektedir. Bu bütünlük, çevresinde gelişen hiçbir gerçeklikten bağımsız değildir. Çünkü performans, insanî mübadelenin asgari koşulu olarak görülmektedir. O halde toplumsal kerte de performans, iletişimi de beraberinde getirir. İletişimin en etkili yöntemlerinden biri olan müzik performansı sayesinde, yaşam pratiklerine dair sosyal, kültürel ve tarihsel pek çok veri gerek açık, gerekse gizli anlamlarla bir yerden başka bir yere aktarılmaktadır. Pozitif bilimsel (biyolojik ve determinist) yaklaşımların dışında, sosyal ve kültürel bağlamlarla açıklanan toplumsal cinsiyet de genelde performansta, özelde ise müzik performansında keşfedilmeye değer veriler sunmaktadır.

“Bağlama Çalip Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi” adlı bu çalışmada performans, müzik performansı ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantılar bağlama çalip söyleyen kadınlar özelinde değerlendirilmiştir. Çalışmada bağlama çalip söyleyen kadınlara odaklanmanın sebebi, müzik alanında uzun yıllar boyunca bu kapsamda performans gerçekleştirilmemiştir. Konuyla ilgili olarak, deneyim, katılım ve gözlem yoluyla elde edilen bilgiler performans ve müzikoloji disiplinlerindeki eğitimim ile sentezlenmiştir. Ayrıca, mevcut araştırma konusunun toplumsal cinsiyet ve performans olması dolayısıyla sosyoloji ve antropoloji başta olmak üzere, psikoloji, tarih gibi çeşitli disiplinlerden yararlanılmıştır. Bu durum aynı zamanda, müzik performansının dünyada artık sadece müzik iletimi olarak algılanmadığını; geçmiş ve günümüzle bağlantılı olarak sosyal ve kültürel pek çok konuda önemli veriler sağladığını kabul etmek anlamına gelmektedir. Bilindiği üzere, sosyal bilimlerde her veri, bir başka veriyle bağlantılıdır. Bir durumun ortaya çıkması, onu çevreleyen başka durumların etkisiyle mümkündür. Bu doğrultuda, bağlama çalip söyleyen kadınlar araştırma kapsamında sadece kendi eksenlerinde oluşan performansları açısından değil, aynı zamanda geçmişten günümüze müzik alanında konumlanmaları açısından da değerlendirilmiştir.

Müzik performansındaki toplumsal cinsiyet verileri ve çevresel etkenlerini ortaya koymak için performansın şemsiye terim olarak kullanılmasından yararlanılmıştır. Böylece, toplumsal cinsiyet gerek sosyal yaşam pratikleri, gerekse müzik performansındaki dışavurumlar açısından değerlendirilmiştir. Toplumsal cinsiyet verileri sağlayan iki pratiğin arasında ise müzik alanı konumlanmaktadır. Yani, hem sosyal yaşam pratikleri, hem de müzik alanı ve performansı birbirleriyle bağlantılı

olarak toplumsal cinsiyet verileri sunmaktadırlar. Cinsiyet kimliği ile ilgili toplumsal normlar performans sayesinde belleğe taşınmakta ve bellek vasıtasıyla performansa dönüşmektedir. Her performans zaman ve mekâna bağlı olarak farklı derecelerde değişkenlik gösterse de – ki bununla birlikte performansın yorumlanabilme özelliği ortaya çıkmaktadır- birçok konuda olduğu gibi cinsiyet kimlikleri ile ilgili düzene kazılı sessiz çağrılar ve aynı zamanda kültürel kodların benzer biçimde kuşaktan kuşağa aktarılmasında en önemli etkidir.

Genelde performansı özelde ise müzik performansını meydana getiren unsurlardaki cinsiyet kimliklerine ait davranış biçimleri şüphesiz her alanda görülmektedir. Bu bakımdan, müzik alanı ve performansında ortaya çıkan davranış biçimlerinin analiz edilmesinde Bourdieu'nun alan teorisi ve alan eşmantiğinden yararlanılmıştır. Alandaki ve alan pratiğindeki toplumsal cinsiyet verilerine dâir sebep-sonuç ilişkileri alan ve habitus ortaklığıyla açıklanmıştır. Bu ortaklık içerisinde doxa, sermaye türleri ve etkinliği, nepotizm, sembolik güç, simgesel şiddet gibi çeşitli meseleler, toplumsal cinsiyetin müzikteki ve bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarındaki görünümüyle ilgili ipuçlarını ortaya koymaktadır.

Müzik alanında iktidar ve tabî alan ilişkileri, bu ilişkilere bağlı olarak ortaya çıkan yıkım ve muhafaza stratejileri, kadının ve müzik performansının değeri açısından büyük öneme sahiptir. Alan mücadeleleri içerisinde kadının konumu müzikal davranış biçiminin yanı sıra, sanatının estetik değerinin ve bu değerle bağlantılı yeterlilik anlayışının da belirleyicisidir.

Sosyal yaşam pratiğinden müzik alanındaki pratiğe uzanan “erkek yapar, kadın destek verir”, “kadın erkeğin arkasında yer almalıdır” gibi toplumsal rolleri belirleyen doxalar, kadınların hâkimiyet alanından çekilmelerine sebep olmakta, müzik alanındaki yetkinliklerini ciddi oranda azaltmaktadır. Şüphesiz, bu durumun dünyada çok sayıda örneği bulunmaktadır.

Türkiye’de müzik performansını meydana getiren unsurlardaki cinsiyet kimliğine dair yargılar, şüphesiz dünyadaki örneklerden bağımsız değildir. Yine de, geleneksel müziklerin üretiminde; bu üretim koşullarını oluşturan yaşamın iki uç noktasında; yani, doğumdan ölüme ve ninnilerden ağıtlara kadar pek çok repertuar türünün üretiminde ve aktarılmasında kadınların birincil derecede etkin oldukları belirtilebilir. Buna rağmen, 1920’li yıllardan günümüze kadar gerek resmî ve özel kurumlar tarafından, gerekse bireysel olarak yapılan derleme çalışmalarında kadınların özel alanla sınırlandırılmaları nedeniyle, çoğu zaman kayıtlara geçemedikleri anlaşılmaktadır. Yani, yapılan derleme çalışmalarında geleneksel ezgileri aktaran kişiler kaynak kişi adıyla ezici çoğunlukla erkeklerden oluşmaktadır. Geleneksel ezgilerin kamusal alana taşınması, gelecek nesillere aktarılmasından, müzik performansını oluşturan öğelere kadar pek çok konuda- ki buna çalgılar da dâhildir- kadınların simgesel şiddet ya da rızalık yoluyla alandan uzaklaştırıldığı ya da uzaklaştığı açıktır. Dolayısıyla, tüm dünyada sıklıkla rastlanılan “neden büyük kadın sanatçı yoktur” sorusunun cevabı, kadına biçilen ve kadının rızalığıyla kalıcı hale dönüşen, düzene kazılı sessiz çağrılarda, doxalarda ve toplumsal rollerde aranmalıdır.

Bu değerlendirmelerle bağlantılı olarak, çalışma 4 bölümden oluşmaktadır. 1. bölüm, araştırma konusunun tanıtımının yapıldığı, günümüze kadar yapılan çalışmalar ve alan içindeki gözlemler neticesinde araştırmanın sınırlarının belirlendiği giriş bölümüdür. Giriş bölümünde araştırma ile ilgili yapılan çalışmaların analitik değerlendirmelerinin yanı sıra, araştırmanın amacı, sorusu, sınırları, yöntemi, hipotezi ortaya konmuştur. Araştırmanın sınırları performans, kültür ve toplumsal cinsiyet ilişkisine dikkat

çekilerek, genelden özele doğru daraltılmıştır. Bu doğrultuda, Türkiye’de Halk Müziği’nin özellikle yaklaşık son yüzyıllık tarihsel sürecinin bağlama çalıp söyleyen kadınlar üzerindeki etkisi incelenmiştir. Yani, tabiri caizse bu bölümde bağlama çalıp söyleyen kadınların tarihsel süreci değerlendirilmiştir. Bu kapsamda, 13. yüzyıldaki Bacıyân-ı Rûm (Anadolu Bacılar Teşkilâtı) adı verilen derviş kadınlar topluluğunun Türkiye’deki kadın mücadelesine etkisine değinilmiş; 20. yüzyılda kaynak kişiler, kadın âşıklar, resmî ya da özel icra ve eğitim kurumları ve popüler kültürün kadın mücadelesine etkisi ele alınmıştır.

Çalışmanın 2. ve 3. bölümleri araştırmanın gövdesini oluşturmaktadır. Girişte son yüzyıllık tarihsel sürecin kısaca ele alınmasının ardından, 2. bölümde araştırmanın teorik çerçevesi irdelenmiştir. Bu kapsamda, düzene kazılı sessiz çağrılar üzerine kurulan kadın kimliği ve bağlama çalıp söyleyen kadınlar, performans, toplumsal cinsiyet ve Bourdieu’nun alan teorisi açısından ele alınmış; kültürel bellek, müzik alanı ve performansı ilişkisi içerisinde değerlendirilmiştir. Araştırmanın teorisi, bir sonraki bölümde değerlendirilecek olan pratiğinin de habercisidir. Teori ve pratiğin birlikte değerlendirilmesinde sırasıyla müzikoloji, performans ve sosyoloji disiplinlerinin ağırlığı görülmektedir.

Çalışmanın 3. bölümünde bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından temsili 2. bölüm ile bağlantılı olarak incelenmiştir. Bu doğrultuda, bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından ne ifade ettiği alan, alandaki performans ve tarihsel süreci kapsamında ele alınmıştır. Bu bölümde ayrıca, toplumsal biri odak grup olmak üzere 17 performans sanatçısının hem saha çalışmasından hem de sosyal medyadan elde edilen en az 5’er müzik performansı (konser, dinleti, TV programı vs) incelenmiştir. Müzik performansları doğrultusunda toplumsal cinsiyet verileri elde edilebilecek unsurlar belirlenmiştir. Bu unsurların belirlenmesinde hem literatürden, hem de alan içerisinden tarafımca ve katılımcı gözlem yoluyla elde edilen verilerden yararlanılmıştır. Dolayısıyla, kimi bulgular her ne kadar yoruma açık olsa da - ki Sosyal Bilimler disiplini araştırmacıyı ve okuyucuyu yoruma açık kılabilmektedir - bağlama çalıp söyleyen bir kadın olarak yaklaşık 24 yıldır tarafımca elde edilen deneyim araştırmayı güvenilir kılmaktadır.

Çalışmanın 3. bölümünde bağlamanın yanısıra, çalgı düzeni, karar sesi, melodik işleme, repertuar gibi müzik performansını oluşturan ve toplumsal cinsiyet ile ilgili veri sağlayan unsurlar ele alınmıştır. Bağlama çalıp söyleyen kadınların çalgı düzeni ve karar sesleri tercihlerinin dağılımı 75 eser üzerinden elde edilmiştir. Bu tercihlerin nedenleri, toplumsal cinsiyetin müzik performansına yansımalarının ortaya konmasında önemlidir. Müzik performansını oluşturan unsurlardaki tercihlerin nedenleri arasında erkek kaynak kişiye, popüler icracıya ya da ustaya uyumlanma ve onları taklit etme biçiminde görülen davranış kalıpları gerek orantısız bulgular, gerekse melodik işlemler ve transkripsiyonları üzerinden incelenmiştir. Tüm bu davranış biçimlerinin işaret ettiği, “erkek egemen zevk” üzerine oluşturulan estetik yargılar değerlendirilmiştir.

Çalışmanın 4. bölümü ise teori ve pratiğin sentezlenmesi ve analizi ile birlikte ortaya konan sonuç bölümüdür. Bu bölümde araştırma kapsamındaki örneklemeler üzerinden elde edilen tüm veriler toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilerek, sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, kadın, bağlama, çalıp söyleme, toplumsal cinsiyet, performans, müzik performansı, müzik alanı, Bourdieu.

ANALYSING THE MUSIC PERFORMANCE OF BAGLAMA- PLAYING FEMALE SINGERS IN TERMS OF GENDER

SUMMARY

Conceptualizing the notion of performance is considered ambiguous for many researchers. This concept, for some researchers, stands for performative acts which have to result in success whereas for some others the same acts don't have to bring about any success since they refer not an end but to a process of refreshing experiences. Some scholars, on the other hand, define performance as the ability to accomplish something, namely talent. Whatever the perspective might be employed to describe the concept of performance, it stands for a performative integrity which has a beginning as well as an end. It is such an integrity that it encompasses all surrounding realities; for, the idea of performance is considered as the minimum condition for mutuality between human beings. This being the case, performance at social level brings about communication. It is through musical performance, which is one of the most efficient methods of communication that a great deal of social, cultural and historical data on daily practices is transmitted by means of either implicit or explicit references from one source to another. Other than biological and determinist approaches relying on positive sciences, the concept of gender, which is defined in social and cultural contexts, provides worth-exploring data about performance in general and musical performance in particular.

In this work titled *Analysing the Music Performance of Baglama-Playing Female Singers in terms of Gender* connections between performance, musical performance and gender are assessed particularly in the example of ladies with an ability to both play the musical instrument called baglama and also sing in accordance with it. The underlining reason behind my focus on the aforementioned women is that I have personally performed in the same musical tradition for many years. I have managed to get my performance and education in the area of musicology complemented by all of the subject-related knowledge I could obtain mainly by means of experience, participation and observation. What is more, since the current research subject is about gender and performance, there has been drawn upon a variety of disciplines such as sociology and anthropology and psychology and history; the first couple being of paramount importance. Given the interdisciplinary context employed in this research, it wouldn't be an exaggeration to claim that musical performance is no longer considered across the globe only as a means of musical transmission, but rather it provides lots of valuable social and cultural knowledge about the past and the present. As widely acknowledged, each data is linked to another in social sciences. Emergence of a phenomenon is all about the impact of surrounding conditions around that phenomenon. In this regard, baglama-performing women surveyed in the present research are evaluated not only by their individual performances, but also by the way they have been conditioned in the area of music throughout the history.

The present research has drawn upon performance as an umbrella concept in order that it divulges performance as a tool of measurement in presenting both gender statistics and surrounding factors in musical performance. Music field exists right in between of two practical areas that provide social gender data. Meaning, both social life practices and music field, along with the performance produce social gender data.

Social norms related to the gender identity are stored in memory by means of performans and they later turn into performance via memory itself. Even though each performance can show a change to a certain extent depending on time and place, it has the most significant influence on the transferring of cultural codes to different ages. Nevertheless, it leads to an interpretative qualification of the performance.

Undoubtedly, behavioral patterns relating to the gender identity which consist of both general meaning of the performance and specifically musical performance are seen in every field. Bourdieu's field theory and homologies within the fields were therefore used in analyzing the behavioral patterns that emerge in the musical field and performance. The causal link between the field and the social gender data in the field practice was explained through a cooperation between the field and habitus. Within this cooperation, the different types of topics such as doxa, capital types and efficacy, nepotism, nominal value and symbolic violence etc. disclose the social gender issue regarding the musical performance of women who play baglama and sing.

The relation between power domain and its dependent in the music field, and the destruction as well as protection strategies that rise from this relation, have a significant importance for women and their musical performance. Women's role and musical behavioral patterns in the struggle between fields are the main determinants of the aesthetic value of their art and sufficiency perception led by this value.

The dogmas of the social life and the musical practice such as 'men do, women support it' and 'women should stand with men,' force women to depart from the masculine social life and reduce their efficiency in the musical field. There are many examples of this.

Turkey is pretty much the same with the countries mentioned above when it comes to interpretation of the gender identity that comes to produce musical performance. Nevertheless, in the course of the production of traditional music and at the two endpoints that constitutes the conditions thereof, namely from birth to death or lullabies to mournings, it can be asserted that women have the primary role in the production and transmission of many kinds of repertoire as such. Even if their productive role is evident, it is safe to argue that the role of women has not been recorded by any official or private institution since the 1920s due to the fact that women had been confined to private area. In fact, in individual compilation studies, the vast majority of the people called 'reference person' who conveyed the traditional songs were masculine. Women had been removed from many fields such as transferring traditional music to the public area, handing down to next generation and factors consist of the musical performance (include instruments) by way of consent of women or symbolic violence. Thus, the answer of the question 'why have there been no great women artists?' is a debatable issue all around the world, should be sought among dogmas, social roles and silenced calls that are embedded with the masculine rules and permanent with consent or stigmatization of the women.

The thesis consists of four chapters in associate with all of these explanations mentioned above. The first chapter is the introductory part which set a framework for the study by examining the existing literature review in this field. In addition to the

analytical evaluation of the related studies, this section also reveals the main goal, question, limits, method and hypothesis of this thesis.

The scope of the study has been narrowed down from the general to the specific with a specific focus on the relations between musical performance, culture and gender relations. In this regard, the influence of the Turkish Folk Music during the period of the last century on women who play and sing baglama has been analyzed. In other words, a historical process of women playing and singing baglama has been studied. Within this context, the impact on feminism in Turkey of the importance of the first Turkish-Muslims Union in Anatolia (Bacıyan-ı Rûm) in 13th century has been touched upon. Additionally, the impact of the leading scholars of the 20th century, female minstrels, officials or private educational institutions and popular culture on feminism have been discussed.

The second and third sections compose the main body of the study. At the outset, the theoretical framework has been studied. Within this scope, a feminine identity which was built upon the silenced calls that are embedded with the hegemonic rule and women who play baglama has been discussed in the context of musical performance, gender, and field theory by Bourdieu. Moreover, by doing this, cultural memory, musical field and performance have been evaluated.

In the third part, representation of the baglama in the perspective of gender has been studied in conjunction with the second part. In this point, what the baglama means for the social gender has been analyzed in the context of the field as well as performance and the historical process. Additionally, at least five performances (concert, tv shows and audition etc.) by seventeen artists have been examined. Gender data points that can be possessed has been determined regarding those musical performances. While doing this, both literature review and fieldwork inputs have been used. Therefore, even if some of the outcomes are open for comment, as an insider, many practices experienced by myself for 24 years has made the research reliable.

Furthermore, in the third section of the dissertation, components that support gender and composes the musical performance such as instrument (baglama) types and accord preference, melodic features, reference tone, and repertoire has been studied. Divisions of preferences of the instrument types, accord preference and reference tone of the women who play baglama have been examined among from 75 works of art. The reason for these preferences is important as gender can reflect musical performance. Beside, existing among the reasons for factors constituting musical performance, behavioral patterns, which have been observed in the form of imitation of the main male figure, popular performer or master as the source of inspiration, have been examined in terms of both proportional facts and also melodic intonations and their transcriptions. In addition to this, aesthetic judgments, which was placed on 'masculine pleasure' and all of these behavioral patterns point out has been examined.

Last section of the thesis is the conclusion part in which the theory and the practice have been synthesized and analyzed. In this section, the entire data that has been acquired through the samples within the scope of the research has been evaluated in terms of gender.

Keywords: Music, woman, baglama, playing and singing, gender, performance, music performance, music field, Bourdieu.

1. GİRİŞ

Yazılı-basılı kaynaklardan hareketle, kamusal alandaki varlıklarına 20. yüzyıldan önce, nadiren de olsa rastladığımız; ancak adı geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren ses ve görüntü kayıtlarına ulaşabildiğimiz kadınlar kültürel aktarımda önemli bir role sahiptirler. Kadınlar öncelikle ve çoğunlukla özel alanda, daha sonra ise kamusal alanda müzik performansının içindedirler; müziğe toplumsal normlarla bağlantılı olarak katkıda bulunmaktadır. Bir taraftan müzikâl katkıları günlük performanslar ile harmanlamakta, müzik performansı görünümüne büründürmekteyken; diğer taraftan toplumsal normları bu performanslar sayesinde her defasında yeniden üreterek topluma sunmaktadırlar. Kadınlar bu noktada, Richard Schechner'in tanımladığı dört büyük performans sahasında (eğlence, iyileştirme, eğitim ve ritüelleştirme) (2015:34) tecrübeli oyuncular olarak görülmektedirler. Belirtilen dört performans sahasında oyunculuklarını sergilerlerken, toplumsal yapının sunmuş olduğu normları kültürel bellek vasıtasıyla aktarmaktadırlar.

Performanstaki toplumsal normlar farklı zamanlarda, farklı alanlar ya da mekânlar içerisinde karşımıza çıkabilmektedir. Bu bağlamda, 20. yüzyılda modernizm, erkekleri işgücü olarak üretime katarken, kadınları erkeğin üretim koşullarını sağlamakla görevlendirmektedir. Tarihsel süreç içerisinde, kültürel bellek yoluyla aktarılan, habitus biçimini alan rol dağılımı neredeyse tüm alanları toplumsal cinsiyet açısından etkisi altına almaktadır. Erkek egemen düzenin yapıtaşı ve eyleyicilerin/aktörlerin taşınan belleği olan cinsiyet kimliği ile ilgili ana metinler, oyuncular tarafından performe edilerek ritüelleştirilmektedir. Böylece, toplumsal cinsiyet düzeninin bilinç düzeyindeki ana metinleri, pratik düzeyde yeniden üretilmekte, pekiştirilmekte ve yaygınlaştırılmaktadır. Bellekten pratiğe taşınan eylemlerin tümünde kadının toplumsal düzen çağrılarının aracı ve amacı olarak görülmesi onlarla ilgili günümüze kadar yapılan birçok çalışmanın sebebini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmada kadın, müzik performansı açısından ele alınmıştır. Müzik performansında kadın, hem araştırma evreninin sınırlandırılması, hem de tarafımızca uzun yıllar boyunca deneyimlenmesi bakımından bağlama çalıp söyleyen kadınlar

özelinde değerlendirilmiştir. Araştırma, bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi kapsamı ve amacıyla hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında genelde performansta, özelde ise müzik performansında açığa vurulan toplumsal cinsiyet verileri değerlendirilmiştir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınlar görsel ve işitsel kayıtlara ulaşabilmek bakımından 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ele alınmıştır. Araştırma, Türkiye sınırlarını kapsamaktadır.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların performansının incelenmesi fikri, şüphesiz yıllar süren gözlemlerin sonucudur. Müzik alanında yaklaşık 24 yıldır bağlama çalıp söyleyen, alanda aktif bir sanatçı-araştırmacı olarak, günlük yaşamdan müzik alanına uzanan cinsiyet eşitsizliği ile ilgili gözlem ve deneyimlerim, performans ve müzikoloji alanlarında aldığım lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimlerinin etkisiyle bilimsel araştırmaya dönüşmüştür. Toplumsal cinsiyet meselesine içeriden bakan bir gözlemci olmanın avantajları değerlendirilmiştir. Buna göre, meselenin katılımcı-gözlem yoluyla detaylandırılması mümkündür. Diğer yandan, katılımcı-gözlemci olmanın bilimsel çalışmanın nesnelliği açısından yatarabileceği olumsuzluklar hesaba katılarak, salt öznel ifadelerden mümkün olduğunca kaçınılmıştır.

Bu araştırmadan yaklaşık 11 yıl öncesine uzanan toplumsal cinsiyet ile ilgili saha çalışmalarımın (Arguvan, Şah Sultan/Sultan Hatun araştırması lisans bitirme tezinde mevcuttur) yanısıra, 2011 ve 2013 yıllarında uluslararası sempozyumlarda sunmuş olduğum Arguvan'lı Kadın Ozan Şah Sultan'ın Yaşamı ve Şiirleri Üzerine Bir Değerlendirme ve Bağlama İcrasında Kadın adlı bildiriler bağlama çalıp söyleme geleneğindeki kadın performansının bilimsel olarak incelenmesinin zeminini hazırlamıştır. Tez çalışması sırasında ise, 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü kapsamı'nda, 2017 yılında İsviçre'de düzenlenen uluslararası panelde, Türkiye'de Halk Müziği'nin oluşum ve aktarım sürecinde kadın müzisyenlerin performansı toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilmiş; 2018 yılında uluslararası hakemli Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi'nin 16. sayısında Bağlama'nın Toplumsal Cinsiyet Açısından Temsili adlı makale yayınlanmıştır. Böylece, yıllar süren gözlemler, alan çalışmaları, sunumlar, hazırlanan ve basılan yazılı dökümanların yanısıra, bu çalışmanın tarafımda yapılmasının uygun olabileceği düşünülmüştür. Daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Bağlama çalıp söyleyen kadın performansının toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilmesi üzerine yapılan bu çalışma hazırlanırken, gerek mülakat yapılan kişilerle, gerekse bazı basın-yayın organlarıyla paylaşılmıştır. Bu paylaşımların ardından hem mülakat yapılan kişiler, hem de basın-yayın organları ve hatta çeşitli sivil toplum kurum-kuruluşları tarafından toplumsal cinsiyet sorununa çok daha fazla dikkat çekildiği tespit edilmiştir. Henüz yayınlanmadan ortaya çıkan çalışma kapsamı hakkındaki söylemlerin yaygınlığı, gerek çalışmanın, gerekse performanstaki toplumsal cinsiyet meselesinin etkinliğine ve önemine işaret etmektedir.

Araştırmanın önemi ve performansı oluşturan tüm unsurların geniş kapsamlı değerlendirilmesi gerektiği düşüncesiyle, sadece Türkiye literatüründen değil, aynı zamanda dünya literatüründen örnekler titizlikle takip edilmiştir. Araştırma her ne kadar doğrudan kadın kimliği ile ilgili olsa da, performansın şemsiye bir terim olarak kullanılması, performansla ve kadınla bağlantılı özellikle sosyolojik, antropolojik ve etnomüzikolojik açıdan irdelenebilecek birçok hususun masaya yatırılması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu bakımdan, kadın ve performans ile ilgili tespitler tarih, kültür, zaman ve mekân kapsamında ele alınmıştır.

Araştırma kapsamında öncelikle alanda bulunmanın avantajları kullanılarak, performans ve müzik performansındaki toplumsal cinsiyet verileri değerlendirilmiştir. Verilerin analiz edilmesiyle eş zamanlı olarak, Türkiye’de ve dünyada kadın kimliği, kültürel bağlamıyla toplumsal roller, müzikte kadın ve kadınla ilgili temsillerle ilgili çalışmalar irdelenmiştir. Tüm dünyada kadın sorunlarının ortak noktaları tespit edilerek; toplumsal cinsiyet eşitsizliğine teorik açıdan yaklaşan başta Butler, Bebel, Bourdieu, Dunbar, McClary, Koskoff gibi birçok araştırmacının çalışmaları ve Türkiye’deki toplumsal cinsiyet çalışmaları incelenmiştir. Performans ve müzik performansı açısından ise Turner, Schechner, Goffman, Fisher, Lichte, Kershaw, Bauman, Carlson ve daha birçok araştırmacıya ait çalışmalar detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Türkiye’de yapılan kadın, müzik ve performansı ile alakalı çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler, saha çalışmalarından elde edilen ses-video kayıtlarıyla biraraya getirilmiştir. Böylece, hem alan içinden, katılımcı gözlemci olarak; hem de alanla ilgili literatür incelemesinde bulunarak elde edilen toplumsal cinsiyet verilerinin performans ve müzik performansındaki dışavurumu analiz edilmiştir.

Performansın toplumsal cinsiyet incelemesi herşeyden önce tarihsel veri gerektirmektedir. Çünkü, performans anlık olarak gelişse de, geçmişin izlerini taşımaktadır. Bu bakımdan, bağlama çalıp söyleyen kadınların 20.yüzyılın ikinci yarısına nasıl geldikleri önemlidir. Hatta araştırma kapsamı 20. yüzyılın ikinci yarısından sonrası olarak belirlense de, bağlamanın kendisi ve temsiliyeti bizleri bu yüzyıldan çok daha öncesine götürmektedir. Örneğin, bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından temsili hususunda Dede Korkut hikâyeleri önemli ipuçları vermektedir.

Mevcut mesele tarihsel açıdan ele alındığında, *bağlama*, *saz* ya da farklı adlarla tanımlanan bu çalgı ile münasebeti bulunan kadınların gerek kaynak kişi, gerek âşık, gerekse taşıyıcı sıfatlarıyla yazılı-basılı ve görsel arşivlere yirminci yüzyılın ikinci yarısından önce neredeyse girmemesi oldukça düşündürücüdür. Bu durum, bağlama çalıp söyleyen kadın icracının nadiren bulunduğunu¹; var olanların ise detaylı bir çalışmayla kaydedilemediğini göstermektedir. 20. yüzyıla gelene kadar bağlama veya bağlamaya benzer, farklı adlarla anılan çalgıyı çalan kadın figürüne rastlamak birkaç kaynak dışında neredeyse imkânsız iken, bu kadınların bağlama icrasıyla eş zamanlı olarak vokal icra gerçekleştirmesi ile ilgili veriler bulmaya çalışmak hayalden öteye geçilemeyecek bir durummuş gibi görülmektedir.

Cumhuriyet Dönemi’ndeki derleme çalışmalarında ise Türkleşme, Millileşme amacı doğrultusunda, çağdaş uygarlık seviyesine ulaşma hususunda “kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmeler (!), oynak ve curcunalı karakterler”den arınma (Salcı,1940, s. 10), ideali tespit edilmektedir. Aslında, Salcı’nın derleme çalışmalarının amacını belirlerken kullandığı bu tabirler kadınların geleneksel müziğin neresinde yer alabileceği konusunda önemli ipuçları taşımaktadır. Nitekim, bağlama çalıp söyleyen kadınların kamusal alanda, basılı ve görsel kaynaklardaki görünürlüğü bizleri ancak 20. yüzyılın ikinci yarısına, hatta en iyi ihtimalle yaklaşık 1970’lere kadar götürebilmektedir.

¹ Yazılı-basılı kaynaklarda 20.yüzyılın ikinci yarısından önce bağlama ya da bağlamaya benzer, farklı isimlerle adlandırılan çalgıları icra eden kadınlara nadiren rastlanmaktadır. Türkiye’de, Cumhuriyet döneminde yapılan derleme çalışmalarındaki derleme fişlerinde (TRT kurumunca bugüne kadar incelenen derleme fişlerinde) kaynak kişi niteliğindeki kadın müzisyenlerin bağlama çalmaları ile ilgili bilgiye rastlanmamıştır. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Oyunları Müdürlüğü’nde ve Dökmetaş’ın arşivinde yer alan, derleme gezilerinden elde edilen, bağlama çaldığı varsayılan bir kadın fotoğrafı dışında o yıllara ait görsel herhangi bir kayıt bulunamamıştır.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların bahsi geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren gün ışığına çıkması (yazılı-basılı, görsel-işitsel yayın organlarında ve icra mekânlarında yer alabilmeleri) kadın âşıkların mücadelesi sayesinde gerçekleşebilmiştir. Kadın âşıkların mücadelesi ise bizleri Anadolu Bacılar Teşkilâtı'na (Bacıyân-ı Rûm'a²) kadar götürmektedir. Hem Melikoff (2008), hem de Bayram (2008) Bacıyân-ı Rûm (XIII.yy.) adı verilen derviş kadınlar topluluğunun bahsi için Âşıkpaşazâde'yi işaret etmektedirler. Her iki kaynağa göre, Bâciyân-ı Rûm'un öncüsü, Hacı Bektaş'ın ilim ve kerametlerine şahit olan³, ondan el alan, emanetlerinin sahibi olduğu iddia edilen bir kadındır. İlim, irfan, keramet sahibi olan bu kadının adı Hacı Bektaş Menâkıbname'sinde sıklıkla Fatma Bacı, Fatma Ana, Kadıncık Ana ve Kadıncık olarak geçmektedir (Melikoff, 2008, s. 150-151; Bayram, 2008, s. 27-29). Kadıncık Ana ve Bâciyân-ı Rûm adı verilen kadın örgütü, Anadolu'da kadın örgütlenmesi ve hareketi açısından büyük önem taşımaktadır. Yine de, Kadıncık Ana XIII. yüzyılda böylesine etkin bir kadın örgütlenmesinin önderi olarak bilinmesine rağmen, öncelikli olarak 'Ahi Evren'in eşi' şeklinde tanımlanmasına ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Nitekim kadınlarla ilgili yapılan çalışmalarda bile kadınların genellikle herhangi bir erkek/erkekler üzerinden tanımlandıkları görülmektedir. Bu durum, tarih ve kültür yazımındaki eril dili ortaya koymaktadır. Öte yandan, Şeriatî'nin *Kadın (Fatıma Fatımadır)* adlı çalışmasında erkek egemen anlayışla yazılan İslâm tarihine Fatıma üzerinden getirdiği eleştiri gibi- ki bu çalışmada, Fatıma'yı İslâm tarihinin zorlu görevinin ilk eri olarak nitelendirmektedir (2015, s. 145)-, sınırlı sayıda çalışma, günümüzde kadınların cinsiyet eşitliği açısından verdikleri toplumsal mücadelede etkin rol oynayabilmektedir. Kadınların Âşıklık Geleneği'ndeki mücadeleleri de bu minvalde değerlendirilmelidir.

Kadınların Âşıklık Geleneği'ndeki mücadeleleri bireysel fayda sağlamaktan ziyade, erkek egemenliği üzerine kurulan folklor anlayışına karşı verilen toplumsal

² Bacıyân-ı Rûm, Ocak'a göre Anadolu'da heterodoks İslâm anlayışının taşınması ve yaygınlaştırılmasıyla tanınmış dört taifeden biridir. Bahsi geçen dört taife, I. Ahıyân-ı Rûm, II. Gazıyân-ı Rûm, III. Bâciyân-ı Rûm, IV. Abdâlân-ı Rûm'dur (2009, s. 204). Bayram ise Bâciyân-ı Rûm'u, Ahıyân-ı Rûm teşkilâtının kadınlar kolu (!) olarak tanımlamaktadır. Bu teşkilât Ahi teşkilâtı ile birlikte dönemin sosyal, kültürel, siyasi kuruluşlarının başında gelmektedir. (2008, s. 9, 62).

³ Bayram (2008), Fatma Bacı ve Bacıyân-ı Rûm adlı çalışmasında, Velâyet-name'den hareketle, Hacı Bektaş'ın Rum Diyarı'na (Anadolu'ya) girdiğinde mânâ âleminde erenlere selâm verdiğini, bu selâmın sadece Fatma Ana'ya mâlum olduğunu; bu vesileyle haberin erenler meclisine iletildiğini ifade etmektedir (2008, s. 41,47-48). Ayrıntı için bkz. Bayram, Mikâil (2008). Fatma Bacı ve Bacıyân-ı Rûm (Anadolu Bacıları Teşkilatı), Nüve Kültür Merkezi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

mücadeledir. Ancak bu bedeli kendi yaşamlarında Çınar'ın (2008) *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar* isimli çalışmasında görüldüğü üzere, ağır şekilde ödemişlerdir (2008, s. 205-212).

Köksel'in (2012) *Yirminci Yüzyıl Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Âşıklar* isimli çalışmasında ise Çobanoğlu'ndan alıntı yaparak vurgulamış olduğu aşağıdaki tespiti hem düşündürücüdür, hem de bu gelenek içerisinde kadın mücadelesinin anlaşılması için önemlidir:

Âşık tarzı edebiyatın geliştiği çevreler olarak ne tekkeler, ne kahvehaneler, ne de yeniçeri ocakları kadınlar için uygun ortamlar değildi. Bazı görüşlere göre âşık tarzı kültür geleneğinin ortaya çıkmasında sosyal bir kurum olan kahvehaneler birinci derecede önemlidir. Yüzyılımıza gelinceye kadar kaynaklarda tek tük kadın saz şairi adına rastlansa bile kadınlar bir erkek mesleği olan (!) âşıklık mesleğine dahil olamamışlardır. Onların söyledikleri ağıtlar, destanlar, koşmalar, türküler anonim halk şiirimizi zenginleştirmiştir (2012, s. 58).

Görüldüğü üzere, kadınlarla ilgili yapılan çalışmada bile âşıklığın erkek mesleği olarak tanımlanabilmektedir. Elbette mevcut toplumsal roller, bu rollerle bağlantılı alan dağılımı ve imkânlar dâhilinde kadın âşıkların toplumsal mücadelesinin sınırlı bir etki alanına sahip olduğu belirtilebilir. Bu âşıklar aynı zamanda, gelenek içerisinde her ne kadar varlıklarıyla ilgili mücadele vermiş olsalar da, toplumsal cinsiyet ve kodları açısından sınırlı bilgiye sahiptirler. Yine de, gerek usta malı eserleri, gerekse kendi eserlerini bağlama eşliğinde, kısmen de olsa halka açık alanlarda icra etmeleri, çalıp söyleme geleneğinin gelecekteki kadın temsilcileri açısından oldukça önemlidir.

Kadın âşıklar Türkiye'de bağlama çalıp söyleyen kadınların modern süreçteki ilk temsilcileri olarak nitelendirilebilirler. Onların gelenekteki etkisi, kültürel dinamiklerin köyden kente taşınması, kentte daha fazla dinleyici/izleyici kitleye ulaşılabilmesi, kitle iletişim kanallarının yayılması, örgün ve yaygın eğitim desteği ile birleşmek suretiyle günümüzde bağlama çalıp söyleyen kadınların farklı derecelerde profilini oluşturmuştur. Ancak, ülkemizde bağlama çalıp söyleyen kadınların sayısındaki artışın toplumsal söylem ve pratikler üzerinden değerlendirildiğinde nitelikten çok, nicelik ifade ettiğini görmek gerekmektedir. Bu kapsamda, sadece erkeklerin değil, aynı zamanda kadınların da performanslarında görülen cinsiyet eşitsizliğini gösteren dışavurumlar, mevcut meselenin yeterince anlaşılmadığını ortaya koymaktadır. Mesele daha detaylı bir çerçevede el alındığında, müzik alanında, herhangi bir kurumda ya da mekânda kadın sayısının erkek sayısı ile eşit ya da fazla

olmasının cinsiyet eşitsizliğine çözüm olmayacağını görülür. Çünkü, hem erkek, hem de kadın erkek egemen kodları pekâlâ taşıyabilir. Kadınların konserlere sadece bir boşluğu görsel olarak doldurmak amacıyla davet edilmelerinin yanısıra; böylesi bir davete karşı herhangi bir itiraz geliştirmemeleri, sembolik olarak yürütülen; dolayısıyla fark edilmesi zor erkek egemen düzenin varlığını göstermektedir. Ve yine, TV programında kadın sanatçıların çalgı performansı için takdim edilmelerinin ardından mutfığa dâir sohbetlerin yapılması, cinsiyet kimlikleriyle ilgili toplumsal rollerin sahne performansına yansıdığını göstermektedir. Hatta, kadınların davet edildikleri birçok programın çekimlerinin mutfakta yapıldığı görülmektedir. Elbette bu meseleyle ilgili daha pekçok örnek vermek mümkündür. Hal böyleyken, *Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi* adını taşıyan bu çalışma öncelikle kadın performans sanatçıları açısından önemlidir. Bu noktada öncelikle, araştırmadaki toplumsal cinsiyet tartışması ile birlikte, *kadın da sahneye çıkabilmelidir, bizde (Alevîlerde) cinsiyet yoktur, can vardır; kadın-erkek eşittir* gibi bağlama çalıp söyleyen kadınlar tarafından da sıklıkla dile getirilebilen, pratik açısından titizlikle incelenmeden şiddetle ifade edilmesi sebebiyle klişeleşen pek çok savunmanın, cinsiyet eşitliğinin sağlanması noktasında faydasız olduğu fark edilmelidir. Dolayısıyla, bu savunmaların ötesine geçmenin; yani meselenin nesnel ölçütlerle teori ve pratik açısından analizinin yapılabilmesinin ivediliği görülmelidir.

Toplumsal cinsiyetin müzik performansındaki dışavurumlarının ortaya konması araştırmacıların başta performans ve toplumsal cinsiyet meselelerine yaklaşımları; daha sonra bu meselelerin zaman (dönem) ve mekân bağlantılarının analiz edilmesiyle mümkündür. Çünkü, performans sadece bir sanatçının ortaya koyduğu müzikal ifade biçimi değildir; tarihsel, sosyolojik, psikolojik düzeyde pek çok anlamla yüklüdür. Bu sebeple, performansta toplumsal cinsiyet verilerini ortaya koymaya yarayan pek çok bağlam göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca, araştırmanın müzik performansını oluşturan unsurları toplumsal cinsiyet verileri sağlamaları açısından belirlenmiştir. Yani, müzik performansını oluşturan her unsur toplumsal cinsiyet verisi sunmayabilir. Bu sebeple, araştırma sorusunun cevabı alınabilecek müzik performansı unsurlarına öncelikli olarak yer verilmiştir.

Gerek saha araştırması (mülâkatlar, performans kayıtları, gözlemler vs.), gerekse basılı ve elektronik kaynaklardan (kitaplar, makaleler, video URL'leri, gazeteler) elde edilen toplumsal cinsiyet verileri tespit edilerek sonuç bölümüne gidilmiştir.

1.1 Araştırmanın Konusu, Yöntemi ve Kapsamı

Araştırmanın konusu, bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarıdır. Bağlama çalıp söyleyen kadınlar görsel ve işitsel kayıtlarına ulaşabilmek amacıyla 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla ele alınmıştır.

Araştırmanın amacı, bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesidir. Bu araştırma daha açık ifadeyle, kadınların müzik performansının toplumsal yaşamdaki performansı ile ilişkisinin ortaya konması; müzik performansını oluşturan ve bu performansla taşınan/aktarılan toplumsal cinsiyet bulgularının tespit edilmesi amacı ve kapsamıyla hazırlanmıştır.

Araştırmada kadın performansı bağlama çalgısı üzerinden analiz edilmiştir. Bu çalgı farklı çalışma alanları açısından pek çok şekilde tanımlanabilse de; mevcut araştırmanın içeriğiyle ilgili, kültürel birikimin müzikal, sözel ve görsel açıdan, mesajlar ya da semboller yoluyla aktarılmasını sağlayan çalgı olarak tanımlanabilir. Kültürel aktarımın etkili bir şekilde gerçekleşmesi için genellikle vokalle eş zamanlı icra edilmektedir. Halk arasında bağlama ve vokal icranın aynı anda, aynı kişi tarafından gerçekleşmesine “çalıp söyleme” ya da “çalma ve söyleme” adı verilmektedir⁴. Çalma ve söyleme iki ayrı eylemmiş gibi görülse de; çalıp söyleme iki eylemin eş zamanlı olarak gerçekleşip bütünleştiğini ifade etmektedir. Daha da önemlisi, sadece çalma ya da söylemeden (vokal icra) ayrılan bu bütünlük, yüzyıllar boyunca taşınarak çalıp söyleme adı verilen geleneği (çalıp söyleme geleneğini) oluşturmuştur. Bu bakımdan, araştırmada bağlama icraları ve vokal icralar kimi zaman birbirinden ayrıştırılarak analiz ediliyormuş gibi görülse de, bir yapbozun parçaları gibi ele alınarak bütüne ulaşma yoluna gidilmiştir. Müzik performanstaki toplumsal cinsiyet verileri ise, sadece çalma ya da söyleme eylemleri üzerinden değil, çalıp söyleme eylemi (bütün eylem) üzerinden değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, müzik performansında çalma ve söylemenin teknik açıdan nasıl gerçekleştiğinden ziyade,

⁴ Toplumsal belleğin kültürel ürünleri yüzyıllar boyunca çalıp söyleme geleneği sayesinde gelecek nesillere aktarılmıştır. Yine de, bu tabirin yazılı-basılı kaynaklarda sıklıkla karşımıza çıkmaması ilginçtir. Çalıp söyleme tabirine rastladığımız kaynaklardan bazıları şunlardır:

Parlak, Erol (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertuş (Hayatı, Sanatı, Eserleri) I-II*, Demos Yayınları, Barış Matbaası, İstanbul.

Öcal, Mehmet (2013). *Türk Halk Müziğimizde Toplu Çalma Söyleme Geleneği*, Folklor/Edebiyat, C.19, S. 75.

toplumsal cinsiyet açısından ne ifade ettiği son derece önemli olup, araştırma içeriği bu doğrultuda oluşturulmuştur.

Basılı kaynaklarda bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansına ve konunun işleniş biçimine dâir herhangi bir örnek bulunmamaktadır. Konuyla ilgili mevcut literatür eksikliği araştırmanın yürütülmesi, tespitlerin kategoriler oluşturularak yazıya aktarılması esnasında birtakım sorunlara sebep olsa da, çalışmanın özgünlüğü açısından kayda değerdir. Çalışmamızın ana meselesini oluşturan performans ile ilgili birçok basılı kaynak piyasaya 2016 yılı itibariyle sürülmüştür. Bu durum, performans disiplininin dünya literatüründe neredeyse henüz çalışılan bir disiplin olduğunu ortaya koymaktadır. Var olan sınırlı sayıda çalışma ise genellikle tiyatro alanı ile ilgilidir. Yine de, araştırmanın gidişatını az sayıdaki basılı kaynaklara ulaşmada sıkıntı yaşamak gibi olumsuz yönde etkileyen bu durumun, özgün veriler ortaya konduğunda avantaja dönüşmesi muhtemeldir.

Performans kaynaklarının yanısıra, performansın toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilmesi noktasında başta müzikoloji, sosyoloji ve antropoloji olmak üzere, tarih ve hatta psikoloji alanlarından pek çok basılı kaynak titizce incelenmiştir. Kaynakçayı oluşturan basılı kaynakların tez konusuna uygunluğu ve güvenilirliği göz önünde bulundurulmuştur. Bu doğrultuda, araştırma kapsamında performans, toplumsal cinsiyet, Anadolu’da kadın, inanç ve kadın, kadın âşıklar, âşıklık geleneği ve edebiyatı, popüler müzik, kitle iletişim, Türkiye’nin son yüzyılının tarihsel, siyasal, kültürel analizi ve müziğe yansımaları, kültür alanı ve iktidar ilişkileri gibi pekçok konu ile ilgili kitaplar, sözlükler, YÖK Tez veritabanında yer alan lisansüstü tezler, ULAKBİM veritabanında bulunan makaleler, elektronik kaynaklar, TRT derleme koleksiyonu ve arşivi, hakemli dergiler, fotoğraf/kamera kayıtları, müzik albümleri, plâklar, gazete-dergi haberleri, sosyal medya plâtformlarındaki forumlar, CD/DVD/Video klip gibi ses ve görüntü sağlayan dijital verilerden yararlanılmıştır.

Böylece, performansın pek çok alanı ilgilendiren şemsiye bir terim olmasından hareketle, diğer alanlarla ilgili kaynaklardan elde edilen veriler sentezlenerek, performanstaki toplumsal yapının geniş bir çerçevede, analitik olarak incelenmesi imkânı sağlanmıştır. Hem performansın neredeyse henüz çalışılan bir alan olması, hem de toplumsal cinsiyetin pek çok alandan elde edilen verilerle değerlendirilmesi sebebiyle, araştırmanın kendi alanında özgün bir niteliğe sahip olması ve aynı zamanda akademik çalışmalara önemli ölçüde katkı sağlaması beklenmektedir.

Araştırmada, performans ve toplumsal cinsiyet meselesi hem teorik, hem de pratik açıdan ele alınmıştır. Bu doğrultuda tez çalışmasının gövdesi teori ve pratik olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Gövdeyi oluşturan ilk bölüm teori, ikinci bölüm ise pratik ağırlıklı işlense de, araştırmanın bilimsel yeterliliği göz önünde bulundurularak her bir bölümde teori ve pratiğin birlikte değerlendirilmesi sağlanmıştır. Bu doğrultuda, konuyla ilgili basılı kaynaklar, mülâkatlar, ses ve video kayıtları biraraya getirilerek, titizlikle incelenmiştir.

Araştırma kapsamında Türkiye sınırları içerisinde bağlama çalıp söyleyen 17 kadın performans sanatçısı değerlendirilmiştir. Performans sanatçılarının belirlenmesinde dinleyici/izleyici kitlesi açısından popülerite sağlama, bağlı bulunduğu kurumda bir ya da birkaç özelliğiyle öne çıkma, müzik alanında etkili bir sosyal çevreye sahip olma gibi araştırmaya model oluşturabilecek nitelikler aranmıştır. 17 kadın performans sanatçısı zaman, mekân, üretim ve tüketim ilişkileri açısından ele alınarak; şu 4 kategoride tanımlanmıştır:

- 1- Eser üreticileri ya da kaynak kişiler;
- 2- Resmî icra kurumlarında görev yapan/yapmış olan, genellikle resmî kurumlar tarafından derlenen türkülerini icra eden performans sanatçıları (TRT, Kültür Bakanlığı sanatçıları vs.);
- 3- Kaynak kişilerin ya da eserleri kent ortamına taşıyan kişilerin -ki bu insanlar genellikle herhangi bir devlet kadrosunda bulunmayıp, popüler kültür içerisinde konumlanmaktadır- icralarını esas alan, türkü icra eden performans sanatçıları;
- 4- Popüler kültürü; bu kültürden beslenmiş icracıları ve dinleyici kitlesini esas alan, türkü/beste icra eden performans sanatçıları.

Eğitim kurumları bu kategorilerden ilki hariç, herhangi birine dâhil olabileceği için 5. kategori kapsamında değerlendirilmemiştir. Sözgelimi TRT, Kültür Bakanlığı gibi kurumlar aynı zamanda eğitim kurumları gibi işlemektedirler. Öte yandan, popüler kültür kapsamında değerlendirilen bir sanatçı eğitim kurumunda da görev yapabilmektedir. Nitekim eğitim kurumlarında görev yapmak, belirtilen kategorilerdeki performanslarda herhangi bir farklılığa neden olmamaktadır. Ancak, etkinlik mekânı değişimi, mekâna uyumlanmayı âdeta gerekli kıldığı için performansı doğrudan etkilemektedir. Örneğin, 4. kategorideki bir sanatçı eğitim kurumunda görev yapabilmekte, 2. kategoride tanımlanan sanatçıların performans mekânına uygun

müzik performansı gerçekleştirebilmektedir. Elbette bu durum, performans sanatçısının eğitim kurumunda görev yapmış olmasından bağımsızdır.

Ülkemizde müzik alanında öne çıkan, erkeklere nazaran oldukça az sayıda bulunan bağlama çalıp söyleyen kadınların 17'sinin⁵ tek çalışma içerisinde değerlendirilmesi şüphesiz oldukça zordur. Yine de, bir araştırma için bu kadar fazla sayıda kadının incelenmesi araştırmanın evreninin geniş tutulması ve tespitlerin güvenilirliği açısından oldukça önemlidir.

Performansın toplumsal cinsiyet bağlantılarını tespit edebilmek ve alandaki gözlemleri destekleyen veriler elde edebilmek için performansı incelenen 17 kadının 12'si ile derinlemesine mülâkatlar gerçekleştirilmiştir. Performans sanatçılarından 1'i ile kendi isteği doğrultusunda e-mail üzerinden görüşme yapılmıştır. Diğer bir performans sanatçısı ise araştırma süresinde vefat ettiği için, kendisi ile ilgili veriler müzik alanında kendisini yakından tanıyan sanatçı ve araştırmacılardan elde edilmiştir. Yani, araştırma kapsamına alınan toplam 14 kişinin mülâkat verilerine ulaşılmıştır. Diğer 3 kişiden 2'si ile ciddi sağlık sorunları ve yoğun konser programları nedeniyle; 1'i ile araştırma kapsamına sonradan dâhil edilmesi, uzak bir şehirde ikâmet etmesi ve zaman kısıtlılığı nedeniyle mülâkat yapılmamıştır. Ancak bu durumun araştırmaya olumsuz yansıdığı söylenemez. Mülâkat yapılan kişilerden araştırma sorusuna ve kapsamına uygun olarak yeterli veri elde edilmiştir. Ayrıca, araştırma konusu ve kapsamına uygun olan performans ve mülâkatlardan örneklem olarak yararlanılmıştır.

Araştırma kapsamındaki 3 performans sanatçısı, aynı kategoride yer almaları (kadın zâkirler) ve aynı anda performans gerçekleştirmeleri nedeniyle odak grup çalışması olarak değerlendirilmiştir. Bu bakımdan, 3'ü ile aynı anda mülâkat yapılmıştır. 3 kişiden 1'inin araştırma sorularına genellikle çekimser kalması ve bu durumun bilimsel tespit açısından belirsizlik oluşturması sebebiyle mülâkat sorularına ilişkin istatistik verileri 12 performans sanatçısı üzerinden elde edilmiştir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınlarla 03.02.2016-14.09.2016 tarihleri arasında İstanbul, Ankara, İzmir, Isparta, Nevşehir-Hacıbektaş'ta derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Alan araştırması adı geçen iller ve belirtilen zaman dilimi ile sınırlı

⁵ Bunlardan 3'ü kadın zâkir kategorisinde tanımlanıp, aynı anda performans gerçekleştirdikleri için odak grup olarak incelenmişlerdir. Yani, araştırmada 15 kadın performansı örneklemi kullanılmıştır.

tutulmuştur. Mülâkat soruları performans sürecindeki toplumsal cinsiyet izlerinin tespit edilebilmesi amacıyla hazırlanmış açık uçlu sorulardır. Sorular, araştırma kapsamındaki şahıslardan alınan farklı yanıtların sayısal veri sağlaması ihtimali düşünülerek sabitlenmiştir. Ancak, mülâkatlar esnasında kimi zaman ana soruların dışına çıkıldığını da belirtmek gerekir. Böylece, mülâkatı yapılan kişinin kendisini daha rahat biçimde ifade edebileceği; ikincil soruların ve yanıtların elde edilebileceği bir araştırma ortamı oluşturulmuştur. Ayrıca, araştırma kapsamındaki bağlama çalıp söyleyen kadın performans sanatçılarından elde edilen verileri desteklemek, farklı bakış açılarını değerlendirmek, çalışmanın içeriğini oluşturmak amacıyla, kadın erkek farketmeksizin, alanda yetkin araştırmacı ve icracılarla kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerden elde edilen veriler yaklaşık 500 sayfa olarak yazıya aktarılmıştır. Yazıya aktarılan kişisel görüşmeler kimi zaman konu başlıklarına göre ayrılarak tablo haline getirilmiş, kimi zaman ise alıntı şeklinde performanslardan elde edilen bulguları destekleyen örneklemeler olarak kullanılmıştır. Araştırmanın nesnelliğinin sağlanması, tarafların ve öznelerin zarar görmemesi için mülâkat yapılan kadın performans sanatçılarının kimliği kod verilerek gizlenmiştir. Buna göre mülâkatlar M kodu ile, performans sanatçıları ise P kodu belirtilmiştir. M ve P kodlarının yanındaki farklı rakamlar, farklı performans sanatçılarını ifade etmektedir ve birbirini karşılayan rakamlar aynı performans sanatçısına aittir. Örneğin, M1 mülâkatı, P1'e aittir.

Araştırmanın toplumsal cinsiyet teorisi üzerinden yapılması sebebiyle, performanstaki kadın kimliğinin yanısıra, onu çevreleyen, hatta gizli ve baskın bir şekilde etkisi altında bulunduran erkek kimliği de incelenmiştir. Erkek performans sanatçıları EP kodu ile belirlenmiştir. Araştırmadaki 15 örneklemin (toplamda 17, 1'i odak grup olduğu için 15) dışında kalan kadın performans sanatçıları KP kodunu taşımaktadır. KP kodunu taşıyan birden fazla sanatçının aynı anda gerçekleştirdikleri performanslar rakamlarla belirtilmiştir. Örneğin, 3 kişiden oluşan kadın performansı KPx3 olarak belirlenmiştir. Erkek kaynak kişiler ise KyEP biçiminde kodlanmıştır.

Araştırmanın performans analizleri 2015-2016 yılından itibaren video kaydı yapılan ve elektronik ortamdan alınan, her bir performans sanatçısından en az üçer kayıt olmak üzere 100'ü aşkın sayıda müzik performansı üzerinden gerçekleşmiştir. Analiz edilen video kayıtları ve URL'leri kimliklerin gizlenmesi ve tarafların zarar görmemesi için ekte sunulmamış, tez danışmanları ile paylaşılmıştır. Mülâkatlar, ses ve video kayıtları

sentezlenerek, bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarına dâir analitik bir değerlendirmenin ortaya konması sağlanmıştır.

Araştırmanın içeriği performans, müzik performansı ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantıyı irdelemek üzere oluşturulmuştur. Bu kavramlar aynı zamanda iç içe geçmeleri sebebiyle dikkat çekicidirler. Performansın diğer iki kavramı kapsamı, hatta yaşamın ve davranışın bizzat kendisini oluşturması sebebiyle müzik performansındaki toplumsal cinsiyet unsurlarının sadece müziğin içinde değil, aynı zamanda performansın içinde de aranması gerekmektedir. Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyetle ilgili habituslar, dar anlamda kadınların müzik performansında var oluş biçimlerini (kendilerini nasıl tanımladıklarını ya da nasıl tanımlandıklarını), geniş anlamda ise kültürel performansı ifade etmektedirler. Kültürel performanslar müzikâl, sözel ve görsel (bedene, mekâna ve daha birçok değişkene ait olan) işaretler sayesinde müzik performansına aktarılmaktadır. Bu sebeple, araştırmanın güvenilirliği açısından müzik performansındaki toplumsal yapı izlenimleri alandaki davranış bütünlüğü içerisinde ele alınmıştır.

Çalışmanın içeriği 4 bölümden meydana gelmektedir. 1. bölüm performanstaki toplumsal cinsiyet meselesinin bağlama çalıp söyleyen kadınlar özelinde kısaca değerlendirildiği giriş bölümüdür. Bu bölümde, araştırma konusunun özeti ile birlikte, çalışmanın amacı, yöntemi ve kapsamı hakkında bilgi verilmiştir. 2. bölümde araştırmanın kuramsal çerçevesi açıklanmıştır. Bu doğrultuda, performans teorisi, toplumsal cinsiyet teorisi ve Bourdieu'nun alan teorisi hem kendi içerisinde, hem de müzik alanı üzerinden analiz edilmiştir. 3. bölüm ise araştırmamızın örneklemini oluşturan ve bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının incelendiği bölümdür. Bu bölümde müzik performansını oluşturan tüm unsurlardan ziyade, toplumsal cinsiyet verisi sağlayan unsurları ele alınmıştır. Çalgı, çalgı düzeni, karar sesi, melodik işleme, repertuar ve teknik tercihler toplumsal cinsiyet açısından incelenmiştir. Sahne ve beden dilini, dolayısıyla dinleyici/izleyici kitlesiyle iletişimi oluşturan unsurlar ise 2. bölümdeki Bourdieu'nun alan teorisi kapsamında ele alınmıştır. 3. bölümü oluşturan müzik performansları, 2. bölümdeki kuramsal çerçeve ile birleştirilerek analiz edilmiştir. Böylece, teori ve pratiğin birlikte değerlendirildiği, nesnel ölçütlere dayanan bir çalışmanın ortaya konması sağlanmıştır. 4. bölüm ise araştırmanın sonuç bölümüdür. Bu bölümde araştırmanın iki ana sorusu olan 'bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarındaki toplumsal cinsiyet bulguları

nelerdir’ ve ‘bağlama çalıp söyleyen kadınlar toplumsal cinsiyet açısından müzik performanslarını nasıl gerçekleştirmektedirler’ soruları ortaya konulan tüm verilerle birlikte cevaplandırılacaktır.

1.2 Tezin Amacı

Araştırmanın amacı Türkiye’de bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesidir. Araştırmada bağlama çalıp söyleyen kadınların performansındaki toplumsal cinsiyet bulguları, gerek müzik performansı sırasında dışavurulan, gerekse müzik performansını etkileyen unsurlar açısından ele alınacaktır. Bu sebeple, günlük yaşam pratiği ve müzik performansı ile taşınan toplumsal cinsiyet bulguları mekân, zaman ve müzik alanı kapsamında; bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilecektir. Bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının incelenmesi ile birlikte, müzik performansı ve toplumsal cinsiyet temalı araştırmalara katkı sağlanması hedeflenmektedir.

1.3 Literatür Araştırması

Literatür araştırması içeriğin belirlenmesi ve içeriğin desteklenmesi sürecinde; yani iki ayrı zaman dilimi içerisinde değerlendirilmiştir. Araştırma öncelikle alan çalışmalarından gözlem ve katılımcı gözlem yoluyla elde edilen müzik performansı ve mülâkat verilerine dayanmaktadır. Alan çalışmasından elde edilen veriler TV programları ve sosyal medya paylaşımları ile birleştirilmiş, müzik performanslarındaki toplumsal cinsiyet bulguları not edilmiş ve bu notlar analizin sağlıklı yapılabilmesi için sınıflandırılmıştır.

Basılı ve elektronik kaynaklarda bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansına ve konunun işleniş biçimine dâir herhangi bir örneğin bulunmaması; konuyla ilgili mevcut literatür eksikliği araştırmayı özgün kılmaktadır. Araştırmanın özgünlüğünün yanısıra, alan çalışmasından, TV programlarından ve sosyal medya üzerinden elde edilen tüm veriler başta müzikoloji, sosyoloji olmak üzere, tarih, antropoloji ve kimi zaman da psikoloji alanlarından pek çok basılı ve elektronik kaynakla desteklenerek, toplumsal cinsiyet analizi sağlanması yoluna gidilmiştir.

Araştırmanın literatürü konuya uygunluğu ve güvenilirliği göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Bu doğrultuda, performans, toplumsal cinsiyet, Anadolu’da kadın, inanç

ve kadın, kadın âşıklar, âşıklık geleneği ve edebiyatı, popüler müzik, kitle iletişim, Türkiye'nin son yüzyılının tarihsel, siyasal, kültürel analizi ve müziğe yansımaları, kadın mücadelesinin tarihsel süreci, alan, iktidar ve tâbi alan ilişkileri gibi pekçok konu ile ilgili kitaplar, sözlükler, YÖK Tez veritabanında yer alan lisansüstü tezler, ULAKBİM veritabanında bulunan makaleler, elektronik kaynaklar, TRT derleme arşivi, hakemli dergiler, fotoğraf/kamera kayıtları, müzik albümleri, plâklar, gazete-dergi haberleri, sosyal medya plâatformlarındaki forumlar, CD/DVD/Video klip gibi ses ve görüntü sağlayan dijital verilerden yararlanılmıştır.

Araştırmanın literatürü, ana kaynaklar ve ikincil kaynaklar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Ana kaynaklar performans, müzik performansı, toplumsal cinsiyet, Bourdieu'nun alan kuramı ve kavramları, Halk Müziği'nde kadın, kadın âşıklar, bağlama gibi çeşitli başlıklardan oluşmaktadır. Ana kaynaklarda görüldüğü üzere araştırmanın başlığı; yani “bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi” özgün bir konudur. Bu bakımdan, araştırmanın ana kaynaklarını oluşturan konu başlıklarının bile araştırmaya genellikle doğrudan değil, dolaylı yoldan katkı sağladıkları belirtilebilir.

Araştırmanın ikincil kaynakları ise araştırmanın içeriğini oluşturan ana başlıkları besleyen kaynaklardır. Bu kapsamda, Türkiye'nin son yüzyıllık modernizasyon sürecinde sosyal, kültürel ve siyasî yapılanma ve bu yapılanmanın müziğe yansımaları ile ilgili kaynaklar değerlendirilmiştir. Kimi zaman, kır-kent ya da kırsalda, şehirde ya da kır ve kent arasında temsil edilen müzikler zaman ve mekân bağlamında ve sosyo-kültürel açıdan analiz edilmiştir. Ayrıca, bağlama çalıp söyleme geleneği ve kadın münâsebeti ile ilgili olarak genellikle her ne kadar 20. yüzyıl sonrası kaynakları ele alınsa da, Türkiye'de kadın temsili ve mücadelesi ile ilgili olarak, kimi zaman tarihsel kaynaklara da başvurulmuştur.

Araştırmanın literatürünü oluşturan performans ve performans içerikli birçok basılı kaynak piyasaya son birkaç yıl içerisinde sürülmüştür. Zaten performans, dünyada henüz çalışılan bir araştırma disiplini. Performans çalışmaları genellikle İngiltere, Kanada ve Amerika merkezli, tiyatro alanı ile ilgili çalışmalardır ve farklı kültürler açısından değerlendirilmekten ziyade, performansın teorik çerçevesini konu edinmektedirler. Yani, araştırmanın kapsamını oluşturan performans meselesine dâir dünyada farklı kültürler açısından ele alınan çalışmalara ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Ayrıca, literatür araştırmasında performansın henüz çalışılan bir

disiplin olması sebebiyle araştırma sırasında çeşitli sıkıntılar yaşanmış olsa da, araştırmanın özgünlüğü doğrultusunda, performansın sosyo-kültürel açıdan ele alınmasının gelecek yıllarda, özellikle Halk Müziği alanında yapılacak araştırmalara katkı sağlaması ile birlikte, mevcut olumsuz durumun avantaja dönüşmesi muhtemeldir.

Performans başta Turner, Schechner, Goffman, Fabian, Austin, Kershaw gibi çok sayıda araştırmacının teorik yaklaşımları açısından incelenmiştir. İncelenen tüm kaynaklarda birçok anlamın gözetilmesi bakımından, kavramın tanımlanmasında muğlaklığın olduğu belirtilebilir. Yine de, özellikle sahne sanatları ile ilgili belli başlı tanımlar performansın sınırlarının anlaşılmasına vesile olmaktadır. Örneğin, Turner *From Ritual to Theatre* adlı çalışmasında performansı tek bir eylemden ziyade az ya da çok ilişkili bir sürecin tamamlanması olarak ifade etmektedir (1982, s. 91). Performans Türkçe’de bilhassa sahne sanatlarında genellikle icra anlamında kullanılmaktadır; ancak tüm dünyada yapılan araştırmalarda performans adıyla bilinmektedir.

Carlson performansı, sahne sanatları açısından beceri gösterimi olarak tanımlamaktadır (2013, s. 23). Ancak bu gösterimin hedefi Çalışlar’ın (1993) ifadesiyle sanatın nesnesini oluşturmak değildir; zaman ve mekân içerisindeki deneyim ve süreçtir (1993, s. 146-147).

Kershaw’ın (2015) *Radikal Performans Brecht ve Baudrillard Arasında* adlı çalışmasında insani mübadelenin asgari koşulu olarak gördüğü performans, iletişimli edimselliğe işaret etmektedir. Çobanoğlu (1999) da *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* adlı çalışmasında- ki bu çalışma doğrudan performans ile ilgili olmasa da, bu konuyu içeren, Türkiye’de yapılan oldukça sınırlı sayıda çalışmadan biridir- performansın iletişimselliğine dikkat çekmektedir. Ona göre, performans hem artistik eylem; hem de artistik olaydır. Bateson bu durumu bir adım daha ileri görürerek üstiletişimsel çerçeve (metacommucative frame) olarak tanımlamaktadır. Performansta, bir başı ve bir sonu olan süreç içerisinde, mesajlar alıcılara üstü kapalı olarak sunulmaktadır. Goffman (2014) *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı çalışmasında bu iletişimli edimselliğin görev bilinci içerisinde takım ruhuyla oluştuğuna dikkat çekmektedir. Müzik performansı da elbette bir performans çeşiti olması bakımından performansın özelliklerini taşımaktadır. Ancak, bu performansta müziğin ana unsur olması sebebiyle oldukça etkili bir iletişimden

bahsetmek mümkündür. Müzik performansı ile ilgili çalışmalar genellikle müziği bir performans ögesi olarak ele almaktan ziyade, onu oluşturan unsurların (dizi, ton, armoni, süsleme işaretleri, nüanslar, metinler vs.) incelenmesiyle oluşturulmuşlardır. Örneğin, Fabian'ın (2016) *A Musicology of Performance* adlı çalışmasında Bach'ın violin solosu üzerinden teori ve metot tartışması yapılmaktadır. Ve yine Mazzola da (2011) *Musical Performance* müzik performansını oluşturan öğelerden yola çıkarak müzik performansına teorik ve analitik bir yaklaşım getirmiştir. Görüldüğü üzere, performans ve müzik performansı konusunda yapılan çalışmaların büyük çoğunlukla Türkiye dışında, özellikle Amerika, Kanada ve İngiltere'de yapılmış olan çalışmalar olduğu; dolayısıyla bu ülkelerdeki Batı sanat müziğini konu edindikleri görülmektedir. Bu bakımdan, farklı ülkelerdeki kültürel bağlamlar kapsamında hazırlanan performans ve müzik performansı çalışmalarına ivedilikle ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir.

Müzik performansı Schechner'in (2015) kültürel ve bilinçteki işleyişin sonsuz döngüsü üzerinden analiz edildiğinde, toplumsal yapıya ulaşılır. Müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelendiği çalışmalar oldukça sınırlı sayıdadır. Dünyada Susan Mc Clary'nin (2002) *Feminine Endings* adlı çalışmasında müziğin tarihi içerisinde Batı sanat müziği örneklerinin seksüel politikalarını analiz etmesinin yanısıra Beard ve Gloag (2005) tarafından hazırlanan *Musicology The Key Concept* adlı sözlükte toplumsal cinsiyet müzik kapsamında değerlendirilmektedir. Türkiye'de ise müziğin toplumsal cinsiyet açısından incelendiği çalışmalar neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu çalışmalar ise genellikle Batı sanat müziği ve popüler müzik örnekleri üzerinden gerçekleştirilmişlerdir. Açar'ın (2015) Şebnem Ferah ve Sakar'ın (2007) Özlem Tekin'in müzik performansları üzerine çalıştıkları yüksek lisans ve doktora tezleri ile Kutluk'un (2016) *Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet* adıyla yayımladığı kitap çalışması Türkiye'de yapılan çalışmalar içerisinde dikkat çeken 3 örnektir. Yine de, Halk Müziği ve müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilmesi üzerine oluşturulan araştırma kapsamı doğrultusunda bu örneklerden kısıtlı olarak yararlanılabilmektedir.

Fisher'ın (2016) *Performatif Estetik*, Butler'ın feminizm ve kimliğin altüst edilmesiyle ilgili *Cinsiyet Belâsı* isimli çalışmalarında cinsiyetin biyolojik olarak belirlenmesinden ziyade performans edilen bir kimliğin yansıması olduğunun altı çizilmektedir. Fisher'a göre cinsiyet performans sayesinde davranış biçimine dönüşürken edimsel sözcelemlerden yararlanılmaktadır. Diğer bir deyişle, toplumsal normları yansıtan

sözcelemeler aynı zamanda bir eylem biçimidir. Performans bu noktada âdetâ eşik görevi görmektedir. Dolayısıyla, müzik performansı ve toplumsal cinsiyet müziğin sosyal ve kültürel içeriği bakımından doğrudan ilişkilidir.

Araştırmanın literatürünü oluşturan toplumsal cinsiyet içerikli birçok basılı ve elektronik kaynağın feminizm ve toplumsal cinsiyet tarihi açısından ele alındıkları görülmektedir. Bu kaynaklar öncelikle feminizmin 1970’lerdeki cinsiyet eşitliği, eşit haklar için mücadele şiarı doğrultusunda müzik tarihinde oldukça sınırlı sayıda yer verilen kadın biyografilerinden oluşmaktadır. Ancak, günümüzde toplumsal cinsiyet çalışmalarının etkisiyle, eşit haklara sahip olma şiarının ötesinde, müziğin çok daha geniş kapsamda ve sosyo-kültürel açıdan ele alındığını; bu bağlamda cinsiyet kimliklerinin incelendiğini görmek mümkündür. Müzik öncelikle onu oluşturan unsurların cinsiyet kimliği temsilleri açısından ele alınmaktadır.

Müzikte toplumsal cinsiyet müzikal ve toplumsal yapı açısından analiz edilmektedir. Müzikteki toplumsal yapı doğa-kültür, yapı-beden ve temsil ilişkiselliği içerisinde ortaya konmaktadır. Müzikal yapıyı oluşturan beste, güfte, nüanslar, süsleme işaretleri, çalgı (tipi, düzeni vs), orkestrasyon melodik işlemeden müzik performansına uzanan gibi pek çok unsur bu ilişkisellikler içerisinde toplumsal cinsiyet açısından incelenebilir. Yine de bu noktada, Susan McClary’nin müzikteki toplumsal cinsiyetle ilgili doğrudan tespitleri ve çalgıların cinsiyet temsilleri, bestecilik, orkestra çalgıcılığı ve yöneticiliği gibi konuların dışında müzik performansı ile doğrudan ilgili hiçbir basılı ve elektronik kaynağa rastlanmadığını belirtmek gerekir. Neyse ki, Dunbar’ın (2011) *Gender Integration in Twentieth Century Instrumental Ensembles, Women, Music and Culture*, Beard ve Gloag’un (2005) *Musicology The Key Concept* ve Sarkissian’ın (1992) *Gender and Music* adlı çalışmaları araştırma içeriğinin ve müzikteki toplumsal cinsiyet bulgularının hangi unsurlarda aranması gerektiği hususunda önem arz eden çalışmalardan bazılarıdır. Türkiye’deki örnekleri içerisinde ise kadın ve müzik, kadın âşıklar temaları ön plâna çıkmaktadır. Bu noktada Çak ve Beşiroğlu (2017) tarafından hazırlanan *Kadın ve Müzik* adlı çalışmada yer alan müzikte cinsiyet rollerine ilişkin yargılar ve müzik içerikli performanslarda kadınsı rollerin yazımı hakkındaki Özkişi’ye ve Varlı’ya ait makalelerden yararlanılmıştır. Ayrıca yine bu çalışmada Beşiroğlu, Çak ve Yıldız’ın gerek dünyada, gerekse Türkiye’de yapılan kadın çalışmalarına tarihsel yaklaşımları da değerlendirilmiştir. Türkiye’deki geleneksel müzik kapsamında ise Özgün’ün (2017) *Tanrıçaların Mirası*:

Tefçi Kadınlar, Çınar'ın (2008) *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*, Köksel'in (2012) *20. Yüzyıl Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Âşıklar*, Altınay'ın (2013) *Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzikli Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri*, Aral'ın (1999). *THM'de Kadın Ağzı Türkülerin Müzikal ve Edebi Özelliklerinin İncelenmesi*, Altay'ın (2015) *Anadolu'da Kadın ve Müzik* adlı çalışmaları incelenen çalışmalardan bazılarıdır.

