



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzikoloji Anabilim Dalı

**TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN KLASİK
BATI MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN MESLEKİ YAŞAMLARINA
ETKİLERİ**

Müge Deniz Erişkin Karabey

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN KLASİK BATI MÜZİĞİ
BESTECİLERİNİN MESLEKİ YAŞAMLARINA ETKİLERİ

Müge Deniz ERİŞKİN KARABEY

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzikoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Müge Deniz Erişkin Karabey tarafından hazırlanan "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Klasik Batı Müziği Bestecilerinin Mesleki Yaşamlarına Etkileri" başlıklı bu çalışma, 13 Haziran 2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Ayten KAPLAN (Başkan)



Dr. Öğretim Üyesi Tunca ARICAN (Danışman)



Prof. Dr. Güzin YAMANER (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

16.7.2019

[İmza]

Müge Deniz ERİŞKİN KARABEY

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğretim Üyesi Tunca ARICAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



[imza]

Müge Deniz ERİŞKİN KARABEY

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans yolculuğum, insan hayatında karşılaşılabilecek fırtınalı dönemler sebebiyle normalden oldukça uzun sürdü. Yüksek Lisansı bitirip bitiremeyeceğim konusunda emin bile olmadığım dönemler geçirdim. Bu dönemlerde benden desteklerini esirgemeyen hocalarım Burcu Tunakan, Günay Günaydın ve Prof. Dr. Ayten Kaplan'a teşekkür ederim. Genellikle karşılaştığım, engelleyen yönetici profilinin aksine ihtiyacım olan arşiv belgelerini sunarak bu tezin derinleşmesini sağlayan Prof. Dr. Türev Berki'ye teşekkür ederim. Hem nöbetçi teknik servis olarak her aradığımda yetişen, hem de tezin içeriğine ilişkin zihnimde zaman zaman oluşan boşlukları yaratıcı fikirlerle dolduran "Arda Babamız" Arda Erdem'e teşekkür ederim. Her şeyi bırakmama ramak kala benle uzun uzun dertleşen kötü gün dostu Dr. Ahu Köksal'a teşekkür ederim. Tezin yazım sürecinde haftalarca benimle birlikte sabahlayan ve endişelerimi gideren, gak dediğimde su, guk dediğimde çikolata desteği sağlayan annem Melda Özer'e ve eşim Mert Karabey'e teşekkür ederim. Şoför, aşçı, temizlikçi, editör ve terapist oldular; bu sayede yalnızca tezi düşünebildim... Ailemin İstanbul'daki bölümüne, telefonun ucunda bana destek veren Erişkinlerin tümüne teşekkür ederim. Tezle ilgili değerli yorumlarını ve mesleki bilgisini esirgemeyen, evinde ağırlayan, telefonun öbür ucunda bekleyen Necla Gündüz'e teşekkür ederim. Tez jürimde bulunan Prof. Dr. Güzin Yamaner'e, tezime yaptığı küçük bir dokunuşla kattığı büyük vizyondan dolayı teşekkür ederim. Son olarak, tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Tunca Arıcan'a teşekkür ederim, o olmasa bu tez bitmezdi. Kendisinin Norveç kıyılarından buraya bu tezi bitirebilmem için gönderildiğine inanıyorum. Bu süreçte görüşemediğim tüm dostlara, derslerini arka arkaya iptal ettiğim tüm öğrencilerime sabırlarından ötürü teşekkür ederim. İyi ki hayatımdasınız! Tez sorularına değerli vakitlerini ayıran ve içtenlikle cevaplayan katılımcılara teşekkür ederim, bu içeriği ortaya çıkaran onların deneyimleridir. Son olarak, bu tez sürecinde harcadığım kağıtlar için kesilen ağaçlara ve egzersizlerime bir hayli ara verdiğim yetmiyormuş gibi yediğim abur cuburlara rağmen beni idare eden bedenime teşekkür ederim. Bu dünyanın ve güzel doğanın bir parçası olduğum için duyduğum minneti dile getirmesem bu teşekkür eksik kalırdı.

ÖZET

ERİŞKİN KARABEY, Müge Deniz. *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Klasik Batı Müziği Bestecilerinin Mesleki Yaşamlarına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Bu tezde kadın bestecilerin tarih boyunca yaşadıkları ayrımcılıklara değinilmiş ve günümüzde toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkek bestecilerin yaşamlarını nasıl etkilediği konusu tartışılmıştır. Batı’da ve Osmanlı tarihinde yaşanan ayrımcılıklarla bugünkü durum arasındaki ortak noktalar araştırılmıştır. 11 kadın ve 11 erkek besteci ile görüşülerek, toplumsal cinsiyet rollerinin hayatları üzerindeki etkileri saptanmaya çalışılmıştır. Kadınların ve erkeklerin, eğitim hayatında nasıl yönlendirildiklerinin mesleğe olan etkileri incelenmiştir. Toplanan veriler, tarihsel arka plana yerleştirilerek Türkiye’de kadınların durumu ve kadın kimliği, besteci kadınlarla ilgili yorumlarla beraber incelenmiştir. Toplumun gerek bestecilik mesleğinin kendisine, gerekse bu meslekle uğraşan kadın ve erkeklere olan bakış açısı bu bağlamda ele alınmıştır. Bunun yanında, cinsiyet rollerinin bestecilerin eğitim hayatlarındaki ve bestecilik kimliğini tanımlayış biçimleri üzerindeki etkileri, kadın ve erkek bestecilerin mesleklerinde kadınların mı yoksa erkeklerin mi daha çok desteklendiğine, tercih edildiğine veya kazanç farklarına ilişkin görüşlerine de yer verilmiştir. Bütün bu verilerin ışığında Cumhuriyet’in toplumsal cinsiyet eşitliği hedefine bestecilik özelinde ne ölçüde ulaştığı incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler

Kadın Besteciler, Toplumsal Cinsiyet, Eşitlik, Kadın Hakları, Klasik Müzik, Kompozisyon, Orkestra Şefliği

ABSTRACT

ERİŞKİN KARABEY, Müge Deniz. *Effects of The Social Gender Roles To The Careers of Classical Music Composers in Turkey*, Master's Thesis, Ankara, 2019.

In this thesis, the discrimination experienced by female composers throughout history is discussed. Also, the effects of the gender roles to the lives of male and female composers are interrogated. The common points between the discrimination in the West and in the Ottoman history and the present situation are investigated. 11 female and 11 male composers and conductors were interviewed to determine the effects of gender roles on their lives. The effects of gender roles in education are examined in terms of how women and men are guided to choose composition as a job. The data collected, placed in the historical background of women's identity and status in Turkey that have been examined together with both male composers' comments on women composers and women composers' comments on their own lives. In this context, the society's perspective on both composition as a profession and the women and men who are engaged in this profession are also discussed. In addition, the effects of gender roles on the composers' own definition of being a composer as an identity in their educational and daily lives are interrogated. The opinions of male and female composers on getting supported and being preferred are studied. Furthermore, the existence of financial differences caused by gender in their professions are questioned based on these composers' own words. In the light of all these data, the Republic's goal of obtaining gender equality and to what extent it achieved this goal in the field of composition has been examined.

Keywords

Female Composers, Gender Roles, Gender Equality, Classical Music, Composition, Conductin

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: MÜZİK ÇEVRELERİNDE KADIN	8
1.1. OSMANLI'DA KADIN MÜZİSYENLER VE MÜZİSYENLİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	8
1.2. OSMANLI'DA KADIN BESTECİLER.....	16
1.3. KLASİK BATI MÜZİĞİ TARİHİNDE KADIN BESTECİLER VE MÜZİSYENLER	27
1.4.KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ TARİHİNDE KADIN BESTECİLERİN ORTAK SORUNLARI.....	37
BÖLÜM 2: TÜRKİYE'DE KADIN KİMLİĞİ VE İNŞASI ÜZERİNE	43
2.1. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E KADAR KADIN KİMLİĞİ	51
2.2. 1920-1950 DÖNEMİ.....	53
2.3 1950-1980 DÖNEMİ.....	66
2.4. 1980 SONRASI DÖNEM.....	76
BÖLÜM 3: EĞİTİMDE VE ÇALIŞMA HAYATINDA EŞİTLİK.....	82
BÖLÜM 4: BULGULAR VE YORUMLAR	88
4.1.DEMOGRAFİK YAPI	88
4.2.KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ MEZUNLARI ARASINDA CİNSİYET AYRIMCILIĞINA İLİŞKİN İZLENİMLER.....	89
4.3. BESTECİLERİN EĞİTİM VE ÇALIŞMA HAYATLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN ETKİLERİ.....	96
4.4. KOMPOZİSYON/ORKESTRA ŞEFLİĞİ ALANININ TERCİH EDİLMESİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN ETKİLERİ.....	107
4.5 BİR KİMLİK OLARAK BESTECİLİK VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ	108
4.6. CİNSİYETLERE GÖRE KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ ALANINDA KAZANÇ OLANAKLARI ÜZERİNE YORUMLAR.....	109
4.7. KADIN VE ERKEK BESTECİLER ARASINDA KADINLIK ROLLERİNİN ALGILANIŞ BİÇİMİ.....	110

BÖLÜM 5: SONUÇ	118
KAYNAKÇA.....	125
EK 1: MÜLAKAT SORULARI	129
EK 2: ETİK KURUL İZİNİ.....	131
EK 3: ORJİNALLİK RAPORU.....	132

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Bestecilik/Şeflik Alanında Hangi Cinsiyetin Daha Fazla Desteklendiğine İlişkin Görüşleri.	91
Tablo 2. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Bestecilik/Şeflik Alanında Kadınların Erkeklerle Eşit İcra/Tercih Edilme Şansına Sahip Olup Olmadıklarına İlişkin Görüşleri.	93
Tablo 3. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Erkek Bestecilerin/Şeflerin Kadın Bestecilere/Şeflere Göre Daha Çok Kazanıp Kazanmadığına İlişkin Görüşleri.	95
Tablo 4. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Kadın Bestecilerin/Şeflerin mi yoksa Erkek Bestecilerin/Şeflerin mi Daha Girişken Oldıklarına İlişkin Görüşleri.	96
Tablo 5. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin Müziğe Nasıl Başladıkları Sorusuna Yanıtları.	100
Tablo 6. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin Müzikle Profesyonelce Uğraşma Kararlarına Ebeveynlerinin Yaklaşımları	101

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Bestecilerin Ebeveynlerinin Eğitim Durumlarına Göre Dağılımı.90

GİRİŞ

Bu tez çalışmasının başlangıcında, kompozisyon bölümlerindeki kadın öğrencilerin sayısının günümüzde geçmişle kıyaslandığında oldukça artmış olmasına karşın, bestecilik alanında kadınların hala yeterince ön planda olmadığı gözlenmişti. Bu problemin nedenlerini araştırmak için yapılacak bir çalışmanın gerekli olduğu düşünüldü.

1923'te yüzünü daha da Batı'ya dönerek Osmanlı mirasına mesafeli yaklaşmış olan erken dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin gerek müzik kültürünü Batılılaştırmayı, gerekse kadını modernleştirmeyi bir proje olarak ele aldığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda, Batılılaşma ekseninde, hem Klasik Batı Müziği'nin hem de kadın hakları konusunun toplumsal hayatta hız kazanmasının, o dönemde halkın büyük çoğunluğu açısından oldukça sıra dışı olduğu düşünülebilir. Klasik Batı Müziği besteciliği alanında kadın olmak ise halkın büyük çoğunluğu açısından günümüzde dahi tam olarak benimsenmemiş olan iki konunun kesişiminde olmak anlamına gelmektedir. Bu durumun günümüzdeki müzik yaşamına da bazı etkileri olduğu fark edilmiştir. Gerek besteciliğin meslek olarak kabul toplumda yeterince görmediği, gerekse kadın bestecilerin meslek hayatlarında erkek besteciler arasında yeterince kabul görmediği gözlenerek, bu konuda detaylı bir çalışma yapmanın gerekli olduğu izlenimi oluşmuştur. Klasik Batı Müziği'nin ülkemize Cumhuriyet'ten de önce, Tanzimat dönemine rastlayan yıllarda, Batılılaşma Hareketleri ile birlikte girmiş olmasına ve Cumhuriyet'in bu konudaki destekleyici tutumuna karşın, 2019'un Türkiye'sinde hala kısaca "Klasik Müzik" olarak bilinen türle ilgili olumsuz görüşler belirtilmekte ve bu türün "kültürümüze aykırı" olduğu sıklıkla dile getirilmektedir. Bu noktada, Klasik Batı Müziği ile uğraşan bestecilerinin çoğunlukla yaptıkları işlerin anlaşılmadığını ve önemsenmediğini belirttikleri görülmüş ve Klasik Batı Müziği eğitimi veren konservatuvarlarda bu tip yakınmalarla sıklıkla karşılaşılmasından yola çıkılarak, Klasik Batı Müziği besteciliğinin toplumda nasıl değerlendirildiği konusuna da bu çalışmada yer verilmiştir. Kadın ve erkek besteciler arasında bu mesleğin toplumun geneli

tarafından benimsenmemesinin başlı başına cinsiyet ayrımcılığı kadar önemli bulunması, başlangıçta düşünülmeyen, ancak tez ilerledikçe ortaya çıkan bir durum olmuştur. Besteciliğin toplumun geneli tarafından anlaşılmasının, toplumsal cinsiyet rolleri açısından da bazı sonuçlar doğurduğu da gözlemlenmiştir. Bu bağlamda gerek kadın, gerekse erkek bestecilerin günümüzde bestecilik kariyerlerinde yaşadıkları deneyimlerin ve günlük hayata ilişkin gözlemlerinin ele alındığı bu çalışmada, Cumhuriyet'in toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlama ve Klasik Batı Müziğini benimsetme hedefine bestecilik özelinde ne ölçüde ulaşabildiği de bu irdelenen problemlerden bir diğeridir.

Doktorların veya avukatların, “kadın doktor” veya “kadın avukat” olarak anılmadığı günümüzde, bestecilikle uğraşan kadınların halen “kadın besteci” olarak anılmalarının altında yatan sebepler bu tezin ana problemini oluşturmaktadır.

Bu çalışma toplumsal cinsiyet rollerinin Türkiye’de Klasik Batı Müziği ile uğraşan bestecilerin kariyerlerine etkisini değerlendirmek amacıyla yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri ve müzik alanı ile ilgili olarak yapılan çalışmalar son yıllarda hız kazanmışsa da görece yeni bir konudur ve bu konuda yapılmış çok az çalışma vardır (Yıldız, 2017, s. 37). Türkiye’de kadın ve müzik alanında yapılan çalışmaların bir bölümünü müzik analizleri veya kadın bestecilerin eserlerine ulaşmayı amaçlayan müzikolojik çalışmalar oluştururken, bir bölümünü ise Klasik Batı Müziği tarihinde veya Klasik Osmanlı müziği tarihinde kadının yerine değinen tarihsel içerikli müzikolojik çalışmalar oluşturur (a.g.e, s. 25). Müzikolojik çalışmaların büyük çoğunluğu, bestecileri tarihe kazandırmayı ve eserlerini toplamayı veya analiz etmeyi amaçladığı için, bestecilerin içinde yaşadıkları toplumsal koşulları henüz hayatta iken nasıl değerlendirdikleri konusunun, üzerinde fazla durulmamış bir alan olduğunu söylemek mümkündür. Klasik Batı Müziği Tarihi ve Klasik Osmanlı Müziği'nin tarihi irdelenirken geçmişe yönelik toplumsal analizlere bolca yer verilmesine karşın, bestecilerin günümüzde toplumsal hayattaki yerlerini irdelemeye yönelik çalışmaların yok denecek kadar az olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın amaçlarından biri bu boşluğu bir nebze doldurmak ve kadın ve erkek bestecilerin içinde var oldukları kültürün yarattığı toplumsal koşulları ve

toplumsal cinsiyet rollerini nasıl değerlendirdiklerine ilişkin bir tartışma zemini oluşturmaktır.

Toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda geçmişte var olan bakış açısını saptamak, günümüze ışık tutmak ve günümüzdeki sorunların kökenleri ile ilgili ipuçları bulmak açısından çok önemli olduğundan, geçmişte kadın bestecilerin müzik alanında nasıl değerlendirildiği konusuna bu çalışmada da geniş bir şekilde yer verilmiştir. Tarih boyunca kadın bestecilerin müzik alanında kendilerine yer bulma fırsatına oldukça az erişebildikleri müzik tarihi okumaları yaparken dikkat çeken konuların başında gelmektedir. Bu konuda yapılan araştırmalarda, tarihsel konularda yorum yapan bazı araştırmacıların amaçlarının daha çok geçmişteki ayrımcı tutumları “aklamaya” veya bir kültürü kadın haklarına önem vermek bakımından ötekinden daha üstün olduğunu ispatlamaya yönelik olduğu düşünülmektedir. Herhangi bir ülkeyi veya bir kültürü, kadınlara yönelik tutumlar açısından öbüründen üstün tutma amacı gütmeksizin, yalnızca kadınları odağa alarak değerlendirmek bu alanda görülen bir eksikliklerdir. Örneğin Bülent Aksoy, Osmanlı Musıkî Geleneğinde Kadın adlı makalesinde, “Türkiye dışındaki ülkelerde kadınların ancak 19. yüzyılda adlarını duyurmaya başladıklarını ve günümüzde Avrupa’da hala kadın müzisyenlere kapılarını açmayan orkestralar olduğundan” söz ederken, “Türkiye’de ise kadın şeflerin ve müzisyenlerin hiç yadırganmadığını, aksine teşvik edildiğini” vurgulamıştır (Aksoy, 2014a, s.542). Hatta bu iddiayı daha da ileri götürerek, kadınların Cumhuriyet öncesinde, Osmanlı döneminde de müzikle uğraşmaları için çaba gösterildiğini savunmuştur (a.g.e, s.542). Dolayısıyla bu çalışmanın diğer bir amacı da, Klasik Batı Müziği tarihi ve Geleneksel/Klasik Osmanlı Müziği tarihinde kadın müzisyenlerin ve kadın bestecilerin yaşadıkları, ayrımcılık olarak nitelenebilecek durumlara yer verirken, ayrımcılığa maruz kalan kişiyi odağa alan bakış açısını korumaktır. Bu bakış açısıyla Tanzimat Dönemi’nden Cumhuriyet’in yakın tarihine kadar kadının toplumsal durumunun müzisyenlik ve bestecilik kimliğine etkilerinin üzerinde durmak bu tezin temel amacıdır.

Özetle, bestecilerin “eserlerinde konuştuklarına” ilişkin yaygın düşüncenin aksine, bestecilerin içinde buldukları toplumsal koşullar hakkındaki duygu ve

düşüncelerini somut olarak onlarla yapılan mülakatlarla saptamanın üzerinde durulmuştur. Saptanan konuları tarihsel verilerle destekleyerek günümüzde toplumsal cinsiyet rollerinin Klasik Batı Müziği bestecilerinin mesleki yaşamlarına etkilerinin neler olduğunu belirlemek bu çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Bugüne dek yapılan çalışmalarda çoğunlukla bestecilerin eserleriyle ön plana çıkarılırken gündelik hayattaki detayların arka planda kalmış olması, toplumsal önyargılardan etkilenen kadın bestecilerin bu önyargılara maruz kaldıkları asıl alanın yeterince ele alınamamış olması anlamına gelmektedir. Çünkü gündelik hayatta yaşadıkları olaylar ve karşılaştıkları sorunlar bestecilerin besteleme motivasyonlarını etkilemektedir. Bestecilerin gündelik hayatlarını öne çıkaran bu çalışma, kadın bestecileri bestelemekten alıkoyan sebeplerin ortaya çıkmasına vesile olarak, gelecekte kadın bestecilerin ortaya koyacakları ürünlerden daha fazla yararlanılması ve cinsiyetten bağımsız olarak tüm bestecilerin üretken bir bestecilik hayatı geçirebilmeleri için gerekli olan koşulları ele almaktadır.

Bu tezin hazırlık aşamasında, araştırmanın yalnızca kadın besteciler üzerinde yapılacağı düşünülmüştü. Ancak yakın çevredeki kadın bestecilerle yapılan ön görüşmelerde, özellikle cinsiyet ayrımcılığını saptama amacı taşıyan sorular sorulmasına karşın, gelen cevaplardaki ifadeler, Klasik Batı Müziği bestecisi olmanın kadınlar için olduğu gibi, erkekler için de zor olabileceğini gösteriyordu. Bu cevaplar, besteciliğin, kadınlar için de erkekler için de toplumsal cinsiyet ekseninde farklı sorunlar yaratabileceği fikrini belirginleştirdi. Bunun üzerine erkek bestecilerle yapılan ön görüşmelerde, kadın ve erkek bestecilerin tamamının, pek çok ortak mesleki sorundan söz ettikleri gözlemlenerek, toplumsal cinsiyet rollerinin bu sorunlarla olan bağlantılarının incelenmesinde, hem kadın hem de erkek bestecilerin ele alınmasına karar verildi. Çünkü toplumsal cinsiyetin, kültürün içkin bir parçası olarak, o kültürde yaşayan tüm insanların hayatını etkilediği ve bu etkinin çoğu kez farkında bile olunmaksızın kadın-erkek herkesin günlük hayatının tümünü kapsadığı düşüncesi ağırlık kazandı. Toplumsal cinsiyet kategorilerinin genel hatlarıyla kadınlar üzerinde daha etkili olduğu düşünülmeyle beraber, erkeklerin meslek seçimleri üzerinde toplumsal cinsiyet rollerinin etkisiyle oluşan baskının bu çalışmaya erkek

bestecilerin de dâhil edilmesindeki en önemli unsur olduğunu belirtmek gerekir. Çalışmada erkek ve kadın bestecileri bir arada ele almanın, kadın ve erkek bestecilerin kendi hayatları ile ilgili yorumlarda bulunurken, karşı cinsten besteciler hakkındaki izlenimlerini öğrenmek açısından da katkı sağlayacağı ve çalışmaya farklı bir boyut katacağı umulmaktadır.

Çalışmanın evrenini belirlerken, mülakata katılan bestecilerin Türkiye’de Klasik Batı Müziği alanında eğitim veren konservatuvarların kompozisyon bölümlerinin lisans ve/veya yüksek lisans ve/veya sanatta yeterlik (doktora) aşamalarının herhangi birinden mezun olması ölçütü aranmıştır. Türk Müziği eğitimi veren konservatuvarların mezunları bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Bu sınırlandırmanın sebebi farklı müzik türleri ile uğraşan kişilerin yapabilecekleri farklı değerlendirmelerin veya kişilerin farklı mesleki deneyimlerinin, konuyu cinsiyet ayrımcılığı ve toplumsal cinsiyet rolleri dışındaki konulara gereğinden fazla yönlendirme ihtimalinin önüne geçmektir. Türkiye’de 1920’li yıllardaki Batılılaşma politikalarıyla beraber bir dönem radyolarda Türk Sanat Müziği’nin yasaklanması ve Klasik Batı Müziği’nin halkın hayatına Batılılaşma politikaları ile beraber girmiş olmasının (Balkılıç, 2009 s. 88-90), uzun yıllar boyunca bu iki tür ile uğraşan müzisyenlerin bir tür çatışma içinde bulunmasına sebep olduğu gözlenmiştir. Bu çatışma günümüzde büyük ölçüde azalmış olmakla beraber, etkilerinin hala görüldüğü söylenebilir ve bu çatışmanın müzisyenlerin hayatlarında yarattığı farklılıklar, tek başına bir çalışma konusu olabilir. Türk Sanat Müziği veya Geleneksel/Klasik Osmanlı Müziği¹ olarak adlandırılan türle uğraşan müzisyenler ve bestecilerle, Klasik Batı Müziği ile uğraşan müzisyenler ve bestecilerin biri kendi kültürünün ürünü, diğeryse Türkiye şartlarında hala pek kabul edilmemiş durumdaki “yabancı” türle uğraşır durumda olması önemli bir farktır. Bu sebeple bu iki grubu bir arada ele almanın, yapacakları değerlendirmeleri değiştirme olasılığından kaçınılmış ve kadın ve erkek bestecilerin mesleki yaşantıları ve eğitim altyapılarıyla mümkün olduğunca benzer geçmişlere sahip olmalarına dikkat edilmiştir. Buna karşın, Klasik Batı Müziği alanında kompozisyon bölümünden mezun olduğu halde, eğitiminin bir

¹ Halk arasında daha çok Türk Sanat Müziği olarak bilinen, Osmanlı Saray Müziğine dayanan, Klasik veya Geleneksel Osmanlı Müziği olarak adlandırılan tür kast edilmektedir.

bölümünde Türk Müziği eğitimi almış kişiler katılımcılar arasında bulunmaktadır ancak lisans eğitiminin öncesinde kalan ekol farklılıkları önemsenmemiştir. Klasik Batı Müziği alanında eğitim almış toplam 11 kadın ve 11 erkek kompozisyon ve/veya orkestra şefliği bölümü mezunu ile yüz yüze mülakat ve e-posta yoluyla iletişim kurularak hazırlanan standart açık uçlu sorular sorulmuş, katılımcıların verdikleri cevaplardan özellikle önemli görülenlerle ilgili zaman zaman daha fazla detay talep edilmiştir.

Katılımcılar, kartopu² tekniği ile belirlenmiştir. Öncelikle en yakın çevrede bulunan bestecilerle görüşülerek düşünceleri alınmış, ardından onların tanıdıklarına ulaşmaya çalışılmış ve iletişim bilgilerine ulaşılabilen bestecilerle bir haberleşme ağı kurularak, diğer besteciler de çalışmanın varlığından haberdar edilmiştir. 11 kadın besteciden 3'ü ile yüz yüze ve görüntülü arama yoluyla, 11 erkek besteciden ise 5'i ile yüz yüze görüşülmüştür. Bestecilerle yapılan derinlemesine mülakatlar sırasında, soruların sıralaması bestecilerin anlatmak istedikleri akışı bölmek açısından zaman zaman değiştirilmiş, derinlemesine mülakat tekniğine uygun olarak sohbet havasında geçen kurgusuz görüşmelerde, bestecilerin vurgulamak istedikleri konulara öncelik verilmiştir. Daha sonra alınan notlarla birlikte yapılan görüşmeler özetlenerek yanıtlar soruların sırasına göre dizilmiş ve özetlenmiştir.

Türkiye'de kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerinin çoğunlukla birlikte bulunuyor olması, ilk bakışta bir anlam belirsizliği yaratıyor gibi görülebilir ancak Türkiye'deki pek çok üniversitede, orkestra şefliği eğitimi, kompozisyon alanını izleyen bir yüksek lisans eğitimi biçimindedir. Dolayısıyla bu alanda yüksek lisanslarını tamamlayan bestecilerin bir bölümü orkestra şefliği eğitimi almış olmaktadır. Bu kişilerle yapılan görüşmelerde kendilerine sorulan soruları bestecilik veya şeflik üzerinden yorumlama seçeneği sunulmuştur. Bu iki alanın çok fazla ortak noktası olduğundan, değerlendirmelerde büyük bir fark yaratacağı öngörülmemiştir.

Kadın ve erkek besteciler/orkestra şeflerinin tamamının isimleri ve kimliklerini açığa vurabilecek önemli bilgiler (yer adları, kurum adları, söz ettikleri kişi adları

² Snowball

gibi) gizlenmiştir. Bestecilerin ailevi sorunlarından veya meslek seçimleri ile ilgili yapılan tartışmalardan samimiyetle söz etmiş olmaları bu durumu zorunlu kılmaktadır. Bunun yanında konservatuvarlardan veya müzik kurumlarından emekli veya hala çalışmakta olan ve kendilerinden olumlu veya olumsuz şekilde söz edilen kişilerin haklarını koruma zorunluluğu da bunu gerekli kılmaktadır. Kadın ve erkek bestecilere isimlerinin yerine numaralar verilmiş, kadın bestecinin kısaltması olarak KB ve erkek bestecinin kısaltması olarak EB harfleri kullanılmıştır. Klasik Batı Müziği alanında çalışan bestecilerin sayıca azlığı göz önünde bulundurulduğunda yaşlarını vermenin de kimliklerinin belirlenmesini kolaylaştırabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple yalnızca yaş aralıkları verilecektir. Kadın görüşmeciler, 28-53, erkek görüşmeciler ise 25-62 yaşları arasındadır.

BÖLÜM 1: MÜZİK ÇEVRELERİNDE KADIN

1.1. OSMANLI'DA KADIN MÜZİSYENLER VE MÜZİSYENLİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Kadınlar, Osmanlı saray hayatında müzik icracısı olarak çok eski dönemlerden itibaren yer almışlardır. Ancak, Harem dairesi dışı kapalı bir oluşum olduğundan ve saray terbiyesi saraydaki “ev hayatı” ile ilgili bilgileri dışarıyla paylaşmayı uygun bulmadığından, bu konuda birincil kaynaklara ulaşmak çok zordur. İkincil kaynaklar ise yazılı ve görsel kaynaklar olarak iki grupta incelenebilirler. Sayıca az olmalarına rağmen bu kaynaklar “kadın müzisyenlerin bu müzik geleneği içinde oldukça önemli yerleri olduğunu göstermektedir” (Beşiroğlu, 2017, s. 144). Osmanlı arşivlerindeki mali ve idari tutanaklarla İstanbul’u ziyaret eden tüccar ve siyasetçilerin anıları yazılı kaynakları oluştururken, Osmanlı’nın ilk döneminden 19. yüzyıla kadar gelen “minyatürler”, “litografiler”, “gravürler”, “çarşı ressamlarının tasvirleri”, “fotoğraflar ve kartpostallar” görsel kaynakları oluşturur (a.g.e, s. 144).

Müzik tarihçisi ve araştırmacı Şehvar Beşiroğlu, 17. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu’nun çevre kültürlerle olan beraberliğinden dolayı, “müzisyenlerin gezgin bir nitelik taşıdığını” ve bu niteliğin “Osmanlı, İran, Kuzey Hint ve Türkistan saraylarında ve haremelerinde birbirine çok yakın kültür anlayışları yarattığını” ifade etmiştir (a.g.e, s. 145). Gerçekten de Osmanlı saray müziği, Ortadoğu coğrafyasında ve Bizans’ta yaygın olarak kullanılan makamsal müziğin birleştiği noktada doğmuş ve kendi özgün niteliklerini kazanacağı 17. Yüzyıla kadar bu kaynakların tamamından beslenmiştir. Beşiroğlu, Bağdat, Herat, İsfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Delhi gibi dönemin kültür merkezleri olarak kabul edilebilecek büyük şehirlerde yapılmış minyatürlerin, müzik kültürünü, ve kadınların müzik icrasını tespitinde çok önem taşıyan tasviri belgeler olduğunu bildirmiştir (a.g.e, s. 145). Beşiroğlu’na göre “Osmanlı’nın İstanbul’u fethetmesi ile birlikte makam müziğine öncülük eden bu doğu başkentleri üstlendikleri görevleri İstanbul’a devretmişler ve İstanbul’un doğudan ve batıdan gelen müzisyenlerin buluştuğu yeni bir kültür merkezi olmasının yolunu açmışlardır.” (a.g.e, s. 145).

Bu bölgelere ait olan, kadın müzisyenlerin tasvir edildiği bilinen ilk minyatür, “1341’de Şiraz’da yazılmış bir Şahname’nin minyatürleri arasındadır ve sultanın huzurunda düzenlenen bir eğlence sahnesinde kadın ve erkek müzisyenlerin bir arada olması dikkat çekicidir” (a.g.e, s. 146). Osmanlı’daki görsel kaynaklarda da bu minyatürlere benzer kaynaklar olduğu belirtilmektedir. “15. Yüzyılda Fatih dönemine ait bir minyatürde de çeng ve def çalan kadınlar, erkeklerle birlikte müzik icra etmektedir.” (a.g.e, s. 148). Bülent Aksoy, Osmanlı Musıkî Geleneğinde Kadın adlı çalışmasında, “Fatih Sultan Mehmet zamanında yaşayan Tursun Bey’in Fatih’in çocuklarının sünnet düğününü anlatırken cariyeye şarkıcılardan ve çaldıkları sazlardan bahsettiğini” aktarmıştır (Aksoy, 2014a, s. 532). Yine aynı çalışmada “1537’de Fransız Kralı I. François tarafından elçi yardımcısı olarak İstanbul’a gönderilen Guillaume Postel’in “Republique des Turcs” adlı eserinde İstanbul’da seyrettiği bir çengi takımını anlatıp kadın icracıları tasvir ettiği” belirtilmektedir (a.g.e, s. 531). Beşiroğlu’na göre ise “1586 yılında tarihçi Johannes Lewenklaun’un Osmanlı toplumunda yaşayan kişileri mesleklerine göre resimlediği kitapta ise o dönemdeki müzisyen erkeklerle birlikte, müzisyen ve dansçı kadınlar da yer almaktadır” (Lawenklaun’dan aktaran Beşiroğlu, 2017, s. 153). Yine aynı kaynakta 16. yy seyyahlarından Cane’in de seyahatnamesinde Türk kadınlarından ve yaşayışlarından bahsederken müzikal hayatlarına da vurgu yaptığı belirtilmektedir. 17. Yüzyılda Osmanlı sarayında bulunan, Leh asıllı ve asıl adı Albert Bobowski olan Ali Ufki’nin “sarayın harem dairesindeki musiki faaliyetlerinden bahsederken sultanın düğününde çalgı çalan ve raks eden kadınları detaylı bir şekilde anlattığı” bilgisi de Beşiroğlu’nun makalesinde geçmektedir (Behar, 1990’dan akt. Beşiroğlu, 2017, s. 150). Yine Beşiroğlu’na göre “18. Yüzyılda Osmanlı topraklarında bulunmuş D’ohssan ise kadın eğlenceleri ve kadın müzisyenlerin eğlence mekanları ve eğlence şekillerinden söz ederken çalgı çalan kadınlardan söz etmiştir” (D’ohnson’dan aktaran Beşiroğlu, 2017, s. 154). 19. yüzyıla ait kaynaklar ise biraz daha fazladır. Zeynep Gülçin Özkışı, sarayın “Mâbeyn, Bîrûn ve Enderun” kısımlarına dair çok sayıda kaynağa ulaşılabilirdiğini belirtmiştir (Özkışı, 2009, s. 235). Osmanlı Sarayındaki müziğe ilişkin birinci ağızdan tek yazılı kaynak ise 4

yaşından 11 yaşına kadar haremde yaşayan Leyla (Saz) Hanım'ın (1850-1936) anılarıdır (Saz, 2010).

Aksoy'a göre Gelibolulu Mustafa Ali'nin on altıncı yüzyılda kullanılan sazları tanımlarken kimi sazları erkek sazı, kimi sazları kadın sazı olarak nitelemesi önemlidir (Aksoy, 2014a, s. 532). Bu durum, günümüzün bakış açısıyla cinsiyetçi olarak nitelenebilecek bir durum olmasına karşın, kadınların o dönemdeki müzik faaliyetleri konusunda da bilgi vericidir. Aksoy, Gelibolulu Ali'den şu alıntıyı yapar:

Çünkü bu sazlar, erkeklikte ötekilerden seçilmişlerdir. Bu sazların kadın olanları da vardır, ama onlara rağbet edenler sanki kadın düşkünleridir. O güzel sesli güzellerin biri de çenk dedikleridir. Bu saz aşka düşmüş, kapalı-iffetli kadınların dostudur. Sanki çarpıya o işi-tatlı, dostuna kul-köle, ne buyurursa buyruğunu yerine getirir. Biri de kemençedir ki, çoğu çenk ile sırdaştır; onunla birlikte çalınır. Çünkü hem çalınmaları, hem de sesleri eşittir. İşleri de uşşak makamından başlamaktır, güçleri de alçaktan evce çıkmaktır. Garibi şudur ki, def dedikleri pîr, birbirlerinden hoşlanan meclis arkadaşlarıdır. Fincan ve üskürecik (bir vurma saz) bunlara hizmet etmiş, benzersiz bir kız oğlan kızdır, böyle bilinsin (a.g.e, s. 532).

Sözü geçen alıntılarının ve minyatürlerin tamamında çeng çalgısı ve onu icra eden çengi kadınlar vurgulanmıştır, bu da kadınların müzik icrasında ne denli aktif olduklarının kanıtıdır (Aksoy, 2014a, s. 532). Çeng veya çenk olarak adı geçen çalgı, özellikle kadınlara özgü olarak görülür ve kadınlar tarafından icra edilirken, "Guillaume Postel, Osmanlı ile ilgili anılarını anlattığı adı geçen kitabında çeng çalan kadınların çoğunun gündelik ücret karşılığı çalıştığını" belirtmiştir (a.g.e, s. 531). Burada üstünde durulması gereken nokta, Osmanlı'da müzik icra eden kadınların sanatsal ustalıklarıyla övülürken bile, profesyonel olarak müzik ile uğraşmanın Müslüman aile kadınlarının ağırlığına yakışan bir şey olarak görülmemesidir. Aksoy'a göre, "profesyonel olarak, yani para karşılığı piyasada çalıp söyleyenler, daha çok Hıristiyan, Musevi ve Çingene kadınlardır" (a.g.e, s. 536). Aksoy'a göre, "Alman tarihçi Sulzer de kadınlar arasında şarkı söyleyenlerin sadece Hıristiyan kadınlar olduğunu vurgularken, Türk kadınlarının şarkı söylemek bir yana, yüzlerini bile göstermediklerini anlatmaktadır" (a.g.e, s. 535). Öte yandan yine aynı makalesinde Aksoy, Fransız Gezgin Sieur du Mont'un 1691'de bütün kadınların

evlerindeki başlıca eğlence olarak santur çaldıklarını yazdığı bir mektuptan söz eder. Aksoy, İstanbul'u ziyaret eden bir diğer gezgin olan Jean Claud Flachat'nın da dikiş nakış gibi el işlerinin yanında genç kızların musiki ile uğraşmalarının ve bir saz çalmalarının bir meziyet olduğunu belirttiğini yazmıştır (a.g.e, s. 535). Buradan yola çıkarak evde kocasının ve ailesinin eğlencesi için bir müzik aleti çalmakla profesyonel müzik icracısı olmak arasında keskin bir ayırım olduğu sonucuna varılabilir. Saray kadınlarının ve saray dışındaki şehirli orta-üst sınıf kadınların müzikle uğraşmasının bir yere kadar gerekli görüldüğü, bir yerden sonra ise ahlaklı bir davranış olarak görülmediği ortadadır.

