

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİNDE KADIN TOPLULUKLARI VE BİR KADIN MÜZİK
TOPLULUĞU ÖRNEĞİ: ÂVÂZE**



DOKTORA TEZİ

Şerife GÜVENÇOĞLU

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

OCAK 2022

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİNDE KADIN TOPLULUKLARI VE BİR KADIN MÜZİK
TOPLULUĞU ÖRNEĞİ: ÂVÂZE**

DOKTORA TEZİ

**Şerife GÜVENÇOĞLU
(414172006)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gözde SARI ÇOLAKOĞLU

OCAK 2022

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 414172006 numaralı Doktora Öğrencisi Şerife GÜVENÇOĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "TÜRK MÜZİĞİNDE KADIN TOPLULUKLARI VE BİR KADIN MÜZİK TOPLULUĞU ÖRNEĞİ: ÂVÂZE" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Gözde SARI ÇOLAKOĞLU**.....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ali ERGUR.....
Galatasaray Üniversitesi

Prof. Dr. Nesibe Özgül TURGAY.....
Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. Üyesi Şeyma ERSOY ÇAK.....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 16 Aralık 2021
Savunma Tarihi : 10 Ocak 2022



ÖNSÖZ

Bu çalışma, İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda doktora tezi olarak hazırlanmıştır.

Dünya tarihi boyunca kadın biyolojik kimliğinin yanında, toplumun ona uygun gördüğü görevler ve roller dahilinde yaşamıştır. Avcı-toplayıcıdan, modern çağın ataerkil yapısına evrilen imge kafesinin içerisinde, yüzyıllar sürecekle ve sürmekte olan politik, ekonomik, sosyal eşitsizlik ile kadın, uzunca bir süre sahalarda görünmez kılınmıştır. Dünyada ve ülkemizde kadınların her alanda olduğu gibi, müzikal alanda da var olduğu gözle görülür olmasına rağmen, tarih yazımı onlardan söz etmemektedir. Müzik tarihimizde erkek besteci ve icracıların sayısı kadınlara göre oldukça fazladır. Az sayıda da olsa, Dilhayat Kalfa, Leyla Saz, Neveser Kökdeş, Faize Ergin gibi nitelikli kadın bestecilerimiz bulunmaktadır. İcracı ve besteci sayıları açısından yakın tarihimizde de durum çok farklı değildir. Tüm bu sınırlı kalan tarihine rağmen, kadın müzisyenler geçmişten günümüze eğitimci, sazende, hanende, güftekar, koro şefi, müzik yazarı, bestekar gibi geniş bir yelpaze içerisinde görev almışlardır.

Kadınların bireysel olarak Türk müziğindeki aktivitelerini kadın toplulukları bağlamında ele almak, kadın müzik topluluklarının oluşumlarını, sürekliliklerini ve tarihsel süreçteki bilinirliklerini Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu özelinde incelenmek bu tezin temel amacıdır.

Yönlendirmeleriyle birikimlerini ve heyecanını her fırsatta paylaşan, akademik desteğiyle yanımda olan danışman hocam İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü Başkanı Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya, tez hazırlama ve izleme jürimde bulunan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun kuruculuğunu birlikte yaptığımız, müzikal yolculuğuna birlikte başladığımız ve birçok etkinlikte beraberce çalıştığımız ve tez aşamasında karşılıklı fikir ve bilgi paylaşımıyla desteğini esirgemeyen İTÜ TMDK Müzik Teorisi Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ'e, kadın ve müzik konusunu toplumsal cinsiyet çerçevesinden ele alırken her düzeyde katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanı Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Ali ERGUR'a, tez savunma jürimde bulunan Âvâze'nin kuruluşundan itibaren birçok etkinlik ve projede birlikte olduğumuz Kocaeli Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Nesibe Özgül TURGAY'a ve çok uzun yıllardır tanıdığım İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Şeyma ERSOY ÇAK'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

2005 yılında Âvâze'nin kuruluşunda bizlere inanarak topluluğun Sanat Danışmanlığını üstlenen, her koşulda destek ve ilgisini esirgemeyen müzikal birikim ve tecrübelerini bizlerle paylaşan, alanında duayen akademisyen, şef, Devlet Sanatçısı, Cumhurbaşkanlığı Devlet Korosu kurucusu ve eski şefi İTÜ TMDK eski hocalarından Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ'a, 16 yıllık süreçte Âvâze'nin vizyonu ve misyonu doğrultusunda topluluğun bu günlere gelmesindeki üstün gayret, özveri, sevgi ve anlayış ile büyük bir dayanışma örneği gösteren tamamı İTÜ TMDK'lı ses, saz ve dans sanatçısı Âvâze üyelerinin her birine, gönülden teşekkürü bir borç biliyorum.

Ayrıca, Âvâze Kadınlar Topluluğu konserlerinde desteğini bizden esirgemeyen Dr. Alp ÖZEREN'E, yazım sürecinde literatür tarama, kaynak toplama gibi konularda yardımlarını ve fikirlerini aldığım Müzik Teorisi Bölümü Ar. Gör. Orkun Zafer ÖZGELEN ve Müzikoloji Bölümü Ar. Gör. Eylül DOĞAN'a ve anket sorularını cevaplandıran konservatuarlı veya müziksever dinleyici gruplarından dost, arkadaş ve öğrencilerimin dışında, yanımda olan ve benden katkılarını esirgemeyen birçok kıymetli insana katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Hayatım boyunca bana desteklerini esirgemeyen aileme, anneme, babama, sevgili eşim Dr. (Kimya) Aydoğan GÜVENÇOĞLU'na, oğlum Yusuf Ekin GÜVENÇOĞLU'na ve dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ocak 2022

Şerife GÜVENÇOĞLU
(Öğretim Üyesi)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	8
1.2 Çalışmanın Kapsam, Yöntem ve Kuramsal Temeli	9
2. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ANTİK YUNANDAN	
GÜNÜMÜZE KADINA BAKIŞ.....	17
2.1 Erkeğin “Rönesansı” Karşısında Kadının Örgütlenme Temelleri.....	24
2.2 Özgürlük ve Eşitlik Hakkı Arayışında	26
2.3 Amerikada Feminizm Hareketleri ve Feminizm Dalgaları	28
2.3.1 Birinci dalga feminizm.....	29
2.3.2 İkinci dalga feminizm	29
2.3.3 Üçüncü dalga feminizm	30
2.4 Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları ve Müzik Hayatında Kadın.....	31
3. BÖLÜM OSMANLI’DAN CUMHURİYET’E KADIN VE TÜRK	
MÜZİĞİNDE KADININ TEMSİLİ	35
3.1 Osmanlı Dönemi Kadınının Temsili	36
3.1.1 Harem ve ev yaşamı	37
3.1.2 19. Yüzyıl ve kimliğini keşfeden Osmanlı kadını.....	39
3.1.3 Osmanlı dönemi kadın müziğinin performansı.....	41
3.2 Cumhuriyet Dönemi Kadınının Temsili.....	48
3.2.1 Cumhuriyet dönemi kadın müziğinin performansı	50
4. OSMANLI’DAN, CUMHURİYET’E KADIN MÜZİK TOPLULUKLARI VE	
ÂVÂZE	53
4.1 Akademik Bir Kadınlar Topluluğu Kuruluyor: ‘Kadınların Âvâze’si	55
4.2 Bir Erk Olarak Nevzat Atlığ’ın Sanat Danışmanlığında Provalar, Repertuar	
Seçimi ve Konser Hazırlıkları	56
4.3 Âvâze Kadınlar Topluluğu Etkinlikleri.....	59
4.4 Albüm ve Konserlerin Repertuarı	62
4.5 Âvâze’de Kadın Üyelerin Değişimi	69
4.6 Âvâze Kadınlar Topluluğu Etkinlik İstatistikleri	70
4.6.1 Anket sorularına ilişkin dağılım ve değerlendirmeler.....	76
5. SONUÇLAR	101
KAYNAKLAR	107
EKLER.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	119



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Âvâze	: Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu
a.g.e	: Adı Geçen Eser
bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Haz.	: Hazırlayan
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof.	: Profesör
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb.	: Ve Benzer



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1 : Eğitim Durumu Dağılımları	77
Çizelge 4.2 : Katılımcıların “Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	78
Çizelge 4.3 : Âvâze Bünyesinde Bulunma Durumuna İlişkin Dağılımlar.....	78
Çizelge 4.4 : Katılımcıların “Âvâze akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	79
Çizelge 4.5 : Âvâze'nin Hitap Ettiği Kesime İlişkin Sorulan Sorulara Verilen Cevapların Dağılımları	80
Çizelge 4.6 : Katılımcıların “Âvâze için en uygun konser mekânları nerelerdir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	81
Çizelge 4.7 : Katılımcıların Anket Soruları Dışında, Açıklamaya İhtiyaç Duyduğu Konuların Dağılımları.....	82
Çizelge 4.8 : Eğitim Durumuna Göre Değerlendirmeler.....	83
Çizelge 4.9 : Eğitim durumuna göre Âvâze kelimesinin çağrıştırdığı durumlar istatistiksel olarak	84
Çizelge 4.10 : Katılımcıların “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	85
Çizelge 4.11 : Katılımcıların “Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze'nin yerini tanımlar mısınız?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	86
Çizelge 4.12 : Katılımcıların Geçmişten Günümüze Türk müziği (TSM) Hakkında Sorulan Sorulara Verdiği Cevapların Dağılımları	87
Çizelge 4.13 : Katılımcıların “Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	89
Çizelge 4.14 : Katılımcıların “Âvâze'yi; akademik müziksel ölçütlerle değerlendirmeniz istense, hangi hususları vurgulamak istersiniz?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	90
Çizelge 4.15 : Katılımcıların “Âvâze'nin vizyonu ve misyonu nedir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	90
Çizelge 4.16 : Katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebilir mi?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	91
Çizelge 4.17 : Katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	92
Çizelge 4.18 : Katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları	93

Çizelge 4.19 : Katılımcıların “Türk müziğinde (TSM) kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedenleri nelerdir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları.....	94
Çizelge 4.20 : Eğitim Durumuna Göre Değerlendirmeler	94



ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1 : Mekânlar ve Sınırlar	38
Şekil 3.3 : Bezmiâlem Valide Sultan'ın Kadın Saz Takımı	45
Şekil 3.4 : 19. Yüzyıl Kadın Müzisyenler Minyatürü	47
Şekil 4.1 : “Kadınlar Fasııl Heyeti”	54
Şekil 4.2 : Âvâze topluluğu albüm kapağı	61
Şekil 4.3 : Dede Efendi'yi Anma Konseri	63
Şekil 4.4 : İTÜ Vakfı Burs Kampanyasına Destek Konseri	65
Şekil 4.5 : 10 Kasım “Şarkılarla İstanbul” Konseri Afişii	67
Şekil 4.6 : İTÜ 10 Kasım Konser Davetiyesi	68
Şekil 4.7 : Konularına Göre Etkinlikler	71
Şekil 4.8 : Etkinlik Yılları	71
Şekil 4.9 : Mekâna Göre Etkinlikler	72
Şekil 4.10 : Eğitim durumu dağılımı	77
Şekil 4.11 : “Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor?” sorusuna verilen cevapların dağılımı	78
Şekil 4.12 : Âvâze bünyesinde bulunma durumuna ilişkin dağılımlar	79
Şekil 4.13 : “Âvâze, toplumun geneline hitap etmeli midir?” sorusuna verilen cevapların dağılımı	80
Şekil 4.14 : “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” sorusuna verilen cevapların dağılımı	85
Şekil 4.15 : “Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze'nin yerini tanımlar mısınız?” sorusuna verilen cevapların dağılımı	87
Şekil 4.16 : “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir?” sorusuna verilen cevapların dağılımı	93



TÜRK MÜZİĞİNDE KADIN TOPLULUKLARI VE BİR KADIN MÜZİK TOPLULUĞU ÖRNEĞİ: ÂVÂZE

ÖZET

Kadınlar toplumsal ve kamusal alanda erkeklerle birlikte görece varlıklarını sürdürmekte fakat meslek yaşamlarında erkek rakipleriyle yarışmalarının yanı sıra kadınlık rollerini de aksatmamaya çalışmaktadırlar. Bu durum sadece Türkiye’de değil, dünyanın her yerinde az veya çok görünür biçimde yaşanmaya devam etmektedir. Kadınlar öncelikle evde eş ve annedir. Kadınlık rollerini yerine getirirken, günün moda tabiriyle “kadınlık kaderimizdir” kabullenışı içerisinde ciddi gelgitler de ortaya çıkmaktadır. Çalışan kadın olmak, evli kadın olmak, evli ve çocuklu kadın olmak, bekâr kadın olmak, bekâr ve çocuklu kadın olmak gibi bunlardan herhangi biri kadının yaşamındaki durumlarından biridir. Hangi sosyal konumda olursa olsun her kadın doğumundan ölümüne kadar yaşamı süresince kendisinden istenen kadınlık rolleri ile yapmak istediği iş veya işler esnasında mutlaka ya bir engel ya da çok zorlandığı bazı süreçler yaşamıştır.

Biyolojinin yazgıya indirgenmesi ve kadınlığın dezavantaj halinde sunulduğu bu eril düzen içerisinde sorunlu toplumsal yapıyı büyük bir kadın çoğunluğunun da içselleştirerek kabul etmesi, var olan problemi derin bir çıkmazın içerisine itmektedir. Orhan Hançerlioğlu’nun deyişi ile “İnsanların içinden birisi çıkıp, bir toprak parçasının etrafına kazıklar çakıp, ‘Burası benimdir!’ demiş ve insanlık tarihi artık bu çakılan kazığı yerinden söküp atmak için çekilen acıların tarihi olmuştur” (Hançerlioğlu, 2017, s.300).

Yontma Taş Devrinde avlayan ve toplayan, kadın ile erkeğin paylaşımına dayalı günlük yaşamı, zamanla mülkiyet anlayışının ortaya çıkması ile erkeğin egemenliğinin artması, dolayısıyla kadının konumunda sarsılmalar yaşanmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak, Hançerlioğlu’nun bahsettiği kazık sadece toprak parçasının etrafına değil kadının özgürlüğüne de çakılmıştır. Üzerinden yüzyıllar geçmesine rağmen kadın hala erkeğin gerisinde bir konumda yer almaktadır. Günümüzde çağdaş kadın, isyan ve direnişlerinin sonucunda birçok alanda özgür hareket edebilme olanağına kavuşmuşsa da, bu hareket alanı yine ataerk kodlar çerçevesinde şekillenmiştir.

Kadının toplumsal hayat ile birlikte, müzikte ve Türk müziğinde önemli bir yerinin olduğu bilinmektedir. Müzik içinde etkin roller alan kadınlar müzik toplulukları içinde de yer alarak varlıklarını sürdürmek için önemli çabalar göstermektedirler.

Kadının müziğini tespiti dair kaynakların azlığı veya müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların yaygınlaşması ile dünya müzik kültürleri içinde de “Müzikte Cinsiyet” ve özellikle de “Müzik ve Kadın” konusu uzun süredir ilgi çekmekte ve yeni başlıklar altında yeni araştırma alanları oluşturmaktadır. İlgili literatür taramalarında kadınlar tarafından icra edilen müzik türlerinin geniş bir repertuara sahip olduğu bilinmesine rağmen kadınların müzikal aktivitelerini açıklayan ve ortaya koyan çalışmaların azlığı bugün de bilinmektedir. Bundan başka etnomüzikoloji alanının ilk dönemlerinde özellikle Amerika’da kadınların öncüsü olduğu bilinen birçok müzikal yorum ve anlatımın çok az ilgi gördüğü erkeklerin belirlediği yaklaşım ve metotlardaki baskın rollerindedir. Etnomüzikolojide kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar, dünyada etkisini görünür biçimde hissettiren 1970’lerden sonraki feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerden dolayı kimlik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet

çalışmalarıyla hız kazanmıştır. Etnomüzikologlar, kimlik çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmaları ve kültürel çalışmalardan faydalanarak kadın ve erkek kimliklerinin kültürel ve müzikal olarak çeşitli şekillerde yapılandığını görmüşlerdir (Beşiroğlu, 2009:1).

Türk musikisinde önemli bir yere sahip olan kadın müzisyenlerimiz, geçmişten günümüze eğitmen, sazende, hanende, güfte şairi, koro şefi, müzik yazarlığı, bestekâr gibi musiki sanatımızı geniş bir yelpaze içerisinde temsil etmişlerdir. Osmanlı yaşam biçiminden Cumhuriyet Türkiye'sine geldiğimizde ise batılı anlamda birçok reformla karşılaşılıyor ve kadınları toplumun her alanında görüyoruz. 2005 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyeleri, mezunları ve öğrencileri tarafından, akademik ve bilimsel bir bakışla ve özgür iradeyle kurulmuş bir kadın topluluğu olan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu, Harem-i Hümayun'daki müzisyen kalfalardan hanendelere, kadın saz takımlarından bestecilere, kadın topluluklarından kadın fasıl heyetlerine kadar uzanan ve müzik tarihinde özel bir yere sahip olan kadının Türk müziğindeki önemini vurgulamak amacıyla bir araya gelmiştir.

Kadının müzikte ve Türk müziğindeki yerini Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu üzerinden ele almak bu tezin temel amacıdır. 2005 yılından beri 16 senedir içinde bulunduğumuz Âvâze Topluluğu'nun var olma ve varlığını sürdürebilmesine ilişkin toplumsal ve istatistiksel değerlendirmeler yapılarak, literatüre bir katkı sunmak hedeflenmiştir.

Çalışma, Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun halen faal akademik bir örnek oluşu açısından somut bir önem arz etmektedir. Özellikle kadının müzikte ve Türk Müziği'ndeki konumunu ifade eden tarihsel bağlam ve bu bağlam doğrultusunda Âvâze Topluluğu ele alınmıştır.

Konu başlığı "Türk Müziğinde Kadın Toplulukları ve Bir Kadın Müzik Topluluğu Örneği: Âvâze" olan bu çalışmada kadın ve kadınların müzikteki yeri Âvâze üzerinden okunmuştur. Kadının kurumsal/kamusal, sosyal ve müzik alanında varlığı, toplumsal cinsiyet perspektifinde ele alınmış, tüketim toplumuna ilişkin değerlendirmeler de yapılmıştır.

Birinci bölümde tezin amacı, kapsamı ve çalışmanın kuramsal temeli açıklanmış, ikinci bölümde Antik Yunan'dan, Orta Çağ'a, Rönesans'tan, sömürge dünyasına ve nihayet 21. yüzyıla dünyada kadın, kadının yeri ve kadınlara bakış ile birlikte tarihsel bağlamı üzerinden toplumsal cinsiyet çalışmaları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde sırasıyla Osmanlı Devleti, Türkiye Cumhuriyeti ve 21. yüzyıl kadınının yaşayışına ve müziğine odaklanılmış, aynı bölüm içinde ayrı bir başlık olarak Türk müziğinde kadının varlığı üzerine okumalar yapılmıştır.

Dördüncü bölümde önce Osmanlı'dan, Cumhuriyet'e kadın müzik topluluklarından, toplulukların varlığından ve sürekliliğinden bahsedilmiştir. Sonra, Âvâze'nin 2005'te kuruluş aşaması, kadrolaşması ve 16 yıllık süreçte konserler, sosyal sorumluluk projeleri, albüm çalışmaları, medya haberleri vb. üzerine okumalar yapılmıştır. Türk müziği ve kadın toplulukları üzerine elde edilen anket verileri ışığında 21. yüzyıl Türk Müziği kadınlar toplulukları değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme içerisinde, konumuzla doğrudan ilişkili olmasa da istatistiksel veriler sonucunda karşımıza çıkan tüketim toplumu bilgileri de yer almaktadır. Günümüz insanının zamanını nasıl değerlendirdiği, popüler olanın nasıl belirlendiği, tüm bunların ışığında bir topluluk /

grup halinde icra edilen makam müziğinin ne kadar kabul edilir düzeyde kalıcı olacağı üzerinde incelemeler de yapılmıştır.

Sonuç bölümünde toplumsal cinsiyet teorisi doğrultusunda kadın topluluklarının var olmak için ataerkil düzenin isteği ve desteğine ihtiyacı olup olmadığı, sürekliliği ve popülerliği üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.





WOMEN’S ENSEMBLES IN TURKISH MUSIC AND AN EXAMPLE OF A WOMEN’S MUSIC ENSEMBLE: ÂVÂZE

SUMMARY

Women maintain their relative existence together with men in the social and public sphere, but they try not to disrupt their feminine roles in addition to competing with their male rivals in their professional lives. This situation continues to be experienced in a more or less visible way not only in Turkey but all over the world. Women are primarily wives and mothers at home. While fulfilling women’s roles, serious tides also arise in the acceptance of “femininity is our destiny” in the fashionable expression of the day. Being a working woman, being a married woman, being a married woman with a child, being a single woman, being a single woman with a child is one of the situations in a woman’s life. No matter what social position she is in, every woman, from birth to death, has experienced either an obstacle or some processes during which she has had a lot of difficulty during the job or work she wants to do with the womanhood roles requested from her throughout her life.

The fact that biology is reduced to destiny and that a large majority of women internalize and accept the problematic social structure in this masculine order, where femininity is presented as a disadvantage, pushes the existing problem into a deep dead end. In Orhan Hançerlioğlu’s words, “One of the people came out and drove stakes around a piece of land and said, “This is mine!” (Hançerlioğlu, 2017, p.300).

The daily life of men and women, who hunted and gathered in the Paleolithic Age, based on sharing, increased the dominance of men with the emergence of the understanding of ownership over time, and thus caused the women’s position to be shaken. As a result, the stake that Hançerlioğlu mentioned was driven not only around the piece of land but also in the freedom of the woman. Although centuries have passed, women still lag behind men. Today, although contemporary women have gained the opportunity to act freely in many areas as a result of their rebellion and resistance, this field of action has been shaped within the framework of patriarchal codes.

It is known that women have an important place in music and Turkish music together with social life. Women who take an active role in music make significant efforts to maintain their existence by taking part in musical ensembles.

With the scarcity of resources to identify women’s music or the spread of studies on different areas of music, the subject of “Gender in Music” and especially “Music and Women” has been attracting attention for a long time and creates new research areas under new headings. Although it is known that the musical genres performed by women have a wide repertoire in the relevant literature reviews, the scarcity of studies explaining and revealing the musical activities of women is still known today. In addition, it is one of the dominant roles in the approaches and methods determined by men, in which many musical interpretations and expressions, which are known to be

the pioneers of women in the early periods of the field of ethnomusicology, received little attention. Identity and gender studies in ethnomusicology gained momentum with the studies of identity, gender and gender, depending on the developments experienced in the feminist movement and anthropology after the 1970s, which made their impacts visible in the world. Ethnomusicologists, benefiting from identity studies, gender studies, women's studies and cultural studies, have seen that male and female identities are culturally and musically structured in various ways (Beşiroğlu, 2009, p.1).

Our female musicians, who have an important place in Turkish music, have represented our musical art in a wide range from past to present, such as instructors, instrumentalists, hanende, lyric poets, choirmasters, music writers, composers. When we come to the Republic of Turkey from the Ottoman way of life, we encounter many reforms in the western sense and we see women in all areas of society. Âvâze Turkish Music Women's Ensemble, a women's ensemble that was founded in 2005 by faculty members, graduates and students of the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, with an academic and scientific perspective and with free will, consists of female instruments ensembles, from musician journeymen in Harem-i Hümâyün to hanendes. It came together to emphasize the importance of women, who have a special place in the history of music, ranging from composers, women's ensembles to women's fasıl groups, in Turkish music.

The main purpose of this thesis is to consider the place of women in music and Turkish music, together with social life, through the Âvâze Women's Ensemble. It is aimed to contribute to the literature by making social and statistical evaluations regarding the existence and sustainability of the Âvâze group, which we have been in for 16 years since 2005.

The study is of concrete importance in terms of the fact that Âvâze Turkish Music Women's Ensemble is still an active academic example. In particular, the historical context expressing the position of women in music and Turkish Music and the Âvâze Ensemble in line with this context are discussed.

In this study, the subject of which is "Women's Ensembles in Turkish Music and An Example of a Women's Music Ensemble: Âvâze", the place of women and women in music is read through Âvâze. The existence of women in the institutional/public, social and musical fields has been handled from the perspective of gender, and evaluations have been made regarding the consumption society.

In the first part, the aim and scope of the thesis and the theoretical basis of the study are explained, in the second part, from Ancient Greece to the Middle Ages, the Renaissance, the colonial world and finally to the 21st century, women in the world, the place of women and the perspective of women, as well as the historical context of gender studies were examined.

In the third chapter, the Ottoman Empire, the Republic of Turkey and the 21st century women's life and music are focused on, and readings on the existence of women in Turkish music are made as a separate topic in the same chapter.

In the fourth chapter, first of all, women's music ensembles from the Ottoman Empire to the Republic, the existence and continuity of the ensembles are mentioned. Then, the establishment phase of Âvâze in 2005, its staffing and concerts, social responsibility projects, album works, media news, etc. in the 16-year period readings have been made. The survey data obtained on Turkish age and women's ensembles were evaluated in the 21st century Turkish Music ensembles. It has also been examined

how today's people evaluate their time, how the popular one is determined, and in the light of all these, how long the makam music performed as an ensemble / group will be at an acceptable level.

In the conclusion part, evaluations were made on whether women's music groups need the will and support of the patriarchal order in order to exist, in line with the theory of gender, on its continuity and popularity.





1. GİRİŞ

Biz neden birlikte şarkı söylemiyoruz?

Tarih boyunca dünyada ve bu coğrafyada kadının çocuğuna ninni söylemesi, tarlada, bağda, bahçede toprakla uğraşırken, ekin biçerken türkü çığırması ya da düğünlerde, kına eğlencelerinde şarkılar söylemesi veya cenaze törenlerinde ağıtlar yakması hayatının içinden ve yaşamının bir parçası olmuştur. Ülkeden ülkeye yöreden yöreye değişiklik gösteren aynı zamanda da folklorik özellik taşıyan bu aktiviteler sosyolojik boyutuyla da araştırma ve inceleme konusu olarak ele alınmıştır. İsmail Görkem “Türk Edebiyatında Ağıtlar, Çukurova Ağıtları” adlı kitabında eski Yunanlılardan kalma cenaze törenlerinde toplu halde ağıt söyleyen kadınların olduğunu ve bu kadınlara “korainai” adı verildiğinden bahsetmektedir (Görkem 2001, s.12). Osmanlı’da da sarayların, konakların harem dairelerinde veya mesire yerlerindeki mekânlarında kadınların şarkı söylemek ve dans etmek için bir araya gelip, eğlenceler düzenleyerek, ister tek başına isterse toplu halde müzikli eğlenceler yapması da yüzyıllar öncesinden tanıklıkları olan eylemlerdir (Çolakoğlu, 2010, s.187). Osmanlı’daki bu kadınların çoğunun ciddi müzik eğitimi aldıklarını biliyoruz. III. Selim döneminde musiki fasılları oldukça rağbet görmüş ve tamamı eğitilmiş kadınlardan oluşan “Harem Mûsikî ve Raks Heyeti” kurulmuştur (Yurttadur, Cimilli, 2015, s.125).

Dünyada ve Osmanlı topraklarından günümüze kadınların ve kadın topluluklarının müzikteki ‘farkedilmemiş’ gücü ve önemine ‘farkındalık’ yaratmak amacıyla Âvâze’nin hikayesi başladı.

....2005 yılının başlarıydı, İTÜ Türk Musikisi/Müziği Konservatuvarı’nda iki akademisyen arkadaş olarak Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (2005’te Doçent idi) ile bir arada otururken, “biz neden birlikte şarkı söylemiyoruz?” gibi çok içten bir soru sorduk birbirimize. Böylesine basit bir soruya cevap ararken, bu soru bizi “kadın kadına müzik yapmaya” ve “bir kadın topluluğu kurma” fikrine götürdü ve Âvâze’nin doğuşu böyle başladı...

Hiç vakit kaybetmeden, ikimizin de ortak arkadaşı aynı zamanda benim konservatuarda lisans döneminden sınıf arkadaşım olan, Prof. Nermin Kaygusuz'u (2005'te Doçent idi) da bu olaya dahil ederek topluluğun kurucu kadrosunu oluşturmuş olduk. 'İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda uzun yıllar ciddi müzik eğitimi almış kadınlar olarak, Osmanlı'daki kadının müziğini 21. Yüzyıla yansıtarak, sürekliliğini göstermek amacıyla akademik bir kadın topluluğu içinde olma arzusundaydık belki de' diyerek hikâyenin çok öncelerine gitmek istiyorum...

Çok büyük özlem ve mücadelelerden sonra Cumhuriyet tarihinin devlet bünyesinde açılmış ilk resmi kurumu olan "Türk Musikisi Devlet Konservatuarı"nda (1975/1976....∞) yaklaşık yarım asırdır hem akademik hem de idari görevler içinde yer almış olmaktan çok büyük onur ve gurur duymaktayım. İTÜ TMDK'nın ilk öğrencilerinden, ilk mezunlarından (1979-1980), sınavla alınan ilk iki asistandan biri (1979-1980) ve Türk müziği alanında açılmış ilk master/yüksek lisans programına kabul edilen ilk öğrencilerinden olmak, Türk müziğinin çok önemli ustalarının, sanatçı hocalarının öğrencisi olmak, onlarla değişik platformlarda bir araya gelmek, onlardan çok değerli bilgi ve tecrübeler kazanmış olmanın yaşamıma ve meslek hayatıma katkıları çok büyüktür. Yirmili yaşlarda beni içine alan bu büyülü ortamda duayenlerin ocağında yarım yüzyıla yakın hiç ara vermeksizin hala bulunduğum için çok şanslıyım.

2000'li yılların başlarında konservatuardaki kadın ve erkek hoca arkadaşlarla bir araya gelerek, genellikle öğle aralarında birlikte toplu icra çalışmalarına başlamıştık. Çalışmalarımızda da deneyim ve tecrübe sahibi duayenimiz, eski adıyla "Devlet Türk Müziği Korosu" (yeni adı Cumhurbaşkanlığı Devlet Korosu) emekli şefi, konservatuardaki hocamız Nevzat Atlığ bizlere rehberlik yapıyor ve hem repertuarı hazırlıyor, hem de bizzat çalışmalarımızı idare ediyordu. Kadın erkek birlikte yaptığımız bu toplu çalışmalardan büyük bir zevk almamıza ve bir hayli yol kat etmemize rağmen, zamansızlık, ders yüklerimizin fazlalığı gibi nedenlerden dolayı çalışmalarımız kesintiye uğradı ve uzun süre devam edemedi, hiç istemememize rağmen bitmek durumunda kaldı.

Fakat içimizdeki müzik yapma isteğini söndüremedik ve yukarıdaki giriş cümlesindeki "Biz neden birlikte şarkı söylemiyoruz?" sorusunun cevabını aramaya devam ettik. Sorunun cevabında da sadece kadınlar oluşan, mezunu/mensubu olduğumuz kurumumuzdaki akademik görevlerimizin yanında, ortak duygu ve

düşüncelerimizi müzikal olarak yansıtabileceğimiz bir deneyim yaşamayı şiddetle istiyor olduğumuzu fark ettik. Belki de “derdimiz” kadınların hayatlarının her kademesinde farklı üretim biçimleriyle de yer alarak varlık gösterebileceklerini kanıtlamaktı. Kadınca, çok samimi ve içten bir istek olarak başlayan bu serüven süresince çok keyif aldık. Yeri geldi eğlendik, yeri geldi yorulduk yeri geldi üzüldük. Yeri geldi değişik sorun ve meselelere tabiri caizse “göğüs germek” zorunda olduk. Ama yaklaşık 16 yıllık serüvende ortak amacımız yaptığımız işten keyif almanın yanı sıra eğitimini aldığımız müziği doğru ve estetik bir biçimde sunmaktı.

Yıllar sonra kendimi okulumun bünyesindeki Müzik Teorisi ve Müzikoloji doktora programında buldum. Doktora tezimin ne olacağı ile ilgili neredeyse son bir yıla kadar Türk müziğinin teorik konuları ile alakalı bir çalışma yapacağım fikri ağırlık kazanmıştı. Konservatuvarımız bünyesinde başlatılan ilk Yüksek Lisans programının ilk öğrencilerinden biri olarak çok değerli müzik insanı hocam Prof. Yalçın Tura'nın danışmanlığında “Türk Müziğinde Nakış Formu” (sonraları birçok deste kaynak kitap olarak yararlanılan) adlı tez ile 1990 yılında master programını tamamlamıştım. Doktora tezimde de amacım bir Türk müziği formunu ya da İTÜ Bilimsel Araştırmalar ve Projeler (BAP) biriminden destek ve onaylı Türk müziğinin eğitim-öğretimine odaklı “Türk Müziği Eğitiminde İnteraktif Bir Yöntemin Başarısının Araştırılması” adlı (2013-2015) projemin devamı niteliğinde daha kapsamlı bir eğitim modeli üzerinde çalışmaktı.

Fakat sonrasında fikrimi tamamen Âvâze'ye yönlendiren benim için önemli ve çok güzel bir şey oldu. Müzik Teorisi ve Müzikoloji doktora programındaki zorunlu derslerimi bitirdikten sonra, Prof. Dr. Ali Ergur'un MJT 613 kodlu “Müziğin Toplumbilimsel Bileşenleri” adlı dersine misafir öğrenci olarak katılmıştım, çok keyifli ve benim için ufuk açıcı bir ders oldu. Dönemin sonunda Ali hocaya Âvâze'nin “Neveser Kökdeş Şarkıları” albümünü hediye etmiştim. 2019 Ocak ayının ikinci günü Ali Ergur Hocadan şöyle bir mail aldım.

Sevgili Şerife Hocam,

Yeni yılınızı kutlar sağlık ve başarılar dilerim. Şöyle küçük bir yeni yıl hediyesi takdim etmek isterim:

Sevgilerimle.

Hemen hocanın yolladığı linki açtım, okuduklarım beni hem çok duygulandırmış, hem de mutluluktan mest etmişti. Kendisinin düzenli olarak müzik yazılarına ağırlık verdiği “Sanattan Yansımalar” adıyla gazete yazıları bulunmaktadır. Hoca bu yazılardan birini Âvâze’ye ayırmış ve “Kadınların Âvâzesi” başlıklı yazısında hem albümden, hem Âvâze’den bahsetmiş, toplumsal eşitsizlik meselesine de değinerek “Âvâze’ye kulak verin....” sözleriyle yazıyı tamamlamıştı. Ali Hoca bu güzel yazısında bizi bizden iyi anlatmış... Ali Ergur’un “Kadınların Âvâzesi” adlı makalesinden bir bölümü aktarmak istiyorum...

Özgürleşme kadar adaletsizlik ve şiddet de getiren bu garip çağda, kadınların sesi, insanlığın eksik duygusunun mayasını oluşturabilir. Kadın ve erkeğin birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışma konumları olmadığını idrak edeceğimiz bir yüzyıla çoktan girdik. Ancak bu büyük dönüşümün, kendi aciz iktidarlarını nasıl tehdit ettiğini içgüdüsel biçimde hisseden kimi erkekler, bekçisi olarak yetiştirildikleri ataerkil düzenin bütün payandalarının çökmekte olduğunu görmenin bütün hırçınlığıyla, özgürleşme yolunda istikrarlı bir tsunami olarak gelen kadınlara yönelik şiddet uygulamayı bir varkalım meselesi olarak addetmekte. Şiddetin acı sonuçlarına her gün daha fazla rastlasak da bu iktidarlarını kaybetmenin içe çöken yıkıcı çığığından başka bir şey değildir. Eril şiddet, beyhude çaba...Kadın tarihi, kayıp kahramanlarının eserleriyle yeniden yazıldıkça, tepkisel şiddeti er yada geç soğuracaktır. Ancak bu yolda, kadınların sesini duyurmada, üretimlerini taçlandırmada yine kadınlara iş düşüyor. Âvâze’nin saygıdeğer çabası gibi. (Ergur, 2019)

Ali Ergur’un yazısını eski - yeni bütün Âvâze üyeleri, konservatuar camiası, eş-dost bütün çevremle paylaştım. Aslında Âvâze ile ilgili çok sayıda gazete ve dergide haberler yazıldı, röportajlar yapıldı. Birçok TV programlarında canlı konser ve haberlerimiz oldu. Fakat Ali Ergur’un “Kadınların Âvâzesi” yazısı ve “Âvâze’ye Kulak Verin....” cümlesi çok anlamlı ve belli mesajları olan cümleydi bizim için. Yazı şans getirdi diyebilirim, çünkü tek başıma topluluğun sürekliliğini sağlamak bayağı yorucu oluyordu ve bu yüzden yeni projeler hazırlamak ve bir yerlere sunma isteğim azalmıştı. Ergur’un yazısından sonra o yıl 8 Mart 2019 ve 10 Kasım 2019’da kendi kurumumuzda yani İTÜ rektörlüğünde iki başarılı konser verdik. Bu bize itici güç oldu ve ben gene topluluğumuz için tekrar kolları sıvadım. Her ne olursa olsun Âvâze ile çok bütünleşmişim, geleceğe taşıyarak yaşamasını istiyordum.

Doktora tezimde Âvâze’yi çalışmak istediğimi anladım ve hemen en yakınımnda olanlarla bu fikrimi paylaştım. Neden olmasın ki; doğumundan itibaren bilfiil içinde bulunup, tabiri caizse bebeklik, ergenlik ve olgunluk aşamalarına kadar 16 yıl boyunca emek verdiğimiz bir kadın müzik topluluğunu model olarak seçip, kadın müzik

toplulukları ile ilgi konulara ilgi duyacak araştırmacıların hizmetine sunmanın bir görev olduğunu dűřündüm. Yaklaşık 45 yıldır içinde bulunduğum bu camiada öncelikli iřim müziğin eğitimini vermekt ki hala devam ediyor, son 16 yılda ise Âvâze 'nin hayatımda çok önemli bir yeri olmuştur. Bir gün bir tez yazacağım ve tezimde Âvâze aracılığıyla müzik ve kadın konusuna değineceğim hatta toplumsal cinsiyet teorisine doğrudan katkıda bulunacağım hiç aklıma gelmezdi.

Bu tezde bir yandan i gözlemci yani hem okullu - müzisyen, hem de bir meslek sahibi kadınlar olarak Âvâze'de bizzat deneyimlediklerimiz üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliğini anlatırken, bir yandan da toplumsal cinsiyet teorisi çalışan bir akademisyen olarak kadının varlığı, destek görüp görmemesi, toplumsal ve kamusal alandaki varlığını sürdürüp sürdürememesinin nedenlerini ele aldım. Bu doğrultuda, ister erkek egemen, ister patriarkal düzen, ister toplumsal cinsiyetçi bakış açısı, ne dersek diyelim, Simon De Beauvoir'ın çok sevdiğim “kadın doğulmaz, kadın olunur” slogan cümlesinde okuyabileceğimiz alt metindeki bilinç çok açık biçimde yansıyacaktı.

Doktora tezimin konusunu setiğimde Âvâze'yi yazılı bir kaynağa aktaracak, anlatacak ve geleceğe taşıyacağım için çok heyecanlandım. şimdiye kadar böyle bir çalışma örneğine rastlamamıştım. İlk olarak Âvâze kurucu üyeleri hoca arkadaşlarımla, yakınlarımla paylaştım. Benim heyecanımlı onlar da yaşadılar. Fakat sonra çalışmanın araştırma boyutunda, veri toplarken ve teorik alt yapısını tespit ederken epeyce zorlandım. Çalışmanın iskeletini oluştururken, elimde bulunan Âvâze'nin 16 yıllık çalışma dosyasını içeren konserler, projeler, etkinlikler, sosyal sorumluluk projelerine verdiğimiz destekler, TV, gazete, dergi vb. basın haberleri dosyası üzerinden tezi kolayca alışabileceğimi dűřünmüřtüm. Fakat çalışmamız konu başlığı itibariyle ve özelinde kadın çalışmalarını içerdiğinden, öncelikle teorik altyapısının toplumsal cinsiyet çerçevesinde ele alınıp, konuyu bu altyapı üzerinden şekillendirmek gerekiyordu. Sadece betimsel veriler ile değil, tanıklıkları olan olaylar yaşanmış öyküler üzerinden de çalışarak tarihsel süreçte kadın ve kadın(lar)ın müzikteki yerini Âvâze üzerinden okumaya çalıştım.