Araştırmada müzik ve müzikteki cinsiyet kimliği temsilleri sadece müzik performansı açısından değil, aynı zamanda alan performansı açısından değerlendirilmiştir. Bourdieu'nun alan kuramı bu konudaki kilit noktayı oluşturmaktadır. Bu kuramla birlikte habitus, doxa, sermaye türleri, sembolik güç ve simgesel şiddet kavramları performans, müzik performansı, alan hâkimiyeti, kadın-erkek oranları, temsiller ve kadınsılık-erkeksilik açısından ele alınmıştır. Bu kapsamda Bourdieu'nun (2015) *Eril Tahakküm, Pratik Nedenler ve Ayrım (Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi)*; Jourdain ve Naulin'in (2016) *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, Kaya'nın (2010) *Pierre Bourdieu'nun Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı*, Swartz'ın (2015) *Kültür ve İktidar*, Tatlıcan ve Çeğin'in *Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği* adlı çalışmaları titizlikle incelenmiş; sadece müzik alanında cinsiyet rolleri açısından değil, müzik alanında konumlanma biçimleri bu çalışmalardaki teorik yaklaşımlarla desteklenmiştir.

Araştırmanın konusu ile ilgili olarak, bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarının incelenmesinde bağlamanın temsiline en azından yakın tarihi, Türkiye'de Halk Müziği'nin modernizasyon süreci, bu süreç içerisinde gerçekleşen sosyal, kültürel ve siyasî olayların müzikal ifadeye yansımaları hakkındaki basılı ve elektronik kaynaklar değerlendirilmiştir. Son yüzyıllık süreçte bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarında dikkat çeken dönemsel özellikler (kadın âşıklardan, radyo ekollerine; eğitim kurumlarından, kitle iletişim kanallarına ve popüler kültüre uzanan zaman ve mekân bağlamları) bu konularda yapılan çalışmalarla desteklenerek, titizlikle irdelenmiştir.

1.4 Hipotez

Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi adlı bu çalışma, bağlama çalıp söyleyen kadınlar özelinde müzik performanslarında açığa çıkan toplumsal cinsiyet verilerinin mevcudiyeti

varsayımına dayanmaktadır. Bu kapsamda, toplumsal cinsiyet verilerinin sadece müzik performansında açığa çıkmadığı, bu verilerin aynı zamanda müzik performansını çevreleyen alanda (sosyal yaşam ve müzik alanı) açığa çıktığı rlmektedir. Genelde kadın müzisyenlerin, özelde ise bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarındaki toplumsal cinsiyetin, bir yandan bu performanslar sayesinde pekiştirilmekte olduğu; diğer yandan ise gücünü sosyal yaşam ve müzik alanı pratiklerinden almakta olduğu tahmin edilmektedir. Türkiye’de bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performanslarını alandaki erkek egemenliği üzerine inşa edilen toplumsal normlara uyumlanarak gerçekleştirmekte oldukları rlmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL TEMELLERİ

2.1 Performans

“Performans” kavramı birçok alanda kullanılması bakımından çok sayıda anlama sahiptir. İncelenen basılı kaynaklarda kavramın tanımlanması hususunda muğlaklığın ortaya çıktığı görülmektedir. Yine de performans meselesine dair mevcut yaklaşımlar kavramın ne olduğunun, bu kavramla ne ifade edildiğinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır.

Performans çalışmalarıyla ön plâna çıkan antropolog Turner performansı etimolojik açıdan şu şekilde değerlendirmektedir:

İngilizcesi performance olan sözcük Ortaçağ İngilizce’sindeki parfournen, sözcüğünden türetilmiştir, sonra Eski Fransızca’daki parfournir-par, (bütün yönleri ve derinlemesine tamamlamak), sözcüğüne fournir, (döşemek, tedarik etmek) sözcüğünün eklenmesiyle parfournen halini almıştır. Bu nedenle performans biçimlendirmenin yapısal imalarını göstermek zorunluluğunda değildir, tersine süreçsel duygu olarak tamamlama aşamasına getirme ya da başarıma meselesini göstermelidir. Dolayısı ile perform, icra etmek, tek bir eylem ya da hareketten öte az ya da çok ilişkili sürecin tamamlanmasıdır (Turner, 1982, s.91).

Turner’ın ifadesinden hareketle, performansın sadece bir başı ve sonu olduğunu değil, aynı zamanda bir ya da birden fazla eylemden oluştuğunu, bu eylemlerin ise birtakım anlamlar barındırdığını tespit etmiş bulunmaktayız.

Anlamlar bütünü olarak performans, bilim dünyasında herşeyden önce *edimselliğe* işaret etmektedir. Longman Metro (1993) ve Alfa Büyük İngilizce Türkçe Sözlükleri’nde (1999) performansın tanımlanmasında edimselliğe dikkat çekilmekte; bu kavram aşağıdaki gibi dört şekilde ifade edilmektedir:

1. İş, edim, fiil, amel, bir şeyi yapma, yerine getirme, icra etme, ifa etme
2. Gösteri, temsil, konser, bir oyunu veya oyundaki rolü oynama, hokkabazlık numarası yapma, bir müzik eserini icra etme
3. Çok iyi bir biçimde yapılan bir hareket

4. İnsanlar ve makineler hk. özellikle ustalık gerektiren bir şeyi yapma yeteneği anlamlarına gelmektedir (Longman, 1993, s. 1097; Özbalkan, 1999, s. 2248-2249).

Performansın birçok alanda farklı şekillerde kullanımı anlam açısından farklılıkların olduğunu göstermekle birlikte, bir şeyi performatif kılanın ne olduğu sorusunu akla getirmektedir.

Performatif (Edimsel) terimi John L. Austin tarafından ortaya atılmıştır. Terim, 1955 yılında Harvard Üniversitesi'nde *How to do things with Words (Söylemek ve Yapmak)* adı altında verdiği derslerle dil felsefesine tanıtılmıştır. Austin'in perform fiilinden türettiği bu kavram söylemekten öte, bir eylemde bulunmayı ifade etmektedir. Bir başka deyişle, dilsel sözcelemeler (linguistic utterances) sadece belirli bir olayı anlatma amacı taşımazlar; bu sözcelemelerle aynı zamanda eylemler gerçekleştirilir. Yani, dilde gözlemleyici sözcelemelerin dışında, edimsel sözcelemeler de vardır (Fischer-Lichte, 2016, s. 35-36).

Fisher ve Lichte'nin (2016) bahsettiği edimsel sözcelemeler insani mübadelenin hemen her yerinde karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyet farkındalığı ve farkındalığın davranış biçimlerine dönüşmesi edimsel sözcelemelerle gerçekleşmektedir. Örneğin, “kadın dediğin saat 21.00’de evinde olmalıdır” sözü aynı zamanda bir eylem biçimidir. Çünkü, toplumda genel kabul oluşturarak, eyleme dönüşür. Böylece, sözü söyleyen kişi özgönderimsel bir eylemde bulunsada, toplumsal açıdan sosyal gerçeklik üretmekte ve yeni bir gerçeklik yaratmaktadırlar.

Toplumsal normların performanslar üzerinden oluşturulması bir dizi öteki ve dilsel olmayan koşulların yerine getirilmesi ile mümkündür (Fischer-Lichte, 2016, s. 35-36). Örneğin, kadının evde olması gereken zaman diliminin belirlenmesi ve genel kabul haline dönüşmesi için kurumsal ve sosyal koşulların da sağlanması gerekmektedir. Bu genel kabulün müzik performansına yansımaları da aynı şekilde gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla, herhangi bir söylemin sınırları belirlenmiş herhangi bir eyleme dönüşmesinden bahsediyorsak, performans dediğimiz kavramın başarıya ulaşma şartını da kaldırmış oluruz. Bu bakımdan Austin'in edimsel bir sözcelemin başarıyla sonuçlanması gerektiği fikrinin aksine Fischer-Lichte'nin sözcelemin edimselliğe dönüşmesi koşulu performans kavramı için yeterlidir.

Austin ve Fischer-Lichte' nin performans üzerine yapmış olduğu kavramsal analizler başarı-başarısızlık koşulunun gerekliliği açısından birbirinden ayrılrsa da, bu analizlerde belirtilen sosyal koşulların sağlanması koşulu performansla ilgili tartışmaların ortak noktada buluşmasında önem taşımaktadır. 1980'li yıllardan itibaren kültür bilimlerinde kültürün metin olarak incelenmesi ve 1990'lı yıllarda ise performatif unsurlarının, dahası “performans olarak kültür”ün ön plâna çıktığı görölmektedir.

Performansın kurumsal ve sosyal koşullarının sağlanması, kültürün aktarılması insanî mübadeleye bağlıdır. Kershaw (2015) Radikal Performans adlı çalışmasında insanî mübadele ile ilgili olarak, performans sınırlarını belirleyen şu ifadeyi kullanmaktadır: “Performans, toplumsalın neredeyse bütün kertelerinde insanî mübadelenin asgari koşuludur.” (Kershaw, 2015, s. 26)

Şüphesiz, performansın insanî mübadelenin asgari koşulu olabilmesi iletişim gerektirir. Kershaw'ın yukarıdaki ifadesinden performansın iletişim maksatlı gerçekleştiği de anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, kavramı *iletişimli edimsellik* olarak değerlendirmek de mümkündür.

İletişimli edimsellik insanın olduğu her yerde mevcuttur. Ancak, bu edimsel davranış biçimini, yani performansı özel kılan *beceri gösterimidir*. Carlson (2013) da tespitlerimizle aynı paralelde performansı “hüner gösterimi” olarak tanımlamaktadır: “... bu sanatların hünerli ya da eğitilmiş kişilerin fiziksel mevcudiyetlerini gerekli kıldığı ve bu hünerlerin gösteriminin performans olarak adlandırıldığı yanıtına ulaşıyoruz” (Carlson, 2013, s. 23).

Carlson'un performansı tanımlarken hüner koşuluna dikkat çekmesi onun herhangi bir edimsellik hareketinden çok, *sanatı* kastettiğini göstermektedir. Performans farklı alanlarda herhangi bir eylemin sonucuna işaret etse de, başlı başına eylemin kendisini, sanat ve sanat icrasını ifade etmektedir. Bu sebeple, tüm dünyada kültürel bir olgu olarak *performans sanatı* (*performing art*) adı ile de anılmaktadır.

Performans sanatı özellikle tiyatro çalışmaları kapsamında incelenmiştir. Performansın tiyatro kavramları açısından ele alınması tüm dünyada geniş yankı bulmuştur. Çalışlar (1993) Tiyatro Kavramlar Sözlüğü'nde performans sanatını 1970'lerin başında ABD'de ortaya atılmış çağdaş gösterim sanatı olarak

yorumlamaktadır. Performans sanatı aynı zamanda, bir veya birkaç sanat türüne işaret etmektedir. Çalışlar, Performans Sanatı'nı şu şekilde açıklamaktadır:

Performans Sanatı: hareket, gösteri, işlem, durum, olay, tavır vb. şekilde tanımlamaktadır. Performans sanatında amaç canlandırıcı bir deneyimdir, bu deneyimin hedefi süreçtir, sanatın nesnesini oluşturmak değildir. Performans sanatında içerik, biçim ve yürütülüş tarzı, eylemde bulunan kişilerce belirlenir, izleyici edilgen kalır. Eylem, zaman zaman kurgusaldır; yerine göre değişik, eylemci kişinin çoktemalı, geniş yelpazeli söylemine dayanır. Burada, alımlama da, gösterimin kendisi de öznelir. Oyuncu, dansçı, müzikçi, ressam, heykeltıraş, şair, filmci Performans Sanatı'ndan öznel bir düşünceyi, zaman ve mekân içinde anlamlandırmaya çalışır (Çalışlar, 1993, s. 146-147).

Buna göre, performans sanatı an'a ait olan, canlandırıcı bir deneyimdir. Sanat nesnesi ifadesi ise Adorno'nun kültür endüstrisi ve metalaşma iddiasını hatırlatmaktadır. Adorno'ya benzer biçimde Çalışlar, sanatçıyı etken, izleyiciyi ise edilgen olarak nitelendirmektedir. Yine de, alımlamanın ve gösterim malzemesinin öznel olduğu iddiası Birmingham Okulu temsilcilerinin iddiasında olduğu gibi izleyiciyi edilgenlikten çıkartıp, etken bir konuma taşımaktadır. Birmingham okulu temsilcileri gibi, Schechner'in (2003) aşağıdaki ifadesinde performans, dinleyici/izleyici ve icracı arasındaki etkileşimin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır:

“... en geniş ve iyi tanımlanmış haliyle birbiri ile bağlantılı veya ilişkili olaylar kümesi, ilk seyircinin performans mekanına girdiği andan ve son seyircinin gösteri mekanından çıkışına kadarki süreçte, seyirci/dinleyici ile icracı arasında gerçekleşir” (Schechner: 2003, s. 71).

Performans bu bakımdan, belli mekânda, belli bir zaman diliminde, belli bir başlangıcı ve sonu olan seyirci/dinleyici ile icracı arasında gerçekleşen, iletişim amaçlı eylemler bütünüdür. Ayrıca, anlaşıldığı üzere, Schechner'in bu tanımı Birmingham Okulu yaklaşımına yakın olup; seyirci/dinleyiciyi edilgen konumdan çıkartarak, icracı ile etkileşimi esas almaktadır.

Schechner bu noktada, performans meselesine tiyatro açısından yaklaşarak etkileşim alanı içerisinde “performans dörtgeni” belirlemektedir. Bu dörtgen oyuncu, izleyici, yazar ve yönetmenden oluşmaktadır. Performans dörtgeni muhtelif ve karmaşık ilişkiler bütünü olarak resmedilebilir (Schechner, 2015, s. 35).

Goffman (2014) ise performansın ortaya çıkmasındaki ilişkiler bütününe âdeta takım oyunu olarak nitelendirmektedir. Ona göre performansın asıl amacı genellikle

oyuncunun/icracının özelliklerini değil, sahnelenen görevin özelliklerini ifade etmektir (2014: 82). Sahnelenen performans, görev bilincinin dışı vurumu ise görevin başarılı biçimde sonuçlanması için performans bileşenlerinin âdeta takım ruhuyla hareket etmesi gerekmektedir. Horner ve Swiss de Goffman gibi performansın takım ruhu gerektirdiğinin altını çizmektedir (1999, s. 188).

Goffman (2014) bir takımın nihai amacının performansın çizdiği durum tanımını sürdürmek olduğunu savunmaktadır. Durum tanımını sürdürmek için gerekli olan temel sorumluluk bilgi denetiminin sağlanmasıdır. Oyuncular âdeta takım ruhuyla sır saklarlar, sırlarını emanet ederler, hareketlerini bilinçli olarak sınırlarlar (2014, s. 137-140).

Performans denetiminin sağlanması için *ayrıksı rollere* ihtiyaç duyulmaktadır. Goffman'ın ayrıksı rol adını verdiği görev bilinci, Schechner'in performans dörtgeninden çok daha karmaşık bir analiz sunmaktadır. Goffman bir performansı referans noktası olarak almakta ve işlevine göre üç kritik rol belirlemektedir: Performansı sahneleyenler (oyuncular), hedeflenenler (seyirciler) ve performansta rolü bulunmayan, hatta gözlemlemeyen dışarıdakiler. Bahsi geçen bu ayrıksı roller aynı zamanda performans alanındaki karakterlerin nereye kadar yaklaşabilecekleri ile ilgili sınırları belirlemektedir. Bulunulabilecek alan sınırlarının belirlenmesi ise erişilen bilgiye bağlı olarak değişmektedir (2014, s. 140). İşte tam da bu noktada, performans sahneleyen, yazan, yöneten karakterlerin gerçek bir takım ruhuyla bilgi denetiminde başarılı olmaları, hatta tabiri caizse sır saklamaları gerekmektedir.

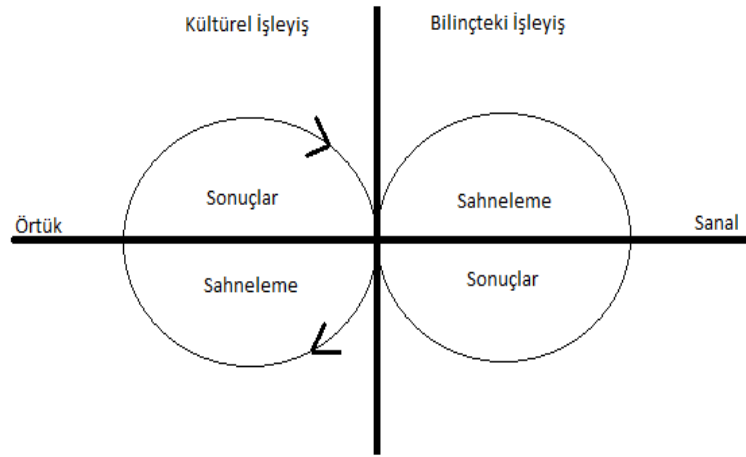
Goffman erişilen bilgiye göre ayrıksı rolleri, buna bağlı olarak bölge sınırlarını şu şekilde ifade etmektedir:

Oyuncular vitrin bölgesinde ve arka bölgede bulunur, seyirci sadece vitrin bölgesinde görülür, dışarıdakiler ise her iki bölgeden de dışlanmışlardır. Buna göre, performans sırasında işlev, erişilebilir bilgi ve girilebilen bölgeler arasında bir bağlantı kurabiliriz, yani örneğin, bir kimsenin girebildiği bölgeleri bilirsek oynadığı rolü ve performans hakkında sahip olduğu bilgi türünü de çıkarabiliriz (2014, s. 140).

Performatif alanda bölge sınırlarının varlığı bölgesel davranış biçimlerinin de var olduğunu göstermektedir. Ancak, bölge sınırlarının kimi zaman geçirgen yapıda olması sebebiyle performans sürecini karmaşık ilişkiler bütünü olarak resmetmek, performans meselesinin geniş çerçevedeki resminin anlaşılır kılınması için yararlı olacaktır.

Performans süreci karmaşık ilişkiler bütünü içerisinde, performans öncesi, esnası ve sonrasını kapsayan bir zaman, mekân, icracı ve izleyici birlikteliğidir. Performans öncesi, eğitim, atölye ve provadan; performans esnası, ısınma, performansın kamusal alan sunum aşaması, bağlam ve rahatlama aşamalarından oluşmaktadır. Performans sonrası sürecin herhangi bir sınırlaması yoktur; performans sunumunun yarattığı etkiye bağlı olarak yüzyıllarca dahi sürebilir (Gümüş ve Gündoğan, 2010, s. 16-26). Ancak, tüm performans sürecinde (öncesi, sırası ve sonrası) kültürel birikim ve belleğin önemi tartışma götürmeyen bir gerçektir. Bu sebeple, Gümüş ve Gündoğan'ın tespitine ek olarak performansın tüm sürecinin kültürün yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiği hususu göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim, performans meselesi tüm dünyada genellikle kültürel performans adı ve içeriği ile incelenmektedir.

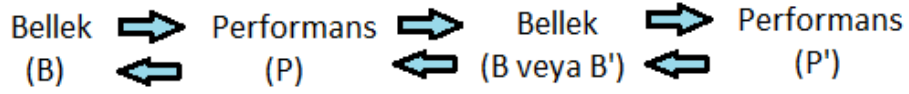
Performans tıpkı kültür gibi toplumdan topluma değişkenlik gösterir. Kültür ve performans ikilisi çift yönlü ilişki içerisinde. Kültürün belleğe aktarılması, eyleme dönüşmesi ve seyirciye aktarılması noktasında performans; performansın oluşması, topluma ulaşması, belleğe aktarılması ve bilincin işlenmesi noktasında ise kültür oluşmaktadır. Bu durumda bellek, çift yönlü işlem görmektedir. Kültürel işleyiş, bilinçteki işleyiş ve performans ilişkisi bu araştırma özelinde Schechner'in diyagramından tarafımcı uyarlanan şekilde gösterilmektedir.



Şekil 2.1 : Kültür ve Performans ilişkisi:
Richard Schechner'in "sosyal drama" ve "estetik dram" arasındaki akışı gösteren diyagramından uyarlama (Carlson, 2013, s. 42).

Şekilde de görüldüğü üzere, kültürel işleyiş ve bilinç işleyişi koordinat düzlemi üzerindeki sonsuz performans süreci ve sonucu ile açıklanabilir. Var olan sonsuz döngünün ana kaynağı bellektir. Kershaw (2015) bugünün belleğinin geçmişin

performansı ve belleği üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Bu bakımdan şemsiye bir kavram olarak kültür, performans ve bellek ya da bellek ve performans kavramlarının birbirlerini sırasıyla takip etmesiyle tarafımda hazırlanan şekildeki gibi oluşmaktadır:



Şekil 2.2 : Performans ve Bellek ilişkisi (Çifte Bellek Paradoksu⁶).

Şekildeki 2.2'deki B, B¹; P ve P¹ sembolleri bellek, performans ve türevlerini açıklamaktadır. Buna göre, bellek performans aracılığıyla aynen ya da benzer biçimde (türevli olarak) aktarılabilir. Ancak, performans sadece katsayılı olarak aktarılabilmektedir. Çünkü, hiçbir performans diğerine tamamen benzemez. Diğer bir deyişle performans, *yorumlanabilme özelliğine* sahiptir.

Performansın yorumlanabilmesi de performans ve bellek arasındaki ilişki gibi çift yönlü gerçekleşmektedir. İcracı/icracılar kültürel birikimini beden, duygu ve jesttik belleğe aktarmakta, yorumlamakta, pratiğe dönüştürmekte ve böylece, bireysel ya da grup performansı gerçekleştirmektedirler. Ortaya çıkan performans sınırsız sayıda mesajın seyirciye/dinleyiciye iletilmesini sağlar. Ancak, mesajların algılanması ve anlamlandırılması performans sanatçısının olduğu kadar seyirci/dinleyicinin yorum gücüne de bağlıdır.

İcranın yorumlanması hem icracı, hem de seyirci açısından eserin/eserlerin âdeta yeniden üretildiği anlamına gelmektedir. Nitekim, Shumway (1999) bu noktada, aynı icracı tarafından gerçekleştirilseler bile, tüm performansların birbirinden farklı olduğunu doğrulamakta; yorum sayesinde bir eserin sayısız performansı olabileceğini belirtmektedirler (1999, s. 189). Ve ifadelerine şöyle devam etmektedirler:

“William Shakespeare bir (adet) Hamlet yazdı, ama oyunun sayısız (sınırsız sayıda) performansı olabilir... Amerikan standart popüler müzik şarkıları da Hamlet ve onu yorumlayanlar gibi çeşitli şarkıcılar tarafından sıklıkla farklı şekillerde yorumlanmaktadır” (Shumway, 1999, s. 189).

⁶ Kershaw, çifte bellek paradoksunu belleğin performansı ve performanstaki bellek olarak tanımlamaktadır (2015, s. 183). Çifte bellek paradoksu kültür ve performans arasındaki bağlantıyı kurmanın yanısıra, geçmişle gelecek arasındaki eşiktir.

Performansın yorumlanabilme özelliği sadece icracı açısından değerlendiriliyormuş gibi görünse de, bu özelliğin eyleme dönüşmesi dinleyici/izleyicinin algısına bağlıdır. Nicholas Cook performansın algılanması ve bir sonraki aşaması olan anlamın üretilmesi ile ilgili olarak gözlemsel-deneysel metodlar kadar etnografik-kültürel metodların kullanılmasının gerekli olduğunu savunmaktadır. Bu noktada, Cook Philip Auslander'ın “müzisyenin sosyal alanda bir kimliği performans ederek ortaya koyduğu” düşüncesinden yararlanarak “performanstaki anlamın önceden tanımlanmadığını, daha çok bu anlamın performans sayesinde ortaya konduğunu belirtmektedir. Yani, performansta anlam oluşturma sahne arkasında değil, sahne önünde dinleyici/izleyici ve icracı arasında gerçekleşmektedir (Fabian, 2016, s. 50).

Butler'ın bedene ait performatif eylemlerle ilgili düşüncesi ise anlamın sadece performans sırasında inşa edilmediğini ortaya koymaktadır. Butler, performanstaki toplumsal cinsiyeti şu şekilde açıklamaktadır:

Cinsiyet aidiyetinin yaratıldığı ve sahnelendiği eylemler şüphesiz ki sadece bir kişinin eylemini temsil etmezler. Burada söz konusu olan daha çok “shared experience” ve “collective action”⁷ dir. Bu eylemler bir anlamda her zaman önceden, yani herhangi bir oyuncu sahnede belirmeden önce başlamış olan bir eylemdir. Buna göre bir eylemin tekrarlanması toplumsal olarak geçerliliği olan anlamlar repertuarının “re-enactment” ve “re-experiencing”⁸dir (Fischer-Lichte, 2016, s. 43).

Bu açıklamadaki paylaşılan deneyimler, geçmişten günümüze edinilen kültürel kodlar sahneleme esnası, öncesi ve sonrasında, yani performansın bütününde, eylemlerle açığa vurulmaktadır. Kültürel kodların vücuda getirilme koşulu, aynı zamanda sahneleme koşuludur.

Butler'ın altını çizdiği kültürel performans meselesi, aslında bu şemsiye terimin nasıl çalışılması gerektiğini de göstermektedir. Bu doğrultuda, performansı icracının, dinleyici/izleyicinin geçmişinden koparmak, yepyeni bir kurgu olarak sunmak, iç dinamiklerini bir kenara bırakmak; sağlıklı veya eksik sonuçların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Aynı zamanda, performans dediğimiz kavram Cook'un da belirttiği gibi sadece pozitivist ya da deneysel açıdan ele alınmamalı; bilgi ve belgeler kültürel

⁷ “Ortak deneyim” ve topluca yapılan eylem” (Fischer-Lichte, 2016, s. 43).

⁸ “Yeniden canlandırılması” ve “yeniden deneyimlenmesi” (Fischer-Lichte, 2016, s. 43).

ve etnografik yaklaşımlarla mutlaka desteklenmelidir. Bu durum müzik performansı için de geçerlidir.

Fabian (2016) *A Musicology of Performance* adlı çalışmasında müzik performansı çalışmalarının İngilizce konuşulan ülkelerde müzik analizinden geldiğini ifade etmektedir. Nicholas Cook'a göre analizden performansa, metinden pratiğe aktarılan işaret akışı hem analitik, hem de tarihsel açıdan performans teoride bildirilmiştir. Ama performanstaki değişimler teoriden önce gelmektedir. Performans çalışmaları tiyatro ve antropolojinin keşistiği noktada yer almakta, *Performans olarak Müzik (Performance as Music)* ve *Müzik Performansı Çalışmalarını (Study of Music Performance)* ima etmektedir (2016, s. 42). Yani, aslında müzik performansı performansın müzikle ya da müzik içerikli gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu sebeple müzik, performans sanatları kapsamında yer almaktadır.

Mazzola (2011) müzik performansını performans teoriyle açıklamaktadır. Ona göre performans teori iki ana unsurdan meydana gelmektedir: Yapı teorisi (structure theory) ve anlatımlı teori (expressive theory). Yapısal parçalar, müzik performansındaki sembolik öz/çekirdek (notalar), öncüller (performası başlatan elementler, bileşenler), performans çerçevesi ve bu çerçeve üzerindeki yönlendiricilerden oluşmaktadır. Yani Mazzola'nın yapı teorisinde performansın doğrudan işitilebilen, görülebilen, teorik unsurlarının (ritim, melodik işleme, nüanslar, mekân, çalgı, teknik tercihler vs.) analizinden bahsedilmektedir.

Anlatımlı teori ise performansın içeriği ile ilgilidir. Burada seyirciye aktarılan bir mesaj vardır ve o mesaj performansın niçin şekillendiği sorusunun cevabını vermektedir. Yani anlatımlı teori, işaretlerin anlamının müzik yoluyla iletilmesiyle ilgilidir (Mazzola, 2011, s. 247-248).

Çobanoğlu'nun (1999) *HalkBilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* adlı çalışmasında yer alan performansın iki temel unsuru Mazzola'nın tespitiyle paralellik göstermektedir. Bunlardan birincisi artistik veya sanatsal eylemdir. Diğeri ise artistik veya sanatsal olaydır (1999, s. 265). Bu iki unsurun birlikteliği performansı materyal ya da şey olmaktan çıkarıp, iletişimselliğe dönüştürmektedir. Nitekim, Goffman'ın edimsel süreç olarak nitelendirdiği performans, Bateson'a göre üstiletişimsel çerçevedir (metacommunicative frame). Herhangi bir mesaj açık ya da imalı (üstü örtülü) olarak bir çerçevede tanımlamaktadır; böylelikle alıcı bu

çerçevedeki mesajları anlamaya yönlendirilir (Bauman, 1984, s. 15). Öyleyse performans edilen şey nedir?

Performans edilen şeyin ne olduğu ancak onun bağlamlarıyla anlaşılabilir; anlamlandırılabilir. Çobanoğlu çalışmasında performans teorisinin kavramsal başlangıç noktası olarak *bağlam (context)* fikrine dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, Sapir'in 1926 yılında dilin sosyal kullanımlarına ve icrasına bağlı olarak ifade ettiği "metin çok önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür" fikrinin genelde performans teorisinin, özelde ise müzik performansının kavramsal başlangıç noktaları arasında yer aldığını belirtmektedir (1999, s. 258). O halde, performans çalışanlarının kültür dünyasına yönelmeleri tesadüf değildir.

Müzik performansını oluşturan unsurların (hem sanatı oluşturan malzemeler, hem de içeriğin) anlamlandırılması bu unsurların kültürle olan ilişkisine bağlıdır. Etnomüzikoloji, antropoloji ve sosyoloji başta olmak üzere birçok disiplin müzik performansının farklı teorilerle incelenmesini sağlamaktadır. Bu teorilerden biri toplumsal cinsiyettir. Bu teori açısından, bir müzik performansını meydana getiren tüm unsurlarda cinsiyet kimliği ile ilgili kültürel kodları analiz etmek mümkündür.

2.2 Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Performansına Etkisi

En yaygın anlamıyla toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkeği tanımlayan biyolojik özellikleri belirten cinsiyet kavramından ayrı olarak, karmaşık toplumsal ilişkiler ağı içinde inşa edilen nitelikleri, kadınlık ve erkekliğe yüklenen anlamları, onlardan beklenen davranışları ifade etmek için kullanılır (Akca, 2016, s. 17).

Cinsiyet terimini sosyolojiye sokan Ann Oakley 'e göre, 'cinsiyet' (sex) biyolojik erkek- kadın ayrımına işaret etmektedir. Oysa, toplumsal cinsiyet (gender) erkek ve kadın arasındaki toplumsal eşitsizliği ifade etmektedir. Bu terimin kapsamı, ilk ortaya çıkışından bu yana, bireysel kimlikler ve kişiliklerden ziyade, sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ile stereo tiplerini, yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsiyetlerle bağlantılı olarak belirlenen işbölümünü içine alacak kadar genişlemiştir (Sakar, 2007, s. 45).

Yani, toplumsal cinsiyet terimi, kendi içerisinde eşitsizliğe vurgu yapmaktadır. Ancak Dökmen'in de belirttiği üzere, kapsamlı olarak kadın ve erkeğin sosyal yapı içerisindeki rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir (Dökmen, 2004, s. 4-5). Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin biyolojik olarak belirlenen cinsiyetinden ayrılır;

bu kimliklerin sosyal inşasını ifade eder. Bu kavram (gender) sosyal sınıflama ve organizasyon sürecinin bütünleyici parçasıdır. Hem bir dizi fikir (ilişkiler hakkında düşünme yöntemi, davranışlar, bir dizi semboller), hem de sosyal organizasyon prensibidir (Bullock ve Trombley, 1999, s. 353).

Toplumsal cinsiyet elbette birden bire ortaya çıkmış bir kuram değildir. Connel, Altun, Beard ve Gloag bu yaklaşımın kökenini Feminizm'in doğduğu yıllara, kadının eğitim hakkının savunulduğu Aydınlanma Dönemi'ne götürmektedir. Connel, Aydınlanma Dönemi'ne gelinceye kadar aydınlar arasında kadınlar ve erkeklerin ahlâkî ilişkilerinin Tanrı'nın buyruklarına göre değerlendirildiğini ifade etmektedir. Fransız Devrimi ile birlikte gelen süreçte ise toplumsal cinsiyet düşüncesinin radikalleşmesine ön ayak olunmuştur. Çünkü bu dönemde insan hakları erkek hakları olarak düşünülmüştür (Sakar, 2007, s. 46). Fransız Devrimi'nin bu süreçte etkisi yoğun bir şekilde görülse de, devrimin hazırlığı sırasında bir bilimsel topluluğun (Middelburg, 1785) ilk kez kadınlar tarafından kurulduğu Beard ve Gloag'un (2005) *Musicology The Key Concept* adlı çalışmasında belirtilmektedir. Feminizmin bir teori olarak kabul edilişi, Mary Wollstonecraft'ın "Kadın Haklarının Müdafaası" adlı 1792 yılında basılan eserine dayandırılabilir. Harekete *Feminisme* ismini veren kişi sosyalist Charles Fourier'dir. Fourier kadın haklarının genişletilmesinin tüm toplumsal ilerlemenin genel prensibi olduğunu ileri sürmüştür. İlk kadın hakları toplantısı New York'da 1848 yılında yapılmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ise kadınların toplumdaki ekonomik ve politik konumu üzerine, feminist teori dikkatleri daha fazla kadının kültürel deneyimlerine çevirmiştir (Beard ve Gloag, 2005, s. 64). Kültürel deneyimlere açılan feminizmin toplumsal cinsiyet çalışmalarına öncülük ettiği süreç, kuramın içeriğinin tarihselliği açısından değerlendirilmiştir.

Altun (2016) feminist kuramların üç öbekte toplandığını belirtmektedir: Birinci, ikinci ve üçüncü dalga feminist kuramlar⁹. Ancak kuramların birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığını, birbirlerinin içine geçen almalı bir yapı olduğunu ve kronolojik açıdan birbirlerini takip etmediklerini ifade etmektedir (2016, s. 71). Feminist kuramın birinci dalgasının temel yaklaşımı ortak kadın kimliği ve eşitlik politikalarıdır. İkinci dalga

⁹ Ayrıntı için bkz. Altun, Hakan (2016). Cinsiyetin Toplumsal İnşası ve Ötekilerin Temsilinde Karşı-Hegemonik Bir Olanak Olarak Sinemanın Protez Belleği, Toplumsal Cinsiyet Medya Temsilleri, Ş. Yavuz (Editör), s. 70-75, İstanbul: Heyamola Yayınları.

feminist kuramların en belirgin özelliği erkek egemen toplumun tüm kurum ve aygıtlarına karşı verilen ideolojik mücadele ve kadın merkezli bir karşı kültür tasarımıdır. Bu dalga kadın ve erkek kimliklerini farklılıklar üzerinden inşa etmesiyle birinci dalgadan ayrılmaktadır. Farklı kimliklere sahip kadınlar tarafından ikinci dalganın sorgulanmaya başlanmasıyla üçüncü dalganın sınırlarına girilmiştir (Altun, 2016, s. 72-74).

Akca, toplumsal cinsiyet kavramının akademik alanda önemli bir sorun olarak gündeme taşınmasının ikinci dalga feminist hareketin yükselişe geçmesiyle eş zamanlı olarak gerçekleştiğini ifade etmektedir (2016, s. 17). Konuyla ilgili yapılan araştırmalarda feminist hareketin 2. ve 3. dalgalarında toplumsal cinsiyet kavramının ve çalışmalarının ortaya çıkması kültür, kültürün değişkenliği ve kültürü oluşturan tüm öğeler açısından ele alındığı belirtilebilir. Yıldız (2017), Koskoff'dan hareketle üçüncü dalgada postmodernitenin öne sürdüğü epistemolojik eleştiriler doğrultusunda, pozitivist bilimselliği sorgulayan feminist kuram, Queer teori, beden, cinsellik, performans, popüler kültür araştırmalarının öncelikli olarak çalışıldığına dikkat çekmektedir (2017, s. 24). Yani aslında mevcut tüm konular son yıllarda birbirleriyle ilişkili, hatta birbirleri içerisinde çalışılmaktadır, tıpkı araştırmamızın konusunu oluşturan performansta toplumsal cinsiyet gibi. Ayrıca son yıllardaki mevcut toplumsal cinsiyet çalışmaları feminist teorinin hâkim olduğu çalışmalardan farklı olarak, sadece kadın haklarını değil; farklı cinsiyet kimliklerini çevreleyen tüm etmenler üzerinden değerlendirme imkânı sunmaktadırlar.

Simone de Beauvoir, 1949 yılında yayınlanan ve ikinci dalga feminizmin sembolü haline gelen *Le Deuxième Sexe* (İkinci Cins) adlı kitabında erkek ve kadınlar arasındaki hiyerarşik ilişkileri içerisinde kadının ötekiliğini ele almakla birlikte çarpıcı bir iddia ortaya atmıştır: “Kadın doğulmaz, kadın olunur”¹⁰ (Akca, 2016, s. 17). Bu ifade cinsiyetler arasındaki farkın toplumsallaşma sürecinden kaynaklı olduğunu ortaya koymuştur ve bu sayede, cinsiyet kimlikleri ile ilgili toplumsal politikalar masaya yatırılmıştır.

¹⁰ Bu ifade Butler'ın Cinsiyet Belâsı adlı çalışmasında “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” şeklinde geçerken, Macey'in Dictionary of Critical Teori adlı çalışmasında “Kadın doğmaktan çok kadın olunur ve kadınlık güçlere bağlı olan bir üründür, ebedî değildir” şeklinde geçmektedir (Butler, 2014, s. 54; Macey, 2001, s. 156).

Connell (1985), *Theorising Gender* adlı çalışmasında bir sosyal teori olarak toplumsal cinsiyetin (gender) güncel seksüel politikalara ihtiyaç duyduğunu ve aynı zamanda bu politikaları işaret ettiğini vurgulamaktadır. Toplumsal cinsiyetin faaliyet alanının öncül olarak tanımlanamayacağını ama pratik olarak feminizm, gay özgürlüğü, psikanaliz ve sosyoloji ve psikolojinin akademik dalları ile ilişkisellik içerisinde tanımlanabileceğini ifade etmektedir. Teorinin iki önemli açısını sex (cinsiyet) rollerine odaklanan sosyal beklentiler ve tavırlar, kadın ve erkeği birbirleriyle olan güç ilişkileri şeklinde belirtmektedir (Connell, 1985, s. 260). Tüm bu bakış açılarıyla bağlantılı olarak toplumsal cinsiyet, sosyal bağlam içerisinde kültür ve doğa ilişkisini analiz etmektedir (Bullock ve Trombley, 1999, s. 353).

Kümbetoğlu'nun antropolojide çalışma disiplininin içeriği ve sınırlarını belirlediği tespiti doğa-kültür ikilemine şu şekilde dikkat çekmektedir:

1. Sembolik yapılanma açısından (Doğa-Kültür)
2. Sosyal ilişkiler açısından (Cinsiyet rolleri, kişilik, aile ve akrabalık) (Sakar, 2007, s. 47-48).

Sakar, Kümbetoğlu'nun bu tespitindeki ilk maddeyle ilgili olarak, kadınların her yerde doğa ile ilişkisinin onların üretici fonksiyonlarının bir sonucu olmasıyla açıklanabileceğini ifade etmektedir (2007, s. 49). Kültür ise erkeklerle özdeşleştirilmektedir. Nitekim Çak ve Beşiroğlu (2017) toplumsal cinsiyetin kültürel bir kategori olarak toplumdan topluma değişiklik gösterebildiğini; ancak genellikle hemen her toplumda erkeğin kültürel hareketin yüzü olduğuna dikkat çekmektedir (2017, s. 56). Dolayısıyla, kültürel unsurların dönüşümleri ve aktarımlarındaki söz sahibinin de erkek olarak belirlendiği iddia edilmektedir. Bu durumda, meseleye müzik alanı açısından bakıldığında, gerek resmî, gerek özel arşivlerde kaynak kişilerin ezici çoğunlukla erkeklerden oluşması tesadüfle açıklanamasa gerektir. Buradaki asıl mesele kadının müzikal üretici veya taşıyıcı olup olmaması değildir; zira kadın, bu vasıfları taşımaktadır ama kültür alanının erkeklerle özdeşleştirilmesi bir yandan kadınların ifadelerini sınırlandıran; diğer yandan onları ikincilleştiren sebep olarak belirlenmiştir. Yani, toplumsal kerte de doğa ve kültür üzerinden tanımlanan cinsiyet kimliği hiyerarşik bir yapılanmayı beraberinde getirmektedir. Bu yapılanma Bourdieu'nun çalışmalarında oldukça dikkat çekmektedir.

Bourdieu (2015) *Eril Tahakküm (La Domination Masculine)* adlı çalışmasında şeylere kazınmış olan eril düzenin işbölümünün veya kolektif ya da özel ritüellerin rutin akışı içerisinde, sözsüz emirler yoluyla bedene de kazındığını belirtmektedir. Bu hususta, fiziksel düzen ile toplumsal düzenin kurallarını bağdaştırmakta; işbölümündeki bedenleri inceleyerek toplumsal cinsiyet açısından son derece önemli bulgular ortaya koymaktadır. Kadınların en asil işlerden dışlanması (sabanın sürülmesi gibi), onlara alt konumda yer vererek (yolun dış kısmı veya yol kenarı), bedenlerini nasıl taşıyacaklarının öğretilmesi (saygın erkeklerin önünde öne eğik ve kollar göğüse kavuşturulmuş halde durmak) hiyerarşik yapının göstergelerinden birkaçıdır. Dahası, kadınlara adi, zahmetli ve aşağı görevler yüklenmesi (tezeğin taşınması veya zeytinleri toplanması sırasında, erkekler sırık kullanırken çocuklarla beraber kadınların da eğilerek yere dökülen zeytinleri toplaması) toplumsal farklılıkların biyoloji farklılığı olarak sunulması paralelinde gerçekleşmektedir. Bu işbölümü Türkiye’de de benzer şekilde uygulanmaktadır. Örneğin, dışkı, çöp ya da temizlik ile ilgili işlerde (bebeğin altını değiştirmek, çamaşır-bulaşık yıkamak, ahırda hayvanların dışkısını temizlemek vs.) ön plâna çıktıkları görülmektedir. Çocuk doğurmak kadının doğa ile açıklanabilir ama altını değiştirmek onun doğasıymış gibi sunulan toplumsal dayatmalardır. Beden üzerinden incelendiğinde ise, kadınların Bourdieu’nun belirttiği gibi, eğilerek yapılan işlerde bulundukları açıktır. İster erkeklerin yanında, ister kadınlar ve erkeklerin birlikte bulunabildikleri çeşitli mecralarda bu eğilme biçimi bacakların birleştirilmesi, göz temasından kaçınma (genellikle yere bakma), konuşmama ya da erkeğin sözünü bekleme, elleri kavuşturma davranışlarıyla bir araya gelmektedir. Bağlama çalıp söyleyen kadınlarda da bu durum belirgin bir şekilde görülmektedir. Hatta bu davranış biçimlerinin *hanımefendilik* olarak tanımlanması dolayısıyla kadın kendisi olmaktan, kendisini ortaya koyabilmekten ziyade, erkeğiyle (aileden, tanıdıktan herhangi biri/birileri) ya da erkeklerle gurur duyarak hanımefendilik rüştünü ispatlama gayreti içerisine girebilmektedir. Düzene kazınan hanımefendilik anlayışı, mesleklerindeki başarının oldukça ötesine geçmektedir. Özellikle geleneksel toplumun yansıması olarak Halk Müziği alanında kadınlar, çoğu zaman meslekî başarılarından ve kendilerini gerçekleştirmelerinden ziyade, erkeklerin başarılarıyla gurur duymak, onun kanatları altında var olmak istemek ve hanımefendiliğini ispatlamaya çalışmak gibi birbirine benzer özellikler taşımaktadırlar. Bu durum sadece mülâkatlarda değil, aynı zamanda sahadan elde

edilen performans kayıtlarında ve sosyal medya paylaşımlarında belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

Toplumsal cinsiyetin bedene kazılı biçimleri diğer yandan, Bourdieu, Beauvoir ve Butler gibi birçok araştırmacı tarafından kadınsılık ve erkeksilik üzerinden tartışılmıştır. Butler (2014) Beauvoir'ın değerlendirmelerinde kadın olma edimini gerçekleştiren kişinin illâ dişi olmasını gerektirecek bir ifadenin bulunmadığını şu sözleriyle tespit etmiştir: “Beden bir durumdur iddiası geçerliyse eğer, kültürel anlamlarca zaten çoktan yorumlanmamış bir bedene atıfta bulunamayız; dolayısıyla cinsiyet, söylemsellik öncesi bir anatomik oluşallık olarak kavranamaz.” (2014, s. 54) Dolayısıyla Beauvoir'ın bu ifadesi, müzikte cinsiyet kimliği arayışı ve analizinin kültürel olarak inşa edilen beden üzerinden; yani, çalgının, müziğin (müzik metni) ve performans sanatçısının bedeni ve beden dili üzerinden gerçekleştirilebileceğinin ipucunu vermektedir. Bu unsurlar aynı zamanda performansın bileşenleridir. Yani, müzik performansındaki toplumsal cinsiyet çalışmalarında cinsiyet kimliği tez çalışmasında olduğu gibi, yapı/beden üzerinden analiz edilebilmektedir.

Basılı kaynaklardan hareketle, müzikte toplumsal cinsiyet çalışmalarının 1970'li yıllar itibariyle görünürlük kazandığı belirtilebilir. Elbette bu çalışmalarda müzik, temel ölçüt olarak belirlense de, toplumsal cinsiyet çalışmalarındaki temel araştırma sorularının bu temel ölçüt içerisindeki varlığı aranmaktadır. Örneğin Sarkissian'ın (1992) belirttiği toplumsal cinsiyet çalışmalarının ana soruları¹¹ elbette müzik performansında da irdelenebilmektedir. Bu noktada, kadın ve erkek alanları, kamusal ve özel alan sınırları, iktidar ve kontrol mekanizması gibi ana sorularla ilgili birçok husus müzik ve müziği çevreleyen alan içerisinde öncelikli olarak ve özellikle tarihsel açıdan irdelenmiştir. Bu çalışmalarda (androcentric/male-centered) erkek egemenliği üzerine kurulan müzik alanındaki cinsiyet dağılımı ve müzikal davranışlar ele alınmıştır.

¹¹ Sarkissian 1970'lerden beri feminist uzmanların toplumsal cinsiyet çalışmalarında şu temel sorulara dikkat çektiklerini ifade etmektedir: Kadın ve erkek alanlarını birbirinden ayırabilir miyiz? Kadın erkek ayrımı yaş ve sosyal statü gibi diğer faktörlerle de bağlantılı mıdır? Dışarıdaki erkek baskınlığı, kadının yönlendirebilir ve kapalı olması kamusal ve özel alan ayrımından mı kaynaklanmaktadır? Kadın araştırmacıların akademik disiplindeki sınırları erkek yönelimli bakış açılarıyla oluşmakta ve erkekler tarafından mı kontrol edilmektedir? Bilim gerçekten sosyal koşulların erkekler tarafından yönlendirildiği eril bakış açılarıyla oluşturulan verilerle mi temellendiriliyor? (1992, s. 337).

Beard ve Gloag *Musicology The Key Concepts* adlı çalışmada 1970’lerde müzikologların unutulmuş kadın bestecileri ve icracıları zaten yeniden keşfetmeye başladıklarını ancak, 1980 ve 1990’lara doğru Susan McClary, Marcia Citron ve Ruth Solie gibi müzikologların kadın bestecilerin pek de önemsenmemelerinin kültürel sebeplerini değerlendirmeye başladıklarını ifade etmektedir (Beard ve Gloag, 2005, 64). Yani, müzikolojide toplumsal cinsiyet çalışmalarının feminizm etkisiyle, erkek egemen müzik tarihi anlayışına karşı çıkışla başladığını anlamak pek de zor olmasa gerektir. Bu kapsamda, müzikte toplumsal cinsiyet çalışmalarında öncelikle kadın müzisyen ve bestecilerin biyografilerinin ele alınması, böylece erkek egemen tarih yazımının önüne geçilmesi amaçlanmıştır. Nitekim Çak ve Beşiroğlu (2017) 1994 yılında *New Grove Dictionary of Women Composers* adlı çalışmada 900 bestecinin kayıt altına alındığına dikkat çekmektedirler. Daha sonraki çalışmalarda ise, müzikteki cinsiyet kimliklerinin müziği oluşturan tüm unsurlar açısından değerlendirilerek müzikteki maskülenin ve feminenin ne olduğu sorusunun yanıtı aranmıştır.

Dunbar’ın (2011), *Gender Integration in Twentieth Century Instrumental Ensembles, Women, Music and Culture* adlı çalışmasında yer alan ve yaklaşık 70 yıl arayla basılan gazetelerin başlıkları erkek egemen tarih anlayışına karşı itirazların toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla birlikte yükselmesini anlatır niteliktedir.

“Flaş Haberler: New York Times, July 24, 1938

- Antonia Brico, Filarmoni’yi yöneten ilk kadın.

... Flaş Haberler: Time Magazine, 25 July, 2005

- Marin Alsop Erkek Şefler Dünyasının zeminini savaşıarak kırdı” (2011, s. 195).

1930’larda Antonia Brico hakkındaki haber dönemine göre şaşırtıcı olmasa da, benzer içerikli bir başka haber neredeyse 70 yıl sonra manşette yer alabilmektedir (Dunbar, 2011, s. 195). Orkestralardaki kadın müzisyen sayısının erkeklere oranla oldukça az sayıda olmasının yanısıra, mesleklerin cinsiyetlerle birlikte anılması müzik alanındaki tabiri caizse erkek istilâsını ortaya koymaktadır. 1970’lerden önce Avrupa müzik tarihi çalışmalarında kadınlarla ilgili ipucu bulmak bile oldukça zordur. Yıldız’ın, bu tespitin bir adım ötesinde bir başka tespiti daha dikkat çekicidir: Çalışmalarda bahsi geçen kadınlar erkek bestecilerle olan ilişkileri sebebiyle dikkate alınmışlardır. Örneğin Clara (Josephine Wieck) Schumann ve Fanny Mendelssohn Hensel ünlü bestecilerin eşi, kız kardeşi olmaktan ileriye gidememişlerdir (Yıldız, 2017, s. 50). Erkek egemen tarih anlayışı kadınlarla ilgili yapılan çalışmalarda bile etkisini açıkça göstermektedir.

Nitekim, gerek basılı kaynaklardan elde edilen bulgulardan, gerekse tarafımızca yapılan mülâkatlardan hareketle, bağlama çalıp söyleyen kadınlar da dâhil olmak üzere, kadın müzisyenlerin çoğunun biyografilerinde eşleri, babaları, dedeleri, kardeşleri, akrabaları, yakın ilişkileri; yani, herhangi bir erkek üzerinden tanımlandıkları görülmektedir. Ayrıca, bu kadınların kendilerini müzik alanında yetkin olan herhangi bir erkek üzerinden tanımlamaları da, erkek egemenliğinin kadınlar tarafından ya bilinçsizce, ya da kolaylık sağlaması bakımından memnuniyetle kabul edildiğinin göstergesidir. Yine de, alanda yetkin olan herhangi bir erkek üzerinden elde edilen bu konumlanmanın kadın ve kadın mücadelesi açısından başarı ifade etmediğini; aksine bu durumun başarısızlık anlamına geldiğini belirtmek gerekir. Bu sebeple, toplumsal cinsiyet meselesi öncelikle kadın müzisyenler tarafından doğru anlaşılmalıdır.

Müzikte toplumsal cinsiyet çalışmaları farklı disiplinlerin bir araya getirildiği zengin bir araştırma imkânı sunmaktadır. Bu çalışmalara müzikoloji, etnomüzikoloji, müzik teorisi, antropoloji, sosyoloji, dilbilim, performans gibi disiplinler büyük katkı sağlamaktadırlar. Bu teoriyi çevreleyen farklı disiplinler aynı zamanda teoriye yaklaşım açısını da belirlemektedirler. Örneğin, McClary'nin Beethoven'ın 9. Senfonisi'ni incelemesinde, eserdeki Aydınlanma döneminden beri ataerkil kültür tarafından organize edilen çelişkili etkiye ve adeta zorla oluşturulan artikülasyonun varlığına dikkat çekmesinde (Beard ve Gloag, 2005, s. 69) müzik teorisinin ve müzik tarihinin katkısı görülmektedir. McClary ayrıca, müzikolog ve biyografi yazarı Maynard Solomon'un - ki toplumsal cinsiyet ve feminist teoriyi müzikoloji içinde tanımlayan ilk araştırmacılardan biri olduğu Susan McClary tarafından belirtilmiştir- Beethoven'daki kadın düşmanlığını, Ives'daki eşcinsellik korkusunu ya da Schubert'deki eşcinselliği incelemesini cesur, nazik ve takdire şayan bir girişim olarak nitelendirmiştir (Beard ve Gloag, 2005, s. 69).

Sarkissian (1992) *Gender and Music* adlı çalışmasında antropologların toplumun kendi devamlılığını sağladığı (kendisini ebedileştirdiği) yöntemlerle; özellikle ritüel ve seremoni pratiklerinin paylaşılan değer ve inançları nasıl pekiştirdiği, grup dayanışmasını nasıl oluşturduğu ile ilgilendiklerini belirtmektedir. Bu pratikler katılımcılar tarafından beklenen sosyal davranış modellerini ortaya koymaktadırlar (1992, s. 338).

Etnomüzikoloji’de ise toplumsal cinsiyet kültür ve kültürel çerçevede oluşan müzik kapsamında değerlendirilmektedir. Kùltürler tüm dünyada toplumsal cinsiyet ve müzik performansını belirleyen unsurlar (sözel ve müzikal yapı, çalgı, sahne ve beden dili, mekân, izleyici vs.) arasındaki ilişkileri işaret etmektedirler. Nitekim Butler’a göre toplumsal cinsiyet performans edilen şeydir (Beard ve Gloag, 2005, s. 69).

Etnomüzikologlar müzikal performansı kültürel çerçevede toplumsal cinsiyet değerlerini işleyen ve aşıl原因an özel anlamlar olarak incelemektedirler. Örneğin, J.C.Sugarman, toplumsal cinsiyetin Prespa Arnavutları’nın sosyalleşme süreçleri için çok önemli olan şarkı söyleme stillerini ortaya koymuştur. Ayrıca, S. Auerbach Yunan kadınların kabul edilebilir özel alan deneyim modelini açıklamıştır. Yunan kadınlar müzikal rollerini şarkıcı ve yasçı (matem tutan/lamenter) olarak tanımlamaktadırlar - ki bu modeller ideal ev merkezli toplumsal cinsiyet rolleri için uygun modellerdir (Sarkissian, 1992, s. 338-339).

Etnomüzikologlar şarkı söyleme biçimlerinin yanı sıra çalgısal müzikle ilgili tüm verileri toplumsal cinsiyet açısından irdeleyebilmektedirler. Ancak, toplumsal cinsiyeti diğer kültürel bileşenleri göz ardı ederek, salt çalgısal müzik kapsamında değerlendirmek yeterli veri sağlamak ve sağlıklı sonuçlara ulaşmak bakımından sıkıntı yaratabilmektedir. Yine de, çalgıların Sarkissian’ın belirttiği üzere tüm dünyada cinsel sembolizmi olduğu gerçeği etnomüzikologlarca göz ardı edilmemektedir. Nitekim çalgı kısımları baş, boyun, karın, kulak gibi insan vücudunun bölümleri gibi adlandırılmaktadır. Ayrıca, çalgıların fiziksel büyüklüğü, tınısal gücü ve dayanıklılığı da toplumsal cinsiyet rolleri ile doğrudan ilişkilidir. Örneğin, arpın incelik, nezaket ifade eden kısa ömürlü (geçici) sesi kadınla özdeşleştirilirken; davulun patlama sesi, klarnetin boru sesi sıklıkla erkek karakteristikler olan güç ve otorite ile ilişkilendirilmektedir (2016, s. 196-197).

Özkişi, toplumsal açıdan belirlenen kadın ve erkek rollerinin müziğe de yansıdığını, böylece müziğin cinsiyetinden bahsedilebileceğini Tick, Neuls ve Bates’ın ifadeleriyle açıklamaktadır (Özkişi, 2017, s. 73). Brockhaus Ansiklopedisi’nde kadın ve erkek özelliklerinin şöyle tanımlandığını ifade etmektedir: “Erkek destek alır, kadın destek verir... Erkek kaderine karşı çıkar, yenilgide bile. Diğer taraftan kadın gönüllü olarak boyun eğer, gözyaşları içinde olsa bile” (Özkişi, 2017, s. 73).

Toplumsal kerte de cinsiyet rolleri farklı kültürlerde farklı Şekillerde tanımlanabilir ama genellikle birbiriyle rtŐmektedirler. Erkek nesnel, mantıklı, aktif, yaratıcı, öncül, eēitim veren, itaat bekleyen, destek alan, gr sesli, mükemmel, Őiddetli, güçlü, sert, kamusal alanda konumlanan, soyut düŐünebilme yetisine sahip kişi olarak tanımlanmaktadır. Kadın ise, öznel, duygusal, pasif, ikincil, eēitim alan, itaat eden, destek veren, kusurlu, yumuşak, narin, sevilme k isteyen, özel alanda konumlanan, soyut düŐünebilme yetisi olmayan ama sözel beceriye sahip kişidir. Elbette bu durum müzik alanında, çalgıdan, besteye/trkye/repertuar elemanına; küçük formlu eserlerden, büyük formlu eserleri bestelemeye; vokal-çalgısal icradan, sahne ve beden diline; eēitim almaktan ustalıēa; çalışma saatlerinden, bulunulabilen mekâna; hatta herhangi bir müzik kuruluŐunda aktif olarak yer alabilmeye kadar pek çok konuda çeşitli sınırlamaları da beraberinde getirmektedir. Bu sınırlamaların geleneksel ataerkil toplumlarda ve geleneksel müziklerde etkisinin arttıēı belirtilebilir.

Geleneksel müzikler halkla/toplumla doērudan baēlantılı olmaları bakımından toplumsal cinsiyetle ilgili oldukça çarpıcı veriler sunmaktadırlar. Bu baēlamda, Türkiye’de Halk Mziēi alanında kadınların aēıt ve ninnilerle n plâna çıkmaları toplumsal rolleri gereēi sınırlandırılmalarıyla açıklanabilir. Kadın doēumdan lme yaşamın iki uç noktasında, baēlı bulunduēu toplumun özel alan sorumluluklarıyla âdetâ görünmeyen ya da pek de dikkate alınmayan ara elemanlarıdır. Ayrıca, toplumsal rolleriyle baēlantılı olarak ortaya koydukları sanatsal ürünler de belirli sınırlamalar doērultusunda icra edilebilmektedir. rneēin, eşi vefat eden kadın eŐiyle ilgili duygularını toplumun önünde sadece eşi öldükten sonra, ardından aēıt yakarak dile getirebilmektedir. Yani, kadının aēıttaki feryat hali aslında eşine ölene kadar dile getiremediēi, bastırılmış duygularının dışavurumu olarak deēerlendirilmelidir. Ayrıca, Türkiye’de kaynak kiŐisinin kadın olduēu tahmin edilen pek çok ezginin kadının kamusal alanda olmaması ya da sınırlandırılması nedeniyle erkeēe mal edildiēini tahmin etmek pek de zor deēildir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili sınırlamalar gerek klsik ve geleneksel; gerekse popüler müziklerde, icra edilen müzik türleri farklı olsa da, benzer biçimlerde görülmektedir. rneēin, Sakar zlem Tekin rneēinde Rock Müzikte Kadın (Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya) adlı çalışmasında müzikte kadın ile ilgili önyargıları Ete Kurttekin’in Şu sözleriyle ortaya koymaktadır: “...erkek ocuk ben müzisyen olacaēım dediēi zaman bir Şekilde zorunluluklarla ve zorluklarla

karşılaşıyor olabilir ama bir kız, erkeğin çektiği zorlukların on mislisini çekiyor. Sen orospu mu olacaksın diyorlar.” (2007, s. 88).

Sakar, böyle bir durumun ortaya çıkmasında iki önemli etkenin altını çizmektedir. Birincisi rock müziğin erkek müziği olarak algılanmasıdır. İkincisi ise, bu müziğin özellikle Türkiye’de şeytanlaştırılmasıdır (2007, s. 88). Bu durumun kadının tarihsel olarak şeytanlaştırılmasıyla¹² da özdeşleşmekte olduğu hesaba katılırsa, rock müzikte kadın temsiline ataerkil toplumlarda hoş karşılanmamasının elbette tesadüf olmadığı anlaşılır. Yine de bu durumun sadece rock müzik için geçerli olmadığını, müziğin tüm dünyada genellikle eğlence aracı olarak görülmesi sebebiyle kadınların müzik alanından uzaklaştırıldığını anlamak pek de zor değildir. Örneğin Sarkissian, Malta’da şarkı söyleyen kadınların fahişe olarak değerlendirildiklerini ifade etmektedir. Özellikle dini açıdan katı kuralları uygulayan ülkelerde müziğin antipatik karşılandığı; kadının ve erkeğin keskin sınırlarla ayrıldığını belirtmektedir (1992, s. 341). Yine de, 70’li yıllardan itibaren ikinci dalga feminist hareketin kadın ve müzik münasebetindeki bu katı uygulamaları farklı derecelerde kırdığı açıktır.

Serçe, Bakar ve Şahin, Popüler Müzik ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine adlı çalışmalarında rock müzikte 60-70’li yıllarda sahnede kadın görmenin mümkün olmadığını; 70’lerden sonra ise, erkeklere oranla oldukça az sayıdaki kadınların bu müzik türünü icra edebildiklerini belirtmektedirler. Rock müzikten hareketle, popüler müziklerde kadınların toplumsal cinsiyet rolleriyle bağlantılı olarak zayıf, tiz, küçük ve hafif olan çalgılara yöneldiklerini açıklamaktadırlar (2009, s. 4).

Basılı kaynaklardan elde edilen bulgulara göre flüt, keman, piyano, harp, klavsen, virjinal, küçük klavsen gibi çalgılar özel alan çalgıları olarak tanımlanmakta, kadınlara

¹² Baherirad, *Kadın gibi Kadın* adlı çalışmasında Adem ve Havva ile ilgili yaratılış hikâyesinden yola çıkarak insanlık tarihinin başlangıcını ele almaktadır. Ataerkil toplumlarda insanın cennetten kovulan bir varlık haline gelmesinin nedeninin Havva’nın şeytana uyarak yasak elmayı yemesi olduğuna inanılmaktadır. Havva yaşamış ve yaşayacak olan tüm kadınların şeytanlıkla suçlanmalarının nedenidir, yasak meyveyi ısırmasının nedenini Havva’nın kızları ödemiştir, ödemektedir (2016, s. 117-118). Diğer taraftan Holland, *Mizojini Dünyanın En Eski Önyargısı (Kadınlardan Nefretin Evrensel Tarihi)* adlı çalışmasında, Eski Yunan söylencesini ele almıştır. Bu söylencede, Tanrıların babası Zeus tarafından erkeklerin hem eğlenmesini, hem de felâketle sarmaş dolaş yaşamalarını sağlayan Pandora’nın (Güzel Felâket) gökyüzünden sunulduğu ifade edilmektedir. Pandora söylencesinde Havva’nın hikâyesine benzer bir durum söz konusudur. Nitekim, Tanrı tarafından hiçbir zaman açılmaması emredilerek Pandora’ya armağan edilen küp, Pandora tarafından açılmıştır. Pandora’nın bu davranışıyla, insanlığa büyük acılar yaşatacağına inanılmıştır. Bu sebeple Holland, Yunanlıların her ne kadar demokrasiyi kurduklarını bilse de, onların günümüze kadar süren olumsuz kadın imajının doğmasında da etkin olduklarını belirtmektedir (2016, s. 27-29).

uygun algılar olarak belirlenmektedir. Güçlü, pes, büyük ve ağır olan kamusal alan algıları ise erkeklerle özdeşleştirilmektedir. Buna göre, geniş ciğer gerektiren ve erkek cinsel organına benzetilen üflemeli çalgıların birçoğu erkek çalgısı olarak nitelendirilmektedir. Kadınların toplumsal açıdan sınırlandırılmaları da çalgı seçiminde oldukça önemlidir. Örneğin, ello çalmak kadınların bacaklarını açmasına; nefeslileri çalmak ise yüz şekillerinin bozulmasına neden olduğundan kadınlara uygun olarak tanımlanmamaktadır. Özkişi, en azından 18. ve 19. yüzyılda kadınların çalgı seçimleriyle ilgili bu kısıtlamalara maruz kaldığını belirtmektedir (2017, s. 82). Bu kısıtlamaların yansımalarını elbette günümüzde de görmek mümkündür. Örneğin, Serçe, Bakar ve Şahin (2009) rock müzikte elektrik gitarın virtüözlüğünün bir erkeklik ispatı olarak görüldüğünü ifade etmektedirler. Aynı zamanda bu çalgı, ağırlığı ve göğüs üzerinde bir baskı oluşturmaları sebebiyle kadına uygun bir çalgı olarak görülmemektedir. Ancak, erkekler bu çalgıyı iyi bir erkeklik performansı sunmak için cinsel organlarının üzerinde almaktadırlar. Kadınlar ise “biz de erkekler gibi alabiliriz” düşüncesiyle erkeklerin tercih ettikleri tutuş pozisyonunu uygulayabilmektedirler (2009, s. 5). Erkekliğin/erkeksiliğin öne çıkarılması ile ilgili benzer bir durum bağlama icralarında da görülmektedir. Bağlamanın bacakların üzerinde sabit durabilmesi için bacakların bir miktar açılması gerekmektedir ancak, bağlama çalan erkekler sahnede genellikle erillik üzerine kurmuş oldukları hâkimiyeti bacaklarını olması gerekenden fazla açarak göstermektedirler. Sahnede erkekliğin öne çıkarılması amacıyla koltuğa ya da sandalyeye yayılma; bu sayede sahneyi/mezdanı işgal edercesine görüntü sergileme biçimi geleneksel-ataerkil toplumun dışavurumudur. Kadınlar ise genellikle erkek egemen estetik anlayışları doğrultusunda bu oturuş biçimini erkekler kadar olmasa da, sergileyebilmektedirler; hatta bu hususta erkekleri taklit etmekte, egemen cinsiyet kültürüne uyumlanmaktadır. Dolayısıyla bu noktada toplumsal cinsiyet tartışmaları sadece kadın ve erkek tarafından gerçekleştirilen müzik performansları açısından değil, bu performanslardaki kadınsılık-erkeksilik ve dinleyici/izleyici kitle açısından yeterlilik-yetersizlik kapsamında gerçekleşmektedir. Bağlama çalan kadınların erkekleri örnek almalarının ötesinde, taklit etmeleri Türkiye’de Halk Müziği alanında hâkim cinsiyet kültürünün¹³

¹³ Ersoy, *Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği* adlı çalışmasında cinsiyet kültürü tabirini kullanmıştır. Bu tabirle birlikte cinsiyetin biyolojik ve fizyolojik özellikleri dışında; cinsiyete yönelik değer, tutum ve davranışların nasıl olması gerektiğini belirleyen kültürel özellikleri vurgulanmaktadır. Örneğin “yuvayı dışı kuş yapar” sözü cinsiyeti değil, cinsiyet kültürünü işaret etmektedir. Cinsiyet

(erkek egemen kültür) varlığına işaret etmektedir. Cinsiyet kültürü çerçevesinde bağlama, bağlama icrası ve bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik alanında konumlanmaları ile ilgili değerlendirmelere sonraki bölümlerde yer verilmiştir.

2.3 Bourdieu'nun Alan Kuramı ve Müzik Alanında Kadın

Genelde müzisyenler, araştırma özelinde ise bağlama çalıp söyleyen kadınlar müzik performanslarını cinsiyet kültürü çerçevesinde sunmaktadır. Müzik performansını çevreleyen kültürel etmenler aynı zamanda bir alandaki cinsiyet hakimiyetinin sebebi ve sonucunu teşkil etmektedir. Dolayısıyla, bağlama çalıp söyleyen kadınların sadece müzik performansları değil, aynı zamanda bu performansı çevreleyen alan performansları cinsiyet kültürünü açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, kadınlarla ilgili olarak ortaya atılan yetersizlik miti, ikincilleşme/ikincilleştirilme gibi pek çok sorun, müziğin sadece teknik açıdan değil; aynı zamanda estetik açıdan; hatta alan ve alan ilişkileri açısından değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Diğer bir deyişle, müzik alanında cinsiyet dağılımı da dahil olmak üzere pek çok konuda veri sağlayan tüm ilişkiselliklerin müzik performansına yansımaları kaçınılmazdır. Bu bakımdan mesele özellikle toplumsal cinsiyet açısından incelendiğinde, müzik performansının sosyal uzamından bağımsız olarak, sadece müziği oluşturan teknik unsurlardan meydana geldiği düşünülemez. Bourdieu'nun alan kuramı ve bu kuram doğrultusunda tartıştığı habitus, sermayeler, failler, *illusio*, *doxa*, simgesel şiddet, iktidar ve tâbi alan gibi pek çok kavram sadece müzik performansını oluşturan unsurların değil, aynı zamanda bu performansın alandaki işlerliğinin tespiti açısından büyük önem arz etmektedir.

Bourdieu'ya göre alan¹⁴ pek çok şekilde tanımlanmıştır ama kısaca bu terim *konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı ya da konfigürasyonu* olarak bilinmektedir. Swartz

kültürü ise cinsiyete dair davranış biçimini oluşturmaktadır (2009, s. 211-215). Bu durumun bağlama performansına yansımaları “bağlamayı erkek çalar” ya da “bağlamayı erkekler daha iyi çalarlar” şeklindeki toplumsal kabullerdir. Bağlama ile ilgili toplumsal kabuller kadınları bağlama icrası ve disiplininin uzaklaştırmaktadır.

¹⁴ Bourdieu alan kavramını 1960'lı yıllardaki Marksizm ve yapısalcılık tartışmaları ve bu tartışmalar neticesinde geliştirdiği kültürel sermaye, habitus, strateji ve pratik kavramlarının oluşturduğu süreçte belirginleştirmiştir. Ancak, alanın ilişkiselliğinin Bourdieu'dan önce Lewin tarafından kullanıldığını belirtmek gerekir. Bourdieu'nun alan incelemesi 1960'lı yılların sonuna doğru sanat sosyolojisini Weber'in din sosyolojisi ile karşılaştırdığı bir döneme rastlamaktadır. Bu bağlamda Bourdieu alan kavramını hem Weber'e karşı, hem de Weber ile kurmuştur (Kaya, 2010, s. 398).

(2015) Pierre Bourdieu'nun sosyolojisi hakkında yapmış olduğu *Kültür ve İktidar* adlı çalışmada konumu alanın merkezinde tanımlamaktadır:

Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal eden fail ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler çerçevesinde, hem alandaki özgül kârlara erişmenin bağılı olduğu iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ya da potansiyel durumlarıyla (situs), hem de diğerkonumlarla olan nesnel ilişkileriyle (tahakküm, tâbîlik, benzeşiklik vs.) nesnel olarak tanımlanırlar (Swartz, 2015, s. 167).

Yani, bu tanımlamayla birlikte, alanı belirleyen sınırlar içerisinde sermaye türleri, sermayenin alana uygunluğu doğrultusunda belirlenen iktidar ve iktidar etrafında farklı derecelerde konumlananlar; tüm bu unsurların-kişilerin-konumların birbirleriyle olan ilişkilerinin altı çizilmektedir. Bourdieu'nun alan tanımının olmazsa olmazı ilişkisellik ve mücadeledir. Bu bağlamda, alan Swartz tarafından şu dört maddeyle belirlenmektedir:

1. Alanlar meşruiyet mücadelesi arenalarıdır.
2. Alanlar sermaye tipine ve miktarına dayalı hâkim ve tâbi konumların yapılanmış mekânlarıdır.
3. Alanlar aktörlere özgül mücadele biçimleri dayatırlar.
4. Alanlar önemli bir ölçüde, kendi içsel gelişme mekanizmalarıyla yapılır ve böylelikle dışsal çevreden bir dereceye kadar özerklik kazanırlar (Swartz, 2015, s. 174-179).