Bilindiği gibi İslam gelenekleri kadın ve erkeğin bulunduğu mekânları katı bir şekilde ayırmıştır. Avrupa'nın aksine bu durum, en azından görünüşte kadınları müzik icrasında Avrupalı hemcinslerine kıyasla biraz daha serbest kılmıştır ancak ortada kadınlar lehine büyük bir fark olduğu söylenemez. Avrupa'da da Osmanlı'da da kadınların müzik aletlerini icra etmekteki düzeyleri onların kadın olarak "yerini ve haddini bilmesinin" sınırını oluştururken, kadının müzik icrasının ulaştığı ileri düzey, o müziğin icra edildiği ortam aile içi olduğu sürece hoş görülmüştür. Ancak bu durumun Aksoy'un Osmanlı'nın kadına karşı Avrupa'dan daha olumlu tutumu olarak yorumlamaya yöneltmesi doğru bir değerlendirme sayılmaz. 19. yüzyıl Avrupa'sında kadınların sosyal hayatla Osmanlı kadınlarına göre nispeten daha fazla iç içe olmaları dolayısıyla müzik icracısı kadınların erkekler tarafından duyulan rekabet hisleriyle aşağılanmasının Osmanlı'da karşılığı olmadığını söylemeden önce, Osmanlı'da kadınların dini gerekçelerle evlerinden yüzleri açık bir şekilde çıkamadıklarını vurgulamak gerekir. Dolayısıyla Osmanlı, kadın müzik icracılarının dışlanması ve küçük görülmesi için öncelikle gerekli olan "erkeklerle aynı sosyal ortamda bulunma" şartını bile sağlamamaktadır.

Sonuç itibariyle 19. yüzyıldaki anlayışta, Avrupalı kadının çalgı icrasındaki düzeyinin sınırlanması gerektiği öne çıkar, Osmanlı'daki kadının ise zaten evden dışarı çıkamadığı için bu becerisini yalnızca aile bireylerine gösterebilecek durumdadır. Bu, kadının konumu açısından Osmanlı lehine büyük bir fark oluşturmaz. Aksine, ataerkil bakış açısının tarihin eski

dönemlerinden bu yana ufak tefek farklarla her kültürde benzer etkiler yarattığını söylemek çok daha yerinde bir yorum olur.

Batılılaşma eğiliminden sonra ise hem padişah sarayında hem de hanım sultanların saraylarında üyelerinin tümü kadın olan orkestralar ve bandolar kurulur (Aksoy, 2014b, s. 1459). Aksoy, bu durumu “dünya müzik tarihinde eşi görülmeyecek bir örnek” olarak niteleyerek olumlu değerlendirse de, saray kadınlarının bu becerilerinin asla dış dünyaya açılmayacak oluşu, aslında kadınların sanatsal üretimlerinin yalnızca bir tür ev içi hizmete dönüştüğünün göstergesidir. Aksoy, bu olumlu değerlendirmesinin devamında bu orkestraları sanata hizmetle alakası olmayan bir saray lüksü olarak niteler, çünkü “bu orkestralardaki genç kızlar bir süre sonra evlendirilip saraydan çıkarıldıkları zaman müzik çalışmalarını sürdürmeye devam edemeyeceklerdir”. Aksoy’a göre “Batı müziği gibi ülkeye yeni girmiş bir sanata sadece birkaç yılını verebilecek insanlar için para harcamak yararsız bir uygulamadır”, üstelik “askeri bandonun nefesli sazları kadın bünyesi için son derece yorucudur” (a.g.e, s. 1459).

Her ne kadar kadınların ve erkeklerin yaşadıkları mekânlar katı sınırlarla ayrılmış olsa da saray cariyelerinin şehirdeki erkek musikicilerden ders alması ve sazın eğitimi uzun sürerse cariyelerin ders aldıkları üstadın evinde haftalarca kalabilmeleri, İslam geleneği ile ilginç bir tezat oluşturur (Aksoy, 2014a, s. 533). Aksoy, “Kantemiroğlu’nun da tambur hocası olan Rum Angeli’nin sarayda cariyelere ders verdiğini, bunun karşılığında aldığı ücret saray vesikalarında bulunduğunu” yazmaktadır. Yine Aksoy’un makalesinde “Enderun’da baş hanende olan Recep Çelebi’nin musiki eğitimi görmesi için evine gönderilen dört cariyeye ders verdiği, Enderun hocalarından Osman Çelebi’nin evinde üç cariyeye çöğür dersi verdiği” belirtilmiştir. Aksoy, bu cariyelerin aldıkları derslerin ücreti dışında, hocalarının evlerinde kaldıkları süre boyunca yiyecek masraflarının da saray hazinesinden karşılandığının kayıtları bulunduğunu belirtmektedir (a.g.e, s. 533). Bu durum elbette söz konusu hocaların güvenilir ve saygıdeğer bulunuyor olmasıyla bağlantılı olduğu kadar, cariyelerin harem ağalarının denetiminde olması ve hocalarla yalnız bırakılmaması ile de bağlantılı olduğu düşünülebilir. Leyla Saz da anılarında

müzik dersleri sırasında hocalar ve saray kadınlarının yanlarında daima kenarda bekleyen haremağalarının bulunduğundan söz eder (Saz, 2010, s. 39). Her ne kadar cariyelerin hocaların evlerine gittiği görülmüşse de hocaların cariyelerin bulunduğu harem dairesine gelerek bu şekilde ders vermelerinin daha yaygın bir uygulama olduğu sonucuna varılabilir.

Burada üzerinde durulması gereken bir başka nokta, müziğin bir sanat olarak toplumda nasıl görüldüğü ve profesyonel müzisyenlerin sınıfsal olarak nasıl algılandığıdır. Aksoy'a göre "Osmanlı'da müzik konusunda olumsuz tavır hiçbir zaman ortadan kalkmamıştır ve çalgıcı, davulcu, zurnacı gibi sözcüklere yüklenen yan anlamlar bunu kanıtlar" (Aksoy, 2014b, s. 1462). Sarayın içinde icra edilen/üretilen müzik saray eğlencelerinin bir parçası olarak kabul edilirken, aynı müziğin saray dışındaki şehir hayatında bulunduğu konum biraz daha farklıdır. Aksoy'a göre müzik bir yandan gerek halk, gerek üst sınıflar tarafından sevilirken, bir yandan da bununla çelişkili bir şekilde profesyonel olarak müzik icracısı olmak küçümsenmiştir. İslam geleneğinde din dışı müziğe pek hoşgörüyle yaklaşılması ve din dışı kalan saz müziklerinin dini müzik kadar "yüksek müzik" kabul edilmemesi de söz konusudur. Belki bu engeli aşmak için, içlerinde din adamları da olan başka meslek gruplarından insanlar müzikle, ustalık düzeyleri ne olursa olsun amatörce uğraşmışlar veya en azından görünürde amatörlüğü bırakmamışlardır. Bu durum, Osmanlı müzik geleneğinin konservatuvar usulü akademik değil, usta çırak ilişkisi içinde gelişmesinin sebeplerinden biri olarak görülebilir. Aksoy'a göre bunun tek istisnası özellikle de Mevlevi tekkelerinin dini müzik ve din dışı müzik arasındaki ayrımı azaltıcı rol oynaması ve müziklerin kayıt altına alındığı bir nevi konservatuvar rolü üstlenmeleridir. Bu noktada din dışı müziğin hiç değilse dini bir ortamda ve dini bütün insanlarca yapılıyor olması hafifletici sebep olsa gerektir. Buna karşın, müzisyenlerin çoğunun (eğer tekkelerde veya camilerde görevli değilse) geçimlerini bir başka meslekten sağlaması, ancak yetenekli gençlere ders vererek öğretmenlik etmeleri (a.g.e, s. 1461) müziğe temkinli yaklaşıldığının göstergesidir. Osmanlı'da müziğin bir eğlence aracı olarak sevilmesine karşın, üst sınıftan insanların din dışı müzikle uğraşmalarının uygun görülmemesi, erkekler için bile engel teşkil ederken kadın müzisyen olmanın, kadınlar

açısından bu kadar kapalı bir toplumda imkânsıza yakın olacağı açıktır. Öte yandan, saray kadınları için tümüyle kabul edilemez olmayan müzik icracılığının, sıradan şehirli kadın için, eğitilmiş ve ileri görüşlü bir aileden gelmediği sürece bir derece daha zor ulaşılır olduğu düşünülebilir. Her halükarda, Harem-i Hümayun'un dışı kapalı bir oluşum olduğu düşünüldüğünde, içeride yaşayan kaç kişi olduğundan veya metrekare hesabından bağımsız olarak, kadınların müzik icra etme alanlarının yalnızca "evleri" olduğu rahatlıkla söylenebilir. Harem kadınları, yalnızca daha kalabalık bir evde yaşayan kadınlar olarak düşünülebilir, bu vesileyle daha fazla izleyiciye ulaşabilir olmak açısından nispeten şanslılardır. Öz olarak ise seyirci sayısı ister on kişi, ister yüz kişi olsun, nitelik açısından aile bireyleri veya aileden kabul edilen kişilerin ötesine geçilemeyecektir. Dış dünyada müzisyen kimliği ile var olmak Müslüman kadın için çok uzun bir süre imkânsız olarak kalmaya devam edecektir.

Beşiroğlu'na göre Osmanlı'nın batılı anlamda sahne sanatları ile tanışması, Tanzimat dönemi ile birlikte İstanbul'a resmi olarak gelen İtalyan opera, operet ve tiyatro toplulukları ile olmuştur (Beşiroğlu, 2017, s. 163). Böylelikle 19. Yüzyıldan itibaren Osmanlı müziği Avrupa müziği ile etkileşime girerek yeni melez türlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlanmış olur. İtalyanca şarkı söylemek anlamına gelen "cantare" fiilinden türemiş bir kelime olarak kanto, bu türlerin başında gelir (Beşiroğlu, 2017, s. 165). Ataman'a göre; "Kanto, tulat tiyatrosunda asıl oyun başlamadan önce bir çeşit uvertür olarak yapılır ve halkın ilgisini oyuna çekmeyi amaçlar; caz davulu trompet, keman ve zilden oluşan orkestranın çaldığı kırık havalarla oynanan şarkılı ve çiftetelli karışımı şarkılardır." (Akt. Beşiroğlu, 2017, s. 166). Kantonun müzik tarihindeki yerinin bu denli önemli olmasının asıl nedeni ise, gerek Osmanlı kültürünün değişiminin gerekse kadın kimliğinin değişimi ve ön plana çıkışının rahatça kanto üzerinden takip edilebiliyor oluşudur. Kanto kadına özgü bir müzik ve sahne sanatı olarak ortaya çıkan ilk türdür ve kadınlar kanto ile beraber mahrem alandan çıkarak kamusal alanda seslerini duyurma fırsatı elde etmişlerdir (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010, s. 236-237).

İlk kantoyu söyleyenin kim olduğuna ilişkin birbirinden farklı pek çok görüş mevcuttur. Sermet Muhtar Alus, Peruz Hanım'ın ilk kantocu olduğunu söylerken bir başka tanıdığıının da ilk kantocu olarak Peruz'dan önce Aramik Hanım olduğunu belirtir (Alus'tan aktaran Beşiroğlu ve Özbilen 2010, s. 237). Vasfi Rıza Zobu ise Kadriye Hanım'ın 1889'da Papasköprülü Amelya Hanım takma adıyla Nazilli'de sahneye çıkan ilk kantocu olduğunu öne sürer (Zobu'dan aktaran Beşiroğlu ve Özbilen, 2010, s. 237). Özdemir Nutku da "Kadriye Hanım kantoya, hem oyuna çıkmış" ifadesi ile 1890 tarihi itibarıyla Amelya Kadriye Hanım'ın sahnedeki ilk Müslüman Türk kadını ve Türk kantocu olduğunu doğrular (Akt. Beşiroğlu, 2017, s. 168). Bu dönemdeki kantoların şarkı sözleri de toplumsal değişmelere işaret eder. Kadınların "içki içmek veya araba kullanmak" gibi, o dönemde yalnızca erkeklere atfedilen işleri yaptıklarından söz edilirken, "paraya önem vermek veya başarılı olmak" gibi ifadeler de şarkı sözleri arasında yer alır (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010, s. 239). Beşiroğlu'na göre "Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virjin, Agaumi, Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Virjin, Viyalet, Flora, Küçük Amelya" bu dönemin tespit edilen en önemli popüler kadın kantocularıdır (Beşiroğlu, 2017, s. 166).

Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da 19. yüzyıla kadar kadın dünyası ve erkek dünyası net sınırlarla ayrılmış; kadın, "mahremle ve özel alanla", erkek ise "kamusal alanla ve dış dünyayla" ilişkilendirilmiştir (Beşiroğlu ve Özbilen 2010, s. 234). 19. yüzyılda Tanzimat dönemi ile beraber Batılılaşma hareketi ivme kazanmış ve kadın müzisyen kimliği de bu değişimden nasibini almıştır. Ancak bu noktada üzerinde durmak gereken önemli bir fark, kadınların bütün olarak tek bir kategori içinde yalnızca erkeklerden farklı olarak değerlendirilmediğidir. Kadınlar, farklı sınıfsal özellikleriyle birbirlerinden de farklıdır. Özellikle 19. yüzyılda kantocularının hepsinin Gayrimüslim kadınlardan oluşması ve sahneye çıkmanın Müslüman kadınlara yasak olması, Osmanlı'da müzik ve sahne sanatlarının gönül rahatlığıyla ahlaka uygun olarak tanımlanamadığının ve müziğe karşı olan ikircikli tavrın bir başka göstergesidir. Bunun yanında, Müslüman kadınlara yakıştırılmayan sahnede şarkı söyleme işinin, gayrimüslim kadınlar tarafından yapılırken Müslüman erkeklerin bu eğlencenin izleyicisi

konumda olması, kantoyu bir alt kültür ögesi olarak da önemli kılar. Belki Ayangil de aynı sebeple kantoyu, “Batı tarzı tiyatro ile tuluat tiyatrosunun rekabet ortamında doğmuş, toplumun asrileşme özlemiyle değer ölçülerinin değişmeye başladığı bir dönemde toplumdaki cinsel kültürün değişmesine katkıda bulunmuş altkültür musikisi örnekleri” olarak tanımlar (Akt. Beşiroğlu, 2017, s. 166). Müslüman erkeklerin izlemesinin bir sakıncası olmayan, ancak namuslu Müslüman kadınlara yakıştırılmayan bir meslek olarak kantoculuk, toplumsal konumu açısından açıkça dile getirilmese de en azından yapanların “hafif meşrep kadın” konumunda olduğu tahmin edilebilir. Gayrimüslim kadınların bu mesleği serbestçe icra edebiliyor olmaları ise, onların daha modern ve özgür bir yaşantısı olmasından çok, dinlerinden ötürü peşinen asla Müslüman kadınlar kadar namuslu sayılmayacak olmalarının, özünde dini bir ayrımcılığın yansımaları sayılabilir. Müslüman kadınlar için müzik yapmanın ödülü ancak ev sınırları içinde seyirci bulabilmekken, gayrimüslim kadınlar için sahneye çıkabilme özgürlüğünün bedelinin, “namuslu kadın” olarak görülmemeyi en baştan kabul etmek olduğu söylenebilir. Her halükarda kadınlar için müzik, ya yasaklı ya da icra edene kuşku ile bakılan bir alandır. Kadınların özgürce sahneye çıkabilmesi ise ancak cumhuriyet dönemi ile mümkün olacak ve cumhuriyetin modernleşme projeleri kapsamında kadın, Batılı toplumlar tarafından takdir gören uğraşları edinerek dünyada hem yer alacak hem de ülkesine yer açacaktır.

1.2. OSMANLI’DA KADIN BESTECİLER

Beşiroğlu’na göre “Kadın müzisyenlere ilişkin bilinen en eski eser 17. Yüzyıl sonunda bestelendiği tahmin edilen ve 18. Yüzyılda Kantemiroğlu’nun yazdığı “Kitab-ül İlmü’l Musikî Alâ Vechü’l Hurufat” adlı yazmada Saba-i Reftâr adıyla anılan saba makamındaki peşrevdir” (Kantemiroğlu’ndan aktaran Beşiroğlu, 2017, s. 158). Elçin’e göre “Ali Ufki de aynı peşrevi Mecmua-i Saz-ı Söz’de Reftâr adını kullanmadan Dilnuvaz adı ile kaydetmiştir” (Elçin’den aktaran Beşiroğlu, 2014, s. 158). Aksoy’a göre ise aynı eser Hekimbaşı mecmuasında ve Kevseri mecmuasında da bulunmaktadır ve Reftâr’ın eseri olarak kaydedilmiştir (Aksoy’dan aktaran Beşiroğlu, 2017, s. 158). Aksoy,

Kantemiroğlu ve Ali Ufkî tarafından kaydedilen bazı notaların bestecilerinin, Dilkeş, Nigâr, Nazire-i Şükûfezâr, Nazire-i Gamzekâr, Perizâd gibi adlar taşıdığı ve bu adlar kadın adlarını düşündürdüğü için bu eserlerin bestecilerinin de kadın olduğu düşünöldüğünü belirtmektedir. Ancak kimi araştırmacıların bestelerde sözü geçen kadın isimlerinin, erkek besteci tarafından besteye verilmiş şairane kadın isimleri olduğunu düşündüklerini de eklemeyi ihmal etmemiştir. Örneğin Bestenigâr peşrevin makamı segâh, adı Bestenigâr'dır; fakat bu ismin besteye verilmiş bir kadın ismi mi yoksa Nigâr'ın bestesi mi anlamına geldiğinin tartışıldığını, ancak kendisinin ikincisini akla daha yakın bulduğunu belirtir. Benzeri durum, Reftâr için de geçerlidir. Reftâr "ince endamla salınarak yürüyen" anlamına gelen farsça kökenli bir sözcüktür ve kimi tarihçiler, bu gibi isimlerin erkek bestecilerin bir eseri yazarken esinlendiği kişinin adını veya ona uygun gördüğü sıfatı esere verdiğini belirtirler. Ancak, bir erkek bestecinin bir sıfat olarak Reftâr adını koyduğu bestesine ayrıca kendi adını veya adını belirtmek istemiyorsa en azından mahlasını yazmamış olması mantıklı görünmemektedir. Tarihi kaynaklarda Reftar ismi, kalfa ünvanı ile birlikte geçmediği için, kendisinin eseri olduğu düşünölen saba makamındaki peşrevi "Saba-i Reftar'ın o saba peşreve verilen özel bir ad mı, yoksa bestecinin adı mı olduğu" tartışılmıştır (Aksoy, 2014a, s. 540). Aksoy, Reftar'ın kalfa ünvanına en baştan sahip olmasa bile, müzik geleneğinin içinde kendisine bir kadın besteci olarak duyulan saygıdan ötürü, kalfa sıfatını zaman içinde kazandığını ve daha sonraki dönemlerde Reftar Kalfa olarak anılmaya başlandığını vurgulamıştır (a.g.e, 540). IV. Mehmet döneminde yaşamış olan Reftar Kalfa, 17. yüzyıldan bugüne ulaşan tek ve Osmanlı tarihinde bilinen ilk kadın bestecidir.

Bununla beraber, bir müzik eserinin bestecisinin erkek olma ihtimalinin neredeyse "verili bir durum" olarak görülerek, eserin üzerinde yazılı kadın isminin ilk olarak bir erkeğe mal edilmeye çalışılması üzerinde düşünölmeye değer bir durumdur. Bir kadın isminin, akla gelen ilk ve en basit şekliyle eserin kadın sahibinin değil de erkek bestecinin ilham perisinin ismi olduğu düşüncesi, toplumsal cinsiyet rollerinin zihnimizde nasıl şekillendiğine ilişkin önemli ipuçları taşır. Bir bestenin üzerinde yazılı olan kadın isminin, öncelikle karşıımızdaki

eserin bir kadın ürünü olduğu düşüncesini uyandırması gerekirken; zihnimizde daha dolaylı bir süreçten geçirilerek bir erkeğe mal edilmesi, kadınların yaratıcı ve üretici süreçlerine ilişkin olumsuz önyargıların ne kadar genel ve içselleşmiş olduğunu ortaya koyar. Bir kadının besteci olma ihtimali aklımıza gelen öncelikli düşünce değildir.

Osmanlı tarihinde bilinen ikinci kadın besteci ise 18. yüzyılda yaşamış olan Dilhayat Kalfa'dır. Zeynep Gülçin Özkışı, doktora tezinde "Dilhayat'ın III. Selim'in cariyelerinden olup, haremın önemli besteci ve icracı müzisyenlerinden olduğu, tanbur çaldığı ve sesinin güzelliği ile tanındığından, çeşitli güfte mecmualarında yüzden fazla saz ve sözlü eseri görülmüş olduğundan" söz eder (Özkışı, 2009, s. 231). Evcara makamındaki en eski eserlerin Dilhayat Hanım'ın peşrevi ile saz semaisi olduğu belirtilmektedir. Aksoy, Walter Feldman'ın, Dilhayat Hanım'ın, genç sehzele Selim'in musiki hocalarından biri olduğunu düşündüğünü belirtir ve Feldman'a dayanarak makamı kayıt altına alan Abdülbâkî Nasır Dede'nin, evcârâ gibi değerli bir makamı hükümdarın emrindeki bir cariyeye değil de bir sultana uygun gördüğünü belirtir (Aksoy, 2014, s. 539). Özalp'e göre ise Dilhayat, III. Selim'in şehzadelik dönemindeki müzik hocalarından biri olabilir (Akt. Aksoy, 2014, s. 539). Aksoy'un da hemfikir olduğu pek çok araştırmacıya göre Dilhayat Kalfa, Sultan IV. Mehmed'in saltanatının son yıllarında, yani yaklaşık olarak 1680'lerde doğmuş, III. Ahmed dönemini yaşadıkdan bir süre sonra 1740'larda İstanbul'da ölmüştür. Zeynep Gülçin Özkışı ise doktora tezinde Dilhayat'ın doğum ve ölüm tarihlerini yaklaşık olarak 1710-1780 yılları arası olarak vermiştir (Özkışı, 2009, s. 231). Aksoy'a göre Abdülbâkî Nasır dedeyi izleyen müzik yazarları ise Dilhayat'ın III. Selim'den çok daha genç olduğuna inanarak, ölüm tarihini iyice ileri bir tarihe atmış ve 19. Yüzyıl başı olarak kabul etmişlerdir (Aksoy, 2014, s. 538). Emin olunan tek bilgi ise Dilhayat'ın eserlerinin geçtiği güfte mecmualarının tarihlerinin 1780'lerden daha önceye ait olduğudur (a.g.e, s. 538). Bu durumda ya III. Selim evcârâ makamını 10-15 yaşları arasında bulmuş olmalıdır ya da Dilhayat'ın doğum tarihi kasıtlı ya da kasıtsız olarak sonradan değiştirilmiş olabilir. O dönemdeki pek çok bestecinin doğum ve ölüm tarihleri de kesin olarak bilinmediği için böyle bir kasıttan şüphelenmek olası görünmeyebilir. Ancak bir makamı bir padişaha mal etmek

için bir cariye'nin doğum tarihini değiştirmenin de erkek egemen anlayış içinde büyük ve önemli bir mesele olarak kabul edilemeyeceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Aksoy, İstanbul sinagoglarından birinde hanende olarak görevli bulunan Tanburî İzak, asıl adıyla İzak Fresko Romano'nun, III. Selim'in tambur hocası olduğunu ve kuşaktan kuşağa aktarılan bilgilere göre İzak huzura gelince III. Selim'in ona duyduğu saygı ile ayağa kalktığını anlatır (Aksoy, 2014, s. 1458). Bu bağlamda Osmanlı toplumsal hiyerarşisinde, en üstte Müslüman erkeklerin, ikinci sırada gayrimüslim erkeklerin, üçüncü sırada Müslüman kadınların ve dördüncü sırada gayrimüslim kadınların geldiğini söylersek yanılmış olmayız. Bir padişah, nezaket kuralları gereğince kendisinden hiyerarşik olarak altta olan bir erkeğin sanattaki ustalığı sebebiyle ona saygı duyabilir ve o gelince ayağa kalkabilir; ancak söz konusu bir kadın olduğunda, gayrimüslim bir erkeğe gösterdiği saygıdan övgüyle bahsedilirken, bir kadının bulunduğu makamın kendisine mal edilmesi küçük bir detay olarak atlanabilir. Elbette bu durum tarihin yazıya geçirilişindeki bazı hatalardan kaynaklanıyor olabilir fakat her halükarda ataerkil kodların müzik yazarlarının olayları ele alış biçiminde nasıl yer bulduğu dikkat çekicidir. Tanburî İzak, padişaha müzik öğretecek kadar sanatında usta bir erkektir, Dilhayat Kalfa ise padişaha müzik öğretecek kadar sanatında usta bir kadındır ancak erkek meslektaşının gördüğüne benzer biçimde saygı gördüğüne ilişkin hiçbir anekdot bulunmamaktadır. Gayrimüslim kadınların payına düşen ise 19. yüzyılda namuslu Müslüman kadınlara yakıştırılmayan ve hem erkeklerce çekici bulunan, hem de ayıplanan kantoculuktur.

Yeniden Dilhayat'a dönecek olursak, "Evcârâ makamında yer alan ilk eser Dilhayat Kalfa tarafından bestelenmiş ise, bu makam nasıl III. Selim'e ait olabilir?" sorusu, gayet yerinde bir sorudur. Besteci ve piyanist Hakan Ali Toker³, makamların, o makamda bestelenen ilk eserle birlikte oluştuğunu ve makamın eserden ayrı bir şekilde, tek başına düşünülmemeyeceğini belirtmektedir. Toker'e göre bir makamda bestelenen ilk eseri besteleyen kimse,

³ 1976 doğumlu Türk besteci ve piyanist. Hem Batı Müziği hem de Türk Müziği alanında çalışmış ve iki türü kaynaştırdığı eserler vermiştir. Özellikle doğaçlama alanında etkin bir müzisyendir. Çoğu doğaçlamalarında makamsal malzemeyi Batı müziği formlarında değerlendirir.

makamı icat edenin de o olması çok büyük olasılıktır (Kişisel görüşme, 21 Şubat 2019). Demek ki yazılı kaynaklarda Evcârâ makamında bestelenmiş bilinen ilk eser Dilhayat kalfanın eseri olduğuna göre, eğer ondan önce bestelenmiş ve kaybolmuş bir başka eser yoksa makamın mucidinin de kendisi olması çok yüksek olasılıktır.

19. yüzyıl başından itibaren sarayda Batı Müziği türleri ve enstrümanlarına karşı oluşan ilginin, askeri ve toplumsal alandaki Batılılaşma hareketlerine paralel olarak ortaya çıktığı söylenebilir. II. Mahmut'un Muzıka-i Humayun'u kurması, Giuseppe Donizetti'yi ise 1828'de bu kurumun başına getirmesi saray içinde Batılı anlamda bir tür konservatuvar kurulması olarak yorumlanabilir. Saraya piyano satın alınması ve cariyelerle padişah kızlarının piyano dersi almaya başlaması 19. yüzyılda Abdülmecit döneminde başlamıştır (Beşiroğlu, 2017, s. 159). Bu dönemde yetişmiş olan piyano icracılarının en ünlüsü Donizetti Paşa'nın öğrencisi olan Dürr-i Nigar Kalfa'dır. Dürr-i Nigâr Kalfa aynı zamanda saraydaki kadınlar orkestrasının birinci kemancılarından biridir ve polka, mazurka, vals gibi Batı müziği türünde besteleri vardır (Beşiroğlu, 2017, s. 159). Şöhret Kalfa, Levnifer Kalfa, Peyamnigâr Kalfa da sarayın keman icracıları ve hocalarıdır (a.g.e, s. 159). Arife Kadriye Sultan, Padişah Abdülmecid'in torunudur ve piyano besteleri bulunmaktadır (a.g.e, s. 159-160). Padişah V. Murad'ın kızları Hatice ve Fehime Sultanlar da piyano eğitimi almış, Avrupa müziği tarzında marşlar ve başka eserler bestelemişlerdir (a.g.e, s. 160). Fatma Nuri Hanım, V. Mehmet Reşad için bir cülus marşı bestelemiş, II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Sultan, piyano, keman ve arp dersleri almış, hem Avrupa hem Türk müziği stilinde besteler yapmıştır (a.g.e, s. 160). Hem Avrupa hem de Türk müziği stilinde besteler yapan bir başka kadın besteci de Abdülaziz'in oğlu Seyfeddin Osmanoğlu'nun kızı olan Gevheri Sultan'dır (a.g.e, s. 160).

19. Yüzyıl bestecisi Leyla Saz da piyano derslerini saraydaki yaşantısı sırasında almıştır. Anılarında ortaya koyduğu en dikkat çekici nokta, saraydaki genel Batılılaşma ortamıdır. Leyla Saz, anılarında Batı müziği orkestrasının haftada iki, Türk Müziği takımının ise haftada bir kez prova yaptığından söz etmiştir (Saz, 2010, s.37). Batı müziğinin notayla, Türk müziğinin ise geleneksel yöntemle kulaktan öğretildiğini belirten Saz, dans dersleri için de ayrılan özel bir

salon olduğundan söz eder. Ayrıca haremdeki kadın müzisyenlerin de en az sultanın erkek müzisyenleri kadar kusursuz icracılar olduğunun altını çizer (a.g.e, s. 38). Bir anısında şöyle anlatır:

Harem orkestrasının kadın müzisyenleri erkek meslektaşlarının kendi çalışmaları konusunda ne düşündüğünü merak ediyorlardı. Bunu öğrenmek amacıyla biz küçükleri paravanın öbür yanına geçip erkeklerin konuştuklarını dinlemekle görevlendirdiler. Bizler de görevimizi gizlice yerine getirebilmek için sanki hiç ilgilenmiyormuşuz gibi aralarına karışıp bu beyleri dinledik. Söylenen sözler, “Bu hanımlar nasıl oluyor da bu kadar iyi çalabiliyorlar, neredeyse bizden daha iyiler” yolundaydı. Bu anlatım kendini beğenmişlik izlerini taşımakla beraber harem müzisyenlerinin yeteneklerine olan saygıyı da anlatıyordu. Duyduklarımızı hemen içeri gidip aktardık ve bundan son derece hoşnut olduk. ... O akşam, Guillaume Tell ve Traviata operalarından bazı parçaları güzel çalmışlardı. Harem orkestrası, Türk müziğini de aynı kusursuzlukta ve dinlemekle bıkmıyacak biçimde çalardı (Saz, 2010, s. 39).

“Türk Müziği Geleneğinde Kadınlardan Kadınca Müzik” adlı makalesinde Şehvar Beşiroğlu, Klasik Türk Müziği alanında eserler vermiş ve adı günümüze ulaşabilmiş başlıca kadın bestecileri tarih vermeden, ancak kronolojik olarak şöyle sıralar:

Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Güler Kalfa, Dürr-i Nigar Hanım, Fatma Sultan (Gevheri Osmanoğlu), Fehime Sultan, Kadriye Sultan, Hatice Sultan, Fatma Hanım, Kevser Hanım, Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virjin, Agaumi, Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Virjin, Viyalet, Flora, Küçük Amelya, Seniha Kambay, Leyla Saz, Vecihe Daryal, Enise Can, Fulya Akaydın, Fahire Fersan, Faize Ergin, Neveser Kökdeş, Bedriye Hoşgör, Nevzad Akay (Beşiroğlu, 2017, s. 139).

Bülent Aksoy’un Osmanlı Musiki Geleneğinde kadın adlı makalesinde yaptığı listede ise şu isimler yer alır:

Leyla Saz (1850-1936); ünlü nihavend longa ile “Çanakkale içinde vurdular beni” dizesiyle başlayan ezginin bestecisi Kevser Hanım (19.-20. Yy.); bir marş besteleyen Menekşe Kalfa (19.-20. Yy) besteci Tamburi Ali Efendi’nin öğrencilerinden Şadiye Barış (1872-1953); Şair İhsan Raif Hanım (1877-1926); Faize Ergin (1884-1954); II. Abdülhamid’in kızı Ayşe Sultan (1886-1960); V. Murad’ın büyük kızı Hatice Sultan (19.-20. Yy.); Bedriye Hoşgör (1889-1968); aynı zamanda ilk kadın ressamlardan olan Müfide Kadri Hanım (1890-1912); Ahmet Mithat Efendi’nin kızı Mediha Hanım (19.-20. Yy); Muallim Naci’nin kızı Nigâr Galip Ulusoy (1890-1966); Ahmet Haşim’in şiirlerini besteleyen Karaosmanzade Cavide Hayri Hanım (19.-20. Yy); Semiha Kambay (1898-?); Leman Hanım (19.-20. Yy.); Hikmet Hanım (19.-20. Yy); Kemani Enise Can (1896-1975); Nebile Hanım (19.-20.yy); Tanburi Sekine Hanım (19.-20. Yy); Fatma Nuri Hanım (19.-20. Yy); “Kaçsam bırakıp senden uzak yollara gitsem” mısrasıyla başlayan ünlü nihavend şarkının

bestecisi Mehveş Hanım (19.-20. Yy); Fahire Fersan (1900-1997); Melek Hanım (19.-20. Yy); “Altın tasta gül kuruttum” güfteli acemkürdi şarkının bestecisi Nimet Hanım (19.-20. Yy); Nezahat Adula (1901-1959); Servet Hanım (19.-20. Yy); Nebahat Soner (1903-1955); Mebruke Çağla (1904-?); Neveser Kökdeş (1904-1962); pek çok musikiciye hocalık etmiş olan Fulya Akaydın (1908-1975) (Aksoy, 2014a, s. 537-538).

Aksoy, bu listenin içinde sadece icracılık etmiş, eser bestelememiş kadın müzikçilere yer vermediğini özellikle vurgulamış, bu sayının ayrıca bir çalışma konusu olabilecek kadar çok olduğunun altını çizmiştir (a.g.e, s. 538).

Diğer tüm bestecilerin 19. yüzyıl ve sonrasında yaşadığı düşünülürse, “17. Ve 18. Yüzyıllarda sarayda yalnızca gerçekten yalnızca 2 kadın besteci mi yetişmiştir?” sorusunu sormak da mantıklı olacaktır. Tarihte yer alabilen bu iki bestecinin bile yalnızca adlarını, doğum tarihlerini ve eserlerinin küçük bir bölümünü biliyor oluşumuzdan yola çıkarak, diğerlerinin –eğer yaşamış olsalar bile- tarihe ismini bırakacak kadar bile şanslı olmadığı sonucuna varmak yersiz bir çıkarım olmayacaktır. Kuşkusuz günümüze ulaşmayı başaramamış pek çok erkek besteci de mevcuttur, ancak bir erkek bestecinin günümüze ulaşamamış olması, günümüze ulaşabilenlerin çokluğu düşünüldüğünde ancak bireysel olarak başına gelen kötü rastlantılarla veya kendi tercihiyle açıklanabilecek bir durumdur. Kadın besteciler söz konusu olduğunda ise cinsiyet üzerinden maruz kaldıkları kasıtlı negatif tutumların ve cinsiyetçi eleştirilerin bir üst boyuta geçerek kadın bestecilerin kayıtlara geçmelerine de engel olabileceği rahatça görülebilir. Söylenbilir ki erkek besteciler, sıradan insanların tarihinin yazılmasına özen gösterilmeyen bir dönemde yaşadıkları için yalnızca kayıtlara geçmek açısından şanssızken, kadın besteciler besteci olarak kabul edilmek, kendi bestelerinin sahibi olduklarını ispatlamak ve bütün bunlardan sonra eğer başarabilirlerse tarihi kayıtlara geçmek açısından çok daha fazla dezavantaja sahiptir.

Bunun yanında Osmanlı’da müzik karşısındaki sevgi-küçümseme biçiminde görülen ikircikli tutumun, erkek bestecileri dahi isimlerini gizlemeye ittiği bilinmektedir. Aksoy, ilmiye sınıfına mensup olan bestecilerin büyük çoğunluğunun musikici olarak tanınmak istemedikleri için kimliklerini gizlediklerini belirtir (a.g.e, s. 540). Bazı bestecilerin kendi eserlerini Farabi,

Maragalı Abdülkadir gibi efsanevi kişilere bile mal ettiklerini belirten Aksoy, bestecilerin eserlerinin beğenilmeyeceği kaygısıyla bu yola başvurduklarını düşünmektedir (a.g.e, s. 540). Öte yandan, bir bestecinin yalnızca beğenilmeme kaygısı ile bestesinde kendi adını gizlemesi çok mantıklı görünmemektedir. Özellikle bilimle uğraşan sınıftan kişilerin isimlerini gizleme eğiliminde olması, müziğin eğlence sınırları içinde kabul edilse de yüksek statülü bir uğraş olmadığını ortaya koyar. Durum böyle iken, toplumsal hayatta içe kapalı halde yaşayan ve ikincil konumda bulunan kadınların erkekler için bile yalnızca amatörce bir uğraş sınırları içinde kaldığı takdirde kabul gören bir alanda kendi isimleriyle beste yapmaları çok daha zordur.

Yine Aksoy, Kantemiroğlu mecmuasında “Kız” adı verilmiş olan biri peşrev ve öbürü semai olmak üzere birden fazla eser olduğunu, yani “Kız” adının tek bir eserin özel adı olmadığını belirtmektedir. “Kız” sözcüğünün, geçmişte kalfaların genç olanlarına verilen bir ad olduğunu belirtirken, bir müzik eserine bu ismin verilmiş olmasını ya asıl adını gizlemek isteyen bir kadın besteciye, ya da eserin bir kadın tarafından bestelendiğini vurgulamak isteyen bir kadın besteciye bağlamıştır (a.g.e, s. 540). Müzik geleneğinin sözlü olması sebebiyle İtri, Zaharya, Seyid Nuh, Tab’î, Ebubekir Ağa gibi erkek bestecilerin eserlerinden ancak onda birinin günümüze ulaşabildiğini belirtirken, Dilhayat Hanım’ın adının ve bazı eserlerinin tarihe mal olmuş olmasını bir “başarı ve iyi şans eseri” olarak saymıştır (a.g.e, s. 541). Ancak günümüze ulaşan tüm eserlerin bestecilerinin cinsiyetleri arasında bir oranlama yapıldığında, erkek bestecilerin eserlerinin kadın bestecilerin eserlerine göre ezici çoğunlukta olmasını yalnızca sözlü müzik geleneği ile açıklamak mümkün görünmemektedir.

