

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

KİMLİK VE CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE KADIN GİTARCILAR

Hazırlayan
Rabia TAŞALTI

Danışman
Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İzmir / 2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Kimlik ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadın Gitarcular" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Adı SOYADI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göre yüksek lisans öğrencisi Rabia Taşaltı'nın "Kimlik ve Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadın Gitarçılar" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin, patriarkal düzenin her alanda olduğu gibi gitar tarihinde de görüldüğü, 19. yüzyıl sonlarına kadar kadın çalışmalarına, kadın gitarıcı ve bestecinin adının geçmemesi ile doğrulanır. Bu çalışmada özcü düşünce, kimlik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde kadına ve erkeğe yüklenen toplumsal roller ile toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ele alınmış, kadının neredeyse her alanda karşı karşıya olduğu gibi gitar alanında da görülen ataerkil düzen ile olan mücadelesi, Türkiye'deki kadın gitarıcılar özelinde örnek olaylarla açıklanmıştır.

ABSTRACT

The existence and the effects of socio-sexual hierarchy, specifically the patriarchal order, are as easily observable within the history of the guitar as they are in other fields of study, confirmed by the fact that there are zero references to female guitar players or composers until the end of the 19th century. In this study, the socio-sexual hierarchy and the social roles attributed to men and women through the processes of essentialist thought, identity and gender, sexuality are analyzed; this framework is further developed through the observation of the struggles women face daily in the guitar field, as in most other fields, against the patriarchal order, specified by case studies of female guitar players in Turkey.



ÖNSÖZ

Uzun yıllar gitarıcı ve gitar öğretmeni olarak çalışan, gitar tarihini araştıran ve gerek verdiği derslerle gerekse radyo programlarıyla aktaran, gitar müziğini, bestecilerini ve yorumcularını tanıyan bir kadın olarak, bu çalışmada aktarılan örnek olayların benzerlerini yaşadığım günlerde gitar müziğinde kadının kendine yer bulma çabası ve çalışmaları ile ilgili araştırma yapmaya karar verdim. Verdiğim bu karar, Musica Femina grubunun gitarıcı üyesi Janna MacAuslan'ın "Guitar Music by Woman Composers" adlı kitabının önsözünde anlattığı kadınların gitar literatüründe yok denecek kadar az olmasının kendisini kadın bestecileri ve eserlerini araştırmaya ve sözü geçen çalışmayı yapmaya teşvik etmesinden çok da farklı değil.

Bu tezin ortaya çıkmasında bana rehberlik eden, en az benim kadar emeği olan Hocam Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU'na, bana zaman ayıran, sorularımı sabırla dinleyip, en küçük detayına kadar cevaplayan, Hocam Bekir KÜÇÜKAY'a, Doç. Dr. Fatih AKBULUT'a, Doç. Dr. Hande CANGÖKÇE'ye, Ayşegül KOCA'ya ve Ece SHERIFF'e teşekkür ederim.

En büyük teşekkür eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteğiyle her zaman yanımda olan ve bana ne olursa olsun, ne kadar sürerse sürsün kurduğum hayalin peşinden gitmemi öğütleyen Anneme ve Babama...

Rabia TAŞALTI

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET, FEMİNİZM VE ERKEK EGEMEN GİTAR MÜZİĞİ

1.1.Özcü Düşünce ve Toplumsal Cinsiyet.....	5
1.2.Feminist ve 2. Dalga Feminizm.....	11
1.3.Feminist Müzikoloji.....	14
1.4.Erkek Egemen Gitar Tarihi.....	16

II. BÖLÜM

GİTAR TARİHİNDE KADIN GİTARCILAR VE CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK KADIN GİTARCILAR

2.1. Gitar Tarihinde Kadın Gitarcular.....	20
2.2. Türkiye'de Klasik Gitar.....	25

2.3.Türkiye'de Kadın Gitarcular.....	27
2.4.Toplumsal Cinsiyet Roller ve Feminist Hareket Çerçevesinde Kadın Gitarcular: Üç Örnek Gitarist	29

SONUÇ.....	35
-------------------	-----------

KAYNAKÇA.....	39
----------------------	-----------

ÖZGEÇMİŞ



GİRİŞ

Michelle Perrot, 2009 yılında yayınlanan "Eleştirel Feminizm Sözlüğü"nde yer alan "Tarihin Cinsiyetleştirilmesi" başlıklı yazısında, doğanın dayattığı işlevler ve Tanrı'nın iradesi tarafından kamusal sahneden dışlanan kadınların, tarihsel anlatıda sessiz figüranlar olarak görünebildiğini, oraya da ancak "kahraman", "azize" gibi zorla ya da istisnai kadınlar olarak girebildiğini yazar ve bu kadınların diğer tüm kadınları gölgede bıraktığını da ekler (Perrot, 2009:319). Perrot'un sözünü ettiği, kadının tarihte "sessiz figüran" olma durumu hemen hemen tüm alanlarda olduğu gibi erkek egemen müzik dünyasında da görülür ancak, kadınların var olmama ya da geri planda olma durumu kadınların cinsiyet eşitliği alanında verdiği mücadele ile değişmeye başlar. Kadınların bu mücadelesinde toplumsal cinsiyet, ataerkil yapı ve verilen mücadelenin tarihi ile birlikte kimlik kavramı da ele alınmalıdır. Çünkü kadın kimliği, verilen mücadelenin temel konusudur.

En basit tanımla "kimsiniz?" sorusuna verilen yanıt olarak kabul edilen ve toplumsal yapının temelini oluşturan kimlik, insana özgü nitelikler ve özellikler olarak tanımlanır. Bir kimsenin, belirli bir kimse olmasını sağlayan koşulları ve o koşulların özelliklerini de kapsayan kimlik, Nuri Bilgin tarafından da bir kişi veya grubun kendisini tanımlaması ve kendini diğer kişi ve gruplar arasında konumlaması olarak tanımlanır. Bilgin'e göre kimlik kavramı, psikolojik düzeyde, bir kişinin kendini o kişi olarak tanımlamasıdır. Burada kimlik, kişinin kendisi hakkında sahip olduğu görüş, tanım, imaj, bilgi gibi çeşitli temsilleri kapsar (Bilgin, 2007: 78).

Sibel Karaduman'ın aktarımına göre Buckingham, çocukluk yıllarından itibaren oluşmaya başlayan ve öncelikle aile içinde şekillenen kimliğin muğlak ve kaygan bir terim olduğunu söyler. Buckingham, özellikle son yıllarda bu kavramın çok farklı amaçlar ve içeriklerde kullanıldığını belirtirken kimlikle ilgili temel paradoksun bu kavramın doğasından kaynaklandığını da ileri sürer (Aktaran: Karaduman, 2010:2886). Karaduman ayrıca Stuart Hall'un (1998) kimliğin bir süreç ve bir söylem olarak daima öteki'nin konumundan anlatıldığını da aktarır. Buna göre kimlikte, "Öteki" algısı ile cinsiyet, milliyet, etnik ve dinsel farklılıklar, ekonomik-sınıfsal

ayrımalar, aile geleneği, gibi konumlandırmalar yapılır, bu şekilde "ben" vurgulanırken milliyet, sınıf, cinsiyet, dini inanç, meslek gibi gruplar da kimliklerin şekillendirilmesinde belirleyici rollere sahip olur (Aktaran: Karaduman, 2010: 2887).

Kimliğin içinde barındırdığı bütünleşme ve farklılık, insanın varoluşsal eğilimidir. Kimliğin temel bileşenlerinden aidiyet duygusu “biz”in tanımlanmasında ortak noktaları belirlerken, diğer yandan ‘bizim’ dışımızdakileri yani ötekileri de belirler. Kimliğin yapılanmasında "biz" ve onlar" ayrımının önemli yeri vardır. Bu ayrımla, biz ve onlar yani ötekiler toplumsal yaşantımızda konumlandırılmış olurlar. "Toplumsal cinsiyet" de bu konumlandırmalardan biridir. Kültürel yapı içerisinde belirli roller ve konumlara göre şekillendirilen ve bireysel düzeyde tutum, davranış ve pratikleri düzenleyen öncelikli göstergelerden birine dönüşen cinsiyet, kimliğin inşa edildiği ve bireysel konumlanmanın görünürlük kazandığı öncelikli alanlardan birine dönüşür.

Toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşmasında kimlikler ve onları kuşatan kurumsal pratikler ve zihniyetler önemli bir yere sahiptir. Karaduman'ın aktarımına göre Erol (2001) bunu şöyle açıklar:

"Kimlikler ve onları kuşatan makro yapılanmalar (kurumsal pratikler ve zihniyetler) toplumsal cinsiyet kalıplarının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Sadece geleneksel/modern, köylü/ kentli ikilikleri ile anlaşılamayacak derecede kompleks bir sürecin ürünü olan kimlikler, ilişkisel olarak diğerlerinin tanımlanması yoluyla kurgulanır " (Aktaran: Karaduman, 2010: 2887).

Karaduman'a (2010) göre toplum yapısı içinde bireylerin sosyal davranışlarını belirleyen unsurlar(değerler, normlar, statüler, roller) sosyal kimlik belirleyicileri olarak sosyal kategorizasyona ait özelliklerle ilişki halindedir. Değerlerin kaynağının kültürde yer alması, mesleklerin aynı zamanda bir rol ve statüye denk gelmesi gibi. Yazara göre bireyler, kadın ve erkek ya da farklı mesleklerden olmalarına göre ya da farklı kültürlerin mensubu olarak birbirlerini tanımlar ve sosyal yaşam içerisinde konumlandırır. Tarihte toplumsal yapılanma şekillerine göre kimlik oluşumlarının da etkilendiği bilinir. (Karaduman, 2010:2887). Toplumlar karmaşıklıktıkça ve

çeşitlendikçe kimliğin de değişken bir yapıya sahip olduğunu görülür. Cinsel kimlik de bunlardan biridir. Toplumsal yapılanmada, toplumsal cinsiyet olarak karşımıza çıkan kimlik her alanda olduğu gibi müzikte de kendini gösterir. Cusick (1994) cinsel kimliğin müzikteki -özellikle sahnedeki- etkisini bunu şu sözlerle aktarır:

"Eğer, tarihçi Joan Scott'un tartıştığı gibi, cinsiyet daima ve her yerde gücün bir metaforu ise, ve sonuçta müzikal performanslar eş zamanlı olarak bireyler ve gücün sosyal kuralları şeklinde deşifre edilebilirse (özün kontrolü ve araçların kontrolü; birinin arkadaşlarının işbirliği, desteği, baskınlığı), bunların müzikal performans olarak bedensel hareketlere geçişini izleyerek cinsiyet normlarının toplum tarafına nasıl geçtiği hakkında önemli ölçüde bilgi edinebiliriz. Aslında, müziğin öğrettiği ya da (büyük olasılıkla daha önemli olarak) öğretmediği cinsiyet hakkında çok büyük miktarda bilgi edindiğimiz belirli müzikal performatif hareketlere bağlı belirgin cinsiyeti kesin olarak keşfedebiliriz. Müziğin performansçıların (ve büyük olasılıkla dinleyicilerin) vücutlarını fiziksel ve ruhsal yakınlığı sahnelemesi içinde resmetmesi için, Giovanni Maria Artusi ve Edward Hanslick gibi kronolojik olarak çeşitli düşünürler müziğin vücudu olarak onun sesini tanımlamaktadırlar. Bu yakınlık mizansenleri, çağdaş cinsiyet sistemimiz tarafından belirtilen güç ikilikleri ile oynamaya izin verir. Böylece, bu, kendimize cinsiyetin katılığı (değişmezliği) olmaksızın oynama fırsatı veren müzikteki hazzın daha fazlasını keşfetmemiz olabilir" (Cusick, 1994: 20).

Bu çalışmada, Cusick'in yukarıdaki sözlerle açıkladığı cinsel kimliğin ve toplumsal cinsiyet rollerinin müzikteki -özellikle sahnedeki- etkisi ile kadının her alanda olduğu gibi gitar tarihinde de verdiği varoluş mücadelesi ele alınacaktır. Toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyet farklılığının kadınlarda gitar tekniğini ve sahne performansını olumsuz etkilediği savı ve bu sav üzerine eleştirel yaklaşım, özcülük kavramı ile birlikte ele alınmıştır. Kadın gitarçıların, erkek egemen gitar dünyasında uzun süre devam eden ikinci planda olma durumuna neden olan fiziksel ve toplumsal faktörler karşısındaki mücadelesi ve geliştirdikleri yöntemler toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, patriyarka ve özcülük ile açıklanır. Sözü geçen kavramlar feminist hareket ile birlikte birinci bölümde açıklanmıştır. Kadının tarihte sessiz figüran olma durumu, tarihin cinsiyetleştirilmesi ve kadının bu alanlardaki çabası uzun yıllara dayandığı ve feminist hareket adı altında incelendiği için feminist hareketin tarihsel geçmişine de yer verilmiştir. Çalışmada yer alan "Erkek egemen gitar tarihi" alt başlığı, 19.yüzyıla kadar kadın gitarçıların adı geçmemesi ve Perrot'un savının doğruluğu nedeniyle verilmiştir.

Bu tarihsel gelişim içinde 19. yüzyıldan itibaren adından söz ettiren kadın gitarcular ve Türkiye'de kadın gitarcular ile kadın gitarcuların, gitar literatüründe kendine yer bulma çabası da anlatılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan görüşmeler ile aktarılan örnek olaylar adı geçen kavramlar çerçevesinde açıklanmıştır. Görüşmeler, sahne performansı, kayıt ve yazılı çalışmaları yurt içinde ve yurt dışında adını duyuran, çalıcılığı ön planda olan üç kadın gitarcı Hande Cangökçe, Ece Sheriff ve Ayşegül Koca ile yapılmıştır. Klasik gitar literatüründe yer alan ilk kadın gitarculara bakıldığında baba ve öğretmen figürlerinin ne kadar önemli olduğu göze çarptığından, çalışmada adı geçen kadın gitarcuların öğretmeni Bekir Küçükay ile aynı kuşakta yer alan öğrencisi Fatih Akbulut'un da görüşme notlarına yer verilmiştir.