Bu dört maddede görülen alan kavramı yerine piyasa kavramını da kullanılabilir. Ancak Bourdieu'nun kastettiğı alan “piyasadaki sermaye dağılımını, rekabet eden bireyler, gruplar ve örgütler arasındaki hiyerarşik bir iktidar ilişkileri kümesi” ni yansıtan bir kuvvet alanını işaret etmektedir. Kuvvet alanı hem tahakküm, hem de direniş göstergesi olan mübadelenin etkisinin bittiğı yerle sınırlansa da, bu sınırın pozitivist bakış açısıyla belirlenemeyeceğı açıktır. Çünkü, sınırların kendisi de birer mücadele nesnesidir. Dolayısıyla alan Bourdieu'ya göre sınırlar arasına sıkıştırılmış bir mücadele alanı olmanın ötesinde tanımlanmaktadır (Swartz, 2015, s. 170-175).

Kaya bu noktada, Swartz'ın tespitleriyle paralellik gösteren tespitlerde bulunmaktadır. Ona göre Bourdieu alan sınırlarından bahsederken, alana özgü bir aidiyet tanımı üzerinde durmaktadır. Aidiyet tanımı alan sınırlarını belirler. Alan sınırları ise dışlama stratejilerini belirlemektedir. Alan içindeki değişkenler göz önünde bulundurulduğunda, bu sınırlamaların ve stratejilerin sabit olmadığı; tarihsel olarak

oluştukları anlaşılmaktadır. Alan sınırları genellikle hukuksal olarak ya da tanımlanmış sınırlar değildir; söylenmemiş ama teamül görmüş sınırlar olmaları bakımından a priori olarak ortaya konulamaz; ancak derinlikli çözümlemelerin yardımıyla bilinebilmektedirler (Kaya, 2010, s. 408-409).

Bourdieu'ya göre, alanların, kendilerine özgü ve farklı işleyişleri olmasına rağmen, tüm alanları belirleyen genel yasalar vardır. Bu yasalar sanatsal, iktisadî, siyasî, dinî alanlar, eğitim ve spor alanları gibi tüm farklı alanlarda (hangi alan olursa olsun) benzer yapı ve işlev sergilemektedirler. Kaya, bu durumu *alan eşmantıkları* ya da *homolojileri* tabiriyle açıklamaktadır. Alan eşmantıkları farklılıkta benzerlik anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, alanların herbirinin ezenleri-ezilenleri, dışlama ve elde etme stratejileri, koruma ve yıkma mücadeleleri, yeniden üretim ve değişim mekanizmaları bulunmaktadır (Kaya, 2010, s. 411-412).

Alandaki eşmantıksal ilişkiler çeşitli kavramlar üzerinden açıklanmaktadır. Örneğin alandaki oyun, oyun becerisi, özel bir çıkar biçimi olarak illusio¹⁵ kavramı bunlardan biridir. Elbette alandaki aktörler - ki Bourdieu onlara failler adını vermektedir- öncelikle stratejik ilişkilerle örülü bu oyunun oynanmaya değer olduğuna inanmalıdırlar. Jourdain ve Naulin'e göre failler hem etkileyen, hem de etkilenendirler. Faillerin hem etken, hem de edilgen olması, bilinçli hesapçılık indirgemeciliğinin aksine, habitus adındaki çok önemli bir kavramı ortaya koymaktadır.

Habitus kavramı alışkanlık kavramını karşılamamaktadır; bu kavram daha ziyade Aristoteles'teki exis (Jourdain ve Naulin'in çalışmasında heksis olarak geçmektedir); yani edinme ve yetenek anlamlarına gelmektedir (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 42). Bu noktada bahsi geçen edinim, "kişinin ya da kişiler kümesinin geçmiş deneyimlerinin içinde bütünleştiği kalıcı yatkınlıklar/elverişlilikler bütünü" olarak değerlendirilmektedir (Bourdieu, 2015, s. 234). Bourdieu bir başka çalışmasında habitusu şöyle tanımlamaktadır:

Habitus, aslında hem nesnel olarak sınıflandırılabilir pratiklerin üretici ilkesi hem de bu pratiklerin sınıflama sistemidir. Temsil edilen toplumsal dünya, yani yaşam tarzları uzamı,

¹⁵ İtalyancadaki illusio kavramının kökeni, oyun anlamına gelen *ludus*dur. Bu sözcük, oyunun getirisinin dışarıdan kolayca görüldüğünü, gülünç ve illüzyona dayalı olduğunu vurgulamaktadır (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 123).

habitusu belirleyen bu iki kabiliyet arasında, yani sınıflandırılabilir pratikler ve yapıtlar üretme kabiliyeti ile bu pratikler ve ürünleri ayırt edip değerlendirme kabiliyeti arasındaki ilişkiyi oluşturur (Bourdieu, 2015, s. 254).

Yani, alışkanlık kendiliğinden tekrarlanan, mekanik, taklitle dayalı ve bu sebeple üretici olmayan bir şey iken, habitus kavramı yaratıcı bir tarz sunmaktadır (Tatlıcan ve Çeğin, 2010, s. 317).

Tatlıcan ve Çeğin Bourdieu'nun habitus tabirinde dünyayı algılama biçimine ve algılanan şeyin bedenleşmesine dikkat çekmektedirler. Burada bahsi geçen bedenleşme elbette Butler'ın doğrudan cinsiyete işaret eden bedenleşmesinden farklıdır. Yine de, hem Tatlıcan ve Çeğin'in çalışmasında görülen Bourdieu'nun aşağıdaki alıntısı, hem de Bourdieu'nun özellikle *Eril Tahakküm* olmak üzere diğer basılı kaynaklarda toplumsal cinsiyetle ilgili tespitlerinden hareketle, habitusun cinsiyet kültürü ile ne kadar yakın ilişkili olduğu anlaşılmaktadır:

İnsanın varoluşu ya da bedenleşmiş toplumsallık olarak habitus, dünyayı belli bir dünya olarak var eden şeydir. Pascal'ın dediği gibi 'dünya beni içeriyor ama ben onu anlıyorum'. Şu halde toplumsal gerçeklik iki kez var olur: Şeylerde ve beyinlerde, alanlarda ve habituslarda, eyleyicilerin içinde ve dışında (Tatlıcan ve Çeğin, 2010, s. 306).

Tatlıcan ve Çeğin'in Bourdieu'dan edindikleri bu alıntıda habitusun alışkanlıktan öte bir yerde, anlam dünyasını oluşturduğu açıktır. Anlam dünyası habitus vasıtasıyla iki şekilde ortaya çıkmaktadır: İçselliğin dışsallaşması ve dışsallığın içselleşmesi. Bu sayede, dışarıdan edinilen yatkınlıklar içselleştirilir ve onaylama, sergileme, öğretme gibi çeşitli pratikler sayesinde ise dışsallaştırılır. Habitusun belirtilen iki boyutu gerçekleşirken, bireylerin belirli bir durumda üzerinde düşünmelerine gerek kalmadan toplumsal bağlama uygun olarak davranmaları mümkün kılınmaktadır; çünkü bu boyutlar birbirlerini takip ederler. Ayrıca buradaki can alıcı nokta, sosyal dünyanın dışsallığının daha önceden içselleştirilmiş olduğudur (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 44-45).

Habituslar performans (pratik) vasıtasıyla yapıyı/yapıları oluşturmaktadır. Bu bakımdan, Bourdieu'nun habitus-yapı - ki aslında habitusun kendisi de yapılaşmış yapı olarak karşımıza çıkar- devamlılığı ve ilişkiselliği ile ilgili tespiti, performans başlığı altında detaylı incelenen, performans- bellek devamlılığı ve ilişkiselliği ile uyumaktadır.

Her habitus kendisini devam ettirmenin yanında, insanlara ortak deneyim sağlıyorsa, toplumsal bir topografyadan bahsedilebilir. İşte bu topografyanın adı Bourdieu'ya göre *alandır*. Alan habitusu yapılandırmaktadır. Tatlıcan ve Çeğin alan ve habitus ilişkisini *ontolojik suç ortaklığı* olarak yorumlamaktadırlar (2010, s. 318-322). Çünkü habitus, alan zemininde faillerin/aktörlerin konumları/konumlanmaları veya illusio'larıyla belirlenen stratejilere işaret etmektedir. O halde, bu noktada sınıfsal habitus, iktidar alanı ve buna bağlı olarak gelişen tâbi alan devreye girmektedir. Kaldı ki müzik alanında veya bu alana yansıyan performansların tümünde; yani gerek kırsalda ve kentteki muhabbet ortamlarında, gerekse toplumsal performansların kurumlara, meslek birliklerine, sahneye yansımalarında cinsiyet kimliğine dair sınıfsal habitus, iktidar alanı ve tâbi alan varlıkları açıkça görülmektedir.

Bourdieu'nun alan ve alan mücadeleleri ile ilgili tespitleri müzik performansı ve müzik performansına hazırlık sürecinde yani; günlük yaşam performansının tümünde açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda toplumda kadının yeri, Türkiye'de kadın olmak, Alevîlikte kadın, sivil toplum kuruluşlarında kadın gibi araştırmalarda sıklıkla rastladığımız çeşitli başlıklar alanda sınıfsal habitusların varlığını zaten göstermektedir. Yani, kadın sorunu –ki aslında bu bir kadın sorunu değil, hem kadın hem de erkek sorunudur– sadece kadına şiddete son, kadın-erkek eşittir ifadelerinin çok daha ötesinde aranmalıdır. Nitekim, toplumsal cinsiyetin 1970'lerdeki feminist dalga hareketlerinden farkı da budur. Toplumsal cinsiyet bu yönüyle meseleyi sadece kadının mahrumiyeti açısından yorumlamanın ötesinde, bireyden topluma, toplumdan bireye intikal eden davranış bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesi suretiyle toplumsal analiz imkânı sunmaktadır. Bourdieu bu analizi gerçekleştirirken, habitus ve alan ilişkisi ile bağlantılı olarak doxa, simgesel güç, simgesel şiddet, sermaye türleri (kültürel, sosyal, ekonomik sermayeler vs.) gibi çeşitli kavramları öne çıkarmaktadır. Öncelikle bu kavramlar toplumsal söylem ve performanslarda ortaya çıkmaktadır. Örneğin, 'kadının yeri kocasının yanındır', 'yuvayı dişi kuş yapar', 'kadın dediğin eve erken gelir' gibi doxalar toplumsal rol dağılımını pekiştirmektedir. Bu bakımdan, kurumlarda ya da sivil toplum kuruluşlarında ortaya çıkan cinsiyet eşitsizliği elbette tesadüf değildir. Öyle ki, bağlama çalıp söyleyen kadınlarla yapılan mülâkatlarda Alevîlerin kadınlara özgürlük alanı sunduğuna dâir yaygın bir inanç bulunmaktadır. Bu söylem 'bizde kadın-erkek eşittir' ya da 'bizde cinsiyet yoktur, can vardır' söylemi ile desteklenmektedir. Aslında bu söylemler ezberlenmiş söylemler olmanın ötesine

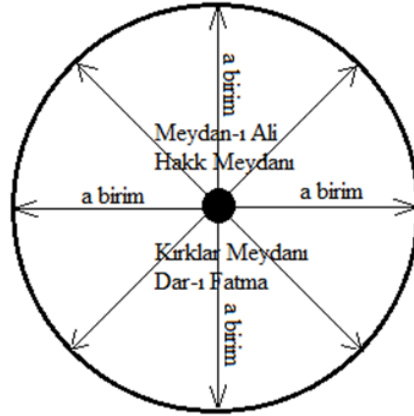
geçmemektedir. Diğer bir deyişle, bu söylemler maalesef pratikte karşılık bulmamaktadır. Nitekim, mülâkatların genelinde cinsiyet kültürü ile aktarılan eşitsizliğe vurgu yapılmaktadır. O halde, mülâkatlara göre Alevîler toplumun diğer kesimine oranla kadınlara her ne kadar bir miktar özgürlük alanı sunuyor olsalar da, pratikte ortaya çıkan durum, doxaların mevcut sorunun üzerini kapattığına işaret etmektedir. Nitekim çizelge 2.1’de görüldüğü üzere, Alevî-Bektaşî kuruluşlarının yönetim kurullarının kadın-erkek sayıları bu durumu ispatlar niteliktedir.

Çizelge 2.1 : Alevî-Bektaşî kuruluşlarının yönetim kurullarındaki kadın-erkek sayıları (Ulusoy, 2018, s. 12-15).

	Kuruluş	YK Üye Sayısı	YK Başkanı	YK Kadın-Erkek Sayısı	Şube/Bileşen Sayısı	Şubelerin Kadın-Erkek Başkan Sayısı
1	A1	26	E	5K, 21E	35	0K, 35E
2	A2	21	E	3K, 18E	97	7K, 90E
3	A3	25	E	3K, 22E	84	3K, 81E
4	A4	7	E	0K, 7E	41	1K, 40E
5	A5	31	E	4K, 27E	49	5K, 44E
6	A6	11	E	2K, 9E	-	-
7	A7	5	E	1K, 4E	-	-
8	A8	15	E	2K, 13E	-	-
9	A9	19	E	4K, 15E	41	11K, 30E
10	A10	20	E	6K, 14E	18	2K, 16E
11	A11	21	E	8K, 13E	-	-
12	A12	12	E	2K, 10E	-	-
13	A13	11	E	0K, 11E	15	2K, 13E
14	A14	5	E	1K, 4E	6	2K, 4E
15	A15	11	E	2K, 9E	-	-
16	A16	9	E	2K, 7E	-	-
17	A17	22	E	3K, 19E	-	-
18	A18	6	E	0K, 6E	-	-
Toplam	18	277	---	48K, 229E	386	33K, 353E

Tabloda belirtilen toplam 18 kuruluşun kadın ve erkek dağılımındaki cinsiyet eşitsizliği açıkça görülmektedir. 18 kuruluşun tümünün yönetim kurulu başkanı erkektir. Yönetim kurullarının %83’ü erkek, %17’si ise kadındır. Kuruluşların şube/bileşenlerinin başkanları incelendiğinde erkeklerin %91.5, kadınların ise %8.5 oranında oldukları görülmektedir. Kaldı ki, bu tablodaki sayıların özellikle Türkiye dışındaki kuruluşlarda cinsiyet eşitsizliğine dikkat çeken çalışmalarla birlikte

kadınların sayısındaki artışın sonucunda ortaya çıktığı unutulmamalıdır. Ortaya çıkan genel durum, Bourdieu'nun deyimiyle *düzen adına yapılan sessiz çağrılarla* açıklanabilir. Bu çağrılar vasıtasıyla ya yönetim mekanizmaları kadınlara lâayık görülmemektedir, ya da kadınlar yönetim mekanizmalarına yanaşmamakta, iktidar alanından çekilmektedirler. Oysa, Alevîlik öğretisinde Hakk meydanı, Meydan-ı Ali, Kırklar Meydanı ya da Dar-ı Fatma adı verilen meydan, merkezi itibariyle cemdeki tüm bireylere eşit mesafededir (Bkz. Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Cemde meydan, merkez ve uzaklık ilişkisi.

Şekil 2.3'te görülen meydan, merkez ve uzaklık ilişkisinin temel kaynağı Kırklar Cemi'dir. Kırklar ceminde bulunan kırk kişinin kırkı bir, biri kırktır. Bu cemde rütbe, makam, mevkî gibi değerler bir kenara bırakılarak, eşitlik sağlama amacı güdülmektedir. Elbette bu eşitliklerden biri, ceme giren kimselerin cinsiyet kimliklerinden kurtulması; bu bağlamda ceme cinsiyetin değil, canın girmesidir. Eşitlik ilkesiyle, cemde bulunan dede/ana, diğer canlar gibi rızalık almakta, böylelikle iktidar/otorite hegemonyasına karşı çıkılmaktadır. Yani, Kırklar Cemi paylaşım, birlik duygusu gibi temel öğretilerin yanı sıra, hiyerarşiye/otoriteye/iktidara ve iktidar alanına getirilen eleştiriyi esas almaktadır. Kızıltuğ'un eserinde belirtildiği gibi yeri geldiğinde Ali'nin zülfikârı da kırılır. Bu öğreti, gücünü gerektiğinde kendisini de yıkabilmesinden alır. Ancak, bu öğretinin pratikte çoğu zaman karşılık bulmadığını belirtmek gerekir. Gerek kurum ve kuruluşlardaki kadın-erkek oranları, gerekse oldukça sınırlı sayıda ananın varlığı (alanda dede sayısının, ana sayısından oldukça fazla olduğu kolaylıkla görülür), öğretinin ya da amaçlanan eşitlik fikrinin pratiğe yansımadığını göstermektedir. Isparta-Gümüşgün'de yapılan alan çalışmasında

oldukça deneyimli bir zakirin ana sayısının az olması ile ilgili açıklamaları en azından uygulamadaki durum açısından son derece dikkat çekicidir:

Dede yetişmezse, erkek dede kalmadıysa, kadına devroluyor, kadın dede oluyor. Nasıl padişah kalmadığı zaman oğlu yerine geçer ya, bunda da... Nasıl ki padişah... Asili varken vekile hâcet kalmaz derler. Asil öldükten sonra vekile kalır... Hz.Ali öldükten sonra oniki imamlar var ya, onlar asildir. (Culum, kişisel görüşme, 2016).

Culum, pratikte kadınların asil olarak değil, ancak vekil olarak analık yapabileceğini dile getirmektedir. Bu ifadelerden hareketle, erkek temsilcinin olduğu yerde kadına sınırlama getirildiği açıktır. Farklı yörelerde ve ocaklardaki uygulamaların genelinde de farklı derecelerde kadının sembolik olarak dışlandığı ve ikincilleştiği görülmektedir.

Toplumsal kertede görülen kadınların ikincilleştirilmesi/ikincilleşmesi ile ilgili habitusun müzik alanına intikal ederek; müziğin salt kültürel içerikle veya amaçlarla sunulduğu diğer alanlar dışında kalan, ekonomik getiri alanındaki örneklerinde de benzer durumları oluşturmaktadır. *Müzik piyasası* olarak adlandırılan bu alanın belli başlı müzik şirketleri yöneticileri ve 2016 yılında yapılan albümlerdeki cinsiyet temsili sayıları ile ilgili 2016 yılına ait tablo Çizelge 2.2'deki gibidir:

Çizelge 2.2 : Halk Müziği alanında belli başlı müzik şirketleri yöneticileri ve albüm sayılarında cinsiyet temsili.

Sayı	Halk Müziği Albümü Yapan Şirketin Adı	Yöneticisi	2016 yılında yapılan albüm sayısı		
			Kadın	Erkek	Grup
1	M.Ş.1	Erkek	2	10	2
2	M.Ş.2	Erkek + Erkek	13	45	4
3	M.Ş.3	Erkek	20	35	10
4	M.Ş.4 (M.Ş.3'ün Yan Kuruluşu)	Kadın	8	10	3
5	M.Ş.5	Erkek	3	2	2
6	M.Ş.6	Erkek	6	11	----
7	M.Ş.7	Erkek	2	7	4
8	M.Ş.8	Erkek	5	7	1
9	M.Ş.9	Erkek	----	1	----
10	M.Ş.10	Erkek	3	13	2
Toplam	10 Şirket	10E, 1K	62	141	28

Çizelge 2.2'de yönetici 11 kişiden sadece birinin kadın olduğu görülmektedir. O kişi ise M.Ş.3'ün yan firmasının yöneticisi, M.Ş.3'ün sahibinin eşidir. Dolayısıyla alanda hâkimiyet hususunda Bourdieu'nun belirttiği eş, dost, akraba ilişkileri üzerine kurulan sosyal sermaye türünün etkili olduğu görülmektedir. MESAM ve MÜYORBİR gibi müzik alanının iki önemli kurumunda da toplumsal cinsiyet açısından benzer yapıyı

görmek mümkündür. Bu kurumlardaki kadın erkek dağılımı Çizelge 2.3’de görülmektedir.

Çizelge 2.3 : MÜYORBİR ve MESAM kurullarında kadın-erkek dağılımı
(Url-1, Url-2).

	MÜYORBİR	MESAM
Yönetim Kurulu	7E, 2K	0K, 11E
Denetleme Kurulu	1E, 2K	1K, 4E
Haysiyet Kurulu	2E, 1K	0K, 5E
Teknik Bilim Kurulu	2E, 1K	0K, 5E
Toplam	12E, 6K	1K, 25E

MESAM ve MÜYORBİR kurulları açısından genel resme bakıldığında, toplam 44 kişinin sadece 7’sinin kadın olduğu görülür. Yani, yüzdelik hesabıyla sadece %15’i kadındır. Kurumlar ayrı ayrı değerlendirildiğinde ise, MÜYORBİR’deki kadın oranı 1/3 olarak görülse de, MESAM’da bu oran oldukça düşüktür. Nitekim kurullarında sadece 1 kadın bulunmaktadır. 1 kadın ise iktidara/otoriteye ve iktidar alanına tâbidir. Ayrıca, MÜYORBİR asil üyelik listesindeki 1800’ü aşkın üyenin %27’si kadın ve %73’ü ise erkek olduğu tespit edilmiştir¹⁶.

Elde edilen verilerden hareketle, Türkiye’de müzik alanındaki yönetim mekanizmalarının erkekler tarafından işgal edildiği belirtilebilir. Günümüze kadar yapılan bilimsel çalışmalar da farklı alanlardaki yönetim mekanizmalarının erkekler tarafından işgal edildiğine dikkat çekmektedir. Örneğin, T.C Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü (2000) tarafından hazırlanan Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Ögeler adlı çalışmada Nurseli İdiz’in ifadeleri çarpıcıdır:

Türkiye’de belli bir seviyeye, belli bir güce, belli bir entelektüel birikime gelmiş bir kadına erk vermiyorlar...Meselâ bir Uğur Dündar’a ya da bir Ali Kırca’ya ya da Savaş Ay’a dış geçirmeleri mümkün değil ama Nurseli’ye dış geçirmeleri söz konusudur. Yani bu Türk televizyonunda böyledir (2000, s. 136).

¹⁶ Cinsiyet dağılımının yüzdelik hesabı yapılırken, Deniz gibi hem kadın hem de erkek ismi olarak kullanılan üyeler değerlendirmeye alınmamıştır.

İdiz'in ifadelerine benzer yakınmaları müzik performanslarında da görmek mümkündür. Örneğin P5, kadınlar tarafından icra edilen deyişlerin erkekler tarafından tekrar icra edilmesi gerektiğine inandıklarını ifade etmektedir (P5, kişisel görüşme, 2016). Çünkü, alanda, özellikle erkek performans sanatçıları arasında 'kadınlar deyiş okuyamıyorlar' söylemi oldukça yaygındır. Dolayısıyla kadınlar simgesel şiddetle alandan uzaklaştırılmakta, kendileri gibi icraları da ikincilleştirilmektedir.

Günümüze kadar yapılan özellikle feminist kuramın ağırlıklı olarak hissedildiği çalışmalarda her alanda kadın sayısının artırılması gerektiği fikri üzerinde durulmaktadır. Ancak, diğer tüm alanlarda olduğu gibi, müzik alanında; gerek kurum, kuruluş ve şirketlerde; gerekse müzik performansında kadın sayısının artmasının kadının ikincilleşmesi sorununun çözümü için yeterli olmadığı görülmektedir. Çünkü, asıl sorun erkek cinsiyetinin, kadınlara oranla oldukça fazla temsil edilmesi değildir. Asıl sorun erkek egemen anlayıştır. Bu anlayış, sadece erkekleri değil, kadınları da etkisi altına almaktadır. Yani, müzik alanında kadın sayısının artması değil; toplumsal cinsiyeti kapsamlı olarak araştıran, meselenin farkında olan kadın ve erkek sayısının artması hedeflenmelidir. , örneğin, 'kadına şiddete son' savunusu, şiddetin cinsiyet kimlikleri üzerindeki nedenleri, tüm alandaki etkinliği ve ilişkiselliği ortaya konmadıkça, klişe bir söylem olmaktan öteye gidemez. Salt bu söylemler üzerine yapılan çalışmalar meselenin çözülmesini sağlamadığı gibi, kadın temsilinin üzerini kapatarak, kapsamlı bir çözüme darbe vurabilir. Bu sebeple, kadınları ikincilleştiren habitusların ve onların söyleme yansımasıyla ortaya çıkan, düzen adına yapılan, toplumsal belleğin en derinine gömülen doxaların farkında olunması gerekir. Bu farkındalık ancak nitelikli toplumsal cinsiyet çalışmalarının artması; bu çalışmaların detaylı bir şekilde incelenmesi ve müzik alanını besleyen günlük yaşam performansına dönüştürülmesi ile mümkündür.

Toplumsal belleğin en derinine gömülen ve düzen adına yapılan sessiz çağrılar müzik alanında kurum-kuruluşlardaki, şirketlerdeki, yönetim mekanizmalarındaki kadın-erkek dağılımında görüldüğü gibi, sivil toplum kuruluşlarında ve müzik performanslarında toplumsal dilin içerisine gizlenmektedir. Cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekmek amacıyla kurulan birliklerde bile erkek egemen anlayışla şekillenen toplumsal dilin kullanıldığı görülmektedir. 2017 yılında İsviçre'de katıldığım Müzik Alanında Kadın konulu panelde yaşadıklarım bu durumu ortaya koymaktadır.

8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü kapsamında düzenlenen bu panele Alevî Birlikleri Federasyonu'nun kadın temsilcileri, İsviçre milletvekili ile birlikte davetli konuşmacı olarak katılmıştım. Etkinliğin ev sahipleri kendilerini Kadın Kolları olarak tanıtmışlardı. Faydalı ve son derece iyi niyetli bir etkinlik düzenledikleri için teşekkür ettikten sonra, kendilerine şu soruyu sordum: 'Siz kolsanız, gövde kim?' Salonda bulunanlar bir anda buz kesti. Etkinliğe katılan herkes bu soruyla ilgili notlarını aldı ve bir sonraki yıl aynı ülkede Kadınlar Birliği tabirinin kullanıldığını öğrendim. Buradan hareketle, kadınların günlük performans içinde kullandıkları tabirleri bir yana, kadın çalışmaları kapsamında kullandıkları tabirlerin/dilin bile toplumsal cinsiyetle ilgili veriler oluşturduğunu; en anlaşılır şekliyle, kendilerini toplumsal performans içerisinde sınırladıklarını görmek gerekmektedir. O halde, araştırma kapsamında toplumsal dilin yapısöküme uğratılması (deconstruction), performansın sözel unsurlarının (mülâkatlar, repertuar, takdim, sahne konuşmaları vs.) toplumsal cinsiyet açısından anlamını ortaya koymada etkilidir. Benzer durumlar, müzik performanslarında; sanatçıların sözlü ifadelerinde, takdim edilişlerinde de görülmektedir. Örneğin, bağlama çalıp söyleyen kadınların resmî kurumlardaki öncülerinden P12'nin konuk edildiği TV programının müziğin yanısıra mutfak içerikli olduğu tespit edilmiştir. Ekran karşısındaki izleyicilere yansıdığı kadarıyla P12 yanında birkaç kadın müzisyen ile birlikte - ki toplumsal algı açısından bu görüntü P12 ve kızları görüntüsüdür; P12 bulunduğu mekânda otoriteyi yansıtmaktadır- bir taraftan bağlama çalıp söylemekte, diğer taraftan bağlamasını bir kenara bırakarak mutfak alanına çekilmektedir. Programda toplumsal rollerle ilgili uyarılar sadece sunucu ve diğer konuklar tarafından değil, aynı zamanda P12 tarafından da yapılmaktadır. P12 programdaki kadın konukların mutfak becerilerini sergilemekten çekinmeleri üzerine şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Aaa, aaa! Bu programda kadınlar yemek pişirmiyor mu Allah aşkına?! Beyler aç mı kalıyor?!” (P12, TV Programı).

Programa telefonla bağlanan bir izleyici de P12'yi destekleyerek, kadınları bu konuda yermektedir:

“Ama bugün hanımları yani çok kınadım.(...). Yani ne kadar ayıp şey! Şimdi bizi burdan çekip alsaydınız, vallahi o kadar güzel yemekler dökerdik ki! Vallahi biraz ayıp oldu yani.” (İzleyici, TV Programı).

Programdaki amacı kadın günlerinin sergilenmesi, yemek yapmak, toplumsal rollerin hatırlatılması, sohbet ve eğlencedir. Müzikte kadın varlığı, temsili, iradesi ise bu amaçların arasında tabiri caizse kaybolmuştur. Türkiye’de TV programı arşivlerinin buna benzer örneklerle dolu olduğunu anlamak pek de zor değildir. Bu arşivlerde bağlama çalan erkeklerin usta, eğitici-öğretici, iyi icracı gibi vasıflarla; kadın icracıların ise kızımız/kızlarımız, şirin mi şirin gibi nitelemelerle, ya da isminin sonuna –cık/-cık eklerinin getirilmesiyle; yani kadınların yetkinlikleri azaltılarak takdim edilmesiyle ilgili çok sayıda örnek bulunmaktadır. Analiz edilen bir başka TV programında toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili benzer sohbetler de dikkat çekicidir.

TV programındaki toplumsal cinsiyet ile ilgili dışavurumları belirtmeden önce, programın jeneriği hakkında dikkat çeken bir hususu belirtmekte yarar görmekteyim. Bu programın jeneriğinde bağlama kullanılmıştır. İlk görüntüde bağlamanın gövdesine (tabiri caizse kalbine) iri puntolarla yazılan bir erkek ismi dikkat çekmektedir. Bu görüntü ile birlikte erkek otorite yansıtılmıştır. Ardından gelen görüntüdeki bağlama ile birlikte isimleri belirtilen ve ekrana yansıtılan diğer erkek sanatçıların ise otorite adayı (kısmen otorite oldukları da belirtilebilir) oldukları görülmektedir.

Programın ana aktörleri kendi aralarında sohbet etmektedirler. 3 erkek ve 1 kadın birbirleriyle akrabalık bakımından yakın ilişkilidirler. Programda sohbet şöyle gerçekleşmektedir:

EP (Erkek otoritedir ve baş köşede oturmaktadır):

- Şimdi ben bunları artık muhatap almayacağım P5. Benim muhatabım sensin arkadaş... Benim şu anda misafirim sensin. Tamam mı? Onlar benim hiç umurumda, talaşım da bile değil.

EP1 (Erkek ikincil otorite):

- Bi çay koysun hocam.

EP2 (Erkek ikincil ya da üçüncül otorite) :

- [P5] çay koysun.

- ...

EP:

- Tamam güzel de yani benim kızım yani çay demleyemiyor mu yani, onu mu demek istiyorsun sen?

- ...

EP2:

- Sadece makarna mı yapıyor bu kız? Yani onu mu demek istiyorsun?

EP:

- A bu kızım la geçenlerde o yemekten sonra dinlettiniz ya bana Elâzığ'dan bir hoyrat okumuşt u. Hadi bakalım. Bence onu bir dinleyelim.

Eser icrasından sonra P5 otoriteden onay beklemesi dikkat çekicidir. Nitekim, beklenen onay, bariz bir şekilde olmamak kaydıyla, verilmiştir. Diğer yandan, P5'in bağlama icrasını programda yakın ilişkili olduğu erkek ikincil otoriteye bıraktığı belirtilebilir. Bağlama icrasında P5, elinde bağlamayı bulundursa da, bariz bir şekilde geri çekilmiştir. Vokal icrada ise erkek otoriteler tarafından takdir edilmeyi beklemektedir. Oysa erkek sanatçıların sahne ve beden dilleri incelendiğinde otoriteye yakın pozisyon aldıkları ve takdir edilmeyi beklemedikleri açıktır. Belki bu özel durum kendine güven ve güvensizlik ya da yeterlilik ve yetersizlik üzerinden de açıklanabilir ama alandaki deneyimler ve müzik performansları verileri biraraya getirildiğinde cinsiyet kültürüne dâir bariz davranış biçimleri açığa çıkmaktadır. Elde edilen bulgulara göre, müzik performanslarındaki genel durum erkeğin ispata ihtiyaç duymadığını; kadının ise onay beklediğini; hatta kendisini en yakınlarına bile beğendirmeye çalıştığını ortaya koymaktadır. Bourdieu'nun belirttiği gibi erk ve erkekliğin gücü kendisini ispatlamaya ihtiyaç duymamasında gizlidir (2015, s. 22).

Sohbetin devamı şöyle gerçekleşmektedir:

EP:

- Ben bunları ciddiye almıyorum, sen ciddiye alıyon. Bu akşam konuğum sensin.

EP1:

- Şimdi hocayı (EP'yi) ciddiye almıyorum desem olmaz.

EP:

- Ağa sensin.

P5:

- En iyisi ben kalkayım, çay koyayım.

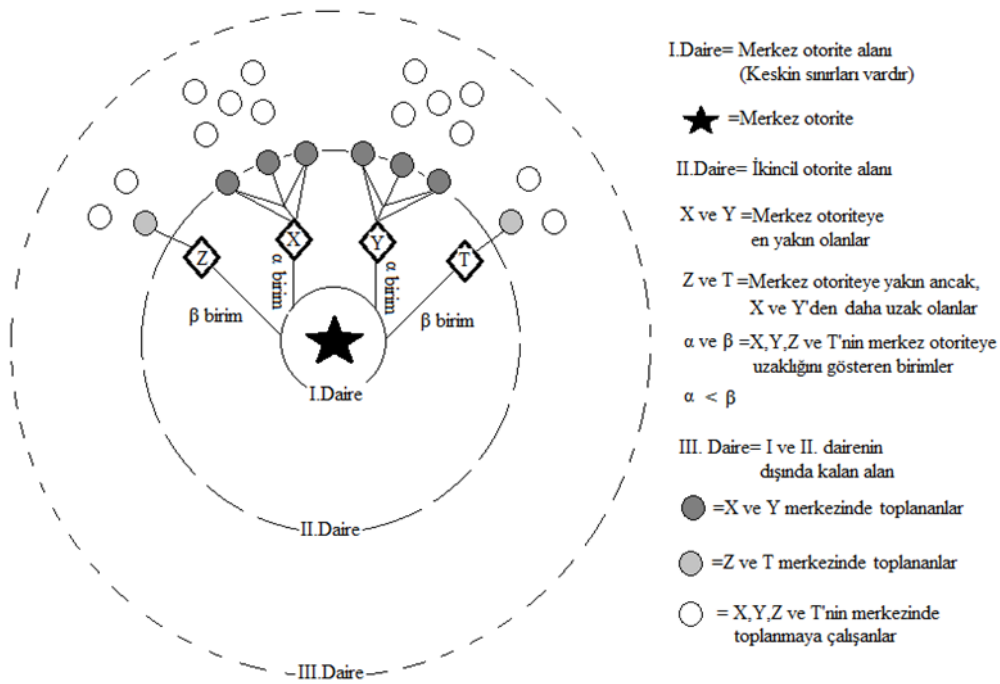
Görüldüğü üzere, programda performans sanatçılarının kendi aralarındaki sohbetleri toplumsal cinsiyet açısından oldukça önemli veriler ortaya koymaktadır. Ancak bu veriler sadece kadının hizmet alanına hapsedilmesi ile ilgili değildir. Bourdieu'nun belirttiği gibi doxalar vasıtasıyla sembolik gücün, performans alanından sahneye taşınan iktidar ve tâbi konumların beden ve sözlü iletişim yoluyla aktarılmasının; bu durum ve eylemlerin tümünün kadın performans sanatçısı tarafındaki tepkisinin rızalıkla gerçekleştiği açıkça görülmektedir. Bu kapsamda, P5'in beden dilinden hareketle, bağlamanın ve söz hâkimiyetinin erkeğe bırakılmasından rahatsız olmadığı; hatta aksine kadınlara biçilen toplumsal rolü (erkeğin hâkimiyetini onaylama ve destek verme) gerçekleştirmenin hazzını yaşadığı belirtilebilir. Nitekim, bağlama çalıp söyleyen ve bu bakımdan ataerkil-geleneksel toplumun habitusunu yoğun biçimde benimseyen kadınlarda bu duruma sıklıkla rastlanmaktadır. Baherirad bu konuyla ilgili tespitleri oldukça çarpıcıdır: "Ataerkil toplum ve geleneksel bakış açısı, kadından daha çok arkada durup fedakârlıkları ve sabrı ile erkeğin başarısına yer açmasını bekler" (2016, s. 144).

Ancak, Baherirad ve Bourdieu kadınların konumunu belirleyen eril düzenin sessiz çağrılarının kadınlar tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldığına da dikkat çekmektedirler. Bourdieu'ya göre, erkeklerin uyguladıkları fiziksel ya da simgesel şiddete karşı kadınların kullandığı tamamen görünmez haldeki yumuşak şiddet biçimleri vardır. Kadınlar sahte pasiflik rolüne bürünederek Akdenizli anada veya anaç eşte görülen 'boyunduruk altındaki boyunduruk altına alıcı' sevgilerini kullanmaktadırlar. Bu şekilde kendilerini kurban ederek karşısındaki kurbanlığa veya suçluluğa itmekte, kendi sınırsız ve sessiz fedakârlıklarını geri ödenmesi mümkün olmayan bir borç olarak sunmaktadırlar (2015, s. 47-48). Baherirad'ın bu konudaki tespiti Bourdieu ile paraleldir: "[Kadın] bilinçli bir şekilde kendisini erkeğin gücüne muhtaç gösterir...Erkeğe meydan okumaktansa olayları eline alabilmek için meydan açar" (2016, s. 67).

Dolayısıyla, Bourdieu'nun belirttiği gibi gerek alanda gerekse kitle iletişim kanallarında iktidar ve tâbi alanın belirlenmesinde, sözel ve görüntüye dayalı stratejilerin uygulanmadığı iddia edilemez. Hatta müzik alanında salt kültürel ve sanatsal sermayeyle açıklanamayacak bir mücadele söz konusudur. Sanatın değil, görünürlüğün ve bu bağlamda oluşan ilişkiselliğin (akraba, aşiret, eş, aile, etnik kimlik,

inanç, ortak siyasî görüş, sosyal ve ekonomik ilişkiler, popülerite ve bunlarla bağlantılı görüntü siyaseti vs.) önemli olduğu bir toplumda kültürel ve sanatsal sermaye türlerinin etki alanı oldukça düşüktür.

Müzikte iktidar ve tâbi alanların sınırları kültürel ve sanatsal sermaye türlerinden öte, performans sanatçıların ve yönetim mekanizmalarının (kurum, kuruluşlar, şirket sahipleri, medya gücünü elinde bulunduranlar, popüler olanlar vs.) ilişkilerine göre belirlenmektedir. Müzik alanı (kent merkezli, profesyonel, geleneksel olmayan) hâkimiyeti ile ilgili stratejik yaklaşımlar tarafımda hazırlanan şekil 2.4’de gösterilmektedir:



Şekil 2.4 : Müzik alanı hâkimiyetinde stratejik yaklaşımlar.

Şekil 2.4’de görüldüğü üzere, müzik alanı ilişkileri genellikle dinamik yapı göstermektedir. Ancak elbette bu ilişkiler belli bir dereceye kadar da statiktirler. Dairelerin kesik çizgileri alandaki geçirgenliği ifade etmektedir. Merkezde bulunan daire otorite alanıdır ve otorite alanına en yakın aktörler ikincil otorite alanını temsil etmektedirler. Ana (merkez) otorite erkektir ve stratejik açıdan önceliği kendi alanını muhafaza etmektir. Bu sebeple, kendi çevresinde muhtemelen sadece kendisinin bildiği keskin sınırlara sahiptir. X, Y, Z, T ise otoriteye farklı uzaklıklarda ama en yakın olan ikincil otoritelerdir. X, Y, Z, T ikinci daireyi temsil etmekle birlikte, merkez otorite adaydırlar.

II. daire, I. dairedeki gibi erkek egemen bir yapı sergilemektedir. Bu dairedekiler stratejik hedefler doğrultusunda birbirleriyle sıkı ilişkiler içerisinde olduklarını yansıtır. İktidara uzaklıkları oranında çevreleri ve takipçileri vardır. Her daire kendisini takip eden daireyle de ilişki içerisinde bulunmaktadır. Bu ilişkilerle dairelerde bulunan aktörler kendi konumlarını sabitlemekte ya da ana otoritenin alanına (iktidar alanı) aday olmaktadır.

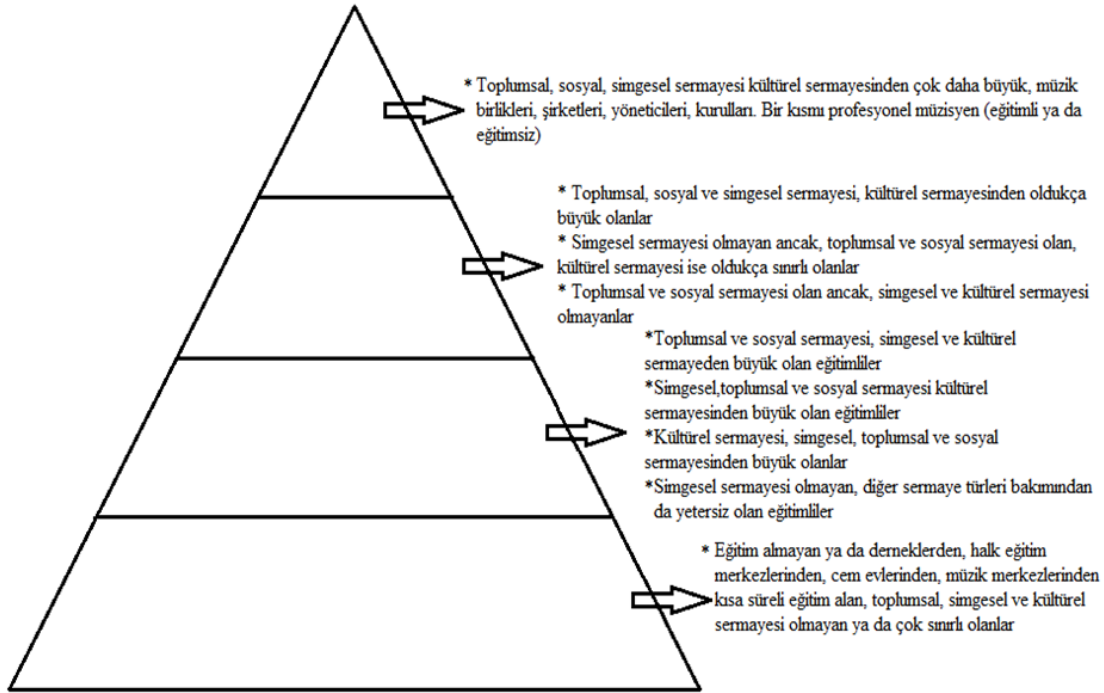
Otorite ve adayları konumlarını sabitlerken kendilerini takip eden, alan stratejisinin farkında olmak suretiyle hiyerarşiye karşı yıkım stratejisi geliştirebilen (devrime, yenilenmeye açık, üst alana veya hiyerarşiye eleştiri getiren) kişilere sıklıkla alt konumda olduklarını bildirerek, otoritelerini korumak isterler. Kaya'nın (2010) *Pierre Bourdieu'nun Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı* adlı çalışmasında yer alan Bourdieu'ya ait tespitler bu noktada oldukça dikkat çekicidir:

[Yıkım stratejisi geliştirenler], baskın grupların alanda yeniden üretimlerini sağlayan doxayı sarsmak için yeni stratejiler geliştirirler... Muhtemel bir değişim, bu [baskın/ortodoks] grupların sermayenin tanımı, dağıtımı ve yeniden üretimi konularındaki egemenliklerini kaybetmesine yol açabilir... Alandaki hâkim failler, değişim gerekiyorsa onunda ancak kendi kontrollerinde gerçekleşmesini isterler. Sürprizlere ve radikal çıkışlara temkinlidirler (2010, s. 401).

Dolayısıyla iktidar alanı ve çevresinde konumlanan aktörler genellikle kendisini eleştirel yaklaşanı değil, kendisine tamamen tâbi olanı ve bunu her fırsatta (bilhassa yazılı ve görsel basında, sosyal medyada) dile getiren, gösteren aktörleri benimserler, kendi çevrelerinde bulundurlar. Çünkü, tamamen tâbi olmayı benimseyen aktörler hiçbir iktidar alanı ve çevresi için, yani muhafaza sahası için tehlike oluşturmazlar. Aksine, bu alanların sahiplerinin konumlarını sabitlemektedirler. Ancak, diğer yandan iktidara yaklaşarak, iktidarın en büyük adayları oldukları da hesaba katılmalıdır.

‘Erkek çalar, kadın söyler’, ‘X’den daha iyi saz çalan yoktur’, ‘Y’den daha iyi türkü söyleyen yoktur’, ‘Sazın kalbi V’dir’, ‘Türkünün kalbi Z’dir’, ‘W’nin (otoritenin) sözü kutsaldır’, ‘T’nin sözünün/pratiğinin üzerine söz söylenmez’ gibi doxalar iktidar alanını koruma amaçlı geliştirilmiş muhafaza stratejileridir. İktidar alanı aktörleri takipçilerini dâima kontrol altında tutmak isterler. O halde, müzik alanındaki stratejik ilişkiler *nepotizmin* (kayırmacılığın) varlığına işaret eder. Oysa, Âşıklık Geleneği’ndeki iktidar alanı ve tâbi alan sınırları kentteki müzik alanı kadar keskin olmasa gerektir. Dolayısıyla, gelenekteki uygulama çoğu zaman, kentte Kapitalizmin vahşi doğası ile oluşturulan bu stratejik mücadeleden - ki bu mücadelede ‘ben’ ön

plâna çıkar- farklıdır. Örneğin, bir usta âşık takipçisi/öğrencisi/talibiyle aynı yolu arşınladıktan, çok sayıda muhabbete nail olduktan sonra, onu kendi sözü ve üretimleriyle baş başa bırakır ve onu ‘seni senden aldım, sana teslim ediyorum’ düşüncesiyle uğurlayabilir. Böylece, alandaki dinamizmin, analizin, üretimin, eleştirelliğin, kültürel ve sanatsal özerkliğin yolu açılır. Elbette Âşıklık Geleneği’nde bu yaklaşım biçiminin her koşulda geçerli olup olmadığına dâir kesin kanıt mevcut değildir. Ancak, en az 50 yıl önceki üretilere bakıldığında genellikle toplum olmanın değil, toplum olmanın; toplum olabilmek için ise öncelikle kul olmanın değil, birey olmanın bilincine varılabildiği tespit edilebilir. Nitekim âşıklığın en büyük güçlerinden biri, toplumun ve toplama temsil eden egemen düşünceden ayrılarak, topluma yön verme; toplumsal dinamikleri iyi analiz etme ve eleştirebilme özelliğidir. Kent merkezli, ticarî amaçlı ve geleneksel olmayan müzik alanında genellikle kültürel ve sanatsal sermaye türlerinden ziyade, toplumsal, sosyal, simgesel vs. sermaye türlerinin ön plâna çıktığı görülmektedir. Bu çalışma özelinde ve tarafımda hazırlanan Şekil 2.5’deki piramitte toplumsal, sosyal ve simgesel sermaye türlerinin aktörlerin alanda konumlanmasına; yani hiyerarşik yapılanmaya etkisi gösterilmiştir.



Şekil 2.5 : Türkiye’de Halk Müziği alanı sermaye piramiti

Toplumsal cinsiyetin sunmuş olduğu analiz açısından kadının konumunun sınıfsal habitusların yanısıra sermaye türleri ve bu türlerin alandaki etkinliği ile belirlendiği görülmektedir. Bourdieu’dan hareketle, Türkiye’de Halk Müziği sermaye piramidinin,

dolayısıyla hiyerarşinin üst basamağında hâkimiyeti belirleyen en büyük sermaye türlerinin toplumsal, sosyal ve simgesel sermayeler olduğu belirtilebilir. Elbette alanda bu sermaye türlerini besleyen ekonomik, siyasî, kitle iletişim kanalları, yaş, cinsiyet vs. sermayelerinin büyük oranda etkinlikleri görülmektedir. Ayrıca, medya üzerinden sosyal ve simgesel sermaye üzerine kurulan görüntü siyasetinin (örneğin, alanda bir arada etkinlik sağlamak ve aktörlerin birbirlerinin sosyal sermayesinden yararlanmak, böylece hâkimiyet alanında var olmak amacıyla sosyal medya üzerinden sunulan fotoğraf ve videolar; benzer sloganlar, paylaşımlar vs.) de alan hâkimiyeti açısından önemi oldukça etkili olduğu görülmektedir.

Türkiye’de erkeklik ve erkekliği besleyen unsurlar (iri yapılılık, sakal¹⁷, bıyık, göbek, erkek egemenliği görüntüsünü oluşturan herşey) başlı başına güçlü bir sermayedir. Nitekim Bourdieu herhangi bir işin erkek tarafından gerçekleştirildiğinde asil ve meşakkatli olduğunun, kadın tarafından gerçekleştirildiğinde ise basit ve değersiz olduğunun altını çizmektedir (2015, s. 80). Müzik alanında bağlama çalan kadınlarla ilgili ortaya atılan yetersizlik mitini de bu şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü eserlerin kültürel birikimini; dolayısıyla müzikal özelliklerini bağlama icrasına yansıtan; hatta icra tekniğini oldukça geliştiren kadın bağlama icracıları da mevcuttur. Kaldı ki, geleneksel icralarda yeterlilik savı tartışmalıdır. Çünkü geleneksel icralarda, Âşık Veysel’in icrasında olduğu gibi, teknik kaygı yoktur. Sadece geleneksel müzikler değil, günümüzde daha yaygın temsil edilmesi bakımından popüler müzikler de salt teknik kaygıyla icra edilmeyebilirler. Öte yandan, mülâkatlarda örnek alınan ve usta kabul edilen sanatçılara göz atıldığında, P7’nin müzik alanında genellikle oldukça teknik kabul edilen icraları bile, onun bağlama çalıp söyleyen kadınlar tarafından örnek alınmasında etkili olmamıştır. Ayrıca, bağlama icrasına hâkim kadın sanatçı örnekleri elbette çoğaltılabilir. Örneğin, P4 bağlama icrasıyla özellikle 1990 sonrası

¹⁷ Bourdieu, *Eril Tahakküm* adlı çalışmasında Londa Schiebinger’in sakalı eril şerefle ilişkilendirildiğine dikkat çekmektedir. Sakal, “erkekleri kendilerinden daha az soylu olan kadın ve diğer ırklardan ayrı kıldığını gösterir” (2015, s. 28-29).

Emiroğlu da Bourdieu gibi, *Gündelik Hayatımızın Tarihi* adlı çalışmasında sakal ve bıyığı erillik üzerinden tarif etmiştir. Emiroğlu 1980’deki askerî darbeye kadar ‘bıyığını kesen, eşini kıskanmayan domuz’ anlayışının hâkim olduğunu ileri sürmektedir. Bıyık ve sakalın erkeklikle özdeşleştirilmesinin yanı sıra dinî sebeplerle bırakıldığını ifade etmektedir (2016, s. 291-292). Yani, bu iki unsur için erkeklik ve din temsili tespiti yapılmıştır. Günümüzde ‘sakalım yok ki, sözüm geçsin’ deyimi sakalı olmayanın hâkimiyetinin de olamayacağını en önemli kanıtlarından biridir. Bu durum erkek kimliğinin bıyık ve sakal üzerinden (sembolik güç) hâkimiyet kurabildiğini, kadın ve çocukların ise bu özelliklerden yoksun olmaları sebebiyle ikincilleşebildiklerini ortaya koymaktadır.

birçok kadına örnek teşkil etmiştir. Yine de, bu konudaki iktidar alanının (usta kabul edilme, örnek alınma vs.) salt erkeklerle ait olması oldukça düşündürücüdür.

Teknik icra meselesine gelince, bir icranın teknik olması, genel kanının aksine, o icranın sadece hızlı olması gerektiği anlamına gelmemektedir. Bu noktada, yeterliliğin ispat edilmesi ya da ispata gerek duyulmaması ile ilgili toplumsal cinsiyet açısından can alıcı tespit ise şudur: “Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür” (Bourdieu, 2015, s. 22).

O halde, kadınlarla ilgili yetersizlik miti hususunda doxa kavramının üzerinde durmak gerekir. Bourdieu (2016) doxa ve iktidar alanına etkisini şöyle açıklamaktadır: “Hakimiyetin görünmezliği kaynağını, doxayı, yani herkes tarafından paylaşılan ve sorgulanmayan bir fikri oluşturan, dile getirilemeyen inançların üretilmesinden alır. Bu doxa, hâkimiyetin farkına varılmasını tamamen imkânsız kılar” (2016, s. 117).

Dolayısıyla erkek egemen dünya tasavvuruyla oluşturulan doxalar kadını bağlama icrası konusunda hâkimiyet alanının dışına atmakta, ya da kadınların hâkimiyet alanından çekilmelerine sebep olmaktadır. Hâkimiyet alanından çekilme rızalıkla açıklanabilir. Rızalık ise iki türlü gerçekleşmektedir: Birincisi farkında olarak, ikincisi ise farkında olmayarak. Kadınlar genellikle onlara biçilen toplumsal rollere uyum sağlayarak bağlama çalmaya zaman ayırmamaya, bağlama icrasını erkeğe bırakmaya ve vokal icraya yönelmeye meyillidirler. Bu şekilde kadınlara uygun görülen egemen zevke tâbi olarak (şarkı-türkü söylemek, güzel görünmek, hâkimiyeti erkeğe bırakarak hanım hanımcık olmak vs.), muhafaza stratejisine eşlik ederek; yani iktidar politikası güderek, iktidar alanında değil ama çevresinde var olmayı garantilemektedirler. Böyle bir strateji geliştiren iktidar alanı çevresi, sosyal sermaye kullanmak suretiyle (eş, dost, akrabalık ilişkileri) iktidarla belli amaçlar doğrultusunda iletişim kurabilirler. Ayrıca, kadınlar kimi zaman müzik alanındaki aktivitelerini oldukça sınırlayan toplumsal rollere aile (özellikle eş), arkadaş ve akraba ilişkileri içerisinde huzurlarının bozulmaması için de razı olabilmektedirler. Bourdieu bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Sembolik olarak feragate ve suskunluğa mahkûm edilmiş kadınların bir parça iktidar uygulayabilmelerinin tek yolu güçlünün gücünü ona karşı döndürmek veya kendilerini silmeyi kabul etmektir; her koşulda, ancak vekâleten (gölgede kalan akıl hocası olarak) uygulayabilecekleri bir gücü inkâr etmeleri gerekir (2015, s. 47).

Dolayısıyla kırsaldan, kente ve oradan da kitle iletişim kanallarına, Türkiye’de Halk Müziği’nin icra edildiği her yerde kadınların toplumsal cinsiyet pratiği ile ilgili rızaları dikkat çekmektedir. Toplumsal normların şeylere kazılı halde bulunması, farkında olmaksızın aktarılması sayesinde toplumsal cinsiyet normları bir yaşam çizgisi boyunca kıyafetlerin tarzından, beşik figürlerine, bir toplumda nasıl oturup kalkılması gerektiğinden, kimin ne zaman susması gerektiğine, hangi mesleğin kimler tarafından temsil edilebileceğine, hangi çalgının ve hangi repertuarın kimler tarafından icra edilebileceğine kadar pekçok konuda kadınlar üstü örtülü bir şekilde dışlanmaktadır. Şekil 2.6, 2.7 ve 2.8’de¹⁸ görüldüğü üzere, hem kırsaldaki, hem de kentteki müzik performansları rızalık yoluyla gerçekleşen cinsiyet eşitsizliğini ortaya koymaktadır.



Şekil 2.6 : Müzik performansında (muhabbet meclisinde) cinsiyet kimliklerine göre konumlanma 1 (Url-3).



Şekil 2.7 : Müzik performansında (sahnede) cinsiyet kimliklerine göre konumlanma 2 (Url-4.)

¹⁸ Şekil 2.6, 2.7, 2.8’deki görseller etik nedenlerle gizlenmiştir.



Şekil 2.8 : Müzik performansında (sahne) cinsiyet kimliklerine göre konumlanma 3 (Url-5).

Şekil 2.6’da görüldüğü üzere kadınlar muhabbet meclisinde bağlamanın merkezde konumlandığı, kültürel ve sanatsal aktarımın yapıldığı alanda aktif olarak bulunmaktan ziyade, hizmet alanında (yaş farketmeksizin) yer almaktadırlar. Muhabbet meclisinde sazın ve sözün temsil edildiği, bağlamaya yakın konumda yer alan kadınların ise genellikle misafir olarak kabul edilmeleri - ki çeşitli sermaye gücüne sahip olma ihtimalleri de vardır- sebebiyle erkek alanına (sazın ve sözün temsil edildiği alana) yaklaşabildikleri belirtilebilir. Bu kadınlar da genellikle saza, söze; kısacası muhabbete dâhil değildirler; muhabbet meclisindeki kültürel alanın erkek egemenliğinde olduğu görülmektedir. Bu sebeple, bağlama aracılığıyla kültürel aktarımın sağlandığı alan iktidar/erkek alanı olarak görülürken, kadınlar genellikle muhabbet meclisi mekânının kapısına yakın biçimde (mutfığa bakan tarafına) oturmaktadırlar. Diğer bir deyişle kadınlar, muhabbet meclisindeki iktidar alanından üstü örtülü biçimde ve rıza yoluyla dışlanarak hizmet alanına (bilhassa mutfak alanına) yönlendirilmekte ya da çekilmektedirler. Meseleye hangi açıdan yaklaşılsa yaklaşılışın, kadınların bağlama ile temsil edilen kültürel alanda ikincilleştikleri görülmektedir.

Günümüzdeki müzik performanslarında da benzer durum söz konusudur. Örneğin, incelenen TV programlarında, şekil 2.7 ve 2.8’de görüldüğü üzere, sunucunun karşısında - ki genellikle sunucu ve erkek otorite tekli koltukta, diğer konuklar ise ikili koltukta oturmaktadırlar- erkek otorite konumlanmaktadır. Bağlama çalıp söyleyen kadın ise genellikle sunucunun yan tarafına ya da arka tarafına düşen ikili koltuklarda, sandalyelerde oturmaktadırlar. Hatta kimi zaman bu kadınlarla çocuk konuklar yan yana oturtulmaktadır. Yani deyim yerindeyse, sakalı olmayanlar iktidar alanını değil, tâbi alanı temsil etmektedirler.

Kadınlar rıza sürecinin oluşmasındaki sessiz çağrılarının hem ileticisi (etkileyeni), hem de iletilenidirler (etkilenenidirler). Oyun, oyuncu, izleyici-dinleyici, yönetmen, senaristten oluşan yaşamsal döngüde (Schechner, 2015, s. 35) oyunun ritüelleşmesini sağlayan, birincil derecede etkin ama aynı zamanda görünmez, gölgede kalan oyunculardır. Oysa, insan yaşamı antropolojik açıdan incelendiğinde, kadınların yaşamın sınırlarını oluşturan iki uç noktasında dâhi ana oyuncular (aktörler/failler) oldukları açıktır. Ana aktör olmalarına rağmen, yaşamın sınırları içerisindeki metinleri pratiğe dönüştürmek suretiyle ve performansın çeşitli bileşenleri vasıtasıyla üreten, aktaran kadınların kamusal alandan genellikle örtülü, bazen ise açık biçimde dışlanarak, performansın bu alanın dışına itilmesi oldukça düşündürücüdür. Toplumsal rolleri ve bu rollere bağlı olarak kamusal alandaki sorumluluklarının yanısıra, ev sorumlulukları kadınları görünür alandan erkeklere oranla müzik alanından alıkoymaktadır. Sınırlandırılan çalışma saatleri, kimi mekânlardaki erkek egemenliği, hem müzik alanı içerisinde, hem de dinleyici / izleyici kitle tarafından taciz ve tehdit edilme gibi çeşitli sebepler kadınların müzik alanında kendilerini geliştirmelerinin önündeki engellerdir. Örneğin, Halk Müziği (kitle iletişiminin yaygın olarak kullanılmasıyla günümüzde daha çok popüler müzik olarak değerlendirilebilir) sanatçılarının halk kültürünü bugünün anlayışıyla gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan en önemli ortamlar sazlı-sözlü muhabbetin yapıldığı mekânlardır. Son dönemlerde bu mekânlardan biri saz yapım atölyeleridir. Atölyelerde gerçekleşen muhabbetlerde kadınların varlığına oldukça nadiren rastlanabilmektedir. Oysa, P3'ün belirttiği üzere, erkek müzisyenler bu mekânlardaki toplantılara birbirlerini davet etmekte - ki kadınları davet etmeyi pek düşünmezler-; hem sazlı-sözlü muhabbet gerçekleştirmekte (kültürel ve sanatsal birikim sağlayabilmekte), hem de müzik alanında hâkimiyet sağlamaktadırlar (konsere davet edilme, iktidar alanıyla ya da birbirleriyle sıkı ilişkiler kurma, hatta cemaatleşme vs.) (P3, kişisel görüşme, 2016).

Kimi erkek müzisyenlerin muhabbetlerindeki 'kadınlar saz çalamıyorlar', 'kadınlar deyiş söyleyemiyorlar', 'kadın başına derlemede ne işi var', 'X'den (erkek sanatçı) daha iyi saz çalan yoktur', 'X'siz (erkek sanatçı) bir bağlama icrası düşünemiyorum' gibi iktidar alanını belirleyen çeşitli kabullerin simgesel şiddeti oluşturduğu ve bu sayede kadınların tâbi alanla sınırlandırıldıkları görülmektedir. Bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansı ortamlarında ve çalışma saatleri hususunda karşılaştıkları sorunlar çizelge 2.4 ve 2.5'de gösterilmiştir.

Çizelge 2.4 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların performans ortamlarında cinsiyet kimlikleri ile ilgili karşılaştıkları sorunlar.

	Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Performans Ortamlarında Cinsiyet Kimlikleri ile İlgili Karşılaştıkları Sorunlar
M1	Bir kadının iyi bir bağlama çalmasını hazmedemediler, gurur meselesi yaptı TRT'dekiler. 1975'te yetiştirdiği öğrenci “sen kalk buradan, sen kadınsın burada bağlama çalamazsın” vs. Açışları bile kadınlara yaptırmazlardı. Bunlar 90'lı yıllarda yaşandı. Ben emekli oldum, İstanbul'da kadroma bir kadın gelecekti ama vermediler.
M2	Kiminde bu etki olabilir ama kadın da kadını takdir etmiyor. Kendini savunamayan, kendini ön plana çıkarmayan bir kadın başka bir hangi meslek olursa olsun başka bir kadını ön plana çıkarmaz. Dolayısıyla her zaman erkek egemenliği bence bundan.
M3	Kabul görmeme durumunu açıkçası yaşamadım ama kabul edilmeme hissiyatını yaşadım yani açıkça söylenmedi ama hani olmasa iyi olurdu durumunu yaşıyorsunuz... Burada kadınların da biraz dirayetli olması lazım. Kadın olduğu için “tabii kesin ve net ya, bu çalamaz” yani.
M4	Bir taraftan çok aydın ayaklarına yatıyorlar ama öte taraftan yok. Kendimi rahatlıkla ifade ediyordum. Bazı yerlerde çok rahat olmalısın ama bazı yerlerde kadınsan kadınlığını bilmelisin.
M5	Evet, kestirip atıyor yani. “Sizin ne haddinize!” demek istiyorlar aslında. “Bunları okumayın” demek istiyorlar. “Bu sizin işiniz değil” demek istiyorlar belki de.
M6	Engellemelere maruz kalıyoruz. Televizyon programlarına çağırılan sanatçılar arasında yer alamıyoruz. Kendi ifade alanımız maalesef oluşmıyor...
M7	NA
M8	... Biz anaerkil bir kültüre sahibiz temelinde. Ama nasıl olduğunu anlamadan hala da ayak uyduramadığımız bir ataerkillik yaşıyoruz ve altından kalkamıyoruz yani. Netice itibariyle işte ataerkilliğimizi yüzümüze gözüme bulaştırdık. İşte bir takım şeyleri kadınlardan uzaklaştırdık.
M9	Öyle bir problem yaşamadım ayrıca başarısız olan bir sürü erkek bağlama icracıları da var. Başarılı olmanın cinsiyet ile alakası yok yetenek ile alakası vardır.
M10	[Cinsiyet ile ilgisi var ama] Yapmaya da bağlıdır. Ben işini iyi yapıp da çok özgürce çıkıp rahatça çalan insanlar var biliyorsunuz yani.
M11	Yok, yok. hatta var sayıyorlar. Var saydıkları ortama katıldım. Çünkü hani bayan olarak çok fazla çalan olmadığı için özellikle dinlemek istiyorlar hani bayanları. Ben tam tersine.
M11 (1)	Benim de hiç olmadı.

Çizelge 2.5 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların çalışma koşulları ve çalışma saatleri açısından karşılaştıkları sorunlar.

	Çalışma Koşulları ve Çalışma Saatleri Açısından Karşılaştıkları Sorunlar
M1	Ben kordonda sazı omzuma aldığımda inşaat ustaları laf atıyorlardı.
M2	[Erkeklerin olduğu yerde] Ne de olsa çekimser kalıyorsunuz tabi ki.
M3	[Sonuç olarak] yaşıyorum. Kendimce ne kadar çare bulsam da bu sorunlar hiç bitmiyor koşullar gereği. Çalışmak zorundayım, para kazanmak zorundayım... bunları bir tarafa bırakıp ne kadar çalışabileceksiniz, en aza indirgeyerek yapmaya çalışıyor insan yani.
M4	Hiç sorun yaşamadım.
M5	Ev sorumlulukları etkiliyor.
M6	Aileyle kalınca öyle olabiliyor.
M7	Yaşamadım ya vallahi yaşamadım, yaşamadım yani.
M8	NA
M9	Ortalama 3 saat çalışıyorum bunun yanı sıra müzik dinliyorum. Evim ile ilgili sorumluluklarım var elbette.
M10	Yok. Çalışma saatimiz trafik açısından düşünülmüş, sağlık açısından düşünülmüş o yüzden.
M11	Çok nadir oluyor. Ben o konuda uykudan fedakârlık ediyorum. Benim öyle şeyim yoktur yani. Devlet memuru olduğum için benim çalışma saatlerimde bir sıkıntı yok.
M11 (1)	Arabam var, boks yaptım. Benim için hayat rahat.

Çizelge 2.4 ve 2.5’den hareketle, bağlama çalıp söyleyen kadınların performans ortamlarında, çalışma koşulları ve çalışma saatlerinde büyük oranda ve farklı sebeplerle sorunlar yaşadıkları tespit edilmektedir. Bu sorunların büyük kısmı erkek egemen anlayışa bağlı olarak gelişen habituslardır. Bu habituslar içerisinde kadınların ev-aile sorumlulukları, yaşam standartlarının muhafaza edilmesi için gerekli olan kamusal alan sorumlulukları; erkeklerin ise iktidarı kaybetme korkuları ön plâna çıkmaktadır. Öte yandan, bağlama çalıp söyleyen kadınların birkaçı cinsiyet kimliğine bağlı olarak pek sorun yaşanmadığını ifade etmişlerdir. Ancak bu durumun en önemli sebepleri yaşanan sıkıntıların farkında olunamamasıdır. Nitekim P4 konuyla ilgili hiç sorun yaşamadığını ifade etse de, mülâkat esnasında cinsiyet tercihini işaret eden sorulardan çekindiği tespit edilmiştir.

Mülâkatlardan elde edilen veriler doğrultusunda erkeği ve erkeksiliği¹⁹ ön plâna çıkaran sembolik güç müzik alanında hâkimiyeti kadına ve kadınsılığa oranla çok daha kolay kılmaktadır. O halde, erkek egemen anlayışın ve bu anlayışla gelişen estetik yargıların müzik alanında hâkimiyeti temsil etmeleri bakımından, bağlama çalan kadınların bu alanda kabul görmek için erkeksi davranış biçimlerine taklit yoluyla uyumlanabildiklerini iddia etmek şaşırtıcı olmaz. Butler (2014) *Cinsiyet Belâsı* adlı çalışmasında kadınsılık ve erkeksiliğin cinsiyetin biyolojik yönüyle değil, toplumsal yönüyle açıklanabileceğini şu şekilde ortaya koymaktadır: “... erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişi beden de, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir” (2014, s. 51).

Butler’ın ifadesinden cinsiyet temsilinin kültürel açıdan değişkenlik gösterebileceği ve bu farklılıkların beden ve beden dili yoluyla ifade edilebileceği hesaba katıldığında, salt biyolojik açıdan ele alınan cinsiyetin zorunlu düzeni tabirinin geçersiz olacağı anlaşılmaktadır. Bu sebeple, kadınların, erkeklerin ve erkekliğin açık veya üstü kapalı bir şekilde imtiyaz sahibi olduğu mesleklerde erkeksileşmesi (maskülenleşmesi) ihtimali yüksektir.

¹⁹ Bir cinsiyeti ifade eden, erkeksilik ve kadınsılığı oluşturan davranış biçimleri toplumsal normlar doğrultusunda belirlenmektedir. ‘Kime göre ve neye göre kadınsı veya erkeksi olunur’un cevabı toplumsal normlarda gizlidir. Bu bakımdan, erkeksilik ve kadınsılık araştırmacıların salt kendi düşünceleri üzerinden değil, toplumsal açıdan nasıl tanımlandıklarına göre ifade edilmektedir.

Bazı mesleklerin kadınlar için zor olduğu iddia ediliyorsa, kadınların bugünkü hallerinin zıttı yönde inşa edilen erillikle donatılmış erkek için özel olarak tahsis edildikleri içindir. Bourdieu (2015) bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

Bir konumu elde etmeyi tam olarak başarmak için bir kadının o görev tanımında açıkça belirtilen nitelikleri taşıması yetmez, bunun yanısıra o görevde bulunmuş olan erkeklerin çoğunlukla taşıdığı bir dizi özelliği de bünyesinde barındırmalıdır: Bir fiziki yapı, bir ses tonu, veya agresiflik, kendine güven, konuma mesafe alma, doğal otoriterlik gibi bir özellik...hepsine de erkekler erkek olarak zımnen hazırlanmış ve alıştırılmışlardır (Bourdieu, 2015, s. 83).

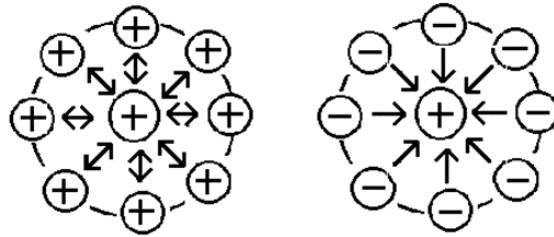
Dolayısıyla, Türkiye’de kimi mesleklerdeki ve bu mesleklerle bağlantılı olan topluluklardaki erkek egemenliğinin yoğunluğu oranında, bu mesleklerde ve topluluklar içerisinde yer alan kadınlar erkeksi kodlar taşıyabilirler. Bu sebeple, örneğin, Türkiye’de kadın kamyon şoförü - ki oldukça nadiren rastlanır- giyiminden, sözlü ifadesine; sözlü ifadeden beden diline kadar maskülen özellikler gösterir. Üstelik, egemen zevki taklit yoluyla edindiği için maskülen davranışları abartmaya meyillidir. Bu durumun müzik alanındaki temsillerine rastlamak da elbette mümkündür. Örneğin, Doğanay’a ait olan eserin “saçımın akına bakma sultanım, on sekiz yaşına girmiş gibiyim, belki senden üç beş yaşlıyım ama, zincire vurulmuş aslan gibiyim” sözlerinin bir kadın tarafından erkek egemenliğinin müzikal yansımalarıyla icra edilmesi (abartı, kirli söyleme vs.) ve erkek egemen bir toplumda milyonlarca dinleyici tarafından beğenilmesi tesadüf değildir.

Müzik alanında, özellikle bestecilik, erkeği/erkekliği temsil eden çalgıların icrasında da benzer durumları görmek mümkündür. Örneğin Özkişi (2017) kurumsal bir öğrenim görme şansı yakalayabilen kadın öğrencilerin neredeyse tamamının erkek hocalardan ders almış olduğunun, bu öğrencilerin hocalarını taklit etme yoluyla erkek egemen anlayışa bağlı gelişen estetik zevke tâbi olduklarının altını çizmektedir. Özkişi’nin konuyla ilgili başka bir tespiti de dikkat çekicidir: “Orkestra için yazan bir kadın, ne pahasına olursa olsun erkek gibi olmalıyım diye düşünür... Bir kadının kompozisyonu başarılı bulunduğu anda, bu başarı, bestecisinin ‘erkek gibi’ bestelemiş oluşuna bağlanır” (2017, s. 74-75).

Dolayısıyla bağlama icrasına hâkim olduğuna dair izlenim veren bir kadın “kadına bak yahu, erkek gibi çalışıyor” gibi ifadelerle sıklıkla rastlamaktadır. Çünkü, kültürel ve toplumsal açıdan kadın eksiklikle, erkek ise tamamlanmışlıkla ifade edilmektedir.