Aksoy, kadınlara karşı günümüzde bile varlığını sürdüren ve toplumsal ilişkilerimizde hala somut olarak yer alan cinsiyet ayrımcılığı konusunu görmezlikten gelmiştir. Osmanlı toplumundaki eşitsizliği yok sayma yolunu seçmiş ve kadın bestecilerin günümüze erkek bestecilere nazaran çok daha az ulaşmış olmalarını, ataerkil kültürden çok, Osmanlı Müzik geleneğinin yazılıdan çok sözlü olması ve eserlerin notaya ancak 20. yüzyılda geçirilmesine bağlamıştır (a.g.e, s. 541). 17. ve 18. yüzyıllardan günümüze ulaşan iki kadın besteci olan Reftâr’ın ve Dilhayat Kalfa’nın sonraki yüzyıllarda yapılan

araştırmalar sonucu hakları teslim edilirken, tarih içinde hangi bağlamlarda ve nasıl değerdendirildiklerini göz önünde bulundurmak, sorunu bir tarih yazım hatasına indirgememek açısından önem kazanmaktadır. Genel olarak kadınların ve özelde kadın müzisyenlerin ve bestecilerin günümüzde bile hala hissetmeye devam ettikleri ayrımcılığın, o yüzyılda var olmadığı düşüncesi başlı başına sorunludur.

Cinsiyetçi değerdendirmelerden Leyla Saz da nasibini alacaktır. Yılmaz Öztuna'nın Leyla Saz hakkındaki değerdendirmesi özellikle dikkat çekicidir. Leyla Hanım'ın sarayda sultanlarla birlikte öğrenim görmesi sonucu nitelikli bir eğitim aldığından ve bu sayede besteci olabildiğinden söz eder ve Leyla Hanım'ın dehasının doğuştan gelen bir deha olmadığını vurgular, bu durumun Batı'da da nadir olduğunu eklemeyi de unutmaz:

“... Leyla Hanım, kapalı kutu halinde olan Harem-i Hümayun'a ayak basabildi ve 4 yaşında nedimelik gibi resmi bir görevle hareme girdi. Sultan efendilerle beraber tahsil ve terbiye gördü. Bu suretle çok aydın bir kadın sanatkârın yetişmesi için pek çok şart bir araya gelmiş oldu. Yoksa Leyla Hanım, deha sahibi, dahi doğmuş bir sanatkâr değildir. Esasen bütün Türk musikisi ve şiirinde deha sahibi kadın çıkmamıştır, zaten Batı'da da nadirdir. Böylece Dilhayat Kalfa'dan sonra Türk musikisinin şöhret sahibi ikinci kadın bestekârı olabildi... Eserleri orta derecededir ve bazıları yüksek dereceye çıkabilmiştir. Dahi ve büyük şarkı bestekârlarından sonra gelen üçüncü kategoridendir.” (Öztuna'dan aktaran Özkışı 2013, s. 460)

Bestecilik gibi detaylı bir eğitim ve çalışma isteyen bir alanda, doğuştan getirilen bir deha ile büyük eserler vermek, cinsiyetten bağımsız olarak imkânsıza yakındır. Öztuna, değerdendirmesinde Leyla Saz ile aynı eğitimi alan erkek bestecilerin dehasının doğuştan geldiğini, ancak Leyla Hanım'ın aldığı eğitim sonucu orta seviye bir besteci olabildiğini ima ederek, eğitimin erkek besteciler üzerindeki etkisini olduğundan daha küçük görür. Bir kadının ise ancak eğitim olarak orta seviye olacağını vurgularken açıkça bir çifte standarda başvurmaktadır. Bu bakış açısına göre erkeklerin dehaları eğitim ile daha da parlarken, kadınlara ancak işin zanaat niteliğindeki eğitimi verilebilir ve bu bile onları o alanda üst düzey hale getirmek için yeterli değildir.

Linda Nochlin, Leyla Saz'ın maruz kaldığı bu düşünce yapısının evrenselliğinin ve günümüzde bile hala devam eden bir bakış açısı olduğunun altını çizmiştir:

“Büyük Sanatçı”, “deha” sahibi olarak görülen sanatçıdır; deha ise bir şekilde büyük sanatçının kişiliğinde cisim bulmuş, zamandan bağımsız ve gizemli bir güç olarak görülür.” (Nochlin, 2014, s. 129) Böylelikle her zaman erkek sanatçıya atfedilen ve içeriği bulanık olan deha sözcüğünün somut tanımı yapılamasa bile sıfat olarak kullanıldığı kişiyi doğrudan daha üstün bir mertebeye taşıdığı söylenebilir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise popüler bir tür haline gelen kantoların tamamen kadınlara özgü ve kadının sesinin duyulduğu bir tür olmasının yanında, çoğu kantonun onları icra eden kadınlar tarafından bestelenmesi de kadınların yaratıcılıkları ve doğaçlama yetenekleri açısından ilgi çekicidir (Beşiroğlu, 2017, s. 169). Beşiroğlu'na göre Şamram Hanım'ın Çakırkeyifim adlı kantosunu oyuna çıkmadan hemen önce beş dakikada bestelediği söylenmektedir. Dönemin diğer ünlü kantolarının çoğunun notaları bugüne ulaşmamıştır. Ancak Beşiroğlu'na göre Nuhbe-i Elhan mecmuasında tespit edilenler 89 tanedir. Bunlar “Peruz Hanım'a ait 12, Şamran Hanım'a ait 20 kanto ile Virjin, Küçük Virjin, Eleni, Eliza, Küçük Amelya, Minyon, Minyon Virjin ve Büyük Mari'ye ait eserlerdir” (a.g.e, 2017, s.169). “Eliza'nın Pembeli Meleğim Kantosu, Şamran Hanım'ın Ocağıma İncir Ağacı Dikti ve Nisbet Kantosu, Peruz Hanım'ın On Yedi Tek Düz Rakı İçtim ve Kekeleme kantosu, Küçük Amelya'nın Köylü Kantosu ve Minyon'un Konyak kantosu, Minyon Virjin'in Ağlarım Ağladığım Yare Nûmeyân Olmaz kantosu, Küçük Virjin'in Menekşeyi Pek Severim kantosu, Virjin'in Seni Candan Severim kantosu başlıca örneklerdir” (a.g.e, s. 169). Bu kantoların isimlerinden de anlaşılacağı üzere kadınlar günlük hayata dair esprili bir dil kullanmakta ve aslında kadınlar için tabu sayılan veya en azından kadınların fikir beyan etmesi hoş karşılanmayan konulara, aşkını ilan etmek, alkol almak, para meseleleri gibi alanlara dokunmaktadırlar. Gerek kantocu kadınların azınlık kimlikleri, gerekse sahnede cesurca söyledikleri şarkı sözleri, daha geniş bir araştırmanın konusudur. Özellikle kadın ve azınlık politikalarının kesişimi noktasında önemli bir unsur olabilir, ancak burada konunun kapsamında daha fazla üzerinde durulmayacaktır. Yine de kantocuların mizahi bir dille anlattıklarının popüler olması ve o dönemde bol miktarda izleyicisinin ve hayranlarının bulunması bir kadın müziği olması bakımından üstünde durulması gereken bir konudur. Her

ne kadar kantoculuk kadınlar için pek ideal bir iş olarak görülmesi de kantocuların dile getirdikleri, toplumun mevcut durumuna ayna tutulması açısından önem taşır. Erkek egemen toplumun bireyleri ise elbette izleyici olarak hayranlık duydukları ve çekici buldukları kantocu kadınların söylediklerini, günlük hayatında tartışma konusu bile yapmaya yanaşmayacak, kendisine tutulan aynaya gerçek anlamda bakmayacaktır.

Sonuç itibariyle kadın bestecilerin Avrupa Klasik Müziğinde olduğu gibi Osmanlı Saray Müziğinde de çok daha az görünür olmasının nedenleriyle ilgili yapılabilecek akıl yürütmelerin, tarihte görünür olan kadın bestecilerin başına gelenlerle açıklanması mantıklı olacaktır. Bir kadının bir besteci olarak tarihe geçmemesinin sebeplerini öncelikli olarak tarih yazımının kendisinde aramak yerinde bir yaklaşımdır. Osmanlı tarihinde belki ismi yazılı kaynaklara geçebilmiş iki elin parmakları ile sayılabilecek kadar az sayıdaki kadın bestecinin, aslında kendi bestelerinin sahibi olmadıklarına veya en azından tamamen sübjektif bir şekilde “bu işi daha üst düzeyde yapabilmek için yeterince deha sahibi olmadıklarına” ilişkin görüşlerin benzerlerinin, tarih yazımında da kendilerine büyük bir dezavantaj yarattığı açıktır. Kadınlar tarih boyunca biyolojik, toplumsal, psikolojik nedenler öne sürülerek damgalanmış ve söyledikleri değersizleştirilmiştir. Gerek Avrupa’da gerek Osmanlı’da kimi zaman kadın bestecilerin yetenekleri küçümsenmiş, kimi zaman eserleri eşlerine veya kardeşlerine mal edilmiş, kimi zamansa yaratıcılıklarının ahlaki düşüklüğe yer vereceği endişesiyle susturulmuşlardır. Her halükarda egemen olan ataerkil toplum, kadını tarihe kendi istediği şekilde kaydetmiştir, ancak günümüzde tarihin başka perspektiflerden okunması da söz konusudur.

Fatmagül Berktaş, “Tarihe, yani kaydedilmiş ve yorumlamaya tabi tutulmuş geçmiş olarak tanımlanan alana insanların duyduğu ilgi, salt bilimsel merak dolayısıyla değildir. Tarihi bizi kişisel ve duygusal olarak da ilgilendirir.” der ve tarihin en önemli amaçlarından birinin insanın kendini tanıması olduğunu vurgular (2015, s. 17). Bu sebeple bu tezi ele alırken, gerek Avrupa Klasik Müziğinde gerek Osmanlı Saray Müziğinde kadınların benzer ayrımcılıklara uğradığını tespit etmenin, bu ayrımcılıkların evrenselliğini ve bugüne yansımalarını anlamakta büyük bir önemi olduğunu düşünülmektedir. Ataerkil

sistem, kadına hangi kültürün daha çok ayrımcılık yaptığı konusunu diğer ülkelerin hatalı kimlik politikaları üzerinden tartışır görünmektedir. Batı'da mı yoksa Türkiye'de mi kadının daha dezavantajlı olduğu konusunda her kültür kendini aklama amacı gütmüştür. Kadınların uğradıkları ayrımcılığı, tamamen kadınlar üzerinden ve aidiyet duyulan kültürü savunma refleksinden bağımsız olarak değerlendirmek büyük bir önem taşımaktadır.

1.3. KLASİK BATI MÜZİĞİ TARİHİNDE KADIN BESTECİLER VE MÜZİSYENLER

Batı müziği Tarihinde bilinen kadın besteci sayısı erkeklerle kıyaslandığında oldukça az olmasına karşın, dünyada bilinen ilk bestecinin M.Ö. 2300 yıllarında yaşamış, Ur kentinden Akadlı bir yüksek rahibe olan Enheduanna olması ilginçtir. Kendisinin Tanrı Nanna ve Ay Tanrıçası İnanna'ya yazılmış ilahilerinin metinleri çivi yazılı tabletler olarak günümüze ulaşmışsa da müziği konusunda bir bilgi bulunmamaktadır (Burkholder ve diğerleri 2010, s. 7). Antik Yunan şairlerinin günümüzde bilinen en önemlilerinden olan kadın şair Sappho'nun da şiirlerini büyük bir lir olarak nitelenebilecek Barbiton eşliğinde söylediği bilinmektedir (Say, 2000, s. 61). O dönemde şairlik ve bestecilik çoğu zaman iç içe olduğundan, şiirlerini günümüzün ozanlarına benzer şekilde doğaçlama bestelediği düşünülebilir.

Antik Yunan'dan günümüze çok sayıda kadın çalgıcı tasviri kalmıştır. Bununla birlikte evinde amatörce müzik yapan saygın kadın ve çoğu zaman köle kökenli profesyoneller olan *hetairai* arasında belli bir ayırım vardı (Tick ve diğerleri, 2001)⁴. Hem Platon ve hem de Aristoteles bu ayrımı belirtmişlerdir (a.g.e). Günümüze yazdığı bir müzik kalan ilk kadın besteci Bizanslı Kassia'dır (a.g.e).

Batı Avrupa Ortaçağı'ndan bilinen ilk kadın besteci ise aristokrat bir aileden gelen Hildegard von Bingen'dir. 1098-1179 arasında yaşayan ve küçük yaşlardan itibaren manastırda yaşayan besteci, 1150'de Bingen yakınlarındaki Rupertsberg'te kendi kurduğu manastırın başrahibesi olmuştur (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 65). Kendisi eserlerini vizyonlar görerek yazdığını belirtmiş,

⁴ Web kaynakları sayfa numarası içermediğinden dolayı, bu kaynaklara yapılan atıflarda sayfa numarası bulunmamaktadır.

dini müziklerin yanında bilimsel metinler de yazmıştır. Rahibeler, Ortaçağ'da rahipler gibi kilisenin kamuya açık etkinliklerinde görev alamaz ve koroda da şarkı söylemezken, Hildegard, İmparatorlar, krallar, papalar ve piskoposlar tarafından ziyaret edilmiş ve saygı görmüştür (a.g.e, s. 65). Kilise Babaları'na dayanan görüşe göre Katolik Kilisesi kadınların müzik icra etmesini hoş karşılamıyordu (Tick ve diğerleri, 2001). Belirtildiği gibi kadınlar yalnızca kadınlara ayrılmış manastırlarda müzik etkinliklerinde bulunabilirlerdi. Latince ve müzik eğitimini böyle bir ortamda tamamlayan Hildegard dinsel metinlerinin ve bestelerinin kendisine tanrı tarafından ilham edildiğini söyleyerek, aslında erkek egemen bir alanın içinde var olmanın mümkün olan tek yolunu böyle bulmuştur (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 66). Çoğu eserinde Bakire Meryem'e, kutsal üçlemeye ve azizlere övgüler yer alır. Kendisiyle ilgili ilginç noktalardan ilki "Erdemler" anlamına gelen Ordo Virtutum adlı eserinin liturji kaynaklı olmayan ilk müzikli drama olması; ikinci ilginç nokta ise tüm Ortaçağ boyunca en fazla bestesi günümüze ulaşan besteci olmasıdır. Yazıları 19. Yüzyılda düzenlenerek basılmışken müzikleri 20. Yüzyılın sonlarında, kadınların müzik tarihinde yer aldıklarını ispatlama çabalarının sonucunda keşfedilmiştir ve seslendirilmiştir. Ortaçağ tek sesli kilise müziğinin en sık seslendirilen bestecilerinden biri olmuştur (a.g.e, s. 65-66).

Yine Ortaçağ'da bilinen bir başka isim de geç 12. erken 13. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünülen Komtessa de Dia'dır (a.g.e, s. 74). Ön adının Beatrix olduğu bazı kaynaklarda geçse de hiçbir Ortaçağ kaynağında bu isim geçmez. Bestelerinin bir kısmı günümüze ulaşmıştır ve günümüze besteleri ulaşmış tek kadın troubadour'dur (Aubrey, 2001).

Francesca Caccini (1587-1641) şarkıcı, öğretmen ve besteci olarak erkek bestecilere bile az nasip olacak derecede parlak bir kariyer sürmüştü ve 1607-1627 yılları arasında Medici ailesine hizmet etmiş bir kadın bestecidir (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 321). 1620'lerde Medici ailesinden en yüksek ücret alan müzisyen olmasının yanında 14 dramatik sahne eseri, çok sayıda şarkısı, dinsel vokal yapıtları ve madrigalleri ile döneminin en verimli bestecilerinden biridir (Carter ve diğerleri, 2001; Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 321). Erken Barok dönemde karşımıza çıkan sıradışı bir isimdir. Müzisyen bir

aileden gelen Caccini'nin babası opera bestecisi Giuglio Caccini'dir ve babası tarafından desteklenmiştir (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 321). Erkeklerin bu denli egemen olduğu bir yüzyılda evrensel olarak önemli görülen bir kadın besteci olarak anılması, bugün için bile zor bulunacak bir durumdur.

Yine Barok dönem İtalya'sında karşımıza çıkan bir diğer kadın besteci 1619-1677 yılları arasında yaşamış Venedikli Barbara Strozzi'dir. Babası şair ve librettist Giuglio Strozzi, onun entelektüel eğilimlerini ve müzik eğitimini desteklemiştir (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 334). Yüksek sınıftan geldiği için dönemin diğer kadın şarkıcıların aksine topluluk önünde sahne almamıştır ancak 1644-64 yılları arasında vokal yapıtlarını 8 cilt olarak yayınlamıştır. Yayınları 100 kadar madrigal, arya, kantat, motet içerir ve bir kadın olarak, dönemindeki tüm bestecilerden fazla kantat yayınlamıştır (a.g.e, s. 334). Kadın bestecilerin eserlerinin yayınlanmasının gayet sıradışı olduğu bir dönemde eserlerinin yayınlanabilmiş olmasının, babasının ve çevresinin kadınlara karşı olumlu tutumları ve sebebiyle olduğu düşünülürken, elbette sahip olduğu maddi olanakların etkisi de yadsınamaz.

17. ve 18. yüzyıllarda Venedik çok önemli bir müzik merkeziydi. Halka açık ilk opera 1637 yılında burada kurulmuştu. Yüzyıl sonlarında dokuz opera sahnesi faaliyet gösteriyor, bu kurumlar Venedik'in soylu ve varlıklı aileleri tarafından himaye ediliyordu (a.g.e, s. 322). Bu operalar arasındaki rekabet bir süre sonra kadın şarkıcıları ön plana çıkardı ve Anna Renzi gibi ilk "diva"lar ortaya çıktı. Onları *prima donna* olarak ön plana çıkaran operalar yazılmaya başlandı (a.g.e, s. 324). Konumları günümüzün Hollywood yıldızlarını çağrıştırıyordu.

Venedik'teki bir başka ilgi çekici kurum da yetim ya da gayrimeşru kız çocuklarına eğitim veren *Pio Ospedale della Pietà* idi (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 423). Legrenzi, Vivaldi, Galuppi, Hasse gibi isimlerin hocalık yaptığı bu konservatuarda üst düzey bir müzik eğitimi verilmekteydi ve Anna Maria della Pietà, Nancy Storace ve Faustina Bordon gibi icracılar, Maddalena Laura Lombardini Sirmen ve Antonia Bembo gibi besteciler bu okulda yetişmişti (Tick ve diğerleri, 2001). 1739-1740 yıllarında buradaki bir konseri dinleyen Fransız Charles de Brosses, "melekler gibi şarkı söyleyen, keman, flüt, org, viyolonsel,

fagot çalan”, beyaz rahibe giysileri içindeki kırk kadar kızın müzisyenliklerinden ne kadar etkilendiğini anlatır (Brosses'den aktaran Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 423).

Caccini ve Strozzi'den, on dokuzuncu yüzyıla kadar olan dönemde, belli bir tanınmışlığa ulaşmış az sayıda kadın besteciye rastlıyoruz. Fransız kalvsenist ve besteci Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) ve Prusya Prensesi Anna Amalia (1723-1787) dikkati çeken isimlerdendir (Tick ve diğerleri, 2001).

Kadın besteciler konusunda uzmanlaşmış bir piyanist ve müzik araştırmacısı olan Eugene Gates, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı itibariyle pek çok düşünür ve sanatçının kadınların neden sanat alanında önemli eserler veremeyeceklerine ilişkin fikirleri üzerinde durmuştur (Gates, 2005; Gates, 2006). Alman yazar Johannes Scherr, yaratıcı sanatlarda kariyer sahibi olmak isteyen kadınlar için şunları yazar: “Kendilerinden istenmediği halde topluma zorla girmeye çalışan kadınlar, ya evde kalmış çirkin kız kuruları ya da beceriksiz ev kadınları ve sorumsuz annelerdir.” (Herminghouse'tan aktaran: Gates, 2005, s. 7).

Maupassant'a göre:

Yüzyılların deneyimi ... kanıtlamıştır ki istisnasız tüm kadınlar gerçek anlamda sanatsal veya bilimsel eser ortaya koyma kapasitesinden yoksundur. Bu konuda bir girişimde bulunmak boşunadır, kadınlardan sanatçı veya müzisyen yaratmaya çalışmak, başarıya ulaşmayan umutsuz bir çabadır. Evlilik çağındaki tüm genç hanımlar zaten piyano ve hatta kompozisyon dersi alırlar. Buna karşın yeryüzündeki tüm kadınların ikisi de büyüleyici olan son derece belirgin iki rolü vardır: Aşk ve annelik! (Maupassant'dan aktaran: Gates, 2006, s. 1)

Rousseau'ya göre:

Kadınlar, çok çalışmak sayesinde bilim, bilgelik, yetenek gibi, çalışmayla edinilebilecek her şeyi edinebilirler, ama ruhu ısıtan ve ateşleyen göksel alev, o yok edici deha, o yakıcı belagat, dehanın aracılığıyla kendinden geçmeyi ve kalbinin derinliklerine erişmeyi sağlayan yollar, kadınlarda daima eksik olacaktır; eserleri kendileri gibi soğuk ve cigidir. Eserleri sizi memnun edecek kadar zekâ kıvraklığı içerebilir, fakat asla ruh bulamazsınız. Tutkulu olmaktan ziyade akli başındadırlar (Rousseau'dan aktaran: Gates, 2006, s. 2).

Kant'a göre ise,

Biz erkeklerinki ifadesini yücelikte bulan derin bir anlayışken, cins-i latifin anlayışı güzelliğe yönelik anlayıştır... ve bu yüzden kadınların çalışarak öğrendikleri cinsiyetine uygun olan değerleri yok eder. Güzele yönelik anlayışın nesnesi, kadının narin his dünyasıyla bağlantılıdır, ancak derin anlayışın soyut algılama kapasitesinden yoksun olmak, bu anlayışı yararlı, fakat kuru kılar (Kant'tan aktaran: Gates, 2006 s. 2).

Cinsiyete dayalı estetik anlayışına göre kadınların bestelemesi uygun görülen “kadınsı” müzik hassas, zarif, duygusaldır ve şarkılar, piyano parçaları ve oda müziği eserleri gibi “küçük türlerle” sınırlıdır. Diğer yandan “erkeksi müzik” kuvvetli, orkestrasyonu görkemlidir. Opera ve senfoni gibi büyük biçimler bu erkeksi müziğe dahildir (Neuls-Bates'ten aktaran: Özkişi, 2017, s. 74). Saint-Seans, Augusta Holmes'ün müziği üzerine yazdığı 1885 tarihli denemesinde kadın bestecilerin aşırı erkeksi tavırlar sergilediğini söyler (Theeman'dan aktaran: Özkişi, 2017, s. 74).

Kadınların doğuştan getirdikleri farklılıklar ve eksikliklerden dolayı erkeklerin egemen olduğu herhangi bir alanda çalışmalarını veya besteci olmalarını engelleyen özellikleri bulunduğu düşüncesi, dönemin ünlü yazar ve düşünürleri tarafından üzerinde konuşulduğu kadar, 19. yüzyılda pek çok “bilimsel” metne de konu edilmiştir. Freud dahil olmak üzere pek çok bilim insanı ve psikolog bu konuda çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Dönemin erkek bilim insanları ve düşünürleri kadınların besteci olmasını engelleyen eksikliklerinin olduğu iddiasının biyolojik nedenlerini bulmaya çalışmış ve yüzyıl ortalarında cinsiyetlerin zihinsel kapasitelerini araştıranlar da olmuştur (Özkişi 2017, s. 67). Carol Jacklin'e göre cinsiyet araştırmaları ile ilgili en önemli metodolojik sorunlardan biri, cinsiyetle ilgili farklılıkların nedenini genetikte gören mantık hatasıdır (Aktaran: Özkişi, 2017, s. 67). Biyolog Anne Fausto-Sterling'e göre, bir bireyin davranışları hem biyolojik hem de sosyal çevre arasındaki bir dizi etkileşimden ortaya çıkar. Bu etkileşim ağı her iki yönde de akar. Biyoloji bir noktaya kadar davranışı koşullandırabilirken, davranış bireyin psikolojisini değiştirebilir (Aktaran: Özkişi, 2017, s. 67). Dolayısıyla kadınların eksik yönlerinin eksik kalmasının en önemli sebebi dönemin katı toplumsal cinsiyet normları iken, kadınların yaratıcılıkları ve zekâ yapılarının yalnızca biyolojilerinde aranmış olması soruna bakış açısının kökten yanlış olduğunu ortaya koyar. Gilman bunu, “kadın akli diye bir şey olmadığını” çünkü “beynin

cinsel bir organ olmadığını” söyleyerek ifade eder (Aktaran: Donovan, 2016, s. 99). Ancak Freud ve onu takip eden psikanalizcilerin 19. yüzyıl ve sonrasında kadınlarla ilgili tutumları, kadınlarla ilgili olguları her fırsatta kadınların erkeklerin cinsel organını kıskanmasıyla açıklamak olduğu söylenebilir (a.g.e 189-198). Böylelikle köşesinde oturmaya razı olmayan kadının toplumsal olarak bastırılmaya çalışılmasının sorumluluğu, biyolojik olarak kendisi için olanaksız bir duruma gıpta etmesi yüzünden yine kendisine yüklenir (Donovan, 2016, s. 195).

Bu aşamada vurgulamak gereken en önemli nokta, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki (kalıntılarını bugün de görebileceğimiz) kadınların ve erkeklerin “duygusallığı” veya “ruhuna” ilişkin tanımlardaki çifte standartçı yaklaşımdır. Kadınların büyük türlerde beste yapmaları bir yandan doğaları gereği zaten olanaksız olarak görülürken, bunun aksini kanıtlayanların durumu ise cinsiyetini inkâr etmek olarak görülmüştür. Bestecilik için gerekli olan duygusal derinlik erkeklerde var, kadınlarda ise yok olarak yorumlanırken, günlük hayatta karar almak söz konusu olduğunda bu kez kadınlar fazla duygusal, erkeklerse rasyonel olarak yorumlanırlar. Bu bağlamda aslında yalnızca kadınları ve erkekleri birbirine zıt düşecek sıfatlarla nitelerken yaratılan bir çifte standarttan söz edilemez, sorunun bundan çok daha fazlası olduğu düşünülebilir: Duygusallık örneğinden görülebileceği gibi, tek bir sıfat bile gerekli olduğu yerde ve zamanda kadında yok, erkekte ise vardır. 19. yüzyılda kadınlar, erkek egemen teorik alanlara, bilime, sanata ve müziğe ne zaman el atsa, kendilerinde az ve erkeklerde çok olan bir sıfatın kendisini gösterdiği söylenebilir. Bir özelliğin, hangi bağlamda küçümseneceği, hangi bağlamda yüceltileceğinin, durumun erkeğin çıkarına ne kadar hizmet ettiğine göre belirlenmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. “Duygusallık” sözcüğünün adeta kadınlara atfedildiğinde olumsuz, erkeklere atfedildiğinde ise insan varoluşunun yüce bir tecellisi olma anlamını taşıdığı yukarıdaki örneklerde görülebilir. Oysa gündelik hayatta son derece basit gözlemler yapılarak söylenebilir ki yoğun duygulanımlara sahip insanlar her konuda bu sıfatı taşımaya eğilimlidirler. Ancak bu noktada, duygusal derinlikle duygusallığın aynı anlama gelmediği tartışması gündeme gelerek, konuyu yine kadınların dezavantajına olacak

şekilde bölmüştür. Kadınların da yalnızca erkeklerin sahip olduğu iddia edilen bir özelliği taşıdığından söz edildiğinde, sözü edilen özellik daha küçük alt kategorilere bölünerek yüce olan bölümü erkeğe verilirken, önemsiz olan kısmının kadına bırakılmış olduğu görülebilir. Verilen örneklerden çıkarılabilecek bir sonuç, erkeğin derin bir duygusallık taşıırken, kadının boş bir duygusallık taşıdığıdır. 19. yüzyıl anlayışına göre kadınlarınkinin gerçek anlamda bir duygusallık değil, rasyonelliklerinin yokluğundan kaynaklanan bir “duygusallık yanılsaması” olarak görüldüğü söylenebilir. Bunun da ötesinde, beste yaparken gerekli niteliklerin veya bestecinin sahip olması gereken sıfatların ne olduğu konusu bile aslında net görünmemektedir. Kimilerine göre gelişmiş ve matematiksel soyut zekâ, kimine göre duygusal derinlik daha ön plandadır; dolayısıyla bestecilik yapamayacak olan kadınların hangi sıfattan mahrum oldukları bile büyük bir belirsizlik taşır. Bir erkeğin iyi bir besteci olabilmesi için taşıması gereken niteliklerin her yeniden belirlenişinde, kadının iyi bir besteci olmak konusunda hangi niteliklerden mahrum olduğu da böylelikle yeniden belirlenebilir.

Bu düşünce yapısına karşın 19. yüzyılın iki önemli kadın bestecisi Clara Wieck Schumann (1819-1896) ve Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847)'dir. İlki kocası Robert Schumann'ın ikincisi ise kardeşi Felix Mendelssohn'un isimlerinin gölgesinde kalmışlardır. İkisi de üst düzey yetenekli birer besteci-piyaniist iken Schumann halk konserleri vermiş ve eserlerinin çoğunu yayımlama fırsatını bulabilmiş, ancak Hensel sanatsal etkinliklerini daha çok yakın çevresinin bulunduğu ortamlarda sergilemiştir (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 619). Clara Schumann küçük yaşta piyanist olarak ün kazanmış, bir “harika çocuk” olarak 9 yaşından itibaren tüm Avrupa’da konserler vermiştir (a.g.e, s. 613). Piyano konçertosu, polonezler, valsler, varyasyonlar prelüd ve fügler, sol minör piyano sonatı, karakter parçaları ve lied’ler bestelemiştir. Daha önceki piyanistler notaya pek sadık kalmazken, Clara Schumann, yorumcudan çok bestecinin amaçlarını ön plana çıkararak çağdaş yorumculuğun öncüsü olmuştur (a.g.e, s. 619). Günümüz şartlarında bile sekiz çocuk doğurmanın ne kadar zor olduğu göz önüne alındığında, Clara Schumann'ın aynı anda hem ruhsal bunalımlar yaşayan eşi ve yedi çocuğu ile ilgilenip, hem piyanist hem de besteci olarak

kariyer yapmasının zorlukları görülebilir. Fanny Mendelssohn Henssel da kardeşi Felix gibi küçük yaştan başlayarak piyano, teori ve kompozisyon çalışmıştır ve yetenek olarak kardeşinden daha aşağıda sayılmazdı ancak onun sosyoekonomik sınıfında profesyonel müzik kariyeri bir kadın için uygun bulunmadığı için teknik olarak son derece profesyonel olan çalışmalarını “profesyonelce” sürdüremedi (a.g.e, s. 619). Kardeşi Felix, onu beste yapması konusunda desteklerken, bestelerini yayımlamasına ise sıcak bakmıyordu (Citron, 2001). Ressam Wilhelm Henssel ile evlendikten sonra entelektüel çevresini evinde ağırlayarak burada çevresine bestelerini piyano ile çalma fırsatı buldu. Evinin “salonu” yaklaşık iki yüz kişi alabiliyordu ve dönemin bankacıları, tüccarları, politikacıları, yazarları, ressamı ve Lizst ile Clara Schumann gibi müzisyenleri de içeren geniş bir çevreyi ağırlamıştı. En az 250 şarkı ve 125 piyano parçası bestelemiş olan Fanny Mendelssohn Henssel, bestelerini ilk kez ölümünden kısa bir süre önce 1846 yılında kocasının desteğini alarak yayımlama fırsatı buldu (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 620). Müzikologlar, yapıtlarının önemini ancak son 20. yüzyılın sonlarında keşfettiler ve böylelikle Fanny Mendelssohn, Felix Mendelssohn’un kız kardeşi olmanın ötesine geçebildi. Bir kadının besteci olarak değeri, yeteneği zamanında keşfedilse bile o kadar geri planda tutuluyordu ki 1828’de yazılmış ve F. Mendelssohn adıyla imzalanmış Paskalya Sonatı önceleri Felix’e atfedilirken Fanny’nin adı ile yapılan “dünya prömiyeri” 1970 yılını buldu (Skagegard’dan akt. Witt-Brattstörn, 2019, s. 36-37).⁵

Gustave Mahler’in eşi Alma Mahler ise, bir besteci olarak en başta kocası tarafından engellenmiştir. Gustav Mahler, çalışmalarını beğendiğini halde Alma ile evlenme kararı almasının ardından, evlenmeden önce kendisine yazdığı mektupta ise kadınlık görevlerinin öneminden bahsederek ona; “Bundan sonra yalnızca bir mesleğin var. Beni mutlu etmek... Ne söylemek istediğimi anlıyor musun? Evliliğimizde besteci rolü bana düşüyor. Senin görevin ise seven eş ve anlayışlı partner rolüdür” diyerek karısından besteciliği bırakmasını istemiştir (Mitchell 1969:176’dan akt. Doğuş Varlı, 2017, s. 112).

⁵ Bu bölümün kaynağını oluşturan makalenin çevirisi İsveççe ve Türkçe iki anadil konuşan besteci Yakup Özdalga tarafından ricam üzerine yapılmıştır.

Yine de on dokuzuncu yüzyılda kadın bestecilerin sayısında belli bir artış görüyoruz. İçlerinden, noktürnleri ile Chopin'i de etkileyen, Polonyalı besteci ve piyanist Maria Agata Szymanowska (1789--1831), Fransız besteci ve piyanist Louise Farrenc (1804-1875), İspanyol asıllı şarkıcı ve besteci Pauline Viardot (1821-1910), yaşadıkları dönemde de takdir görmüş isimlerdir. Amerikalı besteciler Amy Macy Beach (1867-1944), Ruth Crawford (1901-1953), Roma ödülünü kazanan ilk kadın besteci Lili Boulanger (1893-1918), "Fransız Altıları"ndan Germaine Tailleferre (1892-1983) ise yirminci yüzyılın ilk yarısında etkinlik göstermiş kadın bestecilerdir (Tick ve diğerleri, 2001).

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca kadın müzisyenlerin profesyonel müzik yaşamından ülkelere göre değişen oranlarda dışlandıklarını görüyoruz. On dokuzuncu yüzyılda, Chopin ve Liszt gibi isimlerden evlerinde özel ders alarak ciddi bir teknik seviyeye ulaşan, çok sayıda varlıklı, amatör kadın piyanist vardı (Burkholder ve diğerleri, 2010, s. 598). Fakat Clara (Wieck) Schumann gibi çok az sayıda kadın profesyonel olarak sahneye çıkıyordu. Kemancı Wilma Norman-Neruda gibi profesyonel kadın kemancıların sayısı ise çok daha azdı (a.g.e, s. 649). Profesyonel orkestralar kadınlara kapalıydı. Bu durum karşısında on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında çeşitli "kadın orkestraları" kurularak kadın müzisyenlere iş olanağı sağlanmaya çalışıldı. Bunlar yirminci yüzyılın ilerleyen yıllarında etkinliklerini yitirdiler. "Yirminci yüzyılın başlarında, Fransa'da kadın müzisyenler, tiyatro orkestralarına kabul edilmek için organize oldular" (Tick ve diğerleri, 2001). Brüksel'de Eugène Ysaÿe, Londra'da Henry Wood, kadın yaylı sazcuları orkestralarına kabul ettiler (a.g.e). Amerikan orkestraları, 2. Dünya Savaşı sırasında, erkek müzisyen bulmak zorlaşınca, kadınları da kabul etmeye başladılarsa da, New York Filarmoni 1966'ya kadar direndi (a.g.e). Başlıca Amerikan orkestralarındaki kadınların oranı 1947'de yüzde 8 iken, 1996'da yüzde 46'ya oldu (a.g.e).

Amerika'da kadınların müzik eğitime erişimleri Kıta Avrupası'ndaki kadar kısıtlı değilse ve kadınlar bütün önemli konservatuvarlarda öğrenim görebiliyorlarsa da Harvard, Yale ve Columbia Üniversiteleri 19. Yüzyıl sonlarında bile müzik programlarını açtıklarında yalnızca erkek öğrencileri kabul etmişlerdi (Levy'den akt. Özkişi, 2017, s. 86). Avrupa'da ise kadınların yetersizlikleri ile ilgili

önyargılar varlığını daha uzun süre sürdürmüştür. Leipzig Konservatuarı'nda 1860-1892 yılları arasında kompozisyon bölümü başkanlığı yapan Reinecke, kadın öğrencilerde “erkek öğrencilerle kıyaslanabilecek bir gelişmeyi neredeyse hiç görmediğini” belirtmekteydi (Akt. Özkişi, 2017, s. 87). Leipzig Konservatuarı'nda erkek öğrenciler üç yıl teori eğitimi görürken, kızlara “kendi ihtiyaçlarına uygun olarak organize edilmiş” iki yıllık bir müfredat uygulanıyordu (Tick ve diğerleri, 2001). Tüm bu engelleyici tutum, yasak ve kısıtlamalara rağmen, 19. Yüzyıl sonlarının kadınların bestecilik alanına katılımı açısından bir dönüm noktası olduğunu ve önemli sayıda besteci kadının erkeklerin hakim olduğu bestecilik alanına girebildiğini belirtmekte fayda var (Özkişi, 2017, s. 86). Bu büyük değişikliğin nedenlerinden biri, konservatuvarlarda kadınlara verilen öğrenim hakkının genişletilmesi, diğeri ise Birinci Feminist Dalga'nın⁶ etkisidir (Özkişi, 2017, s. 86).

İlk akla gelen Alman ve Avusturya orkestraları olan, Berlin Filarmoni ve Viyana Filarmoni'deki “erkek direnişi”nin öyküsü dikkat çekicidir. Berlin Filarmoni ilk kadın üyesi, kemancı Madeleine Caruzzo'yu 1982'de kabul etmiştir. Fakat bu başarı kadın klarinetçi Sabine Meyer'i orkestraya almak isteyen Herbert von Karajan ile buna karşı çıkan orkestra üyeleri arasındaki kavgayla arka planda kalmıştır. Yine de 2007'de Berlin Filarmoni'deki 125 çalgıcının 17'si kadındı ve bu oran yaklaşık yüzde 14'e tekabül eder (Oestreich, 2007). Viyana Filarmoni ise ilk kadın üyesini 1997'de, ancak büyük protestolar sonucunda kabul edebilmiştir (Tick ve diğerleri, 2001). Viyana Filarmoni'nin 2018'deki Yeni Yıl Konserinde, orkestradaki kadın sayısı 2'dir, fakat bu orkestradaki toplam kadın enstrümancı sayısı günümüzde yüzde 12'ye yükselebilmştir (Staley ve Shendruk, 2018). Yüzde 46 ile New York Filarmoni, yüzde 45 ile Mariinsky Tiyatro Orkestrası ve yüzde 42 ile Londra Filarmoni'deki kadın çalgıcı oranlarıyla (a.g.e) kıyaslandığında, Almanca konuşulan ülkelerde büyük orkestraların, kadınlara karşı hâlâ önyargıyla yaklaştıkları söylenebilir.