Kadınlar toplumsal ve kamusal alanda erkeklerle birlikte görece varlıklarını sürdürmekte fakat meslek yaşamlarında erkek rakipleriyle yaşışmalarının yanı sıra kadınlık rollerini de aksatmamaya çalışmaktadırlar. Bu durum sadece Türkiye'de değil dünyanın her yerinde az veya çok görünür biçimde yaşanmaya devam

etmektedir. Kadınlar öncelikle evde eş ve annedir. Kadınlık rollerimizi yerine getirmeyi, neredeyse genlerimizle taşıdığımızı zannettiğimiz veya günün moda tabiriyle “kadınlık kaderimizdir” kabullenişiyile ciddi gelgitler de yaşasak çalışan kadın olmak, evli kadın olmak, evli ve çocuklu kadın olmak, bekar kadın olmak, bekar ve çocuklu kadın olmak hangi sosyal konumda olursa olsun her kadının neredeyse doğumundan ölümüne kadar yaşamının bir veya birkaç kesitinde kendisinden istenen kadınlık rolleri ile yapmak istediği iş veya işler esnasında mutlaka ya bir engel ya da çok zorlandığı süreçler olarak karşısına çıkmıştır.

“Çocuk da yaparım kariyer de” bilindik kadının kendini sözde öven, kendine önem atfeden cümlesinde bile çok yakın çevremizde gördüğümüz kadınların kariyer yaparken ne kadar zorlandıkları ve ne kadar çok kendi önceliklerinden fedakârlık yaptıkları canlı şahitliklerimiz, yaşadıklarımız arasındadır. Örnek vermek gerekirse; müzik tarihinde de erkek egemenliği kadın yeteneklerin ortaya çıkmasını engelleyerek tarihin karanlıklarında kalmasına neden oldu. Kocalarının, erkek kardeşlerinin gölgesinde kalmış daha doğrusu kalmayı tercih etmiş ünlü müzisyen kadınlardan Alma Mahler (1879-1964), Clara Schuman (1819- 1896), Fanny Mendelssohn (1805-1847) toplumsal cinsiyet eşitsizliğine çok açık biçimde maruz kalmışlardır. Kardeşi Felix Mendelssohn’a yeteneğini geliştirme fırsatı verilirken, kendisi açıkça engellenmiş Fanny Mendessohn’a babasının yazdığı mektup gerçeği açıkça ortaya koymaktadır: “Müzik çalışmaların konusunda bana yazdıkların, kardeşin Felix’in çalışmaları hakkında düşündüklerin....bunların hepsi güzel şeyler. Müzik kardeşin için belki bir meslek olacak, fakat senin için bir süsten öteye gidemeyecek. Bu anlayışla hareket et. Kadınlara sadece kadınsı bir tavır yakıştır” (URL-1). İfadesi Felix’in yeteneğini geliştirme fırsatına sahipken, kendisinden dört yaş daha büyük olan ablası Fanny’nin, yaklaşık 450 bestesi olmasına rağmen bunların gün ışığına çıkamamasının nedenini açıklamaktadır. Wolfgang Amadeus Mozart’ın kardeşi Marina Anna ‘Nannerl’ Mozart benzer şekilde bir muameleye maruz kalmıştır. Birçok kaynakta da belirtildiği gibi, “18. ve 19. yüzyıllarda kadınlar için müziğe kabiliyetli olmak, olsa olsa hoş bir meziyetti. Ama bu meziyetin bir mesleğe, bir kariyere dönüşmesi asla tasavvur edilemezdi” (URL-1).

Yaşadığı dönemde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden oldukça fazla etkilenmiş bir başka kadın örneğini de Türkiye’den verelim. Ağabeyi Muhlis Sabahattin Ezgi’nin gölgesinde kalmış Neveser Kökdeş (1904-1964). Ağabeyinin eserlerini notaya almak,

müzikallerin turnelerinde her zaman yakınında bulunup destek olmak gibi işlerin yanı sıra, küçük yaşlarda müzik kabiliyeti keşfedilmiş olan Neveser Kökdeş, ancak ağabeyinin ölümünden sonra bestelerini ortaya çıkartmıştır. Sonrasında ise yine erkeklerin hâkim olduğu müzik camiasında var olabilmek için mücadeleler vermiş hatta besteleri farklı bulunup, eleştirilmiş, “Neveser Musikisi” olarak adlandırılmış ve ciddi biçimde müzik camiasından dışlanmış. Neveser Kökdeş mutsuzluklarla dolu bir hayat hikayesiyle birlikte son yüzyılın en üretken kadın bestekârlarındandır.

Gerçi son yıllarda her türlü olumsuzluklara rağmen görece az da olsa bazı değişikliklere, gelişmelere sosyal medya aracılığıyla tanık oluyoruz. Mesela toplumsal cinsiyet ve kadın konusunda son 16 yılda gelinen nokta, bugünlerde devam eden (2019 yılında başlamış olan) Kanal D’de oynanan “Sadakatsiz” adlı dizideki kadın ile, 16 (2003) yıl önce oynamış olan “Aliye” adlı dizideki kadına bakış arasında olumlu bir değişiklik görülmektedir. Yeni dizideki ana kadın karakter Asya Arslan (Cansu Dere), eski dizideki ana kadın karakter Aliye’den (Sanem Çelik) daha yüksek bir sosyal statüde, iyi bir eğitim almış ve daha iyi gelir düzeyine sahiptir. Fakat yine ikisi de ya eşleri ya partnerlerinin aldatmasına ya da çevresindeki arkadaş, akraba kişiler tarafından her türlü haksız ve kötü muameleye maruz kalmaktadır. Günümüzde kadınlar toplumsal cinsiyet eşitsizliğine farklı düzeylerde de olsa maruz kalmaktadır. Fakat medya yoluyla da olsa Aliye dizisindeki ezik, ürkek, hakkını savunamayan ve bazı şeyleri normal yollardan elde etmeyi bekleyen kadın örneğinden, Sadakatsiz dizisindeki haksızlıklara boyun eğmediği gibi kendi yöntemleriyle hakkını arayan ve elde eden kadına doğru olumlu değişimler yaşanmaktadır.

Konservatuvarımızın tarihine dönmek gerekirse; İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Cumhuriyet tarihinde açılmış “ilk” devlet konservatuvarıdır. Konservatuvarın kurucu üyeleri ve hocaları çok uzun yıllar böyle bir okulun açılması için büyük emek ve çaba harcamışlardır. 1975-76 eğitim yılında açılan konservatuvarın yetiştirdiği eğitilmiş sanatçılar Türkiye ve dünyanın birçok kurumunda hizmet vermektedir. Kuruluşunu takip eden yıllarda Türkiye’nin çeşitli illerinde açılan konservatuvar ve müzik okullarına öncülük eden örnek bir kurum olma özelliğini taşıyan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’ndan yetişmiş erkek müzisyenlerin yanında çok sayıda kadın müzisyen bulunmaktadır. Dolayısıyla konservatuvarımız mezunu kadınlar da aldıkları eğitimler doğrultusunda, geçmişten bugüne taşıdığımız kültürel mirasımız olan müziğimizi Cumhuriyet kadını olarak geleceğe taşımanın

bilincindedirler. Konservatuar camiasında özgür irademizle aldığımız topluluk kurma istek ve kararımız her zaman takdir ve övgüyle karşılanmıştır. Topluluk kurulduğundan bugüne, konser etkinlikleri için hazırlık, prova vb. çalışmalarımızın neredeyse tamamını konservatuarımız bünyesindeki salonlarda yaptık. Bu vesileyle Konservatuarımız yönetimlerinden sağlanan destek ve teşvik için “Âvâze” teşekkürü bir borç bilir.

Tezimizin örneğini oluşturan ve çalışmanın odağında olan Âvâze'nin yaptığı müzik ile bağlantılı, günümüzde bu müzik türü için “Geleneksel Türk Müziği”, “Türk Makam Müziği”, “Klasik Türk Müziği”, “Divan Müziği”, “Türk Sanat Müziği” gibi pek çok ifade kullanılmaktadır ki; adı geçen terimlerin de kendi içinde uyumlu ve doğru ifadeler olabileceğini düşünüyoruz. Bu konudaki terminolojik problem halen aşılamamıştır. Örneğin batı sanat tarihinde mimariden, heykele resimden müziğe pek çok sanat dalında kuralların hâkim olduğu “Klasik” dönem terimi Türk müziği için de oldukça fazla kullanılmaktadır. Klasik hem sanatta kuralcılığı hem bir sanat dönemini hem de üzerinden yıllar geçmesine rağmen unutulmayan ve gelecek tarihe de mâl olarak geçeni ifade etmektedir. Bu doğrultuda bizim topluluğumuz da Türk müziğinin 18.19. ve erken dönem 20. yüzyıl eserlerini, tabiri caizse klasikleşmiş eserlerini icra etmek amacıyla Nevzat Atlığ'ın önderliğinde ve onun düşünce yapısıyla kuruldu. 2005 yılında adı “Âvâze Klâsik Türk Müziği Kadınlar Topluluğu” olarak sahne aldı. Daha sonra belli bir döneme ait bestekârların eserleri ile sınırlı kalmamak ve projelerimizde Osmanlı'dan günümüze kullanılan her makamda ve her formda ürün vermiş bestekârların eserlerine de yer vermek, repertuarımızı geniş bir yelpazede tutmak amacıyla adımızı “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu” olarak değiştirdik. Bu yüzden toplumda da kabul görmüş olan Âvâze'nin ismiyle ve yaptığı müzik ile bağlantılı olarak “Türk Müziği” terimini tercih etmiş bulunmaktayız ve tez boyunca bu şekilde kullanacağız.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu doğrultuda tezimizin temel amacı; “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu”nun toplumsal cinsiyet bakış açısıyla ele almak, kuruluşundan günümüze kadar tüm faaliyetlerini değerlendirmek ve dönemsel olarak konser sayılarının az ya da çok olmasını kadınlık durumu, kadının sürekli olarak topluluk çalışmaları içerisinde var olamaması, doğal görevleri, toplum baskısı gibi sebepler üzerinden araştırmaktır. Aynı

zamanda da tüketim zihniyetinin etkisi tez çalışmamız içerisindeki anket ve istatistikler üzerinden değerlendirilmiştir. Tezimizin temel sorunsalı kadınlık durumu olmakla birlikte, gerekli görülen durumlarda tüketim toplumu zihniyetinden de faydalanılmıştır.

Türkiye’de ve dünyada, kadınlara yönelik ve göreceli olarak artan şiddet ve müzik olgusunun her türlü şiddet karşısındaki onarıcı, iyileştirici rolü düşünüldüğünde Âvâze topluluğu özellikle akademik bir kadınlar topluluğu oluşu nedeniyle önem arz etmektedir. Konuyla ilgili kadın topluluklarına; tarihsel, güncel ve geleceğe yönelik anlamda atıfta bulunulurken; makamsal müziğin gelenekten kopmadan geleceğe taşınabilmesi temel hedefi çerçevesinde, “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu”nun nasıl bir rol model olabileceğinin ilgili akademik kamuoyuna sunulması amaçlanmıştır. Ayrıca kadın müzik topluluklarının nitelik ve niceliklerinin artması, kadın müzik topluluklarının oluşumlarının, sürekliliklerinin ve tarihsel süreçteki bilinirliklerinin incelenmesi de konuya destek sağlayacaktır.

1.2 Çalışmanın Kapsam, Yöntem ve Kuramsal Temeli

Türk müziğinde kadınlar da en az erkekler kadar aktif olmasına rağmen; bu aktiviteye tarihsel süreç içinde yeterince farkındalık sağlanamamıştır. Bu çalışmanın kapsamı, Türk müziğinde kadın topluluklarının konumu, toplumsal ve kurumsal bazda/ görünümü, varlığı ve işlevinin Âvâze özelinde araştırılmasına dayanmaktadır.

Yöntem olarak genellikle hazır bilgidен yararlanılacak, nitel ve nicel yöntemler bir arada kullanılacaktır. Tarihsel süreçte ‘kadın’, ‘kadın ve müzik’ ve ‘kadın müzik toplulukları’ konuları da çalışma kapsamında detaylı şekilde ele alınacaktır. Tarihsel bilgi yanında kadın öykülerinden yararlanılarak karşılaştırmalı okumalar yapılacak, anket, literatür taraması ve istatistikler oluşturulacaktır.

Bu tez çalışmasının kuramsal temeli toplumsal cinsiyet çalışmalarına dayanmaktadır. Tez, “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu”nun kuruluşundan günümüze kadar tüm faaliyetlerini değerlendirmekte ve kadınlık durumunu, kadının sürekli olarak topluluk çalışmaları içerisinde var olamamasını, doğal görevleri, toplum baskısı gibi sebepler üzerinden araştırmaktadır. Tezin temel sorunsalı kadınlık durumu olmakla birlikte, tüketim toplumu ve popüler kültür çalışmalarından da yararlanılmış, bulgular bu teoriler ile desteklenmiştir.

Toplumsal Cinsiyet Teorisi açısından;

Kadın tarihsel süreçte bazen ‘ana’ figürü ile kutsanmış ve doğurganlık ve bereketin simgesi olarak baş tacı edilmiştir. Bazen de savaşçı yönüyle her işin üstesinden gelebilecek gücün simgesi ‘amazon’ kadın rolüyle simgeleştirilmiştir. İlk çağlardan beri kadının üstlendiği roller tarihsel süreç içerisinde çeşitli etkenler tarafından şekillenmiş ve toplumların yapılarına göre zaman içerisinde değişikliğe uğramıştır. Çoğunlukla kadın, ilk çağlardan günümüze kadar hep ezilen, ayrımcılığa uğrayan taraf olmuş ve bu gerçeklik doğu-batı, uygar-geri kalmış fark etmeksizin toplumların ortak sorunu olmuştur. Bu durum yeni bir şey olmayıp, ekonomik düzenlerden hatta dinlerden de öncesine dayanmaktadır. Feminist kuramcılar kadınların eğitim, sağlık, hukuk, siyaset, sanat, özel ve kamusal her alanda erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunmuşlardır. Tarımda ücretsiz aile işçiliği yapan kentte ise esnaf ailesinin küçük işletmesinde çalışan ya da kocalarının bürolarında karşılıksız sekreterlik vb. yapan kadınların harcadıkları emek, görünmeyen emek olarak nitelendirilmiş ve komşu sayılabilecek başka alanlara doğru genişletilmiştir. Kadınların eve iş alma ya da ev-eksenli üretim çerçevesinde ve evlerde ücretli ev ve bakım işçileri olarak harcadıkları emek de görünmeyen emek olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. Kavram böylece kadınlar ve erkekler arasındaki yakınlık/evlilik ilişkisi bağlamının dışına çıkarılmış, tümünden patriyarka çerçevesinin dışına alınmıştır. Bu yüzden de gelinen noktada görünmeyen emeğin kavramsal içeriğini yeniden belirlemeye çalışmakta zorunluluk ortaya çıkmaktadır.

Kadının toplum içindeki rolü doğduğu gün belirlenmiştir. Ataerkil olsun olmasın hatta bugün gelişmiş olarak kabul edilen toplumlarda bile kadın her zaman erkek ile eşit hak ve kazanıma sahip olabilmenin mücadelesini vermiştir. Kadının toplumda hangi konumda olacağının alt yapısı psikolojik olarak erkekler tarafından belirlenmiştir. Toplum kadınları ikincil durumda görür ve bunun temelinde doğaları gereği yani biyolojik cinslerinden değil, toplumda kadına biçilen rollerinden dolayıdır. (Geçit, 2013, s.107)

Toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında cinslerin rolünü belirleyen düzen “patriyarkal düzen”dir. Toplumsal cinsiyet teorileri feminist teoriyle birlikte önceleri cinsler arasındaki düzenlemeyi “biyolojik cinsiyet” ve “kültürel kuruluş” olarak ayırmış ve roller de ona göre belirlenmiştir. Fakat toplumsal olarak feminist teori de 1997’de bir dönüşüme uğramıştır. 1972’de Oakley, biyolojik cinsiyetin karşıtı olarak toplumsal cinsiyeti tedavüle sokmuş fakat daha sonra fikrini neredeyse değiştirerek biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyetten daha doğal olmadığını ve kültürel kuruluş

(construction) kodlarının biyolojik cinsiyet için de geçerli olduğunu ortaya atmıştır (Savran Acar, 2019, s. 248), (Kundak Harrison/Hood-williams, 2002, s.21 ve 42). 1986'da toplumsal cinsiyet meselesinin feminist tarih içinde yer alması konusuna dikkat çeken Joan Scott, 2000'li yıllarda toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında önemli bir ayrımdaya ısrarcı olmamaktan yana bir söylem geliştirmiştir (Savran Acar, 2019, s. 248). Kadının toplumdaki yeri ve problemi konusunda Vincent, asıl sorunun "kadınların doğasının biyolojik olarak mı belirlendiği, yoksa sosyal olarak mı inşa edildiği" sorusunun olduğunu düşünür. Ona göre, "bu soruya verilen alışılmış karşılık, cinsiyetin sosyal olarak inşa edilmiş akıllıca bir düzenleme" olduğudur (Vincent, 2006, s.300). Dolayısıyla toplum, kadınları, onların doğalarıyla hiçbir ilişkisi olmayan önceden belirlenmiş rollere uygun olarak yetiştirmektedir. Kadının toplumdaki konumunun psikolojik alt yapısını erkekler belirlemiştir. Kadınların toplumda ikincil duruma düşürülmesinin temelinde, kadınların doğaları değil, toplumun önceden onlara biçtiği roller vardır. "Kadın doğalmaz, kadın olunur" sözünü Simone de Beauvoir 1900'lü yılların ortalarında demiştir ve bu söz adeta bir simge tanımlama olarak feminist literatürde yerini almıştır. Kadın ve erkekliğin değişmeyen biyolojik bir temeli vardır: "Biyolojik Cinsiyet". Ancak, toplumdan topluma göre şekillenen ve örüntülenen bir başka cinsiyet rolü daha vardır ki buna "Toplumsal Cinsiyet" diyoruz. Toplumdan topluma değişen ve belli kodlamaları olan, dış etkenlerle hatta erkek yani patriyarkal düşünceyle belirlenen bu rollerde pozitif ayrımcılık genellikle erkekler yönünde, negatif ayrımcılık ise genellikle kadınlar yönünde uygulanır.

Kadınların emeği neden görünmez? Bu emek nasıl bir toplumsal ilişki çerçevesinde yer almaktadır?

Kadınların görünmeyen emeği, cinsiyete dayalı iş bölümü ve toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde harcanan bir emek biçimidir ve patriyarkal yapının en temel dayanaklarından birisini oluşturur. Bu emek görünmeyen emektir. Bu kavramın birinci nedeni doğallaştırılmış emektir. Ev içi, aile, özel alan ve bu alandaki cinsiyetçi iş bölümü, patriarkanın modern biçimi olan kapitalist patriarka çerçevesinde, toplumsal olmayan dolayısıyla "doğal" bir alan olarak kurulur. Bu alandaki ilişkiler ve pratikler doğallaştırılır, kadınların yaptıkları işler kadın doğasının bir parçası, kadınların doğal yatkınlıkları olarak sunulur. Bu görünmez emek nosyonu, kadınların adı geçen ilişkilerde, devasa bir fiziksel, cinsel, duygusal, zihinsel emek sarfettiğini sunar. (Savran, Demiryontan, 2016, s.11)

Savran kadınların emeğinin görünmeyen emek olmasının ikinci sebebini ise şöyle açıklamaktadır;

Onun miktarını da gizleyen ev içi çalışma düzenidir. Ev içinde yapılan işlerin belirlenmiş mesai saatleri yoktur. Bu sistemde, çalışmayla dinlenmeyi, iş zamanı ile boş zamanı, iş yapmakla sevgi paylaşmayı ayırt etmek neredeyse olanaksızdır, tersine iç içedir bunlar. Böyle olunca da neyin emek harcama neyin sevgi ve şefkat gösterme, neyin çok sıklıkla şiddet tehdidi karşısında zorunluluktan yerine getirilen görevler, neyin gönülden yaşamı paylaşma olduğu görünmez (Savran, Demiryontan, 2016, s.11) .

Savran görünmeyen emek ile ilgili üçüncü olarak şu yorumu yapmaktadır; “Üçüncüsü ve en önemlisi, karşılıksız olduğu görünmeyen emektir. Kadınlar, ücret karşılığı başka bir işte çalışsalar da, tam zamanlı ev kadınlığı yapsalar da, çocukları ve kocaları ve kocasının yakınları için harcadıkları emek karşılıksız emektir” (Savran, Demiryontan, 2016, s.11). Dolayısıyla karşılıksız emek, kadınların ekonomik olarak bağımsızlaşmalarının önünde bir engel oluşturur, onları evlilik ilişkisine, yani bir kez daha karşılıksız emeğe mahkûm eder. Kısacası karşılıksız emek kadınlar için bir kısır döngüye, bir mahkumiyete ve kadınlarla erkekler arasında bir çıkar çatışmasına işaret eder (Savran, Demiryontan, 2016, s.11).

Yukarıda bahsedilen karşılıksız emek ve kadınlık durumuna rağmen mesleği olan müziğini bir topluluk içerisinde icra edebilme azmi Âvâze örneğiyle ele alınacaktır. Topluluk içerisinde bulunan kadınların provalardan performans günlerine kadar birlikte icra yapacakları süreye dahil olmaları dahi ev içi görev ve durumlarına bağlı olmuştur. Çocuklarının evde bekliyor olması, okuldan alınmaları gerekliliği, çoğu zaman da prova ve konserlere yanlarında getirmek durumunda olmaları Âvâze Kadınlar Topluluğu’nu nasıl etkilemiştir? Grubun 16 yıllık tarihi boyunca kadınlık durumuna ilişkin veriler toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinden değerlendirilmiştir. Tüketim Toplumu Çalışmaları açısından, Tezimizin temel kuramsal yapısı toplumsal cinsiyet üzerine kurgulansa da, bulgularımızı müzik deneyimlerinin günden güne değişiyor olması, popüler kültür, kültür endüstrisi ve tüketim bağlarıyla da ele alınacaktır.

Hazırladığımız ankette katılımcılara, “Âvâze’nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” sorusunu sorduğumuzda büyük oranda “hayır” yanıtını aldık. Hitap etmeme nedeni ise büyük ölçüde popüler müziğin dönüştürdüğü müzikal zevklerin değişimi olarak yanıtlandırıldı. Özetle, “Neden?” sorusunu sorduğumuzda karşımıza tüketilen müziğin değişimi, tüketimi ve dinleyici kitlelerinin neyi, ne biçimde istiyor olduğunu yine anket verileri doğrultusunda kısmen gözlemlene fırsatı elde ettik.

Yapmış olduğumuz anket verilerine göre, değişen dünyada sadece güzellik algıları, moda, mimari, yeme alışkanlıkları ve teknoloji değil, müzik ve sanat zevklerimiz de değişmektedir. Bundan birkaç yüzyıl önce, ihtiyaç dışı tüketim bu denli hızlı değişkenler içermiyordu. Kapitalizmin sanayi aşamasına geçişi ile birlikte tüketime de yön verilmiş oldu. 21. yüzyıla geldiğimizde ise artık hızlı tüketimin revaçta olduğu, gündemin hızla değiştiği akışkan bir dönemin temsilcileri haline geldik. Herhangi bir şey dakikalar ve hatta saniyeler içinde popüler olabilir ya da popülerliğini kaybedebilir. Bugün bulunduğumuz dönemi akışkan olarak değerlendirmemizin sebebi ise bu “şeylerin” sürekli olarak değişmesinden kaynaklıdır. Bauman, akışkanlık kavramını şu şekilde açıklıyor:

Sıvıların, katılar gibi belli bir şekli yoktur. Deyim yerindeyse ne mekansal ne de zamansal olarak sabit bir konumları vardır. Katılar belirgin mekansal boyutlara sahiptir fakat zamanın (akışına karşı koyarak veya geçişini önemsizleştirerek) etkisini nötralize ederler; dolayısıyla katılar için zaman boyutunun önemi yoktur. Oysa akışkanlar, belli bir şekli uzun zaman koruyamazlar; her an şekil değiştirmeye hazırdırlar. Dolayısıyla, akışkanlarda önemli olan, boşlukta kapladıkları yerden çok, zamanın akışıdır. Evet, boşlukta bir yer kaplarlar fakat bu durum geçicidir, “her an” değişebilir. Katılar, bir anlamda, zaman boyutunu ortadan kaldırır; oysa sıvılar için asıl önemli olan şey zamandır. Katıları tanımlarken zaman boyutunu yok sayabiliriz; akışkanları tanımlarken ise, zaman boyutunu konu dışında tutmak yapılacak en ciddi hatalardan biri olur. Akışkanları tanımlamak fotoğraf çekmek gibidir ve çerçevenin alt kenarında hep bir tarih ve zaman bilgisi olması gerekir. Akışkanlar çok kolay yer değiştirir. “akarlar”, “damlarlar”, “dökülürler”, “taşarlar”, “fışkırırlar”, “sızarlar”, “boşalırlar”, “püskürürler”, “süzülürler”; katıların aksine, akışkanların hareketini durdurmak kolay değildir, bazı engellerin etrafından dolaşırlar, bazılarını içlerinde eritirler ve bazılarının da, aşındırarak ya da sızarak, içlerinden geçerler. Modern çağın günümüzdeki, pek çok açıdan yeni evresini tanımlamaya ve anlamaya çalışırken uygun bir eğretileme olarak “akışkanlık” kavramını kullanmamızın nedenleri bunlardır. (Bauman, 2018, s. 26)

Bahsedilen akışkanlıktan anladığımız şey günümüz dünyasında kendimizi bulduğumuz tüketim evreninde ve bu hızlı dünyada kendi kimliklerimizi oluşturduğumuz yaşamımızın her parçasına oturabilmek ile birlikte, kendimizi bir tüketim evreninin de içinde buluyoruz. Hızlı koşmak, hızlı olmak ve hıza ulaşmakla kurguladığımız varoluş dünyamızda kimliklerimizi oluşturuyoruz. *”Bugün tüm çevremizde nesnelere, hizmetlere, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği var”* (Baudrillard, 2020, s.15). Kapitalist tüketim kültürünün

dünyada gün geçtikçe daha baskın hale geldiği, ahlaki yozlaşmaların yaşandığı ve tüketen bireylerin tükendiği konuları eleştiriler arasında yer almaktadır.

Tüketim toplumunda daha fazla tüketerek mutlu olunabileceğini vaat eden mesajlara rağmen, bazı sosyolog ve psikologlar gerçek mutluluğun tüketim ile elde edilemeyeceği görüşünü benimsemektedir. Kapitalist toplumda modernizm algısı üretimden ziyade tüketim odaklıdır. Yeni üretim güçleri topluma nasıl tüketiceğini de öğretmektedir. Kapitalizm ruhuna sahip olan tüketim toplumuna sürekli tüketme komutu verilmektedir (Dal, 2017, s.2).

Bu konuda yine Adorno ve onun gibi düşünürler müziğin tüketilmek için üretilmesi üzerinde durmuşlardır. Bu sebeple müzik, kültür pazarı içerisinde en yüksek kâr oranına sahip elemanlardan biri haline gelmiştir. Bu metalaşma yalnızca kültürün kapitalist kâr başlığı altında değerlendirilmesinin dışında bir de ideolojik bir süreç içerisinde de değerlendirilmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Çünkü endüstrideki iktidar sahipleri kitleler üzerinde bu yolla ideolojik kontrol sağlayabilmektedir. Günümüzde de gördüğümüz üzere birbirine çok benzer, kim tarafından söylendiğini takip edemediğimiz dinleme listelerine bir anda giren ve birkaç gün geçmeden listeden düşen binlerce ve hatta milyonlarca müzik ve müzisyen var. Hızlı bir şekilde üretilen bu müziklerin, elbette ki birçok yöden hızlı biçimde tüketilmeye ve sonuç olarak da bir anda kaybolması doğallasmaya başlamıştır. Anket bölümünde, Âvâze özelinde elde etmiş olduğumuz veriler sonucu makamsal müzik icra eden bir grubun bilinmiyor olması ya da gün geçtikçe tercih edilmiyor olmasının arkasında yatan sebep, az önce bahsettiğimiz akışkan süreç içerisinde değişen dinamiklerin bir sonucudur. Hem kuşaklar arası değişim, hem de popüler kültürün kendini devamlı olarak dönüştürmesi dinlenen müzik tarzlarının tüketimini gün günden farklılaştırmaktadır. Popüler kültür, emek sarfetmeden ulaşılabilecek daha önceden tanıdık olan ve kolay bulunabilecek bir tüketim malzemesidir. Popüler kültür herkesin kolayca bulabileceği özellikte olan nesnelere kültürü olduğu ve egemen sınıfların bağımlı sınıflar üzerinden ideolojilerini empoze ettikleri bir süreçtir. Popüler kültür ürünleri ucuz mal edilebileceği ve kolayca elde edilebileceğinden özellikle orta sınıf bireyler, bu ürünleri yani yapıları ve değerleri alır, dinler, giyer, takar ya da bilinçlerine katarak kolayca benimserler (Batu ve Tos, 2017, s.1011).

Yukarıda belirttiğimiz Âvâze Kadınlar Topluluğu ile ilgili bir anket çalışması yapılmış, elde edilen veriler tüketim toplumu teorisi üzerinden de değerlendirilmiştir.

“Makamsal müzik icra eden bir grubun bilinmiyor olması ya da gün geçtikçe tercih edilmiyor olmasının arkasında yatan sebep sadece kadınlardan oluşması mıdır?” , “yoksa kadınlık durumu dışında kültür endüstrisinin de etkileri var mıdır?”. Bu soruların da cevapları anket çalışmasıyla ele alınmıştır.

Sonuç olarak, “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu” toplumsal cinsiyet teorisiyle ele alınmış, kuruluşundan günümüze kadar tüm faaliyetleri kadınlık durumu, kadının sürekli olarak topluluk çalışmaları içerisinde var olamaması, doğal görevleri, toplum baskısı gibi sebepler ve tüketim toplumu bakış açısı üzerinden değerlendirilmiştir.





2. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ANTİK YUNANDAN GÜNÜMÜZE KADINA BAKIŞ

Bu bölümde günlük hayatımızda sıklıkla kullandığımız cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları ve bu kavramlar doğrultusunda müzik yaşamında kadının yeri incelenecektir. Toplumsal cinsiyet konusunun pek çok alanda olduğu gibi müzikal performansa da etkileri yüzyıllardır kaçınılmaz olmuştur. Tezimizin ana konusu olan Türk müziği kadın topluluklarını irdelenmeden evvel, toplumsal ve müzikal hayat içerisinde kadın konusu ele alınacak ve Türk müziğinde kadın topluluklarının evrilmesi Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu örneğiyle değerlendirilecektir.

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramları birbirinden farklı iki başlık altında düşünülmelidir. Cinsiyet, kadın ya da erkek olsun kişinin gerek biyolojik, gerek fizyolojik, gerekse genetik özelliklerini tanımlamak için kullanılır. Toplumsal cinsiyet ise kadın ve erkeğin toplum içindeki rollerinin cinsiyet içerisinde çoğunlukla kültürel ve geleneksel değerlendirmesidir. Buna göre kadın ve erkeğin toplum içinde hangi davranışları ya da faaliyetleri yapabileceklerine, hak ve güce ne denli ulaşabileceklerine cinsiyet çerçevesinde karar verilmesi durumu söz konusudur. Tüm bunları belirleyen kavram ise ‘toplumsal cinsiyet’dir. Dişi ve erkek cinsiyetiyle dünyaya gelen insanlar toplumun kendilerine belirlediği roller gereği erkek ve kız olarak büyümeyi öğrenirler (Terzioğlu ve Taşkın, 2008, s.63). Erkeklerden çevresinde belli bir güç odağı olmayı, kontrol sağlamayı, kadınlardan da sabırlı, uyumlu, evine ve eşine sadık olması beklenmektedir (İmamoğlu’ndan akt., Bener ve Günay, 2011, s.158).

Sanayi / Endüstri devrimi, Dünya Savaşları (I ve II), özetle 18-19 ve 20. yüzyıldan önce kadının ekonomik dünyaya katkısı günümüze şekline değildi ve bu nedenle kadının alanı yuvası ile sınırlıydı. Bütün kültürel kodlar bunun üzerine kuruluyordu. Bu kodlar nelerdi? ‘Kadın iyi annedir’, ‘arka planda kocasının ardında destekçidir’ gibi.

Tarihte kadın, evinin içinde ve cinselliği kontrol altında tutulması gereken bir cins olmuştur. Çünkü kadınlar sosyal yaşamın birçok noktasında tehlike arz etmekteydiler. Peki bu durumu belirleyen etken ya da unsurlar nelerdi? ‘Doğa nerede biter’, ‘Kültür nerede başlar?’, ‘Kültürel doğa nedir?’

Doğada türler ve bireyler arası farklılıklar vardır, bunlar anatomik ve fizyolojik farklılıklardır. Erkeklerde penis, kadınlarda ise doğaları gereği vulva bulunmaktadır. Bu organlar kendilerine özgü sıvılar üretirler: Erkekler doğaları gereği sperm sıvısı (meni) üretirken, kadınlar süt salgılar ve düzenli aralıklarla kan kaybeder ki (regl); bu atılan kan uzun tarihler boyunca kadının başını ağrıtabilir. Bunun yanında kadınların yine ‘doğaları gereği’ ‘submissive’ yani itaatkâr, mantıksız, zayıf, kırılabilir, yumuşak, fedakâr, erkeklerin ise ‘doğaları gereği’ güçlü, mantıklı, cesur, iradeli oldukları düşünülür. Bunlar gibi özelliklerin bir kadın ve bir erkek doğasında bulunduğu yönelik inanışlar ise şüphesiz kültürel ve kültürel olarak aktarılırlar (Bacharan, Heritier, 2019, s.5). Peki, biyoloji bir tarafa, toplumsal yaşam içerisinde kadın ve erkek gerçekte kim olmak istediklerine ne kadar kendileri karar veriyorlar? Kadın ya da erkek gerçekte kim? Bugün geldiğimiz noktada kabullendiğimiz görevler, sorumluluklar ve dışı vurmamıza izin verilen duygu dağılımları aslında en başından beri yanlış ise? Bu noktada hepimiz durup toplumsal cinsiyetin ne denli hastalıklı bir yapıda olduğu üzerine düşünmeliyiz. Kadın da erkek de kendisine biyolojik kimliği çerçevesinde davranılandır. İki cinsten de belli başlı şeyler beklenir. Kadın hepimizin de bildiği en basit örneklerle; iyi yemek yapmalı, düzenli ve tertipli olmalı, uyumlu olmalı, ses yükseltmemeli, alttan almalıdır vs. Erkek; çalışmalı, eve ekmek getirmeli, otoritesini korumayı bilmelidir. Çünkü son söz ve karar yetkisi erkektedir, dizginler daima erkeğin elinde olmalıdır. Aksi halde bir kadının etkisi altında hareket eden bir erkek olarak, diğer erkekler tarafından da dışlanırsınız. Bu gibi görevlerin ve davranışların onaylanması birçok koldan desteklenmektedir. Kültürel ve geleneksel aktarımlar bir yana, birbirinden farklı birçok inanç biçimini içeren, büyük toplulukların dahil olduğu dinler de kadın ve erkek görevleri, davranışları üzerinde oldukça durmuş ve çoğu zaman dogmatik, katı kurallar koymuşlardır. Elbette ki durum böyle olunca birçok konu ‘sorgulanmaması koşulu’ ile ‘din gereği’ uygulanması trajik biçimde yaşamımıza dahil olmuştur.

Berktaş günümüzde kadının etkin olmadığını, etkin olanın erkek olduğunu belirtmiştir;

Yaşadığımız kültürde kadın ad koyan, tanımlayan değildir; ad koyma ve tanımlama, etkin erkek öznenin yetkisi olarak görülür, kadına ise başkası (erkek) tarafından tanımlanan bir simge olma rolü düşer. Egemen kültürün merkezinde yer alan bu etkin özne-edilgin nesne/simge ayrımı, erkek iktidarının önemli bir ideolojik payandasıdır. Erkeği öznellik ve insanlık konumuyla özdeşleştiren bu anlayış çeşitli toplumların atasözlerine net biçimde yansır. (Berktaş, 2012, s.17)

Berktaş kadının durumunu çok net biçimde anlatan bir Rus atasözünü örnek vermiştir: “Karşıdan iki kişi geliyor sandım, meğerse sadece bir adamla karısıymış”! (Berktaş, 2012, s.17). Bu atasözünden yola çıkarak Antik Roma’da belli bir döneme kadar kadına isim bile verilmemekte prima, secondo (URL-2) (birinci, ikinci) gibi sayıların verilmesi örneği ile çeşitlendirilebilir. Yalnızca toplumsal algı içerisinde değil, aynı zamanda dinsel-kültürel yapı içerisinde de kadın, çoğu zaman kötülüklerin baş nedeni olarak görülmüştür, çok kez toplumsal algı dışında kültür-din ekseninde fitne kaynağı ile ilişkilendirilmiştir. Birçok kötülük kadın kaynaklı düşünülmüş ve kadın “Lanetli Havva” olarak ilk günah işleyen canlı olarak algılanmıştır. Bu doğrultuda oluşan algılama biçimi içerisinde kadın, günah işlemeye meyilli bir varlık olarak düşünülmüştür. Sözü edilen dinsel algılar ise zayıf ve suskun bir kadın algısını toplumsal bilinçaltına yerleştirmiş görülmektedir. 12. yüzyılda yaşamış Arap din, tarih ve tıp bilgini İbnü’l-Cevzi bile kadınların kötülükten uzak kalamayacağını söylemiştir. Maalesef kadının kötülük ile ilişkilendirileceği durumlar ve sözü edilen kabuller çoğu zaman ilgi görmüş, zayıf aciz bir kadın algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Fakat kadının durumunu inceleyebilmek için bu etiketlerden soyutlayarak vazgeçmeden tartışmak ve tarihsel süreçte ilk düşünürlerden itibaren kadın hakkındaki görüşleri ele almak ve iz sürmek gerekmektedir (Karaaslan, 2014, s.162).

Tarih erkekler tarafından, erkekler için yazılmış, ancak kadınların hayatı çoğu zaman yaşandığı gibi yazılmamıştır. Felsefe tarihine baktığımızda uzunca yıllar Antik Yunan filozofları içerisinde ‘olmasına rağmen’, kadın filozofların varlığından söz edilmemiştir. Bu da aslında bizlere eril ideolojinin neyi, ne kadar, ne biçimde isteyip, onayladığı ile ilişkilendirilebilir. Tarih tek bir cinsin anlatısıyla yorumlanmamalı ve insanlık tarihi bu şekilde yazılmamalıdır. Özellikle Antik Atina’da kadın bütün kötülüklerin anası olarak görülmekteydi. Kadınsız bir dünya tahayyülleri birçoğunun hayallerini süslüyordu. Çünkü kadın, pandoranın kimliğinde, kutuyu açmaması gerekliliğinin üstünde durulmasına rağmen, merakına yenik düşüp kutuyu açmış ve

tüm dünyaya kötülüklerin yayılmasına neden olmuştur. Özetle bu merak yaşadığımız tüm bu yoksulluk, savaş ve adaletsizliğin yaşanmasına sebebiyet vermiştir.