Oysa, Aydın'ın belirttiği üzere bu durum sadece bir aldanıştır. Erkek egemen yapı, bağlı bulunduğu toplumun erkeklerine ve eril davranışı benimseyen tüm bireylerine tamamlanmışlık pozu kestirerek devamlılığını sağlamaktadır (Aydın, 2017). O halde, müzik alanında beğenilme amacına bağlı olarak, kadınların erkeksileşebilmesi gibi, erkeklerin de taşıdıkları erkeksi sembolik güçleri ön plâna çıkardıkları belirtilebilir.

Türkiye’de Halk Müziği alanındaki hâkimiyet erkeği ve erkekliği hatırlatan sembollerle sağlanmaktadır. Finansal yönetimden sahne sanatlarına kadar alan hâkimiyetinin erkeği, erkekliği öne çıkaran genel bir tiple (bıyık, sakal, göbek, göğüs kılını gösteren yakası açık gömleği pantolonun dışına bırakma, bacakları gereğinden fazla ayırarak oturma, dağınık görünüş, döşü öne çıkarma, aşırı ciddiyet, kaşların çatılması vs) temsil edildiği görülmektedir. Hatta belli ve benzer bir erkek tipini taşıyan yöneticilerin/sanatçıların/şirket sahiplerinin sıklıkla bir araya gelmek, aynı söylemlerde birleşmek suretiyle gruplaştıklarını görmek de mümkündür. Bourdieu bu durumu sembolik güç kavramıyla açıklamaktadır. Ona göre, “sembolik güç, doğrudan bedenler üzerinde fiziksel kuvvet olmadan uygulanan neredeyse büyümlü bir güç biçimidir; fakat bu büyü yalnızca bedenin derinliklerine su pınarları gibi gömülü bulunan yatkinlıklardan kaynağını alarak işleyebilir” (2015, s. 54). Yani bu güç öyle bir güçtür ki, kendisini fiziksel ya da sözlü şiddet yoluyla dayatmaz, ancak simgesel olarak dayatır ve bu simgesel dayatmaya itiraz geliştiren kişi/kişiler hâkimiyet ortamı içerisinde tarafimca hazırlanan şekil 2.9’daki gibi üstü örtülü (zımnî) biçimde dışlanırlar. Bu yöntemle, egemen zevke/söyleme/eyleme dayalı iktidar alan ve tabî alan sınırları belirlenmektedir.



Şekil 2.9 : Egemen zevke dayalı iktidar alanı ve tâbî alan ilişkisi.

Şekilde merkez daireyi otorite/otoriteler temsil etmektedir. İkinci halkadakiler ise iktidar tarafından iktidarı meşrulaştırdıkları için benimsenen (+,+) ya da itiraz geliştirdikleri ya da farklı oldukları için üstü örtülü biçimde uzaklaştırılanlardır (+,-). Birinci görsel muhafaza stratejisini, ikinci görsel ise yıkım stratejisini temsil etmektedir. Meseleye toplumsal cinsiyet açısından yaklaşıldığında ise, merkez

otoritenin ve iktidar alanının erkek egemen bir yapı sergilediği, dolayısıyla karşılıklı iletişim içerisinde olan dış dairedaki aktörlerin de erkek egemen yapıyı sergiledikleri görülür. Bu durumda merkezin dışında kalan alanda konumlanan kadınlar belli bir dereceye kadar taşıyabildikleri hâkimiyetlerini (bu hâkimiyet erkek egemen toplumda tamamlanmamış/eksik/muhtaç bir hâkimiyettir) ancak erkek egemen normlara bilinçli ya da bilinçsizce uyumlanarak sürdürebilmektedirler. Kadınların erkek egemenliğine uyumlanması ya erkeğe benzeyerek, ya da erkeğe ve temsil ettiği iktidar alanına tâbi olarak (kadınsı özelliklerin ön plâna çıkarılması, pasifleşme, geri çekilme, destek pozisyonuna geçme vs) gerçekleşmektedir. Nitekim, bağlama çalıp söyleyen bazı kadınların popüler kültür içerisinde bağlamalarını, sanatsal becerilerini, kültürel birikimlerini bir kenara bırakarak, erkek egemenliğinin kadına uygun olarak tanımladığı rolleri benimsedikleri açıktır. Bu doğrultuda, medyada görünür olma ve ekonomik gelir elde etme amaçlarını birincil amaçlar olarak belirleyen bağlama çalıp söyleyen kadınların son yıllarda bağlamadan/bağlama icrasından uzaklaşarak, vokal icraya yönlendikleri açıktır. Bu performans sanatçılarının saç, makyaj, kıyafetleri de toplumsal açıdan belirlenen kadınsı sembolleri taşımaktadır. Bu bakımdan, erkeksi görünüş sergileyenlerin vücut hatlarını gizleyebilme, pantolon ve unisex ayakkabı kullanmayı tercih edebilmelerinin aksine; kadınsı görünüşleriyle ön plâna çıkan performans sanatçılarının genellikle saç, makyaj (özellikle gözler ve dudaklar) ve giyimi ön plâna çıkararak, pantolonun yanısıra, etek ve topuklu ayakkabı kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir.

3. BAĞLAMA ÇALIP SÖYLEYEN KADINLARIN MÜZİK PERFORMANSI

3.1 Müzikal Analiz

Müzik, genel anlamıyla ses sanatı olarak tanımlanmaktadır (Erol, 2009, s. 75). Ancak, birşeyin sanat olarak değerlendirilmesi, onun bilinçli ya da bilinçsiz yapılması gerektiği tartışması bir yana, anlamsal ve amaçsal (erekli) bir bütünlüğün var olması koşulunu gerekli kılmaktadır. Sanatın anlamsal bütünlüğü aynı zamanda estetiğini oluşturmaktadır.

Büyük çerçevede sanatın, küçük çerçevede ise müziğin anlamsal bütünlüğünü oluşturan toplumsal normların ve kültürel belleğin, ses ve hava yoluyla müzik performansına aktarıldığı görülmektedir. Aktarım kimi zaman ters yönlü olarak da gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda, müzik performansı hem etkilenen, hem de etkileyendir. Duygulara hitap etmesi bakımından oldukça etkili bir yöntem olan müzikal aktarım sayesinde toplumsal davranış biçimleri onaylanarak performansa (edimsellik ve sahnelemeye dair eylemler bütünü) dönüşmekte ve her defasında yeniden üretilerek normları oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, toplumsal davranış biçimleri kartopunun yuvarlanarak büyük bir kütleye dönüşmesi gibi, müzik performansı sayesinde etkisini arttırmakta, büyük kitlelerin kendilerini tanımladıkları normlara dönüşmektedirler. Hal böyleyken, sosyal bilimlerde müzik performansı analizlerinin sadece pozitivist bir bakış açısıyla sağlanması özellikle son yıllarda yetersiz bulunmaktadır. Fubini (2014) *Müzikte Estetik* adlı çalışmasında bu meseleye dikkat çekmektedir: “... doğru araştırma araçlarından ve yöntemlerinden oluşan müzikal analiz Riemann’la beraber Pozitivist dönemde bulunur. Fakat doğru ve özgün bir analitik disiplin, daha sonraları, Avusturyalı kuramcı Heinrich Schenker’in çalışmalarıyla²⁰ doğdu” (2014, s. 134).

²⁰ Schenker analizinin en belirgin özelliklerinden biri, analitik kuramlarının metodolojik girizgâhları, dâima müzikal sayfanın altında analiz edilen, eserle ilgili kökensel yapılardır. O halde Schenker’in analizi dâima bir eserin dışsal tezahüründeki saklı yapıları işaret etmektedir (Fubini, 2014, s. 134-135).

Müziğin birçok disiplinle bir araya gelerek tanımlanması, onun iletişimdeki anlam ve öneminin bilinmesindendir. Müziğin anlamı iki açıdan değerlendirilebilir. Birincisi, müziğe hangi açıdan ya da hangi teorik yaklaşımla baktığınızla ilgilidir. İkincisi ise, müziğe herhangi bir açıdan yaklaşmak aynı anlamı vermeyebilir; farklı anlamlara ulaşabilirsiniz. Sonuç olarak, müziğin birden fazla anlamı vardır ve anlamsal çıkarımlar ona hangi teoriyle yaklaştığınızla ilgilidir. Ayrıca anlam, “dış dünyadan uyaranları brüt duyular halinde ve edilgen olarak almaktan ibaret değildir” (Erol, 2009, s. 145).

Anlamlandırmak dediğimiz şey, uyaranları bir bütün halinde algılamak anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle anlamlandırmak, anlamının üzerinde bir eylemdir. Anlamlandırma ve anlamlandırılanın anlaşılması amacıyla gerçekleştirilen müzikal analiz, özellikle son dönemlerde müziğin teorisinin tespit edilmesinden başka, müzikteki anlatımın bilinçaltı mesajlarını ortaya koymaktadır. Yani, müzikal analiz, kendi teorisinin keşfedilmesinin yanında, anlamlandırılmış semboller ve yorumu aramayı düstur edinmektedir. Bu açıdan bakıldığında müzik, yaşamsal döngü ve toplumsal eylemler çerçevesinde, birçok açıdan ipuçları verebileceği gibi, toplumsal cinsiyet açısından da önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca bu noktada, Fabian önemli bir hususun altını çizmektedir: Performans sanatçısının müzikal dünyası, notasyonda sunulan müzikal dünyadan çok daha geniştir (2016, s. 66). O halde, müzikal analizin bir performansın herşeyini anlatmadığını, ama var olan anlamsal bütünlüğe ulaşmada katkı sağladığını görmek gerekir. Müzikal anlamların sadece notasyonla açıklanamayacağı göz önünde bulundurulduğunda, çalışmamızdaki müzikal analizlerin performans ve toplumsal cinsiyet meselesine dair eleştirel, yorumsamacı yaklaşımlara ve mevcut hipotezimize örneklerle katkı sunacağı belirtilmelidir.

Bu bağlamda, çalışmamızın ana konusunu oluşturan bağlama çalıp söyleyen kadınların müzikal analizleri saha araştırmalarımız, alan araştırması sırasında edindiğimiz video kayıtları ve sosyal medyada yer alan, örneklem seçme tekniklerine uyularak kategorize edilen videolar üzerinden gerçekleştirilmiştir.

3.2 Çalgı (Bağlama)

Araştırma kapsamındaki performans sanatçıları vokal icralarını bağlama çalarak gerçekleştirmektedirler. O halde, kadın icracıların performanslarında önemli bir unsur olan bağlamayı tanımlamak gerekmektedir.

Duygulu'nun (2014) Türk Halk Müziği Sözlüğü adlı çalışmasındaki tanımıyla Bağlama, “Armudî gövdeli, ağaçtan oyularak veya ince dilimlenmiş ağaçların birbirine yapıştırılmasıyla imal edilen, gövdeye göre en az bir buçuk-iki kat uzunluğunda sapı olan, telli, elle veya tezene ile çalınan halk çalgısı”dır (2014, s. 66).

Asya ve Anadolu gelenek ve göreneklerinde derin izleri bulunan bağlamanın Milâttan önceki dönemlere ait Sümer ve Hitit kabartmalarında ve Antik Yunan eserlerinde bağlamaya benzeyen sazların tespit edildiği bilinmektedir (Parlak, 1998, s. 213). Köprülü (2004) *Edebiyat Araştırmaları* adlı çalışmasında en eski Türk baksı-ozanlarının sagular, destanlar icra ederken veya diğer yarı dinî ayinlerinde kullandıkları en eski milli müzik âletinin kopuz olduğunu ifade etmektedir (2004, s. 106). Bu bağlamda, Parlak en eski yazılı bilgilerin Çin kaynaklarında M.S.1. yüzyıl'ı işaret ettiğini, bağlamanın Asya kökenli kopuz²¹dan, Anadolu'ya taşındığını vurgulamaktadır (1998, s. 213).

Anadolu'da bağlamanın dışında aynı çalgıyı temsil eden diğer terimlerden biri de sazdır. Aslında saz hemen her yörede ortak adla kullanılmaktadır. Saz terimi türkülerde ve çeşitli atasözlerinde karşımıza çıkmaktadır:

Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az; âşık sazla, mâşuk nazla müteselli olur, saza saz, söze sözle müteselli etmeli gibi atasözleri kelimenin hem kullanımı, hem de işlevi ile ilgili önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca, Aşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Karacaoğlan gibi çok sayıda halk ozanı eserlerinde saz terimine yer vermişlerdir. Edebiyat tarihçileri de âşıkları saz şairleri olarak tanımlamaktadırlar (Parlak, 1998, s. 53-54).

Elbette 18. yüzyıla değin²² saz adının bu kadar sıklıkla kullanılması, günümüzde ise bağlama adıyla bilinmesi isim değişikliği ihtiyacının sorgulanmasına sebep olmuştur. Gazimihal'in (1975) *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* adlı çalışmasında bu konudaki belirsizliğe dikkat çekmektedir:

Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdelere mi, yoksa... tahta göğüs kapağına mı tercih edilmişti istifhamı keza şimdilik çözülememiştir: çünkü, Anadolu'nun XIV. Yüzyıl metinlerine doğru inildikçe bağlamak fiili kapamak anlamıyla kullanılmış görünüp buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilirdi. Onsekizinci yüzyılda artık sazın kendisine Bağlama denildiği biliniyor (1975, s. 106).

²¹ Dede Korkut Hikâyelerinde kopuzun yanısıra, kolca kopuz, akça kopuz gibi isimlerle anılmaktadır.

²² Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* isimli çalışmasında “Bağlama” adının 18. yüzyılda görüldüğünü ifade etmektedir (2003, s. 116).

Gazimihal çalışmasında bağlama adının kullanılmasına dair görüşlerini şöyle ifade etmektedir: “Yok eğer Farsça *perdenin* Türkçe olarak *bağlama* kıdemle mevzubahisse, o takdirde zamanının bütün perdeli Türk emsâl sazlarının Türkçe adı şartiyle kopuzgiller anlamında kelime olmuş demektir. İlâve edelim ki tel takmaya da Anadolu’da bağlama denir” (1975, s. 106).

Gazimihal ve Aksoy’un tespitine göre sazın 17. yüzyılın sonu veya 18. yüzyıldan itibaren bağlama adını almasının en belirgin sebepleri arasında *perde bağlamak* eylemi sayılmaktadır. Parlak (1998) *Türkiye’de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri* adlı çalışmasında bağlama adının nereden geldiği ile ilgili belirsizliklerin bulunduğunu belirtmekle birlikte, Gazimihal’in tespitinin ihtimali üzerinde durmaktadır (1998, s. 55-57). Erzincan (2016), Türkiye dışında, bu çalgıyı kullanan ülkelerdeki farklı adlandırmalara dikkat çekerek; bağlama adının bağlama düzeninden gelmiş olabileceğini ifade etmektedir (s. 137-138). Kurt (2016) ise, bu noktada farklı bir yaklaşımda bulunarak; *Alevî-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı* adlı çalışmasında *bağlama* adının Alevî-Bektaşî topluluklarının cem ayinlerindeki “*Deste Bağlama*”²³ geleneğinden geldiğini vurgulamaktadır. Kurt ayrıca daha sonraki süreçte, Bağlama adının TRT Kurumu bünyesinde oluşturulan korolarla yaygınlaşmaya başladığını, üniversitelerin ilgili bölümlerinde bağlamanın farklı boyutlarının dikkate alınması suretiyle bağlama ailesi kavramının ön plâna çıktığını belirtmektedir (2016, s. 57-64). Bağlama terimi günümüzde TRT kurumu arşivinde bulunan halk türkülerinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Giresun yöresinden derlenen *Bağlamam Perde Perde* ve Denizli yöresinden derlenen *Elindedir Bağlama* adlı eserler bunlardan sadece ikisidir (Parlak, 1998, s. 55-56).

Duygulu, *Türk Halk Müziği Sözlüğü* adlı çalışmasında, bağlama isminin sapına bağlanan perdelerden kaynaklı olarak kullanıldığı varsayımına dikkat çekerek Parlak’ın iddiasını âdeta desteklemektedir (2014, s. 66). Yazılı-basılı kaynaklarda bağlama isminin sazın yerine ne zaman kullanıldığı konusunda net bilgiye ulaşmanın sıkıntılı bir iş olduğu görülmektedir; ancak Aksoy (2003) *Avrupalı Gezginlerin*

²³ Kurt (2016), *Alevî-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı* adlı çalışmasında *Deste Bağlama*’nın art arda en az üç deyişin birbirine bağlanması ile gerçekleşen icraya verilen isim olduğunu vurgulamaktadır (2016, s. 57-64).

Gözüyle Osmanlılarda Musiki adlı çalışmasında, sazın bağlama adıyla kullanımında 18. yüzyıla işaret etmektedir. Aksoy, bağlama teriminin ilk kez Blainville tarafından *Historie Generale Critique et Philologique de la Musique* (Musikinın Genel Eleştirel ve Filolojik Tarihi) adlı çalışmada kullanıldığını ifade etmektedir (2003, s. 116).

Bağlama, birçok toplum ve dinlerde olduğu gibi Türk mitolojisinde kutsal olan ağaçtan yapılmaktadır. Gök Tanrı'nın sıfatlarını taşıdığı kabul edilen ağaç kültüne Dede Korkut Hikâyelerinde ve Manas Destanı'nda rastlanmaktadır (Artun, 2014, s. 121-122). Günümüzde ise ağaç kültü daha çok Alevî-Bektaşî topluluklarında ve Yörüklerde karşımıza çıkmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde,

“Ağaç ağaç derisem sana arlanma ağaç
Mekke ile Medinenün kapusu ağaç”

şeklinde rastladığımız ağaç kültü, Pir Sultan'ın şiirinde, Hakk kelâmının dillendirildiği sarı tambura olarak geçmektedir (Gökyay, 2007, s. 50; Özmen, 2010, s. 402).

Bağlama ardıç, dut, maun, vengi, kestane, gül gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır. Ancak, bağlama yapımı için Ardıç ve Dut ağacı özel bir öneme sahiptir. Ardıç ağacı Hacı Bektaş'ın Sulucakarahöyük'te içerisinde 40 gün saklandığı, ibadet ettiği ağaç olarak bilinmektedir. Dut ağacı ise- ki Anadolu'da Karadut'un ayrı bir önemi bulunmaktadır- efsaneye göre, Ahmet Yesevi'nin Hacı Bektaş'ın konumunu belirlemek için gönderdiği nişandır. Hacı Bektaş bu ağacın yakınında ikamet etmiştir. Bağlama, bu sebeplerden ötürü kutsal kabul edilmekte ve Alevî-Bektaşî topluluklarınca belden yukarıya asılmaktadır.

Bağlama, Anadolu, Balkanlar, Kafkaslar ve Ortadoğu'da farklı tipte ve farklı adlarla karşımıza çıkmaktadır. Duygulu bunlardan en yaygın olanlarının bozuk, bulgarı ya da bulgarî, cura, çifttelli, çöğür, dîvan, karadüzen, meydan, ruzba ve tambura olduğunu belirtmektedir (2014: 66). Terzi, güncel kullanımına bağlı olarak bağlama ailesi içerisindeki boyutlara dikkat çekmekte, bu amaçla çalgıyı küçükten büyüğe doğru şu şekilde sıralamaktadır: Parmak Curası, Tanbura Curası, Dede Curası, Bağlama Curası, Çöğür Curası, Tanbura, Bağlama, Âşık Sazı, 45'li Divan, Çöğür, Divan, Büyük Divan (Terzi, 2017, s. 17-35). Yine de, 1950'li yıllar itibarıyla, kırsaldaki çalgı çeşitliliğinin kent ortamına taşınması ve popüler kültür içerisinde temsil edilmesiyle birlikte oldukça azaldığına dikkat çekmekte fayda vardır. Bağlamanın kent ortamına taşınmasıyla birlikte çalgı yapısında standartlaşma olduğu gözlenmektedir.

Araştırmamız kapsamındaki bağlama çalıp söyleyen kadınlar da, incelenen performanslarında adı geçen bağlama tiplerinden sadece birkaçını icra etmektedirler: Tanbura, Bağlama, Divan ve Dede Sazı.

3.2.1 Toplumsal cinsiyet açısından “Bağlama”

Merriam (1980), *Antropology of Music* isimli çalışmasında müziğin sadece fiziksel bir olgu olmadığını, onun aynı zamanda kendisiyle bağlantılı kültürel içerikle yüklü olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, 4 büyük davranış ses organizasyonu ve üretim içerisinde dikkat çekmektedir: Fiziksel davranış, müzikle ilgili sözel davranış, hem müziğin üretiminde hem de alımlanmasında ve tepkisindeki sosyal davranış ve müzisyenlerin seslere yaklaşımına imkân sunan öğrenilen davranıştır (1980, s.103).

Merriam’ın bu yaklaşımı aynı zamanda performansın içeriğini belirlemektedir. Bu bağlamda, performans, mesaj veren ve dinleyici/izleyici (alımlayan) arasında, kültürel çerçevede kurulan iletişim ağının adıdır. Dolayısıyla, müzik performansı müzik ve müziği kapsayan, çevreleyen, müzikal aktarıma sebep olan her araç, kavram ve eylemin birleşiminden oluşmaktadır. Çalgı da bu araçlardan biridir. Bu araç aynı zamanda, kültürel kontekste; hatta daha özelleştirirsek sosyal davranış içerisinde diğer iki belirleyici (kavram ve eylem) hakkında bilgi vermektedir. Yani, müzikte kullanılan çalgı, sadece nesne değildir; toplumsal iletişimin aracıdır; anlamlarla yüklüdür ve toplumsal cinsiyet gibi pek çok konuda ipucu vermektedir. Bağlama da bu çalgılardan biridir.

Bağlama, gövde ve sap boyutları yörelere ve repertuar türlerine göre değişen armudî biçimde telli bir sazdır. Bağlamanın günümüze kadar nerede, hangi amaçla ve kimler tarafından kullanıldığı, onun aynı zamanda toplumsal açıdan cinsiyet kimliği taşıyıp taşımadığı hakkında bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Bağlamanın toplumsal açıdan ne anlam ifade ettiğini şu soruların yanıtları ile irdeleyebiliriz:

- *Bağlama* hangi amaçla kullanılmıştır, kullanılmaktadır?
- *Bağlama* Anadolu’da semiyotik açıdan hangi anlamlara gelmektedir? Bu anlamların toplumsal cinsiyet açısından önemi nedir?
- *Bağlamayı* çalan ve/veya üreten kişilerin cinsiyetinden bahsedilebilir mi?
- Toplumsal roller ve bu kapsamda oluşan mekânlardaki toplumsal cinsiyet dağılımının *bağlama* tercihi ve icrasına etkisi nelerdir?

Elbette bu sorular çoğaltılabilir. Ancak mevcut sorular bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından nerede konumlandığını tespit etmemize yardımcı olacaktır. Öncelikle, soruları yanıtlamak için Türkiye’de son yüzyılda yapılan derleme çalışmalarına göz atmak gerekmektedir. Daha sonra, Âşıklık Geleneğini ve bu gelenekteki Âşık vasıflarını inceleyerek kadının ve bağlamanın konumu değerlendirilmelidir.

Türkiye’de Darü’l Elhan tarafından başlatılan ve yaklaşık yüzyıldır hem resmî ve özel kurumlar tarafından, hem de bireysel olarak yapılan derleme çalışmalarında kadınların performanslarının çok geniş bir çerçevede ele alınabileceğini tahmin etmek pek de zor değildir. Ayrıca, kadın performansının toplumsal roller ve bu roller doğrultusunda kendisine ayrılan alan ile doğrudan bağlantılı olduğu görülmektedir.

Anadolu’da kadınlar müzik performanslarını genellikle eğlenme, davet-çağrı, yas tutma, çocuk bakımı amacıyla gerçekleştirmektedirler. Buna bağlı olarak, kadın ağız ezgileri genellikle, ninniler, gelin çıkarma havaları, asker türküleri, ağıtlar, boğaz havaları, iş türküleri, sözlü oyun ezgileri olarak sınırlandırılmıştır. Kadınlar bu repertuar türlerini belli çalgılarla, beden dillerini kullanarak, vokal icrayla gerçekleştirmektedirler. Altınay (2013) *Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzikli Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri* adlı makalesinde kadınların müzikal aktarımlarını leğen, güğüm, kazan, metal tepsi, ibrik, toprak çömlek, kaşık, bardak, fincan, cam bilezik gibi mutfak gereçleri; tef, def (zilli, zilsiz), deblek, delbek, dümbek, darbuka, daire, zil, zilli maşa gibi vurmali çalgılar; *bağlama*, ud, kanun, keman gibi çalgılar vasıtasıyla gerçekleştirdiğini ifade etmektedir (2013, s. 251). Ancak, Anadolu’da geleneksel müziğimizle ilgili yapılan resmî derlemelerde kadınların genellikle ikinci grupta birlikte anıldıkları görülmektedir. Üçüncü grupta yer alan *bağlama* ile neredeyse tanımlanmamaktadırlar²⁴. Kadınlar geleneksel müzik aktarımlarını ekseriyetle vokal ve vurmali çalgılar (özellikle, def, tef, kaşık, zil) ya da sadece vokal icra ile gerçekleştirmektedirler.

²⁴ Geleneksel müzik kapsamında *bağlama* çalan kadınlar istisnadır. Isparta, Burdur, İzmir, Ankara, Nevşehir, Malatya, İstanbul illerinde yaptığımız gözlemler, mülâkatlar; resmî kurumlar tarafından yapılan derlemeler ve âşıklık geleneği ve kadın âşıklarla ilgili yazılı basılı kaynaklar *bağlama* çalan kadınların sayılarının ne kadar sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Âşıklık Geleneği içerisinde sınırlı sayıdaki *bağlama* çalan kadınların *bağlama* icraları ön plânda değildir, bağlamayı vokal icraya eşlik etme amacıyla kullanılmaktadırlar.

Türkiye’de gerek resmî ya da özel kurumlarla; gerekse bireysel çabalarla yapılan derlemelerde elde edilen bulgular, kadınların geleneksel müzik aktarımlarını nasıl gerçekleştirdikleri ile ilgili detayların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Örneğin, Altay’ın (2015) *Anadolu’da Kadın ve Müzik* adlı çalışmasında Teke yöresindeki boğaz çalma geleneği ile ilgili mülâkatı kadınların çalgıya karşılık olarak boğaz çalma teknikleri kullandıklarını göstermektedir:

Tınısal tasarım açısından boğaz çalma temelde kaval sesini taklit etmeye yöneliktir... Çoğunlukla genç kızların boğaz çaldığı göz önüne alınırsa, sonuç olarak bu edimin, çalgı çalmanın erkeklere özgü olduğu yerlerde, kadınların kaval çalanlara yanıt vermek için boğazlarını bir çalgı gibi kullanmaları olduğu söylenebilir (2015, s. 55).

Yerel hikâyelerde de bağlama çalan kişinin sıklıkla erkek olduğu belirtilmektedir. Örneğin Altay’ın çalışmasında Fethiye yöresine ait bir yerel hikâye şöyle anlatılmaktadır: “[Gülsüm-Çömlek Kırdıran türküsü...] Yörede üç telli parmakla çalınan ve curayı çalan bir adam varmış; adam curayı o kadar güzel ve tatlı çalıyormuş ki inek sağmakta olan bir kız çömleği kaldırıp yere atmış ve çömlek kırılmış” (2015, s. 64).

Şüphesiz, Anadolu’da böyle hikâyeler çoktur. Ayrıca, 20. yüzyıl öncesinde (kadın âşıklar çalışmaları yapılmadan önce) yaşayan kimi saz şairlerinin şiirlerinde sazın kadına olan aşkını anlatan bir müzik aleti olarak görüldüğü belirtilebilir. 16. yüzyıl âşıklarından Karacaoğlu’nın bazı şiirleri bu durumun en bariz örneklerindendir. Aşağıda Karacaoğlu’nın şiirlerinden bir dördlük bulunmaktadır:

“Santur mu istersin saz mı istersin
Ördek mi istersin kaz mı istersin
Tomurcuk memeli kız mı istersin
Ben senin derdini çekemem gönül” (Artun, 2011, s. 299).

Karacaoğlu’nın dördlüğü hem cinsiyet kimliğini yansıtmakta, hem de bu kimlikle alâkalı çalgılar hakkında ipucu vermektedir. Buna göre, belirtilen dördlükte sazı çalan erkektir. Daha önceki yüzyıllarda da böyle örneklerle rastlanabilir. Örneğin, bağlama tarihi hususunda değerlendirilmeden geçilemeyecek ölçüde önem arz eden Dede Korkut hikâyelerinde sazın kopuz, kolca kopuz adlarıyla ve Dirse Han, Kam Büre Beg oğlu Bamsı Beyrek, Dedem Korkut, Kanlı Koca oğlu Kan Turalı, Uşun Koca oğlu Egrek (Segrek), Salur Kazan gibi erkek isimleriyle anıldığı görülmektedir. Kadınlar ise erkeklerin kolca kopuz/kopuz icrasına oynayarak karşılık vermektedirler. Diğer bir

deyişle, kadınlar kopuz çalma ile değil, oynama eylemi ile tasvir edilmişlerdir (Gökyay, 2007, s. 36, 71, 73, 82, 83, 89, 126, 128, 171, 177, 185). Kısacası, konuyla ilgili örnekleri sunulan tarihsel kaynaklar değerlendirildiğinde, 20. yüzyıla gelene dek bağlamaya toplumsal açıdan yüklenen cinsiyet kimliğinin, 20. yüzyıl kadın âşıklarının bağlamaları ile varlıklarını ortaya koymalarında yaşayacakları problemlerin habercisi olduğu açıktır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise kadının Âşıklık Geleneği'nin neresinde olduğu sorusuyla karşılaşırız. Şüphesiz, kadın âşıkların bu geleneği alımlama ve aktarım sürecinde yaşadıkları, bağlama ile münasebetlerini ortaya koymaktadır. Saz çalmak âşıklar için şart olmasa da, Âşıklık Geleneğinin sürdürülmesinde büyük bir öneme sahiptir. Bilindiği üzere, saz çalan âşıklar ayrıcalıklıdır. Yine de, kadınların bağlama ile münasebetleri âşıklık vasıflarının sadece saz çalma şartında aranmamalıdır. Nitekim Artun'un (2011) Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı adlı çalışmasından edindiğimiz aşağıdaki tanım doğrultusunda âşıkların saz çalmalarını sağlayan yan etmenlerin olduğunu görmekteyiz: "Âşıklar, saz çalan, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, bir edebiyat geleneği oluşturan, doğaçlama şiir söyleyen, atışma yapabilen, bade içtiğini belirten veya bu özelliklerin bir bölümünü bünyelerinde toplayan şairlerdir" (2011, s. 3). Artun'un âşıklık vasıflarını işaret ettiği bu tanımlamaya bakıldığında, kadın âşıkları nerede konumlandırırız? Bir başka deyişle, kadın âşıklar bu vasıfların ne kadarını gerçekleştirebilmektedirler?

Çınar'ın (2008) Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar isimli çalışmasından elde edilen ve Çizelge 3.1'de sentezlenen veriler, mevcut sorularla ilgili tespitin gerçekleştirilmesi için olanak sağlamaktadır.

Çizelge 3.1 : Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar isimli çalışmadaki kadın âşıkların vasıfları ve sayıları (Eroğlu, 2017, s. 143-162).

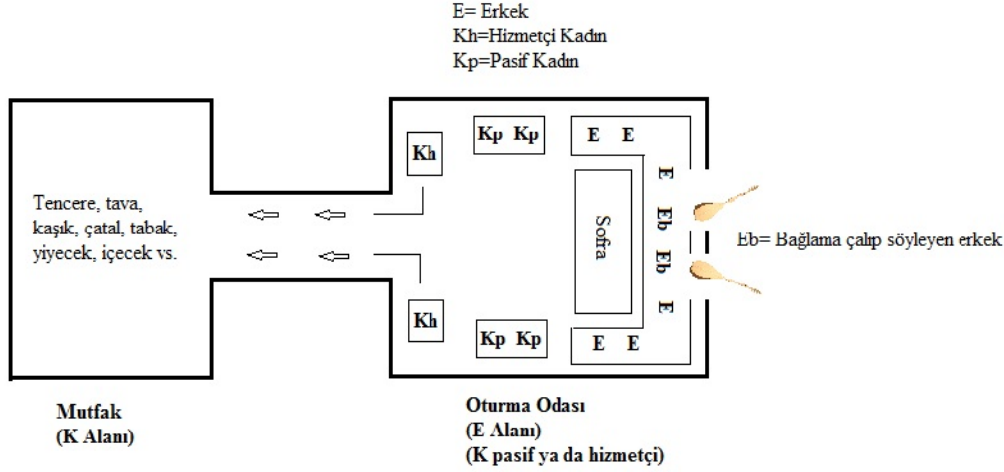
Âşıklık Vasıfları	20. Yüzyıldan İtibaren Âşıklık Vasıflarını Taşıyan Kadın Âşık Sayısı			Toplam
	Belirlenebilen	Belirlenemeyen		
	Evet	Hayır		
Saz çalması	20	4	23	47
İrticâlen şiir söylemesi	7	1	39	47
Usta-Çırak ilişkisi içerisine dâhil olabilmesi	6		41	47
Badeli olması	5		42	47
Gezebilmesi	12	2	33	47
Meclislere katılabilmesi	10		37	47

Çınar’ın çalışmasından hareketle, yazılı kaynaklarda tespit edilen, dolayısıyla müzik verilerine ulaşılamayan kadınların, âşıklık vasıflarını gerçekleştirebildikleri ile ilgili kesin bilgilere de büyük oranda ulaşamadığı görülmektedir (Çizelge 3.1). Aslında sadece bu çizelgedeki verileri edindiğimiz çalışmada değil, kadın âşıklar ile yapılan neredeyse tüm çalışmalarda kadınların âşıklık vasıfları ile ilgili özelliklerinin belirlenemediği ifade edilebilir. Bu durum, saz çalmaları da dâhil olmak üzere, çalgı icrasını besleyen, âşıklık geleneğinin belirgin unsurları olan birçok etmenden uzak kalmış olmaları ihtimalini arttırmaktadır. Nitekim bu ihtimaller kadın âşıkların yaşam hikâyeleriyle sentezlendiğinde, saz ile münasebetlerinin sınırlı bir alanda ve sınırlı sayıda gerçekleştiği görülecektir. Örneğin, kadın âşıklar kültürel birikim edinmelerindeki en önemli üç faktörden (usta çırak ilişkisine dâhil olabilme, muhabbet meclislerine katılabilme, gezgin olma) büyük oranda mahrum kalmaktadırlar. Bu üç faktörden mahrum kalmalarının en önemli sebebi, kadınların özel alanla sınırlandırılan toplumsal rolleridir. Hal böyleyken, sazını sırtına asıp, köy köy, şehir şehir gezen, kamusal alandan kültürel birikim elde eden, birikimi aktarmak suretiyle saz çalan kişi *erkek* olarak tanımlanmaktadır. Kadın olması durumunda ise, dedikoduya maruz kalması, dışlanması, yaşadığı bölgeden uzaklaştırılması gibi ağır bedeller ödemesi muhtemeldir, ki yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki kadın âşıkların büyük çoğunluğunun da söz konusu bedelleri ödediğini Çınar’ın sahada yapmış olduğu çalışmasında görebilmekteyiz (2008, s. 207-217). Ayrıca, 18. yüzyılda Malatya Arguvan’da yaşamış olan kadın ozan Şah Sultan’ın mücadelesi (Sultan Hatun) bu durumun en bariz örneklerinden biridir. Şah Sultan yetiştiği yörede döneminin iki

ozanı gibi (Derviş Muhammed, Ahmet Âşıkî) Hakk âşığıdır. Derviş Muhammed ve Ahmet Aşıkî ile meclislerde bulunmuştur. Bu durum kimi çevrelerde rahatsızlık yaratmıştır. Şah Sultan'ın ortaya çıkan dedikodular nedeniyle köyünden ayrılmaya zorlandığı ifade edilmektedir (Öztürk, 2015, s. 11). Yani, Şah Sultan yaşamı boyunca Hakk âşığı olmasından çok, Âşıklık Geleneği içerisinde kadın olarak verdiği mücadeleyle anılmaktadır. Bu durumun 20. ve 21. yüzyıla yansımaları da pek farklı değildir. Hal böyleyken, kadın âşıkların genellikle kadın meclislerinde - ki bu meclisler özel alanla sınırlandırılmışlardır- *bağlama* çalıp söylemeleri tesadüf olamaz. Çınar'ın çalışmasında belirtilen Güllühan isimli kadın âşığın Âşık Pervânî ile atışma talebinde almış olduğu, *Benim kız ile mız ile işim yok* (Çınar, 2008, s. 42) cevabının nedeni toplumsal roller; bu rollerle bağlantılı özel ve kamusal alan hâkimiyetinde aranmalıdır.

Bağlama hem kamusal alanda, hem de özel alanın kamusal alana açılan kısmında icra edilmektedir. Kamusal alan geniş bir sosyal çevre ile buluşulan, halka açık yerleri; özel alan ise paylaşımın özel olduğu, sınırlı sayıda insanın yer aldığı mekânları ifade etmektedir. Özel alan aynı zamanda haneyi ve mahremiyeti işaret etmektedir. Mahremiyet derecesi hanenin bölümlerine göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin, salon özel alanın kamusal alana açılan penceresi olarak görülebilir. Oturma odası da keza öyledir, kırsalda pek bulunmaz; çünkü salon oturma odasının işlevini görmektedir. Ancak, yatak odası, tuvalet, banyo ve mutfak özel alanın özel bölümleridir ve toplumsal normlar açısından kadının sınırlarının çizildiği bölgelerdir. Bağlama hanenin özel bölgesinde yani; kadına atfedilen bölgede değil, erkeğin hâkimiyetinde olan salon ve oturma odasında çalınmaktadır²⁵. Âşıklık geleneğinin ustadan çırağa, kulaktan kulağa aktarıldığı muhabbet meclisi mekânının toplumsal cinsiyete göre dağılımı bu çalışma için hazırlanan Şekil 3.1'de gösterilmiştir.

²⁵ Salon ve oturma odası sadece kadın meclislerinde kadın hâkimiyeti göstermektedir. Bu bölümlerde kadın ve erkek aynı anda bulunduğu- ki müzikli toplantılarda bunun örneklerine ancak kimi çevrelerde ve az rastlanır- hâkimiyetin erkekte olduğu görülmektedir.



Şekil 3.1 : Ev içi alanın/muhabbet meclisi mekânının cinsiyet kimliklerine göre dağılımı.²⁶

Erkekler başköşede ve sofranın etrafında konumlanmaktadır. Kadınlar ise salonda ya pasif halde (müdahale etmeden, eylemde bulunmadan ya da erkek hâkimiyetinde ve izni doğrultusunda) ya da hizmet etmek amacıyla bulunmaktadır. Erkeklerin sofrasını donatan kadınlar, salon kapısına ve mutfığa yakın biçimde konumlanmaktadır. Aynı zamanda, mutfığa yakınlaştıkça, muhabbete; tencere, tava, çatal, kaşık ve bardağa yakınlaştıkça, bağlamaya uzaklaşmaktadır. Oysa erkek icracılar kendi alanlarını muhafaza etmekte, muhabbeti kesintisiz biçimde sürdürmektedirler.

Mekânda çalgı üzerinden toplumsal cinsiyet dağılımını belirleyen başka performanslardan bahsetmek de mümkündür. Örneğin, kırsal bölgede evin başköşesine asılan bağlamanın alanını, bu alana kimlerin girebileceğini belirlemek için çocuklara *dedenin veya amcanın sazına dokunulmaması gerektiği* uyarısı yapılmaktadır. Buna paralel olarak, araştırmamız kapsamında mülâkat yapılan 12 performans sanatçısının çoğu, bağlamayla tanışmalarının başta dede, baba, amca ve erkek kardeş olmak üzere herhangi bir erkek vasıtasıyla gerçekleştiğini ifade etmişlerdir. Öte yandan, kırsalda Alevî nüfusunun yoğun yaşadığı coğrafyadaki

²⁶ Şekil 3.1 kırsal alanda yer alan evlerin genel krokisine örnektir. Muhabbet meclisleri hanenin iki bölümü ile ilişkilidir: Salon ya da oturma odası ve mutfak. Kültürel aktarım salonda yapılır. Bağlama icracıları erkektir, ya da kadın icracıların olduğu varsayıldığında, hâkimiyet erkeğindir. İcra iznini, sırasını, süresini erkek belirlemektedir. Hâkim icracılar salonun sadece mutfığa en uzak bölümünde konumlanmaktadır. *Bağlama* ise bu icracıların başköşesine yerleştirilmiştir. Yani, *bağlamanın* olduğu bölümde bir hâkimiyet alanı varlığı dikkat çekmektedir.

evlerden örnek bir kroki oluşturduğumuz şeklin iyimser bir tablo sunduğu göz önünde bulundurulursa- ki öğretide (!) kadın-erkek eşitliği esastır-, çalgı alanındaki kadın ve erkek ayrımı daha iyi anlaşılır. Nitekim Alevî nüfusunun yoğun olarak yaşadığı yörelerin dışındaki pek çok yerde kadınlar erkeklerin müzikli toplantılarının olduğu mekânlarda (Urfa Sıra Geceleri, Burdur Maşala Geceleri, Erzurum Herfene Geceleri, Balıkesir-Dursunbey Barana Geceleri vb. sosyal düzenin sağlanmasını sağlayan muhabbetlerin yapıldığı mekânlar) zaten bulunmamaktadırlar. Bu sebeple, Alevîlerin *bağlama* çalma, müzikli muhabbetlere katılabilme hususunda kadınlara öğretideki eşitlikçi yaklaşım kadar olmasa da, bir miktar özgürlük alanı tanıdığı belirtilebilir. Nitekim mülakatı yapılan ve bağlama çalıp söyleyen 12 kadından 11'i bu görüşü doğrulamaktadır. Hatta Alevî olduklarını ifade eden 10 kadının bağlama ile münasebetlerinde Alevîliğin önemli ölçüde etkisi olduğu görülmektedir. Yine de, bu noktada şekil 3.1'de görüldüğü üzere, 'bizde cinsiyet yoktur, can vardır' söyleminin aksi yönünde bir uygulama biçiminin olduğu da inkâr edilemez. Hatta sadece teoriyi oluşturan, pratiğe ancak sınırlı geçebilen bu sav aslında mevcut sorunun çözülmesini engellemektedir.

Araştırma kapsamında yapmış olduğumuz mülâkatlarda, Alevîlerin kadınlara özgürlük alanı sundukları doğrultusunda ifade veren kadınların tamamının performansında örtülü dışlamaya maruz kaldıkları gözlenmiştir. Bu dışlamalar çoğu zaman öğretiye dayalı eşitlikçi söylem ile mevcut durumu yansıtan örtülü eylem arasında kalan çelişkili cevaplarda ortaya çıkmaktadır. Araştırmamız kapsamında bağlama çalıp söyleyen kadınların çoğu bir taraftan kendilerini Alevî oldukları için şanslı hissederlerken, diğer taraftan uygulamadaki cinsiyet eşitsizliğinin ufak bir kısmına dikkat çekmektedirler.

... biz daha çok Alevîliğin yaşatılması ve korunmasına o kadar şartlanmışız ki, asıl Alevîliğin içindeki o temeller ne oluyor? Onlar sarsıldı mı, sarsılmadı mı, ona bakmıyoruz. Kadını buradan çıkardığında olmaz. Erkekler temel çatıyı kuruyorlar her anlamda, hangi tür etkinlik ya da ne bileyim nasıl sunum yapılacaksa, birkaç tane de serpmeye kadın yerleştiriyorlar. Bu doğru değil! (P5, kişisel görüşme, 2016)

Yani, Alevîlerde de, diğer tüm kesimlerde olduğu gibi performansla ilgili tüm organizasyonlarda, hem organizasyonları yapanlarda, hem de etkinlikte yer alan sanatçılarda erkek hâkimiyeti görülmektedir. Kadın ve erkek sayıları eşitlense bile - ki son dönemlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusundaki eleştirilerimiz doğrultusunda kadın sayısını arttırmaya yönelik girişimler olsa da, performans

eşitliğinin sağlanabildiği herhangi bir uygulamaya tanık olduğumuz söylenemez-erkek sanatçıların bariz bir şekilde öne çıkarıldığı belirtilebilir. Bu organizasyonlarda erkeklerin kendi aralarındaki dayanışma da dikkat çekmektedir. Örneğin, etkinliklerde özellikle popüler olan, birbirleriyle münasebeti bulunan, sosyal ilişkileri bakımından güç sahibi olan ve bağlama çalıp söyleyen erkek icracılar üzerinde durulmaktadır. Bu icracılar aynı zamanda muhtelif zamanlarda muhabbet ortamlarında buluşmaktadırlar. Kadınlar ise muhabbet alanının ya tamamen dışındadırlar; ya da ikincil konumda (erkekten sonra; kendi iradesini, sözünü ortaya koymaksızın; erkekten onay beklercesine) ve aynı zamanda hizmet alanında yer almaktadırlar.

Öte yandan, bağlamanın Alevîlerce Telli Kur'an olarak nitelendirilmesi, sesinin ise Ali'nin avazına benzetilmesi de toplumsal cinsiyet açısından dikkat çekicidir. Diğer bir deyişle, bu benzetmeler bağlamaya kutsal anlamlar yüklemek bakımından kendi içerisinde çok önemli olsa da, toplumsal cinsiyetle ilgili çeşitli meseleleri de tartışılabilir kılmaktadır. Bilindiği üzere, Kur'an'ı kamusal alanda okuyan erkektir. Kur'an kadın tarafından özel alanda ve sadece kadın toplantılarında okunabilmektedir. Öyleyse asıl önemli sorulardan biri şudur: Bağlama (Sarı Turna) Ali'yi simgeliyorsa Fatıma nerededir; muhabbet erkeği simgeliyorsa marifet nerededir? Bu soru başlangıçta şok etkisi yaratabilir. Muhtemelen şöyle bir savunmayla cevap bulacaktır: 'Olur mu öyle şey! Hepimiz canız. Bizde kadın-erkek eşittir'. Sanki bu meseleyi irdeleyen araştırmacılar, bu söylemleri bugüne kadar hiç tanımamışlar gibi (!). Elbette bu öğreti kadın-erkek eşitliğinin de ötesinde, varlığın birliği ilkesini kayıtsız-şartsız uygulama temeli üzerine kurulmuştur. Bu sebeple, ayinin kurucu öğelerini, iç işleyişini yargılama gibi bir amacımız yoktur, olmamalıdır. Ancak, öğretilerde kadın-erkek eşitliği savunusuna rağmen, pratikte bu eşitliğin sağlanamadığını görmek gerekmektedir. Çünkü meselenin farkına varılmadığı ya da üstü kapatıldığı takdirde, toplumsal cinsiyet eşitsizliği sürüp gidecektir. O halde, Alevîlerin cinsiyet eşitliği söyleminin sorgulanması kaçınılmazdır. Bu sebeple, öncelikle kendi içerisinde kurucu ilkeleri, mitleri, söylenceleri, anlatıları olan bu öğreti iyi anlaşılmalıdır. Öğretinin ilkelerini içeren Hacı Bektaş Veli ve Vîrânî'ye atfedilen; 19. yüzyıl Bektaşî kadın şairlerinden Zehra Bacı ve Naciye Bacı'nın öğretiyi esas almak suretiyle, uygulamaya itirazlarını gösteren şu dörtlükler toplumsal cinsiyet eşitsizliği meselesine açıklık getirmektedir:

“Erkek dişi sorulmaz, muhabbetin dilinde
Tanrı’nın yarattığı her şey yerli yerinde
Bizim nazarımızda kadın erkek farkı yok
Noksanlık ve çirkinlik senin görüşlerinde²⁷”
(Hacı Bektaş Veli) (Özmen, 2010, s. 360)

“Yâ Muhammet, bize nâkıs diyorlar;
Nedendir erlerin bu hataları?
Ehl-i Beyte karşı düşkün olurlar;
Çünkü doğru değil iddiaları

“Güruh-u Naci’den bir bacı geldi
Kırkların dolusun eline aldı
Cümlesi o baciya hep secde kıldı
Şah dedik baciya Şah’tan içeri²⁸”
(Vîrânî) (Doğanay, Url-6)

Naciye fakire kemter bacıdır
Muhammet Ali’ye kuldur nacidir
Cümle erenlerin başı tacıdır
Fatımat-üz-zehra anamız vardır”
(Yenisey, 1946, s. 35-37).

Bu dörtlükler analitik değerlendirildiğinde, günümüzdeki Alevî sivil toplum kuruluşlarının örgütlenme yapısı ve yönetici kadrosundaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini tahmin etmek zor olmasa gerektir. Nitekim öyledir ve buradaki sorun kişilerden ziyade - elbette kişilerden bağımsız da değildir- yapının erilleşmesidir ve bu yapı gündelik yaşamın her alanında yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla, genel çerçevede müzik, özel çerçevede kutsallık atfedilen bağlama icrası da bu yapıdan nasibini almaktadır. Zaten Türkiye’de kadın zâkir sayısının oldukça sınırlı olduğu; hatta bazılarının bağlama çalmadıkları bilinmektedir. Örneğin, 2016 yılında Alevîlerin yaşadığı Isparta-Gümüşgün’de yaptığımız araştırmada, Türkiye’de oldukça nadir bulunan kadın zâkirlerden²⁹ Özer ve zâkir Culum ile yaptığımız mülâkatlarda elde edilen veriler bağlama icrasındaki mevcut durumu göstermektedir.

Özer, zâkir olarak anılmakta, ancak saz çalmamaktadır. Bağlamayı amcasının elinde gördüğünü, kendisinin ise o dönemlerde niçin saz çalmaya merak sarmadığını şu sözleriyle ifade etmektedir:

Onu öğrenmediğime çok pişman oldum. Amcamın sazı vardı. Keşke dedim elime aleydım dedim, uğraşa dureydim ne vardı dedim. Bir de onu çalaydım keşke dedim. Sadece sözümü

²⁷ Bu dörtlüğün Hacı Bektaş Veli’ye ait olduğu varsayılır. Elimizde mevcut dörtlüğün Hacı Bektaş’a ait olduğunu kesin olarak bildiren herhangi bir belge bulunmamaktadır.

²⁸ Vîrânî’ye atfedilen bu eser Vîrânî’nin şiirlerini içeren yazılı kaynaklarda tespit edilememiştir. Ancak, bilindiği üzere bazı sözlü kültür ürünleri yazılı kaynaklara dâhil edilemeyebilirler. Bu bakımdan, Âşık Sadık Doğanay’ın icra ettiği, Vîrânî mahlasını taşıyan bu deyişin müzik yoluyla aktarıldığı tespit edilmiş olmakla birlikte, yazılı kaynaklara henüz girmemiş olabileceği göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca, âşığın sözü bu noktada önemli bir kaynaktır.

²⁹ Aslında zâkir sıfatının önünde getirilen cinsiyet kimliği de bu konudaki ayrımcılığı işaret etmektedir.

çalıyon... [Neden *bağlama* çalmamış kadınlar?] Bilmem ki. Orasını bilmiyon gari... Eskiden ayıplarlar mı diyorlardı, ne diyorlardı. Halbuki, ilim gibi iyi bir şey yoğumuş dünyada. Keşke onu da çaleydim da, söyleyeydim (Özer, kişisel görüşme, 2016).

Özer'in ifadelerinde çalan kadınların ayıplandığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak, bu noktada habitusun, gizli bir ayrımın (örtülü dışlamanın) ve dolayısıyla, simgesel şiddetin varlığından bahsedilebilir (Bourdieu, 2016, s. 42-64). Bourdieu (2015) *Eril Tahakküm* adlı çalışmasında bu ayrımın, düzene yönelik sessiz çağrılar sayesinde gizlendiğini belirtmektedir. Toplumsal tahakküm sessiz çağrılar sayesinde kalıcı hale dönüştürülmekte; ayrımın farkına vardırımsızın erkeği ve kadını iki ayrı habitus sınıfına dâhil etmektedir (2015, s. 45). Özer'in yaşadığı dönemde *bağlama* çalan kadını ayıpladıklarından emin olamaması, ama aynı zamanda “Biz görmedik doğrusu. Kadın bağlama çalan görmedim. Erkek gördüm, kadın görmedim” (Özer, kişisel görüşme, 2016) şeklinde ifadesi, bu düzen çağrılarının açıktan değil; sessizce yapıldığını ortaya koymaktadır. Özer ile aynı köyde zâkirlik yapan Culum'un köyündeki tek kadın âşıkla ilgili şu ifadeleri de sessiz düzen çağrılarının yansımasıdır:

[Kadın] saz çalan yok. Okuyan var da, saz çalamaz. [Niçin çalamaz?] Öğrenmediler, kabiliyet lâzım. Bizim o usta Şahin öldükten sonra bana devroldu, ben geçtim posta. Şimdi sazı aldın mıydı, [çalmanın bir usulü vardır]. Ama bu kadın [Fatma Özer] öyle etmez... Beri yanda saz çalasısı yok. Sazı topleycen, ona yol verirsin. Şaşırtırdı yorardı beni. (Culum, kişisel görüşme, 2016)

Culum, adı geçen kadın âşığın müzik performansını değerlendirmeden önce kadınların saz çalma konusunda kabiliyetsiz olduklarını belirtmiştir. Hâlbuki üzerinde durulması gereken husus, kadın âşığın toplumsal olarak belirlenen rollerini kabul etmesi ve bu sebeple saz çalmaya yeltenmemesidir. Ev sorumlulukları ile ancak vokal icra gerçekleştirebilmesi, saz icrasına zaman ayıramaması, çalabileceği ihtimalini dahi göz önünde bulundurmamasıdır. Özer, mülâkattan anlaşıldığı üzere, saz çalmadığı için saza uyum sağlayamamaktadır. Öte yandan, kadınların saz çalamayacaklarına dair önyargılar kadınları o alandan uzaklaştırma, dışlama çabalarıdır. Yani, düzenin sessiz çağrılarıdır. Ve bu sessiz çağrılar çoğu zaman bilinçsizce, farkında olunmadan yapılmaktadırlar. Ayrıca, Culum'un konuyla ilgili aşağıdaki ifadeleri, Özer'in ifadelerindeki belirsizliğin bir adım ötesindedir ve sessiz çağrıların simgesel şiddete dönüştüğünü göstermektedir:

[Kadınların sınırları vardı] Vallaha geçmişte herhalde havas mı edemiyordu, yoksa ayıp mı sayılıyordu bilmiyorum. Kadınların daha evvel nefes söylemesi ayıp geliyordu erkeklerin içinde. Öyle zamanlar vardı. Kadınların nefes söylemesine kocası razı olmazdı. Ayıp gelirdi. Onun gibisi saz çalmak da kadınlara ayıp geliyordu. Ebes [Abes] geliyor derlerdi. (Culum, kişisel görüşme, 2016)

Simgesel şiddetin göstergesi daha pek çok noktada aranabilir. Türkiye’de 1920’li yıllardan itibaren yapılan derleme çalışmalarında önemli bir yer tutan Kurt ve Ursula Reinhard (2007), *Türkiye’nin Müziği 2* adlı çalışmalarında kadınların toplumsal tüm alanlarda olduğu gibi, müzik alanında kısıtlanmaya maruz kaldıklarını belirtmektedirler. Reinhard’lar, derleme gezileri sırasında göçerlerin çadırlarında dinî nedenlerden dolayı şarkı söyletmediklerini, müzik yapmanın haram olduğunu anlatmak istediklerini ifade etmektedirler (2007, s. 90). Üstelik bu durumun kadın performansındaki tezahürü oldukça belirgindir. Bu durum, onların müzik alanında konumlanmalarını kısıtlamakta; kültürel ve müzikal birikim edinmelerine engel olmakta; bağlama da dâhil olmak üzere, çalgı tercihlerini etkilemektedir. Reinhard’lar bu noktada kadınların aktif olarak düğün alayına katılmadıklarını ve kahvelerde oturmadıklarını, kahvelerde sadece erkeklerin oturduğunu ifade etmektedirler. Kadınlar kendi aralarında şarkı söylemekte, dans etmekte; bazen def, bazen de ud çalarak eğlenmektedirler (2007, s. 92). Oysa âşık kahvehanelerinin sadece müzik değil, siyasî, sosyal, kültürel pek çok alanı ilgilendiren meselelerin tartışıldığı, geleneğin sürdürülmesinde önemi yadsınamaz mekânlar oldukları bilinmektedir. Artun, tarihsel seyri içinde âşıklık geleneğinin en önemli icra mekânlarının kahvehaneler olduğunu bildirmektedir (2011, s. 40).

Kurt ve Ursula Reinhard’ın derlemelerinin konu edindiği çalışmada kadınların çalgı çalmalarıyla ilgili şu ifadeler dikkat çekmektedir:

...Diğer bir fark da kadınların erkeklerden daha az çalgı çalıyor olmalarıdır, bu da kadınların müziği ve çalgı çalmayı daha az sevdikleri anlamına gelmez, onlar utangaçlıklarından, dinî korkularından ve topluluktan kaçtıklarından dolayı ve erkeklerden daha çekimser olduklarından bu konuda daha az aktifler. Bir başka neden de müzik yaşamı olan kadının köy yerinde yanlış bir imaja sahip olması (2007, s. 93).

Kurt ve Ursula Reinhard’ın bu tespitleri kırsal yaşamda varlığını sürdürmektedir. Kent yaşamında ise kısıtlanma eyleminin sabit olması ile birlikte, dönüştüğü görülmektedir. Örneğin, muhabbetler yine genel olarak erkekler arasında yapılmaktadır. Aynı evi paylaşan (kardeşler, eşler, akrabalar vs.) müzisyenlerden erkek olanı muhabbete

katılır, kadın olan ise evde bulunur, ev sorumluluklarıyla meşgul olur. Son zamanlarda evler, konser salonu kulisleri, içkili mekânların dışında saz yapım atölyeleri de muhabbet mekânları arasına dâhildir. Saz yapım atölyelerinin sahipleri; yani sazı yapanlar da genellikle erkeklerdir. Bu ortamlara kadınlar pek davet edilmemektedirler. Aslında davet edilmeleri pek de kimsenin aklına gelmez. Genellikle tesadüfen ve belli bir saate kadar bulunabilirler. Muhabbet ortamlarında nadiren, belli bir saate kadar bulunabildiklerinde, bağlamaların çalındığı mekânda çekimserdirler. Sadece sözlü ifadelerinde değil, aynı zamanda beden dilleriyle ortamdaki erkeklerden izin ve onay ya da destek bekledikleri kolaylıkla anlaşılır. Oysa muhabbetle yani, geleneksel müzik eğitimiyle anlamlanan bu mekânlar, kültürel birikimin edinildiği mekânlar olmanın yanı sıra, müzik alanı ilişkilerinin sürdürüldüğü, organizasyonların yapıldığı mekânlardır. Araştırmamız kapsamında yer alan P3 ve P5'in ifadeleri konuyla ilgili mevcut durumu yansıtmaktadır. P3 muhabbet ortamlarındaki kadın ve erkek davranışını şöyle açıklamaktadır: "... muhabbet ortamlarında bulunuyoruz ama muhabbet ortamları mesela muhabbetten keyif alan kadın arkadaşlarımızla başlattığımızda, erkekler de dâhil oluyor ama erkek arkadaşlar bir muhabbet başlattığında bir kadını dâhil etmiyorlar" (P3, kişisel görüşme, 2016).

P3 muhabbetlerde çoğu zaman tesadüfen bulunduğunu ise şu sözleriyle vurgulamaktadır:

[Evime] yakın olduğu için çok sıklıkla uğruyorum [bağlama yapım ustasının] atölyesine. Mesela oraya [Halk Müziği alanında popüler icracılar] geldiği zaman, o ortamda ben bulunmuşumdur ama tesadüfî... Haydi P3 muhabbet var diye çağırılmıyorsunuz ama Ahmet bir ustanın yerine gittiği zaman Mehmet hadi gel meşk var (P3, kişisel görüşme, 2016).

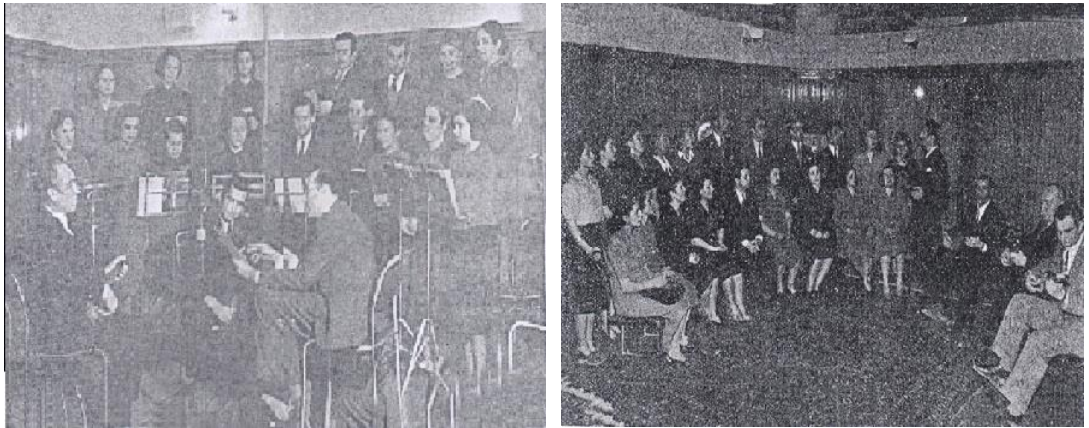
P5 ise evli olması sebebiyle (evliliğin eşlerle ve ev sorumluluklarıyla ilgili bazı kısıtlamalar getirdiği düşünülür) P3'den daha az sıklıkta ortak paylaşım alanına dâhil olabildiği belirtilebilir. P5'in konuyla ilgili şu ifadeleri muhabbet ortamlarındaki cinsiyet eşitsizliği ile ilgili mevcut durumu yansıtmaktadır:

... bir cem ortamında orada ben EP dışında buyur sen de gel, sazını al, otur bu köşeye diyen bir insana denk gelmedim. Bir tek EP bu anlamda çok hassastır... Tabii ki çevremizde de kızımız da sanat yapıyor destek olalım gibi söylemler oluyor. Ama nedense bir güven eksikliği var. Bu benim kendi şahsıma değil, çalıp söyleyen kızlara... Bu orayı yapamaz, hak edemez [gibi] (P5, kişisel görüşme, 2016).

Mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bağlama çalan kadınlara yansımaları değerlendirilebilmek için P5'in bu ifadesindeki dikkat çeken birkaç hususun altının

çizilmelidir. Öncelikle P5 daha önce de ifade ettiğimiz gibi, kendi iradesini ortaya koymaktan çok, destek ve onay beklemektedir. Bağlamayı ortamdaki bir erkek hâkimin onayıyla almayı içselleştirmiştir. Bir taraftan onay beklerken, diğer taraftan kendisini tanımlayan *kızımız* öznesini kullanarak, farkında olmadan kendisiyle ve bağlama çalıp söyleyen tüm kadınlarla ilgili yetersizlik mitine destek vermektedir. Oysa bu tanımlamalar erkekler için kullanılmaz. Bourdieu bu konuda şöyle der: “Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür” (2015, s. 22). Ayrıca, bağlama çalan erkekler, ustası ya da yaşça büyüğü olan erkek dışında kimseden onay beklemezler. Yani, bu noktada, kadınların bağlama çalmada ikincilleşmeyi (çocuklarla birlikte) kabul ettikleri, kendilerinde özgüven sorunu yaratan bu düzenin sessiz çağrılarına uyum sağladıkları açıktır.

Düzenin sessiz çağrıları ve toplumsal rollerin yansıması olarak ‘sazı erkek çalar’ doxası, kırsalda olduğu kadar kentteki icra yapılanmalarında da kendisini göstermektedir. P3 ve P5’in ifadeleri her ne kadar kent ve özel mekânlarındaki performanslar hakkında olsa da, resmî mekânlardaki işleyişte de bağlamanın resmiyetteki temsilinin toplumsal cinsiyet açısından anlamını karşılamaktadır. Bu noktada, bağlama ile ilgili olarak kırsaldaki evlerin cinsiyet dağılımını gösteren krokisi ile, kentteki özel ve resmî mekânların cinsiyet krokisi aslında birbirine benzerdir. Yani konuya açıklık getirecek olursak, Ankara, İzmir ve İstanbul’daki radyo kurumlarının ilk yönetim kadroları ve koro yapılanmaları, P3 ve P5’in bugün ifade ettiği durumun geçmişteki tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Şekil 3.2’de Alpyıldız’ın (2012) *Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler* isimli çalışmasında 1940’lı yıllardaki kurumların icra yapılanmasındaki cinsiyet dağılımı görülmektedir.



Şekil 3.2 : Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz Programı ve Yurttan Sesler Korusu provasından görüntüler (Alpyıldız, 2012, s. 86-89).

Şekil 3.2'deki görüntü sol ve sağda bulunan iki fotoğraftan oluşmaktadır. Soldaki fotoğrafta Muzaffer Sarısözen yönetiminde soldan sağa Sarı Recep (görüntüdeki tek saz sanatçısıdır), Muzaffer Sarısözen, Mesut Cemil ve büyük oranda kadınlardan oluşan koro görülmektedir. Sağdaki fotoğrafta ise yine bağlama çalanların erkek sanatçılardan; koronun ise büyük oranda kadın sanatçılardan oluştuğu belirlenmiştir. Ayrıca, 1947 yılında Radyo dergisinde yayınlandığı belirtilen aşağıdaki şekilde korodaki saz sanatçılarının çalışmaları görülmektedir (Alpyıldız, 2012, s. 89).



Şekil 3.3 : Korodaki saz sanatçıları çalışırken (Alpyıldız, 2012, s. 86-89).

1940 yıllarında kayıt altına alınmış fotoğraflardaki gibi, Yurttan Sesler Korosu'nun 1950-53 yılları arasındaki saz sanatçılarının tamamının da erkek sanatçılar oldukları görülmektedir.³⁰ Açıkçası, toplumsal roller sadece saz ve vokal alanını değil; kurumsal yapının tamamındaki aktif görev alanlarını etkilemiştir. Bu kurumlarda Muzaffer Sarısözen'den sonra aktif görevlere Ahmet Yamacı, Sadi Yaver Ataman, Yücel Paşmakçı, Nida Tüfekçi, Neriman Altındağ Tüfekçi gibi birçok kişinin getirildiği bilinmektedir. Bu kişiler arasında tek kadın sanatçının varlığı dikkat çekmektedir: Neriman Altındağ Tüfekçi. Onun böylesi aktif görevlerde bulunmasında başarısının yanında, başka etkenlerin varlığı hissedilse de (Tüfekçi, aktif görevlerde bulunan kişilerle yakın ilişkilidir; Sarısözen'in eski eşi, Tüfekçi'nin ise eşidir. Aksi halde döneminin şartları itibariyle resmî bir kurumda aktif görev alması ihtimali kanımızca

³⁰ Saz Sanatçıları: Sarı Recep (Giray) (saz), Avni Özbenli (saz), Osman Özdenkçi (saz), Ahmet Yamacı (saz), Ahmet Gazi Ayhan (saz), Mucip Arcıman (saz), Emin Aldemir (saz), Seyfettin Sıgırmaz (Mey, zurna, kaval), Cengiz Akmeriç (önce ses, daha sonra saz), Nida Tüfekçi (saz).

Ses Sanatçıları: Turhan Karabulut, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ, Mustafa Geceyatmaz, Kemal Karasüleymanoğlu, Necdet Nemutlu, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç (Alpyıldız, 2012, s. 87).

maalesef çok düşüktür), Radyo tarihindeki ilk kadın solist ve ilk kadın şef olarak tarihe geçmiştir. Ancak, Tüfekçi sazda değil; vokalde kendisine ait bir icra tarzı oluşturmasıyla dikkat çekmektedir. Altınay, Tüfekçi'nin çalışmalarını şöyle özetlemektedir:

1962'de Neriman Altındağ Tüfekçi yönetiminde Kadınlar Korosu kuruldu. 1960'ta İstanbul'a gelen Nida Tüfekçi... 1962-1972 arasında Erkekler Topluluğu ile Dört Ses Dört Saz Topluluğu'nu, 1970-1993 arasında Bağlama Takımından Oyun Havaları'nı, 1979-1985 arasında da zaman zaman Yurttan Sesleri yönetti, 1973'e kadar Halk Müziği yayınları şefi görevinde bulundu (Altınay, 2004, s. 144).

Altınay'ın ifadelerine dikkat edilirse, Neriman Tüfekçi'nin kadınlar için ayrı bir çalışma grubu oluşturmaya ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Bu ihtiyacın kadının toplumsal rolü gereği vokal alandan giderilmeye çalışıldığı açıktır. Bu korodaki kadınların rol modeli Neriman Tüfekçi'dir ve koronun yapılanması Tüfekçi'nin giyimi-kuşamı, makyajı, beden dilindeki resmiyeti, İstanbul ağzı konuşma biçimi üzerine şekillenmiştir. Bu korolarda modern, kimi zaman toplu ve ortak, kimi zaman ise solo performanslar sergileme amacı güdülmüştür. Ayrıca, günümüz korolarının ve bu korolar içerisinde yetişen bilhassa kadın sanatçıların kafa rezonansını yoğun kullanarak, hesaplanabilir (orantısız) nağmelerle oluşturdukları melodik işlemler Tüfekçi izlerini taşımaktadır. Tüfekçi üslubu, bu bakımdan kırsaldaki kadınların icrasından ayrılmakta; Türkiye'de müziğin, modern ve eğitilmiş, hesaplanabilen, sınırları belirlenebilen, kafa rezonansının ve tiz frekansların yoğun olarak kullanıldığı kadın vokal yönünü temsil etmektedir.

Nida Tüfekçi ise aynı yıllarda Erkekler Topluluğu ile hem saz hem de ses alanına müdahale etmiştir. Ayrıca bu kurumlara kimi zaman yöresel âşıklar (bağlama çalıp söyleyen erkekler) davet edilmesine vesile olmuştur. Kısacası, bahsi geçen bu çok değerli ustaların Halk Müziği numunelerinin derlenmesi, arşivlenmesi, öğretilmesi ve icra edilmesine katkıları tartışma götürmeyecek bir gerçektir. Yine de, dönemlerinin şartlarının gereğini dikkate almak suretiyle, vokal ve bağlama alanında toplumsal cinsiyet ayrışmasını gösteren verilerin varlığına dikkat çekilmeli ve değerlendirilmelidir. Bu verilere paralel ifadeler yapılan mülâkatlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, araştırmamız kapsamındaki P1'in mülâkat esnasında TRT kurumunda, 1970 yılında girdiği imtihanla birlikte başlayan resmî iş yaşamı hakkında verdiği bilgiler bağlama çalan kadınların alandaki ayrımına dikkat çekmektedir. P1, TRT kurumunda önce ses, sonra geçirdiği bir rahatsızlık sonucu sesini kaybettiği için

(!) saz sanatçısı olarak görev yapmış; 2006 yılında emekli olmuştur. Bu süreç içerisinde yaşadıklarını şöyle ifade etmektedir:

... Ben bu işi erkeklerden alacağım derdim ve aldım yani. Ama çok çektim. Çok engellendim. TRT’de engellendim, erkekler tarafından dışlandım. Bir kadının iyi bağlama çalmasını hazmedemediler. Yani gurur meselesi yaptılar bence radyodaki sanatçı arkadaşlar, erkek sanatçılar. [Bağlama erkek çalgısı olarak mı görülüyor?] Evet. Neden sadece erkeklere has olsun bu? Bizim eskiden kadın âşıklarımız varmış meselâ. [Gerçi onlar da] kabul edilmiyorlardı (P1, kişisel görüşme, 2016).

P1’in ifadelerinden anlaşıldığı üzere bağlamanın devletin resmî kurumunda erkeğe ayrılmış bir alanda konumlandığı açıktır. Bu sebeple, P1 sınava girdiği 1970 yılından, emekli olduğu 2006 yılına kadar mevcut duruma karşı bir mücadele alanı oluşturmaya çalışmıştır. Bunu yaparken, erkeğin davranış biçimine karşı, erkeksi olarak tanımladığı davranış biçimini geliştirmiştir. Hakkını kimi zaman masaya yumruk vurarak aldığını belirtmektedir. P1, o süreçte yaşananları şöyle açıklamaktadır:

Hiç unutmuyorum, ilk başlayacağım, bağlama olarak yer alacağım, isim vermek istemiyorum (yani çocukluklarını bildiğim) biri sen kalk benim yanımdan dedi. Git dedi sen. Kadınsın, bağlamayı çalamazsın (...). Türkü aralarında kim açış yapmak ister derlerdi. Hocam ben yapayım derdim. Sen bırak, hadi sen falanca yap derlerdi. Bunu kendi hocamda dâhil yaşadım ben. Ki beni yetiştiren insan. Çaldırtmazlardı yani. Önümde mikrofon olurdu, mikrofonun sesini açtırtmazlardı (...). (Kişisel görüşme, 2016)

P1’in ifadelerinden hareketle, bağlama alanının belirlenmesindeki şiddet biçiminin kimi zaman açık, kimi zaman da simgesel olarak gerçekleştiği belirtilebilir. P1’in bağlama çalma konusundaki ısrarı onu müzik alanında hayatı boyunca tek başına mücadeleye zorlamıştır. Öte yandan, kurumdaki kadrosu kendisi emekli olduktan sonra, başka bir erkek saz sanatçısına verilmiştir. Yani, TRT kurumunda saz sanatçısı kadrosunda bulunan tek kadın sanatçı ünvanına sahip olan P1’in emekliliği ile birlikte, bu kurumdaki saz kadrosunda bulunan kadın bağlama sanatçısı devri kapanmıştır. Bu kurumlarda görev yapan ve bağlama çalan birkaç kadın sanatçı ise ses kadrosundadır.