⁶ 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Birinci Feminist Dalga, kadınların oy ve mülkiyet hakları ile eğitimde eşit şartlara ulaşmaları konusundaki taleplerini içeriyordu (Donovan, 2016, s. 25-55).

Bütün tepkilere karşın, 19. yüzyılda kadın besteci sayısında belirgin bir artış olduğunu söylemek yerinde olur. Öte yandan bu artışın 21. yüzyıl itibariyle bile sayısal bir eşitlik haline gelemediği de gözden kaçırılmamalıdır.

Bir eşitlik olmasa da, çağdaş dönemde kadın bestecilerin sayısının önceki yüzyıllara göre arttığı söylenebilir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı ve yirmi birinci yüzyılın başlarında, “beste yapan kadınların cinsiyet farklılıklarını vurgulayan ideolojiler tarafından, daha az engellendikleri” (Tick ve diğerleri, 2001) ifade edilmektedir. İlk kez, eserlerinin icra edilmesi bakımından erkek bestecilerle eşit imkânlar bulan isimler belirmiştir. Bu besteciler arasında eserleri en az erkek besteciler kadar sık çalınan, Rus Sofia Gubaidulina (1931-), Amerikalı Ellen Taaffe Zwilich (1939-), Fin Kaija Saariaho (1952-) ve Koreli Unsuk Chin (1961-) belirtilmeye değer (Burkholder ve diğerleri, 2010; Tick ve diğerleri, 2001).

1.4.KLASİK BATI MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİ TARİHİNDE KADIN BESTECİLERİN ORTAK SORUNLARI

Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Besteci Yok?” adlı makalesinde, bu sorunun aslında kendi cevabını içeren bir aldatmaca, bir tuzak soru olduğundan söz eder ve bu soruyu soranların sezdirdikleri imayı onların ağzından açıkça ortaya koyar: “Hiç büyük kadın besteci yoktur, çünkü kadınlar büyük olamaz” (Nochlin, 2014, s. 121-122). Bu soru, aslında gerçek anlamda nedeni araştırmaya yönelik bir soru değil, kendi cevabını içinde barındıran “sözde” bir sorudur. Nochlin’e göre eğer bu soruyu yanıtlamak amacıyla tarihte adı duyulmamış bir kadın besteciye bulma ve eserlerinin değerini kanıtlama yolu seçilirse, bunun aslında bu soruya bir yanıt vermekten çok, sorunun tuzağına düşmek anlamına gelecektir (a.g.e, s. 122). Elbette, bilinmeyen bir kadın besteciye ortaya çıkarmak başlı başına değerli bir uğraştır, ancak bir kadın bestecinin ve eserlerinin değerini erkek bestecilere kabul ettirmek söz konusu olduğunda, büyük bir kadın bestecinin “olmamaya” devam etmesi soruyu soranların işine gelecektir (a.g.e, s. 125-126). Dolayısıyla, bu soruya bu biçimde cevap vermek boşuna bir uğraş olacaktır. Soruyu soran kişilerle sorunu yaratan kişiler aynı kişi olduklarında, verilen cevapların ve bulunan “büyük” kadın

bestecilerin sorunun altındaki imayı boşa çıkarma şansı yoktur. Nochlin, sorunun kendisini cevaplamaktan ziyade, soruyu soranın kim olduğu ile ilgilenmenin daha fazla yarar sağlayacağını savunur (a.g.e, s. 126).

Örneğin Amerika'da gerçekten de bir Doğu Asya sorunu, yoksulluk sorunu, siyahî insanlar sorunu ve kadın sorunu vardır; ancak bu soruların ve sorunların bu şekilde ortaya konmuş olmasından kimin kârlı çıktığına bakmak gereklidir. Tıpkı Nazi Almanyası'ndaki Yahudi Sorunu'nun aslında Almanlar'dan çok Yahudiler için bir sorun olması gibi. Bu bağlamda, sorun olarak tanımlanan sıfatlara sahip olan kişilerin, sorunun asıl mağdurları olduğunu, sorun olarak tanımlayanların ise sorunu yaratanların kendileri olduğunu ortaya koyar (Nochlin, 2014, s. 126-127). Dolayısıyla beyaz, orta sınıf ve erkek olarak doğmayan herkes, sanat dahil pek çok alanda çeşitli cesaret kırıcı ve engelleyici tutumlarla mücadele etmek zorunda kalacaktır (Nochlin, 2014, s. 127).

Batı müziği tarihinde de kadınların müzik eğitiminin genellikle bir ev içi uğraş olmakla sınırlandığını görürüz. Kültürel olarak, dini değerlerle ile yönetilen Osmanlı İmparatorluğu'ndan daha farklı bir yapıya sahip olması, kadınların müzik eğitimine erişim hakkı kazanması açısından önemsenecek düzeyde bir fark yaratmamıştır. Kültürel farklar, kadınların müzik eğitiminde ilerlemesine nasıl tepki verileceği bağlamına bir fark oluşturabilir; ancak sonuç itibarıyla ne Batı'yı ne de Osmanlı'yı birbirinden daha üstün bir durumda görmek mümkün değildir. Hıristiyan geleneklerine bağlı Avrupa'da kadının toplum içinde nispeten serbest biçimde bulunuyor olması ve İslami geleneklere göre yaşayan ülkelerdeki gibi sosyal ortamlarının net çizgilerle ayrılmamış olması, Batı'da kadınların sosyal hayatta daha aktif biçimde bulunmasına ve eğitim olanaklarına daha rahat ulaşmasına yol açtığı söylenebilir. Bununla beraber, kadınların herhangi bir yetenek, yaratıcılık ve zihin gücü gerektiren alanlarda erkekler tarafından neredeyse tepkisel şekilde dışlandıkları görülür. Özellikle 19. yüzyılda yoğunlaşan, kadınların yetersizliklerini bilimsel olarak kanıtlama uğraşı Batılı toplumlarda Osmanlı'ya göre çok daha yoğun biçimde bulunur (Bkz. Bölüm 3.3). Buna karşın, Osmanlı toplumunda, dinin sosyal hayattaki belirleyici rolü sebebiyle kadınların yaşam alanlarının erkeklerle tamamen ayrılmış olması, kadınların erkeklerle rekabet içinde bulunabilecekleri bir sosyal pozisyona zaten girmiyor oluşları, kadınların herhangi bir alanda yetersiz olduklarını belirtmeyi gereksiz kılmıştır. Kaldı ki buna karşın belli bir yere gelebilen kadınların nasıl

değerlendirildiği konusu da Leyla Saz'a ilişkin Yılmaz Öztuna'nın değerlendirmesinde görülebilir (Bkz. Bölüm 3.2). Batı'da da Osmanlı'da bir kadının besteci veya icracı olarak geldiği nokta erkekler tarafından, düzeyinden bağımsız olarak ev içi uğraş olarak görülmüş ve tehdit olarak algılanmamıştır demek yanlış olmaz. Bu tehdit olarak algılanmama ve yetersizlikle suçlanmama durumunu, başlı başına kadınların Osmanlı döneminde Batılı kadınlara nazaran daha fazla hakka sahip olduğu biçiminde yorumlamak ise aşırıya kaçmak olacaktır. Müzikle profesyonel olarak uğraşan kadınlara yönelik bakış açılarına bakıldığında her iki toplumda da müzikle uğraşan kadınların benzer durumlarda oldukları savunulabilir.

Burada ayırt edici bir diğer nokta, Bülent Aksoy'un da belirttiği gibi, Osmanlı döneminde müzikle uğraşma geleneğinin erkekler için bile başlı başına profesyonel bir uğraş olmaması ve müziğe karşı beslenen hislerin karışık olmasıdır (Aksoy, 2014, s. 1461-1462). Bununla birlikte, II. Bayezid, IV. Murad, IV. Mehmed, I. Mahmud, III. Selim, II. Mahmud, I. Abdülaziz, V. Murad, V. Mehmed, VI. Mehmed gibi pek çok padişahın bestecilikle ya da icracılıkla meşgul olmaları (Çolakoğlu Sarı, 2014, s. 53) müzikle ilgili olumsuz önyargılara rağmen, müziğin oldukça yaygın bir uğraş olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Ayrıca Türkiye'de yaşayan pek çok Osmanlı Müziği dinleyicisinin besteci ismi olarak hemen akla gelen Buhurîzâde Mustafa İtrî'den Tanburî Mustafa Çavuş'a, İsmail Dede Efendi'den Hacı Arif Bey'e, Şevki Bey'den Tanburî Cemil Bey'e çok sayıda besteci ismi sayılabilir.

Osmanlı'da müzik, sevilen ve hemen hemen her evde ilgilenilen bir uğraş olmasına rağmen, hiçbir zaman asıl meslek olarak düşünülecek bir "üst meslek" grubuna çıkamamıştır. Bu durum, kadınların müzikte gelebileceği ileri seviyenin genel hatlarıyla erkeklerle rekabet etmek olarak yorumlanmamasının bir diğer sebebi olabilir ve kadınlar müzik besteciliği veya icracılığında ne kadar üst düzeyde olurlarsa olsunlar, erkeklerin gözünde kadınların ev içinde sürdürecekleri zararsız bir alan olarak kalmıştır. Öte yandan, Müslüman kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu düşünüldüğünde, bu iş için yalnızca Gayrimüslim kadınların uygun görülmesi önemli bir nokta olarak görülebilir. Bu noktada kadınlar ve erkekler arasında bir ayırım gözetilmesinin

yanında, Müslüman kadınlar ve Hıristiyan kadınlar arasında kurulmuş bir hiyerarşinin varlığından söz etmek yerinde olur. Müslüman kadınlar erkeğe ait kutsal bir nesne olarak evlerinde saklanırken, onların yerine ahlaki olarak aynı düzeyde görülmeyen Gayrimüslim kadınların bu işi yapması, kadının değerine ilişkin bir ipucu vermektten çok, müziğin ne düzeyde saygı duyulan bir konumda olduğuna ilişkin ipucu sağlayacaktır.

Batıda ise, müzik üst düzey yaratıcı uğraş olarak 19. yüzyıl itibariyle nispeten daha fazla saygı gören, bir meslek konumundaydı ve bu işle uğraşan erkekler, erkek yaratıcılığına ve zekasına prestij kazandıran bir alanda, daha aşağı bir varlık olarak görülen kadınlarla bu alanı paylaşmaya yanaşmamışlardır. Bu sebeple kadınlar ve erkekler arasında rekabet daha şiddetli olmuş, Müslüman kadınların da paylaştığı “evde oturma” kaderi, Batı’da daha farklı bir yol üzerinden kadınları bulmuştur. Erkekler, kadın ve erkek farkını, verilerin çarpıtıldığı sözde bilimsel ispatlara dayanarak meşrulaştırmışlar ve kadını erkek egemen alanlardan bu yolla uzak tutmaya çalışmışlardır. Dini referanslarla yönetilen Osmanlı’da ise böyle bir duruma gerek kalmamasının önemli bir etken olduğu savunulabilir, dolayısıyla kadınların icracı ve besteci olarak düzeylerinin erkeklerle kıyaslanacak olanağı sosyal ortamlarda erkeklerle bulunma olasılığının Batı’ya göre çok daha düşük olması sebebiyle çok daha azdır.

Batı’da, kadınların doğuştan gelen eksiklikleri veya daha nazik bir ifadeyle farklılıkları yüzünden besteci olamayacakları görüşü, 1750’li yıllardan kadınların kendilerini akademik müzik çevrelerine eşit şartlarda –en azından görünürde- kabul ettirmeyi başardıkları 20. yüzyıla kadar, pek çok tarihe geçmiş felsefeci, sanatçı, müzisyen tarafından ifade edilmiş ve kayıtlara geçmiştir. Dünyaya ilişkin düşüncelerinde çoğu kez liberal bir eşitlik anlayışı sergileyen ünlü düşünürlerin, kadınlar söz konusu olduğunda bu denli negatif tutumlar izlediğini görmek düşündürücüdür.

Fransız yazar Guy de Maupassant, Fransız düşünür Jean Jacques Rousseau, Alman düşünür Immanuel Kant gibi dönemlerinin en önemli isimleri, kadınların erkeklerle eşit derinlikte olmadıklarını, zekâ sahibi varlık olan erkekleri kadınların güzellikleriyle tamamladıkları gibi argümanlarla kadınların

yetersizliklerine ilişkin pek çok düşünce öne sürdüklerinden önceki bölümlerde bahsedilmişti (Gates, 2006, s. 1-2). Schopenhauer ise kadınların sanat dallarında yüksek düzeyde bir eser üretememiş olmalarını, “en yüksek deha biçimi olan objektif ve soyut düşünme yetersizliğine” bağlayarak, iyi bir ev hanımı olmanın genç bir kadının eğitimindeki başlıca hedef olması gerektiğini belirtmiştir (Schopenhauer’dan aktaran: Gates, 2006, s. 3).

Zeynep Gülçin Özkişi de “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye’de Kadın Besteciler: Tanzimat’tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Kadın Besteciler ve Yapıtları” adlı doktora tezinin ilgili bölümlerinde, Klasik Batı Müziği tarihinde Avrupa ve Amerika’da kadınların maruz kaldıkları ayrımcılıklarla ilgili detaylı bilgiler sunmakta ve Eugene Gates ile benzer noktalara değinmektedir (2009).

Söylenbilir ki düşünürlerin ve daha birçoğunun göz ardı ettikleri nokta, kadınların yetiştirildiği toplum düzeninin içinde eksik bırakıldıkları yönleri, onların doğalarının bir sonucu olarak yorumlamalarıdır. John Stuart Mill, bu durumu: "Alışılmış olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere hizmet etmesi evrensel bir gelenek olduğuna göre, bu gelenekten kopmak doğal olarak doğadışı görünür" şeklinde açıklamıştır (Nochlin, 2014, s. 128). John Stuart Mill’in sözlerinden de çıkarılabileceği gibi, geçmişte pek çok bilim insanı, toplumsal düzenin yarattığı sonuçların yalnızca birer sonuç olduğunun farkına varmak yerine, doğanın sırlarını çözmeye çalışırken toplumun mevcut düzenini doğayla bağdaştırmak ve insanlar tarafından kurulmuş hatalı toplumsal düzeni doğallaştırmak gibi hatalı bir sonuca ulaşmışlardır. Bu durumun uzun vadede, kadınların toplumsal şartlar sebebiyle içinde buldukları pozisyonlardan kurtulmalarını daha fazla zorlaştırmış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kadın bestecilerle ilgili olarak ise Mill, bir kadın hakları savunucusu olarak yine çağının oldukça ilerisinde yorumlarda bulunmuştur. 1865’te yazdığı bir yazısında kadınların arasından büyük besteci çıkmamasını, müzik teorisi alanında yeterince eğitim almamalarına ve yalnızca icracı olarak eğitilmelerine bağlayarak, “bestecilik yeteneğinin açığa çıkabilmesi ve büyük yaratılar ortaya koyabilmek için çalışma ve bu amaca yönelik profesyonel düzeyde adanma” gerektiğinin altını çizmiştir (Mill’den aktaran: Gates, 2006, s.5).

Özetle söylenebilir ki, kadınlar toplumsal olarak dünyanın her yerinde sistematik şekilde ayrımcılığa uğrarken, bu ayrımcılıklar kendini çoğu zaman doğanın kanunu, yaratılış gibi kılıflar altında göstermiş; kadınların yerini bilmesi gerektiği uyarısı her fırsatta yapılmıştır. Kadınların toplumsal düzen gereği erkeklerden ayrı mekânlarda yaşamlarını sürdürdüğü kapalı toplumlarda ayrımcılığın biçimleri değişse de öz itibarıyla kadınlar akademik müzik çevrelerinde –diğer akademik alanlarda da olduğu gibi- hep ikincil kalmışlardır. Kadınları destekleyen az sayıda düşünür ise günümüzün mantığına yakın yorumlarıyla olması gerekeni o dönemde bile savunabilmişlerdir Buna karşın, müzik tarihi boyunca kadınlara yönelik ayrımcı tutumların varlığı açısından, Türkiye ile Batı arasında, Türkiye lehine Bülent Aksoy'un savunduğu kadar büyük bir fark olmadığını söylemek mümkündür.

BÖLÜM 2: TÜRKİYE'DE KADIN KİMLİĞİ VE İNŞASI ÜZERİNE

Türkiye'de kadın kimliği sorunu, Osmanlı dönemi ile Cumhuriyet dönemi arasında kökten ve ani bir değişim geçirmekten çok, farklı eğilimlerin yer yer birbirine eklenmesi yer yer ise çatışması biçiminde ortaya çıkmıştır (Berktaş, 2015; Kandiyoti, 2015). Kadın kimliği üzerine yapılan tartışmalarda sıklıkla önümüze çıkan ataerkillik kavramı bu noktada önemli bir yer tutar. Weber'e göre ataerkillik, genellikle hem ekonomik hem de akrabalık bağlarıyla bağlı bir toplulukta, otoritenin babaya ait olduğu ve tüm hane halkının onun otoritesine itaat ettiği bir sistemdir (Weber, 1995, s. 337-38). Bu tanıma rağmen, aslında ataerkillik kavramını tek bir cümleye sığdırmak zordur. Kandiyoti, bu zorluğu aşmak amacıyla "ataerkil pazarlık" kavramını öne sürerek, bu kavramı "kadınların içinde yaşadıkları ve içselleştirdikleri, etkileşim içinde oldukları, hatta kendilerine sağladığı güvenceler sebebiyle benimsedikleri bir yapı" olarak tanımlar ve kadınların ataerkilliğe gönüllü olarak taviz verirken, karşılığında da bazı kazançlar sağladığından söz eder (Kandiyoti, 2015, s. 131-144). Ataerkil yapı, biraz da ataerkil pazarlık sayesinde egemen sistem içinde biçim değiştirerek varlığını korurken, kadın kimliği farklı ideolojilere göre farklı tanımlanmış; kadınlar, içinde yaşadıkları ve kabul gördükleri toplumsal yapıların kadını tanımlayış biçimlerini çoğu kez içselleştirmiş görünmektedir. Bu çalışmadan edinilen gözlem ve mülakatlara dayanarak bestecilik özelinde de benzer durumlarla karşılaşıldığı savunulabilir. Batı'dan farklı olarak Türkiye'de feminist hareket çok daha parçalı ve tarihsel olarak iniş çıkışlar barındıran bir oluşum sergilediğinden dolayı, üzerinde uzlaşmış tek bir kadın kimliği de kadınların tümünün onayladığı tek bir kadın özgürlük hareketi de ortaya çıkmamıştır. Yine aynı sebeple, kadınların, içinde kabul gördükleri toplumsal gruplara, kendilerini tam olarak ifade etmeyen geniş kapsamlı bir kadın hareketinden daha fazla aidiyet duymuş oldukları söylenebilir. Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarına kadar süren siyasi çalkantılar ise kadın hakları konusunun çoğu kez geri planda kalmasına ve yer yer de parçalı durumda gelişmesine sebep olmuştur. Bu çalışmada kadın bestecilerle yapılan mülakatlar da kadın bestecilerin sosyal hayattaki çalkantıların etkisiyle kadın

besteci sorununun üstünde düşünmek için yeterli fırsat bulamadıklarını göstermektedir.

Türkiye'deki kadın çalışmalarına genel hatlarıyla bakıldığında, üzerinde uzlaşılmış tek bir kadın kimliği, tek bir ayrımcılık anlayışı ve kadınların ayrımcılığı nasıl aşacaklarına ilişkin tek bir feminist görüş olmadığı söylenebilir. Tek bir ülke içinde bile bireysel kimliğin inşası büyük farklılıklar gösterirken, ülkeler arası alana girildiğinde konu daha da karmaşık bir hal almaktadır. Kandiyoti'ye göre, "bir ülkede özgürlüğü kısıtladığı düşünülen bir konu, başka bir ülkede özgürlüğün simgesi olarak görülebilir veya bir ülkede özgürlüğü kısıtladığı düşünülen bir unsur, başka bir ülkede özgürlük sembolü olarak yorumlanabilir". Gerek ülke içindeki ilişki ağları, gerekse ülkeler arası ilişkilerin etkisi, sömürgecilik ve emperyalizme karşı koymak gibi kavramlar, başlı başına kadın kimliğini etkileyen faktörlerden biri de olabilmektedir (Kandiyoti, 2015, s.95). Bu noktada, kadın kimliğinin baskılanmasının, toplumların birbirinden farklı olduklarını vurgulamalarının aracı haline geldiği söylenebilir

Kandiyoti, modernleşmenin dünya genelinde kabul gördüğü 50'li ve 60'lı yıllardan itibaren kadının ailedeki ve toplumdaki yerinin "geleneksellikten modernliğe geçişle birlikte evrimleşeceği ve böylelikle daha eşitlikçi bir düzene varılacağı" düşüncesinin yaygın olduğundan söz eder (a.g.e, s. 9). Bu tahminler umulan sonucu vermemiş ve ataerkillik varlığını biçim değiştirerek sürdürmüştür. Bu biçim değişikliklerini takip etmenin yolu ise ataerkil bakış açısını tarihsel süreç içinde tek başına analiz etmekten geçer. Bu tezin konusunu oluşturan toplumsal cinsiyet rollerinin bestecilerin kariyerlerine olan etkisi de bu analizle bağlantılı veriler sunar. Klasik Batı Müziği ve Klasik Osmanlı Müziği tarihlerinde kadın bestecilerin konumlarıyla, günümüzde, Türkiye'de Klasik Batı Müziği ile uğraşan kadın bestecilerin konumları incelendiğinde, genel tarihsel bağlamla paralel sonuçlar ortaya çıkar. Çağdaş erkek bestecilerin yorumları ise kadın bestecilerin eskiden olduğu gibi yoğun bir ayrımcılığa maruz kalmadığını göstermekle birlikte, değişen bakış açısının kadın bestecilerin konumuna günümüzde bile tam olarak etki etmediği görülebilir.

Tarihsel süreçte kadınların eşitsizliklere maruz kaldığı ilk dönemi aradığımızda çoğu araştırmacı, yerleşik yaşama geçilmesini ve avcı ve toplayıcı hayatın bırakılmasını ataerkil kültürün başlangıcı olarak kabul eder (Harman, 2017, s. 29). Kandiyoti'ye göre "Yerleşik yaşama ve tarım toplumuna geçişle birlikte ürün ve mülkiyet üzerinde söz denetim gerektiren bir toplumsal yönetim biçimine geçilmiş ve bu durum kadının iş gücü ve doğurganlığı üzerindeki denetimi de beraberinde getirmiştir". Buna paralel olarak "çok tanrılı ve tanrıçalı"⁷ dinlerden tek tanrılı ve tanrının bir baba figürü olarak algılandığı dinlere geçiş süreci yaşanmıştır (Kandiyoti, 2015, s. 10). Bu süreç ufak tefek farklılıklarla binlerce yıldır devam etmiş, ancak çok yakın bir dönemde, üretim araçlarının ve biçimlerinin değişimi ile birlikte, belki de ancak son yüz elli yıldır kadınların sesi bilinçli ve örgütlü olarak duyulmaya başlamıştır. Dünya genelinde örgütlü bir kadın hakları savunusunun ortaya çıkışı, kadınların eşitsizliklere maruz kalmasının tarihiyle kıyaslandığında hala çok yeni gibi durmaktadır.

Buna ek olarak, erkek egemen alan da erkeklerin tümünün eşit derecede egemen olduğu yekpare bir alan olarak görülemez. Tıpkı kadınlarda olduğu gibi burada da egemen olanlar ve olamayanlar biçiminde bir ayırım gözlemek mümkündür. Dahası, sistem içinde egemen olmayan erkeklerle, egemen olmayan erkeklere göre daha fazla güç sahibi olan kadınların varlığını gözlemek de mümkündür. Erkek egemen alan, sistem içinde ikincil kalan erkekler için de kadınlara yarattığı zorlukların benzerlerini yaratır. Connell bu durumu, "hegemonyacı erkeklik" kavramıyla açıklamıştır (Connell, 2017, s. 246). Bu kavram, adını Gramsci'nin hegemonya kavramından alır. Gramsci'ye göre egemenliği elde etmek için her daim devam eden bir mücadele vardır ve egemen sınıf, karşıt gruplar üzerinde mevcut düzeni ve egemenliğini korumak amacıyla zorunlu olarak bir güç uygular (Dural, 2012 s. 312). Egemen sınıf, kültürel araçlar yoluyla karşıt gruba kendi değerlerini benimsetir ve içselleştirmelerini sağlayarak gücünü pekiştirir (Aytaç, 2004, s. 118). Connell'a göre ise, toplumsal cinsiyet psikolojisinde kadınlar ve erkeklerin, dış görünüş, düşünüş biçimi, yetenekleri, kişilikleri gibi özellikleriyle birbirlerinden net sınırlarla ayrıldıkları varsayılırken, gerçekte bu düşünce ideolojiktir ve erkek

⁷ Tanrıların erkek ve kadın cinsiyetleri ile özdeşleştirildiği pagan dinler kastediliyor.

egemen toplumsal anlayışa hizmet eder. Bu durum, “bir kadın gibi” veya “bir erkek gibi” şeklinde nitelenen davranışların varlığıyla açıkça ortaya çıkar (Connell, 2017, s. 246). Dolayısıyla kadın ve erkek kimliği oluşumu, her şeyden önce kendilerine yüklenen cinsiyet rolleri eşliğinde toplumsallaşmalarından kaynaklanır gibi durmaktadır. Toplum bu rolleri daima yeniden üreterek, bitmeyen bir döngü içinde erkeklik ve kadınlık tanımlarının kendini tekrar etmesini sağlar ve kadınlar da erkekler de çoğu kez içinde kendilerinin de sıkıştıkları bu cendereden, gündelik hayattaki konfor alanları ve küçük çıkarları sebebiyle çıkmayı bir türlü başaramazlar.

Belirtildiği gibi, erkek egemen alanın kadınlar yanında erkekler için de zorlukları bulunur. Connell’in “hegemonyacı erkeklik” kavramı, her topluma belirli bir evrede hâkim olan bir erkeklik söyleminin yanı sıra ezilen, ikincil kalan ve bastırılan erkeklikler olduğunu ortaya koyar (Connell, 2017, s. 268). Hegemonik erkeklik, silah zoruyla kazanılmış ve diğerini yok etmeye dayalı bir güç savaşı olmaktan çok, kültürel süreçlerin örgütlenmesi sırasında kazanılan toplumsal üstünlüktür; kazanan taraf, diğer tarafın ikincil kalmasına sebep olur (a.g.e, s. 269). Bu süreç, kamusal ve simgesel bir süreçtir (a.g.e, s. 270). Bu bağlamda, Türkiye’nin ataerkil toplum düzeni içinde yaşayan erkeklerin, çevrelerindeki kadınları (ve diğer erkekleri) otoriteleri altında tutmalarının gerekliliğinin yalnızca ikincil konumda olan erkekler için değil, hegemonyanın en üstünde yer alan erkekler için bile büyük bir gerilim olduğu söylenebilir. Çünkü onlara sunulan alternatif ya otorite olmak ya da başka bir erkeğin otoritesini kabul etmektir. Otoriterleşme, bir erkeğe kişisel alanını ve kimliğini korumanın tek yolu gibi gösterilmektedir. Otoriteyi kaybetme korkusu ise bilinen ve mümkün olduğu sanılan tek erkek kimliğinin dağılması anlamına gelir. Böylelikle ikincil erkekliklerle kadınlık bir noktada benzer olumsuz anlamları barındırırken, hegemonyanın en tepesindeki kişi bile konumunu kaybetme korkusu ile gerçek anlamda mutlu olamaz, ancak oturmuş düzeni reddetme şansı da yoktur. Örneğin, babasının, meslek seçimi yapmak gibi bir konuda zamanında kendisine dayatılan roller dışında bir seçim yapamadığından söz eden bir erkek besteci (EB6), kendisi bu seçimi yapabildiği ve az para kazanmayı göze alarak besteci olduğu için babasının kendisini içten içe kıskandığını düşünmektedir. Bu

çarpıcı bir noktadır, çünkü sözü edilen baba, otoritesini çocukları üzerinde göstermeye çalışırken, amacını para kazanmaya indirgediği kendi hayatından da memnun değildir. Bu gözle bakıldığında, Kandiyoti'nin deyişiyle "Hegemonyaya dayanan ve baba otoritesinin mutlak olduğu bir toplumda erkek çocuğu olmanın beraberinde getirdiği psikolojik yükleri de hesaba katmak gerekir" (Kandiyoti, 2015, s. 19). Yalnızca kadınlar değil, erkekler de ataerkil toplum düzeninin güçlükleri altında zorluklar yaşamakta ve mevcut toplumsal düzenin dayatmalarının izleri onların hayatlarında da görülmektedir. Görüşülen erkek bestecilerin büyük çoğunluğu meslek seçimlerinde ailelerinin itirazlarıyla karşılaşmışlardır ve bu itirazların sebebi, ev geçindirme gibi kalıplaşmış erkek rollerinin evlatları tarafından yerine getirilemeyeceğinden duyulan endişedir. Görüşülen 11 erkek besteciden 7'sinin (EB1, EB3, EB4, EB5, EB6, EB7, EB8) ailelerinin profesyonel olarak müzikle uğraşmalarına karşı çıktıklarını bildirmeleri bu toplumsal kaygının yansıması sayılabilir. Kadınlar söz konusu olduğunda ise 11 kadın besteciden yalnızca 2'sinin ailelerinin bu işin meslek olmasına karşı çıkmasının toplumdaki ev geçindirme rolünün erkeğe düşmesi ile açıklanması mümkündür. Burada, Türkiye'de kadının çalışmasının ev için birincil ihtiyaç olarak görülmediği ve kadınlar, çalışma hayatında aktif olarak rol almalarına rağmen bu algının fazla değişmediği biçiminde bir sonuca varmak mümkündür. "Hegemonik erkeklik" anlayışı bağlamında ise bu durum, erkekler açısından ekonomik gücü elinde tutmanın erkeklik kimliği ile özdeşleşmiş olması biçiminde yorumlanabilir ve erkek besteciler için bunun bir dezavantaj olduğu çıkarılabilir.

19. yüzyılda Freud ve sonrasında da takipçileri, kadınların ve erkeklerin birbirinden belirgin şekilde farklı duygusal özelliklere sahip olduğunu savunmuşlardır ve bu durum, sonunda bilimsel görünümlü spekülasyonlar yoluyla "kadınların çifte standarttan yemek pişirmeye, hırçınıktan adet öncesi gerilime ve kadınların mobilyalara düşkün olmalarının nedenlerine kadar pek çok şeyin kayıtsızca açıklanmasına" yol açmıştır (Connell, 2017, s. 247). Berktaş'a göre ise Türkiye'de ise aynı dönem çok daha din referanslıdır. Fakat argümanlar büyük bir benzerlik taşımakta, yalnızca referans "kadının fitrat gereği erkekten farklı ancak erkeğin tamamlayıcısı olduğu yönündedir" (Berktaş, 2015, s. 98-99). Yine Connell'in belirttiği gibi, tarih boyunca pek çok kişilik testi,

kadınlarla erkeklerin birbirlerinden farkını araştırırken, bu testlerin kendileri, yapıları gereği, kadınlarla erkeklerin farklılıkları üzerinde yoğunlaşılmasına ve istatistiksel açıdan önemli bir fark ortaya çıkmıyorsa, bu çalışmanın yayınlanmamasına yol açmıştır (Connell, 2017, s. 248). Bu bağlamda, geçmişte aslında cinsiyet farklılığı üzerine yapılan araştırmaların çoğunun, bu farkların olmadığı alanları saptamayı çok fazla ihmal ettiği veya yalnızca cinsiyet farklılıklarını saptamayı amaçladığı söylenebilir. Bu durumda bilimsel bakış açısının, toplumda var olan klasik önyargıları pekiştirme işlevi gördüğü ve hatta bilim insanlarının bile her ne kadar objektif olmayı amaçlasalar da içinde yaşadıkları toplumun etkisi altında oldukları söylenebilir. Çoğunlukla cinsiyet farklılıklarını cinsiyet rollerinden ayırmak oldukça güçtür; bu ikisi birlikte tek bir kavramda bulanıklaşmaktadırlar (a.g.e, s. 249). Eğer cinsiyet rolleri toplum tarafından aile ve eğitim aracılığıyla mütemediyen yeniden üretiliyorsa, cinsiyet farklarının toplumsal etkiden bağımsız olarak nasıl tek başına ölçülebileceği konusu karanlık görünmektedir.

Connell'a göre bu türde yapılan son seksen yılı kapsayan araştırmaların esas bulgusu, psikologların üzerinde çalıştığı insan topluluğunda kadın ve erkek arasında muazzam bir psikolojik benzerlik olduğudur; blok farklılıklar çok azdır ve eğer hem yazarların hem de okurların kültürel önyargıları olmasaydı uzun süre önce bu çalışmalardan cinsiyet farklılığı yerine cinsiyet benzerliği araştırmaları olarak söz edilebilirdi (Connell, 2017, s. 250).

Nochlin ise, kadınlar ve erkekler arasında, henüz yeterince toplumsallaşmanın olmadığı çocukluk dönemindeki benzerliklerin farklardan çok daha fazla olduğuna ve toplumsallaşma aşaması çok erken gerçekleştiği için çocuğun, toplumsallaşmanın kendisine yüklediği bilgileri de doğal zannettiğine dikkat çeker (Nochlin, 2014, s. 135). Nochlin'e göre:

Piaget ve başka bazı kuramcılar, genetikle ilgili araştırmalarında, küçük çocuklarda mantığın ve hayal gücünün gelişiminde zekânın -ya da buradaki bağlamda dehanın sabit bir öz değil, dinamik bir süreçte gelişen bir olgu olduğunu, bir öznenin belli bir durum karşısındaki davranışı olduğunu vurgulamışlardır. Çocuk gelişiminin başka alanlarında yapılan araştırmaların da işaret ettiği gibi bu yetenekler, ya da bu zeka, bebeklikten itibaren yavaş yavaş, adım adım gelişirken, uyarlanma örüntüleri belli bir ortamdaki öznedeki öyle erken bir dönemde yerleşir ki, deneyimsiz gözlemciye doğuştanmış gibi görünebilir (a.g.e, s. 135).

Kadın ve erkek bestecilerle yapılan mülakatlarda bu durumu açıklayacak örnek durumlar görmek mümkündür. Kadın bestecilerin çocukluktan itibaren biçimlendirildikleri cinsiyet rollerini benimsemiş olduklarını görmezlikten gelmek mümkün olmamakla beraber, erkeklerle geçmişe göre eşit şartlarda sosyalleştikleri için hem kadın hem de erkek bestecilerin benzer mesleki ve toplumsal sorunlardan benzer şekilde söz ettiği görülmektedir. Bestecilerin verdikleri cevaplar, kadın zihni ve erkek zihninin farklılıklarını yansıtmaktan çok, hayatta benzer sorunlar yaşayan meslektaşların ortak tepkilerini dile getirmekte ve Connell'in ve Nochlin'in görüşlerini doğrulamaktadır. Özetle toplum, insan davranışlarını belirlemekte en önemli etkidir ve kadınlık ve erkeklik kavramları tek başlarına durağan ve sınırları net çizilmiş alanlar değildir. Connell'in da belirttiği gibi, kadınlık ve erkeklik birer öz değil, belirli ilişkilerin yaşanma biçimlerini içeren birer bağlamdır (Connell, 2017, s. 263). Dünyanın her yerinde ve Türkiye'de kadınların konumu cinsiyet rollerine göre şekillenirken, toplumsal sorunlar arasındaki benzerlikleri de gözden kaçırmamak önem taşımaktadır. Görüşülen 22 kadın ve erkek besteciden 17'si ülkenin kültür sanat politikalarının veya genel koşullarının mesleki yaşantılarına olumsuz etkileri olduğundan söz etmişlerdir ve cinsiyetlerinden bağımsız olarak cevapları ortaktır. KB1, çok fazla emek verip karşılığında hiç ekonomik getirisi olmaması sebebiyle çocuğunun kendi mesleğini seçmesini istemeyeceğini, KB3 ve KB5 ise yurtdışında yaşadıkları için daha iyi koşullarda mesleki hayatlarını sürdürebildiklerini belirtmişlerdir. EB3, EB6, EB8 ve EB10 kadın ve erkek bestecilerin "fakirlikte eşit" olduklarını savunmuşlardır. KB4, sanat dendiğinde yalnızca biletleri pahalı ancak niteliği düşük "Show"⁸ türü işlerin anlaşıldığını söylerken, KB11 "gerçek sanatçının kim olduğunun anlaşılmadığını" öne sürmüştür. KB7 yabancı ülkelerle kıyaslandığında çalışma saatlerinin uzunluğu sebebiyle bestecilik çalışmalarının aksadığını belirtirken, KB8 ise Türk lirasının döviz karşısındaki değerinin azlığı sebebiyle yurtdışındaki konserlere, festivallere ve notalara erişimin kısıtlı olduğundan söz etmiştir. Bu çalışma toplumsal cinsiyet faktörlerini saptamak için yola çıkmış olduğu halde bestecilerin hepsinin söz

⁸ Eğlence mekânlarında sunulmak üzere, sanatsal kaygıdan çok, müşterilerin ilgisini çekmek üzere yazılan müzikler ve yüksek ücretler ödenen düşük nitelikli müziksel etkinlikler kastediliyor.

ettiği ortak sorunlar saptanmıştır ve bu sorunlar da başlı başına yeni bir araştırma konusu olabilecek niteliktedir.