Birçok filozofu yetiştiren Antik Yunan dönemi ve kültürünün, filmlerde, mitolojide ve anlatılarda kadınların erkekler ile birlikte mutlu mesut yaşadıkları sahneler sunulmaktadır. Ancak günlük yaşam pratiklerini incelediğimizde ve bugüne ulaşan belgeler üzerinde durduğumuzda Antik Yunan döneminin kadına karşı androsantrik, hastalıklı bakış açısını görmekteyiz. Cornelius Nepos¹ “Yaşamlar” (Lives) adlı eserinin önsözünde şöyle der;

Yunanlılar arasında uygunsuz ve yersiz görülen pek çok şey bizim geleneklerimize uygundur. Eşini evin dışında herhangi bir yere yemeğe götürmeye utanan bir Roma'lı var mıdır acaba? Bir evin hanımının, yabancıların olduğu bir salona girip de kendini göstermesi olası bir durum mudur? Yunanistan'da böyle olmaz: orada kadınlar sadece akrabalık bağlarının olduğu ailelerin davetlerini kabul eder ve evin arka tarafında sadece en yakın akrabaların kabul edildiği “gynaeceum” adı verilen bir odaya çekilirler. (Ferrero, 2008, s.9)

Daha yakın çağlarda olduğu gibi Antik Yunan'da da bilim adamı, düşünce adamı, bilgin vb. hep erkektir. Bu öyle açık tartışmasız bir gerçektir ki, metinlerde özel olarak belirtilmesine bile gerek duyulmaz. Ayrıca klasik felsefede kadın özgürlüğünün veya cinsiyet eşitliğinin temellerini bulamazsınız. Burada da androsantrizm² şiddetli bir biçimde kendini gösterir (Bacharan, Agacinski, 2019, s.189). Platon, Aristoteles, Sokrates gibi dönem filozoflarının kadın hakkındaki düşünceleri ise şu şekildedir: Platon kadınların fiziksel farklılıklarının, onları erkeklerden aşağı kılan taraflar olduğunu düşünmüyordu; sınıflara bölünmüş toplumda kadınların ve erkeklerin değerini, yer aldığı sınıf belirliyordu. Zira Platon'un devletinde bir kadının koruyucu sınıfta bulunup, ülkenin savunmasından yönetimine kadar birçok yerde söz alması imkânı varken, bir erkeğin de bakıcı olarak görev alması mümkündü. Bu durumda bir kadının ve bir erkeğin toplumdaki yükselişi onun elinde olmayan biyolojik ve fiziksel yönlerine değil, içsel niteliklerine ve eğitime bağlanmıştır. Halbuki Platon'un zamanındaki düşünürlerden en önemlisi olan Aristoteles, kadın ve erkek arasındaki konumu üstesinden gelinemeyecek biyolojik farklılıklara bağlayarak, ilerlemeye kapalı bir yol izlemiştir. Üstelik Aristoteles'in bu görüşleri otorite olarak kabul edildiği

¹ MÖ. 110-25 yılları arası yaşamış, Roma'lı biyografi yazarı.

² **Androsantrizm**: Erkek merkezilik. / Düşüncenin merkezine “erkeği” yerleştirmek.

Orta Çağ boyunca Avrupa ve İslam coğrafyasından pek çok düşünürü de etkisi altına alarak kadınların durumlarının ve toplumdaki konularının iyileşmesinin ve ilerleyişin önünde bir engel oluşturmuştur demek yanlış olmayacaktır. Aristoteles'in kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıklarla ilgili iddiaları bazen erkeklerin kadınlara oranla daha güçlü ve cesur olduğu için kadınlardan daha fazla dışı sahip olduğunu iddia edecek kadar ileri gitmekteydi (Aristotle'den akt. Arıtürk, 2017, s.37). Ona göre, erkek yöneten ve kadın yönetilendir. Sokrates ise kadınlardan pek çok açıdan sevgiyle söz eder. Yunanlı bir filozof olan Demokritos milattan önce beşinci yüzyılda yaşamış ve kadınlar ile ilgili çok hoş şeyler söylememiştir. Aslında o yüzyıllarda kadın meselesi ile ilgili felsefeden ziyade Sofokles'in "Antigone ve Trakhisli Kadınlar" adlı oyunları, Eurupides'in "Medea ve Alkestis" adlı oyunları ve Aristofanes'in "Lysistrata ve Ekklesiazousai" adlı oyunları bulunmaktadır (Wender'dan akt. Arıtürk, 2017, s.36). Sokrates'i Platon'un öncüsü ve bir proto-feminist olarak ele alırsak, önümüze ilk olarak Platon ve Sokrates'in birbirinden ayırt edilmesi zor bir şekilde iç içe geçmişlikleri gelecektir; fakat bununla birlikte Sokrates'in Platon'un yapıtlarından başka yer bulunduğu eserler nadir olsa da mevcuttur. Örnek olarak Ksenofon'un "Memorabilia"sı bu yapıtlardan bir tanesidir. Memorabilia, Sokrates'in kadınlarla ilgili fikirlerini de yansıtmaya, konumuz açısından büyük önem arz etmektedir. Sokrates pek çok açıdan kadınlardan olumlu bahsetse de onların ancak ev işleri, dokuma gibi işlerde yer alması gerektiğini ve kadınların ancak bu gibi işlerde yetkili olabileceğini ifade etmiştir (Wender'dan akt. Arıtürk, 2017, s.36). Çalışmanın yazarı Ksenofon da kadınlardan sevgiyle bahsederken, onlara ev yaşamının dışında bir görev tanımayan ve evde de eşini memnun etmekten ve çocuk bakmaktan ziyade bir gaye gözetmeyen bir konum atfeder. Bu konumu Sancar "Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar" kitabında şu şekilde anlatır:

Asker olma ve anne olma arasındaki fark biyolojik gibi görünse de aslında fark ideolojiktir yani toplumsal bazı işler belirli cinslere özgü kılınmıştır. Çocuk dünyaya getirmek ve yetiştirmek için kadının fiziksel ve duygusal özelliklerine, askerlik için ise erkeğin bedensel gücüne ve dayanıklılığına sahip olunması beklenmektedir. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere toplumsal olan biyolojik olana transfer edilmiştir. (Sancar'dan akt. Akalın ve Baş, 2018, s. 114)

Kadın sorununun şüphesiz kültürel, psikolojik, geleneksel ve dinsel tarafları vardır. Özellikle Orta Çağ döneminin Avrupa'sında, kadınlar üstünde dinin hükümler verdiği bir dönem olmuştur. Orta Çağ dediğimiz dönem, sınırları konusunda ihtilaf olsa da,

tarihçilerin birçoğu tarafından kabul edildiği şekliyle, ‘karanlık’ bir dönem olarak yorumlanmaktadır. Bu tartışmalı karanlık terimini her konuda genellemenin doğruluğu şöyle dursun, bizi ilgilendiren bölümü, toplumsal hayatın ana öğelerinden biri olan kadınların bu karanlıktan nasıl ve ne kadar etkilendikleridir (Genç, 2011, s. 241). Orta Çağda kadınları birbirinden ayıran, zaman, mekân, yaş, konum, ekonomik sınıf gibi farklılıklar vardı. Kadınlar kendi aralarında bile eşit olarak görülüyorlardı. Orta Çağ Avrupası’na gelindiğinde kadın bu kez de din ve inanç kavramları ile denetleniyordu. Orta Çağ dönemine kadar özellikle de Antik Hristiyan kilisesinde daha fazla boy gösteren kadınların, bu döneme gelindiğinde rolleri ve görevleri sınırlandırılmıştı. Kadın papaz yardımcılarının yanında kilisedeki diğer kadın görevliler yağlar ve diğer araç gereçlerle ilgilenmek gibi ikincil görevlerde mecburen yer almaya başlatıldılar. Kadına karşı tahammülün en alt seviyede olduğu Orta Çağ, kadının başını en çok örttüğü dönem oluyordu. Çünkü saç cazibe kaynağıdır, yaradılışı Adem’in kaburgasından olan kadın zaten günahkardır, baştan çıkarandır, günahkâr cazibesi ile ayartan, şeytanı dinleyen ve günahı dünyaya getiren kötülüğün temel taşıyıcısıdır. Kadının görevi bu andan itibaren günahının kefaretiyi ödemek olmalıdır. Hristiyanlıkta 4. yüzyıl kilise vaizlerine göre doğaları gereği erkekleri baştan çıkararak kadınları ve özellikle İoannes Hrisostomos kadınları ‘gerekli bir kötülük’ olarak değerlendirmişti. Meraklı, soru soran ve biraz da olsa akıllı kadınların Engizisyon tarafından ‘cadılık’ gerekçesiyle yakıldığı Orta Çağ batısında kadının konumu şu atasözleriyle özetlenebilir: *“Bir kadın evinden dışarıya üç kez çıkmalıdır: Vaftiz edildiği, evlendiği ve öldüğü zaman”* (Gürhan, 2010, s. 66).

Hristiyanlığın toplumsal cinsiyet üzerine en köktenci öğretileri, kadınlar için olumsuz sonuçlar da doğurmaya başladı. İlk yüzyıllarda bazı kadınlar ‘bekâret’ ülküsüne sığındılar. Ya tek başlarına ya da cemaatler halinde, kendilerini ‘İsa’nın hizmetindeki bakireler’ olarak ilan ettiler. Birçok kilise lideri, özellikle Hristiyanlığı toplumsal anlamda daha kabul edilebilir hale getirmeye uğraşırken, Roma, aile modelinin bu şekilde kesin olarak reddedilmesi karşısında rahatsızdı. Bakireliği yaşam tarzı olarak seçen kadınlar bunu kadınlar üzerindeki normal kısıtlamalardan kaçınmak için kullanamayacaklarını öne sürdüler. Kilise liderlerinden bazıları ise erkekler için de bekârlığı savundu. Ancak bu, onları yazılarında güçlü bir kadın düşmanlığı çizgisine götürdü, çünkü kadınları ve dişi cinselliğini tercih ettikleri bu yaşam tarzını önlerindeki en temel engel olarak gördüler. Kadınlara oranla daha fazla yazdıkları ve

yazıları daha iyi korunduğu için onların düşünceleri, bakireliği seçen kadınlarınkinden daha fazla etkili oldu. Batı Hristiyan kilisesinin en önemli ilahiyatçısı Aziz Augustinus, cinsel arzuyu ilk insanlar Âdem ile Havva'nın ilahi emirlere uyamamalarının bir sonucu olarak gördü ve cinsellikle günah arasında açıkça bağlantı kurdu. Augustinus'un görüşüne göre, günaha eğilim, cinsel ilişki ile sonraki kuşağa geçer ve bu yüzden çocuklar ile bu "ilk günah" ile lekelenmişlerdir (Hanks-Wiesner, 2020, s. 202).

İnsanlık tarihinde cadı avı ya da cadı avcılığı olarak bilinen toplu ölümler yani katliamlar önemli bir yer tutmaktadır. Orta Çağın karanlık dönemlerinde olduğu bilinen 'cadı avcılığı' ya da 'cadıların yok edilmelerine' yönelik olayların, aslında Yeni Çağ'a (1450-1750) geçişte gerçekleşmiş, Katolik kilisesinin bölünmesiyle özellikle Reform Dönemi (1517) sonrası, batıl inanç yeniden hortlamıştır. Din ötesi güçlerden medet uman insanlar karanlık batıl inançların bile ötesinde sayılabilecek sapkın teolojik düşünceden beslenerek Avrupa'nın en karanlık dönemine imza atmışlardır. Aslında bu zamanda Amerika keşfedilmiş, Rene Descartes, Francis Bacon, Galileo Galilei de bu dönemde yaşamıştır. Cadıların özellikle kadınlarla ilişkilendirildiği ve düşman olarak görüldüğü bu dönemde 'haşeratı yok etme' veya 'köküne kadar kurutma' deyimleri sıkça kullanılmıştır. Kadının, bu şekilde ötekileştirilmesi ve kadına yönelik, uygulanan şiddet dolu yöntemler daha sonra farklı etnik ve dini gruplara ve Yahudi'lere aynı gözle bakılmasına temel hazırlamıştır (Aksan, 2013, s. 355-356). Ortodoks Hristiyanlığında kadın bedeni aşağılanmış ve cadı avlarının gerekçelendirilmesinde en önemli katkıyı sağlamıştır. Aziz Petrus'un söylemiyle "daha zayıf yaratık" olan kadının şeytana uymuş kötülüğün sembolü olarak seçilen Havva bütün bir insan ırkının lanetlenmesine, cennetten kovulup ölümlü olmasına sebep olmuştur. İskenderiyeli Clement, bu yüzden, "her kadının, kadın olduğu için utançla dolması gerektiğini" yazıyordu. Kilisenin önemli kişilerinden olan Tertullianus da kadınların aşağılanmasının sebebini şöyle açıklıyordu (Berktaş, 2018, s.66).

Sen bir Havva olduğunı bilmiyor musun? Tanrı'nın hükmü bu çağda devam ediyor, dolayısıyla senin suçunun da zorunlu olarak devam etmesi gerek. Sen şeytanın kapısısın, sen o ağacın meyvesini koparansın, tanrısal yasayı ilk çiğneyen sensin, şeytanın saldırmaya cesaret edemediği erkeği ikna eden sensin. Sen Tanrının sureti olan erkeği kolayca mahvettin. Senin suçun yüzünden Tanrının Oğlu bile ölmek zorunda kaldı. (Berktaş, 2018, s.66)

2.1 Erkeğin “Rönesansı” Karşısında Kadının Örgütlenme Temelleri

Tarihte iyileşmeler başka bir açıdan kötüleşme anlamına gelebilmektedir. Rönesans, kendine gelme ve eski canlılığını, biçimini yeniden kazanma, daha iyi bir duruma geçme anlamı taşımaktadır. Ancak daha iyi bir duruma geçme / gelişme herkes için eşit derecede gerçekleşmeyebilir. Bu noktada Rönesans da kadınlar için zaten kısıtlı olan alanının daha da sınırlandığı bir dönemi temsil etmektedir. Kadınların resmi alanlara alınmaması ile birlikte, bu alanlar tamamen erkeklerin hegemonyası altına girmeye başlamıştır. Orta Çağ'da kadını özel alana kapatan düşünce Rönesans döneminde de yeniden uygulanmaya başlar, kadını eve hapseder, erkeği özgür kılar. Aynı zamanda tıp ve cerrahi gibi meslek alanları da kadına kapıların kapandığı ve erkeğin elinde tuttuğu alanlardır. Örneğin, kadının toplumsal varlığı baba ve koca gibi bağımlı olduğu erkek ile ilişkilendirilir ve toplumsal rolü annelik ve aile üzerine kurgulanır (Hufton'dan akt. Çuhadar, 2017, s.153). Bu olumsuz duruma kraliçe ve soylu kadınlar çok katı tepkiler göstererek kadın hakları ile ilgili çalışmalar başlatmışlar, kadınların yükselişine tepki gösteren erkeklere karşı örgütlenmenin temellerini atmaya ve kaderlerine başkaldırmaya başlamışlardır. Ancak tüm bunlara rağmen kadının tam anlamıyla ayaklanması ve sesini duyurabilmesi 1700'lü yılları bulacaktır. Özetle asırlar boyunca bedeni ile kısıtlanan kadın, eğitim hayatının da dışında bırakılmıştır (Kia Akkaya, 2015, s.18,19).

16. yüzyıldan itibaren artan oranda kadın kendi durumlarını daha saldırgan şekilde tartışmaya başladı ve düzenlemeler daha fazla kadının eğitim alabilmesini olası kıldı. Ne var ki cinsiyetini savunmak isteyen her kadın kutsal kitapta kendileri hakkında yer alan olumsuz imajlarla güçlü bir şekilde mücadele etmek zorunda kaldı. Örneğin, Deliah hilekâr olmaktan sorumlu tutulurken, Jezebel ölümcül olmaktan ve insan ırkının cennetten kovulmasından sorumlu tutulmuştu. Ayrıca, Saint Paul'un kadınları kilisede konuşmamaları konusunda uyarması da bu aşağılayıcı imajlar arasındadır. 17. yüzyılda kilisedeki kadın sessizliğine bazı mezhepler karşı çıkmış ve kadınlar daha fazla özgürlük kazanmıştır. Buna ek olarak, modern tarihçilerin vurguladığı bir başka nokta ayrılıkçı dindarlar arasında zulme maruz kalan kadınların Amerika ya da Hollanda'ya göçmeleri ve vaiz olarak yaptıkları etkinlikleri olmuştur. Bu anlamda İngiltere'de varlıklarını sürdürmeyi başarabilen Brownists, Independents, Baptists, Milleneirians, Familists, Quakers, Seekers, Ranters gibi bazı gruplar teolojik

farklılıklara rağmen her bireyde ruhsal yenilenmenin gerekliliğine inanmışlardır (Oğuz, 2019, s. 24).

Feminizm ve kadın hareketleri genellikle birbiriyle özdeş olarak görülür ve feminizm tarihi genelde kadın hareketlerinin tarihi olarak yazılır. Feminizmle kadın hareketlerinin arasındaki özdeşlik, büyük ölçüde çağdaş feminizmin ürünüdür. Feminizm son derece özel koşullarda ortaya çıkan bir tarihsel olgudur. Bu tarihsel koşulları en iyi yansıtan örnek ise 17. yüzyıl İngilteresi'dir. Feminist yazar Juliet Mitchel'a göre feminizm, "kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele" olarak tanımlamaktadır (Mitchel'den aktaran, Taş, 2016. S. 166). Mitchel'in tanımlamasından anlaşılacağı üzere feminizm, patriyarkal düzeni sorgulayan ve karşı çıkan, eleştiren ve bu düzenin değişmesinin yanısıra özel veya kamusal alanda kadınların karşılaştıkları sorunları ortadan kaldırmayla mücadele eden yaklaşım olarak değerlendirilebilir (Taş, 2016. S. 166).

17. yüzyıl düşünürleri kadının düşünsel donanımı açısından erkekten farklı olmadığını ve eğitildiği takdirde eşit gücünü somutlaştırabileceği görüşünü işlemişlerdir. Nitekim feminizm, bilinçli bir protesto hareketi olarak devrimci burjuva geleneğinden doğmuş ve eşitliği en yüksek ülkü saymıştır. 17. yüzyılda İngiltere'de kendilerini yeni toplumun ilke ve öğretilerinin tümüyle dışında bırakılmış ayrı bir sosyolojik grup olarak gören kadınlar, bir dizi taleple ortaya çıkmışlardır. Bu dönemin feministleri, kadınların doğal olarak erkeklerden farklı olduklarını yadsımışlar ve onları toplumsal açıdan belirlenmiş özelliklere sahip bir toplumsal grup olarak tanımlamışlardır. Erkekleri, toplumsal bir grup olan kadınları ezen diğer toplumsal grup olarak görmüşler ve erkeklere değil, ama onların toplumsal iktidarına karşı çıkmışlardır. Hem erkeklerin ayrıcalıklı dünyasına girmeyi, hem de erkeklerin kadınlardan bir şey öğrenmelerini istemişlerdir. Bu dönem feministlere göre kadınların ezilmesi, erkeklerin zorbalığı kadar 'geleneğin tiranlığı'nın da sonucudur. Bu yüzden onlar, kadın gücünün istismarına karşı çıkmakta ve erkeklerle eşit olmayı istemektedirler. 17. yüzyıl, öncülü olan Rönesans'ın etkisiyle kişi haklarına, eleştiriye, bireysel sorumluluğa önem veren aydınların çoğaldığı ve aydın kadınların kültür dünyasında yer almaya başladıkları bir dönem olmuştur. Mitchel'in sözünü ettiği bu seçkin aydın kadınlar, erkeklerin yeni bir eşitlik ve toplumsal değişme anlayışını savunurlarken, nasıl olup da nüfusun yarısını sürekli olarak göz ardı ettiklerini sorguluyor ve kadınlara

reva görülen haksızlıklara karşı çıkıyorlardı. Örneğin, Newcastle Düşesi Margaret Lucas, şöyle isyan etmekteydi:

Erkekler bize karşı o kadar vicdansız ve zalim ki, bizleri her türlü özgürlükten uzak tutmak istiyorlar; kendi cinsimizden olanlarla serbestçe birlikte olmamıza izin vermektense, bizleri kendi evlerine ya da yataklarına, tıpkı mezara koyuyor gibi gömmeyi tercih ediyorlar; gerçek şu ki bizler yarasalar ya da baykuşlar gibi yaşıyor, hayvanlar gibi çalışıyor ve solucanlar gibi ölüyoruz. (Arat, 1991, s. 22, 23)

2.2 Özgürlük ve Eşitlik Hakkı Arayışında

“Eğer bütün insanlar, doğuştan özgürse, nasıl oluyor da bütün kadınlar köle olarak doğuyor?” Örneklerin açıkça gösterdiği gibi, 17. yüzyıl feministleri, yaşadıkları olgusal durum ve baskılarla yeni filizlenen ‘özgürlük’ ve ‘eşitlik’ ideolojisi arasındaki çelişkinin bilincindeydiler. Bu durumu değiştirecek örgütlenme ve kitlelere ulaşma gücüne sahip değildiler. Kadınların örgütlü olmadan ama büyük kitleler halinde bir halk hareketine katılmaları ve hakları için ilk kez bilinçli olarak savaşıma girişmeleri, 1789 Fransız Devrimi ile gerçekleşti. Fransız Devrimi 17.yüzyıl liberal düşüncesinin kazanımları üzerinde temellenen özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramlarını iyice ön plana çıkardı. Gerçekte genel yoksulluk, Fransız halkını bezdiren Bourbonların yönetimi ve bunlara eklenen 1789 kılığı, Fransız kadınlarını çok ağır biçimde etkilemişti. Çok sayıda kadın yaşamını fuhuşla sürdürmekteydi. Açlık, bardağı taşıran son damla oldu ve kadınlar Ekim’de Versailles’ya saldırdılar. Onların bu saldırısı devrimi başlatmış oldu (Arat, 1991, s. 24). Fransız Devrimi kadınların hem aleyhte hem de lehte oy kullandıkları ve kadın hakları için mücadele verdikleri yıllardır. Devrim kadının erkekten daha az yurttaş olmadığını gösterecek ortamı bulmuş, kadınlar hem halk hem de kendi hakları için savaşmıştır. Fakat devrim sürecinde bile kadınların özgürlükleri aleyhinde eşit olmayan rol dağılımları görülmüş, yani kadın evde, erkek dışarda konumlandırılmıştır. Her şeye rağmen Parisli kadınlar kamusal alanda erkeklerle eşit birey olma mücadelesi vermişler ve birçok medeni haklar kazanıp siyasal haklar ile ilgili de aşama kaydetmişlerdir. Condorcet, Olympe de Gouges ve Mary Wollstonecraft kadın hakları konusunda çalışmalar başlatan öncü isimlerdir. Söz konusu isimlere yenileri eklenmiş ve sonraki yıllarda kurumsallaşacak olan kadın-erkek eşitliğinin tohumlarını atmış, hatta filizlendirmişlerdir (Çakmak, 2007, s. 741,742).

Almanya’da ise Fransız Devrimi’nin etkisi ile kadın hakları için ilk kez 1790 yılında üniversiteli bir erkek öğrenci tarafından bir bildiri yayınlanır. Bildiride kadınların ve işçi sınıfının ortak ezilmişliklerine karşı çıkmaları ve özgürlüklerini ancak sınıfsal yapının ortadan kaldırılmasıyla elde edecekleri vurgulanmaktadır. 1794 yılında Theodor Gottlieb von Hippel, kadınlar için eşit hak istemiyle “Kadının Yurttaşlık Haklarının İlerletilmesi Üstüne” isimli kitabı yazmıştır (Arat’dan akt. Çavuşoğlu, 2015, s.41).

Almanya’nın önemli ilk akım feminist sözcülerinden olan Luise Otto kızların sorunlu yetiştirilme ve kimliklendirilmeleri üzerine bir farkındalık yaratmak amacıyla devrimci girişimlerde bulunmuştur. Otto’ya göre: kız çocuklarının kimlikleri ilk olarak oyuncaklarla, daha sonra belirli söylemlerle kültür tarafından kurulur. Sürekli birilerine bağlı olarak mutluluğu bulabilecekleri inancı yüzünden hayatın anlamının bir erkeğe bağımlı yaşamakta olduğuna inanırlar (Otto’dan akt. Erciyeş, Aydınöglu, 2014, s.15.) Otto’ya göre oyuncak bebeklerle oynayan kız çocuklarının yaratıcılıkları körelmekte ve hayatlarının odağında ev içi işler ve çocuklar bulunmaktadır. Hayal kurma, düşünme kapasiteleri de daha dar bir alana hapsedilmektedir (Otto’dan akt. Erciyeş, Aydınöglu 2014, s.15). Otto erkek çocuklarının daha özgür ve kendine daha güvenen kişilikler olarak yetiştirilirken, kız çocuklarının daha korkak ve eve bağımlı, özgürlükleri kısıtlanmış olarak yetiştirilmesini eleştirir. Kadınların iş hayatına girebilme şanslarının artması, erkekler kadar iş hayatında da başarılı ve kendi kendine yetebilen bireyler olabilmeleri için kız ve erkek çocuklarının aynı şekilde yetiştirilmeleri gerektiğini savunur. Ancak kadın ve erkeklere eşit haklar sağlanacak eğitim öğretim ile toplumda ahenkli bir yapıya ulaşılabileceğine inanır (Otto’dan akt. Erciyeş, Aydınöglu 2014, s.15). Otto 1848’de “Bir Kızın Adresi” adlı eserinde kadın işçi sorunu üzerine bir tutum takınan ilk Alman kadın olmuş, yeni bir çalışma düzeni içerisinde kadın emeğinin de dikkate alınmasını talep etmiştir. Anita Augspurg (1857-1943), kadın işçilere ve diğer çalışan kadınlar için öğle yemeği çıkaran, çocuk kreşi, danışma merkezi olan, yasal koruma, sosyal ortamlar, akşam sohbetleri, sunumlar ve dernek toplantıları için imkanları olan ilk kadın merkezlerinden birini, Hamburg’ta 20. yüzyıl başlamadan kısa bir süre önce açmıştır (Notz’dan akt. Erciyeş, Aydınöglu 2014, s. 16).

Fransa ve Almanya örneğinde olduğu gibi 19. yüzyıl dünyada kadının aydınlandığı ve haklarını savunmaya başladığı bir dönemi barındırır. Bu yüzyılda kadın kimliğinin

hastalıklı oluşturuluş biçimine dair eleştiriler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya'da da kadın hareketinin başladığı hemen her kaynakta görülmektedir. Rusya'daki kadınların aydınlanma ve devrimci düşüncelerle donanması kuzenleri ve büyük erkek kardeşleri aracılığıyla olmuştur (Özdemir, 2019, s. 165-165).

20. yüzyılda Lenin döneminde yapılan girişimler oldukça önem taşımaktadır. Clara Zetkin ile bir görüşmesinde döneminin kadınları için Lenin, devrim boyunca istenilen yere mükemmel biçimde geldiklerini ve çok dayanıklı olduklarını söylemiştir. İşçi sınıfı kadınlarının her birinin mükemmel şavaşı olduklarını ve bu kadınları takdir ettiğini, onlara olan hayranlığını belirtmiştir.

2.3 Amerikada Feminizm Hareketleri ve Feminizm Dalgaları

Bu bölümde yazılanlardan da anlaşılacağı üzere, feminizm en basit şekilde kadınlara ve erkeklere değişik alanlarda fırsat eşitliği tanımakta olan bir eğilim ve hareket biçimi olarak tanımlanmaktadır. Değişik kültürlerde, değişik ülkelerde ve değişik zamanlarda, farklı amaçlara ve farklı eylemlere sahip olmalarına rağmen, dünyadaki feministlerin ortak noktası eşit fırsatlar, eşit haklar ve eşit seçenekler sağlamayı amaçlamaktadır. Ancak Batılı feminist tarihçiler feminizmi sadece modern feminist hareketleri ile sınırlı tutmakta ve bunları profeminist olarak adlandırmaktadırlar (Örnek, 2015, s.106).

Bu doğrultuda, Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli dönemlerde feminizm dalgaları görülmektedir. Amerika toplumu göçmen olarak farklı ülkelere gelen, farklı değerlere ve problemlere sahip olan insanlardan müteşekkil olduğundan, kadını ikinci sınıf olarak konumlandıran toplumsal cinsiyetçi eğilimler, Avrupa ya da Asya toplumlarında olduğu kadar etkili olmamıştır. Tabii bilinmeyen topraklarda verilen yaşam savaşı, bağımsızlık mücadelesi, Batı'ya genişleme gibi mevzular Amerikan toplumu inşa edilirken ilk başta en çok üzerine değinilen konular olmuştur. Özellikle Amerika'da doğan kadınlar için erkeklerin diğer konularla meşgul olması, Avrupa'da olduğu gibi din ve mitoloji yoluyla ikinci sınıf olduklarını içselleştirecek bir yapının tam anlamıyla oluşmamasına neden olmuştur. Özellikle eğitilmiş kadınlar erkeklerle eşit olarak kabul edilmeleri gerektiğini vurgulamışlardır. Ayrıca İngiltere ve Almanya'daki kadın hareketleri de Amerika'daki kadınlar için yol gösterici olmuştur (Örnek, 2015, s.122,123).

2.3.1 Birinci dalga feminizm

Siyasal ve ulusal devrimlerin demokratik hükümetleri kurduğu bölgelerde kadınların siyasi haklarından mahrum bırakılması, 19. yüzyılda kadın hakları hareketini tetikledi. Bu sanayileşmenin getirdiği toplumsal sorunlara ve siyasi eşitlik söylemine yanıt olarak geliştirilen birçok reform ve devrim hareketlerinden biriydi. Başından beri kadın hareketinin ‘birinci dalgası’ olarak adlandırılan, kadınlara oy hakkı ve siyasi haklar hareketi, siyasi tarihin geleneksel tanımlara uygun olduğu için, öncelikle tarihçilerin dikkatini çekmiştir. Kadınların 19. yüzyılın ikinci yarısında başlattıkları yoğun çalışmaların sonuçlarının alınabilmesi için, 1920 yılını beklemeleri gerekmiştir. Bu tarihte Amerikan Anayasası’nda yapılan düzenleme ile kadınların oy verme hakkı güvence altına alınmıştır. Ama bu güvence olgusal anlamda kadın-erkek eşitliği için yeterli olmamıştır. Çünkü cinsiyetçi ayrımcılık, eşit olmayan ücret, etkili görevlere getirilememe ve sayısız yasal sınırlama, kadınların erkekler ile eşit fırsatlara sahip olmalarını engelliyordu (Arat, 1991: s. 33). Birinci dalga feminizmde temel amaç cinsel devrimi gerçekleştirmektir. Bu direnişin adı tam olarak bu şekilde karşımıza çıkacaktı. Altın harflerle yazmak gerekirse eğer, adını ‘cinsel devrim’ olarak yazmak daha doğru olabilir. Toplumun ataerkil yapısına karşı, değişimin temelini atmak adına cinsiyet rollerini ve bu roller ile şekillenen sosyal- zihinsel dünyayı dönüştürmek için atılan bir adımın ayak sesleriydi duyulan. 19. yüzyıl feministleri kendilerine üstün ırk ve üst sınıf diyen ‘beyaz erkeklerin’ ve bu sınıfın mensup olduğu devletlerin ön yargılarını da keşfediyorlardı.

Böylelikle birinci dalga feminizm; sosyal, ekonomik, siyasi ve hukuki alanlarda eşitlik ve hak talebi yolunda atılan mücadelelere şahit olduğumuz bir dönemi temsil etmektedir (Taş, 2016: s.169).

2.3.2 İkinci dalga feminizm

Birinci ve ikinci dalga feminizm arasındaki en temel nokta eril tahakküme karşı başkaldırı ve toplumsal yaşam içerisinde eşit haklar talebidir. İkinci dalga feminizm içerisinde ilaveten yeni toplumsal ifadeler ve söylemler geliştirilmiştir. Ek olarak birinci dalgada da üzerinde durulan fakat farkları pek ayırtılamamış özel ve kamusal alan ayrımı, ayrıyeten kadının ikinci planda kalışı, kamusal alandan özel alana itilişi gibi sorunların üzerinde durulmaya başlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ortalarına gelindiği zaman, batıda 1960’lı yıllarda görmeye başladığımız gelişmeler diğer

kadınları da doğrudan etkisi altına almaya başladı. Bu aşama kadınların doğum kontrol haplarına, güvenli doğum yapmalarına imkan sağlayan teknolojik gelişmelere ulaşabilmelerini sağlayan bir dönemdi. Fakat kadınlar bu gibi ilaçlara ve imkanlara eşit derecede ulaşamıyorlardı. Bu dönem aynı zamanda kadınlar içerisindeki eşitliğin de sağlanması için verilen bir mücadele dönemi idi.

Aynı zamanda günümüzde de adını çok sık andığımız Simone de Beauvoir söylemleri ile güçlü bir kadın figür olarak kendinden söz ettirecekti.

İkinci Cins kitabında, cinsiyet, sınıf ve yaş ayrımı yapmaksızın her bireyin kendisini tanımlaması ve özgürlüğünün sorumluluğunu yüklenmesi için cesaretlendirilmesi gerektiğini de çokça vurgular. Bu ise yalnızca evrensel kurumlara değil, bir belirsizlik konumunda bulunan bireylere de odaklanarak başarılabilir. Simone de Beauvoir'ın feminist kurama katkısı, kadının kültürel ve politik statüsünü açıklamak için varoluşçu vizyonu kullanmış olmasıdır. Kadının geleneksel yazgısını titizlikle inceleyen Beauvoir'a göre, kadınlar bugün, eski kadınlık efsanesini yıkmakta; somut olarak bağımsızlıklarını ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Lakin insanlıklarını tam anlamıyla yaşayabilmeleri hiç de kolay olmuyor. Kadın dünyasında, kadınlar tarafından yetiştirildikleri için, en olağan yazgıları olan evlilik, onları hayatın içerisinde erkeğin boyunduruğuna sokmaktadır. Sağlam toplumsal ve iktisadi temellere dayandığı için erkeğin kadınlar üzerindeki büyümlü etkisi silinip gitmemektedir. (Bayoğlu, 2010: ss.76-77) .

Özetle, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra pek çok ülkede ortaya çıkan ikinci dalga kadın hareketinin kazanımları da söz konusu olmuştur. İlk olarak 1947'de Birleşmiş Milletler (BM) tarafından bir "Kadınların Konumunu İnceleme Komisyonu" oluşturulmuş ve iki yıl sonra bu komisyon hem erkek ve kadınları 'evlilik süresince ve evliliğin bozulmasında eşit hakları' olduğunu, hem de kadınların annelik rolleri gereği 'özel bakım ve rehberlik' gereksinimleri bulunduğunu kabul eden "İnsan Hakları Beyannamesini" yayımlamıştır (Walters'dan akt. Şerbetçi, 2013: ss. 24). İkinci olarak ise 1975-1985 yılları arasında kadın sorunları hakkında Birleşmiş Milletler çatısı altında Mexico City, Kopenhag ve Nairobi'de uluslararası üç konferans düzenlenerek söz konusu yıllar arasındaki dönem "Kadın On Yılı" olarak kabul edilmiştir (İnceoğlu'ndan akt. Şerbetçi, 2013: ss. 24). Bu gelişmelerin dışında, Birleşmiş Milletler'in kadın mücadelesine verdiği destek, uluslararası alanda kadın sivil toplum kuruluşlarının bir araya gelmesine, alternatif örgütlenme ve uluslararası ağların kurulmasına ortam hazırlamıştır (İnceoğlu'ndan akt. Şerbetçi, 2013: ss. 24).

2.3.3 Üçüncü dalga feminizm

1990'larda ortaya çıkan üçüncü dalga feminizm ise feminist hareketin 'beyaz, orta sınıf, batılı' kadınlar tarafından domine edildiği ve farklı etnik köken ya da kültürden

gelen kadınların deneyimlerine yabancı olduğunu söyler. Dolayısıyla kadınların öznelliklerinin ayrı ayrı olduğu ve kadınlık deneyiminin çeşitliliği vurgusu üzerine yoğunlaşır. Göç, çok kültürlülük, çevre, küreselleşme gibi konuları içine alan, eleştiren, dönüştüren bir yapıya bürünür. Kimliklerin çoklu oluşuna vurgu yapan üçüncü dalga feminizm içinde ‘queer teori’ de önemli bir yer tutar. İkiliklere karşı çıkan feminizme katkı yaparak kimliklerin çokluğundan, birbirleriyle etkileşiminden bahseder (Egbatan, Şahin, 2014: s.3). 1993’ten itibaren kız çocukları da erkek çocuklarıyla birlikte meslekleri tanımaları amacıyla okul gezilerinin bir parçası olarak iş yerlerine götürülmeye başlanmışlardır. Böylece onlar da erkekler gibi özgüven sahibi olarak farklı mesleklerin ve seçeneklerin olduğunu fark edebilme şansını elde etmişlerdir (Prism’ dan akt. Örnek, 2015: s.117).

2.4 Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları ve Müzik Hayatında Kadın

Linda Nochlin “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” adlı makalesini 1971 yılında yazmıştır. Sorunun yanıtını ararken, sanat yapmanın koşullarının belli bir toplumsal çevrede geliştiğini ister sanat akademileri ister himaye sistemleri, isterse üstün sanatçı efsaneleri olsun toplumsal kurumların onayı ve aracılığıyla belirlendiğini ve özerk bir yaratım olmadığını vurgular. Linda Nochlin konuya yaklaşımındaki kadın analizi ile sadece Avrupa değil, dünya hatta doğu coğrafyasındaki kadın ve sanat ilişkisine adapte edilebilir. Kadın imgesinin özne değil, nesne olarak kullanılması her alanda olduğu gibi müzik alanında da karşımıza çıkmaktadır (Turan, 2018, s.193-194). Özkişi, Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” sorusuna Emil Naumann’ın “The History of Music”teki sözleri ile açıklık getirir:

Müzik tüm sanatların en erilidir, çünkü temelde ‘yaratıcı düşünceye dayanır’ mitinin üretildiği felsefe tarihine ışık tutmuş, Rousseau, Kant ve Spchoppenhauer’in yazılarında çıkardığı üç temel noktayı açıklamıştır. Bunlardan ilki, kadınların doğuştan objektiviteden mahrum oldukları, ikincisi erkeklerdeki özelliklere sahip olmaya çalışan kadınlara destek verilmemesi gerektiği çünkü bunun doğalarına ters olduğu; üçüncüsü ise kadınları kamusal alanda meslek icra etmek üzere değil, evlilik ve annelik çerçevesinde erkeğe yardımcı olmak amacıyla eğitmek gerektiğidir. "(Özkişi, 2017, s. 69-72).

Bu açıklamada mesele eril tahakküm açısından ele alınmaktadır. Siyaset bilimci, akademisyen ve yazar Fatmagül Berktaş Etnomüzikoloji Derneği’nin Mayıs 2021’de düzenlediği Uluslararası Müzik ve Kadın Sempozyumu’ndaki açılış konuşmasında temsilin politik bir mesele olduğunu vurgulamaktadır. Berktaş; “Sanata ilişkin

cinsiyet ayrımcılığı tartışmalarında kadın ve erkek eşit şartlarda olduğu halde, neden erkekler kadar kadın besteci, matematikçi, felsefeci yok?’ gibi klişe bir soru sorarlar” diyerek, konuşmasına şu sözlerle devam eder; “Aslında yüzyıllardır kadınların eğitim hakkı, özne olma hakkı, kendini ifade etme hakkından yoksun bırakıldığını görmezden geliyorlar veya öyle görmek istiyorlar” saptamasından sonra, “Kadınların yaşamlarındaki önceliğini ev işleri, annelik, karılık gibi vazifelerle çok büyük ölçüde harcamalarına karşın, erkekler ev işlerinden muaf tutularak, düşünce, sanat ve kültür üretimine odaklanırlar”, yorumuyla kadınların görünmez emeğine de değinen Berktaş konuşmasına şöyle devam eder; “Bu durumda kadın nasıl sanat, kültür ve diğer üretim alanlarında verimli olacak ve sayıca çoğalacaktır? Bu paradoksa rağmen kadın hem ‘ölümlü bedenleri’ doğuruyor, hem de her koşulda ‘öteki’ olmadan bağımsız birey olmanın mücadelesini birçok alanda veriyor”.

Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu’nun editörlüğünü yaptığı “Kadın ve Müzik” kitabının önsözünde, kendi alanındaki dokuz akademisyen kadının makalelerinden oluşan kitabın önemine vurgu yapan Fatmagül Berktaş, Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” sorusuna da cevap niteliğinde şunları söylemiştir;

Eskisine göre sayıları azalsa bile kadınlar bugün hala çeşitli engelleri aşarak kendi iç dünyalarını yansıtmaktadırlar. Kadın sanatçılar iç dünyasını ‘kadın olmak’ la birleştirerek karşlarına çıkan duvarları aşmak için gerekli çabayı harcıyorlar. Kadın sanatçıların yapıtlarındaki kendini ifade etme arzusu yaratıcı özneler olma ve farklılık yaratma biçiminde yansıyor. Sanat üretimine ilişkin teori yazma ve üretme alanlarındaki yetenek ve farklılıklarını ‘egemen eril ideoloji’ ön yargılarına meydan okuyarak ortaya koyuyorlar. 21. yüzyılda artık o bayat klişeyle, neden tarihte bu kadar az büyük kadın sanatçı var sorusuyla karşılaşamayacağımızın müjdesini veriyorlar (Berktaş, 2018, s.16-17).

