



T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN'DA KADIN MÜZİSYENLERİN YAŞADIĞI  
SORUNLARIN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI  
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Karina ISMATULLAYEVA

Müzikoloji Anabilim Dalı  
Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Barış ERDAL

Temmuz 2025





T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN'DA KADIN MÜZİSYENLERİN YAŞADIĞI  
SORUNLARIN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI  
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Karina İSMATULLAYEVA  
Enstitü No.220213008

Müzikoloji Anabilim Dalı  
Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Barış ERDAL

Temmuz 2025



## TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 220213008 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Karina İSMATULLAYEVA, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN'DA KADIN MÜZİSYENLERİN YAŞADIĞI SORUNLARIN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Prof. Dr. Barış ERDAL  
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Doç. Dr. Milad SALMANİ  
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar  
Üniversitesi

Doç. Dr. Süleyman FİDAN  
Gaziantep Üniversitesi

**Teslim Tarihi** :  
**Savunma Tarihi** :



## ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dahilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimim aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih

İmza  
Karina İSMATULLAYEVA



*Tez savunmamı en çok görmek isteyen ama ömrü yetmeyen bir yüreğe; anneme  
ithafen...*

*Ben yazdım sanırsınız; oysa kalem, yokluğunun sessizliğinde onun sevgisine  
yaslanarak aktı.*



## ÖNSÖZ

Bu tez, yalnızca akademik bir çalışmanın ürünü değil; aynı zamanda bir kadının, başka kadınların sesi olma çabasıdır. Türkiye ve Kazakistan'da kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştıkları sorunları karşılaştırmalı olarak ele alan bu araştırma hem bireysel hem toplumsal düzeyde önemli kırılma noktalarına ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Son yıllarda hem Türkiye'de hem de Kazakistan'da kadınlara yönelik artan şiddet vakaları, toplumların kadına bakış açısında ne denli ciddi yapısal sorunların var olduğunu acı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Kadınların yalnızca fiziksel değil, psikolojik, mesleki ve sosyal alanda da uğradıkları ayrımcılık, yalnızca bireysel mücadelelerle değil; toplumsal farkındalık, dayanışma ve sistemsel dönüşümle aşılabilir. Bu bağlamda, kadın müzisyenlerin yaşadığı görünmez mücadeleleri görünür kılmak ve seslerine ses katmak, bu tezin en temel motivasyon kaynaklarından biri olmuştur.

Ben, Kazakistan'dan gelen bir öğrenci olarak Türkiye'ye olan sevgimi sadece akademik bir fırsat olarak değil, aynı zamanda bir kültürel aidiyet duygusuyla da taşımaktayım. Türk halkına ve bu topraklara karşı kalbimde derin bir minnettarlık besliyorum. Tarih boyunca kadın, Türk kültüründe yalnızca "annelik"le değil; bilgelik, savaçılık ve liderlikle anılmıştır. Kağanların yanı başında yer alan kadınlar, karar mekanizmalarında etkin olmuş, söz sahibi bireyler olarak tarih sahnesine çıkmıştır. Bu tarihi mirasa sahip iki ülkenin kadın müzisyenlerini karşılaştırmak, onların görünmeyen yüklerini, direniş biçimlerini ve umut dolu yolculuklarını belgelemek, benim için hem bir sorumluluk hem de bir onurdu.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında yanımda olan birçok kıymetli insanın emeği ve varlığı inkâr edilemez. Ancak ilk olarak, kalbimin en derininden gelen bir dileği buraya not düşmek isterim: Keşke bu satırları annem okuyabilseydi...

Her adımında arkamda duran, bu tezin her kelimesinde ruhuyla yanımda olan, yüksek lisans tez savunmamı görmeyi en çok isteyen ama buna ömrü yetmeyen **anneme...** Hayatımın en güçlü kadınına... Bana her zaman, "kadın olmak, pes etmemektir" diye fısıldayan o güzel ruha... Engel tanımayan iradesi, dimdik duruşu ve sınırsız sevgisiyle bana yalnızca bir anne değil, aynı zamanda bir yol gösterici, bir rehber ve bir kadın savaççı olmayı öğreten en değerli insana...

Eğer bugün bu tezin son sayfasına ulaşabiliyorsam, bu; onun koşulsuz sevgisine, sonsuz inancına ve içimde hep var olan yoldaşlığına borçluyum.

Bu çalışmayı, kelimelere sığmayan özlemimle, ona ithaf ediyorum.

Ayrıca bu yolculukta yalnızca akademik bilgisiyle değil, aynı zamanda derin insani yaklaşımı ve anlayışıyla da bana rehberlik eden değerli danışman hocam **Prof. Dr. Barış Erdal'a** en içten şükranlarımı sunuyorum. Özellikle en zor zamanlarımda gösterdiği, asla eksiltmediği destek; bu süreci yalnızca bilimsel bir üretim değil, aynı zamanda insana dair bir dönüşüm yolculuğuna çevirmiştir.

Kendisi olmasaydı, bu çalışmanın bu derinliğe ulaşması, benim ise bu süreci böylesine dirençle tamamlamam mümkün olmazdı. **Ne kadar teşekkür etsem azdır.**

Konservatuvar yıllarından bu yana süregelen dostluğu ve rehberliğiyle hayatımda silinmez bir iz bırakan değerli hocam **Rabiga Dyussebayeva'ya** gönülden teşekkür ederim. Bilgeliğinin yanı sıra zarafetiyle ve içtenliğiyle hep yanımda oldu.

Bugünlerde, bir zamanlar bana duyduğu şefkati şimdi kedim Mozart'a yuva açarak sürdürmesi, onun gönül zenginliğinin ve vefasının en güzel göstergesidir.

Ankara'da tanınmış bir müzisyen olan değerli dostum Mehmet San'a, bana harika insanlarla tanıştırma fırsatı sunduğu ve sağladığı destek için gönülden teşekkür etmek isterim.

Bunun yanı sıra, araştırma sürecinde görüşme katılımcılarıyla iletişim kurmamda bana destek olan herkese, üniversitemizin değerli hocalarına ve hayat hikayelerini büyük bir içtenlikle benimle paylaşan tüm kadın müzisyenlere yürekten teşekkür ederim. Onların yaşanmışlıkları, bu çalışmaya can veren en kıymetli unsurlar olmuştur.

Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı'na, Türkiye'de yüksek lisans eğitimimi sürdürebilmem için sağladıkları imkânlardan dolayı ayrıca teşekkür ederim. Bu destek, sadece akademik anlamda değil, aynı zamanda kültürel olarak da gelişimime büyük katkı sağlamıştır.

Son olarak, bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkısı olan, emeği geçen ve beni bu yolculukta yalnız bırakmayan herkese tekrardan içten teşekkür ederim. Bu tez, yalnızca geçmişin değil, aynı zamanda daha eşit, daha adil ve daha umut dolu bir geleceğin inşasına katkı sunmak için yazılmıştır.

Temmuz 2025

Karina İSMATULLAYEVA

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI.....	iii
ETİK BEYAN .....	v
ÖNSÖZ .....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
ÖZET .....	xv
SUMMARY.....	xvi
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1. Araştırmanın Alt Problemleri .....	1
1.2. Veri ve Araştırma Yöntemleri .....	2
1.3. Sınırlılık .....	2
<b>2. TOPLUMSAL CİNSİYETİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE MÜZİKTE CİNSİYET ROLLERİNİN KÜLTÜREL İNŞASI.....</b>	<b>3</b>
2.1 Ataerkilliğin Kökenleri ve Kadının Konumu: Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme.....	3
2.1.1 Kadın bedeni ve cinselliği üzerinden kurulan tahakküm .....	3
2.1.2 Dini sistemlerin ataerkilliği meşrulaştırma rolü .....	4
2.1.3 Kadının tarih dışına itilmesi ve “öteki” olarak konumlanması.....	4
2.1.4 Sosyal roller, şiddet ve sınıfsal ikilem .....	5
2.1.5 Yeniden düşünme ve özgürleşme .....	5
2.2 Müzikal Rollerin Cinsiyet Temelli İnşası: Kültürlerarası Perspektiften Teorik Bir Yaklaşım.....	6
2.2.1 Müzisyen kimliği ve cinsiyetin belirleyici rolü .....	6
2.2.2 Kadınların sembolizm üzerinden konumlandırılması.....	7
2.2.3 Müziksel statü ve cinsiyetin kesit noktası.....	8
2.2.4 Kamusal ve özel alan ayrımı üzerinden müzikal katılım.....	8
2.2.5 Ekonomik eşitsizlik ve kurumsal erişim .....	9

<b>3. FEMİNİZMİN SANAT VE MÜZİKOLOJİ ALANINDAKİ YANSIMALARI .....</b>	<b>11</b>
3.1 Feminizmin Temel Kavramları ve Tarihçesi .....	11
3.2 Feminizmin Sanat Üzerindeki Etkileri.....	13
3.3 Feminizm ve Müzikoloji.....	15
<b>4. TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN’DA KADIN MÜZİSYENLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>17</b>
4.1 Türkiye’de Cumhuriyet Öncesi Dönemde Kadın ve Müzik .....	17
4.1.1 Leyla Saz: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan kadın bestekar figürü.....	18
4.2 Cumhuriyet Dönemi’nde Kadın ve Müzik.....	20
4.3 Cumhuriyet Döneminde Kadın Müzisyenler .....	21
4.3.1 Safiye Ayla.....	21
4.3.2 Müzeyyen Senar .....	22
4.3.3 Neriman Altındağ Tüfekçi.....	23
4.3.4 Hamiyet Yüceses .....	24
4.3.5 İdil Biret .....	24
4.3.6 Suna Kan .....	25
4.4 Sovyet Dönemi ve Kadın Sanatçıların Kurumsallaşması .....	27
4.5 Kazak Kadın İcracıların Öncü Temsilcileri .....	32
4.5.1 Roza Bağanova.....	33
4.5.2 Kulyash Baiseitova.....	34
4.5.3 Roza Jamanova.....	34
4.5.4 Bibigül Tulegenova .....	35
4.5.5 Jania Aubakirova.....	35
4.5.6 Aiman Mussakhajayeva .....	36
<b>5. TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN’DA KADIN MÜZİSYENLERİN YAŞADIĞI SORUNLARIN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ .....</b>	<b>39</b>
5.1 Kadın ve Müzik Eğitimi.....	39
5.1.1 Eğitimci tutumları ve cinsiyet.....	41

5.2 Kadın ve Aile.....	42
5.3 Kadın, Evlilik ve Aile Yaşamı.....	43
5.4 Kadın ve Müzik Kariyeri.....	46
5.5 Kadın, Toplum ve Temsil.....	48
5.6 Kadın Müzisyenler Arasında Dayanışma Eksikliği ve Mobbing.....	51
5.7 Kadın Müzik Topluluklarının Yükselişi: Kadın Koroları, Orkestraları ve Müzik Grupları.....	53
<b>5.7.1 Kadın müzisyenlerin alan açma ihtiyacı.....</b>	<b>53</b>
<b>5.7.2 Dayanışma ve psikososyal destek arayışı.....</b>	<b>53</b>
<b>5.7.3 Toplumsal temsiliyet ve kadın sesinin çoğaltılması.....</b>	<b>53</b>
5.8 Kadın Müzisyenler İçin Destek Mekanizmaları ve Öneriler.....	54
<b>6. TARTIŞMA.....</b>	<b>57</b>
6.1 Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma.....	57
6.2 İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma.....	57
6.3 Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma.....	58
6.4 Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma.....	59
6.5 Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma.....	59
6.6 Altıncı Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma.....	60
6.7 Literatür ve Veri Yetersizliğine Dair Bulguların Tartışılması.....	61
<b>7. SONUÇ.....</b>	<b>65</b>
<b>8. ÖNERİLER.....</b>	<b>69</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>71</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>77</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>85</b>



# TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN'DA KADIN MÜZİSYENLERİN YAŞADIĞI SORUNLARIN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

## ÖZET

Bu yüksek lisans tezinde, Türkiye ve Kazakistan'da kadın müzisyenlerin yaşadıkları mesleki sorunlar, toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, iki farklı coğrafyada yaşayan kadın müzisyenlerin benzerlik ve farklılık gösteren toplumsal, kültürel ve mesleki deneyimlerini anlamak, bu doğrultuda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin müzik alanında nasıl tezahür ettiğini ortaya koymaktır.

Araştırma kapsamında, Türkiye ve Kazakistan'ın farklı bölgelerinde yaşayan toplam 20 kadın müzisyen ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların yarısı Batı klasik müziği icracısı, diğer yarısı ise Türk ve Kazak halk müziği alanında faaliyet gösteren kadın sanatçılardan oluşmaktadır. Bu çeşitlilik, çalışmanın hem kültürel hem müzikal bağlamda daha kapsamlı bir karşılaştırma yapabilmelerini sağlamıştır.

Araştırmada nitel yöntem kullanılmış; veriler, katılımcıların kişisel anlatımları doğrultusunda tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Çalışma sonucunda, Türkiye ve Kazakistan'da kadın müzisyenlerin benzer biçimlerde toplumsal cinsiyet temelli engellerle karşılaştıkları, ancak bu engellerin yoğunluğu ve biçiminin ülkelere, bölgelere, müzik türüne ve hatta bireysel faktörlere göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

Her iki ülkede de kadın müzisyenlerin; aile içi destek yetersizliği, toplumun ataerkil bakışı, sahne üzerindeki fiziksel görünüm beklentisi, özel sektördeki eşitsizlikler, mobbing, taciz, ücret dengesizliği ve mesleki ilerlemeye engel teşkil eden yapılarla karşı karşıya oldukları belirlenmiştir. Özellikle annelik, evlilik ve kadın kimliği gibi faktörlerin müzikal kariyeri doğrudan etkileyen unsurlar olduğu görülmüştür. Bununla birlikte, bazı kadın müzisyenlerin destekleyici partnerlere ve aile yapılarına sahip olduğu durumlarda bu engellerin daha kolay aşılabildiği de gözlemlenmiştir.

Kazakistan'da halk müziğiyle uğraşan kadınların sahneye çıkarken toplumdan daha fazla destek gördükleri ifade edilirken, Türkiye'de halk müziği alanında çalışan kadın müzisyenlerin özellikle geleneksel ve dini hassasiyetlerin yoğun olduğu bölgelerde daha fazla dışlandığı, sahneye çıkmalarının ayıplanabildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, her iki ülkede de kadın müzisyenlerin sadece erkeklerle değil, aynı zamanda kadın meslektaşlarıyla da çeşitli gerilimler yaşadığı, mobbing vakalarının önemli bir kısmının hemcinslerinden geldiği yönünde veriler elde edilmiştir.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, kadın müzisyenlerin profesyonel müzik alanında görünmeyen yüklerini, mücadele alanlarını ve dayanışma ihtiyaçlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular, kadınların sadece bireysel değil, yapısal düzeyde de desteklenmeleri gerektiğini açıkça ortaya koymakta; toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanabilmesi adına kültürel politikalar, mesleki sendikalaşma ve yasal koruma mekanizmalarının geliştirilmesinin önemine vurgu yapmaktadır.

# **A COMPARATIVE STUDY OF THE PROBLEMS FACED BY WOMEN MUSICIANS IN TURKIYE AND KAZAKHSTAN IN THE CONTEXT OF GENDER**

## **SUMMARY**

This master's thesis presents a comparative analysis of the problems faced by women musicians in Turkiye and Kazakhstan from the perspective of gender studies. The primary objective of this research is to investigate the professional experiences of women musicians in both countries, highlighting how gender-based inequalities manifest within different musical traditions, cultural structures, and societal expectations.

The study adopts a qualitative research design, based on semi-structured interviews with 20 women musicians 10 from Turkiye and 10 from Kazakhstan. The participants were equally divided between performers of Western classical music and those involved in Turkish or Kazakh folk music, representing a wide variety of regional, social, and institutional contexts.

The data were analyzed through thematic content analysis, allowing for the emergence of patterns regarding gendered experiences in the musical profession. The findings reveal that although women in both countries encounter similar structural barriers such as gender stereotypes, unequal career opportunities, mobbing, sexual harassment, and challenges related to work-life balance the intensity and form of these challenges vary depending on geographical, cultural, and musical contexts.

In both countries, many women musicians reported receiving inappropriate proposals and verbal harassment from male colleagues, superiors, or producers. Women in the private sector were found to be particularly vulnerable, often exposed to degrading stereotypes and lower wages compared to their male counterparts. Furthermore, women of reproductive age faced discriminatory hiring practices based on the assumption that they might become pregnant or take maternity leave.

In Turkiye, women performing folk music especially in conservative regions reported being stigmatized and morally judged, while in Kazakhstan, folk musicians were often respected and supported by their communities. Despite this, women in both countries noted a lack of institutional support, solidarity networks, or legal frameworks protecting them in the workplace. Alarming, many cases of mobbing and exclusion were reported to come from other women, revealing the complexity of internalized gender hierarchies within the profession.

The study also sheds light on issues of appearance-based discrimination on stage, ageism, and the lack of visibility for highly talented women composers, conductors, and instrumentalists who remain underrepresented in both media and professional platforms.

In conclusion, this thesis emphasizes the urgent need for structural reforms, such as the establishment of legal protections, gender-equality policies in the cultural sector, support mechanisms like childcare services for musician mothers, and the development of psychological and medical health units specialized for musicians, as seen in countries like Germany.

A particular recommendation of this study is the foundation of an independent institutional body responsible for monitoring workplace harassment and mobbing in music institutions.

This research ultimately calls for a cultural and institutional rethinking of how women musicians are perceived and supported, advocating for a future in which gender does not determine one's access to artistic expression and professional recognition.

## 1. GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların birçok meslek alanında olduğu gibi müzik alanında da karşılaştıkları yapısal engelleri anlamada önemli bir analiz çerçevesi sunmaktadır. Türkiye ve Kazakistan gibi kültürel açıdan zengin, tarihsel olarak Türk dünyasına ait ortak geçmişe sahip iki ülkede kadınların müzik kariyerlerine ilişkin deneyimleri hem benzerlikler hem de farklılıklar içermektedir. Bu çalışma, kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştıkları sorunları karşılaştırmalı olarak inceleyerek, her iki ülkedeki kadınların müzik eğitime erişimleri, sahne performanslarına yönelik toplumsal beklentiler, kariyer gelişim süreçlerinde karşılaştıkları engeller ve ailevi yükümlülüklerin profesyonel yaşam üzerindeki etkilerini derinlemesine analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın temel çıkış noktası, sanatın evrensel doğasına rağmen kadınların müzik alanında hala toplumsal cinsiyet temelli önyargılara ve ayrımcılığa maruz kalıyor olmalarıdır. Kadın müzisyenlerin kendi deneyimlerinden yola çıkarak oluşturulan bu çalışma, hem kadınların sanatsal kimliğinin tanınması hem de bu alandaki eşitsizliklerin görünür kılınması açısından önemli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

### 1.1. Araştırmanın Alt Problemleri

1. Türkiye ve Kazakistan'daki kadın müzisyenlerin müzik eğitime erişimleri hangi benzerlik ve farklılıkları göstermektedir?
2. Kadın müzisyenlerin aileleriyle, sosyal çevreleriyle ve mesleki ortamlarıyla ilişkilerinde toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi nasıl ortaya çıkmaktadır?
3. Kadın müzisyenlerin kariyer süreçlerinde karşılaştıkları ayrımcılık türleri nelerdir?
4. Toplumun kadın müzisyenlerin fiziksel görünümüne ve sahne performansına ilişkin beklentileri profesyonel kimliklerini nasıl etkilemektedir?
5. Evlilik ve annelik gibi özel yaşam yükümlülükleri, kadın müzisyenlerin profesyonel hayatlarına nasıl yansımaktadır?

6. Türkiye ve Kazakistan'daki kadın müzisyenlerin karşılaştığı sorunların çözümüne yönelik hangi destek mekanizmaları gereklidir?

## **1.2. Veri ve Araştırma Yöntemleri**

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında Türkiye'den ve Kazakistan'dan toplamda 20 kadın müzisyenle görüşülmüştür. Katılımcıların yarısı Batı klasik müziği alanında, diğer yarısı ise Türk ve Kazak halk müziği alanında icracılık yapmaktadır. Katılımcılar farklı yaş gruplarından ve çeşitli bölgelerden seçilerek, müzikal coğrafi çeşitliliğin ve farklı toplumsal bağlamların analize dahil edilmesi sağlanmıştır.

Görüşmeler, katılımcıların eğitim geçmişleri, mesleki yolculukları, karşılaştıkları toplumsal cinsiyet temelli engeller, aile yaşamları ile kariyerlerini dengeleme deneyimleri ve çözüm önerileri gibi temalar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş, katılımcı ifadeleri doğrudan alıntılarla desteklenerek yorumlanmıştır. Araştırma, etik kurallara uygun olarak yürütülmüş ve katılımcıların kimlikleri gizli tutulmuştur.

Bu çalışmada elde edilen verilerin hassasiyeti ve konunun toplumsal cinsiyetle ilişkili yapısal eşitsizlikleri içermesi nedeniyle, katılımcıların mahremiyetine azami özen gösterilmiştir. Görüşme yapılan kadın müzisyenlerin isimleri, çalıştıkları kurumlar ve kimliklerini doğrudan veya dolaylı şekilde açığa çıkarabilecek herhangi bir bilgi tezde yer almamıştır. Katılımcıların önemli bir kısmı, bu araştırmaya katılmayı kabul ederken, verdikleri bilgilerin kesinlikle anonim kalması gerektiğini özellikle vurgulamıştır. Bu nedenle, görüşmeler sırasında elde edilen tüm veriler anonimleştirilmiş, sadece çalışmanın amacına hizmet eden tematik içerik analizinde kullanılmıştır.

## **1.3. Sınırlılık**

Araştırma yalnızca Türkiye ve Kazakistan'daki kadın müzisyenlerle yapılan görüşmelerle sınırlıdır.

## 2. TOPLUMSAL CİNSİYETİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE MÜZİKTE CİNSİYET ROLLERİNİN KÜLTÜREL İNŞASI

### 2.1 Ataerkilliğin Kökenleri ve Kadının Konumu: Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme

Ataerkillik, erkeklerin kadınlar üzerindeki politik, ekonomik, toplumsal ve sembolik tahakkümüne dayanan tarihsel bir toplumsal örgütlenme biçimidir. Bu yapı, “doğal” veya “biyolojik” bir sonuç değil, kadınların ve erkeklerin aktif katılımıyla şekillenen uzun bir tarihsel sürecin ürünüdür. Ataerkil yapının tarihsel oluşumuna dair analizler, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin nasıl kurumsallaştığını ve kültürel alanlar da dahil olmak üzere kadınların çeşitli alanlarda nasıl dışlandığını anlamak açısından belirleyici bir öneme sahiptir.

Scott’a (1986) göre toplumsal cinsiyet, yalnızca cinsiyetler arası farkların temsili değil, aynı zamanda toplumsal güç ilişkilerinin de temel bir göstergesidir. Ayrıca tarihsel anlatılar çoğu zaman bu ilişkileri birer toplumsal uzlaşının ürünü gibi sunarken, gerçekte bunların çoğu çatışmaların sonucudur (Scott 1986). Butler ise toplumsal cinsiyetin sabit ve değişmez bir öz olmadığını, bedene dışsal biçimde inşa edilen kültürel bir kategori olduğunu belirtir (Butler 1988). Bu da ataerkilliğin yalnızca fiziksel değil, ideolojik ve söylemsel düzeyde de üretildiğine işaret eder.

#### 2.1.1 Kadın bedeni ve cinselliği üzerinden kurulan tahakküm

Ataerkilliğin ilk temellerinden biri, kadınların cinsel ve üreme kapasitelerinin nesneleştirilmesi ve denetlenmesiyle atılmıştır. Neolitik dönemde tarım toplumlarının gelişmesiyle birlikte kadınların çocuk doğurma kapasitesi ekonomik bir değere dönüşmüş, bu kapasite erkekler tarafından kontrol altına alınmıştır (Lerner 1986). Kadınlar kabileler arasında barış antlaşmalarının parçası olarak evlilik yoluyla takas edilmiş, böylece kadın bedeni yalnızca bireysel değil, toplumsal ve ekonomik bir kaynak haline gelmiştir.

Bu süreç, Mezopotamya’daki erken devletlerin oluşumuyla birlikte kurumsallaşmıştır. Kadınlar, özellikle yoksul sınıflarda, borçlar karşılığında evlendirilmiş ya da fuhuşa sürüklenmiştir. Üst sınıflara ait kadınlar ise ancak erkeklerle olan cinsel ve üreme ilişkileri çerçevesinde belirli ayrıcalıklara sahip olabilmişlerdir (Lerner 1986). Böylece

kadınların sınıfsal konumu, kendi üretkenliklerinden değil, erkeklerle kurdukları ilişkilerin niteliğinden doğmuştur.

### **2.1.2 Dini sistemlerin ataerkilliği meşrulaştırma rolü**

Dinsel semboller ve inanç sistemleri, ataerkil yapıların meşrulaştırılmasında tarihsel olarak merkezi bir rol oynamıştır. Kadınların “ikincil” ve “eksik” olarak temsili, dini mitolojilerle pekiştirilmiştir. Özellikle Hristiyan gelenekte yer alan Havva'nın Adem'in kaburga kemiğinden yaratılması anlatısı, kadının erkeğe tabi olduğu fikrini kutsal bir hakikat haline getirmiştir (de Beauvoir 1949/ 2017).

de Beauvoir'a (1949/ 2017) göre, kadınlar dinsel söylemlerde yeryüzüyle, şeytanla ve cinsellikle özdeşleştirilmiştir. Kadın, günahın ve baştan çıkarıcılığın simgesi haline gelmiştir (1949/ 2017). Bu düşünce yapısı, kadınların cinselliğini kontrol etmeyi sadece toplumsal değil, aynı zamanda ilahi bir görev gibi sunmuş; kadınların eğitimden, dini otoritelerden ve entelektüel üretimden dışlanmasını haklılaştırmıştır.

Lerner (1986), Mezopotamya yasa metinlerinde kadın cinselliğinin denetlenmesinin, devletin toplumsal düzeni sağlamasının temel bir aracı haline geldiğini belirtir. Böylece erkek egemenliğinin aile içinde sürdürülmesi, kamusal alandaki sınıfsal ve siyasal tahakkümle doğrudan bağlantılı hale gelmiştir.

### **2.1.3 Kadının tarih dışına itilmesi ve “öteki” olarak konumlanması**

Hem de Beauvoir hem de Lerner, kadınların tarihsel olarak sembolik alandan dışlandığını vurgular. Kadınlara eğitim hakkı verilmemiş, bilgi üretim süreçlerinden sistematik biçimde uzaklaştırılmışlardır. Erkek aklı “evrensel” kabul edilirken, kadın bilgisi küçümsenmiş, sezgiye ve duygusallığa indirgenmiştir (Lerner 1986).

de Beauvoir'a (1949/ 2017) göre kadın, hiçbir zaman kendini tarihsel bir özne olarak kuramamış, yalnızca erkekle ilişkisi üzerinden tanımlanmıştır. Kadın; eş, anne, sevgili ya da ilham perisi olabilir ama hiçbir zaman kendi başına tarih yapan bir varlık olarak tanınmaz (1949/ 2017). Lerner ise bu tarihsel dışlanmanın, kadınların kolektif bilinç geliştirmesini imkânsız hale getirdiğini belirtir (1986). Kadınlar, kendilerinden önce var olmuş kadınların mücadelesine dair bilgi sahibi olamadıkları için, ataerkil sisteme karşı alternatif bir düşünce biçimi de geliştirememişlerdir.

Scott'a (1986) göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üzerine yerleştirilen sosyal bir kategoridir. Bu nedenle kadın kimliği, biyolojik bir farktan ziyade tarihsel ve

kültürel olarak inşa edilir. Ayrıca sabit ve değişmez karşıtlıklara dayalı ikilikler (kadın/erkek) toplumsal gerçekliği temsil etmez; bu ikiliklerin tarihselleştirilmesi ve sorgulanması gerekir (1986). Butler da benzer biçimde toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyete bire bir karşılık geldiği varsayımını eleştirerek, kadınlık ya da erkeklığın sadece bedensel özelliklere indirgenemeyeceğini ifade eder (Butler 1988).