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET, FEMİNİZM VE ERKEK EGEMEN GİTAR MÜZİĞİ

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Özcü Düşünce

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konulu çalışmalarda “cins”, “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” kavramlarına farklı anlamlar yüklenir. Bu alanlarda çalışan araştırmacılar “sex” ile bireyin biyolojik özelliklerini “gender” ile bireyin sosyal ve kültürel rolünü ifade eder. Ersan Ersoy (2009) "Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği" başlıklı makalesinde, Newman'ın (2002) cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ile ilgili tanımlarını bu şekilde aktarır. Ann Oakley (1972) de benzer tanımlamayı yapar. Buna göre, biyolojik olarak erkeği ve kadını ayırmak için “sex”, kadının ve erkeğin toplumsal kimliğini yani kadınlığı ve erkekliği tanımlamak için “gender” kullanır. Bu şekilde kadınlık ile erkeklik arasındaki farklılıkları, toplumun kadına erkeğe yüklediği toplumsal kimliği belirtir, toplumsal ve bölünmeyi işaret eder (Oakley, 1972: 3-4).

"Sex" ve "gender" kavramlarının Türkçe karşılığı olarak, "cinsiyet" ve "toplumsal cinsiyet" kullanılır. Türköne'ye (1995: 7-8) göre cins, biyolojik olarak dişliliği ve erkekliği ifade ederken, cinsiyet biyolojik anlama ek olarak sosyokültürel özellikleri de içerir. Dökmen de (2004) batılı modeller gibi “sex” için cinsiyet, “gender” için “toplumsal cinsiyet” kavramlarını kullanır. Cinsiyeti, bireyin biyolojisine göre belirlenen bir kategori, toplumsal cinsiyeti ise kadın veya erkek olmaya yönelik toplumun veya kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade ettiğini söyler. Dökmen, toplumsal cinsiyet farklılıklarını doğuştan değil kazanılmış olarak, kültürün cinsiyetlere çocukluk çağından itibaren uygun bulduğu duygu, tutum, davranış ve roller

arasındaki farklılıklar olarak ele alır (Aktaran: Ersoy, 2009: 210). Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet, cinsel kimliğin toplumsal kurgulanışını anlatır.

Moir ve Jessel (2002) beynin belirli bir cinsiyete göre geliştiğini öne sürer ve cinsler arasındaki davranış ve tutum farklılaşmalarını hormonal tesirlere bağlar. Beyin kaynaklı doğuştan gelen farklılıkların, kadınların ve erkeklerin olayları ve olguları başka türlü algılayıp, sıralayıp, değerlendirip, başka türlü tepki vermelerine sebep olduğunu ifade ederler. Sonuçta algılanan iki farklı dünya ile kadınların ve erkeklerin farklı tavır ve tutumlara sahip olduklarını savunurlar (Aktaran: Ersoy, 2009: 212). Ersoy, bununla ilişkili olarak Paglia'nın (2004) cinsiyet ile alakalı davranışların şekillenmesinde doğuştan gelen yapısal özelliklerin etkili olduğunu belirttiğini vurgular. Buna göre Paglia, cinsiyeti ve cinsel kimlikleri doğanın bir alt kümesi olarak değerlendirir. Toplumsal yapının etkisini göz ardı etmeyen ama gene de baskın olan doğanın kendisi olduğunu savunan Paglia, kadının ve erkeğin doğallığının baskısı altında bulunduğunu ifade ederken yazara göre doğanın bahsetmiş olduğu bu özellik, cinsiyetle alakalı tutumların şekillenmesinde etkin olarak önemli bir rol oynar (Aktaran: Ersoy,2009: 212).

Ersoy'a (2009) göre cinsiyet kavramının kullanılış amacı, onun içeriğini belirler. Söz konusu "cins özellikleri" olduğunda kavram daha çok fizyolojik, biyolojik ve psikolojik hususlara dikkati çekip, doğuştan sahip olunan faktörlere işaret eder ve "cinsiyet" kavramı ile açıklanır .Konu "roller" ve "tutumlar" olduğunda, toplumsal cinsiyet kavramı devreye girer ve cinslere yönelik toplumsal ve kültürel gereklilikleri, nitelermeleri ve kazanımları gösterir (Ersoy, 2009:211).

"Cinsiyet" kavramı ile açıklanan kadınlarla erkekler arasındaki farklara ilişkin ilk dönem düşünceleri, toplumsal cinsiyet konusunda "özcü" düşünciyi temel alır(Aktaran: Jenainati ve Groves,2014: 5).Burada temel olarak alınan özcü düşünce ya da özcülük (essentialism) Hançerlioğlu'na (1982) göre felsefede belli bir türe dahil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu iddia eden bir akımdır. Orhan Hançerlioğlu burada geçen "öz" kelimesini şöyle tanımlar:

"Mahiyet, küh, zat, hakikat, cevher, vücut, mevcudiyet, esas, ayn, muhteva gibi karşılıkları olan "öz" kelimesi felsefede, bir nesneyi ne ise, o yapan gereçlerin tümü ifadesiyle tanımlanır. Diğer bir tanımıyla öz, her nesnenin dış yanını dile getiren biçim ya da görünüş karşılığı olarak, iç yanını dile getirir. Metafizik anlayışın birbirinden ayırdığı ve karşılaştırdığı bu iki yan, birbiriyle sıkıca bağımlıdır. Biri olmadan öbürü de olamaz ve birinin varlığı öbürünün de varlığını gerektirir. Biçim ve öz ya da suret ve mahiyet (Fr. Forme et essence), varlığın birbirinden koparılmazcasına bağımlı bulunan iki yanıdır. Her biçim bir özün ürünüdür, her öz de bir biçim içinde sürüp gider. Biçimle öz (içerik) birbirinin aynı değildir, ama birbirinden farklı da değildir, birbiriyle bağımlıdır. Bu eytişimsel bağımlılık, birinin varlığını ancak öbürünün varlığıyla olanaklı kılar. Biçimsiz öz olmayacağı gibi özsüz biçim de olmaz. Metafizik, varlığın bu sıkıca bağımlı iki yanını birbirinden ayırmak ve birbiriyle karşılaştırmakla birçok yanılgılara düşmüştür. Biçim bir özün görünüşü, öz bir biçimin gerçeğidir. Bu doğal bağımlılık eytişimsel özdekçi düşünce sisteminde dile getirilmiştir. Eytişimsel yöntem biçimden öze, görünüşten gerçeğe varma yöntemidir. Aynı öz değişik biçimler alabileceği gibi değişik özler de aynı biçimde görünebilir. Doğada ve toplumda öz değişirken biçim ya da biçim değişirken öz bir süre daha değişmeden kalabilir. Bir şeyin biçimi o şeyin özünün devim tarzıdır. Biçim, özün devinimini sınırlayıcı olarak belirleyebileceği gibi önce geliştirici olurken sonra sınırlayıcılığa da dönüşebilir" (Hançerlioğlu, 1982; 29-300).

"Kadınlar, belli bazı niteliklerden yoksunlukları dolayısıyla kadındır" diyen Aristoteles (MÖ 384-322) biyolojinin "kader" olduğunu vurgular. Biyolojinin kader olduğu inancı üzerine kurulu özcü düşüncenin temelinde, erkeklerin saldırganlık, akılcılık, kararlılık gibi psikolojik özellikler sergilediği; kadınlarınsa yumuşak huyluluk, sezgisellik gibi davranışlara yatkınlığı vardır. Diğer bir deyişle biyolojik farklılıklar, her iki cinsiyette kendine özgü duygu, düşünce ve davranışlara dönüşür. Bu düşünceye göre erkekler mantıksal, soyut ve analitik düşünme yetisine sahip; kadınlar ise temelde duygusal, merhametli ve anaç varlıklardır. Heidi Hartmann (2006) da Firestone'un kadın ve erkek arasındaki farklılıklarla ilgili görüşlerini şöyle anlatır:

"Firestone, erkek ve kız çocuklarının erkeklere ve kadınlara dönüşmelerini iktidar terimleriyle anlamak için Freud'u yeniden ele alır. Firestone'un neyin "eril", neyin "dişil" olduğuna ilişkin nitelemesi, radikal feminist literatürün tipik özelliklerini taşır. Eril olan, iktidar ve tahakküm arar: benmerkezci, bireyci, rekabetçi ve pragmatiktir... Firestone'a göre "teknolojik tarz" erildir. Dişil olansa, besleyici, sanatsal ve felsefidir. "Estetik tarz" dişildir"(Aktaran: Hartmann, 2006: 26-27).

Özcü düşünce, kadınların özel ve sosyal hayatlarının etkili olur. Bu görüşe göre özel yaşamında eş ve anne kadının davranış kuralları bellidir. Kadının sosyal yaşama katılımı ise baba, koca, din adamı gibi erkek otorite temsilcileri tarafından sınırlandırılmalı ve denetlenmelidir. Batı düşüncesine uzun yıllar nüfuz eden özcü düşünce, kadınların erkekler tarafından denetlenmesi gereken varlıklar olduğu yönündeki inancı ve biyolojik farklılıklardan referans alan sosyal farklılıkları meşrulaştırır. Chris Weedon'un (1997) tanımıyla ataerki yapı, kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tabi kılındığı güç ilişkileri, cinsel işbölümü ve dişilik normlarının içselleştirilmesine dek birçok farklı biçimde görülür ve biyolojik farklılıklara atfedilen sosyal farklılıklara dayandırılır (Jenainati ve Groves, 2014: 3-4).

Özkazanç'ın aktarımına göre Kristeva (2011) cinsiyet farkı olduğuna inandığı için kendisinin özcü olduğunu düşündüklerini söyler ve ekler:

"Bence cinsiyet farkı gerçekten var. Bu farklılık biyolojik bir farklılık... Bu biyolojik temelin üzerinde de kadının üreme açısından farklı rolünü içeren kültürel bir yorum var... Modern annenin ne olduğunu bilmiyoruz. (...) Annenin rolünde cinsinden belirlenen bir farklılık ve bir yaratıcılık mevcut" (Aktaran: Özkazanç, 2015; 59)

Özcü görüşe göre toplum, baba rolü üzerine kuruludur, aile reisi erkek olmalıdır. Toplumsal cinsiyet inşası yönünden "erken dönem" olarak adlandırılan 1550-1700 yılları arası, kadınların hiç bir resmi hakka sahip olmadığı, yasalarla temsil edilmediği, bazı kadınlar yüksek eğitim alsalar da eğitim aldıkları alanda derece sahibi olmayı hak etmedikleri, hatta evlilikte kadının bedeninin kocasına ait olduğu ve kocanın aynı zamanda çocukların tek vasisi olarak kabul edildiği dönemdir (Jenainati ve Groves 2014: 4-6). Hartmann (2006), radikal feministlerin kadınlar üzerindeki erkek egemenliğinin karakterize ettiği bir toplumsal sisteme gönderme yapmak amacıyla "patriyarka" terimini kullandığını yazar ve Kate Millett'in klasik tanımını aktarır:

"Toplumumuz..bir patriyarkadır. Ordunun, sanayinin, teknolojinin, üniversitelerin, bilimin, siyasal makamların, maliyenin, kısacası toplum içindeki her iktidar aracının -polisin zorlayıcı gücü de dahil olmak üzere

tümüyle erkeklerin elinde olduğu hatırlanırsa bu gerçek hemen ortaya çıkar" (Aktaran: Hartmann, 2006: 28).

Bourdieu (2015), Kate Millet'in "patriyarka" olarak tanımladığı toplumsal cinsiyet hiyerarşisini cinsel tahakküm olarak açıklar ve kadının, toplumun atfettiği cinsiyet rolleri gereği hayatında öncelik sırasını değiştirmekle karşı karşıya gelmesini cinsel tahakkümün yapısal ilişkilerinin gerçekliği olarak tanımlar:

"Cinsel tahakkümün yapısal ilişkilerinin gerçekliği, örneğin çok üst düzey konumlara (yönetici, bakanlıkta müdürlük vb.) gelmiş kadınları gözlemlediğimizde kendini ele verir: bu kadınlar, profesyonel başarılarının karşılığını evcil düzendeki ya da sembolik mallar ekonomisindeki daha "düşük" bir başarıyla ödemek zorundadırlar (boşanma, geç evlilik, bekarlık, çocuklarla sorunlar veya başarısızlıklar vb.). ya da tam tersine, ev içi işletmedeki başarının profesyonel bir başarıdan kısmi ya da tümünden vazgeçiş nevinden bir karşılığı bulunur (bilhassa da kadınları iktidar yarışının dışında bırakmaları nedeniyle onlara kolaycacık sağlanıveren avantajların kabul edilmesi yoluyla; yarı zamanlı veya haftada dört gün çalışma gibi)" (Bourdieu, 2015: 134).

Scott (2007) toplumsal cinsiyetin dört ögeyi içerdiğini söyler. Scott'a göre öğelerden ilki aydınlık-karanlık, arınma-kirlilik, masumiyet-yozlaşma gibi "kültürel simgeler"dir. İkinci öge, bu simgelere bağlı gelişen "normatif kavramlar"dır. Burada tüm kavramların eril-dişil türünden ayrışması söz konusudur. Üçüncüsü bu karşıtlık sisteminin siyaset-iktidar ile olan ilişkisi ve aile, iş gücü piyasası, eğitim ve siyaset kurumları gibi "toplumsal kurumlar içinde yeniden üretilmesi"dir. Dördüncü öge ise toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşasının "özel kimlik boyutu"dur. Yazara göre toplumsal cinsiyet ile ilgili diğer önerme ise iktidar ilişkilerini belirgin kılmamanın asli yoludur. Scott'a göre:

"Toplumsal cinsiyet, iktidarın doğrudan ortaya koyduğu asli alandır. Nesnel referanslar olarak kurulan toplumsal cinsiyet kavramları, algıyı ve toplumsal yaşamın somut ve simgesel örgütlenmesini yapılandırır. Böylece iktidarın kendisinin kavranması ve inşa edilmesinde belirgin hale gelir. Bendenler arasındaki cinsel farklılıklar, cinsellikle ilgisi olmayan bir dizi toplumsal ilişkinin meşrulaştırılması için devreye sokulur. Kavramsal diller,

anlamı kurmak için farklılaşmayı öne çıkarır ve farklılaşmayı göstermenin asli yolu cinsel farklılıktır" (Aktaran: Özkazanç, 2015: 114).