Toplumsal cinsiyet teorisi kapsamındaki çalışmalar, özellikle 1960’lardan itibaren başta kadınlar olmak üzere kişilerin cinsiyet ayrımcılığı yapılmaksızın toplumda yer alabilmesi için verilen mücadelelerin araştırmalara yansması olarak düşünülebilir. 1970’li yıllarda ‘feminist’ hareket ve kadın erkek eşitliği (gender) üzerinden yürütülen çalışmalar, 1990’lı yıllarda ‘queer’ haklarının savunusunun dahil edilmesiyle yeni bir perspektif kazanmıştır. Bu tartışmalar altında yatan, farklı ırk, sınıf, din, kültür, cinsellik ve milletten gelen, daha ziyade kadınların ve eşcinsellerin üzerinde kurulmuş olan baskının, çeşitli formlarda ortaya çıkışlarını ve nedenlerini gösteren bir çalışma alanı yaratmasıdır (Çak, 2017, s. 177).

Kökeni çok eskilere dayanan feminist söylemin 1960'larda varlık kazanması, kadınların neden bilimde, sanatta ve müzikte adlarının duyulmadığı veya tarih sahnesinde yer almadığı sorusunu gündeme getirmiştir. Bu gibi tartışmalardan sonra 1970'li yıllardan itibaren dünyada ve Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları hem teorik, hem uygulamalı biçimde incelenir olmuş ve akademik çevrelerde araştırma alanı yaratmıştır. Müzik alanında yazılan doktora, sanatta yeterlik ve yüksek lisans olmak üzere 1970'ten itibaren YÖK tez veri tabanında işlenmiş çok sayıda tezin yanı sıra, artık müzik ve toplumsal cinsiyet ile ilgili akademik çalışmalar da YÖK tez veri tabanında kataloglanmaya başlanmıştır. Hatta kadın ve müzik konulu akademik çalışmalara son yıllarda fazlasıyla yer verilmektedir. Burcu Yıldız'ın bir makalesindeki istatistikî veride şu bilgiler yer almaktadır:

YÖK Tez Veritabanı'nda, 1970'li yıllardan itibaren yazılan tezlerin kataloglandığı görülmüştür. Müzik alanında 340 adet doktora tezi, 192 adet sanatta yeterlik tezi, 2145 adet yüksek lisans ve toplamda 2779 tez YÖK tarafından kaydedilmiştir. Müzik ve toplumsal cinsiyet alanındaki tezler ise doktora 7, yüksek lisans 14 olmak üzere toplamda 21 adettir. Tezlerin 1992-2012 yılları arasında yazıldığı görülür. ULAKBİM Sosyal Bilimler Veritabanında yapılan tarama sonucunda 2008-2012 yılları arasında toplamda 8 makale tespit edilmiştir. Başta belirtildiği üzere, bu makalede Türkiye'de müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri ekseninde çalışılmış olan kadın araştırmaları ve toplumsal cinsiyeti analitik bir kategori olarak araştırma konusunun merkezine alan çalışmalar ele alınmaktadır. (Yıldız, 2013, s. 31)

2012'den bu yana ise kadın ve müzik, müzik ve toplumsal cinsiyet konuları özelinde gerek sempozyum gerek makale, gerekse tezler kapsamında oldukça artış görülmektedir. Ayrıca son 20 yıldır toplumsal cinsiyet bağlamında yapılan çalışmalar antropoloji, sosyoloji, edebiyat, siyaset bilimi, tarih, felsefe, psikoloji gibi disiplinleri ile birlikte yol almaktadır. Müziksel performanslarda da bölgeye, yöreye, inanca veya yaşayış biçimlerine göre toplumsal cinsiyet algısını anlamak gerekir. Çalgı seçimleri, eserlerdeki söz unsurları, çalgılara yüklenen eril-dişil anlamların yanı sıra performans pratiğindeki terminoloji de toplumsal cinsiyet okumalarına ışık tutmaktadır. Çalgıların kadın veya erkek çalgısı olup olmadığı, müziğin kadınsı ya da erkeksi olup olmadığı sorgulamaları ile müziksel algının şekil almasında eril-dişil mücadelesi gibi makamların, tonların, çalgıların cinsiyeti de bir nevi savaştır (Varlı, Doğuş, 2017, s. 104).

Kadın sanatçılar diğer kadınlar gibi ya iktidar ya da içinde buldukları ortamda ikincilleştirmeler/ötekileştirmeler gibi çeşitli sınırlamalara maruz kalmaktadırlar. Âvâze'nin bir resmi kurum konser salonundaki prova esnasında salon idarecilerinin dans performansının kaldırılması ya da dansçının eteği fazla açılmadan daha 'tertipli' bir şekilde performansını göstermesi isteği, bir başka konser projesi teklifinde de topluluk ismini değiştirmemiz ve yeni bir isimle teklifi yenilememiz gibi moral bozucu ve caydırıcı uygulamalar bu ötekileştirmelere örnek gösterilebilir³. Fakat Berktaş'ın sanatçı kadınlar ile ilgili şu cümleleri bizler için itici güç olmaktadır.

Bütün bu engellere karşın yaratan ve üreten kadın sanatçıların sayısı her geçen gün artıyor. Çünkü günümüzde, kadınların eşitlik ve özerk birey olma; simgelenen değil, simgeleyen birey olma mücadelesi önemli aşamalar kaydetmiş durumda. Bu sayede hem tarihte var olup, eril yazımının sistematik olarak dışarıda bıraktığı kadınların seslerini daha fazla duyma imkânına kavuştuk, hem de sanatın her alanında kadınların varlığı giderek arttı. (Berktaş, 2017, s.16-17).

³ Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu ile ilgili bu gibi verilere dördüncü bölümde detaylarıyla yer verilmiştir.

3. BÖLÜM OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E KADIN VE TÜRK MÜZİĞİNDE KADININ TEMSİLİ

İkinci bölümde bahsettiğimiz dünyada kadınların yaşadığı süreç, bölgeler ve sınırlar bakımından büyük farklılıklar göstermemesine rağmen, Eski Türk devletlerinde kadına negatif bir ayrımcılık yapılmadığı söylenebilir. Örneğin Türk kadını maddi açıdan güçlü ve evleneceği kişiyi seçme özgürlüğüne sahipti. Hukuki açıdan da bağımsız olup mal varlığını koruyup istediği gibi tassaruf etme imkanı vardı. Kocasına sadece evde değil, evin dışında da destek oluyor ve bu durum toplumca da kabul görülüyordu (Doğan'dan akt. Özgen, 2012, s.1).

Türk devletlerinde kadınlar söz sahibiydiler. Hatta aralarında devlet başkanlığı yapanlar, devlet siyasetine yön verenler ve 'naib' olarak devleti idare edenler vardı. Yabancı elçilerin kabulünde Göktürk hatunları hazır bulunmuşlardı. Kafesoğlu (1984)'nun belirttiği üzere sarayları ve 'buyrukları' bulunan hatunlar devlet meclislerine de katılırlardı. Hun İmparatorluğu adına Çin ile ilk barış antlaşma metnini bir hatun imzalamıştır. Uygur devletinin kuruluşu sırasında Hakan Alp Ilteber'in annesi Uluğ Hatun ülke içindeki anlaşmazlıkları çözümlüyordu. Ayrıca yargı yetkisini de kullanarak kanunlara karşı geleni şiddetle cezalandırmıştır. (Özgen, 2012, s.1)

Aksoy'un da belirttiği gibi Türk kadını yüzyıllar öncesinde kadın haklarına sahipti: "Kadın hakları konusunda batılıların ve dünyanın övündüğü şu anki yere Türk kadını asırlar öncesinden sahiptir. Kadın karşıtı olaylar, Türklüğün şuuruna ulaşmamış insanlarda görülür. Türk insanı gerçek maneviyatına döndüğünde Türk kadını toplum içinde layık olduğu yeri bulacaktır" (Aksoy, 2017 s.18). Türkler İslamı kabul ettiklerinde hem dini inanışlarında, hem de toplumda birçok değişiklik yaşanmıştır. Kendi örf ve adetlerini korumaya çalışmışlar, fakat Arap, Fars ve daha sonra Bizans kültüründen de etkilenmişlerdir (Gündüz, 2012, s.141). Eski Türk devletlerinde kadın toplum içerisindeki değerini uzun bir müddet sürdürmüş olmakla birlikte, bu durum zaman içinde değişime uğramıştır. Genellikle bu konu ile ilgili olarak Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi ile bu özelliğin kaybedildiği yolunda düşünceler öne sürülmektedir. Bununla beraber unutulmamalıdır ki, İslam dini zamanın şartları düşünüldüğünde çok radikal değişiklikleri getirmiş, özellikle ortaya çıktığı coğrafyada

kadın konusunda büyük bir reform hareketi başlatmıştır (Bulut, 2013, s.317). Emevîler döneminde kadınlar sosyal hayattan büyük ölçüde çekilmeye başlamakla birlikte, İslam düşüncesinde kadınlar diğer dinlerde gözlemlenen toplumsal nefretin odağında olmamışlardır (Gültepe'den akt. Bulut, 2013, s.317). İkinci bölümde bahsettiğimiz Orta Çağ Avrupası'nda kadınlar büyücülük ve cadılık ile suçlanmakta, avlanılmakta ve yakılmaktaydı. Fransızlar tarafından ulusal kahraman kabul edilen Jeanned'Arc da büyücülük iddiası ile yargılanmış ve yakılmış, Orta Çağ sonu Yeni Çağ başlarında ise kadının insan olup olmadığı konusu tartışılmıştır (Bulut, 2013, s.317). İslam'da ise kadın hor görülmemiş, tarih boyunca kadın şairler, âlimler ve mutasavvıflar yetişmiş, kadınlar fiilen savaşa iştirak etmiştir. Hatta Hz. Muhammet'in eşi Hz. Aişe'nin, Cemel muharebesinde kumandanlık yaptığı bilinmektedir (Bulut, 2013, s.318).

3.1 Osmanlı Dönemi Kadınının Temsili

Osmanlı kadınının yaşamı, özellikle de haremdeki kadının varlığı, gerek kendi döneminde Osmanlı toplumunun saray dışında kalan kitlelerince, gerekse Avrupa'dan gelen erkek seyyahların ülkelerine götürdükleri abartılı birtakım söylentiler sonucu merak edilen ve rüyaları süsleyen bir konu olmuştur. Ancak bu gibi söylentiler genel olarak gerçeğe bağlantısı olmayan, daha çok fantezi dünyası ürünleridir. Çünkü harem, halka açık bir konumda değil, oldukça özeldir. Yabancı kişiler, hele de erkekler, Müslüman olsun ya da olmasın hareme giremezler ve buna teşebbüs dahi edemezlerdi. Bununla birlikte Osmanlı döneminde kadın yaşamı denilince akla ilk gelen saray ve haremde kadın ile birlikte İstanbul sokaklarında görebildiğimiz kadındır. Özellikle 1717-1718 yılları arasında diplomatik görev için Osmanlı topraklarına gönderilen eşine eşlik eden ve bir seyyah edasıyla İstanbul sokaklarında dolaşan Lady Montagu'nun bu süreçte gözlemleri ve aldığı notlar İstanbul'da Osmanlı kadınlarına, erkeklerine ve 18. yüzyıl yaşamına dair kıymetli bilgiler vermektedir. Erkek seyyahların girmelerine izin verilmeyen yerlere izin alıp giren Montagu, sultan eşleri ve diğer hanımlarla sohbet edebilmiştir. Sofya hamamında gördüğü kadınları anlatması bazı insanlar tarafından gerçek dışı olarak algılanmış ve yanlış olarak değerlendirilmiştir (Sancar'dan aktaran Çolak, 2010, s. 388): Lady Montagu 1 Ağustos 1718 tarihli mektubunda şöyle der;

...İhtimal ki siz şimdi o bilmedikleri şeylerden bahsetmek için kendilerini bir türlü zapt edemeyen adi seyyahların hatıralarındakinden büsbütün başka bir şey gördüğünüze hayret

edersiniz. Hâlbuki bir Hıristiyan, gayet mümtaz bir mahiyeti haiz veya büsbütün harikulâde bir fırsata malik olmadıkça, Türkiye’de kibar bir adamın evine giremez. Hususiyile harem külliyyen yasaktır. Bu sebepten o seyyahlar ancak evlerin ale’l-umum o derece gösterişli olmayan dış taraflarından bahsederler. Haremler ise daima geridedir, –sokaktan görülemez. Görünen kısımları yalnız bahçelerdir... (Çolak, 2010, s.387)

Harem kurumu ile ilgili gerçekçi olmayan Avrupa’lı yorumlarını, Osmanlı’nın saray ve konaklarına giren, toplum yaşamını yakından gözlemleyen yabancı kadın seyyahlar değiştirmiştir. ‘Osmanlı kadınının dört duvar arasında, neredeyse hapis hayatı yaşadığı söylemi’nin, yasak olduğu için kapalı mekanlara giremeyen erkek seyyahlar tarafından üretildiği bilinmektedir. Halbuki Osmanlı kadınının kendine özgü bir yaşam biçimi, eğlence anlayışı bulunmakta, saray-konak içi ve dışı mekanlarda, Göksu ve Kağıthane eğlencelerinde, sosyalleşme amaçlı ev hamam gezmelerinde o dönem kadınının ne kadar özgür olduğu görülmektedir. Bu bilgileri de Osmanlı topraklarında gerek gezme, gerekse görev amaçlı bulunan kadın seyyahlar vasıtasıyla öğrenmiş bulunmaktayız (Düğer, 2015, s.87-88).

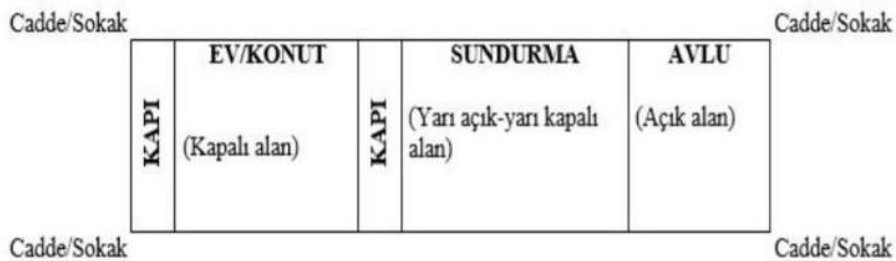
3.1.1 Harem ve ev yaşamı

Akkad dilinde ‘örtmek, gizlemek, başkalarından esirgemek; ayırmak, tecrit etmek’ anlamlarındaki ‘haramu(m)’ olan, ‘harem’ kelimesi Arapça’da ‘korunan, mukaddes ve muhterem olan şey veya yer’ anlamına gelir. Ev, konak ve saraylarda yaşayan kadınların yabancı erkeklerle bir araya gelmeden, normal yaşamlarını sürdürdükleri bu yerlere harem adı verilmektedir. Mekke, Medine, Kudüs ve Halîl şehirlerindeki kutsal yerlere de harem adı verilir. Bu kelime aynı zamanda “zevce” anlamına da gelmektedir (Özaydın, Bozkurt). İsa’dan 2000 yıl öncesine yani Mezopotamya’ya kadar giden harem geleneği çok eşliliğe dayanmaktadır (Uluçay’dan akt. Baysal, 2009, s.593). Osmanlı’daki harem ise önemli bir eğitim kurumu özelliği taşıdığından, hali vakti yerinde ve tanınmış ailelerin kızlarını vermek istedikleri yer olarak bilinir. Yani Avrupa’nın cinsellikle ilişkilendirdiği harem, özellikle 16, 17 ve 18. yüzyıllarda sadece sultan adayı olan kızlar için değil, haremde yaşama şansı yakalayan diğer kadınlar için de bilim, sanat ve müzik alanında ciddi eğitim alma olanağı tanınan bir yerdi (Croutier’dan akt. Baysal, 2009, s.593). Haremin bir başka özelliği de Osmanlı’nın en önemli devlet adamlarının yetiştirildiği Enderun gibi bir kurumun üstlendiği eğitim olanağını kadınlara da tanınmasıydı. Haremdeki temel derslerden bazıları; okuma, yazma, resim yapma, şarkı söyleme, dans etme, protokol ve hat

dersleriydi. Hareme kim olursa olsun hiçbir erkek hatta devlet adamı giremezdi ve iç yapısı ve yaşantısıyla ilgili herhangi bir gözlem yapması imkansızdı. Bu nedenle Osmanlı'yı ziyaret eden yabancı seyyah, yazar ve ressamlar yazılarında ve resimlerinde hayallerindeki haremi resmetmiş ve fantezileştirmişlerdir (Baysal, 2009, s.594).

Mahremiyet, özel nedenler dışında, görünmemek ve yabancı gözlerden gizlenmenin, bir koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Mahremiyet kavramı, davranış biçimlerini, dolayısıyla mekânı etkileyerek, farklı toplum ve kültürlerde değişim göstermektedir. Mahremiyetin insan davranışlarını ve mekânı etkilemesi daha çok geleneksel kültürlerde ve yerleşmelerde kendini hissettirir. Bu etkilenmenin en yoğun yaşandığı yerlerden biri Topkapı Sarayı Haremi'dir. Osmanlı saray kültürünün yaşandığı bu iç çevre, dışarıdan kesin bir şekilde ayrılmış, bu ayrım yapının iç mekân düzenlemelerinde de kendini hissettirmiştir. (Baran, 2012, s.169-170)

Osmanlı kadınının ev yaşamı, mahremiyet kavramını merkeze alarak şekillenmiştir. Osmanlı- Türk mimarîsi günümüze de ulaşan örnekleriyle, avlulu mimari yapısından da anlaşılacağı üzere Rum, Ermeni gibi Osmanlı topraklarında yaşayan diğer azınlıkların mimarilerine nazaran daha mahrem ve gizlidir. Türk mimarî yapısında çoğunlukla evlerin sokak kapıları doğrudan evin içine açılmaz, önce bir avluya açılırdı. Bununla birlikte evin duvarları da yüksekti ve bu duvarlara belli bir yüksekliğe ulaşmadan pencere konulmazdı. Buradaki temel düşünce ise hane sahiplerinin mahremiyet ve ehemmiyetini sağlamaktı. Çoğunlukla avluya sahip bu evlerde ev sahiplerinin etinden, sütünden faydalandıkları hayvanlarını beslemesinin yanında, evin hanımının dışarıdan görünmeden rahatça dinlenebilmesi, çalışabilmesi, yakın çevresiyle sohbet edebilmesi için, diğer evlerin de üstten göremeyeceği biçimde, oldukça uygun bir şekilde tasarlanmıştı. Şekil 3.1'de ev içi mekânlar ve sınırlar görülmektedir (Şencan, 2014, s.207).



Şekil 3.1 : Mekânlar ve Sınırlar (Şencan, 2014, s.207).

Tüm bu aşamaları geçtikten sonra yaşam biçimine bağlı olarak haremlik ve selamlık bölümleri yer alırdı. Türk Dil Kurumu ve İslam Ansiklopedisi'ne göre haremlik,

‘saray ve konaklarda kadınlara ayrılan bölüm, selamlık karşıtı’ olarak tanımlanmıştır (Özaydın 1997, 132-135).

3.1.2 19. Yüzyıl ve kimliğini keşfeden Osmanlı kadını

İlim, kültürün bir parçası olarak bilinir ve ilim metodlarının yayılışını bu çerçevede ele almak gerekir. Kültürün değişimi ile birlikte kültür elemanlarının aktarılması bir kültürün değişen değerler sistemindeki süreçtir. Temel değerleri dinin belirlediği gelenekçi toplumlarda, mesela Avrupa kültüründe hümanizm kadar Hristiyan dini de belirleyicidir. Bazı tarihçiler ise Avrupa medeniyetinin akılcı ve hümanist karakter taşımasından dolayı, insanlığın ortak mirası olduğu, onun için her laik toplumun esas kültürü olabileceği noktasında birleşirler. Tabii, kültürü bir değer sistemi olarak benimseyenlerin, bu sonucu ve yorumu kabul etmelerine imkan yoktur. Başka bir ifadeyle, kültür değişimi, kültürü nasıl anladığımız ve yorumladığımızdır diyebiliriz (İnalçık, 1993, s. 425).

Kültürler arasında, sosyal yaşamda aklımıza gelen her eleman, modadan hükümetin idari organizasyonu dahil kültür elemanlarının sürekli bir alışverişi olmaktadır ve bu süreç sürekli devam etmektedir. Kültür alışverişinde Osmanlı’lar 19. yüzyıla kadar yalnız teknik unsurları almayı kabul ettikleri halde, 19. yüzyılda idare, kanunlar ve hatta adetlerde batıdan alıntılar yapmaya başladılar (İnalçık, 1993, s. 425). 19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu’nun son zamanlarının, son çırpınıklarının temsili ve ‘nasıl kurtulur?’ sorularının sorulduğu bir dönem olmuştur. Cevap olarak ise ağırlıklı olarak batılılaşma / modernleşme yoluyla olabileceği konusunda orta yola varılmış, bunun için gerekli adımlar atılmıştır. Bu adımların getirisi olarak hukuk alanındaki romanizasyondan (kodifikasyon) aile hukuku da payına düşeni almıştır. Geleneksel yapıda ilk değişim Tanzimat Fermanı ile başlayacaktır. Tanzimat Fermanı’nda kadınlar ile ilgili hüküm yoktur, ama kadınların lehine olabilecek kimi hükümlerin getirilmesi, kızlar için okulların açılması gibi yenilikler toplumsal yapıdaki yumuşamayı hissedilir kılmaktadır (Yurdsever Ateş, 2009, s. 18).

19. yüzyıl sadece Osmanlı’da kadının nesneden özneye geçişini değil, genel olarak dünyada kadının kimliğini, kendini tanımasını, keşfetmesini de temsil etmektedir ve kadın tarihinde de bir dönüm noktası olarak addedilmektedir. “Batıda kadın haklarını ilk savunanlar erkeklerdir. Bu Türkiye’de de aynı olur, gelişmelere kayıtsız kalamayan

Türk aydınları Türk kadınının durumunu değiştirmeyi modernleşmenin temel düsturu olarak görür” (Kurnaz’dan akt. Çakmak, 2011, s.47).

Türk kadınına yönelik aydınlanma çalışmalarını üç ana çizgide toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi Osmanlı toplumunda kadının haklarını elde etmek için verdiği mücadeleyken, diğerleri Türk kadınının Milli Mücadele Dönemi’nde vatan savunmasına destek olan hizmetleri ve Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yıllarında oluşturulan devletçi feminizmdir (devletlu/ hatırşinas kadın hareketi). Bu elbette ki Türk feminizmin dip dalgalarını ayrıştırmaktan ziyade, tarihsel araştırma yöntemine bağlı kalınmak kaygısıyla inşa edilmiş bir bölümlendirmedir. Türkiye’de feminizm 1800’lü yılların sonlarında gerçekleşen Türk modernleşmesi ile birlikte eş zamanlı olarak ilerlemiştir. II. Meşrutiyet Dönemi bu hareketin başlangıcı sayılabilir. Osmanlı’da kadınların sadece eş ve anne olarak konumlandırılması eleştirilmiştir. Bilhassa kurulan derneklerle kadınların eğitime ulaşması ve çalışma hayatına dahil olması için girişimlerde bulunulmuştur. Bu dönemde Avrupa’nın gelişmiş ülkelerindeki feminist düşüncelerden etkilenilerek, orta gelirli Osmanlı kadınına hitap eden, şehir hayatındaki kadının, kendisine dayatılan yaşamın eleştirisi olarak gerçekleşmiştir (Tekeli’den akt., Dural, Eyidiker, 2020, s. 232). Kadınlar savaşta, sağlıkta ve çevre temizliğinde yani ev dışı alanlarda da topluma hizmette görevden kaçmamışlardır. Hatta İstanbul’un çöpünün toplanmasında önemli katkı sağlamışlar, bu görevler kendiliğinden ortaya çıkmış ve doğal biçimde gelişmiştir (Doğan’dan akt., Dural, Eyidiker, 2020, s. 232). Batı’daki kadın hareketine paralel olarak ülkemizde de kadınlar, Tanzimat Dönemi’nde, buldukları toplumsal yaşam şartlarına itirazlarda bulunmuşlardır. Modernleşmeye yönelik yapısal değişimler, II. Meşrutiyet Dönemi’nde görülmeye başlanmıştır. Bu değişimler, kadınların ev içinde anne ve eş olarak sınırlandırılmış hayatlarını sorgulamaya başlamalarına sebep olmuştur. Kendilerine yönelik eşitsiz toplumsal koşullara karşı hak ve özgürlük taleplerini basın araçları eliyle duyurmaya çalışmışlardır. Çakır, “Osmanlı Kadın Hareketi” adlı kitabında kadınlara ait dergi ve gazetelerle ilgili detaylı bilgilere yer verir. Kadınlar çok çeşitli mevzularda talep ve şikayetlerini dile getirmişlerdir. Örneğin; erkeklerle aynı ücreti ödemelerine rağmen, vapurlarda kadınlara kötü bölümlerin ayrılması, çok eşlilik, eğitim hakkı, toplumun gelişiminden pay alamamak. Bu yayınlarda, kadınları bilgilendirmeyi amaçlayan, evlilik ilişkileri, çocuk bakımı ve sağlık mevzularına yer verilmiştir. Ayrıca edebiyat, siyaset, sanat, ahlak ve tarih alanlarında kadınların

kaleme aldığı makaleler yayımlanmıştır. Kadınların, hem kültür düzeylerini yükseltmeyi, hem de ülke içi ve dışında yaşananlardan haberdar edilmeleri amaçlanmıştır (Kolay, 2015, s.5). Kadınlar seslerini duyurabilmek için, bir yayın organı çevresinde planlı ve örgütlü bir şekilde hareket etmenin gerekli olduğunu öğrenmişlerdir. Bu dönemde kadınlar, kadın örgütleri kurma girişiminde bulunmuşlardır. 1913 tarihinde kurulan “Teâli Nisvan Cemiyeti” Osmanlı Dönemi’ndeki ilk kadın derneğidir. Tek eşlilik, evliliğin yasal hale getirilmesi, kadınların boşanma hakkının bulunması gibi talepler etrafında toplanan kadınların olduğu Teâli Nisvan Cemiyeti’nden sonra, ikinci ve bir diğer önemli örgüt ise Nuriye Ulviye Mevlan Civelek tarafından kurulan ve “Kadınlar Dünyası” dergisi etrafında bulunan kadınlar tarafından oluşturulan “Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti”dir. Kadın haklarını savunan ilklerden olan bu dernek, 1921’de “Kadınlar Dünyası” adlı dergide kadınların artık siyasette de söz sahibi olmayı istediklerini açık bir biçimde deklare etmiştir (Bayraktar, 2019, s. 5).

1839 Tanzimat Fermanı ile başlayan kısmen özgürlükçü bu ortamda 1908 yılında başlayan anayasal dönem ile kadın hareketi hız kazanmaya başlamıştır. Aile yaşamının düzenlenmesi gibi sosyal yaşamada da ilerleme gösteren bu hareket siyasi alanda henüz başarı kazanamamıştır. Kadınların toplumda etkin hale gelmesinden sonra ancak siyasal hakların alınacağı düşünülmüş, eğitim sisteminde reform ve kadının eğitim alma hakkı talepleri, boşanma hakkı, evlilikte tek eşlilik ve görücü usulünün kaldırılması, kadın için iş imkanı üzerinde yoğunlaşmıştır. Kadınlar hak mücadelesi yaparken; ‘şiddete varan eylemler’ yapmak yerine ‘toplumu ve kadını şekillendirecek’ kalıcı bir gelişmeyi arzu etmekteydiler. Siyasetten edebiyata, basından düşünce akımına kadar toplumsal alanda sesini duyurup bir statü elde eden kadın, sonrasında siyasal hak talebinde bulunma yoluna gitmiştir (Çavuşoğlu, 2015, s. 64).

3.1.3 Osmanlı dönemi kadın müziğinin performansı

Dünyada ve ülkemizde kadınların her alanda olduğu gibi, müzikal alanda da var olduğu gözle görülür olmasına rağmen, erkek egemen bakışın etkisiyle kadının adının neredeyse yok sayılarak azımsandığı yadsınamaz bir gerçektir. Kadınların müzik alanındaki yeri var gibi görünse de tarih yazımı onlardan söz etmemektedir. Müzik tarihimizde ise erkek besteci ve icracıların yanı sıra sayıları az da olsa, Dilhayat Kalfa,

Leyla Saz, Faize Ergin, Neveser K kdeŒ, gibi kadın bestecilerimiz bulunmaktadır. Yakın tarihimizde de böyle olmasına raĒmen, kadınlar gemiŒten günümüze eĒitmen, sazende, hanende, güfte Œairi, koro Œefi, müzik yazarı ve bestekâr olarak müzik icrası ve bilim alanı içerisinde geniŒ yelpazede yer almıŒlardır.

Kadının m ziĒine dair ilk örneklere, Osmanlı saraylarının ve konaklarının harem dairelerinde rastlamaktayız. Saray içinden ve saray dıŒından gelen, oĒunlukla Enderunlu hocalardan ders alan sultan eŒleri, kardeŒleri, cariyeler, kalfalar, halayıklar baŒka eĒitimlerin yanı sıra çok ciddi müzik eĒitimi almıŒlardır. Leyla Saz anılarını yazdıĒı kitabında, Osmanlı'da üst düzey ailelerin kızlarına Dolmabahçe ve ıraĒan Saraylarının meŒk hanesindeki erkek hocalardan dersler aldırıldıklarını yazmaktadır. (akt.  zdemir, 2009, s. 45, Meriç, 2000, s.160). Bu  rnek, kadınların bir sanat ile meŒguliyetinin  nemsendiĒini göstermektedir.

Osmanlı m ziĒine dair kaynaklara ilk olarak 15. yüzyılda gravür, litografilerde ve ardından 17., 18. ve 19. yüzyıl kaynaklarında rastlamaktayız. Bülent Aksoy'un saptamalarına göre kadınların müzik icra ettiklerine dair en eski belge ve kaynaklar 16. yüzyıla dayanmaktadır. Aksoy'un verdiĒi bilgilere göre; Fransa Kralı I. Francis'in elçi yardımcısı olarak 1537'de İstanbul'a g nderdiĒi Guillaume Postel, 1560'da basılan "Republique Des Turcs" adlı kitabının müzik bölümünde İstanbul'da seyrettiĒi bir kadın engi takımını anlatmıŒtır (Aksoy, 1999, s.789). M ziĒe dair görsel kaynaklar özellikle Osmanlı padiŒahlarının d Ē nlerinin, oĒullarının sünnet törenlerinin, savaŒ ve eĒitim amaçlı yapılan mehter törenlerinin tasvirlerinde bulunmaktadır. Bütün bunların arasında en ilgi çeken, içine girilmesi zor olan ve en fazla merak edilen yerler olan Osmanlı saraylarının harem bölümleri ile ilgili yazılı metinler, tasviri belgelerin görselleri olmuŒtur (BeŒiroĒlu, 2006, s. 6).

15. yüzyıl ortalarından itibaren Enderun mektebi ve 1826'da kurulan Mızık -ı Hümayun'da da kadınlar yerini almıŒtır. Söz konusu dönem içerisinde saray içi ve dıŒı mekanlara ait minyatürlere bakıldıĒında, kanun, tanbur, kemae, oĒ r, eng gibi algıları çalan kadınlar görülebilir. Ancak minyat rlerdeki kadınlar betimlense de, muhafazakâr toplum yapısından dolayı isimleri belirtilmemiŒtir.

Türk m ziĒinde erkek aĒdaŒlarından geri kalmamıŒ ve aynı düzeyi tutturabilmiŒ kadın bestekârlar vardır.  rneĒin; Sultan IV. Mehmet zamanında yaŒadıĒı söylenen ve eserleri günümüze ulaŒmıŒ olan Reftar Kalfa adıyla bilinen çok önemli bir kadın

bestekâr bulunmaktadır. Hakkında çok fazla bilgi bulunamasa da, Reftar Kalfa 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinen ilk Müslüman kadın bestecisidir. Farsça 'salınarak, edalı yürüyüş' anlamında bir kadın ismine sahip olan Reftar Hanım, sarayda yaşadığı ve haremde hocalık yaptığı için, 'kalfa' olarak anılmış ve eserleri günümüze kadar gelebilmiştir. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda bulunan birçok koleksiyonda adına kayıtlı çok sayıda eser bulunmaktadır. Eserleri İsmail Hakkı Bey'in koleksiyonundaki eserler arasında tespit edilmektedir. Aynı zamanda Romen asıllı müzik teorisyeni ve tarihçi Kantemiroğlu 1692 yılında yazdığı edvarında, Reftar Kalfa'nın ismini kullanmış ve "Saba-i Reftar" adıyla Saba Peşrevine kitabında yer vermiştir⁴. Bir başka önemli kadın besteci ise doğum tarihi 17 ve 18. yüzyıllar arasında farklı kaynaklarca farklı olarak kaydedilen Dilhayat Hanım'dır (Dilhayat Kalfa). 18. yüzyıl Hekimbaşı güfte mecmuasında Dilhayat adıyla kayıtlı Rast ve Eviç makamlarında birer murabba beste, Segâh makamında bir semai ile birlikte toplam on üç bestesi bulunmaktadır. Darü'l-Elhân Tasnif Heyeti arşivinde de kayıtlı eserleri bulunmakla birlikte, Evcârâ Peşrevi⁵ ve Saz Semaisi bugün de çok bilinen eserlerindedir. Tanbur çaldığı ve sesinin güzel olduğu da söylenmektedir.

1639'da Fransız elçisi Jean de la Haye ile birlikte İstanbul'a gelen ve Türkiye'de on yedi ay kalan Fransız tüccar Du Loir, katıldığı davette Türklerin yemek yerken erkek ve kadınların yaptıkları musikiyi dinlediklerini ve bu arada perde arkasındaki kadınların da önce erkeklerin, sonra erkek ve kadınların icra ettikleri musikiyi perde arkasından dinlediklerini anlatmıştır: "Çengi denilen kadınlar çeng çalarken, öteki kadınlar teknesi yuvarlak, sapı uzun bir çalgı olan rebab ile bir vurmali saz olan daireyi çalıp şarkı söylerler. Ortada da çalpara çalan rakkaseler dans ederler." (Beşiroğlu, 2006, s.10).

18. yüzyıl ressamlarından Levnî ise ünlü minyatüründe bir tanbur, bir miskal, bir zurna ve bir daireden kurulu harem saz takımını canlandırmıştır. Şekil 3.2'de Levnî'nin

⁴ 25 Eylül 2012'de Türkiye'nin ilk, dünyanın üçüncü kent kadın müzesi olan İstanbul Kadın Müzesi (İKM) sanal ortamda açılmıştır (URL-3).

⁵ Harun Korkmaz'a göre tarihi kaynaklarda "Dilhayat Kalfa" olarak bilinen bir kadın bestekâr yoktur, sadece "Dilhayat" ismiyle bir bestekâr kayıtlarda yer almaktadır. Evcârâ Peşrevi'nin de yaşadığı yüzyıl itibarıyla kendisinin olduğu net değildir. Makamı terkip eden ve 18. yüzyıl ortalarında doğan III. Selim olduğu için Dilhayat Kalfa'nın Selim'den önce yaşamış olduğu görüşündedir (URL-4).

Osmanlı'daki saz takımını canlandırırın minyatürü görülmektedir (Beşiroğlu, 2006, s. 13).



Şekil 3.2 : Osmanlı'da Kadın Saz Takımı Minyatürü (Beşiroğlu, 2006, s. 13).

19. yüzyılda 1. Abdülhamit'in kızı Esmâ Sultan'ın ve II. Mahmut'un kızı Adile Sultan'ın saraylarında kızlardan kurulu bir ince saz takımı bulunmaktaydı. Yine aynı dönemde Mısırlı Abbas Paşa, Abdülmecit'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan'a kadınlardan oluşan bir saz takımı hediye etmişti (Beşiroğlu 2006, s.13-19) Şekil 3.3'te Mısırlı Abbas Paşa'nın Abdülmecit'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan'a hediye ettiği kadınlardan oluşan saz takımı resmedilmiştir.



Şekil 3.3 : Bezmiâlem Valide Sultan'ın Kadın Saz Takımı (Beşiroğlu, 2006, s. 13).

Sadece Osmanlı saraylarında değil saray çevresinde ve dışında devletin ileri gelenlerinin konak ve yalılarında yaşayan kadınlar da musikiyle uğraşıyorlardı (Uzunçarşılı, 1997, s.110). 19. yüzyılda, I. Abdülhamit'in kızı Esmâ Sultan'ın (1778-1848) sarayındaki cariyeler ney, tanbur, kemençe, lavta, def ve zil çalıyorlardı. Cariyelerin ney hocası da İsmail Dede diye tanınan Mevlevî dervişi İsmail Şeyda'ydı (Uzunçarşılı, 1997, s.110). Osmanlı'da tanınmış musiki üstatlarının haremdeki cariyelere dersler verme geleneğinin imparatorluğun sonlarına kadar sürdüğü ve çalgı eğitiminin zorluğundan dolayı da hareme alınan cariyelerden genelde çalgı çalabilenlerin tercih edildiği bilinmektedir. Kadınlardan kurulu bir müzik ve dans topluluğunun icrasını Leyla Saz şöyle anlatmıştır:

Haftada bir ya da iki kez, Sultan Abdümcit, akşamları saz çaldırır ve raks gösterileri yaptırır. Rakkaseler için çok yorucu olan tavşan raksının yapılmasını genellikle istemezdi. Bu dans tavşanın devinimleri anlatan küçük koşmalar ve arada kesik kesik sıçramalarla yapılırdı. Rakkaselerin giysileri bu hareketliliğin neden olduğu yorgunluğu büsbütün arttırırdı. Tavşan dansı için giyilen giysiler, içine ayakların yandan sokulduğu, üzerine gümüş pullar ve altın sırmalar işlenmiş, çok geniş ve bol büzgülü, yünlü kumaştan bir şalvarla yine yünden ve işli bir cepken ve kaşmir yününden geniş bir kuşaktan oluşurdu. Daha sonra şalvar ve cepkeni yün yerine atlastan yaparak ve beli saran kuşağı da tokalı bir kemerle değiştirerek, bu giysiyi hafiflettiler. Tavşan dansı uzun süredir hiçbir yerde oynanmadığı için, bugün artık adını bilen bile kalmadı...Padişah çalacakları parçanın seçimini çalgıcılara bırakmıştı. En deneyimli çalgıcıların yönetimindeki ilk dinletiden sonra, bir kemençe solosu sırasında kahve servisi yapıldı. (Saz, 2000, s. 39 - 40)

Söz konusu dönem olan 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı sarayında kültürel alanda batı etkisi görülmektedir. Saraya piyano ve İtalyan hocalar getirilerek, sultan kızlarına ve cariyelere piyano dersleri verilmeye başlanmıştır. Sultan Abdülmecit padişah olduktan sonra saray eğlenceleri arasına giren bir yenilik de kızlardan oluşan fanfar orkestrası (nefesli bakır çalgıların oluşturduğu topluluk) ve bale topluluğu kurulmasıdır. “Kızlar Fanfar Takımı” veya “Kadınlar Orkestrası” adı verilen topluluklar için Dolmabahçe ve Çırağan saraylarında çalışma yerleri ayrılmıştı.