Âşıklık geleneğinden, muhabbet mekânlarına; özel alandan, kamusal alana; resmî kurumlardan özel ve bireysel performanslara kadar elde ettiğimiz bulgulara rağmen, araştırmamız kapsamındaki bağlama çalıp söyleyen kadınların bağlamanın cinsiyetinin olup olmadığına dair sorumuza verdikleri cevaplar mevcut bulguların aksi yönündedir. Mülâkat yapılan 12 performans sanatçısının konuyla ilgili ifadeleri Çizelge 3.2’de yer almaktadır.

Çizelge 3.2 : Toplumsal cinsiyet açısından bağlama mülâkatları tablosu.

	Bağlamanın cinsiyeti var mıdır? Bağlama çalgısı herhangi bir cinsiyeti çağrıştırmakta mıdır?	“Bağlama erkek çalgısı” mıdır?
M1	“Bağlamanın çeşitleri vardır. Divanı gördüğüm zaman irfan meclisi hatırlarım. Ama müziğin cinsiyeti olmaz. Cinsiyet anlamında hiç düşünmedim.”	Hayır
M2	“Enstrüman...İnsanoğlu...Her cinsteki insan çalmak ister, çalabilir ve çalar ama yakıştırmaya gelince ben yaylı çalgıları kadına yakıştırır, nefeslileri erkeklere yakıştırıyorum...Şu anlamda yani erkeğin nefesi daha mı güçlü o diye kadın daha burada zayıf kalıyor mu onu bilemiyorum.”	Hayır
M3	“Vardır tabii ki. Daha konunun ilk başında dediğim gibi şöyle cinsiyeti biçimsel olarak bir erkeğin erkek cinsiyeti olarak kabul görebiliriz bir erkeğin yapım düşüncesiyle ortaya çıkmış bir şey olduğu için, otomatik olarak kendileriyle bağdaştırıp öyle bir konumlandırma yapmışlar diyebilirim.”	Evet
M4	“Zamanında bağlamayı ilk yapan erkeklermiş, ilk çalanlar erkeklermiş ama bunun kadını erkeği yok. Bunun bir kıyaslaması olduğunu sanmıyorum.”	Hayır
M5	“Bunu belki erkekler duysa, gülerler. Bana derler ki “birçok erkek icracı var virtüözlüğünü ispatlamış, neden bunu kabul etmiyorsun?” Kabul etmeme değil. Nasıl ki dünya çapında en sevdiğimiz kemancı bir kadın olabiliyor, bağlamada da böyle düşünelim. Belki ben virtüöz olma yolunda ilerlemedim ama bir kız çıkacak öyle bir güzel çalacak ki, virtüöz olacak.”	Hayır
M6	“Cinsiyetsiz ya! Cinsiyetsiz bence. Çok erkek enstrümanı gibi de gelmiyor bana. Kadın enstrümanı gibi de gelmiyor yani (...). Belki çıkış noktası öyle olmadığı için kadına da çok mal edemiyorum ama erkek enstrümanı diye de bir algı oluşmuyor içimden.”	Hayır
M7	“Bağlamayı çalınca kadın bağlama, erkek çalınca erkek bağlama yok canım öyle bir şey yok cinsiyet.”	Hayır
M8	“Yok, bence yok.”	Hayır
M9	“Bağlamanın cinsiyeti yoktur.”	Hayır
M10	“Şu açıdan düşünüyorum: Yani genelde bağlamada mesela şimdi çok daha çok ilginç şeyler yapılıyor görüyorsunuz. İşte şenlikler olsun ama bunu başaran hep ortaya çıkan genelde erkek ya, ben ona yoruyorum. Belki daha çok çaba gösteriyor, daha üstüne düşüyor.(...). Öyle bir görüş var var, yok değil de ama başaran çok da kadın var”	Hayır
M1131	“Hiç öyle düşünmedim yani erkeği anımsatmıyor kesinlikle kadını da anımsatmıyor. Ya sadece kültür. Kültürü anımsatıyor bana. Yani e bu kadar. Yani öyle şey yok cinsiyet yok benim için.”	Hayır
M11 (1)	“Cinsiyetsiz.(...).Böyle bir görüş var ama ben katılmıyorum.”	Hayır

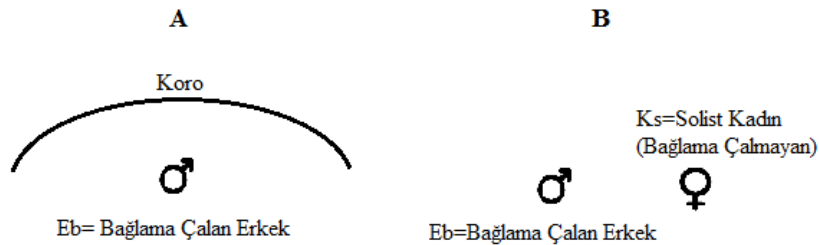
Bu çizelgeye göre, bağlama çalan 12 kadın performans sanatçısından 11’i bağlamanın erkek çalgısı olmadığını net olarak ifade etmişlerdir. Ancak, bu noktada mülâkatların

³¹ 11 no’lu mülâkat odak grup çalışmasıdır ve kadın zâkir olarak nitelendirilen 3 kişi ile yapılmıştır. Bu mülâkatlar M11, M11 (1) ve M11 (2) olarak belirlenmiştir. M11 (2) konuyla ilgili görüş bildirmedigi için Çizelge 3.2’ye dâhil edilmemiştir.

geneline bakıldığında bağlama alanında erkek hâkimiyetinin varlığı konusunda hemfikir oldukları görülmektedir. Bu sebeple, bağlama icrasındaki erkek hâkimiyetine karşı tepkisel davrandıkları, bağlamanın kadınlara da açık bir alan olması gerektiği yönünde ifade vermişlerdir. Mülâkatlardan hareketle, bağlamanın kimi performans sanatçıları tarafından cinsiyetsiz olarak görüldüğü; hatta daha önce bağlamanın cinsiyeti olup olmadığı yönünde bir düşünceyle karşılaşmadıkları anlaşılmaktadır. Yine de, bağlamanın hem kamusal hem de özel alanın kamusal alana açılan kısmında (bu alanı eşik olarak tanımlayabiliriz) konumlanması ve genellikle erkekler tarafından icra edilmesi ile oluşan ayrım mülâkat yapılan 12 performans sanatçısının 11'i tarafından onaylanmaktadır.

Bağlamanın cinsiyetsiz olarak algılanması Alevî-Bektaşî inancıyla ilgilidir. Bağlamanın cinsiyetsiz olabileceği varsayımında bulunan kadınlar bağlamayı kültürel açıdan Alevî-Bektaşî öğretisinin içinde tanımlamaktadırlar. Bu noktada, öğretinin en önemli pratiği olan ceme cinsiyet kimliğiyle değil, can olarak girilebileceği kuralı; Alevî Bektaşî topluluklarca kutsal kabul edilen sazın cinsiyetsiz olarak algılanabileceğini göstermektedir. Yine de, öğretinin kendisi değil; ama mevcut pratiği bu sazla ilgili tüm alanların erkek hâkimiyetinde olduğunu gizleyememektedir.

Gerek kent yaşamının merkezindeki resmî kurumlarda, gerekse kırsalda toplumsal rollerin etkili olarak hissedildiği yerde, bağlamanın kadına biçilen alanın en azından günümüze kadar uzağında olduğu görülmektedir. Bu durum günümüzde kadınların bağlama çalmaktan çok, vokal performans sergilemeye meyilli olmalarında etkindir. Araştırma kapsamında incelediğimiz performans videolarından hareketle, günümüz sahne kurulumları ve performanslarındaki genel durum bu araştırma özelinde, tarafımda hazırlanan Şekil 3.4'deki gibidir:



Şekil 3.4 : Sahnede kadın ve erkek rolleri.

Şekil 3.4'de görüldüğü üzere, sahne kurgusu toplumsal cinsiyet açısından genellikle iki şekilde yapılmaktadır. A biçimindeki kurulumda kadınlar koroda yer almaktadırlar. B biçiminde ise solist olarak görülmektedirler. Her iki kurulumda da bağlama çalan

kişi erkektir. Ancak elbette bu iki mevcut durumun dışında, istisna olarak tanımlayabileceğimiz örneklerin de mevcut olabileceğı unutulmamalıdır. Hatta bazı istisna örneklerin çalışmamızla ilgili söylemlerin takip edilmesinin ardından oluşturulması dikkat çekicidir. B kurulumunda nadiren de olsa, solist kadının aynı zamanda bağlama çaldığı görölmektedir. Ancak, bağlama çalan kadına eşlik eden bir orkestranın varlığını; hatta eserlerin saz bölümlerinin büyük oranda orkestra tarafından icra edildiğini de belirtmek gerekmektedir. A kurulumunda ise bağlama çalan kadının nadiren bulunabildiğı görölmektedir.

Kadının bağlama ile münasebeti hususunda elde edilen tüm olumsuz bulgulara rağmen, bağlamaya toplumsal cinsiyet açısından yüklenen anlamla mücadele etmek adına son yirmi yılda *bağlama* çalan kadınların sayısında artış dikkate değerdir. Bu artışta kitle iletişim araçlarının (TV, radyo, sosyal medya vs.) ve bağlama çalıp söyleyen popüler sanatçıların etkisi büyüktür. Ayrıca, örgün ve yaygın eğitim kurumlarının bağlama çalıp söyleyen kadın sayısındaki artışa ciddi oranda katkı sağladığı açıktır. 2013 yılında örgün ve yaygın eğitim kurumlarındaki cinsiyet dağılımıyla ilgili yaptığımız araştırmada elde edilen veriler Çizelge 3.3'te sunulmuştur:

Çizelge 3.3 : Yaygın ve örgün eğitim kurumlarındaki kadın öğrencilerin dağılımı (Eroğlu, 2017, s.143-162).

Kurumun Adı	Dönemi	Toplam Öğrenci Sayısı	Toplam Kadın Öğrenci Sayısı	Kadın Öğrencilerin Yaşları ³² (Tespit Edilebilen- Adet)			Kadın Öğrencilerin Seviyeleri		
				0-18	19-35	36 ve üstü	1-4	5-8	9-13
Beşiktaş Halk Eğitim Merkezi³³	13.10.2012 - 12.05.2013	99	33	1	10	7	Değişkenlik göstermektedir ³⁴ .		
Erdal Erzincan Müzik Merkezi	2013 yılı Ocak-Ağustos	193	57	21	26	8	21	14	22
Arif Sağ Müzik Merkezi	2013 yılı Ocak-Ağustos	128	39	9	13	1			
İ.T.Ü T.M.D.K	2012-2013	39	14		14				

Çizelge 3.3'te gösterilen ve elde edilen verilerden hareketle, 4 eğitim kurumundaki toplam bağlama çalan kadın oranının %32 olduğu görülmektedir. Beşiktaş Halk Eğitim Merkezi'nde %33,3; Erdal Erzincan Müzik Merkezi'nde %29, Arif Sağ Müzik Merkezi'nde %30.4, bir kısmı Harp Akademileri'nden oluşan Beşiktaş Halk Eğitim Merkezi'nde ise %42,1 oranında kadın bağlama öğrencisi bulunmaktadır. Ayrıca incelenen kurumlarda bağlama dersi alan kadın öğrencilerin 15-35 yaş grubunda yoğunlaştığı; 35 yaş üstünde ise ilgi oranının pek iç açıcı olmadığı belirtilebilir. Aslında bu durum, genç kuşakta bağlama çalan kadın sayısındaki artışı göz önüne sermektedir. Öte yandan, 35 yaş üstü için özel alan sorumluluklarının artmasıyla birlikte *bağlama* çalmaya yönelik ilginin azalması ihtimali düşünülebilir. Yine de, mevcut tablo geçmişe nazaran umut vericidir (Eroğlu, 2017, s. 143-162).

Eğitim sürecinin sahneye taşındığı orkestralara bakıldığında, bağlama açısından toplumsal cinsiyet dağılımı durum pek iç açıcı değilse de; toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusundaki ısrarlı çalışmalar (eşit temsil hakkının dillendirilmesi, uygulamaya

³² Tespit edilebilenler üzerinden değerlendirilmiştir.

³³ Beşiktaş'ta bulunan Harp Akademileri Eğitim Merkezi de Halk Eğitim Merkezi'nin kapsamı içerisine dâhil edilmiştir.

³⁴ Kayıtlı öğrencilerin sıklıkla devamsızlık problemleri bulunduğu ve mevcut öğrencilerin seviyelerine göre gruplar oluşturulmadığından seviye tespiti yapılamamaktadır.

koyulması, yazılması, sosyal medya aracılığıyla paylaşılması) doğrultusunda oldukça sınırlı sayıda bağlama çalan kadının bu topluluklarda yer bulabildiği belirtilebilir. Elbette bu sayı yetersizdir ve aynı zamanda görüntü açısından eşitlemeye yönelik bir çaba olarak algılansa da, işlev sorununu beraberinde getirmektedir. Yani, bağlama çalıp söyleyen birkaç kadının orkestraların içinde veya önünde konumlanması bağlama performansındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini elbette gidermemektedir. Orkestralardaki kadın icracılar, tıpkı erkek icracılar gibi görüntüleri ile değil, işlevsellikleri ile ön plâna çıkmalıdır. Ayrıca, kadın sayısının az olmasındaki sebebin yetersizlik miti ile açıklanması, alışlagelmiş ama aynı zamanda sağlıklı sonuçların ve önyargıların süreklilik kazanmasına neden olmaktadır. Nitekim bazı kadın sanatçıların bağlama icralarındaki hâkimiyetlerinin yanısıra, orkestralardaki partiyon mantığının işleyişi (yani herkesin herşeyi çalma zorunluluğunun olmamasına dayalı işleyiş) bilinmektedir. Bu bakımdan, bağlamada toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin aşılması için, performans sanatçılarıyla ilgili önyargılar bir kenara bırakılmalı- ki iyi derecede bağlama çaldığı düşünülen kadınların varlığı yadsınamaz bir gerçektir ve bu durum erkek icracılar açısından da geçerlidir-, orkestra konserlerinin, partiyonların birleştirilmesi ile gerçekleştiğinin altı çizilmelidir. Ayrıca, önyargıların önemli bir kısmını oluşturan X'den iyi bağlama çalan yoktur, Y'den iyi türkü/beste söyleyen yoktur gibi doxaların, cinsiyet kimlikleri açısından çalgı ya da vokal icraya yönelmede habitus sağladıkları açıktır.

Bu noktada, kadınların toplumsal olarak belirlenen davranış biçimleri arasında itaat etme, kabullenme ve geri çekilmenin yaygın olarak görüldüğü bilinmektedir. Diğer yandan, *erkek çalar, kadın söyler* gibi alışlagelmiş toplumsal kabullerle çevrelenen kadınlar bağlamalarını zaman içinde bırakarak (aslında bu durum hem fiziksel açıdan, hem de popüler olmak açısından icracıya kolaylık sağlamaktadır) vokal icraya yönelebilmektedirler. Bu bakımdan, son yıllarda yapılan albüm çalışmalarında bağlama çalan kadınların çoğunun gerek fotoğraflarda, gerekse kayıt sırasında bağlamadan uzak durması ya da bağlamayla bütünleşmediğini açığa vuran (bağlamanın herhangi bir süs eşyası gibi gösterildiği) görüntüler vermesi tesadüf değildir. Diğer bir deyişle kadınlar çoğu zaman Kapitalist sistemin toplumsal normları kadının metalaşması üzerinden dönüştürmesine ayak uydurarak, bağlama icrasından uzaklaşmakta; görüntüleri, vokal solo icraları ve bağlama çalan erkeğin/erkeklerin desteğiyle ön plâna çıkmaktadırlar.

3.3 Çalgı Düzeni Tercihlerinin Dağılımı

Bağlama çalıp söyleyen performans sanatçılarının çalgı düzeni tercihleri aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Çizelge 3.4 : Performans sanatçılarının çalgı düzeni tercihleri.

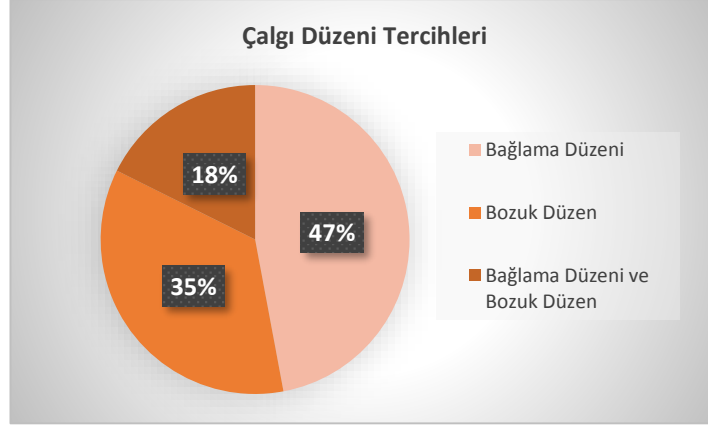
Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınlar ³⁵	Bağlama Düzeni	Bozuk Düzen		
		Lâ Karar	Re Karar	Sol Karar
P1		X		
P2			X	
P3	X			
P4	X			
P5	X			
P6	X			
P7		X		
P8			X	
P9	X			
P10 ³⁶	X	X		
P11	X			
P12		X		
P13 ³⁷	X			X
P14	X			X
P15			X	

Çizelge 3.4'te görüldüğü üzere 15 kadın örneklemden 6'sı sadece bağlama düzenini, 6'sı bozuk düzeni ve 3'ü ise hem bağlama, hem de bozuk düzeni tercih etmektedir. Ancak, örneklemelerden birinin odak grup çalışması olduğu ve üç kişiden oluştuğu hesaba katıldığında toplam 17 kadın performans sanatçısının 8'inin bağlama düzeni, 6'sının bozuk düzen ve 3'ünün iki düzeni de kullandıkları görülmektedir. Buna göre, çalgı düzeni tercihlerindeki yüzdelik dağılım aşağıdaki şekilde gibidir.

³⁵ Çalışma kapsamına alınan üç icracı odak grup olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda, temsil ettikleri müzik, amaç ve mekân bakımından birlikte değerlendirilmişlerdir. Yani, üç kadın aynı çalgı düzenini tercih etmektedir ve odak grubu temsil ettiklerinden dolayı çalgı düzeni, repertuar ve karar sesi açısından tek kapsamda değerlendirmeye alınmıştır. Çizelge 3.4'te sunulan 15 icracıdan biri odak grubu temsil etmektedir.

³⁶ P10, usta bir icracının yanında eşlik amacıyla bozuk düzen bağlama çalabilmektedir. Ancak, kendi icrasında tercih ettiği düzen, bağlama düzenidir.

³⁷ P13'ün bağlama tercihi mekâna, repertuara ve birlikte performans gerçekleştireceği diğer konuk sanatçılara göre değişmektedir. Bu bağlamda P13, 1995 yılında yayınlanan bir programda usta sıfatını taşıyan, bağlama icrası konusunda bir akım yaratan, Si kararlı, bağlama düzeni icrasını yaygınlaştıran icracının yanındayken Lâ perdesi üzerinden Si kararlı bağlama düzenini tercih etmiştir. 2015 yılında yayınlanan bir programda ise Sol perdesi üzerinden Si bemol kararlı bozuk düzen kullanımını tercih ettiği görülmektedir. Lâ bemol ve do kararlı eserleri ise orkestra eşliğinde, bağlama çalmadan seslendirmiştir. Yani, bağlama çaldığı eserleri Sol perdesi üzerinden Si bemol kararında icra etmiştir.



Şekil 3.5 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların çalgı düzeni tercihleri oranı.

Şekil 3.5’te görüldüğü üzere, incelenen performans sanatçılarının yarıya yakını (%47) bağlama düzenini tercih etmektedir. Performans sanatçıları bağlama düzeninde³⁸ dem sesi ihtiyacını karşılamaktadırlar. Diğerlerinin kullandığı çalgı düzeninde³⁹ ise dem sesi ihtiyacından hareketle, müzik performanslarının yoğun olarak Re ve Sol perdeleri üzerinden (bu perdeler karar sesi olarak kullanılmaktadır) gerçekleştiği görülmektedir. Hem bağlama (Re-Sol-La akordu), hem de bozuk düzeni (La-Re-Sol akordu) tercih eden performans sanatçılarının çalgı düzeni tercihleri ise çeşitli etmenlere göre değişmektedir.

3.3.1 Çalgı düzeni tercihlerinde etkili unsurlar

Bağlama çalıp söyleyen kadınların çalgı düzenleri birçok etmene göre farklılık göstermektedir, ancak bu konudaki en önemli etmen sosyal çevre ve yerel dinamiklerdeki habitustur. Hem bağlama hem de bozuk düzeni tercih eden performans sanatçılarının çalgı düzeni tercihleri ise mekâna ve mekâna uygun repertuara göre farklılık göstermektedir.

P13’ün çalgı düzeni tercihinde döneme bağlı değişimlerden bahsedilebilir. Sözgelimi, P13’ün 1995 yılında yayınlanan bir TV programında dönemin popüler düzeni olan bağlama düzenini tercih ettiği görülmektedir. Kitle iletişim araçlarıyla kamusal alanda

³⁸ Bağlama düzeni akordu hiçbir perdeye dokunmaksızın alttan üste Re, Sol, Lâ dereceleri olarak belirlenmiştir. Bu sesleri derece olarak ifade etmemizin sebebi, frekanslara göre karşılıklarının isimlerinden farklı olabileceğidir.

³⁹ Bozuk düzen akordu hiçbir perdeye dokunmaksızın alttan üste Lâ, Re, Sol dereceleri olarak belirlenmiştir. Bu sesleri derece olarak ifade etmemizin sebebi, frekanslara göre karşılıklarının isimlerinden farklı olabileceğidir.

yaygınlaşan, 1990'lı yıllar itibariyle şehirde, kitle iletişim alanında yaygınlık gösteren bu çalgı tipi ve düzeni, daha çok bir inanç kimliğinin gizlenmesi üzerine kurulan ideolojik tutuma karşı direnç oluşturma ve bastırılan inanç kimliğini dışa vurma amacıyla tercih edilmiştir. Bu tercihin yaygınlık kazanması, usta çırak ilişkisi ve müzik alanında hâkim alanın çevresinde var olma çabası, P13'ün de 1990'lı yıllarda bağlama düzenini tercih etmesine sebeptir. P13, 1995 yılında yayınlanan bir programda, bağlama düzenini tercih ederken, repertuarını ve karar sesini de bu tercih doğrultusunda belirlemiştir. Sözelimi, program boyunca Doğu Anadolu Bölgesi ezgileri ve deyişlerini 440 frekansa göre Si karar sesinden icra etmiştir. Ayrıca, belirtilen programa davet edilen tüm performans sanatçıları da, si karar sesi üzerinden eserlerini icra etmişlerdir. Bu durum, performans sanatçıları açısından usta icracıyı taklit etme ya da ustanın icrasına yakınlaşma gibi kolaylıkla görülebilen sebeplere dayandırılabilir. Ancak, müziğin bastırılmış unsurları belli şablonlar üzerinden ön plâna çıkartma ve yine bu şablonların geniş çevrelerce benimsenmesi üzerinden müzik çevresi ve alan hâkimiyeti oluşturma çabası göz ardı edilmemelidir. Nitekim, bahsi geçen standart seçimlerin programdaki tüm sanatçıların ilişkiselliği ile uyumlu olduğu, Goffman'ın tabiriyle takım ruhu oluşturduğu ve bu ruhun sahne dışı, arkası ve önü olmak üzere birtakım bölgesel davranışlarla pekiştirildiği gözlemlenmektedir (2014, 82-136). Goffman'ın performansın esas amacını belirlediği şu tanımı bir müzik çevresi içerisinde çalgı düzeni, karar sesi ve repertuardaki standartlaşmanın âdeti açıklamasıdır: "... performansın esas amacı genellikle oyuncunun özelliklerini değil, sahnelenen görevin özelliklerini ifade etmektir" (2014, s. 82).

Goffman'ın bu tanımı bireysel kapasitenin ortaya çıkarılması amacının ötesinde, kolektif bir bilinci açığa çıkarma eylemini ifade etmektedir. Yine de, onun performansın görünen ilk anlamı üzerinden değerlendirme yaptığını göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü, bu kolektif bilincin bir adım arkasında müzik çevresi ilişkisel ağı ve bu ağ sayesinde oluşan genel kabullerin var olduğu gerçeği gizlidir. Bu kabuller, geleneksel değerlere tutunması bakımından salt yeni bir müzik akımı yaratmasa da, var olan kültürel birikimi kamusal alana taşıyan ya da bu birikime farklı açılardan dokunmak suretiyle otorite temsil eden kişilerin müzik pratiklerine teslim ya da tâbi olmanın neticesi olarak görülebilir. Dolayısıyla, P13'ün 2015 yılında yayınlanan başka bir programda karar sesi tercihinin, bozuk düzen kullanımının, repertuarın 1995 yılındaki programa göre farklılık göstermesi, farklı müzik çevresi ve

bu çevrenin estetik algısı ile şekillenmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Elbette bu etki tek taraflı değildir. Performans sanatçısının rastlantısal durumların dışında, kişisel beğenisi ve edindiği kültürel birikim de belli bir müzik çevresine dâhil olmasını sağlamaktadır.

P14'ün çalgı düzeni tercihinde belli bir müzik çevresine dâhil olabilme arzusunun yanında, mekân ve mekâna göre şekillenen repertuarının etkin olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, gerek P13, gerekse P14'ün performansı gelenek ve geleneğin yansıması olan müzikal karakterlerden çok, endüstri ve meta üzerinden değerlendirilebilir. Estetik yargıların meta üzerinden yapılanmasının neticesi olarak, P14'ün özel TV kanalı ve sosyal medya üzerinden gerçekleştirmiş olduğu performansla, resmî bir eğitim kurumunda gerçekleştirmiş olduğu performans arasında fark bulunmaktadır. Buna göre, P14'ün özel TV kanalının geniş bir halk kitlesine ulaşmak ve reyting kazanmak; resmî bir eğitim kurumunun ise geleneksel icrayı gelecek kuşağa öğretmek amacına uygun olarak çalgı düzeni ve repertuar belirlediği görülmektedir.

Çalgı düzeni, repertuar gibi müziği oluşturan tüm etmenlerin müzik çevresine göre; müzik çevresinin ise bağlı bulunulan kuruma göre değişebilmekte olduğu açıktır. Örneğin, resmî bir kurumun oluşturduğu (TRT, Kültür Bakanlığı vs.) kültürel bellek doğrultusunda ortak hatta kimi zaman değişmesi muhtemel olmayan çalgı düzeni, repertuar ve karar sesi tercihlerinin varlığından bahsedilebilir. Bu bakımdan, P7, P12 ve P10'un bozuk düzeni tercih etmeleri resmî kurumun oluşturduğu ekolün üyesi olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu ekol, Türkiye'de modernizasyonu temsil etmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nin modern yönelimi müziğin ve müziği oluşturan tüm materyallerin standartlaşması ile oluşturulmuştur. Ancak, bu standartlaşma, bağlama düzeni kullanımında görülen standartlaşmadan farklı okunabilir. Çünkü radyo ekolü standartlaşması aynı zamanda bir üst kimlik yaratma çabasının yansımasıdır. Bu çabanın zaman içinde performans sanatçılarının icrasında hegemonya oluşturduğu görülmektedir. Diğer bir deyişle, radyo ekolünü taşıyan müzik çevresinde yer alan sanatçılar, var olan hegemonya ile ortak estetik birikimler sağlamışlardır. Bu sebeple, bu ekolden yetişmiş sanatçıların genel olarak (istisnalar kaideyi bozmaz) bozuk düzeni Lâ perdesi üzerinden icra ettikleri, 440 frekansa göre Do karar sesini kullandıkları ve kurumsal repertuarı tercih ettikleri görülmektedir.

Çalışmamızın kapsamını oluşturan performans sanatçılarından P10 resmî bir kurumun dışında bağlama düzenini tercih etmektedir. Bu durum, onun resmî bir zorunluluğun

dışında bağlama düzeni icrasına daha yakın olduğunu göstermektedir. P10'un müzikal birikimini oluştururken etkilendiği kişilerin daha önce belirtilen resmî kurumlarla yakın temas halinde oldukları görülse de, kurumsal bir yapının dışında bağlama düzenini tercih etmesinin ailesinden edindiği kültürel birikimle ve bu birikim doğrultusunda şekillenen müzikal bellekle açıklanabilmesi mümkündür. Nitekim P10 Erzincanlıdır, Alevî bir aileden gelmektedir ve genellikle deyiş ve semah repertuarını icra etmektedir. Ayrıca, sadece P10 değil, bağlama düzenini tercih eden 6 performans sanatçısının tamamı da Alevî bir aileden gelmektedirler.

Çalışmamızın kapsamında yer alan P8 ve P15'in çalgı düzeni tercihlerinde bağlı bulundukları coğrafi bölge ve inanç unsurlarının etkili olduğu görülmektedir. Nitekim kültürel olarak beslendikleri coğrafi sınırlar içinde Abdallık geleneğinin izleri görülmektedir. Yine de, bu icracıların geleneğin kayıt altına alınabilen ilk örnekleri Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali'den çok, Neşet Ertaş'tan etkilendikleri belirtilebilir. P8'in dedesi - ki bağlı bulunduğu coğrafyanın kültürünü ve Alevîlik öğretisini temsil eden önemli bir kaynak kişidir- bağlama düzenini tercih etmesine rağmen, P8 bozuk düzen bağlamayı Re perdesi üzerinden icra etmektedirler. Bu noktada P8'in dedesinden bir sonraki kuşak olan dayısından etkilendiği görülmektedir. P8 dedesinin ve dayısının bu noktada ayrıldığını şu sözleriyle ifade etmektedir: "Dedemin küçük kardeşi... daha çok Ankara'da yaşadığı için, Orta Anadolu, Kırşehir bölgesine daha yakın olduğu için, Abdal ağzını daha yoğun kullanırdı dedeme göre" (P8, video kaydı, 2016).

P8'in dedesinin kültürel birikimini edindiği yöre ile dayısının ikamet ettiği yörenin müzikal karakteristikleri birbirinden ayrılmaktadır. Yine de ikisi de bağlama düzeni kullanmaktadırlar. P8'in dedesi Çorum'un kültürel birikiminden; dayısı ise hem Çorum'un, hem de Ankara'nın kültürel birikiminden etkilenmiştir. Bu doğrultuda özellikle vokalde Abdal geleneğinin izlerini taşımaktadır. Ancak, bu noktada kırsal bir yöre ile metropol özelliği taşıyan şehrin kültürel farklılıklarını da göz önünde bulundurmak gerekir. Bu sebeple metropolde yaşayan P8, bağlı bulunduğu ilde yaygın kullanım özelliği gösteren Abdal müziği ve hatta bu geleneğin son temsilcilerinden biri olan Neşet Ertaş'tan etkilenmiştir. Yani, Orta Anadolu Abdallarınca tercih edilen Lâ-Lâ-Sol akordunun yerine; Hacı Taşan ve Çekiç Ali'nin icralarında görülen, Bayram Aracı ve Neşet Ertaş'ın icralarıyla yaygınlık kazanan bozuk düzen Re perdesi üzerinden performans gerçekleştirmektedir. Aynı coğrafi bölgenin diğer bir ilinde

yetişen P15 için de bu durum geçerlidir. P15'deki Ertaş etkisi hem yöresinin yakınlığı; hem de usta icracının müzikal tekniğinin yaygın kabul görmesi bakımından daha yoğunudur. Bilindiği üzere Ertaş'tan önceki dönemlerde sazda kullanılan perde sayısı 17'dir; hatta Muharrem Ertaş'ın sazında Si bemol 2 perdesi dâhi bulunmamaktadır. Ancak, Bayram Aracı ve Ertaş ile birlikte bağlamaya perde eklenmiş; böylece perde sayısı 37 ve 43'e ulaşmıştır (Parlak, 2013, s. 121-124). Dolayısıyla P8 ve P15'in bağlamalarında çalgı tipi ve düzeni açısından genel olarak Ertaş'ın izleri görülmektedir.

3.4 Karar Sesi⁴⁰ Dağılımı

Bağlama çalıp söyleyen kadınların tercih ettikleri karar sesleri (440 frekansa göre), araştırma kapsamına aldığımız videolarda örneklem oluşturan 5'er adet eser icralarından hareketle tespit edilmiştir. Buna göre 15 örneklemin karar sesleri ve toplam 75 eserdeki dağılımı aşağıdaki çizelgede gösterilmiştir.

⁴⁰ Performans sanatçılarının sazlarındaki pestleşme ve tizleşmelerin çeşitli fiziksel sebeplere bağlı olarak gerçekleşebileceği göz önünde bulundurulmuştur. Bu sebeple, elde edilen bulgular 440 frekansa göre yaklaşık değerdir.

Çizelge 3.5 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların tercih ettikleri karar sesleri.

Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınlar	Re	Do diyez	Do	Si	Si bemol	Lâ	Lâ bemol	Fa
P1				3	1	1		
P2	5							
P3				1		4		
P4 ⁴¹			3			2		
P5			3	1				1
P6	2		3					
P7			3	2				
P8		4	1					
P9				5				
P10 ⁴²			5					
P11				5				
P12 ⁴³			3	2				
P13 ⁴⁴			1		3		1	
P14			5					
P15				5				
Toplam	7	4	27	24	4	7	1	1
Değerlendirilen Eser Sayısı	75							

Çizelgede görüldüğü üzere, Do ve Si karar seslerinin kullanımı ağırlıklıdır. Do frekansı özellikle TRT ve Kültür Bakanlığı gibi resmî kurumlarda kadın ve erkekler için ortak karar sesi olarak belirlenmiştir. 50 yılı aşkın süredir kabul gören bu frekans aynı zamanda, Türk Müziği’nde modernizasyon sürecindeki standartlaşmanın göstergelerinden birisidir. Do karar sesi ülkemizde sayısı oldukça fazla olan kadın sesleri için kaçınılmaz gibi görülebilir; ancak bu karar sesinin yoğun kullanılmasının önemli bir nedeni standartlaşan estetik yargılardır.

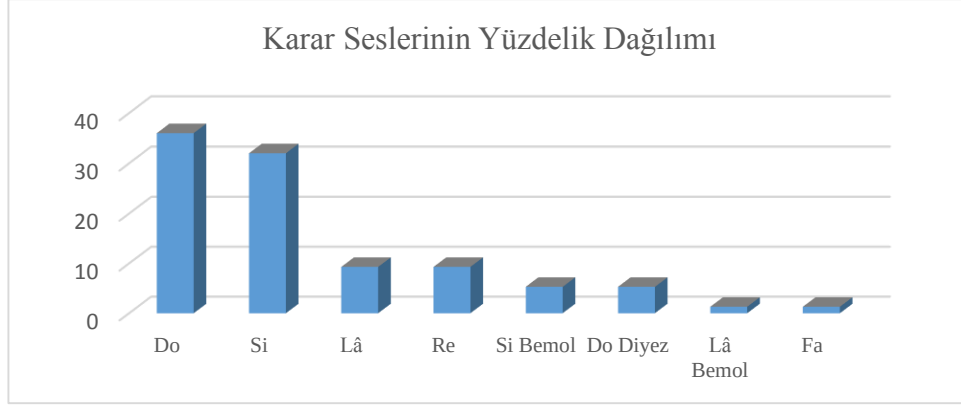
Bağlama çalıp söyleyen kadınların karar seslerinin yüzdelik dağılımı Şekil 3.6’da gösterilmektedir.

⁴¹ P4’ün, konserinin ilk yarısında kullandığı karar sesi 440 frekansa göre Do’dur. Ancak icracı bu bölümde “Do” karar sesinin kendisine üç saatlik bir program için uygun olmadığını ifade etmiştir. Programın ikinci yarısında 440 frekansa göre “Lâ” karar sesini tercih etmiştir.

⁴² P10, repertuarını P12 ile birlikte icra ederken 440 frekansa göre Si kararını tercih etmiştir.

⁴³ P12, toplu icralarda 440 frekansa göre Si, solo icralarında ise Do kararı tercih etmiştir.

⁴⁴ P13, 1995 yılında yayınlanan bir programda 440 frekansa göre Si kararlı bağlama düzeni icrası gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.6 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların karar seslerinin yüzdelik dağılımı.

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere, bağlama çalıp söyleyen kadınların kullandıkları karar seslerini belirlemek amacıyla örneklem oluşturan 75 eserin %36'sı Do, %32'si Si, %9,3'ü Lâ, %9,3 Re, %5,3 ü Si Bemol, %5,3'ü Do Diyez, %1,3'ü Lâ Bemol ve %1,3'ü Fa kararındadır. Bu karar sesleri performans sırasında fiziksel sebeplerle oluşan pestleşme ve tizleşme sorunları göz önünde bulundurularak, 440 frekansa göre yaklaşık değer üzerinden tespit edilmiştir. Farklı örneklemelerle karar sesleri dağılımlarının değişebileceği ihtimali olsa da, bu ihtimalin mevcut genel verilere sadece küçük ölçekte etki edebileceği görülmektedir. Çünkü, çalışma kapsamına alınan performans sanatçısı,-ki bu sanatçılar mekân ve amaç doğrultusunda hassasiyetle belirlenmiştir-video ve eser sayısı oldukça kayda değerdir.

3.4.1 Karar sesi dağılımında etkili olan unsurlar

Çalışma kapsamına aldığımız performans sanatçılarından elde edilen veriler doğrultusunda, Do karar sesinin standart olarak kabul edildiği görülmektedir. Diğer karar seslerinin icrayı kolaylaştırmak, eserin dizisine ve ses sahasına uygun olarak gerçekleştirmek amacıyla tercih edilmesi bir yana; genel yönelimin pest seslere doğru (Do karar sesinin pestine doğru) olması son derece düşündürücüdür. Üstelik, araştırma kapsamına alınan performansçıların büyük kısmı bir oktavı; hatta 7 perdeyi aşmayacak ses sahasına sahip eserleri icra etmektedirler. Dolayısıyla, Do Diyez ve Re karar seslerinin tercih edilmesi olağan karşılanmalıyken, büyük kısmı soprano ve mezzo soprano ses karakterine sahip performans sanatçılarının karar seslerindeki genel yönelimin Do'nun tizine değil, pestine doğru gerçekleşmesi toplumsal kabullerle oluşan estetik yargılar, ve estetik yargılardaki toplumsal cinsiyet ile ilgili önemli veriler sunmaktadır. Bu verileri değerlendirebilmek için mülakatı gerçekleştirilen bağlama çalıp söyleyen kadınların karar sesleriyle ilgili görüşleri inceleyelim.

Çizelge 3.6 : Karar sesleri ile ilgili mülâkatlar.

Mülâkatlar	Soru: Eserlerinizi Genellikle Hangi Karar Sesini Kullanarak İcra Edersiniz?
M1	“Tiz sesli bağlamaları sevmedim. Ben daha çok davudi sesli bağlamaları seviyorum. Pest tonda okuyorum. Doğal sesin verilmesi başka, bir de şöyle yapmışımdır sesime gitmeyen türküyü okumam. Okumadım da. Bana bir şey vermiyor tiz ses, bana ciyak gibi geliyor. Fa’dan okuyordum.”
M2	“Bilmiyorum (...)”
M3	“(...) pes sesleri tercih ediyorum. Dokusu daha dokunaklı geliyor bana. Frekans olarak da tiz sesler her zaman, her ne alanda kullanırsak kullanalım belli bir noktadan sonra rahatsız etme durumuna geliyor. Bu bilimsel olarak da öyle.(...)”
M4	“Okumadığım ton yok, her tondan okuyorum. Yeri gelip, muhabbette çok oturan bir insanım, pest ses ile söylüyorum.” “[Ses sahası geniş eserler istediklerinde] e do’dan bas bas bağırmanın âlemi yok. “(...)muhabbet ortamında, evdesin zaten. Bangır bangır ortalığı yıkmamak için pes çalıp okuyorduk. Öyle de hoş oluyordu mesela”
M5	“[Kadınlarda tiz ses sevilmez, pest ses sevilir diye bir algı var Türkiye’de] Ben buna inanmıyorum. Herkesin kendine ait bir tınısı, bir duygusu var”. [Pest okuyoruz] Çünkü örnek aldığımız kişilerin çalıp söylediği ezgiler, ses aralıkları belli. Biz de onları örnek aldığımız için, öyle çalıp söylediğimiz için ses aralığımızı geliştirmiyoruz.
M6	[Pest tonlarda okuyan kadın icracılar genel kabul görüyorlar] (...). Halk Müziği’nin icrasının karakteri ile ilgili de olabilir. Çünkü Soprano olarak okuduğunuzu düşünsenize bence çok tatsız bir şey çıkar ortaya yani. “Ya biraz da işte o değişim nefesiyle kalite o pardon o atmosferi vermek istediği duyguyla da alakalı. Şimdi ben Gönül Çalamazsam Aşkın Sazını şimdi ben öyle bir nefesi, değişti kalkıp tizden bağıra bağıra okusam gerçekten onun bütün duygusunu katletmiş olurum. Yani biraz da eserin gereği neyse o tonda okumak gerekiyor. Tercihler genel tercih haline dönüşmüş.”
M7	“Yok ben ses rengine bakarım aslında. Hani tiz sesi, sesin genişliğine falan da bakmıyorum aslında. Beni hangi ses etkiliyor ona bakarım. Yorumu, ses rengi, yorumu çok güzeldir denotesine de bakarım biliyor musunuz detonasyon olmamalı. En ufak bir ses kayması olmayacak. O oldu mu zaten her şeyi bitiriyor. Her şey alt üst. Hepsisi bir bütün olmalı.”
M8	“Alto sesler beni daha çok etkiler. Sanırım ülke olarak Hicaz ve Bozlak dizilerine düşkün olmamız ayna gibi bir şey bu durum. Bazen Soprano sesler çok diklerde beni rahatsız edebiliyor” “[Divan sazı kullanmayı seviyorum] (...)sanırım kulağım doluyor. Yani dolgun sesi duymak hoşuma gidiyor mesela benim 40 tekne, 39 tekne uzun sap sazımda da bam bam kullanırım.
M9	“Genelde si tonlarda icra ederim çünkü en iyi si akortta iyi tınladığımı düşünürüm.”
M10	“Do, do, do, do diyey yaparım, do yaparım, si de okuduklarım ama yaşlandıkça pestleşti.” “[Pest bölgelerde gezinmeyi daha çok seviyorum] Evet daha seviyorum. Daha böyle okuduğum zaman insanın içinde tınlaması vardır ya dikler daha dışarı açıktır. Bilmiyorum öyle parçaları daha çok seviyorum.”
M11	Do, do diyey Ben sevmiyorum. Ben erkekte de, kadında da tiz sesi sevmiyorum, dinlemiyorum yani. (...). Ha çok böyle bas bir ses de sevmiyorum.
M11(1)	“Do, do diyey.” Ya ben tiz ve bas öyle yani genel olarak tiz söylerlerse dinlemem falan gibi değil ama (...).Ne kadar hissederek okuduğuna göre...(....).tiz okuyan kadın örnekleri de çok teknik kullanıyorlar ve hiç duygu hissedemediğimiz insanlar oldukları için çoğunlukla dinlemiyorum çünkü yoruluyorum. (...).Bu duyguyu hissedebildiğim insanlar tiz okumadıkları için belki öyle hissediyorum.
M11 (2)	NA

Tablodan görüldüğü üzere mülâkatı yapılan toplam performans sanatçısının (bağlama çalıp söyleyen kadınlar) 5'i pest tonda⁴⁵ icrayı (Do referans karar sesine göre) beğendiklerini ifade etmektedir. Performans sanatçılarından 2'si konuyla ilgili net bir fikir beyan etmemişlerdir. Pest ve tiz bölgedeki karar seslerinin ikisinin de beğenilebileceğini belirten 4 sanatçının pest tonda icraya daha meyilli olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, referans karar sesin tizinde ya da tiz bölgelerdeki icranın rahatsız edebildiğini ifade etmektedirler. Performans sanatçılarından biri Do referans sesini (ne pest, ne de tiz) tercih ederken, diğeri ise pest ve tiz bölgedeki icranın yorum, ses rengi ve teknik kabiliyet doğrultusunda beğenilebileceğini belirtmiştir.

Mülâkatı yapılan performans sanatçılarının önemli bir kısmı Türkiye'de mezzo soprano ve alto ses karakterlerinin sevildiğini; bu ses karakterlerine sahip olan kadın sanatçıların sanat hayatlarında daha başarılı bulunduklarını doğrulamaktadırlar. Yine de, tiz bölgeleri sıklıkla kullanan sopranonun başarısının ses rengine, yorumuna, repertuarına ve teknik kabiliyetine göre genel beğeni kazanabileceğini de ifade etmektedirler.

Çalışmamız kapsamındaki performans sanatçılarının pest ve tiz veya farklı bir deyişle, göğüs rezonansı ve kafa rezonansını yoğun kullanmaya yönelik estetik anlayışlarında bireysel tercihlerin yanısıra, mekân, etkileyen ya da usta kişiler, repertuar, toplu icra faktörlerinin etkili olduğu görülmüştür. Örneğin, kadın zâkirler cemlerde toplu performans gerçekleştirdiklerini ve bu performans sırasında karar sesinin erkek icracılara göre ayarlandığını şu sözleriyle ifade etmektedirler:

Çalan erkek de yaklaşık 5 kişi var atıyorum, biz kız azız zaten. Yani ortak bir ton belirlesek hani bizim de rahat söyleyebileceğimiz ama onların da. Nedir? Fa olmaz da, re olur atıyorum. Biraz daha rahat söyleriz...Ama bu yapılmıyor mesela. Bizim de boğazımız yırtılıyor. [Fa, Fa diyez okuyoruz] Hani bu zarar vermez mi? (P11, kişisel görüşme, 2016).

P11 adını verdiğimiz odak grubun ifadesinden hareketle, erkek sesleriyle birlikte ortaya konan icralarda karar seslerinin erkek seslerine uygun olarak belirlendiği açıktır. Bu durumda, kadın ve zâkirler için ortak karar sesi belirlemek mümkünken, kadın zâkirler kendi ses karakterlerine uygun olmayan şekilde pest ya da tiz icra gerçekleştirmektedirler. Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında, toplu icralarda

⁴⁵ Ton kavramı mülâkatı yapılan kişiler tarafından kullanılmıştır. Majör ve Minör dizileri karışılmamaktadır. Karar sesi ve eksen bölgesi anlamında kullanılmıştır.

kadın zâkirlerin herhangi bir karar sesini tercih etmedikleri, erkeklerin icrasına uyum sağlamaya çalıştıkları görülmektedir.

Karar sesinin müziğin yataydaki eksenini olduğu gerçeğini düşünerek, kadının bu ekseninde erkeğe uyum sağlama çabasını anlamlandırmak gerekmektedir. Çalışmamız kapsamındaki kadın zâkirlerin müziğin başı ve sonunu belirleyen yatay ekseninde erkeğe hangi noktada uyum sağladığını anlamlandırmak için karar sesinin dem sesine karşılık geldiğini irdeleyelim.

Duygulu (2014), *Türk Halk Müziği Sözlüğü* çalışmasında dem kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

[Dem] Sürekli devam eden tek ve uzun ses. Daha çok, çalgı icrasında kullanılan bir terimdir, insan sesi için çok nâdir kullanılır... Bu icra tarzı ile hem temel sesin duyurulması ile çift seslilik sağlanır, hem de çalgıcının tondan çıkması engellenmiş olur. Bazı tarikatlarda, zâkirler ve hânendeler âyin sırasında topluluk içinden bir gruba demcilik görevi vererek, ton içinde kalmayı sağladıkları gibi, bu yolla özel bir âhenk elde etmeyi de âdet haline getirmişlerdir. (2014, s. 137).

Duygulu'nun ifadesinde görüldüğü üzere dem çalgıcının tondan çıkmaması için kullanılan sestir. Karar sesi olarak da bilinir. Bu kavram Alevî öğretisine göre yolu ifade etmektedir. Bu öğretiye göre dem, cemlerde ebedî olanın ezeli olanla buluşturulması için kullanılan tabirdir. Nitekim, Ulusoy'un dem ile ilgili tespiti şöyledir: “Değiş, nefes ve devriyeler dem bu dem ya da an-ı daim denilen olguyu işler. Dem, Farsça'da soluk, nefes, içki, an, zaman, vakit, saat anlamlarını taşır... Dem aynı zamanda insan, hayat, varlık ve aşk da demektir” (Ulusoy, 2017, s. 8-9).

Bu sebeple, Hakk ile bütünleşen kişinin ardından “Dem-i devranı güzel sürdü” denilmektedir (Ulusoy, 2017, s. 8-9). Yani dem aynı zamanda, yol sürmeyi, yoldaki aşkı ifade etmektedir. Bu bakımdan, demin inançtaki anlamıyla müzikteki anlamı birbiriyle örtüşmektedir. Kısacası dem müzikte ve inançta başlangıçtan bitişe kadar uzanan yolu ve bu yoldaki nefesi, ilhamı temsil etmektedir.

Kadın zâkirlerin erkeklerle toplu icra sırasında karar seslerini erkeklere uygun olarak ayarlamaları bir anlamda icranın nefesini, süreğini erkeğe teslim etmeleri anlamına gelmektedir. Oysa, Alevî-Bektaşî inancında cem pratiği Kırklar Cemi'nden gelmektedir ve Kırklar Cemi'nde kadın erkek eşitliği esastır. Bu bakımdan, kadın zâkirlerin müzikal performanslarında ikincil konuma düşmemeleri için Kırklar Cemi esası dikkate alınmalı, kadın ve erkek için ortak karar sesi tercih edilmelidir.

Cemler dışında performans gerçekleştiren ve araştırma kapsamında yer alan bağlama çalıp söyleyen kadınların toplu icralarında da erkeklerin kullandıkları karar sesine uyum sağlamaya çalıştıkları görülmektedir. Aynı zamanda bu konuda erkek hâkimiyeti ve bu hâkimiyeti kabullenen kadın varlığından bahsedilebilir. Nitekim, P2 ve P4'nin konuyla ilgili ifadeleri şöyledir: “[Muhabbet ortamında erkek usta icracıların yanında bağlama çalıp söylediğini ifade etmektedir]. Zaten elimdeydi. Benim elimde de saz... Dedim ya onların tonundan okurdum zaten. Şansım yoktu ki.” (P4, kişisel görüşme, 2016).

“Bilmiyorum ama ben 70’li yıllarda Si’den akordumuz eşimle aynı tek aynı akortla söylerdik. Dolayısıyla erkek sesini si dinliyorsunuz. Si’den söylerdim bayağı. Çok tiz fakat şimdi.” (P2, kişisel görüşme, 2016).

P2 ve P4’ün ifadeleri toplu ya da birlikte icra esaslarının belirli bir hiyerarşiye göre oluştuğunu; bu hiyerarşinin yaşa, usta kabul edilmeye ya da cinsiyete bağlı olarak şekillendiğini göstermektedir. Bağlama çalıp söyleyen kadınların ise bu şekillenmeye farkında olmaksızın, ya da mecburen ayak uydurdukları görülmektedir. Bu durum, Baherirad’ın (2016) ataerkil toplumla ilgili aşağıdaki söyleminin bağlama çalıp söyleyen kadınların müzikal performansına yansımından başka bir şey değildir. Nitekim, “Ataerkil toplum ve geleneksel bakış açısı, kadından daha çok arkada durup fedakârlıkları ve sabrı ile erkeğin başarısına yer açmasını bekler” (2016, s. 144).

Bu toplumlarda diğer tüm alanlarda olduğu gibi müzik alanında da fedakârlık yapan kişi kadındır. Toplumsal normlar kadını etken değil, edilgen olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, karar sesinin hiyerarşiye göre belirlenmesi ve diğer taraftan memnuniyetle kabul edilmesi- ki bunun anlamı gönüllü itaattir-, aynı zamanda hegemonyanın göstergesidir. Hegemonya çeşitli işaretler kullanılarak sağlanmaktadır. Karar sesi de bu işaretlerden biri olarak görülebilir. Bourdieu’nun (2015) deyimini kadınların müzikteki ve muhabbet ortamlarındaki mevcut durumuna aktardığımızda şöyle bir sonuca ulaşırız: Sembolik olarak hâkim konumu belirten müzikal işaretler, yalnızca o kodu öğrenmiş olanlar tarafından anlaşılırlar (2015, s. 49). Bourdieu’nun bu söylemi bağlama çalıp söyleyen kadınların performanslarındaki genel durumu açıklar gibidir. Ancak, mülâkatlardan ve performans videolarından elde edilen bulgulara göre, bu söyleme kadınların kimi zaman keşfettikleri kodları, mesleklerini ve alandaki ilişkilerini sürdürmek amacıyla gizledikleri de eklenmelidir. Nitekim kodların

keşfedilememesi nedeniyle oluşan kabullenme durumu bağlama çalıp söyleyen kadınların performansında sıklıkla görülmektedir.

Yapılan mülâkatlarda karar sesinin belirlenmesine ilişkin bir diğer etmenin repertuar türü olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, semah ve deyiş türünde eserleri icra edenlerin genellikle 440 frekansa göre Do ve pest bölgesinde kalan Si karar sesi başta olmak üzere, Si bemol ve Lâ karar seslerini yoğun olarak kullandıkları tespit edilmiştir. P6 yapılan mülâkatta konuyla ilgili olarak şunları belirtmiştir:

Ya biraz da işte o deyişin nefesiyle, o atmosferi vermek istediği duyguyla da alakalı. Şimdi ben Gönül Çalamazsam Aşkın Sazını şimdi ben öyle bir nefesi, deyişi kalkıp tizden bağıra bağıra okusam gerçekten onun bütün duygusunu katletmiş olurum. Yani biraz da eserin gereği neyse o tonda okumak gerekiyor. Tercihler genel tercih haline dönüşmüş. (P6, kişisel görüşme, 2016)

P6'nın deyişin niçin yüksek sesle icra edilmesinden rahatsız olduğunu deyiş tanımını irdeleyerek anlayabiliriz. Duygulu, deyişin öğretici, eğitici, öğüt verici konuların yanında daha çok Alevî-Bektaşî müziği ve edebiyatında, dinî, tasavvufî inancı ve tarikatın ilkelerini anlatan şiirlerin genel adı olduğunu ifade etmektedir. Deyiş aynı zamanda Deme, Beyit, Dime, Deylem, Âyet gibi sözcükleri de karşılamaktadır (1997, s. 8). Dolayısıyla, deyişler ve hatta deyişlerin usûl, ritim değişikliği ve modülasyona uğrayarak bölümlenmesi ve aşk halinde dönülmesi şeklinde açıklayabileceğimiz semahlar öğreti içeriklidirler. İnsanı kâmil kılma ve bu yolla toplumsal düzeni sağlama amacıyla, belirli kurallar çerçevesinde, müzik performansı biçiminde kuşaktan kuşağa aktarılmaktadırlar. Hakikate ulaşma menziline, toplumsal sağaltımın etkili bir yolla gerçekleşmesi amacıyla, deyiş ve semahların bu niteliklere uygun olarak icra edilmesi şarttır. Toplumsal sağaltımın gereği olarak, ses sahasının pest bölgeleri, dinleyiciyi âdeta ikna eder gibi kullanılmaktadır.

Semahların bölümlerinden ve müzikal yapısındaki modülâsyondan dolayı ses sahalarının deyişlere göre daha geniş olması beklenilebilir. Bu sebeple, karar sesinin de 440 frekansa göre Do ve pestine çekilmesi muhtemeldir. Ancak, bağlama çalıp söyleyen kadınlarla yapılan mülâkatlara göre asıl sebep bu değildir. Çünkü 5 ses aralığındaki deyişlerin performansı sırasında bile karar sesinin 440 frekansa göre Do ve Si olarak belirlenmesi öğretinin önemli bir özelliğinin müziğe yansımaları ihtimalini güçlendirmektedir:

“Engin söyle büyüklüktür

Engin ol gönül, engin ol” (TRT THM Nota Arşivi, Rep No:21)

Sivas Şarkışla ilçesine ait İzzet Savaş'tan alınan *Gel Ha Gönül Havalanma* isimli bu deyişte engin olmak, alçakgönüllü olmak anlamında kullanılmaktadır. Ancak, muhtemelen bu durum performansa da yansımaktadır. Yani, deyişlerin mülâkatlardan elde edilen bulgulara göre ve halk dilindeki tabiriyle engin söylenmesi gerektiğine inanılmaktadır. Duygulu'nun (2014) Türkiye'nin yerel müzik terminolojisini oluşturmak amacıyla hazırlamış olduğu Türk Halk Müziği Sözlüğü'nde *engin hava* tanımı bu konuya açıklık getirmektedir:

“Yüksek havalara göre daha pest seslerde icra edilen türküler için kullanılan terim. Sesin genliğini ve gürlüğü belirten bu terim pest perdelerde seyreden, yumuşak karakterli ezgiler için kullanılır. Engin havalarda gırtlaksı sesler yerine, düz seslerin kullanılması tercih edilir” (2014, s. 183).

Duygulu'nun ifade ettiği engin hava, deyişlerin engin söylenmesi üzerine oluşturulan genel estetik yargıyı âdeta desteklemektedir. P11'in mülâkatlarda ifade ettiği şu görüşün temel sebebi de budur: “[Tiz perdelerden icra] Ama işte gitmiyor. Bizim yaptığımız müzik Deyiş ve şeyler [Semahlar]” (P11, kişisel görüşme, 2016)

Deyişlerin icrasının önemli bir yönü performans sanatçısının kendi becerisini değil, öğretiyi öne çıkarması gerektiğidir. Bu sebeple, yüksek ses şiddeti ya da tizden icra etmek suretiyle performans sanatçısının kendi varlığını ortaya koyması beklenmez. Aksine, kendi iç sesini dinlemesi, kendisiyle yüzleşmesi, Vahdet-i Vücut⁴⁶ anlayışının kendisindeki tezahürüne, tecelliyetine şahit olması beklenir. Ayrıca, deyişlerin genellikle Alevî-Bektaşî inancını taşıyan topluluklarca temsil edilmesi, bu toplulukların neredeyse son 20 yıllık zaman dilimine değin, kırsaldaki ibadetlerini gizli tutması nedeniyle yüksek sesli icra edilmesi de ihtimal dışındadır. Bunun yanı sıra, kırsaldaki ibadethanelerin- ki bu ibadethaneler içerisinde toplantı yapmaya müsait olan evleri de sayabiliriz- 40-50 kişiyi sığdıracak büyüklükte oldukları görülmektedir. Dolayısıyla, cemal cemale, dairesel bir halka oluşturularak yapılan toplantılarda insanların birbirlerini rahatlıkla duyabilecek şartlar zaten sağlanmıştır. Bu açıdan, deyiş performansında, hem öğreti pratiğinin gizliliği ve hem de icracının iç

⁴⁶ Arapça kökenli Vahdet-i Vücut sözcüğü varlıkların birliği anlamına gelmektedir. Tüm varlıklar Hakk'ın varlığını temsil etmektedirler (Özmen, 2010, s. 426).

dinamizmini hissedebilmesi için genellikle yüksek ses şiddeti ve yoğun tiz bölge kullanımına gerek duyulmamıştır.

Repertuarının büyük bölümünün semahlar ve deyişlerden oluştuğunu belirten P10 konuyla ilgili düşüncesini şöyle açıklamaktadır:

“[Genellikle deyişler ve semahlar icra ediyorum] Bizim, benim yöremde mesela Orta Anadolu gibi çok diklerde seyreden parçalar çok fazla değil. Söz daha ağırlıklı biliyorsunuz, daha anlamlı. Okuduğunuzda o melodi küçücük de olsa, o sözler sizi doyuruyordur.” (P10, kişisel görüşme, 2016).

P10 ve P11’in ifadelerinde Halk Müziği’nde belli repertuar türlerinin performanstaki karar sesini etkilediği görülmektedir. Belli repertuar türlerinin yerel müzikal karakterleri (ses sahaları, seyir karakterleri vb.), sözel içeriğe dair anlamsal bütünlükleri bağlama çalıp söyleyen kadınların tercih ettikleri karar seslerini etkilemektedir. Karar sesini etkileyen diğer önemli unsurlar mekân ve usta kabul edilen kişilerle kimi zaman oluşturulan, kimi zaman ise devamı sağlanan toplumsal, genel estetik algıdır. Aşağıda görülen mülâkat kesitleri mekân ve yaygın estetik algı ile ilgili ipuçları vermektedir.

“[Ses sahası geniş eserler istediklerinde] Do’dan bas bas bağırmanın âlemi yok. muhabbet ortamında, evdesin zaten. Bangır bangır ortalığı yıkmamak için pest çalıp okuyorduk. Öyle de hoş oluyordu mesela” (P4, kişisel görüşme, 2015).

P4’ün ifadelerinden hareketle, kırsal yaşamdan kent yaşamına geçen bir performans sanatçısının mekâna bağlı olarak (açık alandan, duvarları olan, kapalı bir alana geçtiğinde) ses şiddetinin değişebileceği; hatta müzikal cümleleri pest bölgelerde icra edebileceği görülmektedir. Ancak P4’ün ifade ettiği ses şiddeti ve tiz bölge kullanımı fiziksel açıdan her zaman birbiriyle bağlantılı olmayabilir. Yani, 440 frekansa göre Do karar sesinin bir oktav tizindeki do ve re seslerinin icra edilebilmesi için yüksek ses şiddetine ihtiyaç duyulmayabilir. Bu, aynı zamanda bir tercih meselesidir. Yine de P4, bu iki kavramın ilişkisi ile ilgili genel estetik anlayışı işaret etmektedir. P4’ün işaret ettiği meselenin altında bir başka durum daha dikkat çekmektedir: Şehirdeki modern yaşamın getirdiği kısıtlılık. Draper’in Kung kadınlarını incelediği çalışmasında belirttiği üzere, kırsalda ve kentte evlerin birbirinden uzak ya da yakın olmasıyla birlikte kullanım şeklinin değişmektedir (Draper, 1975, s. 115). Kentteki birbirine bitişik ya da iç içe geçmiş mekânların aksine, birbirinden uzak mekânların insanların

hareket kabiliyetine getirdiği özgürlük, müzikteki ses şiddetine yansımaktadır. Buna göre, açık alanda ve birbirinden uzak özel alanlarda sesinizi yükseltmek tuhaf karşılanmaz, hatta iletişimin gereği olarak karşılanabilir. Modern kent yaşamının getirdiği özgürlük alanı ise denetim mekanizmasından geçer ve kısıtlıdır. Dolayısıyla, bağlama çalıp söyleyen kadınların şehirdeki modern mekânlarda müzikal performanslarının karar sesi ve ses yüksekliği açısından belirttiğimiz iki ölçüte daha bağlı olarak değiştiği hesaba katılmalıdır.

Diğer yandan, sesini yükseltmek herhangi bir iktidara/duruma karşı koyma anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, kadından beklenen davranış modelinin ölçülülük, kısıtlılık olduğu; üstü kapalı ya da açık biçimde sesini kısıtlı, kısıtıldığı göz önünde bulundurulmalıdır. Yani, bağlama çalıp söyleyen kadınların büyük bir çoğunluğunun müzikal performanslarında tizleri etkin biçimde kullanmaksızın, pest icraya yönelmeleri ölçülülük üzerine kurulan davranış modeli ile açıklanabilir. Burada asıl önemli nokta şudur: Bağlama çalıp söyleyen kadınların estetik yargıları kendileriyle ilgili toplumsal normlar doğrultusunda ve farkında olmadan oluşmaktadır. Bu durumu sadece tiz icrayı sevmediklerini, tiz icradan rahatsız olduklarını ifade ederek açıklamaktadırlar. Yani, toplumsal yargılar estetik yargıların da göstergesidir. Nitekim, İ.T.Ü Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü öğretim görevlisi Laçın Modiri ile yapılan görüşmede bu tespiti doğrulayan ifadelerin varlığı dikkat çekmektedir:

Kadında ve erkekte sesin kendisini en iyi gösterdiği bölge, karakterine göre değişmektedir. Tenor erkeklerin ve Soprano kadınların sesinin en iyi tınladığı yer tiz bölgelerdir. Erkeklerin tiz bölgeleri etkili kullanması herhangi bir rahatsızlık yaratmazken, kadınların tiz bölgeleri kullanması kendilerini rahatsız etmektedir. Ayrıca, bu rahatsızlık genellikle Sanat Müziği alanında değil, Halk Müziği alanında görülmektedir. Kadınlar kendileri hakkında oluşan yargıları içselleştirmekte ve tiz bölgeyi etkili kullanmaktan kaçınmaktadırlar. Estetik birikimleri de bu doğrultuda oluşmaktadır (Modiri, kişisel görüşme, 2017).

Modiri'nin ifadesinin altında kapalı toplum ya da geleneksel ve ataerkil toplum psikolojisinin kadının müzikal davranışına etkisi görülebilir. Bu konuda Modiri, Türkiye'nin özellikle doğusundan (genellikle Doğu Anadolu Bölgesi'nden bahsetmektedir) eserler icra eden kadınların, seslerini tiz bölgelerde kullanmaktan kaçındıklarını belirtmektedir (Modiri, kişisel görüşme, 2017).

Modiri'nin ifadelerine paralel olarak, Türkiye'nin farklı bölgelerinden halk oyunları örneklerine bakıldığında, Doğu'dan Batı'ya, Halay Bölgesi'nden Zeybek Bölgesi'ne

doğru bağımsız ve özgür performansın arttığı belirtilebilir. Halaylar toplumsal bütünleşme, birlik-beraberlik amacı taşıdıkları için toplu performans özelliği göstermektedirler. Kadın ve erkek halayları olmak üzere çeşitlere ayrılırsalar da, sahne ve beden dili açısından genel olarak erkek hâkimiyetini yansıtmaktadırlar. Kadının oyun figürü, erkeğe nazaran kısıtlı ve ölçülüdür. Halayların sözleri de kimi zaman bu durumu ortaya koymaktadır.

Zeybeklerde ise bütünleşme ve birlik-beraberlik amacından çok başkaldırı hatta eşkıyalık görülmektedir. Elbette zeybeklerde de halaylarda olduğu gibi kadınlar erkeklere nazaran daha kısıtlı ve ölçülü hareket ederler. Ancak, zeybeklerin itiraz mekanizmasını açık tuttuğundan, bireysel icraya da halaylara nazaran çok daha açık oldukları belirtilebilir. Zeybek yazılı-basılı kaynaklarda mertlik, yiğitlik tanımlamalarıyla iç içe kullanılarak erkeğe atfedilse de, performansı sırasında kadına ve erkeğe çeşitli derecelerde bireysel özgürlük imkânı sunmaktadır. Buna bağlı olarak, cinsiyet kültürü ve hiyerarşisi hususunda Doğu Anadolu'daki habitus ile Ege Bölgesi'ndeki habitus birbirinden bazı noktalarda ayrılabilir. Bu bakımdan, Doğu Anadolu Bölgesi'nin habitusunu edinen bağlama çalıp söyleyen kadınların beden dili ve sözel ifadelerinin, Ege Bölgesi'nin habitusunu edinen bağlama çalıp söyleyen kadınlara göre genellikle daha kapalı bir toplumsal yapıya işaret ettiği görülmektedir. Örneğin, Doğu Anadolu Bölgesi'nin habitusunu edinen, bağlama çalıp söyleyen kadın sanatçı müzik performansını gerçekleştirirken, genellikle göz temasından kaçınmakta, yere bakmakta, böylece iletişime kapanmaktadır. Oysa, Ege Bölgesi'nin habitusunu edinen bir performans sanatçısının beden dilini genellikle daha etkili kullanabildiğini, bireysel becerisini ön plâna çıkarabildiğini gözlemek mümkündür. Nitekim, araştırma kapsamına alınan P1 ve P7 bu durum en bariz örneklerinden ikisidir.

Türkiye'nin farklı bölgelerindeki ailelerin mekânlardaki dağılımı da bu durumu desteklemektedir. Örneğin, kırsaldaki bir ailenin evindeki bir oda tüm çocuklara ve aile büyüklerine ait olabilirken, modern kent toplumunda her bir çocuğun bağımsız odası olabilmektedir. Dolayısıyla, Türkiye'nin doğusundan batısına doğru gidildikçe bireyselleşmenin arttığı belirtilebilir. Bu durum, müzikal performansta da, özellikle kadınlar konusunda aynı doğrultuda karşılığını bulmaktadır. Modiri'nin ifadesine paralel olarak kırsaldan kente taşınmış (açık alandaki ifade biçiminden, kapalı alandaki ifade biçimine geçmiş) Doğu toplumu kadını müzik performansında bireysel olarak öne çıkmak anlamına gelen sesinin parlamasından rahatsız olmakta, kendisini

gizlemektedir. Elbette tek ve belirleyici sebep bu değildir; ancak bu sebebin önemli bir etkisinin olduğu belirtilebilir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların pest karar sesini tercih etmelerinde biri de etkilendikleri/örnek aldıkları ya da usta kabul ettikleri kişilerin müzikal performanslarıdır. P5'in konuyla ilgili ifadesi şöyledir:

[Pest okuyoruz] Çünkü örnek aldığımız kişilerin çalıp söylediği ezgiler, ses aralıkları belli. Biz de onları örnek aldığımız için, öyle çalıp söylediğimiz için ses aralığımızı geliştirmiyoruz. “Lâ” dan ötesine gitmiyoruz. Çünkü belli bir aralıkta türküler seslendiriyoruz ve ses aralığımız kapalı oluyor (P5, kişisel görüşme, 2015).

Bağlama çalıp söyleyen kadınlar usta kabul ettikleri ya da etkilendikleri kişileri örnek almaktadırlar; hatta çoğu zaman taklit etmektedirler. Ustaları veya etkilendikleri kişilerin büyük bir kısmı ise erkektir. Bağlama çalıp söyleyen kadınların ustaları ve etkilendikleri kişiler aşağıdaki çizelgede gösterilmiştir.

Çizelge 3.7 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların etkilendikleri örnek aldıkları-usta kabul ettikleri kişiler.

Mülakat No	Etkilendiği-Örnek Aldığı Kişiler	Ustası veya Ustaları
M1	Nezahat Bayram, Nida Tüfekçi, Seha Okuş	Ali Bilici, Mustafa Hoşsu, Talip Özkan
M2	Pir Sultan, Âşık Veysel, Âşık Ali	Sulari
M3	Âşık Daimi, Feyzullah Çınar, Ali Ekber Çiçek	Arif Sağ, İrfan Kurt
M4	Âşık Reyhani, Daimi, Âşık Veysel, Mahsuni Şerif, Ali Ekber Çiçek, Ruhi Su	Arif Sağ
M5	Sabahat Akkiraz, Belkıs Akkale, Arif Sağ	Erdal Erzincan
M6	Âşık Veysel, Neşet Ertaş, Arif Sağ, Erdal Erzincan	“Ustam yok”
M7	Özay Gönülüm, Talip Özkan, Neşet Ertaş	“Asıl ustam babam”
M8	Neşet Ertaş	Şekip Şahadoğlu
M9	Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan, Mahsuni Şerif	Sinan Çelik
M10	Davut Sulari, Turan Engin, Ali Ekber Çiçek	“Benim annem birebir ilk hocam diyebilirim.”
M11	Âşık Veysel, Pir Sultan Abdal	“(…). Musa Eroğlu Müzik Merkezinde Cengiz Kurt Hocadan 2 yıl bağlama dersi almıştım.”
M11(1)	Ali Ekber Çiçek	Erdal Erzincan, Rıza Kılıç, annem.

Çizelgede görüldüğü üzere etkilenilen ve usta kabul edilen toplam 54 kişiden (çizelgede aynı isim birden fazla ifade edilmiştir ama bu durum her görüşmeci için ayrı ayrı değerlendirilmiştir) sadece 6'sı kadındır. Mülâkat yapılan kadınların çalışma konumuzu bilerek hareket ettikleri de hesaba katıldığında- çünkü toplumsal cinsiyet

mesalesi ile ilgili deneyimlerine ve açıklamalarına ulaşmak için meselenin anlamı ile ilgili ipuçları verdik- bu sayının elimizdeki mevcut veriden çok daha düşük olduğu belirtilebilir.

Kısacası, gerek mülâkatlardan, gerekse 75 eserin analizinden elde edilen verilere göre, bağlama çalıp söyleyen kadınların karar seslerinin dağılımında etkili olan başlıca unsurların mekân veya mekânın elverişliliği, usta kabul edilen kişilerin taklit edilmesi (egemen zevkin takliti), repertuarın ve performans sanatçısının ses sahası, toplu icrada erkeğe uyum sağlama, kapalı ya da geleneksel-ataerkil toplum psikolojisi (kısıtlanma-ölçülülük) olduğu tespit edilmiştir.