#### **2.1.4 Sosyal roller, şiddet ve sınıfsal ikilem**

Ataerkil düzende kadınların tüm sosyal rolleri, onların cinsel ve üreme davranışları çerçevesinde belirlenmiştir. “İffetli” ya da “iffetsiz” kadın ayrımı, kadınların ekonomik, hukuki ve sembolik konumlarını belirleyen temel ölçüt haline gelmiştir. Bu rolleri ihlal eden kadınlar, haklarından ve toplumsal statülerinden hızla mahrum bırakılmışlardır (Lerner 1986).

Kadınların baskı altına alınması sadece dışsal bir zorlama değil, aynı zamanda içselleştirilmiş bir işbirliği süreci olarak da işler. Lerner, birçok kadının, küçük ayrıcalıklar ve erkek koruması karşılığında ataerkil düzenle bilinçli ya da bilinçsiz olarak uzlaştığını vurgular (Lerner 1986). Bu durum, kadınlar arasında sınıfsal, ırksal ve cinsel temelli ayrımların derinleşmesine ve kadın dayanışmasının zayıflamasına neden olur.

#### **2.1.5 Yeniden düşünme ve özgürleşme**

Gerda Lerner (1986) ve Simone de Beauvoir’a (1949/ 2017) göre kadınların özgürleşmesi, sadece hukuki ya da ekonomik kazanımlarla değil, aynı zamanda bilgi üretim süreçlerinde sembolik eşitlik talebiyle mümkündür. Kadınların kendi tarihlerini, sembollerini ve anlam sistemlerini oluşturması, ataerkil düşüncenin temellerini sarsmak açısından hayati önem taşır (Lerner 1986).

Bu, kadınların yalnızca “erkeğin ötekisi” olma konumundan çıkmalarını değil, aynı zamanda özgün bir bilgi kaynağı ve tarihsel özne olarak tanınmalarını da gerektirir. Kadın deneyimi, bireysel değil, kolektif bir tarih ve bilgi biçimi olarak yeniden yazılmalıdır. Ataerkilliğin köklerine inmeden günümüzdeki toplumsal cinsiyet sorunlarını anlamak ve dönüştürmek mümkün değildir.

## **2.2 Müzikal Rollerin Cinsiyet Temelli İnşası: Kültürlerarası Perspektiften**

### **Teorik Bir Yaklaşım**

Müziksel etkinlikler, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumun kültürel kodlarını, normlarını ve toplumsal rollerini yeniden üreten karmaşık sosyal süreçlerdir. Bu süreçlerin merkezinde yer alan müzisyen kimliği ise, yalnızca bireysel yetenekle değil, içinde bulunulan toplumsal yapı ve özellikle toplumsal cinsiyet rolleriyle şekillenmektedir (Kaemmer 1993). Müzik antropolojisi alanında yapılan çalışmalar, cinsiyetin müzikal deneyimleri nasıl sınırladığını ve biçimlendirdiğini ortaya koyarak, kadın müzisyenlerin neden ve nasıl dışlandıklarını daha iyi anlamamıza katkı sunmaktadır.

Bu bağlamda (McClary 1991) Batı klasik müziğinde tonalitenin "arzu yaratma ve tatmini geciktirme" mantığı üzerine kurulu olduğunu, bunun da müzikte cinsellik ve toplumsal cinsiyetle ilgili metaforik anlatıları doğurduğunu savunur. Ona göre tonalite, özellikle 1600–1900 yılları arasında, cinsel arzunun simülasyonu yoluyla libidinal enerjiyi harekete geçiren başlıca yapıdır (1991).

Kutluk'a (2016) göre de, müzik tarihine dair cinsiyet temelli sorgulamalar yalnızca kadınların görünürlüğünü değil, müziğin bizzat eril bir dil üzerinden şekillenip şekillenmediğini de irdelemektedir. "Kadın besteci" ya da "eşcinsel besteci" gibi başlıklar etrafında dönen tartışmalar, yalnızca müzikal üretim değil, aynı zamanda bu üretimin nasıl algılandığına dair ideolojik yansımaları da göz önüne sermektedir. Özellikle Batı müziğinde kadınsı olarak nitelenen yumuşaklık, duygusallık ya da içsel ifade biçimleri, tarihsel olarak zayıflıkla özdeşleştirilmiş ve bu nedenle kadın müzisyenlerin eserleri çoğu zaman ikincil konuma itilmiştir.

### **2.2.1 Müzisyen kimliği ve cinsiyetin belirleyici rolü**

Kaemmer'in (1993) belirttiği gibi, birçok kültürde müzisyen olmak, bireyin sosyal konumu, yaşı, kastı ya da cinsiyeti gibi değişkenlere bağlıdır. Özellikle cinsiyet, müzikal katılım biçimini, kullanılan enstrümanları ve sahne alma hakkını doğrudan etkilemektedir. Erkeklerin müzik üretiminde görünür olduğu, kadınların ise çoğunlukla dinleyici ya da destekleyici konumlarda yer aldığı pek çok örnek, bu cinsiyet temelli farklılaşmayı gözler önüne sermektedir.

Nitekim Türkiye bağlamında yapılan araştırmalar, mzık tarihinin yazımında kadın varlığının çoğu zaman ihmal edildiğini; kadınların yalnızca icracı değil, aynı zamanda besteci, eğitmen ve yorumcu olarak da değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Ersoy ak 2018).

Kutluk'a (2016) göre, mzık tarihinde bazı bestecilerin "kadınsı" ya da "erkeksi" olarak etiketlenmesi, yalnızca kişisel cinsel yönelimlerine değil, aynı zamanda eserlerinin biçimsel özelliklerine de atfedilen bir toplumsal okumadır. Bu bağlamda Chopin gibi bestecilerin "yumuşak" ya da "duygusal" olarak tanımlanması, tarih boyunca müziğe yüklenen cinsiyetli anlamların açık bir göstergesidir. Erkeklik, biçimsel bütünlük, g ve yapısal hkimiyetle; kadınlık ise ifade, içsel duygu ve edilgenlikle özdeşleştirilmiştir.

Söz gelimi Amazon bölgesindeki Suya toplumunda yalnızca erkekler tören şarkılarını icra ederken, kadınlar pasif dinleyicilerdir. Buna karşın Papua Yeni Gine'deki Kaluli topluluğunda kadınlar, duygusal ifadelerini müziğe dönüştürerek aktif üretici konumdadırlar (Kaemmer 1993). Bu zıt örnekler, cinsiyet rollerinin mzık pratiğine etkisinin kültürel bağlamlara göre büyük ölçüde farklılık gösterdiğini göstermektedir.

### **2.2.2 Kadınların sembolizm üzerinden konumlandırılması**

Bazı toplumlarda kadınların müzikle ilişkisi doğrudan doğurganlık, bakım verme, annelik ve aileyle ilişkilendirilmiştir. Bu durum kadınların yalnızca belirli temalar etrafında mzık yapmalarına izin verilmesiyle sonuçlanmakta, böylece estetik ifade alanları sınırlandırılmaktadır (Kaemmer 1993). Hindistan'ın kırsal bölgelerinde kadınlar sadece doğum, gelinlik ve ailevi ritüeller üzerine şarkı syleyebilirken; erkeklerin müziği daha kamusal, epik ve ritüel alanlara aittir. Bu sembolik ayırım, müziğin içerik ve bağlam düzeyinde de cinsiyetlendiğini göstermektedir.

Nitekim Couperin, Schumann gibi besteciler, eser adlarında kadın ve erkek figürlerini açıkça temsil etmiş, kadınları ise çoğunlukla zarif, flrtz ya da romantize edilmiş rollerde (Komarova ve Garipova 2023). Bu tür temsiller, kadınlık imgesinin hem geleneksel hem de stereotipleştirici biçimlerde mzık yoluyla yeniden üretildiğine işaret eder.

Benzer biçimde, Tuareg<sup>1</sup> kadınlarının çaldığı anız adlı tek telli çalgı, savaşçıları cesaretlendirme ve aşkı temsil etme gibi ikili bir sembolik işlev üstlenmiş, kadınları toplumsal yapı içinde benzersiz bir konuma taşımıştır. Ancak bu durum, kadınların eşit temsiline değil, yalnızca geleneksel rollerinin romantize edilmesine hizmet eden istisnai örneklerden biri olarak değerlendirilebilir (Kaemmer 1993).

### **2.2.3 Müziksel statü ve cinsiyetin kesit noktası**

Kadınların müziksel üretimden dışlanması yalnızca estetik tercihlerle açıklanamaz; bu durum aynı zamanda kadının sosyal konumunun düşük görülmesiyle de ilişkilidir. Kaemmer (1993), müzisyenlerin pek çok toplumda alt sınıf, marjinal ya da dışlanmış gruplardan geldiğini belirtir. Bu özellikle kadın müzisyenler için daha da belirgin bir durumdur; çünkü hem cinsiyetlerinden hem de sosyal statülerinden ötürü çifte dışlanmaya maruz kalırlar.

Whiteley (2000), popüler müzikte kadın sesinin tarih boyunca ya erotize edildiğini ya da bastırıldığını ifade eder; bu da kadınların yalnızca temsil edilen değil, aynı zamanda temsil edilmeye mahkûm edilen varlıklar olarak sahneye çıkmalarına yol açmıştır.

Afganistan örneğinde, profesyonel müzisyen kadınlar geleneksel kast yapısının dışında kaldıkları için hem mesleki hem de toplumsal olarak görünmez hale gelirler. Aynı şekilde Batı Afrika'da müzisyenlerin toplumdaki ahlaki normlara uymayan bireyler olarak damgalanması, kadın müzisyenlerin itibar kazanmasını daha da zorlaştırmaktadır (Kaemmer 1993).

### **2.2.4 Kamusal ve özel alan ayrımı üzerinden müzikal katılım**

Toplumların ataerkil ya da anaerkil yapısı, cinsiyetlerin müzikal alandaki rollerini doğrudan etkilemektedir. Ataerkil yapılar, kadınları çoğunlukla ev içi rollerle sınırlandırırken; müzik gibi kamusal performans alanlarını erkeklerin tekelinde bırakmaktadır (Kaemmer 1993). Bu ayrım, yalnızca kimlerin sahne alabileceğini değil, aynı zamanda neyin “sanat” sayılacağını da belirlemektedir. Kadınların ürettiği

---

<sup>1</sup> Tuaregler- Sahra Çölü'nün güneyindeki coğrafi bölgelerde yaşayan ve Berberi kökenine sahip göçebe bir halktır.

müzik çoğunlukla “yerel”, “geleneksel” ya da “duygusal” olarak sınıflandırılırken; erkeklerin müziği “yüksek kültür” ya da “sanat müziği” kategorisine dahil edilmektedir.

Bu ikilik, Ersoy Çak'ın (2018) Türkiye'deki kadın temsiline dair analizlerinde de görülmektedir: 18. yüzyıldan itibaren operalarda biçimlenen kadın temsili şehvetli ve feminen kalıplardan sıyrılamamış; günümüzde ise bu temsiller medya yoluyla yeniden üretilmiştir.

### **2.2.5 Ekonomik eşitsizlik ve kurumsal erişim**

Cinsiyet eşitsizliği yalnızca kültürel değil, ekonomik ve kurumsal düzeyde de yeniden üretilmektedir. Klasik müzik eğitimi, enstrüman edinimi ve sahne erişimi gibi olanakların çoğu, erkek egemen sınıflara ayrılmıştır. Kaemmer'in (1993) belirttiği üzere, Batı'daki klasik müzik üretimi çoğunlukla üst-orta sınıf erkeklerin erişebildiği ayrıcalıklı bir alandır. Bu durum, kadınların müziksel alanda profesyonelleşmesini hem maddi hem de sembolik düzeyde sınırlandırmaktadır.

Böylece, toplumsal cinsiyet, müzikal üretim ve katılım süreçlerinde yalnızca bireysel tercihler düzeyinde değil, kültürel, ekonomik ve sembolik yapıların merkezinde etkili olan bir faktör olarak öne çıkmaktadır. Konservatuvarlarda kadın öğrencilerin kompozisyon bölümlerine geç kabul edilmesi ya da bazı enstrümanların erkeklere daha “uygun” görülmesi, kadınların müzikte profesyonelleşmesinin önündeki tarihsel ve ideolojik engelleri yansıtır. Örneğin 19. yüzyılda kadınların piyano ve şan dışında başka enstrümanlara yönelmeleri hem aile hem de kurumlarca hoş karşılanmamıştır. (Kutluk 2016). Müzikal rollerin kimlere ait olacağı, hangi temaların kimler tarafından seslendirileceği, hangi enstrümanların kimlere “uygun” görüleceği gibi birçok unsur, doğrudan veya dolaylı olarak cinsiyet normlarına bağlı biçimde şekillenmektedir. Bu normlar, kimi zaman kadınların tören müziğinden dışlanmasına, kimi zaman ise sadece belirli toplumsal konular çerçevesinde müzik üretmelerine neden olmaktadır.

Farklı kültürlerdeki örnekler, müzik ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin evrensel değil, kültüre özgü, tarihsel olarak biçimlenmiş ve sosyal olarak yeniden üretilen bir yapı olduğunu göstermektedir. Kadınların müzikal hayata katılımı ve görünürlüğü; sınıf, yaş, kast, gelenek ve dinsel kodlarla iç içe geçmiş bir şekilde sınırlandırılmakta ya da biçimlenmektedir.

Bu çerçevede toplumsal cinsiyetin müzikteki işlevi, yalnızca bireysel ifade olanaklarını değil; aynı zamanda kimliğin, aidiyetin ve kültürel temsilin de sınırlarını çizmektedir. Özellikle kadın müzisyenlerin deneyimlerini anlamak için bu çok katmanlı yapıların analiz edilmesi gerekmektedir.

Türkiye ve Kazakistan gibi farklı kültürel ve tarihsel geçmişe sahip toplumlarda kadın müzisyenlerin yaşadığı sorunları değerlendirebilmek için bu teorik perspektifler önemli bir başlangıç noktası sunmaktadır. Cinsiyetin müzikle kesiştiği noktaları anlamak, yalnızca kültürel farkındalık yaratmakla kalmaz; aynı zamanda daha adil, kapsayıcı ve eşitlikçi bir müzik ortamının oluşması için gerekli olan eleştirel zeminleri de hazırlar.



### 3. FEMİNİZMİN SANAT VE MÜZİKOLJİ ALANINDAKİ YANSIMALARI

#### 3.1 Feminizmin Temel Kavramları ve Tarihçesi

Feminizm, tarihsel ve teorik bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini ele alan ve kadınların sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olmasını savunan bir düşünce sistemidir. Kavramsal kökeni, 18. yüzyılın sonlarına dayanan feminizm, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda sistemli bir toplumsal hareket niteliği kazanmıştır. Dönmez Aydın (2016), feminizm kavramının sosyal filozof Charles Fourier (1772 - 1837) tarafından ortaya atıldığını ve Fourier'in sosyal gelişmenin kadınlara daha fazla özgürlük verilmesiyle mümkün olacağını savunduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda feminizm, yalnızca kadın hakları ile sınırlı olmayan, toplumsal yapının ve cinsiyet rollerinin sorgulanmasını da içeren çok katmanlı bir düşünce alanı haline gelmiştir.

Toplumsal cinsiyet teorileri, feminizmin teorik altyapısını oluşturan önemli disiplinlerden biridir. Ersoy Çak (2017) toplumsal cinsiyet teorilerinin, cinsiyet temalı fikir, kavram ve kültürel unsurları kapsayan yapısıyla hem heteronormatif düzeni hem de bu düzenin dışında kalan kavramları birbirleriyle ilişkilendirerek konumlandığını belirtmektedir. Dolayısıyla feminizm, yalnızca kadın erkek eşitliğini savunmakla kalmaz; aynı zamanda heteronormatif toplumsal yapıyı, ataerkil sistemin sürekliliğini sağlayan kültürel kodları ve söylemleri de eleştirir.

Kadınların tarih boyunca kamusal alandan dışlanması, Batı uygarlığı geleneğinde ahlaken doğru kabul edilmiş ve bu durum kadınların tarihsel özneler olarak marjinalleştirilmesine neden olmuştur. Çakır'a (2013) göre, Batı uygarlığı geleneğinde kadınların kamusal alandan dışlanması ahlaken meşru görülse de, bu durum kadınların tarihsel özne olarak marjinalleştirilmesine yol açmıştır. Kadını evrensel insan tanımının dışında tutan tarih yazımı, bu dışlanmayı doğal bir yapı olarak kurgulamıştır.

Bu nedenle feminist kuramcılar, tarih yazımındaki erkek merkezli bakış açısını eleştirmiş ve kadınların tarih içindeki görünürlüğünü sağlamaya yönelik çeşitli çalışmalar yürütmüştür.

Feminizm, tarihsel süreç içerisinde farklı dalgalar ve teorik yaklaşımlar geliştirmiştir. 1990'ların feminizmi, 1970'lerin feminizminden ayrışarak, kadınlara uygulanan baskının yalnızca sosyo-ekonomik nedenlerine değil, aynı zamanda söylemsel ve

kültürel yapıların inşasına da odaklanmıştır. Schroeder'e (2007) göre, 1990'ların feminizmi, 1970'lerdeki yaklaşımlardan ayrılarak; kadınlara uygulanan baskının toplumsal nedenlerini doğrudan sorgulamak yerine, Lynne Segal'in de vurguladığı üzere, bu baskının söylemsel olarak üretildiği ve hiyerarşik biçimde kurgulandığı temel kavramları daha soyut düzeyde incelemeyi tercih etmiştir.

Bu anlayış, toplumsal cinsiyetin yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda kültürel ve söylemsel olarak inşa edildiği fikrini merkezine almıştır.

Öte yandan, feminen kimliğin ve kadının toplum içindeki yerinin belirlenmesinde sosyo-kültürel yapıların etkisine dikkat çeken feminist tarihçiler, yaklaşık yarım yüzyıldır bu konu üzerine çeşitli teoriler geliştirmiştir. Özkişi'ye (2009) göre, feminen kimliği ve kadının toplumdaki yerini belirleyen asıl unsurlar, biyolojik ya da psikolojik eğilimlerden ziyade, sosyo-kültürel yapılar olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda feminist tarihçiler, toplumsal cinsiyet yapılarına dair farklı ve çeşitli teorilerle yarım yüzyılı aşkın süredir ilgilenmektedir. Bu yaklaşımlar, kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumsal olarak inşa edildiğini ve bu rollerin tarihsel süreç içerisinde farklı biçimlerde şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Feminist kuramlar içerisinde özellikle kültürel feminizm, patriyarkal yapılara alternatif öneriler geliştirmeyi hedeflemiştir. Donovan'a (2001) göre, kültürel feminist yaklaşım, din, evlilik ve aile gibi liberal kuramcılardan miras kalan kurumlara alternatifler üretmeye çalışmakta ve bu yaklaşımın temelinde anaerkil bir bakış açısı bulunmaktadır. Bu yaklaşım, kadınların sahip olduğu değerlere ve deneyimlere öncelik tanıyan, erkek egemen değer sistemine karşı kadın merkezli alternatif yaşam biçimleri ve toplumsal örgütlenme modelleri önermektedir.

Sonuç olarak feminizm, tarihsel süreç içinde yalnızca kadın hakları mücadelesi olmaktan çıkarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ekonomik, kültürel ve söylemsel temellerini ele alan geniş çaplı bir düşünce sistemi haline gelmiştir. Toplumsal cinsiyet teorileriyle birlikte, heteronormatif düzenin, ataerkil yapının ve tarih yazımının eleştirisini üstlenmiş; kadının toplumsal, siyasal ve kültürel alanlardaki temsilini ve öznelliğini yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Farklı teorik yaklaşımlar ve tarihsel dalgalarla gelişimini sürdüren feminizm, günümüzde de toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların özgürleşmesi adına önemli bir entelektüel ve politik alan olarak varlığını korumaktadır.

### 3.2 Feminizmin Sanat Üzerindeki Etkileri

Feminizm yalnızca toplumsal, siyasal ve kültürel alanlardaki eşitsizlikleri değil, aynı zamanda sanat tarihinin ve sanat üretiminin ataerkil yapısını da sorgulayan güçlü bir kuramsal ve pratik alan haline gelmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren, kadınların toplumsal yaşamda daha aktif bir biçimde yer almaya başlaması ve cinsiyet eşitliği taleplerinin yükselmesiyle birlikte feminist sanat hareketleri de sanat ortamında görünürlük kazanmıştır. Alsan'a (2024) göre, 1960'lı yıllardan itibaren kadınların toplumsal yaşamdaki varlığı ve cinsiyet eşitliği gibi meselelerin sorgulanmaya başlanmasıyla birlikte, feminist sanat hareketleri sanat ortamında belirgin bir yer edinmeye başlamıştır.

Bu dönemden itibaren feminist sanatçılar, sanatın yalnızca estetik bir nesne üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin, ataerkil söylemlerin ve kültürel kodların yeniden üretildiği bir meca olduğunu tartışmaya açmışlardır.

Feminist sanatçılar, kadınların tarih boyunca sanat alanında ikincil konumda tutulmasını ve kadın bedeninin sanat tarihinde edilgen bir nesne olarak temsil edilmesini eleştirmiştir. Kadınların geleneksel yaratıcılık ürünlerinin 'zanaat' olarak sınıflandırılması ve erkek egemen sanat tarihinin dışında bırakılması, feminist sanatın önemli eleştiri noktalarından biri olmuştur. Antmen'e (2008) göre, feminist sanatçılar kendi aralarında güçlü bir dayanışma geliştirerek ataerkil baskıyı ve kadın bedeninin manipülasyonunu sorgulamış; kadınların geleneksel yaratım biçimlerini zanaat olarak sınıflandıran anlayışa karşı çıkmışlardır. Miriam Schapiro ve Joyce Kozloff gibi sanatçılar, bu hiyerarşik ayrıma karşı durarak zanaat olarak görülen üretimleri "yüksek sanat" kategorisine taşımayı amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, el işi, dikiş, nakış, seramik ve dokuma gibi 'kadın işi' olarak küçümsenen üretim biçimlerini sanatsal ifade ve kültürel eleştiri aracı haline getirmiştir.

Feminist sanat, aynı zamanda kadına yönelik şiddet, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın bedeninin tahakküm altında tutulması gibi meseleleri sanat eserleri aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamıştır. Feminist sanatçılar, sanatın toplumsal farkındalık yaratma gücünden yararlanarak, kadınların yaşadığı sorunları kamusal alana taşımış ve bu sorunların tartışılmasını sağlamıştır. Nitekim feminist sanat anlayışında sanat yalnızca estetik bir değer taşıyan nesne değil, toplumsal dönüşüm ve eleştiri aracı olarak işlev kazanmıştır. Bu bağlamda, feminist sanatçılar "toplumsal farkındalık

yaratmak adına eserlerinde kadına yönelik şiddeti ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi konuları ele alarak, sanatı aracılığıyla bu konuları görünür kılmaya” çalışmışlardır.

Sanat tarihinin kadın sanatçıları nasıl sistematik biçimde dışladığı meselesi ise feminist sanat kuramının en önemli tartışma başlıklarından birini oluşturur.

Bu bağlamda, feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin’in 1971 tarihli makalesi “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (Why Have There Been No Great Women Artists?) feminist sanat eleştirisinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Nochlin, sanat tarihinde büyük kadın sanatçının yokluğunun kadınların yetersizliğinden değil, ataerkil sanat kurumlarının kadınları dışlayıcı yapısından kaynaklandığını savunur. Nochlin’e (2022) göre, sanat eğitimi sistemleri, akademiler ve müzeler tarih boyunca erkek sanatçıları yüceltmiş, kadınların ise yalnızca erkek sanatçılara ilham veren model veya ev içi üretimle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Bu makale, feminist sanat kuramında yapısal eşitsizliklerin ve ataerkil kültür politikalarının sanat alanındaki yansımalarını açığa çıkaran ilk kapsamlı eleştirel metinlerden biri olarak, feminist sanat hareketinin teorik zeminini güçlendirmiştir.

Feminist sanatçılar, bu eleştirel bakış doğrultusunda tarihsel süreçte göz ardı edilmiş kadın sanatçıların izini sürmüş ve onların üretimlerini sanat tarihinin görünür bir parçası haline getirmek için çaba göstermiştir. Antmen’e (2008) göre, tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarına karşı geliştirilen feminist sanat pratikleri, erkek egemen sanatsal modernizmin çözülme sürecine katkı sağlamış ve bu çabalar, tarih yazımında uzun süre görmezden gelinen kadın sanatçıların yeniden keşfedilmesine imkân tanımıştır. Bu çabalar, yalnızca geçmişte unutulmuş kadın sanatçıları gün yüzüne çıkarmakla kalmamış, aynı zamanda çağdaş kadın sanatçıların üretimlerini daha görünür ve değerli kılacak sanatsal ve kuramsal ortamların oluşmasına da zemin hazırlamıştır.

Sonuç olarak feminist sanat, ataerkil kültür ve sanat yapılarının eleştirisini merkezine alarak, kadın bedeninin ve deneyiminin sanat üretimi ve sanat tarihi içindeki konumunu sorgulayan, alternatif sanatsal ve kültürel üretim biçimlerini geliştiren bir hareket olmuştur. Feminist sanatçılar, sanat aracılığıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine ve kadınların kültürel temsiline yönelik eleştirilerini dile getirerek, sanatı yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarıp, toplumsal dönüşümün aktif bir aracı haline getirmiştir.

### 3.3 Feminizm ve Müzikoloji

Feminizm yalnızca toplumsal yapıların, kültürel temsillerin ve sanat tarihinin değil; aynı zamanda müzikoloji disiplininin de ataerkil yapılanmalarını ve cinsiyetçi söylemlerini eleştiren kuramsal bir zemin oluşturmuştur. Feminist müzikoloji, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, müzik üretimi, icrası ve tarih yazımı süreçlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl kurulduğunu ve yeniden üretildiğini sorgulamaya başlamıştır. Ersoy Çak'a (2017) göre, müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarında yapılan araştırmalarda müzikal pratikler ile toplumsal cinsiyet kuramları arasındaki ilişki incelenmiş; bu bağlamda feminist yaklaşımların müzik disiplinine olan katkısı ön plana çıkarılmıştır.

Feminist akademisyenler, müzik alanında toplumsal cinsiyet meselelerini tartışırken, farklı felsefi perspektifleri ve yöntemleri bir araya getirerek disiplinlerarası çalışmalara yönelmişlerdir. Özkişi'ye (2009) göre, feminist akademisyenler felsefi karmaşayı farklı biçimlerde ele alırken, çoklu yorumlar ve disiplinlerarası yaklaşımlar feminist akademik yönelimlerin gelişmesine katkı sağlamakta; ancak bu çeşitlilik, özgül bir feminist müzik estetiğini tanımlamayı güçleştirmektedir. Bu nedenle feminist müzikoloji, tekil ve sabit bir estetik anlayıştan ziyade, tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlara göre çeşitlenen eleştirel okuma biçimlerini benimsemiştir.

Feminist müzikolojinin öncü çalışmaları, tarih boyunca görmezden gelinen veya müzik kanonuna dahil edilmeyen kadın bestecilerin yaşam öykülerini ve eserlerini gün yüzüne çıkarmaya odaklanmıştır. Öte yandan, feminist araştırmacıların marjinalleştirilmiş kadın bestecilerin yaşamlarını ve eserlerini incelemesiyle birlikte, müzikteki cinsiyet etkisine dair ilk çalışmaların ortaya çıktığını belirten (Özkişi 2009), bu bağlamda müzikal kanonun oluşumunda cinsiyet rollerine dair yeni sorgulamaların başladığını ifade etmektedir. Bu çalışmalar, Batı müzik tarihi anlatılarının erkek sanatçılar ekseninde şekillenmesine itiraz ederek, kadın bestecilerin üretimlerinin sistemli biçimde dışlanışını görünür kılmıştır.