Osmanlı sarayında 1826’dan sonra batılı anlamda kurulan nefesli çalgılar orkestrasını Tambur Majör denilen bir kadın şef idare ediyordu. Fanfar takımı şenliklerde opera parçaları çalar ve kız bale takımına da eşlik eder, sarayın merasim salonunda padişaha da konser verirlerdi. Dönemin en önemli besteci, icracı ve edebiyatçılarından biri olan Leyla Hanım hatıratında, “Fanfar Topluluğu”ndan “La Traviata” operasından parçalar dinlediğini de belirtmiş ve haremdeki müzik hayatından şöyle bahsetmiştir:

Batı müziği fanfarı ve orkestrası haftada iki, Osmanlı musikisi takımı haftada bir defa ders görürdü, bale dersleri için ayrı bir salon bulunmaktaydı. Harem-i Hümayun kadınlar orkestrasının bir konserinde pantolon ceket giyen kızların saçları kısıydı ve hepsi başlarına fes giymişlerdi. Türk musikisi meşkleri sazendelerin arzularına bırakılan herhangi bir makamda başları önce o makamdan peşrev, beste çalınır, daha sonra kemençe taksime başlarken sekiz on tane rakkase içeri girip söz takımının önüne dizilir, kemençenin Karcıgar makamına geçmesini beklerler ve taksim bitmesi ile köçeklerin ilk parçası başlar, adımlar atılır, raks başlardı. (Saz’dan aktaran, Beşiroğlu, 2006, s. 13)

Osmanlı’da saraylarda ve konaklarda yaşayan şehirli kadınlar müziğe eğitim ve eğlence müziği olarak katkıda bulunurken, kırsal kesimdeki kadınlar ise kına geceleri, ölüm törenleri, çocuğa ninni söylemek gibi icralar da bulunmuşlar ve müziğe işlevsellik katmışlardır. Murat Bardakçı’nın Refik Fersan’ın hatıralarını kaleme aldığı romanında kendi dilinden anlattığı gibi; aralarında erkekler bulunmayan, kadın müzisyenlerden meydana gelen müzik grupları, eski zamanlardaki zengin konaklarının vazgeçilmez âdetlerindendi. Konaktaki kalfa kadınlara, halayıklara ve cariyelere işlerinin yanı sıra mutlaka bir sanat öğretilir, bu sanat genellikle müzik olur ve devrin en iyi hocalarıyla çalışan kızlar daha sonra konağın müzik topluluğunda yer alırlardı. “Birbirinden güzel cariyelerle, halayıklarla dolu bir eski zaman konağı düşünün. Günlük işler bitmiş, her yer tertemiz yapılmış, paşa hazretlerinin yahut hanımefendinin istediği yemekler pişirilmiş, çamaşırlar yıkanmış, herkes köşesine

çekilmiş...Tam o sırada, odalardan birinden güzel bir müzik sesi geliyor. Kalfa kadınlar, halayıklar ve cariyeler müzik yapıyorlar” (URL-5).

Kadınların bir arada yaptıkları müziği toplu olarak icra ettikleri için ‘kadın müzik topluluğu’ olarak isimlendirebiliriz. Kadın müzisyenleri kadın gözü ile görmüş olan kadın seyyah ve tanınmış bir İngiliz yazarı olan Julia Pardoe de (1806-1862), 19. yüzyıl ortalarında İstanbul’a gelmiş dokuz ayını burada geçirerek halkın eğlence mekanlarını, çarşıları, bayram ve düğün alaylarına katılarak çeşitli sosyal konumdaki insanların konaklarına misafir olmuştur. İstanbul ile ilgili yazdığı kitapta yapıcı eleştirilerini de açık yüreklilikle dile getirmiştir. Pardoe kadınların gittikleri mesire yerlerinin başında gelen Küçüksu’yu benzer şekilde anlatmış ve kadın müzisyenlerin çeng, santur, kanun, ney, daire, tanbur gibi çalgıları çalmakta olduğunu gözlemlemiştir. Şekil 3.4’te 19. yüzyıl kadın müzisyenler minyatürü görülmektedir (Beşiroğlu, 2006, s. 11).



Şekil 3.4 : 19. Yüzyıl Kadın Müzisyenler Minyatürü (Beşiroğlu, 2006, s. 11).

Verilere göre kadınlar haftanın değişik günlerinde farklı mesire yerlerine giderler ve bu yerlerin başında gelen Gökusu’ya Cuma günleri giden kadınlar, hizmetkarlarını da yanlarına alırlardı. Yerlere serilen halıların üzerinde keyifle yemeklerini yerler, birlikte şarkılar söyleyip, raks ederlerdi (Düğer, 2015, s.73). Beşiroğlu’na göre de

Kâğıthane ve Küçüksu gibi mesire yerlerinde çeng, daire, zil gibi çalgılar eşliğinde çengiler şarkı söyleyip, dans etmekteydiler (Beşiroğlu, 2006, s.11).

3.2 Cumhuriyet Dönemi Kadınının Temsili

Meşrutiyet dönemindeki kadının eğitimi, cemiyet ve basın faaliyetleri Cumhuriyet dönemindeki önemli inkılapların gerçekleştirilmesine de ön ayak olmuştur. Türk kadını, Millî Mücadelede dahi her zaman Türk erkeğinin yanında mücadeleye hazır olarak hizmet etmiştir. Milli mücadele ruhu yüksek olan Halide Edip ve Müfide Ferit Tek gibi kadınlar, diğer kadınların heyecanını yükseltmede öncülük yapmışlardır. Mehmetçiklerinin yanında cephede bulunan kadınlar Ayşecikler, Fatmacıklar diye anılmaya başlamışlardır. Kara Fatma ve Nene Hatun, Aziziye Tabyalarından adlarını duyurmuş ve efsaneleşmiş kadınlarımızdandır. Yaptığı hizmetlerden ötürü Halide Edip onbaşı rütbesiyle ödüllendirilmiştir. Kılavuz Hatice, Binbaşı Ayşe, Nezahat Hanım da vatanları için savunma mekanlarında görev almıştır. Cumhuriyet döneminde daha da genişlemiş olan bu faaliyetlerle birlikte, kadın hayatın her safhasında yerini almaya başlamıştır. Cumhuriyet döneminde kadın hakları konusunda gelinen nokta, Osmanlı döneminde başlayan, meşrutiyet döneminde açıkça ifade edilen fikirlerin tabii bir sonucu olmuştur. Osmanlı'da başlayan Meşrutiyet döneminde dile getirilen, ancak bir hayal olarak düşünülen kadın haklarının bir çoğunun elde edilmesi Cumhuriyet'le birlikte gerçek olmuştur (Duran, 2018, s.424). Mustafa Kemal Atatürk, Türk toplumunu çağdaş ülkeler seviyesine getirmenin devrim ilkeleri ile donanmış kuşaklardan kaynaklandığını düşünerek, Cumhuriyet kadınına sosyal hayatta ve devlet idaresinde erkeklerle eşit haklara sahip kadın olarak belirlemiştir. Bununla ilişkili olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkenin geri kalmışlığı ile kadınların erkeklerden farklı, ikincil bir konumda tanımlanmış olması arasında bir paralellik olduğunun tespiti yapılmış ve kadının hem toplumsal, hem siyasal alandaki konumunun yeniden düzenlenmesi ile ilgili çalışmalar başlatılmıştır. Çalışma yaşamına alıştırmaya çalışılan kadının bir yandan da aile içi rolleri daha da sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır (Bakacak, 2009, s.628).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanını takip eden yıllarda artık kadınların her alanda söz sahibi olmalarının ve bunu gerçekleştirmek için de erkeklerle eşit düzeyde öğrenim görerek her meslekte temsil edilmelerinin önemi iyice anlaşılmış ve bu yolda yeni hamleler yapılmaya başlanmıştır. Meslek okullarında ve üniversitelerde kızların

öğrenim görmelerine izin verilmiş ve buralardan mezun olan kadınların sosyal yaşamda mesleklerini icra etmeye başlamaları ile birlikte kadının statüsü bir başka boyut kazanmıştır. Uluslaşma süreci kendine özgü 'kadınlık' ve 'erkeklik' kavramlarını içermektedir (Bakacak, 2009, s.631).

Türkiye'de kadın hakları ile ilgili ciddi gelişmeler Cumhuriyet ile birlikte başlamıştır. 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye yeni devrim ve reformlara sahne olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran Atatürk Türk kadının toplumsal statüsünü değiştirmek için çok sayıda reformlara girişmiş ve hepsinde başarılı olmuştur. Özellikle 1925- 1926 yılları kadın haklarının sık sık konuşulduğu yıllardır. Atatürk 28 Ağustos 1925'te İnebolu konuşmasında, giyim, şapka ve Türk kadınından söz etmiştir. Ülkenin esenliği ve çağdaşlığını kadınların dünyaya açılmasında gördüğünü ifade etmiştir. Atatürk, kadın hakları konusunu, öteki gelişmelerin bir parçası olarak tanımlamış, birbirinin tamamlayıcısı ve destekleyicisi yaklaşımıyla hareket etmiştir. Genel olarak, devrimlerin başarıya ulaşabilmesi için Türk kadınının çağdaş dünyadaki yerini almasının gerektiğini kesin ve kararlı ifadelerle vurgulamıştır. Atatürk, kadının kıyafeti ile ilgili konuya eğilirken, kuşkusuz kadının, erkeğin yanında toplumsal yaşantı ile bütünleşmesinin tek engelinin yalnızca kıyafet ile ilgili olmadığını biliyordu. Bunun yanında belirli kuralların da aynı şekilde değiştirilmesini istemiştir. Kadın hak ve statüleri konusunda en önemli gelişmelerden biri de 17 Şubat 1926 günü kabul edilen "Türk Medeni Kanunu" dur. Bu kanunla Türk vatandaşları ayırım yapılmaksızın diğer uygar ülkelerin vatandaşları gibi eşit haklara kavuşmuşlardır (Sağ, 2001, s. 20-21). Kadınlara siyasi haklar verilmesine ilişkin görüşler daha Milli Mücadele Dönemi'nde meclis gündeminde tartışmalara neden olmuştur. 1923 yılında "İntihabı Mebusan Kanunu"nun bazı maddelerinin tadilini içeren kanunun birinci maddesinde "Türkiye Büyük Millet Meclisi âzası Türkiye Devleti halkından her yirmi bin nüfusu zükûrda [erkek] bir nefer olmak üzere intihap olunur" denmektedir.

Her ne kadar o günlerde kadınlara seçimlere katılma hakkı verilmemişse de, 1923 yılında ikinci meclisin kurulması için yapılan seçimlerde Kilis, Kastamonu, Malatya, Ankara, Yozgat, Gaziantep, Tarsus, Antalya, Düzce, Konya , Elazığ, Burdur ve İzmir'de ikinci seçmenlerin kendi inisiyatifleri doğrultusunda Latife, Mevhibe (İnönü), Galibe (Okyar), Müfide Ferit (Tek) hanım ile halk kahramanı Kara Fatma'ya oy verdiği görülmüştür (Özer, 2013, s. 135-136).

3.2.1 Cumhuriyet dönemi kadın müziğinin performansı

Cumhuriyet öncesi 1916 yılında açılan ve konservatuar niteliği taşıyan Darü'l-Elhân ile birlikte müzik eğitimi resmileşmiş ve kadınların da bu resmi eğitimden faydalanma imkânı olmuştur. Bu kişiler arasında Tanburi Faize (Ergin), Kanuni Muazzez (Yurcu), Udi Hayriye (Örs), Kanuni Şeref, Kemani Kevser, Udî Zehra, Udî Faika, Hanende Zahide hanımlar sayılabilir. 1918 yılında kurulan Şark Mûsikîsi Cemiyeti kurucuları arasında bulunan kadınlar ise Zahide Hanım ile Kemanî Enise (Can)'dır (Taşan, 2000,s. 5-241).

Turan Taşan “Kadın Besteciler” kitabında, alfabetik olarak 184 kadın bestecinin kısa hayat öyküsüne, eserlerinin listesine ve bestelerinden birinin notasına yer vermiştir. Türk kültür sanatına önemli katkı sağladığını düşündüğümüz eserinde Taşan, Adile Sultan, Esmâ Sultan, Fatma Sultan, Hatice Sultan, Ulviye Sultan, Ayşe Sultan (Hamide Ayşe Osmanoğlu) gibi saray erkanından kadınlar ile Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Dürri Nigâr Kalfa, Menekşe Kalfa gibi hizmetli grubundan olup, eğitmen, bestekâr ve ‘kalfalık’ gibi üst düzey mevkilere gelmiş müzik insanlarından bahsetmiştir. Cumhuriyet ve sonrasında ise müziğe ve sanata çok önemli katkılarda bulunmuş Leyla Saz (Leyla Hanım), Kevser Hanım, Bedriye (Şerbetçigil) Hoşgör, İhsan Raif Hanım, Faize Ergin, Neveser Kökdeş, Mehveş Hanım, Safiye Ayla Targan (Emire Safiye Ayla), Radife Erten, Melahat Pars, Laika Karabey⁶, Nezahat Soysev gibi önemli müzik icracısı ve bestekâr kadınları hayat öyküleriyle günümüze taşımıştır (Taşan, 2000,s. 5-241 sayfa).

Geç Osmanlı’da başlayan batılılaşma ve modernleşme hareketleri sonrası, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte kadınlar hem sosyal, hem de kamusal alanda daha görünür olmaya başlamışlardır. Yazar, akademisyen, siyasetçi Halide Edip Adıvar ile şair, yazar, bestekâr ve eğitmen kimliği olan Leyla Saz gibi önemli kadın figürler ortaya çıkmıştır. Sanatın her alanında ve özellikle müzikte kilometre taşı olarak konumlandırılacak öncü kadınlardan olan Leyla Saz ile ilgili Nazmi Özalp kitabında şu bilgilere yer vermektedir:

⁶ 16 Temmuz 1953 yılında İleri Türk Musikisi Konservatuarı müdürü Hüseyin Sadettin Arel Laika Karabey’i noter huzurunda müdür vekili tayin etmiştir.

Leyla Hanım'ın evi bir sanat evi gibiydi. Dönemin edebiyatçı ve sanatçıları, musikişinasları her perşembe günü toplanırlar, akademik sohbetler yaparlardı. Her toplantının sonunda musiki icra edilirdi. Hafız Aşir Efendi, Hafız Osman Efendi gibi şöhretli ses sanatkarları sık sık konağa gelirlerdi. Bu toplantılarda Leyla Hanım bazen piyano, bazen armonika çalardı. (Özalp, 2000, s. 223)

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadınların kamusal alanda görünür olma mücadelesinde artışların başladığı bilinmektedir. Birçok alanda eğitim olanağına kavuşan kadınlara Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan Beyazıt'ta Musiki-i Osmanî Hanımlar Cemiyeti vasıtasıyla müzik eğitimi alma şansı da verilmiştir. Cemiyetin 1920 yılında Beyazıt'taki Türk Ocağı konferans salonunda bir konser verdiği de söylenmektedir (Turan, 2019, s. 205).

Cumhuriyetin ilanını takiben dünyada olan değişim Türkiye'yi de etkilemeye başlamış, özellikle 1930'larda giyim kuşamda moda değişikliği, yaşamda çaylı danslı partiler, balolar gibi eğlence biçimleri ile birlikte müzikte de yeni rüzgarların esmiş, özellikle şehirlerde tüm sosyal sınıfların etkilenmeye başladığı görülmüştür. Batılılaşma ve modernleşme diye açıklanmaya çalışılan bu dönemdeki değişimden kadınlar da etkilenmiş, kadının hayata katılımı yasalarla belirlenmiş ve desteklenmiştir. Farklı müzik türleri ve yeni tarzlar denenmeye başlamış, tangolar, fokstrotlar, operetler ve fantezileri yorumlayanlar hep kadın icracılar ve solistler olmuştur (akt. Özdemir, 2009, s.128, Ünlü, 2004, s.313).

Cumhuriyet döneminden günümüze müzisyen, icracı ve bestekâr kadın imgesi oldukça değişmiş, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Neriman Altındağ Tüfekçi, Perihan Altındağ Sözeri, İnci Çayırılı, Merak Uğurlu, Özdal Orhon, Tülin Korman, Tülün Yakarçelik'ten günümüze çok sayıda kadın solist, eğitmen ve akademisyen Türk müziğine iz bırakmış ve bırakmaya devam etmektedir. Bireysel icradan ayrı olarak, Türk Müziği'nde kadınlarının toplu icra örneklerine dördüncü bölümde değinilmiş, kadının Türk müziğinde bir toplulukta yer alması ve kimliği konusu "Âvâze Kadınlar Topluluğu" örneği ile değerlendirilmiştir.



4. OSMANLI'DAN, CUMHURİYET'E KADIN MÜZİK TOPLULUKLARI VE ÂVÂZE

Yakın tarihte, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile Cumhuriyetin ilanı arasında kalan yarım yüzyıla baktığımızda kadını, besteci, icracı ve hoca olmanın yanı sıra müzik topluluklarının içinde de görmekteyiz. Besteci Leyla Saz (1845–1936) Abdülmecid devrinin son yıllarında Vahdeddin'in doğumunda kadınlardan kurulu topluluğun bir bayram gününde yaptığı icrayı anılarında şöyle anlatmıştır:

Abdülmecid devrinin son yıllarında Vahdeddin'in doğumunda (1861) Mabeyn bando takımı bahçede, harem takımı bahçe kapısında paravana arkasında münavebe ile çalmışlardı. Muzikacı beylerin ne dediklerini anlamak için biz birkaç çocuğu takımın yanına göndermişlerdi. Beyler, hayretle “kadınlar nasıl olur da bu kadar mükemmel çalabilirler? Hemen hemen bizden iyi çalışıyorlar denmiye layık” dediklerini koşup sazende kalfalarla tebşir ettik. Memnun oldular. Padişahın marından sonra, o vakit İstanbul'da pek moda olan Guillaume Tell 5 ile La Traviata'dan bazı parçalar çaldılar, hakikaten pek mükemmeldi. (Gazimihal, 1951, s. 51)

Cumhuriyet döneminin ünlü müzikologlarından Mahmut Ragıp Gazimihal'in bu toplulukla ilgili verdiği bilgiler gerçekten dikkat çekicidir:

Erkek bandosunun harem tarafında çalamamasından doğmuş olan bu gibi harem bandoları haddizatında birer süstü. Üç beş selam havasıyla bir iki potpuriden fazlasını çalamazlardı... 1857–1860 yılları arasında üç dört bayram töreninde ve toplantıda yer aldıktan sonra modasının kapadığını kuvvetle tahmin ettiğimiz bu takım hakkında Abdülaziz devrini idrak etmiş erkek meslektaşların mesmuutuna en ufak bir hâtıra rivayeti bile intikal etmemiştir. Abdülmecid haremının süslü genç kızlar bandosu hiç olmazsa tek hakikatin tecrübeyle anlaşılmasına yaramış olsa gerekti: Boru sazları kadın nefes tahammülü için fazlasıyla tehlikelidir. Çünkü erkek ciğerine göre gelişerek ayarlanmıştır; bando muzikası erkek gücünün sanatıdır... Müzikte, kadın, orkestradaki erkek meslektaşları yanında kısmen- ve bazı sazlarda-yardımcılık edebilir. Keman ve hele piyanoda şansı olabileceği tecrübelerle sabittir; bağhusus ki “şan” sanatında –koro ve operada- rakipsiz rolü vardır: fakat, nefes sazlarının bugünkü çetin şartları mevcut oldukça, kadın musikici sivil armoni orkestralarında bile sürekli ve dayanıklı bir rol oynamayacaktır: Bünyevi sebepler kadar sosyal şartlar da bu konudaki güçlükleri her yerde arttırmakta devam edecektir. (Gazimihal, 1951, s. 52–53)

Gazimihal Cumhuriyet Devri'ni idrak etmiş bir müzik aydını olmasına rağmen, kadını ikinci plana koyan söylemi dönemsel bir bakış açısının da göstergesidir. Bununla birlikte Osmanlı yaşam biçiminden Cumhuriyet Türkiye'sine geldiğimizde batılı anlamda birçok reformla karşılaşılıyor ve kadınları toplumun her alanında görüyoruz. 1950'lerden sonra Neriman Altındağ Tüfekçi yönetiminde “Yurttan Sesler Kadınlar Korosu” topluluğu kurulsa da, topluluktaki saz eşlikleri erkek sanatçılar tarafından yapılmıştır (Güvençoğlu, 2010, s. 218-22). Oysa ki; yukarıda belirtildiği gibi haremdeki kadın eğlencelerinde, konaklardaki müzik gruplarında ve düğünlerdeki kına eğlencelerinde, kısaca kadınlardan müteşekkil ortamlarda kadın icracılar yer almaktaydı.

Cemal Reşit Rey, Münir Nurettin Selçuk gibi usta ses sanatçıların fotoğrafında ise öğrencilerinin neredeyse tamamının kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Özellikle meşke dayalı olarak yapılan bu dersler de haremden sonra kadın topluluklarının ilk örnekleri olarak ele alınabilir. Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınlardan oluşan Kadınlar Fasil Heyeti'nin (Şekil 4.1) olduğu görseller arşivlerde mevcuttur.



Şekil 4.1 : “Kadınlar Fasil Heyeti”⁷.

Kadınlardan kurulu topluluklarda meşke dayalı dersleriyle bilinen ve sekiz kişilik kadın topluluğunun eşliğiyle konserlere çıkan usta ses sanatçısı Münir Nurettin Selçuk'un kadının ve kadın topluluklarının müzikteki yerini ifade ettiği söylemi

⁷ Kadınlar Fasil Heyeti; Cumhuriyet döneminde kadınlardan oluşan bir Fasil Heyetidir. Fotoğraf İncila Bertuğ'un özel arşivinden alınmıştır. Kendisinin kıyafetlerden çıkardığı yoruma göre 1940'lı yıllar olduğu düşünülmektedir.

burada ayrıca ele alınmalıdır. Çünkü bu söylem tezimizin giriş bölümü ve kuramsal temeli kısmında işlediğimiz kadının toplumsal eşitsizliğine de vurgu yapmaktadır. Münir Nurettin Selçuk'un 1974'te vermiş olduğu bir röportajında:

...Eserler sadece erkek sesleri için besteleniyordu. Eser bestelenirken hanım sesleri için eserler yapılmaya başlandıktan sonra musikimizde bir basitleşme görülmeye başladı. Musikimizin en kolay formu olan şarkı formunda eserler bestelenmeye başladı. Sanat yönü ihmale uğradı....
(Bardakçı, 2017, s. 203)

2000'li yıllara gelirken tamamı kadınlardan oluşan 1975'te kurulan Bilgen Bengü, Şebnem Aksu ve Birnur Bilginoğlu'nun yer aldığı Cici Kızlar grubu, 1996'daki Çıtır Kızlar, Şebnem Ferah tarafından kurulmuş, yine tamamı kadınlardan oluşan Volvox isimli Bursa'lı bir Hard Rock grubu bulunmaktadır. Şebnem Ferah'ın yanı sıra Duygu Karpuz, Ebru Bank, Gül Ağırca, Buket Doran ve 1992 yılında gruba Özlem Tekin katılmıştır. Bir müddet sonra dağılan gurubun üyelerinden bazıları bireysel anlamda müzik yaparak yollarına devam etmektedir. 2004'te kurulan Hepsi grubu da kadınlardan oluşan bir grup örneğidir. 1990'lı yıllarda Altın Kızlar ve Güldeste gibi Türk Müziği icrasıyla popülerleşen kadın topluluklarının yanı sıra, 2003 yılında Mevlâna Eğitim Derneği bünyesinde kurulan "Revnak Kadın Tasavvuf Korosu" ve 2006 yılında kurulan Diyanet İşleri Başkanlığı "Türk Tasavvuf Musikisi Kadın Korosu" yapılanmaları sayılabilecek örnekler arasında yer almaktadır.

4.1 Akademik Bir Kadınlar Topluluğu Kuruluyor: 'Kadınların Âvâze'si

"Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu"nın kurucu üyelerinden biri olarak günümüze kadar topluluk üyeliğine devam etmiş ve idareciliği de üstlenmiş olmam hasebiyle tezimin bu bölümü içeriden bir gözlemci olarak kaleme alınmıştır.

"Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu" Prof. Nermin Kaygusuz, Prof. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ve Dr. Öğr. Üyesi Şerife Güvençoğlu tarafından 2005 yılında kurulmuştur. Sanatçıların tamamı İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyeleri, mezunları ve öğrencilerinden oluşmaktadır. Topluluk Harem-i Hümayun'daki müzisyen kalfalardan hanendelere, kadın saz takımlarından bestecilere kadar pek çok başarılı temsilciler çıkaran kadın müzisyenlerin Türk müziğindeki önemini yeni zamanlara taşımayı amaçlarken, Türk müziğinin toplumda azalan ilgi/etki ve önemini vurgulamak ve güçlerinin yettiği kadar istenen/tercih edilen yönde ivme kazanmasını görev bilmiştir. Topluluğun önemli özelliği üyelerinin tamamının kadın olmasıdır,

Grubumuz, Osmanlı haremelerinde varlığı bilinen ve ciddi müzik eğitimi almış sultan eşleri, anneleri, kardeşleri, kalfalar, cariyeler, öğretmenler gibi her türlü sosyal statüdeki kadından oluşan, “İnce Saz” veya bir “Oda Müziği Topluluğu” örneğiyle şekillendi. Oda müziği genel olarak özellikle 17. Yüzyıl Fransası’nda soylu ailelerin küçük gruplar halinde aynı mekanda birkaç kişi ile yaptıkları müziğe verilen ad olarak belirtiliyor (Yurga’dan aktaranlar, Pelikoğlu, Özşen, 2015, s. 58). Avrupa’daki oda müziğinin özelliği en fazla on çalgıya kadar olan ve sonat biçimindeki eserlerin çalınması için meydana gelmiş olmasıdır. Türk müziğindeki ince saz kavramı doğrudan doğruya Avrupa oda müziği topluluğu boyutunda değildir. Oransay’a göre ince saz daha ziyade kapalı ortamlarda icra edilen Türk müziği topluluğudur. Rauf Yekta eskiden Pera denilen eğlence merkezinde bir kanun, iki kemençe, iki lavta, bir ud, ve iki defden oluşan, sekiz kişiden oluşan adına orkestra denilen topluluğa ince saz dendiğini söylemektedir (Yekta, 1986, s.87).

Tarihsel örnekler doğrultusunda Avâze Topluluğu’nun da “koro” boyutunda kalabalık, çok sazlı ve sesli bir topluluk olması istenmedi. Yukarıda açıkladığımız ince saz veya oda müziği özelliklerine göre, topluluk içindeki ses ve sazların rengi ve tınısının rahatlıkla fark edilebileceği bir yapı tasarlandı. Ses ve çalgıların yapısal olarak nasıl kurgulanacağı konusu ele alındı.

Kadınlar topluluğu kurma fikri geliştikten sonra topluluğun ismi konusu gündeme geldi. Topluluk üyelerinin önerileri alındı ve sonunda Nilgün Doğrusöz’ün önerdiği Farsça nam, ün, şöhret, yüksek ses, makam, mevki anlamındaki ‘Âvâze’ teriminin topluluğu en iyi şekilde yansıtacağına karar verildi.

4.2 Bir Erk Olarak Nevzat Atlıĝ’ın Sanat Danışmanlığında Provalar, Repertuar Seçimi ve Konser Hazırlıkları

Nevzat Atlıĝ gerek devlete bağılı ilk Türk Müziği Korusu, gerekse ilk Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nın kuruculuğunda önemli görevler üstlenmiş, özellikle 1975 sonrası Türk Müziği kurumsallaşması adına önemli bir otoriteydi. Emekli olmasına rağmen, konservatuardaki görevine 2012 yılına kadar devam etmiş, tarihsel anlamda kazanımlarını öğrenci ve öğretim üyelerine aktarmıştır. Kendisinin kurumsal ve üstadlık vasıflarını ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de göz önüne alarak, iletişime

geçtik. Çünkü tamamı kadınlardan oluşan bir topluluğun varlığını kabul ettirebilmesi için adı anılır ve otorite olmuş bir ‘erk’in varlığı önemliydi.

Bizler de o zamanlarda konservatuardaki hocalık görevimizin yanında önemli idari görevlerde yer alıyor, hoca ve öğrenci ilişkilerimizin yanı sıra etkin ve yetkin konumlarda bulunuyorduk. Buna rağmen ‘kadın şef’ veya ‘bir kadın akli hoca’ yerine, Nevzat Atlığ’ı yukarıda bildirdiğimiz sebeplerden dolayı tercih ettik. Atlığ da topluluğun “Sanat Danışmanlığını” ilk teklifimizde kabul etti.

Nevzat Atlığ ile birlikte topluluk üyelerinin tamamının kendi okulumuz mensubu, mezunu ve öğrencisi olmasına karar verdik. Böylece ‘İTÜ Konservatuvar’lı olmak ilk kıstasımız idi. Bir Türk oda müziği topluluğunda hangi çalgılar ve ses gruplarının olması gerektiğini belirledik. Kemançe, kanun, ud, tanbur, ney, viyolonselden oluşan altı çalgı ve sekiz ses icracısıyla çekirdek kadroyu kurduk.

2005 bahar yarıyılı sonunda çalışmalara başladık. Topluluk üyeleri arasında konservatuvar öğretim elemanları, Milli Eğitim, TRT Radyo gibi kurumlarda görev yapan eski mezunlar, hala öğrenci durumunda olanlar bulunmaktaydı. Bu sebeple çekirdek kadronun hafta içi mesai saatleri doluydu. Provaları konservatuvarın o zamanki müdürlük binasının üçüncü katındaki toplantı salonunda hafta arası mesai saatleri dışında ya da hafta sonları yapıyorduk. Hepimiz provalara katılmaya çok büyük özen gösteriyorduk. Prova saatlerini tüm ses ve çalgı icracılarının iş ve özel hayatlarındaki uygunluk durumlarına ve Nevzat Atlığ’ın programına göre düzenliyorduk.

Nevzat Atlığ topluluğun sanatçılarından evvel çalışma mekanına notaları çoğaltmış olarak gelir ve repertuarı kendisi belirlerdi. Onun bu erki topluluktaki kadın sanatçılar tarafından tartışmasız kabul edilirdi, çünkü kendisi hem önemli bir otorite, hem de önemli bir hocaydı. Ancak üyelerin iş durumları ve özel hayatlarındaki görevleri sebebiyle çalışma saatlerine tam olarak riayet edemedikleri de oluyordu. Bunun sebebi tamamı kadınlardan oluşan topluluk üyelerinin hafta sonu yada hafta içi mesai saati sonrası ev ve çocuklarıyla ilgilenmeleri gerekmesiydi. Tüm bu gerekliliklere rağmen üyelerin amaca ulaşmaya yönelik çabalarıyla topluluk varlığını ispat etmeye başladı.

Nevzat Atlığ yukarıda belirttiğimiz gibi, üyelerin de görüşünü alarak repertuarı titizlikle hazırladı. İlk konseri Türk müziğinde bir ekol olarak kabul edilen ve en büyük bestecilerden biri olan Dede Efendi’ye ayırmayı uygun bulduk. Atlığ’ın otoritesi ve

girişimiyle ile ilk konser Türkiye'nin ve İstanbul'un önemli konser salonundan biri olan Cemal Reşit Rey (CRR) konser salonunda 13 Mart 2006 günü olarak belirlendi (Ocak 2006 da yapılması planlanmıştı.Hava muhalefeti yüzünden tarihte değişiklik yapıldı). 2005 yaz ayları boyunca provalar devam ederken, topluluğun haberi basında da çok geniş ölçüde yer aldı. Fotoğraf çekimleri, çeşitli gazete röportajları ile Âvâze çok büyük ilgi gördü. Bu ilgide Nevzat Atlığ'ın danışmalığının rolü kaçınılmazdı.

Nevzat Atlığ'ın önerisiyle büyük konsere ön hazırlık olması açısından, 31 Aralık 2005 tarihinde Türk Dünyası Araştırmaları konser salonunda ve 3 Mart 2006 İTÜ Maçka Yerleşkesi Mustafa Kemal Amfisinde konserler verdik.

Nevzat Atlığ'ı topluluğumuza danışman olarak istememizin sebeplerini yukarıda kısaca ifade ettik. Bu tercihimizde makam müziğindeki iktidarıyla birlikte erk olarak egemenliği de etkiliydi. Özellikle “Dünya Emekçi Kadınlar Haftası” etkinlikleri içinde yer alan 13 Mart 2006 konserinde Nevzat Atlığ'ın destek olmak amacıyla konserin son eserini şef olarak yönetmesi hakkında Nilgün Doğrusöz şunları aktarmaktadır:

Nevzat Atlığ'ın topluluk yönetmekteki etkisini biliyoruz... Gerçekten de gördük ki sahnede bir parçayı bile yönettiğinde tek sesli müzikte şef olmaz diyen ben, onun iktidarını hissettim. Mesela çok titizdi, konser hazırlıkları tamamen bitmeden ya da parçalar olgunlaşmadan konsere çıkma kararı almıyordu. Hatta bir keresinde Ocak ayında CRR de yapılması planlanmış bir konseri erteledik. Sebebi seyirciyi de düşünüyor olmasıydı... İlk olarak “Dede Efendi” konserimiz öncesi, elimize bir liste verdi eserler tek tek arandı, kendi listesindeki eserlerden de seçerek seyirciye göre bir repertuar belirledi. (Doğrusöz, 2020, Kişisel Görüşme)

Grubumuzun ismini verdiğini yukarıda belirttiğimiz Nilgün Doğrusöz grubun neden sadece kadınlardan oluştuğu sorusunu şöyle cevaplamıştır:

Müzik tarihimizde erkek besteci ve icracıların sayısı kadınlara göre oldukça fazla. Az sayıda da olsa Dilhayat Kalfa, Leyla Saz gibi nitelikli kadın bestecilerimiz var. Belki daha çok sayıdalar; ama tarih onlardan söz etmez. Yakın tarihimizde de durum çok farklı değil. İcracı sayısı besteciden daha fazla olmasına rağmen yeterli değil. Biz, kadının müzikteki önemini bir kez daha vurgulamak istedik. Çünkü yapısında zarafet ve duyarlılık olan Türk müziği, kadının iç lirizmi ve duyarlılığı ile birleştiğinde ortaya çıkan ürün de muhteşem olur. (URL-6)

Ve bir gazeteye verdiği röportajda Osmanlı İmparatorluğu'nda Enderun mektebinin önemine değinen Nevzad Atlığ, kadınların icrayla yetinmeyip beste de yaptığını anlatıyor;

Musiki sanatımız Osmanlı'daki Enderun mektebinde ve büyük şehirlerin konaklarında kendini göstermiş. Sarayı düşünecek olursak, Enderunda'ki hocaların teşvikiyle haremde musiki çalışmaları sürdürülmüş. Konaklarda da ud, tanbur ve kanun çalan kadınlara rastlıyoruz. O

dönemlerde çok önemli üç kadın besteciye mutlaka anmak lazım: III. Selim döneminde Dilhayat Hanım, ondan yüz yıl sonra yaşayan Leyla (Saz) Hanım ve 20. asrın ilk yarısında Faize Ergin. Üçü de yaşadıkları dönemin erkek bestekârlarıyla aynı seviyeye çıkabilmiş sanatçılar. (URL-6)

Aynı gazete Âvâze’yi şöyle tanıtıyor;

Eskiden çeşitli nedenlerle kurulmuş kadın toplulukları da karşımıza çıkmıyor değil. Ama geçtiğimiz sene kurulan Âvâze’nin onlardan bir farkı var. Topluluğun üç kurucusu; Nilgün Doğrusöz, Nermin Kaygusuz ve Şerife Güvençoğlu aynı zamanda İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi. Üç akademisyen, eğlence müziği yapmadıklarını, hanendeleriyle sazandeleri kadınlardan oluşan nadir bir topluluk olduklarını söylüyor. Nevzad Atlıg bu özelliği vurguluyor: “Geçmişte TRT’nin kadın Türk müziği toplulukları vardı. Ama onlara genelde erkek müzisyenler eşlik ederdi. Âvâze, tamamen kadın icracı ve enstrümantalistlerden oluşuyor. (URL-6)

4.3 Âvâze Kadınlar Topluluğu Etkinlikleri

Topluluk ilk konserinden bugüne kadar İstanbul’un çeşitli ilçeleri ve Türkiye’nin farklı şehirlerindeki konser salonlarında, TV ve radyo programlarında ellinin üzerinde konser / dinleti etkinliği düzenlemiştir. Sosyal sorumluluk projelerinde de yer alan Âvâze, tercih edilebilirliğini yükseltmek ve giriş bölümünde bahsi geçen tüketim toplumu kültürü içerisinde de varlığını sürdürebilmek için adındaki ‘klâsik’ terimini kaldırıp, “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu” olarak projelerine devam etmiştir. Türk müziğindeki farklı türlere de yer vererek tango, vals, fantazi gibi toplumda ilgi çeken makamsal olarak icra edilebilecek türdeki eserleri repertuarına katmış, koreografik düzenlemelere de konserlerinde yer vermiştir. Bu tutum geleneksel olanın geçmişle bugün arasında kurduğu köprünün de bir temsilidir.

Âvâze kuruluşundan günümüze kadar “Kadınlar Günü”, “Anneler Günü”, “Kadınlar Fası”, “10 Kasım”, “29 Ekim”, “Sevgililer Günü”, “Ustalara Saygı”, “Konservatuarlı Hocaları Anma”, “Bestekârları Anma” gibi birbirinden farklı temalarla etkinlikler düzenlemiştir. Konserlerinde Dede Efendi, III. Selim, Ali Rıfat Bey, Girifizen Asım Bey, Tanburi Mustafa Çavuş, Suphi Ziya Özbekkan, Münir Nurettin Selçuk, Selahattin Pınar, Lem’i Atlı Şerif İçli, Osman Nihat Akın, Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Bimen Şen, Cevdet Çağla, Muzaffer İlkar, Erol Sayan, Arif Sami Toker, Teoman Alpay gibi erkek bestekârların eserlerine, Leyla Saz, Dilhayat Kalfa, Faize Ergin, Mehveş Dolay, Melahat Pars, Nihal Erkutun, Nimet Hanım, Neveser Kökdeş, Nigar Ulusoy gibi kadın bestekârların eserlerine yer vermiştir.

Makam seçkisi özelinde hicaz, bayâti, rast, evcârâ, bestenigâr, muhayyer, suznâk, mâhur, uşşâk, kürdilihicazkar, nihavend, nişaburek, segâh, hüzzam, nikriz, acemkürdi, hicazkar, sultaniyegah, şehnaz buselik, hüseyini gibi çok çeşitli makamlardaki eserleri, tür seçki özelinde ise beste, ağır semai, yürük semai, şarkı, gazel, ilahi, fantezi, tango, vals, türkü, ağıt, saz semaisi gibi bilinen pek çok türü konserlerinde seslendirmiştir.

Başlangıçtaki sanatçı kadrosu 16 kişiden oluşmaktayken, etkinliğin türüne ve mekâna göre 10-15 kişilik sanatçı öğretim üyesi, mezun ve öğrenci kadrosu görevine devam etti. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kadıköy Belediyesi, Küçükçekmece Belediyesi, Üsküdar Belediyesi ve Türkiye'nin İzmir, Antalya, Eskişehir ve Gaziantep, Manisa ve Tekirdağ-Çorlu gibi Büyükşehir Belediyeleri salonlarında Âvâze'yi ağırlayarak topluluğun ayakta kalmasını sağladılar. Buna rağmen Beşiktaş ve Şişli gibi büyük belediyeler tekrarlanan destek isteklerine rağmen olumsuz cevap ve/veya sessizliklerini korumuşlardır. Özellikle Beşiktaş Belediyesinin sınırları içinde yer alan bir eğitim/öğretim kurumunun resmi olmasa da öğretim elemanı, mezunu ve öğrencilerinden oluşan bir topluluğa ilgisizliği şaşkınlık yaratıcıdır. Bu konu popülerlik teorileri üzerinden ayrıca ele alınabilir.