3.5 Melodik İşlemede Etkili Olan Performans Sanatçılarının Kategorizasyonu

Bağlama çalıp söyleyen kadınların melodik işlemelerinde etkili olan performans sanatçıları şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Grup: Gerek resmî, gerekse özel kurumlar tarafından, ya da bireysel çabalarla 1920’li yıllardan günümüze kadar yapılan derleme çalışmalarının notaya alınan ilk örneklerinde, ses ve video kaydı alınabilen ya da yazıya-notaya aktarılabilen ilk kişiler; diğer bir deyişle kaynak kişilerdir. Kaynak kişiler, gerek notasyonla, gerekse ses ve video ile kayıt altına alınan türkülerin ilk icracılarıdır. Genellikle kırsalda yaşamaktadırlar.
2. Grup: Geleneği kırsaldan kente taşıyan, kimi zaman derlemelerdeki ilk kaydı oluşturdıkları için, kaynak kişi olarak bilinebilirler.
3. Grup: Genellikle kentte yaşayan ve usta olarak adlandırılan performans sanatçılarıdır. Bu ustalar 1. ve 2. gruptan bir dereceye kadar etkilenmekle birlikte (etkinin yoğunluğu her performans sanatçısı için farklılık gösterebilir) kendi geleneklerini oluşturmuşlardır.
4. Grup: 1. ve 2. grubun etkisini nadiren taşımakta; 3. grubun bariz etkisi altında bulunan, büyük oranda kentte yaşayan performans sanatçılarıdır. Bağlama çalıp söyleyen kadınlar genellikle bu grupta yer almaktadırlar. 3. grubun etkisini büyük çoğunlukla taklit ve uyumlanma biçiminde açığa vurmaktadırlar.

3.5.1 Melodik işlemede taklit ve uyumlanma

Araştırma kapsamına aldığımız bağlama çalıp söyleyen 15 kadın performans sanatçısının gerek sahadan gerekse sosyal medya üzerinden elde edilen video kayıtlarından hareketle, melodik işleyişlerinde çeşitli davranış biçimleri sergiledikleri görülmektedir. Bu davranış biçimlerinin büyük oranda erkek performans sanatçılarından etkilenilerek oluştuğu gözlemlenmiştir.

Araştırmamız kapsamında yer alan ve bağlama çalıp söyleyen 15 kadın sanatçının melodik işleyişinde dikkat çeken en önemli davranış biçimi taklittir. Taklit meselesi sadece araştırma kapsamında yer alan, bağlama çalıp söyleyen 15 kadın performans sanatçısıyla ilgili değildir, aynı zamanda sanat alanı başta olmak üzere tüm alanlarda geniş yer bulmaktadır. Yunan dünyasında taklit anlamına gelen *mimesis* kavramı sanatın temsil edilen doğası ile ilgili tartışmaların tümünde ve kısmen de gerçeklik tartışmalarında önemli bir mesele olarak güncelliğini korumaktadır. Mimesis hakkındaki tartışmalar Yunanlılar tarafından Aristotle’ın Poetics ve Plato’nun Republic (Devlet) adlı eserlerinde konu edilerek başlatılmıştır (Macey, 2000, s. 253).

Mimesisle ilgili tartışmalar modern felsefe ve eleştirel teori boyunca devam etmiştir. Örneğin, Lukacs yazarın tarihe uygunluğu ya da geçmişin doğru bir şekilde yeniden üretimi olarak Tarihselciliği tanımlarken; hem tarih hem de yazın alanında mimesis teoriye başvurmuştur. Ve yine, Rorty, Auerbach gibi edebiyat, felsefe gibi pek çok alanda çalışmaları olan isimler mimesis fikrini çalışmalarında kullanmışlardır. Öte yandan mimesis’e karşı olan en güçlü argüman Saussure’ın dilbilimi sonrasında geniş yankı bulan hazırlıksız seçilen işaretlerin doğasıdır. Bu işaretler dış gerçekliği taklit etmezler; tamamen gönderge yöntemine uyumlanmaktadırlar. Mevcut çalışmalardan hareketle, mimesis hem günlük yaşamda , hem de estetik deneyimde ana kategori olarak varlığını sürdürmektedir (Macey, 2000, s. 254-255).

Mimesis sanatın nasıl bir etkinlik olduğu sorusunun ortaya çıkmasıyla birlikte sanat felsefesinde önem arz eden konuların başında gelmiştir. Bir eylem ya da eylemler bütünü olarak ifade edilen bu kavram ilk olarak doğanın taklit edilmesi üzerinden tanımlanmıştır. Turan (2015) Plâton’un Devlet çalışmasındaki mimesis kavramını şu şekilde aktarmaktadır:

Eline ayna alıp da her yana tutarsan, çarçabuk yaparsın bunu. Güneşi, gökteki yıldızları, yeryüzünü, kendini ve öteki canlılar, ev eşyalarını, bitkileri ve şimdi sözünü ettiğimiz bütün şeyleri hemencecik yaratıverirsin. - Evet, ama sadece bir görünüştür bunlar, gerçek değil ki!...

Gerçekten var olanı yapmadığına göre, gerçek nesneyi değil, gerçek nesneye benzeyen, ama ondaki gerçekliği taşımayan bir nesneyi yapıyor demektir (Turan, 2015, s. 4-5).

Platon'daki taklit kavramı bizleri asıl ve duyusal dünya olmak üzere iki tür dünya ile buluşturmaktadır. Ona göre gerçekteki dünya idealar dünyasıdır; algıladığımız dünya ise duyusal dünyadır ve sadece bir yansımadır. Gerçek dünyada gördüğümüz herşey taklitten ibarettir. O halde sanat, taklidin taklit edilmesidir (Turan, 2015, s. 1).

Platon'un mimesisi tanımlamasının ardında sanatçının tekrara düştükçe ideal olandan uzaklaşması gerçeği yatmakta ve bu durum, günümüz performans sanatçıları arasında kaçınılmaz olarak görülmektedir. Şüphesiz, her sanat eseri aynadaki görüngülerdir. Platon'a göre sanatın ayna değil, gerçeğin kendisi olması tasavvuru bir yana, aynadaki görüngüler kuşaktan kuşağa aktarılırken değişime uğramaktadırlar. Bu bakımdan, geleneğin sürdürülmesi amacı taşıyan performanslarda Aristoteles'in sanatın taklit olduğu, ama aynı zamanda kısmî bir yaratım gerektirdiği iddiasına yakın bir durum ortaya çıkmaktadır. Geleneksel müzikler göz önünde bulundurulduğunda- ki incelenen örneklerin büyük çoğunluğu bağlama çalmaları bakımından gelenekle ilişkilidir- performansın yeniden üretiminde performans sanatçısının kendi varlığı, mekân ve dönemsel koşulların etkisi bulunmasına rağmen, taklidin her koşulda farklı unsurlar içerisinde var olabildiği görülmektedir.

Taklidin nasıl ve hangi şartlarda gerçekleştiğini tespit etmek için derlemeleri yapılan eserlerin ilk icracıları olan kaynak kişilerden günümüz icracılarına uzanan farklı kuşakların performansları değerlendirilmelidir. Nitekim bağlama çalıp söyleyen kadınların melodik işleyişi ile ilgili olarak, müzikal alanda ses ve video kaydına ulaşabildiğimiz dönemden günümüze kadar geçen süreçte, farklı kuşakların taklit edildiği görülmektedir. Şekil 3.7'de aynı deyişin modernizasyon farklılıklarına rağmen, kaynak kişi ve P6 tarafından icrasındaki benzerlik (özellikle vokal icrada artikülasyon benzerliği) görülmektedir.

ET MUVAFFAK RABBENA

Yöre: Kahraman Maraş
Kaynak Kişi: Mehmet Yüksel Dede

Bağlama - Vokal icra: Kaynak Kişi (KyEP)
Notaya Alan: Seval Eroğlu

Vokal

Bağlama

5

9

13

17

21

25

E t(i)Mu va f fa k Ra b be na co a na ni is ter coa ni mi i z

Et mu vaf fak Rab be na co a

na ni is te r coa ni mi i z

Ha lı mı zı ra h me de r vu s leat i le co a na ni mi z

Hü (y) Hü (y) Ya A li Ya A li Ya A li

Şekil 3.7 : Et Muvaffak Rabbena adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal KyEP).

ET MUVAFFAK RABBENA

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişi: Mehmet Yüksel

Bağlama: EP, P6
Vokal: P6
Notaya Alan: Seval Eroğlu

The musical score is written for Vokal and Bağlama & Klavye. It consists of five systems of staves. The Vokal part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bağlama & Klavye part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the Vokal staff.

System 1: Vokal: E t(i) Mu vaf fak Ra b be na_ ca_ na_ nı is_ te r ca_ nı. Bağlama & Klavye: Klavye.

System 2: Vokal: mı_ z. Bağlama: Bağlama.

System 3: Vokal: Ha_ li mi ze_ rah_ me. Bağlama: Klavye.

System 4: Vokal: der_ vu s la_ tıy la_ ca na_ nı mı z me de t yar_ ya_ r. Bağlama: Bağlama.

System 5: Vokal: me de_ t ya r ya_ r. Bağlama: Bağlama.

Şekil 3.8 : Et Muvaffak Rabbena adlı eserin transkripsiyonu
(Bağlama: EP, P6, Vokal: P6).

Kaynak kişi ve P6'nın icralarında düzenleme ve serbestlik bakımından farklılıklar olsa da -ki bu farklılıklar eserin kırdan kente taşınması ve modernizasyonu sebebiyle gerçekleşmektedir-, P6'nın icrasındaki vokal icra ve bağlama icrası kaynak kişinin icrasına benzerlik göstermektedir. Kullanılan çalgı tipi ve bağlama çalma biçimi, büyük oranda benzerdir. Kaynak kişinin yaşadığı yöre ve etnik kimliği gereğince kullandığı artikülasyon P6'nın icrasında da göze çarpmaktadır. Buna göre, kaynak kişinin icrasında yer alan "a" vokalinin önüne bir "o" vokali alarak seslendirilmesi, P6'nın icrasında da etkisini azaltmakla birlikte, görülmektedir. Ayrıca, kaynak kişinin icrasında yer alan vurgulu icra biçimi (melodik cümlecik ve cümlelerdeki vurgu ve

durak yerlerinin belirginleşmesi) P6'nın serbest ritimli icrasında bir anlık kırılma hissi yaratsa da, “r”, “z” gibi ünsüzlerde kullanılan artikülasyonla birlikte belirginleşmektedir. Kaynak kişinin kullandığı artikülasyonun P6'nın artikülasyonu üzerindeki etkisi, eserin müzikal icrası arasında seslendirilen aşağıdaki iki dördlükte net bir şekilde açığa çıkmaktadır.

“Suretin gördüm nigâra meast-u hayranem bugün

Ol kara zülfün tek-i gamdan perişanem bugün

Dünyada her kim ki yüzün gördü âlem şahıdır

Ta yüzünü görmüşem men dâhi sultanem bugün

Sen meni kulluğa makbul eyle giryâ eyleme

Astanında senin ey şah-ı derbanem bugün

Dear Hatayı tâ ezelden kulluğa had vermişem

Her ne kim hükmeylesen emrinde fermanem bugün” (P6, video klip, 2013).

P6'nın 2013 yılında yayınlanan performansında günümüz ürünlerinin standartlarından bahsedilebilir. Bu standartlar zaman ve mekâna göre elbette farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, kırsalda hane içinde, bir muhabbet ortamında icra edilen bir bağlamanın yeterli olacağı fikrinin, kültür endüstrisine sunulan bir albümde bağlama ailesi tercihine dönüşmesi mümkündür. Nitekim, P6'nın Şekil 3.9'da görülen performansında çok kanallı kayıt teknolojisinin sunduğu imkânlar doğrultusunda, bir taraftan standartlaşan, ama diğer taraftan geniş bir sound oluşturma özelliği kazandıran bağlama ailesinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Not: Bu bölümde resitatif okuma mevcuttur.

The image displays a musical score for the piece 'Et Muvaffak Rabbena'. The score is written for five instruments: Tel Çekme (Bam Telli Bağlama), Pençe (Bağlama), Bass Bağlama, Parmak Vurma, and Bendir. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (2, 6, and 10). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating the specific playing techniques for each instrument.

Şekil 3.9 : Et Muvaffak Rabbena adlı eserin 2. bölüm transkripsiyonu.

P6'nın icrasında görülen standart özellikler, günümüzde Halk Müziği alanında yapılan pek çok albümde karşımıza çıkmaktadır. Ancak buradaki asıl önemli mesele standardizasyonun erkek eliyle; yani daha genel anlamıyla, erkek egemen normlara göre sağlanmasıdır. Çünkü sanat eserlerini özel alandan kamusal alana taşıyan, kitlelerce dinlenebilir kılan; notaya alan; icra edilen kurumların, özel ve resmî mekânların yöneticisi; kitle iletişimin patronu olan kişiler büyük oranda erkeklerdir. Bu bakımdan eserin kayda alınması ve kamusal alana taşınması bakımından ulaşılabilen ilk icracıları da büyük çoğunlukla erkeklerdir. Dolayısıyla, kayda geçen

kaynak kişiler de genellikle erkek olarak görülmektedir. O halde, bağlama çalıp söyleyen kadınların estetik deneyimleri toplumsal gerçeklikten bağımsız değildir; performanslarında erkek hegemonyası ve bu hegemonya kapsamında oluşan standardizasyondan kaçınılmaz olarak nasiplenmektedirler. Şekil 3.10, 3.11, 3.13, 3.14 ve 3.15’de konuyla ilgili olarak, kaynak kişiden bağlama çalıp söyleyen kadınlara uzanan müzikal icralar görülmektedir.

GÜZEL CEMALINI GÖRDÜM BEĞENDİM

Yöre: Ermişli Köyü / Emirler
Söz: Virani
Kaynak Kişi: Cafer Buga

Bağlama: Kaynak Kişi (KyEP)
Notaya Alan: Seval Eroğlu



Şekil 3.10 : Güzel Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu
(Bağlama: KyEP).

DİLBER CEMALINI GÖRDÜM BEĞENDİM

Yöre: Malatya
Kaynak Kişi: Cafer Buga

Bağlama: EP
Notaya Alan: Seval Eroğlu

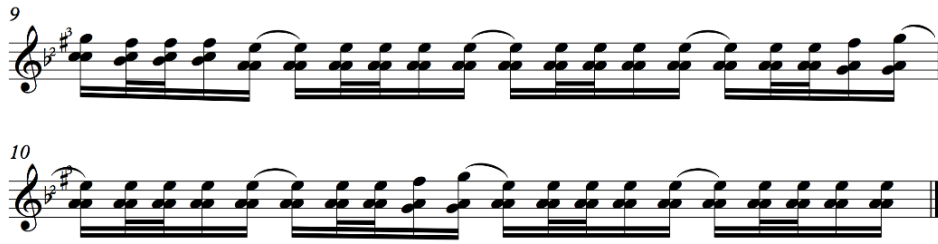


Şekil 3.11 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: EP).

Şekil 3.10'deki bağlama icrası ilgili eserin kaynak kişisine, Şekil 3.11'deki bağlama icrası ise usta olarak tanımlanan erkek performans sanatçısına aittir. Kaynak kişi köyde, 3.11'de belirtilen erkek performans sanatçısı ise şehirde yaşamaktadır. Melodik işleyişteki ufak farklılıklar yöre ile ilişkili olarak edinilen müzikal tavırla ilgilidir. Buna göre, erkek performans sanatçısı kaynak kişinin icrasını esas alsa da, kaynak kişinin yöresine uzak olma, kent yaşamı ve kentte oluşturduğu bireysel üslubu

nedeniyle yöresel tavırdan bazı noktalarda ayrılabilir. Örneğin, melodik işlemede 1/4'lük birim zamandaki nota kalıpları kimi zaman benzerlik gösterse de, iki icrada kullanılan pençe tekniği birbirinden farklıdır.

Kaynak kişinin pençe tekniğini başparmak ve işaret parmağı kullanılarak gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Deyiş icrasında melodinin değil, sözün ön plânda olduğu düşünüldüğünde bilek salınımının iddiasız bir şekilde (herhangi bir gösteriş gerektirmeksizin) gerçekleşmesinin tesadüf olmadığı anlaşılır. Ayrıca, sadece kaynak kişi değil, aynı zamanda ilgili yöredeki diğer icracılar pençe tekniğinde başparmak ve işaret parmağını avuç içini bağlamanın gövdesine doğru tutmak ve bileği rahat bırakmak koşuluyla, ağırlıklı olarak kullanmaktadırlar. Bu kullanım sırasında parmakların arasındaki açıklık gündelik yaşamlarında kullandıkları gibi sabit tutulmaktadır. Oysa, eseri tabiri caizse kırsaldan kente taşıyan erkek performans sanatçısının pençe tekniğinde baş parmağın dışındaki diğer dört parmak (sırasıyla en küçük parmaktan işaret parmağına kadar) kullanılmaktadır. Bu kullanım biçiminde avuç içi bağlamanın gövdesine paralel olarak konumlanmamakta; karşı yönüne doğru açılmaktadır. Teknik açıdan bu kullanımda, belirtilen dört parmağın arası belirli bir oranda açılmaktadır. Ayrıca, bağlama icrasında kullanılan bu tekniğin etkisiyle bir ölçüyü oluşturan birim süre değerleri (eser 4/4'lük olduğu için nota kalıplarının birim süre değeri 1/4'lüktür) şekil 3.12'te görüldüğü üzere birbirlerine bağlanmaktadır.



Şekil 3.12 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserden küçük bir kesit.

Şekil 3.12'de görülen ve birim süre değerlerindeki nota kalıplarını bağlı çalma tercihi melodik işleyişteki vurgu ve durakları kaynak kişinin icrasından farklı kılmaktadır. İki icranın farklılığı bir yana, buradaki asıl önemli nokta bağlama çalıp söyleyen kadınların performanslarında kimi kaynak kişi olarak kabul ettikleridir. Günümüzde bağlama çalıp söyleyen kadınlar performanslarında bağlı bulundukları eğitmenin/eğitmenlerin ya da kendisine ait bir tarz oluşturan, tarzını geniş kitlelere ulaştıran, müzik alanında sosyal çevre sağlayan ve güç sahibi kişileri- ki saha

araştırmalarımızda bağlama icrasında örnek alınan kişilerin erkek oldukları belirlenmiştir- esas almaktadırlar. Hatta bu kişileri gerek yaşamlarında, gerekse performanslarında çoğu zaman taklit etmektedirler. Bu sebeple, müzik performanslarında genellikle kaynak kişinin performans özelliklerini değil; müzik alanında güç sahibi olan, bağlı bulundukları kentlerdeki eğitimcilerin, ustaların veya popüler kişilerin performans standartlarını göstermektedirler. Şekil 3.13'te P5'in dışındaki bağlama çalıp söyleyen üç kadın performans sanatçısının aynı eserle ilgili melodik işlemleri görülmektedir.

DİLBER CEMALINI GÖRDÜM BEĞENDİM

Yöre:Malatya
Kaynak Kişi:Cafer Buga

Bağlama:KPX3
Notaya Alan:Seval Eroğlu

Bağlama

Şekil 3.13 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: KPX3).

Bağlama icrasında etkilenilen kişiyi ya da usta icracıyı taklit etme, alışlagelmiş beğeniler üzerine kurulan ortak estetik değerlere göre beğenilme, egemen zevki muhafaza etme yetkisine sahip otoriteler tarafından kabul edilme ve bu sayede müzik alanında etkili olabilme isteğinin yansıması olarak görülmektedir. Çalışmanın 2. bölümünde değerlendirildiği üzere, benzer icralar, düşünceler ve davranış biçimleri performans sanatçıları birbirine bağlamakta; onlara bu yolla alan hâkimiyetinde sosyal ve simgesel sermaye gücü sağlamaktadır. Yani, sadece müzikal performansta değil, aynı zamanda yaşam alanındaki tüm performanslarda kişilerin birbirlerini taklit etmesi ya da birbirlerine benzeyen icraların ortaya çıkması, standartlaşmanın (benzeşmenin/aynılaşmanın) alanda güç birliği oluşturmanın temel koşullarından birisi olduğunu göstermektedir. O halde, yaşam pratiğinde ve müzikal performanslardaki taklitin amaca bağlı olarak değerlendirilmesi mümkündür. Nitekim bağlama çalıp söyleyen kadınların anlam ve anlamlandırma üzerine kurdukları estetik deneyimler ideolojik tutumlarının da yansımasıdır⁴⁷. Bu estetik vizyon aynı zamanda habitus biçimini almaktadır. Habitus biçimini aldığı zaman ise, Bourdieu'nun (2015) *Eril Tahakküm* adlı çalışmasında belirttiği üzere sembolik olarak hâkim konumu belirten sözel veya sözel olmayan işaretlerin, yalnızca o kodu öğrenmiş olanlar tarafından anlaşılabilir (2015: 49). Meseleye bu açıdan yaklaşıldığında, müzik performanslarında taklitle meşrulaştırılan standartlaşma her performansta sessiz, sedasız biçimde yeniden üretilmekte, habitusu oluşturmakta; böylece, hâkim konumları pekiştiren unsur olarak göze çarpmaktadır. Benzer durum, belirtilen eserin vokal icrasında da görülmektedir.

⁴⁷ Slater (1998) Frankfurt Okulu adlı çalışmasında Löwenthal'in ideoloji tanımına yer vermektedir. Löwenthal'a göre ideoloji, toplumsal uzlaşmazlıkları gizleme ve uzlaşmazlıklar yerine uyumluluk yasasını geçirme işlevine sahip olan bilinç ögesidir (1998:227).

GÜZEL CEMALINI GÖRDÜM BEĞENDİM

Yöre: Ermişli Köyü / Emirler
Kaynak Kişi: Cafer Buga

Vokal: Kaynak Kişi (KyEP)
Notaya Alan: Seval Eroğlu

Güze l ce ma lı nı gördüm be gen di__ m gördüm be gen di__ m

4 Ya zıl mış ha t la ra da__ Sır rı Bis_ mil lâ__ h

6 Ku du ret ten va rey le dim ka 3 tı nı__

8 Gö re n fe r ya de de__ re de r Te be re kA l lah

10 Ku du ret ten va rey le dim ka 3 tu nı__

12 Gö re n fe r ya de de__ re de r Te be re kA l lah Te be re kA l lah

14 Hüs nün ye te r mes ci t Ka be a şı ğa

17 Ka be a şı ğa

19 Hüs nü n ye ter mes cit Ka be a şı ğa

Şekil 3.14 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu
(Vokal: KyEP).

DİLBER CEMALINI GÖRDÜM BEĞENDİM

Yöre: Malatya
Kaynak K: Cafer Buga

Vokal: P5
Notaya Alan: Seval Eroğlu

The musical score is written for Vokal (Vocal) and Bağlama (Baglama). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 6, 8, 10, 12, and 14 indicated at the start of each system. The Vokal part is written on a treble clef staff, and the Bağlama part is written on a bass clef staff. The lyrics are written below the Vokal staff.

Vokal: Dil ber_ cema lı nı_ gördüm beğen di_ m gördüm beğen di_ m

Vokal: ya zıl mı ş ha_ t(i) la rı_ n sır rı Bis mil_ la_ h

Vokal: Ku du ret ten_ va_ re_ y le_ miş za tı_ nı_

Vokal: gö ren_ hay re te de re_ de_ r Te be re k Al la_ h

Bağlama: (Instrumental accompaniment)

Vokal: Hüs nün ye ter sec de_ ga_ hı na_ şı_ ğa_

Bağlama: (Instrumental accompaniment)

Vokal: Hüs nü n ye te r se c de_

Bağlama: (Instrumental accompaniment)

Vokal: _ ga hı na_ şı_ ğa_ he y ca na_ şı_ ğa_

Şekil 3.15 : Dilber Cemalını Gördüm Beğendim adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: P5).

Eser, P5 tarafından vokal olarak icra edilmekte, bağlama icrası erkek performans sanatçısı tarafından gerçekleştirilmektedir. Aslında bu durum bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik albümlerinin büyük çoğunluğu için geçerlidir. Bu anlamda, müzik albümlerindeki bağlama kayıtları erkek hâkimiyetindedir. Ancak bu hâkimiyet ve

hatta kuşatma aynı zamanda, kadınların kendi rızalarıyla bağlama icralarından çekilmelerinin; toplumsal rolleri ve bu rollerin müzik alanına yansımalarının gereği olarak, bağlama icralarını kendi sorumluluklarının dışında tutmalarının sonucudur.

Şekil 3.14’da görülen esere dönecek olursak, kadın performans sanatçılarının icralarında bariz bir şekilde erkek performans sanatçısının ve daha sonra (dolaylı olarak) ise P5’in izlerinin görüldüğünü belirtebiliriz. Vokal ve bağlama icrasındaki melodik işleyişler ölçülerdeki ufak tefek farklılıklar dışında, aynıdır. Kadın performans sanatçıları-ki bu kişiler yaş itibarıyla yeni kuşak sayılabilirler- vokalde P5’i, bağlama icrasında ise erkek performans sanatçısını âdeta taklit etmektedirler. Burada önemli bir hususun altını daha çizmekte yarar vardır: Sadece bahsi geçen, bağlama çalıp söyleyen kadınlar değil; aynı zamanda P5 de esas olarak erkek performans sanatçısını (EP) ustası olarak görmektedir. O halde, P5’in vokal icrada taklit edilmesinin sebebi alanda etkin bir güce sahip olan erkek performans sanatçısı (ustası) ile yakın ilişkisidir. Yani, sahip olunan sermaye türleri alandaki gücü de belirlemekte; güç doxayı oluşturmakta; “X kişi çalmışsa/söylemişse eser onun icrası gibi icra edilmelidir” doxası habitusa dönüşmekte; bu noktada, gücün etrafında oluşan icra grubu birbirleriyle etkileşim içine girerek, alanda güç elde eden performans sanatçıları taklit etmektedirler. Ve bu icralarda en önemlisi toplumsal cinsiyet açısından elde edilen veridir; bu veriye göre, birinci derecede etkileşimde bulunulan, doğrudan taklit edilen kadın değil, erkektir.

Taklitin erkek egemen normların etkisiyle oluşması hususunda elbette bu örneklerden başka çok sayıda örnek bulunmaktadır. Örneğin, araştırma kapsamına alınan P1 bağlama çalışırken usta olarak kabul edilen bir erkek otoriteyi taklit ettiğini şu sözleriyle ifade etmektedir:

Meselâ Kocaarap Zeybeğini Yılmaz ağabeyin dibine giderdim, dükkânında oturdum böyle, yandan yandan parmaklarına bakardım... Aynı şeyi rahmetli EP’de şe’ yapmıştı. Bana birgün dedi ki “sen hırsızısın!” .“Ne münasebet hocam!” dedim. “Sen!” dedi, “Mızrap ve parmak hırsızısın!”. “O nasıl oluyo hocam?” dedim. Sen bana çaldırıyorsun, geçiyorsun, bakıyorsun, ertesi günü gelip aynısını çalıyorsun dedi (P1, kişisel görüşme, 2016).

P1’in ifadesinde görüldüğü üzere, müzikal icra çoğu zaman her ne kadar taklit etme yoluyla öğrenilse de, alandaki yıllar süren gözlemim doğrultusunda taklit meselesinin günlük yaşam pratiğinden, müzik performansına kadar stratejik bir yöntem olarak da kullanılabildiğini belirtebilirim. Egemen zevkin taklit edilmesine dayalı vokal ve

bağlama icrasının estetik değerin salt icradaki hâkimiyetle ilgili değildir, taklit edilen performans sanatçılarının alan ilişkileri ve edindikleri sermaye türlerine göre de belirlenmektedir. Bu bakımdan, estetik değerlerin etkin rol oynadığı müzik alanı, Swartz'ın (2015), Bourdieu'nun Sosyolojisi üzerine yazdığı *Kültür ve İktidar* adlı çalışmasında belirtildiği üzere, “sermaye tipine ve miktarına dayalı hâkim ve tâbi konumların yapılanmış mekânlarıdır. Bourdieu, alanlardaki konumların, o konumları işgal edenlerin kişisel özellikleriyle değil, ilgili sermaye biçimlerinin eşitsiz dağılımıyla belirlendiğini ısrarla vurgular” (2015, s. 175).

Bourdieu bu noktada, sermaye türlerine bağlı olarak gelişen zevk hiyerarşisine işaret etmektedir ve zevkler hiyerarşisinin ilk mekanizması taklittir. Bu durumda hiyerarşinin en üst basamağındaki egemen sınıflar kendi meşru zevklerini yani, alandaki topluluğun tamamına referans olan zevki belirleme imkânı sağlamaktadırlar ve bu zevk *doğal* olarak tanımlanmaktadır (Jourdain, Naulin: 2016: 89-92). Alt sınıflarda, yani taklit eden sınıfların estetik yargıları ise, “*Egemen zevki taklit etmeye dayalı zevk*” (2016: 89) kapsamında değerlendirilmektedir. Benzer bir durum ile ilgili bir başka örnek şekil 3.16, 3.17, 3.18, 3.19 ve 3.20’de gösterilmektedir.

ELİNDEDİR BAĞLAMA

Yöresel: Acıpayam
Kaynak Kişi: Osman Acar

Derleyen: EP
Bağlama: EP
Notaya Alan: Seval Eroğlu

The musical score is written for four instruments: Yaren, Cura, Bağlama, and Tanbura. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is divided into six systems, each with two measures. The Yaren part is written in a single staff with a treble clef. The Cura, Bağlama, and Tanbura parts are written in a grand staff with three staves. The Tanbura part is the most active, featuring a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The Yaren part has a melodic line with some grace notes. The Cura and Bağlama parts are mostly rests, indicating they are not playing in this section.

Şekil 3.16 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: EP).

ELİNDEDİR BAĞLAMA

Yöresi: Acıpayam
Kaynak Kişi: Osman Acar

Bağlama: P7
Notaya Alan: Seval Eroğlu

The image displays a musical score for the piece 'Elindedir Bağlama'. The score is written for three instruments: Cura, Bağlama, and Tanbura. The music is in 8/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems, each labeled with a measure number (1, 3, 5, 7, 9) on the left. The Cura part is written in the treble clef, while the Bağlama and Tanbura parts are written in the bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, indicating a complex rhythmic structure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Şekil 3.17 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: P7).

Şekil 3.16, 3.17’de görüldüğü üzere eserin kaynak kişisi ve repertuara kazandıran, kente taşıyan performans sanatçısı birbirinden farklıdır. Günümüzde bu eseri icra etmeye çalışan performans sanatçıları onu kente taşıyan icracıyı esas almaktadırlar. Bu noktada, erkek performans sanatçısının üç farklı boyuttaki bağlamaların birbirine gövdelerinden bağlanmasıyla elde edilen “Yâren” adını verdiği çalgı, kendisinden sonraki nesillerin de aynı eseri, aynı çalgıyla ve benzer performans biçimiyle icra etmelerine sebeptir. Ayrıca, eserin bu erkek performans sanatçısı tarafından derlenip, eğitim kurumlarına aktarılması; bir taraftan geleneğin sürdürülmesi ve yaygınlaştırılmasına vesile olsa da, diğer taraftan kaçınılmaz olarak standartlaşmaya sebep olmaktadır. Standartlaşmanın hem sebebi, hem de sonucu olarak görülebilecek olan taklitin bu bakımdan performans sanatçısının bireysel yaratıcılığının önünde engel olabildiği belirtilebilir. Stanislavski’nin (2015) taklitle ilgili şu ifadeleri dikkat çekicidir:

Büyük bir oyuncuya hayran olduğumda onu taklit etmeye çalışmışım... Kendimi fiziksel olarak aynı duyguları hissetmeye zorlamışım. Nihayetinde şu basit gerçeğin farkına vardım ki, bir role bu şekilde yaklaşmak [bir karakterin] imgesini oluşturmaya asla katkıda bulunamazdı (2015, s. 161-162).

Elbette standartlaşma tamamen kopyalamak ya da taklit etmeyi işaret etmeyebilir ama bu noktada, gözle görülür ölçüde, bir performans biçiminin, önceki performans biçimini takip ettiği ve Bourdieu'nun belirttiği gibi taklidin gücün etrafında şekillenen bir zevk hiyerarşisinin sonucunda oluştuğunu göstermektedir. Bu hiyerarşi kimi zaman özel, kimi zaman ise resmî eğitim kurumları tarafından onaylanmakta; böylece yaptırım gücü bulunan kurumlarda olduğu gibi, toplumsal tabanda da meşruiyet kazanmaktadır. Bu durumda estetik deneyim, kırsaldan kente taşınan, kentte farklı derecelerde değişen ama aynı zamanda standartlaşan müzik algısının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik deneyim Bolla'nın belirttiği üzere,

“... yaşadığımız dünyada bizi bir birey olarak biçimlendiren sosyal, politik ve ideolojik alışkanlıkların içinde gizlidir” (Bolla, 2006, s. 22-23).

Müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesinde de bu hususlar dikkat çekmektedir. Erkek aklıyla, erkeğe göre belirlenen standartlarca oluşturulan taklit, ancak ve toplumsal rollerin farkında olmak ve bu kabullere direnmek, itiraz geliştirebilmek ile kırılabılır. Bu noktada asıl problem, gelenekselliğin sürdürülmesi değil; geleneğin erkek egemen dünya üzerinden tanımlanmasıdır. Yani asıl problem, erkek egemen standartlarca altı çizilen geleneğin sürdürülmesidir. Türkiye’de gerek kırsalda, gerekse kentte pek çok kadın icracı olmasına rağmen, araştırma kapsamındaki bağlama çalıp söyleyen 15 kadının usta olarak kabul ettiği ya da örnek aldığı kişilerin büyük çoğunluğunun erkeklerden oluşması da bu durumun göstergesidir. Etkilenilen kişiler olarak gösterilen az sayıda kadın ise daha çok, çalışmamız sırasında toplumsal cinsiyet meselesi ile ilgili farkındalığın oluşturulmasından kaynaklanmaktadır. Hatta bazı kadın performans sanatçılarının, gerek mülakatlardan, gerekse sosyal medyada çalışmanın içeriğinin yansıtılmasının ardından meseleyle ilgili farkındalıklarının ve bu konudaki söylemlerinin bir nebze de olsa arttığı görülmektedir. Ancak, diğer taraftan edinilen bilgilerin yetersizliği ve bu bilgilerin teorik düzleme yerleştirilememesi yani, salt söylem düzeyinde kalması nedeniyle mevcut sorunların çözümüne ket vurulmaktadır.

Resimlerde belirtilen icralara dönecek olursak, P7'nin melodik işlemeler sırasında erkek performans sanatçısının 1974 yılında tasarladığı ve adını verdiği “Yâren” çalgısını icra ettiği görülmektedir. Bu icrada her ne kadar müzik cümlelerinin ve cümleciklerin sıralaması bakımından farklılıklar olsa da; iki icra arasında cümle, cümlecik, motif, vurgu ve durak benzerlikleri dikkat çekmektedir. Yine de P7'nin melodik işlemelerinde eseri kırsaldan kente taşıyan bu erkek performans sanatçısından başka, icrasını bireysel özellikleriyle şekillendiren kentli başka bir erkek performans sanatçısının da yoğun etkisi görülmektedir. Bu sebeple, P7 1/8'lik ve 1/16'lık notalara ek olarak, 1/32'lik nota değerlerinden oluşan motifleri ve süslemeleri kullanmaktadır. Bağlama icrasında hızı ve süslemeli notaları önemsemektedir.

P7 bağlama icrasında gerek sağ, gerekse sol el kullanımına hâkimdir. Onun bu hâkimiyeti vokal icrasında da görülmektedir. Erkek performans sanatçısı, TRT kaydı ve P7'nin belirtilen eser ile ilgili vokal icraları şekil 3.18, 3.19 ve 3.20'de gösterilmektedir.

- ELİNDEDİR BAĞLAMA -

Yöresi : Acıpayam
Kaynak kişi : Osman Acar

Derleyen : EP
Vokal : EP
Notaya Alan: Seval Eroğlu

E lin de di r bağ la ma ga ra göz lü m ağ la ma

o gün kü sö z le ri me ca vır ran ne ne sö y le me

Hay den di em mi m da yım gu ru sun do muz hu yum

Ab le ni be n gaç (ç) ir cen e niş te na ı cem gay rı

Hop di ri di ri dat di ri dit di ri do m ben ya ri mi

Hop di ri di ri dat di ri dit di ri do m ben Kez ba na ö lü yom

Şekil 3.18 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: EP).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR BİRA No: 3-118
İNCELEME TARİHİ: ...
YÖRESİ: Acıpayam
KİMDEN ALINDI: Osman Acar
SÜRESİ: 1:10

ELİNDEDİR BAĞLAMA

DERLEVEYEN: O. Qavlanın
DERLEME TARİHİ: ...
NOTAYA ALAN: O. Qavlanın

Sag...

Elin dedir bağlama
Kömür gözümün ağlama
O günkü sözleri mi cavar an ne ne söyle
Den a ran ol sun ga ra to pu

23.5.1999

Damarında kırarak
Yarım gülden yapılarak
Seni Benler ayıran
Olsun gaza topu

25.4.1988 gün ve 1988/55

Şekil 3.19 : Elindedir Bağlama adlı eserin TRT transkripsiyonu (TRT Nota Arşivi).

ELİNDEDİR BAĞLAMA

Yöresi : Acıpayam

Kaynak Kişi : Osman Acar

Vokal : P7

Notaya Alan : Seval Eroğlu

E lin de di r bağ la ma ga ra göz lü ma ğ la ma

O gün kü sö z le ri me ca vı ran ne ne sö y le me

Hay den di de y zan da yın gu ru sun do muz hu yum

A bey ne be n va ri ce n yen gen o lu cen gay rı

Hop di ri di ri dat di ri dit di ri do m ben ya ri mi se vi yom

Hop di ri di ri dat di ri dit di ri do m ben ya ri me ö lü yom

Şekil 3.20 : Elindedir Bağlama adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: P7).

Şekil 3.18, 3.19 ve 3.20’de vokal icralarla ilgili olarak gösterilen notalar sırasıyla, erkek performans sanatçısı, TRT Kurumu ve P7’nin müzik performanslarını yansıtmaktadır. Şekillerde de görüldüğü üzere, P7’nin erkek performans sanatçısının vokal icrasını esas almakla birlikte, hançere özelliklerini daha belirgin bir şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Vokal performansına oldukça hâkimdir. Performansında hançere özelliklerini belirgin kılmak amacıyla, erkek performans sanatçısından daha yoğun olarak apojiature ve tril kullanmıştır. Ayrıca kimi zaman 4/16’lık değerlerden oluşan 1/4’lük motifleri, 1/32 ve 1/16 nota değerleriyle oluşan grupettolar ile ifade etmiştir. P7’nin erkek performans sanatçısı vokal özelliklerinde olduğu gibi staccato kullanmadığı ancak, glisandolar kullandığı görülmektedir. Yine de, P7’nin vokal performansı erkek performans sanatçısıyla büyük oranda benzerdir. Ayrıca, P7’nin eserle ilgili TRT Kurumu’na kabul edilen yazılı veri yerine, ses ya da video kaydına ulaşabildiği erkek performansını (notaya alan aynı kişi olsa bile) esas aldığı anlaşılmaktadır. Zaten, P7 yapılan mülâkatlarda etkilendiği kişiler arasında, bu erkek icracıyı ifade etmektedir.

Örneklerde görüldüğü üzere, benzer icraların sürekliliği dikkate alındığında, sanatın elbette bir hatırlatma ve pekiştirme aracı olduğu görülmektedir. Öyleyse, sanatın toplumsal olarak belirlenen, çoktan beri bilinen; âdet biçimini almış nüveler; hatta sınırlar barındırdığı ve bu nüvelerin ritm, durak, melodi, söz gibi müziği oluşturan pek çok materyalde aranabileceği anlaşılmaktadır. Ancak bu nüveler birbirini takip eden yapısal özelliklerle işlendiğinde, Platon’un *mimesis* meselesindeki kendiliğin ve aynadaki görüngüsünün de görüngüsü biçimini almaktadır. Bu bakımdan, performans taklit üzerine kurulduğu noktada aynadaki görüngünün türevlerinden bahsedilebilir. Aynadaki görüngü ve türevleri kültürdür. O halde, buradaki asıl önemli soru, kültürü kimin belirlediğidir. Türkiye’de kültürün yüzyıllardır erkekler tarafından belirlendiği bilinmektedir. Bu durumda toplumbilimin bizlere sunmuş olduğu verinin altını çizmekte yarar vardır: Erkek sanatsal ürünü kamusal alana taşıyandır, görünür kılındır. Dolayısıyla, doğa kadın olsa da, aynadaki görüngü erkektir. Dikkat edilirse, kadının alanını belirleyen en önemli özelliklerden biri olan doğurmak doğanın gereği olarak görülmekte; bu eylemle bağlantılı çocuk yetiştirmek, karnını doyurmak gibi pek çok eylem de doğa çerçevesinde açıklanmaktadır. Yani, kadın sadece biyolojik becerisi ve geçerliliği ölçüsünde var olmaya adanmıştır. Nitekim, Entwistle (2014) Ortner’in kadının doğaya yakın olması ile ilgili sunduğu iki gerekçesi de bu

doğrultudur: Doğurganlık ve doğurganlık rolleri denilen doğal ve hayvani olarak nitelendirilen roller (2014, s. 223). Entwistle *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet* adlı bu çalışmasında Rousseau'nun kadını doğayla özdeşleştiren şu ifadelerine yer vermektedir:

Erkek ve kadınlar aslında “doğal olarak” birbirinden farklı varlıklardır. Erkek akıl ile ilişkilidir, kendisini kamusal alana uygun hale getiren akıl yürütme yeteneğine sahiptir, buna karşın kadın, bedeni ile özdeşir ve üreme sürecindeki rolü kendisine şehvi bir anlayışı atfetmekte, onu özel ve ailevi alanda faaliyet göstermeye uygun hale getirmektedir (Entwistle, 2014, s. 224).

Kısacası Entwistle toplumsal açıdan kadın ve erkeğin akıl/duygu, kültür/doğa, zihin/beden ikilemleriyle tanımlandığını ifade etmektedir. Erkek ilkin, kadın ise ikincisini temsil etmektedir (2014, s. 218). Tüm bu temsiller erkeğe kamusal alanda hâkimiyet sağlamaktadır. Dahası bu hâkimiyet erkeği hem sebebi, hem de sonucu olarak genellikle daha büyük miktarda ekonomik sermaye sahibi yapmaktadır. Ekonomik sermaye ise, erkeği hem dış dünyada, hem de iç dünyada (özel alanda) kadına nazaran çok daha özgür kılmaktadır. Öyle ki, her ne kadar adı atasözü (!) olsa da, *parayı veren düdüğü çalar* olarak yaygın bilinen sözümüz bile vardır (Url-7). Dolayısıyla kamusal alandaki güç sayesinde kültürü erkek belirlemektedir. Kadınlar ise kültür ürünlerinin oluşumu ve aktarılmasında –ki doğumdan, ölüme; ninniden ağda, yaşamın iki kutbunu ve repertuarını temsil ederler- yadsınamaz öneme sahip olmalarına rağmen, geleneksel açıdan kamusal alanda pek de görünür oldukları ya da kılındıkları söylenemez. En azından son yıllara kadar böyle bir durum söz konusu olmadığı belirtilebilir. Son yıllarda ise, bilhassa kent yaşamı içerisinde, kadının görünürlüğü nispeten artmıştır. Yine de, geleneksel müzikler açısından bakıldığında, bağlama çalıp söyleyen kadınlar için geçmiş yıllardaki tablonun diğer müzik türlerine nazaran büyük bir değişim geçirmediği ifade edilebilir. Çünkü bağlama çalıp söyleme geleneği açısından, kamusal alandaki hâkim varlıklarına hâlâ şahit olduğumuz ve diğer bir deyişle bize görünür kılınan öncü performans sanatçıları erkeklerdir. Ön plâna çıkan birkaç bağlama çalıp söyleyen kadın ise hem usta icracı olarak nitelendirilmemekte; hem de erkek performans sanatçılarının yanında etken değil, edilgen role bürünmekte; ikincil pozisyona düşmektedirler. Dolayısıyla, bağlamanın kullanıldığı Halk Müziği ve Popüler Müzik içerisinde bu çalgıyı çalıp söyleyen kaynak kişi ve usta icracıların erkeklerden oluşması tesadüf olmasa gerektir. Kadınların bu noktada ikincil pozisyona düşmesinin nedeni ve sonucunun toplumsal cinsiyet rolleri

ile ilgili pek çok etmende aranması gerektiği gibi, sadece vokal icraya yönelmelerinde de aranmalıdır. Öyle ki, mülakatı yapılan 12 performans sanatçısının sadece 1'i bağlama çalıp söyleyen bir kadını (annesini) ustası olarak nitelendirmiştir. Bu noktada, P1 ve P12 gibi Halk Müziği örneklerinin korunması ve aktarılması hususunda büyük önem taşıyan resmî kurumlarda- ki o resmî kurumlar birer eğitim kurumu olarak da işlemektedir- bağlama çalıp söyleyen ilk kadın performans sanatçıların bile ustalar arasında değerlendirilmemesi oldukça dikkat çekicidir. Bu icracılar aynı zamanda *erkek gibi kadın* ya da *erkek gibi çalıyor* doxalarıyla tanımlanmaktadırlar. Yani bağlama çalan kadının ya da performansının erkekleştirilmesi o performansın beğenildiğinin göstergesidir. Çünkü, yaygın anlayışa göre bağlama hususunda beğenilmesi gereken ancak erkeğe aittir. O halde, bağlama icrasıyla ilgili genel toplumsal davranış biçimi, başarılı görülen kadın performansının erkek performansı çatısına dâhil edilmesi ve böylece kadına, kadınsı olana eksik onayı lâıyk görme kurgusunu taşımaktadır. Aslında, bu durum, birçok alanda olduğu gibi, bağlama çalan kadınların farklı cinsiyet kimliklerinin bir arada olduğu mekânlarda, erkeklere göre ikincil konuma düşmelerinden de anlaşılmaktadır. Bu nedenle, bağlama icralarıyla ilgili olarak gelişen eksiklik hissiyatının, kadınların herhangi bir performans sanatçısını usta olarak belirleme ya da örnek alma tercihlerini doğrudan etkilediği görülmektedir. Nitekim mülâkatlarda usta adıyla değil ama etkilenilen/örnek alınan kişi olarak belirtilen kadınlar (birkaç kişiden ibarettirler) bağlama çalmamakta, sadece vokal icra gerçekleştirmektedirler. Ayrıca, erkek performans sanatçıların bağlama hâkimiyeti sağlamaları ile ilgili doxalar, sadece bağlama icralarının değil, aynı zamanda vokal icralarının taklit edilmesine de sebeptir. Çünkü, geleneksel süreç içerisinde bağlama ve vokal birbirini tamamlamakla birlikte, bu pratiği sağlayan erkek de, toplumsal normlara göre tamamlanmış bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Performanstaki eril düzenin kendi yeterliliğini ispat etmeye ihtiyacı olmaması nedeniyle kadın, erkek performans sanatçısından ya da kaynak kişiden duyduğu eseri performanstaki eril düzen kodlarına uyumlayarak sunmaktadır. Durumla ilgili olarak, aynı esere ait farklı performans sanatçılarından notaya alınan melodik işlemler şekil 3.21, 3.22, 3.23 ve 3.24'de gösterilmektedir.

BUGÜN BANA BİR HAL OLDU

Söz-Müzik: Neşet Ertaş
Kaynak Kişi: Neşet Ertaş

Bağlama: Kaynak Kişi (KyEP)
Notaya Alan: Seval Eroğlu



Şekil 3.21 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: KyEP).

BUGÜN BANA BİR HAL OLDU

Söz - Müzik : Neşet Ertaş
K. Kişi : Neşet Ertaş

Bağlama : P15
Notaya Alan : Seval Eroğlu



Şekil 3.22 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama: P15).

BUGÜN BANA BİR HAL OLDU

Söz-Müzik: Neşet Ertaş
Kaynak Kişi: Neşet Ertaş

Vokal: Kaynak Kişi(KyEP)
Notaya Alan: Seval Eroğlu

The musical score is written for voice and saz. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line starts with the lyrics "Bu gün n ba na bir ha lo l du yar den ka ra ha be r gel di" and includes a triplet of eighth notes. The saz line provides a rhythmic accompaniment. The score continues with a key change to two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The vocal line has a long note with the lyric "y" and a triplet of eighth notes. The saz line features a triplet of eighth notes. The score then returns to the original key signature and common time. The vocal line has the lyrics "ya vay dü n ya va y" and the saz line has a triplet of eighth notes. The score continues with the vocal line having the lyrics "Bu ha ber ba ğ rı mı de l di de di le r ki Me lo nö l dü" and the saz line having a triplet of eighth notes. The score ends with the vocal line having the lyrics "y(ü) y oy oy dü n ya o y (ü)" and the saz line having a triplet of eighth notes.

Vokal

Bu gün n ba na bir ha lo l du yar den ka ra ha be r gel di

3

va y va y va y va y va y va y va y va

5

Vokal

y

Saz

7

Vokal

ya vay dü n ya va y

9

Saz

11

Vokal

Bu ha ber ba ğ rı mı de l di de di le r ki Me lo nö l dü

13

üo yo yo yo y

15

y(ü) y oy oy dü n ya o y (ü)

Şekil 3.23 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu (Vokal: KyEP).

BUGÜN BANA BİR HAL OLDU

Söz-Müzik: Neşet Ertaş
Kaynak Kişi: Neşet Ertaş

Bağlama-Vokal: P15
Notaya Alan: Seval Eroğlu

Vokal

Bu gün ba na bir ha lo l du yar dan ka ra ha be r gel di

Vokal

va y va y va y va y va y va y va y

Vokal

vay vay dün ya vay(i)

Bağlama

Vokal

Bağlama

Vokal

Bu ha ber ba ğ rı mı de ldi de di le r ki Me lo nō l dü

Bağlama

Vokal

o yo yo yo

Bağlama

Vokal

oy o y düm ya oy (ü)

Bağlama

Şekil 3.24 : Bugün Bana Bir Hal Oldu adlı eserin transkripsiyonu
(Bağlama-Vokal: P15).

Lâ kararlı olarak notaya alınan bu örnekler erkek (kaynak kişi, söz ve müzik yazarı) ve kadın icracı tarafından bozuk düzen Re perdesi üzerinden icra edilmiştir. Müzikal icralar tempoları bakımından birbirinden farklı olsa da, gerek çalgı düzeni tercihi, gerekse uslûp açısından birbirine benzerdir. Eserin kaynak kişisi olarak erkek sanatçının melodik işlemelerinin 1/16'lık nota değerlerini aşmayan, sade ama aynı zamanda müzikal ifade bakımından oldukça zengin olduğu görülmektedir. Onun bu zengin ifade gücünün arkasında elbette eseri yaratan kişi olması ve bağlı bulunduğu coğrafyanın kültürel dinamiklerini içselleştirmesi yatmaktadır. Parlak (2013), *Garip Bülbül Neşet Ertaş* adlı çalışmasında onun işleme özelliklerini şöyle açıklamaktadır:

... Çalıp söyleme sırasında tıpkı kurulu saat gibi kusursuz bir şekilde çalışan ve icranın bitimine kadar bu düzenli işleyişin dengeli bir biçimde korunduğu icrası, o andaki ruh hâli, eserin tavrı ve tarzı ile duygusal altyapısına bağlı olarak dinleyiciye zengin bir dramatisasyon ve ifade çeşitliliği sunar (2013, s. 147).

Onun bu ifade gücü, belli bir inanç ve değerler bütününe yaşam pratiğini oluşturan sosyal çevreyi ve kendisini iyi tanımasından kaynaklanmaktadır. Orta Anadolu Abdallık Geleneği'nin en önemli temsilcilerinden Muharrem Ertaş'ın oğlu olması, onu sadece bu sermayeye dayanmak suretiyle üretmekten alıkoymamıştır. Yani kendi deyimiyle, sadece babasının havalandırdığı ezgileri havalandırması toplumun beklentisini büyük oranda karşılamaya yetecekken; geleneğin zaman ve mekândaki değişimini dikkate alarak, bağlı bulunduğu toplumu ve inanç sistemini derinlemesine analiz ederek, bireysel ve sanatsal kapasitesini zenginleştirmeyi tercih etmiştir. Onun bu davranışı, melodik işlemelerinden de anlaşıldığı üzere, Hacı Bektaş'a atfedilen *her ne arar isen, özünde ara* ilkesinin, tarihsel ve kültürel açıdan tezahürünün, kendi varlığında birleşmesi ve sanat ruhuna aktarılmasından ibarettir. Dolayısıyla bağlama icrası ve vokal icra ile ilgili, *Bugün Bana Bir Hal Oldu* adını taşıyan ilk örnekler onun imzasını taşımaktadır. Bu imza, bağlı bulunduğu coğrafya başta olmak üzere, Türkiye'nin birçok ilinde yaygın kabul görmüş, etkili olmuştur. Etki alanı, kitle iletişim araçları ve eğitim kurumlarının ulaşılabilir olması ve yaygınlaşması ile birlikte genişlemiştir. Araştırmamız kapsamında yer alan P15'de bu etki alanı içerisinde bulunup, düğünlerde beste ya da usta malı türküleri bağlama çalıp, söylemektedir. Gerek performansında (çalgı tercihi, düzeni, melodik işlemeleri, eşlik eden çalgılar vs.), gerekse tercih ettiği usta malı eserlerde usta performans sanatçısının izleri bariz bir şekilde görülmektedir.

P15'in melodik işlemelerine bakıldığında, 1/32'lik süre değerleriyle oluşan grupettoların varlığı dikkat çekmektedir. Usta/kaynak kişinin bilhassa bağlama icrasında görülen dinamizm ve güçlü tezene kullanımı P15'in icrasında pek göze çarpmamaktadır. Bunun yerine, ezginin hızı düşürülmekte, tezene kullanımı yumuşatılmakta ancak, 1/4'lük nota kalıpları kimi zaman daha küçük değerlerle süslenmektedir. Bu bakımdan, noktalı, çarpmalı ve grupettolu motifler dikkat çekmektedir.

Usta icracının etkili ifade gücünü teknik açıdan çarpmaların yanısıra staccato, triole ve glisandodan aldığı belirtilebilir. Ancak onda ortaya çıkan en önemli özellik, birim süre değerinin arasını süslemelerle doldurma telâşının olmaması, nüansları etkili bir şekilde kullanması ve duygu yoğunluğunun sade bir ifadeyle yansıtılmasıdır. Usta icracının ağıt türündeki bu eserin “oy” terennümünde ritmi düşürerek ve geniş bir glisando kullanarak müzikal ifadedeki acı çekme hissiyatını muazzam bir şekilde göstermektedir. P15 bu noktada, gerek yöresel ağız, gerek kişisel tavırla usta icracıyı yansıtsa da, belli noktalarda ondan ayrılmaktadır. Performansların tamamen aynı olamayacağını göz önünde bulundurmakla birlikte (çünkü aynı kişinin performansı bile en benzer ihtimalle P ve türevleri biçiminde tekrarlanır), P15'in icrasında popüler kültürün etkisi de bulunmaktadır. Melodik işlemelerinde popüler kültürün etkisiyle ortaya çıkan yoğun süslemeler, -e vokalindeki inceltmeler (-i vokaline yakın icra) ve -r ve -l gibi bazı sessiz vokallerdeki aşırı vurgulamalar dikkat çekmektedir. P15'in bu konuda popüler olan genç bir performans sanatçısından etkilendiği gözlenmiştir.

Genel bir değerlendirme yapacak olursak, P15'in melodik işlemelerinde araştırmamız kapsamındaki diğer bağlama çalıp söyleyen kadınlarda olduğu gibi taklitin öne çıktığını belirtebiliriz. Elbette aynanın odağında farklı derecelerde taklit edilen erkek performansları yer almaktadır. Bu, aynı zamanda müzikte erkeksileşme⁴⁸ (masculine

⁴⁸ Erkeksilik (masculine) biyolojik erkekliği değil, toplumsal rollerle çizilen erkek davranışlarını belirlemektedir. Örneğin, etken, yaratıcı, soyut düşünebilen, isteyen, şans veren, sosyal/dışa açık, üstten alan, kaderine karşı çıkan, şiddet gösteren, öncelikli, tamamlanmış, soğukkanlı, yönetici gibi erkeğe atfedilen davranışları ifade etmektedir. Bu davranış biçimleri araştırmacılar tarafından değil, toplum tarafından belirlenmiştir. Araştırmacılar, toplum tarafından belirlenen bu rollere dikkat çekmektedirler.

Melodide erkeği belirleyen özellikler ise bu rollere paralel olarak, müzikal yönetim, büyük biçimler, orkestrasyon, çalgılardaki öncelikler, vurgulu ifadeler, gürlük, kimi zaman agresif icra, özgüven, soğukkanlılık, pestten tize kullanılabilecek tüm vokal alanı çekinmeksizin gösterebilme gibi davranışlarla açıklanabilmekte; kadının duygusal ifadesine karşılık olarak, soyut düşünceye daha yatkın ve hesaplanabilir tavırlara karşılık gelmektedir.

ifade) tartışmasını beraberinde getirmektedir. Ancak, bu noktada erkeksileşmenin (masculine) ya da zıttı olarak gösterilen kadınsılaştırmanın (feminine) sınırlarının nasıl belirlendiği önemlidir. Aslında bu sınırların salt melodik işlemlerle belirlenmesi oldukça zordur. Ayrıca, günümüze kadar Avrupa merkezli müzik ve toplumsal cinsiyet çalışmalarından yola çıkarak, konuyla ilgili çıkarım yapmak kültür farklılıklarından dolayı oldukça çetrefilli görülmektedir. Hatta bu durum kültürel doku hesaba katılmadığında, yanıltıcı sonuçlar doğurabilir. Yine de, yazılı-basılı kaynaklardaki çeşitli bilgiler, performanslardaki gözlemler ile birlikte değerlendirildiğinde erkeksiliğin hangi unsurlarda ve nasıl görüldüğü ile ilgili ipuçlarına rastlanabilmektedir.

Melodik işlemeyi etkileyen erkeksi-müzikal davranış biçimleri kırsaldan kente göçen ve kentte popüler müzik kapsamına dâhil olan performans sanatçılarındaki görülebilmektedir. Bu davranış biçimleri çoğu zaman kentli kadın âşıklarda ve popüler kültür içerisinde yer alan, bağlama çalıp söyleyen kadınlarda karşımıza çıkmaktadır. Çünkü, müziğin kente taşınması ve kitle iletişim yöntemleriyle yaygınlaştırılması, popüler müzikte genel kabul gören erkek egemenliğinin de yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla bağlama çalıp söyleyen kadınlar popüler kültüre uyumlanabilmek için, farklı açılardan erkek egemenliğine uyum sağlamaktadırlar. Diğer bir deyişle, popüler kültür içerisinde var olmak, erkek egemen anlayışa uyum sağlamayı âdeta zorunlu kılmaktadır. Uyumlanma her ne kadar erkeksileşme biçimiyle ön plâna çıksa da, geri çekilme (pasifleşme) biçiminde de görülebilmektedir. Ayrıca bu iki uyumlanma biçimi daha önce açıklanan taklit meselesiyle bütünleşmektedir. Ancak, taklitin pasifleşmeden çok, erkeksileşme yönünde gerçekleştiği açıktır. Çünkü, toplumsal açıdan erkeklik tamamlanmış bir olgu olarak algılanmaktadır. Kadınlık ve kadınlıkla ilişkilendirilen ikincillik, geri çekilme, uyum sağlama gibi davranış biçimleri ise toplumsal açıdan tamamlanması gereken olgular olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla, bağlama çalan kadının davranışı popüler kültür içerisinde genel olarak tamamlanmaya doğru yönelmekte; müzikte erkeksileşme ağırlık kazanmaktadır. Aydın, 2017 yılında yayınlanan, *Gündem Özel* programında erkeklik ve kadınlık tanımlamalarını şöyle yapmaktadır:

... Erkeksi olan eril dil bir sahtelik üzerine kurulduğu için eksikliği hatırlatan herşeyden kaçır, yok sayar onu. Olmamış gibi davranır. Kadınsı eksikliği hatırlatıyor ya, kadın eksiktir demiyorum bakın, kadınsı eksikliği gören kişi. Biz ölümlüyüz, sınırlıyız. Ben de yok dışarıda

arıyorum diyor. Bu, erkeksi olanı çok rahatsız ediyor. O yüzden, kadınsı olan üzerinde bir tahakküm kuruyor. Yani onu kapatmaya çalışıyor (Aydın, 2017).

Dolayısıyla popüler müzik gerçekliği kitle iletişim kanalları tarafından tamamlanmış bir performans sunma gayretini taşımaktadır. Pazarlama teknikleri ya tamamlanmış ürün üzerinden, ya da tamamlanmamış olanın eksikliğinin açığa vurulması üzerinden gerçekleştirilmektedir. Yani, bir taraftan kabul gören bağlama hâkimiyeti erkeğe ait olarak gösterilmekte, “erkek gibi çalışıyor” ifadesiyle hâkimiyet kadının üzerinden alınarak, erkeğe verilmekte; diğer taraftan ise kadın bağlama icrasına ne kadar hâkim olursa olsun, öncelikle sevimliliği, muhtaçlığı, giyim-kuşamı ve bedeni üzerinden tasvir edilmektedir. Şüphesiz, her iki durum da, erkek egemenliğine hizmet etmektedir. Böylece, popüler müziğin yapıtaşları erkek egemen normlarla belirlenmekte, böylece kadınları sadece kavramsal açıdan değil (örneğin bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından erkeğin alanında belirlenmesi), işlevsel açıdan da bu normlara uyumlanmaya âdeta mecbur bırakmaktadır. Erkek egemen normlarca belirlenen müziğin işlevi müzikal davranış biçimlerinde; yani, gerek melodik işlemelerde, gerekse müziği kapsayan performansın tümünde açığa çıkmaktadır.

Araştırmamız kapsamında yer alan, bağlama çalıp söyleyen kadınların vokal icrada, iletişime kapanma; isteksiz (mimiksiz, nüans kullanmadan, tekdüze), aşırı ciddi, hırıltılı söyleme; kent ortamında -o ve -a biçiminde kapalı ağız kullanma- ki yerel coğrafyalarda kadınlar genellikle -e, -i biçiminde, açık ağız kullanırlar ve bu bakımdan söyleyiş biçimleri incedir-; abartılı dışavurum (aşırı süsleme, geniş trill, glisando kullanımı vs.), göğüs rezonansını baskın kullanma, pest karar sesini tercih etme, tiz frekanslardan kaçınma gibi çeşitli ifade biçimleri müzikte erkek egemen normlara uyum sağlama kapsamında değerlendirilebilir. Elbette belirtilen her özellik bir performansta aynı anda bulunmayabilir ve bu özelliklerden pest karar sesi tercihi ve göğüs rezonansının yoğun kullanımı sesin fizyolojik özellikleriyle de açıklanabilir. Yine de, toplumsal roller doğrultusunda oluşan estetik ölçütlerin kadınların tiz frekanslardan kaçınmalarına sebep olduğu açıktır. Aynı zamanda, yukarıda belirtilen özelliklerin biri veya birkaçı araştırma kapsamına alınan 15 kadından 11’inin vokal icralarında açıkça görülmektedir. Kafa rezonans boşluklarının yoğun kullanıldığı, hırıltılı olmayan, abartılı süslemelere (birim süreli notaların daha düşük süre değerli notalara bölünmesi, ana melodinin kaybolması vs.) başvurulmayan, artikülasyonun net kullanıldığı vokal icraların- ki sadece 4 kadın performans sanatçısında mevcuttur- 4’te

3'ünün TRT Kurumu'nda standartlaşan icra biçimine yakın olduğu görülmektedir. Bu kurumda, kadınların vokal icralarında Neriman Tüfekçi'nin vokal icra tekniğinin izleri hissedilmektedir. 4 kadın performans sanatçısından 1'inin vokal icrasında ise başta bozlaklar olmak üzere, genellikle tiz bölgelerde seyreden repertuar türü tercihi ve mezun olduğu eğitim kurumunun (Konservatuar-Lisans) etkisi bulunmaktadır. Ayrıca, bu 4 performans sanatçısının memleketlerinin (Muğla, Denizli, Çorum, Aydın) Türkiye'nin batısına⁴⁹ düşmesi tesadüf olmasa gerektir. Bu durumda, geniş ses sahası, dolayısıyla kafa rezonans boşluklarının yoğun olarak kullanılmasının, yerel dinamikleri gösteren repertuar türleriyle doğrudan ilgili olduğu belirtilebilir.

Araştırma kapsamına alınan 15 performans sanatçısının performansları ve memleketleri daha önce belirttiğimiz erkeksi (masculine) özellikler kapsamında değerlendirildiğinde, bu özelliklerin memleketi Türkiye'nin doğusunda (bilhassa Doğu Anadolu'da) bulunanlarda yoğun olarak görüldüğü belirtilebilir. Bu performans sanatçıları, performanslarında erkek hâkimiyetine uyum sağlama özelliklerini Türkiye'nin batısına göre daha açık bir şekilde göstermektedirler. Ayrıca kapalı toplum psikolojisinin yansımasıyla, performansları sırasında göz temasından kaçınmakta, kendilerini iletişime kapatmaktadırlar. Geriye kalan 11 performans sanatçısından 10'unun memleketi Türkiye'nin doğusunda bulunmakta; bu doğrultuda repertuarlarını seçmektedirler. 11 performans sanatçısından birisi (memleketi Orta Anadolu'ya; Türkiye'nin batısına düşmektedir) ise mevcut diğer özellikleri göstermeksizin, kimi zaman abartılı dışavurum özelliğini yansıtmaktadır. Bu özellikler yerel dinamiklerin kültür endüstrisinde kullanılmasıyla açıklanabilir.

Halk Müziği'nin kırsalda varlığını sürdürmesinin dışında, popüler kültüre evrilmesi süreci, araştırma kapsamına alınan 15 performans sanatçısının melodik işlemelerinin zaman ve mekân açısından farklılık gösterebildiğini işaret etmektedir. Bu bakımdan, araştırma kapsamına alınan performans sanatçılarının bir kısmı kurumsal disiplin ve/veya kent kültürü bakımından ele alınabilecekken, büyük çoğunluğu kır ve kent kültürünün iç içe geçtiği popüler kültür açısından değerlendirilebilirler. Bu kapsamda, 15 performans sanatçısı Erol'un *Müzik Üzerine Düşünmek* adlı çalışmasından hareketle, Halk Müziği'nin uyanış ideolojisinden, kültür endüstrisine geçen süreci

⁴⁹ Türkiye haritasının merkez hattı sayılabilecek Samsun, Amasya, Yozgat, Kayseri'nin bir kısmı ve Adana'nın doğusuna ve batısına düşen kara parçasının iki ayrı bölümü oluşturduğu düşünülmüştür.

temsil etmektedirler⁵⁰ (2009, s. 78-84). Bu zaman dilimi, 20. yüzyılın ikinci yarısından (1950'lerden) günümüze dek geçen sürece denk gelmektedir. 1980'ler itibariyle özel kanallar, kitle iletişimi vb. etkenlerin yoğunlaşması sayesinde milliyetçi-halkçı uyanış ideolojisinin; dolayısıyla ulusal ve homojen bir dil yaratma çabasının bir nebze de olsa kırılarak, endüstrinin kültür üzerinde belirgin rol oynadığı sürece girildiği belirtilebilir. O halde bu süreçte, müziğin endüstriyel bir malzeme olarak sunulmasını ve yaygınlaşmasını sağlayan standartların varlığından bahsedilebilir. Bu standartlar müzik türlerinin iç içe geçmesi, böylelikle her kesimden alıcı kitleye ulaşması amacıyla oluşturulmaktadır. Kırsaldan kente göç ile birlikte özden kopuş ya da dönüşüm olarak nitelendirilebilecek müzik performansları, geniş kitleye ulaşmak ve pazarlanmak amacıyla erkek standartlarını sergilemekte, abartılı unsurlar içermektedir. Nitekim, abartı normal koşullar altında erkeğe has bir tutumdur. Kadın toplumsal normlara göre her dâim sınırlarını korumalıdır. Öyle ki, Anadolu'da kadın eşine hayattayken özgürce söyleyemediği güzel sözleri, öldükten sonra arkasından, kendini kaybederek, ağıt yakarak ifade etmektedir.

Müzikte abartı Arabesk'in⁵¹ Türkiye'deki neredeyse tüm müzik türlerinin içine sızmasıyla belirginlik kazanmıştır. Stokes (1998) Türkiye'de Arabesk Olayı adlı çalışmasında arabeskin “şehir için şehirli bir müzik” olduğunu altını çizmektedir (1998, s. 17). Bu noktada, kendi kültürel coğrafyalarının yanısıra geniş bir kitle tarafından tanınan 15 performans sanatçısı şehirlerde konumlanmışlardır. Dolayısıyla, kimi performans sanatçılarının şehir için şehirli bir müzik olan ve duyguların abartılı dışavurumunu gerekli kılan arabesk türü ile yakın ilişkisi tesadüf olmasa gerekir.

Araştırma kapsamına aldığımız performans sanatçılarının bazılarında arabesk yönelim açıkça görülmektedir. Bu yönelim Özbek'in *Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği* isimli çalışmasından hareketle, şu şekilde açıklanabilir:

⁵⁰ Erol, Halk Müziği'nin popüler kültür kapsamında, müzik endüstrisine dâhil olması sürecini çeşitli başlıklar altında değerlendirmektedir: Çekirdek uyanış önderleri grubu, THM uyanışı kaynak kişileri, THM uyanışı ideolojisi ve söylemi, takipçi bir grup, uyanışçı etkiler ve canlı icralar, uyanışın temellendirilmesi ve sürekliliği için eğitim, uyanışın pazarlanması (Erol, 2009, s. 78-84).

⁵¹ Özbek, arabesk, 1960'ların sonlarında gecekondularda yaşayan kırsal göçmenlerin duygularını yansıtan popüler bir müzik türü olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Arabesk adıyla bilinen bu müzik türü, Türk Klasik ve Halk Müziği motiflerinin Klasik Batı Müziği ve Mısır müziği motifleriyle sentezlendiği, karma bir tarzı ifade etmektedir. Bu terim daha sonra kent çevresindeki bütün bir göçmen kültürünü betimleyen bir anlam kazanmıştır (Özbek, 2010, s. 168).

Arabesk müzik öncelikle, bir deney ve yenilik dönemi olan 1960'ların ortasında İstanbul'da müzik sanayiinde emekleme dönemini yaşamıştır. Ortaya çıktığı yıllarda kentin varoşlarında, gecekonduarda yaşayan insanların modern düzene karşı çıkmasını ifade etmektedir. Zaten, dinleyicilerinin yanısıra en önemli temsilcileri de İstanbul'un dışından, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden (Karadeniz, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu vs.) göçmüş insanlardır. 1960-70'lerde, Arabesk devletin yönetimindeki radyo ve televizyonlardan dışlanmasına rağmen, gazinolarda, minibüslerde, taksilerde, fabrikalarda, meyhanelerde, gecekonduarda, işporta tezgâhlarında ısrarla dinlenmiştir. Bu dönemde ayrıca Halk Müziği ve çalgılarının yeniden keşfedildiği, numunelerinin kentlere getirilerek standartlaştırıldığı görülmektedir. Arabesk'in Halk Müziği ile harmanlanması özellikle vokaldeki abartıların yanısıra bağlama icrası ile kendini göstermiştir.

1980'de ise Özal'ın muhafazakârlığı yeni piyasa değerleriyle birleştirdiği popülist politikalarına paralel olarak gelişen “talep edilen herşeyin satışı mubahtır” ya da “satan herşey kullanılır” anlayışı, Arabesk'in modernizm karşıtlığından, farklı bir yere savrulmasına neden olmuştur. Arabesk, 1980'lerin popülist politikaları itibarıyla Özbek'in deyişiyle “gitgide kaçak evlere tapu almak ya da emek sarf etmeden köşeyi dönmek gibi pragmatik endişelerle ilişkili bir nitelik kazanmıştır” (Özbek, 2010, s. 168-178). Elbette muhalif müzik de askerî darbe ardından gelen popülist politikalarından nasibini almıştır. Yaramışlı, bu dönemde sol kesimde oluşan yenilgi ve yılgınlık psikolojisinin arabesk temalarla güçlendirildiğini ifade etmektedir (<http://www.sosyolojibulteni.com/tr>) Gündoğar (2004) Halk Şiirindeki *Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalif Müzik* adlı çalışmada bu durumu “toplumsal muhalefetten yalnızlığa evrilen yaşam” olarak yorumlamaktadır. Toplumsal muhalefetin azaldığı, liberal söylemlerin arttığı bu dönemde bireysellik öne çıkmakta; müzik eserlerinde daha önceki yıllarda egemen olan umut, kavga ve özlemin yerini hüznün, yılgınlık ve yalnızlık almaktadır (2005, s. 215). Böylesi bir yapı içerisinde bağlama belirgin olarak kullanılmakta; toplumsal muhalefetten yalnızlığa evrilen müzikal yapıdaki mevcut dönüşüm, geçmişteki protesto geleneğiyle harmanlanarak dinleyici kitleye sunulmaktadır.