Toplumsal cinsiyetin müzikal estetik üzerindeki etkisi ise feminist müzikolojide tartışmalı bir konudur. Bazı araştırmacılar, bestecinin cinsiyetinin müzikal yapıya doğrudan yansıdığına inanırken, bazıları bu yaklaşımı eleştirerek, toplumsal cinsiyetin müzik üretim ve tüketim bağlamlarında kültürel olarak üretildiğini savunur. Bazı araştırmacıların, müzikal kompozisyonlarda bestecinin cinsiyetine işaret eden

kendiliğinden ortaya çıkan unsurlar bulunduğunu ve bir eserin “kadınsı” ya da “erkeksi” nitelikler taşıyabileceğini öne sürdüğünü belirten (Özkişi 2009), bu tartışmaları detaylı şekilde ele almaktadır. Ancak feminist müzikologlar, bu tür biyolojik indirgemeci yaklaşımlardan uzak durarak, bestecinin cinsiyetinden ziyade, müzikal üretimin tür, bağlam ve söylem üzerinden analiz edilmesi gerektiğini savunur. Toplumsal cinsiyet bağlamında müzikal üretimin, eserdeki "feminen" ya da "maskülen" unsurları belirlemekten ziyade, özellikle tür bakımından ele alınmasının daha nesnel ve özcü olmayan bir yaklaşım sunabileceği görüşü, (Özkişi 2009) tarafından da desteklenmektedir.

Feminist müzikoloji yalnızca kadın besteciler üzerine değil, aynı zamanda müzik repertuvarlarının, performans pratiklerinin ve toplumsal rollerin nasıl cinsiyetlendirildiği üzerine de odaklanmıştır. Netti'nin (2005) de belirttiği gibi, Avrupa kültürlerinde müzikal roller toplumsal cinsiyet temelli bir ayrışma göstermekte; müziğin "üretimi" çoğunlukla erkeklere, "öğretimi" ise kadınlara atfedilen bir faaliyet olarak konumlanmaktadır. Bu ayrım, yalnızca Batı kültürlerinde değil, dünyanın birçok yerinde müzikal iş bölümü ve toplumsal değer yargıları üzerinden kendini göstermiştir.

Özellikle etnomüzikoloji sahasında feminist yaklaşımlar, yalnızca kadınları değil; çocuklar ve diğer toplumsal azınlık gruplarının da müzik üretimi ve performansı bağlamında nasıl marjinalleştirildiğini analiz eden çalışmalara yönelmiştir. Ersoy Çak'ın (2017) da ifade ettiği üzere, etnomüzikoloji disiplini, kadınların bilim insanı ve müzik üreticisi olarak marjinalleştirilme düzeyini yorumlamakla kalmaz; aynı zamanda çocuklar, eşcinseller ve diğer azınlık gruplarına dair sınırları aşan sorular geliştirme potansiyeline de sahiptir.

Sonuç olarak feminist müzikoloji, müzik üretim ve performans süreçlerinde toplumsal cinsiyetin nasıl biçimlendiğini, müzik tarihi yazımında kadınların ve azınlıkların nasıl görünmez kılındığını, repertuvar ve kanon oluşumunda cinsiyetçi yaklaşımların nasıl işlediğini sorgulayan ve bu sorunlara disiplinlerarası eleştirel bakış açıları geliştiren önemli bir kuramsal alandır. Disiplinlerarası yöntemlerle zenginleşen feminist müzikoloji çalışmaları hem tarihsel hem çağdaş müzik pratiğinde toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik önemli katkılar sunmaktadır.

## 4. TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN'DA KADIN MÜZİSYENLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

### 4.1 Türkiye'de Cumhuriyet Öncesi Dönemde Kadın ve Müzik

Genel olarak Batı dünyasında olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da müzik, tarihsel süreç içerisinde cinsiyet rolleri üzerinden şekillenmiş ve kadınların bu alandaki etkinlikleri büyük ölçüde sınırlanmıştır. Kadının toplum içindeki yeri, imparatorluk yapısının kültürel, inançsal ve sosyal dinamikleriyle doğrudan ilişkili olup, özellikle müzik gibi kamusal ve elit alanlarda kadınların varlığı sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda müzik faaliyetleri çoğunlukla erkeklerin egemenliğinde yürütülmüş, kadınlar ise daha çok özel alanla sınırlı kalmıştır.

Müzik denildiğinde halk arasında yaşayan folklorik müzikten ziyade, uluslaşma sürecinde kaynağını halktan bulmaya yönelik çabalarla inşa edilen ve bu anlamıyla kanonik, klasikleşmiş bir "elit" müzikten söz etmek gerekmektedir. Türkiye özelinde bakıldığında ise, modernleşme sürecinde ortaya çıkan ve geleneksel halk müziğinden tamamıyla kopmayan, fakat belli bir elit çevre ve düzenlemeyle şekillenen bir müzik ortamı söz konusudur (Şengül 2023). Kadınların bu ortam içerisindeki konumları ise tarihsel, kültürel ve siyasal dönüşümlerle birlikte belirlenmiştir.

Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilanı ile başlayan reform hareketleri, Osmanlı toplumunda kadının daha görünür hale gelmesini sağlamış, vatandaşlık hakkı ve eğitim gibi alanlarda belirli kazanımlara kapı aralamıştır. Bu dönemde Osmanlı aile hayatının düzenlenmesi ve toplumun ilerlemesi adına kadınların eğitimi meselesi gündeme gelmiş ve modernleşme ideolojisinin önemli bir parçası haline gelmiştir (Aras 2019). Buna rağmen, müzik gibi özel ve sistematik eğitim gerektiren alanlarda kadınların etkinliği oldukça sınırlı kalmıştır. Bestecilik alanı uzun ve disiplinli bir eğitim süreci gerektirdiğinden, kadınların bu alana erişimi 20. yüzyılın başlarına dek yaygın olarak mümkün olamamış, kadınlar daha çok icracılık yönünde teşvik edilmiştir (Özkişi 2009).

Osmanlı sarayında kadınlar müzik eğitimine belirli kısıtlamalar dahilinde katılmıştır. Enderun-ı Hümayun'da erkeklerin müzik öğrenimi aldığı bilinirken, Harem-i Hümayun'un kadınlar bölümündeki cariyeler ise, haftanın belirli günlerinde saraya gelen müzik öğretmenlerinden tanbur, santur, cenk, kemence ve daha sonraları keman,

kanun gibi çalgıları öğrenmişlerdir (Uzunçarşılı 1977). Leyla Saz anılarında, Çırağan ve Dolmabahçe Sarayları'nda müzik derslerinin erkek öğretmenler tarafından verildiğini ve derslerin harem ağalarının gözetiminde gerçekleştiğini aktarır (Saz 2000). Müzisyen hanım kalfaların derslere günlük giysileriyle gelip başlarına çift tülден yaşmak taktıkları, derslerin yapıldığı salonlara sarayın önemli kişileri dahi giremeyip yalnızca kapıdan dinleyebildikleri de yine Leyla Saz'ın aktardığı bilgiler arasındadır (Saz 2000).

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Osmanlı kadınları, toplumsal ve siyasal alanda görünürlük kazanmaya başlamışlardır. 1862'de rüştiyelere giren, 1884'te kendi gazetelerini çıkaran, 1892'de ilk kadın romancılarını yetiştiren kadınlar, feminist düşüncenin gelişmesiyle birlikte dernekler kurmuş ve 1919 yılından itibaren miting ve savaş alanlarında siyasal kimlik edinmişlerdir (Yaraman 2001). Bu süreç, doğal olarak müzik alanında da kadınların varlığını belirli ölçüde artırmış ancak tam anlamıyla özgür ve eşit bir katılım imkânı doğuramamıştır.

Dönemin toplumsal yapısı içerisinde Batıcı ve İslami çevreler arasında kadınların kamusal alandaki görünürlüğüne dair ciddi bir fikir ayrılığı söz konusudur. Batıcı kesimler, kadının özgürleşmesini ve toplumsal gelişmelerin bir gerekliliği olarak kamusal alana dahil olmasını savunurken; İslamcı çevreler bunu mahremiyetin ve geleneksel değerlerin ihlali olarak değerlendirmiştir (Göle 2010). Bu çatışmalı ortam, kadınların sanat ve müzik alanındaki etkinliklerini de doğrudan etkilemiş ve biçimlendirmiştir (İrten 2019).

#### **4.1.1 Leyla Saz: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan kadın bestekar figürü**

Osmanlı'nın son döneminde yetişen ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık eden Leyla Saz (1850 - 1936), dönemin kültürel yapısı içerisinde kadın kimliğiyle sanat üreten nadir isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Leyla Hanım'ın çocukluk ve gençlik yılları, Osmanlı sarayının merkezinde, Dolmabahçe Sarayı'nda geçmiştir. Babası İsmail Hakkı Paşa'nın görevleri dolayısıyla İstanbul'un yanı sıra Girit ve Atina gibi farklı kültürel coğrafyalarda bulunmuş; bu da ona Rumca, Fransızca, Arapça ve Farsça gibi dillerin yanı sıra edebiyat, din ve müzik alanlarında derin bir birikim kazandırmıştır. Bu kültürel altyapı, onun hem edebi üretimini hem de müzik çalışmalarını şekillendirmiştir.

Leyla Saz, klasik Türk musikisi geleneği içinde yaklaşık iki yüz civarında eser bestelemiştir. Bu eserler arasında şarkılar, marşlar ve enstrümantal formlar yer almakta olup; Hicazkar, Hüzzam, Nihavend gibi klasik makamlara dayanan geniş bir müzikal dağarcığı yansıtmaktadır. Bu besteler, döneminin estetik anlayışı ile uyumlu olmakla birlikte, onun kendine özgü bir üslup geliştirdiğini de göstermektedir.

Bestekarlığının yanı sıra, Leyla Saz'ın eserlerini hangi ölçüde icra ettiğine dair doğrudan belgeler sınırlıdır. Bununla birlikte, yaşadığı dönem ve sosyal çevresi göz önüne alındığında, saray ve konak hayatında kadınlar arasında düzenlenen özel musiki toplantılarında yer almış ve bu ortamlarda kendi eserlerini seslendirmiş olabileceği yönünde tarihsel olarak anlamlı varsayımlar mevcuttur. Kadınların kamusal icrada yer alamadığı bir dönemde, özel alanlardaki sanatsal etkinliklerde bulunması, onun müzikle yalnızca teorik düzeyde değil, pratik anlamda da ilişki kurduğunu göstermektedir.

Bunlara ek olarak, Leyla Saz'ın Harem'in İç Yüzü başlıklı anıları, Osmanlı harem hayatına dair kadın bakış açısıyla kaleme alınmış nadir kaynaklardanır. Bu metinlerde, dönemin gündelik yaşamına, eğitim anlayışına ve musiki kültürüne dair önemli bilgiler yer almakta; kadınlar arası sanatsal etkileşime dair ipuçları sunulmaktadır.

Böylece Leyla Saz, yalnızca üretken bir bestekar değil, aynı zamanda Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreçte kadın sanatçı kimliğiyle öne çıkan çok yönlü bir figürdür. Sanatını saray kültürü, çokdilli entelektüel birikimi ve dönemin toplumsal dönüşümleriyle harmanlayan Leyla Hanım, kadınların müzik tarihindeki görünürlüğü açısından önemli bir yere sahiptir. Eserleriyle hem dönemin müzikal çeşitliliğine katkı sunmuş, hem de kadın sanatçılar için kültürel bellekte güçlü bir iz bırakmıştır.

Özetle, Osmanlı modernleşme süreci içerisinde kadınların müzikle ilişkisi çoğunlukla sınırlı kalmış; saray çevresinde belirli cariyeler aracılığıyla ve erkek öğretmenlerin kontrolünde şekillenmiş, kamusal müzik ortamında ise kadınların varlığı oldukça sınırlı olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernleşme hareketleriyle birlikte kadınların toplumsal görünürlüğü artsa da, müzik alanındaki asıl dönüşüm ve eşitlik mücadelesi, Cumhuriyet döneminin ilanı ile birlikte yeni bir boyut kazanmıştır.

Bu bağlamda, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde kadınların müzik alanındaki konumu, modernleşme hareketleri ve toplumsal dönüşümlerle birlikte kademeli olarak değişim göstermiş; bu değişim Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hız kazanarak, kadınların sanatsal ve kamusal alandaki varlıklarının daha görünür ve etkili hale gelmesine zemin hazırlamıştır (Akkent, Leyla Saz 2012).

#### **4.2 Cumhuriyet Dönemi'nde Kadın ve Müzik**

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de siyasal, toplumsal ve kültürel alanda köklü dönüşümler gerçekleştirilmiş, kadınların toplum içindeki konumları da bu reformlar çerçevesinde yeniden şekillendirilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün öncülüğünde gerçekleştirilen devrimler arasında kadınların eğitim, çalışma ve sanat yaşamında daha aktif bir rol üstlenmesi hedeflenmiş ve bu doğrultuda pek çok düzenleme yapılmıştır. Müzik alanı da bu dönüşüm sürecinden doğrudan etkilenmiş ve kadınların kamusal alanda sanatçı kimlikleriyle yer almalarının önü açılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları genel olarak iki dönemde incelenmektedir. İlk dönem 1924-1934 yıllarını kapsamakta olup, bu süreçte ulusal opera yaratılması yönünde girişimler yoğunluk kazanmış ve müzik üzerine çeşitli yasal düzenlemeler yapılmıştır. İkinci dönem ise 1934-1952 yılları arasında kurumsal çalışmaların ön plana çıktığı bir evreyi ifade etmektedir (Balkılıç 2009). Bu dönemde kadın sanatçılar da devletin sanatı yönlendirme ve yeniden şekillendirme politikaları doğrultusunda müzik sahnesinde daha görünür hale gelmiştir.

Özellikle 1930'lu yılların ikinci yarısında hız kazanan Musiki İnkılabı, müzik alanındaki dönüşümün en önemli yapı taşlarından biri olmuştur. Bu inkılap, hars ve medeniyet ikilemi arasında konumlanmış, Batı müziği normlarını temel alarak halk müziği ve klasik Türk müziğiyle yeni bir sentez oluşturmayı amaçlamıştır (Altınay 2000). Bu bağlamda kadın müzisyenlerin yetiştirilmesi ve kamusal sanat ortamına katılımları da teşvik edilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının temel adımlarına bakıldığında; Türk sanat müziğinin etkisinden arındırılmış ulusal bir Türk müziği yaratmak, milli kültüre ait müzik örneklerini derlemek, halk müziği ve Batı müziğini harmanlayarak "milli müzik" üretmek ve bu anlayışla eser verebilecek, Batı müziği bilgisine sahip müzisyenler yetiştirmek öncelikli hedefler arasında yer almıştır (Gökçeli 2014). Bu

süreçte kadınlar, yalnızca icracı olarak değil, aynı zamanda eğitimci ve besteci kimlikleriyle de sanat ortamında görünürlük kazanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında açılan Musiki Muallim Mektebi, konservatuvarlar ve halk evleri gibi kurumsal yapılar kadınların müzik eğitimi alabilmeleri için önemli imkânlar sunmuştur. Daha önce yalnızca saray çevresi ve özel meclislerde müzikle uğraşabilen kadınlar, bu dönemde sahneye çıkma, konser verme ve radyo aracılığıyla geniş kitlelere ulaşma fırsatı elde etmişlerdir. Kadın müzisyenler bu dönemde yalnızca icracı olarak değil, Batı müziği normlarına uygun eserler icra eden ve halk müziği örneklerini derleyerek modern yorumlar kazandıran sanatçılar olarak da aktif roller üstlenmişlerdir.

Kadınların sanatsal alandaki bu hareketliliği, aynı zamanda kadınların siyasal ve toplumsal kazanımlarıyla da doğrudan bağlantılıdır. 1930'da belediye seçimlerinde, 1934'te ise milletvekili seçimlerinde seçme ve seçilme hakkının tanınmasıyla birlikte kadınlar kamusal alanda daha fazla görünür hale gelmiş ve bu durum sanat ortamını da doğrudan etkilemiştir. Toplumsal modernleşmenin simgesi olarak kadın sanatçılar, Cumhuriyet ideolojisinin kültürel taşıyıcıları arasında sayılmıştır.

Bu dönemde yetişen Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Nariman Altındağ Tüfekçi, Hamiyet Yüceses gibi kadın sanatçılar, yalnızca ses sanatçısı kimlikleriyle değil, aynı zamanda kadınların kamusal sanat hayatında yer alabilmesinin simgesi olarak da değerlendirilmiştir. Devletin müzik politikaları doğrultusunda halk müziği derleme çalışmaları yapan ekiplerde kadın sanatçılar da görev almış ve bu çalışmalarda kadınların halk müziği repertuvarına katkıları önemli bir yer edinmiştir.

### **4.3 Cumhuriyet Döneminde Kadın Müzisyenler**

#### **4.3.1 Safiye Ayla**

Safiye Ayla (1917 - 1998), Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında sahneye çıkan ve klasik Türk musikisinin icrasında özgün bir yorum dili geliştiren öncü kadın sanatçılardan biridir. Henüz çocuk yaşta annesini kaybetmiş, Çağlayan Darüleytam'da büyümüş ve müzik eğitimini dönemin önemli hocalarından alarak güçlü bir teknik ve estetik birikim edinmiştir. Sadettin Kaynak ve Lemi Atlı gibi bestekarlardan aldığı eğitim, onun klasik repertuvara hakimiyetini pekiştirmiştir.

1930'lu yıllarda İstanbul ve Ankara radyolarında gerçekleştirdiği canlı yayınlarla geniş kitlelere ulaşan Ayla, kadınların kamusal alanda sanat icra etmesinin önünü açan isimlerden biri olmuştur. Sahip olduğu yumuşak, berrak ve denetimli ses tonu; düzgün diksiyonu ve makam bilgisindeki derinliğiyle icrasında klasik Türk musikisine ait geleneksel yapıyı korurken aynı zamanda kişisel bir yorum katmayı başarmıştır.

Repertuvarında yalnızca klasik eserler değil, halk türküleri, marşlar ve fantezi müzik örnekleri de yer almakta; böylece gelenekle yeniliği sentezleyen bir yaklaşım sergilemektedir. 1932'de Atatürk huzurunda verdiği konser, onun yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda cumhuriyet ideallerini temsil eden bir kültürel figür olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Müzikal kariyerinin yanı sıra toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket eden Ayla, tüm mal varlığını Türk Eğitim Vakfı'na bağışlamış, bu yolla sanat yaşamını genç nesillere aktarma çabasını sürdürmüştür. Tüm bu yönleriyle Safiye Ayla, yalnızca sesiyle değil; sanatıyla, temsil gücüyle ve toplumla kurduğu bağla, Cumhuriyet dönemi müzik tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır (Uştuk, Atatürk'ün sevdiği sesin sahibi: Safiye Ayla 2023).

#### **4.3.2 Müzeyyen Senar**

Müzeyyen Senar (1918 - 2015), Türk sanat müziğinde özellikle kadın kamusal performansının öncülerinden olarak öne çıkan bir figürdür. Bursa Keles'te doğmuş, 1930'larda İstanbul'a yerleşerek müzikle dolu bir kariyere adım atmıştır.

1931'de Üsküdar'daki Anadolu Musiki Cemiyeti'ne katılarak usul, makam ve nota eğitimi aldı, 12 yaşında İstanbul Radyosu'na girerek radyoda kadın ses sanatçısı olarak erken görünürlük kazandı». 1933'te gazinoda "sole solist" olarak sahneye çıkan ilk sanatçı oldu; böylece Türk gazino tarihinde solistlik müessesesini başlatan isim olarak tarihe geçti.

Zengin ve temiz bir ses rengi: Yumuşak ama güçlü, özellikle yüksek notalarda dahi berraklık kaybetmeyen bir söylem tarzı geliştirmiştir; Metin netliği ile, makam müziğinin duygusal derinliğini başarıyla aktarmıştır.

Senar ayrıca Atatürk'ün huzurunda Dolmabahçe Sarayı'nda konserler verdi; bu da onun devlet tarafından onaylanan bir kültürel temsilci olduğunu göstermektedir.

Kariyeri boyunca yaklaşık 500 plak ve albüm çıkarmış, 1998'de “Devlet Sanatçısı” ünvanını almıştır.

Dolayısıyla, Müzeyyen Senar, Cumhuriyet'in ilk solist kadın sanatçısı olarak sadece Türk sanat müziğinde değil, kadınların kamusal performans alanına girişinde de bir milat teşkil etmiştir. Ses üstünlüğü, yorum derinliği ve kurumsal tanınırlığı birleşerek, onu Cumhuriyet dönemi müziğinin en simgesel temsilcilerinden biri haline getirmiştir (Şeref 2022).

### **4.3.3 Neriman Altındağ Tüfekçi**

1926 yılında doğan Neriman Altındağ Tüfekçi, Türk Halk Müziği alanında Cumhuriyet döneminin en önemli kadın temsilcilerinden biridir. 1942 yılında henüz 16 yaşındayken Ankara Radyosu'na stajyer sanatçı olarak kabul edilmiş; böylece erken yaşta profesyonel müzik yaşamına adım atmıştır. Türk Halk Müziği'nin ayrı bir ihtisas alanı olarak kabul edilmesinin ardından bu dalı tercih eden ilk sanatçı olması, onun alanındaki öncü niteliğini pekiştirmiştir.

Sanat yaşamı boyunca hem icracı hem de eğitici kimliğiyle öne çıkan Altındağ Tüfekçi, 1949'da Yurttan Sesler Korosu'nda şef yardımcısı olarak görevlendirilmiş, ardından repetitörlük, solist öğretmenlik ve koro şefliği gibi çeşitli unvanlar edinmiştir. 1957'de Kadınlar Korosu'nu kurarak kadınların müzik alanındaki görünürlüğünü artırmış, bu koroyu hem Ankara hem de İstanbul Radyosu bünyesinde başarıyla yönetmiştir. Ayrıca, Türk Müziği Şube Müdür Yardımcılığı gibi idari görevler de üstlenmiştir.

1976 yılında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş çalışmalarına katılarak, bu alandaki akademik kurumsallaşma sürecinde aktif rol oynamıştır. Kurucu Yönetim Kurulu Üyesi ve öğretim görevlisi olarak görev aldığı konservatuvarda lisans ve lisansüstü düzeyde eğitimler vermiştir.

Altındağ Tüfekçi, yalnızca icracı değil; aynı zamanda çok sayıda derlemeye imza atmış, repertuvarında yer alan uzun hava ve kırık hava türlerini aslına ve yöresine uygun bir üslupla yorumlayarak otantik icra geleneğini sürdüren bir sanatçı olarak tanınmıştır. Bu titiz ve özgün yorum anlayışı, onu dönemin akademik jüri sistemlerinde yüksek başarılarla değerlendirilen ve “ilk kadın solist”, “ilk kadın öğretmen”, “ilk kadın şef” gibi unvanlarla onurlandırılan sanatçılardan biri haline getirmiştir.

Gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında verdiği konserler, konferanslar ve bildirilerle Türk Halk Müziği'nin tanıtımında ve kurumsallaşmasında etkin rol oynamış; bugün bu alanda tanınan birçok sanatçının yetişmesinde doğrudan katkı sunmuştur. Bu yönüyle, yalnızca bir ses sanatçısı değil, aynı zamanda bir kültürel aktarıcı ve kadın müzik eğitiminin mimarlarından biri olarak anılmaktadır (Akkent 2012).

#### **4.3.4 Hamiyet Yüceses**

Hamiyet Yüceses, 20 Haziran 1915 tarihinde İstanbul'da doğmuş, Türk sanat müziğinin en önemli kadın yorumcularından biri olarak kabul edilmiştir. Henüz 11 yaşında iken sahneye çıkarak profesyonel müzik yaşamına adım atmıştır. 1931 yılında Beyoğlu'nda Safiye Ayla ile birlikte sahneye çıkarak İstanbul'da tanınmaya başlamış ve aynı yıl Kadıköy'de düzenlenen bir yarışmada "Türkiye Ses Kraliçesi" seçilmiştir.

Sanat hayatı boyunca yaklaşık 500 taş plak, 37 adet 45'lik ve 8 long play kaydı yapmış; "Makber", "Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine", "Ben Küskünüm Feleğe" ve "Bakmıyor Çeşm-i Siyah" gibi eserlerle hafızalarda kalmıştır. Ayrıca, İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği İcra Heyeti'nde görev almış ve 1950-1956 yılları arasında Türk sanat müziği alanında eğitim faaliyetlerinde bulunmuştur.

Hamiyet Yüceses, sadece Türkiye'de değil, yurtdışında da konserler vermiştir. 1952 yılında Lübnan'da, 1960'ta Kıbrıs'ta, 1971'de Londra ve New York'ta konserler düzenlemiş ve 1981 yılında İstanbul Hilton'da son sahne performansını sergilemiştir.

Sanatçı, 1995 yılında Halit Kıvanç'ın sunduğu bir televizyon programında Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri ve Zehra Bilir ile birlikte sahne almış ve bu program onun son sahne performansı olmuştur.

Hamiyet Yüceses, sanat yaşamı boyunca Türk sanat müziğine kattığı değerlerle hafızalarda kalmış ve bu alanda birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur (Uştuk 2024).

#### **4.3.5 İdil Biret**

İdil Biret, müzik alanındaki üstün yeteneğini çok erken yaşlarda göstererek, Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik eğitimine yaptığı önemli yatırımların somut örneklerinden biri olmuştur. Üç yaşında başladığı piyano eğitimine Ankara'da Mithat Fenmen ile adım atan Biret, 1948 yılında TBMM (Türkiye Büyük Millet Meclisi) tarafından çıkarılan özel bir yasa ile sekiz yaşında Fransa'ya gönderilmiş ve Nadia Boulanger'nin

gözetiminde Paris Konservatuvarı'nda eğitim görmüştür. Buradan on beş yaşında birincilikle mezun olması, onun olağanüstü teknik donanımı ve müzikal olgunluğunun erken dönemde belirmesini göstermektedir.

Kariyerinde yarışmalara katılmayı tercih etmeyen Biret, on altı yaşından itibaren dünyanın en saygın orkestraları ve şefleriyle çalışarak küresel çapta tanınan bir sanatçı olmuştur. Boston Senfoni, Leningrad Filarmoni, Londra Senfoni ve Dresden Filarmoni gibi önde gelen topluluklarla gerçekleştirdiği sayısız konser, onun sanat hayatının geniş coğrafyalara yayılan etkinliğini ortaya koymaktadır.

Biret'in kayıt çalışmaları, klasik piyano repertuarına yaptığı katkının en somut göstergelerindendir. Chopin'in tüm piyano eserlerini komple olarak yorumlayan ilk sanatçılardan biri olması, Beethoven'in dokuz senfonisinin Liszt tarafından yapılan piyano uyarlamalarını ve Brahms ile Rachmaninov'un tamamlayıcı eserlerini kaydetmesi, klasik müzik literatürüne olan adanmışlığını ve teknik ustalığını göstermektedir. Ayrıca çağdaş besteciler Boulez, Ligeti ve Stravinsky gibi isimlerin eserlerini seslendirmesi, onun repertuarındaki geniş yelpazeyi ve müzik tarihine olan katkısını ortaya koyar.

Uluslararası düzeyde aldığı ödüller ve yaptığı jüri üyelikleri, onun hem sanatçı hem de müzik dünyasında saygın bir otorite olduğunu kanıtlamaktadır. Chopin Büyük Ödülü, Altın Diyapazon gibi prestijli ödüllerin yanı sıra, Polonya Cumhurbaşkanı tarafından Chopin repertuarına yaptığı katkılar nedeniyle verilen "Yüksek Liyakat Madalyası" onun sanat yaşamının ulusal ve uluslararası değerini pekiştirmektedir.

İdil Biret, hem performansları hem de kayıtlarıyla klasik piyano sanatının sınırlarını genişletmiş, Türkiye müzik tarihinin en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Sanatçıya ait eserlerin milyonlarca kopya satması ve dünya çapında büyük bir dinleyici kitlesine ulaşması, onun hem teknik hem de sanatsal anlamda evrensel bir değere sahip olduğunu göstermektedir (İdil Biret t.y).