Elbette cinsiyet ayrımcılığının etkisinin, diğer sorunların yanında göze çarpmayacak kadar azaldığı söylenemez. Türkiye özelinde Osmanlı'nın son dönemlerinde gerek Kandiyoti'nin ülkede Padişah otoritesi ile evde baba otoritesini özdeşleştirerek, demokrasiye geçişin erkekler açısından hegemonyadan kurtulmak anlamına geldiğini ve bunu erkek kardeşlerin kendi aralarında dayanışma kurma biçimi olarak ele almaları ise hegemonyanın reddi bağlamında güzel bir örnektir (Kandiyoti, 2015, s. 19.). Ancak Batı'da da Türkiye'de de klasik ataerkil otoritenin kırılmasının, kadınlar açısından beklenen sonucu vermemiş olduğu söylenebilir. Kadınlar hala ayrımcılığa uğramaktadır. Kandiyoti, demokrasileri bu sebeple babanın otoritesinin kırıldığı bir düzen olarak tanımlarken, kardeşlerin eşit ve özgür olacağı ideal sistemin, sadece erkek kardeşleri kapsadığının, kız kardeşleri ise dışarıda bıraktığının altını çizer (Kandiyoti, 2015, s. 164). Hegemonya her dönemde biçim değiştirerek varlığını sürdürmektedir. Berktaş da değişen toplumsal koşulların erkeklik kimliği üzerinde yarattığı tehdit algılaması karşısında modernleşmeci erkek, ulusçu/Batıcı kız kardeşiyle özgürleşmek noktasında ittifak yapmaya cesaret edemezken, ataerkil kalıplar konusunda kendisini gelenekçi/İslamcı erkek kardeşine daha yakın hissetmekte ve bu, bilincinde ve kişiliğinde bir yarılmaya yol açmakta olduğu düşüncesinde Kandiyoti ile hemfikirdir (Berktaş, 2015, s. 109). Ona göre ulusun inşasında ancak simgesel olarak katılmasına izin verdikleri "kız kardeşlerini" ötekileştirerek onları iyi zevcelik ve annelikle sınırlandırmak için ellerinden geleni yapan Kemalist babaların, bir yandan da kızlarını bağımsızlık yönünde desteklemeleri, onları güçlendirmeye çalışmaları belki de bilinçaltında bu bölünmeyi ortadan kaldırmaya yönelik bir çabaydı (Berktaş, 2015, s. 110-111). Klasik Batı Müziği besteciliği özelinde ele alacak olursak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların pozitif ayrımcılık denebilecek düzeyde destek görmelerine karşın, Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon Bölümü'nde yaklaşık 40 yıl, hiç kadın besteci yetişmemiş

olmasının⁹, oturmuş ataerkil düzende yalnızca gücün el değiştirmesiyle, ataerkillik durumunun kendisinde ise kültürel bağlamda pek fazla değişim olmamasıyla açıklanması mümkündür. İlerleyen yıllarda bu durum çok daha azalmış olsa bile, bu düşünce yapısının kalıntıları günümüzde bile varlığını sürdürmektedir.

Bu bağlamda Türkiye'deki Osmanlı'dan itibaren süregelen kadın sorununu tarihsel dönemlere ayırarak ele almak faydalı olacaktır.

2.1. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E KADAR KADIN KİMLİĞİ

Osmanlı toplumunda, İngiliz ya da Amerikan süfrajeterlerinin¹⁰ eylemlerinin aynısını ve kitleliliğini aramanın doğru olmaması bir yana, iki toplum arasında önemli benzerlikler kadar farklılıklar da olduğunu ve bu farklılıkların bazılarının kadınlar açısından can alıcı önemde olduğunu unutmamak gerekir (Berktaş, 2015, s. 95). Buna karşın Osmanlı'da hiçbir kadın hareketi olmadığını söylemek de doğru olmaz. Okuma yazma bilen ve Osmanlı burjuvazisine mensup aydın kadınların yurt dışındaki gelişmeleri takip ederek Osmanlı döneminde başlattıkları kadın hareketi, Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürmüştür. Hatta II. Meşrutiyet döneminde Meclis-i Mebusan'ın açılışını kadınların da izlemesine izin verilmezse, "biz de İngiliz kadınları gibi parlamento önünde nümayiş yaparız." diye tehdit savurdıkları da bilinmektedir (Akt. Berktaş, 2015, s. 95). Berktaş, ataerkilliğin İslam'ın sınırlarını aştığı ve kadınların ezilmesini salt İslam'a bağlamanın yanlış olduğu saptamasına katılmakla birlikte, Osmanlı Devleti'nin bir "şeriat devleti"¹¹ olmasının ve İslam'ın yalnızca dinsel alanda değil kültürel alanda fiziksel mekana da yansıyan etkisinin, Osmanlı feminizmine ilişkin analizlere mutlaka dahil edilmesi gerektiğini savunur (a.g.e,

⁹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın arşivini açarak mezunlar listesini incelemem için yardımını esirgemeyen Prof. Dr. Türev Berki'ye teşekkürlerimi sunarım.

¹⁰ "Suffragette" veya Türkçe okunuşuyla süfrajete kelimesi ilk kez 1906'da bir İngiliz gazetesinde yayımlanan makalede oy kullanma hakkı için mücadele eden kadınları tanımlamak için kullanılmıştır. Emily Pankhurst'ün öncülük ettiği bu harekette kadınlar hakları uğruna cezaevine düştüler ve hatta işkence gördüler (Adıgüzel ve Görmez, 2017:165).

¹¹ Osmanlı Devleti'nin şeriat devleti olup olmadığı tarihsel bir tartışma konusu olmakla beraber, bu tezin ana konusunun dışında kalması açısından üzerinde durulmayacaktır.

s. 96). Bu sorunun, Osmanlı'nın Cumhuriyet'e aktardığı mirasın bir parçası olduğunu söylemek mümkündür. Kadın sorunu, bu dönemden itibaren farklı siyasi görüşlerin farklı bakış açıları altında şekillenmiş ve bu bakış açılarının yarattığı kırılmalardan kurtularak bütüncül bir sonuca varamama veya bütüncül bir kadın hareketine bağlanamama dezavantajını hala korumaktadır.

Berktaş'a göre Osmanlı hukukunda kadın-erkek eşitsizliği, kadının aleyhine olarak, kurumsallaşmış durumdaydı. Osmanlı toplumunda Tanzimat sonrasında yaşanan değişimler, kadınlar açısından bir eşitlik yönünde adımlara yol açsa da, diğer yandan bu eşitliğin çerçevesinin devlet tarafından çizilmesine ve deyim yerindeyse kadınlar üzerinde yeni bir "efendi"nin de ortaya çıkmasına yol açtı (a.g.e, s. 98). Kadınlara hakları yasalarla verilirken aynı anda hakların sınırları da resmi olarak belirlenmektedir. Özünde bu durumun cumhuriyet döneminde de değiştiği söylenemez. Dolayısıyla söylenebilir ki Cumhuriyet ve beraberinde getirdiği modernleşme, kadınların eşitsizlik sorununun çözülmesini kendiliğinden sağlayamamıştır.

Osmanlı'da okuryazarlık oranının genel olarak çok düşük olması, kadın hareketini yalnızca burjuvazi ile sınırlarken, Anadolu'nun köylerindeki kadınlarla ilgili Cumhuriyet öncesine ait hemen hiç bilgi bulunmamaktadır. 1820'lerde genel okuryazarlık oranının yüzde 6, 1870'lerde yüzde 9, I.Dünya Savaşı öncesinde ise yaklaşık yüzde 20-30 civarında olduğu tahmin edilmektedir (Broadberry ve O'Rourke, 2010, s. 229; Unesco Education For all Global Monitoring Report, 2006, s. 192). Kadınların okuryazarlık oranı ile ilgili bağımsız bir veri bulunmamakla beraber çok düşük olan bu oran, burjuva kadınların bile kocalarından bağımsız yolculuk edemedikleri bir toplumda kadın hakları ile ilgili çalışmaları mekânsal olarak da büyük şehirlerle sınırlı olduğu anlamına gelmektedir. Köylerde kadın haklarıyla ilgili gelişmelerden büyük ölçüde uzakta bir hayatın devam etmesine rağmen, yalnızca yüzde 20 okuryazarlık oranına sahip bir toplumda bir kadın hareketinin gelişmiş olması dikkate değerdir.

Bu dönem kadın besteciler açısından irdelendiğinde ise, Osmanlı'nın Batılılaşma hareketinin özellikle saray kadınlarının müzik zevki üzerindeki etkileri görülür. Bu dönemde Sultan kızlarının ve harem kadınlarının Klasik Batı

Müziği eserleri besteledikleri görülmüştür ve bu eserlerin bir bölümü günümüze ulaşmıştır (Kosal, 2014; Aksoy, 2014a,b; Beşiroğlu, 2017). Buna karşın kadınların toplumsal açıdan hala tam olarak özgür olmamaları ve dini kurallara tabi olarak eve kapalı bir hayat sürmeleri kadınların müzisyen olmalarının önündeki en önemli engeldir. Saray kadınlarında bile durum böyleyken, okuryazar bile olmayan kadınların akademik bir müzik eğitiminden geçmesi ise söz konusu bile değildir.

2.2. 1920-1950 DÖNEMİ

Sosyal bilimci Ferhunde Özbay'a göre, bu dönemde Türkiye'de nüfusun yüzde 80'i köylerde yaşamaktadır. Tarımda çoğunlukla küçük aile işletmeleri ilkel teknoloji ile geçimlik üretim yapmaktadır ve uzun süren savaşlar ve kötü sağlık koşulları nedeni ile emek, özellikle erkek emeği kıttır (Özbay, 1993, s. 140). Kandiyoti, köylerdeki bu yaşam biçimini "klasik ataerkil düzen" olarak nitelendirir ve kararların yaşlılar tarafından verildiği, geniş aile düzenine sahip, doğurganlığın önemsendiği, katı cinsiyet ve yaş hiyerarşisi içeren düzenin etkin olduğunu belirtir (Kandiyoti, 2015, s. 28-29). Tarımda birikimin sağlanamaması nedeni ile ciddi yapısal değişimler gözlenmemektedir ve bu yüzden yeni Cumhuriyetin özellikle hukuk, eğitim ve siyasal yaşamda yaptığı reformlar çok sayıda, "küçük ve izole" köylere ulaşmamaktadır Özbay'a göre, bu yapı içinde sosyal hareketlilikten çok, ataerkil düzenin önceden belirlenmiş, demografik özelliklere göre sıralanan, statü farklılaşmalarından söz edilebilir (Özbay, 1993, s. 141). Dönemin köylerdeki yaşam biçimini şu şekilde özetler:

Cinsiyet ayrımı temeline dayanan ataerkil düzen içinde bireylerin statü kazanması yaşanmaları ile mümkündür. Diğer bir deyişle, aile içinde egemenlik ilişkileri cinsiyet ve yaş eksenleri çerçevesinde oluşur. Erkeğin kadına egemenliği doğa gereği olarak kabul edildiğinden sorgulanmayan, değişmeyen bir ilişki biçimidir. Yaş ekseninde ise durum bu kadar açık değildir. Yaşı küçük bile olsa bireyler erken evlenerek çocuk sahibi olduklarında yetişkin sayılabilirler, aksi durumlarda ise, yani yaşı geçmesine rağmen evlenip çocuğu olamayan egemenlik mücadelesinde kaybeden taraf olur. Dolayısıyla, hemen herkes evlenip, mümkün olduğu kadar çok çocuk doğurarak ailede kendi cinsiyetinden olan üyeler arasında bu egemenlik ilişkisini kurmaya çalışır (a.g.e, s. 141).

Kandiyoti'ye göre ise kadınların hayatını düzenleyen evlilik sözleşmeleri ise sıkı bir biçimde yerel toplulukların denetimine kalmıştı ve hala cumhuriyet aydınlarının geleneksel ve hatta geri diye niteledikleri törelere uygun olarak yapılmaktaydı. Böylelikle gelenek ve modernlik karşıtlığı, artık Batı'ya karşı Osmanlı gelenekleri anlayışından uzaklaşmış, köylülere ve aşiretlere karşı şehirli ve eğitilmiş seçkinleri kapsayacak bir perspektife doğru evrilmişti (Kandiyoti, 2015, s. 192). Bu yılların, toplumda köylü ve şehirli ayrımının en belirgin olduğu dönem olduğu söylenebilir.

Özby ise 1940'ların sonlarına doğru aile içinde huzursuzlukların arttığını ve oğulların babalarının ölümünü beklemeden evden ayrılmaya başladıklarını belirtmektedir. Öte yandan, tarımda modernleşme, tarım dışı iş olanaklarının artması gibi değişimler, erkekler arası egemenlik ilişkilerinin değişmesine neden olmuştur. Genç erkeğin güç kazanmasının yolu artık babasının işini devralmak değildir, kaç çocuk sahibi olduğunun da bir önemi kalmamıştır. Bu durum 1950'lere gelindiğinde iyice belirgin bir hal alacaktır ve şimdiden toplumsal hayatın gidiş yönünü göstermektedir (Özby, 1993, s. 143).

Özby köy hayatındaki ataerkil toplum anlayışını incelerken en önemli sorunun, 1950 öncesi döneme ilişkin gözleme dayalı yeterli çalışmanın bulunmayışı olduğunu saptamıştır. Dolayısıyla, bu döneme dayanan yorumların, o tarihlerde yapılmış "birkaç köy monografına ve bunlar çerçevesinde yapılan genel değerlendirmelere dayandığının" altını çizer (a.g.e, s. 131).

Aynı dönemde şehirlerdeki kadının durumu ise köydeki kadının durumuyla büyük bir zıtlık barındırmaktadır. Neredeyse söylenebilir ki şehirdeki kadınlar eğitim alanında ve kariyerlerinde desteklenmek bağlamında günümüzle kıyaslandığında bile Cumhuriyet tarihinin en şanslı kadın kuşağı olmuşlardır. Yine günümüzle kıyaslandığında köylü ve şehirli kadınların sahip olduğu eğitim olanakları arasındaki fark da en fazla bu dönemde belirgindir. İlerleyen yıllarda bu farkın azalmasının nedeni ise köylü kadınların eğitime erişimin olanaklarının şehirli kadınlarla aynı seviyeye ulaşmış olması değil, aksine, şehirli kadınların olanaklarının bir daha erken Cumhuriyet dönemi standartlarına ulaşmamış olmasıdır demek yanlış olmayacaktır.

Yine ilginç bir diğer nokta, bu dönemde kadınların iyi bir eğitim görmelerinin teşvik edilmesi ve seçme ve seçilme hakkı kazanmaları önemli bir cumhuriyet kazanımı olarak göze çarparken, kadınların hakları için hiç mücadele etmedikleri ve hakların onlara sunulduğu düşüncesinin günümüzde oldukça yaygın oluşudur. Aslında 1920'li yıllarda aslında hakları için mücadele eden kadınların yoğun çabalarını ve seslerini duyurma çalışmalarını görürüz. İlginç bir şekilde tarih içinde bu çabalar neredeyse tamamen gizli kalmıştır. Nezihe Muhiddin'in adı özellikle kadın çalışmaları alanıyla ilgilenen akademik çevreler veya konuya özellikle ilgi duyan entelektüeller haricinde pek bilinmez.

1920'li yılların başından itibaren Nezihe Muhiddin önderliğindeki Kadınlar Halk Fırkası ve Türk Kadınlar Birliği Grubu temsilcileri, kadının temsil hakkı için yoğun bir mücadele yürüttüler. Zihnioğlu'na göre Nezihe Muhiddin'in bu denli eşitlikçi görüşleri o yıllarda savunabilmiş olması, II. Meşrutiyet döneminden itibaren aydın kadınlar arasında olgunlaşan feminist düşüncelerin sonucudur (Zihnioğlu, 2013, s. 119). Muhiddin'e göre artık kadınların haklarını kazanmaları için uygun zemin oluşmuştu, cumhuriyet kadın erkek farkı tanımayan adil bir sistemdi ve eski sistemi kesin hamlelerle yıkıp yerlerine kuvvetli ve çağdaş ilkeler getiren Cumhuriyet, kadının mevcudiyetini canlı bir bilinçle anlayacaktı (a.g.e, s. 120). Ancak 1922'de hala meclisteki grupların liderleri arasında kadınların seçme ve seçilme olgunluğuna ulaşmış olmadığı üzerine tartışmalar da sürüyordu ve kadın nüfusun aile reisi erkek tarafından temsil edileceği düşünülüyordu. Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılında da Meclis'teki birinci grup olan Cumhuriyet Halk Fırkası ile ikinci grup, bu konuda bir görüş birliği içindeydi (a.g.e, s. 121). 4 Haziran 1923'te Vakıf gazetesine verdiği demeçte, Muhiddin, başlattıkları hareketin hükümet ve siyasi çevrelerce dikkate alınmazsa bile haklarını yine de alacaklarını belirtmiştir (a.g.e, s. 126).

Buradan anlaşılacağı üzere Muhiddin ve onun gibi kadınlar, bu uğurda siyasi iktidar karşısında bile yoğun mücadelelere girmeye hazır durumdadırlar. Böyle bir demeç vermeye ihtiyaç duymalarının sebebi de kuşkusuz, genç Cumhuriyet'in kadınlara haklarını teslim etmek konusunda işleri ağırdan almasıdır. Muhiddin, geç Osmanlı dönemi ile erken Cumhuriyet dönemi aydın kadınlarının en göze çarpan temsilcilerinden biridir. Bu kadar önemli olmasının

bir diğ er sebebi ise, bu kuş ak kadınlarının adlarının, ilginç bir şekilde hiçbir zaman Cumhuriyet tarafından yetiştirilen kadınlar kadar duyulmamış olmasıdır. Yalnızca siyasi faaliyetleri hakkında yüzlerce sayfalık bir kitap yazılacak kadar yoğun bir politik hayat sürdüren Muhiddin ve grubu haklarında en az 50 yıl sonra yapılan çalış malara dek tarihin sayfalarında gizli kalmışlardır. Türk Kadınlar Birliği'nin en bağımsız ve hatta Cumhuriyet kurumlarına rakip olarak görüldüğü bu döneme ilişkin hiç belge kalmamış olması ise tarihsel açıdan büyük bir kayıptır (Zihnioğlu, 2013, s. 316).

Cumhuriyet'in "yeni kadın" ideali o kadar güçlüdür ki kadın haklarını gerçekleştirmek için yarım asır mücadele eden aydın Osmanlı kadını bile bu tasavvurun dışında kalır. Nezihe Muhiddin, egemen Cumhuriyet ideolojisinin tarihi herhangi bir noktadan yeniden başlatma ve kesintiye uğratarak kurgulama anlayışının aksine, çalış malarında tarihsel sürekliliği vurgulamıştır ve bu noktada egemen ideoloji ile zıt düşmüştür (a.g.e, s. 228). Dönemin kadın anlayışı Anadolu'dan çıkmış ve iyi bir eğitimle yetiştirilmiş yeni nesil olarak hayal edilirken, Muhiddin, kendini cumhuriyet ilan edildiğinde, cumhuriyeti destekleyen bir Osmanlı aydını olarak konular (a.g.e, s. 229). Nezihe Muhiddin kuşağındaki kadınların çoğu için kadın hareketi, Tanzimat Döneminden itibaren ortaya konmuş bir çabanın ürünüdür ve o dönemden bu yana verdikleri emeği yok saymak yerine, bu iki dönem arasındaki bağlantıyı vurgulamayı tercih ederler. Cumhuriyet yönetimi ise Cumhuriyet kadınları olarak sadece cumhuriyet döneminde yetişmiş kadınları kabul etmiştir. Gerçekten de Osmanlı döneminin aydın kadınlarından cumhuriyet döneminde hep şüphe duyulmuştur. Daha ileri yaş ta ve yine alanında uzman kadınların varlığına rağmen yalnızca cumhuriyet döneminde yetişmiş aydınlar cumhuriyetin temsilcisi olarak kabul edilmiştir; örneğin Afet İnan, 1930 yılında Türk Tarih Kurumu Başkanlığına seçildiğinde yalnızca yirmi iki yaşındadır. Cumhuriyet kadroları, kendi isteklerine uygun yeni nesil kadın profili yetişinceye kadar kadınların toplumsal ve siyasi etkinliklerini yalnızca hayırsever kurumlarla sınırlamak istemiştir, ancak Nezihe Muhiddin ve Türk Kadınlar Birliği'nin bu dönemdeki ilk etkinlikleri bu tanımlardan oldukça uzaktı (a.g.e, s. 229).

Nezihe Muhiddin'in başkanı olduğu ve Kadınlar Halk Fırkası'na da temel oluşturan Türk Kadınlar Birliği, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren baskı altına alınmış, özellikle 1927 yılında ise Nezihe Muhiddin'in şahsında bir itibarsızlaştırmaya dönüşen bu süreç hızlanarak 1935 yılında Birliğin kendini feshetmesine kadar gitmiştir (a.g.e, s. 234-250). İlginç bir şekilde, kadınlara önce belediye sonra da milletvekili seçme ve seçilme hakkının tanındığı 1930-1934 yıllarını içeren bu dönemde Kadınlar Birliği'nin etkinliği ciddi ölçüde azalmıştır ve Nezihe Muhiddin'den sonra gelen dernek başkanı, derneğin yeni amacının sosyal projeler olduğunu beyan etmiştir (a.g.e, s. 250).

1930 yılında kadınlara Belediye seçimlerine katılma hakkı verilmeden kısa bir süre önce, Nebahat Hamit Hanım, Belediye ve Kadın konulu bir konferans vermiş ve bu konferansta, belediye işlerinin ev işlerinin daha geniş çaplı hali olduğundan söz ederek, ev işlerindeki becerilerinden Belediyelerde de yararlanılabileceğini söylemiştir (a.g.e, s. 251). Bu konuşma özellikle dikkat çekicidir, çünkü haklarımızı vermeseler de alırız diyen Nezihe Muhiddin'in aksine, kadınların ev işlerinde görevli ve kocalarının yardımcısı konumunun altını çizmekte ve onaylanmaktadır. Cumhuriyet Gazetesi ise; "Hanımlarımız içtimai haklar almak için çalışsınlar, ancak bunları yapmak için dünyada en fazla hanımların meşgul olduğu hayır işlerini ihmal ederek siyasi haklar peşinde koşmaları hoş görülemez." diyerek, kadın hareketlerinde "uysallığın" önemini hatırlatmıştır (a.g.e, s. 252). 1935'te ise Türk Kadınının ihtiyacı olan hakları kazandığından dolayı artık Türk Kadınlar Birliği'nin çalışmalarına gerek kalmadığını öne sürerek Türk Kadınlar Birliği kendini feshetmiştir (a.g.e, s. 257-258). Kadınlara haklarının, Nezihe Muhiddin'in yoğun bir çaba harcadığı dönemde verilmeyip, kendisi siyasetten çekildikten sonra verilmesinin basit bir tesadüf olarak yorumlanıp yorumlanamayacağı konusu tartışmalıdır. Ancak kesin olarak görülen odur ki kadınlar iktidar kontrolü dışında örgütlü bir hak arama mücadelesinden vazgeçmek karşılığında haklarına sahip olmuşlardır. Dönemin pek çok aydın kadını, kadınların seçme ve seçilme hakları dışında kalan pek çok konuda da eşit olmayan şartlar altında olduklarının kuşkusuz farkındadır ve bu tip bağımsız bir örgütün varlığı, iktidar açısından kadınların isteklerinin hiç bitmeyeceği anlamına gelebilir. Dolayısıyla söylenebilir ki

Cumhuriyet'in ilk yıllarında seçme ve seçilme hakkı verilerek bağımsız kadın örgütü olan Türk Kadınlar Birliği'nin feshedilmesi, kadınlar için mutlak bir susturulma anlamına gelmese de kadınlara "hangi hakkın ne kadar verileceğinin" erkeklerden oluşan bir yönetim tarafından belirlenmesi anlamına gelir. Görüleceği üzere bu durum, kadınların her zaman bazı iyileştirme politikalarına "tabi tutulacağını" ancak kendi haklarını kendilerinin talep etme haklarının olmadığı bir sistemin devam ettiğini gösterir. Bu da Osmanlı'nın kadın politikalarıyla önemli bir kültürel devamlılık göstergesidir. Cumhuriyet kadroları, Osmanlı değerlerini ve kültürel devamlılık ilkesini ideolojik olarak reddederken, ideolojilerini uygulamak için seçtikleri yol oldukça benzerdir.

1920'li yılların başında kadınların siyasi hayatta kendilerini temsil etmelerine karşı çıkılırken, 1930-1935 yılları arasında siyasi hayata katılmalarına izin verilmesini açıklamanın nasıl mümkün olacağı sorusu sorulabilir. Zihnioğlu'na göre 1923-27 yılları arasında Kadınlar Halk Fırkası ve Kadınlar Birliği'nin çalışmaları gerçekten de etkili olmuştur, ancak Cumhuriyet yönetiminde dönemin iktidarı bunu dünyaya karşı Cumhuriyet'in vizyonu olarak göstermeyi tercih ettikleri için kadınların bağımsız mücadelesi salt Cumhuriyet'in ürünü olarak gösterilmek istenmiştir (a.g.e, s. 263). Bu noktada, kadınların haklarını kendi çabaları ile mi yoksa devlet eliyle mi aldıkları sorusunun cevabı, yalnızca sonuca bakınca önemsiz görünmekle birlikte aslında kritik önemdedir. Kadınların, bir baba otoritesini simgeleyen devlet eliyle özgürleştirilmesi, o özgürlüğün sınırlarının da yine egemen devlet tarafından konduğunu gösterirken; kadınların kendi mücadelesi ile haklarını kazanmış olmaları, yetişkin ve kendi kararını veren kadınların varlığını simgelemektedir. Dolayısıyla kadın hakları konusu, yalnızca sonucu itibarıyla değil, süreci itibarıyla da büyük bir önem taşımaktadır. Bu dönemdeki kadın hakları politikalarının sonuçları, aslında Cumhuriyet'in ilerleyen dönemlerini de birinci elden etkilemiştir. Kadınların çalışma hayatına ve toplumsal hayata nasıl katılacakları konusunda kullanılan erkek egemen politikalar, Osmanlı'dan Cumhuriyet'in ilk yıllarına, oradan da günümüze kadar esaslı bir değişiklik göstermeden devam etmiştir. Kadın kimliği başlı başına bu derece baskılanmışken, gerek Osmanlı'da

gerekse Cumhuriyet döneminde bir “kadın besteci” kimliğinin ortaya konulabilmesinin imkânsıza yakın güçlüğü daha da belirginleşir.

Bu noktada belirtmek gerekir ki bu dönemden sonra kadınların haklarını elde etmek yolundaki savaşları ise çoğunlukla kendilerinden beklendiği gibi uysal bir tutumla ve kadınların içinden çıkamadıkları çelişkileri içselleştirmeleriyle devam etmiştir. Devletin resmi eğitim politikası ilk ve orta dereceli okullarda, Cumhuriyet dönemi öncesinde seçme ve seçilme hakkı talep eden bir örgütlü kadın hareketi olduğundan hemen hemen hiç söz etmez ve her zaman bu hakkın kadınlara, Avrupa’daki ve dünyadaki modern devletlerin pek çoğundan daha önce “verildiğini” anlatır. Kadın hakları konusu cumhuriyet için bir gurur meselesidir ve kuşkusuz ki bu gurur, haklarını istemeyen kadınlara hakların verilmesi gibi bir pozisyon ile daha da perçinlenecektir.

Osmanlı’dan genç Cumhuriyet’e geçiş sürecinde yer alan kadın hareketleri mücadelesinin bu ilk dönemecinde, tüm bu siyasi ve ideolojik çalkantılara rağmen, 1920’lerin özellikle şehrili kadınların ve Anadolu’dan seçilen zeki kız çocuklarının eğitime verilen önemin üzerinde durmamak ise Cumhuriyet’e haksızlık olur. İlk ve ortaöğretimde eğitim Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924) ile karma hale getirilmiş ve kız öğrencilerle erkek öğrenciler bir arada eğitim görme hakkı elde etmişlerdir. Üniversite eğitimi ve mesleki eğitime gelindiğinde ise gerçekten “cumhuriyet kızları” idealini gerçekleştirmek için, genç kızlar ülkenin maddi olanaksızlıklarına rağmen yurtdışına gönderilmiş, II. Dünya Savaşı’ndan kaçan nitelikli hocalar Türkiye’ye davet edilmiş ve kız öğrenciler de erkek öğrencilerle eşit, hatta bazı açılardan pozitif ayrımcılık olarak görülebilecek şartlar altında bu imkânlardan yararlanmışlardır. Kandiyoti’ye göre, bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni kadın figürünü oluşturacak olan genç kızlar kuşağı rejimin sembolü durumundadır. Yeni nesil genç kızlar, “Törenlerde şortla gösteri yapmış, okul ya da asker üniformasıyla bayrak taşımış, balolarda Batı modasına uygun gece elbisesiyle dans etmiştir” (Kandyoti, 2015, s. 192). Böylelikle iyi eğitilmiş ve prestijli mesleklere sahip orta sınıf bir kadın topluluğu oluşmuştur ve kadınların pek çok önemli hakları artık yasalar tarafından korunmaktadır. Kadın hakları savunucusu ve araştırmacı Şirin Tekeli, bu dönemi “devlet feminizmi” olarak adlandırır (Tekeli, 1993, s. 30). “Kendilerini bu

tarihten sonra ideolojik olarak feminizmden çok Kemalizm ile özdeşleştiren kuşak” özellikle Cumhuriyet’in eğitim ve meslek gibi kanallardan görece seçkin konumlara gelmelerine olanak tanınması sonucu, feminizmin önemi üzerinde durmamış ve bu durum feminizmin yeniden ortaya çıkışını 1980’lere kadar ertelemiştir (a.g.e, s. 31). Ancak kadınlar her ne kadar Cumhuriyet’in ilk yıllarında hakları verilerek iktidardan bağımsız bir örgütlenmeye gitmekten uzaklaştırıldılarsa da en azından örgütlü hareket edebilme fikri bir potansiyel olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. İlk dönem kurulan kadın örgütleri feshedilse bile, kadınların Türkiye’de erkeklerden bağımsız bir şekilde erkek egemenliğine karşı çıkması, tarihte yerini almıştır. Kendi mantığı açısından 1920’lerin egemen ideolojisi, kendisinden bağımsız feminist bir ideolojiye karşı çıkmışsa da aynı zamanda kadınların güçlenmesine başka şekillerde vesile olarak onu beslemiş, 1980’lerde kadınların evrensel kategorilere yönelmesini sağlayan birikim kaynaklarından biri olmuştur (Çağatay ve Soysal, 1993, s. 337).

Fakat bölümün başında da belirtildiği gibi, Cumhuriyet’in ilk kuşak kadınlarının aldığı eğitimdeki modernleşme vurgusunun aynı zamanda bir tarih yazımı ya da başka bir deyişle bir hafıza inşası olduğunu da unutmamak gerekir (Bora, 2010, s. 53). Birey ancak yaşadığı toplumsal çevrenin ortak hafızası içine yerleştirebildiği, bu anlatı içinde kendine yer bulabilen şeyleri hatırlayabilir. Bu nedenle de bireysel hafıza ile toplumsal olan arasında yakın bir ilişki vardır (a.g.e, s. 52). 1920’ler özelinde şehirli kadınların yaşamlarına bakıldığında, Bora, kadınların benimsedikleri Cumhuriyet’in simgesi olan kızlar rolünün fazla içselleştirilmesinin, onları yetişkin birer kadın olarak hak taleplerinde bulunmamaya ve daima cumhuriyetle paralel olarak geliştirdiği kimliğin içinde kendi özel ve öznel kimliğinin erimesi, çocukluğu bizatihi bir kadınlık durumu olarak algılamanın tehlikesinden söz eder (a.g.e, s. 62). Bora’ya göre “Kadınların birer yetişkin haline gelebilmeleri, kendilerinden önceki kadın kuşaklarıyla kuracakları süreklilik ilişkisine bağlıdır, çünkü kadınlık, her şeyden önce, anneden öğrenilir” (a.g.e, s. 62). Bora, bu durumu ifade etmek için, “Babası Zeus’un başından zırhını kuşanmış olarak dünyaya fırlayan Athena gibi, varoluşunu babası üzerinden tanımlayan bu kız evlatlar için ise geçmiş, bir

karanlık ve unutuş âlemidir” benzetmesini kullanmıştır (a.g.e, s. 62). Bu nedenle bu kızlar için kendilerinden önceki kadın kuşağının hak mücadelesi, unutulmuştur. Böylelikle 1980'lere gelindiğinde kadınlar her ne kadar Cumhuriyet'in kendilerine sağladığı maddi imkânlardan beslenmişlerse de, yollarına bir önceki kuşağın mücadelesinin devamı olarak değil, kendilerini sıfırdan, yeni bir konuma yerleştirmek durumunda kalmış ve annelerinin birikimlerinden yararlanma şansından mahrum kalmışlardır. Bora, Cumhuriyet'in haklarını verdiği ve eğitimlerinin üzerinde özenle durduğu genç kızlar kuşağının, elde ettikleri konumlarda, bireysel uğraşlarını da göz ardı etmemek gerektiğini ve Cumhuriyet'in onların bireysel varoluşlarına yaptığı katkıların önemini de vurgularken Cumhuriyet'in ilk kuşağı olarak belli bir ideolojik çerçevenin içinde yetiştirilmelerinin kendilerinden sonra gelen kuşakları da etkileyen bazı sorunlardaki rolüne dikkat çeker (a.g.e, s. 63). Kadın sorununu incelerken önemli olan, her tarihsel ögenin kurgulandığı günün şartlarına göre ideolojik bağlamları olduğunu unutmamaktır. Bu bağlam Deniz Kandiyoti tarafından şöyle tanımlanmıştır:

Cumhuriyet döneminin baskın ideolojik anlayışı olan kültürel milliyetçilik, İslamiyet öncesi Türk eşitlikçiliği adına kadınların özgürleşmesini kendine mal edip, Osmanlı ataerkilliğinin belli yönlerini özgün Türk törelerinin yozlaşması olarak mahkûm ederek (çok karılılık ve kadınların kapatılması gibi) yeni bir söylem yaratmıştır. Cumhuriyet ise kadınların özgürleşmesine ilişkin bu yaklaşımı resmi devlet ideolojisinin bir unsuru olarak benimsemiştir (Kandiyoti, 2015, s. 237).

Tekeli'ye göre Cumhuriyet'in Osmanlı öncesine dayanan kültürel milliyetçi söyleminde de kadınların birincil rol modelleri modern bir eğitim için nihai gerekçeyi sağlayan aydın annelik ve çocuk yetiştirme olarak tanımlanmaya devam etti (Akt. Kandiyoti, 2015, s. 237). Tekeli, kadınları kamusal alanda çalışmaya iten ve ne ev içi işbölümünden ne de cinsel ahlakta belirgin değişiklikler yaratan şekilci bir eşitliği gündeme getiren “devlet feminizmi”nin çalışan kadınların kamusal ve ev kişilikleri arasında, çağdaş Türk feminizminin şimdilerde sorguladığı bir çatlak yarattığını öne sürer (Akt. Kandiyoti, 2015, s. 237). Böylelikle Cumhuriyet'in bu ilk dönemi, kadınların haklarının ne kadar hak talebinde bulunabileceklerinin sınırlarıyla birlikte verildiği, ancak yıllar sonra gelebilecek bir eleştirel gelişme potansiyelini de içinde barındıran ve ideolojik

olarak unutulmaların sonraki yıllar içinde ortaya çıkmasının tohumlarını atan bir dönem olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda Batılı sanat politikalarının desteklenmesi ile birlikte 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın mezunlar listesi, kadınların aynı anda hem erkeklerle eşit olmaları istenen alanlarda eğitim almak üzere desteklendiklerini, hem de kültürel olarak cinsiyetlerine uygun bulunmayan işlerle uğraşmalarına hala kuşkuyla yaklaşıldığını aynı anda ortaya koyar. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açıldığı 1936 yılından ilk mezunlarını verdiği 1941-1942 yılına gelindiğinde, piyano bölümü mezunları arasında belki Tekeli'nin söz ettiği "devlet feminizmi"nin de etkisiyle kadınların erkeklerden çok daha fazla sayıda olduğu göze çarpar. 1942-1952 yılları arasında Piyano Bölümü Yüksek Devre'den 10 kadın, 6 erkek mezun olmuştur.¹² 1983 yılına kadar ise Kompozisyon bölümü, hiç kadın mezun vermezken, aynı yıl itibariyle Piyano Bölümü 40 yılda toplam 46 kadın, 18 erkek mezun vermiştir.¹³ Bu durum, kadınların bir müzik aleti çalmasının, geleneksel rolleriyle pek fazla çelişmemesiyle açıklanabilir. Kadınların müzik aleti çalmasının Tanzimat döneminden itibaren Cumhuriyet dönemini de kapsayacak şekilde kadının geldiği ailenin kültür ve görgüsünü yansıttığı düşünülürse, ailelerin bu dönemde kızlarına müzik icracısı olmak üzere akademik eğitim aldirmaları, bu geleneksel anlayışla Cumhuriyet'in yeni eğitim politikalarının bir kesişme noktası sayılabilir. Bestecilik ise, kişinin duygu ve düşünce dünyasını ve yaratıcılığını daha fazla ortaya koyması gereken, kendini açığa vurmasını sağlayan bir alan olduğundan dolayı, kadınlar için uygun görülmediği düşünülebilir. Bu durum, kadınların Cumhuriyet sonrası da Osmanlı'dan kalan kültürel kodları taşımaya devam ettiğinin göstergelerinden biri sayılabilir. Erkeklerin zekâsını ön plana çıkaran doktorluk, mühendislik gibi alanlarla beraber, yaratıcı zekâyı ortaya koyan bestecilik gibi alanların erkeklere özgü sayılması önemli bir konudur. Henüz 1950'lerdeki sermaye odaklı ekonominin ortaya çıkmadığı ve para kazanma kaygısının prestijli bir meslek sahibi olmaktan daha önemli olmadığı bu dönemde, bestecilik bir erkek uğraşı; icracılık ise iyi eğitilmiş bir kadının müzik

¹² Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan alınan arşiv belgelerine göre.

¹³ (a.g.e)

alanında gelebileceği en üst nokta olmuştur. Bu bağlamda müzikle uğraşan kadınların akademik eğitimlerinin daha çok sembolik bir anlam taşıdığı söylenebilir. Kadınlar alanlarında ne kadar iyi eğitim alırlarsa alsınlar, asıl işleri gelecek nesilleri yetiştirmek olarak görüldüğünden, yaratıcılıklarını ortaya koyacak konumlara gelmelerinin teşvik edilmemiş olduğu söylenebilir. Bu durum “Toplumsal cinsiyet” ve “devlet” arasındaki ilişki evliliği düzenleyen yasalarda yer alan “karı kocanın görevleri”nin tanımından çıkarmak mümkündür (Ataman, 1999, s. 186). Ataman’a göre bu görevlerin tanımlandığı yasalar aracılığıyla devlet, özel yaşamı kontrol altına almaktadır.