Bourdieu (2015: 22) "Eril düzenin gücü kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinden gelir" der. Mathieu (2009: 84) da toplumsal bütünün tümü itibarıyla her iki cinsiyet farklı işlevler verilerek biyolojik farklılıkların temel alındığını ifade eder. Kültürel olarak kadına ve erkeğe dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini ve iş bölümünü, bunlara bağlı olarak toplumsal farklılaşmaya ve bu yapının doğal kabul edilmesine değinir. Friedrich Engels, Margaret Mead, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir gibi yazarların yapıtlarında cinsiyetler arasındaki farklılıkların toplumsal yapıdaki cinsiyet eşitsizliğine değindiğini, patriarkaya karşı bir duruş sergilediğini ancak bu çalışmaların küçümsemeye ve görmezden gelinmeye maruz kaldığını ifade eder (Mathieu, 2009: 84-86).

Bu ifadeleriyle Bourdieu'nun sözünü dolaylı olarak destekleyen Nicole Claude Mathieu, kadının cinsiyet eşitsizliği ile ataerki düzene karşı duruşu şu sözleri de anlatır:

"Feminist çalışmaların başlangıcında başka yerlerde olduğu gibi Birleşik Devletler'de de 'toplumsal cinsiyet'ten değil kadınlardan söz edildiğini belirtelim: kadınların erkek-merkezleştirilmiş toplum ve bilim tarafından görünmezleştirildiklerinden, ezildiklerinden/sömürüldüklerinden ve kurtuluşlarının koşullarından... 'Kadınlar olarak' düşünüyor ve talep ediyorduk. Ama bir kadın nedir? ... 'Kadın' hareketlerinde farklı eğilimler arasında tartışmalar, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiye dair alttan alta değişik anlayışlar olduğunu ortaya koymaktadır" (Mathieu, 2009: 86).

Sözü edilen ve eril tahakküm ya da toplumsal cinsiyet hiyerarşisi olarak da adlandırılan ataerki yapı, feminist hareketin ortaya çıkmasına neden olur. Feminist kuramsal yaklaşımda, kadınların çalışma yaşamındaki katılımları ve ikincil konumları çözümlenirken, toplumsal cinsiyet kavramı yanında ataerkillik kavramı da çözümlenmeye dâhil edilir (Hartmann, 2006: 32).

1.2.Feminist Hareket ve 2. Dalga Feminizm

Kadın ve erkek arasında mutlak eşitliği öneren feminizm, Bell Hooks'un tanımıyla cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sonlandırma mücadelesidir. Feminizm kelimesi, 1890'larda literatüre girmiş olsa da tam olarak anlaşılması ve kelimenin kullanımı uzun yıllar alır. Fransızca'dan İngilizceye geçen ve sözlükte olumsuz örneklerle açıklanır. 1895'te Athenaeum gazetesinde de feminizmle ilgili olarak, bir kadının "feminizm doktriniyle koketlik" yapmasının gerçek bir komedi olduğundan bahsedilir (Walters, 2005: 7).

"Feminizm" sözcüğüne en keskin eleştirilerden biri de "A Room of One's Own" başlıklı eseri kadınlar açısından öylesine etkili ve çarpıcı nitelikler taşıyan Virginia Woolftan gelir. 1938 yılında, faşizmin ve yaklaşmakta olan savaşın gölgesinde ve muhtemelen her türlü "izm"e kötü gözle bakılan dönemde kaleme alınan "Üç Ginele" (Three Guineas) adlı romanda, Woolf feminizm sözcüğünü anında reddeder. Bu eleştirinin nedeni, tek başına hiçbir sözcüğün "on dokuzuncu yüzyılda babaların kudretine karşı çıkan" gücü kavrayamayacağı düşüncesidir. Kadınların hem devletin hem de ataerkil düzenin zulmüyle savaşıyan kadınlar için bu sözcük yeterli olmadığını dile getiren Woolf, şu sözleri de ekler:

"O eski sözcük, zamanında çok zarar vermiş o kötü ve yozlaşmış sözcük; artık yok edelim. Sözünü ettiğim sözcük 'feminist'. Bu sözcük, sözlüğe göre 'kadınların hakkını savunan kişi' tek hak olan hayatını kazanma hakkı zaten kazanılmış olduğuna göre, bu sözcüğün artık anlamı yok. Ve bir anlamı olmayan sözcük de ölü bir sözcüktür, yozlaşmış sözcüktür" (Aktaran: Walters, 2005: 8-9)

Woolf'un yazılarını yazdığı 1920'lerde feministler, kadınların çocuk doğurma ve yetiştirmeye ilgili konular ve ev işi ile ev dışındaki işi bir arada yürütmek zorunluluğu gibi konuların dile getirmeye bile yeni başladığı bir dönemdir (Walters, 2005: 9). Ayrıca Virginia Woolf, kadınların bilime, sosyal ve politik hayata katılımını da sorgular: "Üç Ginele" adlı kitabında değindiği "bilimin cinsiyetsiz olmadığı, bir erkek,

bir baba ve ayrıca hastalık" olduğu düşüncesi, çağdaş feminist araştırmacıların temalarından çoğunun işareti olur (Hekman, 2016: 196).

Yüzyıllar içinde ve birçok farklı ülkede kadınlar kendi cinsleri için seslerini yükseltirler ve çok çeşitli yollardan şikayetlerini, gereksinimlerini ve umutlarını diler getirirler. 1960'lara kadar "feminist" sözcüğü genellikle küçük düşürücüydü. Kadın hakları için verilen mücadeleye ne kadar çok karışırlarsa karışsınlar, pek az kasın kendisini "feminist" olarak betimlerdi. Kadınların 1960'lar ile 1970'lerde yeniden örgütlenmeye başladıklarında harekete Kadın Özgürlüğü (Women's Liberation) adı verildi. O yıllar feminizm sözcüğünün de genel kullanıma girmesine ve anlamının gelişmesine tanıklık etti. Medeni ve yasal eşitliğin hala tam olarak elde edilmediği düşünülse de, yeni hareket kadınların üretken ve toplumsal bireyler olarak edindikleri rollere özgü sorunlara yoğunlaşma eğilimindeydi. Bu yıllarda ayrıca, Britanya'daki feministler en azından ulusal sınırların ötesine uzanıp yurt dışındaki feministlerle ortak ne yanları olduğunu ya da olmadığını keşfetme yönünde bir çaba gösterdiler (Walters, 2005: 10).

2. Dalga Feminist hareket olarak tanımlanan, 1960'ların sonlarından itibaren feminist söylemler yeni bir boyut kazanır. Bu dönem feminist hareketler, Simone de Beauvoir'in "kadın doğulmaz, kadın olunur" görüşlerinden hareketle kadınların erkeklerden farklı oldukları, farklı bir kültüre ve farklı tarzlara sahip oldukları düşüncesinden beslenir. Bununla birlikte ikinci dalga feministler artık cinsler arasında sosyalizasyon yoluyla yaratılan eşitsizlikleri kadının ezilmesinin ana nedeni olarak görmüyorlardı. Tersine kadınların erkeklerden farklı yanlarının kadın özgürlüğünün tohumlarını içerdiği düşünülmekteydi. Erkeklik ve kadınlık arasındaki kutuplaşmayı azaltmak yerine, kadınların tarihsel ve psikolojik deneyimlerinden onlar için güç kaynağı olacak yanlar bulup tanımlanmaya çalışılıyordu (Aktaran: Aktaş, 2013: 61). Beauvoir'in 1949 yılında yazdığı "The Second Sex" (İkinci Cins) adlı kitabında kadınlığın toplum tarafından "Öteki" biçiminde inşa edildiği yönündeki görüşleri ikinci dalga teorik tartışmaların da önünü açar (Aktaran: Walters, 2005: 101-107).

Aydınlanmacı feminist teorinin, fırsat verilirse olanaklarını daha ileriye götürebilecek ve kendine bakabilecek, akılcı ve sorumlu bir kadın imajı sunduğunu belirten Donovan (1997) 19. yüzyılda öne çıkan feminist hareketleri ve kültürel feminizmi şöyle anlatır:

"Marry Wollstonecraft ve Sarah Grimke'nin kadınların erkeklerin hizmetçileri olarak toplumsallaşmaları ile ilgili ithamları feminist gündemde hala önemli bir madde olarak duruyor. Liberal teori tarafından getirilen önemli yasal değişiklikler, kadınların konumundaki ilerlemede önemli bir etkidir... 19. yüzyıl feminist teorisinde diğerleri ile eşit derecede önemli başka eğilimler de vardır. Aydınlanmacı liberal teorinin rasyonalist ve hukuksal alanı kapsayan hamlesinin ötesine giden bu düşünceler, "Kültürel feminizm" adı altında toplanabilir. Bu görüşe sahip olan feministler, siyasal değişime odaklanmaktansa daha geniş bir kültürel dönüşümü ararlar. Eleştirel düşünme ve kendini geliştirmenin önemini kabul ederken, hayatın akıldışı, sezgisel ve genellikle kolektif yönü üzerinde dururlar. Kadınlarla erkekler arasındaki benzerlikleri vurgulamak yerine genellikle kadınlık niteliklerinin kişisel kuvvet, gurur ve kamusal yenilenme kaynağı olarak kabul ettikleri farklılıklar üzerinde dururlar. Feminist toplumsal reform teorisi, kadınların kamusal alana mutlaka girmeleri ve oy kullanmaları gerektiğini, çünkü politikanın çürümüş (eril) dünyasının arıtılması için kadınların ahlaki bakış açılarına ihtiyaç duyulduğunu söylemektedir" (1997: 73-74).

Donovan'a göre kültürel feminist teorinin altında anaerkil bakış yatar. Temelde dişil etki ve değerler aracılığıyla yönlendirilen güçlü kadınların toplumdur. Kültürel feminizmin başlangıcı olarak kabul edilen Margareth Fuller'in 1845 yılında yazdığı "Woman in the Nineteenth Century" (19. Yüzyılda Kadın) adlı eseri, Avrupa'daki Romantik akımın bir ürünü olarak, Aydınlanmacıların mekanik bakış açılarından farklı biçimde bilginin duygusal, sezgisel yönü üzerine vurgu yapan geleneğim öncüsüdür. (Donovan, 1997: 75).

Feminist hareket ve feminist yaklaşım, birbirinden farklı alanlarda karşılık bulur. Feminist müzikoloji de bu alanlardan biri olur. Ruth Solie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians'da yer alan "Feminism" başlıklı makalesinde şöyle yazar:

"Müzikoloji, müzik teorisi ve etnomüzikolojide görülen kadınların refahına, kültür ve tarihe yaptıkları yaratıcı katılımın önemine bağlılık sayesinde, kadınların rollerini, deneyimlerini, katkılarını, aynı zamanda bu

rollerin sosyal yapı işlevi gören toplumsal cinsiyet tarafından farklı toplumsal durumlarda tanımlandığı çeşitli şekilleri kavramaya adanmış bir bilim vücuda gelmiştir. Feminist bilim; hem cinsiyet ve cinsiyet ideolojisi anlayışının bütün bir müzikal alanı etkilediği önemli bir yaklaşımla hem de kadınların yazdığı kompozisyonların ve besteci, yorumcu, müzik kullanıcısı olarak kadın etkinlikleri incelemelerinin yeniden hayat bulmasıyla ilgileniyordu. Özellikle feminist müzik bilimi, müziği cinsiyetleştirilmiş toplumsal bir düzenin hem bir bildirisi hem de bir ürünü olarak görür" (The New Grove Dictionary 2001: 664).

1.3.Feminist Müzikoloji

Feminist müzikoloji, postmodernizm, postyapısalcılık ve yapı-bozum gibi önemli düşünce akımlarını da içinde barındırır. Konu ile ilgili Ruth Solie şunları söyler:

"Hiç şüphe yok ki, şimdiki haliyle akademik feminizm, postmodernizm olmasaydı bu şeklini alamazdı... Postyapısalcılık ve yapıbozum ile birlikte yeni akademik yaklaşımlar zincirine kültürel çalışmalar ile queer teori de eklendi... bütün bu analiz çeşitleri, temelde kültürdeki farklı güç ilişkilerinin rolü ve sunum şekilleriyle birlikte, anlamı meydana getiren toplumsal süreçlerle ilgilenir... toplumsal kimlik, neyin bilindiğini, bilginin nasıl kullanıldığını ve sunumun nasıl yapıldığı, nasıl yorumlandığını kapsar" (The New Grove Dictionary 2001: 664).

Ruth Solie, akademik feminizmin, postmodernist düşünce bütünü olmadan bu hale gelemeyecek olduğunu ve postmodernizm, postyapısalcılık ve dekonstrüksiyonla birlikte 'queer'teoriyi içine aldığını yukarıdaki anlatımıyla belirtir. İdeolojilerin metinler ya da sanat yapıtları gibi ifadeler aracılığıyla yeniden üretilme biçimleri, Feminizm ve postmodernizmin ortak paydasıdır. Bu tutum, feminist müzikolojide -örneğin çok tartışılan cinsiyet etkileşiminin bir ifadesi olarak düşünülebilir. Gülçin Özkişi de feminist müzikoloji ve postmodernizm arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

"Postmodern düşünce, feminizmin özel yaşamla kamusal yaşam arasındaki ayrılığı reddedişine yakın olup, sınırları aşmaya meyillidir. Bu duruma en güçlü katkılardan biri, senteze dayalı ve bütün disiplinleri kapsayan bir eleştirel teoriyle sonuçlanan radikal disiplinlerarasılıktan gelir. Ancak, postmodernizmin, tartışmaları çözmeyi reddetme prensibi nedeniyle siyasi

açıdan belirsizlik içerirken; feminizmin, net bir etik bağlılık üzerinde ısrarcı olduğu gözden kaçırılmamalıdır" (Özkişi, 2013: 892).