Âvâze “Sosyal Sorumluluk” projeleri içinde de yer almıştır. Örneğin İstanbul Teknik Üniversitesi Vakfı'nın “Burs Kampanyasına” üç konser ve “Annemle Biz Kanseri Yeneriz”⁸ projesine verdiği sekiz konserle destek vermiştir. Bu projelerin içinde yer alması Âvâze'nin topluma mal oluşunun kilometre taşlarını oluşturmuştur. Topluluğun “Annemle Biz Kanseri Yeneriz” projesi kapsamında “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları” başlığında bir albüm kaydı da bulunmaktadır. Albümün ilk tanıtım konseri 8 Mart 2009 “Dünya Kadınlar Günü”nde İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda yapılan “Kadınlardan Kadınca Şarkılar” etkinliğinde Neveser Kökdeş'in torunu Zuhâl Öcal'ın da katılımıyla gerçekleşmiştir. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yayını olan “Kadınlardan Kadınca Müzik” adlı etkinlik kitabında torunu Zuhâl Öcal'ın arşivinden alınan

⁸ Sinema ve tiyatro sanatçısı Serra Yılmaz'ın proje yüzü olduğu Novartist Onkoloji, Meme Hastalıkları Federasyonu (MHDF), Türk Kadınlar Birliği, Avrupa Dona Türkiye ve Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu tarafından ortaklaşa düzenlenen, “Annemle Biz Kanseri Yeneriz” başlıklı proje kapsamında Türkiye'nin 16 ilinde 18 halk bilgilendirme toplantısı düzenlenerek, ücretsiz mamografi hizmeti verilmiş ve kadın sağlığıyla ilgili farkındalık oluşturulması amaçlanmıştır (URL-7).

Neveser Kökdeş'in⁹ bestelerinin notaları ve Neveser Kökdeş ile ilgili biyografi de yer almıştır.¹⁰ Şekil 4.2'de "Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları" albüm kapağı yer almaktadır.



Şekil 4.2 : Âvâze topluluğu albüm kapağı¹¹.

Albüm kapağında görüldüğü gibi Âvâze sanatçıları sırasıyla seslerde; Şerife Güvençoğlu, Özgül Turgay, Sinem Özdemir, Oya İşboğa, Filiz Yıldızbaşoğlu, Aslıhan Ergişi, Serap Çağlayan, Sazlarda İse; Kemençe: Nermin Kaygusuz, Kanun: Serap

⁹ Dr. Ayhan Sarı'nın kurduğu ve yönettiği Türk müziği düşünce ve araştırma yazıları konulu online dergide "Kadınlardan Kadınca Müzik" etkinliği tanıtımı yapılmıştır (URL-8).

¹⁰ "Kadınlardan Kadınca Müzik" adlı 8 Mart 2009 tarihli "Kadınlar Günü" için yapılan etkinlikteki konserin sanat yönetmenliğini ve etkinlik kitapçığının yayın koordinatörlüğünü Ş. Şehvar Beşiroğlu, Şerife Güvençoğlu ve Ayşegül Aral yapmışlardır. "İTÜ TMDK Bestekârlar Serisi" kitapçığında; Neveser Kökdeş'in biyografisi, "Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları" CD'sinde bulunan 12 eserin notası yer almıştır. Bu notalar Kökdeş'in el yazısından bilgisayar ortamına aktarılmıştır (8 Mart 2009).

¹¹ "Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sorumluluk Projesi kapsamında Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları adıyla yayınlanan CD/Albüm ve proje ile ilgili haber basında geniş yer almıştır (URL-7).

Çağlayan, Viyolonsel: Dilek Zertunç, Ud: Eylem Erdemir, Tanbur: Pelin Değirmenci'dir. Albüm Pan Yapım'dan yayınlanmıştır.¹²

4.4 Albüm ve Konserlerin Repertuarı

“Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları” başlıklı albümün repertuarı aşağıda yer almaktadır. Repertuardaki eserlerin makam sıralanması Rast, Segâh, Hüzam, Hicazkâr, Nişabûrek, Nihavend, Mahûr ve Kürdilihicazkâr şeklindedir. Rast, Segâh ve Hüzam makamlarındaki eserler seyir yapısındaki benzerlik sebebiyle birini izlemiştir. Ardından gelen makamlar Nişabûrek dışında Rast kararlı eserlerden oluşmaktadır. Burada Hüzam ve Hicazkâr gibi Türk müziğine has perdelerin kullanıldığı eserler mevcutken, piyano ile icra edilebilecek tampere sisteme uyarlanabilecek eserler de yer almaktadır. Özellikle Nihavend, Mahûr ve Nişabûrek makamlarındaki eserler bu özelliğe uymaktadır. Bestekâr Neveser Kökdeş'in gerek ağabeyi Muhlis Sabahattin Ezgi'nin eserlerini örnek alması ve Avrupa müziği eğimi, gerekse tanburi olması ve makamsal müziğe yatkınlığı eserlerden tespit edilmektedir. Kökdeş'in bu çok yönlü müzikal kimliği bir kadın besteci olarak da onu çağdaşları arasında farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Âvâze Topluluğu'ndaki kadınların bu albümü yayınlarken Kökdeş'in çok yönlü müzikal kimliğini de yansıttıkları söylenebilir. Birer eş ve anne olan, aynı zamanda ses sanatçısı ve akademisyen solistler Kökdeş'in şarkılarında kadının müzikal kimliğini dile getirmişlerdir.

Albümdeki eserlerin güfteleri de Kökdeş'e aittir. Bu eserlerin bir kadının erkek egemen toplumda “kadınca” hislerini dile getirdiği somut güfte ve besteler olduğu düşünülebilir.

1. Sevmek Seni Bir Suç İse – Rast
2. Bir Emele Bin Ah Çeksem – Segâh, Solist: Aslıhan Ergişi
3. Kuş Olup Uçsam – Segâh, Solist: Oya İşboğa

¹² Yapım: Pan Yapım, Genel Koordinatör: Serife Güvençoğlu, Stüdyo: İtü- Miam, Kayıt: Can Karadoğan, Şubat 2009, Editing: Can Karadoğan – Serap Çağlayan, Mix: Can Karadoğan, Mastering: Bora Ebeoğlu, Fotoğraf: Mehmet Nar, Âvâze Web Adresi: www.avaze.org (Güncellenme aşamasında).

4. Gül Olsam Ya Sünbül Olsam Hüzzam
5. Ruhumda Neş'e Hayale Daldım – Hicazkâr, Solist: Fili Yıldızbaşıoğlu
6. Gül Dalında Öten Bülbülün Olsam – Hicazkâr
7. Aşk Fısıldar Sesin – Nişaburek. Solist: Özgül Turgay
8. Hüsrarla Gönül Hep İner – Nihavend, Solist: Sinem Özdemir
9. Sevdikçe Seni – Nihavend, Solist: Aslıhan Ergişi
10. Bahar Pembe Beyaz Olur – Mahur
11. Canandan Uzak Kaldı Gönül – Kürdilihicazkâr
12. Bugün Biz Hep Neşeliyiz – Kürdilihicazkâr...”

Âvâze'nin yukarıda bahsi geçen konserinin afişi ve repertuarı aşağıda verilmiştir (Şekil 4.3.):

CRR İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
CEMAL REŞİT REY
 KONSER SALONU

Dede Efendi'yi Anma Konseri

Hazırlayan: Nilgün Doğrusöz Dışiaçık
 “Âvâze” Klasik Türk Müziği
 Kadınlar Topluluğu



Sazları: Nermin Kaygusuz (Kemençe), Ayşegül Kostak Toksoy (Kanun), Göknil Bişak (Tanbur), Betül Şirin (Viyolonsel), Buse Sever (Ud), Pelin Başar (Ney)
 Sesler: Nilgün Doğrusöz: Dışiaçık, Şerife Güvençoğlu, Nesibe Özgül Özbilen, Sinem Özdemir, Merve Utandı, Tamara Koçak Aykar, Ayşegül Keskinçelebi, Aslıhan Ergişi

13.3.2006

Pazartesi, Saat: 20.00

Şekil 4.3 : Dede Efendi'yi Anma Konser.

Şekil 4.3'te afişi görülen 13 Mart 2006 Dede Efendi'yi Anma konseri'nin programını Nilgün Doğrusöz hazırlamış, konserin saz grubunda Nermin Kaygusuz (Kemençe), Ayşegül Kostak Toksoy (Kanun), Göknil Bişak Özdemir (Tanbur), Pelin Başar (Ney),

Buse Sever (Ud), Betül Şirin (Viyolonsel), ses icracıları olarak ise Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, Şerife Güvençoğlu, Nesibe Özgül Özbilen, Sinem Özdemir, Merve Utandı, Tamara Koçak, Ayşegül Yüzgeç Keskinliği, Aslıhan Ergişi yer almıştır.

Türk müziğinde küçülme ve büyük türlerden küçüğe doğru arayışın başladığı bir dönemin bestecisi olan Dede Efendi Mevlevî (1778-1846) ayininden kâra, besteden ağır ve yürük semaiye, şarkıdan köçekçeye kadar çok geniş bir yelpazede eserler vermiş, tarihsel bağlamda duayen olarak kabul edilen bir bestecidir. Bu konserin Dede Efendi'ye adanmış olması, ayrıca Âvâze'nin makamsal müzik dağarcını dinleyiciye tanıtmaya açısında da önemlidir. Birinci bölümde beste, yürük semai, şarkı formunda, ikinci bölümde ise ağır semai, ilahi ve şarkı formunda eserler yer almaktadır. Konser repertuarı Dede Efendi'nin müzikal stilini temsil edecek eserlerden seçilmiştir.

Birinci Bölüm

1. Hicaz Beste Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni
2. Hicaz Yürük Semai Yine neşe-i muhabbet dil-ü cânım etti şeydâ
3. Bayâti Şarkı Nice bir aşkınla feryâd edeyim (Solist: Sinem Özdemir)
4. Mâhur Şarkı Gördüm bugün cânân-ı dil
5. Rast Şarkı Görsem seni doyunca doyunca seni görsem
6. Evcârâ Şarkı Hüsnüne mâil gönlüm ezelden (Solist: Merve Utandı)
7. Bestenigâr şarkı Ben seni sevdim seveli kaynayıp coştum (Solist: Özgül Özbilen)
8. Muhayyer şarkı Sevdiceğim aşıkını ağlatır gözyaşını sular gibi çağlatır
9. Bayâti Şarkı Karşıdan yâr güle güle cânım geldi yârim geldi

İkinci Bölüm

10. Suznâk Ağır Semai Nesin sen a güzel nesin hûri mi yâ melek misin
11. Suznâk İlahi Ben bilmez idim gizli âyân hep (Solist Özgül Özbilen)
12. Mâhur Şarkı Sana lâyık mı ey gülten (Solist: Sinem Özdemir)
13. Hicaz Şarkı Aşkınla ben ey nâzenin mecburunam mecburunam
14. Hicaz Şarkı Mâh yüzüne aşıkânım (Solist: Merve Utandı)
15. Hicaz Şarkı Ey büt-i nev edâ olmuşum müptelâ
16. Uşşâk Şarkı Gitti de gelmeyiverdi gözlerim yollarda kaldı ..”

İTÜ Vakfı Burs Kampanyasına Destek Konseri kapsamında topluluk 7 Mart 2008 tarihinde İTÜ Mustafa Kemal Anfişi'nde de konser vermiştir. Afişi Şekil 4.4'te

görülen konserin birinci bölümünde 20. yüzyıl şarkı bestekârlığıyla bilinen erkek bestecilerin eserleri, ikinci bölümde ise aynı dönemin kadın bestecilerinin eserlerine yer verilmiştir.



Şekil 4.4 : İTÜ Vakfı Burs Kampanyasına Destek Konseri (URL-9).

1. Bölüm

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Kürdilihiczâkâr Şarkı
“Bir gamlı hazanın seherinde” | Suphi Ziya Özbekkan |
| 2. Kürdilihiczâkâr Şarkı (Solist: Filiz Yıldız Başoğlu)
“Seni coşkun suların koynuna mehtap alamaz” | Cevdet Çağla |
| 3. Bayati Şarkı (Solist: Sinem Özdemir)
“Kalbim yine üzgün seni andım da derin” | Selahattin Pınar |
| 4. Nihavend Şarkı
“Bin gül çıkarırdım sana kalbimdeki külden” | Lem’i Atlı |
| 5. Nihavend Şarkı (Solist: Özgül Özbilen)
“Gece sahilden açıp sandalı enginlere biz” | Şerif İçli |
| 6. Nihavend Şarkı (Solist: Ayşegül Yüzgeç)
“Körfezdeki dalgın suya bir bak göreceksin” | Osman Nihat Akın |

7. Nihavend Saz Semaisi Refik Fersan
8. Nişaburek Şarkı Ali Rifat Bey
“Meyl edip bir gül-izare”
9. Segâh Fantezi (Solist: Oya İşboğa) Sadettin Kaynak
“Bir rüzgârdır gelir geçer sanmıştım”
10. Hüzzam Şarkı Bimen Şen
“Bilirim daha sen”

2. Bölüm

1. Nikriz Şarkı Faize Ergin
“Gönül ne için ateşlere yansın”
2. Nihavend Şarkı (Solist: Sinem Özdemir) Mehveş Dolay
“Kaçsam bırakıp senden uzak yollara gitsen”
3. Hicaz Şarkı (Solist: Oya İşboğa) Melahat Pars
“Ben gamlı hazan”
4. Hicaz Şarkı Nihal Erkutun
“Gül açarken bahçende”
5. Acemkürdi Şarkı (Solist: Özgül Özbilen) Nimet Hanım
“Altın Tasta Gül Kuruttum”
6. Nişaburek Şarkı Neveser Kökdeş
“Aşk fısıldar sesin”
7. Hicazkâr Şarkı (Solist: Filiz Yıldız Başoğlu) Nigar Ulusoy
“Severim her güzeli”
8. Hicazkâr Şarkı (Solist: Ayşegül Yüzgeç) Leyla Saz
“Nerdesin nerde acep”
9. Hicazkâr Şarkı Neveser Kökdeş
“Gül dalında öten bülbülün olsam”...”

“10 Kasım 2010 Avrupa Kültür Başkenti” etkinlikleri çerçevesinde Halkalı Kültür ve Sanat Merkezi’nde “Şarkılarla İstanbul” Konseri verilmiştir. Afişi 4.5’te yer almaktadır.



Şekil 4.5 : 10 Kasım “Şarkılarla İstanbul” Konseri Afişi.

Avrupa İstanbul Başkenti projesi kapsamında verilen bu konserin teması da İstanbul şarkı ve türküleri olmuş, 20. yüzyıl Türk Müziği repertuarından İstanbul şarkı ve türküleri repertuarda yer almıştır. Konseri Şerife Güvençoğlu hazırlamış ve sunmuş, solist olarak Oya İşboğa, saz icracıları olarak Nermin Kaygusuz (klasik kemençe), Serap Çağlayan (kanun), Rüya Kocamemiş (viyolonsel), Melike Ercan (tanbur), Gözde Çolak (ritim) konserde yer almışlardır.

1. Çamlar arasından süzülürken -K.hicazkâr -Muzaffer İlkar
2. Yine bu yıl ada sensiz- Nihavend- O. Nihat Akın
3. Her şeyinle güzelsin- K.hicazkâr - Erol Sayan
4. Geldi yine güzelim yaz- Nihavend -A.Sami Toker
5. Çek küreği güzelim- Mahur- Arif Sami Toker
6. Küçüksu’da gördüm seni- Ş. Buselik- T. Mustafa Çavuş
7. Bahar geldi gül açıldı-Nihavend- Teoman Alpay
8. Ada sahillerinde bekliyorum -Hicaz -Anonim
9. Adalardan bir yar gelir bizlere-Hicaz-Y. Asım Arsoy
10. Kadıköylü- Nihavend Fantezi- Refik Fersan
11. İstanbul’dan Üsküdar’a yol gider -Muhayyer

12. Beyoğlu'nda gezersin – Mahur
13. Yangın olur biz yangına gideriz- Uşşak
14. Biz Çamlıca'nın üç gülüyüz -Sultaniyegâh-Yesari Asım Arsoy....

Şekil 4.6'da İTÜ'nün 10 Kasım Atatürk'ü Anma Etkinlikleri kapsamında verdiği konserin davetiyesi yer almaktadır.



Şekil 4.6 : İTÜ 10 Kasım Konser Davetiyesi.

Programda özellikle “Atatürk’ün Sevdiği Şarkılar” olarak bilinen repertuardan seçti eserler sunulmuş, Âvâze kadınlar korosu ve orkestrası konseri gerçekleştirmiştir. Özellikle konserin ilk eseri Behçet Kemal Çağlar’ın Atatürk’ün 10. Ölüm yıldönümü hasebiyle kaleme aldığı şiirin bestelenmiş halidir. Beste Münir Nurettin Selçuk’a aittir. 10 Kasım 2019’da “Yok Gayrı Bizlere Uyku Dinek Vay Ata’ya Ağıt” adlı eser Âvâze tarafından icra edilmiştir.

1. Yok Gayrı Bizler Uyku Dinek Vay
Rast-Segâh Ata’ya Ağıt (Solo: İrem Şamlı & Koro).
Güfte: B. Kemal Çağlar, Beste: M. Nurettin Selçuk
2. Cana Rakibi Handan Edersin Uşşak Şarkı
(Solist: Yaprak Sayar), Beste Girifizen Asım Bey
3. Yanık Ömer Hüseyini Şarkı (Solist: Yaprak Sayar)
Güfte ve Beste: Sadettin Kaynak
4. Kırmızı Gülün Alı Var
5. Hicaz Rumeli Türküsü ...”

Şerife Güvençoğlu hazırlamış ve şefliğini üstlenmiş, solist olarak Yaprak Sayar görev almıştır. Koro konservatuar öğrencileri Aşkın Nur Metin, Gizem Çetin, Banu Yılmaz, Gökçe Billor, Başak Erdoğan, Hande Kahyeri, Başak Kürei, İrem Şamlı, Beste Nur Çalışkan, İrem Zeydan, Büşra Arıkan, Rabia Saklı, Çağda Arslan, Şeyma Temel, Esra İpekçioğlu, Zehra Eroğlu ve Ezgi Yücel'den oluşmuştur. Saz sanatçıları ise Nermin Kaygusuz (Klasik Kemençe), Göknil Bişak Özdemir (Tanbur), Neşe Yeşim Altınel Çoban (Keman), Ayşe Hatipoğlu (Viyolonsel), Serap Çağlayan (Kanun), Buse Sever Yılmaz (Ud) ve Sühendan Aşıkuzun'dur (Ney).

4.5 Âvâze'de Kadın Üyelerin Değişimi

Grubun kurucularından Nermin Kaygusuz kadın saz sanatçısı bulmanın çok zor olduğuna dikkat çekmiş ve konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Ses sanatçısının yetişmesi saz sanatçısına göre daha kolay çünkü sadece sesini çalıştıracak. Sesinizi günde en fazla bir saat çalıştırabilir, bir saat egzersiz yapabilirsiniz ama enstrümanınız çalgı olunca, beş saat de çalışma imkânınız var. Dolayısıyla seste bir aracınız yok ama çalgı çalışırsanız, o tahtayla duygularınızı ifade etmeniz gerekiyor. Ses eğitimi talebeleri çalgı talebelerinden çok fazla olduğu için çalgı çalan kadın bulmakta çok zorlanıyoruz. (URL- 10)

Aynı kadın icracının ses yada saz sanatçısı olsun bir toplulukta sürdürülebilir üyeliği çok kolay sağlanamamaktadır. Çünkü kadının en özgül durumu olan anneliği yani hamilelik süreci ve erken yaşlarda anneye olan ihtiyacı nedeniyle çoğu kadın doğal olarak önceliğini çocuğuna vermektedir. Bu da kadının zorunlu olarak bir süre de olsa sanatçılık kariyerine ara vermesi / bırakması sonucunu getirmektedir. Topluluk ile çalışma bireysel çalışmadan daha uzun zamanı kapsadığı için, bir müzik topluluğunda kadın sanatçı olmak, bireysel yani tek başına performans sergileyen kadın sanatçı olarak sürdürülen emekten çok daha farklıdır. Ayrıca topluluk bireyelerinin bir araya gelmeleri için her birine uygun zamanın tespiti de önemli bir parametredir. Uzun çalışma sürelerine, ekstra zaman ihtiyacının ve daha çok özverinin gerektiği 16 yıllık çalışmalarımız sonucunda da anlaşılmıştır. Âvâze'de annelik nedeniyle bir süreliğine veya tamamen topluluktan uzaklaşmak durumunda kalan sanatçılar olmuştur.

Bu tez çalışmasında örnek olarak verilmiş beş Âvâze konserinden de anlaşılacağı üzere, 2006 yılındaki ilk büyük konserdeki ses ve saz sanatçı kadrosu aynı kalmamış, 2019 yılındaki konser örneğine gelene kadar sanatçı kadrosundaki kişilerin değiştiği tespit edilmiştir. Âvâze gibi tamamı kadın olan, kendi özgür iradesiyle kurulmuş ve

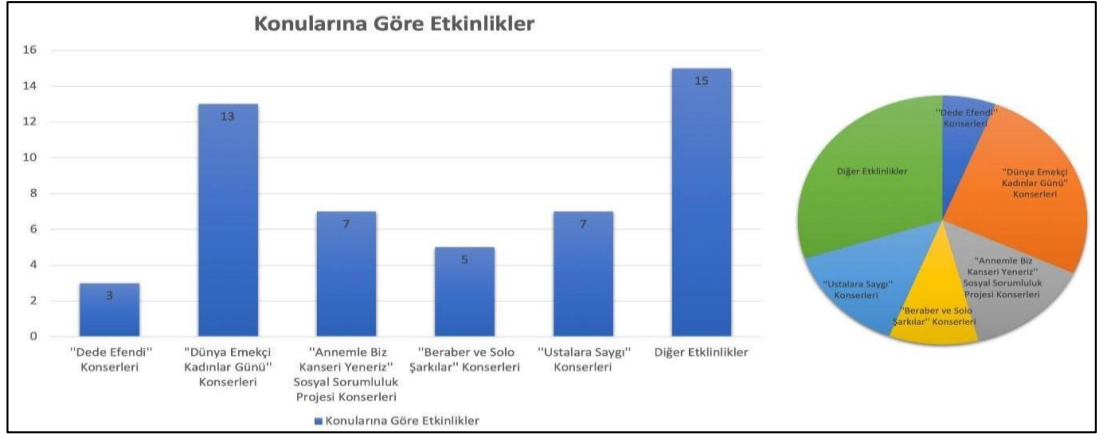
sadece konser salonlarında performans sergileyen, akademik ve amatör ruhla çalışmalarını sürdüren grupların sürekliliklerini devam ettirebilmesi için maddi ve manevi desteğe ihtiyacı yadsınamaz bir gerçektir. Kurulduğu tarihten bugüne çok sayıda İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarlı kadın sanatçının yolu Âvâze'den geçmiş ve hala geçmektedir.

4.6 Âvâze Kadınlar Topluluğu Etkinlik İstatistikleri

Tezimiz kapsamında Âvâze Kadınlar Topluluğu'nun etkinlikleri tema, yıl, mekanlar bazında istatistik çalışması olarak ele alınmıştır. Çizelge 4.1, Çizelge 4.2, Çizelge 4.3'te istatistik sonuçları görülmektedir. Âvâze Kadınlar Topluluğu'nun etkinliklerinin temaları aşağıdaki gibi listelenmekte ve Çizelge 4.1'de görülmektedir.

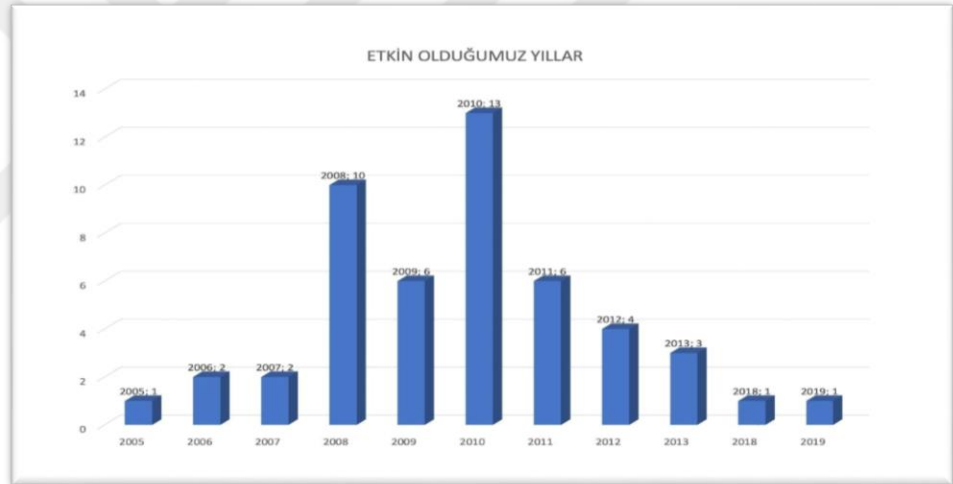
1. Dede Efendi Konserleri: 3 Adet
2. Kadınlar Günü Konserleri: 13 Adet (Leyla Saz, Faize Ergin, Neveser Kökdeş¹³, Safiye Ayla gibi önemli kadın sanatçılara ithaf edilen özel konserler)
3. Annemle Biz Kanseri Yeneriz “Sosyal Sorumluluk Projesi Konserleri”: 7 Adet
4. Beraber ve Solo Şarkılar Konserleri: 5 Adet
5. Ustalara Saygı Konserleri: 7 Adet (Türk Müziğinin Kilometre Taşları, Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak, Selahattin İçli, Sadettin Kaynak vb.)
6. Diğer Etkinlikler: 15 Adet (III. Selim Besteleri, İstanbul Şarkıları vb.)
7. Özel gün temalı konserler (Anneler Günü, 10 Kasım, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, Kadınlar Fası, Sevgililer günü vb.)

¹³ Şerife Güvençoğlu'nun Neveser Kökdeş ile ilgili biyografik makalesi İTÜ TMDK yayınlarından 2009 Kadınlar Günü nedeniyle yapılan “Kadınlardan Kadınca Müzik” kitapçığında ve Dr. Ayhan Sarı'nın yönettiği Türk Müziği Düşünce ve Araştırma Yazıları adlı online dergide yayınlanmıştır (URL-11).



Şekil 4.7 : Konularına Göre Etkinlikler

Şekil 4.8'deki topluluğun etkinlik yılları görülmektedir. 2005 -2019 yılları arasında Âvâze'nin özellikle etkin olduğu yılların 2008-2012 arasındaki dönem olduğu tespit edilmektedir.¹⁴



Şekil 4.8 : Etkinlik Yılları.

Âvâze Kadınlar Topluluğu'nun mekana göre düzenlediği etkinliklerin genel listesi aşağıda ve istatistiği Şekil 4.9'da görülmektedir.

¹⁴ Bakınız; 2010 yılı Avrupa Birliği "İstanbul Kültür Başkenti" seçildiği için Türkiye'ye hibe yardımı yapıldı ve her türlü kültür sanat faaliyetleri desteklendi. https://www.ab.gov.tr/_43388.html. (10.05.2020).



Şekil 4.9 : Mekâna Göre Etkinlikler.

İstanbul'da Küçükçekmece Belediyesinin Cennet Kültür Merkezi ve Halkalı salonlarında yaptığımız 8 adet etkinliği, 7 adet kurum içi (İTÜ Maçka Mustafa Kemal Amfisi 4 ve Süleyman Demirel Kongre Salonu 3) etkinliğimiz takip etmektedir. İstanbul içi etkinlikleri ve etkinlik sayıları aşağıdaki gibidir.

- Halkalı Kültür Merkezi (5 adet)
- İTÜ Maçka Mustafa Kemal Anfisi (4 adet)
- İTÜ Süleyman Demirel Kongre Salonu (3 adet)
- Altunizade Kültür Sanat Merkezi (3 adet)
- Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı Salonu (2 adet)
- CRR Konser Salonu, (2 adet)
- Caddebostan Kültür Merkezi (2 adet)
- Habertürk Televizyonu (2 adet)
- TRT İstanbul Radyosu (1 adet)
- Hyatt Regency Otel Salon (1 adet)
- Anadolu Üniversitesi Televizyon (1 adet)
- Küçükçekmece Belediyesi Cennet Kültür Merkezi Salonu (1 adet)
- Cine 5 TV (1 adet)
- TRT Müzik (1 adet)
- Fatih Ali Emiri kültür Sanat Merkezi (1 adet)
- Belediyesi Kültür Sanat Merkezi (1 adet)

- Beşiktaş Belediyesi Akatlar Kültür Merkezi (1 adet)
- Galatasaray Üniversitesi Coşkun Kırca Salonu (1 adet)
- İTÜ Gümüşsuyu Kampüsü konser Salonu (1 adet)
- Yeşil Pınar Kültür Merkezi (1 adet)
- Bakırköy Belediyesi Toplantı Salonu (1 adet)

İstanbul ili dışında yapılan etkinliklerin listesi de aşağıda görülmektedir.

- Çorlu Belediye Konser Salonu (1 adet)
- Antep Çocuk Hastanesi Toplantı Salonu (1 adet)
- Antalya Belediye Konser Salonu (1 adet)
- Eskişehir Belediyesi Toplantı Salonu (1 adet)
- Belediye Opera Salonu (1 adet)
- Sakarya Üniversitesi Konser Salonu (1 adet)
- Antep Ömer Ersoy kültür Merkezi (1 adet)
- İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası (1 adet)

Âvâze Kadınlar Topluluğu Anket Çalışması

Tezimizin dördüncü bölümü Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun kuruluşundan günümüze tarihçesini kapsamaktadır. Akademik olarak konservatuar öğretim üyesi, mezun ve öğrencilerden oluşan bu topluluğun “kadınlar topluluğu” ve bir “Türk müziği topluluğu” kimliğinde nasıl algılandığının ifadesi tezimizin sonuçları için de önem taşımaktadır. Bu doğrultuda Âvâze üyeleri ve dinleyicileriyle röportaj ve anket çalışmaları yapılmış, çoktan seçmeli dokuz ve klasik on adet olmak üzere toplamda ondokuz adet soru hazırlanmıştır. Ankete her yaş ve meslekten kadın ve erkek 107 kişi katılmıştır (Ocak-Temmuz 2020). Sonuçların istatistikî değerlendirmeleri EMPIAR İstatistik Danışmanlık tarafından desteklenmiştir.

Anketin çoktan seçmeli soruları şu şekildedir:

1. Eğitim Durumunuz
 - A) İlköğretim () B) Ortaöğretim () C) Lisans () D) Yüksek Lisans ()
 - E) Doktora/Sanatta yeterlik ()
2. Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor? (*birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz*)
 - A) Ses () B) Müzik () C) Kadın () D) Diğer (cevabınız diğer ise aşağıda kısaca belirtiniz)

3. Âvâze bünyesinde; hangi görevlerde bulundunuz/bulunmaktasınız? (*birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz*)
A)Ses () B) Çalgı () C) Çalgı-Ses () D) Diğer (cevabınız diğer ise aşağıda kısaca belirtiniz)
4. Âvâze'nin özellikle akademik olarak güçlü bir vizyonu ve misyonu olduğunu düşünüyor musunuz?
A)Evet () B) Hayır ()
5. Sizce, Âvâze akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?
6. A)Evet () B) Hayır() ”cevabınız evet ya da hayır ise aşağıda kısaca nedenini belirtiniz”
7. Sizce; Âvâze, toplumun geneline hitap etmeli midir?
A)Evet () B) Hayır () (cevabınız evet ya da hayır ise aşağıda kısaca nedenini belirtiniz)
8. Sizce; Âvâze, ağırlıklı olarak kimlere hitap etmektedir? (*birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz*)
a-A)Gençlere () B) Yaşlılara () C)Orta Yaşlılara () D) Her üçüne()
b-A)Kadınlara () B)Erkeklere () C)Her ikisine ()
c-A)Profesyonel müzisyenlere /Konservatuarlılara ()
B)Kısmen eğitilmişlere/Amatörlere ()
C)Eğitimsizlere/Müzikseverlere ()
9. Sizce; Âvâze için en uygun konser mekanları nerelerdir? (*birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz*)
A) Kapalı konser mekanları ()
B) Açık konser mekanları ()
C) Gazino mekanları ()
D) Diğer (cevabınız diğer ise aşağıda kısaca belirtiniz)
10. Anket soruları dışında, açıklamaya ihtiyaç duyduğunuz konular varsa belirtiniz.

Anketin klasik soruları şu şekildedir:

Soru 1- Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz? Kısaca açıklayınız

Soru 2- Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze'nin yerini ve Âvâze içinde kendi yerinizi, birer cümle ile tanımlar mısınız?

Soru 3- Türk müziği alanında;

a) Geçmişten günümüze; üyelerinin tamamı kadın olan, Âvâze dışında bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

b) Geçmişten günümüze; korist ve solistlerinin tamamı kadın olup, çalgı grubu karma teşkil edilmiş bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

c) Geçmişten günümüze; korist ve solistlerinin tamamı kadın olup, çalgı grubu erkeklerden teşkil edilmiş bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

d) Geçmişten günümüze; korist ve solistlerinin tamamı erkek olup, çalgı grubu kadınlardan oluşan bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

e) Geçmişten günümüze; korist ve solistlerinin tamamı erkek olup, çalgı grubu kadınlardan ve erkeklerden oluşan bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

f) Geçmişten günümüze; korist ve solistleri karma olup, çalgı grubu kadınlardan oluşan bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

g) Geçmişten günümüze; korist ve solistleri karma olup, çalgı grubu erkeklerden oluşan bildiğiniz (eğer var ise) 3 müzik topluluğu ismi yazar mısınız?

Soru 4- Sizce; Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?Etmiyor ise; size göre nedenlerini kısaca belirtir misiniz?

Soru 5- Âvâze'yi; akademik müziksel ölçütlerle değerlendirmeniz istense, hangi hususları vurgulamak istersiniz?

Soru 6- Birer cümle ile; Âvâze'nin vizyonunu ve misyonunu tanımlamanız istense, nasıl tanımlardınız?

Soru 7- Sizce Kadın Müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebilir mi? Edilemez dersanız, aklınıza gelen nedenleri belirtir misiniz?

Soru 8- Sizce Kadın Müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi? Olabilir ise nelerdir açıklar mısınız?

Soru 9- Sizce Kadın Müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir? Aklınıza gelen çözümleri sıralar mısınız?

Soru 10- Sizce; Türk müziğinde (TSM) kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedenleri nelerdir? Aklınıza gelen nedenleri belirtir misiniz?

4.6.1 Anket sorularına ilişkin dağılım ve değerlendirmeler

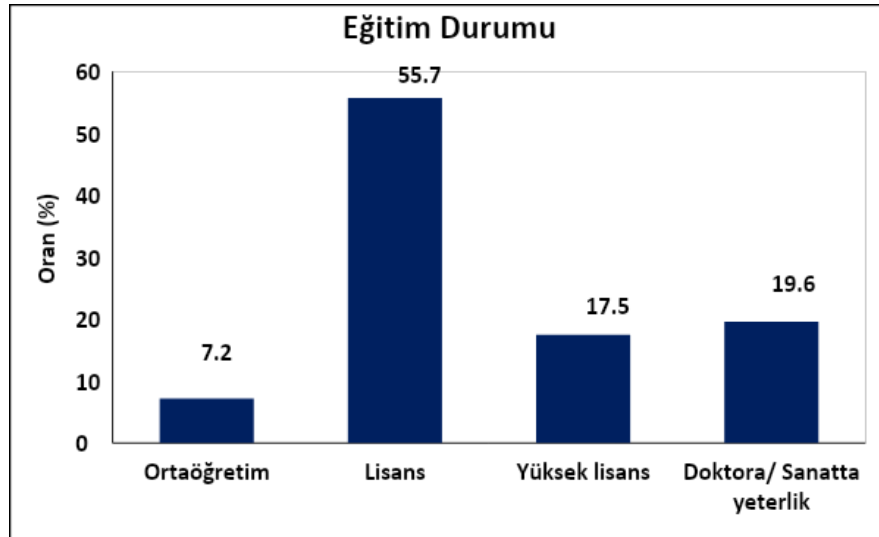
Sorularda ikili, üçlü kombinasyonlarda değerlendirmeler yapılarak istatistiki sonuçlar elde edilmiştir. Ankette istatistiği yapılan klasik grupta olan 2, 4, 5, 6 numaralı sorular ve cevapları ikili, üçlü ve dördü olarak değerlendirilmiştir. Anketteki istatistiği yapılan klasik grupta olan 7, 8 ve 9. sorular ikili ve üçlü olarak karşılaştırılmıştır. 10. Soru kadın solistler ile kadın toplulukları varlıklarını sürdürülebilirlikleri açısından değerlendirilmiştir. Çizelge 4.1’de Konularına göre etkinlikler, Çizelge 4.2’de Etkinlik yılları, Çizelge 4.3’de Mekâna göre etkinlikler, Çizelge 4.4’te Eğitim durumu dağılımları, Çizelge 4.5’te katılımcıların “Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.6’da Âvâze bünyesinde bulunma durumuna ilişkin dağılımlar, çizelge 4.7’de katılımcıların “Âvâze akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.8’de Âvâze’nin hitap ettiği kesime ilişkin sorulara verilen cevapların dağılımları, Çizelge 4.9’da katılımcıların “Âvâze için en uygun konser mekanları nerelerdir?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.10’da katılımcıların anket soruları dışında, açıklamaya ihtiyaç duyduğu konuların dağılımları, Çizelge 4.11’de Eğitim durumuna göre değerlendirmeler, Çizelge 4.12’de Eğitim durumuna göre Âvâze kelimesinin çağrıştırdığı durumlar istatistiksel olarak, Çizelge 4.13’te katılımcıların “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.14’te katılımcıların “Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze’nin yerini tanımlar mısınız?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.15’te katılımcıların geçmişten günümüze Türk müziği (tsm) hakkında sorulara verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.16’da Katılımcıların “Âvâze’nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.17’de katılımcıların “Âvâze’yi; akademik müziksel ölçütlerle değerlendirmeniz istense, hangi hususları vurgulamak istersiniz?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.18’de katılımcıların “Âvâze’nin vizyonu ve misyonu nedir?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.19’da katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebilir mi?” sorusuna verdiği cevapların

dağılımları, Çizelge 4.20’de katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.21’de katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.22’de katılımcıların “Türk müziğindeki kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedenleri nelerdir?” sorusuna verdiği cevapların dağılımları, Çizelge 4.2’de Eğitim durumuna göre değerlendirmeler ile ilgili istatistikî veriler görülmektedir.

Çizelge 4.1 : Eğitim Durumu Dağılımları

	n	%	
Eğitim durumu	Ortaöğretim	7	7,2
	Lisans	54	55,7
	Yüksek lisans	17	17,5
	Doktora/Sanatta yeterlik	19	19,6

Katılımcıların %7,2’si (n=7) ortaöğretim, %55,7’si (n=54) lisans, %17,5’i (n=17) yüksek lisans ve %19,6’sı (n=19) doktora/sanatta yeterlik mezunudur.



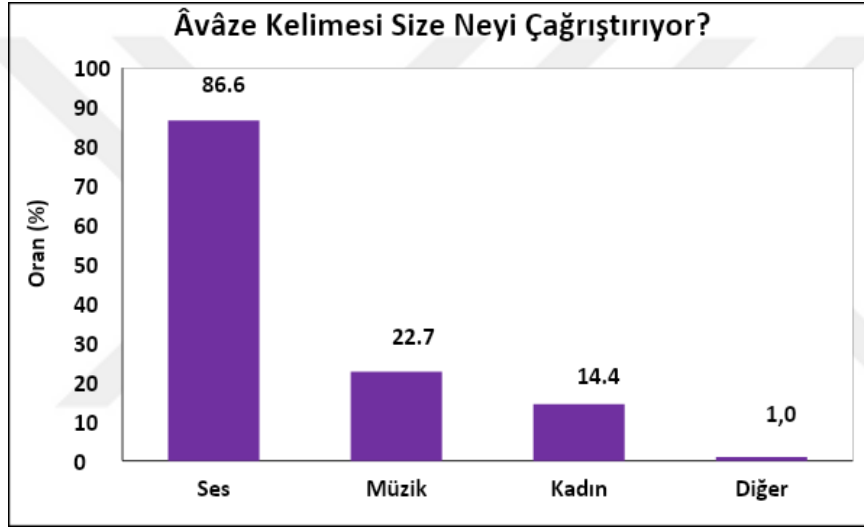
Şekil 4.10 : Eğitim durumu dağılımı.

Çizelge 4.2 : Katılımcıların “Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

	n	%	
▪Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor?	Ses	84	86,6
	Müzik	22	22,7
	Kadın	14	14,4
	Diğer	1	1,0

▪Birden çok seçim yapılmıştır

Âvâze kelimesi katılımcıların %86,6’sına (n=84) sesi, %22,7’sine (n=22) müziği, %14,4’üne (n=14) kadını ve %1,0’ine (n=1) diğer durumları (dans) çağrıştırmaktadır.