#### **4.3.6 Suna Kan**

Suna Kan, Türk keman sanatının gelişiminde yalnızca teknik yetkinliğiyle değil, aynı zamanda repertuar seçimleri ve uluslararası temsiliyet düzeyiyle öne çıkan öncü bir sanatçıdır. Beş yaşında babası Nuri Kan'dan aldığı keman dersleriyle müziğe başlayan Kan, ilerleyen yıllarda Walter Gerhardt, Gilbert Back, İzzet Nezihi Albayrak ve Lico Almar gibi hocalarla çalışarak akademik formasyonunu güçlendirmiştir. Henüz dokuz

yaşında Mozart'ın 5. Keman Konçertosu'yla verdiği ilk konser, onun erken yaşta sergilediği üstün icracılık düzeyini göstermektedir.

1948 yılında yürürlüğe giren “üstün yetenekli çocuklar yasası” kapsamında İdil Biret ile birlikte Paris'e gönderilen Kan, Gabriel Bouillon'un öğrencisi olarak eğitim gördüğü Paris Konservatuarı'ndan 1952 yılında birincilikle mezun olmuştur. Ardından katıldığı Cenevre, Viotti, Munich ve M. Long - J. Thibaud gibi saygın uluslararası yarışmalarda önemli dereceler elde ederek Türk keman ekolünü yurt dışında temsil etmiştir.

Suna Kan'ın sanatsal yönünün en belirgin özelliklerinden biri, çağdaş keman repertuarına ve Türk bestecilerinin eserlerine özel bir yer vermesidir. Bu yaklaşım hem evrensel müzik anlayışına hem de ulusal kimliğe duyduğu bağlılığın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndaki uzun solistlik kariyeri ve kurucularından olduğu Ankara Oda Orkestrası'ndaki başkemancılığı, onun Türkiye'deki kurumsal müzik yapısının şekillenmesine doğrudan katkı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Kan, sanatıyla yalnızca Türkiye'de değil, Avrupa, Asya ve Amerika başta olmak üzere hemen her kıtada iz bırakmıştır. Londra Senfoni, Los Angeles Filarmoni, Moskova Senfoni ve Fransa Ulusal Radyo Senfoni gibi seçkin orkestralarla sahne almış; Zubin Mehta, Istvan Kertesz, Hans Rosbaud gibi dünya çapında tanınan şeflerle çalışmıştır. Yehudi Menuhin, Igor Bezrodni, Pierre Fournier gibi virtüözlerle gerçekleştirdiği “ikili konçerto” icraları ise onun uluslararası sahnelerdeki yüksek icracılık düzeyini tescillemiştir.

1971 yılında kendisine verilen “Devlet Sanatçısı” unvanı, yalnızca bireysel başarılarının değil, aynı zamanda Türkiye'nin çağdaş sanat ortamına yaptığı kalıcı katkıların resmi bir takdiridir. Suna Kan, teknik ustalığı, yorum gücü ve kültürel temsil kabiliyetiyle, Cumhuriyet döneminin en önemli kadın keman virtüözlerinden biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır (Türkyılmaz 2025).

Sonuç olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte kadınlara tanınan eğitim ve ifade özgürlüğü sayesinde, müzik alanında kadın sanatçılar ilk kez kurumsal düzeyde varlık gösterebilmiş, ulusal ve uluslararası platformlarda görünürlük kazanmışlardır. İdil Biret, Suna Kan gibi klasik müzikte dünya çapında ün kazanan virtüözler ile Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses ve Neriman Altındağ

Tüfekçi gibi geleneksel ve halk müziğinde öncü isimler, Cumhuriyet'in kadınlara sunduğu fırsatların somut temsilcileridir. Bu sanatçılar, sadece bireysel başarılarıyla değil, aynı zamanda kadınların kamusal alanda sanat yoluyla var olabileceğini ve sanat üretimine yön verebileceğini göstererek, toplumsal dönüşümün kültürel ayağında önemli roller üstlenmişlerdir.

#### **4.4 Sovyet Dönemi ve Kadın Sanatçıların Kurumsallaşması**

Orta Asya toplumlarında tarih boyunca kadınların yaşamı, yalnızca toplumsal cinsiyet rolleriyle değil, aynı zamanda dini ve kültürel normlarla da şekillenmiştir. Özellikle yerleşik yaşam biçimini benimseyen topluluklarda kadınlar, kamusal alandan büyük ölçüde dışlanmış, günlük yaşamlarını erkeklerden ayrılmış mekanlarda, sınırlı hareket alanları içinde sürdürmüşlerdir. Örneğin Özbekistan gibi bölgelerde, evler “içkari” (kadınlara ait iç mekân) ve “taşkari” (erkeklerle açık dış mekân) şeklinde ayrılmış, kadınlar çoğu zaman bu iç dünyada, diğer kadınlarla sınırlı sosyal bağlar kurarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir (Sultanova 2016).

Bu içe kapalı yaşam biçimi, kadınların müzikle olan ilişkisini de doğrudan etkilemiştir. Kadınların müzik üretimi genellikle özel alanlarla sınırlı kalmış; doğum, evlilik, hastalık ya da yas gibi hayatın önemli geçiş ritüellerinde, sadece kadınlara açık törenlerde müzikle kendini ifade etmiştir. Özellikle Özbekistan'da otin-oy olarak bilinen kadın dini liderlerin, kadınlar arasındaki dini törenlerde ilahiler söylemesi ve bu yolla hem inancı hem de müziği kuşaktan kuşağa aktarması, müziğin kadın dünyasındaki ruhsal ve toplumsal işlevine dikkat çeker (Sultanova 2016).

Buna karşılık göçebe yaşam tarzına sahip olan topluluklarda, kadınların kamusal görünürlüğü yerleşik toplumlardan farklı bir seyir izlemiştir. Günlük yaşamın fiziksel koşulları, kadınlarla erkekler arasındaki temasın kaçınılmaz ve gerekli olmasını sağlamış, bu da kadınların sanatsal ve müzikal üretimde daha görünür olmasına olanak tanımıştır. Nitekim Kazak halk edebiyatında yer alan ünlü “aitys” (Kazak sözlü edebiyatının en önemli dallarından biri, akınlar aytısıdır; (Mursalimova 2025)

geleneğinde, 1870'li yıllarda Birjan-sal <sup>2</sup> ile karşılıklı atışmaya giren Sara Tastanbekqyzy <sup>3</sup> gibi kadın ozanlar, erkek egemen sözlü kültür alanında kendilerine yer edinmişlerdir (Levin 2016).

Ancak kadınların müziksel görünürlüğündeki asıl dönüşüm, 1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyet yönetimiyle başlamıştır.

1917 Ekim Devrimi'nin ardından Kazak toplumunda kadının statüsünde belirli iyileşmeler görülmeye başlanmıştır. Kadınlar daha fazla hak elde etmiş ve toplumdaki görünürlükleri artmıştır. Konuyla ilgili olarak, tarih bilimleri doktoru Zhanat Kundakbayeva (Kundakbayeva 2017), Modernizasyonun Erken Sovyet Döneminde Kazakistanlı Kadınların Kaderi, 1920-1930 adlı eserinde Kazak kadınlarının durumunu detaylı bir şekilde ele almıştır. Kundakbayeva'ya göre (2017), Kazakistan'da Jenotdel (Kadınlar Bölümü) 1921 yılında kurulmuş ve temel amacı, kadınları sosyalizm ruhunda eğitmek ve dönüştürmek olmuştur. Kadınlar, sosyalist ideolojiyi benimseyip, çalışma hayatına katılmayı, kamusal alanda varlık göstermeyi ve kendi seslerini duyurabilmeyi öğrenmeli ve kabul etmeliydiler.

Evlenme ve boşanma kararı, çocuk doğurma, ev içi işlerin yürütülmesi ve kamusal görev üstlenme gibi konular kadının kendi iradesine bırakılmıştır. Kadınlar için bu süreç, kimi zaman toplumsal hayata atılma ve kariyer yapma açısından bir basamak işlevi de görmüştür. Nihayetinde, Jenotdel faaliyetleri sayesinde kadınlar, kendi haklarının ve toplum içindeki yerlerinin bilincine varmışlardır. Bu çerçevede, kadınları sosyalist ideolojinin ilkeleriyle tanıştırmak ve kamusal yaşama kazandırmak amacıyla 8 Mart günü Emekçi Kadınlar Günü olarak kabul edilmiştir. 1921 yılında Sovyet takvimine eklenen bu tarih, Kazakistan'da ise 1923 yılından itibaren resmi olarak kutlanmaya başlanmıştır.

---

<sup>2</sup> Birjan-Sal (1834 - 1897), Kazak sözlü edebiyatının önemli ozanlarından biridir; "aitys" geleneğindeki performanslarıyla tanınır. (Kozhagululy Birzhan Sal (1834–1897 yılları) t.y).

<sup>3</sup> Sara Tastanbekqyzy (1853 - 1916), Kazak halk edebiyatının ilk kadın aşıklardan biridir. "Aitys" geleneğinde özellikle Birjan-Sal ile yaptığı ünlü karşılıklı atışmayla tanınır. Kadınların sözlü kültürdeki temsiline önemli katkılarda bulunmuştur. (Tastanbekqyzy Sara (1853–1907 yılları) t.y)

Günümüzde, feminist hareket aktivistleri, toplumsal cinsiyet çalışmaları alanındaki akademisyenler ve siyasetçiler, Sovyet kadınlarının Batılı kadınlara kıyasla yaklaşık 50 yıl önce “emansipe” edildikleri hususunda büyük ölçüde fikir birliği içerisindedir. (Kundakbayeva 2017).

Sovyet ideolojisi, kadınları yalnızca ekonomik yaşama değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal alanlara da entegre etmeyi hedeflemiş, böylece kadınların erkeklere ait olduğu varsayılan müzik alanlarına girişini desteklemiştir. Daha önce sadece kadınlar arasında icra edilen şarkılar ya da özel günlerde söylenen ağıtlar, artık sahnelere taşınmış, kadınlar klasik müzikten halk müziğine uzanan geniş bir repertuvarda görünürlük kazanmaya başlamıştır (Levin 2016). Bu süreç, özellikle Kazak kadın müzisyenlerin profesyonel anlamda gelişmelerine zemin hazırlamış, kadınlar ilk kez devlet destekli müzik eğitimi kurumlarında yer alarak orkestralarda, konservatuvarlarda ve halk müziği topluluklarında aktif roller üstlenmeye başlamışlardır.

Kadının müzik üretimindeki bu tarihsel yolculuğu, toplumsal cinsiyet rollerinin zaman içinde nasıl dönüştüğünü de gösterir. Geleneksel toplumlarda ev içiyle sınırlandırılmış olan kadın sesi, Sovyet döneminde kamusal alana taşınmış, ancak bu geçiş her zaman kolay ya da çelişkisiz olmamıştır. Bugün hala geçmişten gelen kültürel kodların etkisiyle kadın müzisyenlerin görünürlüğü, tercih ettikleri müzik türüne ve içinde buldukları sosyal çevreye göre farklılık gösterebilmektedir.

Devrim öncesi Kazak toplumunda kadınların konumuna değinildiğinde, ilk kadın icracı ve besteci olarak kabul edilen isim, genç yaşta yeteneğiyle ünlü küy (kısa kazak enstrümantal müzik formu) sanatçısı Kurmangazı'yi (Kazak besteci, çalgıcı ve halk sanatçısıdır) etkileyen ve dombra (Orta Asya'da özellikle Kazak kültürlerinde yaygın olarak kullanılan, uzun saplı, iki telli geleneksel bir çalgıdır) sanatında efsaneleşen Dina Nurpeisova olmaktadır. Nurpeisova, yalnızca küy icrasında üstün bir ustalığa ulaşmakla kalmamış, aynı zamanda Kazak müzik kültüründe kadın yaratıcılığının simgesi haline gelmiştir.

Dina Nurpeisova'nın 1861 yılında Batı Kazakistan bölgesinin Janakala yöresinde dünyaya geldiği belirtilmektedir. Üç yaşında dombra çalmaya başlamış ve dokuz yaşına geldiğinde ismi çevrede tanınır hale gelmiştir. Çocukluk yıllarında özgür bir ortamda yetişen Nurpeisova'nın uzun boylu ve iri yapılı olduğu, erkek kıyafetleri

giydiği ve yalnızca erkek çocuklarla oyunlar oynadığı aktarılmaktadır. Halk arasında, erkeklerin katıldığı gürüş müsabakalarına da katıldığına dair anlatımlar yer almaktadır. Dombra çalmayı “küy babası” (küy atası) olarak anılan büyük küy sanatçısı Kurmangazy’den öğrenmiştir (Bisenova 2004).

Evlenmesinin ardından, Dina Nurpeisova, icracılığı sayesinde çocuklarını aılıktan kurtardığı ifade edilmektedir (Seydimbek 2002). Halk, onun sanatını son derece değerli bulmuş ve ailesinin yaşamını sürdürmesi için elinden gelen desteği sağlamıştır. (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021) göre, ünlü dombracı Kali Jantleuov, Nurpeisova’nın sanatına dair anılarında, 1914 yılında Andreyev Pazarı’nda gerçekleşen Dina ile ünlü küy sanatçısı Mamen arasındaki sanat yarışmasını aktarmaktadır. Jantleuov’un anlatımına göre, Dina baykuş tüyleriyle süslü dombrasıyla keçeden halı üzerinde oturmakta, halk ise ona mendile sarılı paralar sunmaktadır. Akşam yarışma evde devam etmiş ve ilk olarak sahneye çıkan Dina, sıra dışı vuruő teknikleriyle seyircileri hayran bırakmıştır. Kısa süre sonra ailesinin acil işleri sebebiyle ayrılmış, Mamen ise sabaha kadar küylerini çalmaya devam etmiştir (Kuzembaeva 2005).

20. yüzyılın 1930’lu yıllarından 1990’lara kadar, kitle iletişim araçlarında Dina Nurpeisova örneği üzerinden, devrim öncesi Kazakistan’daki kadınların hak yoksunluğu konu edilmiştir. Sovyet tarih yazımında Çarlık Rusyası döneminde insan haklarının gerçeklikten uzak olduğu varsayımı benimsenmiştir. O döneme ait basın materyallerinde Kazak kadınlarının düşük kültürel seviyeye sahip olduğu ve mutlu bir yaşama ancak SSCB<sup>4</sup>’nin kurulmasıyla eriştiği ifade edilmiştir. Neredeyse tüm gazete ve dergilerde Dina Nurpeisova, Sovyet yönetimi sayesinde özgürlüğüne kavuşmuş Kazak kadını örneği olarak aktarılmıştır (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021). (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021), konuya ilişkin görüşlerini Şu şekilde aktarmaktadır: 1938 yılında Sosyalist Kazakistan gazetesinde 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü vesilesiyle yayımlanan bir yazıda, “Büyük Ekim Sosyalist Devrimi,

---

<sup>4</sup> Sovyetler Birliği, resmi adıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ya da kısa adlarıyla SSCB veya Sovyetler, 1922’den 1991’deki dağılmasına kadar Avrasya’nın büyük bir bölümünü kapsayan kıtalararası bir ülkeydi. (Sovyetler Birliği t.y)

Sovyet hükümeti ve Lenin-Stalin Partisi kadınlara gerçek haklar, özgürlük ve mutlu bir yaşam sağladı” ifadeleri yer almıştır. Başka bir makalede ise şöyle denilmektedir: “Eskiden Dina’nın dombrası kekeme gibi konuşmazdı. Hüzün ve acı doluydu. Dönemin birçok çalgısı iç çekerdi, küy kaynakları siyah kumla dolmuş gibiydi. Nazik kadın elleri nasır bağlamıştı, bu nedenle sanatları serbestçe akamıyordu. O dönemin dombrası karanlık ve acılı tınılara sahipti.” Bu tür yayınlar, Sovyet dönemi basın organlarında yaygın olarak rastlanan, devrim öncesi Kazak kadınlarını mutsuz ve haklardan yoksun figürler olarak tasvir eden anlatılar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda Dina Nurpeisova da örnek gösterilen isimlerden biri olmuştur. Sovyet basınında, onun sanatının ancak 1937 yılında, 76 yaşında Almatı’ya taşındıktan sonra gerçek anlamda geliştiği ileri sürülmektedir (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021).

Bununla birlikte, söz konusu makalenin yazarları, Kazak toplumunda Sovyet yönetimi öncesinde kadınların tamamen hak yoksunu olduğu görüşüne katılmamakta ve Dina Nurpeisova’yı, erkek dombracılarla meydan okuyan, onlarla yarışan cesur bir kadın sanatçı olarak değerlendirmektedir. Makale yazarları, geleneksel Kazak toplumunda sanatın gelişimi için yüz yüze etkileşimin vazgeçilmez bir unsur olduğuna işaret etmektedir. Küy sanatçıları, akınlar (aşık edebiyatı şairleri), ozanlar ve diğer sanat temsilcileri, yalnızca bu yolla sanatlarını geliştirme ve repertuvarlarını zenginleştirme fırsatı bulmuştur. Ünlü sanatçıların köylere gelişi, adeta bir bayram havasında geçmiştir. Her Kazak için bu sanatçıları ağırlamak bir onur sayılmıştır.

Ancak erkeklere kıyasla kadınlar için bu tür seyahatlerin daha zor olduğu belirtilmektedir. Bunun nedeni sanat yapmalarının yasaklanması değil, ev ve aile işleriyle yükümlü olmalarıdır. Kadınlar her ne kadar köyler arasında serbestçe dolaşmasalar da, kendi aralarında sosyal etkileşimde bulunmuşlardır. Bu nedenle dış gözlemciler, Kazak toplumunda kadınların erkeklere bağımlı ve köle gibi yaşam sürdüğü kanaatine varmıştır. (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021).

Makale yazarları, Kazak halkının en yüksek düzeyde müzik sanatı olarak kabul ettiği enstrümantal yarışmaların hem erkeklere hem kadınlara açık olduğunu vurgulamaktadır. Tarihte erkek sanatçılardan geri kalmayan, hatta zaman zaman onları aşan kadın ve genç kadınların isimleri kaydedilmiştir.

Aynı çalışmada (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021), Tattimbet isimli ünlü küy sanatçısı ile Nayman boyundan gelen ve bölgesinde usta bir dombracı olarak bilinen genç bir kadın arasındaki yarışmaya dair halk anlatısına da yer verilmektedir. Tüm repertuar çalındıktan sonra Tattimbet yeni bir küy bestelemiş ve yarışmayı kazanmıştır. Bu küyüne “Sılkıldak” (Gülen) ismini vermiş ve rakibine ithaf etmiştir (Kozhakhmetova 2008). Anlatıda, genç kadın gerçekten yeni bir küy bestelememesinin mi, yoksa ünlü küy sanatçısına saygı göstermesinin mi yarışmanın bu şekilde sonuçlanmasına sebep olduğu belirtilmemektedir. Sonrasında genç kadın evlendiği ve düğün perdesi arkasında Tattimbet’in “Sılkıldak” adlı küyünü çaldığı aktarılmaktadır (Kozhakhmetova 2008).

Geleneksel Kazak toplumunda yetişen kadınların, rakiplerinin onurunu kırmamaya özen gösterdikleri ve çoğu zaman gönüllü olarak mağlubiyeti kabul ettikleri belirtilmektedir. Erkek sanatçılar ise kimi zaman bu terbiyeyi istismar ederek etik dışı yöntemlerle, örneğin dombrayı ayak parmaklarıyla çalarak zafer kazanmıştır. Elbette kadınların aynı şekilde karşılık vermesi mümkün olmamıştır. Bu tür yarışmalar, Kazakistan’ın tüm bölgelerinde yaygın olarak gerçekleştirilmiştir (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021).

Dina Nurpeisova’nın hayattayken birçok hükümet madalyası ve büyük sanat yarışmalarında ödüller aldığı belirtilmektedir. Onun sanat başarıları, gazetelerde ve dergilerde yayımlanan takdir yazıları, kazandığı madalya ve nişanlar, Sovyet düzeninin önemli bir kazanımı olarak sunulmuştur (Toktagan, Bazheneeva ve Abdinurov 2021).

#### **4.5 Kazak Kadın İcracıların Öncü Temsilcileri**

Tarihsel süreç boyunca Kazak toplumunda kadın, ailenin ve ev içi düzenin koruyucusu olarak kabul edilmiştir. Kadın, kocasına ve onun ailesine itaat etmiş ve çocukların yetiştirilmesiyle sorumlu tutulmuştur. Bununla birlikte, Kazak toplumunda kadının sosyal statüsü erkekle kıyaslandığında oldukça düşüktü. Kadının temel rolü annelikle sınırlandırılmıştır. Ergenlik çağına eriştiğinde evlendirilmesi mümkün olmuş ve böylece kadın, yabancı bir ailenin mensubu haline gelmiştir. Çoğu zaman evlilikler çocuk yaşta nişan yoluyla veya aileler arasında yapılan anlaşmalarla gerçekleştirilmiş, hatta kimi durumlarda gelin ve damat düğüne kadar birbirlerini tanımamışlardır.

Kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin göstergesi olan çeşitli adet ve uygulamalar mevcuttu. Bunlar arasında kalım (başlık parası), çok eşlilik ve benzeri gelenekler sayılabilir. Ancak kadının toplumdaki konumu, özellikle karar alma süreçlerinde söz hakkının ve seçim özgürlüğünün bulunmaması nedeniyle daha da zayıf bir hal almıştır. Bu bağlamda, Kazak toplumunda toplumsal cinsiyete dayalı roller ve davranış kalıpları açık biçimde belirlenmiş ve ataerkil bir toplumsal düzen (patriarkal düzen) temelinde şekillenmiştir. Erkek, ailenin geçimini sağlamakla yükümlü olurken; kadın ise itaatkâr, sadık ve şefkatli bir figür olarak konumlandırılmıştır.

Kazak toplumunda ilk kadın dombra icracısının sanat yolculuğu devrim öncesi dönemde başlamış, onu izleyen kadın sanatçılar ise sosyalist toplum koşullarında müzik kariyerlerini inşa etmişlerdir. Bu süreçte çeşitli zorluklarla karşılaşmış, hatta savaş ortamına rağmen Sovyetler Birliği çapında tanınan sanatçılar haline gelmeyi başarmışlardır.

#### **4.5.1 Roza Baglanova**

Bu bağlamda, Roza Baglanova'nın hayatı ve sanatı, halkına ve sahne sanatına adanmışlığın önemli bir örneği olarak değerlendirilir. Sanat yaşamına Özbekistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Özbek Filarmoni Devlet Kadın Şarkı ve Dans Topluluğu'nda başlayan sanatçı, Moskova Konservatuarı'nda eğitim alma fırsatı elde etmiş, ancak II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte cephede konserler vererek askerlerin moralini yükseltmiştir. Cephe hattında, siperlerde, tren istasyonlarında, tanklar üzerinde ve uçak kanatlarında sahne almış, aynı zamanda yaralı askerlerin taşınmasına da yardımcı olmuştur.

9 Mayıs 1945 tarihinde Berlin'de düzenlenen Zafer Konseri'ne katılan Baglanova, savaş dönemi gösterdiği cesaret ve sanatçı kimliği nedeniyle birçok askeri madalya ile onurlandırılmıştır. Özellikle Mareşal İvan Konev ve Konstantin Rokossovski tarafından takdim edilen madalyalar sanatçı için ayrı bir değer taşımıştır. Savaşın ardından sahnelere dönerek SSCB genelinde halkın beğenisini kazanan ilk Kazak kadın sanatçı olmuştur. Repertuarında dünya operalarından halk şarkılarına ve çağdaş bestecilerin eserlerine kadar geniş bir yelpazeye yer vermiştir (Roza Baglanova t.y).

#### **4.5.2 Kulyash Baiseitova**

Kazak opera sanatının öncülerinden biri olan Kulyash Baiseitova ise, 24 yaşında SSCB Halk Sanatçısı ünvanını almış ve o dönemde bu ünvana sahip en genç sanatçı olmuştur. Seyircilerin konser çıkışlarında sanatçıyı omuzlarında taşıdığı, devlet yetkililerinin resepsiyonlarına davet edildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Ünlü Kazak besteci Yevgeniy Brusilovski, Kazak halk destanına dayanan ilk Kazak operası “Kız-Jibek”i Baiseitova için bestelemiştir.

II. Dünya Savaşı sırasında cephede askerlerin moralini yükseltmek amacıyla konserler veren sanatçı, Kazak opera sanatının kurucuları arasında yer almış ve Kazak Tiyatro Topluluğu’nun uzun yıllar başkanlığını üstlenmiştir.

Baiseitova’nın adı, günümüzde Kazakistan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu’na, yetenekli çocuklar için kurulan özel bir müzik okuluna ve Almatı ile Astana şehirlerinde bazı caddelere verilmiştir. İki kez Stalin Ödülü İkinci Derece sahibi olan sanatçı, yaşamı boyunca birçok ödül ve unvanla onurlandırılmış (Kulyash Baiseitova t.y).

#### **4.5.3 Roza Jamanova**

Roza Jamanova, Sovyetler Birliği genelinde tanınmış ve “Kazakistan opera sanatının gururu” olarak anılmıştır. Kendine has gümüş tınlı güçlü bir sese sahip olan sanatçının, sahnelediği karakterlerdeki psikolojik incelik ve derinlik ile yüksek vokal tekniği, icra tarzının ayırt edici özellikleri arasında yer alır. Kazak bestecilerin yirmiden fazla operasında başrol partilerini başarıyla seslendirmiştir. Ayrıca konser sanatçısı kimliğiyle yurt dışında da sahne almış ve geniş bir sanatsever kitlesine ulaşmıştır.

Jamanova’nın Kazakistan Kurmangazı Ulusal Konservatuvarı’nda profesör olarak genç sanatçılar yetiştirme sürecine ve müzik eğitimine yönelik ders materyalleri hazırlama çalışmalarına önemli katkılarda bulunduğu bilinmektedir. Yirmi yıl boyunca başkanlığını yürüttüğü Kazak Tiyatro Derneği’nde ve Uluslararası Tiyatro Enstitüsü başkan yardımcılığı görevinde sanat hayatının yanı sıra kültürel organizasyonlarda da aktif rol üstlenmiştir. Sanatçı Lenin Nişanı, Emek Kızıl Bayrak Nişanı, Halklar Dostluğu Nişanı ve Parasat Nişanı gibi birçok devlet nişanı ve madalya ile ödüllendirilmiştir. Ayrıca Kazak SSC ve SSCB Yüksek Sovyetleri’nde milletvekili

olarak görev yapmış, bağımsızlık yıllarında ise yaratıcı aydınlara yönelik Cumhurbaşkanlığı bursuna sürekli olarak layık görülmüştür. (Roza Jamanova 2013)

#### **4.5.4 Bibigül Tulegenova**

SSCB ve Kazakistan Halk Sanatçısı ünvanlarına sahip Bibigül Tulegenova da, “Kazak bülbülü” olarak anılan sanatçılardan biridir. Oldukça zorlu ve engellerle dolu bir sanat yolculuğundan geçerek ülke çapında haklı bir üne kavuşmuş, her yaştan ve her kesimden insanın takdirini kazanmıştır. Az bilinen bir diğer yönü ise halk arasında “kolhoz şarkıcısı” (Kırsal bölgelerde, kolхозlarda çalışan ya da bu bölgelerde halk için kültürel-sosyal faaliyetlerde bulunan sanatçı) olarak da anılmasıdır. Tulegenova, şarkı söylemek için sahne seçmeyen bir sanatçı olmuş, halk nerede toplanırsa orada konser vermiştir. Kazak halk ezgileri onun ses yeteneğinin açığa çıkmasına vesile olmuş, köy kulüplerinde, tarla kenarlarında, yazlık tiyatrolarda, askeri birliklerde ve hayvancılık çiftliklerinde sahne almıştır.