David Beard ve Kenneth Gloag'ın "Musicology, The Key Concepts" başlıklı kitabında feminist müzikolojinin ortaya çıkışı ve öncüleri şöyle aktarılır:

“Feminizm, 1980’li yıllarda müzikoloji alanında temel bir mesele haline gelir, disiplinlerarası yaklaşımla yeni bir müzikoloji altında kategorize edilir. Müzikolojideki bu yeni alan, 1970’lerde müzikologların unutulmuş kadınları yeniden keşfetmesiyle ve deha, tarz, periyot gibi kavramların gözden geçirilmesiyle başlar...1980-1990 yılları arasında Susan McClary Marcia Citron ve Ruth Solie gibi müzikolojinin bu alanına öncülük eden müzikologlar kültürel, toplumsal ve siyasi koşullar nedeniyle kadın bestecilerin marjinal görülmesi üzerine düşünür” (Beard ve Gloag; 2006: 35).

Gülçin Özkişi (2013), Clara Schumann ve Fanny Mendhelson Henssel’in hayatı ve eserlerine ilişkin çalışmalar yapan Maria Citron’un, kadın bestecilerin araştırılması konusuna yaklaşımını ve çalışmalarını şöyle aktarır:

"Müzikologlar, Batı kanonunun yeniden yorumlanması bağlamında kadın bestecilerin katkılarının disiplinlerarası ve sosyo-kültürel bağlamda incelemesi gerekliliğini benimsemişlerdir. Kadın bestecilerin “müzikal sesi” için arayışlar, ilk olarak Nancy Reich ve Marcia Citron tarafından Clara Wieck Schumann ile Fanny Mendelssohn Hensel’in hayatları ve eserlerine ilişkin tarihsel kayıtlarda ele alınmıştır. Feminist eleştirinin canlanmasıyla birlikte, sıklıkla queerteorisi olarak ifade edilen eş-cinsiyete yönelme, psikolojik göstergeler ve bunların müzikal kompozisyonla ilişkisi, toplumsal cinsiyetin biyolojik kodlaması ve kadınların müzik alanında maruz kaldığı ataerkil baskılar gibi 21. yüzyılın önde gelen yönelimlerini de içeren ilgili alt-disiplinler ortaya çıkmıştır" (Özkişi, 2013:899).

Susan McClary'nin (1991) kadın bestecilerin hayatları ile ilgili yaptığı araştırmalar, kadın çalışmalarına ait ilk örnekler arasında yer alır. Ataerkil bir yapı altında sanatını icra edebilmiş yok denecek kadar az sayıdaki kadın besteci ve yorumcu, çalışmalarındaki yöntemi ve yaklaşımını Özkişi şu sözlerle özetler:

"Ataerkil kuralların boyunduruğunda sanatını icra edebilmiş ve yine de kendi kendini gerçekleştirme adına sanatsal yolda beceriyle yürümeyi başarmış ender kadınları övmek bir tarafa; McClary'nin, 19. yüzyıl büyük kadın bestecileriyle ilgili referansı *Feminine Endings*'in giriş bölümünde, sadece en tanınmış kadın bestecilerin isimleri (Clara Wieck Schumann, Fanny Mendelssohn Hensel, ve arkadaşları) sıralanmıştır. McClary bir yandan eski bestecileri araştırmasına dahil etmeyerek geleneksel Batı kanonunun yarattığı metodoloji tuzağından sakınırken diğer yandan da dikkatli bir şekilde incelemesini modern besteci ve yorumcularla sınırlandırmaktadır: Janika Vandervelde (d.1995); Laurie Anderson (d.1947) ve popüler müzik ikonu Madonna (d.1956). McClary'nin bu modern kadınların gelenek dışı başarısının somut örneği oldukları görüşüne karşıt olarak Vandervelde, Anderson ve Madonna'nın 20. yüzyılda hakim olan estetik farklılık, duyumculuk, erotizm ve tüketicilik standartlarına bağlı oldukları aşıkardır. Bununla birlikte, McClary'nin eski kadın bestecilerin repertuarlarının Batı kanonuna ait estetik kurallara aleni olarak uyması nedeniyle onları araştırmanın dışında bırakması anlaşılmalıdır. Erkek egemen müzik alanına ilişkin toplumsal cinsiyet değerlendirmesi yapabilmek için gereklilik arz eden bu hariç bırakma işlemine rağmen, McClary'nin görüşleri aslında feminizmin birinci ve ikinci dalgalarının temelini oluşturan yorumlamaları savunmaktadır" (Özkişi, 2013:910).

1.4. Erkek Egemen Gitar Tarihi

Giriş bölümünde Perrot'un, kadını "tarihin sessiz figüranı" olarak tanımlaması ve gitarın tarihsel gelişiminde kadınların 19. yüzyıl ortalarına kadar karşımıza çıkmaması "Erkek Egemen Gitar Tarihi" başlığını doğrular niteliktedir. Çerezcioğlu'nun (2015) belirttiği gibi tarih, var olan iktidar ilişkilerini ve sahiplerini geçmişe dönük bir meşrulaştırma aracı olarak, ideolojik bir işlev taşır. Yazar, tarihinin eldeki belgeleri seçerken öncelikle "vurgulamak istediği şeyi" odağına alması ve belgeleri, odağını destekleyecek biçimde seçiyor olmasına ilişkin düşüncenin tarih üzerine çeşitli tartışmaları başlattığını belirtir (Çerezcioğlu, 2015: 1447). Munslow da (2000) tarihin, zaman içinde değişimin araştırılması değil bu işle uğraşırken tarihçilerin ürettiği enformasyonun işlenmesi olduğunu belirtir ve anlatı formunun önemini vurgular. Üretilen enformasyonun dayanağı ise delil niteliğindeki belgelerdir (Aktaran: Çerezcioğlu, 2015: 1447).

Kimlik ve cinsiyet bağlamında kadınların erkek egemen gitar camiasında, ne zaman var olmaya başladıklarının ve yer bulma çabalarının açıklanabilmesi için gitarın tarihi de ele alınmalıdır. 20. yüzyılın müzikologlarından Erich Moritzvon Hornbostel ve Curt Sachs tarafından ortaya konan çalgı sınıflandırılmasına göre gitar, dört ana başlıktan biri olan kordofonlar (Chordophones)¹sınıfında yer alır. Hornbostel ve Sachs'a göre kordofonlar, basit ve bileşik olmak üzere iki kategoriden oluşur. Gitar da bileşik kordofonlar kategorisinin, saplı lavtalar alt gurubuna dahildir. Yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bilgilere göre gitar ve benzeri telli çalgılar yaklaşık 2500 yıllık geçmişe sahiptir. Uzun bir geçmişi olmasına rağmen, gitarın ne zaman ve nerede ortaya çıktığı konusunda iki farklı görüş vardır. Birincisi gitar Avrupa'da ortaya çıkan ve bu kıtaya özgü bir çalgıdır. İkincisi gitar, ortaçağda Araplar tarafından Avrupa'ya getirilen çalgılar arasından gelişmiştir. Gitarın kökenine yönelik yapılan çalışmalarda gitar benzeri pekçok çalgıya rastlanır. Nefer, Hitit çalgısı, pandora, kithara, lavta, guitarra latina, vihuela bu çalgılar arasındadır. Lavta ise bu çalgılar içinde en popüler olanıdır (Uluocak, 2011: 18-31).

Gitar müziğinin Rönesans ve Barok dönemlerine ait literatürünün çoğunu lavta ve vihuela için yazılmış eserlerin düzenlemeleri oluşturur. Bu nedenle lavta ve lavta müziği klasik gitar müziğinde önemli bir yere sahiptir. 10. ve 11. yüzyıllardan itibaren kullanılmaya başlayan lavta ve 16.-17. yüzyıllarda popüler olan lavta "lut" adıyla da bilinir. Yarım armut biçiminde gövdesi olan, uda benzeyen, altı çift telli ve perdeli bir çalgıdır. Parmakla telleri çekilerek çalınır.

Lavta bestecileri ve çalıcıları arasında üç isim öne çıkar. Bu isimlerden İngiliz John Dowland, 1563-1626 yılları arasında yaşamıştır. Fransız Adrian Le Roy, 1520-1598 yılları arasında yaşamış ve besteciliği ve lavta çalıcılığının yanısıra gitarist ve yayıncı olarak da bilinir. Üçüncü isim de 1687-1750 yılları arasında yaşamış Alman lavtacısı ve besteci Syllvius Leopold Weiss'tir. Öne çıkan bu üç bestecinin dışında 1500-1561 yılları arasından yaşadığı sanılan ve Aristokrat bir aileden geldiği bilinen Louis

¹Chordophones (Telli çalgılar): İki sabit nokta arasına gerilmiş bir ya da birden fazla telin titreşimiyle ses üreten çalgılardır. Bu çalgı sınıfında gitar, lavta, arp, mandolin gibi parmakla çalınan çalgılar ve keman, viola, çello, kontrbas gibi yayla çalınan çalgılar yer alır. Hornbostel ve Sacha'agöre kordofonlar çalgı sınıfı, basit ve bileşik olmak üzere iki kategoriye ayrılır (ULUOCAK, 2011:17).

Milan'ın eserleri de kendinden sonraki lavtacılar için ilham kaynağı olarak kabul edilir (Evans ve Evans1977: 115). Ayrıca 1685-1750 yılları arasında yaşamış Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın lavta sütleri de Barok dönem gitar müziği için önemli mirastır.

Vihuela da Rönesans döneminin popüler çalgılarından biridir. 13. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlayan bu çalgı gitara benzer. Farklı tel sayısına sahip çalgının en yaygın olanı altı çift tele sahip olanıdır. Çift teller, aynı ses yüksekliğinde ya da oktavına akort edilir. Çalgının gelişip yaygınlaşması 16. ve 17. yüzyılları bulur. Çoğunlukla İspanya'da kullanılmış olsa da İtalya ve Portekiz'de de varlığını sürdürür. Vihuela hakkındaki en güvenilir ve eski bilgiler, Flaman besteci ve teorisyen Tinctoris'e aittir. Tinctoris, 1487 yılına ait "Inventiones et Usus Musicae" adlı kitabında, çalgının İspanyol yapımı olduğunu, İtalyanlar tarafından "Viola" olarak adlandırıldığını yazar. 1510-1565 yılları arasında yaşamış İspanyol Müzik teorisyeni Juan Bermudo da "Declaracion de Instrumentos" adlı kitabında vihuela ve gitarı anlatır, çalma kurallarından bahseder. Bu dönemde Avrupa'nın diğer ülkelerinde lavta yaygın olarak kullanılırken İspanya'da vihuela popüler olur. (Uluocak, 2011: 33) Vihuela çalıcıları ve bestecileri arasında eserleri ilk yayınlanan besteci Louis Milan'dır. "Libro de Musica de Vihuela de Mano, Intitulado El Maestro" adlı kitabı, 1536'da Valencia'da yayınlanır. Bu kitap, vihuela için yayınlanan ilk kitaptır (Evans ve Evans, 1977: 17)

Barok dönemden itibaren "İspanyol gitarı" adı verilen, sonraları "Barok gitar" olarak adlandırılan beş çift telli gitar kullanılmaya başlanır. Bazı kaynaklar buna benzer gitarın 15. yüzyıl sonlarından itibaren kullanıldığını gösterse de yaygın olarak kullanımı 17. ve 18. yüzyıllardır. Özellikle 16. yüzyılda İspanya'da sosyal hayatta önemli yer tutan vihuela, yüzyılın sonundan itibaren Barok gitarın popüler olmaya başlamasıyla geri planda kalır. Vihuela eserleri oldukça karışık, kontrpuantal dokuda bestelenirken Barok gitar, sadece şarkılara ve danslara akorlarla eşlik etmek için kullanılır. Bu nedenle Barok gitarı çalmak vihuelaya göre daha kolaydır. Uluocak'ın aktarımına göre, İspanyol dilbilimci Sebastian Orosco Covarrubias gitarın ortaya çıkmasından sonra vihuela çalıcılarının azalması ile ilgili olarak 1611 yılında Madrid'de yayınlanan sözlüğünün vihuela maddesinde şunları yazar:

"Gitar ortaya çıktığından bu yana, vihuela çalanların ve öğrenenlerin sayısı gittikçe azaldı. Bu büyük bir kayıp. Çünkü vihuela ile her türlü müzik çalınabilmektedir. Oysa gitar, hem çalması çok kolay bir çalgı hem de sesi bir inek çanından başka bir şey değil..."(Aktaran: Uluocak, 2011: 18).

Barok dönemle birlikte Barok gitar da daha çok tercih edilmeye başlar, 1596 yılında Juan Carlos Amat'ın Barok gitar için yazdığı "Guitarra Espanola" adlı metodun yayınlanmasından sonra kullanımı yaygınlaşır. Barok gitar, dönemin sosyal, politik ve estetik eğilimlerini en iyi yansıtan, toplumun tüm katmanlarında kendine yer bulabilmiş ender çalgılardan biridir. Toplumun alt katmanlarının, orta sınıfın ve aristokratlar arasında hızla yaygınlaşan gitar zamanla kralların özel olarak dinledikleri ve çalmayı öğrendikleri çalgı olur ve başta İspanya olmak üzere tüm Avrupa'ya yayılır (Uluocak, 2011: 15).

18. yüzyılda gitar hem yapısı hem de müziği açısından değişir ve gelişir. Gitardaki en önemli yapısal değişiklik, 5 telli gitara 6. telin eklenmesi ve bu tel düzenlemesinin günümüze kadar gelmesidir. Süslemelerin azalması, tuşe üzerine 12 perde demiri yerleştirilmesi diğer değişikliklerdir. 18 yüzyılın sonlarına doğru -Fransız İhtilalı sonrası- gitar soyluların elinden çıkar ve halk arasında popüler olur (Elmas2003: 18). 18. yüzyıla kadar, çoğunlukla danslara ve şarkılara eşlik etmek amacıyla kullanılan gitarın popüler bir çalgı olmasıyla birlikte literatürü de gelişir. Gragnani (1768-1812), Ferdinando Carulli, 1770-1841), Mauro Giuliani, 1780-1849), Fernando Sor (1778-1839), Luigi Boccherini (1743-1805) gibi isimler, gitar eserleri verip, öğretmenlik, bestecilik ve çalıcılık konularında gitar müziğine ve gitar tarihine katkılarda bulunmuş isimler olarak 18. yüzyılda öne çıkar. Görüldüğü gibi bu döneme kadar erkek egemen bir seyir gösteren gitar müziği, 19.yy itibariyle kadınların da yer bulmaya başladıkları bir alan haline gelir.