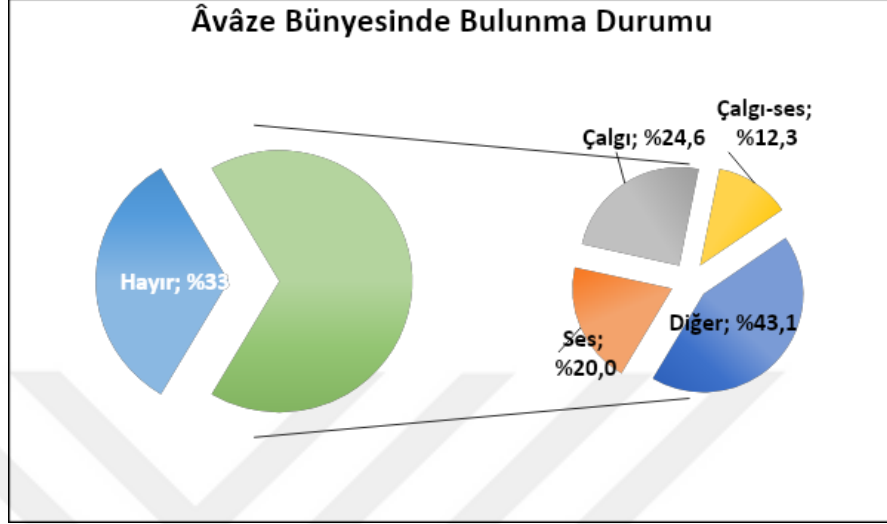


Şekil 4.11 : “Âvâze kelimesi size neyi çağrıştırıyor?” sorusuna verilen cevapların dağılımı.

Çizelge 4.3 : Âvâze Bünyesinde Bulunma Durumuna İlişkin Dağılımlar

	n	%	
Âvâze bünyesinde bulunma durumu	Evet	65	67,0
	Hayır	32	33,0
Âvâze bünyesinde; hangi görevlerde bulundunuz/ bulunmaktasınız? (n=65)	Ses	13	20,0
	Çalgı	16	24,6
	Çalgı-ses	8	12,3
	Diğer	28	43,1

Katılımcıların %33,0'ü (n=32) Âvâze bünyesinde görevde bulunmazken, %67,0'si (n=65) görevde bulunmuştur. Görevde bulunanların %20,0'si (n=13) ses, %24,6'sı (n=16) çalgı, %12,3'ü (n=8) çalgı-ses ve %43,1'i (n=28) diğer icraları gerçekleştirmiştir.



Şekil 4.12 : Âvâze bünyesinde bulunma durumuna ilişkin dağılımlar.

Çizelge 4.4 : Katılımcıların “Âvâze akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

	n	%
Âvâze akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?	Evet	77
	Hayır	20
		79,4
		20,6

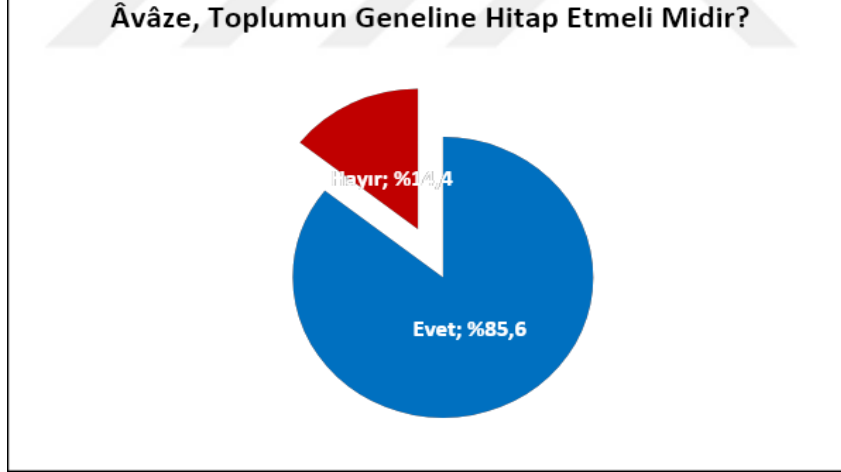
Katılımcıların %79,4'ü (n=77) Âvâze'nin akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olması gerektiğini düşünürken, %20,6'sının (n=20) fikri aksi yöndedir.

Çizelge 4.5 : Âvâze'nin Hitap Ettiği Kesime İlişkin Sorulan Sorulara Verilen Cevapların Dağılımları

	n	%	
Âvâze, toplumun geneline hitap etmeli midir?	Evet	83	85,6
	Hayır	14	14,4
Âvâze, ağırlıklı olarak hangi yaşa hitap etmektedir?	Gençlere	0	0
	Orta yaşlılara	16	16,5
	Yaşlılara	12	12,4
	Her yaşa	78	80,4
Âvâze, ağırlıklı olarak hangi cinse hitap etmektedir?	Kadınlara	3	3,1
	Erkeklerle	0	0
	Her cinse	94	96,9
Âvâze, ağırlıklı olarak hangi meslek grubuna hitap etmektedir?	Konservatuarlılara	22	22,7
	Amatörlere	16	16,5
	Müzikseverlere	4	4,1
	Her mesleğe	70	72,2

▪Birden çok seçim yapılmıştır.

Katılımcıların %85,6'sı (n=83) “Âvâze, toplumun geneline hitap etmeli midir?” sorusuna evet yanıtını verirken, %14,4'ü (n=14) hayır yanıtını vermiştir.



Şekil 4.13 : “Âvâze, toplumun geneline hitap etmeli midir?” sorusuna verilen cevapların dağılımı.

Âvâze'nin gençlere hitap ettiğini düşünen katılımcı yokken; %16,5'i (n=16) orta yaşlılara, %12,4'ü (n=12) yaşlılara, %80,4'ü (n=78) ise tüm yaş gruplarına hitap ettiğini düşünmektedir.

Âvâze'nin kadınlara hitap ettiğini düşünme oranı %3,1 (n=3), hem kadınlara hem de erkeklere hitap ettiğini düşünme oranı %96,9 (n=94) olarak bulunmuştur. Katılımcıların hiçbiri Âvâze'nin sadece erkeklere hitap ettiğini düşünmemektedir.

Katılımcılara Âvâze'nin hangi meslek grubuna hitap ettiği sorulduğunda; %22,7 (n=22) konservatuarlılara, %16,5 (n=16) amatörler, %4,1 (n=4) müzikseverlere ve %72,2 (n=70) her mesleğe yanıtı alınmıştır.

Çizelge 4.6 : Katılımcıların “Âvâze için en uygun konser mekânları nerelerdir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

	n	%
▪Âvâze için en uygun konser mekânları nerelerdir?	Kapalı konser mekânı	91 93,8
	Açık konser mekânı	68 70,1
	Gazino mekânları	7 7,2
	Diğer	6 6,2

▪Birden çok seçim yapılmıştır.

Katılımcılara “Âvâze için en uygun konser mekânları nerelerdir?” sorusu sorulduğunda; %93,8'i (n=91) kapalı konser mekânı, %70,1 (n=68) açık konser mekânı, %7,2 (n=7) gazino mekânları ve %6,2'si (n=6) diğer yanıtını vermiştir.

Çizelge 4.7 : Katılımcıların Anket Soruları Dışında, Açıklamaya İhtiyaç Duyduğu Konuların Dağılımları

	n	%
Diğer açıklamalar (n=10)		
Böyle bir grubun konserlerinde yer almayı ve dinlemeyi çok isterim	4	4,1
Avaze'nin biraz daha tanıtıma ihtiyacı var	2	2,1
Üyelerinin hepsi konservatuar eğitimi almıştır	2	2,1
Avaze yüksek bir icra kalitesiyle müzik dünyasına hitap edebilmelidir	1	1,0
Festival konserleridir	1	1,0
Ek açıklama yok	87	89,7

Anket sorularına dışında katılımcıların %89,7'si (n=87) ek açıklama yapmazken; %4,1'i (n=4) "Böyle bir grubun konserlerinde yer almayı ve dinlemeyi çok isterim"; %2,1'i (n=2) "Âvâze'nin biraz daha tanıtıma ihtiyacı var"; %2,1'i (n=2) "Üyelerinin hepsi konservatuar eğitimi almıştır"; %1,0'i (n=1) "Âvâze yüksek bir icra kalitesiyle müzik dünyasına hitap edebilmelidir"; %1,0'i (n=1) "Festival konserleridir" ek açıklamalarını yapmıştır.

Çizelge 4.8 : Eğitim Durumuna Göre Değerlendirmeler

		Eğitim durumu				^a p
		Doktora/Yüksek Lisans Ortaöğretim Sanatta lisans yeterlik (n=7) (n=17)	(n=7)	(n=54)	(n=19)	
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	
Âvâze kelimesi size neyi çağırıyor?	Ses	5 (71,4)	45 (83,3)	17 (100)	17 (89,5)	0,165
	Müzik	2 (28,6)	14 (25,9)	2 (11,8)	4 (21,1)	0,669
	Kadın	0 (0)	12 (22,2)	1 (5,9)	1 (5,3)	0,180
	Diğer	0 (0)	0 (0)	0 (0)	1 (5,3)	0,444
Âvâze bünyesinde bulunma durumu	Evet	2 (28,6)	20 (37)	4 (23,5)	6 (31,6)	0,801
	Hayır	5 (71,4)	34 (63)	13 (76,5)	13 (68,4)	
Âvâze bünyesinde; hangi görevlerde bulundunuz/ bulunmaktasınız? (n=65)	Ses	2 (40,0)	6 (17,6)	3 (23,1)	2 (15,4)	0,001*
	Çalgı	0 (0)	2 (5,9)	8 (61,5)	6 (46,2)	*
	Çalgıses	2 (40,0)	4 (11,8)	1 (7,7)	1 (7,7)	
	Diğer	1 (20,0)	22 (64,7)	1 (7,7)	4 (30,8)	
Âvâze için en uygun konser mekânları nerelerdir?	Hayır	2 (28,6)	5 (9,3)	4 (23,5)	3 (15,8)	
	Kapal	6 (85,7)	51 (94,4)	17 (100)	17 (89,5)	0,376
	Açık	6 (85,7)	41 (75,9)	13 (76,5)	8 (42,1)	0,037*
	Gazino	1 (14,3)	2 (3,7)	2 (11,8)	2 (10,5)	0,267
	Diğer	0 (0)	2 (3,7)	1 (5,9)	3 (15,8)	0,215

^aBirden çok seçim yapılmıştır.

^aFisher Freeman Halton Test

*p<0,05

**p<0,01

Çizelge 4.9 : Eğitim durumuna göre Âvâze kelimesinin çağrıştırdığı durumlar istatistiksel olarak

Âvâze, müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?	Evet	7 (100)	46 (85,2)	14 (82,4)	10 (52,6)	0,015*
	Hayır	0 (0)	8 (14,8)	3 (17,6)	9 (47,4)	
Âvâze, toplumun geneline hitap etmeli midir?						
	Evet	5 (71,4)	49 (90,7)	13 (76,5)	16 (84,2)	0,224

anlamli farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

Eğitim durumuna göre Âvâze bünyesinde bulunma durumu istatistiksel olarak anlamli farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

Âvâze bünyesinde bulunan katılımcıların yaptığı görevler eğitim durumuna göre istatistiksel olarak anlamli farklılık göstermektedir ($p=0,001$; $p<0,01$). Yüksek lisans ve doktora/sanatta yeterlik mezunlarında çalgı görevinde bulunma oranı diğer eğitim gruplarından yüksektir. Lisans mezunlarında diğer görevlerde bulunma oranı diğer meslek gruplarından yüksektir.

Eğitim durumuna göre “Âvâze, müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olmalı mıdır?” sorusuna verilen cevaplar istatistiksel olarak anlamli farklılık göstermektedir ($p=0,015$; $p<0,05$). Ortaöğretim ve lisans mezunlarında evet yanıtını verme oranı, doktora/sanatta yeterlik mezunlarından yüksektir.

Eğitim durumuna göre “Âvâze toplumun geneline hitap etmeli midir?” sorusuna verilen cevaplar istatistiksel olarak anlamli farklılık göstermemektedir ($p>0,05$).

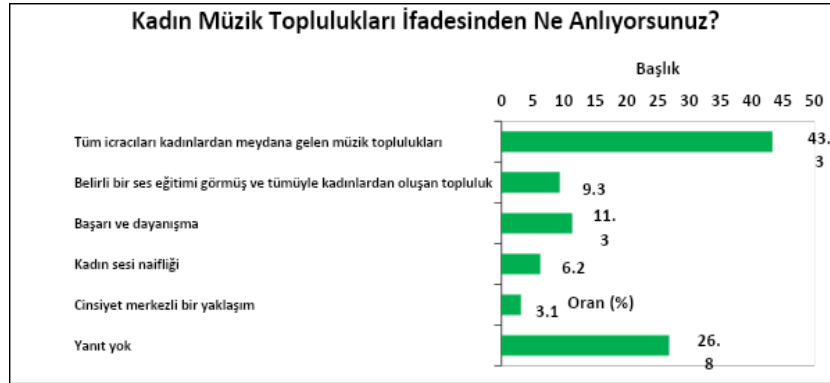
Eğitim durumuna göre Âvâze için en uygun kabul edilen konser mekânları incelendiğinde; açık konser mekanlarını tercih etme oranları arasında istatistiksel olarak anlamli farklılık saptanmıştır ($p=0,037$; $p<0,05$). Ortaöğretim, lisans ve yüksek lisans mezunlarında açık alan tercih etme oranı, doktora/sanatta yeterlik mezunlarından yüksektir.

Klasik Sorulara İlişkin Dağılım ve Değerlendirmeler

Çizelge 4.10 : Katılımcıların “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

	n	%
Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?		
Tüm icracıları kadınlardan meydana gelen müzik toplulukları	42	43,3
Belirli bir ses eğitimi görmüş ve tümüyle kadınlardan oluşan topluluk	9	9,3
Başarı ve dayanışma	11	11,3
Kadın sesi naifliği	6	6,2
Cinsiyet merkezli bir yaklaşım	3	3,1
Yanıt yok	26	26,8

Katılımcılara “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” sorusu yöneltildiğinde; %43,3’ü (n=42) tüm icracıları kadınlardan meydana gelen müzik toplulukları, %9,3’ü (n=9) belirli bir ses eğitimi görmüş ve tümüyle kadınlardan oluşan topluluk, %11,3’ü (n=11) başarı ve dayanışma, %6,2’si (n=6) kadın sesi naifliği ve %3,1’i (n=3) cinsiyet merkezli bir yaklaşım yanıtını vermiştir. Katılımcıların %26,8’i (n=26) ise bu soruyu yanıtsız bırakmıştır.



Şekil 4.14 : “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” sorusuna verilen cevapların dağılımı.

Çizelge 4.11 : Katılımcıların “Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze’nin yerini tanımlar mısınız?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

	n	%
Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze’nin yerini tanımlar mısınız?		
Kadın ses ve solistlerden oluşan bir topluluktur	7	7,2
Akademik bir topluluktur	11	11,4
Kaliteli bir topluluktur	21	21,6
Türk müziği yapan topluluktur	8	8,2
Kadının toplum içerisindeki yeri ve önemini gösterir	8	8,2
Hak ettiği şekilde bilinmemektedir	4	4,1
Yeni kurulmuş bir topluluktur	2	2,1
Yanıt yok	36	37,2

Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze’nin yeri için; katılımcıların %7,2’si (n=7) kadın ses ve solistlerden oluşan bir topluluktur, %11,4’ü (n=11) akademik bir topluluktur, %21,6’sı (n=21) kaliteli bir topluluktur, %8,2’si (n=8) Türk müziği yapan topluluktur, %8,2’si (n=8) kadının toplum içerisindeki yeri ve önemini gösterir, %4,1’i (n=4) hak ettiği şekilde bilinmemektedir ve %2,1’i (n=2) yeni kurulmuş bir topluluktur ifadesini kullanmıştır. Katılımcıların %37,2’si (n=36) ise bu soruyu yanıtsız bırakmıştır.



Şekil 4.15 : “Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze’nin yerini tanımlar mısınız?” sorusuna verilen cevapların dağılımı.

Çizelge 4.12 : Katılımcıların Geçmişten Günümüze Türk müziği (TSM) Hakkında Sorulan Sorulara Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Üyelerinin tamamı kadın olan müzik toplulukları?	Bilmiyorum	51	52,6
	Biliyorum	46	47,4
.....			
▪Grup isimleri (n=46)	Altın kızlar	24	
	Hanımeliinden nağmeler	12	
	Rengahenk	8	
	Lale	7	
	Ay ışığı	4	
	TRT korusu	5	
	Diğer	16	
		
Korist ve solistlerinin tamamı kadın olup, çalgı grubu karma teşkil edilmiş müzik toplulukları?	Bilmiyorum	79	81,4
	Biliyorum	18	18,6
.....			
▪Grup isimleri (n=18)	TRT korusu	5	
	Altın kızlar	3	
	Volvox All Saint	2	
	Grup Hepsi	2	
	Yerel valilik koroları	2	
	Diğer	6	
.....			
Korist ve solistlerinin tamamı kadın olup, çalgı grubu erkeklerden teşkil edilmiş müzik toplulukları?	Bilmiyorum	85	87,6
	Biliyorum	12	12,4
.....			
▪Grup isimleri (n=12)	TRT korusu	2	
	İncesaz	3	
	Aksder	2	
	Cici kızlar	2	
	Diğer	5	

▪Birden çok seçim yapılmıştır.

Katılımcılara, üyelerinin tamamı kadın olan müzik toplulukları; korist ve solistlerinin tamamı kadın olup, çalgı grubu karma teşkil edilmiş müzik toplulukları; korist ve solistlerinin tamamı kadın olup, çalgı grubu erkeklerden teşkil edilmiş müzik toplulukları sorulduğunda Çizelge 4.13’deki cevaplar alınmıştır.

Çizelge 4.13 (Devam): Katılımcıların Geçmişten Günümüze Türk müziği (TSM) Hakkında Sorulan Sorulara Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Korist ve solistlerinin tamamı erkek olup, çalgı grubu kadınlardan oluşan müzik toplulukları?	Bilmiyorum	94	96,9
	Biliyorum	3	3,1
•Grup isimleri (n=3)		TRT korusu	2
		Tarihi Türk müziği	1
		Topluluğu	
Korist ve solistlerinin tamamı erkek olup, çalgı grubu kadınlardan ve erkeklerden oluşan müzik toplulukları?	Bilmiyorum	94	96,9
	Biliyorum	3	3,1
•Grup isimleri (n=3)		TRT korusu	2
		Lâ Edri Topluluğu	2
		Lâlezar Topluluğu	1
Korist ve solistleri karma olup, çalgı grubu kadınlardan oluşan müzik toplulukları?	Bilmiyorum	96	99,0
	Biliyorum	1	1,0
•Grup isimleri (n=1)		TRT korusu	1
		Lâ Edri Topluluğu	1
		Lâlezar Topluluğu	1
Korist ve solistleri karma olup, çalgı grubu erkeklerden oluşan müzik toplulukları?	Bilmiyorum	81	83,5
	Biliyorum	16	16,5
•Grup isimleri (n=16)		TRT korusu	7
		Yerel valilik koroları	3
		İncesaz	2
		Diğer	6

•Birden çok seçim yapılmıştır.

Katılımcılara, korist ve solistlerinin tamamı erkek olup, çalgı grubu kadınlardan oluşan müzik toplulukları; korist ve solistlerinin tamamı erkek olup, çalgı grubu kadınlardan

ve erkeklerden oluşan müzik toplulukları; korist ve solistleri karma olup, çalgı grubu kadınlardan oluşan müzik toplulukları; korist ve solistleri karma olup, çalgı grubu erkeklerden oluşan müzik toplulukları sorulduğunda Çizelge 4.14'ün cevapları alınmıştır.

Çizelge 4.13 : Katılımcıların “Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?	Hitap ediyor	26	26,8
	Hitap etmiyor	37	38,1
	Yanıt yok	34	35,1
<hr/>			
Hitap etmeme nedenleri (n=37)	Popüler müzik tercih ediliyor	23	62,2
	Tercih eden kitle az	10	27,0
	Ağır	4	10,8

Katılımcılara “Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” sorusu yöneltildiğinde; %26,8'i (n=26) hitap ediyor, %38,1'i (n=37) hitap etmiyor yanıtını verirken; %35,1'i (n=34) soruyu yanıtsız bırakmıştır.

Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap etmiyor yanıtını verenlerin; %62,2'si (n=23) popüler müzik tercih edildiğinden, %27,0'si (n=10) tercih eden kitle sayısının az olmasından ve %10,8'i (n=4) Âvâze ağır olduğundan bu yanıtı verdiği gözlenmiştir.

Çizelge 4.14 : Katılımcıların “Âvâze’yi; akademik müziksel ölçütlerle değerlendirmeniz istense, hangi hususları vurgulamak istersiniz?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%	
Âvâze’yi; müziksel değerlendirmeniz istense, hususları vurgulamak istersiniz?	akademik ölçütlerle hangi	Profesyonel müzik yapan bir ekiptir.	18	18,6
		Akademik eğitimleri vardır, donanımlı ve tecrübeli bir ekiptir.	13	13,4
		Geçmişten gelen müzik kültürü ve zevkini günümüze aktarmaktadır	11	11,3
		Müziği bilen kadınların yer aldığı bir topluluk olarak dikkat çekicidir	2	2,1
		Daha çok kitleye ulaşılmalıdır	3	3,1
		Yanıt yok	50	51,5

Âvâze akademik müziksel ölçütlerle değerlendirildiğinde; %18,6 (n=18) profesyonel müzik yapan bir ekiptir, %13,4 (n=13) akademik eğitimleri vardır, donanımlı ve tecrübeli bir ekiptir, %11,3 (n=11) geçmişten gelen müzik kültürü ve zevkini günümüze aktarmaktadır, %2,1 (n=2) müziği bilen kadınların yer aldığı bir topluluk olarak dikkat çekicidir, %3,1 (n=3) daha çok kitleye ulaşılmalıdır yanıtları alınmıştır. Katılımcıların %51,5’i (n=50) ise bu soruyu yanıtsız bırakmıştır.

Çizelge 4.15 : Katılımcıların “Âvâze’nin vizyonu ve misyonu nedir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Âvâze’nin vizyonu ve misyonu nedir?	Türk müziğini sevdirmek ve geniş dinleyici kitlesine ulaştırmak	18	18,6
	Türk müziğini profesyonel olarak icra etmek	19	19,6
	Türk müziğinde kadınların önemini vurgulamak	16	16,5
	Yanıt yok	44	45,4

Katılımcılara Âvâze’nin vizyonu ve misyonu sorulduğunda; %18,6 (n=18) Türk müziğini sevdirmek ve geniş dinleyici kitlesine ulaştırmak, %19,6 (n=19) Türk müziğini profesyonel olarak icra etmek, %16,5 (n=16) Türk müziğinde kadınların

önemini vurgulamak cevapları alınmıştır. Katılımcıların %45,4'ü (n=44) ise bu soruyu yanıtızsız bırakmıştır.

Çizelge 4.16 : Katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebilir mi?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebilir mi?	Söz edilebilir	40	41,2
	Söz edilemez	16	16,5
	Yanıt yok	41	42,3
Söz edilmeme nedenleri (n=16)			
ve eğitim yetersizliği	Kadının toplum ve ailedeki rolü	5	31,3
	Üretilen müziğe talebin azlığı	5	31,3
	Destek	4	25,0
	Grup elemanı sayısının fazlalığı	2	12,4

Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebileceğini düşünen katılımcı oranı %41,2 (n=40) iken, %16,5'inin (n=16) fikri aksi yöndedir, %42,3'ü (n=41) ise soruyu yanıtızsız bırakmıştır.

Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilemeyeceğini düşünen katılımcıların %31,3'ü (n=5) kadının toplum ve ailedeki rolünü, %31,3'ü (n=5) üretilen müziğe talebin azlığını, %25,0'i (n=4) destek ve eğitim yetersizliğini, %12,4'ü (n=2) grup elemanı sayısının fazlalığını neden olarak göstermiştir.

Çizelge 4.17 : Katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi?	Rolü vardır	34	35,1
	Rolü yoktur	22	22,6
	Yanıt yok	41	42,3

Müzik türü rolleri (n=34)

Kitlesinin az yada çok olması	9	26,5
Popülarite etkisi	9	26,5
Yeniliğe uygun olması	8	23,4
Destek eksikliği	4	11,8
Toplumda birikim eksikliği	4	11,8

Katılımcılara “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi?” sorusu yöneltildiğinde; %35,1’i (n=34) rolü vardır, %22,6’sı (n=22) rolü yoktur yanıtını verirken; %42,3’ü (n=41) soruyu yanıtızsız bırakmıştır.

Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü vardır yanıtını verenler; %26,5 (n=9) kitlesinin az ya da çok olması, %26,5 (n=9) popülarite etkisi, %23,4 (n=8) yeniliğe uygun olması, %11,8 (n=4), destek eksikliği ve %11,8 (n=4) toplumda birikim eksikliği nedenlerini belirtmiştir.

Çizelge 4.18 : Katılımcıların “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

	n	%	
Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir?	Destek verilmeli	25	25,8
	Geniş kitleye ulaşılmalı	7	7,2
	Konser sayısı artırılmalı	9	9,3
	Disiplinle çalışılmalı	5	5,2
	Uyum olmalı	5	5,2
	Yenilikçi olmalı	3	3,1
	Görsellik eklenmeli	4	4,1
	Yanıt yok	39	40,1

Katılımcıların kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ürettiği çözümler incelendiğinde; %25,8 (n=25) destek verilmeli, %7,2 (n=7) geniş kitleye ulaşılmalı, %9,3 (n=9) konser sayısı artırılmalı, %5,2 (n=5) disiplinle çalışılmalı, %5,2 (n=5) uyum olmalı, %3,1 (n=3) yenilikçi olmalı, %4,1 (n=4) görsellik eklenmeli çözümleri sunulduğu gözlenmiştir. Katılımcıların %40,1'i (n=39) ise bu soruyu yanıtsız bırakmıştır.



Şekil 4.16 : “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ne gibi çözümler üretilebilir?” sorusuna verilen cevapların dağılımı.

Çizelge 4.19 : Katılımcıların “Türk müziğinde (TSM) kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedenleri nelerdir?” Sorusuna Verdiği Cevapların Dağılımları

		n	%
Türk müziğinde (TSM) kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedenleri nelerdir?	Yorum ve beceri	19	19,6
	Bağımsız olma	12	12,4
	Daha göz önünde olma	9	9,2
	Solistlik vasfı	12	12,4
	Toplulukların devam zorluğu	7	7,2
	Eser çeşitliliği	3	3,1
	Yanıt yok	35	36,1

Türk müziğinde (TSM) kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedeni olarak; katılımcıların %19,6'sı (n=19) yorum ve beceri, %12,4'ü (n=12) bağımsız olma, %9,2'si (n=9) daha göz önünde olma, %12,4'ü (n=12) solistlik vasfı, %7,2'si (n=7) toplulukların devam zorluğu ve %3,1'i (n=3) eser çeşitliliği demiştir. Katılımcıların %36,1'i (n=35) ise bu soruyu yanıtızsız bırakmıştır.

Çizelge 4.20 : Eğitim Durumuna Göre Değerlendirmeler

		Eğitim durumu				
		Ortaöğretim Lisans (n=7)	Lisans (n=54)	Sanatta lisans (n=17)	Doktora/ Yüksek lisans yeterlik (n=19)	<i>p</i>
		n (%)	n (%)	n (%)	n (%)	
Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?	Hitap ediyor	2 (28,6)	15 (27,8)	5 (29,4)	4 (21,1)	0,005*
	Hitap etmiyor	3 (42,9)	12 (22,2)	9 (52,9)	13 (68,4)	
sürekliliğinden söz edilebilir mi?	Söz edilemez	2 (28,6)	4 (7,4)	3 (17,6)	7 (36,8)	
	Yanıt yok	2 (28,6)	29 (53,7)	5 (29,4)	5 (26,3)	
Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinde, müzik türünün rolü olabilir mi?	Rolü vardır	5 (71,4)	15 (27,8)	10 (58,8)	4 (21,1)	0,002*
	Rolü yoktur	0 (0)	9 (16,7)	3 (17,6)	10 (52,6)	
	Yanıt yok	2 (28,6)	30 (55,6)	4 (23,5)	5 (26,3)	
	Yanıt yok	2 (28,6)	27 (50,0)	3 (17,6)	2 (10,5)	
Kadın müzik topluluklarının	Söz edilebilir	3 (42,9)	21 (38,9)	9 (52,9)	7 (36,8)	0,044*

Eğitim durumuna göre “Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” sorusuna verilen yanıtlar istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermektedir ($p=0,005$; $p<0,01$). Yüksek lisans ve doktora/sanatta yeterlilik mezunlarında hitap etmiyor yanıtını verme oranı, lisans mezunlarından yüksektir.

Eğitim durumuna göre “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinden söz edilebilir mi?” sorusuna verilen yanıtlar istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermektedir ($p=0,044$; $p<0,05$). Doktora/sanatta yeterlilik mezunlarından söz edilemez yanıtını verme oranı, lisans mezunlarından yüksektir.

Eğitim durumuna göre “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinde, müzik türünün rolü olabilir mi?” sorusuna verilen yanıtlar istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermektedir ($p=0,002$; $p<0,01$). Doktora/sanatta yeterlilik mezunlarından rolü yoktur yanıtını verme oranı, diğer eğitim gruplarından yüksektir.

İstatistiksel Verilerin Değerlendirilmesi

İstatistiksel analizler için NCSS (Number Cruncher Statistical System) 2007 (Kaysville, Utah, USA) programı, çalışma verileri değerlendirilirken tanımlayıcı istatistiksel metodlar (frekans, oran), niteliksel verilerin karşılaştırılmasında Fisher Freeman Halton testi kullanılmıştır. Anlamlılık $p<0,05$ düzeyinde değerlendirilmiştir. Anket sonuçları ve istatistiki veriler sonuç bölümünde tüketim toplumu çalışmaları ve kültür endüstrisi üzerinden de okunacaktır.

Toplumsal Cinsiyet alışmaları üzerinden,

- Toplumsal cinsiyet çalışmaları üzerinden anket verilerine bakıldığında Âvâze'nin hem kadın, hem de erkek izleyicilere hitap ettiğini düşünen katılımcı yüzdesi oranı %96,9 ($n=94$) olarak bulunmuştur.
- Katılımcılara “Kadın müzik toplulukları ifadesinden ne anlıyorsunuz?” sorusu yöneltildiğinde; %43,3' ($n=42$) tüm icracıları kadınlardan meydana gelen müzik toplulukları, %9,3' ($n=9$) belirli bir ses eğitimi görmüş ve tümüyle kadınlardan oluşan topluluk, %11,3' ($n=11$) başarı ve dayanışma, %6,2'si ($n=6$) kadın sesi naifliği ve %3,1'i ($n=3$) cinsiyet merkezli bir yaklaşım yanıtını vermiştir. Katılımcıların %26,8'i ($n=26$) ise bu soruyu yanıtızsız bırakmıştır. Günümüze kadar erkek topluluğu gibi bir kavram olmaması ve kadın topluluğu konusunun da görece olarak izleyici tarafından anlaşılıyor olması durumunu göstermektedir. Kadın topluluğu fikri daha feminen bir algı oluşurmaktadır.
- Kadın toplulukları ve kadın müzisyenler arasında Âvâze'nin yeri için; katılımcıların %7,2'si ($n=7$) kadın ses ve solistlerden oluşan bir topluluktur, %11,4' ($n=11$) akademik bir topluluktur, %21,6'sı ($n=21$) kaliteli bir topluluktur, %8,2'si ($n=8$) Türk müziği yapan topluluktur, %8,2'si ($n=8$) kadının toplum içerisindeki yeri ve önemini gösterir, %4,1'i ($n=4$) hak ettiği şekilde bilinmemektedir ve %2,1'i ($n=2$) yeni kurulmuş bir topluluktur ifadesini kullanmıştır. Katılımcıların %37,2'si ($n=36$) ise bu soruyu yanıtızsız

bırakmıştır. Bu sonuçlara göre dinleyici Âvâze kadınlar topluluğunu dinlemekten hoşlansa bile, tam olarak hangi kategoriye yerleştireceğini bilememektedir. Eğlence mekânlarında müzik yapan bir grup olmaması, Âvâze'nin kadınlardan oluşması ve akademik bir topluluk olması, bunun yanı sıra Türk müziğinin farklı dönemlerinden eserleri seslendiriyor olması gibi özellikleri bu durumun sebebi olarak gösterilebilir.

- Katılımcılara Âvâze'nin vizyonu ve misyonu sorulduğunda; %18,6'sı (n=18) Türk müziğini sevdirmek ve geniş dinleyici kitlesine ulaştırmak, %19,6'sı (n=19) Türk müziğini profesyonel olarak icra etmek, %16,5'i (n=16) Türk müziğinde kadınların önemini vurgulama cevapları alınmıştır. Katılımcıların %45,4'ü (n=44) ise bu soruyu yanıtızsız bırakmıştır. Bu doğrultuda Âvâze'yi Türk müziği icra eden bir topluluk olarak tanımlayan kesim önde iken, kadınlık durumuna vurgu yapan cevapların sayısı daha azdır.
- Katılımcılara “Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü olabilir mi?” sorusu yöneltildiğinde; %35,1'i (n=34) rolü vardır, %22,6'sı (n=22) rolü yoktur yanıtını verirken; %42,3'ü (n=41) soruyu yanıtızsız bırakmıştır. Kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde, yaptıkları müzik türünün büyük bir rolü vardır yanıtını verenlerden %26,5 (n=9) kitlesinin az ya da çok olması, %26,5 (n=90) popülerite etkisi, %23,4 (n=8) yeniliğe uygun olması, %11,8 (n=4), destek eksikliği ve %11,8 (n=4) toplumda birikim eksikliği nedenlerini belirtmiştir.
- Katılımcıların kadın müzik topluluklarının sürekliliğinin sağlanması yönünde ürettiği çözümler incelendiğinde; %25,8 (n=25) destek verilmeli, %7,2 (n=7) geniş kitleye ulaşılmalı, %9,3 (n=9) konser sayısı arttırılmalı, %5,2 (n=5) disiplinle çalışılmalı, %5,2 (n=5) uyum olmalı, %3,1 (n=3) yenilikçi olmalı, %4,1 (n=4) görsellik eklenmeli gibi çözümlerin sunulduğu gözlenmiştir. Katılımcıların %40,1'i (n=39) ise bu soruyu yanıtızsız bırakmıştır.
- Türk müziğinde (TSM) kadın solistlerin, kadın topluluklarına nazaran daha belirgin varlık göstermelerinin temel nedeni olarak; katılımcıların %19,6'sı (n=19) yorum ve beceri, %12,4'ü (n=12) bağımsız olma, %9,2'si (n=9) daha göz önünde olma, %12,4'ü (n=12) solistlik vasfı, %7,2'si (n=7), toplulukların

devam zorluğu ve %3,1'i (n=3) eser çeşitliliği demiştir. Katılımcıların %36,1'i (n=35) ise bu soruyu yanıtı bırakmıştır.

Tüketim Toplumu Çalışmaları Üzerinden,

- Yapılan anketler ve istatistikler doğrultusunda Türk müziği dinleyicileri arasında kadınlar topluluğuna ilgi duyan kesimin özellikle lisans ve üzeri eğitim düzeyine sahip olduğu tespit edilmektedir. Anket katılımcılarının üçte biri daha önce Âvâze'de ses, çalgı ya da dans icracısı olarak görev yapmışlardır. Bu durumda icracıların da en az lisans seviyesinde olduklarını söylemek mümkündür.
- İçerisinde orta öğretim, lisans ve lisan üstü diploma derecesine sahip olan katılımcıların %79,4'ü Âvâze'nin akademik bir kadın topluluğu olarak müzik endüstrisinde popüler bir kimliğe sahip olması gerektiğini savunmaktadır. Bu sebeple müzik endüstrisi çalışmalarının topluluğun varlığı ve kimliği için önemli olduğu sonucuna varılmaktadır. Çünkü katılımcıların %85,6'sı (n=83) Âvâze'nin toplumun geneline hitap etmesi gerektiğini düşünmektedir. Ancak ortaöğretim ve lisans mezunlarında evet yanıtını verme oranı, doktora/sanatta yeterlik mezunlarından yüksektir. Ayrıca katılımcıların %80,4'üne göre (n=78) topluluk tüm yaş gruplarına hitap etmektedir. Genç kesimin de Türk müziği ilgisi olabileceği ve Âvâze'nin repertuar ve konsept seçimiyle müzik endüstrisinde yer alabileceğini göstermektedir. Âvâze'nin Nevzat Atlığ sonrasında isminden 'klasik' sıfatını kaldırması ve genel olarak topluma hitap etmesi de bu bağlamda okunabilmektedir. Katılımcılara Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?" sorusu yöneltildiğinde; %26,8'i (n=26) hitap ediyor, %38,1'i (n=37) hitap etmiyor yanıtını verirken; %35,1'i (n=34) soruyu yanıtı bırakmıştır. Âvâze'nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap etmiyor yanıtını verenlerin; %62,2'si (n=23) popüler müzik tercihten, %27,0'si (n=10) tercih eden kitle sayısının az olmasından ve %10,8'i (n=4) Âvâze'nin müziğini ağır buldukları için bu yanıtı verdiği gözlenmiştir.
- Âvâze için en uygun konser mekânları nerelerdir?" sorusu sorulduğunda; %93,8'i (n=91) kapalı konser mekânı, %70,1'i (n=68) açık konser mekânı

cevabını vermiştir. İzleyici gazino ya da eğlence mekânlarında eğlence/yemek eşlik müziği olarak Âvâze'yi konumlandırmamaktadır. Eğitim durumuna göre Âvâze için en uygun kabul edilen konser mekânları incelendiğinde; açık konser mekânlarını tercih etme oranları arasında istatistiksel olarak anlamlı farklılık saptanmıştır ($p=0,037$; $p<0,05$). Ortaöğretim, lisans ve yüksek lisan mezunlarında açık alan tercih etme oranı, doktora/sanatta yeterlik mezunlarından yüksektir.





5. SONUÇLAR

Bu tez çalışmasında “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu” toplumsal cinsiyet teorisi üzerinden ele alınmış, kuruluşundan günümüze kadar faaliyet alanı değerlendirilerek, bulgular kadınlık durumu, kadının sürekli olarak topluluk çalışmaları içerisinde var olamaması, doğal görevleri, toplum baskısı gibi sebepler üzerinden araştırılmıştır. Ayrıca topluluğa karşı dinler kitle algısı, temayülü ve tüketim zihniyeti etkisi anket ve istatistikler üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

Tezimizin merkezinde yer alan toplumsal cinsiyet kuramı doğrultusunda Âvâze örneği ile kadın müzik topluluğu dinamiklerine özellikle değinilmiş, kültür endüstrisi ve tüketim toplumu ilişkileri doğrultusunda da kısa değerlendirmeler yapılmıştır.