Sanatçı, aldığı alkışlardan ve dinleyicilerin yüzlerindeki sevinçli ifadelerden büyük mutluluk duyduğunu sık sık dile getirmiştir. Sahne deneyimi ve repertuarı yalnızca Kazak halk şarkılarıyla sınırlı kalmamış, Kazak bestecilerin eserleri ve uluslararası parçalarla da zenginleşmiştir. Kazak operasının gelişimine katkıda bulunan Tulegenova, sinema filmlerinde de rol almış ve çok sayıda devlet ödülü ile onurlandırılmıştır. Radyo ve filarmoni solisti olarak çalışmasının yanı sıra UNESCO tarafından 20. yüzyılın en önemli yirmi kadını arasında gösterilmiştir. ("Kazakhskiy solovey", legendarnaya pevitsa Bibigul Tulegenova – arkhivnye foto 2024)

#### **4.5.5 Jania Aubakirova**

Kazakistan’ın dünya çapında tanınan seçkin piyanistlerinden biri olan Jania Aubakirova, ülkesinin kültür ve sanatını uluslararası düzeyde temsil eden önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Sanatçı, 1983 yılında Fransa’da düzenlenen Marguerite Long ve Jacques Thibaud Uluslararası Yarışmasında ve 1985’te yine Fransa’daki Uluslararası Oda Müziği Yarışmasında Grand Prix ödülleri kazanmasının ardından aktif konser faaliyetlerine başlamıştır. Kazakistan’ın bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte uluslararası sahne etkinlikleri daha da genişlemiştir.

Aubakirova'nın solo resitalleri ve dünya klasik müzik repertuarıyla Kazak bestecilerinin eserlerini tanıttığı konserleri, Kazakistan'ın yanı sıra Fransa, İngiltere, Almanya, Japonya, Rusya, Polonya, İtalya, Amerika Birleşik Devletleri, Yunanistan ve Macaristan'ın önde gelen konser salonlarında düzenli olarak gerçekleşmektedir. Sanatçı, Salle Pleyel, Salle Gaveau, Barbican Hall, Wigmore Hall, Vigado Hall, Seoul Arts Center, Keimyung Art Center, Berlin Philharmoniker, Berlin Konzerthaus, Kennedy Center, Carnegie Hall, Moskova Çaykovski Konservatuarı Büyük Salonu, St. Petersburg Filarmoni Salonu ve Moskova Uluslararası Müzik Evi gibi saygın sahnelerde konserler vermiştir.

Sanatçı kariyerinde Martha Argerich, Valery Gergiev, Mikhail Pletnev, Alexander Vedernikov, David Geringas, Dorian Wilson gibi dünya çapında ünlü müzisyenlerle iş birliği yapmış; Rusya Ulusal Orkestrası, Fransa Radyo Senfoni Orkestrası, İstanbul Filarmoni Orkestrası, İngiliz Oda Orkestrası gibi önemli topluluklarla sahne almıştır.

Aubakirova ayrıca, Kazakistan'da klasik müziğin yaygınlaşması amacıyla ülkenin ilk klasik müzik radyosu olan "Radio Classic" in kurulmasına öncülük etmiş; düzenli olarak Kazakistan ve yurtdışında ustalık sınıfları vermektedir. Sanatçı, Kazakistan ve farklı ülkelerde sayısız onur unvanı ve devlet ödülüne layık görülmüştür. (Jania Aubakirova Biography t.y)

#### **4.5.6 Aiman Mussakhajayeva**

Dünya çapında tanınan Kazak keman sanatçısı Aiman Mussakhajayeva, Kazakistan Cumhuriyeti Halk Sanatçısı, Kazakistan Cumhuriyeti Eğitim Onur Çalışanı, Uluslararası Yaratıcılık Akademisi üyesi, Kazakistan Ulusal Sanat Üniversitesi'nin rektörü ve Kazakistan Emek Kahramanı unvanlarının sahibidir. 1991 yılında kendi girişimiyle Kazakistan Devlet Senfoni Orkestrasını kurmuş ve bu orkestranın sanatsal direktörlüğünü üstlenmiştir.

Mussakhajayeva, UNESCO "Barış Sanatçısı" unvanının yanı sıra Özbekistan Cumhuriyeti Emektar Sanatçısı ve Astana Fahri Vatandaşı gibi birçok saygın paye ve nişanla onurlandırılmıştır. 2002 yılında sanatçının adı Uluslararası Biyografi Merkezi'nin (IBC) "20. Yüzyılın 2000 Seçkin Müzisyeni" listesine ve Cambridge Üniversitesi Ansiklopedik Sözlüğü olan "20. Yüzyılın Seçkin Müzisyenleri" kitabına dahil edilmiştir.

Sanat yaşamı boyunca birçok uluslararası prestijli yarışmada ödüller kazanmış olan Mussakhajayeva, dünyanın önde gelen müzisyenleriyle birlikte çalışmış ve Moskova Çaykovski Konservatuvarı Büyük Salonu, Carnegie Hall, Lincoln Center, Avery Fisher Hall (New York), Wiener Musikverein, Berlin Konzerthaus, Salle Gaveau, Salle Cortot, Salle Pleyel (Paris), Santa Cecilia (Roma), Kraliçe Elizabeth Salonu, Wigmore Hall, Barbican Hall, Royal Festival Hall, Guildhall, Cadogan Hall, Münih Filarmoni Salonu ve daha birçok prestijli salonda konserler gerçekleştirmiştir. (Aiman Mussakhajayeva t.y)

Tüm bu örnekler, Kazak kadın sanatçılarının yalnızca ulusal sanat sahnesinde değil, aynı zamanda uluslararası platformda da derin izler bırakmış olduklarını ortaya koymaktadır. Farklı tarihsel ve toplumsal koşullar içerisinde sanat üretimlerini sürdüren bu sanatçılar, sanat yoluyla halkla güçlü bir bağ kurmuş, savaş yıllarında moral kaynağı olmuş ve Kazakistan'ın kültürel kimliğinin dünyaya tanıtılmasında önemli roller üstlenmişlerdir.

Bağımsızlık sonrasında ise Jania Aubakirova ve Aiman Mussakhajayeva gibi sanatçılar, yalnızca bireysel başarılarıyla değil, aynı zamanda sanat kurumlarının gelişimine sundukları katkılar ve genç yeteneklerin yetişmesine sağladıkları olanaklarla Kazak müzik sanatının evrensel düzeyde saygınlığını artırmaya devam etmişlerdir.

Dolayısıyla, Kazak kadın sanatçılarının sanat tarihindeki yeri, yalnızca sanatsal başarılarıyla değil, aynı zamanda toplumun kültürel belleğinde bıraktıkları değerli miras ve sanat yoluyla inşa ettikleri kolektif hafıza ile de anlam kazanmaktadır. Bu sanatçılar, Kazakistan'ın sanatsal gelişim sürecinde kadınların aktif ve belirleyici roller üstlendiğinin somut göstergeleri olmuştur.



## 5. TÜRKİYE VE KAZAKİSTAN'DA KADIN MÜZİSYENLERİN YAŞADIĞI SORUNLARIN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

### 5.1 Kadın ve Müzik Eğitimi

Araştırmaya katılan kadınların müzikal yolculukları hem Türkiye'de hem de Kazakistan'da, büyük ölçüde yöneldikleri müzik türüne (halk müziği veya batı klasik müzik) bağlı olarak farklılık göstermektedir.

#### Kazakistan'daki Durum

20. yüzyılın başlarında Kazak müziği, derin biçimde halk geleneklerine dayanan bir yapıya sahipti. Bu dönemde müzikal üretimin temelini halk şarkıları, düetler ve destansı eserler oluşturmaktaydı. Bu türler, dombra ve kobız gibi geleneksel enstrümanlarla icra edilmekteydi. Ancak 1920'li yıllarda Sovyet yönetiminin tesisiyle birlikte sadece toplumsal yaşam değil, kültürel alanlar da ciddi dönüşümler geçirmiştir. Bu bağlamda, sosyalist ideolojiyi yücelten yeni bir müzik anlayışı geliştirilmeye başlanmıştır. Sovyet döneminde, profesyonel müzik toplulukları kurulmuş, opera tiyatroları açılmış, müzik okulları teşkil edilmiş, konservatuvar ve müzik eğitimi veren uzmanlaşmış okullar inşa edilmiştir.

Müzik, Sovyet ideolojisi kapsamında entelektüel bir terbiye unsuru olarak değerlendirilmiş, müzik eğitimi ailelerin kültürel seviyesinin bir göstergesi haline gelmiştir. Bir enstrüman çalabilmek, yüksek sosyal statünün bir işareti olarak görülmüştür. Bu anlayış çerçevesinde, müzik eğitimi toplumsallaştırılmış ve geniş kitlelere ulaştırılmıştır.

Bu ortamda, araştırmaya katılan Kazak kadınların büyük çoğunluğunun müzikal serüvenlerinin, ailelerinin desteğiyle ve çoğunlukla ebeveynlerinin yönlendirmesiyle müzik okullarına yazdırılmalarıyla başladığı görülmektedir. Resmi söylem her ne kadar tüm çocuklara eşit eğitim olanaklarının tanındığını ifade etse de, pratikte aileler, öğretmenler ve toplum genelinde belirli toplumsal cinsiyet kalıplarının etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu kalıplar, çocuklara uygun görülen enstrüman tercihini doğrudan etkilemektedir.

Toplumsal cinsiyet stereotipleri bağlamında değerlendirildiğinde, "kadını" olarak algılanan zarafet, naiflik ve duygusallık gibi özellikler, kadın öğrencileri için piyano

ve keman gibi enstrümanlarla ilişkilendirilmiş; buna karşılık "erkeksi" kabul edilen enerji, güç ve baskınlık gibi nitelikler, erkek çocuklarına akordeon, üflemeli ve vurmali çalgılar önerilmesine yol açmıştır.

Bu toplumsal ayırım, yalnızca enstrüman seçiminde değil, kadınların müzik eğitimi sürecindeki pedagojik yaklaşımlarda da kendini göstermektedir. Bazı kadın müzisyenler, müzik eğitimi süresince öğretmenlerinden “Çok kadınsı çalıyorsun, erkek gibi çal, enstrümanın başında bir erkek olmalısın” gibi ifadeler işittiklerini aktarmaktadır. Benzer deneyimlere, Türkiye’den katılan bir kadın müzisyen de sahiptir. Kendisinin ifadesine göre, icrasının “erkeksi sertlikten” uzak olduğu, “fazla kadınsı” bulunduğu yönünde geri bildirimler almıştır.

Bu tür örnekler, müzik pedagojisinde cinsiyet temelli kalıpların ne derece etkili olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. “Erkek gibi çalmak”, teknik olarak güçlü, saldırgan, kararlı ve ‘kesin’ bir icra biçimiyle özdeşleştirilirken; “kadın gibi çalmak” daha yumuşak, lirik, duygusal ve ifadesi zayıf olarak değerlendirilmektedir. Oysa bu tür bir sınıflandırma, müzikal ölçütlere değil, toplumsal algılara dayanmaktadır. Bu yapay ayırımın, Kazakistan’da hem Sovyet hem de post-Sovyet dönemlerde müzik eğitiminde varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Patriyarkal yapılar, özellikle klasik müzik alanında kadınlar üzerinde bir baskı unsuru haline gelmiştir. Kadınlık, kırılabilirlik ve zayıflıkla özdeşleştirilmiş; başarılı müzisyen örnekleri çoğunlukla erkek besteciler, orkestra şefleri ve akademisyenlerden oluşmuştur. Bu durum, bazı kadın müzisyenlerde kendi kadınlıklarını sorgulamalarına, müzikal kimlikleriyle özdeşleşmekte zorluk çekmelerine ve içsel çatışmalar yaşamalarına yol açmıştır. Bir katılımcı, bu bağlamda kadın olmanın müzik alanında bir eksiklik, bir sorun ya da rahatsızlık kaynağı gibi hissettirilmesinin, kendisinde yoğun bir değersizlik duygusu yarattığını ifade etmiştir.

#### Türkiye'deki Durum

Türkiye’de ise kadınların müzikle tanışma biçimleri üç temel kategori altında toplanmaktadır. İlk grupta yer alan kadınlar, şarkı söylemeyi sevdiklerinden dolayı müzik eğitimi almak istemiş ve bu arzularını ailelerine ileterek destek talep etmişlerdir. Bu gruptaki katılımcıların çoğunluğu, özellikle halk müziğine yönelmiş olup; aile içinde bağlama ya da başka bir enstrüman çalan bireylerin varlığı, müzikal ilham kaynağı olarak önemli bir rol oynamıştır.

İkinci grupta yer alan kadınlar ise müzik öğretmenlerinin yönlendirmesiyle bu alana adım atmışlardır. Yetenek taramaları veya okul etkinlikleri sırasında fark edilen müzikal beceriler, öğretmenlerin önerileri doğrultusunda yönlendirilmiş ve bu durum onların profesyonel müzik eğitimine başlamalarına vesile olmuştur.

Üçüncü grubu ise çoğunlukla klasik müzik alanında faaliyet gösteren kadınlar oluşturmaktadır. Bu kadınların müzikal yolculuğu, ailelerinde kuşaktan kuşağa aktarılan müzik geleneğinin bir parçası olarak gelişmiştir. Aile bireylerinin çoğunun müzisyen olması, müzikle iç içe büyümeyi ve profesyonel eğitimi doğal bir süreç haline getirmiştir.

### **5.1.1 Eğitim tutumları ve cinsiyet**

Kazakistan'daki katılımcıların büyük çoğunluğu, eğitim sürecinde öğretmenlerinin, özellikle de kadın öğretmenlerin erkek öğrencilere karşı daha ilgili, destekleyici ve umut verici yaklaşıtlarını ifade etmektedir. Bu tutumun, toplumsal cinsiyet rolleriyle ve Kazak toplumunun patriyarkal yapısıyla ilişkili olduğu değerlendirilmektedir. Katılımcıların aktardığına göre, öğretmenler çoğunlukla erkek öğrencileri desteklemiş, onları geleceğin profesyonel müzisyenleri olarak görmüş; buna karşılık kadın öğrencilerin ise evlilik sonrası mesleği bırakacakları önyargısıyla ihmal edildikleri gözlemlenmektedir.

Ancak araştırma kapsamında bu duruma zıt örneklerle de rastlanmıştır. Bazı geleneksel, ataerkil yapıya sahip Kazak ailelerde bile, öğretmenlerin kadın öğrencileri desteklediği vakalar kaydedilmiştir. Örneğin bir katılımcı, evlendikten sonra müzik yaşamına devam etmek isteyen bir arkadaşına, öğretmenin ailesinin baskılarına rağmen sahip çıktığını ve sahneye dönüşünü sağladığını aktarmıştır. Bu tür örnekler, patriyarkal yapının içinde dahi direniş alanlarının ve dayanışmanın var olabileceğini ortaya koymaktadır.

Türkiye'deki katılımcılar ise, müzik eğitimi sürecinde öğretmenlerin kadın ve erkek öğrencilere yaklaşımı arasında anlamlı bir fark gözlemlemediklerini belirtmektedir. Katılımcıların çoğu, öğretmen tutumlarının cinsiyete göre değişmediğini ya da bu farklılığın eğitim süreçlerine yansımadığını ifade etmektedir.

## 5.2 Kadın ve Aile

Elde edilen veriler, klasik müzik alanında faaliyet gösteren ve müzisyen kökenli ailelerden gelen kadınların, müziksel gelişim süreçlerinde daha az engelle karşılaştıklarını ortaya koymaktadır. Bu kadınlar, ailelerinden gördükleri destek sayesinde profesyonel müzik kariyerlerine daha istikrarlı bir biçimde devam edebilmektedir. Bununla birlikte, hem Türkiye'de hem de Kazakistan'da kadınların müzikle ilk temasları çoğunlukla ailelerinin yönlendirmesiyle gerçekleşmiş olsa da, toplum baskısı ve mevcut değer yargıları nedeniyle bazı ailelerin bu ilgiyi zamanla desteklememeye başladıkları veya doğrudan karşı çıktıkları gözlemlenmektedir. Bu durum özellikle Türkiye'de halk müziği alanında faaliyet gösteren kadın müzisyenler arasında daha yaygın olarak dile getirilmektedir.

Örneğin, Kütahya'dan bir kadın müzisyen, toplumda kadınlara yönelik var olan geleneksel bakış açısının kendi müzik eğitimini nasıl etkilediğini şu sözlerle aktarmaktadır:

“Ben ortaokulumu Kütahya'da bitirdim. Dolayısıyla kırsalda olduğu için zaten tamamıyla kadına olan bakış açısı kadının evinin kadını olması ya da belli bir eğitimden sonra eğitimine çok fazla devam etmesinin gerekmediği, Ondan sonra kadının en önemli görevinin ailesinin annesi olması, iyi bir anne olması, iyi bir ev hanımını olması doğrultusunda idi.

Çok şükür ki ben öyle bir ailede değildim. Benim annem de öğretmen emeklisi olduğu için bu anlamda daha aydın görüşlere sahipti ve beni de bu şekilde yönlendirdi. Ama toplumsal ve kültürel yapıda kadınların müzik eğitimi konusunda ne yazık ki ben çok şanslı değildim bakış açısı anlamında çok şanslı değildim.

Dolayısıyla bu kararı aldığımda çok şeyle savaştım gerekti. Bu kararımı uygulama anlamında çok şeyle savaştım gerekti. En basiti babamla savaştım gerekti aslında.”

Benzer bir durumu Şırnak'tan bir kadın müzisyen de aktarmaktadır. Babasının tanınmış bir halk müziği sanatçısı olduğunu, kendisine ilham verdiğini ve müzikal yolculuğunun onunla başladığını belirtmiş; ancak babasının bu mesleği bir kadın için uygun bulmadığını, bu nedenle kaygı ve itirazlarını sıkça dile getirdiğini ifade etmiştir. Kadının belirttiğine göre, akademik müzik çalışmaları başladığında babasının bu alana olan bakışı olumlu yönde değişmiş olsa da, ailesi icracı yönünü halen onaylamamaktadır.

Toplumsal stereotiplere ilişkin olarak, özellikle Türkiye’de halk müziği icracısı olan bazı kadın müzisyenler, toplum nezdinde müzisyenliğin kadın için uygun görülmediğini, bu mesleğin “uygunsuz davranışlar” ve “barlarda sahne alma” gibi olumsuz imgelerle özdeşleştirildiğini aktarmaktadır. Bu yargılar, özellikle Güneydoğu Anadolu şehirlerinde daha keskin bir şekilde hissedilmektedir. Bu bölgelerde kadın müzisyenlik, günahkâr, ayıp ve utanç verici bir faaliyet olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durumu deneyimleyen kadınlar, “Pavyonda mı çalışıyorsun?” gibi küçültücü ve damgalayıcı ifadelerle karşılaşabilmektedir.

Gaziantep’ten bir kadın müzisyen, yeni tanıştığı kişilere mesleğini anlatırken icracı kimliğini gizleyip, yalnızca öğretmen olduğunu söylemeyi tercih ettiğini, böylelikle eleştirel bakışlar ve olumsuz tepkilerden korunmaya çalıştığını dile getirmiştir.

Başka bir kadın müzisyen ise, yıllar önce Şanlıurfa’da kurulan bir koroda yaşanan toplumsal dışlanma deneyimini şu sözlerle ifade etmiştir:

“O zamanlar kadın sanatçılara bakış açıları çok farklıydı, Urfa gibi kapalı bir toplulukta kadın sanatçı olmak gerçekten çok zordu, Doğuda kadın olmak zaten zordu, bir de sanatçı olmak artı zordu, farklı gözle bakıyorlardı. Ama biz orda güzel bir örnek olduk, başlangıçta bize kötü bakıldı ama baktılar ki kafalarındaki sanatçı kavramının olmadığını görünce de artık Şanlıurfa’da da konservatuvar açıldı, genç kadınlar, genç sanatçılarımız oldu.”

Kazakistan’da ise tablo daha farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Araştırmaya katılan Kazak kadın müzisyenlerin büyük bölümü, ailelerinden herhangi bir engelleme görmediklerini; aksine yakın çevreleri ve akrabaları tarafından sahneye çıkmalarıyla gurur duyulduğunu ve bu durumun saygı ve takdirle karşılandığını belirtmiştir.

### **5.3 Kadın, Evlilik ve Aile Yaşamı**

Her iki ülkedeki kadın müzisyenlerin evlilik ve annelik bağlamında ifade ettikleri görüşler iki temel grupta toplanmaktadır. İlk gruptaki kadınlar, toplumun kadına yüklediği rollerin ve beklentilerin, profesyonel gelişimlerini önemli ölçüde engellediğini ve üzerlerinde sürekli bir baskı oluşturduğunu ifade etmektedir. İkinci grup ise, bu durumun üstesinden gelmenin, anlayışlı ve destekleyici bir eş ile mümkün olduğunu ve müzik kariyerinin aile hayatıyla dengeli bir biçimde sürdürülebileceğini savunmaktadır.

Bu kapsamda, Türkiye’den bir kadın müzisyen profesyonel meslek hayatıyla aile yaşantısını birlikte yürütmenin zorluklarını şu şekilde ifade etmektedir:

“Bir kadının bir taraftan hem işinde başarılı olmak için çaba sarf etmesi hem de evinde başarılı olabilmek için çaba sarf etmesi gerçekten çok zor. Hep bunu şey diye düşünüyorum, şimdi sahneye çıkıyorsunuz ve sahnede bir prenses gibisiniz sonra eve geliyorsunuz köle İsaura’ya dönüşüyorsunuz. Bu ikilem zaman zaman kişisel olarak da sizi çok hırpalayabiliyor.

O dengeyi oturtmak tabii ki zaman içerisinde belli bir yere getiriyor sizi. Ama ben aynı mesleği yapan bir eşe sahibim. Bunun kolaylıklarını da yaşadım çok zorluklarını da yaşadım.

Yaşıyorum da. Çünkü eğer hakikaten mesleğinizde bir yere gelmek istiyorsanız ve ekstra çabalarla Allah'ın da size verdiği yetenekler doğrultusunda bunu bir tarafa getirdiyeniz, bir yere getirdiyeniz fakat bir yerden bir yerde eksik kalabiliyorsunuz. Eksik kalmak istememek için çaba sarf etmek de sizi hem ruhen hem de bedenen gerçekten çok yıpratıyor.

Bu da herhalde kadının doğasında olan bir şey ya da toplumun kadına yüklediği misyonun doğasında olan bir şey diye düşünüyorum.

Velhasıl kelim hem müzik yapıp hem başarılı olmak istemek hem de aynı zamanda kadın olmak gerçekten çok zor.

Kadına biçilen bir rol var toplumda. Önyargılar, kalıplar.

O biçilen rolün dışarısına ne yazık ki çıkamıyoruz. Çıktığımız zaman çok farklı yaftalar bize yapıştırılabilir. Mesela isyankâr oluyorsun, sert oluyorsun, katı oluyorsun, bencil olabiliyorsun.

Ama bunların hepsi karşınızdaki insanın kendisini irdelemeden size yapıştırdığı yaftalar aslında. Bu sadece kişisel olarak değerlendirmek değil, toplumsal olarak da değerlendirmek. Dolayısıyla aslına bakarsanız öncelikle toplum olarak kadına bakış açımızı bir daha gözden geçirip birazcık daha eşitlikçi davranmak gerekiyor bu anlamda.

Birazcık daha eşitlikçi davranabildiğimiz zaman, kadını ötekileştirmeden, onların da hakları olabildiğini, onların da kırılabilirliğini, onların da üzülp yorulabilirliğini düşündüğümüz zaman, kendimize duyduğumuz saygıyı, erkeklerin kendine duyduğu

saygıyı kadınlara da duymaya başladığı zaman zaten aslında pek çok şeyi bertaraf etmiş olacağız diye düşünüyorum. Biz kadınların üzerindeki bu yükün birazcık daha hafifleyeceğini düşünüyorum.”

Bu gruba dahil olan pek çok kadın müzisyen, kariyer ile annelik arasındaki dengeyi sağlamakta zorlandıklarını ve çeşitli dönemlerde tercih yapmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir. Bazı kadınlar, eşlerinin uzun provaları, geç saatlerdeki konserleri ya da erkek meslektaşlarla yakın çalışma ilişkilerini hoş karşılamadıklarını; şehir dışı turnelere gitmelerine tepki gösterdiklerini ifade etmektedir.

Bu bağlamda, Ankara’ dan bir kadın müzisyen şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Kadın müzisyenler için evlilik ve müzik kariyerini aynı anda sürdürmek gerçekten büyük bir zorluk olabiliyor. Özellikle, eşleri ya da partnerleri müzik mesleğine uzak olduğunda, bu durum daha da karmaşık bir hal alıyor. Çünkü bizler küçük yaşlardan itibaren aynı arkadaşlarımızla, aynı ortamda, birlikte çalışıyoruz. Aramızdaki bağ sadece mesleki değil, adeta kardeşlik düzeyine ulaşıyor.

Bu samimiyet, dışarıdan biri için anlaşılması oldukça güç bir ilişki biçimi. Partnerlerimiz çoğunlukla bu yakınlığı yanlış anlıyor ve “Bu nasıl bir arkadaşlık?” diye tepki gösterebiliyorlar. Bizler konservatuvarda, kadın-erkek ayrımı olmaksızın, çok samimi bir ortamda yetişiyoruz; arkadaşlıklarımız ve müzik icra etme biçimimiz tamamen iç içe geçmiş durumda. Ancak dışarıdaki kişiler bu bağı, özellikle de özel hayatımıza yansısını kavramakta zorlanıyor.

Bu nedenle, ben ve birçok arkadaşım, müzisyen olarak kariyerimizi sürdürürken, evlilik ya da partner ilişkilerinde ciddi zorluklarla karşılaştık. Kadın müzisyenlerin yaşadığı bu özel durum, meslekle özel hayat arasındaki dengeyi kurmanın ne denli güç olduğunu gösteriyor.”

Aynı şehirden bir başka kadın müzisyen ise, ailesi ile kariyeri arasında tercih yapmak zorunda kaldığını, uzun yıllar sahneden uzak kaldığını ve bu dönemi hayatının en ağır yılları olarak hatırladığını dile getirmiştir. Bu süreçte yeniden sahneye dönme kararı alarak eşiyle açık bir konuşma gerçekleştirmiş ve tüm zorluklara rağmen müzikal kariyerine geri dönmeyi başarmıştır.

Benzer deneyimler, Kazakistan’daki kadın müzisyenler tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin, Kızılorda bölgesinden bir katılımcı, öğretmeni olan ve bölgede tanınmış bir halk müziği icracısı kadının, eşinin kıskançlığı ve anlayışsızlığı nedeniyle mesleğini

bırakmak zorunda kaldığını ve bu durumun onda derin bir mutsuzluk ve bastırılmışlık yarattığını belirtmiştir.

İkinci grupta yer alan ve kariyer ile aile yaşamının birlikte sürdürülebileceğine inanan kadın müzisyenler ise, toplum baskılarını birebir deneyimlememiş olsalar da, çevrelerindeki pek çok kadın arkadaşının benzer sorunlarla karşılaştığını gözlemlediklerini ifade etmektedir.

Bazı kadınlar aileyi tercih ederek kariyerlerini bırakmışken, bazıları ise bu sürecin evliliklerinin sonlanmasına neden olduğunu ve müzik kariyerinden vazgeçmemelerinin, eşleriyle aralarındaki anlayışsızlığı daha da derinleştirdiğini dile getirmiştir.

Türkiye’de annelik müzikal kariyeri bir arada sürdürmeye çalışan kadınlar arasında da görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Bazı kadınlar, çalıştıkları kurumun esnek prova saatleri sayesinde çocuklarına zaman ayırabildiklerini ifade ederken; bazıları ise geç saatlerdeki konserler ve düzensiz programlar nedeniyle çocuklarıyla uzun süre ayrı kalmak zorunda kaldıklarını, bu nedenle suçluluk hissettiklerini ve hatta bazı dönemlerde bebekleriyle birlikte provalara katılmak zorunda kaldıklarını dile getirmiştir.

Bir kadın müzisyen, annelikten bilinçli olarak vazgeçtiğini, bu kararının müzikal kariyerine duyduğu bağlılık ve annelik sorumluluklarını eş zamanlı sürdürmemeye korkusundan kaynaklandığını ifade etmiştir. Benzer duygular, bazı diğer kadın müzisyenler tarafından da paylaşılmış; kariyer ile anneliğin nasıl bir arada yürütülebileceğine dair kaygılar sıkça dile getirilmiştir.