2. BÖLÜM

GİTAR TARİHİNDE KADIN GİTARCILAR VE CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK KADIN GİTARCILAR

2.1. Gitar Tarihinde Kadın Gitarcılar

Gitar tarihine bakıldığında 19. yüzyıla kadar kadınların besteci ya da yorumcu olarak gitar literatüründe yer almadığı fark edilir. Paul Wells, "The Old Time Herald" adlı derginin 13. cildinin 9. sayısında yayımlanan "Woman Guitarist" başlıklı yazısında da eski dönemlerde kadının, vasat düzeydeki erkek solistlerin eşlikçisi olarak görüldüğünü yazar. Bölgeye ve yerel normlara bağlı olarak kadınların eşlikçi olma durumunun piyano ya da gitar çalması anlamına geldiğini belirtir. (http://www.oldtimeherald.org/archive/back_issues/volume-13/13-9/attic.html).

Wells'e göre, kadının profesyonellikten uzak tutulması, solist olarak kabul görmedikleri gibi eşlik yaptıkları solistlerin de vasat düzeyde olmaları toplumsal hiyerarşi ile ilişkilidir, toplumsal rollerin dayatmasıdır. Kısaca her alanda olduğu gibi toplumsal cinsiyet hiyerarşisi bu alanda da net şekilde göze çarpar. Ayrıca makalede kadının çalış tekniği, performansı değil nasıl giyindiği, nasıl oturduğu, giydiği elbisenin nasıl olduğu gibi detaylar öne çıkar. Bu durum da çoğunluğun "Erkek müzisyendir, kadın da ilham perisidir" düşüncesini destekler niteliktedir.

Musica Femina grubunun gitarcı üyesi Janna MacAuslan de "Guitar Music by Woman Composers" adlı kitabının önsözünde kadınların gitar literatüründe yok denecek kadar az olduğunu şu sözlerle anlatır:

"...1982 yılında mezun olduğum Lewia and Clark Koleji'nde çalıştığım sırada, 30 yıla varan sürede hiç kadın besteciye ait eser çalışmadığımı fark ettim. Bu gerçek beni, kadın gitarcılar ve eserleri hakkında araştırma yapmama neden oldu. Son 12 yıldır Kristan Apen ile birlikte Musica Femina Duo adıyla Amerika Birleşik Devletleri'nde konser turlarına çıktık ve kadın gitarcılarının eserlerini seslendirdik, onların hayatlarını anlattık... " (MacAuslan, 1997: 9).

"Guitar Music by Woman Composers" adlı kitabının yazarı ve aynı zamanda gitaracı Janna MacAuslan, flütçü Kristen Aspen ile birlikte "Musica Femina" adıyla 1981'de birlikte çalışmaya başlar. Kadınların tarihine ve kültürüne duydukları ortak ilgi ve klasik müzik tutkuları, MacAuslan ve Aspen'e kadın bestecilere ait eserlerin araştırılması konusunda ilham verir. "Guitar Music by Woman Composers" adlı katalog, Musica Femina grubunun iki üyesi Janna MacAuslan ve Kristen Aspen kadın bestecilerle ilgili araştırmalarından oluşur.

Yüzyıllar önce başlayan ve eşitlik ve özgürlük kavramlarının öne çıktığı Fransız Devrimi'nden sonra, ikincil konumun ne anlama geldiğini bilen kadınlarca devam eden eşitlik mücadelesinin, 19. yüzyılın ikinci yarısında 1. Dalga Feminist hareketin temelini oluşturduğu, kadınların eşit eğitim ve mülkiyet hakkı, oy hakkı için çalıştığı açıklanmıştı. 1. Dalga Feminist hareketi takip eden yıllarda kadın gitaracıların adının duyulmaya başlaması kadınların eşit eğitim hakkı mücadelesinin bir sonucu olarak görülebilir.

Kadın gitaracı ve bestecilerin adının anılmaya başladığı 1900'lü yıllarda da kadına destek olan erkek figürü, baba ve koca olarak karşımıza çıkar. Buna ilk örnek, literatürde adı geçen ilk kadın gitaracı 1907 doğumlu Maria Luisa Anido'dur. Maria Luisa'yı gitar çalmaya teşvik eden Babası Don Juan Carlos Anido, gitar müziğini ve gitaristleri konu alan "La Guitarra" adlı derginin yayıncısıdır (Evans, 1977: 30) Muhtemelen Don Juan Carlos Anido'nun "La Guitarra" dergisinin yayıncısı olması Maria Luisa'nın gitar çalmasıdaki belki de en önemli etkidir. Benzer bir örnek de Ida Presti'dir. 1924 doğumlu Fransız Gitaracı Ida Presti, kendisi gibi gitaracı eşi Alexander Lagoya ile gitar tarihinin ilk gitar ikilisini oluşturur. Burada da kadının kendine bir alanda yer bulma ve kendini kabul ettirme mücadelesinde destek olan erkek figürüne rastlanır. Günümüzde, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklara dayandırılan sosyal farklılıklar inandırıcılığını yitirmeye başlar. Doğru eğitim ve doğru teknik ile cinsler arasındaki farklılığın ortadan kalkabileceği kabul görmeye başlar.

Alicia Artz de gitar müziğinde adını duyuran başka bir kadın gitarcıdır. 16 Mart 1943 yılında Alicia Artz Amerika'nın New York şehrinde doğar. Erken yaşlarda sıra dışı müzik yeteneğini gösterir. Piyano ve flüt çalıştıktan bir süre sonra, 13 yaşında gitar dersleri almaya başlar. İlk öğretmeni New York'da Alexander Below olur. Daha sonra Fransa'da Ida Presti ve Alexander Lagoya ile çalışmalarını sürdürür. Sonraki yıllarda İngiltere'de Julian Bream ile çalışan Artzt, Darius Milhaud'dan bestecilik dersleri alır. 1969 yılına kadar ağırlıklı olarak Kuzey ve Güney Amerika'da konserler veren Artzt, Avrupa'da ilk kez 1969'da Londra'da konser verir. Çoğunluğunu John Duarte, Guido Sontorsola gibi bestecilerin kendisi için bestelediği eserlerden oluşan programı seslendirdiği konserler ve radyo programları oluşturur (McAuslen, 1997: 130).

Birinci bölümde de anlatıldığı gibi 1. ve 2. dünya savaşları sonrası ortaya çıkan ekonomik, sosyal ve kültürel sıkıntılar feministlerin temelde farklılıklar olan bir mücadeleye girmesine neden olur ve Simone de Beauvoir'ın slogan haline gelen "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözü 2. Dalga Feminizmin yolunu çizer. Bu dönemden sonra kadın gitarcuların adının çok daha fazla geçtiği görülür. Kadınların da gitar müziğinde yeri olduğunu gösteren ve kadın bestecilerin çalışmalarını ortaya çıkarma konusunda adı geçmesi gereken isimler Musica Femina üyeleridir.

MacAuslan ve Aspen, 1984 yılında ilk kaset kaydını yapar ve ilk turnelerine çıkar. 1985 yılında ikinci kaset kaydı yapılır. 1984-1994 yılları arasında "HOTWIRE: Women's Music and Culture" adlı dergide "Dikkate Değer Kadınlar" köşesinin hazırlanmasına katkıda bulunur. Musica Femina'nın üçüncü kaydı, "Returning Museto Music" adını taşır. 1989'da yapılan kayıt, 1993'de sonbaharında piyasaya sürülür. Grubun 10 yıllık konser turlarını kapsayan "Heartstreams" adlı albümü ise MacAuslan ve Aspen'in kendi bestelerinden oluşur. Janna MacAuslan'ın isteği üzerine kapak resmi için Anne Bencedan görevlendirilir.

Teksaslı yerli olan Janna MacAuslan 1951'de doğar. El Paso Teksas Üniversitesi'nde gitar performansı okuduktan sonra öğretmeni ve düet arkadaşı Abraham Spector ile Southwest ve Meksika'ya konserler verir. 1977 yılından 1978 yılının ortalarına kadar Batı Berlin'de "Oriijinal Womens" adlı müzik topluluğu ile

gerçekleştirilen konserlerde gitar çalar. 1981 yılında Oregon taşınmadan önce, Kaliforniya'da konserler verir ve Janna Lewis and Clark Koleji'nde Müzik derecesi Master öğretmenlik yapar. Janna Lewis and Clark kolejinde Ian Mitchell, James Kline ve Scott Kritzer gitar eğitimi alana Janna MacAuslan kadın bestecileri ve müziklerini araştırma kapsamında, gitar ve diğer çalgılar için derlenmiş solo ve oda müziği eserleri, şarkıları dahil olmak üzere kadın bestecilerin eserlerini listeleyen "Guitar Music by Women Composers" başlıklı bir katalog hazırlar. Bu katalogda, eser listesinin yanı sıra kadın bestecilerin biyografileri de yer alır(www.alternativesoundpdx.com).

Musica Femina'nın diğer üyesi flütçü Kristan Aspen de 1948 yılında, Washington eyaletindeki kuzey Maine'in kırsal kasabasında doğar. Eğitimi boyunca klasik müzik ile ilgilenir. Sosyoloji bölümünden mezun olunca Oberlin Koleji'ne girer, kadın hareketlerine katılır. Müzikten uzak olduğu bu dönem boyunca dilbilim ve oto mekaniği alanlarında eğitim alır. İkinci dil olarak İngilizce öğrenir. Sekiz yıl aradan sonra, dört yıl süren ulusal feminist hareketlerde yer alır."Izquierda Ensemble" adlı müzik grubu ile tekrar müzik yapmaya başlar. Grubun "Sessiz Fırtına" adında LP albümü, 1979 yılında yayınlanır. Aspen, 1981 yılından itibaren Jane Bowers, Marilyn Shotola ve Marcy Lohman ile birlikte klasik müzikte kadınlar ve flüt repertuarı konularına odaklanır, bu alanlarda çalışmalar yapar (www.alternativesoundpdx.com).

Günümüzün önemli kadın gitarcılarında biri de Eleftheria Kotzia'dır. 1965 yılında Yunanistan'da doğan Kotzia, Müzik eğitimine Atina Ulusal Konservatuvarında başlar. Daha sonra eğitimine Londra'da Guildhall Müzik Akademisi'nde devam eder. İki kez Julian Bream'in master sınıfına burslu olarak seçilir. Bream ile gitar çalışmalarını sürdürür. Dünyanın pekçok ülkesinde solo ve orkestra eşliğinde konserler verir. Milan'da düzenlenen 6. uluslararası gitar yorumcuları yarışmasında birincilik ödülü alır. Aralarında, Atina'da düzenlenen Tavener festivali, İspanya'da Segovia anısına düzenlenen festival, Amerikan gitar festivali, İngiltere'de King's Lynn ve Bournemouth festivallerinin bulunduğu pekçok ulusal ve uluslararası festivalde yer alır. Konser ve CD çalışmaları yanısıra Atina Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmaktadır (<http://www.eleftheria.info>).

Nora Bushmann da Almanya'nın tanınmış gitarist ve öğretmenlerinden biridir. Berlin'de doğan Buschmann ilk müzik derslerini Weimar'daki Liszt Müzik Akademi'sinde, Hubert Kappel'den alır. Sonrasında çalışmalarını, David Russell, Manuel Barrueco, Oscar Ghiglia ve Thomas Müller-Pering gibi tanınmış gitaristlerle sürdürür. Nora Buschma'nın katıldığı pekçok ulusal ve uluslararası yarışmada ödüller alır. Bu ödüller arasında, 1986 yılında Çekoslovakya'da düzenlenen Kutna Hora uluslararası gitar yarışmasında, 1987 yılında Heitor Villa-Lobos adına Macaristan'da düzenlenen yarışmada ve 1992 yılında Almanya'da ve 1993 yılında İtalya'da düzenlenen yarışmalarda kazandığı birincilikler sayılabilir. Katıldığı yarışmalar ve radyo programları yanında Frankfurt, Nürnberg ve Bonn'da konserler verir. Yunanistan'da bulunduğu dört yıl içinde, oda müziği ve öğretmenliğe yönelir. Ayrıca Geleneksel Yunan müziği ve Bizans şarkıları üzerinde çalışır. Hala düzenli olarak konserler veren ve öğretmenliğe devam eden Nora Buschmann, aralarında Almanya, Macaristan, Brezilya, Ukrayna, İsviçre, İspanya, Yunanistan, Romanya, Rusya, Polonya'nın bulunduğu pekçok ülkede düzenlenen gitar festivallerine öğretmen olarak katılır. Ayrıca, Türkiye'de, İstanbul, Adana ve Karaburun'da düzenlenen festivallerde de yer alır. CD'leri arasında "Live in Bern", "Süite Oriental" adını taşıyan iki albüm bulunur. Live in Bern adını taşıyan albümü, Almanya'da verdiği ve aynı başlığı taşıyan konserin kaydıdır (www.nora-bushmann.de).

1980'lerden sonra kadın gitarcılara daha çok rastlanır. Bunlardan biri Xuefei Yang'dır. 1977 yılında doğan gitarist Xuefei Yang, gitar çalmaya 7 yaşında çalmaya başlar. 10 yaşında 1.Çin Gitar Festivali'nde çalarak büyük bir başarı kazanır. 4 yıl sonra, 14 yaşında Madrid konseri veren Xuefei Yang'ı gitar konçertosu ile ünlü 20.yy İspanyol bestecisi Rodrigo izler. Klasik gitarın dünya çapındaki birkaç isminden biri olan Xuefei Yang, 2009 yılında Classic FM tarafından günümüzün "En İyi 100 Sanatçısı" arasında gösterilir. İngiltere, Avrupa ve Asya'dan Kuzey Amerika'ya uzanan 40'dan fazla ülkede konser verir. 2000 yılında Ivor Mairants Uluslararası Gitar Yarışması'nı kazanan ve Londra'da yaşayan Yang, 2005 yılında EMI Classical sanatçısı olur(www.xuefeiyang.com).