Tezimizin temel sorunsalı bir kadın grubunun ya da gruplarının varlığını uzun süreli olarak neden koruyamıyor olduğuydu. Burada verileri gerek kişisel deneyimlerimiz gerekse çalışmanın başından itibaren bahsettiğimiz geniş bir kadın tarihinin de odağına yerleşmiş olan toplumsal cinsiyet kuramı çerçevesinde yorumlamaya çalıştık. İlk olarak Linda Nochlin'nin, *Kadınlar, Sanat ve İktidar* kitabında yer alan ve alanında ses getiren makalelerden biri olan, “Neden hiç büyük kadın sanatçı çıkmadı?” sorusunu hem biyoloji yönünden, hem iktidar, hem de toplum gözünden cevaplandıralım:

İşin doğrusu, birçoğumuzun bildiği gibi kadının ev veya ev dışı hemen hemen her yerde var olma mücadelesi sürmektedir. Bu durum her alana hatta sanat alanına da yansımıştır. Birçok yerde kadının verdiği mücadele çok can sıkıcı ve şevk kırıcıdır. Mesele, kadının nerede ve nasıl konumlanacağı hormonlarından veya adet döngüsünden kaynaklı değildir. Sorun eğitim ve kadına reva görülen durumdur. Başka her sahada olduğu gibi sanatta da her bir erkek bireyin görece iyilikseverliği veya kötü niyetinden ya da her bir kadın bireyin kendine güveni veya bayağılığından değil, tam da kurumsal yapılarımızın doğasından ve bu kurumların kendi parçaları olan insanlara dayattıkları gerçekliklerden kaynaklanmaktadır. 100 yılı aşkın bir süre önce John

Stuart Mill'in dediği gibi: "Alelâde olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere tabi olması, evrensel bir görenek olduğuna göre, bu görenekten uzaklaşmanın her biçimi doğal olarak doğaya aykırı görünür." Eşitlikten dem vursalar dahi çoğu erkek bu denli avantaja sahip oldukları bu "doğal" dünya düzenini terk etmek konusunda gönülsüzdür. Kadınlar içinse durum, Mill'in ferasetle işaret ettiği gibi, erkeklerin kadınlardan yalnızca itaat değil koşulsuz ilgi de beklemeleri yüzünden başka mazlum gruplara ya da kastlara kıyasla daha karmaşıktır; böylece kadınlar, sıklıkla hem erkek-egemen toplumun taleplerini içselleştirmiş oldukları için, hem de vazgeçemedikleri için zayıf düştüler (Nochlin, 2021, s.151-152). Kadınların yaptıkları "görünmeyen emek" olarak düşünülen ev işleri de "sevgi karşılığı çalışma" ve kimsenin baskısı olmadan seve seve yapılan bir aktivite olarak algılanır. Bu durumun politik bir mesele olarak gündeme getirilmesinin önündeki engel, kadınların bu işleri sevindikleri ve çok yakını olan kişiler için yapmalarındır. Ayrıca kadınların yaptıkları ev işleri günlük hayatın içindeki "yaşamın kendisi" olan rutin işleri kapsar, herhangi bir mesai saati yoktur. Tabiri caizse ucu açık bir zaman diliminde çok erken başlar, çok geç bitebilir. Kadın ev işlerinin arasında çocuğu okula götürür, okuldan alır, yani ev içi zaman ile ev dışı zaman iç içe girmiş, hatta kadının dinlenme saati diye bir mefhum akıllara bile gelmemiştir. Kadın biraz dinlenmek için zaman bulunca da örneğin otururken ya çamaşır katlar, ya dikiş diker ya da alışveriş listesi yapar (Tura'dan akt. Acar-Savran, 2009, s. 19-20).

Kısaca kadınlar toplumsal ve kamusal alanda erkeklerle birlikte görece varlıklarını sürdürmekte, fakat erkeklerle bir arada çalışırken kadınlık rollerini de eksik bırakmamaya ve aksatmamaya özen göstermektedirler. Bu durum tezimizin ikinci bölümünü olan kadın çalışmaları ve tarihi bölümünde özellikle irdelenmiş, üçüncü bölümde müzik ve Türk müziğinde kadın ve kadın topluluklarının rolü üzerinden değerlendirilmiştir. Tezimizin söz konusu ana sorunsalı "Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu" üzerinden ele alınmıştır.

Dünyada olduğu gibi Türk müziği tarihine baktığımızda da kadın bestecilerden ve icracılardan çok fazla söz edilmemektedir. Ancak Osmanlı sarayında ve konaklarda çoğunlukla Enderunlu hocalardan ders alan sultan eşleri, kardeşleri, cariyeleri, kalfaları, halayıkların başka eğitimlerin yanı sıra çok ciddi müzik eğitimi de aldıkları tespit edilmektedir. Adları erkekler kadar bilinmese de kadınlar geçmişten günümüze müzik alanında geniş bir yelpazede temsilci olarak konumlanmışlardır. Osmanlı'da

14. yüzyıl öncesinde kadına ve müziğine dair bazı tasviri belgelere rastlanmakla birlikte, 14. yüzyıldan itibaren kadın ve müzik ilişkisi açık biçimde minyatürlerde görünür olmuştur. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren kadının hem bireysel hem de müzik toplulukları içinde yer aldığını anlatan birçok belge ve kaynak bulunmaktadır. 17. yüzyıl minyatürlerine baktığımızda da kanun, tanbur gibi çalgılar çalan kadınları görebiliyoruz. Minyatürlerdeki kadınlar betimlenmekle birlikte, isimleri toplumun muhafazakâr yapısından kaynaklı olarak belirtilmemiştir.

Konumuzu oluşturan Türk müziği kadın toplulukları; Osmanlı'da harem, konak gibi kapalı mekânların yanı sıra, açık alanlardaki eğlence mekânlarında da faaliyet göstermişlerdir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadınlar tarafından topluca yapılan müzik etkinlikleri günümüz Türkiye'sinde de devam etmektedir. 2005 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyeleri, mezunları ve öğrencileri tarafından kendi özgür iradesi ve akademik bir bakışla kurulmuş olan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun bütün üyeleri Osmanlı sarayının sazandeleri gibi sıkı bir müzik terbiyesinden geçmiştir. Başlangıçtaki sanatçı kadrosu 16 kişiden oluşan topluluk daha sonraları etkinliğin türüne ve mekâna göre 10-15 kişilik sanatçı öğretim üyesi, mezun ve öğrenci kadrosu ile çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedir.

Topluluğun üye sayısındaki azalmalarla beraber, yıllar içinde üyelerin de değiştiği görülmektedir. Topluluk üyelerinin tamamının kadın olması ve toplum tarafından kadınlara dayatılan cinsiyetçi rolün bir sonucu olarak evdeki sorumlulukları, hamilelik, çocuk bakımı gibi durumlarından dolayı, aynı üyenin devamlılığını sürdürmesi de zorlaşmıştır. Kadına biçilen eş, anne gibi roller, onun işine ya da sanatına odaklanmasına ve sürdürebilmesine çoğu zaman engel teşkil etmiştir. Hamilelik süreci ve çocuğun büyürken anneye olan ihtiyacı sebebiyle topluluğun kadın üyeleri, sanatçılık kariyerlerine kısa ya da uzun zamanlara yayılacak şekilde ara vermek zorunda kalmıştır. Topluluk bireylerinin bir araya gelmeleri için her birine uygun zamanın tespiti de önemli bir parametre olarak değerlendirilebilir. Bir topluluğun üyesi olmak solist icracı gibi bireysel düşünmeyi de engellemekte, topluluk çalışmaları "birlikte" sürdürebilmektedir. Tüm kadın üyelere uyan prova ve konser saatlerinin düzenlenmesi ya da düzenlenememesi durumu üyelerin değişkenliğinin sebeplerinden olmuştur. Topluluğun 16 yıllık etkinlikleri boyunca sayısı 60'ı geçen

kadın üyenin grupta yer aldığı ve kadınlık durumlarından dönem dönem değişikliklerin yaşandığı tespit edilmiştir.

Topluluğun kuruluşundan itibaren uzun yıllar sanat yönetmenliğini yapan Nevzat Atlığ aynı zamanda Türkiye’de müzik topluluğu, koro gibi pek çok kurumsal yapıda kurucu üye, şef ve sanat yönetmenliği yapmış duayenlerden biridir. Tüm üyeleri kadınlardan oluşan bir topluluk olan Âvâze’de kendisinin hem müzik alanındaki etkin rolü ve hocalığı, bununla birlikte erkek egemen toplumda söz sahibi bir erk olması önem arz etmiştir. Atlığ topluluğun sanat danışmanlığını üç yıl yürütmüş, hatta belirli konserlerde şef olarak da desteğini sağlamıştır. Onun erki ve topluluk içerisindeki varlığı, Âvâze’nin tanıtılması, müzikal yeterlilik ve sürekliliğini ispat etmesini sağlamıştır. Her ne kadar kadın topluluğu olsa da kuruluşunda Nevzat Atlığ gibi bir erkin varlığı özellikle vurgulanmalıdır. Atlığ’nın topluluktan kendi istediğiyle ayrılması ise bir konser sonundaki Âvâze’nin sürdürdüğü başarılı çizgisinden çok memnun olduğunu dile getiren konuşmasının ardından, “Bu topluluk kendi kanatlarıyla uçabilir” ifadesiyle gerçekleşmiştir. Atlığ’nın ayrılması öncesi ve sonrasında Âvâze yukarıda bahsedilen kadınlık durumuyla ilgili sorunları yaşamış, ancak Atlığ’dan sonra ‘erk olmadan da’ varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Tez bulgularımızı değerlendirdiğimiz ikinci konu ise müzik deneyimlerinin günden güne değişiyor olması, popüler kültür, kültür endüstrisi ve tüketim bağlamları olacaktır. Katılımcılara, “Âvâze’nin icra ettiği müzik, bugünün yaygın zevkine hitap ediyor mu?” sorusunu sorduğumuzda büyük oranda “hayır” yanıtını aldık. Hitap etmeme nedeni ise büyük ölçüde popüler müziğin dönüştürdüğü müzikal zevklerin değişimi olarak yanıtlandırıldı. Özetle, “Neden?” sorusunu sorduğumuzda karşımıza tüketilen müziğin değişimi, tüketimi ve dinleyici kitlelerinin neyi, ne biçimde istiyor olduğunu yine anket verileri doğrultusunda kısmen gözlemlene fırsatı elde ettik. Buna göre, tüketim ve popüler kültür kavramı üzerinde kısaca durmamız gerekli hale geldi.

Yapmış olduğumuz, dinleme deneyimleri ve anket verileri dahilinde değişen dünyada sadece güzellik algıları, moda, mimarı, yeme alışkanlıkları, teknoloji değil müzik ve sanat zevklerimiz de değişmektedir. Bundan birkaç yüzyıl önce, ihtiyaç dışı tüketim bu denli hızlı değişkenler içermiyordu. Bu aşamada kapitalizmin sanayi aşamasına geçişi ile birlikte tüketime de yön verilmiş oldu. 21. yüzyıla geldiğimizde ise artık hızlı

tüketimin revaçta olduğu, gündemin hızla değiştiği akışkan bir dönemin temsilcileri haline geldik. Herhangi bir şey dakikalar ve hatta saniyeler içinde popüler olabilir ya da popülerliğini kaybedebilir. Bugün bulunduğumuz dönemi akışkan olarak değerlendirmemizin sebebi ise bu “şeylerin” sürekli olarak değişmesinden kaynaklıdır. Bauman’ın akışkanlık kavramını tezimizde açıklamıştık.

Bahsettiğimiz akışkanlığı yaşamımızın her parçasına oturtabilmek ile birlikte, kendimizi bir tüketim evreninin de içinde buluyoruz. Hızlı koşmak, hızlı olmak ve hıza ulaşmakla kurguladığımız varoluş dünyamızda kimliklerimizi oluşturuyoruz.

Müzik çerçevesinde bir okuma veya inceleme yaparken elbette ki kültür endüstrisi kavramını bu isim altında değerlendiren ve çalışan Theodor W. Adorno üzerinde durmak gerekir. Çünkü Adorno’ya göre; ekonomik açıdan incelediğimiz kapitalist sömürü diğer bir taraftan büyük ölçüde kültür alanında da gerçekleşmiştir. Sosyolog ve akademisyen Ali Ergur, katıldığı bir söyleşide kültür için şu yorumu yapmaktadır, “Eğer bir toplum kendini daha ileriye gidecek şekilde üretmiyorsa, bunun ilk işaretlerini kültürde görürsünüz” (URL-12). Kâr amacı güden ve kitlelerin beğenisi doğrultusunda kendini sürekli tekrar eden kültür ürünleri her yönden birbirine benzer bir halde meta olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür elemanları içerisinde geçmişte de günümüzde de ulaşılabilirlik ve haliyle tüketilebilirlik açısından müzik daima farklı bir konumda olmuştur. Hızlı bir şekilde üretilen bu müziklerin, elbette ki birçok yönden hızlı biçimde tüketilmeye ve sonuç olarak da bir anda kaybolması doğallaşmaya başlamıştır. Tezimizin anket bölümünde, Âvâze özelinde elde etmiş olduğumuz veriler sonucu makamsal müzik icra eden bir grubun bilinmiyor olması ya da gün geçtikçe tercih edilmiyor olmasının arkasında yatan sebep, az önce bahsettiğimiz akışkan süreç içerisinde değişen dinamiklerin bir sonucudur. Hem kuşaklar arası değişim hem de popüler kültürün kendini devamlı olarak dönüştürmesi dinlenen müzik tarzlarının tüketimini gün günden farklılaştırmaktadır.

Âvâze örneği üzerinden bu konuyu irdelediğimizde, icra ettiğimiz müziği ve müzik türünü zamana, bugüne ve hatta değişen jenerasyonun haz aldığı biçime dönüştürme düşüncesi, üslubundan ve aynı zamanda bağlamından koparmaktadır. Bir müziği bağlamından koparmadan, pazarı hedeflemeden, eğip bükmeden, üslubunu, tavrını değiştirmeden büyük kitlelerin beğenisine sunmak ve onun hep aynı biçimde popüler kalmasını dilemek ya da beklemek, şu dönem için gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Burada Âvâze’nin misyonu, Türk müziğini icra geleneğine bağlı, ancak geleceğin

makamsal müzik algısına yön verecek şekilde icra etmektir. Topluluk gündemden ayrı kalmak istememesine rağmen, son iki yıldır 2020 yılından itibaren dünyada ve Türkiye’de yaşanan pandemi koşulları nedeniyle canlı performanslarına devam edememektedir.

Sonuç olarak, özellikle akademik bir kadın topluluğu olan Âvâze’nin diğer gruplara göre uzun yıllardır hala sürekliliğini sürdürme çabaları sevgi ve saygı çerçevesinde karşılıklı anlayış ile mümkün olabilmiştir. 21. yüzyıl Türkiye’inde her türlü koşulda mücadelesini sürdüren ve 16. yılını geride bırakmış olan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’nun bu süreç içerisinde toplumsal ve bireysel ölçüde deneyimleri ve yaşanmışlıkları, kadın çalışmalarına ışık tutacak; kadınların müziği ve Türk müziği tarihindeki toplumsal bellek inşasında önemli bir yer alacaktır. Türkiye ve dünya çapında kadınlara yönelik ve göreceli olarak artan şiddet karşısında müzik olgusunun onarıcı, iyileştirici rolü düşünüldüğünde, Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’nun yalnızca geçmişte değil, günümüzde ve gelecekte de sağlayacağı katkı büyük bir önem arz edecektir. Türk müziğinin tarihsel derinlik ve coğrafi genişliğine yaraşır düzeyde varlığını sürdürmesi, gelenekten kopmadan geleceğe taşınabilmesi hedefi çerçevesinde Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’nun, kadın müzik topluluklarının nitelik ve nicelik olarak artmasında etkisi olumlu olacaktır.

KAYNAKLAR

- Akalın, T. Baş, R.** (2018). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması, *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2-2: 112-128, DOI: 10.26695.
- Aksan, Y.** (2013). 1450-1750 Yılları Arasında Avrupa’da Cadılık, *Tarih İncelemeleri Dergisi*. XXVIII / 2, 355-368.
- Aksoy, B.** (1999), *Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın* Osmanlı, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. C. 10.
- Aksoy, İ.** (2017). *Toplumsal ve Siyasal Süreçte Türk Kadını*, Yaşama Dergisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, 32.
- Arat, N.** (1991). *Feminizmin ABC’si* Simavi Yayınları.
- Arıtürk, M. H.** (2017). Platon’un Toplum İdeali İçerisinde Kadının Yeri, *Düşünme Dergisi*, S:10.
- Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’ndan Neveser Kökdeş Şarkıları.** (2009). [CD]. İstanbul: PAN Yayıncılık.
- Bacharan, N. vd.** (2019). *Kadınların En Güzel Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bardakçı, M.** (2017). *Safiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2020). *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z.** (2018). *Akışkan Modernite*, İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Bayoğlu, F.** (2010). *Simone de Beauvoir: Öteki Olarak Kadın*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, Kaygı, 15.
- Beauvoir, De S.** (2020). *İkinci Cinsiyet*, Koç Üniversitesi Yayınları, (Günlur Acar Savran, Çev.).
- Bener, Ö, Günay, G.** (2011). *Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri*, Karabük Üniversitesi İ.İ.B.F. İktisat Bölümü, Hacettepe Üniversitesi İ.İ.B.F. Aile ve Tüketici Bilimleri Bölümü, TSA / Yıl: 15 S: 3, Aralık.
- Berktaş, F.** (2018). Avrupa’da Cadılık ve Cadı Avı: Çok Katmanlı Bir Karanlık Tarihsel Olgusu, *Doğu Batı Düşünce Dergisi, Boş ve Batıl İnançlar*, S. 84, İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. Ş.** (2006). İstanbul’un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri. *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, C.3, S. 2, s.3-19.
- Beşiroğlu, Ş. Ş.** (2009). *Türk Müzik Geleneğinde Kadınlardan Kadınca Müzik*. <<http://www.musikidergisi.net>> (19 Ocak 2021).

- Bulut, S.** (2013). Türkçülerin Penceresinden Osmanlı'da Kadın Meselesi ve Orta Asya Referansı, *Tarihin Peşinde, Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 10, s. 313-336.
- Çak, Ersoy, Ş.** (2018). Toplumsal Cinsiyet ve Müzik. *Etnomüzikoloji Dergisi* (s.68-80), Yıl:1, S.1.
- Çakmak, D.** (2007). Fransız Devrimi'nde Kadın: Eksik Yurttaş, *Ege Akademik Bakış / Ege Academic Review*. 7(2), :727-745.
- Çavuşoğlu, Yiğit, G.** (2015). *Türkiye'de Kadın Hareketinin Oluşumu ve Kadının Sosyal Yaşamındaki Yeri*, T.C. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Çolak, S.** (2010). Bir İngiliz Hanımefendisi'nin Gözüyle-Lady Montegu-Gözüyle Osmanlı Kadını, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.C.7, S.13, s. 386 – 403.
- Çolakoğlu, G.** (2010), Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Osmanlı-Türk Musikisi İcra Mekanlarının Kadın İracılar Üzerindeki Etkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C.3, S.14, s. 181-190.
- Doğrusöz, N.** 2020. Kişisel Görüşme, İstanbul: Maçka.
- Dural, B. Eyidiker, U.** (2020). Osmanlı'dan Erken Cumhuriyete Türkiye'de Feminizmin Tarihsel Kökenleri, *Siyasi, Sosyal ve Kültürel Yönleriyle Türkiye ve Rusya*. 4 (pp.231-248), Berikan Yayınevi.
- Duran, H.** (2018). Türk Kadınına Tarihî Açından Bakmak, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 22, Sayı 2.
- Düğer, S.** (2015). Batılı Seyyahlar İmgeleminde Osmanlı Kadını. *Kosbed*. S.29, s.71-90. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/251832>> (19 Ocak 2021).
- Egbatan, M. Şahin, G.** (2014). "Uluslararası İlişkilerde Feminist Yaklaşımlar", iç. Metin Şahin ve Osman Şen (der.), *Uluslararası İlişkiler Teorileri Temel Kavramlar*, Ankara: Kripto Kitaplar, 251-280.
- Erciyeş, G. Aydınoğlu, N.** (2014). *Kadın ve Toplum*, İzmir Üniversitesi, Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.
- Ergur, A.** (2019). Kadınların Âvâze'si *Sanattan Yansımalar*. <<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/kadinlarin-v-zezi/1883/>> (01.01.2019).
- Geçit, B.** (2013). John Stuart Mill'de Kadının Toplumsal Konumu *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Volume 3 Issue 2.
- Görkem, İ.** (2001). *Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gündüz, A.** (2012). *Tarihi Süreç İçerisinde Türk Toplumunda ve Devletlerinde Kadının Yeri ve Önemi*, The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science, Volume 5 Issue 5, p. 129-148.

- Güvençoğlu, Ş.** (2009). Kadınlardan Kadınca Müzik; Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları, İstanbul: *İTÜ TMDK bestekârlar Serisi*.
- Güvençoğlu, Ş.** (2009). *Neveser Kökdeş*. (1904-1962). <<http://www.musikidergisi.net/?p=949>> (20.03.2020).
- Hançerlioğlu, O.** (2016). *Düşünce Tarihi*, s. 300, Varlık Yayınevi.
- Hanks-Wiesner, E. Merry.** (2020). *Tarihte Toplumsal Cinsiyet*, İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalçık, H.** (1993). *Osmanlılar'da Batıdan Kültür Aktarması Üzerine*, Osmanlı İmparatorluğu: Toplum ve Ekonomi Üzerinde Arşiv Çalışmaları, s. 425-430.
- Karaaslan, D.** (2014). *Antik Yunanda Kadın Olmak*, Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 1, S. 2, s. 159-174.
- Kia, Akkaya, R.** (2015). Atina'daki Demokrasiden Orta Çağ'a Kadının Dünyası ve Kadın Filozoflar *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, C. 73, S. 1.
- Kolay, H.** (2015). Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları, *EMO Kadın Bülteni*, S. 3.
- Nochlin, L.** (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Oğuz, A.** (2019). *Feminizm Postkolonyal Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet*, Çizgi Kitabevi.
- Örnek, S.** (2015). ABD'de Kadın Haklarının Gelişimi, *Kocaeli Sosyal Bilimler Dergisi (KOSBED)*, 29: 105 - 129.
- Özaydın, A. Bozkurt, N.** Harem İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/harem--kadinlar> (20.02.2021).
- Özalp, N.** (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Yayınları.
- Özdemir, B.** (2019). Jenotdel (Komünist Parti Kadın Birimi) ve Türkistan'daki Çalışmaları, *Bilig – Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 91: 161-185.
- Özdemir, S.** (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Saadettin Kaynak*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özer, S.** (2013). Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı Verilmesinin Türk Kamuoyundaki Yankıları, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 29, S. 85.
- Özgen, G.** *Türk ve İslam Eserlerinde Kadının Yeri*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Anabilim Dalı, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Bilim Dalı, https://www.academia.edu/26658886/T%C3%BCrk_ve_%C4%B0slam_Eserlerinde_Kad%C4%B1n%C4%B1n_Yeri ET:(23.01.21)
- Özkişi, Z. G.** (2017). *Müzikte Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu*. Ş. Ersoy Çak

ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), Kadın ve Müzik İçinde (s. 63-96). İstanbul: Milenyum Yayınları.

- Sağ, V.** (2001). *Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Kadını ve Atatürk*, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 1.
- Savran, A. G.** (2004). *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*, İstanbul: Kanat Yayınları.
- Saz, L.** (2000). *Anılar, Şair Leyla Saz Hanım ve 19. Yüzyılda Saray Haremi*, İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Şencan, E. E.** (2014). *Dört Mekân Bir Kadın: Osmanlı Döneminde Kıbrıs Adasında Yaşayan Müslüman Türk Kadınının Yaşam Alanının Mesafe Analizi Yoluyla İncelenmesi*, CTAD, Yıl 10, S. 20, s.195-220.
- Şerbetçi, D.** (2013). *Postkolonyal Feminizm Bağlamında Küresel Kız Kardeşlik Kavramının İncelenmesi: Hindistan Örneği*, T.C. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı ULİ-YL.
- Taş, G.** (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*, Akademik Hassasiyetler.
- Taşan, T.** (2000). *Kadın Besteciler*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Taşkın, L. Terzioğlu, F.** (2008). Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolünün Liderlik Davranışlarına ve Hemşirelik Mesleğine Yansımaları, *C.Ü.Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, 12-2.
- Tos, O. Batu, M.** (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, C.5, S. 2.
- Turan, N. S.** (2017). *Lübnan'da Ulusal Kimlik İnşası Sürecinde Müziğin Temsiliyeti, Rahbaniler ve Feyruz*, Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), Kadın ve Müzik İçinde (s. 193-240). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Turan, N. S.** (2019). İmparatorluğun Son Yüzyılından Erken Cumhuriyet'e Toplum ve Müzik Kültürü Üzerine Notlar, *İTÜ TMDK Porte Akademik*. S. 18/19. s.196-212.
- URL-1** <<https://www.dw.com/tr/klasik-m%C3%BCzi%C4%9Fin-gizli-yetenekleri/a-2523031>> (08.02.2021).
- URL-2** < <https://en.wiktionary.org/wiki/seconda>> (02.12.2019).
- URL-3** < <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/reftar-kalfa/>> (10.05.2019).
- URL-4** <<https://www.zdergisi.istanbul/makale/i-mahmudun-cariyesi-dilhayatin-olumsuz-eserleri-383>> (20.20.2021).
- URL-5** <<https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/221444-eski-zaman-konaklarindaki-cariye-ve-kalfalar-orkestrasi>> (17.04.2021).
- URL-6** <<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sesimiz-gur-yolumuz-uzun-4060162>> (20.03.2019).

- URL-7** <<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/annemle-biz-kanseri-yeneriz-projesi-10149462>> (12.10.2019).
- URL-8** <<http://www.musikidergisi.net/?p=897> > (15.01.2021).
- URL-9** <<http://www.musikidergisi.net/?p=1749>> (20.04.2020).
- URL-10** <<http://arsiv.sabah.com.tr/2008/09/10/gny/haber,D525B8A57CA2423881DBDDE73DDCDAC8.html>> (20.05.2021).
- URL-11** <<http://www.musikidergisi.net/?p=949>> (20.03.2020).
- URL-12**<https://www.youtube.com/watch?v=b4nQduJQbKs&t=2001s&ab_channel=Medyascope> (20.20.2021).
- Uzunçarşılı, İ. H.** (1977). *Osmanlılar Zamanında Musiki Hayatı*. Belleten, C.41, S. 161, s.79-114.
- Varlı, D. Ö.** (2017). *Geleneksel ve Modern Yaşam Biçimleri İçinde Müzik İçerikli Performanslarda Kadınsı Rollerın Yazımı*. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve Müzik İçinde* (s. 97-118). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Yekta, R.** (1986 -1922). *Türk Musikisi*, çev. O. Nauhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldız, B.** (2013). Müzik Araştırmalarında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarına Türkiye Bağlamında Genel Bir Bakış, *Porte Akademik*, Sayı 6.
- Yurdsever Ateş, N.** (2009). *Medeni Kanun ve Bir Röportaj Üzerine*, s. 18.
- Yurttadur, O. Cimilli, H. N.** (2015). *III. Selim Döneminde Osmanlı Sarayı'ndaki Kültürel Hayatın Sanat ve Mimarideki Etkileri*, *Kalemişi*, C. 3, Volume 3, Issue 5.



EKLER

EK A: Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu Etkinlikleri



Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu Etkinlikleri

Tarih	Etkinlik	Yer
31.12.2005	"Dede Efendi" Konseri	Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Konser Salonu-İstanbul
3.3.2006	"Dede Efendi" Konseri	İTÜ Maçka yerleşkesi Mustafa Kemal Anfisi-İstanbul
13.3.2006	"Dede Efendi" Konseri	CRR Konser Salonu-İstanbul
7.3.2007	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününde","Kadın Besteciler" Konseri	CRR Konser Salonu-İstanbul
17.10.2007	"Gecenin İçinden" Programında Söyleşi ve Konser, Canlı Yayın	TRT İstanbul Radyosu
7.3.2008	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel","Cumhuriyet Devri Bestekârları" Konseri	İTÜ Maçka yerleşkesi Mustafa Kemal Anfisi-İstanbul
9.3.2008	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel", "Cumhuriyet Devri Bestekârları" Konseri	Kadıköy Belediyesi Caddebostan Kültür Merkezi-İstanbul
22.10.2008	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz'" Sosyal Sorumluluk Projesi Basın Tanıtım Toplantısı "Proje Tanıtım Konseri	Haytt Racinsy Oteli Konser Salonu- İstanbul

10.11.2008	14.Uluslararası Eskişehir Festivali, "Atatürk' ün Sevdiği Şarkılar"	Anadolu Üniversitesi Konser Salonu-Eskişehir
15.11.2008	"Oylum Talu ile Hafta Sonu", Söyleşi ve Konser, Canlı Yayın	Haber Türk Televizyonu-İstanbul
28.11.2008	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sosyal Sorumluluk Projesi Konseri	Çorlu Belediye Konser Salonu
15.12.2008	"Özlem Gürses ile 1 Bakış" Programında Söyleşi ve Konser, Canlı Yayın	Haber Türk Televizyonu-İstanbul
16.12.2008	"Beraber ve Solo Şarkılar" Konseri	Kadıköy Belediyesi Caddebostan Kültür Merkezi-İstanbul
16.12.2008	Uluslararası III.Selim Sempozyumu, "III.Selim Besteleri" Konseri	Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Merkezi Kongre Salonu-İstanbul
18.12.2008	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sosyal Sorumluluk Projesi Konseri	Çocuk Hastanesi Toplantı Salonu-Gaziantep
19.12.2008	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sosyal Sorumluluk Projesi Konseri	Bakırköy Belediyesi Toplantı Salonu-İstanbul
16.1.2009	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sosyal Sorumluluk Projesi Konseri	Çocuk Hastanesi Toplantı Salonu-Manisa
23.1.2009	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sosyal Sorumluluk Projesi Konseri	Antalya Belediyesi Toplantı Salonu
6.2.2009	"Annemle Biz Kanseri Yeneriz" Sosyal Sorumluluk Projesi Konseri	Eskişehir Belediyesi Toplantı Salonu
9.3.2009	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel", "Neveser Kökdeş Şarkıları" Konseri	İTÜ Maçka yerleşkesi Mustafa Kemal Anfişi-İstanbul
14.3.2009	"5th World Water Forum Preparatory Conference Women For Water Platform Of Turkey" Konferansında "Neveser Kökdeş Şarkıları"	İTÜ Maslak yerleşkesi Süleyman Demirel Kongre Salonu-İstanbul

10.12.2009	"Osmanlı'dan Günümüze Kadın Bestekârlar" Söyleşi ve Konseri	Küçükçekmece Belediyesi Cennet Kültür ve Sanat Merkezi-İstanbul
23.1.2010	"Beraber ve Solo Şarkılar" Konseri	Üsküdar Belediyesi Altunizade Kültür Sanat Merkezi
25.1.2010	"Beraber ve Solo Şarkılar" Konseri	Üsküdar Belediyesi Altunizade Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
26.2.2010	2010 Dünya Kültür Başkenti İstanbul'a Özel "İstanbul Şarkıları" Konseri	Küçükçekmece Belediyesi Cennet Kültür Merkezi-İstanbul
7.3.2010	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel" Konser	Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Opera Binası Konser Salonu-Eskişehir
8.3.2010	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Nedeniyle" "Biz Bize" Programı Canlı Yayını	Cine5 Televizyon -İstanbul
8.3.2010	"Dünya Kadınlar Günü nedeniyle" "Günaydın Türkiye" Programı Canlı Yayını	TRT Müzik Programı TRT Ortaköy Stüdyoları -İstanbul
19.3.2010	"Beraber ve Solo Şarkılar - Sultan-ı Yegah Faslı" Konseri	Fatih Ali Emiri Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
12.4.2010	"Beraber ve Solo Şarkılar - Sultan-ı Yegah Faslı" Konseri	Zeytinburnu Belediyesi Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
25.10.2010	"Cumhuriyet Bayramı" Konseri	Beşiktaş Belediyesi Akatlar Kültür Merkezi-İstanbul
27.10.2010	Ustalara Saygı Konseri 1, "Selahattin İçli" nin 4.Ölüm Yılı Dönümü Anısına"	Küçükçekmece Belediyesi Halkalı Kültür Merkezi-İstanbul
1.12.2010	Ustalara Saygı Konseri 2, "Leyla Saz' ın 74. Ölüm Yılı Dönümünde Kadın Bestekârları Anma" Söyleşi ve Konser	Küçükçekmece Belediyesi Halkalı Kültür Merkezi-İstanbul

3.12.2010	Ustalara Saygı Konseri 3, "Leyla Saz' ın 74. Ölüm Yılı Dönümünde Kadın Bestekârları Anma" Söyleşi ve Konser	Üsküdar Belediyesi Altunizade Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
23.1.2011	Ustalara Saygı Konseri 4, "Safiye Ayla' nın 13. Ölüm Yılı Dönümü Anısına" Söyleşi ve Konser	Zeytinburnu Belediyesi Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
14.2.2011	'Sevgililer Günü" Konseri, Flarmoni Derneği Etkinliği	Galatasaray Üniversitesi Çoşkun Kırca Salonu-İstanbul
7.3.2011	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel" Konser, İTÜ Vakfı Sosyal Hizmetler Komitesi Burs Yararına	İTÜ Maçka yerleşkesi Mustafa Kemal Anfisi-İstanbul
6.4.2011	Ustalara Saygı Konseri 5, "Münir Nurettin Selçuk' un 30. Ölüm Yılı Dönümü Anısına" Söyleşi ve Konser	Küçükçekmece Belediyesi Halkalı Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
8.5.2011	'15.Geleneksel İTÜ Makine Fakültesi Şenliği" Konseri	İTÜ Gümüşsuyu Kampüsü-İstanbul
21.10.2011	"Kürdilihicazkâr Faslı" Konseri	Eyüpsultan Belediyesi Yeşilpınar Kültür Merkezi-İstanbul
7.12.2011	Ustalara Saygı Konseri 6 , "Saadettin Kaynak" Konseri	Küçükçekmece Belediyesi Halkalı Kültür ve Sanat Merkezi-İstanbul
28.1.2012	"Hüzzam Faslı" Konseri	Eyüpsultan Belediyesi Yeşilpınar Kültür Merkezi-İstanbul

8.2.2012	Ustalara Saygı Konseri 7, "Selahattin Pınar-Şerif İçli" Konseri	Küçükçekmece Belediyesi Halkalı Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
8.3.2012	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel" Konser	Üsküdar Belediyesi Altunizade Kültür Sanat Merkezi-İstanbul
9.3.2012	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel", "Kadın Bestekârlar Konseri", Kadın ve Müzik Sempozyumu	Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Konser Salonu-Sakarya
8.3.2013	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel" Konser	Küçükçekmece Belediyesi Cennet Kültür ve Sanat Merkezi-İstanbul
11.3.2013	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel" Konser	Büyükşehir Belediyesi Ömer Ersoy Kültür Merkezi-Gaziantep
18.7.2013	"Çim Konserleri" Konseri	Büyükşehir Belediyesi Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi-İzmir
08.03.2018	"Dünya Emekçi Kadınlar Gününe Özel" Konser	İTÜ Maslak yerleşkesi Süleyman Demirel Kongre Salonu-İstanbul
10.11.2019	"10 Kasım Özel" Konseri	İTÜ Maslak yerleşkesi Süleyman Demirel Kongre Salonu-İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Şerife Güvençoğlu

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 1979, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü.
- **Yükseklisans** : 1989, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Sanat Müziği

İstanbul’da doğdu. 1975-76 da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nın ilk öğrencilerindendir. 1979-80 döneminde mezun oldu ve aynı yıl Türk Musikisi Repertuarı ve Türk Musikisi Solfeji ve Nazariyatı asistanlığına başladı. 1984-86 yılları arasında eş zamanlı olarak İstanbul Radyosunda Türk müziği programları hazırladı. 1988 de Yardımcı Doçentliğe atandı.

1990-91 de İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Lisans Üstü Programını Prof. Yalçın Tura’nın danışmanlığında ”Türk Musikisinde Nakış Formu” konulu tez ile tamamladı.

Konservatuardaki eğitimciliği ile beraber 1991-1999 Çalgı Bölümü Başkan Yardımcılığı, 200-2001 Temel Bilimler Bölüm Başkan Yardımcılığı, 2001-2002 Temel Bilimler Bölümü TSM Anasanat Dalı Başkanlığı, 2002-2008 Ses Eğitimi Bölümü TSM Anasanat Dalı Başkanlığı görevlerinde bulundu ve çeşitli komisyonlarda görev aldı.

Çok sayıda lisans ve lisansüstü tez danışmanlığının yanı sıra, Ulusal ve Uluslararası bilimsel ve sanatsal projelerde, solo ve koro icralar içinde yer aldı. 2005-2007 yılları arasında, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından desteklenen “Müzik Okullarında okuyan Öğrencilerine Verilebilecek Halkla İlişkiler Dersinin İçeriğini Oluşturmak İçin Alan Araştırması” konulu Sanatta Yeterlik Tez Projesini, 2013-2015 yılları arasında İTÜ Bilimsel Araştırma ve Geliştirme Destekleme Programı Projeleri (BAP) biriminden desteklenen “Türk Müziği Öğretiminde Etkileşimli (online eğitim) Bir Yöntemin Uygulanması ve Başarısının Araştırılması” projelerinin yürütücülüğünü başarı ile tamamladı.

2005’te kurulan ”Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu”nun kurucu üyeleri arasında yer aldı. Topluluk ile birlikte Türkiye’nin seçkin salonlarında 50 konser etkinliğinde yer aldı. Bu etkinlikler arasında; Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrası erkek kadın besteciler ve ses sanatçıları anma; ‘Türk Müziğinin Kilometre Taşları’, ‘Türk Müziğinde Kadın Besteciler’, ‘Kadınlar Faslı’ konserleri, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti ilan edilmesi nedeniyle ‘İstanbul Temalı’ konserler, 2010 yılı İTÜ Vakfı

Sosyal Hizmetler Komitesi ‘Öğrenci Bursu’ yararına yapılan çok sayıda konser ile Meme Hastalıkları Dernekleri Federasyonu (MHDF) öncülüğünde, Türk Kadınlar Birliği, Avrupa Donna Türkiye, “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu” ve “Novartis Onkoloji”nin desteğiyle gerçekleştirilen “Annemle Biz Kanseri Yeneriz” adlı sosyal sorumluluk kapsamında yer alan konserler de bulunmaktadır. 2009 yılında çıkarılan “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu”nun “Neveser Kökdeş Şarkıları” adlı albümünde, Genel Koordinatör ve korist olarak görev aldı.

Avrupa Birliği tarafından desteklenen ve 2010 yılının en başarılı projeleri arasında yer alan, Avrupa Birliği’nin “Yaşam Boyu Öğrenme Politikaları” çerçevesinde ve T.C. Başbakanlık Avrupa Birliği Eğitim ve Gençlik Programları Merkezi desteğiyle İstanbul Teknik Üniversitesi, Euro+songfestivali ve Avrupa Birliği (AB) Grundtvig iş birliği ile yürütülen “Voice Between Bosphorus, Rhein and Maas” projesinde Müzik Direktörü & Öğretici & Şef olarak yer aldı.

Orkun Zafer Özgelen ile beraber hazırladıkları “Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri-1” adlı eğitim kitabı Pan Yayıncılık tarafında 2020 Aralık ayında basıldı.

Halen Konservatuardaki akademisyenliği ile beraber Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’nda icracılığının yanı sıra topluluğun idareciliğini de sürdürmektedir. Evli ve bir çocuk annesidir.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR:

- **Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu.** (2019) “Dünya Emekçi kadınlar Günü” kapsamında İTÜ Kadın Araştırmaları ve Uygulama Merkezi (KAUM) Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’ndan “Kadınlar Günü Özel” Konser, 8 Mart, İTÜ Süleyman Demirel Kültür Merkezi. (Konser Örneği)
- **Güvençoğlu, Ş.** (2019), “Dünya Emekçi Kadınlar Günü”, “Kadının Adı Var” Panel, Açış Konuşması, Uluslararası İş Meslek Sahibi Kadınlar Derneği Maidens Tower/ÜNSPED Gümrük Müşavirliği Kadın Liderlerliği Geliştirme Komitesi/ Medya Ton Film Maidens Tower, İTÜ Sosyal Tesisleri Konferans Salonu, 8 Mart. (Panel Örneği)
- **Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu.** (2019), “10 Kasım Atatürk’ün Anısına Özel Konser”, Şef, İTÜ Süleyman Demirel Kültür Merkezi (SDKM) Konser Salonu. (Konser Örneği)
- **Güvençoğlu, Ş.** (2020), "Kadın ve Sanat Bağlamında; Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu’nun Geçmişten Geleceğe Anlamı, Önemi ve Rolü”, World Women Conference /Dünya Kadın Kongresi, 7-8 Mart, Ankara. (Kongre Örneği)
- **Güvençoğlu, Ş.** (2021) “Türk Müziğinde Akademik Bir Kadın Müzik Topluluğu: Âvâze”, Makale, İTÜ Porte Akademik Sayı 20, Journal of Music & Dance Studies. (Makale Örneği)