1900-1940’lar arası doğmuş erkek bestecilerin hemen hemen tümünün Türkiye’nin Klasik Batı Müziği tarihini oluşturan kitapların arasında yer bulurken, bu dönemde babasının büyükelçi olması sebebiyle yurtdışında yetişmiş bir besteci olan Nazife Güran’ın, müzik tarihi kitaplarının hiçbirinde adının geçmemesi de ilginçtir. Kendisiyle ilgili olarak günümüzde bile bir Wikipedia maddesi ile birkaç gazete haberi dışında bilgi bulmak oldukça güçtür. 1922-1993 yılları arasında yaşayan Nazife Güran, Berlin Konservatuvarı’nda eğitim görmüştür, Türkiye’ye döndükten sonra Ernst Praetorius ile çalışmıştır (Küçük ve Şahin, 2017, s. 256). Daha çok küçük piyano parçaları ve lied’ler¹⁴ bestelemiştir (a.g.e, s. 256). Nazife Güran’ın yazılı kaynaklarda yer bulamamış ve müzik tarihinin neredeyse dışında kalmış olmasının sebeplerinden biri dönemin klasik müzik camiasının içinde bulunmaması olarak düşünülebilirse de bu dönemde kadın bestecilere olan yaklaşımın bir göstergesi olarak besteciliğinin ciddiye alınmamış olması ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Aynı dönemde yetişmiş bir diğer kadın besteci olan 1931 doğumlu Yüksel Koptagel ise 1955’e dek Cemal Reşit Rey ile sürdürdüğü müzik eğitiminin ardından Madrid ve Paris Konservatuvarlarına devam etmiş ve kariyerini daha çok piyanist olarak sürdürmüştür (İlyasoğlu, 1998, s. 119). Müzik tarihi kitaplarında yer bulmak açısından ise Güran’dan daha şanslı olduğu söylenebilir. Ankara Devlet Konservatuvarı’nın 1983 yılına kadar hiç kadın kompozisyon mezunu vermemesi ile Nazife Güran’ın müzik tarihi kitaplarında

¹⁴ Lied: Alman sanat şarkısı. Türkiye’de, geniş anlamıyla Batı Müziği tarzındaki sanat şarkılarını tanımlamak için de kullanılır.

yer almaması birlikte düşünülduğünde kadınların bestecilik alanından dışlandıklarına ilişkin kanı güçlenmektedir.

Kadınların mesleki nitelikleri ne olursa olsun, asıl işlerinin evlenmek ve çocuk doğurmak olmasının egemen görüş olduğunu kanıtlayan anekdot, 1948 yılında İdil Biret ve Suna Kan'ın yurtdışında eğitime gönderilmesi konusunda hararetli tartışmaların yaşandığını gösteren meclis tutanaklarıdır. Bu konuda yaşanan tartışmalar, kadının eğitiminin değerinin yalnızca evlilikte daha iyi bir eş bulması olduğunu düşünen kırsal anlayışa (Özbay, 1993, s. 147) yakın düşünceler taşıyan milletvekilleri bulunduğunu göstermesi bakımından 1920'lerin kadınları toplumsal hayata teşvik etme anlayışından çok kısa bir süre içinde uzaklaşıldığını gösterir.

Yasa tasarısının görüşmeleri sırasında söz isteyen Seyhan Milletvekili Sinan Tekelioğlu, henüz ilköğrenimini bile yapmamış bir çocuğun yurtdışına gönderilmesinin yasadışı olacağını vurgulamış, genç kızların Amerika veya İsviçre gibi ülkelere eğitim almaya gittikten sonra orada evlenerek geri dönmediklerini belirtme ihtiyacı duymuştur ("Harika Çocuklar Yasası" hakkında TBMM 1948 Görüşmelerinden Kesit, t.y.). Çocukların ve onlara eşlik edecek ebeveynlerinin masraflarının çokluğundan söz ederek, "Şurada Numune Hastanesinde dört tane insan bir yatakta yatarken beş yaşındaki İdil Hanım'ı Amerika'ya göndereceğiz. Ne öğrenecek Amerika'da? Öğrenecekmiş... İdil'in yanında Suna'yı Amerika'ya gönderiyoruz. Amma tuhaf bu iş yahu. Oradan belki de bir enişte getirecektir," gibi bir ifade kullanmıştır (a.g.e).

Tekelioğlu'nun anlayışının 1950'li yıllarda köyden kente göç eden ailelerin kızlarının eğitimine olan bakış açısıyla paralellik göstermesi önemlidir. Harika Çocuklar Yasası'nın bu ilk versiyonu olan 5245 sayılı kanunun çıktığı dönemde, meclis tutanaklarında bu konuda yer alan tartışmalar da özellikle kayda değerdir. Tekelioğlu'nun temsil ettiği anlayışı da Cumhuriyet dönemi aydınlarının kadının eğitimine ilişkin bakış açısını da genel hatlarıyla bu tartışmada görmek mümkündür. Tartışmalarda, milletvekillerinin çoğunun Cumhuriyet ideallerinde yer alan aydınlanmacı görüşlere sahip olduğu ve oturumda bulunan 245 kişiden 239'unun oyuyla yasanın kabul edildiği

görölmekle birlikte (a.g.e), İdil Biret ve Suna Kan'ın yurtdışına gönderilmesi konusunda kullanılan cinsiyetçi üslup dikkat çekicidir. İki kız çocuğunun aldıkları eğitimden sonra ülkeye dönüp dönmeleri tartışması ile beraber, oldukça çirkin bir üslupla ülkeye yabancı bir "enişte" getirmeleri konusunun gündeme gelmesi, üstün yetenekli bir kadın söz konusu olduğunda bile gelecekte evleneceği "eniştenin" kim olacağını tartışılmasını engelleyememiştir. Milletvekillerinin bir bölümü, öğrencilerin yurtdışında eğitim almalarının Türkiye'ye dönseler de dönmeseler de ülkeyi temsil etmeleri anlamına geleceğini ve 1930'lar ve 40'ların egemen üstün ırk anlayışı ile Türklerin üstün niteliklerini temsil edeceklerini savunurken (a.g.e), azınlıkta kalan bir diğer bölümü, yurtdışından dönmeleri halinde onların eğitimi için harcanan paranın israf olacağını savunmaktadır. Henüz 7 ve 12 yaşlarında olan ve müzik alanında eşi zor bulunur bir yetenek düzeyine sahip olan iki kız çocuğunun yıllar sonra kiminle evleneceği sorusunun yeteneklerinin yanında tartışmaya yer bulmuş olması, kadınların nihai ödevinin evlilik olduğu anlayışının hala egemen olduğunu göstermesi açısından çarpıcıdır. Bir kadının eğitimi söz konusu olduğunda, ülkeye dönüp dönmemesi veya kendisi için yapılan masrafların ülkeye bir faydası olup olmayacağı tartışmasının, kişinin bireysel nitelikleri üzerinden değil de yıllar sonra evlenme ihtimali düşünülen varsayımsal kocası üzerinden gündeme gelmesi, erkek egemen düşüncenin modernleşme çabalarına rağmen son derece baskın olmasının sonucudur denebilir. Bu konunun konuşulmuş olması, eğitim hakkında eşitsizlik yaratması açısından olduğu kadar, verilen eğitim karşılığında kadının özel hayatının kamusallaşması tehlikesini de doğurmuştur. Kadın, yeteneklerinin gerektirdiği şekilde eğitim almamakla, aldığı eğitimin karşılığını özel hayatını beklentilere göre şekillendirerek ödemek arasında bırakılmaktadır. Ancak Aydınlanmacı anlayış ve modernleşme süreci ile beraber, kadının aile içinde ikincil konumu korunmakla birlikte, onları kamusal yaşamdan uzak tutan katı kalıpların kırılmış olduğu söylenebilir (Ataman, 1999, s. 189). Buna karşın, her ne kadar İdil Biret ve Suna Kan açısından tartışmalar olumlu sonuçlanmış olsa da kadınların özel hayatları ve kariyerlerinin kasıtlı olarak bir arada, birbirinden ayrılmaz konularmış gibi değerlendirilmesinin kadınlar açısından büyük bir dezavantaja

yol açtığını da söylemek mümkündür. Kadının hayatının özel alanla, erkeğin ise kamusal alanla özdeşleştirildiği bir ortamda, kadın kamusal alana çıkmaya çalıştığında, özel alanla olan bağlantısının kendisini izlediği sonucuna varılabilir.

2.3 1950-1980 DÖNEMİ

1950'den sonra genellikle sosyal hareketliliği sağlayan başlıca iki faktör eğitim olanakları ve göç olarak sıralanabilir. Ferhunde Özbay'a göre, dönemin başlarında mühendis, doktor gibi meslek sahibi olmak çok önemli bir sosyal statü göstergesidir ve hiç okula gitmemiş bir babanın ilkokul mezunu çocuğu olmak önemli bir sosyal sıçrama iken, genç bir erkeğin babasına göre daha iyi ekonomik koşullara sahip olması için yeterlidir (Özbay, 1993, s. 143-144). Genel olarak nüfusun eğitim düzeyindeki düşüklük ve eğitilmiş işgücüne olan ihtiyaç, burada varlığını belli etmektedir. Fakat bu noktada da yine başka bir sorun ortaya çıkar: Köylü veya köyden kente yeni göç etmiş ailelerin sınırlı bütçeleri ile eğitim alma imkânı sağlayabilecekleri çocuk sayısı çok azdır. 1920'lerde başlayan eğitim reformlarına rağmen, eğitime ulaşma imkânları ise hala kısıtlıdır. Dolayısıyla ailelerin çocukları arasında eğitim göreceği olanları seçmesi gerekmekte, bu seçimlerin neredeyse tamamına yakını erkek çocuklar lehine kullanılması ise genel bir eğilim olarak gözlemlenmektedir (a.g.e, s. 146).

Köyden göç ederek "kentli" olmak başlı başına bir statü göstergesidir ve burada bir önceki dönemin etkilerinden söz etmek mümkündür. Kentte çok kötü koşullar altında yaşamak zorunda kalsalar bile kırsal bölgelerden kente göç edenler göreceği bir hoşnutluk içindedirler. Kente göç edenlerin büyük bir bölümü özellikle köydeki yaşamlarında yoksul da değildir, hatta Özbay'a göre kente göç edenlerin büyük bir bölümü, hem satabilecekleri malları olan hem de köyden maddi destek almaya devam edebilecek olan daha varlıklı kesimdir (a.g.e, s. 144). Buradan anlaşılacağı gibi, Özbay'a göre köy halkı için kent ve kentli olmak "idealize edilmiş bir hedef" konumundadır. İnsanlar köyde bir nebze daha rahat olan yaşam standartlarını bırakıp, kentte refah düzeylerini kaybetmek pahasına göç etmeyi tercih etmektedirler. Yapılan pek çok araştırma 1950'lerden itibaren, eğitim ve göç faktörünün kadınların sosyal statüsünde bir fark yarattığını; eğitim

görmüş kadınların görmemişlere, kenttekilerin köydekilere kıyasla daha iyi koşullarda yaşadıklarını göstermektedir (Özbyay, 1979'dan akt. Özbyay, 1993, s. 145). Bununla birlikte, eğitilmiş kadın oranı erkeklere göre çok daha azdır ve aynı eğitim düzeyinde olanlar arasında da cinsiyetçi ayırım belirgindir (DPT, 1988'den akt. Özbyay, 1993, s. 145). Göç ile beraber, kadınların köydeki kadınlara kıyasla daha iyi bir statüsü olmuştur, ama bu erkeklerde olduğu gibi tarımdan tarım dışı sektörlere geçerek değil, kadınların üretime katılma zorunluluğunun ortadan kalkması ile gerçekleşmiştir (a.g.e, s. 145). Özbyay'a göre, kadınlar arasında üretime etkin olarak katılmamak bir nevi "statü" göstergesi haline gelmiştir, "kentli ev kadını" olmak köydeki bütün genç kızların "rüyasıdır". Bu, kırsal kesimdeki ağır iş yükünden kurtulma rüyasıdır; aile içindeki yaşlı kadının otoritesinden kurtulma ve "kendi evinin kadını olma rüyasıdır". Bu dönemde köydeki anneler kızlarının okuyup öğretmen, ebe, hemşire olmalarını; kente göç etmelerini istemektedirler. Özbyay, köyde yaşayan anneler açısından, 1950'ler öncesinden miras kalan "şehirde yaşayan orta sınıf kadın imajı" her ne kadar ulaşılabilir olmasa da köy kadınlarının zihninde ideal bir imge olarak yer aldığını belirtir (a.g.e, s. 146). Bu bağlamda Cumhuriyet'in ideal eğitilmiş kadını imajının, köy hayatı üzerinde de etkili olduğu ve meslek sahibi kadınlara cinsiyetlerinden ötürü olmasa bile mesleklerinden ötürü saygı duyulduğu söylenebilir. Her ne kadar annelerinin hayalleri kızlarının eğitim almasından yana olsa da bu dönemde ilkokula bile zor gönderilen kız çocukları, köylerde çoğu zaman ortaokul bulunmaması sebebiyle eğitimlerine devam etmek için ailelerinden ayrılarak büyük şehirlere gitmek zorundadırlar. Oysa bir kız çocuğunun tek başına büyük şehre gitmesi uygun görülmemektedir ve aile kızın ev işlerine ve ev ekonomisine olan katkısından da mahrum kalmaktadır (a.g.e, s. 147). Eğitim düzeyinin fazla yükselmesi, kızların köy ortamında kendilerine denk bir eş bulma şansını azaltması da etkenlerden biridir, ancak büyük kentlere göçün artmasıyla birlikte daha iyi bir eğitimin kentte daha iyi bir eş bulma şansı yaratması düşüncesiyle kızların eğitimi nispeten önemsenmiştir. Özbyay'a göre, "kadınların sosyal hareketliliğinin evlilik yolu ile erkeğe bağımlı hale getirilmesinin klasik ataerkil düzenin pazar ekonomisiyle eklemlenme biçimi" olarak düşünülmesi gerekir (a.g.e, s. 147). Sayılan sebeplerle, kadının

eğitiminin maddi değişim değeri üzerinden araçsallaştığı söylenebilir. Kadının eğitimi, eğitim sonrasında kazanacağı paranın aileye maddi bir getiri sağlaması şartıyla veya iyi bir evlilik yapmayı kolaylaştırdığı ölçüde değerlidir.

Toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin son derece hızlı olduğu bu dönem aslında pek de homojen bir yapı sergilememektedir. Kandiyoti'ye göre Türkiye'de tarımsal dönüşüm ve pazar kuralları ile bütünleşme, kırsal bölgelerdeki ataerkilliği sarsarak genç kuşağa daha fazla özgürlük tanımış, evde üretilen mal ve hizmetlerin dışarıdan satın alınmasına olanak vererek kadınların çok ağır olan iş yükünü hafifletmiştir (Kandiyoti, 2015, s. 11). 1950'lerin başında tarımda yaygınlaşmaya başlayan makineleşmeye bağlı sermaye ekonomisi, 1970'lerin sonuna kadar çeşitli aşamalardan geçerek gelişmesini sürdürmüştür. Böylelikle köylerde kadının emeğine evde duyulan ihtiyacın ve doğrudan üretim ihtiyacının yerini daha çok para kazanma ve ihtiyaçları dışarıdan karşılama ihtiyacı almıştır (Özbay, 1993, s. 143). Kandiyoti'ye göre bu bağlamda kadınların durumunda kötüleşmeden söz edilemese de kadınlar daha karmaşık ve farklı sosyal tabakalar barındıran yerleşim biçimlerinde bir takım sosyal etkinlikler aracılığıyla hala ataerkilliğin etkilerini taşımaya devam etmişlerdir. Özellikle büyük kentlerde ücretli işlerde çalışan kadınların sınıf konumlarına göre değişen yeni bir dizi sorunla karşı karşıya kalmıştır. Ele alınan bütün bu konularda erkeklere tanınan ayrıcalıklar bir şekilde kendini korumuş ve erkek egemenliği biçim değiştirse bile kendini devam ettirmiştir (Kandiyoti, 2015, s. 11). Köylerin yerini şehirlerde inşa edilmiş gecekondu alırken, kadınların geçmişte tarlada harcadıkları emeğin yerini çoğunlukla hizmet sektörünün ve sanayi sektörünün düşük nitelikli işleri almış, ancak kadınların kazandıkları paranın denetimi yine eşlerinde kalmıştır (Özbay, 1993, s. 143). Böylelikle, köyde tarlada çalışmakla şehirde gündelikçi olarak evlere temizliğe gitmek arasında kadının kazancının denetimi ve kadının özgürleşmesi açısından önemli bir fark olmamıştır ve kadınlar köylü olmaktan çıkıp şehirliliğin olmanın gözlerinde büyüttükleri statü değişikliği ile yetinmiş, ev içindeki ilişkiler ağının yapısı aşağı yukarı aynı biçimde kalmıştır (a.g.e, s. 143).

Sosyolog Yıldız Ecevit'e göre Türkiye'de 1950'lerden başlayarak çalışan kadınlar üzerine yapılan değerlendirmelerde şu tez savunulmuştur: "Kadınlar

için ev dışında ücret karşılığı çalışmak birincil amaç değildir; kadınlar eğer çalışıyorlarsa, buna geçici ve zorunlu bir uğraş gözü ile bakarlar; esas bulunmak istedikleri alan ev, yapmak istedikleri faaliyetler de ev kadınlığı ve anneliktir” (Ecevit, 1993, s. 119). Ecevit, 1980’den sonra sanayi faaliyetlerindeki işgücü ihtiyacı azaldığını, hizmet sektöründe bir miktar artsa da bu durum kadınların giderek artmakta olan iş taleplerini karşılamaya yetmediğini savunur. Bu durum düşünüldüğünde kadınların kayıtlı işlerde çalışma oranlarının az olduğu ve genellikle ya kayıt dışı ya da düşük statülü işlerde çalıştıkları sonucuna varılabilir. Ecevit’e göre “marjinal işlerde çalıştıkları için işgücü istatistiklerinde ev kadını olarak kabul edilen kadınların durumları hakkında çok kısıtlı bilgi mevcuttur” (a.g.e, s. 120). Özbay ise yerel araştırmaların marjinal işlerle para kazanan kadınların özellikle metropoliten merkezlerde giderek arttığına işaret ettiğine dikkat çekmektedir (Özbay, 1993, s. 135). Kadınların bu dönemde, gelişmekte olan hazır giyim sektöründe parça başına düşük ücretlerle çalıştığını belirten Özbay, bu işlerin gayri resmi bir ilişki ağı çerçevesinde örgütlendiği için çalışanlar açısından sürekliliği ve iş güvencesi olmayan geçici uğraşlar olarak değerlendirildiğini vurgular. Özbay’a göre evde tiğ işi ya da örgü yapıp satan kadınlar sorulduğunda boş zamanlarını değerlendirdiklerini söylemekte, bu uğraşlarını "iş" olarak nitelememektedirler. “Evlere gündelikçi olarak giden kadınlar ise işlerinin statüsünü düşük gördükleri için sayımlarda kendilerini çoğunlukla "ev kadını" olarak tanıtmayı tercih etmektedir” (Özbay, 1993, s. 135). Bu durumda kadınların şehirlerde çalıştıkları işleri, köyde tarlada çalışmakla kıyaslanınca küçük düşürücü buldukları da söylenebilir. Ancak bunu, kadınların çalışmamayı istemesi olarak yorumlamak pek çok etkeni tek bir noktaya indirgemek anlamına gelecektir. Kadınların köylerinde yaşarken tarlada çalışmayı daha doğal karşılarlarken, şehirlerde başkasının yanında çalışmayı aşağılayıcı bulmuş olmaları dikkate değer bir noktadır. Köy hayatı ve kent hayatı arasındaki uyum süreci ve bulunduğu yere uygun bir düşünce yapısı geliştirmek bazen ancak bir sonraki kuşakta mümkün olmaktadır. Burada yine dikkate değer bir nokta, şehirli kadınlarla köyden kente göç eden kadınlar arasındaki etkileşimdir. Bu konuda derinlemesine mülakat yolu ile yapılmış önemli bir saha çalışması, Aksu Bora’nın, ücretli ev emeğini sağlayan temizlikçi

kadınlarla bu hizmetten yararlanan orta sınıf kadınların her birinin kendilerini ve karşı tarafı tanımlayış biçimlerini ele aldığı Kadınların Sınıfı – Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası adlı kitabıdır (2018). Üst sınıftan ve alt sınıftan kadınların kendilerini ve birbirlerini tanımlayış biçimlerinin zaman zaman nasıl çelişik haller aldığı, kadınların kimliklerini nasıl ötekine zıt biçimde konumladığını ve aralarında kimlik inşası bakımından bir rekabet olduğunu anlatır (Bora, 2018, s.131-182). Şehirli kadınlar eğitilmiş olmaktan gurur duyarken, onların yanlarında ev içinde köyden kente göç eden kadınların çoğu, tam olarak tanımlayamamaları da kendi var olma stratejilerine ve kendine özgü beklentilere sahiptirler; ancak en azından görünüşte baskın olarak şehirli kadınlar tarafından kurulan kimlik hiyerarşilerine tabidirler. Buradan anlaşılacağı üzere kadınlar ataerkil sistem içinde erkeklerin egemen olduğu alanda var olabilmek için bir takım stratejiler geliştirirken, birbirleriyle bilinçli bir sınıf mücadelesi içinde olmamalarına karşın, de çoğu kez gündelik çıkar farklılıkları sebebiyle birbirlerine de stratejik yaklaşmaktadırlar (a.g.e.168-182). Bu durum, bütüncül bir kadın hareketi olamamasının da en önemli sebeplerinden biri olarak görülebilir.

Köyden kente göç ile birlikte büyük şehirlere yerleşen kadınların çoğu, bir yandan ataerkil toplum ve bir yandan da şehirli kadınlarla olan sınıf mücadelesinde kendilerine özgü orta yollar bulurken, şehirlerde doğup büyümüş orta sınıf kadınların büyük bir bölümünün ise, orta sınıf yaşamlarını başka sorunlar eşliğinde sürdürdüklerini belirtmek gerekir. Orta sınıf kadınlar, çoğu kez köyden kente göç etmiş kadınların işvereni konumundayken, erkek egemen aile hayatının içinde, ekonominin giderek daha liberal bir hal aldığı yıllardan itibaren işleri için de erkeklerle rekabet etmek zorunda kalmışlardır. 1920'lerdeki destekleyici hava, yerini kadınların iş hayatına erkeklerle eşit ölçüde katılabilmek için mücadele etme zorunluluğuna bırakmıştır. Dahası, şehirlerde yaşayan kadınların çoğu, hem ev işlerini hem de mesleki yaşamlarını bir arada yürütme zorunluluğundan dolayı iki olasılığın arasında kalmışlardır. Birinci olasılık, eğer işleri yeterince tatmin edici ise ve işlerini bırakmama yoluna gidiyorlarsa bir ev kadını kadar ev işi yapmak, üzerine bir de kariyerlerinin getirdiği görevleri eklemektir. İkinci olasılık ise eğer işlerini yeterince tatmin edici

bulmuyorlarsa, ev geçindirmenin nasılsa erkeğe düşen bir görev olmasına dayanarak altında buldukları çifte yükten kurtulmak için çalışmamayı tercih etmektedir. Kadınlar, çalışmaktan doğrudan şikâyetçi olmamalarına rağmen altında ezildikleri aşırı yüke direnerek daha iyi şartlar talep etmek yerine, daha kolay bir çözüm olan işi bırakma yoluna gitmişlerdir. Çitçi'ye göre kamu kesiminde çalışan kadınların çoğu çifte iş yüklerinden dolayı çalışmak istemediklerini belirtmektedir (Çitçi, 1979'dan akt. Özbay, 1993, s. 146). 1973'de Türkiye çapında yapılan araştırmada evli ve doğurganlık çağındaki çalışan kadınların çoğu çalışmaktan memnun olmadıklarını belirtmişlerdir (Özbay, 1993, s. 146). Şehirli kadınlar açısından bakıldığında buradan çıkabilecek önemli bir sonuç, 1920'lerde toplumsal hayata katılmak için gerekli olan çalışma iznini evin reisi olan erkekten alabilmek amacıyla büyük bir heyecanla her işe yetişebileceğini düşünen kadınların, uzun vadede ne kadar yorulduklarını elli yıllık bir süreç içinde fark ettikleridir. Kadınların hem evde hem işte üstlendikleri yorucu çifte iş yükü, çoğu kez ya evdeki ya işteki yükleri görmezlikten gelinerek, eşitlikçiliğin çarpıtılmış bir formu olarak kadınlara sunulmuştur. Böylelikle kadınlar, uzun yıllar boyunca ya eşit olmak için çifte iş yükünü itiraz etmeden kabullenme yolunu tercih etmişler ya da yenilgiyi kabul ederek ev kadınlığına geri dönmüşlerdir. Daha iyi sosyal destek imkânlarıyla birlikte iş hayatını sürdürme talepleri ise çok daha sonra ortaya çıkacaktır ve bu talebin günümüzde bile yeterince güçlü olmadığı söylenebilir.

1920'lerde başlayan eğitim seferberliği her ne kadar ülkenin her yerinde insanların okuryazar olmasını amaçlamış olsa da ilginç bir şekilde Türkiye, 1970'li yıllarda yüzde 35 oranı ile dünyadaki en yüksek kadın-erkek okuryazarlık oranına sahiptir (Timur'dan akt. Kandiyoti, 2015, s. 43). Bu noktada, eğitim olanakları bir ölçüde ulaşılabilir olsa da kadın ve erkeğin bu imkânlardan eşit derecede yararlanamadığını vurgulamak önemlidir (a.g.e, s. 44). Cumhuriyet'in kuruluşundan yaklaşık elli yıl sonra bu oranın hala bu kadar yüksek olması, özellikle kırsal bölgelerde toplumsal baskıların hala ne kadar yoğun olduğunu ve aşılamadığını gösterir. Buna tezat oluşturacak bir şekilde meslek sahibi kadınların oranındaki yükseklik de dikkat çekicidir. Ayşe Öncü, Türkiye'de çalışmakta olan her beş avukattan ve her altı doktordan birinin kadın olduğunu

ortaya koymuştur (Akt. Kandıyoti 2015, s. 44). Kandıyoti'ye göre bu veriler "Türk kadınlarının hukuk ve tıp gibi saygın mesleklere girişlerinin ABD ve Fransa gibi yüksek düzeyde sanayileşmiş ülkelerdeki hemcinslerinden daha yaygın değilse bile, onlara eşit olduğunu göstermektedir" (Kandıyoti, 2015, s. 44). Öncü, bu durumun çözümlemesini ilginç bir şekilde yapar: "Gelişmekte ve yeni yeni sanayileşmekte olan ülkelerin hükümetlerinin asıl amacı, ülkede gelişen sanayi tekniklerini kullanacak olan eğitimli kadroyu hızla yaratmaktır; bu sebeple eğer seçkin sınıfların kadınları meslek okullarına girerek bu kadrolarda yerini almazsa uzmanlaşmış kişilerin işçi ve köylü sınıflarından devşirilmesi gerekecektir" (Akt. Kandıyoti 2015, s. 45). Öncü'ye göre "Son elli yılda meslek eğitimindeki hızlı genişlemeye rağmen üniversite öğrencilerinin nispeten küçük bir bölümü işçi ya da köylü kökenlidir. Dolayısıyla seçkinlerin en saygın ve yüksek gelir getiren mesleklere girmesi aynı sosyal kökenden gelen kadınların da bu mesleklerin saflarına katılmasıyla sağlanacaktır" Bu kadınlar, yukarı tırmanan alt tabaka erkeklerinden daha az korkutucudur. Kandıyoti buradan yola çıkarak, kadınların eğitiminin dikey bir sınıfsal hareketlilikten ziyade mevcut sınıf ayrılıklarını pekiştirmek yönünde bir araç olduğu sonucuna varmıştır (Akt. Kandıyoti, 2015, s. 45).

Kandıyoti'ye göre:

Bütün bunlardan yola çıkarak düşünülürse, erkeklerin aslında rakip sınıftan erkeklerle mesleki rekabet içinde olmaksızın, kendi sınıflarından ve "kontrol edebilecekleri" kadınları mesleğe kabul etmelerinin daha yüksek bir olasılık olduğu göze çarpar. Bu durum ise kadınların meslekte ikincil olarak kalmalarını açıklayacak niteliktedir. Ayrıca, yine cinsiyet ayrımcılığı yapan toplumlarda, kadınlara özgü olarak kabul edilen işleri profesyonelce yapan kişilerin de yine çoğunlukla kadın olduğu göze çarpar. Kadın kamu görevlileri, devlet daireleri arasında eşit dağılmamışlardır; %69.1'i eğitim, sağlık ve sosyal güvenlik bakanlığı ve PTT'de yoğunlaşmış durumdadır. Milli Eğitim Bakanlığınca istihdam edilen kadın öğretmenler tüm kadın kamu görevlilerinin %40'ını oluşturur. Kamu hizmetleri içinde kadınların ağırlıkta olduğu tek hizmet, çalışanların %61'inin kadın olduğu sağlık hizmetleridir. Ne var ki burada da doktorların büyük bölümü erkekken, kadın çalışanların %73'ü ebelik ve hemşirelik gibi "kadın işleri"nde yoğunlaşmıştır. Yani, sayıları istikrarlı ve kitlesel biçimde artarken, kadın kamu görevlileri sekreterlik, santral operatörlüğü, hemşirelik ve öğretmenlik gibi kadın işlerinde istihdam edilmeyi sürdürmüşlerdir (Kandıyoti, 2015, s. 46).

Kandiyoti, bu durumdan kadınların “hiyerarşik olarak aşağı konumda kalmış ve asıl işi yapan erkeklere yardımcı olacak kadrolar olarak görülmüş oldukları” sonucunu çıkararak, ilerlemek için erkeklerden çok daha az fırsatları olduğunu öne sürer (a.g.e, s. 46). Bestecilik ile ilgili olarak, sözü edilen 1938 ile 1977 yıllarını kapsayan çalışmanın üzerinden geçen uzun zamana rağmen, günümüze baktığımızda bile benzer yorumlar yapmak mümkündür. Kompozisyon eğitimi alan kadın ve erkekler arasında kadınların kendilerini besteci olarak tanımlayıp tanımlamadıkları sorusuna verdikleri besteciliği öncelik olarak tanımlamamaları olarak özetlenebilecek cevapların yanında, erkek bestecilerin, kadınların kendilerini besteci olarak tanımlamaktan çok teorisyen veya solfej öğretmeni olarak tanımladıklarına ilişkin gözlemleri bulunmaktadır. Solfej ve teori eğitiminin besteciliğin temelindeki ana alanlardan biri olduğu düşünülürse, kadınların bir yandan kendilerini bestecilik alanında bir eğitimci olarak tanımlarken bir yandan direkt besteci olarak tanımlamak konusunda tereddütlü olmalarının bir çelişki olduğu söylenebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi, kadınlar açısından bestecilik alanında hoca olmanın, besteciliğin bir yan pozisyonu gibi algılandığı çıkarılabilir. Bu çelişkinin, yalnızca farklı eğitim altyapılarına sahip kişiler arasında değil, birbirleriyle aynı eğitimi almış kadın ve erkek besteciler arasında olması ve sözü edilen, 1970’li yıllarda yapılan çalışmada ortaya konan olguların geçerliliğini koruduğunu göstermesi açısından ilginç görünmektedir. Kandiyoti’ye göre, Çitçi’nin kamu sektöründe yaptığı bir örneklem araştırması, “Personel müdürlerinin kadın çalışanları sorumluluk ve seyahati gerektiren işler için uygun bulmadıklarını ve daha istikrarsız bir çalışma hayatları olduğunu düşündüklerini göstermekte; ancak bu kişiler kadınların itaatkârlıklarına ve güvenilirliklerine değer vermektedir” (Çitçi’den aktaran: Kandiyoti 2015, s. 46). Aynı araştırmaya göre “Cinsiyet ayrımcılığı işe alım sırasında daha az, yönetsel sorumluluk ve yöneticilik verme durumunda daha belirgindir; görüşülen yöneticilerin yüzde 59’u gerek erkek, gerek kadın çalışanların bir kadın patronun yönetiminde olmaktan hoşlanmayacaklarını söylemiştir” (Kandiyoti, 2015, s. 46). Çalışmada yer alan bir diğer bulgu ise, “Kadın çalışanların da kendilerini her şeyden önce eş ve anne olarak gördüklerini ve işlerinin bu rollerdeki başarılarının önünde bir engel

oluşturduğunu düşündüklerini söylemesidir” (Çitçi'den aktaran: Kandiyoti, 2015, s. 46). Kandiyoti, bu çalışmada görüşülen kadın çalışanların büyük çoğunluğunun, onları çalışmaya iten esas faktörün ekonomik ihtiyaç olduğuna işaret ettiklerinin altını çizmiştir (a.g.e, s. 46). Bu durum da bestecilik özelinde yapılan görüşmelerle örtüşmektedir. Kadın bestecilerin bir bölümü, kimliklerini tanımlarken kendilerini her şeyden önce anne olarak gördüklerini söylemeseler de, meslekleri ile beraber, anneliklerini kimliklerinin ana unsurlarından biri olarak tanımlamışlardır. Kandiyoti'nin söz ettiği çalışmada, meslek sahibi kadınlar ve kadın memurlar arasındaki karşılaştırmanın sonuçları, araştırmaya katılan kadınlar arasında açıkça görülen farklı sınıf kökenleri olduğunu göstermiştir (a.g.e, s. 46). “İlk grup orta ya da üst orta sınıftan gelirken, ikinci grup ise orta ya da alt orta sınıf kökenlidir. İkinci grup, düşük eğitim düzeyi ile sınırlanmış ve yükselme şansının az olduğu düşük vasıflı işlere girmektedir. Ayrıca bu gruptakiler, çocuk bakımı için yardımcı tutma türü, daha yüksek satın alma gücü gerektiren destek sistemlerine ulaşmada daha az imkâna sahiptir” (Kandiyoti, 2015, s. 47). Kandiyoti bu bağlamda, meslek sahibi kadınların gerçek anlamda bir kariyer hedefi olduğunu, ancak memur kadınların işlerini ancak bir gelir kaynağı olarak gördüğünün ve yine memur kadınların, en baskın rollerini ev kadınlığı olarak tanımladıklarının altını çizer (a.g.e, s. 47). Kandiyoti'nin aktardığı çalışmadaki kadınlara, başarılı bir kadının sahip olduğunu düşündükleri özelliklerin neler olduğu sorulduğunda yüzde 32.9'u başarılı bir kadını tamamen “iyi bir anne ve iyi bir eş” olarak tanımlamıştır; yüzde 23.2'si toplumsal olarak etkin ve topluma yararlı olmanın yanında hamarat bir ev kadını olmanın önemini vurgulamıştır; yüzde 25.6'sı kariyerle eve ait görevleri birleştirebilme yeteneğinin başarı ölçütü olduğuna inandığını söylemiştir. Yalnızca yüzde 12.2'si kendine yeterli ve kendiyile barışık bir kişi olmanın nihai amaç olduğunu belirtmiştir (a.g.e, s. 47). Kandiyoti, çalışmada bu son grubun istisna olarak görülebileceğini, çünkü bu son grup dışında, tüm annelerin, diğer başarıları ne olursa olsun iyi anne ve eş olma niteliklerinden fedakarlık yapmadıklarında ısrar ettiklerini vurgulamıştır. Kandiyoti, annelerin geleneksel beklentilerinde hiçbir kökten değişim yapmaksızın yeni bir rol geliştirmek için çabaladıkları sonucuna varmıştır (a.g.e, s. 48). Anne olan bestecilere

baktığımızda da çoğunun orta ve üst sınıf ailelerden gelen kariyer sahibi kadınlar olmakla beraber, kimlik tanımlamalarının içinde anneliğin yer tuttuğu görülmektedir. Bu noktada kadınların kimlik tanımlamalarını günümüzde hala kendi bireysel özellikleri ve başarılarıyla olduğu kadar, domestik rolleriyle de yaptıkları söylenebilir ve 1950'ler ile pek çok benzerlik bulunabilir.