1980 yılında Hırvatistan'ın Zagreb kentine yakın Karlovac adlı bir kasabada doğan Ana Vidovic, günümüzde iyi gitaristler arasında yer alır. 5 yaşında gitar çalmaya başlar ve 7 yaşında ilk konserini verir. 11 yaşındaki uluslararası performansının ardından, 13 yaşında Profesör Istvan Romer ile çalışmalarına devam eder. Daha sonra Zagreb'de Ulusal Müzik Akademisi'nde çalışmalarını sürdürür. 2005 yılında mezun olan Vidovic, Peabody Konservatuvarı'nda Manuel Barrueco ile çalışmak için bir davetiye alır. 1988'de ilk konserini veren Vidovic, aralarında New York, Londra, Paris, Viyana, Salzburg, Roma, Budapeşte, Varşova, Tel Aviv, Oslo, Kopenhag, Toronto'nun bulunduğu çok sayıda ülkede ve şehirde konser verir. Mel Bay yapım şirketi tarafından 2009'da gerçekleştirilen "Guitar Artistry in Concert" adlı DVD, Vidovic'in konserlerinde seslendirdiği Piazzolla, Pierre Bensusan, Sergio Assad, Stanley Myers, Villa - Lobos ve Agustin Barrios Mangoré'nin eserlerinden oluşur. 2006'da da aynı şirket tarafından yapılan "Guitar Virtuoso " adlı albümde de Bach, Torroba, Paganini ve Walton'un eserleri yer alır (www.anavidovic.com).

2.2. Türkiye'de Klasik Gitar

Türkiye'deki tarihi 1930'lu yıllara dayanan klasik gitarın, tanınması ve yaygınlaşması konser vermeye gelen yabancı gitarcular, radyo ve televizyon yayınları, yurtdışına giden kişilerin aldığı nota ve plaklarla olur. 1930'lu yılların başlarında, klasik gitar çalan ve öğrenci yetiştiren Mario Parodi, Andrea Paleologo, Ertuğrul Şatıroğlu, Fazıl Abrak gibi isimler klasik gitarı, sadece eğlence müziğinde kullanılan, şarkılara eşlik edilen bir çalgı olmaktan da kurtaran isimlerdir (Elmas, 1994: 54).

Andrea Paleologo'nun öğrencisi Ziya Aydın, gitar müziğine ve hazırladığı ilk gitar metodu ile gitar eğitimine önemli katkı sağlar. 1904-1980 yılları arasında yaşamış gitarist, öğretmen ve besteci Ziya Aydın, Ankara'da kurduğu "Gitar Sevenler Derneği" ve yetiştirdiği öğrencileri ile gitar eğitimi konusunda etkili olur. Uzun yıllar özel dersler şeklinde devam eden gitar eğitimi, 1960'lara gelindiğinde okullarda verilmeye başlanır. Gitar eğitiminin verildiği ilk okullardan biri Meleknaz Bale Okulu'dur. Burada verilen yarı zamanlı gitar eğitimi 1968-1973 yılları arasındadır.

Konservatuar'daki gitar eğitimi 1977-1978 öğretim yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda, eğitim fakültesinde gitar eğitimi de 1983-1984 öğretim yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde başlar (Elmas, 1994: 55).

1979'da Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nden mezun olan Küçükay İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda Yüksek Lisans, G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nde Sanatta Yeterlik çalışmalarını tamamlar ve pek çok albüme imza atar. Bekir Küçükay halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır (Küçükay, 1992: 129).

Fatih Akbulut ise 1994 yılında İ.Ü. Devlet Konservatuari'ndan mezun olduktan sonra aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Yüksek Lisans tezini tamamlar. 2003 yılında Bekir Küçükay danışmanlığında” Temel Armoni Kurallarının Gitara Uyarlanmasında Challan Armoni yaklaşımları üzerine bir yöntem Araştırması” başlığı altındaki Sanatta Yeterlik tezini tamamlayan Fatih Akbulut, birçok konserlerde ve festivallerde yer alır. Eğitimi süresince Wolfgang Landle, Alan Thomas, Carlos Bonell gibi isimlerle “masterclass” çalışmaları yapan ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari Piyano Anasanat Dalı, Gitar Sanat Dalı Yarı Zamanlı, Lise ve Lisans devrelerinde Bekir Küçükay'ın asistanı olarak Öğretim Görevliliği yapan Fatih Akbulut, halen Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda öğretim görevliliğini sürdürmektedir (Görüşme:10.02.2016) .

Ahmet Kanneçi de Türk gitarist ve öğretmenlerden biridir. 1957 yılında doğan Kanneçi, eğitimine Erol Küyel ile başlar, Nusret Kayar ve Turgay Erdener ile sürdürür. ODTÜ'de mimarlık fakültesinden mezun olduktan sonra gitar çalıcılığına ağırlık verir. Julian Byzantine, José Thomas, Andrés Segovia, Alirio Diaz ile çalıştı. Türkiye'ye döndükten sonra senfoni orkestraları eşliğinde konserler ve resitaller veren ve Ayhan Erhan ile birlikte oda müziği çalışmaları da yapan Kanneçi, Ankara Devlet Konservatuari'nda ve Bilkent Üniversitesi Müzik Bölümü'nde gitar sınıfı açılması çalışmalarında da yer alır. İki yıl ODTÜ'de öğretim üyeliği yapan Kanneçi, öğretim üyeliği görevine Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda devam etmektedir (Kanneçi, 1988: 5).

2.3. Türkiye'de Kadın Gitarcular

Son yıllarda Türk gitarcuların da adı duyulmaya başlar. Bu isimler arasında Ece Sheriff, Ayşegül Koca ve Hande Cangökçe vardır. Türkiye'de gitar alanında çalışmalar yapan, eğitimcilik gibi rollerde bulunan pek çok kadın müzisyen olmasına karşın çalışmanın örnek olayının bu üç isimle ilişkilendirilmesi, bu gitarcuların Türkiye ve Türkiye dışında sürekli olarak konserler veren, festivallerde yer alan ve müzik etkinliklerine davet edilen aktif çalıcılar olmalarından kaynaklanır. 1992 yılında TRT İstanbul Radyosu çocuk korosunda müzik hayatına başlayan Ece Sheriff, daha sonra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarına gitar bölümüne tam zamanlı olarak kabul edilir. Ortaokul, lise, üniversite ve yüksek lisans eğitimi boyuca çalışmalarını Bekir Küçükay ile sürdürür. Gitar eğitiminin yanısıra piyano eğitimi de alan Ece Sheriff, konservatuar yıllarından itibaren solo konserler vermeye başlar. Masterclasslara ve workshoplara katılır. Her yaştan gitar öğrencisine ders vermesinin yanısıra yaptığı düzenlemelerle gitar repertuarına katkıda bulunur. Yüksek lisans tezi olarak hazırladığı Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferit Alnar gibi bestecilerin piyano eserlerinden örneklerin iki gitar için düzenlemeleri bu çalışmalardan biridir. Ece Sheriff müzik hayatına yorumcu ve eğitmen olarak devam etmektedir (Görüşme: 26.01.2016).

Türk kadın gitarculardan biri de Ayşegül Koca'dır. Ayşegül Koca, 12 Haziran 1989'da Ankara'da doğar. Gitarla 8 yaşında tanışır. Akademik eğitimine 12 yaşında Bilkent Üniversitesi Müzik Hazırlık İlköğretim Okulu'nda Dr. Kürşad Terci ile başlar. Kısa zaman da tekniği ve yorumunda büyük ilerleme kaydederek pek çok konser verir. 2006 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik Hazırlık Lisesi'nden Doç. Dr. Kağan Korad'ın öğrencisi olarak mezun olur ve daha sonra, Hollanda'da Maastricht Konservatuarı'na kabul edilerek Prof. Carlo Marchione ile çalışmaya hak kazanır. Burada lisans eğitimini tamamladıktan sonra Mayıs 2008'de başarılı bir resital gerçekleştirerek mezun olur. Genç gitarist bugüne kadar yurt içi ve yurt dışındaki yarışmalarda büyük başarılar gösterir, çalışıyla dünya çapında gitar otoritelerinin beğenisini ve takdirini kazanır. Ayşegül Koca, Almanya'da Koblenz Gitar Akademisi'nde Aniello Desiderio ile sürdürdüğü Master programından 2010 Mayıs ayında "Artist ve Solist" diplomaları

olarak başarıyla mezun olur. Halen kariyerine sahne gitaristi olarak devam eder(www.bilkent.edu.tr).

Türk Kadın gitarcılardan bir diğer isim de Hande Cangökçe'dir. 1984 doğumlu Gitarist Cangökçe, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Bekir Küçükay'ın sınıfında Lisans, Master ve Sanatta Yeterlilik derecesini almaya hak kazanır. Fransa'da, Strasbourg Académie Supérieure de Musique Konservatuvarı'nda solistler için gitar programını kazanarak, Duo Melis'in üyesi olan Susana Prieto ile klasik gitar yorumculuğu üzerine ve Prof. Yasunori İmamura ile Barok müzik yorumculuğu, üzerine çalışır. Öğrenciliği süresince Zoran Dugic, Lily Afshar, Marco Socias, Liviu Georgescu, Bosko Radojkovic, Hopkinson Smith, Carlo Marchione, Tilmann Hopstock, Lorenzo Micheli gibi dünyaca ünlü eğitimci ve virtüözlerle çalışma fırsatı bulur ve Avrupa'daki pek çok konservatuardan davet alır. 2000 yılından bu yana uluslararası pek çok festivalde solist olarak sahne alan Cangökçe, pek çok eserin Türkiye ve dünya prömiyerlerini gerçekleştirmiştir. Televizyon ve radyo programlarına katılır. Yer aldığı iki albümden ilki, "5 Gitar Eseri" Yıldız Teknik Üniversitesi'nin katkılarıyla, ikinci albüm "Gitarla Buluşma" Bilkent ve Çağsav işbirliğiyle piyasaya sürülür. Bekir Küçükay'ın yazdığı "Çocuklar İçin Gitar Metodu" kitabı için hazırlanan DVD de Küçükay ile duo olarak yer alır. 2007 yılında Lisans mezuniyetiyle "Concerto Métis" in Roland Dyens Türkiye prömiyerini gerçekleştirir. 2009 yılında Samsun Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Mezunlar Orkestrası (AGSLM) ile "Vivaldi Guitar Concerto in D", 2010 yılında "Malcolm Arnold Gitar Konçertosu" 2012 yılında AGSLM orkestrası ile "J.Rodrigo Concierto de Aranjuez" seslendirdiği diğer konçertolardır. Hande Cangökçe, Mete Sarpınar ile çağdaş notasyon ve 20.yy müziği, Kemal Tosun ile armoni, günümüzün ud virtüözlerinden Muhterem Sezgin ile ud, Türk Sanat Müziği nazariyatı, sistem ve modları üzerine çalışmıştır. Emel Çelebioğlu ile form bilgisi ve analizi ve müzik terminolojisi ,dünyanın sayılı theorbo çalıcılarından biri olan Prof. Yasunori İmamura ile theorbo, basse continue, (sürekli bas üzerine doğaçlama teknikleri, eski gitar müziği repertuarı ve Baroque interprétation, barok müziği yorumlama çalışmaları gerçekleştirir. Solo kariyerinin yanı sıra duo projelerde bulunur, 2005 yılında kurduğu Cangokce-Altınörs Duo ve 2010 yılında piyanist Gökçe

Üğdül Güven ile kurduğu Duonen ile çeşitli performanslar sergiler. 2015 yılında, theorbo'dan gitara arylar düzenleyerek çeşitli opera sanatçıları ile bir araya gelir ve kayıtlar gerçekleştirir. Barok arylar projesi üzerine halen düzenleme çalışmalarını yürütmekte ve repertuarını genişleten Cangökçe Edirne Devlet Konservatuari'nda öğretim görevliliğini de sürdürmektedir (Görüşme: 27.01.2016).

2.4. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Feminist Hareket Çerçevesinde Kadın Gitarcular: Üç Örnek Gitarist

“Gitar Tarihinde Kadın Gitarcular” bölümünde de görüldüğü gibi kadın gitarcular 1900'lerden itibaren gitar tarihinde adlarını duyurmaya başlarlar. 1970'lerin 2. Dalga Feminist akımının etkisiyle toplumsal cinsiyet rollerinde ve patriarkal sistemin hissedildiği alanlarda kadınların karşıt duruşu şekillenmeye başlar. 2. Dalga Feminist harekette göze çarpan bir diğer karşı çıkış da özcü düşünceye yöneliktir. 2. Dalga Feminist akım perspektifinde, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklara dayandırılan sosyal farklılıklar inandırıcılığını yitirmeye başlar. Doğru eğitim ve doğru teknik ile cinsler arasındaki farklılığın ortadan kalkabileceği kabul görmeye başlar. Ancak bu düşüncenin kabul görmesi pek de kolay olmaz. 1900'lü yıllarda kadına, baba ve koca olarak destek olan karşımıza çıkan erkek figürü, günümüzde öğretmen olarak karşımıza çıkar. Bu konu ile ilgili örnek gösterilebilecek ve görüşlerine başvurulmuş iki erkek müzisyen Bekir Küçükay ve Fatih Akbulut'tur. 1979'da Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nden (G.Ü.G.E.F.) mezun olan Küçükay İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda Yüksek Lisans, G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nde Sanatta Yeterlik çalışmalarını tamamlar ve pek çok albüme imza atar. Bekir Küçükay halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır. Fatih Akbulut ise 1994 yılında İ.Ü. Devlet Konservatuari'ndan mezun olduktan sonra aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Yüksek Lisans tezini tamamlar. 2003 yılında Bekir Küçükay danışmanlığında “Temel Armoni Kurallarının Gitara Uyarlanmasında Challan Armoni Yaklaşımları Üzerine Bir Yöntem Araştırması” başlığı altındaki Sanatta

Yeterlik tezini tamamlayan Fatih Akbulut, birçok konserde ve festivalde yer alır. Eğitimi süresince Wolfgang Landle, Alan Thomas, Carlos Bonell gibi isimlerle masterclass çalışmaları yapan ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı, Gitar Sanat Dalı Yarı Zamanlı, Lise ve Lisans devrelerinde Bekir Küçükay'ın asistanı olarak Öğretim Görevliliği yapan Fatih Akbulut, halen Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim görevliliğini sürdürmektedir.