1990'larda popülist politikalar ve protesto geleneğindeki toplumsal kaygıların bireysel kaygılara dönüşmesinin süreklilik kazanması ile birlikte, toplumun her kesimine ulaşabilen “aşk” temalı performanslara yoğun olarak rastlanmaktadır. Bu dönüşümle

birlikte romantizmi esas alan, *Fantezi*⁵² adı verilen popüler müzik türünün bağlama ile temsil edilebildiği, hatta bu yönüyle bağlamanın etkin olarak kullanıldığı keskin protesto geleneğini kırdığı belirtilebilir. Örneğin, araştırma kapsamında yer alan P9’da bu durum bariz bir şekilde görülmektedir. P9’un 1996 yılında yayınlanan albümündeki öne çıkan eserlerde muhalif müziğin etkisi yoğun olarak hissedilmekte, ancak bu yoğunluk yıllar geçtikçe yerini aşk ve ayrılık temalı bireysel performansa bırakmaktadır. O yıllardan itibaren, bir taraftan muhalif müzikte olduğu gibi kürdî dizisinin yoğun olduğu, bir beşli içerisinde seyreden, marş üslûbundan çıkıp lirik bir üslûba dönüşen; diğer taraftan ise martı, deniz, kumsal, dalga, gökyüzü, gemi, güverte görüntüleriyle sentezlenen aşk ve ayrılık temalı eserler ve bu eserlere ait video klipleri P9’un her kesimden dinleyici kitlesine ulaşmasında etkindir. P14’ün son yıllarda (özellikle son beş yıldır) icra ettiği eserler ve video kliplerinde de görüntü ve melodik işleme açısından benzer etkiyi görmek mümkündür. Böyle performanslarda gerek repertuarlardaki sözel unsurların, gerekse melodik işlemelerin, türlerin iç içe geçirilmesi suretiyle endüstriyel bir malzeme olarak sunulduğu açıktır.

Türkiye’de kırsaldan kente göçün yoğunlaşmasına değin geçen süreçte Stokes’un deyimiyle “ulusal mahrem⁵³” olgusu birincil derecede önemliyken; 1990’lı yıllarda müziğin üzerindeki resmî gölgenin ciddi oranda dağılması ile birlikte endüstri amaçlı kullanımı gözle görülür derecede artmıştır. Liberalizmin ulusal mahremi tabandan gelen kozmopolit bir toplumsal ve müzikal yapıyla tehdit etmesi- ki bu tehdit çoğu zaman dağıtma boyutuna ulaşmaktadır- türlerin iç içe geçmesinin de habercisidir. Bu bağlamda, Halk Müziği’nin kurumlardaki temsili noktasında ulusal mahrem zincirinin önemli halkalarının kırılması kitle iletişim araçları, piyasa, resmî veya gayri-resmî (özel dershaneler, dernekler, cemiyetler vs.) kurumlarda görev yapan sanatçılar ve öğretmenler tarafından sağlanmıştır. Stokes 1990’lı yıllardan itibaren sanatçıların geleneksel müziğin titizlikle korunması iddiasını taşıyan resmî kurum kadrolarına

⁵² Bu terim arabeskle bağlantılıdır. Stokes’a göre müzisyenlerin kendilerini arabesk imajından uzaklaştırmak için kullandıkları bir terimdir. Fantezi müzikte metinden çok, elektro bağlama ve flüt gibi çalgılar öne çıkmaktadır. Arabeskte ise özellikle yaylı grupları dikkat çekmektedir. Yine de, fantezi ve arabesk arasındaki ayrım şehirli müzisyenlerin net bir şekilde ortaya koyabilecekleri bir ayrım değildir (1998, s. 178).

⁵³ Bu tanımlama Stokes’un Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem adlı çalışmasında kullanılmıştır (2012, s. 45).

düzenli gelir sağlamak amacıyla talip olduklarını; ancak piyasada ek iş sağlamak için hem Halk Müziği, hem de arabesk icraları gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Sayısı oldukça artan müzik kurslarında da benzer durumun varlığına dikkat çekmektedir. Bu kurslarda öğrencilerin kendine ait besteleri ve bu bestelere uyarlanan icra tekniği olması bakımından ekol olan bir arabesk yıldızının müziğine büyük bir ilgi duyduklarını belirtmektedir. 1990'lı yıllarda müzik kurslarındaki öğrencilerin, gizlice de olsa, arabesk ve Halk Müziği'ni sentezlemek için elektro bağlama çalmaya hevesli olduklarını ifade etmektedir (1998, s. 74-81). Araştırma kapsamında yer alan P13 ve P14'ün müzik performanslarında bu etki göze çarpmaktadır. Bu performans sanatçılarının arabesk ve Halk Müziği motiflerini bağlama ile icra etmeleri, gerek sosyal medya, gerekse popüler TV kanalları aracılığıyla büyük bir dinleyici kitlesine ulaşmalarında etkindir. Örneğin, ev ortamında çekilen ve sosyal medyada yayınlanan bir videoda P14 belirtilen erkek performans sanatçısının (Türkiye'de arabeskin öncüsü olduğu düşünülür) bestelediği bir eserini icra etmiş ve 2017 yılının sonu itibariyle yaklaşık 328.000 kere izlenmiştir. Örnek aldığı erkek performans sanatçısının aynı eserle ilgili videosu ise 2017 yılı itibariyle yaklaşık 1.550.000 kere izlenmiştir. Ayrıca, P14'ün bu türde çok sayıda performansı bulunmaktadır ve bu performanslarında kimi zaman eklektik bir müzik ortaya koyan, böylelikle kendi tarzını oluşturan erkek performans sanatçısını müzikal açıdan taklit ettiği görülmektedir. Bu açıdan P14 arabeskin sunmuş olduğu erkeksi bir duygu dünyasına uyumlandığı gibi; erkek tarafından oluşturulan müzikal performans biçimine de uyumlanmaktadır.

Arabesk adı verilen bu müzik türü, aynı zamanda kendine özgü toplumsal davranış biçimini işaret etmektedir. Bu anlamda, ortaya çıkışı itibariyle kentin ücra köşelerinde konumlanmış; ancak daha sonra geniş kabul görmüş olan bu müzik türü Stokes'un deyimiyle "eski düzenden yenisine geçişten kaynaklanan, tarihsel olarak belirli bir sosyal, demografik dengesizlik durumu" nun yansımasıdır. Dahası, erkeğe atfedilen davranış kalıplarıyla, abartılı, kaderci bir tutumun tezahürü olduğu görülmektedir (Stokes, 1998, s. 147). Bu tutum, toplumda siyasî meselelerle ilgili duyarlılık oluşturma, mikro ve makro düzeydeki tüm iktidar biçimlerine karşı koymak suretiyle halkı muhalefet etrafında birleştirme gibi dinamiklere sahip olan Halk Müziği'nin (en doğal biçimiyle, kırsaldaki tezahürünün) karşıtı olarak nitelendirilebilir. Stokes'un belirttiği üzere, her ne kadar modernizasyonun dayattığı, eğitim kurumları ve resmî icra kurumlarınca standartların pekiştirildiği, dengeli ve sistemli bir anlayışa karşı

alternatif olarak ortaya çıksa da; toplumu siyasî ve sosyal duyarlılıktan uzaklaştırarak, duyguların iç içe geçtiği, kaderci, bireysel davranış modeline çekmektedir.

Arabesk, hakkındaki olumsuz ve hararetli tartışmalar bir yana, piyasada bağlama çalan pek çok sayıda müzisyenin ilham kaynağı olduğu inkâr edilemez. Nitekim, araştırmamız kapsamında incelenen P4, P13, P14 ve P15'in müzikal performanslarında da arabesk etkisi görülmektedir. Bu etki ile birlikte, tercih edilen çalgı grupları aynı melodiyi icra etme amacından uzak, eş zamanlı olarak bireysel icraları öne çıkarmaktadırlar. P14 ve P15'in performanslarında bağlama icralarındaki duraksız süslemeler; elektro bağlama, yaylı çalgılar, klâvyeye, vurmali çalgılar, bass gitar, kimi zaman ney ve kavalın iç içe geçtiği bir müzikal atmosfer sağlanmaktadır. Hal böyleyken, şehrin ücra köşesinde de olsa, koşuşturmalı bir yaşam biçimi sergileyen, gürültünün ve kalabalığın içerisinde öne çıkma amacıyla var olan bireysel gösteriler, abartılı ve soluksuz bir müzik performansına dönüşmektedir. Şüphesiz bu müzik performansları ve içeriğini oluşturan melodik işlemler, modernizasyonun ağırlığını hissettirdiği, resmî kurumlar tarafından belirlenen standartların dışına çıkmakta, popüler müzik standartları göstermektedir. Şekil 3.25 ve 3.26'da görülen aynı esere ait melodik işlemler bu iki standart arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır.



Şekil 3.25 : Zeytinyağlı Yiyemem adlı eserden küçük bir kesit (Vokal).



Şekil 3.26 : Zeytinyağlı Yiyemem adlı eserden küçük bir kesit.

Şekil 3.25'de TRT kurumunca toplu icrada bütünlüğün oluşması bakımından süslemelere yer verilmediği, 1/4'lük ve 1/8'lik birim sürelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Böylece, melodik işlemlerin sınırı çizilmekle birlikte, bu

sınırlar içerisindeki müzikal ifade geniş aralıklarla rahatlatılmaktadır. Bu standart sınırlar içerisinde bir taraftan dinleyicinin melodinin hazzını alması sağlanmakta, diğer taraftan ise performans sanatçısına özgü, işlenebilir motiflere fırsat verilebilmektedir. Şekil 3.26'deki melodik işlemede ise kalabalık bir şehrin gürültüsünü duymak zor değildir. Bu icrada 1/8'lik birim süre değerlerinden ziyade, 1/32'lik birim süre değerlerinin kullanıldığı görülmektedir. 1/4'lük birim süre değerine ise hiç ihtiyaç duyulmamıştır. Bu bakımdan, duraksız ya da küçücük duraksamalarla, aşırı süslemelerle sakin olmayan, adeta kaçırılan bir vasıtaya yetişir gibi bir icra, teknik açıdan performans sanatçısına fayda sağlasa da, geleneksel icradan ayrılmaktadır. Böyle icralarda amaç genellikle, eserin ön plâna çıkmasından çok, performans sanatçısının ön plâna çıkmasıdır. Nitekim, müziğin endüstriyel bir malzeme olarak kullanılması, icra eden kişinin kendisini öne çıkarması, teknik kabiliyetini dinleyici/izleyici kitlesine onaylatması ile mümkündür.

Şehrin imkânları ama aynı zamanda keşmekeşliği içerisinde, sadece hayatta kalabilme değil, aynı zamanda Kapitalizm'in insan psikolojisi üzerinde yarattığı daha fazla para kazanma arzusu günümüzün performans sanatçıları etkisi altına almıştır. Diğer taraftan, araştırma kapsamındaki performans sanatçıları kırı, eskiye, geleneğe, kaynağa özlem duydukları hissedilmektedir. Aslında, modern dünyanın sunmuş olduğu hızlı tüketime ayak uydurma, çokluğun içerisinde varlığını gösterebilme, onaylanma telâşı, geleneğe ya da kaynağa geri dönme arzusu ile birleştiğinde ortaya çıkan durum *kır ve kent arasında sıkışma/kalma* olarak tanımlanabilir. Bu, aynı zamanda kültürünü edinmeden, kente göçmenin travmasıdır. Kültürel travma olarak tanımlanan, sosyal biçim değiştirmeye bağlı olarak gelişen bu durum, Çevik'in tabiriyle, empoze edilmiş ya da dışarıdan gelen, süratli, beklenmeyen, radikal, karmaşık ve öz değiştirici niteliğe sahiptir (2005, s. 43). Bu durum müzikteki karşılığını da aynı tanımlama içerisinde bulmaktadır: Süratli, beklenmeyen, radikal, karmaşık ve öz değiştirici. Elbette bu özellikler müzikal performanslarda farklı derecelerde bulunabilmektedir. Bu sebeple, dönüşüm kimi zaman özden/kaynaktan kopma noktasına varabilmektedir. Araştırma kapsamında incelenen performanslar kronolojik olarak incelendiğinde, 2000'li yıllardan itibaren kırdan kente ve oradan da kültür endüstrisi aracılığıyla hızlı ve yayılmacı bir dönüşümün gerçekleştiği görülmektedir. Şekil 3.27, 3.28 ve 3.29'daki melodik işlemler kaynak kişiye ve performans sanatçısına ait icralardaki dönüşüme örnektir.

GÜL YÜZLÜ CANANIM SANA DOYAMADIM

Kaynak Kişi : Aşık Seyit Meftuni

Bağlama - Vokal : Kaynak kişi (KyEP)
Notaya Alan : Seval Eroğlu

Şan

Gül yüz lü ca na nım sa_____ na_ ey_ ya_ ey_ gül yüz lü

Dede Bağlama

ca na nım sa_____ na_____ de ı do ya ma dım do ya ma_____ dı yı_____ 6

_____ m O gü zel kıy

mat_ lı ca na_____ 6 do ya ma dım do ya ma dı_____ 6 m

do ya_ ma dım do ya ma dı i i yii ım

o gü zel kıy mat_ lı ca na_____ 6 do ya ma dım do ya ma dı_____ m

yay la yo lu ner de n a şa oyou_____ i i y

Şekil 3.27 : Gül Yüzlü Cananım Sana Doymadım adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal KyEP).

Şekil 3.27'deki melodik işlemler kaynak kişiye (KyEP'ye) aittir. Bu melodik işlemlerde kaynak kişinin kültürel birikimini edindiği yörenin izleri görülmektedir. Hem müzikal, hem de edebî açıdan Malatya-Arguvan iline özgü karakteristik özellikler, ağız ve hançere kullanımında kendisini göstermektedir. Yöresel özelliklere bağlı olarak, sade, âdetâ konuşur gibi icra dikkat çekmektedir. Sadeliğin içinde, cümle ve cümleciklerin açığa çıkarılmasında vurgu ve duraklar etkili olarak kullanılmakta, melodik seyir bağlama desteğiyle pekiştirilmektedir. Altılamalar ve vibratolar ile güçlendirilen cümle ve cümleciklerin son kelimelerindeki ünlü vokaller kısmen uzatılarak ünsüz vokallerle birleştirilmekte, aniden kapatılarak abartıya yer verilmemektedir. Eserin icrası sırasında birkaç çarpma dışında, glisando ve süslemelere ihtiyaç duyulmamıştır. Öte yandan, yöresel ağız özellikleri –u, -a, -ı, -i, -o sesli vokallerinin –ü, –e, -ı, -i, -u sesli vokallerine dönüşümü; “doyamadı(yı)m” gibi kimi zaman yumuşak ünsüz ve ünlülerin kelime arasında kullanılması ile dikkat çekmektedir. Arguvan'da yaygın olarak kullanılan terennümlerin birkaçı bu icrada kullanılmıştır: Yayla yolu nerden aşar, dağlar sana kar mı yağdı, vay beni beni cenanım gel, hal böyle böyle cenanım gel.

Şekil 3.28, ve 3.29'da ise P4'ün iki farklı ortamdaki melodik işlemleri görülmektedir.

GÜL YÜZLÜ CANANIM SANA DOYAMADIM

Kaynak Kişi:Aşık Seyit Meftuni

Bağlama-Vokal:P4 (Kayıttan)

Notaya Alan:Seval Eroğlu

Vokal

Gül yüz lü ca na nım sa na e y do ya ma dım do ya (h)a

Bağlama

Vokal

ma dı m oy o y

Bağlama

Vokal

Gül yüz lü ca na nım sa na e y

Bağlama

Vokal

do ya ma dım do ya (h)a ma dı m oy o y

Bağlama

Vokal

O gü zel gi y ma t lı ca na e y

Bağlama

Vokal

do ya ma dı m do ma dı m

Bağlama

Vokal

1. yay la yo lu ner den a şa ra ma na ma e na man

Bağlama

Vokal

2. Dağ la r sa na kar mı ya ğ dı a ma na ma e na man

Bağlama

Şekil 3.28 : Gül Yüzlü Cananım Sana Doyamadım adlı eserin transkripsiyonu (Bağlama-Vokal:P4, Kayıttan).

GÜL YÜZLÜ CANANIM SANA DOYAMADIM

Kaynak Kişi: Aşık Seyit Meftuni
Yer: Çığ Gösteri Merkezi (Ankara)

Bağlama-Vokal: P4
Notaya Alan: Seval Eroğlu

Vokal

Gül yüz lü ca na nım sa na e y do ya ma dım do ya

Mey

Vokal

ma dı mö yo y vib. vib. vib.

Mey

Vokal

Gül yüz lü ca na nım sa na e y do ya ma dım do ya ma dı mo

Mey

Vokal

y oy (ü) yo y vib.

Mey

Vokal

O gü zel kı y mat lı ca na e y do ya ma dı m do ya ma dı

Mey

Vokal

m dağ la r sa na ka r mı ya ğ dı a ma n a man

Mey

Vokal

o gü zel kı y ma t lı ca na e le le le do ya ma dı m

Mey

Vokal

do ya ma dı Yay la yo lu vib.

Mey

Vokal

ne r de na şa ra ma na man

Mey

Şekil 3.29 : Gül Yüzlü Cananım Sana Doyamadım adlı eserin transtkrpsiyonu
(Vokal: P4, Kayıttan).

Şekil 3.28 ve 3.29’da görülen P4’e ait, ayrı mekânlardaki iki icra hem birbirinden, hem de kaynak kişinin icrasından birçok bakımdan ayrılmaktadır. P4’ün ilk icrası albüm kaydındaki icradır. İkincisi ise saha çalışmamız sırasında, türkü bar kategorisinde değerlendirilebilecek olan bir mekânda kaydedilmiştir.

Eserin kaynak kişinin icrasında hem müzikal, hem de edebî açıdan Malatya-Arguvan iline özgü ağız ve hançere özellikleri dikkat çekmekteyken, P4’ün iki icrasında da kendi müzikal algısı öne çıkmaktadır. Buna göre, P4 özellikle ikinci icrasında “oy” terennümünün yerine, sıklıkla “aman” terennümü kullanmakta ve bu terennümdeki –a vokalini, –e vokaliyle (açık ağızla, –a vokaline yakın biçimde kullanılmaktadır) tamamlamaktadır. Ancak bu tamamlama –ı ya da –i vokali ile desteklenmediğinde ya da diğer bir deyişle, –a vokalinden –e vokaline keskin bir dönüşüm gerçekleştiğinde, eserin bağlı bulunduğu coğrafyanın yerel ağız özelliklerinin dışına çıkmış olsa da; bu noktada performans sanatçısının kendi müzikal birikimi öne çıkmaktadır. Elbette bu birikimin oluşmasında müzik endüstrisinin etkisi büyüktür. Kaynak kişinin icrası yöresel özelliklere bağlı, sade ve konuşur gibi (syllabic) olmasına rağmen, P4’ün iki icrasındaki dokuzlamalar ve kimi zaman melodik seyir dışına çıkan süslemeler de sanatçının kültür endüstrisi koşullarıyla oluşan müzikal birikimi ve tercihi kapsamında değerlendirilebilir. Hatta bu sebeple, ikincisinden 16 yıl önce albüm çalışması için kaydedilen ilk icranın melodik işlemelerinin, ikinci icraya göre özellikle cümle sonlarında aynı nota üzerinde ısrarlı kalış bakımından kaynak kişi icrasına daha yakın olduğunu anlamak pek de zor olmasa gerektir.

Eserin ilk icrasındaki altılamaların kimi zaman mevcut perdeden bir üst perdeye ulaşıp geri gelme suretiyle gerçekleştiği görülmektedir. Bu durum ikinci icrada çok daha yoğundur. Frekansın geniş aralıklarla (vibrato gibi sık ve küçük perde aralıklarıyla değil) bir üst perdeye gidip, geri dönmesiyle oluşturulan bu icra biçimi- ki bu müzik terminolojisine göre geniş aralıklı⁵⁴ triole olarak tanımlanabilir- türkü barlarda oldukça sık karşımıza çıkmaktadır. Bu icrada aynı zamanda vibratoların, ön çarpma ve hemen ardından gelen glisandoların oldukça sık kullanıldığı görülmektedir. Ön çarpma ve glisandolar cümle sonlarında vurgulanmakta, türkü bar seyircisine seslenme (nida) amacıyla kullanılmaktadır. Bu teknik tercih aynı zamanda, arabeskin Halk Müziğine

⁵⁴ Buradaki aralık sözcüğü iki perde arasındaki koma değerini ifade etmemektedir. Bu sözcük, trioleyi oluşturan iki perde arasındaki her bir triole birimine ait zaman dilimini ifade etmektedir.

sızması ve 1980 sonrası etkisi gibi yılgınlık halinin tepkiye dönüşmesi ile açıklanabilir. Hem performans sanatçısındaki, hem de dinleyici kitledeki yılgınlık hali bu etkileşimle birlikte, mesajı veren ve alanın birbirini anlama haline dönüşmektedir. Dolayısıyla, bu tepki bir sağaltım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, gerek Özbek'in, gerekse Stokes'un tanımladığı arabesk dinleyicisi tipi türkü barlardaki dinleyici kitleleriyle de uyuşmaktadır: Genellikle kent çevresinde ya da varoşlarda oturan, solcu, Alevî kitle (elbette istisnalar da vardır).

Gerek kent çevresindeki toplumsal yaşam biçimi, gerekse kültür endüstrisi kapsamında edinilen habitus melodik işlemlerdeki yoğun süslemelerin varlığının işaretidir. P4'ün ikinci icrasındaki melodik işlemleri son yıllarda kültür endüstrisinde önemli bir yer tutan türkü bar performanslarının yansımasıdır. Türkü barlardaki yoğun alkol kullanımı müzikal performanstaki abartılı süslemelerin başlıca sebeplerinden biridir. Bu durumun bir başka örneği şekil 3.30 ve 3.31'de görülmektedir. Bu iki icra TRT kurumundaki ve türkü bardaki performansların işleme farklılıklarını ortaya koymaktadır.

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. No: 159 - 18.3.1973

YÖRESİ
ERZURUM
KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK YAŞAR REYHANI
SÜRE

İNCE DEN İNCE
Emrah'dan

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ
DERLEME TARİHİ
8.10.1971
NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

BU GÜN SA BA Hİ LE VI SA Lİ YA RI
DE YİN BA NA BİR HA BER VAR
İN CE DE Yİ NİN CE

Şekil 3.30 : Bugün Sabah ile Visali Yardan adlı eserin transkripsiyonu (küçük bir kesit) (TRT Nota Arşivi).

BUGÜN SABAH İLE VİSALİ YARDEN (İNCE DEN İNCE)

Kaynak Kişi:Aşık Reyhani

Bağlama-Vokal:P4
Notaya Alan:Seval Eroğlu

Vokal

Bağlama

3

5

7

10

Şekil 3.31 : Bugün Sabah ile Visali Yarden adlı eserin transkripsiyonu
(Bağlama-Vokal: P4).

Şekil 3.30’da görülen melodik yapılanmanın 1/16’lık birim süre değerini aşmamak kaydıyla, sadelik ve standart üzerine kurulduğu belirtilebilir. Bu kurumdaki amaç aynı zamanda eserlerin toplu icraya uygun bir şekilde aktarılmasıdır. Ancak şekil 3.31’deki türkü bar performansı incelendiğinde, eserden ve TRT kurumunun yaptığı gibi geleneğin belirli sınırlar içerisinde aktarılması amacından bahsedilemez. Bu performansta, kurumların sunduğu resmî ideolojinin aksine, bireyselleşmeden ve bir standartın yerine başka standartların getirilmesinden bahsedilebilir. Melodik işlemlerde görülen 1/16’lık birim süre değerinden daha küçük notalarla oluşturulan trill ve grupettolar, müzikal ifadeyi karmaşık hale dönüştürerek dinleyicinin dikkatini çekmektedir. Müzikal performansların melodik işlemlerindeki karmaşıklık aynı zamanda, kırsaldan kente aniden (hazırlıksız) göçen; kentle ilgili aidiyet duygusunu tam olarak taşımadığı için kente ayak uyduramayan, metropoldeki yaşamın içinde geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki dengeyi kuramayan bir toplumsal yapının travma

halini yansıtmaktadır. Bu yapı, başta müzik piyasasında, türkü bar icralarında ve düğünlerde, daha sonra ise Halk Müziği'nin sunulabildiği neredeyse her yerde kabul gören bir özelliği daha ortaya çıkarmıştır: Kirli söyleme.

Kirli söyleme halk arasında kullanılan bir tabirdir. Türkçe'de bozma, çarpıtma, tahrif etme anlamlarına gelen distortion özelliğiyle (lirik kullanılması şartıyla) küçük bir benzerlik göstermektedir (Warren, 1999, s. 188). Distortion, Blues, Rock ve diğer modern müzik türlerinde elektro gitar için kullanılan efekt pedalıdır ve dip gürültüsü kaynağı olarak kullanılmaktadır. Performans sanatçısının isteğine göre sert, orta sertlikte ya da yumuşak tonlamalarla kullanılabilir.

Türkiye'de Halk Müziği kategorisinde sunulan eserlerin (beste-türkü) piyasada endüstri ürünü olarak pazarlanmasıyla ortaya çıkan ve kimi mekânlarda (özellikle düğün salonları, türkü bar vs.) yaygın biçimde kullanılan kirli, hırıltılı söyleme özelliği, çalgıdaki dip gürültüsüne benzemektedir. Ancak, bu söyleme özelliğinin dünyada geleneksel müziklerde vokal teknik olarak kullanılıyor olması da muhtemeldir. Halk Müziği olarak adlandırılan ama aslında geleneksel değil, popüler müziklerle benzer işlev gösteren alanın performans sanatçılarındaki görebildiğimiz bu özellik erillik ifade ettiği gibi, sesteki bozulmaya da işaret etmektedir.

Kirli söyleme müzik piyasasında son yıllarda Halk Müziği olarak adlandırılan ama popüler müzik olarak adlandırılması gerektiği savunulan müzik türünde, gerek türkü, gerekse beste icralarında, özellikle bağlama çalıp söyleyen bazı erkek performans sanatçılarındaki görülebilmektedir. Bu özelliğin gelişmesi ve yaygınlaşmasında arabesk sürecinin etkisi büyüktür. Nitekim böylesi icralarda 'olgunluk, dert ile pişmek' imajı verilmeye çalışılsa da, tükenmişlik/yorgunluk/çilekeşlik hali dikkat çekmektedir. Öyle ki, kirli söyleme özelliği sergileyen gençlerde dâhi bu tavrı görmek mümkün olabilmektedir.

Aynı zamanda çilekeşlikle tanımlanabilecek olan bu durum, tıpkı arabeskte olduğu gibi umuda dönüşmemektedir; dolayısıyla ortaya çıkan müzik ve davranış biçimi çözüm odaklı değildir. Ayrıca, bu özellik fayda üzerine kurgulanan kent kültürüyle de uyuşmamaktadır. Oysa, Halk Müziği'nin en önemli özelliklerinden biri, derdin dermana açılan bir kapı olarak algılanmasını sağlamaktır. Halk Müziği dinamik yapısıyla dikkat çeker, dinleyicisini umuda yönlendirir. Dert, bir sağaltım aracı işlevi gördüğü için, yüzünü dermana döner. Diğer yandan, arabesk kültürün kitle iletişim

araçlarıyla toplumda yaygınlaştığı ve Türkiye’deki tüm müzik türlerine sızdığı hesaba katıldığında, Halk Müziği performans sanatçıları ve dinleyicilerindeki yılgınlığın olgunluk olarak karşılandığı genel bir estetik anlayışın kirli söylemede vuku bulması tesadüf olmasa gerektir.

Kirli söyleme, sadece ses kullanımı açısından değil, aynı zamanda performansın tümü açısından incelendiğinde maskülen bir icra biçimi özelliği göstermektedir. Bu yönüyle toplumdaki genel estetik anlayışa uyum sağlamaktadır. Nitekim, türkü bar, düğün salonu gibi mekânların dışında- ki bu mekânlar yerelden endüstriye açılan ara katmanı oluştururlar- sosyal medyada ve kitle iletişim araçlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Halk Müziği’nin geleneksel çalgılarının yanısıra klavye ve distortion özelliğiyle bağlantılı elektro bağlamanın da (Rock ve Blues’da elektrogitar) kullanılabildiği mekânlarda, kentte ötekileşen büyük bir dinleyici kesimini kendisine çekmektedir. Halk beğenisi ve kitle iletişim kanallarının tercihi, özelliğin yayılması bakımından çift yönlü etki yapmakta, bu alandaki birçok sanatçının kirli söyleme özelliğini taklit etmesine neden olmaktadır. Nitekim özelliğin başlıca yayılım şekli taklittir ve bu özelliği kullanan popüler erkek sanatçıların taklit edilmesiyle yaygınlaşmaktadır. Maskülen ekoller ve onların takip edilmesi suretiyle güncelliğini korumaktadır. Bu bağlamda, popüler, maskülen davranış biçimi sergileyen bazı erkek performans sanatçılarının hem ardılları, hem de dinleyici kitlesi üzerinde, kirli söyleme gibi estetik tercihin oluşması ve sürekli pratiğe dönüştürülerek meşrulaşması açısından ana halkayı oluşturdukları gözlemlenmektedir. Elbette bağlama çalıp söyleyen kadın performans sanatçıları başta olmak üzere, Halk Müziği alanındaki diğer kadınlar da büyük bir dinleyici kitlesi tarafından kabul görmek için ana halkayı takip ederek bu estetik anlayışa uyumlanabilmektedirler. Ayrıca ikinci halkadaki ardıllar kategorisinde yer alan bu kadınlar kendi arasında da birbirlerini taklit edebilmektedirler. Yine de, taklit edilen ana unsurun erkek performansı olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Araştırmamız kapsamında bulunan P4’ün yanısıra- ki P4 bu vokal-maskülen icra özelliğinin kadın performansına yansımada başlıca örneklerden biridir ve bu bakımdan bağlama çalıp söyleyen kadınlar tarafından taklit edilebilmektedir- Halk Müziği alanındaki birçok kadın performansında kirli söyleme özelliğine rastlanabilmektedir. Yine de, kadınlarda erkeklerde olduğu kadar keskin bir dip kirlilik/gürültü/hırıltı duyulmaz. Bu özellik kadınlarda icra edilen eserlerin pest

bölgelerine doğru genişleyen melodik seyirle birlikte, yani göğüs rezonansının baskın biçimde kullanılmasıyla belirginlik kazanmaktadır. Ayrıca, bu özelliğe hançereye de baskı uygulanmaktadır.

Kirli söyleme başlı başına maskülen söyleme özelliğidir; ancak beden dili ve artikülasyon ile birleştiğinde maskülen etki yoğunluğu artmaktadır. Böyle icralarda performans sanatçılarının kılık-kıyafet ve tavır açısından görünüşlerinin benzerliği⁵⁵ (erkekler için genellikle sakal, bıyık, oturuş biçimi, kıyafet tercihi, giyim şekli; kadınlar için ise genellikle kısa saç, tercihen uzun saç, oturuş biçimi, kıyafet tercihi, giyim şekli vs.) dikkat çekmekte; erkeğe atfedilen özelliklerin ön plâna çıktığı görülmektedir. Müzikal performanslar artikülasyon açısından değerlendirildiğinde ise “k” ünsüzünün orta damak “k” sı olarak kullanıldığı, “h”, “ğ”, kimi zaman “d” vb. ünsüzlerin bariz bir şekilde sertleştiği, “-e”, “-i” gibi ince ünlülerin “a” ve “ı” kalın ünlülerine yakınlığı belirtilebilir. Örneğin, beni kelimesi kimi zaman “beanı” olarak telaffuz edilebilmekte; çağırmak, ağlamak, mihman gibi birçok kelimede bulunan “ğ” ve “h” ünsüzleri orta damak ve dilin yarım kapanması şartıyla “k” ünsüzüne (bu ünsüzün kullanımında orta damak ve dil arasındaki mesafe tamamen kapanmaktadır) yaklaşmaktadır. Hatta kimi zaman bu özellikler gerek beden diliyle, gerekse vokal ve çalgı icrasındaki melodik işlemlerde kullanılan vurgularla bütünlük sağlamakta; performansta pasif agresiflik durumunun hissedilmesine neden olmaktadır.

Kirli söyleme özelliği genellikle aynı coğrafi bölgeden kente göçen, benzer repertuarları (Doğu Anadolu Bölgesi’nde derlenen türküler, deyişler vs.) paylaşan performans sanatçılarında görülmektedir. Bu noktada, aynı kültürel yapı içerisinde müzik endüstrisine geçiş yapan kimi performans sanatçılarının Erol’un deyişiyle “seslendirmeye ilişkin belli yargı öbekleri”ni paylaştıkları açıktır (2009, s. 95). Dinleyici açısından ise bu durum dinlemeye ilişkin belli yargı öbeklerinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kirli söyleme özelliği dinleyici kitlesi tarafından büyük dertlerin tecrübe edinmesiyle ortaya çıkan, duygulu ve buğulu bir ifade özelliği

⁵⁵ Bu özelliği kullanan erkeklerde sakal ve bıyıklardaki yoğunluk; gömlek tercihi; göğüs kıllarının görülebileceği şekilde açık yaka tercihi; gömleğin pantolonun üzerine bırakılması; bacakları bağlama çalmaya uygun pozisyonun dışında fazla açarak oturma; başı öne eğerek, iletişime kapanarak, yere bakarak icra etme gibi benzerlikler bulunmaktadır. Kadınlar ise genel olarak bu performanslara uyumlanmaktadır. Yine de, bağlama icrasında bacakların açısı, kıyafetin açıklığı gibi iletişime etki eden birçok tercihte erkeklere oranla muhafazakâr, savunmaya çekilen bir yapı sergilediklerini belirtmek gerekmektedir.

olarak tanımlanabilmektedir. Oysa belirtilen vokal özellik artikülasyonu net ve yumuşak bir ifade olan “buğulu ses” tanımlamasıyla örtüşmemektedir. Aksine, bu icrada göğüs rezonansının baskın kullanılması ve havalı fonasyon sebebiyle ana vokal işlemenin dışında ortaya çıkan hırıltılı bir sesin varlığı hissedilmektedir.

3.6 Repertuar Tercihlerindeki Etkili Unsurlar

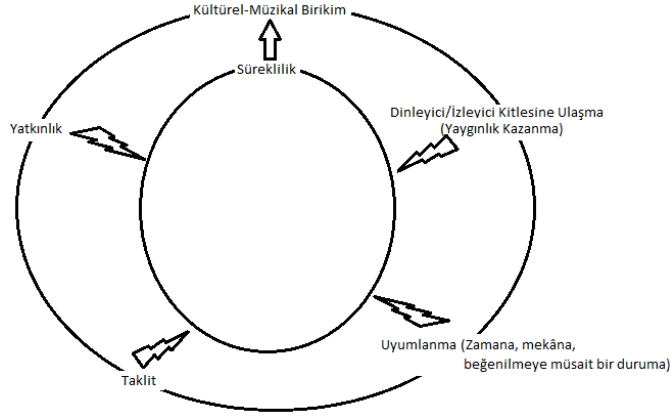
Geleneksel icralarda kadınlar tarafından üretilen ve icra edilen türküler “kadın ağzı türküler” olarak bilinmektedir. Bu türküler doğumdan ölüme, beşikten mezara kadar, yaşamın iki uç noktasına uzanan süreç içerisinde aktif rol oynayan kadınların yaşamdaki toplumsal rolleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır. Halk Müziği’nde kadınların repertuarları genel olarak, gelin türküleri, ağıtlar, ninniler; gurbet, asker, sevda, iş, oyun türküleri, müstehcen ve mizahi türküler olarak sınıflandırılmaktadır (Aral, 1999, s. 37). Bu türkülerin temaları ağırlıklı olarak sevgi, kahır, üzüntü, şikâyet ve hasrettir.

Kadınların geleneksel müzik ürünleri incelendiğinde, toplumsal yaşam içerisinde özel alan ve çevresinde konumlandıklarını tespit etmek pek de zor olmaz. Özel alandan ziyade, kamusal alana özgü sosyalleşme ve sosyal bir varlık olarak bağımsız karar verebilme iradesi, kadınla değil, erkekle ilişkilendirilmektedir. Bu durum, toplumsal düzenin tamamen kadın ve erkeğin alanını belirleyen sembolik bir makine gibi işlemesiyle gerçekleşmektedir. Üstelik toplumsal düzenin bu işleyişi, erkek egemen bakış açısı tarafından belirlenmekte; doğalmış gibi görünen farklılıklar sistemini toplumun üyelerine ve bir sonraki kuşağa aşlamak suretiyle meşruiyet ve süreklilik kazanmaktadır. Bu bakımdan, hâkim konumu (bir erkeğin, otoritenin, yöneticinin vs.) belirten kodlar, sadece o kodların alan içerisinde nasıl kullanıldığı ile ilgili farkındalığı gelişmiş kişiler tarafından anlaşılmaktadır.

Swartz’ın Kültür ve İktidar (Pierre Bourdieu’nun Sosyolojisi) üzerine yapmış olduğu çalışmada Bourdieu’nun habitus kavramı doğalmış gibi görünen alışkanlıklara dikkat çekmektedir: “Bourdieu bu kilit kavrama işaret etmek üzere kültürel bilinçdışı, alışkanlık oluşturan güç, temel, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler, zihinsel alışkanlık, zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları, düzenli doğaçlamaların üretici ilkesi gibi ifadeleri de kullanır” (2015, s. 144-145).

Swartz'ın belirttiği kültürel bilinçdışı alışkanlıklar repertuar çeşitleri ve performanstaki tüm bileşenleri belirlemektedir. Diğer taraftan, derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler, performansta toplumsal rollere göre belirlenen repertuarın süreklilik arz eden pratiğe dönüşmesi sayesinde pekiştirilmektedirler. Bu pratikler sayesinde, kadınların performans ve performans unsuru olan repertuardaki yatkınlık sınırlarını da belirlenmektedir. Yatkınlık bu durumda, Bourdieu'nun belirttiği üzere, “dışsallığın içselleştirilmesi” ve “içselliğin dışsallaştırılması” (2016, s. 44-45) suretiyle ortaya çıkmaktadır. Jourdain ve Naulin yatkınlığı oluşturan habitusun boyutlarını şöyle açıklamaktadır: “[Dışsallığın içselleştirilmesi] Sosyalleşme aracılığıyla, sosyal dünyanın yapılarının içselleştirilmesine... olanak sağlar. Diğer yandan ve aynı zamanda, habitus âdetleri yaratan yapılandırıcı yapı rolü nedeniyle, içselliğin dışsallaştırılmasını sağlar” (2016, s. 44-45).

Elbette habitus bireylerin üzerinde düşünmeye gerek kalmadan, toplumsal bağlam tarafından oluşturulan beklentilerini karşılamak üzere performans üretmelerini mümkün kılmaktadır. Çünkü bireyler kendi öznel yapıları ile nesnel yapıları uyumlandırmakta, sosyal yapının dışsallığını ise öncelikle içselleştirmektedirler. Örneğin “erkekler ağlamaz” söylemi ağıtların büyük oranda kadınlar tarafından temsil edilmesinde başlıca etkidir. Hatta Anadolu'da kadınlar ağıt yakmaları için görevlendirilmektedirler. Bu kadınlara ağıtçı kadınlar adı verilmektedir. Yine de, diğer taraftan birçok konuda olduğu gibi ağıtta da sınırların belirlendiği gözlemlenebilir. Örneğin, bir kadının eşinin öldüğünü ve o kadının eşine ağıt yaktığını düşünelim. Bu aynı zamanda o kadının bağlı bulunduğu topluluk içinde eşine ağıt yoluyla methiyeler dizdiğini göstermektedir. Kadın bu noktada, eşine yaşarken söyleyemediğini, öldükten sonra ifade etmektedir. Yani, sadece repertuar değil, aynı zamanda performans biçimi (söz unsuru, melodik yapı, beden dili, mekân vs.) toplumsal cinsiyet ile ilgili veriler sağlamaktadır. Meseleye sosyolojik açıdan yaklaşıldığında, performanslarda içselleştirilmiş ve dışsallaştırılmış davranış biçimlerinin varlığı gözlenmektedir. Bu davranış biçimleri yatkınlığın- ki, aslında Şekil 3.32'de görüldüğü üzere, çoğu zaman taklidin oluşumuna katkı sağlar- belirleyicisidir. Yatkınlık, uyumlanmayı kolay kılmaktadır. Uyumlanma ise zamana, mekâna ve beğenilmeye müsait herhangi bir duruma göre gerçekleşmektedir. Bu sayede, belirli bir kitleye hitap etmek ve yaygınlık kazanmak mümkündür (Bkz.Şekil 3.32).



Şekil 3.32 : Kültürel-müzikal birikim döngüsü ve repertuar tercihi etkisi.

Şekil 3.32’de görüldüğü üzere, kültürel-müzikal birikim döngüsel olarak ve çift yönlü işlemektedir. Şüphesiz ki, bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuar tercihlerini de bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir. Araştırmamız kapsamında yer alan, bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuarlarını belirlemelerinde yatkınlıkları doğrultusunda bir durum, performans, mekân, zaman, iletişim biçimi gibi birçok etmene *uyumlandıkları* belirtilebilir. Konuyla ilgili olarak mülâkatlardan elde edilen bilgiler çizelge 3.8’de mevcuttur.

Çizelge 3.8 : Bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuar belirleme şartları.

	Soru: Repertuarınızı Neye Göre Belirliyorsunuz?
M1	“Konser repertuarını yöreye göre belirliyordum. Mesela Ege”
M2	“Benim kendi eserlerim yani kendime göre...Değişiyor, ben değiştirmek istemesem bile insanlar aman yani siyasi biraz sert eserler... Bu çok oluyor her yerde...”
M3	“Dinleyici onu bekliyor ben dinleyici için ordayım ve onların gönlünü, ruhunu hoş tutabilmek için kendimden ne kadar katıyorsam onlardan da bir şey katmalıyım ki birbirimizle meşk olalım.”
M4	“Gittiğim yere göre.”
M5	“Ben açıkçası kendi repertuarımda inandığım şeyleri ısrarla sunuyorum. Evet, insanların beklentisi başka. Başka şeyler okumamı istiyorlar. Popüler eserler istiyorlar, ya da ne bileyim Maraşlılarsa Maraş’tan okumamı, Antep’te ise Antep’ten okumamı bekleyebilirler. Herkes farklı bir şey bekleyebilir.”
M6	“Hani ee kendimi çok daha bir tarz içerisine koymadığım sürece konsere göre konsept repertuar belirlemek doğru geliyor bana. Çünkü bir açık hava konseriyse ve konserin konsepti daha festival şenlikse benim oraya salon konseri repertuarıyla çıkmamın doğru olmadığını düşünüyorum. Hatta ekibin de ona göre şekillenmesi gerektiğini düşünüyorum.”
M7	“Yani o da şey halkın isteğine göre tabi ki repertuara göre, halkın isteğine göre, ortama göre, konserin içeriğine göre.”
M8	“Mekâna göre belirliyorum. Bir mesela Alevî Bektaşî kesimin yoğun olduğu yerlerse bir etkinlikse kısa sazımı alıyorum bağlama düzeniyle. Birkaç bozlaktan sonra deyişler ağırlıklı söylüyorum. Ama bir mesela Niğde’ye gidiyorum. Niğde de tamamen divan çalışıyorum. Oralılar ee bozlakları seviyor. Ortamına göre.”
M9	“Öncelikle kendi repertuarımı seslendiriyorum ayrıca gideceğim dinleyici profiline göre ilaveler yapıyorum.”
M10	“Radyo dışında başka bir yerde sahne almıyorum [Radyo repertuarı icra ediyorum]”
M11	“Hep Deyiş söylüyoruz zaten ama [arkadaşlarla toplandıysak, deyiş dinlemiyor ve Alevî de değillerse] hani onların daha sevebileceği, bilebileceği türkülerden (nedir atıyorum Beyaz Giyme Toz Olur gibi işte Akşam Olur Karanlığa Kalırsın gibi)...Türkü formunda şeyleri pek sevmiyorum ben. Türkü formunda beste diyorlar ya, onları pek sevmiyorum [söylemiyorum da]. Genelde zaten gittiğimiz etkinlikler, konserler, bir derneğin gecesi oluyor ya da yemeği oluyor vs. Orada zaten Deyiş söylüyoruz. Tarzımız bu aslında. Çok da onun dışına çıkmıyoruz.”
M11(1)	“Gittiğim mekâna göre.”

Bağlama çalıp söyleyen kadın performans sanatçılarıyla yapılan mülâkatlardan hareketle, repertuar belirlemede önem sırasına göre 4 unsur dikkat çekmektedir.

- Mekân
- Dinleyici
- Yöre
- Kişisel tercihler

Araştırmamız kapsamındaki 12 kişiden 4’ü çift etken üzerinde durmaktadır. Buna göre, ikisi mekân ve dinleyici etkenini; biri mekân ve yöreyi, diğeri ise kişisel tercih ve dinleyici etkenini bir arada değerlendirmiştir. 7’si mekânın, 2’si yörenin ve 3’ü kendi tercihlerinin önemini vurgulasa da, 1 performans sanatçısının durumu hariç (çünkü o, az sayıda davet edildiği konserlerde kendi ürettiği eserleri icra etmektedir),

mevcut 4 etkenin birbirinden bağımsız olmadığı anlaşılmaktadır. Örneğin, P5 her ne kadar kendi tercihlerinde ısrar ettiğini vurgulasa da, sosyal çevresi ve bu çevrede edindiği kültürel kodları, onu kendi kodlarıyla benzeşik olan dinleyici ile aynı noktada buluşmaya teşvik etmektedir. Dolayısıyla, mülakat yapılan 12, performansları incelenen 17 (biri odak grup) performans sanatçısının belli bir/birçok etkene uyumlandıkları açıktır.

Araştırmamız kapsamında yer alan sanatçıların performansları hem alan kayıtları, hem de sosyal medya paylaşımları üzerinden değerlendirildiğinde, uyumlanmanın kimi zaman önceden plânlanarak, kimi zaman ise hazırlıksız biçimde, anlık ve ortamdaki atmosfer doğrultusunda gerçekleştiği görülmektedir. Plânlı, hazırlıklı performanslarda zaman kavramı iki açıdan ele alınabilir. Birincisi, performans sanatçılarının zaman ve mekân bağlamında nerede konumlandıkları ile ilgilidir. Yani bu açıdan performans sanatçıları çıkış yaptıkları dönemin sosyo-kültürel, siyasal dinamikleri ve bu dinamiklerle etkileşim içine giren mekâna göre repertuar tercihinde bulunmaktadır. Performans sanatçılarının yetiştiği resmî icra kurumları, eğitim kurumları, geleneksel icra ortamları ve popüler müziğin hüküm sürdüğü mecralar, dönemin sosyo-kültürel ve siyasal etkisiyle oluşturularak, repertuarları belirlemektedir. Dahası ve ele alınan mesele açısından en önemlisi, belirtilen tüm ilişkiselliklerin eril bir dünya üzerine inşa edildiği ve öne çıkan repertuarların söz unsurunda erkek egemen anlayışın belirgin bir şekilde görüldüğüdür. Bu durumu analiz edebilmek için performans sanatçılarının mekân ve temsilleri bakımından sınıflandırmakta yarar vardır.

İncelenen performans sanatçıları, resmî icra kurumlarında kadrolu olanlar; herhangi bir icra kurumundan kadrosu bulunmayan ancak müzik piyasasında aktif olarak yer alanlar; kendi olanaklarıyla performans gerçekleştirenlerdir. Repertuarları bakımından kendi aralarında dörde ayrılmaktadırlar:

1. Eser üreticileri ya da kaynak kişiler;
2. Resmî icra kurumlarında görev yapan/yapmış olan, genellikle resmî kurumlar tarafından derlenen türkülerini icra eden performans sanatçıları (TRT, Kültür Bakanlığı sanatçıları vs.);
3. Kaynak kişilerin ya da eserleri kent ortamına taşıyan kişilerin-ki bu insanlar genellikle herhangi bir devlet kadrosunda bulunmayıp, popüler kültür

içerisinde konumlanmaktadır- icralarını esas alan, türkü icra eden performans sanatçıları;

4. Popüler kültürü; bu kültürden beslenmiş icracıları ve dinleyici kitlesini esas alan, türkü/beste icra eden performans sanatçıları.

Kategorilere ayrılan performans sanatçıları belli bağlamlarda ortak özellikler taşıyabilmektedirler. Ayrıca, kimi zaman 3 ve 4 no'lu kategorilerde yer alan sanatçılar, 1 ve 2 no'lu kategoridekilerin ardılları ve takipçileridirler. Bu sebeple, özellikle 2, 3 ve 4. kategoriler arasında keskin bir sınırlama bulunmamaktadır. Örneğin, 4. kategoride yer alan performans sanatçıları performans gerçekleştirdikleri mekâna bağlı olarak 3. ve 2. kategoride yer alan sanatçılarla benzer repertuarları icra edebilmektedirler.

İlk kategoriyle ilgili olarak, mülâkat yapılan ve bağlama çalıp söyleyen kadın performans sanatçıları içerisinde P2 eser üreticisi tek kişidir. P2, sınırlı sayıda olan konserlerinde ve TV programlarında kendi eserlerini icra etmektedir (Bu eserlerin kimi zaman bestesi, kimi zaman ise sözü ve bestesi kendisine aittir).

P2'nin eserlerinde yaşamından kesitler bulunmaktadır. Bu eserlerde sanat yaşamının 1970'li yıllar itibariyle döneminin siyasal çalkantılarının etkisi altında kaldığını görmek mümkündür. P2, mülâkat sırasında dönemin kendisi üzerindeki etkilerinden şöyle bahsetmektedir:

“12 Eylül yasak dönemimde çalışmak zorunda kaldım. 5 yıl gözetim altında sanat yapamadım tabii değişik işlerde (konfeksiyonlarda) çalıştım...12 Eylül'de söylediklerim ne yazık ki yasaklı olduğum için çıkmadı, çıkaramadılar yani firmalar. Yasak kalktıktan sonra [faaliyetlerimi gerçekleştirebildim]” (P2, kişisel görüşme, 2016).

P2 dönemin siyasî çalkantıları içerisinde bir yandan muhalif bir duruş sergilerken; diğer yandan kadın sorununu da bu bağlamda ele almaktadır. Gerek mülâkat gerekse performansı sırasında işaret ettiği kadın mücadelesi vurgusu özellikle bir dönem usta bir âşık ile evli olmasının yarattığı sıkıntılardan kaynaklanmaktadır. Mülâkat esnasında boşanma sebebinin de şu sözleriyle erkek egemenliğine dikkat çekmiştir:

“Evlilik dönemimde eşim de ozandı. Egemenlik diye başladık galiba egemenlik sürdü yani ön plana çıkmamak adına ne gerekiyorsa elinden ne geliyorsa yapmıştır... [Evliliklerde niçin yaşıyor bu problemler?] Kadının ön plâna çıkmasını

[istememelerinden], ikinci plânda kalmak istememelerinden diyorum ben” (P2, kişisel görüşme, 2016).

Elbette onun bu ifadelerinden sonra, eserlerinde dönemin siyasal yasaklarına karşı muhalif duruşunu, kadın mücadelesiyle sentezleyebileceğini hissetmek pek de zor olmasa gerektir. Nitekim siyasal ve toplumsal mücadelesini bağlamsal bütünlük içerisinde şöyle açıklamaktadır:

12 Eylül olmasaydı benim hiçbir zaman sanat dışında başka bir şey yapma olanağım olamazdı. 12 Eylül sebeptir. [Bir kadın olarak bu mücadeleyi nasıl verdim?] Yani erkeklerden eşit mücadele verme ruhuna sahipsiniz siz hele devrimciyseniz, demokratsanız, aydınsanız sizden önceki devrimci eşi içinde bulunduğunuz devrimci gençlik hareketinin içinde siz kendinizi onlarla eşit görüyorsunuz (P2, kişisel görüşme, 2016).

Dolayısıyla P2’nin performanslarında sunmuş olduğu repertuar her şeyden önce yasakçı ve otoriter bir anlayışa dayanan siyasete ve bu siyaset sayesinde arttırılarak süregelen kadın mağduriyetine karşı başkaldırı olarak görülebilir. P2’nin 2016 yılında Barış Manço Kültür Merkezi’nde vermiş olduğu konserde icra ettiği eserler de bu kapsamdadır. Belirtilen konserde icra edilen eserlere ait birkaç dörtlük ve bağlantı şöyledir:

“Dere bizim yerimiz (evimiz)

Suyu alın terimiz

Söyle nedendir dere

Vurulur gençlerimiz

...

Dere böyle durulmaz

Gence kurşun vurulmaz (Halka kurşun sıkılmaz)

Sanma faşist olandan

Birgün hesap sorulmaz

...

Arkadaki destek güç bende olsa

Ferhat gibi dağları deler geçerim (deler geçeriz)

Senin gibi kimse bize çelme takmadı

Benim gibi üstünüze kurşun akmadı

...

Ozan [P2]'yim havaya doymuşam
Pir Sultan gibi kellemi koymuşam
Seksen defa ... gözünü oymuşam
Ülkemden kaçmayarak zulme doymuşam (bedel ödemişem)

[Bağlantı]

Uzaktan davulun sesi hoş gelir

Meydanı boş bulunca (bacılar, beyler) atmak coş gelir” (P2, konser kaydı, 2016).

Bu dörtlüklerde P2'nin döneminin muhalif müziğinden etkilendiği açıktır. Gündoğar ozanlığın bu dönemde değişime uğradığını ifade etmektedir. Ona göre, 1960-1970'lerde ozanlık, erenlerin bade sunmasıyla açıklanabilecek bir mesele olmaktan çok; daha güzel bir dünyayı kurmak için halkla birlikte yürütülen savaşa sazla katılması ile açıklanabilecek bir meseleye dönüşmüştür (Gündoğar, 2005, s. 89). Dolayısıyla çıkış yaptığı dönemi itibariyle P2, halkı mücadeleye çağıran eserler üretmiştir. Zaten, P2'nin eşi de o mücadelenin en bilinen ozanlarından biridir.

Dörtlüklere dikkat edildiğinde, P2'nin muhalif söylemlerinin içerisinde toplumsal cinsiyet açısından veriler bulunduğu da belirtilebilir. Elbette P2 kadın âşık olarak yaşadığı olumsuzlukları ve bu olumsuzluklarla baş edebilme gücünü ortaya koymaktadır. Bu mücadelede kimi zaman bireysel kimi zaman ise toplumsal söylemlerin varlığı dikkat çekmektedir. Ayrıca, ilk iki dörtlükte olduğu gibi kimi zaman gizli bir annelik duygusunun öne çıktığı belirtilebilir. Diğer yandan, vurgulamış olduğu amansız mücadelesini, *Pir Sultan gibi*, *Ferhat gibi* şeklindeki nitelendirmelerle kendisini erkeğe benzeterek sunması dikkat çekicidir. Üstelik bu benzetmeleri toplumsal mücadeleyi tanımlamak için de kullanmaktadır: Ferhat gibi dağları deler geçeriz.

İkinci kategorideki performans sanatçılarının repertuarlarının görev yaptıkları resmî icra kurumlarının arşivlerinde yer alan eserlerden oluştuğu görülmektedir. Bu performans sanatçılarının repertuarlarından örnekler Çizelge 3.9'da gösterilmektedir:

Çizelge 3.9 : Resmî icra kurumlarındaki repertuarlardan örnekler
(erkek ağzı ezgiler).

Performans Sanatçısı	Resmî İcra Kurumlarındaki Repertuarlardan Örnekler (Erkek Ağzı Ezgiler)
P1	Denizin Dibinde Haçcem Demirden Evler Ak Gerdanın Altında da Çiftedir Benler O Gınalı Parmaklarda O Beyaz Eller Yolcuyu Yolundan Eyleyen Dilber (Ses Kaydı) [Nakarat= Dalga dalga dalga dalgalanıyor Haçceyi görenler sevdalanıyor] (Ses kaydı) Evlerinin Önü Çevirme (de) Çardağı Yâr Elinde Gezdiriyor Badeleri Bardağı (Yâr Elinde Gezdiriyor Mezeleri Bardağı) Nazlı Yârin Kokusu Misk-İ Amber Gül Yağı [Nakarat= Ağlama (Da) Kömür Gözlüm Yüreğim (De) Yaralı Beni Bir Taze Gelin Vurdu On Parmağı Kınalı] (Ses kaydı)
P7	Elindedir Bağlama Gara Gözlüm Ağlama O Günkü Sözlerime Cavır Annene Söyleme [Nakarat= Haydendi Emmim Dayım Gurusun Donuz Huyum Ableni Ben Gaçırcem Enişden Olcem Gayrı] [Terennüm-Nakarat Hop Diri Diri Dat Diri Dit Diri Dom Ben Yarimi Seviyom Ben Kezban'a Ölüyom] (Video kaydı) Şu Dağlar Tepe Tepe Gar Yağıyor Serpe Serpe [Katma Söz=Gel Yarım Gel] Güççük Hanım Uykudeymiş Uyardım Öpe Öpe Ağlama Sarı Gelin Al Beni (Video kaydı)
P10	Kapının Önünde Öynük Dikiyi Yürüdükçe İnce Beli Büküyü Dedim Güzel Sen Kimlerin Yarisin Söylemeden Dolu Gibi Döküydü (Ses kaydı) Mecnun Gibi Dolaşırım Çöllerde Hayal Beni Savuruyor Yel Gibi Ah Çeker Ağlarım Gurbet Ellerde Durmaz Akar Gözüm Yaşı Sel Gibi (Video kaydı)

Çizelge 3.9 (devam) : Resmî icra kurumlarındaki repertuarlardan örnekler
(erkek ağzı ezgiler).

P12	Atı Olan El Atına Biner mi Yiğit Olan İkrarından Döner mi [Nakarat-Terennüm= Aman aman vurgunum aman Yoldan geldim yorgunum aman Kara kaşa vurgunum aman] (Video kaydı) Alıverin Bağlamamı Çalayım Çalayım Da Zarı Zarı Ağlayım Bir Mendil Ver Gözyaşımı Sileyim [Nakarat= Ağlaya Ağlaya Gözlerime Kan Doldu, Siyah Da Zülfün Pembe Yanak Üstüne Bend Doldu]] (Video kaydı) Çıksam A Urumelin Düzüne Alsam A Safiye’yi Dizime Safiye’m Kınalar Yakmış On Parmağı Eline [Nakarat= Ar Gelir Osman Aga Ar Gelir Safiye’me Karyola Dar Gelir] (Video kaydı)
-----	---

TRT, Kültür Bakanlığı gibi devleti temsil etmesi bakımından son derece önemli olan kurumlarda Cumhuriyet Dönemi derleme çalışmaları üzerine oluşturulan repertuarların etkin olduğu görülmektedir. Bu repertuarlarda erkek ağzı ezgilerin ezici çoğunlukta olması dikkat çekicidir⁵⁶. Dolayısıyla, kurumsal özelliğiyle ön plâna çıkan ve araştırmamız kapsamına alınan performans sanatçıları belirtilen örneklerdeki gibi genellikle erkek ağzı ezgileri icra etmektedirler (elbette kadın ağzı ezgileri de icra etmektedirler; ancak repertuarların geneline bakıldığında erkek ağzı ezgilerin ağırlıkta olduğu belirtilebilir). Araştırmamız kapsamında yer alan 15 örneğin 14’ü adı geçen resmî kurumların repertuarlarını sunabilmektedirler. Ancak, çizelge 3.9’da görülen P1, P7, P10 ve P12 adı geçen kurumlarda görev yapmış/yapıyor olmaları bakımından performanslarını bu kurumların repertuarı üzerinden kurgulamaktadırlar.

⁵⁶ Şüphesiz bu durumun çok sayıda sebebi bulunmaktadır. Ancak en önemli sebepleri, Cumhuriyet Dönemi derleme ekiplerinin erkeklerden oluşması; kadınlar tarafından üretilen ya da aktarılan eserlerin erkekler tarafından kamusal alana taşınması (halka açık mekânlarda, ulaşılabilir kılınması); derlemelerin genellikle kadınlardan uzak, kadın alanının dışında gerçekleşmesidir. Kadınların duygularını özgürce ifade edebilmesi günümüzde bile pek mümkün değildir. Bu bakımdan, kadın ağzı ezgilerin birçoğunun derlenememesi ihtimali yüksektir; birçoğunun ya sahibi bilinmemektedir, ya da erkek tarafından aktarılması sebebiyle, erkeğe mal edilmiştir. Eserlerin birçoğunun son kıt’asında erkek ismi dikkat çekmektedir (mahlas).

Üçüncü kategoride yer alan performans sanatçıları resmî kurumlar tarafından arşivlenen eserleri icra etmekle birlikte, kaynak kişilerin ya da eserleri kent ortamına taşıyan kişilerin (genellikle herhangi bir devlet kadrosunda bulunmayıp, popüler kültür içerisinde konumlanmaktadırlar) icralarını esas almaktadırlar. Yani resmî kurumlar tarafından arşivlenen repertuarların özelliklerine üçüncü kategoride de rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, üçüncü kategoride tanımlanan sanatçılar genellikle Doğu Anadolu Bölgesi başta olmak üzere, Güneydoğu ve İç Anadolu Bölgelerinden; kendine özgü ağız özellikleriyle öne çıkan yerel coğrafyalardan serbest, karma, esnek ritimli ve ritimli eserleri icra etmektedirler. Ayrıca, bu kategoride yer alan sanatçılar popüler kültür içerisinde konumlansalar da, ikinci kategoriye benzer olarak geleneksel söylem ve pratiklerle dikkat çekmektedirler. Örneğin, performanslarında ulaşılması mümkün olan en eski işitsel kayıtları esas aldıkları sıklıkla belirtilebilmektedir. Bu doğrultuda, icra edilen eserlerin arasında kimi zaman eserin kaynak kişisi ya da sahibi anılmaktadır. Örneğin, P8 İ.T.Ü Bağlama Günleri konserinde sunmuş olduğu bir eserin sahibi hakkında bilgi vermekte; onun nezdinde tüm ustalara saygılarını sunmaktadır.

Dedemin küçük kardeşi [EP] mahlasını kullanırdı. O daha çok Ankara'da yaşadığı için, biraz daha Orta Anadolu Kırşehir bölgesine yakın olduğu için, Abdal ağzını daha yoğun kullanırdı dedeme göre... Müziği biraz benziyor birşeylere ama kendine has çok özel bir yorumu olurdu. Onun gibi seslendirmeye çalışacağım. Tabii yapamam ama... Onlar büyük değerlerdi bizim için. Hepsine rahmet diliyorum. Sağ olan hocalarımıza, üstadlarımıza da uzun ömürler diliyorum (P8, video kaydı, 2016).

P8 performansının tüm kurgusunu dedesi ve büyük amcası üzerinden oluşturmuştur. Yani, repertuarında belirgin bir erkek hâkimiyeti görülmektedir. Kendisini ise erkek dünyasını tasvir eden geleneği sürdürmeye çalışan kişi olarak tanımlamaktadır. Performansının takdimi de bu minvalde gerçekleşmiştir. Oysa, P8 sahnedeki performansına yansımaya da, yapılan özel mülâkatta annesinin kendi müzikal kültürünün oluşmasında başlıca etken olduğunu ifade etmiştir. P8'in annesinin müzikal aktarıma katkısındaki en önemli husus Alevîlik inancı ekseninde gerçekleşen geleneksel muhabbet ortamlarıdır (P8, kişisel görüşme, 2016).

Üçüncü kategoride yer alan sanatçıların inanç kimliklerinin repertuarlarında etkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, kadın zâkirlerin 3 kişiden oluştuğu hesaba katıldığında (bu zâkirlerle odak grup çalışması yapılmıştır), üçüncü kategorideki 10

performans sanatçısının 8'inin Alevî oldukları görülmektedir. Ayrıca, belirtilen kategorideki Alevî sanatçılar kentte konumlanmakta; bu bakımdan kentteki Alevî uyanışından popülerliğe uzanan halkayı oluşturmaktadırlar. Bu halkada, 1990'larda Halk Müziği alanında etkisi yoğun olarak hissedilen Muhabbet albümlerinin izleri belirgin olarak görülmektedir.

Çamuroğlu'nun Türkiye'de Alevî Uyanışı adlı çalışmasında Alevî tarihi ile ilgili ifadeleri değişen koşullarda Alevîliği irdelemekle birlikte, bu inanç ekseninde oluşan müzikle ilgili ipucu vermektedir. Örneğin, Muhabbet albümlerindeki kültürel ve müzikal anlayışı bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Çamuroğlu'na göre, Alevîlik 1980'lerin sonlarından itibaren yeniden keşfetme sürecinin nesnesi haline gelmiştir. 1960'lardan 1970'lerin sonuna kadar uzanan süreçte doruğa ulaşan kırsaldan kente göç, yüzyıllar boyunca varlığını kırsalda sürdüren Alevîliğe kente uyumlanmaya yönelik bir ifade biçimi getirmiştir (Çamuroğlu, 2008, s. 1-12). Alevîlik öğretisinin yüzyıllar boyunca en etkili iki aktarım yönteminden birinin müzik olması dolayısıyla (diğeri edebiyattır); hem dönüşüm geçiren, hem de kimliğin dışavurumu ile birlikte yeniden keşfedilen Alevîliğin müzikal yansımalarında da kente uyumlanmaya yönelik yeni ifade biçiminden bahsedilebilir. Elbette bu süreçte Poyraz'ın (2007) ifadesinden hareketle, ortaya çıkan müzikal yansımanın popülerleşip metalaşması ya da bastırılan bir toplumun çığlığı olarak değerlendirilmesi mümkündür (2007, s. 33). Ayrıca, performansın tüm yapıtaşları bu amaçlar doğrultusunda değişime uğrayabilir. Ancak, bu noktada toplumsal cinsiyet açısından dikkat çeken en önemli husus, kentteki Alevî uyanışı ya da genel olarak Alevî dönüşümü temsilcilerinin kimler olduğudur. Çünkü özellikle üçüncü kategoride tanımlanan performans sanatçılarının repertuarlarında bu temsilcilerin ve hatta ardıllarının etkisi büyük oranda hissedilmektedir. Bu etkinin, ikinci ve dördüncü kategorilerdeki performans sanatçıları da, nadiren, zaman/dönem ve mekâna bağlı olarak ortaya çıktığı belirtilebilir.

Alevî dönüşümü ve onun müzikal yansımalarının en belirgin örneği olan Muhabbet serisi albümleri, Halk Müziği'nde çalıp söyleme geleneğini özellikle Alevîlerin temsili çerçevesinde kente taşınması ve kitle iletişimi ile yaygınlaştırması bakımından büyük önem taşımış; başta Alevî sanatçılar olmak üzere Halk Müziği icra eden tüm sanatçıları etkilemiştir. Muhabbet albümlerinde yer alan sanatçılar öncüllükleri bakımından dikkat çekmişlerdir. Ancak bu öncüllükler, aynı zamanda erkek egemen anlayış üzerine kurulan standartlaşmanın (bağlamanın boyutunun erkek fizyolojisine uygun

olarak standartlaşması, pest karar sesi kullanımı ve bu bağlamda oluşan estetik yargılar vs.) kent ortamına ve oradan kültür endüstrisine taşınmasıyla da değerlendirilmelidir. Nitekim Muhabbet serileri ve bunun gibi projelerin ardılları tarafından gerçekleşen dönüşüm ve etkileşim süreci, zaman ve mekân bağlamında önemli veriler sunmakla birlikte; performansta biçimler (hem çalgı, hem de sanatçıda ortaya çıkan fizikî yapı ile ilgili özellikler, beden dili vs.), repertuarlar ve teknikler üzerinde eril hâkimiyetin işaretlerini vermektedir. Repertuar özelinde değerlendirildiğinde ise, üçüncü kategoride tanımlanan, bağlama çalıp söyleyen kadınların muhabbet ve ardıllarının yapısal özelliklerine uygun olarak deyiş, semah, uzun hava ağırlıklı performans gerçekleştirdikleri görülmektedir. Elbette bu tercihin ana sebebi, temsil edilen coğrafyadaki kültürel ve inançsal benzerliktir; kültürel ve inançsal kodlara aşina olmanın estetik değerler üzerindeki yönlendirici etkisidir.

Üçüncü kategoride yer alan performans sanatçılarının icra ettikleri deyişlerin içeri makam ve dışarı makam ya da cem repertuarı ve muhabbet repertuarı (cem dışında icra edilen repertuar) kapsamında ikiye ayrıldığı görülmektedir. Alevîlikte ve kapalı uygulama alanı içerisinde; dolayısıyla cem repertuarında; gerek söylemde, gerekse pratikte; hatta performansın tüm bileşenlerinde; her ne kadar cinsiyet farkı gözetmeme vurgusu yapılsa da, en azından son bir-iki yüzyıla (daha önceki yüzyıllarda da örnekleri olabilir) ait örneklerde eril ifadeler dikkat çekmektedir. Oysa, Pir Sultan Abdal, Viranî, Şah Hatayî gibi inancın esasını oluşturan ulu ozanlara bakıldığında aşkın ve güzelliğin isimler erkek olarak belirlense de, eril ifadeden bağımsız olarak, Hakk, Muhammed, Ali üçgeni içerisinde ve toplumsal duyarlılık çerçevesinde tanımlandığı belirtilebilir. Çünkü, onların deyişlerindeki aşk, cinsiyetin ve zamanın ötesinde tanımlanan ilâhî bir aşktır. Bu bakımdan onların deyişlerinde Muhammed Ali aynı zamanda semboldür ve Hakk ile bütünleşerek, döngüsel zaman içerisinde sonsuz bir aşkla yâd edilir. Örneğin, Pir Sultan Abdal'ın kendisinden yüzyıllar önce yaşamış olan Ali'ye aşkı doğrusal zamanın ve cinsiyet tasavvurunun ötesindedir. Dolayısıyla, inanca dâir toplumsal algıların zaman içerisindeki değişimi, döngüsel zaman anlayışının, doğrusal zaman anlayışına evrilmesi; maneviyatın madde ve doğrusal zaman üzerinden tanımlanması ile açıklanabilir. Özellikle son dönemde, deyiş türü olarak belirlenen repertuarlarda erkeğe ait özelliklerin öne çıkarılması ve salt maddi güzellikte aranan maneviyat - ki bu güzellik genellikle kadını ifade etmektedir- eril bir dilin deyişlere de nüfuz ettiğini ortaya koymaktadır. Elbette kimi zaman deyiş

dörtlüklerinin Vahdet-i Vücut esasına göre anlam kazandığı iddia edilebilir. Yani, bu noktada yaratılandaki güzellik Yaratan'ın güzelliğidir. Ancak, yaratılandaki güzelliğin genellikle salt kadın ve madde âlemi üzerinden tanımlanması dikkat çekicidir. Nitekim, araştırmamızın kapsamına alınan, bağlama çalıp söyleyen kadınların cem dışı repertuarlarında⁵⁷ aşağıdaki deyişlerdeki gibi erkeğe özgü ifadeler ve erkek dünyasını yansıtan inanç unsurlarına rastlanmaktadır. Bu durum kimi zaman ilk iki örnekte görüldüğü üzere, dini dogmatik kabullere, ahiret inancına ve cinsel zevk ile ödüllendirilmeye getirilen eleştiri halinde bile ortaya çıkabilmektedir.

“Ayıp Değilmidir Âdeme Minnet
Başına Çalısın Haydar Hurili Cennet
Dostluk Pazarında Olma Muhannet
Huri Kılman Senin Olsun Sen Benim” (P5, KP3, video kaydı, 2013).

“Okudum Kuranı Edep Erkanlı
Yaptığım Secdenin Kiblesi Canlı
Gerdeksiz Gecede Bir Delikanlı
Ölü Bir Geline Versinler Beni” (P5, KP2, video kaydı, 2013).

“Siyah saçlarında hatem yüzlerin
Garip bülbül gibi zar eyler beni
Hilal ebruların ahu gözlerin
Tığ-ı sevda ile yaralar beni
Sıdkı'yam billahi terkin etmezem
Gayri güzellere meyil katmazam
Kovsalar dövseler burdan gitmezem
Meğer ferman gele süreler beni” (P6, KP, video kaydı, 2016).

⁵⁷ Araştırma kapsamında yer alan, 15 örneklem içerisinde 1 örnekleme oluşturan kadın zâkirler dışında cemlerde bağlama çalan ve zâkir sıfatını taşıyan kadın icracı bulunmamaktadır. Ayrıca zâkirlik kadınların kendilerinin ve çevrelerinin tanımlamasıdır. Birçok yörede, özellikle kentlerdeki cemlerde Hakk kelâmıların melodi eşliğinde aktaran kişilere zâkir denmektedir. Oysa zâkirlik cem pratiği içerisinde, sistemli ve uzun süreli eğitimi gerektirir. Zâkirlerin Hakk kelâmıların *zikretmeleri* sebebiyle, Alevîlik ile ilgili söz sahibi olacak kadar yetkin olmaları beklenir.