#### **5.4 Kadın ve Müzik Kariyeri**

Kazakistan ve Türkiye’de kamu kurumlarında müzisyen olarak istihdam edilme süreci, her iki ülkedeki kadın katılımcıların çoğunluğu tarafından cinsiyet temelli ciddi bir ayrımcılık unsuru içermeyen bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Bu durumun temelinde, kamuya personel alımının merkezi ve profesyonel esaslara göre yapılması yer almaktadır. Ancak bazı kadın müzisyenler, müzik kariyerlerinin inşası sürecinde, üst düzey pozisyonlarda bulunan erkek yöneticilerden kariyerlerinde ilerleyebilmeleri için çeşitli imalar ve açıkça dile getirilen ahlak dışı tekliflerle karşılaştıklarını ifade etmektedir.

Bu bağlamda, her iki ülkeden de katılımcı kadınların büyük bir kısmı, doğrudan maruz kaldıkları veya tanıklık ettikleri mobbing, uygunsuz teklifler ve erkek yöneticiler, öğretim elemanları ya da meslektaşları tarafından gerçekleştirilen cinsel içerikli taciz vakalarına dair deneyimlerini paylaşmaktadır. Ne var ki, bu kadınların büyük bir çoğunluğu söz konusu olayları resmi mercilere bildirememiştir. Bu sessizliğin temel nedenleri arasında korku, güvensizlik ve somut delil yetersizliği gibi faktörler yer almaktadır. Bazı kadın müzisyenler, yaşadıkları bu tür olaylara rağmen, ilgili kişilerle uzun yıllar aynı iş ortamını paylaşmak zorunda kaldıklarını vurgulamaktadır. Ayrıca, bazı kadın katılımcılar meslektaşları olan erkekler tarafından yapılan cinsel imalı şakalar, aşağılayıcı sözler ve özel hayatı hedef alan alaycı ifadelerle karşı karşıya kaldıklarını belirtmektedir.

Özellikle kamuda değil de özel sektörde çalışan kadın müzisyenler için iş ortamı daha güvencesiz ve riskli bir hal alabilmektedir. Bazı katılımcılar, özel sektörde çalışan kadın müzisyenlerin toplumun gözünde “rahat” ya da “hafif kadınlar” olarak etiketlendiğini ifade etmektedir. Bu durumu dile getiren bir katılımcı, kadın müzisyenlerin özel sektörde kendilerini güvende hissetmediklerini ve sürekli olarak uygunsuz teklifler ya da cinsiyetçi yaklaşımlara maruz kaldıklarını vurgulamaktadır.

Her iki ülkedeki katılımcıların çoğu, kamu sektöründe kadın ve erkek müzisyenlerin eşit ücret aldığı, benzer ekonomik olanaklara sahip olduğu yönünde görüş bildirmektedir. Ancak özel sektörde ise durum farklılık göstermektedir. Kadın müzisyenlerin beyanlarına göre, özel sektörde erkek müzisyenler daha yüksek ücretler almakta ve daha avantajlı iş teklifleriyle karşılaşmaktadır. Ayrıca, işe alım süreçlerinde doğurganlık çağındaki kadınların, hamile kalabilecekleri ve doğum iznine ayrılacakları öngörüsüyle işverenlerin güvenini kazanmakta zorlandıkları, bu nedenle ayrımcılığa uğradıkları dile getirilmektedir. Katılımcı kadınlar, bu türden bir muamelenin erkek meslektaşları tarafından tecrübe edilmediğini açıkça ifade etmektedir.

"Kazakistan'daki bazı halk çalgıları orkestralarında gözlemlenen geleneksel yerleşim düzeni, toplumsal cinsiyet rollerine dayalı örtük bir ayrımcılığı yansıtmaktadır. Katılımcılardan birinin ifadesine göre, Prima-Kobız çalgısını çalanların tamamı kadınlardan oluşmakta ve orkestra düzeninde şefin sol tarafında yer almaktadırlar. Buna karşılık, dombra icracıları ise sağ tarafta konumlandırılmakta ve sahnenin uç kısımlarında yalnızca erkek müzisyenlerin oturmasına yönelik yazılı olmayan fakat

güçlü bir norm bulunmaktadır. Bu durum, kadınların belirli pozisyonlara - örneğin konsertmaisterlığa (orkestrada herhangi bir çalgı grubunun başında oturan, gerektiğinde orkestra eserlerindeki o çalgı grubun sololarını çalan icracıyı belirtmek için kullanılan almanca kavram) - aday gösterilmemelerine neden olmakta ve bunun gerekçesi yalnızca cinsiyet temelli bir kabule dayandırılmaktadır. Katılımcı bu durumu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Öyle bir gelenek oluşmuş ki, Prima-Kobız çalgısında yalnızca kadınlar çalıyor ve bu müzisyenler şefin sol tarafında oturuyorlar. Sağ tarafta ise dombra çalanlar yer alıyor ve orkestrada en uç kenarda daima sadece erkeklerin oturması bir kural haline gelmiş durumda. Yani, eğer sen bir kadın dombra icracısıysan, orkestrada konser şefi olma ihtimalin yok. Sırf kadın olduğun için, çünkü birileri bunun böyle olması gerektiğine karar vermiş.”

Bu ifade, orkestra içi cinsiyet temelli rol dağılımının, yalnızca müzikal yetkinlik değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarına göre şekillendiğini ve kadınların sanatsal ilerlemesinin önünde sistematik bir engel oluşturduğunu göstermektedir. Kadınların orkestra içindeki temsil düzeylerinin, pozisyon ve konum açısından bilinçli ya da bilinçsiz olarak sınırlandırıldığı bu tür uygulamalar, toplumsal cinsiyet eşitliğini yalnızca iş alımında değil, mesleki yükselme ve görünürlük süreçlerinde de tehdit eden yapısal sorunlar olarak değerlendirilmektedir.

## **5.5 Kadın, Toplum ve Temsil**

Kazakistan ve Türkiye’deki kadın müzisyenlerin büyük çoğunluğu, sahnedeki kadın müzisyen imajına dair toplumun belirli beklentilerinin bulunduğu konusunda hemfikirdir. Bu konudaki görüşler iki ana gruba ayrılmaktadır. İlk grup kadınlar, söz konusu beklentileri yalnızca toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmemekte, sahnede estetik bir görünüm sergilemenin her sanatçının, cinsiyet fark etmeksizin, profesyonel bir sorumluluğu olduğunu savunmaktadır.

İkinci grup ise, kadınlara yönelik estetik beklentilerin mesleki faaliyetlerini doğrudan etkilediğini ve kadın sanatçıların sahnede çoğu zaman müzisyen kimlikleriyle değil, fiziksel görünüşleriyle değerlendirildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, kadınların bir “obje” olarak algılanması ve yalnızca çekici görünüşleriyle ön plana çıkarılmaları, mesleki kimliklerinin gölgelenmesine yol açmaktadır.

Bazı kadın müzisyenler, özellikle genç yaşlardaki meslektaşlarının fiziksel görünümlerini ön plana çıkararak diğer kadınlar arasında fark yaratmaya çalıştıklarını ve bunu bir avantaja dönüştürme eğiliminde olduklarını belirtmektedir.

Bu durumu detaylı bir şekilde değerlendiren bir kadın müzisyen, Türkiye'deki piyasa ve kamu sektörü farkını şöyle dile getirmiştir:

"Toplumsal bağlamda müzik üretimini kamu bünyesinde gerçekleştirmekle, piyasa odaklı müzik yapmak arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Kamu kurumlarında, eğer liyakat ve adalet esas alınır, kadın ve erkek müzisyenlerin eşit koşullarda değerlendirilebilmesi mümkündür. Ancak piyasa koşullarında aynı eşitlikten söz etmek oldukça zordur. Erkeklerin fiziksel olarak kadınlara göre daha güçlü algılanması, ne yazık ki bu eşitsizliğin meşrulaştırılmasında bir dayanak olarak kullanılmaktadır. Oysa ki kadınlar da, üzerlerine sorumluluk düştüğünde en az erkekler kadar güçlü olabileceklerini defalarca kanıtlamışlardır. Bu gerçeği erkeklerin bir gün mutlaka kabullenmek zorunda kalacağı açıktır.

Ne var ki, erkekler bu fiziksel üstünlük algısını kimi zaman kadınlar üzerinde bir baskı unsuru olarak kullanmakta, özellikle de piyasa ortamında sahneye çıkan kadın müzisyenlere yönelik toplumsal bakış açısı çoğunlukla oldukça çirkin ve dışlayıcı olabilmektedir. Kadın sahne sanatçılarına çoğu zaman ilk olarak "kadın" kimliğiyle yaklaşmakta, mesleki kimlikleri - müzisyen, icracı ya da sanatçı, ikinci plana atılmaktadır. Oysa bir sahne sanatçısını, öncelikle işini icra eden bir birey olarak görebildiğimiz gün, toplumsal olarak önemli bir eşiği aşmış olacağız.

Bugün geldiğimiz noktada ise kadın müzisyenler, maruz kaldıkları bu cinsiyetçi bakış nedeniyle, sahneye çıkarken yalnızca müzikleriyle değil, dış görünüşleriyle de "kabul görme" kaygısı taşımak zorunda kalıyorlar. Oysa bir sanatçının önceliği, iyi şarkı söylemek, nitelikli bir repertuvar hazırlamak ve dinleyicisinin ruhuna dokunmak olmalıdır. Ancak günümüzde birçok kadın sanatçı, toplumsal kabul görebilmek için "önce güzel görünmeliyim, ideal beden ölçülerine uymalıyım, dikkat çekici giyinmeliyim" gibi düşüncelere yönelmekte. Bu durum, bir kadın müzisyen olarak beni derinden yaralıyor.

Ne yazık ki, bu durumu bir davranış biçimi olarak benimseyen kadınlar arttıkça, erkeklerin kadınlara yönelik bakış açısında bir iyileşme yaşanması da pek mümkün görünmüyor. Çünkü bu süreçte her zaman "grev kırıcı"lar çıkıyor: Eğer bir topluluk

olarak “kadın müzisyenler artık sadece yetenekleriyle ön planda olacak” desek bile, ekonomik kaygılarla bu mesleği yapmak zorunda kalan ve yeterli yeteneğe sahip olmayan bazı kadınlar, bu eksikliği fiziksel görünümüyle telafi etme yoluna gidiyorlar. İşte bu durum, toplu bir dönüşümün önünü kesiyor.

Her şeyden önce, toplumsal olarak kadına bakış açısının değişmesi gerekiyor. Fakat bu değişim, ataerkil bir toplum yapısında kolay kolay gerçekleşecek bir şey değil. Bu bir devrimdir ve o devrimin gerçekleşebilmesi için, birçok şeyin köklü bir biçimde değişmesi gerekir."

Kadınlardan oluşan bir müzik grubunun üyeleri ve menajerleri ise sahne etkinliklerine dair organizasyonlar sırasında, prodüktör ve yapımcıların dış görünüme yönelik taleplerini yerine getirmediikleri için birçok kez konser tekliflerinden mahrum kaldıklarını belirtmişlerdir. Söz konusu kadın grup menajeri, bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Çoğu organizasyon teklifi, bedenimizin belirli bölgelerini açığa çıkaracak kostümler giymemiz yönündeydi. Bize, ‘Sizi ancak bu şekilde pazarlayabilirim. Yoksa siz fazla kalitelisiniz, ben bu halinizle para kazanamam’ gibi ifadeler kullanıldı.”

Kadınların dış görünüşlerine dair toplumsal beklentiler yalnızca sahne kıyafetleriyle sınırlı kalmamaktadır. Kazakistan’dan bir halk müziği icracısı, çalıştığı kurumsal yapıda sahneye makyajsız ve saç şekillendirmesi yapılmadan çıkmanın yasak olduğunu, ancak kendisinin kozmetik ürünlere alerjisi olmasına rağmen sahneye çıkabilmek adına her defasında makyaj yapmak zorunda kaldığını belirtmiştir.

Benzer biçimde, Türkiye’den bir kadın müzisyen, doğuştan gelen hafif aksaklığının yöneticiler tarafından sürekli bir sahne engeli olarak görüldüğünü ve bu durumun yıllarca kendisinde eksiklik hissi ve dışlanmışlık duygusu yarattığını ifade etmiştir.

Tüm bu örnekler, toplumun kadın müzisyenlerden beklediği dışsal görünüm normlarının yanı sıra, kadınlar arası rekabetin de kimi zaman eşitsizlik ürettiğini göstermektedir. Bazı kadınlar, fiziksel avantajlarını ön plana çıkararak daha iyi fırsatlar elde edebilmekte ve bu durum mesleki liyakati ikinci plana itebilmektedir. Buna karşılık, fiziksel görünüşüyle ön plana çıkmayan ya da bu yönünü öne çıkarmayı tercih etmeyen kadınlar, profesyonel anlamda görünmezleşme riskiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Ayrıca, yaş faktörü üzerinden gelişen eşitsizlikler de sıklıkla dile getirilmektedir. Kadın müzisyenler, yaşı ilerlemiş erkek meslektaşlarının sahneye çıkmaya devam edebildiğini, ancak aynı yaş grubundaki kadınların sahnede yer almasının toplum tarafından yadırgandığını ifade etmektedir. Bu durumu örnekleyen ifadelerden biri ise şu şekildedir: "Bir kadının elleri yaşını ele verir." Bu tür ifadeler, kadınların yaş aldıkça sahneden çekilmesi gerektiği algısını pekiştirmekte, oysa erkek müzisyenler için benzer bir yargı oluşmamaktadır.

Her iki ülkeden katılımcılar, çevrelerinde mesleğine son derece hâkim, yetenekli ve başarılı birçok kadın müzisyenin varlığını bildiklerini, ancak bu kadınların görünürlük kazanamadıklarını, emeklerinin yeterince tanınmadığını dile getirmektedir. Bu duruma ilişkin olarak bir kadın müzisyen şu değerlendirmeyi yapmıştır:

"Kadın bestecilere, kadın şeflere kesinlikle yeterince yer verilmiyor, verilmediği gibi de özellikle memlekette kariyer sürdürüyorsanız genelde görmemezliğe geliniyor."

Her ne kadar bu çalışmanın odağında profesyonel alanda kadınlar ve erkekler arasındaki hak ve fırsat eşitsizlikleri yer alsa da, katılımcı kadınların büyük bir çoğunluğu, maruz kaldıkları mobbingin çoğunlukla hemcinsleri tarafından gerçekleştirildiğini belirtmektedir.

## **5.6 Kadın Müzisyenler Arasında Dayanışma Eksikliği ve Mobbing**

Kadın müzisyenler arasında gözlemlenen mobbing ve dayanışma eksikliği, sanat dünyasında kadınların karşılaştığı psikososyal baskının önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Yapılan nitel görüşmelerde kadın müzisyenlerin, yalnızca sektörel zorluklarla değil, aynı zamanda hemcinslerinden kaynaklanan dışlayıcı ve baskılayıcı tutumlarla da mücadele ettikleri görülmüştür. Özellikle fiziksel görünüş, başarı düzeyi ve sosyal çevre gibi faktörler, kadın müzisyenler arasında çeşitli ayrışmalara neden olmaktadır.

Bu durum, katılımcılardan birinin şu sözlerinde açıkça görülmektedir:

"Okuduğum diğer bölümdeki kadın öğretmenlerimden çeşitli zamanlarda mobbingler yaşadım. Gözlemlerime göre, sektörde biraz ortalama üzerinde bir görünüşünüz var ve başarılıysanız hemcinslerinizden zorbalık görebiliyorsunuz. Sadece başarılı olduğunuzda bu durum yaşanmazken, görsel farklılık devreye girdiğinde zirve noktasına çıkabiliyor."

Benzer şekilde, başka bir kadın müzisyen, kadınlar arasındaki dayanışma eksikliği ve bunun doğurduğu rekabet üzerine yaptığı değerlendirmede şu ifadeleri kullanmıştır:

"Kadınlar arasında dayanışma eksikliği, toplumda sıkça karşılaşılan ve üzerinde durulması gereken bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Ne yazık ki, kadınlar arasındaki bu dayanışmasızlık, başka hiçbir grup tarafından yaşanmazken, kadınların birbirlerine yönelik uyguladıkları olumsuz tutumlar, çoğu zaman bu eksikliğin temel nedenlerinden biridir. Birbirimizle barışmadığımız, içsel huzuru ve barışı kendi aramızda çözmediğimiz sürece, dışarıdan, özellikle erkekler bu kaostan faydalanmaya devam etmektedir. Bu görüş, belki de bir miktar feminist bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir, ancak tamamen dürüstçe ve içtenlikle ifade edilen düşüncelerdir.

Kadınlar arasında bir rekabetin varlığı da önemli bir sorundur. Birçok kadın, karşısındaki diğer kadınlardan daha iyi olmayı, daha başarılı olmayı hedeflemektedir. Ancak, bu yarışta, karşısındaki kadına karşı duyulan nefretten ziyade, çoğu zaman kişisel ego tatmini öne çıkmaktadır. Kadınlar, bu rekabet içinde birbirlerine zarar verme yollarını aramaktadırlar. Burada, sadece kadınların birbirleriyle olan mücadelesi değil, genel anlamda kişisel ego savaşlarının sona erdirilmesi gerektiği gerçeği de ortaya çıkmaktadır. Bu tür kişisel savaşlar, ancak olgunluk ve zaman içinde edindiğimiz tecrübelerle aşılabılır. Yaşadığımız zorluklar, hatta uğradığımız hayal kırıklıkları, bize büyük dersler sunar. Türkçede, 'tecrübede yediğimiz kazıkların bileşkesidir' şeklinde ifade edilen bir deyim vardır; aslında bu, yaşanan acıların zamanla olgunlaşmamıza ve daha derin bir anlayışa sahip olmamıza olanak sağladığını anlatır.

Kadınların karşılaştığı zorluklar, sadece dış dünyadan kaynaklanmaz, aynı zamanda kadınların birbirlerine yönelik bakış açısı ve acımasızlığı ile de iç içe geçmiştir. Bu durum, kadına yönelik şiddeti ve ayrımcılığı daha da artıran bir faktör olmuştur. Bu sebeple, kadınlar arasında dayanışmanın sağlanması hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli bir adım olacaktır."

Toplanan veriler doğrultusunda değerlendirildiğinde, kadın müzisyenler arasında gözlenen mobbing ve dayanışma eksikliği, sektördeki zorlukları daha da derinleştiren, mesleki gelişim ve psikolojik dayanıklılığı olumsuz etkileyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Kadın müzisyenlerin, kendi aralarındaki bu içsel çatışmayı çözmedikleri sürece, dışsal baskıların da güçlenerek devam edeceği öngörülmektedir.

## **5.7 Kadın Müzik Topluluklarının Yükselişi: Kadın Koroları, Orkestraları ve Müzik Grupları**

Bu tabloya rağmen, kadın müzisyenlerin yalnızca rekabet ortamına sıkışmadığı, aksine alternatif dayanışma ve üretim biçimleri geliştirdiği de gözlemlenmektedir. Özellikle son yıllarda kadın müzisyenlerin kurduğu kadın koroları, kadın orkestraları ve kadın müzik grupları, bu dayanışma ihtiyacının ve sektörel eşitsizliklere karşı geliştirilen kolektif direnişin önemli bir göstergesi haline gelmiştir.

### **5.7.1 Kadın müzisyenlerin alan açma ihtiyacı**

Kadın müzisyenler tarihsel olarak müzik sektöründe çoğunlukla arka planda bırakılmış, görünürlüğü sınırlanmış ya da belirli kalıplar içinde konumlandırılmıştır. Bu bağlamda, kadınlara özel müzik toplulukları, kadınların kendi üretim ve ifade alanlarını kontrol etme ve mesleki süreçlerde söz sahibi olma ihtiyacının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yapılar aracılığıyla kadınlar hem üretim süreçlerinde özgürleşmekte hem de müzik sektöründe kolektif bir dayanışma zemini kurabilmektedir.

### **5.7.2 Dayanışma ve psikososyal destek arayışı**

Kadın müzisyenler arasında yaşanan mobbing ve rekabet ortamının doğurduğu psikolojik yük, kadınları kolektif yapılar içinde bir araya gelmeye yöneltmiştir. Bu yapılar yalnızca sanatsal üretim alanları değil, aynı zamanda işbirliği ve deneyim paylaşımı ortamları olarak da işlev görmektedir, mobbing ve rekabetin olumsuz etkilerini dengeleyici bir rol üstlenmektedir. Yukarıda aktarılan ifadelerde olduğu gibi, kadınların kendi aralarında içsel huzuru sağlamadıkları sürece, dışsal baskıların devam edeceği düşüncesi, bu tür kolektif yapıların önemini daha da artırmaktadır.

### **5.7.3 Toplumsal temsiliyet ve kadın sesinin çoğaltılması**

Kadın müzik toplulukları, aynı zamanda toplumsal normlara ve erkek egemen müzik repertuarına alternatif bir anlatı oluşturma işlevi görmektedir. Bu sayede kadın müzisyenler, hem kadın bestecilerin eserlerine daha fazla yer verebilmekte hem de kamusal alanda kadın sanatçıların görünürlüğünü artırmaktadır. Kadınlara özel korolar ve orkestralar, kadınların yalnızca izleyici değil, sahne ve üretim alanlarında da güçlü

aktörler olabileceğini göstermekte, bu sayede müzik dünyasında kadın temsiliyetini güçlendiren bir dönüşüm başlatmaktadır.

## 5.8 Kadın Müzisyenler İçin Destek Mekanizmaları ve Öneriler

Araştırma sürecinde, Türkiye'deki kadın müzisyenlerin hangi tür destek mekanizmalarına ihtiyaç duyduklarına ilişkin yöneltilen bir soruya, katılımcılardan biri şu ifadelerle yanıt vermektedir:

“Kadın müzisyenler olarak, dayanışma ve destek açısından ciddi eksikliklerle karşı karşıyayız. Kadın müzisyenlere yönelik özel destek mekanizmaları ya da dayanışma sendikaları kurulmamıştır. Sosyalleşebileceğimiz, bir araya gelebileceğimiz, rehabilitasyon imkânı sunan veya kreş gibi kolaylıkların sağlandığı bir alanımız bulunmamaktadır. Hatta devlet kurumlarımızda dahi, mesleğimizle ilgili temel ihtiyaçlarımız, yemek hizmeti gibi bir düzenleme yapılmamıştır. Diğer meslek gruplarında olduğu gibi polis evleri, öğretmenler evleri ya da yaşlı bakım merkezleri gibi müzisyenlere yönelik benzer imkânlar düşünülmemiştir.”

Benzer şekilde, Kazakistan'da da kadın müzisyenleri destekleyen özel kuruluşların bulunmadığı ve Türkiye'deki kadın müzisyenlerin dile getirdiği sorunların büyük ölçüde Kazakistan'daki kadınlar için de geçerli olduğu anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda, kadın müzisyenlerin her şeyden önce cinsiyetlerinden bağımsız olarak “profesyonel bireyler” olarak değerlendirilmesi gerektiği ifade edilmektedir. Kadınların sahnedeki varlığının bir “arzu nesnesi” üzerinden değil, sanat ve yetkinlik temelli bir yaklaşımla ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu doğrultuda, bir katılımcının aşağıdaki ifadesi dikkat çekicidir:

Kadın müzisyenlerin kariyerlerini kolay sürdürebilmeleri için sizce ne tür destek mekanizmalarına ihtiyaç var?

“Sadece sıradanlaştırılmalarına ihtiyaç var. Yani ekstrem bir olay olmaktan çıkmalı kadınların bu meslekte var olması. Yurtdışında çıkalı çok oldu, memleketimizde de aynı ivmeyi yakalamayı diliyoruz. Başvurular sıradan bir şef başvurusu olarak değerlendirilmeli. İmkân verilmeli. Özellikle erkeklere sıra gelmeden kadınlara kadınların zorbalığı söz konusu olabiliyor. Bu zihniyetin kökü kazınmalı.”

Özellikle Türkiye’de son yıllarda gündemde olan genç nüfus oranının azalması ve doğurganlık oranlarının teşviki bağlamında, müzik kurumları bünyesinde kreş hizmetlerinin sunulması, hem kadın müzisyenlerin kariyerlerini sürdürmeleri hem de aile yaşamlarını desteklemeleri açısından önemli bir adım olacaktır.

Araştırma esasen kadın müzisyenlerin yaşadığı sorunları incelemek amacıyla yapılsa da, elde edilen veriler, hem kadın hem de erkek müzisyenlerin mesleki sağlık sorunları açısından profesyonel desteğe ihtiyaç duyduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim bir katılımcı, bu konudaki deneyimini şu sözlerle aktarmaktadır:

Yurt dışında yaşadığım bir sakatlık sürecinde Almanya’da tedavi görmek üzere başvurduğum. Bu süreçte, Hamburg Senfoni Orkestrası’nın yaylı çalgılar terapisti ve psikoloğuyla görüşürüldüm. Amaç, yaşadığım sorunun fizyolojik mi yoksa psikolojik mi olduğunun belirlenmesiydi. Psikologla yapılan kapsamlı bir görüşme sonucunda, yaylı çalgılar üzerine uzmanlaşmış bir orkestranın psikoloğu olduğu bilgisi bana aktarıldı. Bu kadar spesifik bir alanın varlığı, özellikle Türkiye’deki koşullarla kıyaslandığında benim için oldukça dikkat çekiciydi.

Yapılan değerlendirme sonucunda sorunun fizyolojik olduğuna karar verildi ve beni, aynı zamanda keman çalan bir doktora yönlendirdiler. Tedavi sürecinde kemanımı yanımda getirmem istendi; böylece doğrudan enstrümanla birlikte bir terapi yürütüldü. Süreç bununla da sınırlı kalmadı. Ardından, yine yaylı çalgılar alanında uzmanlaşmış üçlü bir doktor heyeti tarafından cerrahi değerlendirme yapıldı.

Tüm bu deneyim bana, böylesine detaylı ve özel bir sistemin varlığının neredeyse "başka bir gezegende" yaşıyormuş hissi uyandırdığını fark ettirdi. Bu yaklaşımın Türkiye’de henüz yaygınlaşmadığını görmek ise üzücüydü. Aradan yıllar geçmesine rağmen Türkiye’deki sağlık sisteminde müzisyenlere özgü benzer bir yapı ile karşılaşmadım.

Almanya’daki bu sistem, yalnızca bireysel çabalarla değil, aynı zamanda kurumsal düzeyde organize edilmiş bir yapıyla yürütülüyor. Örneğin, Berlin’deki üniversite hastanesi Charité’nin yalnızca müzisyenler için ayrılmış bir binası bulunuyor. Bu bina adeta bir konservatuvar gibi düzenlenmiş. İçeriye girdiğinizde, bölümler yaylı çalgılar, nefesli çalgılar, vokal gibi ayrılmış durumda; üst katlardan trombon sesleri duyuluyor. Sırada bekleyen diğer müzisyenlerin hangi enstrümanı çaldıkları ve hangi sorunlarla

geldikleri üzerine yapılan sohbetler, bu sistemin ne kadar içselleştirilmiş olduğunu gösteriyor.

Ayrıca bu yapı, yalnızca bir şehirle sınırlı değil; Almanya genelinde bir ağ şeklinde çalışıyor. Hamburg'da başlayan tedavi sürecim, Berlin'de kolay erişim sağlayabileceğim için orada devam ettirildi. İlgili birimler arasında iletişim ağı o kadar gelişmişti ki, tedavi süreci kesintisiz bir şekilde sürdürülebildi.»

Katılımcının deneyimi, müzisyenlerin karşılaştığı fiziksel ve psikolojik sorunlara yönelik uzmanlaşmış sağlık sistemlerinin varlığının, sanatçıya verilen değerin ve sanat mesleğinin gerekliliklerinin nasıl kurumsal yapılarla desteklenebileceğinin somut bir örneğini teşkil etmektedir.



## 6. TARTIŞMA

### 6.1 Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma

Her iki ülkede de kadın müzisyenlerin müzik eğitimine erişimleri, büyük ölçüde toplumsal cinsiyet normları, aile yapısı ve tarihsel bağlam tarafından şekillendirilmektedir. Türkiye ve Kazakistan'da kadınların müziğe yönelimi çoğunlukla ailelerin teşviğiyle başlamaktadır; ancak bu yönlendirme sürecinde toplumsal cinsiyet kalıplarının belirleyici rol oynadığı gözlemlenmektedir.