Bekir Küçükay, özcü düşünceye karşı çıkar ve çalıcılığın cinsiyetle değil doğru teknikle ilişkili olduğunu ifade eder. Bu açıdan yukarıda adı geçen kadına çalışmalarında destek olan yardımcı erkek figürlerinden biridir. Küçükay, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılığın çalıcılıkta geçerli olmadığını, doğru teknik ve çok çalışmanın belirleyici olduğunu ancak kadın erkek arasındaki biyolojik farklılıkları savunan öğretmenlerin olduğunu da şöyle anlatır:

"Birçok öğretmen sınavda kız öğrenci almak istemez. Ben bunlara çok şahit oldum. Fiziksel zayıflığı nedeniyle... Mesela Hande'nin Okula girişi ve çıkışı arasında çok büyük fark var. Ve okuldaki tüm öğretmenleri ve arkadaşlarını şaşırttı. İlk başta onu okula alacaksın uğraşacaksın. Onu kimse istemiyor. Ben Hande ile uğraştım Çünkü kafamda bir şey var... Benim hoşuma da gitti uğraşmak... Uğraşıyorsun ve sonuç alıyorsun. Tamamen doğru teknik, çalışırsan olur " (Görüşme: 28.01.2016).

Küçükay, yukarıda geçen açıklamaya ek olarak, fiziksel gücün dolayısıyla cinsiyet farklılığına dayanan düşüncenin de günümüzde hala var olduğunu fakat bu düşünceye katılmadığını şu sözlerle anlatır:

"...Genelde hocalarda şöyle bir düşünce var: Güçlü olsun iyi ses çıkarsın bu yüzden kimse kız öğrencilerden bir şey beklemiyor... ama ben ona inanmadığım için bendeki kız öğrencilerin sayısı diğer öğretmenlere göre fazlaydı.. Esas olan tekniktir. Enstrüman bir dildir. Herkesin sesi farklıdır ve bu bir kişilik özelliğidir. Gitarın sesi de böyledir. Tekniği doğru olarak verdikten ve hazmedildikten sonra parçaların müziği ortaya çıkar" (Görüşme: 28.01.2016).

Küçükay, kadınlara olan önyargıdan dolayı ve fiziksel yapı bahane edilerek kız öğrenciler daha az tercih edildiği söylemiyle, özcü düşünceye dayanan görüşlerin azalmış olsa da devam ettiğini gösterir. Küçükay'a göre sadece müzik düşünüldüğünde aslında her şey çözülmüş olur ve herkes her şeyi çalmak zorunda değil. Konu ile ilgili benzer bir açıklama da gitaracı Ece Sheriff ile ilgilidir:

"Ece keman öğrencisi olarak başlamıştı ama hocası ile fazla anlayamamış ve bölüm değişikliği istedi. İnce yapılı, narin, çıtı pıtı, gözümün içine bakıyor... Ben de aldım onu ve o da okuldaki hocaları şaşırtan bir öğrenci oldu. Ama evlendikten sonra gitar hayatı bitti" (Görüşme: 28.01.2016).

Özcü düşünceye karşı çıkışın ve yardımcı erkek figürünün örneği olan bu açıklamada, bir başka önemli konu da göze çarpar. Bu, atfedilen ve kabullenilmiş cinsiyet rolleridir. Biyolojik farklılıkların önemini yitirdiği ancak kadına ve erkeğe atfedilen rollerin hala devam ettiği gözlenir. Yukarıdaki alıntıda "...ama evlendikten sonra gitar hayatı bitti..." ifadesi buna örnektir. Her ne kadar biyolojik farklılıklar önemini yitirmiş olsa da biyolojik farklılıklara yaslanarak oluşmuş toplumsal cinsiyet rolleri kadının, evlilik sonrasında hayatındaki öncelik sırasının değişmesine neden olur. "Tarihin cinsiyetleştirilmesi" ve bu cinsiyetleştirmenin doğallaşması gibi toplumun kadına yüklediği "annelik" görevi de kadın tarafından doğal karşılanır ve kabullenir. Ece Sheriff de kadına yüklenen görevlerin kabul edildiğini "...iyi bir çalıcı olmak için eve kapanıp saatlerce çalışmak gerekir ama ev dağınıksa, mutfak kirliyse, yemek yapılacaksa ister istemez önceliği bu işlere veriyorsun evlendiğinde. Ev dağınıkken, çocuğun varken sen odaya kapanıp çalışmıyorsun..." (Görüşme; 26. 01. 2016) sözleriyle desteklerken, dolaylı olarak da çalıcılığın biyolojik farklılıklarla ilgili olmadığını altını çizer. Ece Sheriff kendisiyle yapılan görüşmede, gitar çalmayla ilgili olarak kadın olmanın getirdiği fizyolojik zorlukların olduğunu belirtir. Ancak Sheriff'e göre gitar çalıcılığıyla ilgili toplumsal dayatmalar ve önyargılar, kadın üzerinde daha fazladır.

"... 'kadın gitaracı, ne bekleyebilirsin ki?' cümlesini çok duydum hem okulda hem dışarıda da... Zaten erkek gitaracılar arasında bu hep var. Kadın gitaracıdan çıkan ses, erkekteki gibi gümbür gümbür olmuyor. Okulda öğrenci iken çok

yaşadım, hocalar arasında konuşulduğunu duydum. Bakış açıları belli. Yani şu konuda haklılar. Onlar gibi yüksek ses elde edemiyoruz. Mesela benim sesim çok yüksektir ama tırnak sorunu yaşadığımda bu yüksek ses bitiyor. Hep tökezleme halinde... Kadın olmanın getirdiği fizyolojik sıkıntılar var, toplumsal dayatmalar, önyargılar var..." (Görüşme: 26. 01. 2016)

Ece Sheriff'in bu açıklamaları, Paglia'nın cinsiyetle ilgili görüşlerine örnektir. Hatırlanacağı gibi Paglia, biyolojik özelliklerinden dolayı kadına atfedilen görevler olduğunu ve bunun da kadınlar tarafından zaman içinde doğal karşılanmaya başladığını belirterek, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin oluşmasında bu durumun önemini vurgular. Diğer taraftan toplumsal cinsiyet rollerinin, kadına öğrettiği ve içselleştirdiği düzenli olmak, titiz olmak gibi özelliklerin kadın tarafından avantaja çevrildiği de gözlenir. Bu konu ile ilgili Fatih Akbulut ise şöyle der:

"Eğitmenliğim süresince edindiğim tecrübelerle dayanarak söyleyebilirim ki; kız öğrenciler çalışma açısından daha sistemliler. Örneğin; Öğrencilerim içerisinde en başarılı olanı bir kız. Bir eğitmen olarak, daha başarılı olmasını, derslerde verdiğim gelişmeye yönelik ipuçlarını dikkate alıp uygulamasına bağlıyorum. Erkek öğrencilerin çoğu bildiklerini uyguluyorlar" (Görüşme: 20.02.2016).

Fatih Akbulut, erkek ve kadın arasındaki fiziksel farklılığın gitar çalma da önemli bir etken olmadığı kanaatinde olduğunu, gitar çalma becerisinin ağırlıklı olarak kas gücüne dayalı değil, psikomotor beceriye dayalı olduğunu belirtir:

"...kanımca bu nedenledir ki; çalgı yarışmalarında, spor müsabakalarının aksine, kadın erkek ayrımı yoktur. Ayrıca Fiziksel nedenlerle kadınların gitar çalamayacağı hızlanamayacağı düşüncesine katılmıyorum. Böyle düşünenler Ana Vidovic'i ya da başka kadın gitarcuları izlemediler sanırım" (Görüşme 20.02.2016).

Beauvoir, kadınların toplumun kendilerine biçtiği rolü sessizce kabul etmek yerine insanların kendi kimlik ve rollerini seçebileceğinde ısrar ettiğini ve Batı ülkelerinin çoğunda olduğu gibi toplumsal yapıya meydan okuduğunu söyler. Bununla

ilgili örnek Hande Cangökçe'dir. Yukarıda sözü geçen özcü düşünceye dayalı yaklaşımlarla sıkça karşılaştığını belirten Cangökçe, Beauvoir'ın kadınların kendi kimlik ve rollerini seçebileceği düşüncesini şu sözlerle örnekler:

"...Benim unutamadığım bir iki şey var, maruz kaldığım: Bir kere genel olarak ülkedeki gitaristlerin adı sayılırken benim adımın söylenmediği oldu mesela ve çok yakınımıdaki insanlar yaptı bunu. İşte şu var, bu var, bu var.. Hepsi erkek gitarist ama benim adım yok, Ayşegül yok vs.. Neden? Ben kadının, gitarist değilim. Gitarist olamam, benden gitarist olmaz. Ama şimdi o insanlar başka işlerle meşgul ben devam ediyorum bu işi yapmaya. Çünkü gerçekten bu işin cinsiyetle bir alakası olmadığı, çalışmakla, istemekle, doğru teknikle ilgili orantılı olduğu görüldü. Evet başarı çok güzeldir. Müthiş bir şeydir, herkes sahip olmak ister ama bu yolda nasıl bir çetrefillik, çile olduğunu görünce herkes kaçışmaya başlar. Bu çileyi çekmeyi göze almış insanlara saygı duymayı öğrettik o insanlara. Öyle söyleyeyim. Sonunda öğrettik yani..." (Görüşme: 27.01.2016).

Hande Cangökçe, yukarıdaki açıklamalarına ek olarak kendisinin özcü düşünceye ve özcü düşünceyi savunanlara karşı sürekli savaş halinde olduğunu belirtir. İşin içine içine girdikçe, doğru teknikleri öğrendikçe cinsiyet farklılığının önemli olmadığı görüşünde olan Cangökçe, kadınların toplumsal baskıyla yetiştiğini, bu baskı ile yetiştiğini de savunur. Ona göre kadın gitaristlerin çok az sayıda olmasının nedeni de kadının, sözü geçen bu baskıyla yetişmesinden kaynaklıdır. "Sırtında gitarı ile görünce bir küçüksemeler, bir tepeden bakmalar!" "ne kadar çalabilir ki!" ve benzeri ifadelerle maruz kaldığını ifade eden gitaracı Cangökçe, "ama sonra bütün ağızları kapattım, ceketlerinin o düğmelerini iliklettik" cümlesiyle, bu tip yaklaşımlarla sürekli savaş halinde olduğunun altını çizer. Ona göre bu savaş da sürekli sahnede çalarak kazanılır. Cangökçe konuyla ilgili şu sözleri de ekler:

"...Hiç tevazu gösteremeyeceğim bu konuda. Şu anda böyle bir şeyin kaldığına inanmıyorum eğer gerçekten birtakım şeylere şahit oldularsa Türk kadın gitaristlerin sahnede yaptıklarını gördülerse Türk erkeklerinin böyle bir düşünceleri kalmamış olmalı. Eğer hala varsa böyle düşünceleri ya görmemişlerdir, ya bilmiyorlardır ya da dediğim gibi evrimle ilgili bir sıkıntıları vardır. Bu bir gerçek!..." (Görüşme 27.01.2016).

Cangökçe, fiziksel yeterlilik, doğadan gelen özelliklerle ilgili olarak da şu örneği verir:

"Ben Johann Sebastian Bach'ın Re Minör Prelüde'ünde elimi sakatlamıştım. Ama hiç gerek yoktu buna. Oktavını alırsın, Fa'yı hafif tutar bir rubato ile bareye geçersin falan.. Bu şekilde de yapılabilir, kendini zorlamanın hiç anlamı yok. Aslında bu konuda kadın-erkek ayırımı yapmak da yanlış. Dünyada nam salmış pek çok erkek gitarist var ellerine bakıyorsun küçücük.. Bu durum kadın - erkek ayırımından ziyada anatomik yapı ile ilgili. Kadın erkek diye ayırmak yanlış" (Görüşme, 27.01.2016).

Fiziksel özelliklerle ilgili olarak Bekir Küçükay da "El ve parmak yapısı, uzunluğu cinsiyetle değil anatomik yapıyla ilgilidir. Ayrıca herkes, her şeyi çalmak zorunda değil sözleriyle Cangökçe'nin bu düşüncesini destekler.

SONUÇ

Kadının neredeyse her alanda karşı karşıya olduğu ataerkil düzen ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ile mücadelesi, kadın gitarcuların ve bestecilerin gitar tarihinde kendilerinden söz ettirmeleri, bir bakıma var olma çabaları 19 yüzyıldan itibaren başlar. Özcü düşünce, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde kadın ile erkeğe yüklenen toplumsal roller ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ele alındığında, patriarkal düzenin ve kadınların bu yapı ile mücadelesinin, çok eski yıllara dayandığı görülür. Bu mücadele genelde feminizm tarihi, özelde de feminist müzikoloji ile açıklanır.

Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin, patriarkal düzenin her alanda olduğu gibi gitar tarihinde de görüldüğü, 19. yüzyıl sonlarına kadar kadın çalışmalarının, kadın gitarcı ve besteci adının geçmemesi ile doğrulanır. Çalışmanın genelinde özcü düşüncenin kadınların özel ve sosyal hayatları üzerinde çeşitli etkileri olduğu, bu görüşe göre özel yaşamında eş ve anne kadının davranış kurallarının belli olduğu, kadının sosyal yaşama katılımı ise baba, koca, din adamı gibi erkek otorite temsilcileri tarafından sınırlandırıldığı ve denetlendiği örnek olaylarla açıklanır. Buna ek olarak Batı düşüncesine yüzyıllar boyu nüfuz eden ve erkek egemen toplumlarda geçerli olan kadınlara ilişkin özcü görüşler, kadınların erkekler tarafından denetlenmesi gereken varlıklar olduğu yönündeki inancı, dolayısıyla biyolojik farklılıklara atfedilen sosyal farklılıklar üzerine kurulu ataerkil gücü besler. Sözü edilen ve eril tahakküm ya da toplumsal cinsiyet hiyerarşisi olarak da adlandırılan bu ataerki yapı, feminist hareketin ortaya çıkmasına neden olur. Bourdieu'un, "eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür" sözü, erkek merkezli görüşün kendini yansız gibi dayattığı ve onu meşrulaştıracak söylemlere ihtiyaç duymayacağı ifadesiyle patriarkayı başka bir şekilde açıklar.