Türkiye'de aynı anda kadın erkek okuryazarlığı arasındaki farkın yüksekliğine rağmen prestijli mesleklerdeki kadın oranının da aynı anda yüksek olması arasındaki zıtlığın nedenleri tartışmalı olmakla beraber, bu istatistiklere bakıldığında kadınların çalışmak konusundaki görüşlerinin çok geniş bir yelpaze oluşturması sonuç itibarıyla şaşırtıcı değildir. Prestijli mesleklere sahip olan kadınlar her zaman işlerine sahip çıkmaya eğilimliken, iş tatmini daha az olan ve kadınlara özgü pozisyonlar olarak görülen yardımcı nitelikteki mesleklerle uğraşan kadınların çalışmayı yalnızca maddi bir zorunluluk olarak görmeleri, iş hayatını gözden çıkarmayı kolaylaştırmaktadır. Kadınların yalnızca yardımcı mesleklere yönlendirilmesindeki toplumsal cinsiyet sorunu özünde bir kısırdöngüdür. Çünkü kadınlar erkeklere özgü olarak görülen meslekleri icra etmedikçe çalışma hayatından uzaklaşmakta, bu durum onları hiç değilse tüm çalışan ve evli kadınların üzerinde bulunan çifte yükten kurtulmak için evde oturmaya itmektedir. Kadınlar evde oturdukça toplumdaki geleneksel yapıyı kırmak zorlaşmakta ve bu da kadınların nitelikli eğitim alarak daha saygın mesleklerde yer almasını daha da zorlaştırma ve bu durum bir kısırdöngü oluşturmaktadır. Dar gelirlili ve kırsal kökenli kadınların tamamen niteliksiz işgücüne dayalı veya yarı kalifiye meslekleri ile orta sınıf kadınların saygın meslekleri arasında dikey geçişliliğin, oldukça zor olduğu söylenebilir. Bu da toplumun geleneksel cinsiyet rollerine dayalı anlayışının kadınlar üzerinde hala çok daha katı olması ile açıklanabilir. Çünkü kadınların eğitim olanaklarına erişiminin erkeklere göre kısıtlı oluşunun, daha yüksek bir toplumsal statü edinmek bakımından da kadını erkeğe göre şanssız kıldığı düşünülebilir. Günümüze bakıldığında, kadın ve erkek bestecilerin tamamına yakınının kentlerde doğmuş veya büyümüş olmaları ve sosyoekonomik açıdan orta/üst

orta¹⁵ sınıflardan geliyor oldukları düşünülürken, besteciliğin bir “üst sınıf uğraşı” olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Ayrıca kadın bestecilere bakıldığında, ailelerinin eğitim seviyelerinin erkek bestecilerin ailelerinden daha yüksek olduğu gözlemlenebilir, bu noktada kadınların bir meslek olarak bestecilik ile uğraşmak için erkek bestecilerden daha fazla refaha gerek duyduğu çıkarılabilir. Sonuç olarak gerek 1950’lerde, gerekse günümüzde genel olarak kadınlar ve özel olarak kadın besteciler üzerindeki domestik rollerin baskınlığının, ancak daha rahat sosyoekonomik koşullar altında biraz hafiflediği sonucuna varılabilir.¹⁶

2.4. 1980 SONRASI DÖNEM

Sermaye odaklı ekonominin etkilerinin Türkiye’de iyice ivme kazandığı ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sayesinde büyük bir toplumsal dönüşümün yaşandığı bu dönemde, sosyal kategorileri yalnızca kırsal veya kentli olarak ayrımlar üzerinden yapmak yetersiz kalmaya başlamıştır. Bu dönemde göç hareketinin son derece yoğunlaşması ve göç eden ilk kuşağın şehirlerde doğan çocuklarının farklı yaşam biçimlerine sahip olma olasılıkları, gecekondulaşma gibi etkenler, artan nüfus, bahsi geçen tanımların yetersiz kalmasına neden olmuşlardır. Tekeli’ye göre, “Modernleşme kuramlarının klasikleşmiş geleneksel/ modern kutuplaşmasında, Türkiye artık tam olarak modern sayılmasa da gelenekselin önemli ölçüde çözüldüğü, gözlemcide mozaik imgesini uyandıracak kadar farklılaşmış ve karmaşıklaşmış bir toplum yapısı sunmaktadır” (Tekeli, 1993, s. 19). Bu dönemde 1950’de yüzde 25 olan kentli nüfus oranı 1985’te yüzde 53’e ulaşmıştır (Tekeli, 1993, s. 20). Özbay’a göre ise 1980’ler itibariyle artık genel hatlarıyla ve göç yolu ile statü değiştirmek geçmiş yıllara göre zorlaşmıştır ve kentler göç yoğunluğunu karşılayamamaktan dolayı yeni gelenlere eskisinden daha zor ve kötü koşullar sunmaktadır (Özbay,

¹⁵ Weber’i izleyen düşünürlere göre sınıf kavramı, ortak statü, meslek, eğitim durumu, gelir gibi özellikleri kapsar. Orta sınıf – orta üst sınıf ise küçük sermaye veya mülk sahipleri, eğitilmiş bürokratlar, meslek sahipleri, tüccarlar gibi belli bir gelire ve nispeten rahat yaşam koşullarına sahip olan grubu ifade eder (Arslan, 2004, s.127-139).

¹⁶ 1950-1980 arasında kadın bestecilerin yok denecek kadar az olması sebebiyle, bu dönemi kendi içinde değerlendirmek mümkün olmamıştır.

1993, s. 147). Tekeli, bu dönemin toplumsal yapısını bu sebeple genel hatlarıyla üçe ayırır:

Hala 1950 öncesindeki gibi klasik ataerkil bir düzen içinde, kadınların ve çocukların katı toplumsal baskılar altında yaşadığı kesim bunların birincisidir. İkincisi, sanayileşmiş bölgelerde, modernleşmeyi içselleştirmiş, Batılı değerler ve rasyonel değerler tarafından yönlendirilen, gelir düzeyi daha yüksek olan gruptur; bu grupta kadınlar özgür ve erkeklere statü olarak daha yakındır. Üçüncüsü ise bu iki grubun kesişiminde duran ve göç hareketiyle birlikte kentlere yerleşen “yeni kentli” olarak tanımladığı gruptur. Bu grup kentlerde en çok sorunu yaşayan grup olarak ortaya çıkar; değer çatışmaları belirgindir ve toplum baskısı da kırsal bölgelerdekini aratmayacak düzeydedir (Tekeli, 1993, s. 20).

Özbay’a göre, 1980 sonrası ekonomi politikaları paranın değerini arttırırken, eğitim ve ücretli emek ile çalışmak artık toplum için gözde bir hedef olmaktan çıkar; ticaret ve turizm ise önem kazanır (Özbay, 1993, s. 147). Özbay, bu dönemde artık toplumsal saygınlığın iyi bir eğitim ve üst düzey bir iş sahibi olmaktan çok, iyi para kazanmak yoluyla kazanıldığını; okulların ise ticari bilgilerin kazanılacağı ortamlar olmadıklarından değer kaybettiklerini savunur. Sosyal hareketlerle ilgili değişiklikler ve serbest piyasa ekonomisine geçiş, gençlerin meslek tercihlerini de etkilemeye başlamış ve eğitim diploma almak için altına girilen bir yük haline gelmiş, gerek fizik, kimya, matematik gibi alanlar, gerekse tarih, sosyoloji gibi sosyal bilimler gözden düşmüştür (a.g.e, s. 148). Bu durumun, Türkiye’nin toplumsal olarak entelektüel seviyesinde düşüşe sebep olması ve dünyada bilim alanında rekabet piyasasında alt sıralara düşmesi bağlamında yorumlamak da mümkündür. Teknolojinin, bilimsel yeniliklerin ve entelektüel tartışmaların üreticisi olmaktan çok tüketicisi olmaya dönük bir politika izlenmesi, toplumun genel olarak dünyadaki değişimlerin gerisinde kalmasına sebep olmuştur.

Bestecilik açısından bakıldığında da benzer gelişmelerin yaşandığı söylenebilir. Bu çalışmada mülakat yapılan ve eğitimlerini 1980’ler itibariyle almaya başlayan yaşça en büyük 4 erkek besteciden biri hariç tamamının ailelerinin, oğullarının adına geçim kaygısı duydukları dile getirilmiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında bestecilik mesleğinin yaratıcılık niteliğinden ve Cumhuriyet’in sanatı aktif destekleme politikasından ötürü tercih edilen bir iş olarak algılanmasının

azalmaya başladığı göze çarpar. Sanat ve müziğin, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki simgesel değerini kaybetmekte olduğu söylenebilir.

İşgücü piyasasında kadın ve erkek çalışanların yaptıkları işler bağlamında ise eğitimin öneminin azalmasının kadınlar açısından daha farklı bir etkisi olmuştur. Ücretli emeğin değerinin çok düşmesi maaşlı bir işte çalışması kaçınılmaz olan meslek gruplarının tercih edilirliliğini azalttığından dolayı, eğitilmiş erkekler serbest piyasada iş hayatına atılarak önceleri zorlukla edindikleri konumları eğitilmiş kadınlara bırakmayı tercih etmişlerdir (Özbay, 1993, s. 148). Bu durumun kadınlar açısından bir avantaj oluşturduğu düşünülse de kadınların ücretli işlerde daha yüksek konumlara ulaşabilmesinin tek yolunun, o alanın “gerçek sahipleri” olan erkeklerin o işten vazgeçmesi dolayısıyla olması dikkate değerdir. Özbay, bu dönemde üniversitelerde erkek hocaların oranı düşerken kadın hocaların oranı artmaya başladığını saptamıştır ve üniversite hocası olmanın 1980 sonrasında erkekler açısından eskisi kadar cazip bir uğraş olmaktan çıktığını savunmuştur (a.g.e, s. 148). Oysa 1920’li yıllarda kadınların üniversiteye gitmesi ve üniversite hocası olması teşvik edilirken, bu pozitif ayrımcılığa rağmen hocaların çoğunluğu erkektir. 1920’ler iyi eğitim almanın öneminin vurgulandığı, eğitime yatırım yapıldığı, eğitim alanında maaşların yüksek olduğu bir dönemken, 1980 sonrasında bu durum değişmiştir ve öğretmenlik gibi alanların kadın ağırlıklı ve düşük ücretli bir sektöre dönüştüğü görülür. Kadın bestecilerin sayıca arttıkları zamanın da bu döneme rastlamasını tesadüf olarak görmemek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Özbay’a göre “Sosyal hareketliliğin her iki yönde de değişmesi Türkiye’de oldukça yeni bir olgudur” (a.g.e, s. 149). Esmer ve diğerlerinin 1987 yılındaki son beş yıllık ekonomik hareketliliği göz önüne alarak yaptıkları bir araştırmaya göre, “Ticaret, sanayi ve serbest mesleklerle uğraşanların çoğunluğu son beş yılda daha iyi ekonomik koşullara kavuştuklarını söylerken diğer bütün mesleklerde tam tersi bir yönde, çoğunluğun durumunun daha kötüleştiği görülmektedir” (Aktaran: Özbay, 1993, s. 149). Dolayısıyla bu tarihlere, bestecilik gibi bir mesleği seçmek, artık maddi getirisinin azlığı dolayısıyla sağlanabilecek hayat şartları açısından riskli hale gelmiştir.

Özbay'a göre "Ailede ve toplumda cinsiyet eksenini çerçevesindeki egemenlik ilişkileri o kadar derin ve değişmezdir ki, kadınların uğraşlarında ve statülerinde gözlenen değişimler yalnızca bu çerçeve içinde söz konusudur" (a.g.e, s. 155-156). Kadınlar toplumsal statülerini mensubu oldukları ailenin toplumsal statüsü ile özdeşlendiklerinden, aile üyelerinin statüsünün yükselmesi veya düşüşü üzerinden kendi statülerini tanımlarlar; dolayısıyla kendilerinden çok, "ailenin ve özellikle erkek üyelerinin statüsünü" önemserler (a.g.e s. 156). Özbay'a göre bu durum dolaylı olarak, kadınların iş gücüne düşük statülü işlerle katılmalarını önemsememelerine neden olur ve kendi statülerini kocaları üzerinden tanımlayan kadınlar, emeklerinin değerini alamamalarından çoğunlukla şikâyetçi olmazlar ve haklarını aramayı akıllarına getirmezler (a.g.e, s. 156). Özbay, bu dönemde "Türkiye'de kadınların kendileri için toplumda bir statü istemeye özendirilmemelerinin" de var olan bu eğilimi güçlendirmekte olduğunu savunur (a.g.e, s.150). Özbay'a göre "Kadınların statü ilerlemeleri ancak ailenin toplumsal statüsünün artması ile olası kabul edildiği için kadınlar uğraşlarını ailenin diğer üyelerinin statü kazanması ya da kaybetmemesi üzerine yoğunlaştırmak zorunda kalmaktadırlar" (a.g.e, s. 147-151). Bunun 1920'li yılların cumhuriyet politikalarından ne kadar farklı olduğunu belirtmek gerekir. Bu tablo Cumhuriyet döneminin kadını bireyselleştirme çabalarının amacına ulaşmadığını ortaya koyar. Elbette kadını bireyselleştirmenin ne derece kararlı bir mücadele olduğu veya siyasi ideolojiden bağımsız olarak böyle bir çabanın ne düzeyde var olduğu konusu da ayrıca üzerinde durmaya değerdir. Ancak 1920'lerde kadınların toplumsal hayatta kendi meslekleri ve bireysel kimlikleriyle var olmasını amaçlayan resmi devlet ideolojisi, yerini kadınların aile üzerinden tanımlandığı bir anlayışa bırakmıştır demek yanlış olmaz.

Bu dönemde Türkiye'de bağımsız feminist hareketin de yeni bir ivme kazandığı da görülür. Berktaş'a göre "Ataerkil yapının ve egemen ideolojinin bütün baskısına karşın, cumhuriyetin ilk kuşak genç kızlarının çocukları olan ve onlar tarafından yetiştirilen kızlar, eğitim olanaklarına kavuşup meslek sahibi olabildikleri için kendi ayakları üzerinde daha fazla durmaya başlamışlar ve bu olgu dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi, onların da eleştirel bir bilinç geliştirebilmelerinin temel dayanağını oluşturmuştur" (Berktaş, 2015, s. 111).

Cumhuriyet'in ilk elli yılında kendilerine biçilen rolleri sorgulama konusunda ilk kuşak kadınları çekingен davranmış ve feminizmden¹⁷ uzak durmuş olsalar da aldıkları nitelikli eğitimin etkisiyle bu dönemde zihinlerinde oluşan soru işaretlerini, bir sonraki kuşak olan onların kızları açıkça sorgulamaya başlamıştır (a.g.e, s. 111). Sözü edilen bu ikinci kuşak, bu sorgulamaları genellikle bir Cumhuriyet kimliği üzerinden değil, kendilerini ait hissettikleri daha başka politik alt kimlikler aracılığıyla yapmıştır. "Sağ ve sol" görüşlerin çatışması ön plana çıkmıştır. 1980 sonrasını incelerken "Marksist ve İslamcı/Milliyetçi" ideolojilerin her birinin, toplumu farklı biçimlerde tanımladığı ve kendine taraftar bulduğu, egemen siyasi yapıdan bağımsız olarak farklı toplumsal görüşlerin her birinin kendi varlığını belirgin bir biçimde hissettirdiği ve birbiriyle ciddi çatışmalar yaşadığı görülür. Toplumsal cinsiyet sorunu da bu bağlamda ayrıca irdelenmeyi hak eder çünkü Osmanlı'nın Tanzimat dönemi yeniliklerinden, Cumhuriyet'in dış ülkelere karşı göstermek istediği vizyona kadar, ikincil durumda olan kadının yaşam biçimi müdahaleye açık bir alandır ve bir simge olarak bu dönemde de varlığını sürdürür. Bu dönemde sağ-sol çatışmalarının ortasında bile kadının hep şekilci ve yüzeysel bir anlayışla değerlendirildiği göze çarpar. Solcular, kadının kadın olduğu için, yani cinsiyeti itibarıyla "burjuvalaşmaya" daha yatkın görerek, "giyim-kuşamının, hal ve gidişinin kontrol altında tutulmasını" gerekli görürler (Berktaş, 1993, s. 316). Eğitim gibi imkânlarla kısıtlı ulaşım şansı olan Anadolu'da ise sol eğilim, güç kazanmadığı gibi, nüfus artışı ve göç ile beraber kırsal kesimin kente yerleşmesi ve yaşadıkları adaptasyon sorunları sebebiyle siyasal İslamcılık güç kazanmıştır (Çağatay ve Soysal, 1993, s. 328). Bu görüş de kadının yaşam biçimi ile fazlasıyla meşguldür ve kadının giyimi sorunu bu görüşün içinde de önemli bir yer tutar. Kandiyoti'ye göre "Böylelikle toplumdaki sınıfsal, bölgesel ve etnik bölünmelerin yarattığı sorunlar hem yok sayılmış hem de bu süreçleri kadınlar üzerinden tedavi etmeye yönelik popülist bir siyasal İslam ideolojisi geliştirilmiştir" (Kandiyoti, 2015, s. 118). Tekeli ise kültürel milliyetçiliği ve "Kemalist" bakış açısını benimsemiş şehirli kadınlar açısından seçme ve seçilme haklarının kendi mücadeleleriyle bağlantılarının kesilerek

¹⁷ Berktaş, "feminizmden uzak durmak" sözü ile burada Cumhuriyet kuşağı kadınlarının Cumhuriyet öncesi kadın hareketine mesafeli oluşuna atıfta bulunmaktadır.

verilmiş olmasının, kadınların pek çoğunun kazanılmış hakları koruyabilmek için cumhuriyet ideolojisinin diğer pek çok ataerkil yönünün sorgulanmadan içselleştirmesine yol açtığını savunmuştur (Tekeli, 1993, s. 31-32). 1980 sonrası bütün bu eğilimlerin çatışması günümüzün toplumsal koşullarını yaratırken; bu çatışmaların kadınların eğitime erişim, işsizlik, meslek seçimi, hukuki hakları gibi esas sorunlarını ele almanın önünde bir engel oluşturduğu söylenebilir. Bu bağlamda kadınların neden bestecilik gibi bir mesleği seçmediklerini sorgularken, kadınların toplumsal olarak çok önemli ve karmaşık durumların içinde bulduklarını belirtmek yerinde olur. Gerek devletin ataerkil örgütleniş biçimi, gerek sivil toplumdaki pek çok politik organizasyon, kadınların haklarını şekilci ve kadınları araçlaştıran bir yaklaşım içinde ele aldıkları için, kadınların bir mesleği neden seçip seçmediğini irdelemek ilk bakışta anlamlı görünmeyebilir. Ancak yaratıcılık isteyen bestecilik gibi bir mesleğin neden az tercih edildiğini ortaya koyan toplumsal arka plan bu ortamdır. Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kadar gelen siyasi ortam, kadınları daima ait oldukları toplulukların bir parçası olarak ele aldığı için, kadınların meslek seçimleri ve bireysel olarak kendini gerçekleştirmeye yönelik sorgulamalarının günümüzde bile geri planda kalmış olduğu söylenebilir.

BÖLÜM 3: EĞİTİMDE VE ÇALIŞMA HAYATINDA EŞİTLİK

Eğitimde fırsat eşitliği Cumhuriyet döneminin önemli ideallerinden biri olarak ortaya çıkmış, Anadolu'nun modernleştirilmesi projesinde kadınların eğitimine büyük bir önem verilmiştir. Ancak hedeflenen başarının 1970'li yıllarda bile hala oldukça düşük olduğu gözlenir. 2017 yılı istatistiklerine göre ise Türkiye'de 15 yaş üstü okuryazarlık oranı kadınlarda yüzde 93.5 erkeklerde ise yüzde 98.8'e ulaşmıştır (TÜİK, 2017). Ancak kadınlarla erkekler arasında hala yüzde 5.3 oranında bir fark bulunmaktadır ve genel nüfusa bakıldığında bu oran oldukça büyüktür. Aynı tabloya göre, 2017 itibarıyla kadınların yüzde 32.7'si, erkeklerin yüzde 23.9'u ilkokul mezunudur. İlköğretim mezunu olan kadınlarda oran yüzde 11, erkeklerde yüzde 15.7; ortaokul ve dengi mesleki okulların mezunu olan kadınlarda oran yüzde 6.8 erkeklerde yüzde 9.9'dur. Lise ve dengi mesleki okulların mezunu olan kadınlarda oran yüzde 15.9, erkeklerde yüzde 23.7; üniversite mezunu kadınlarda yüzde 14.5 erkeklerde yüzde 18.9; yüksek lisans mezunlarında kadınlarda oran yüzde 1.6 erkeklerde yüzde 2.1; doktora ise kadınlarda yüzde 0.3; erkeklerde yüzde 0.5'tir. Görüldüğü gibi aradaki fark çok büyük olmamakla beraber korunmaktadır. Günümüzde hala kırsal kesimlerde mevsimlik işçi olarak çalışan ailelerin çocukları okula ya geç başlamakta ya da okul hayatları erken yaşta sona ermektedir ve bunların büyük çoğunluğunu kızlar oluşturmaktadır. Bunun yanında maddi olanaksızlıklar sebebiyle aileler hangi çocuklarını okutacaklarıyla ilgili bir seçim yaptıklarında seçilen günümüzde bile hala erkek çocukları olmaktadır.

Bu noktada eğitimde fırsat eşitliğinin yanında, eğitimin içeriği de önem kazanmaktadır, çünkü bu içerik toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında ve bireyin bir kimlik edindiği erken yaşlarda kritik rol oynamaktadır. Berktaş'a göre kimlik, toplumsal aktörlerin kendileri için ve kendileri tarafından verilmiş ve bir bireyselleşme süreci inşa edilmiş olan anlam kaynakları olarak tanımlanabilir" (Berktaş, 2015, s. 116). Yani Berktaş, bu ifadeyle kimlik olarak tanımladığımız şeyin, aslında kişinin kendisi ve çevresi tarafından oluşturulmuş bir kurgusal bir süreç olduğunun ve bu sürecin toplumsal ilişkilerle olan bağlantıları gözden kaçırılmaması gerektiğinin altını çizer.

İnsanlar henüz çocuk yaşta kimliklerini kurgularken, toplum tarafından ön plana çıkarılan ve onaylandığı hissettirilen özellikleri kendilerine mal etmeye eğilimlidirler. Bu da toplumsal olarak kabul görebilmek için, kendilerine uygun görülen kalıpların dışına çıkamamalarına yol açar. Kişiliğin gelişimi ve kimlik oluşumu döneminde, çocukların cinsiyet rolleri açısından yönlendirilmediği bir toplumsal düzen, nesillerin kendini daha iyi ifade edebildiği, varoluşunu gerçekleştirebildiği bir gelecek sağlar. Ne var ki Türkiye bu konuda oldukça sorunlu bir durumdadır. Kız ve erkek çocukların gelişimlerinin ilk döneminden itibaren cinsiyetlerine uygun "görülen" oyunlar, oyuncaklar ve renklere yönlendirildiği; duygusal kimlik oluşturma aşamasında bağımsız, akılcı ve çözüm odaklı davranışların erkeklere mal edilirken, kızların başkalarına bağımlı, uyumlu, uysal ve duygusal olmalarının neredeyse yazısız bir kural gibi olduğu görülür. Ders kitaplarının bu konudaki yeri ise çok önemlidir, çünkü okullar, geleceğin toplumsal düzeninin şekillendirildiği yerlerdir. Öğrencilere okuryazarlık ve entelektüel becerilerin yanında toplumsal kimliğin kazanıldığı en önemli ortamdır. Firdevs Gümüšoğlu (2008) Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet adlı makalesinde, 1928-2008 arasında yayınlanmış 1500 adet ilköğretim düzeyinde ders kitabını inceleyerek, ülkenin kadın hakları politikalarının dönemsel değişimine paralel olduğu görülen veriler sunmuştur. Gümüšoğlu'na göre, 1928-1950 arasında, kadınların birey olarak toplumsal hayatta yer almasını teşvik eden Cumhuriyet dönemi politikalarına paralel olarak, evde anne ile baba arasında sevgi ve dayanışmaya dayalı bir ilişki ve eşit işbölümü görülürken, 1950 sonrası okutulan kitaplarda anne ortaya mutfak önlüğünü üzerinde adeta bir üniforma gibi duran, yemek, temizlik, dikiş ve ev düzeninden sorumlu, babanın yardımcısı, ancak kendi bireysel varlığı olmayan kişidir (Gümüšoğlu, 2008, s. 42). Gümüšoğlu, günümüzdeki ders kitaplarının bu bakımdan, 1950'lerin kitaplarından bile daha kötü olduğunun ise altını çizer (a.g.e, s. 41). 1950 öncesi kadınların ve erkeklerin cinsiyete dayalı olmayan, hem çalışıp hem de ev işlerinde ortak yaşamının getirdiği işleri paylaşmak biçimindeki iş bölümü, 1950 sonrasında annenin ev hanımı olduğu, uysal bir kişiliğe sahip olduğu, evin düzeninin onun kendi kişisel ihtiyaçlarının gündeme gelmemesi sayesinde korunduğu bir yapıya dönüşmüştür (a.g.e, s. 46). Hane içinde baba, 1970'lerden

itibaren annenin çalışma hayatına atılıp atılmayacağı üzerinde söz hakkı olan bir figüre dönüşürken, çocuklarla sevgi ve iletişim kullanmak açısından da önceki yıllardaki eşitlikten uzaklaşarak yalnızca bir otorite figürüne dönüşür (a.g.e, s. 42). Derya Yaylı ve Emine Kitiş Çınar ise, ortaokul Türkçe ders kitaplarını görselleri açısından değerlendirdikleri çalışmalarında, kız çocuklarının erkek çocuklarına göre daha az, bunun yanında korunmaya muhtaç gösterildiğini tespit etmişlerdir; oyun oynarken bile erkeklerin daha çok sokakta, kız çocukların ise kapalı mekânda gösterildiğini saptayarak ders kitaplarındaki figürlerin toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını yeniden üretecek nitelikte olduğu sonucuna ulaşmışlardır (Yaylı ve Kitiş Çınar, 2014). Latife Kırbaşoğlu Kılıç ve Bircan Eyüp tarafından yine ortaokul Türkçe ders kitapları üzerinde yapılan bir çalışmada, kadınların daha çok ev içi rollerde, erkeklerin ev dışı rollerde temsil edildikleri görülmüştür (Kırbaşoğlu Kılıç ve Eyüp, 2011, s. 137-138). Aynı çalışmada, ders kitaplarında kadınlara daha az, erkeklere daha çok meslek seçeneği verildiği; ev işlerinde işbölümü savunulmasına rağmen kadının ev içindeki, erkeklere ev dışındaki işlerin uygun görüldüğü ve kişilik özellikleri olarak kadınlara daha güçsüz ve hatta zaman zaman olumsuz¹⁸, erkeklere ise daha güçlü özellikler atfedildiği saptanmıştır (a.g.e, s. 139-143). Eğitim, özünde yalnızca verili toplumsal güç dengelerini yeniden üretirken okullar yoluyla toplumsal konumların yalnızca bireyin yetenek ve kişiliğine göre belirlendiği görüşünü yerleştirir (Gök, 1993, s. 183). Bu noktada, okulların toplumsal konumların bireye göre belirlendiği iddiasının aslında yerinde olmadığını, aksine, toplumsal beklentilere göre bireyi şekillendirdiğini düşünmek daha mantıklı olacaktır. Bu da kadınların günlük hayatta maruz kaldığı yetiştirilme biçimlerinin onları erkeklere özgü olarak görülen meslekleri, yüksek düzeyde zihinsel faaliyeti ve yaratıcılığı içeren bestecilik gibi meslekleri edinmeyi çoğu zaman olasılık olarak bile düşünmemelerini açıklayabilir.

Daha önceki bölümlerde belirtildiği üzere, serbest piyasa ekonomisinin 1950'lerde hız kazanmasıyla birlikte erkeklerin maaşlı işlerden çok serbestçe

¹⁸ Çalışmada, ders kitaplarında kadınlara zayıflık korkaklık, dedikoduculuk, çaresizlik, kararsızlık gibi özellikler atfedilirken, erkeklere açgözlülük ve acımasızlık gibi güçlü olmanın getirdiği olumsuz özellikler atfedildiği belirtilmektedir (a.g.e, s. 142)

ticarete atılmayı tercih etmelerinden sonra kadınların akademisyenlik gibi maaşlı işlerde sayılarının artması söz konusudur (Özbay, 1993, s. 147). Buna karşın 2014 yılında akademik kadrolarda (profesör, doçent, yardımcı doçent, öğretim görevlisi, araştırma görevlisi ve okutman) çalışan kadınların tüm kadrolardaki oranı yaklaşık yüzde 40.8'dir (Özaydınlık, 2014, s. 102). Toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyet temelli bakış açısı burada da kendini göstermekte ve akademik kadrolarda çalışan kadınların daha azı yönetici kadrolarına atanmaktadır. Örneğin, 2018 yılında rektörlerin sadece yüzde 9.2'si kadındır (TÜİK, 2018). 2017 yılı itibarıyla herhangi bir kurumda yönetici pozisyonlarındaki kadınların oranı yüzde 17.3'tür (TÜİK, 2017). Bu durum göstermektedir ki erkekler, eğitim alanında olmayı özellikle daha fazla tercih etmedikleri durumlarda bile, o alanın yönetici pozisyonlarında kadınlardan daha fazla bulunmaktadır. Kadınlar günümüzde her alanda var olmakla birlikte, üst düzey pozisyonlarda çoğunlukla erkekler görülmektedir. Toplumda yerleşik değer yargılarına göre kadınların erkek özelliği sayılan karar verme konumuna gelmesi aykırı bulunmaktadır. Toplumsal normların dışına düşüp, işini ciddiye alan ve başarılı olan pek çok kadın ise hem aykırı bulunan bir hayatı sürdürmekte hem de aynı anda verili aile kurumunun isteklerine cevap veremeyeceği için evlenmemekte, ya da çocuk yapmamaktadır (Gök, 1993, s. 184). Yine Özaydınlık'ın çalışmasında, 2010 yılı TÜİK verilerine göre, "cinsiyete dayalı ücret farkı" verilerinde eğitim düzeyi yükseldikçe kadınların gelir düzeyinin arttığı ancak tüm düzeylerde erkeklerden daha düşük gelire sahip oldukları görülmektedir (Özaydınlık, 2014:104). Buna karşın TÜİK'in "Aile Yapısı Araştırması", kadınların iş gücüne katılımı konusunda endişe verici sonuçlara sahiptir (a.g.e, 104). Araştırmada "Kadın çalışmamalıdır" görüşüne sahip erkekler yüzde 23; kadınlar ise yüzde 10 oranındadır (a.g.e, s. 104). Bununla birlikte "Kadının asli görevi çocuk bakımıdır ve ev işleridir" düşüncesi erkeklerde ve kadınlarda en yüksek yüzdeyi yakalamıştır (yüzde 64,7 ve yüzde 60,7) (a.g.e, s. 104). Gök, eğitim içi başarı ile eğitim sonrası varılan konumların, elde edilen sonuçlar kadın ve erkekler için farklılıklar gösterdiğini vurgulamakta, bir başka deyişle eğitimde başarı ile toplumsal konumlar arasındaki ilişki cinsiyete göre şekillendiğini öne sürmektedir (Gök, 1993, s. 184-185). Kadınlar toplumsal

hayata hangi düzeyde katılırlarsa katılsınlar, 2000’li yıllarda bile kadının yerinin evi olduğu düşüncesinin bu düzeyde yaygın olması dikkate değerdir.

Gerek Kırbaşoğlu Kılıç ve Eyüp’ün gerekse Gümüšoğlu’nun araştırmalarından anlaşılabilceği gibi, kitaplardaki toplumsal cinsiyet rollerinin kadınları ev içi erkekleri ise ev dışı ve dış dünyaya dönük etkinliklere yönlendiriyor oluşunun etkileri, o eğitim sisteminden geçen her öğrenciyi bir düzeyde etkilemekte ve toplumsal cinsiyet rolleri küçük yaşlardan itibaren çocuklara aktarılmaktadır (2011, 2008). Ülkemizde bu konuda alınacak çok yol olduğu söylenebilir. Kadın bestecilerin sayıca azlığı üzerinden düşünöldüğünde ise, eğitim sisteminin başlangıcından itibaren sunulan evcimen rolün, kadınların meslek seçimlerini farkında bile olmaksızın kadınlara özgü olarak tanımlanan alanlara yönlendirdiğini göstermektedir. Öte yandan, kadın bestecilerin artık eskisi kadar ayrımcılığa uğramadıkları erkek bestecilerin bulgular bölümünde de görölecek olan destekleyici sözlerinden çıkarılabilir; ancak gerek kadın bestecilerin deneyimleri, gerekse erkek bestecilerin bazı tereddütöü yorumları ayrımcı düşüncelerin bestecilik alanında her şeye rağmen günümüzde de hala varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Kadın bestecilerin, ayrımcı davranışlara maruz kaldıklarını düşünmemelerinin, ayrımcılığın eskiye göre azalmış olmasının yanında, “toplumsal cinsiyet körlüğü” ile açıklanması da olasıdır. Aydınlanma döneminde ortaya çıkan ve düşünür John Locke’un öncölük ettiğı, günümüzde de oldukça kabul gören bireyci liberal anlayışa göre, her bireyin “doğuştan gelen, insanın doğasında bulunan ve yalnızca insan oldukları için sahip oldukları haklar” vardır ve bu haklara müdahale edilmemelidir (Donovan, 2016, s. 26-28). Bu bakış açısı, genel olarak insan hakları kavramına önemli bir başlangıç oluşturmakla birlikte toplumsal cinsiyet körlüğünün de başlangıç noktasıdır; çünkü her insanın yasalar önünde eşit olduğunu varsayarken, mevcut eşitsizliklerin yok sayılmasına neden olur. 18. yüzyılda başlayan ve günümüzü de kapsayan süreçte, kadınların haklarını özel olarak koruyan yasaların ortaya geç çıkması, kadınların dezavantajlarının giderilmesi için gösterilen çabaların yetersizliğı, kadın ve erkeğın eşit şartlara sahip olmadıkları halde, liberal anlayışın müdahale etmeme politikası sebebiyle mevcut eşitsizliklerin sürdürölmesi söz konusudur. Kadınların özel alanla,

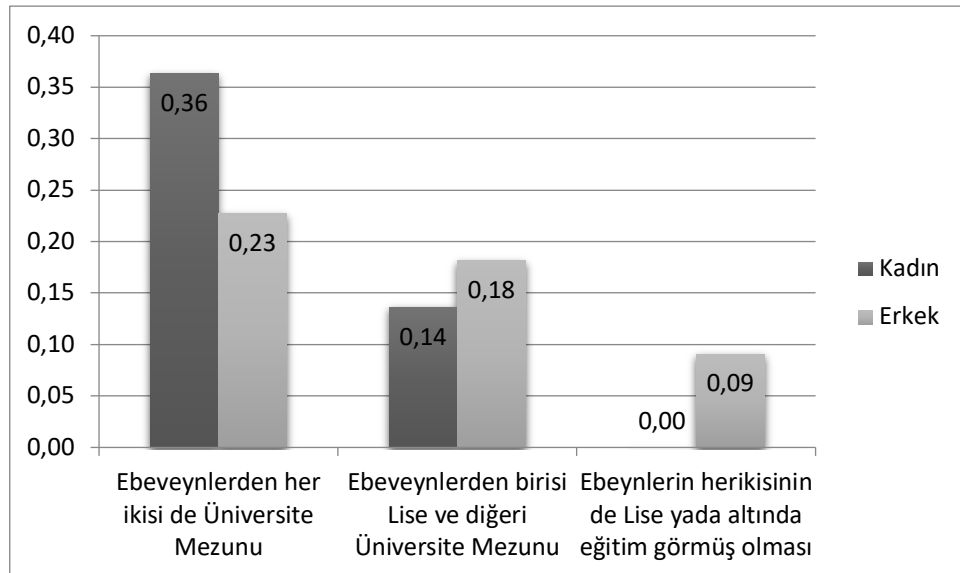
erkeklerin ise kamusal alanla özdeşleştirildiği bir toplumsal yapıda (Donovan, 2016, s. 25), kadın ve erkeğin yalnızca yasalar önünde eşit kabul edilmesi, kadının “yarışa avantajsız başladığını” hesaba katmamak anlamına gelir (Eisenstein’dan akt. Donovan, 2016, s. 66). Yasalar önünde erkeklerle eşit oldukları tekrarlanan, ancak “özel alana” ait olmaya şartlanan ve “kamusal alana” çıkmakla ilgili yaşadıkları çelişkileri içselleştiren kadınların, sistematik eşitsizliği sorgulamaması, yasalar önündeki eşit olma haline duydukları güven ile gündelik yaşamda yaşadıkları ayrımcı tutumları eleştirel bir tutumla bir arada ele almaktan uzak olmalarından kaynaklanabilir. Bu bağlamda, kadın bestecilerin ne kadar ayrımcılık deneyimi yaşarlarsa yaşasınlar, “eşit oldukları” düşüncesinden bu denli emin olmaya devam edebiliyor olmaları, kendi yaşadıkları farklılıkları görmezlikten gelmeye alışmış olmalarından kaynaklanabilir. “Toplumsal cinsiyet körlüğü” olarak adlandırılan bu tutum, Nochlin’in (2014, s. 127) belirttiği gibi herkesin “orta sınıf, beyaz ve erkek” avantajlarına sahip olmadığının göz ardı ediliyor olmasıdır.

BÖLÜM 4: BULGULAR VE YORUMLAR

4.1.DEMOGRAFİK YAPI

Bu bölüm, kadın ve erkek bestecilere sorulan, memleket ve doğum yeri, ailelerinin eğitim durumları ve kendi eğitim hayatlarının başından itibaren okudukları okulları kapsayan üç sorudan derlenerek oluşturulmuştur. Kadın bestecilerin de erkek bestecilerin de genel hatlarıyla sosyokültürel olarak üst-orta sınıftan geldikleri söylenebilir. Görüşülen 11 kadın besteciden 8'i, hem anne hem de babalarının en az üniversite mezunu olduğunu belirtirken, kalan 3'ü ebeveynlerinden birinin lise, birinin üniversite mezunu olduğunu belirtmişlerdir. Görüşülen 11 erkek besteciden 5'i her iki ebeveyninin de üniversite ve üzeri bir akademik eğitimi olduğunu belirtirken, 4'ünün ebeveynlerinin biri lise, biri üniversite mezunudur; 2'sinin ebeveynlerinin ise her ikisi de yükseköğrenim görmemiştir. Örnek sayısının azlığına karşın kadın bestecilerin ailelerinde üniversite mezunu birey sayısının daha yüksek olduğu dikkati çeker. Bunun yanında kadın ve erkek bestecilerin tamamı büyük şehirlerde doğmuş ve/veya yetişmişlerdir.

Şekil 1. Bestecilerin Ebeveynlerinin Eğitim Durumlarına Göre Dağılımı.



Erkek bestecilerden konservatuvar öncesi eğitim hayatlarında 4 kişi özel, 6 kişi devlet okullarında okuduğunu belirtirken, 1 kişi bu detayı belirtmemiştir. Kadın bestecilerden ise 2 kişi özel, 4 kişi devlet okullarında okuduğunu belirtirken, 5 kişi ise bu konuda bir yorum yapmamıştır. Buna karşın gerek bestecilerin ebeveynlerinin eğitim durumlarından, gerekse özel okullarda okumuş olan kişi sayısının yorum yapmayanlar dışarıda tutularak en az yüzde 30 civarında olmasından yola çıkılarak genel sosyoekonomik düzeyinin orta-üst sınıf olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

4.2.KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ MEZUNLARI ARASINDA CİNSİYET AYRIMCILIĞINA İLİŞKİN İZLENİMLER

Kadın ve erkek katılımcılarla yapılan mülakatlarda, cinsiyet ayrımcılığına ilişkin sorulan 4 soru bulunmaktadır. Katılımcılara, kadınların ve erkeklerin bestecilik ve orkestra şefliğinde ne kadar destek gördükleri, bestecilerin eserlerinin ne kadar icra edildiği veya orkestra şeflerinin orkestra yönetmek üzere ne kadar tercih edildikleri, ne kadar para kazanabilme şansına sahip oldukları ve ne hangi cinsiyeti daha girişken buldukları sorulmuştur.

Tablo 1. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Bestecilik/Şeflik Alanında Hangi Cinsiyetin Daha Fazla Desteklendiğine İlişkin Görüşleri.