Benzerlikler açısından, her iki ülkede de kadın öğrencilerin “kadını” kabul edilen enstrümanlara (örneğin piyano, keman) yönlendirilmesi yaygındır. Bunun yanı sıra, müzik eğitiminde pedagojik yaklaşımlar da cinsiyet temelli yargılarla şekillenmektedir. Kadın müzisyenlerin ifadelerine göre, öğretmenler tarafından “fazla kadını” ya da “erkeksi çalamıyor” biçiminde geri bildirimler almak, her iki ülkede de yaygın bir durumdur.

Farklılıklar bağlamında Kazakistan'daki müzik eğitimi tarihsel olarak Sovyet sisteminin etkisiyle daha merkezi ve kurumsal bir yapı içinde şekillenmiştir. Sovyet ideolojisi çerçevesinde müzik, yüksek kültürün ve entelektüel terbiyenin bir göstergesi olarak değerlendirilmiş ve bu doğrultuda müzik eğitimi yaygınlaştırılmıştır. Türkiye'de ise kadınların müzikle tanışma biçimleri daha çok bireysel eğilimler, öğretmen yönlendirmeleri veya ailevi müzik gelenekleri üzerinden gerçekleşmiştir. Ayrıca, Kazakistan'da kadın öğretmenlerin erkek öğrencilere daha fazla ilgi göstermesi gibi bir ayrım algılanırken, Türkiye'de öğretmen tutumlarında cinsiyete dayalı belirgin bir fark hissedilmemektedir.

### 6.2 İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın müzisyenlerin aile içi ilişkilerinden başlayarak sosyal çevre ve profesyonel ortamlardaki konumlarına kadar çok katmanlı bir etki yaratmaktadır.

Aile düzeyinde, Türkiye'de özellikle halk müziği alanında faaliyet gösteren kadın müzisyenler, kırsal bölgelerde geleneksel değer yargılarının etkisiyle ailelerinin sınırlayıcı tutumlarıyla karşılaşabilmektedir. Buna karşılık Kazakistan'da kadın

müziyenlerin büyük bir kısmı ailelerinden destek gördüklerini, müzikal faaliyetlerinin toplumda saygıyla karşılandığını ifade etmektedir.

Sosyal çevrede, Türkiye’de kadın müzisyenlik bazı bölgelerde “uygunsuz” veya “ayıp” bir meslek olarak algılanmakta; kadın müzisyenler stigmatize edici söylemlerle karşı karşıya kalmaktadır. Öte yandan, Kazakistan’da sahneye çıkan kadın müzisyenlerin toplum nezdinde itibarlı bir konumda yer aldıkları gözlemlenmektedir.

Mesleki ortamlarda, her iki ülkede de kadın müzisyenler cinsiyet temelli ayrımcılık, mobbing ve dışlayıcı tutumlarla karşılaşmaktadır. Özellikle kadınlar arası dayanışma eksikliği, rekabetin yıkıcı boyutlara ulaşmasına ve psikososyal baskının artmasına yol açmaktadır. Bu durum, kadın müzisyenlerin mesleki gelişimini sekteye uğratmakta ve profesyonel aidiyet duygusunu zedelemektedir.

### **6.3 Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma**

Kadın müzisyenler hem Türkiye’de hem Kazakistan’da mesleki kariyerlerinin çeşitli aşamalarında çok boyutlu ayrımcılık türleriyle karşılaşmaktadır.

Yapısal ayrımcılık bağlamında, Kazakistan’daki halk çalgıları orkestralarında toplumsal cinsiyet normlarına dayalı geleneksel yerleşim düzenleri, kadınların belirli pozisyonlara (örneğin konser şefliği) erişimini engellemektedir. Benzer biçimde, her iki ülkede de kadınlar üst düzey karar alma mekanizmalarında yeterince temsil edilmemektedir.

Cinsel taciz ve ahlaki olmayan teklifler, özellikle özel sektörde çalışan kadın müzisyenler tarafından sıklıkla dile getirilmektedir. Kamu kurumlarında ise görece daha az görülse de, kadınlar sözlü taciz, cinsiyetçi şakalar ve imalarla karşı karşıya kalmaktadır. Ancak bu olayların büyük çoğunluğu resmi mercilere bildirilememektedir; temel nedenler arasında korku, delil yetersizliği ve güvensizlik yer almaktadır.

Ekonomik eşitsizlik, özellikle özel sektörde belirgindir. Kadın müzisyenler, doğurganlık potansiyelleri nedeniyle işe alımlarda dezavantajlı konuma düşmekte, erkek meslektaşlarına göre daha düşük ücretler almakta ve daha az prestijli sahnelere çıkma fırsatına sahip olmaktadır.

#### **6.4 Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma**

Toplumun kadın müzisyenlere yönelik fiziksel görünüm beklentileri, profesyonel kimliklerin şekillenmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Hem Türkiye’de hem de Kazakistan’da sahneye çıkan kadın müzisyenlerden yalnızca müzikal yeterlilik değil, aynı zamanda belirli estetik standartlara uygunluk da beklenmektedir.

Bu durum kadın müzisyenlerin sahneye hazırlanırken sadece müzikal performans değil, aynı zamanda makyaj, saç tasarımı ve kostüm gibi dışsal unsurlarla da “beğenilme” kaygısı taşımalarına neden olmaktadır. Kazakistan’daki bazı kurumsal yapılarda makyajsız sahneye çıkmanın yasaklanması, bu durumu kurumsal bir baskı mekanizmasına dönüştürmektedir.

Ayrıca, Türkiye’de piyasa koşullarında faaliyet gösteren kadın müzisyenler, sahne performanslarında çekici bulunmadıkları takdirde dışlanmakta veya fırsatlardan mahrum bırakılmaktadır. Bu estetik odaklı bakış açısı, kadınların müzikal kimliklerinin geri planda kalmasına yol açmaktadır.

Öte yandan, fiziksel görünümünü ön plana çıkaran kadın müzisyenler, bazı durumlarda mesleki fırsatları daha kolay elde edebilmekte; bu da diğer kadınlar açısından eşitsizlik ve rekabet ortamı yaratmaktadır.

#### **6.5 Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma**

Evlilik ve annelik gibi özel yaşam rollerinin kadın müzisyenlerin mesleki yaşamlarına etkisi, her iki ülkede de ortak temalar taşımaktadır. Kadın müzisyenler, toplumsal olarak kendilerine biçilen “iyi eş” ve “iyi anne” rollerini mesleki kimlikleriyle dengeleme noktasında ciddi zorluklar yaşamaktadırlar.

Türkiye ve Kazakistan’daki pek çok kadın müzisyen, evlilik sürecinde eşlerinin geç saatlerdeki konserleri, turneleri veya erkek meslektaşlarla olan yakın ilişkileri tolere edemediğini ve bu durumun kariyerlerini sekteye uğrattığını belirtmiştir. Bazı kadınlar, bu nedenle sahneden uzaklaşmak zorunda kalmış; bazıları ise evliliğini sonlandırarak kariyerini sürdürme yolunu seçmiştir.

Annelik bağlamında ise, çocuk bakımıyla ilgili yetersiz kurumsal destek mekanizmaları kadın müzisyenlerin kariyerlerini sürdürebilmelerini zorlaştırmaktadır. Geç saatlerdeki provalar, düzensiz çalışma saatleri gibi faktörler, anneliği mesleki

yaşama entegre etmeyi güçleştirmektedir. Bu durum, bazı kadınların annelikten bilinçli olarak vazgeçmesine dahi yol açmaktadır.

## **6.6 Altıncı Alt Probleme İlişkin Sonuçlar ve Tartışma**

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, Türkiye ve Kazakistan'daki kadın müzisyenlerin karşılaştıkları toplumsal cinsiyet temelli sorunların yalnızca bireysel değil, aynı zamanda yapısal ve kültürel dinamiklerle iç içe geçmiş olduğunu göstermektedir. Katılımcı ifadeleri, müzik alanında kadınların eşitlikçi bir şekilde varlık göstermesinin önünde hem kurumsal hem de toplumsal engellerin bulunduğunu ortaya koymuştur.

Her iki ülkede de kadın müzisyenler, meslek hayatlarında çeşitli ayrımcılık biçimleriyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu ayrımcılıklar, kimi zaman doğrudan cinsiyet temelli dışlayıcı tutumlar şeklinde, kimi zamansa daha örtük biçimlerde (örneğin, kadınlara daha az solo performans fırsatı sunulması ya da liderlik rollerinde erkeklerin tercih edilmesi) kendini göstermektedir. Kadın müzisyenlerin çalışma koşullarında karşılaştıkları güvencesizlik, mesleki yalnızlık, cinsiyet temelli önyargılar ve bakım emeği yükü gibi faktörler hem bireysel motivasyonlarını hem de uzun vadeli kariyer planlamalarını olumsuz etkilemektedir.

Bununla birlikte, özellikle Kazakistan'daki katılımcılar öğretmen tutumları ve kurumsal destek mekanizmaları bağlamında ciddi eksiklikler yaşadıklarını vurgulamış; Türkiye'de ise kadın müzisyenlerin sanatsal alandaki görünürlüğünü artırmaya yönelik sivil girişimlerin ve bağımsız organizasyonların daha yaygın hale geldiği ifade edilmiştir. Ancak bu girişimlerin kurumsal düzeyde sürdürülebilirliği hala tartışmalıdır.

Araştırma sonucunda, kadın müzisyenlerin desteklenmesi için kapsamlı ve çok katmanlı mekanizmalara ihtiyaç duyulduğu açıkça görülmüştür. Bu mekanizmaların yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda bölgesel, kurumsal ve yasal boyutlarıyla yapılandırılması gerekmektedir. Kadınların müzik alanındaki üretkenliğini, görünürlüğünü ve temsilini güçlendirmek, yalnızca sanatsal gelişimi değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliğini de destekleyecek önemli bir adımdır.

## 6.7 Literatür ve Veri Yetersizliğine Dair Bulguların Tartışılması

Araştırma sürecinde dikkat çeken en önemli bulgulardan biri, hem Türkiye’de hem de Kazakistan’da kadın müzisyenlerin yaşadıkları sorunlara dair akademik kaynakların sayıca son derece yetersiz oluşudur. Mevcut literatür, genellikle genel toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri üzerine odaklanmakta; ancak müzik alanında kadınların karşılaştığı yapısal engeller, mesleki ayrımcılık ve cinsiyetçi tutumlar özelinde yapılan araştırmalar oldukça sınırlıdır. Özellikle Kazakistan bağlamında, müzisyen kadınların deneyimlerine dair kapsamlı, saha temelli çalışmalar neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu durum, bu çalışmanın önemini ve alana katkısını daha da artırmaktadır.

Araştırma sürecinde önemli metodolojik sınırlılıklar da ortaya çıkmıştır. Katılımcı bulmak kimi zaman oldukça güç olmuş; özellikle kadın müzisyenlerin çalışmaya katılma tekliflerine temkinli ve mesafeli yaklaştıkları gözlemlenmiştir. Bu durum, kadınların yaşadıkları deneyimleri paylaşma konusunda halen toplumsal baskıların ve güvensizlik duygusunun etkisinde olduklarını göstermektedir. Katılımcıların birçoğu, sektörde karşılaştıkları olumsuz deneyimlerin yaygın olduğunu belirtmiş; ancak bu olayların çoğunun resmi mercilere bildirilemediğini ve sessizlikle geçirildiğini ifade etmiştir.

Bununla birlikte, araştırma sürecinde ulaşılan önemli bir diğer bulgu ise Türkiye ve Kazakistan’da kadın müzisyenlere ilişkin nitelikli akademik çalışmaların ve güncel veri kaynaklarının ciddi biçimde yetersiz olduğudur. Türkiye’de yapılan sınırlı sayıdaki çalışma çoğunlukla genel sanat sektörü üzerine odaklanmakta, müzik mesleği özelinde kadınların temsiline dair ayrıntılı değerlendirmeler içermemektedir. Türkiye’de, Türkiye İstatistik Kurumu’nun (TÜİK) 2022 yılı Toplumsal Cinsiyet İstatistikleri verilerine göre, sanatkârlar ve ilgili işlerde çalışan kadınların sayısı 361 bin iken, erkek çalışan sayısı 3 milyon 612 bin olarak kaydedilmiştir. Bu durum, sanatsal mesleklerde cinsiyet eşitsizliğinin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, profesyonel meslek mensupları kategorisinde kadın istihdamı 2015 yılında 182 bin iken, 2022 yılında 222 bine yükselmiştir. Özellikle sanat yönetimi, akademik sanat dalları ve kültür-sanat profesyonelliği gibi alanlarda kadınların varlığında artış olduğu görülmektedir. Kadınların iş gücüne katılım oranları medeni duruma göre de farklılık göstermekte; 2022 yılı verilerine göre, hiç evlenmemiş kadınların istihdam oranı %34,8, evli kadınların %31,7,

boşanmış kadınların ise %43,8 olmuştur (TÜİK 2023). Bu veriler, özellikle evlenmemiş ve boşanmış kadınların sanatsal meslekler gibi esnek ve bağımsız çalışma imkânı sunan alanlarda daha fazla yer alabildiklerini göstermektedir. Fakat tüm bu istatistikler içerisinde kadın müzisyenlere yönelik özel bir sınıflandırma ve değerlendirme yer almamaktadır.

Benzer biçimde, Kazakistan'da da kadın sanatçıların ve müzisyenlerin sektörel konumuna dair hem akademik hem de istatistiksel veriler büyük oranda eksiktir.

Ülkede kadınların toplumsal konumu ve toplumsal cinsiyet eşitliğine dair yapılan en geniş ölçekli çalışma, 2024 yılında Birleşmiş Milletler ve Kazakistan Hükümeti iş birliğiyle gerçekleştirilen “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Kadınların Güçlendirilmesine Yönelik Kamu Algısı” araştırmasıdır. 17 bölge ve 3 büyük şehirde toplam 3800 kişiyle yapılan bu anket, toplumun toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki algısını ölçmüştür. Araştırmaya göre, toplumun büyük bir kısmı kadınlara yönelik fiziksel ve psikolojik şiddete karşı olmasına rağmen, %18’lik bir kesim erkeklerin eşlerine fiziksel şiddet uygulamasını tamamen ya da kısmen kabul edilebilir bulmaktadır. Ayrıca, %60’ın üzerinde bir oran erkeklerin eşlerinin dış görünüşünü, sosyal çevresini ve finansal kaynaklarını kontrol etme hakkına sahip olduğunu düşünmektedir (United Nations 2024).

Söz konusu araştırmada dahi, sanat ve kültür sektöründeki kadın temsiline yönelik herhangi bir özel bulguya yer verilmemiştir. Bu durum, müzik gibi toplumsal cinsiyetin doğrudan etkilediği bir alanda sağlıklı ve nesnel analizlerin yapılmasını zorlaştırmakta, alana dair bilimsel üretimi sınırlamaktadır.

Bu bağlamda, yalnızca Türkiye ve Kazakistan’da değil, küresel ölçekte de kadın müzisyenlerin eşit temsiline yönelik sorunların devam ettiği görülmektedir.

Uluslararası literatür incelendiğinde, Batı klasik müzik sahnesinde kadın solistlerin temsiline ilişkin ciddi dengesizlikler göze çarpmaktadır. Örneğin Kanada’daki önde gelen senfoni orkestralarında 2014 - 2015 sezonunda konçerto solistlerinin büyük çoğunluğunu erkek müzisyenler oluşturmuştur: Vancouver Senfoni Orkestrası’nda %67, Toronto’da %74, National Arts Centre’da %79 ve Montreal Senfoni Orkestrası’nda %84 oranında erkek sanatçılar sahne almıştır. Benzer şekilde, Viyana Filarmoni Orkestrası’nda 2012 yılında kadın müzisyen oranı yalnızca %6 olarak

kaydedilmiştir (Vincent 2014). Bu rakamlar, klasik müzikte kadın temsiline yönelik tarihsel ve yapısal engellerin halen geçerliliğini koruduğunu göstermektedir.

Popüler müzik alanında da benzer bir tablo mevcuttur. Özellikle rock, heavy metal ve benzeri erkek egemen türlerde kadın müzisyenlerin varlığı oldukça sınırlıdır. (Schaap ve Berkers 2014) belirttiği gibi, bu türlerde kadınlar genellikle ya göz ardı edilmekte ya da sadece estetik öğeler üzerinden değerlendirilmektedir.

İngiltere Müzisyenler Sendikası'nın (Musicians' Union) 2024 yılında yayımladığı sektörel rapora göre ise, müzik sektöründe çalışan kadınların %50'sinden fazlası doğrudan toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılığa maruz kaldığını beyan etmiştir (Musicians' Unions 2024). Bu durum, kadınların yalnızca temsil edilme düzeyinde değil, sektördeki kalıcılıklarında da psikolojik ve kurumsal baskılara karşı mücadele ettiklerini ortaya koymaktadır.

Tüm bu veriler, kadın müzisyenlerin deneyimlerinin hem akademik hem de kamusal alanda yeterince temsil edilmediğini göstermektedir. Bu çalışma, sadece bireysel anlatıların değil, aynı zamanda bu anlatılar üzerinden şekillenen yapısal eşitsizliklerin ortaya konulması açısından önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Ayrıca, hem Türkiye'de hem de Kazakistan'da kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyet temelli sorunlarını daha görünür kılmak adına yeni araştırmalar yapılmasının, politika üreticilerine ve eğitim kurumlarına rehberlik edecek nitelikte olacağı açıktır.



## 7. SONUÇ

Bu çalışma, Türkiye ve Kazakistan'da kadın müzisyenlerin karşılaştıkları mesleki ve toplumsal sorunları toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamıştır. Elde edilen nitel bulgular doğrultusunda, söz konusu sorunların yalnızca bireysel deneyimlerin değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve yapısal kodların bir ürünü olduğu açık biçimde ortaya konmuştur.

Araştırma sürecinde, kadın müzisyenlerin müzik eğitimine erişimlerinden başlayarak mesleki yaşamlarının tüm aşamalarında toplumsal cinsiyet temelli engellerle karşı karşıya kaldıkları gözlemlenmiştir. Özellikle enstrüman tercihlerinden sahne performansına kadar uzanan süreçlerde, kadınlıkla ilişkilendirilen estetik, duygusal ve “naif” özelliklerin, müzikal yeterlilikten çok daha fazla vurgulanması dikkat çekicidir. Bu durum, kadın müzisyenlerin sanatlarını icra ederken sadece bir icracı olarak değil, toplumun “ideal kadın” imgelerini temsil etmek zorunda bırakıldıkları bir sahne deneyimi yaratmaktadır.

Kadın müzisyenlerin profesyonel kimliklerinin, fiziksel görünümleri ve yaş gibi biyolojik özellikleri üzerinden değerlendirilmesi, yalnızca bireysel değil, aynı zamanda yapısal bir ayrımcılığın da göstergesidir. Bu bağlamda, fiziksel estetiğin sahne yeterliliğiyle özdeşleştirilmesi, kadınlar arası rekabeti körüklemekte; aynı sektörde yer alan kadın müzisyenlerin dayanışma yerine mesleki görünürlük uğruna bireysel mücadeleye itilmelerine neden olmaktadır.

Türkiye ve Kazakistan bağlamında elde edilen bulgular, evlilik ve annelik gibi özel yaşam sorumluluklarının da kadın müzisyenlerin mesleki sürekliliği üzerinde önemli etkiler yarattığını göstermiştir. Toplumun kadına yüklediği geleneksel roller, kadın müzisyenlerin uzun süreli turnelere katılmasını, geç saatlerde sahne almasını ya da erkek meslektaşlarıyla profesyonel bağlar kurmasını çoğu zaman “uygunsuz” olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda, pek çok kadın ya mesleğinden uzaklaşmakta ya da aile hayatı ile kariyer arasında sürekli bir denge arayışına girmektedir.

Her iki ülkede de kadın müzisyenler; mobbing, cinsel taciz, cinsiyet temelli dışlanma ve etik dışı teklifler gibi yapısal sorunlarla karşı karşıya kalmaktadır. Özellikle özel sektörde çalışan kadınlar, güvencesiz çalışma koşullarına bağlı olarak daha fazla risk altındadır. Bu durum, yalnızca kadınların bireysel dayanıklılığını değil, aynı zamanda meslek alanındaki toplumsal adalet ve güven duygusunu da zedelemektedir.

Çalışma sürecinde ulaşılan veriler, Türkiye ve Kazakistan'da kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyet temelli deneyimlerini karşılaştırmalı olarak incelemek için oldukça anlamlı bir zemin sunmuş olsa da, mevcut literatürün bu alandaki yetersizliği önemli bir sınırlılık olarak öne çıkmaktadır. Özellikle müzik ve toplumsal cinsiyet ilişkisini iki ülke özelinde ele alan akademik çalışmaların sayıca azlığı, hem kuramsal çerçevenin derinleştirilmesini hem de ampirik bulguların bağlamlaştırılmasını zorlaştırmaktadır. Kadın müzisyenlerin mesleki, kültürel ve sosyal deneyimlerini karşılaştırmalı olarak ele alan disiplinlerarası araştırmaların sınırlı oluşu, bu tezin kaynak çeşitliliğini de kısıtlamıştır. Mevcut çalışmalar çoğunlukla tekil örnek olaylara odaklanmakta ve makro düzeydeki yapısal sorunlara ilişkin analizlerden yoksun kalmaktadır. Bu durum, alandaki akademik boşluğu ortaya koymakta ve ileride yapılacak daha kapsamlı, nitelikli çalışmalara duyulan ihtiyacı açıkça göstermektedir.

Tüm bu bulgular, müzik alanındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sadece temsiliyet sorunu olmadığını; aynı zamanda kültürel, yapısal ve kurumsal düzeyde kökleşmiş bir olgu olduğunu gözler önüne sermektedir. Türkiye ve Kazakistan gibi farklı kültürel bağlamlara sahip ülkelerde gerçekleştirilen bu tür karşılaştırmalı çalışmalar, yalnızca yerel sorunları değil, küresel eğilimleri de görünür kılmak açısından büyük önem arz etmektedir.

Sonuç olarak, kadın müzisyenlerin müzik dünyasında özgürce var olabilmeleri, yalnızca bireysel çabalarla değil; aynı zamanda onları destekleyen, eşitlikçi, kapsayıcı ve duyarlı bir kültürel ve kurumsal altyapı ile mümkün olacaktır. Bu bağlamda, müzik eğitimi programlarında toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik içeriklerin artırılması, kadın müzisyenlere yönelik destek mekanizmalarının oluşturulması ve sektördeki yapısal eşitsizlikleri izleyip denetleyecek bağımsız kurumların hayata geçirilmesi gerekmektedir.

Kadınların müzikteki temsiline ilişkin çalışmaların derinleştirilmesi, yalnızca kadınların görünürlüğünü artırmakla kalmayacak; aynı zamanda sanatın demokratikleşmesine, toplumsal eşitlik anlayışının güçlenmesine ve kültürel üretimin daha kapsayıcı hale gelmesine katkı sunacaktır.

Bu bağlamda, Türkiye ve özellikle Kazakistan'da kadın müzisyenlerin karşılaştıkları toplumsal ve mesleki sorunların daha derinlemesine anlaşılabilmesi için, bu alanda

yürütülen akademik çalışmaların sürdürülmesi, teşvik edilmesi ve disiplinlerarası yaklaşımlarla desteklenmesi büyük önem taşımaktadır.





## 8. ÖNERİLER

Türkiye ve Kazakistan bağlamında yürütülen bu çalışmada elde edilen bulgular, kadın müzisyenlerin karşılaştığı toplumsal cinsiyet temelli sorunların yalnızca bireysel değil, aynı zamanda yapısal ve kültürel boyutlar içerdiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda, kadın müzisyenlerin mesleki, psikolojik ve sosyal alanlarda daha eşitlikçi koşullarda varlık gösterebilmeleri için aşağıda sunulan önerilerin hayata geçirilmesi elzemdir:

### 1. Kadın Odaklı Sanatçı Ağları ve Sendikaların Oluşturulması:

Kadın müzisyenlerin deneyim paylaşımında bulunabilecekleri, dayanışma geliştirebilecekleri ve psikososyal destek alabilecekleri kadın odaklı sanatçı platformlarının, meslek birliklerinin ve sendikaların kurulması gerekmektedir. Bu tür yapılar, mesleki yalnızlığı azaltarak güçlenme süreçlerine katkı sağlayacaktır.

### 2. Bölgesel Dayanışma Merkezleri ve Çevrim İçi Danışma Birimleri:

Farklı şehir ve bölgelerde kadın müzisyenlere erişilebilir destek sunabilecek danışma merkezleri ve çevrim içi yardım hatları kurulmalıdır. Bu merkezler, hem hukuki hem de psikolojik rehberlik sağlayarak bireylerin karşılaştığı sorunlarla baş edebilme kapasitelerini artıracaktır.

### 3. Aile Destek Hizmetlerinin Kurumsallaştırılması:

Kadın müzisyenlerin konser ve prova süreçlerinde çocuk bakım yükü nedeniyle yaşadığı zorlukların giderilmesi adına, müzik kurumlarına entegre edilmiş devlet destekli kreşler hayata geçirilmelidir. Ebeveynlerin çocuklarını güvenle bırakabileceği esnek bakım alanları, mesleki sürekliliği olumlu yönde etkileyecektir.

### 4. Uzmanlaşmış Sağlık ve Rehabilitasyon Merkezlerinin Kurulması:

Müzik icrasına bağlı olarak gelişen fiziksel sakatlıklar, müzikal travmalar ve tükenmişlik gibi mesleki sorunlara yönelik uzman kadroların görev yaptığı sağlık ve rehabilitasyon merkezleri oluşturulmalıdır. Ayrıca, üniversiteler bünyesinde "Müzisyen Sağlığı"na yönelik araştırma merkezleri ve uygulama kliniklerinin kurulması da bilimsel bilgi üretimini destekleyecektir.

### 5. Cinsel Taciz ve Cinsiyet Temelli Ayrımcılığa Karşı Hukuki Güvenceler:

Gerek Türkiye’de gerekse Kazakistan’da kadın müzisyenlerin sıklıkla maruz kaldığı cinsiyet temelli sözlü taciz, uygunsuz şaka ve ayrımcılıklara karşı açık, uygulanabilir ve caydırıcı yasal düzenlemelere ihtiyaç duyulmaktadır. Katılımcıların vurguladığı üzere, bu tür davranışları önleyecek ve mağduru koruyacak bağımsız şikâyet mekanizmalarının oluşturulması, güvenli bir çalışma ortamının temel koşuludur.

#### 6. Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Yönelik Bilinçlendirme Programları:

Toplumsal dönüşümün sağlanabilmesi için sanat eğitimi programlarında toplumsal cinsiyet eşitliği konularına yer verilmesi ve kamuoyuna yönelik bilinçlendirme kampanyalarının yürütülmesi büyük önem taşımaktadır. Bu süreçte, medya, eğitim kurumları ve sanat organizasyonlarının ortak hareket etmesi, kalıcı bir zihniyet değişimi açısından kritik rol oynayacaktır.

Bu öneriler, yalnızca kadın müzisyenlerin mesleki varlıklarını sürdürebilmeleri açısından değil; aynı zamanda sosyal, kültürel ve kurumsal düzeyde daha eşitlikçi bir müzik ortamının inşası açısından da temel niteliktedir. Türkiye ve Kazakistan örneklerinden hareketle geliştirilen bu destek mekanizmaları, kadınların sanatsal üretimlerini özgürce gerçekleştirebilecekleri adil bir zemin oluşturma hedefine hizmet edecektir.