“Ceylan gözlerine kurban olduğum
Tanrı selamını almaz mısınız
Mevla sizi süs için mi yarattı
Siz gel demeyince gelmez misiniz
Karadır kaşınız yaydan nic'olur
Bugün dünya yarın ahret nic'olur
Bir gönül yapması yüz bin hac olur
Siz gönül yapmasın bilmez misiniz” (P4, video kaydı, 2016).

“Gaflet uykusunda demem ki uyu
Herkese ulaşır ecelin yayı
(Dost) Güzel kırılsın güzelim deyi
Elma yanak kalem kaş emanettir” (P8, video kaydı, 2016).

Dördüncü kategoride yer alan performans sanatçılarının repertuarlarının zaman ve mekâna bağlı olarak diğer kategorilerde yer alan sanatçılarla kesiştiği görülebilmektedir. Yine de, bu kategoride yer alan sanatçıların performanslarının tüm bileşenleri popüler kültür doğrultusunda oluşturulmaktadır. Diğer kategorilere göre çok daha fazla sayıda izleyici/dinleyici kitlesine ulaşmak amacıyla performanslarında türkülerden ziyade popüler bestelere ağırlık vermektedirler. Popüler kültür doğrultusunda oluşan bu tercihler geniş bir kitleye ulaşma, beğeni kazanma gibi amaçların yanısıra ekonomik sebeplerden kaynaklıdır.

Ekonomik kaygılarla gerçekleştirilen performanslar, popüler kültürün standartları üzerine kurulmaktadır. Bu standartlar performans sanatçısının eylemselliği dışında, daha çok dinleyici/izleyici kitlesinin estetik anlayışına göre belirlenmektedir. Dinleyici/izleyici kitlesinin kimlikleri doğrultusunda oluşan estetik yargılar performans mekânı ile doğrudan bağlantılıdır. Performans mekânında dinleyici kitlesi sadece kültür tüketicisi değil, aynı zamanda kültür üreticisidir. Popüler kültürün tekrar üretimi ve anlamlandırılması performans sanatçısı ve dinleyici kitlesinin karşılıklı iletişimiyle gerçekleştirilmektedir. Yine de, popüler kültürdeki bu iletişimde dinleyici/izleyici kitlesinin amaç olarak görüldüğü belirtilebilir. Bu noktada, dördüncü kategoride yer alan performans sanatçıları günün koşullarına ve popüler algıya göre repertuar tercihinde bulunmaları bakımından, geleneksel müziğe yabancılaşmaktadırlar. Slater, Adorno'nun *Müziğin Fetişist Niteliği ve Dinlemenin*

Gerilemesi adlı çalışmasından hareketle, Marx'ın yabancılaşma kavramına şöyle dikkat çekmektedir:

“Marx, metanın fetişist niteliğini, insanın kendi başına ürettiği ama değişim değeri olarak, hem üreticiden hem de tüketiciden yabancılaşmış olan şeye saygı olarak gösterir... Bu sır, başarının ve şöhretin gerçek sırrıdır” (Slater, 1998, s. 234).

Marx'ın yabancılaşma tasviri meta fetişizmi ve şeyleşme⁵⁸ kavramları ile birlikte değerlendirilmiştir. Elbette bu bir tesadüf değildir. Özellikle İngilizce yazında bu kavramların birbirleriyle ilişkisi ile ilgili tartışmalar yürütülmektedir. Kulak (2011) Karl Marx'ta Yabancılaşma, Meta Fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları adlı çalışmasında, meta fetişizmi ve şeyleşme kavramlarının kimi yorumculara göre yabancılaşmanın özel görünümüleri olduğunu, kimi yorumculara göre ise bunların her birinin ayrı fenomenler olduğunu ifade etmektedir (2011, s. 39).

Dördüncü kategoriyle ilgili olarak, yabancılaşma ve şeyleşme kavramlarının iç içe değerlendirilmesi mümkündür. Çünkü, bu kategoride kültürün endüstri ürünleri olarak pazarlandığı yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Hal böyleyken, kimi zaman performans sanatçısı ve dinleyici kitlesiyle, kimi zaman ise onların da üstünde, mikro ve makro iktidarlar (müzik kurumları, siyasi iktidarlar, şirketler, sosyal medya araçları, otoriteler vs.) tarafından oluşturulan veya yeniden üretilen kültür manipülasyonundan bahsedilebilir. Kültür manipülasyonu ile tabiri caizse anlamaya çabalamaktan çok eğlenme, kolayca tüketme üzerine seçilen repertuarlar, geleneksel müziğin süreğinden sapma ve yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Yabancılaşma hem geleneğe, hem de kültürel birikimle şekillenen performans sanatçısı ve dinleyicinin kendisine uzaklaşması olarak düşünülebilir. Çünkü popüler kültürde performans sanatçısı kolay tüketilebilir repertuarlar seçtiği sürece müzik alanı içerisinde varlığını sürdürebilir. Dinleyici kitlesi için de aynı şey geçerlidir; bir mekândaki müzikal paylaşımın ortağı olmak ve müzikal paylaşım ile ilgili benzer estetik yargıları taşımak, performans sanatçısının olduğu kadar, dinleyici/izleyicinin de kendisini ortak paydada var etme yöntemidir. Müziğin etkilerinden biri, Langlois'in belirttiği üzere, bireyleri kimliğe

⁵⁸ Genel olarak fetiş olağanüstü gücü olduğu varsayılan, canlı-cansız, maddî-manevî varlığa verilen addır. Fetişizm ise böylesi bir varlığı kutsal sayma halidir. Kulak, meta fetişizmi ve şeyleşmenin yabancılaşmanın bir boyutu olan fiziksel nesnelerin dışsallaşması ile paralellik gösterdiğini belirtmektedir. Fiziksel nesnelerin insana dışsal birer varlık haline gelmeleri gibi insan düşüncelerinin de aynı şekilde öznelere dışsal varlıklar haline gelmeleri şeyleşme ile açıklanabilir (2011, s. 43).

ilişkin çeşitli nosyonlardan dışlanmaları veya onlara dâhil edilmelerinin ayrımına vardır (Erol, 2009, s. 231). O halde müzik, baskın bir cinsiyet kimliği ve bu kimliğe yüklenen toplumsal anlamlarla ilgili veriler taşıyabilmektedir. Nitekim dördüncü kategoride yer alan performans sanatçıların endüstriyel müzik üretimi kapsamında değerlendirilebilecek olan repertuarlarında (özellikle bestelerde) toplumsal cinsiyet bulgularına rastlamak mümkündür. Bu kategoride yer alan sanatçıların güncel albümlerinde kolay anlaşılabilir ve tekrara dayalı sözel ve müzikal yapılar dikkat çekmektedir. Repertuarlardaki anlam bütünlüğü ya da temalarda kadın-erkek ilişkileri (ikili ilişkiler) göze çarpmaktadır. Böylece kolay anlaşılabilen, sanatın duygusal ve düşünsel derinliğini salt kadın-erkek ilişkisine indirgeyen; böylelikle geniş kitlelere ulaşma potansiyeline sahip, çabuk tüketilebilen sözel ifadelerle rastlanmaktadır. Bu durumla ilgili birkaç örnek aşağıda gösterilmektedir:

“Gel son bir kez deneyelim
Bitmesin bak yazık olur
Biz bu aşka emek verdik
Biz bu aşka yürek verdik
Biz bu sevdanın uğruna
Nelerden vazgeçmedik” (P14, video kaydı, 2017).

“Ben ayrılık istemedim
Sebep olanlar utansın
Ülker vurdu yaprağıma
Irmaklar çaylar utansın” (P9, ses kaydı, 2007).

“Dünyayı yakarım senin uğruna
Yeter ki sen benden yüzün çevirme
Eller ne der ise gitmez zoruma
Sen benim yönümü terse çevirme” (P4, video kaydı, 2009).

Popüler kültür repertuarlarının en önemli göstergelerinden biri, temaların büyük oranda kadın-erkek ilişkileri üzerine işlenmesidir. Bu bakımdan, geleneksel repertuar anlayışından farklı olarak, tarihe, topluma, inanca dair derin ifadelerin aksine; bireysel, alışlagelmiş ifadelerden oluşmaktadırlar. Popüler kültürü temsil eden repertuarlar zamanda derinlik gayesiyle değil; kitlelere yayılma gayesiyle üretilmektedirler. Alışlagelmiş yapısal özellikleri nedeniyle, her yeni üretim aynı zamanda tüketim

anlamına gelmektedir. Tüketimin yaygınlaşması ise kitle iletişim araçları sayesinde gerçekleşmektedir; bu sayede yayılma, mekân sınırlarının oldukça ötesine geçmektedir. Dolayısıyla, kültürün endüstriyel bir malzeme olarak pazarlanması amacıyla kitle kültürü repertuardaki yerel dinamikleri ve farklılıkları eritmekte, türdeşlik yaratmaktadır. Aksi halde, farklılıklar pazardaki bölünmeyi beraberinde getirir ve bu durum ürünün pazardaki vahşi rekabetin içerisinde değerini bulmaması, silinip gitmesi anlamına gelir. Mutlu bu hususla ilgili olarak, kitle kültürü meselesine şöyle dikkat çekmektedir:

“Kitle kültürü çok ama çok demokratiktir; herhangi bir şeye veya kişiye karşı veya bunlar arasında ayrımcılık yapmayı reddeder; her şey onun değirmeninde öğütülür ve oradan gerçekten çok ince biçimde öğütülmüş olarak çıkar” (2008, s. 179).

Mutlu’nun ifadesinde hareketle, kitle kültürü oluşumundaki mesajın ürüne dönüşmesi ve dinleyici/izleyici kesimine aktarılmasındaki tüm sürecin plânlı bir şekilde işlediği belirtilebilir. Böylesi bir plânda toplumsal cinsiyet rollerinin gerek eserleri besteleyen kişiler, gerekse eserlerin sözleri vasıtasıyla pekiştirildiğini anlamak pek de zor değildir. Bu noktada, kitle kültürü repertuarlarda sadece kadın-erkek ilişkileri ile ilgili türdeşliği işaret etmemekte; aynı zamanda bu ilişkideki tasvirler ve davranış biçimleri konusundaki türdeşliğe dikkat çekmektedir. Örneğin, bestelerdeki kaleme benzetilen kaş, ceylana benzetilen göz kadına ait tasvirlerdir. Alınma, sahip olunma, edilgen konuma düşürülme, kaderine razı edilme gibi güzellik tasvirlerine uyumlanan birçok eylem de kitle kültürü türdeşliği içerisinde değerlendirilebilir. Dördüncü kategoride tanımlanan kadın performans sanatçılarının repertuarlarında kadın-erkek ilişkileri ve bu ilişkilerdeki davranış biçimleri aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere, sıklıkla işlenmiştir.

“Güzel yüzün ay gibi
Kara kaşın yay gibi
Güzelin gönül evi
Fildişi saray gibi” (P14, ses kaydı, 2017).

“Dere kenarında taş ben olaydım
Elâ göz üstüne kaş ben olaydım
Senin gibi güzele eş ben olaydım” (P9, video kaydı, 2012).

“Huri misin melek misin sen nesin
Bağlandım zülfüne dardayım kesin
Şu garip Özdil’den can mı istersin
Kanım helâl olsun kurbana geldim” (P9, ses kaydı, 2012).

“Adına dolandüğüm da gel yanuma yanuma
Ben seni alacağım ananın inaduna
Adına dolandüğüm da gel yanuma yanuma
Ben seni alacağım babanın babanın babanın inaduna” (P13, ses kaydı, 2002).

“Gara gözler gaş altından süzüler
Kırpiklerde sıra sıra düzüler
Başı çeken mecnun eyler yüz eyler
Gaçma yarım gaçma yarım menden” (P13, ses kaydı, 2014).

“Düştüm sahralara ağlamak kârım
Bir Mecnun misali yârî ararım
Kalmadı tah(am)mülüm yoktur kararım
Başladım efkâra zar delisiyim” (KP, video kaydı, 2012).

“Şu dağların öte yüzü
Güneş vurur erir buzu
Seni be zalımın kızı
İçerime koydu sızı” (KP, ses kaydı, 2015).

“Yar bu can sana sevdalı
Al feda et yollarına
Eğer seni alamazsam
Kıyarım ben bu canıma vah
Le nice Güzeller Gördüm
Sensin bir başka
Sana kara sevdalıyam
Tutuldum aşka vah” (P4, ses kaydı, 2009).

“Bağlat şu öntaşı deli desinler
İçem dost elinden dolu desinler
Bir saçı Leyla’nın kulu desinler
Satsınlar pazarda kul diye diye” (P4, ses kaydı, 2009).

“Ekberi’yim yaram gönül yarası
Baktım gözlerine üzüm karası
Demem odur san sözün şurası
Korkarım ki seni benden el çalar” (P4, ses kaydı, 2009).

“Açma zülüflerin tellere karşı
Senin zülfün benim telim değil mi
Bülbül figan eder güllere karşı
O yar benim gülüm değil mi” (P4, ses kaydı, 1997).

“Sakın Benli Guley Sakın
Hamaylın Boynuna Takın
Düğün Değil, Bayram Değil
Ak Ellerin Kına Yakın
Guley Guley Yar Guley
Guley Guley Yar Guley
Şeker Şirin Yar Guley
Yiğidin Malı Guley
Kendi Malımsan Guley” (P4, ses kaydı, 1997).

“Gülendam Gülendam Avşar gelini
Kınalar belemiş kardan elini
Bir daha göreydim melek yüzünü
Devrana devrana bak bu devrana” (P4, ses kaydı, 1995).

“Kızlar Horon Oynuyor
Dizilmişler Kolkola
Kurban Olam Karakız
Omuzunu Sallama” (P4, ses kaydı, 2012).

“Hayatımı zehir eyleyen kadın
Şimdi feryadımı duyuyor musun
Günümü gecemi zindan eyledin
Yatağında rahat uyuyor musun” (P4, ses kaydı, 2012).

Araştırma kapsamında yer alan ve bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuarlarından alınan örneklerde erkeğin kadına bakış açısı ve kadının toplumsal rollerine ilişkin ifadeler görülmektedir. Bu örneklerde kadının fiziksel özellikleri ay yüzlü, kara kaşlı, kara gözlü, sıralı kirpikli olarak betimlenmiştir. Ayrıca, kadın gülle, melek ve Leylâ’yla özdeşleştirilmiştir. Gül, melek ve Leylâ bu repertuar örneklerinde toplumsal cinsiyet açısından kadını tanımlayan üç önemli anahtar kelimelidir. Melek, çiçek gibi değer biçilen kelimelerin fonksiyonlarının yanı sıra bu ve benzeri kelimelerle bağlantılı anlatılar (Gül ile Bülbül, Leylâ ile Mecnun vs.) kadının edilgen konumu pekiştirilmekte; habitus oluşturulmaktadır. Baherirad *Kadın Gibi Kadın* adlı çalışmasında kadının meleğe benzetilmesi ile ilgili rahatsızlığını dile getirmekte; dikkat çeken şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Melek öyle bir varlıktır ki günah işleyemez, hata yapamaz. Günahın tadını bile almamıştır. İradesi yoktur. Yanlış yapmaya, bu hatayı yaparken vicdanın sesini bastırmak için aldığı zevke odaklanmaya yabancısıdır...İnsan gibi iradesi olmayan, farkında olmadan iyilik yapan bir varlıktır” (2016, s. 133).

Baherirad’ın bu tespitinde kadının meleğe benzetilerek *bilinçsiz masum* konumuna çekildiğini görmek pek de zor olmasa gerektir. Bu ve benzeri kavramlarla bağlantılı olarak kadın, türkülerde/bestelerde alınan, sahip olunan, bekleyen, kaderine razı olan kişi olarak betimlenmektedir. Mirzaoglu *Lirik Türkülerde Kadın Tipleri* adlı çalışmasında konuyla ilgili şu tespitleri, kadının edilgen pozisyonda tanımlanması savını destekler niteliktedir:

“[Türkülerde] kadın... çoğu zaman sevdiğine kavuşamayan, onun ardından kavuşmak için gözyaşı döken ve sevdiğini daima bekleyen biri olarak karşımıza çıkar... başkası tarafından verilen kararı uygulayan veya kaderin getirdiklerine razı olan kadın, devinim açısından bakıldığında... çoğunlukla edilgen (pasif) bir konumda görünür” (2010, s. 128).

Gül ile bülbül, Leylâ ile Mecnun anlatısı da bu yönüyle ele alınmalıdır. Bu hikâyelerde yerinde sabit kalarak bekleyen, talip veya sahip olunan, kaderine razı olan kişi

kadındır.⁵⁹ Erkeğin kamusal alandaki özgürlüğü yüzyıllarca süregelen anlatılarda mevcuttur. Öyle ki, insanın yaratılışını, dolayısıyla insanlık tarihinin başlangıç noktasını konu edinen Âdem ve Havva hikâyesinde bile Havva'nın Âdemin kaburga kemiğinden yaratıldığı ifade edilmektedir (Baherirad, 2016, s. 117). Elbette geçmişteki bu anlatıların günümüze yansımaları kaçınılmazdır. Diğer yandan, anlatılardaki toplumsal cinsiyet temalarının günümüze ulaşmasıyla oluşan repertuarlarda kadının son örnekte olduğu gibi, kahredilen kişi olarak tanımlandığı da görülmektedir. Bu durumun kökleri de geçmişte kadının şeytan olarak resmedilmesinde aranmalıdır. Yani aslında kadın melek ya da şeytan olarak, olay zincirine göre iki uç noktada konumlandırılan varlıktır. Onun edilgenliği hangi noktada tanımlanırsa tanımlansın, değişmemektedir. Ayrıca, geçmişten günümüze gelen semboller ve anlatılar vasıtasıyla kadının hareket alanı sınırlandırılmaktadır. Kadının hareket alanı erkeğin ya da erkek egemen anlayışa sahip kadının ona sunmuş olduğu sınırlar dâhilindedir. Bu sınırlar aynı zamanda geçmişten günümüze, geleneksel olarak biçimlenmiş psikolojik duvar sorununun işaretidir.

Kadının toplumsal roller bakımından hareket alanını belirleyen psikolojik duvar sadece repertuarlardaki söz unsurlarıyla değil, aynı zamanda onları besteleyenler ve icra edenler açısından da önemli bir belirleyici olarak görülmektedir. Şüphesiz ki psikolojik duvarlar çeşitli toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili doxaların kabulüyle oluşmaktadır. Bu bağlamda, örneğin kadın besteci gibi herhangi bir mesleği cinsiyet kimliği ile betimlemek de besteciliğin erkek mesleği olduğu doxasının varlığına işaret etmektedir. *Kadın beste yapamaz ya da kadın erkekten daha iyi beste yapamaz* doxaları, kadının bestecilik ile arasındaki psikolojik duvarı oluşturmaktadır.

Özkişi müzikte cinsiyet rollerine ilişkin yargılar üzerine yapmış olduğu çalışmada, bestecilikteki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin izlerini tarihsel süreçte aramakta; müzik ve yazın dünyasına dikkat çekmektedir. Özkişi, Rousseau, Kant, Schopenhauer gibi birçok düşün ve müzik insanının kadın tanımlamalarında üç temel noktadan bahsetmektedir. Bunlardan ilki soyut düşünce ve zekâ kapasitesinin eksikliği; ikincisi

⁵⁹ Bourdieu *Eril Tahakküm* adlı çalışmasında kadınların erkekler tarafından fetih mantığıyla keşfedildiğini ifade etmektedir. Bu tanımlamanın ardında cinsel edimin tahakküm, mülkiyet ve sahip olma olarak algılanması yatmaktadır. Bu sebeple, özellikle arkadaş sohbetleri kadın fetihlerine ilişkin böbürlenmelerle doludur. Erkek kendisini sahip olmak, almak, gücüne tabi kılmak gibi eylemlerle tanımlamaktadır (2015, s. 34-35).

doğalarına ters olduğu gerekçesiyle erkeklerdeki özelliklere sahip olmaya çalışan kadınlara destek verilmemesi gerektiği, üçüncüsü ise evlilik ve annelik çerçevesinde erkeğe yardımcı olmak için eğitilmesi gerektiğidir (2017, s. 72-73). Bu ifadeler dikkate alınarak, kadın besteci sorunu sadece Türkiye’de değil, tüm dünyada öncelikle toplumsal kabuller üzerinden araştırılmaktadır. Örneğin, Dunbar (2011) *Women, Music, Culture* adlı çalışmasında 20. yüzyılın büyük bir diliminde bile besteciliğin kadınlara uygun bir meslek olarak tanımlanmadığı ifade edilmektedir. Bu yüzyılda kadınlar olmaksızın birçok bestecinin kolejlerde ya da üniversite sistemine bağlı kalarak hayatlarını kazandıkları; ancak, eğitilmiş kadınların kendi bestelerini icra ettirmek için ciddi savaşlar verdikleri belirtilmektedir. Günümüzde ise cinsiyet eşitliği konusunda küçük değişimlerin olduğu; yine de bu süreçte durağan bir tabloyla karşı karşıya kalındığı vurgulanmaktadır. Bu durum, kadınların eğitim ve iş imkânları açısından erkeklerle eşit olanaklara sahip olmadığının göstergesidir (2011, s. 216-217). Elbette mevcut sorunlar kadının soyut akıl yürütme becerisinden yoksun olduğuna dair kabuller ve bu kabullerin kadınların bestecilikle münasebeti arasına psikolojik duvarın sıkıştırıldığına işaret etmektedir. Özkişi bu duvarın bir eğitim teorisiyle oluştuğunun altını şu ifadelerle çizmektedir.

“Bu, bireyi kendine yeterlikten yoksun bırakan bir eğitim teorisine işaret eder ki, böyle bir sistemde eğitilen kadınların/erkeklerin geleneksel açıdan erkeklere/kadınlara sunulan pekçok meslekten uzak tutulmasına neden olmuştur ve kadınlar açısından bestecilik de bunlardan biridir.” (2017, s. 72).

Her ne kadar bestecilik geleneksel müziklere uzak gibi görünse de, 21. yüzyılın mevcut imkânları ve dönüşen koşulları (köyden kente göç, teknolojik ilerlemeler, popüler kültür ve buna bağlı olarak kültür endüstrisi vs.) performans sanatçılarının beste icra etmeyi tercih etmelerine sebeptir. Elbette beste icrası kişisel bir tercih olabilir. Ancak bu tercihin çevresel koşullardan bağımsız olamayacağı açıktır. Ayrıca, tespit edilen türkülerin birçoğunun farklı performans sanatçıları tarafından icra edilmiş olması, performans sanatçılarını beste icra etmeye yönlendirmektedir. Aslında aynı eserin her icrası, eserin dönüşümü ve yeniden üretimidir; ancak tüketim sektörü, hem performans sanatçısını, hem de dinleyici kitlesini tüketime tâbi kılarak, sürekli yenilik arayışına zorlamaktadır. Dolayısıyla bestelerin üretimine dönecek olursak, kadınların kompozisyon alanından çekilerek eril ifadelerden oluşan besteleri icra etmek zorunda bırakıldıklarını belirtmek pek de güç olmaz. Bu durumun bir süre sonra,

sorgulanmayan bir edinime dönüşmesi yani, habitus halini alması da elbette şaşırtıcı değildir. O halde, bestelerdeki, ya da daha önce bahsi geçen türkülerdeki eril ifadeler egemen zevki oluşturmakta; erkek egemen zevk ise bağlama çalıp söyleyen kadınların müzikal ifadesine hatta performansına dönüşmektedir.

Özkişi bestecilik konusunda önemli bir hususun daha altını çizmektedir: Bir kadının kompozisyonunun başarısının erkek gibi bestelenmiş olmasına bağlanması. Örneğin, orkestra için beste yapan bir kadın, orkestra gibi büyük biçimlerle özdeşleştirilen erkeksi müziğe dâhil olabilmek için “ne pahasına olursa olsun, erkek gibi olmalıyım” diye düşünür (2017, s. 74-75). Dolayısıyla ortaya çıkan az sayıdaki kadın üretiminde de çoğu zaman, P2’de görüldüğü gibi, eril ifadelere rastlanabilmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Performans, belirli bir mekânda, belirli bir zaman dilimi içerisinde, belirli bir başlangıcı ve sonu olan seyirci/dinleyici ile icracı arasında gerçekleşen, iletişim amaçlı durum ve eylemler bütünüdür. Paylaşılan ortak deneyim olarak performans, kültür ve toplumsal bellek arasında muazzam bir araçtır. Kültürün belleğe aktarılması, eyleme dönüşmesi ve seyirciye aktarılması noktasında performans; performansın oluşması, topluma ulaşması, belleğe aktarılması ve bilincin işlenmesi noktasında ise kültür meydana gelmektedir.

Performans insan yaşamının tüm sürecini kapsayan, ancak anlık gerçekleşen durum ve eylemlerden oluşmaktadır. Müzik performansı ise, performansın özelliklerini taşımakla birlikte, müzikle gerçekleştirilen performans anlamına gelmektedir. Yani, bu yönüyle gücünü sosyal olay ve yaşamdan; dolayısıyla toplum ve kültürden alan performans, müzik performansını kapsamaktadır. O halde, müzik performansı mikro performans özelliği gösterir ve makro performans özelliği gösteren toplumsal yaşam performansının müzikle harmanlanarak yansımalarından başka bir şey değildir. Diğer yandan, performans ve müzik performansı hem birbirini takip eden, hem de iç içe geçen ortak deneyimleri ifade etmektedir. Bu, birbirine benzeyen, büyük ve küçük çerçevenin kimi zaman birbirini takip etmesi, kimi zaman ise iç içe geçmesi gibidir. Performans ve müzik performansı birbirlerini beslemektedir ve birbirlerine geçiş özelliği taşımaktadırlar.

Performans ve müzik performansı (meseleye bütüncül yaklaşırsak, performansın kendisi) bir taraftan kültürle oluşmakta, diğer taraftan ise kültürel olarak şekillenen habitusları pekiştirmektedir. Bu sebeple, performans toplumsal açıdan belirlenen cinsiyet kimliklerinin de en önemli belirleyicisidir. Ayrıca, toplumsal cinsiyet, cinsiyete biçilen kalıp davranışların sosyal ve kültürel olarak performans edilmesiyle mümkündür. Müzik performansı da bu noktada, mikro performans olarak, toplumsal cinsiyet açısından önemli veriler sağlamaktadır.

Müzik performansındaki toplumsal cinsiyet verilerinin elde edilmesi, bu performansı oluşturan unsurların aynı zamanda sosyal davranış biçimleri olmaları sebebiyle, müzik

performansı araçlarının (beden, çalgı, melodik işleme, repertuar vs.) mekân, zaman ve alan kapsamında değerlendirilmesiyle mümkündür. Çünkü, müzik sadece söz ve melodilerden oluşan bir ifade biçimi değildir; aynı zamanda sosyal olgu ve olayların kalbinde bağlamsal bir performansla açığa çıkmaktadır.

Müzik performansı bağlamsal bir bütünlük içerisinde, sosyal yaşam ve müzik alanındaki toplumsal cinsiyet verilerini yansıtmaktadır. Bu sebeple, öncelikle alandaki toplumsal cinsiyet verilerinin değerlendirilmesi büyük önem arz etmektedir.

Alanlar, aktörlerin (toplumsal cinsiyet açısından cinsiyet kimliklerinin) meşruiyet mücadelelerini sergiledikleri arenalardır. Alandaki tüm stratejik ilişkiler, durum ve eylemler iktidar ve tâbi alanı belirlemektedir. Ayrıca, alanlar eşmantıksal düzlemde var olmaktadır. Yani, farklı alanlar, alan stratejileri noktasında benzerlik taşımaktadırlar. Dolayısıyla, müzik alanı da, diğer tüm alanlar gibi cinsiyet kimlikleri açısından benzer stratejik durum ve davranışlar sergilemektedir.

Müzik alanında hiyerarşik bir yapılanma söz konusudur. Bu yapılanma çeşitli sermaye türlerinin etkisiyle oluşmaktadır. Hiyerarşik yapılanma ya da iktidar ve tâbi alanda konumlanmada kültürel ve sanatsal sermaye türlerinden ziyade toplumsal, sosyal, simgesel sermaye türlerinin ön plâna çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla, müzik alanında iktidar olmayan- ki kadınlar tâbi alanda konumlanmaktadır- ama en iyi ihtimalle, iktidar çevresinde konumlanan kadınların bu sermaye türlerine sahip oldukları gözlenmektedir. Bu doğrultuda, alan içerisinde etkinliği olan kişiler, kurum-kuruluşlar, yazılı ve görsel basın gibi alanın yönetim mekanizmasını oluşturan öğeleriyle sıkı ilişkiler içerisinde oldukları görülmektedir. Sermaye türlerini besleyen çeşitli unsurlar arasında cemaatleşme (görsel ve yazılı medya aracılığıyla, aktörler arasında birliktelik/dayanışma görüntüsünün sıklıkla sunulması; olay ve durumlar karşısındaki benzer tepkiler; eş, dost, aile, akraba, hemşehricilik ilişkileri; alanda birey olmaktan ziyade toplam olma stratejisiyle güç birliği oluşturma vs.) ön plâna çıkmaktadır. O halde, kültürel ve sanatsal sermaye türlerinin etkinliğinden ziyade, müzik alanında nepotizmin (kayırmacılık) sıklığı göze çarpmaktadır.

Müzik alanında hiyerarşik yapılanmayı belirleyen cemaatleşme, habitus ve doxalar (düzen adına yapılan sessiz çağrılar) tarafından görünmez kılınan erkek egemenliğinin sembolik gücü üzerine şekillenmektedir. Bu noktada cemaatleşme, habitus ve doxalardan güç alarak, müzik alanındaki iktidar konumunu erkekleştirmekte; hatta

erkeksileştirmektedir. Nitekim, müzik alanı ve bu alanla ilişki içerisinde bulunan veya bu alanı besleyen alanlar, kurum-kuruluşlar ve birliklerdeki kadın-erkek oranları incelendiğinde, bilhassa yönetim mekanizmalarındaki erkek egemenliği açık bir şekilde görülmektedir. Araştırma kapsamında kendilerini Alevî olarak tanımlayan, bağlama çalıp söyleyen kadınların Alevîlerde cinsiyet ayrımcılığının olmadığına dâir doxaları, kurum ve kuruluşların yanısıra mülâkatlardan ve performanslardan edinilen verilere ters düşmektedir. Bu doğrultuda, öğreti ve pratiğin birbiri ile uyuşmaması sebebiyle *Alevîlik* ve kendilerini Alevî olarak tanımlayan *Alevîler* araştırmalarda kavramsal açıdan oldukça dikkatli kullanılmalıdırlar. Nitekim, Alevîlik Kırklar Cemi anlayışıyla her türlü hiyerarşiye, tekelleşmeye ve iktidar gücü birlikteliğine/dayanışmasına karşı duran, sembolik güç üzerine kurulan cemaat sermayesini değil, kültürel sermaye üzerine kurulan toplumsal birlikteliği vurgulayan, nitelik yanlısı ve eşitlikçi öğreti esasına dayanmaktadır.

Müzik alanındaki hiyerarşik yapılanma, iktidar ve tâbi alandaki aktörlerin alan stratejileriyle belirlenmektedir. İktidar alanındakiler, iktidar adaylarının iktidar çevresine yaklaşımlarına yıkım stratejisi geliştirmelerine karşı muhafaza stratejileri kullanılmaktadır. İktidar/otorite alanında konumlananlar, kendi alanlarını sürprizlere ve radikal çıkışlara kapatırlar. Öte yandan, tâbi alanda konumlananlar da pekâlâ iktidarı muhafaza stratejileri kullanabilirler. Bu doğrultuda, iktidar/otorite alanı ile benzer davranış ve söylemlerde birleşerek, iktidar alanı için tehlike oluşturmazlar. Hatta, muhafaza stratejisine destek sunan tâbi alandaki erkeklerin ya da iktidar alanında konumlanan aktörlerin genellikle benzer fiziksel özellikler göstermeleri de dikkat çekicidir. Sakal, bıyık tercihlerinin yanısıra, göğüs kılını gösterme, baş köşede bacakları gereğinden fazla açarak oturma, oturulan yeri kaplama, baskın bir söz hakkına sahip olma gibi çeşitli eylemlerle erkeği, erkeksiliği ve iktidarı temsil etmektedirler. Kadınlar ise ‘sakalı olmayanın sözünün geçmemesi’ne paralel olarak tâbi alanı temsil etmektedirler.

Toplumsal yapıdaki erkek egemenliği üzerine kurulan alanda, kadınlar sembolik güç (popülarite, ünvan, söz hakkı, veya sakal, bıyık, baş köşede bacakları gereğinden fazla açarak oturma, oturulan yeri kaplayarak iktidar belirtme gibi erkekliği simgeleyen her türlü durum ve eylem) ve simgesel şiddet yoluyla (üstü örtülü biçimde dışlanma) alanda ikincilleşmektedirler. Bilhassa geleneksel müziklerde kadınlar doğumdan ölüme, ninniden ağıta, yaşamın iki uç noktasını temsil eden ve bu yönleriyle eşik

görevi gören varlıklar olmalarına rağmen, gölgede kalan oyuncular olmaktan öteye gidememişlerdir. Öte yandan, kadınlar genellikle tâbi alanda konumlanan diğer aktörler gibi, iktidar alanının muhafaza stratejilerine razı olmakta; hatta bu stratejileri desteklemektedirler. Bu sayede, iktidar alanı ile ilişkilerini baki kılarak, kendi konumlarını garantiye almaktadırlar. Erkek egemen yapıya rızalık göstermeleri, hem müzik, hem de yaşam alanında bu yapıyı sergileyen aktörlerin kendileriyle ilgili stratejilerinin farkında olmamaları ile açıklanabilir. Nitekim, sadece kadınlar değil, erkekler de çoğu zaman düzene kazanmış sessiz çağrılarının farkında değildirler. Öte yandan, alanda konumlanmak için, bilinçli rızalık gösteren aktörlerin varlığı da dikkat çekicidir.

Muhafaza stratejilerinde yaygın olarak kullanılan doxalar vasıtasıyla erkek egemenliği, su pınarları misali, düzenin en derin yerlerine gömülerek, farkedilmesi, anlatılması ve değiştirilmesi zor, yapısal özellik kazanmaktadır. Örneğin, ‘X’den (erkekten) daha iyi saz çalan yoktur’, ‘Sazın kalbi V (erkek)’dir’, ‘Türkünün kalbi Z(erkek)’dir’, ‘Otoritenin (erkek) sözü kutsaldır’, ‘T’nin (erkeğin) sözünün/pratiğinin üzerine söz söylenmez’ gibi doxalar müzisyen kadınları, tâbi alandaki aktörleri belirtilen pratiklerden uzak tutmaktadır. Bu doxalar sayesinde aynı zamanda tâbi alana ve bu alanı temsil eden tüm aktörlere karşı muhafaza stratejisi uygulanmaktadır. Oysa, geleneksel müziklerin geleceğe aktarılmasında büyük önem taşıyan usta-çırak ilişkisiyle yetişen çırak belli bir süre sonra ustalaşmakta ve kendi sözünü, kendince söylemeye başlamaktadır. Çünkü, usta âşık kendi varlığını ortaya koyabilme yetisini geliştiren çırağı ‘seni senden aldım, sana teslim ediyorum’ diyebilmekte; bu sayede hem çırağın saygısını kazanmakta, hem de onu kendi kültürel dünyasına uğurlayarak, kendisine özgü üretim gerçekleştirmesinin önünü açmaktadır.

Türkiye’de performans ve müzik performansları içerisinde gölgede kalan ve tâbi alanı temsil eden kadınlar ‘erkek çalar, kadın söyler’, ‘kadınlar saz çalamazlar’ gibi doxalarla çevrelenmektedirler. Bu sebeple, gerek müzik alanında, gerekse toplumsal düzlemde kadınlar hakkında oluşan yetersizlik miti ve kadınlar tarafında oluşan kendini ispat etme çabası elbette beklenen durumlardır. Bağlama icrasında kimin ne kadar iyi çalıp çalmadığı, ‘yeterlilik’ ya da ‘iyilik’ değerinin neye göre belirlendiği tartışılır ancak teknik açıdan bağlama icrasına hâkim olan kadınların bile bu söylemlerle karşı karşıya kalabildikleri görülmektedir. Hal böyleyken, bağlama hâkimiyeti gösteren kadın için ‘kadına bak, erkek gibi çalıyor’ yaygın söylemi

kullanılarak; erkek ve erkeksiliğin tamamlanmışlıkla, kadın ve kadınsılığın eksiklikle/yetersizlikle tanımlanması sağlanmaktadır.

Bağlamanın kendisinin de hem icra hâkimiyeti, hem de icra mekânındaki cinsiyet kimlikleri ile ilgili konumlanmalar ve hatta kimi zaman doğrudan cinsiyet ayrımcılığı sebebiyle erkek alanını temsil ettiği görülmektedir. Bu hususta özellikle Doğu Anadolu coğrafyasında Alevî toplulukları içerisinde kullanılan *dede bağlama* adındaki çalgının erkek cinsiyetini ifade etmesi dikkat çekicidir. Bu bağlama günümüzde kimi zaman kentte ve popüler kültür içerisinde kadınlar tarafından icra edilmekte olsa da; kırsalda, dedelik ve ocak ilişkileri içerisinde, inancın bir yerden bir yere aktarılması hususunda etkin rol oynayan gezgin dedeler tarafından kamusal alanda icra edilmesi bakımından erkek temsilini ortaya koymaktadır. Öte yandan, son yıllarda gerek yaygın, gerekse örgün eğitim kurumları ve yazılı-görsel basındaki görünürlüklerin artması sebebiyle bağlama çalan kadın sayısında artış yaşandığı belirtilebilir. Ancak, 2012 yılında 4 eğitim kurumunun bir dönemlik zaman dilimi içerisindeki ortalama bağlama çalan kadın oranından hareketle (%32), bu oranın erkek oranına göre düşük olduğu görülmektedir. En önemlisi, bağlama icrasında kadın sayısının artışı erkek egemenliğini biraz olsun kırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilse de; performans, alan ve müzik performansı ile ilgili tespitlerden hareketle, cinsiyet eşitsizliği açısından tek başına yeterli değildir. Çünkü her alanda olduğu gibi müzik alanındaki erkek egemenliği kadın sayısının artışı ile değil, ancak sosyal yaşam alanından, müzik alanına yansıyan toplumsal cinsiyet kodlarının tespiti noktasında farkındalığı gelişen kadın ve erkeklerin artışıyla kırılabilir.

Biri odak grup çalışması olmak üzere (bu grup 3 kadından oluşmaktadır) bağlama çalıp söyleyen 17 kadının müzik performanslarını oluşturan unsurlar açısından tercihleri bazı noktalarda farklılık göstermektedir. Her birine ait, incelenen en az 3'er müzik performansından hareketle, bu kadınların 8'inin sadece bağlama düzenini, 6'sının bozuk düzeni ve 3'ünün belirtilen iki düzeni de kullandıkları görülmektedir. Tespit edilen oran sırasıyla %47, %35 ve %18'dir. Araştırma kapsamına alınan kadın performans sanatçılarının çalgı düzeni tercihleri yöreye, inançsal ve kültürel bağlama, mekâna, kurumsal yapıya; repertuarın, ses sahasının uygunluğuna, icra kolaylığına; ama en önemlisi kendi müzik çevrelerinde oluşan egemen zevk anlayışına göre değişmektedir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların karar sesi tercihleri 440 frekansa göre yaklaşık olarak belirlenmiştir. Buna göre, do ve si karar seslerinin kullanımı ağırlıklıdır. Do frekansı özellikle TRT ve Kültür Bakanlığı gibi resmî kurumlarda kadın ve erkekler için ortak karar sesi olarak belirlenmiştir. 50 yılı aşkın süredir kabul gören bu frekans aynı zamanda, Türkiye’de müziğin modernizasyon sürecindeki standartlaşmasının göstergelerinden birisidir. Do karar sesi ülkemizde sayısı oldukça fazla olan kadın sesleri için kaçınılmaz gibi görülebilir; ancak bu karar sesinin yoğun kullanılmasının önemli bir nedeni standartlaşan estetik yargılardır. Bilhassa kurumsal yapı içerisinde vokalde Do karar sesine karşılık gelen, genellikle kadın sesi üzerine kurulan standartlaşma; çalgıda ise erkek temsili üzerine kurulan standartlaşmaya karşılık gelmektedir. Mülâkat yapılan 12 kadın performans sanatçısından elde edilen veriler doğrultusunda, bağlama çalıp söyleyen kadın ve erkeklerin bir arada bulundukları müzik performanslarında ise karar seslerinin genellikle erkek sesine uygunluğuna göre ayarlandığı belirlenmiştir. Bu durumda karar seslerinin bağlamanın hâkimi olarak kabul edilen kişiye (erkek) uygun olarak belirlendiği gözlenmiştir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların kullandıkları karar seslerini belirlemek amacıyla örneklem oluşturan 75 eserin %36’sı Do, %32’si Si, %9,3’ü Lâ, %9,3 Re, %5,3 ü Si Bemol, %5,3’ü Do Diyez, %1,3’ü Lâ Bemol ve %1,3’ü Fa kararındadır. Tespit edilen oranlardan hareketle, bilhassa soprano ve mezzo soprano kadın performans sanatçılarının kendi ses sahaları ve özelliklerinin aksine, genellikle pest karar sesini tercih etmeleri ve göğüs rezonansını baskın kullanmaları dikkat çekicidir. Mülâkat yapılan 12 kadından 9’unun pest karar sesinde icraya meyilli oldukları görülmektedir. 2’si konuyla ilgili net bir fikir beyan etmezken, 1’i pest ve tiz bölgedeki icranın yorum, ses rengi ve teknik kabiliyet doğrultusunda beğenilebileceğini belirtmiştir.

Mülâkatlardan elde edilen verilere göre, yapısal özellikler dışında kalan pest karar sesi tercihlerinde egemen zevkin (özellikle erkek egemen zevkin), repertuarın sözel içeriğine ve amacına uygunluğun, kullanılan 39 tekne standart bağlamaların, örnek alınan icracıların ve toplumsal sınırlamaların etkili olduğu görülmektedir. Mezzo soprano ve alto özellik gösteren pek çok kadın solistin başarılı bulunmasının yanı sıra, bağlama çalıp söylemede örnek alınan ustaların genellikle erkek olmaları Türkiye’de egemen zevk anlayışını ortaya koymaktadır. Nitekim, bağlama çalıp söyleyen kadınların örnek alıdıkları ya da etkilendikleri 54 kişiden sadece 6’sı kadındır ve bu kadınlardan sadece 1’i (performans sanatçısının annesidir; yakın ilişkisi sebebiyle

örnek alındığı açıktır) amatör düzeyde, bağlama çalarak vokal icra gerçekleştirmektedir. Kadın performans sanatçılarının genel olarak hem pest karar seslerini beğenmeleri ve tercih etmeleri, hem de toplumsal normlar sebebiyle tiz frekans kullanmaktan kaçınmaları (hatta bu frekansları sevmemeleri ve ölçülü olma arzuları) erkek egemenliği ve bu kapsamda oluşan zevk hiyerarşisini işaret etmektedir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların melodik işlemelerinde kaynak alınan icracıların- ki bu kişiler çoğu zaman eserin ulaşılabilen en eski ses kaydına göre değil, popüler kültür içerisinde egemen zevki temsil eden ve genellikle müzik alanındaki yetkinliğe göre belirlenmektedirler- taklit edildikleri görülmektedir. Taklit edilen, kırsalın dışında konumlanan ve profesyonel icracılar, öncelikle müzik alanında sembolik güç sahibi olan kişilerdir. Bu icracılar erkeklerdir. Taklit edilen ikincil icracılar ise iktidar alanının çevresinde konumlanan, bu alandaki aktörlerle sıkı ilişkileri olan kişilerdir. Bu kişiler yine büyük çoğunlukla erkeklerdir. Erkek egemen müzik alanında bağlama çalıp söyleyen kadının taklit edilmesine nadiren rastlanılmaktadır. Bu kadınlar genellikle iktidara yakın, iktidar çevresinde konumlanan; bu bakımdan sosyal sermayeye sahip kadınlar oldukları için sadece vokal icrada taklit edilmektedirler. Yani, aslında taklit edilen ana etmen kadın değildir; erkektir. Ayrıca, bağlama çalıp söyleyen ve taklit edilen kadınlar da müzik performansındaki erkek egemen yapıyı yansıtan unsurlara çeşitli açılardan uyumlanmaktadır.

Tâbi alanı temsil eden kadınların, hâkim alanı temsil eden erkeği taklit ederek tamamlanmaya (toplumsal algıya göre) çalışması elbette beklenen bir durumdur. Eserlerin elde edilebilen en eski ses kaydında belirtilen kaynak kişiye-ki o da büyük çoğunlukla erkektir- göre değil ama geniş bir kitle tarafından tanınan ve müzik alanında gücü bulunan kişiye göre icra edilmesi gerektiği düşüncesi yaygındır. Buna göre, erkek egemen zevki taklit etme gerek bağlama icrasında, gerekse vokal icrada açığa çıkmaktadır. Bu durum aynı zamanda, tâbi alanın iktidar alanına herhangi bir tehdit oluşturmamasına, hatta bağımlı olmasına da sebeptir. Böylece, aktörler hem iktidar alanını, hem de tâbi alanı (kendi konumlarını) muhafaza etmektedirler. Nitekim, bağlamanın tipi, çalgı düzeni, bağlama icrasında kullanılan tezene ve pençe tekniklerinin yanı sıra vokal icrada kişisel artikülasyon, kirli söyleme, ağız-hançere özellikleri, vurgu ve duraklar, nüanslar, süsleme işaretleri gibi melodik işlemeye katkı sunan pek çok unsurda büyük oranda benzerlikler görülmektedir. Ayrıca, erkeğin taklit edilmesi beden dilinde ve sözlü ifadelerde (eril dil kullanımı) kimi zaman ve çeşitli

derecelerde erkeksileşme biçiminde ortaya çıkmaktadır. Kadının doğal icrasının dışına çıkarak erkeği taklit etmesi (özellikle göğüs rezonansının ve süsleme işaretlerinin oldukça yoğun kullanılması, sesi gırtlığa sıkıştırılması ve havalı fonasyonla ortaya çıkan kirli söyleme) müzik performansında abartının ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuarlarının belirlenmesinde mekân, yöre, kişisel beğeni ve dinleyici kitlesi beğenisinin ön plâna çıktığı görülmektedir. Mülâkatlardan elde edilen verilere göre, bağlama çalıp söyleyen kadınların 7'si mekânın, 2'si yörenin ve 3'ü kendi tercihlerinin önemini vurgulamaktadır. Bu kadınlardan sadece 1'i kendi eserlerini icra etmektedir.

Bağlama çalıp söyleyen kadınlar repertuarları bakımından kendi aralarında 4'e ayrılmaktadırlar:

- 1- Eser üreticileri ya da kaynak kişiler;
- 2- Resmî icra kurumlarında görev yapan/yapmış olan, genellikle resmî kurumlar tarafından derlenen türkülerini icra eden performans sanatçıları (TRT, Kültür Bakanlığı sanatçıları vs.);
- 3- Kaynak kişilerin ya da eserleri kent ortamına taşıyan kişilerin-ki bu insanlar genellikle herhangi bir devlet kadrosunda bulunmayıp, popüler kültür içerisinde konumlanmaktadır- icralarını esas alan, türkü icra eden performans sanatçıları;
- 4- Popüler kültür; bu kültürden beslenmiş icracıları ve dinleyici kitlesini esas alan, türkü/beste icra eden performans sanatçıları.

Kategorilere ayrılan performans sanatçıları belli bağlamlarda ortak özellikler taşıyabilmektedirler. Ayrıca, kimi zaman 4 ve 3 no'lu kategorilerde yer alan sanatçılar, 1 ve 2 no'lu kategoridekilerin ardılları ve takipçileridirler. Bu sebeple, özellikle 2, 3 ve 4. kategoriler arasında geçişkenlik söz konusudur. Bu bağlamda, 4. kategoride yer alan performans sanatçıları performans gerçekleştirdikleri mekâna bağlı olarak 3. ve 2. kategoride yer alan sanatçılarla benzer repertuarları icra edebilmektedirler.

Bağlama çalıp söyleyen kadınların repertuarlarında 5 unsurun ön plâna çıktığı görülmektedir:

- 1- Özellikle siyasî çalkantıların yoğun yaşandığı döneme bağlı olarak gelişen, muhalif duruşun yansıtıldığı siyasî içerikli eserler;
- 2- Resmî kurumların arşivlerinde yer alan eserler (genellikle eril dil özelliği göstermektedirler)
- 3- Erkek ustanın veya kaynak olarak kabul edilen erkek icracının eserleri;
- 4- İnanç ve öğreti içerikli eserler
- 5- Popüler kültürle ilişkili olarak kolay anlaşılır, çabuk tüketilebilir, sık tekrara dayalı, romantizmi yansıtan eserler (genellikle eril dil özelliği göstermektedirler)

Araştırma kapsamında yer alan ve bağlama çalıp söyleyen kadınlar oldukça nadiren kadın ağızı ezgileri icra etmektedirler. Bu durum, eser üreten kadın sayısının az olması ve eserlerin kamusal alanda erkekler tarafından temsil edilmesi ve bu sebeple erkeklere mal edilmiş olabilmek ihtimalinin yüksek olması ile açıklanabilir. Her iki durum da, toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlar üzerindeki sınırlamalarını işaret etmektedir.

Araştırma kapsamında elde edilen tüm verilere göre, sosyal yaşam içerisinde (sosyal alanda) var olan toplumsal cinsiyet normlarını, müzik alanı ve müzik performansı içerisinde de görmek mümkündür. Sosyal alandaki toplumsal cinsiyet normları bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik alanına ve müzik performanslarına erkeksileşme ya da geri çekilme (pasifleşme) biçiminde yansımaktadır. Geri çekilme ya da pasifleşme toplumsal normlara göre kadınsılığı ifade etmektedir. Bu davranış biçimi rızalık yoluyla gerçekleşmektedir, erkeksileşmede olduğu gibi, alan stratejisinin başka bir biçimidir. Öte yandan, erkek egemen toplumlarda, popüler kültür örneklerinde sıklıkla görüldüğü gibi, kadından beklenen diğer bir davranış biçimi salt görüntüsüyle öne çıkmasıdır. Kadınlığın gerek beden dilinin (işve, cilve, eda, zerafet vs.), gerekse saç, makyaj ve giyimin ön plâna çıkarılması erkek egemenliğini ve erkek egemenliğiyle oluşan estetik anlayışı ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Açar, S.** (2015). *Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Rock Müzikte Kadın: Şebnem Ferah Örnek Olayı* (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Akca, E. B. & Ergül, S.** (2016). Kitle İletişim Çalışmaları Alanında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Gelişimi; Temel Yaklaşımlar ve Çalışmalar Üzerinden Bir Çerçeve Çizme Çabası. İçinde Ş. Yavuz (Editör), *Toplumsal Cinsiyet Medya Temsilleri*, İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Aksoy, B.** (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alpyıldız, E.** (2012). Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 96. s. 86, 89.
- Altay, Y. S.** (2015). *Anadolu'da Kadın ve Müzik (Kadın Kimliği ve Halk Kültürü İçerisinde Kadın'ın Müzikal İfade Biçimleri)*, İstanbul: Çerçeve Yayınları.
- Altınay, R.** (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*, İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.
- Altınay, R.** (2013). Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzikli Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri, *Türk Halk Müziği Makaleler Kitabı*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Altıok, A.** (2017). Kişisel görüşme, İstanbul.
- Altun, H.** (2016). Cinsiyetin Toplumsal İnşası ve Ötekilerin Temsilinde Karşı-Hegemonik Bir Olanak Olarak Sinemanın Protez Belleği, *Toplumsal Cinsiyet Medya Temsilleri* İçinde Ş. Yavuz (Editör), İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Aral (Kuzlu), A.** (1999). *THM'de Kadın Ağzı Türkülerin Müzikal ve Edebi Özelliklerinin İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Artun, E.** (2011). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı (Edebiyat Tarihi/Metinler)* (4. bs.). Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, E.** (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü (Terimler-Motifler- Kavramlar)*, Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, E.** (2014). *Türk Halkbilimi* (11. bs.). Adana: Karahan Kitabevi Yayınları.
- Ata, K.** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- Aydın, A.** (2017, 3 Aralık). Aşka ve Evliliğe Dair. Gündem Özel Programı, CNN Türk. Erişim adresi: https://www.youtube.com/embed/_FoBkmBGqzE

- Baherirad, S.** (2016). *Kadın Gibi Kadın*, İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Bauman, R.** (1984). *Verbal Art as Performance*, United States of America: Waveland Publication.
- Bayram, M.** (2008). *Fatma Bacı ve Bacıân-ı Rûm (Anadolu Bacıları Teşkilatı)* (3. bs.). İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- Beard, D. & Gloag, K.** (2005). *Musicology The Key Concepts*, London and Newyork: Routledge.
- Bolla, P.** (2006). *Sanat ve Estetik*, (K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourdieu, P.** (2015). *Ayrım (Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi)*, (D. Fırat ve G. Berkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P.** (2015). *Eril Tahakküm (La Domination Masculine)* (2.bs.). (B. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourdieu, P.** (2015). *Pratik Nedenler* (2. bs.). (H. U. Tanrıöven Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Buga, C.** (t.y). *Güzel Cemalini Gördüm Beğendim*, Arguvan.
- Bullock, A. & Trombley, S.** (1999). *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, (3rd ed.) London: Harper Collins Publishers.
- Butler, J.** (2014). *Cinsiyet Belâsı (Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi)*, (B.Ertür Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Carlson, M.** (2013). *Performans (Eleştirel Bir Giriş)*, (B. Güçbilmez Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connell, R.W.** (1985). *Theorising Gender, Sociology*, Sage Publications, 19, pp. 260-272.
- Culum, H. A.** (2016). *Kişisel görüşme*, Isparta.
- Çak Ersoy, Ş. & Beşiroğlu, Ş. Ş.** (2017). *Avrupa’da Müzikoloji Alanında Yapılmış Çalışmalarda Kadının Varlığı, Kadın ve Müzik*. İçinde Ş. Ersoy Çak ve Ş.Ş. Beşiroğlu (Editör). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Çak Ersoy, Ş. & Beşiroğlu, Ş. Ş.** (2017). *Kadın ve Müzik* . İçinde Ş. Ersoy Çak ve Ş.Ş. Beşiroğlu (Editör). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Çalışlar, A.** (1993) *Tiyatro Kavramlar Sözlüğü* (Tiyatro Kültür Dizisi: 2). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çamuroğlu, R.** (2008). *Türkiye’de Alevî Uyanışı, Değişen Koşullarda Alevîlik* (5. bs.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çevik, A.** (2005). *Sahnedeki Kültürel Travma: Oyunlarla Yaşayanlar, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20 (41-71). (ISSN: 1300-1523.)
- Çınar, S.** (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Çobanoğlu, Ö.** (1999). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Dökmen, Z.Y.** (2004). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dökmetaş, K.** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- Draper, P.** (2012). !Kung Kadınları: Avcı-Toplayıcı ve Yerleşik Bağlamlarda Cinsel Eşitlikçilik Farkları, *Kadın Antropolojisi* (B. Abiral Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Dunbar, J. C.** (2011). Gender Integration in Twentieth Century Instrumental Ensembles, *Women, Music and Culture (An Introduction)*, Newyork: Routledge Press.
- Dunbar, J. C.** (2011). *Women, Music, Culture (An Introduction)*, New York and London: Routledge Press.
- Duygulu, M.** (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ecevitoğlu, P.** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- Emiroğlu, K.** (2016). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. (6. bs.). İçinde C. Öztürk, (Editör), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Entwistle, J.** (2014). *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet; Temel Sosyolojik Dikotomiler*, (İ. Şahin, Çev.). İçinde İ. Şahin (Editör) Ankara: Atıf Yayınları.
- Eroğlu, S.** (2017). Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama, *Die Baglama in der Türkei und Europa, Erstes Baglama-Symposium in Deutschland (II. Uluslararası Bağlama Sempozyumu)*). In N. Çiftçi and M. Greve (Eds.), Berlin-Deutschland: Ries & Erler Verlag, s. 143-162.
- Erol, A.** (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A.** (2009). *Popüler Müziği Anlamak (Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam)* (3. bs.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ersoy, E.** (2009). “Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği)”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, S. 2, s. 209-230, Elazığ.
- Ertaş, N.** (2017, 1 Mart). Video kaydı, Erişim adresi:
https://www.youtube.com/watch?v=_h6RsHXFYSg
- Eruçar, Ş.** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- Erzincan, E.** (2016). Bir Akort Türü Olarak Bağlama Düzeninde Ortaya Çıkan İcra Şeklinin Bir Çalgı Olarak Bağlama Adlandırmasına Etkisi. İçinde G. Göğüş ve E. Varlı (Editör), *Müzikte Performans Uluslararası Müzik Sempozyumu*, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Etöz, Z.** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- Fabian, D.** (2016). *A Musicology of Performance (Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin)*, Cambridge, UK: Open Book Publishers.
- Fischer, E. L.** (2016). *Performatif Estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fubını, E.** (2014). *Müzikte Estetik* (F. Genç, Çev.) (2. bs.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Gazimihal, M. R.** (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, (Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları 15), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Goffman, E.** (2014), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, (B. Cezar, Çev.). (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökyay, O. Ş.** (2007). *Dedem Korkudun Kitabı (Kitab-ı Dedem Korkut âlâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan)* (1. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gönlüm, Ö.** (2017, 1 Mart). Elindedir Bağlama [Ses kaydı], erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=gpTGeRYdcdU>
- Gümüş, P. Gündoğan S.** (2010). *Richard Schechner ve Performans Kuramı*, Mimesis, Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Gündoğan, S.** (2005). *Halk Şiirindeki Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalif Müzik*, İstanbul: Devin Yayıncılık.
- Holland, J.** (2016). *Mizojini Dünyanın En Eski Önyargısı Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*, (E. Okayay, Çev.). İçinde B. Arıkan (Editör), Ankara: İmge Kitabevi.
- Jourdan, A. Naulin, S.** (2016). *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, (Ö. Elitez, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaya, A.** (2010). Pierre Bourdieu'nun Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı, Ocak ve Zanaat (Pierre Bourdieu Derlemesi) (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kershaw, B.** (2015). *Radikal Performans Brecht ve Baudrillard Arasında*, (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Koç, A.** (2017). Kişisel görüşme, İstanbul.
- Köksel, B.** (2012). *20. Yüzyıl Âşık Şiiri Geleneğinde Kadın Âşıklar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F.** (2004). *Edebiyat Araştırmaları I-II* (4. bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kulak, Ö.** (2011). Karl Marx'ta Yabancılaşma, Meta Fetişizmi ve Şeyleşme Kavramları, *Doğu Batı Düşünce Dergisi (Karl Marx)*, 14, Ankara: Doğu Batı Yayınları, S. 55, s. 33-61.
- Kurt, N.** (2016). Alevî-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, İzmir.
- Kutluk, F.** (2016). *Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: H₂O Yayınları.
- Longman Metro Büyük Sözlük.** (1993), 5, İstanbul: Metro Yayınları.
- Macey, D.** (2000). *Dictionary of Critical Theory*, England: Penguin Group Publication.
- Mazzola, G.** (2011). *Musical Performance (A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools and Case Studies)*, London, New York: Springer Publication.

- McClary, S.** (2002). *Feminine Endings (Music, Gender, and Sexuality)*, United States of America: University of Minnesota Press.
- Melikoff, I.** (2008). *Hacı Bektaş (Efsaneden Gerçeğe)* (5.bs.). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları Yayını.
- Merriam, A.** (1980). *Antropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Mirzaoğlu, G.** (2010). Lirik Türkülerde Kadın Tipleri, *Türkbilgi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 11, S. 20. s. 127-164.
- Modiri, L.** (2017). Kişisel görüşme, İstanbul.
- Mutlu, E.** (2008). *İletişim Sözlüğü* (5. bs.). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Ocak, A. Y.** (2009). *Babailer İsyanı (Aleviliğin Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu'da İslâm-Türk Heterodoksisinin Teşekkülü)* (4. bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Öcal, M.** (2013). Türk Halk Müziğimizde Toplu Çalma Söyleme Geleneği, *Folklor/Edebiyat*, 19, S. 75, s.129-158.
- Özbalkan, N.** (1999), *Alfa Büyük İlgilizce Türkçe Sözlük*, 3, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özbek, M.** (2010). Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İçinde S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Editör), Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özer, F.** (2016). Dinleti kaydı, Isparta.
- Özer, F.** (2016). Kişisel görüşme, Isparta.
- Özgün, M.** (2016). Kişisel görüşme, Isparta.
- Özkişi, Z. G.** (2017). Müzikte Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu, *Kadın ve Müzik*. İçinde Ş. E. Çak, Ş. Ş. Beşiroğlu (Editör), s. 63-96, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Özmen, İ.** (2010). *Simgeler ve Rıza Kenti: Alevilik/Bektaşilik (Antropolojik, Etnografik, Teolojik ve Felsefi Bir İnceleme I-II)* İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Öztürk, A. İ.** (2015) *Şah Sultan (Sultan Hatun) Divanı*, Rek Tur Reklam Matbaa Ltd. Şti, ISBN: 978-605-89834-1-0.
- P1,** (2016). Kişisel görüşme, İzmir.
- P10,** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- P11, P11(1), P11 (2),** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- P11, P11(1), P11(2),** (2016). Dinleti kaydı, Ankara.
- P14,** (2015). Konser kaydı, İ.T.Ü Mustafa Kemal Amfisi, İstanbul.
- P2,** (2016). Konser kaydı, Barış Manço Kültür Merkezi, İstanbul.
- P2,** (2016). Kişisel görüşme, İstanbul.
- P3,** (2016). Kişisel görüşme, İstanbul,
- P4,** (2016). Konser kaydı, Çığ Gösteri Merkezi, Ankara.

- P4**, (2016). Kişisel görüşme, Ankara, İstanbul.
- P5**, (2016). Kişisel görüşme, İstanbul.
- P5, KPx3**, (2016). Konser kaydı, İ.T.Ü Mustafa Kemal Amfisi, İstanbul.
- P6**, (2016). Kişisel görüşme, İstanbul.
- P7**, (2016). Konser kaydı, İ.T.Ü Mustafa Kemal Amfisi, İstanbul.
- P7**, (2016). Kişisel görüşme, İzmir.
- P8**, (2016). Konser kaydı, İ.T.Ü Mustafa Kemal Amfisi, İstanbul.
- P8**, (2016). Kişisel görüşme, İstanbul.
- P9**, (2016). Kişisel görüşme, İstanbul.
- Parlak, E.** (1998). *Türkiye’de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri* (Sanatta Yeterlilik Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Parlak, E.** (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş (Hayatı, Sanatı, Eserleri) I-II*, İstanbul: Demos Yayınları.
- Parlak, E.** (2017). Kişisel görüşme, İstanbul.
- Poyraz, B.** (2007). *Direnişle Piyasa Arasında: Alevîlik ve Alevî Müziği*, İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Reinhard, K. & Reinhard, U.** (2007). *Türkiye’nin Müziği I-II*, (S. Sun, Çev.). Ankara: Sun Yayınevi.
- Reiter, R. R.** (2012). *Kadın Antropolojisi*, (B. Abiral, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sakar, M. H.** (2007). *Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın (Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya)* (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Salcı, V. L.** (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleleri*, İstanbul: Nümune Matbaası.
- Sarkissian, M.** (1992). *Gender and Music, Ethnomusicology An Introduction (The Norton/Grove Handbooks in Music)*. In Helen Myers (Ed.). UK: The Macmillan Press.
- Schechner, R.** (2003), *Performance Theory*, London and New York: Routledge Classics.
- Schechner, R.** (2015), *Ritüelin Geleceği (Kültür ve Performans Üzerine Yazılar)* (Z. Ertan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Serçe, B. & Bakar, C. & Şahin, G.** (2009). Popüler Müzik ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine, *BÜ’de Kadın Gündemi*, S.16, s. 3-12.
- Shumway, D. R.** (1999). *Performance, Key Terms in Popular Music and Culture*. In B. Horner and T. Swiss (Eds.), UK: Blackwell Publication.
- Slater, P.** (1998). *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi (Marksist Bir Yaklaşım)*, (A. Özden, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Stanislavski, K.** (2015). *Oyuncunun El Kitabı*, (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Stokes, M.** (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı (The Arabesk Debate Music and Musicians in Modern Turkey)*, (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M.** (2012). *Aşk Cumhuriyeti (Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem)* (H. Doğrul, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sürmen, E.** (2016). Kişisel görüşme, Ankara.
- Swartz, D.** (2015). *Kültür ve İktidar (Pierre Bourdieu’nun Sosyolojisi)* (3.bs.). (E. Gen, Çev.). İçinde L. Cantek (Editör). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şeriati, A.** (2015). *Kadın (Fatıma Fatımadır)* (6. bs.). (E. Özlük, Çev.). İçinde H. Kırlangıç ve D. Örs (Editör), Ankara: Fecr Yayınları.
- Tatlıcan, Ü.; Çeğin, G.** (2010). *Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği, Ocak ve Zanaat (Pierre Bourdieu Derlemesi)* (2. bs.). s.303-366 İstanbul: İletişim Yayınları.
- Temiz, İ. M.** (t.y). Yarin Elllerinden [Albüm]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Terzi, C.** (2017). Kişisel görüşme, İstanbul.
- Terzi, C.** (2017). Klassifizierung der in Anatolien gespielten Bağlama-Familie in terminologischer, typologischer und tonräumlicher Hinsicht (Anadolu’da Çalınan Bağlama Ailesinin Terminolojik, Yapısal ve Ses Sahaları Bakımından Tasnifi), *Die Baglama in der Türkei und Europa, Erstes Baglama-Symposium in Deutschland (II. Uluslararası Bağlama Sempozyumu)*. In Nevzat Çiftçi and Martin Greve (Eds.). s. 17-35, Berlin-Deutschland: Ries & Erler Verlag.
- Tufan Tanrıöver, H.; Eyüboğlu, A.** (2000). *Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Öğeler (Cinsiyetçiliğin Kültürel Pratikleri Aracılığıyla Yeniden Üretilmesi: Popüler Kültürde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Olumlu ve Olumsuz Öğeler*, T.C Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, Ankara: Cem Web Ofset Basımevi.
- Turan, E. Y.** (2015). Platon’un İdealar Kuram Ekseninde Mimesis Olarak Sanat, *Tarih Okulu Dergisi* (Journal of History School), 8, S. 12, s. 1-8.
- Turan, M.** (2016). Kişisel görüşme, Burdur.
- Turner, V.** (1982), *From Ritual to Theatre*, New York: PAJ Publications.
- Ulusoy, V. H.** (2018). Şah Dedik Bacıya Şah’tan İçeri, *Serçeşme Dergisi*, İstanbul: Hünkâr Yayıncılık, S. 43, s. 12-15.
- Ulusoy, V.H.** (2017). Deyiş ve Nefeslerimiz, *Serçeşme Dergisi*, İstanbul: Hünkâr Yayıncılık S. 40, s. 8-9.
- Url-1** <http://muyorbir.org.tr/page/yonetim_kurulu_345>, erişim tarihi : 02.05.2017.
- Url-2** <<http://www.mesam.org.tr/mesam-hakkinda>>, erişim tarihi: 02.05.2017.
- Url-3** < <https://m.youtube.com/watch?v=pv4cTh6J7EI>>, erişim tarihi: 01.03.2017.

Url-4 < <https://www.youtube.com/watch?v=hKmkh7monSo>>, erişim tarihi:
01.03.2017.

Url-5 <<https://www.youtube.com/watch?v=vhDGQ7Qpp9M>>, erişim tarihi:
01.03.2017.

Url-6 <<https://www.youtube.com/watch?v=KwEVbMGbl6E>>, erişim tarihi:
12.01.2018.

Url-7 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=255386, erişim tarihi: 14.12.2017.

Üçer, M. (2016). Kişisel görüşme, Ankara.

Warren, H. (1999). *Oxford Türkiye Sözlük İngilizce-Türkçe* (2.ed.). A. Akyor (Editör)
UK: Oxford University Press.

Yalçınkaya, A. (2016). Kişisel görüşme, Ankara.

Yaltırık, H. (2016). Kişisel görüşme, İzmir.

Yaramışlı, Ç. (2018, 18 Ocak). Ahmet Kaya Şarkıları Üzerinden Türkiye'nin 1980 ve 90'larına Genel Bir Bakış, *Sosyoloji Adına Bir Bülten*, erişim adresi:
<http://www.sosyolojibulteni.com/tr/sanat/72/ahmet-kaya-sarkilari-uzerinden-turkiyenin-1980-ve-90larina-genel-bir-bakis.html>.

Yaşar, S. (2016). Kişisel görüşme, Hacıbektaş.

Yenisey, F. (1946). *Bektaşî Kadın Şairlerimiz*, İzmir: Pazar Neşriyat Yurdu Yayınları.

Yıldız, B. (2017). Müzik Araştırmalarında Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımlarına Türkiye Bağlamında Genel Bir Bakış, *Kadın ve Müzik*. İçinde Ş. E. Çak, Ş. Ş. Beşiroğlu, İstanbul: Milenyum Yayınları.

Yüksel, M. (2017, 1 Mart). Et Muvaffak Rabbena [Video kaydı], erişim adresi:
<https://www.youtube.com/watch?v=yYv5EJoSG7g>

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Seval Eroğlu
Doğum Tarihi ve Yeri : 1984, Kadıköy-İstanbul.
E-posta : sevaleroglu84@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2008, İstanbul Teknik Üniversitesi, Konservatuvar Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü.
- **Yükseklisans** : 2011, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı.

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2003 yılında girmeye hak kazandığı İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'nden (İngilizce) 2008 yılında dereceyle mezun oldu.
- 2006 yılından itibaren yurt içi ve yurt dışında, bağlama çalıp söyleyerek çok sayıda solo konserler verdi. Kimi zaman toplu çalışmalarda da yer aldı.
- 2007 yılında Arguvan Türküleri Ses Yarışması'nda birincilik kazandı.
- 2007 yılında TRT Halk Müziği Gençlik Korosu'na hem saz, hem de ses alanından birincilikle girdi.
- 2007-2010 yılları arasında Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası'nda yer aldı.
- 2008-2011 yılları arasında İ.T.Ü Türk Müziği Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimi aldı.
- 2010 yılında İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak atandı.
- İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'nde Repertuar, Ağız ve Hançere Teknikleri, Yorum derslerini verdi.
- 2015 yılında İki Cihan adlı solo müzik albümü piyasaya sürüldü.
- 2011-2018 yılları arasında İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı'nda doktora eğitimi aldı.
- 2018 yılında doktorasını tamamladı.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Eroğlu, S.**, Karahasanoğlu S., Çınar, S. 2018. Bağlamanın Toplumsal Cinsiyet Açısından Temsili, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* (uluslararası indeksli/hakemli dergi), S.16, İstanbul-Türkiye.
- **Eroğlu, S.** 2017. Türkiye’de Halk Müziği’nin Oluşum ve Aktarım Sürecinde Kadın Müzisyenlerin Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi, İsviçre AABF Kadın Paneli, 12 Mart, Basel, İsviçre.
- **Eroğlu, S.**, Karahasanoğlu, S. 2016. Performans Pratikleri: Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınlar, İ.T.Ü Bilimsel Araştırma Projesi. Proje numarası: 39926.

DİĞER YAYINLAR VE SUNUMLAR:

- **Eroğlu, S.** 2018. *Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama)*, Die Baglama in der Türkei und Europa, Das Erste Baglama-Symposium in Deutschland, 2013 (II. Uluslararası *Bağlama* Sempozyumu, 2013) edit. Nevzat Çiftçi, Martin Greve, Ries & Erler Verlag, Berlin, Deutschland.
- **Eroğlu, S.** 2017. *Kültür Endüstrisinin Deyiş İcraları Üzerindeki Etkisi*, Seminer, 20 Mayıs, AABF, Innsbruck- Avusturya.
- **Eroğlu, S.** (2011). *Arguvanlı Kadın Ozan Şah Sultan’ın Yaşamı ve Şiirleri Üzerine Bir Değerlendirme*, Uluslararası Malatya Türk Halk Müziği Sempozyumu, 11-13 Kasım, Malatya-Türkiye.
- **Eroğlu, S.** (2010). *Arguvan’da İcra Edilen Deyişler*, Arguvan Yolu Kültür ve Sanat Dergisi, S. 8, İstanbul.
- **Eroğlu, S.** (2017). *Halkın Sesi, Mirasa Saygı*, <http://t24.com.tr/haber/dodanin-haydar-yorumunun-haci-bektas-veli-dergahini-yikip-yerine-rezidans-insa-etmekten-farki-yok,395260>