Yapılan çalışmanın sonuçları şöyle sıralanabilir.

- a- Gitar tarihi boyunca kadınların sadece yer alan kadın gitarcularda görülen ortak noktalardan ilkinin, bu gitarcuların baba, öğretmen, koca figürü olan erkekler yardımı ile kendi varlıklarını kabul ettirmeleri şeklinde görülür. Kadınların gitar tarihinde kendine yer edinmeleri konusunda yardımcı olan söz konusu

figürler, günümüzde de kadın gitarcuların çalışmalarını sergilemelerinde etkilidir. Bu aynı zamanda özcü düşünceden hareketle oluşan ve birinci bölümde belirtilen kadının sosyal yaşama katılımının baba, koca, din adamı gibi erkek otorite temsilcileri tarafından sınırlandırılmalı ve denetlenmeli olduğu görüşüyle de örtüşür. Batı düşüncesine uzun yıllar nüfuz eden özcü düşünce, kadınların erkekler tarafından denetlenmesi gereken varlıklar olduğu yönündeki inancı ve biyolojik farklılıklardan referans alan sosyal farklılıkları meşrulaştırır. Türk kadın gitarcuların adını duyurmaya başlaması da yine bu yardımcı erkek figürü ile olur. Bu erkek figürler kadın gitarcuları desteklerken ayrıca kadın dünyasında kimlerin desteklenmeye değer olduğuna ilişkin denetim mekanizmalarını sağlarlar ve adı ön plana çıkartılan kadın müzisyenin meşruluğunun dayanağını oluştururlar.

- b- Radikal feministlerin kadınlar üzerindeki erkek egemenliğinin karakterize ettiği bir toplumsal sisteme gönderme yapmak amacıyla "patriyarka" terimini, Türkiye'deki kadın gitarcuların sosyal konumları üzerinde de görünürlük kazanır. Bu durum, gitar tarihinde aktarılan patriyarka ile de ilgilidir. Tarihsel düzeyde tamamen erkeklere ait bir dünya olarak aktarılan gitar, erkeklere ait bir alan olarak tahayyül edilir. Kadınların varlığına ilişkin, yukarıdaki ilk maddede belirtilen düzeyde bir erkek desteğine ihtiyaç vardır. Bu durum birinci bölümde Jenainati'nin belirttiği gibi biyolojik farklılıklara atfedilen sosyal farklılıklara dayandırılarak yapılan bir ayrımdır ve kadınların gitara ilişkin "yapamayacakları" şeklindeki ayrımın temelini oluşturur. Patriyarka genel olarak erkek ve kadın arasında, "yapılabilecekler" ve yapılamayacaklar" gibi ayrım noktaları yaratır.
- c- Görüşme kişilerinden Bekir Küçükay'ın aktarımına göre konservatuar sınavlarında jürideki birçok öğretmenin kız öğrenci almak istememesinin temelinde fiziksel zayıflık vardır. Fiziksel farklılıklardan kaynaklı olduğu düşünülen performans düşüklüğü, ses yüksekliği (volume) ve hız düşüklüğü gibi sorunların da cinsiyet farklılığına dayandığı savunulur. Kadınların fiziksel

özellikleri sebebiyle gitar çalamayacakları, çalarlarsa da söz edilen türde sorunların yaşanacağı düşüncesi yaygındır. Bu düşünce birinci bölümde Scott'ın belirttiği gibi toplumsal cinsiyete ilişkin kurulan ayrımların temelde "iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yolu" olarak iş görmesiyle ilişkilidir. Hatırlanacağı gibi Scott, bendenler arasındaki cinsel farklılıkların, cinsellikle ilgisi olmayan bir dizi toplumsal ilişkinin meşrulaştırılması için de devreye sokulduğundan söz eder. Yazara göre "kavramsal diller, anlamı kurmak için farklılaşmayı öne çıkarır" ve cinsel farklılığa dayalı söylemler, farklılaşmayı göstermenin asli yoluna dönüşür. Bu anlamda biyolojik özelliklere dayalı cinsel farklılıklar söylemi, erkeğe müzik ve gitar konusunda da iktidar sahipliğini vermenin haklılaştırıcı unsuruna dönüştürülürken, kadınları bu iktidardan mahrum bırakmanın da meşrulaştırıcı dayanağı olur.

- d- Görüşme kişilerinden Ece Sheriff'in erkeklerin kadın gitarıcılardan beklentilerine ilişkin aktardıkları, gitar çalıcılığıyla ilgili toplumsal dayatmalar ve önyargıların varlığına işaret eder niteliktedir. Kendisinin sıkça duyduğu 'kadın gitarıcı, ne bekleyebilirsin ki?' cümlesi ve kadınların fiziksel yetersizliğinin müziksel yetersizlik beklentisinde referans alınması, Sheriff tarafından da doğal karşılanır. Müzisyenin bu doğal karşılama hali hatırlanacağı gibi Paglia'nın cinsiyet rollerinin algılanmasıyla ilgili görüşleriyle örtüşür. Hatırlanacağı gibi Paglia, biyolojik özelliklerinden dolayı kadına atfedilen görevler olduğunu ve bunun da kadınlar tarafından zaman içinde doğal karşılanmaya başladığını belirterek, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin oluşmasında bu durumun önemini vurgular. Sheriff'in aktardıkları bu doğallaşmayı sergiler.
- e- Kadının gündelik hayattaki rolleri göz önünde bulundurulduğunda gitar dünyasında çalıcı olarak bulunamayacağına dair yargılar da toplumsal cinsiyet düzeninin sonucudur. "Evlendikten sonra gitar hayatı bitti" cümlesi bu durumu en iyi özetleyen cümledir. Kadına ilişkin toplumsal düzeyde belirlenen rollerin de özcü düşünce bağlamında kurgulandığı açıktır. Erkek ve kadın arasında kamusal alan ve özel alana ilişkin ayırım noktaları kurmada da özcü düşünce etkili olur. Kadından beklenen öncelikli rol annelik ve ev işleri olarak

kurgulanır ve müzik gibi “erkek” alanlarında varlıklarına da, annelik ve evle ilişkili rollerinin derecesine göre kısıtlayıcı bir bakış geliştirilir.

- f- Klasik gitar tarihinde ve adı geçen Türk kadın gitarcılara ait görüşme notlarında yardımcı erkek figürünün, kadının klasik gitar çalıcılığında ve bestecilikte kendisini kanıtlanmasında önemli destek olduğu görülür. Kadının bu alanlarda daha çok yer alması, üretmesi özcü düşüncenin etkisinden uzaklaşmış daha fazla yardımcı erkek figürün desteği ve yardımı ile mümkün olacaktır.
- g- Kadının sahnedeki görüntüsünün, şıklığının, tavırlarının çalıcılığının önüne geçmesi de kendisinden öncelikli beklentinin güzel görünmek olması yine patriyarka ile ilişkilendirilebilir. Biyolojik özelliklerden hareketle kadına atfedilen estetik görünme nosyonu, sosyal düzlemdeki pratiklerde de kendisini gösterir. Gitar çalıcılığı gibi müziksel pratikler düzeyinde de özcü düşüncenin kadını toplumsal düzeydeki konumlandırmasıyla ilişkilidir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001). Macmillan, London.

Kitaplar

BEARD, D.-GLOAG, K. (2005). *Musicology The Key Concept*, New York: Routledge.

BİLGİN, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşina Kitaplar

BOURDIAU, Pierre (2015). *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

DONOVAN, Josephine (1997). *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk-Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları

ELMAS, Yıldız (2003). *Sorularla Gitar*, İstanbul: PanYayınları

EVANS, Tom-EVANS, Mary Anne (1977). *Guitars- Music, History, Constructions and Plalyers From the Renaissance to Rock*, London: Oxford University Press

HARTMANN, Heidi (2006). *Marksizmle Feminizm'in Mutsuz Evliliği*, çev. Gülşad Aygen, İstanbul: Agora

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1982). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

HEKMAN Susan J. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi*, çev. Bekir Balkız-Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları

HOOKS, Bell (2014). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika*, çev. Ece Aydın - Berna Kurt - şirin Özgün - Aysel Yıldırım, İstanbul: bgst Yayınları.

JENAINATI, Cathia– GROVES Judy (2014). *Feminizm Kadın Hakları Mücadelesini Anlamak İçin Çizgi Bilim*, çev. Duygu Akın, İstanbul: NTV Yayınları.

KANNECİ, Ahmet (1988). *Klasik Gitar Metodu*, Ankara: Evrensel Müzik Yayınları.

KÜÇÜKAY, Bekir (1992). *Klasik Gitar için Başlangıç Metodu*, Ankara: Evrensel Müzikevi.

MATHIEU, Nicole-Claude (2009). "Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet", *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*, (Yayına Hazırlayanlar: Helena Hırata, Françoise Laborie–Héléné le Doaré–Daniéle Senotier, çev. Gülnur Acar-Savran), İstanbul: Kanat Kitap, ss. 82-93.

McAUSLEN, Janna (1997). *Guitar Music by Women Composers*, London: Greenwood Press.

OAKLEY, Ann (1972). *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith.

ÖZKAZANÇ, Alev (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.

PERROT, Michelle (2009). "Tarihin Cinsiyetleştirilmesi", *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*, (Yayına Hazırlayanlar: Helena Hırata, Françoise Laborie–Héléné le Doaré–Daniéle Senotier, çev. Gülnur Acar-Savran), İstanbul: Kanat Kitap, ss.318-323.

ULUOCAK, Soner (2011). *Klasik Gitar Tarihi*, Cilt I-II-III, İstanbul: Doruk Yayınları.

TÜRKÖNE, Mualla. (1995). *Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü*, Ankara: Ark Yayınevi.

WALTERS, Margaret (2005). *Feminizm*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Yayınevi.

Makaleler

CUSICK, Susanna G. (1994). "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind / Body Problem" *Perspectives of New Music*, Vol 32, No.1, Winter - 1994, ss. 8-27.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2015). "Tarihsel Müzikoloji Üzerine Yeniden Düşünmek" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 41, Aralık 2015, ss. 1444-1452.

ERSOY, Ersan (2009). "Cinsiyet Kültürü İçinde Kadın ve Erkek Kimliği", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 19, Sayı: 2, ss.209-230

KARADUMAN, Sibel (2010). "Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü" *Yaşar Üniversitesi Dergisi*, Sayı 17, Mayıs 2010, ss. 2886-2899.

ÖZKİŞİ, Gülçin (2013). "Müzik Disiplini Bağlamında Feminist Müzik Teorisi ve Cinsiyet Semantiği" *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/12 Fall 2013, ss. 889-961, ANKARA.

İnternet Kaynakları

Ayşegül Koca, www.bilkent.edu.tr [20 Mart 2016]

Eleftheria Kotzia, <http://www.eleftheria.info> - [10 Haziran 2016]

JannaMcAuslen, www.alternativesoundpdx.com [15 Şubat 2016]

Nora Bushmann, www.nora-bushmann.de [10 Haziran 2016]

XuefeiYang, www.xuefeiyang.com [18 Haziran 2016]

Wells, Paul F. Women Guitarists by The Old time Herald Volume 13, No.9 http://www.oldtimeherald.org/archive/back_issues/volume-13/13-9/attic.html [10 Şubat 2016]

Görüşmeler

Ayşegül Koca, 28 Ocak 2016, Ankara.

Bekir Küçükay, 28 Ocak 2016, Ankara.

Ece Sheriff, 26 Ocak 2016, İstanbul.

Fatih Akbulut, 10 Şubat 2016, İstanbul.

Hande Cangökçe, 27 Şubat 2016, İstanbul.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad : Rabia Taşaltı

Doğum yeri ve yılı : Akhisar / 1975

EĞİTİM

Yüksek Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Lise : İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü

Ortaokul : Akhisar Ali Şefik Ortaokulu

İlkokul : Akhisar Altı Eylül İlkokulu

KONSERLER

12.02.1015: Gitar Resitali, MRE (Maria Rita Epik) Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

15.03.2013: Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Konser Salonu, İstanbul

15.02.2013: Fransız Kültür Merkezi, İzmir

25.11.2004: Öğretmenler Konseri, MRE (Maria Rita Epik) Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

12.12.2002: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

21.11.2002: Öğretmenler Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

20.05.2002: Oda Müziği Konseri MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

10.01.2002: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

05.04.2001: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

25.01.2001: Konser, İzmir Sanat Kültürpark, İzmir

23.11.2000: Gitar Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

12.10.2000: Öğretmenler Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
13.04.2000: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
02.03.2000: Öğretmenler Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
21.10.1999: Öğretmenler Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
01.04.1999: Öğretmenler Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
25.03.1999: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
28.01.1999: Açıklamalı Dinleti “Johann Sebastian Bach” MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
14.01.1999: Gitar Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
15.10.1998: Öğretmenler Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
14.05.1998: Gitar, Çello, Flüt Konseri, İZMİR
07.05.1998: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
11.12.1997: Açıklamalı Dinleti “Çağdaş Dönem”, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
23.10.1997: Açıklamalı Dinleti “Romantik Dönem”, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
16.10.1997: Gitar Konseri, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir
20.02.1997: Gitar Resitali, MRE Müzik Kursu Konser Salonu, İzmir

RADYO PROGRAMLARI

2011	- "Gitar Müziği" 13 Bölüm	Radyo Ege Kampüs
2011	- "Beyaz Geceler" 13 Bölüm	Radyo Ege Kampüs
2009	- “Beyaz Gecelerde Yolculuk” 13 Bölüm	TRT
2009	- “Portedeki Hikâye” 13 Bölüm	TRT
2001 - 2008	- “Gitar Müziği” 208 Bölüm	TRT