## KAYNAKÇA

2024. "Kazakhskiy solovey", legendarnaya pevitsa Bibigul Tulegenova – arkhivnye foto. 18 Aralık. Erişildi: Mayıs 20, 2025. <https://bolashaq.edu.kz/novosti/strong-kazahskij-solovej-legendarnaja-pevica-bibigul-tulegenova-arhivnye-foto-strong/>.
- Çakır, S. 2013. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özkişi, Z. G. 2009. «Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadın Besteciler: Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları.» *Doktora Tezi, İstanbul : Yıldız Teknik Üniversitesi*.
- t.y. *Aiman Mussakhajayeva*. Erişildi: Temmuz 01, 2025. <https://qazaqconcert.kz/en/artist/ajman>.
- Akkent, Meral. 2012. *Leyla Saz*. Erişildi: Haziran 22, 2025. <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/leyla-saz>.
- . 2012. *Neriman Altındağ Tüfekçi*. Erişildi: Haziran 22, 2025. <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/neriman-altindag-tufekci>.
- Alsan, Ş. 2024. «Feminist Sanat ve Kadın Temsili: Tarihsel ve Toplumsal Bağlamda Bir İnceleme.» *Uluslararası Disiplinlerarası Ve Kültürlerarası Sanat, 9(19)*, 165-182.
- Altınay, R. F. 2000. *Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Alanında Yapılan Bilimsel Araştırmalar. Doktora Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Antmen, A. 2008. *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aras, İ. 2019. «Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinin İlk Kadın Temsilcileri.» *Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi*.
- Balkılıç, Ö. 2009. *Cumhuriyet Halk ve Müzik*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bisenova, G. 2004. «Dina kuishi [Dina kuishi].» *Zhalyn* 276.
- Butler, J. 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.» *Theatre Journal, 40(4)* 519–531. <https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Dönmez Aydın, H. 2016. «Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat.» *Yasama Dergisi 11 (33)*, 29-49.
- de Beauvoir, S. 1949/ 2017. *Le deuxième sexe. Vtoroy pol (E. Orlova & A. Sabashnikova, Trans.)*. Paris / Moskva.: Azbuka. (Original work published Éditions GALLIMARD).

- Donovan, J. 2001. *Feminist Teori*. Düzenleyen: Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek. Çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim.
- Ersoy Çak, Ş. 2017. «Toplumsal cinsiyet kuramlarının müzikoloji ve etnomüzikoloji araştırmalarındaki izleri (Traces of gender theories in musicology and ethnomusicology research).» *International Journal of Social Science*, 62, 213-227.
- Ersoy Çak, Ş. 2018. «Toplumsal cinsiyet ve müziğe dair.» *Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal*, 1(1), 68-80.
- Gökçeli, B. 2014. *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi’nin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi’nin Müzik Politikaları, Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Başkent Üniversitesi .
- Göle, N. 2010. *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- t.y. *İdil Biret*. Erişildi: Temmuz 03, 2025. <https://muzik.iksv.org/tr/onur-odulleri/idal-biret>.
- İrten, S. 2019. *Türk Halk Müziğinde Kadının Müzikal İfadeleri ve Toplumsal Cinsiyet, Yüksek Lisans Tezi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- t.y. *Jania Aubakirova Biography*. Erişildi: Temmuz 01, 2025. <http://www.aubakirova.com/En/about/index.html>.
- Kırca Schroeder, S. 2007. *Popüler feminizm*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaemmer, J. E. 1993. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.
- Komarova, ve Garipova. 2023. «Муzykovedskiye osnovaniya gendernogo vospitaniya detey sredstvami muzyki [Müzik yoluyla çocukların toplumsal cinsiyet eğitiminin müzikbilimsel temelleri].» *Gumanitarnye nauki / Humanitarian Sciences*, (1)(61), 70-77.
- t.y. *Kozhagululy Birzhan Sal (1834–1897 yılları)*. Erişildi: Haziran 20, 2025. <http://www.tarih-begalinka.kz/ru/history/modern/figures/kozhagululy/>.
- Kozhakhmetova, Zh. 2008. «Aitys – iskusstvo improvisatsii [Aitys as the art of improvisation].» *Expanses* 160-165.
- t.y. *Kulyash Baiseitova*. Erişildi: Haziran 20, 2025. [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Байсеитова,\\_Куляш\\_Жасымовна](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Байсеитова,_Куляш_Жасымовна).
- Kundakbayeva, Z. 2017. «Modeli samoidentifikatsii zhenshchin Kazakhstana ranney sovetskoy epokhi, 1920–1930.» *Uralskiy Istoricheskiy Vestnik*.
- Kutluk, Fırat. 2016. *Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: h2O Yayıncılık.

- Kuzembaeva, S. A. 2005. «Leksii po istorii kazakhskoy muzyki [Lectures on the history of Kazakh music].» *Rauan* 232.
- Lerner, G. 1986. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press.
- Levin, Theodor. 2016. «Music in Central Asia: An Overview.» *The music of Central Asia* içinde, yazan Theodor Levin, Saida Daukeyeva ve Elmira Köchümkulova, 3- 25. Indiana University Press.
- McClary, S. 1991. *Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mursalimova, Nasihat. 2025. «Kazak Akınlarmının Aytıslarında Dİnî Değerler.» *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, Sayı 113, 247 - 266.
- Musicians' Unions. 2024. *Musicians' Census Finds Over Half of Women in Music Have Experienced Gender Discrimination*. 27 March. Erişildi: Temmuz 03, 2025. <https://musiciansunion.org.uk/news/musicians-census-finds-over-half-of-women-in-music-have-experienced-gender-discrimination>.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago-Illinois: Chicago-Illinois: The University of Illinois Press.
- Nochlin, Linda. 2022. *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* Çeviren Ahu Antmen. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- t.y. *Roza Baglanova*. Erişildi: Haziran 26, 2025. [https://qazaqconcert.kz/en/roza-baglanova#video\\_box](https://qazaqconcert.kz/en/roza-baglanova#video_box).
2013. *Roza Jamanova*. 28 Aralık. Erişildi: Haziran 24, 2026. <https://egemen.kz/amp/article/26691-roza-umbetqyzy-zhamanova>.
- Saz, L. 2000. *Anılar (19.yy'da Saray Haremi)*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Schaap, Julian, ve Pauwke Berkers. 2014. «Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music.» *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 101 - 116.
- Scott, J. W. 1986. «Gender: A useful category of historical analysis.» *The American Historical Review*, 91(5) 1053–1075.
- Seydimbek, A. 2002. «Kazakhskoe iskusstvo kuya [Kazakh art of kui].» *Kyultegin* 832.
- t.y. *Sovyetler Birliği*. Erişildi: Temmuz 05, 2025. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Sovyetler\\_Birliği#:~:text=Sovyetler%20Birliği%2C](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Sovyetler_Birliği#:~:text=Sovyetler%20Birliği%2C)

%20resmî%20adıyla%20Sovyet,bölümünü%20kapsayan%20kıtalararası%20bir%20ülkeydi.

- Sultanova, Razia. 2016. «Female Musicians in Uzbekistan : Otin-oy, Dutarchi, and Maqomchi .» *The music of Central Asia* içinde, yazan Theodor Levin, Saida Daukeyeva ve Elmira Köchümkulova, 421- 435. Indiana University Press.
- Şengül, T. 2023. «Türk Modernleşmesi Sürecinde Müzik ve Kadın.» *Journal of International Management Educational and Economics Perspectives*, 11(2), 108-126.
- Şeref, Salih. 2022. *Türk sanat müziğinin efsane sesi: Müzeyyen Senar*. 08 Ağustos. Erişildi: Temmuz 04, 2025. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/turk-sanat-muziginin-efsane-sesi-muzeyyen-senar/2496735>.
- Türkyılmaz, Fatih. 2025. *Kemanın usta ismi: Suna Kan*. 10 Haziran. Erişildi: Temmuz 05, 2025. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/kemanin-usta-ismi-suna-kan/3592810>.
- t.y. *Tastanbekkyzy Sara (1853–1907 yılları)*. Erişildi: Temmuz 01, 2025. <http://www.tarih-begalinka.kz/ru/history/modern/figures/tastanbekkyzy/>.
- TÜİK. 2023. «2022 Toplumsal Cinsiyet İstatistikleri.» *Türkiye İstatistik Kurumu*. Mart. Erişildi: Temmuz 01, 2025. [https://www.tuik.gov.tr/media/announcements/toplumsal\\_cinsiyet\\_istatistikleri.pdf](https://www.tuik.gov.tr/media/announcements/toplumsal_cinsiyet_istatistikleri.pdf).
- Toktagan, A., S. Bazheneeva, ve A. Abdinurov. 2021. «Dina Nurpeisova As A Representative Of Kuishi Women In Kazakh Musical Culture.» *Vostokovedeniya*, 93 (3), 65-71. doi: 10.24412/2223-0564-2021-3-65-71 65-71.
- Uştuk, Hilal. 2023. *Atatürk'ün sevdiği sesin sahibi: Safiye Ayla*. 13 Ocak. Erişildi: Temmuz 05, 2025. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/ataturkun-sevdigi-sesin-sahibi-safiye-ayla/2786781>.
- . 2024. *Ses Kraliçesi: Hamiyet Yüceses*. 09 Temmuz. Erişildi: Temmuz 05, 2025. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/ses-kralicesi-hamiyet-yuceses/3270140>.
- United Nations. 2024. *Gender Equality: A Comprehensive Study by the UN and the Government of Kazakhstan*. 06 April. Erişildi: Temmuz 05, 2025. <https://news.un.org/ru/story/2024/04/1450916>.
- Uzunçarşılı , İsmail Hakkı. 1977. «Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı.» *Bellefen*. c. XII 79 - 114.
- Vincent, Michael. 2014. *Editorial: CBC Classical music gender gap article poses new questions*. Erişildi: Temmuz 01, 2025. <https://www.ludwig->

van.com/toronto/2014/04/05/editorial-cbc-classical-music-gender-gap-article-poses-new-questions/amp/.

Whiteley, S. 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge.

Yaraman, A. 2001. *Feminist Tarihten Kadın Tarihine*. İstanbul: Bağlam.



|



## EKLER

### Ek 1 – Etik Onay Belgesi

Evrak Tarih ve Sayısı: 21.12.2024-71840



T.C.  
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
REKTÖRLÜĞÜ  
Etik Kurulu

Sayı : E-58504157-050.99-71840  
Konu : Etik Onay Belgesi (Karina  
İSMATULLAYEVA )

21.12.2024

Sayın Prof. Dr. Barış ERDAL  
Öğretim Üyesi

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Etik Kurulunun 13.12.2024 tarih ve 17 sayılı oturumunda almış olduğu 2024/77 sayılı kararı ile *"Türkiye ve Kazakistan'da Kadın Müzisyenlerin Yaşadığı Sorunların Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karşılaştırmalı İncelemesi"* isimli çalışmanıza Etik Onay Belgesi verilmesi uygun bulunmuştur.  
Bilgilerini ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Erhan ÖZDEN  
Rektör

Ek:Bilimsel Araştırma Etik Onay Belgesi Karina İSMATULLAYEVA) (1 Sayfa)

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu : BSFULA10F

Belge Takip Adresi : <https://turkiye.gov.tr/ebd?eK=5342&eD=BSFULA10F&eS=71840>

Adres:Turan Güneş Bulvarı Yukarı Dikmen Mahallesi Neşet Ertuş Caddesi No:4  
Oran/Çankaya/ANKARA Posta kodu: 06550  
Kep Adresi:mgu@hs01.kep.tr

Bilgi için: Burak Kağan Ağkaya  
Unvan: Temizlik Personeli



Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

## Ek 2 – Etik Kurulu Bilgilendirilmiş Katılımcı Gönüllü Formu

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi [*Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi/ Müzikoloji Bölümü*] öğretim üyesi [*Prof. Dr. Barış ERDAL*] tarafından yürütülen, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Etik Kurulu'nun 2024/77 sayılı onayı ile izin verilen, [*Türkiye ve Kazakistan'da Kadın Müzisyenlerin Yaşadığı Sorunların Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karşılaştırmalı İncelenmesi*] başlıklı araştırmaya katılımınız rica olunmaktadır.

Bu araştırmaya tamamen kendi iradenizle, herhangi bir zorlama veya mecburiyet olmadan gönüllü olarak katılımınız esastır. Lütfen aşağıdaki bilgileri okuyunuz ve katılmaya karar vermeden önce anlamadığınız herhangi bir husus varsa çekinmeden sorunuz.

### 1. Çalışmanın Amacı

Değerli Katılımcı,

Bu çalışma, Türkiye ve Kazakistan'da kadın müzisyenlerin yaşadığı zorlukları ve karşılaştıkları engelleri incelemek amacıyla yapılmaktadır. Bu araştırma ile, müzik alanında kadınların cinsiyetlerinden kaynaklı olarak eğitim, kariyer ve sosyal hayatta ne gibi sorunlarla karşılaştığını anlamaya çalışıyoruz.

Bu araştırmanın en önemli hedefi, Türkiye ve Kazakistan'daki kadın müzisyenlerin benzer ve farklı deneyimlerini karşılaştırarak, onların hangi alanlarda desteklenmeye ihtiyaç duyduğunu ortaya koymaktır. Böylece, kadın müzisyenlerin toplumsal cinsiyetten kaynaklanan engelleri aşmaları için daha bilinçli ve destekleyici adımlar atılmasına katkı sağlamayı amaçlıyoruz.

Araştırmaya katılarak, siz de kendi deneyimlerinizi ve bakış açınızı paylaşarak bu önemli çalışmaya katkıda bulunabilirsiniz. Sizin gibi gönüllü katılımcıların verdikleri bilgiler, kadın müzisyenlerin karşılaştığı sorunların daha iyi anlaşılmasına ve çözüm önerileri geliştirilmesine yardımcı olacaktır.

Katılımınız için şimdiden çok teşekkür ederiz.

### 2. Prosedürler

Bu çalışmaya gönüllü katılmak istemeniz halinde yürütülecek çalışmalar şöyledir.

Değerli Katılımcı,

Bu araştırma kapsamında, Türkiye ve Kazakistan'dan toplam 20 kadın müzisyenle yüz yüze veya çevrimiçi görüşmeler yapılacaktır. Her görüşme, yaklaşık olarak 60-120 dakika sürecektir. Araştırmamız, müzik kariyerinizde toplumsal cinsiyetle ilgili yaşadığınız zorlukları anlamayı ve bu zorlukları daha görünür kılmayı amaçlamaktadır.

#### Görüşmeler Nerede Yapılacak?

Görüşmeler, Türkiye'de Ankara, İzmir ve İstanbul; Kazakistan'da Çimkent ve Almatı şehirlerinde yapılacaktır. Yüz yüze görüşmeler için kütüphane veya

Her katılımcı ile yalnızca bir kez görüşme yapılacak ve bu görüşmede, sizlere kariyerinizde toplumsal cinsiyetle ilgili karşılaştığımız zorlukları anlamaya yönelik sorular yöneltilecektir.

*Örneğin:*

1. Müzik alanında kariyer yapmaya karar verdiğinizde çevrenizden veya ailenizden destek aldığınızı düşünüyor musunuz? Bu destek nasıl gerçekleşti?
2. Müzik eğitimi aldığınız süreçte, cinsiyetinizin eğitim üzerindeki etkisini hissettiniz mi? Hissettiyseniz, bu etki hangi durumlarda daha belirgin oldu?
3. Türkiye/Kazakistan'da bir kadın müzisyen olarak, eğitim veya iş hayatınızda ayrımcılıkla karşılaştınız mı? Bu durumları nasıl tanımlarsınız?
4. Toplumun müzik alanındaki kadınlara yaklaşımını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu yaklaşım kariyerinizi nasıl etkiledi?
5. Kadın müzisyenlerin erkek meslektaşlarına göre daha fazla zorluk yaşadığını düşünüyor musunuz? Bu zorluklar nelerdir?

Bu sorular dışında, müzisyenlik kariyeriniz ve toplumsal cinsiyetin sosyal yaşamınızdaki etkilerini derinlemesine incelemek amacıyla başka açık uçlu sorular da sorulacaktır.

*Dil Seçenekleri*

Görüşmeler, sizin tercih ettiğiniz dilde (Türkçe, Rusça veya Kazakça) yapılacaktır. Toplanan veriler, analiz sürecinde Türkçeye çevrilecektir.

### 3. Olası Riskler ve Rahatsızlıklar

Araştırma öncesinde, görüşme süreci hakkında aklınıza takılan tüm soruları sormakta ve konuyla ilgili varsa tereddütlerinizi ya da görüşlerinizi araştırmacıyla paylaşmakta özgürsünüz. Üst kısımda örneklerini görebileceğiniz sorularla ilgili düşüncelerinizi de belirtebilirsiniz. Görüşme sırasında, müzik kariyerinizle ilgili kişisel verilerinizi veya yaşadığımız deneyimleri paylaşabilirsiniz. Tüm verileriniz yalnızca bu araştırmanın amacı doğrultusunda kullanılacaktır ve dilediğiniz takdirde kimliğiniz gizli tutulacaktır.

Araştırmaya katılım tamamen gönüllüdür. Kişisel verilerinizin gizliliği ya da diğer herhangi bir konuda endişe duyarsanız veya rahatsızlık hissettiğiniz bir durum oluşursa, bu durumu araştırmacıyla paylaşmanız yeterlidir. Görüşme esnasında size fiziksel veya psikolojik bir risk oluşturabilecek herhangi bir cihaz veya uygulama kullanılmayacaktır.

Araştırma, günlük hayatta karşılaşılabileceğiniz risklerden daha fazla bir risk taşımamaktadır.

### 4. Topluma ve/veya Gönüllülere Olası Faydaları

Bu araştırmaya katılımınız sayesinde, müzik alanında kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştıkları sorunları daha iyi anlamamıza katkı sağlayacaksınız. Elde edilen bulgular hem Türkiye hem de Kazakistan'da kadın müzisyenlerin yaşadığı deneyimleri bilimsel bir çerçevede belgelendirecek ve bu konudaki farkındalığı artıracaktır.

Araştırma sonucunda elde edilen veriler, müzik sektöründe cinsiyet eşitliğine yönelik politikaların geliştirilmesine katkı sunabilir. Bu tür bir bilgi paylaşımı, gelecekte kadın müzisyenlerin karşılaştıkları zorlukların azaltılmasına yönelik çözüm önerilerinin oluşmasına da zemin hazırlayacaktır. Ayrıca, bu çalışma, müzik alanında toplumsal cinsiyet

### 5. Gizlilik

Bu çalışmayla bağlantılı olarak elde edilen ve sizinle özdeşleşmiş her bilgi gizli kalacak, üçüncü kişilerle paylaşılmayacak ve yalnızca sizin izniniz ile ifşa edilecektir. Bu çalışmayla bağlantılı olarak elde edilen kişisel verileriniz, yalnızca sanatsal veya bilimsel amaçlarla işlenecektir. Kişisel verilerin sanat veya bilimsel amaçlarla işlenmesi durumunda 6698 sayılı Kanunun 28. maddesinin 1. fıkrasının c bendine göre işbu Kanun hükümleri uygulanmayacaktır. Ancak, kişisel verilerinizin gizlilik ilkesi kapsamında gerekli idari ve teknik tedbirler alınarak güvenliği sağlanacaktır. Araştırmanın amacına aykırı olmadığı hallerde kişisel verileriniz anonimleştirilir.

Bu araştırmada gönüllülerden elde edilen bilgiler yalnızca bu çalışma kapsamında kullanılacaktır. Görüşmeler sırasında elde edilen tüm bilgiler, ses kaydı şeklinde kaydedilecek ve sadece araştırmanın yürütülmesi amacıyla saklanacaktır. Kayıtlar, yalnızca ses kaydı alınan cihazda ve güvenli bir bilgisayarda tutulacak olup, bu bilgisayara yalnızca araştırmacı ve onun bilimsel danışmanı erişim sağlayabilecektir. Kimlik bilgileriniz ve görüşmede paylaştığımız diğer özel bilgiler üçüncü kişilerle paylaşılmayacaktır. Araştırmaya katılımınız gizlilik çerçevesinde korunacak olup, bilgileriniz yalnızca bilimsel analizlerde anonim şekilde kullanılacaktır. Verilerinizi korumak için tüm yasal düzenlemelere uyulacak ve Türkiye ve Kazakistan'daki veri koruma mevzuatına uygun olarak saklama, koruma ve kullanım önlemleri alınacaktır.

### 6. Katılım ve Ayrılma

Bu çalışmanın içinde olmak isteyip istemediğinize tamamen kendi iradenizle ve etki altında kalmadan karar vermeniz önemlidir. Katılmaya karar verdikten sonra, herhangi bir anda sahip olduğunuz herhangi bir hakkı kaybetmeden veya herhangi bir yaptırıma maruz kalmadan istediğiniz zaman ayrılabilirsiniz. Çalışmadan ayrılmaya karar vermeniz halinde tarafınızdan çalışma kapsamında elde edilen kişisel veriler imha edilecektir.

### 7. Araştırmacının Kimliği

Bu araştırma ile ilgili herhangi bir sorunuz veya endişeniz varsa, lütfen iletişime geçiniz:

Bu bilimsel çalışmanın araştırmacı, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü yüksek lisans ikinci sınıf öğrencisi Karina İSMATULLAYEVA'dır. Bilimsel danışmanım ve araştırmanın sorumlu kişi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Barış ERDAL'dır.



ANKARA  
MÜZİK VE  
GÜZEL SANATLAR  
ÜNİVERSİTESİ

## ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ETİK KURULU BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ OLUR FORMU

Yukarıda yapılan açıklamaları anladım. Sorularım tatmin olacağıım şekilde yanıtlandı. Dilediğim zaman ayrılma hakkım saklı kalmak koşulu ile bu çalışmaya katılmayı onaylıyorum. Bu formun bir kopyası da bana verildi. **Bu çalışmaya tamamen kendi rızamla, istediğim takdirde çalışmadan ayrılabilceğimi bilerek verdiğim bilgilerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını kabul ediyorum.**  
*(Lütfen bu formu doldurup imzaladıktan sonra veri toplayan kişiye veriniz.)*

Katılımcı Adı-Soyadı:

Katılımcı İmzası:

Tarih:

Araştırmacının İmzası:

Tarih:



## Ek 3 – Mülakat soruları Türkçe Örneği



Türkiye ve Kazakistan'da Kadın Müzisyenlerin Yaşadığı Sorunların Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karşılaştırmalı İncelemesi adlı yüksek lisans tezi kapsamında kadın müzisyenlerle yapılan mülakatlar sırasında bilgi toplamak amacıyla hazırlanan sorular.

Tez danışmanı: Prof. Dr. Barış ERDAL, tezi hazırlayan öğrencisi: Y.L. öğrencisi Karina İSMATULLAYEVA.

### **Kadın ve Müzik Eğitimi**

1. Şu an müzik sektöründe hangi konumdasınız? (İcracı, eğitmen, besteci vb.)
2. Müzik hayatınız nasıl başladı? Bu süreci nasıl tanımlarsınız?
3. Müzik eğitimi sürecinizde sizin için belirleyici olan faktörler nelerdi?
4. Müzik alanında mesleki kimliğimizi inşa etme süreciniz nasıl ilerledi?
5. Müzik kariyerinize yönelirken hangi etkenler kararlarınızı daha çok etkiledi?
6. Müzik eğitimi ve kariyeriniz boyunca karşılaştığınız zorluklar oldu mu? Olduysa kısaca bahseder mısınız?
7. Öğretmenlerinizin müzik alanındaki kadın öğrencilere yönelik yaklaşımı nasıldı?
8. Yetiştirdiğiniz toplumsal ve kültürel yapıda, kadınların müzik eğitimi almasına dair genel düşünceler ya da yaklaşımlar nasıldı?

### **Kadın ve Aile**

9. Ailenizin, çevrenizin ve toplumun mesleğinize bakışı sizde nasıl bir etki bıraktı?  
*Ek soru:* "Müzik kadınlara uygun bir meslek değil" şeklinde bir yaklaşımla karşılaştınız mı? Karşılaştıysanız nasıl tepki verdiniz?
10. Mesleğinizle özel yaşamınız arasında nasıl bir denge kuruyorsunuz? Aile yaşamı ile müzik kariyerinin bir arada yürütülmesine dair deneyimlerinizi veya düşüncelerinizi paylaşır mısınız?
11. Sizce, sizin kültürünüzde kadın müzisyenler için evlilik veya annelik gibi faktörlerin mesleki hayat üzerindeki etkileri nasıl oluyor? *Ek soru olarak*  
Bu rolleri deneyimlemediyseniz, bu tür sorumlulukların ileride kariyerinize nasıl yansıtılabileceğini düşünüyorsunuz?
12. Müzik kariyeriniz ile aile yaşamı arasında bir seçim yapmak zorunda kaldığınız oldu mu? Eğer olduysa bu durum sizi nasıl etkiledi?
13. Sizce, kadın müzisyenlerin aile ve meslek yaşamlarını daha iyi dengeleyebilmeleri için hangi önlemler alınabilir?

### **Kadın ve Müzik Kariyeri**

14. Müzik alanında iş bulma süreciniz nasıl ilerledi? Bu süreçte karşılaştığınız zorluklar veya kolaylıklar nelerdi?
15. Müzik alanında örnek aldığınız rol modeller var mı? Varsa neden? (Örnek olarak erkek kişiye, kadın örnekleri düşündünüz mü v.b ek soru).  
*Ek soru olarak:* Mesleki hayatınızda size ilham veren kadın müzisyen, yöneticiler veya kadın müzik liderleri oldu mu?
16. Müzik sektöründe kadın ve erkek müzisyenlerin eşit kariyer fırsatlarına sahip olduğunu düşünüyor musunuz?
17. Kadın müzisyenlerin kariyerlerini sürdürürebilmeleri için sizce ne tür destek mekanizmalarına ihtiyaç var?
18. Kadın müzisyenlerin daha rahat çalışabilmesi için sizce nelerin değişmesi gerekiyor?
19. Çalışma ortamlarınızda, toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak güvenlik veya etik dışı davranışlara (mesela cinsel taciz, mobbing v.b.) dair herhangi bir deneyiminiz ya da gözleminiz oldu mu?

Türkiye ve Kazakistan'da Kadın Müzisyenlerin Yaşadığı Sorunların Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karşılaştırmalı İncelemesi adlı yüksek lisans tezi kapsamında kadın müzisyenlerle yapılan mülakatlar sırasında bilgi toplamak amacıyla hazırlanan sorular.

Tez danışmanı: Prof. Dr. Barış ERDAL, tezi hazırlayan öğrencisi: Y.L. öğrencisi Karina İSMATULLAYEVA.

### **Kadın, Toplum ve Temsil**

20. Kadın müzisyenlerin ve bestecilerin müzik alanındaki görünürlüğünü ve temsiliyetini nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce akademik çalışmalar, medya ve araştırmalarda kadınların katkılarına yeterince yer veriliyor mu?

21. Toplumun kadın müzisyenlere yönelik dış görünüş ya da davranışlarına dair belirli beklentileri olduğunu düşünüyor musunuz? Bu beklentiler sizi nasıl etkiledi?

22. Kadın dayanışmasının müzik sektöründe önemli olduğunu düşünüyor musunuz? Bu dayanışma, sizce nasıl olmalı?

### **Kadın ve Müzik Endüstrisi**

23. Medya ve müzik endüstrisi kadın müzisyenleri nasıl temsil ediyor? Sizce bu temsilde cinsiyetin belirleyici bir rolü var mı?

24. Yasadığınız kültürde kadın ve erkek açısından müzik endüstrisinin sağladığı ücretlendirme ve finansal olanaklar eşit midir?

### **Kişisel Deneyimler ve Tavsiyeler**

25. Kadın olarak müzik alanında yer almak, sizin için kişisel ve profesyonel anlamda ne ifade ediyor? Bu deneyimin size sağladığı avantajlar veya dezavantajlar hakkında ne düşünüyorsunuz?

26. Müzik kariyerine başlamak isteyen genç kadınlara ne gibi tavsiyelerde bulunabilirsiniz?



## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı** : **Karina İSMATULLAYEVA**

### ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : **Kurmangazı Kazak Ulusal Konservatuvarı**
- **Yüksek Lisans** : **Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi**

**Karina Ismatullayeva**, Kazakistan'da dünyaya gelmiş ve sanatsal gelişimini bu kültürel zenginlik içinde şekillendirmiştir. 2022 yılında, **Kurmangazı Kazak Ulusal Konservatuvarı**'nın piyano bölümünden **onur derecesiyle** mezun olarak müzik eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Sanatsal ve akademik yolculuğunu uluslararası düzeyde sürdürme arzusu doğrultusunda, **Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi**'nde **müzikoloji alanında yüksek lisans** eğitimine başlamıştır.