		Daha Fazla Desteklenme			Toplam
		Kadın	Erkek	Eşit	
CİNSİYET	KADIN	1 (0.10)	6 (0.54)	4 (0.36)	11
	ERKEK	—	3 (0.27)	8 (0.73)	11
	Toplam	1 (0.05)	9 (0.40)	12(0.54)	22 1.00)

Kadın bestecilerin/şeflerin erkekler kadar destek görüp görmediği sorusuna 11 erkek katılımcıdan 8'i eşit destek gördükleri, 3'ü ise kadınların daha az destek

gördüğü cevabını vermiştir. Kadın ve erkek bestecilerin/şeflerin eşit derecede destek gördüğünü düşünenlerden EB1, EB8 ve EB10 aslında kadınların da erkeklerin de “destek görmemekte eşit” olduklarının altını çizmişler ve toplumun bestecilik mesleğini hiç benimsemediğinden yakınmışlardır. 11 kadın katılımcının ise 6’sı erkeklerin daha çok destek gördüğünü düşünürken 1’i kadınların daha çok destek gördüğünü düşünmekte, 4’ü ise eşit destek görüldüğünü düşünmektedir.

Kadın katılımcıların da erkek katılımcıların da temel vurgusu, bestecilik mesleğinin destek görmediği yönündedir. Buna karşın erkeklerin daha çok desteklendiğini düşünen kişi sayısının 11 kadın besteci arasında 6’dır. Öte yandan, erkeklerin daha çok desteklendiğini düşünen erkek bestecilerden EB3, EB9 ve EB10’un vurgulamış olduğu, “kadınların besteci olamayacağına ilişkin özel ortamlarda yapılan sohbetlerin” kadınların daha az desteklendikleri izlenimine sahip olmalarında payı olduğu çıkarımı da yapılabilir. Kadınlar, erkeklerin daha çok desteklendiğini düşünürken, kendilerine açıkça ifade edilmeyen olumsuz düşünceleri, o düşünceleri yansıtan bazı “pasif agresif tutumlar nedeniyle hissediyor olabilirler.” KB7, bazı iğneleyici davranışlarla karşılaşılrsa bile bunu dile getiren kadın bestecilerin “espriden anlamamakla” itham edildiklerini dile getirmiştir. KB3, EB9 ve EB10 günümüzde artık cinsiyetçi tutumları açıkça dile getirmenin “ayıplanan” davranışlar olduğunu ve “kimsenin kimseye açıkça sen kadınsın diye seni işe almıyoruz diyemeyeceğini” dile getirmişlerdir. Dolayısıyla erkek bestecilerin sorulara samimiyetle cevap vermiş olmalarına karşın, günümüzde cinsiyetçi ve ayrımcı yaklaşımların açıkça dile getirilmesinin “ayıplanıyor” oluşu, bu çalışma gibi araştırmalara erkek bestecilerin cinsiyetçi tutumlarını tam olarak yansıtmamalarına neden olabilir. Erkek görüşmecilerden gelen “itiraf”, bu itirafı yapan bestecilerin o düşüncelere karşıt görüşte olduğunu gösterebilir nitelikte olmakla birlikte, cinsiyetçiliğin kamusal alanda görünmez hale gelmesine rağmen alttan alta devam ettiğinin kanıtı olarak da sunulabilir. Erkek bestecilerin büyük çoğunluğunun kadın ve erkek bestecilerin eşit derecede desteklendiği düşüncesi ile erkek erkeğe sohbet ortamlarında kadınların besteci olamayacağına ilişkin düşüncelerin dile getirilmesi çelişkili görünmektedir.

Kadın bestecilerin eserlerinin erkek bestecilerle eşit icra edilme şansına veya kadın orkestra şeflerinin orkestra yönetmek üzere erkek şeflerle eşit tercih edilme şansına sahip olup olmadığı sorusuna ise erkek görüşmecilerin 9'u eşit oldukları, 2'si ise erkeklerin daha çok tercih edildikleri şeklinde cevap vermiştir. Aynı soruya kadın görüşmecilerin 6'sı eşit oldukları, 5'i erkeklerin daha çok tercih edildikleri şeklinde cevap vermiştir. Kadın bestecilerin/şeflerin yarıdan fazlasının mesleki tercih edilirlilik açısından kendilerini erkeklerle eşit hissediyor olmaları olumlu bir durum olarak yorumlanabilir. Öte yandan, hayatlarının farklı dönemlerinde cinsiyet ayrımcılığına uğradığını veya şahit olduğunu söyleyen bestecilerin ifadelerinin, bu eşitlik hissi ile beraber var olmaya devam ettiğini gözden kaçırmamak yerinde olacaktır.

Tablo 2. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Bestecilik/Şeflik Alanında Kadınların Erkeklerle Eşit İcra/Tercih Edilme Şansına Sahip Olup Olmadıklarına İlişkin Görüşleri.

		Eşit İcra / Tercih Şansı		
		Eşit	Erkekler Tercih Ediliyor	Toplam
CİNSİYET	KADIN	6 (0.54)	5 (0.45)	11 (0.50)
	ERKEK	9 (0.82)	2 (0.18)	11 (0.50)
Toplam		15 (0.68)	7 (0.32)	22 (1.00)

Bu noktada bir önceki soruda olduğu gibi, yine erkeklerin büyük çoğunluğunun kadınlarla eşit icra edilme/tercih edilme şansına sahip olduklarını düşünürken, kadınların ise bu konuda da erkeklere göre biraz daha tereddütlü oldukları görülebilir. Kadınların arasında erkeklerle eşit icra/tercih edilme şansına sahip olduklarını düşünen kişi sayısı azımsanamayacak kadar çok olmasına karşın, kadınların yarıya yakını kendilerini geri planda kalmış hissetmektedirler. Bu, kadınların ayrımcılığa uğradıklarını zaman zaman hissediyor olmalarına karşın, durumu sistematik bir ayrımcılık biçiminde tanımlamıyor olduklarını gösterebilir ve toplumsal cinsiyet körü bir bakış açısının varlığına işaret edebilir. Toplumun genelinde var olduğu pek çok çalışma ile ortaya konmuş olan kadın-erkek

eşitsizliklerinden bestecilik alanının çok az etkilendiğini düşünmek gerçekçi görünmemektedir.

Bununla beraber, bu soruyu cevaplarken, cinsiyetten bağımsız olarak tüm katılımcılar, besteciler açısından eserlerini icra ettirmenin zorluklarına değinmişlerdir. Bestecilerin eserlerini icra ettirmek için orkestralarda tanıdık bulmaları gerekmesi veya birilerinden “ricacı” olması gerektiği (KB10) şeklinde verilen cevaplarda, yurtdışında bestecilere eserlerinin icra edilmesi garantisini sunan sipariş sisteminin de olmadığı vurgulanmıştır. Hatta KB1, “Çalınmayacak büyük formlarda beste yapmaktansa, öğrencileri için dikte kitabı¹⁹ yazmayı mesleki açıdan daha tatmin edici bulduğunu, hiç değilse bestelerinin bir işe yaradığını hissettiğini” belirtmiştir. KB3 ise şeflik açısından ise yardımcı şeflik pozisyonunun olmamasının, genç şeflerin gelişimi ve kariyer basamaklarının aralarının fazla açık olmasına yol açtığı söylemiştir. Bu noktada, bestecilerin ve şeflerin mesleki memnuniyetleri ve kariyer tatminleri açısından yapılabilecek yeni çalışmalara ihtiyaç olduğu söylenebilir. Tüm katılımcılar, bestecilik ve orkestra şefliği alanında, mesleki ilerlemenin oldukça zor olduğundan yakınmaktadırlar.

Erkek bestecilerin/şeflerin, kadın bestecilere/şeflere göre daha çok kazanıp kazanmadığı sorusuna da 11 erkek katılımcıdan 9’u eşit, 2’si erkeklerin daha çok kazandığı yanıtını verirken, kadın katılımcıdan 7’si eşit kazanç elde edildiğini, 3’ü erkeklerin daha çok kazandığını söylemiş ve 1 kişi ise fikri olmadığını belirterek yorum yapmamıştır. Daha çok desteklenmek ve daha çok icra/tercih edilmek bakımından erkeklerin daha fazla desteklendiğini düşünen kadın besteciler, kazanç durumu söz konusu olduğunda ise durumlarını büyük ölçüde erkeklerle eşit bulmaktadırlar. Bestecilerin çoğunlukla geçimlerini akademisyenlikten sağladıkları göz önünde bulundurulduğunda, devlet kurumlarında akademisyen maaşlarının net biçimde belirlenmiş olması bu düşüncede etkili olabilir. EB3, vakıf üniversitelerinde benzer görevlerdeki kişilerin “maaşlarının ve ek ders ücretlerinin çoğunlukla standart olmadığını”

¹⁹ Kulak eğitiminde öğrencilerin bir enstrümanda (genellikle piyanoda) duydukları müzik parçalarını notaya dökme becerisi geliştirmeleri için yazılmış pedagojik kitap.

belirtmiştir. Bu bağlamda vakıf üniversitelerinde akademisyen olan kadın ve erkek bestecilerin maaşları arasında bir fark olup olmadığı sorgulanabilir.

Tablo 3. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Erkek Bestecilerin/Şeflerin Kadın Bestecilere/Şeflere Göre Daha Çok Kazanıp Kazanmadığına İlişkin Görüşleri.

	Gelir Durumu				Toplam
	Kadın	Erkek	Eşit	Fikri Yok	
KADIN	—	3 (0.27)	7 (0.63)	1 (0.09)	11 (1.00)
ERKEK	—	2 (0.18)	9 (0.82)	—	11 (1.00)
Toplam	—	9 (0.40)	12 (0.55)	1 (0.05)	22 (1.00)

Erkek katılımcıların da erkek katılımcıların da çoğu, kadın ve erkek bestecilerin bu işten para kazanma şansının eşit olduğunu düşünmektedir. Erkek katılımcıların da kadın katılımcıların da çoğunluğu, söz konusu bir eser siparişi olduğunda erkekler ve kadınların eşit işe eşit ücret alacağına inanmakla beraber, kadınların daha az kazandığını düşünenler, kadınların sipariş almak bakımından daha şanssız olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda kazanç sorunu, bestecilik özelinde kadınların yaptıkları işin ücretlendirilmesi açısından olmasa da kadınların iş almak konusunda daha fazla engelle karşılaşması açısından değerlendirilebilir. EB8 bir festival kapsamında, tanıdığı bir kadın besteciye verilen bir beste siparişinin ücretinin, daha önceki yıllarda kendisine verilen beste siparişi için ödenen ücretten az olmadığını tahmin ettiğini belirtmiştir. Bestecilik alanındaki ücretlendirme politikalarının, cinsiyete göre değil, bestecilerin “kariyerlerinin genişliğine ve uluslararası tanınırlığına” göre ortaya çıktığını eklemiştir. EB1 ise, bestecilikten cinsiyet farkı olmaksızın Türkiye şartlarında hiçbir bestecinin para kazanmadığını, bestecilerin çoğunun akademisyenlikten para kazandığını ve daha önce söz edildiği gibi, Türkiye’de devlet üniversitelerinde akademisyenlik ücretlerinin standart olarak belirlenmiş olmasının cinsiyete dayalı ücretlendirmeyi bestecilik alanı için geçersiz kıldığını ifade etmiştir. Ancak “uluslararası tanınırlıkta ve geniş bir kariyeri olan” kadın ve

erkek bestecilerin sayısı kıyaslandığında, erkeklerin günümüzde halen sayıca çok daha fazla olmaları, EB8'in tezini haksız çıkarmasa da kadın besteciler açısından bir sorun olarak kabul edilebilir.

Kadın bestecileri/şefleri mi yoksa erkek bestecileri/şefleri mi daha girişken bulduklarına ilişkin dördüncü soruya, 11 kadın katılımcının 7'si erkeklerin, 1'i kadınların daha girişken olduğu, 3'ü ise eşit oldukları yanıtını vermiştir. Aynı soruya yanıt veren 11 erkek katılımcıdan ise 5'i kadınları daha girişken, 3'ü erkekleri daha girişken bulduklarını, 2'si eşit olduklarını düşündüklerini söylemiş, 1'i ise bilmediğini söylemiştir. Erkekleri daha girişken bulduğunu ifade eden kadın bestecilerden KB1 ve KB2, "ataerkil bir toplumda yaşadığımızı" ve erkeklerin daha fazla "Sen yaparsın, sen başarısın" anlayışıyla yetiştirilmelerinin bu durumda payı olduğunu ifade etmişlerdir.

Tablo 4. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin, Kadın Bestecilerin/Şeflerin mi yoksa Erkek Bestecilerin/Şeflerin mi Daha Girişken Olduklarına İlişkin Görüşleri.

	Girişkenlik				Toplam
	Kadın	Erkek	Eşit	Fikrim Yok	
KADIN	1 (0.09)	7 (0.64)	3 (0.27)	—	11 (1.00)
ERKEK	5 (0.45)	3 (0.27)	1 (0.09)	2 (0.18)	11 (1.00)
Toplam	6 (0.27)	10 (0.45)	4	2 (0.05)	11 (1.00)

Kadınları daha girişken bulduğunu söyleyen 5 erkek görüşmeciden 2'si olan EB6 ve EB9 ise, kadın bestecilerin tarihin eski dönemlerinden beri maruz kaldıkları ayrımcılıklar karşısında, kendileri hakkındaki önyargıların aksini kanıtlayarak zorunluluğundan dolayı daha girişken olduklarını ve aslında bu girişkenliğin bir tür "telafi mekanizması" olduğunu özellikle vurgulamışlardır. Bu ifadeyle, kadın bestecilerin kendilerinin yaptıkları işlerin yeterliliğini ispatlama ihtiyacı hissettikleri ve girişken davranışlarla bu bunu telafi etmeye çalıştıklarını öne sürmüşlerdir. Benzer bir yorumda bulunan üçüncü besteci olan EB10 ise kadın bestecilerin eserlerini çaldırmak konusundaki girişkenliklerinin çoğu

zaman “ters teptiğini ve küçümsenmelerine yol açtığını” vurgulamıştır. Kadın bestecilerin girişken davranarak bestelerinin çalınmasını talep etmelerinin kadınların küçümsenmesine yol açmasının genel toplumsal cinsiyet rolleri açısından açıklanması gerekli görünmektedir. Kadınların talepkâr davranması çoğu kez kadın terbiyesine veya kadının haddini bilmesine karşıt bir durum olarak görülürken, bunun üzerine kadın bestecilerin bestelerinin niteliğine ilişkin önyargılar eklendiğinde, “hem niteliksiz iş yapıp hem de eserlerinin çalınmasını istemesi” olarak algılanıyor olabilecekleri düşüncesi oluşmaktadır. Erkek görüşmecilerden üçünün kadınlara ilişkin bu düşüncelerin yalnızca erkeklerin arkadaşça sohbet ortamlarında paylaşıldığını belirttikleri de göz önünde bulundurulduğunda, kadınlara karşı açıkça gösterilen ayrımcı tutumların bir miktar azalmış olduğunu söylemekle birlikte, hala görünenden daha fazla önyargı olduğunu tahmin etmek de mümkündür. Bu durumda kadınların bestelerini çaldırmak için aynı anda hem girişken olma zorunluluğu hissettikleri hem de girişkenliklerinin kendilerine başka sorunlar yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum 19. yüzyıldaki kadın bestecilere olan bakış açısıyla benzer bir anlayışın sürdüğünü gösterebilir. Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, kadınların biyolojik özelliklerinden dolayı büyük eserler yaratamayacağı söylenirken ve çoğunlukla küçük formlarda beste yapan kadınlar buna kanıt olarak gösterilirken, büyük formlarda besteler yapan kadınlar ise “kadınlıklarına ihanet ederek erkekleşmekle” suçlanmıştır (Özkişi, 2017, s. 74). Günümüz anlayışına baktığımızda da kadınların hem bu alanda başarılı olmak için girişken olmaları gerekmekte hem de girişken olmaları başlı başına başka sorunlar yaratmakta gibi görünmektedir. 21. yüzyıl itibarıyla kadın bestecilerin mücadele etmesi gereken ortam, 19. yüzyıla kıyaslandığında daha yumuşak olmakla beraber, mücadele alanının ve sınırlarının belirsizleşmesi açısından farklı zorlukları barındırmaktadır.

Buna ek olarak kadın bestecilerin girişkenlik ve mesleki başarılarla, toplum tarafından kendilerine mal edilen ve olmazsa olmaz olarak sunulan kişisel özellikler arasında bocaladıkları görülebilir. Kadınların aynı anda daha “dayanıklı” veya “dayanıksız” olduğunun düşüncesinin bir arada bulunduğu çeşitli yorumlar görülür. Örneğin KB2’nin, insanların kadınların güçsüz

olduklarını düşündüklerini, ancak aksini kanıtlayınca kadınlara saygı duyduğunu söylemesi, özünde kadınların “güçsüz” olduğu düşüncesinin dolaylı bir ifadesidir. Bu kalıplaşmış düşünceler sebebiyle kadınlar, toplumsal hayatta kendileri hakkında zihinlerde yer alan önyargıları yıkarak işe erkeklere göre daha geriden başlamak zorundadırlar. Hayatından memnun olan veya başarısını kanıtladığını düşünen çoğu kadın besteci, bu kanıtlama zorunluluğunun başlı başına büyük bir sorun olduğunu düşünür gibi görünmemektedir. KB2'nin kadınların “güçsüz olduklarının düşünülmesini, kadınlar aksini kanıtlayana kadar geçerli” bulmasının yanında, KB10'un bir anne, besteci ve akademisyen olarak zorluklarla baş edebilmesini “hayatı kompoze etmek” ve “her gün mucize gerçekleştirmek” olarak tanımlamış, ancak “mucize gerçekleştirmek” gibi iddialı bir ifadeyi kullanırken, bunun rutin hayatının bir parçası olduğunu belirtmiştir. KB5 ise kadınların “etraflarındaki duvarları yıkıp geçmenin kendi ellerinde” olduğunu vurgulamıştır. Her üç besteci de kadının güçlü olduğunu kendisinin ispatlamasını olumlu bir durum olarak ele almış ve bir başarı olarak yorumlamışlardır. Oysa kadınlara özgü “duvarların” varlığının başlı başına bir sorun olarak tanımlanmamasının, kadınların çalışma hayatına erkeklerle eşit konumda başlaması açısından önemli bir dezavantaj olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda kadınların güçlü ve her işi yapabilecek insanlar olduklarını ispatlamanın kendisini, mesleki başarılarına ek olarak bir diğer başarı kategorisi olarak içselleştirdiklerini söylemek mümkündür. Erkek bestecilere bakıldığında ise, kendilerini mesleki başarılarına ek olarak başka başarı kategorileriyle tanımlamadıkları görülebilir.

4.3. BESTECİLERİN EĞİTİM VE ÇALIŞMA HAYATLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN ETKİLERİ

Müziğe nasıl başladıklarıyla ilgili soruya, 11 kadın katılımcıdan 10'u, kendilerini müziğe ailelerinin başlattığını söyleyerek, 1'i ise müzik öğretmeni tarafından yönlendirildiğini belirterek yanıt vermiştir. 11 erkek katılımcıdan ise 6'sı ailesi tarafından 1'i müzik öğretmeni tarafından yönlendirildiğini söylerken, 4'ü ise kendilerinin çeşitli ortamlarda müzikle karşılaştıklarında yoğun bir ilgi

duydıklarını ve küçük yaşta olmalarına rağmen ailelerinden müzik eğitimi almak konusunda talepte bulduklarını belirtmiştir.

Müziğe kendi isteğiyle başladığını belirten erkek katılımcılardan biri olan EB3, müzik eğitimi almayı 11 yaşında iken ailesinin aklında böyle bir şey olmamasına rağmen kendisinin talep ettiğini belirtmiştir. EB1, ortaokul yıllarında dinlediği Bach keman konçertosundan büyülenerek “Hayatta insan anlamlı bir şey yapılacaksa, o, bu olmalı” diye düşündüğünü ifade etmiştir. EB6 ise, lise yıllarında hayatın zorluklarından kaçarak müziğe sığındığını söylemiştir. Kadın görüşmeciler arasında ise müzikle uğraşmayı kendisinin talep ettiğini belirten kimse bulunmamaktadır. Yalnızca KB4, “ailesi ağabeyine ders aldırırken kendisinin de 5.5 yaşında bu işe merak duyduğunu” söylemiştir. Öte yandan, KB4’ün verdiği örnekte de ev içinde piyano dersi aldırılan bir kardeşin varlığı aile yönlendirmesinin etkisi olarak yorumlanabilir, aynı durumdaki erkek besteciler de aile tarafından yönlendirilmiş olarak kabul edilmiştir. Yalnızca ailenin çocukken müzik dersi aldirmayı düşünmediği bestecilerin talepleri kendi isteği olarak varsayılmıştır. Bu durumu ilköğretimdeki genel eğitim politikasının etkisiyle açıklamak mümkündür. İlköğretim düzeyindeki eğitimin, erkek çocukları dış dünyaya merak duymaya yöneltirken kız çocukları aile içindeki rolleriyle tanımlaması, kız çocuklarının merak duygularının daha çok ailelerinin yönlendirdiği etkinliklere yönelmesinde etkili olabilir (Gümüšoğlu, 2008; Kırbašoğlu Kılıç ve Eyüp, 2011; Yaylı ve Çınar, 2014). Erkek çocukları dış dünyayı algılamaya daha fazla yönlendirilmeleri sonucunda herhangi bir ortamda bir müzik aleti veya bir müzisyen görüp kendileri de bununla uğraşmayı talep ederken; kız çocukları aileleri tarafından yönlendirilmeye veya ailelerinin kendilerine bir enstrüman alarak yönlendirmesine daha açık olabilirler.

Tablo 5. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin Müziğe Nasıl Başladıkları Sorusuna Yanıtları.

		Müziğe Nasıl Başladılar?		
		Kendi isteği	Ailesinin/Okulun yönlendirmesi	Toplam
CİNSİYET	KADIN	0 (0.09)	11 (%100)	11 (1.00)
	ERKEK	4 (0.36)	7 (0.64)	11 (1.00)
Toplam		5 (0.23)	17 (0.77)	22 (1.00)

Bestecilerle yapılan görüşmelerde, kadın bestecilerin çoğunun bu alana aileleri tarafından yönlendirilmiş, birinin ise müzik öğretmeni tarafından yönlendirilmiş olması; ancak erkek bestecilerden dördünün bu alana ailelerinin aklında böyle bir şey yokken kendi kendilerine ilgi göstermiş olmaları dikkate değerdir. Bu veri, eğitim sisteminin erkeklerde yaratıcılığı teşvik ettiği, kadınları ise ailelerin ve çevrenin yönlendirmesine açık hale getirdiği ile ilgili diğer çalışmalarla örtüşmektedir. Elbette kadın bestecilerin çoğunlukla erkek alanı görülen bu mesleği seçebilmiş olmaları ailelerinin aydın düşünceye sahip olmalarının bir sonucudur, ancak erkek bestecilerin çocuklukta ve/veya ilk gençlikte müzikle uğraşmayı talep etmeleri üzerinden kadın bestecilere göre daha bağımsız bir karaktere sahip olduklarını söylemek makul görünmektedir.

Müzikle profesyonelce uğraşma kararı verildiğinde ise durum biraz daha farklı olmaktadır. Yalnızca EB2 müzikle profesyonel anlamda uğraşmaya kendisini babasının yönlendirdiğini, annesinin ise karışmadığını söylemiştir. EB2'nin ailesinin sosyalist bir ülkede alt-orta gelire sahip bir aileye mensup olduğu düşünüldüğünde, müziği seçmesinin onu mevcut durumundan daha az tercih edilir bir duruma düşürmeyeceği, çünkü sosyalist bir toplumda yaşamının meslekler arasındaki gelir farkını azalttığı ve bunun da meslek seçimi konusundaki kaygının azalmasında olumlu rol oynadığı söylenebilir.

EB9, EB10, EB11 ise ailelerinin kendilerine destek olduğundan bahsederken, EB10, kendisinin öğrenciliği döneminde her ne kadar erkeklerin ev geçindirmekten sorumlu görülseler de okuyan herkesin iş bulabildiği bir dönem olduğu için ebeveynlerinin kendisinin iş bulacağı kaygısını yaşamadıklarını söylemiştir. Yaşça daha ileri olan EB10'un ailesinin ev geçindirme endişesi taşımamasının sebebi olarak, kendi öğrencilik dönemi olan 1960'lı yıllarda Türkiye'de eğitimli işsizlik sorunu olmamasını ve "lise mezunlarının bankalarda memur olabilmelerini" göstermiştir. Erkeğe ev geçindirme rolünü veren toplumsal cinsiyet kalıplarının varlığını reddetmemiştir, ancak kendi kuşağında bu durumla bağlantılı işsizlik sorununun henüz bir kaygı yaratmaktan uzak olduğunu vurgulamıştır. Genç besteciler olan EB9 ve EB11 ise, ailelerinin müzikle profesyonel anlamda uğraşmalarına karşı çıkmamış olmasını, bir şans olarak nitelendirmektedirler. Bu veriler, erkeğin toplumdaki ev geçindirme rolünün her kuşakta var olduğunu, ancak işsizlik sorunu ile bağlantılı olarak farklı kuşaktaki erkek bestecilerin aileleri arasında kaygı uyandırdığını veya uyandırmadığını gösterebilir. İşsizliğin ve ekonomik sorunların farklı şekillerde kendini gösterdiği yıllar içinde, besteciliğe olan bakış açısının gösterdiği değişiklikler, erkek bestecilerin ailelerinin tutumları üzerinden izlenebilir.

Tablo 6. 11 Kadın ve 11 Erkek Bestecinin/Orkestra Şefinin Müzikle Profesyonelce Uğraşma Kararlarına Ebeveynlerinin Yaklaşımları

		Müzikle profesyonelce uğraşma kararında Ebeveynlerin Tutumları		
		Müziği meslek olarak seçilmesine karşı olan Ebeveynler	Müziği meslek olarak seçilmesini onaylayan Ebeveynler	Toplam
CİNSİYET	KADIN	2 (0.18)	9 (0.81)	11 (1.00)
	ERKEK	7 (0.64)	4 (0.36)	11 (1.00)
Toplam		9 (0.40)	13 (0.60)	22 (1.00)

EB2, EB9, EB10 ve EB11'in ebeveynleri, çocuklarını amatörce müzikle uğraşmaya yönlendirir ve bunun bir meslek olma olasılığına karşı çıkmazken; EB4, EB5 ve EB8'in aileleri, çocuklarını müziğe yönlendiren kendileri olduğu halde, bu işin meslek olarak yapılmasına tereddütle yaklaşmışlardır. Bu durum zaman zaman ailelerle çocuklar arasında çatışmalara da yol açmıştır. Müzikle amatörce uğraşmayı çocukluk veya gençlik çağında kendileri talep eden EB1, EB3, EB6 ve EB7'nin ileride bu işi meslek olarak seçmelerine ailelerin karşı çıkması görece doğal karşılanabilir, ancak çocukluklarında müziğe aileleri tarafından yönlendirilen erkek bestecilerin aileleri de bu işin bir meslek olarak yapılmasına karşı çıkması, müzik alanının günümüzde hala toplum tarafından bir meslek olarak kabul edilmemesine bağlanabilir. Müzikle amatörce uğraşmaya bizzat aileleri tarafından yönlendirildiğini söyleyen 6 erkek besteciden 3'ünün aileleri, bu işin bir meslek olarak seçilmesine ilişkin tereddütler yaşamıştır. Bu bağlamda, Türkiye'de orta sınıf ailelerin günümüzde halen müziği sevseler bile, ciddiye alınacak bir meslek olarak görmekte tereddüt yaşadıkları düşünülebilir. Aksoy, Osmanlı'da müziğin bir meslek olarak görülmediğini, dilimizdeki “çalgıcı”, “davulcu” gibi ifadelerin olumsuz olarak kullanımlarının buna işaret ettiğini ifade etmiştir (Aksoy, 2014b, s. 1461-1462). Cumhuriyet döneminin Batılılaşma politikaları kapsamında Klasik Batı Müziği'nin sevdirmesi için gösterilen çabaların dahi ailelerin çocuklarının meslek olarak müziği seçmesi konusunda tereddütlerini tam olarak ortadan kaldırmadığı yorumunu, Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluş aşamasındaki bazı verilere bakarak söylemek mümkündür. Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nden Araştırmacı Hakan Kaynar, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın atası sayılan²⁰ kurum olan Musiki Muallim Mektebi'nin açıldığı yıl olan 1924'te okula kabul edilen ilk 6 öğrencinin Erkek Muallim Mektebi'nden seçildiğini, bu ilk 6 öğrenciden sonra “İstanbul Balmumcu Öksüz Yurdu'ndan 6 öğrenci daha gönderildiğini” aktarmıştır (Gökyay'dan aktaran: Kaynar, 2013, s. 57). Böylelikle devletin, prestij kazandırmak istediği yeni bir meslek grubu yaratmaya çalıştığını, ancak fazla talep olmadığı için öksüzler yurdundan seçilen yetenekli

²⁰ Sonradan Hacettepe Üniversitesi'ne bağlanan Ankara Devlet Konservatuvarı, 1936 yılında kurulduğunda, 1924 yılında açılan Musiki Muallim Mektebi'nin bünyesinden ayrılmıştı.

gençleri bu kurumlara yerleştirdiğini söylemek mümkündür. Günümüzde ise devletin destekleme politikalarının da etkisiyle, ailelerin müziğe her ne kadar eskisi kadar olumsuz bakmadığı görülse de, özellikle 1980 sonrası, müziğin kazanç olanakları konusunda yaşanan tereddütlerin arttığı söylenebilir.

Meraklı bir çocuk olan ve ailesi tarafından yönlendirilmeksizin müzikle uğraşmayı kendisi talep eden EB3, küçük yaşta piyano bölümüne tam zamanlı olarak girdiğinde, ailesinde meslek seçimi için küçük bir yaşta olmasının tedirginlik yarattığını söylemiştir. Aile içinde şiddetli tartışmalar yaşandığını ve özellikle ailesinin baba tarafının “kafası çalışan bir erkek çocuğunun” mutlaka mühendis olmasını tercih ettiklerini belirtmiştir. EB3 “kafası çalışan erkek çocuğu” ifadesini biraz daha açıklaması istendiğinde bir çocukluk anısından söz ederek, 1980’li yıllarda bir aile sohbeti sırasında tanıdıkları olan bir sosyoloji mezununun gelirin azlığından bahsedildiğini, babasının ise bu yakınmaya cevaben, “Demek ki onun da sosyolog olacak kadar kapasitesi varmış,” dediğini belirtmiştir. Bu bağlamda, EB3’ün babasının mühendislik gibi alanlar dışında kalan alanları meslek olarak ciddiye almadığı sonucuna ulaşılabilir. EB3, ailesinin kendisinin meslek seçimini kabullenmelerinin ancak konservatuvara girdikten bir süre sonra olduğunu, ancak bu süre içinde yaşça küçükken verdiği kararın kendisinden çok, ailesinin destek olmayışının çocukluk ve erken ergenlik dönemlerinde psikolojik olarak kendisini zorladığını söylemiştir.

Kadın besteciler açısından ise sonuç erkek bestecilerden biraz daha değişiktir. 11 kadın bestecinin 9’u müziği meslek olarak seçme aşamasında aileleri tarafından desteklendiklerini, yalnızca iki tanesi ise karşı çıktığını belirtmişlerdir. Ailelerin çoğunun kız çocuklarının müziği meslek olarak seçmesini uygun görmelerinden yola çıkarak, akademik müzik eğitimi almanın, günümüzde erkeklerden çok kadınlara uygun bir iş olarak görüldüğü sonucuna ulaşılabilir. Bu durum kadınların öncelikli rollerinin ev içi roller olarak kabul edilmesine ve meslek seçimlerinde kazanç faktörü üzerinde erkekler kadar durulmamasına bağlanabilir. Kadınların müziği meslek olarak seçmek konusunda desteklendikleri halde bestecilik alanında erkeklerin halen daha fazla bulunmaları ise çelişkili görünmektedir.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın arşivinden edinilen mezunlar listesinden yola çıkılarak, 1920-1980 arasında besteciliğin, yaratıcılık açısından erkeklere uygun, yaratıcı bir iş olarak görülürken; 1980'lerde doruğa ulaşan ekonomik sıkıntılarla beraber ev geçindirme kaygısıyla ile erkeklerin besteciliğe yönlendirilmesinde tereddütler yaşandığı, kadınların ise eskiden erkeklere uygun görülen ancak geçim kaygısı sebebiyle ilerleyen yıllarda tereddütle yaklaşılan bestecilik gibi mesleklerde yerlerini aldıkları söylenebilir. Bu durum, erkeklerin bestecilik alanındaki sayısının azalmasına sebep olmamakla birlikte, kadınların sayısını artırmıştır. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşundan itibaren tüm mezunlarını içeren listedeki kayıtlar da bu durumu doğrular niteliktedir.²¹ Bu kayıtlara göre, kompozisyon bölümü 1942-1943 döneminde ilk mezununu vermiştir. Ancak bölümün ilk kadın mezunlarına, tam 40 yıl sonra, yani 1982-1983 döneminde rastlanır. Öte yandan, bu tarihten sonra da 2000'li yıllara kadar bir daha kadın besteci mezun olmamıştır. Dolayısıyla söylenebilir ki bestecilikte kadınlar erkeklerle yakın konumlara gelirken, kadınlara uygun görülen öğretmenlik, akademisyenlik gibi mesleklerle besteciliğin örtüşmesi önemli bir faktördür. Bunda kadınların yaratıcılığının artık daha fazla kabul görmesinin yanında, erkeklerin de geçim kaygısıyla yaratıcılık içeren işlerden uzaklaşması da önemlidir. Ailelerin erkek bestecilerin bu işle uğraşmalarına karşı çıkarken öncelikle geçim kaygısını öne sürmeleri bunu doğrular niteliktedir. Dolayısıyla nüfus artışı göz önüne alındığında, erkek besteci sayısında bir azalma olmamakla birlikte, oransal azalmayı ne yazık ki kadın erkek eşitliğinin tam olarak sağlanmasının bir sonucu olarak yorumlamak olası görünmemektedir. Bu noktada söylenebilir ki kadınların akademik müzik ve bestecilik eğitimi alabilmesi, kadınların bir meslek sahibi olsalar bile evin içindeki ikincil konumlarının sürmesi ve evi geçindirme sorumluluğunun daha çok erkeklere ait bir iş olarak görülmesiyle paralellik taşır. Erkekler hala daha yaratıcı olarak görülmekle birlikte, 1950'lerde başlayan toplumsal kırılmanın 1980'lerde üst düzeye ulaşmasıyla beraber, para kazanmanın yaratıcılıktan daha önemli bir konuma ulaşmasının sonuç itibarıyla

²¹ Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı arşivlerindeki mezun kayıt listelerine göre (Bkz. Dipnot 9).

kadınların meslekteki şansını artırdığı söylenebilir. Ferhunde Özbay'ın (1993 s. 141-142) belirttiği gibi meslek seçimi 1950'lerde statüyü belirlerken, 1980'lerde kazancın kendisi meslekten bağımsız bir biçimde önem kazanmıştı. Dolayısıyla kadınların besteci olmasının önünü açan iki faktör olarak erkeklerin daha çok para kazandıracığı düşünülen işlere yönlendirilmesi ve kadınların yaratıcılıklarına ilişkin görünürdeki önyargılarının azalmasının birlikte payı olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Türkiye'nin çeşitli konservatuvarlarında yaklaşık 4 yıl ile 40 yıl arası zaman dilimlerinde hocalık yapan KB8, EB3, EB8, EB9 ve EB10'un öğrencileri ve öğrenci velileri ile ilgili gözlemleri de dikkat çekicidir. KB8, "İyi bir lise eğitimi almış, üniversitede başarılı olabilecek, istediği okulun puanını alabilecek, yabancı dil bilen bir genç erkeğin ailesinin, çocuklarının ilerde saygın, prestijli ve maddi garantisi olan bir alanda eğitim almasını yeğlediklerinden" söz etmiştir. KB8 ayrıca, toplumumuzda hala ekonomik olarak erkek egemenliği bulunduğunu ve çevre baskısının genç erkeklerin üzerinde daha yoğun olduğunun altını çizmiştir. Dolayısıyla kadınların günümüzde müziğe yönlendirilmesinin, müzik eğitiminin ciddiye alınırılığının azalması ile bağlantılı olduğu söylenebilir. EB9, ortaokul ve lise solfej derslerinde, kız öğrencilerin daha başarılı olduğunu, erkeklerin dikkatinin dağılmaya daha müsait olduğunu belirtmiştir. Erkek öğrencilerin ailelerinin kendisini arayarak endişelerini bildirdiklerini, ancak kızlarda böyle bir durumla karşılaşmadığını vurgulamıştır. Kız öğrencilerin ilerleyen zamanlarda, lisanstan itibaren başarılarında düşüş olmasını, toplumdaki önyargılarla bağlamış ve kızların ailelerinin dersler konusunda endişeli olmasalar da hayatın genelinde daha korumacı bir tavır olmasıyla açıklamıştır. Yine EB9, kendisi lisans eğitimi alırken, bir hocasının kendisinden bir yıl önce okula girmiş ve o sırada atılmış bulunan iki kız öğrenci hakkında, "onlar burada olsaydı şimdi burada duvarlar pembe ve perdeler tül olurdu" dediğinden bahsederek, kadınların böyle önyargılara maruz kaldığını ve kendilerini daha zor ifade ettiklerini belirtmiştir. EB3, kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre kendilerine daha az güvenli olduklarını ve daha fazla cesaretlendirilmeye ihtiyaç duyduklarını belirtirken, EB10 kız öğrencilerinin temel sorununun yetenek değil, yaratıcılığın gerektirdiği "cüret" olduğunu

söylemiştir. EB10'a göre erkek öğrencileri bir şeyi öğrenmeden bile yapmayı deneyebilirken, kızlar genellikle bu tip denemelerden uzak durarak önce öğrenmeyi beklemektedirler. Ayrıca erkeklerin büyük orkestra için eserler bestelemekte daha rahat davrandıklarını, ancak kızların temkinli davrandıklarını söylemiştir. EB10, bunun zaman içinde kendisinde de bir önyargı oluşturmuş olabileceğini düşünerek, belki de kızları daha fazla cesaretlendirmesi gerektiğine ilişkin bir özeleştiri yapmıştır. EB8, kız öğrencilerinin fiziksel olarak dinledikleri canlı müziklerden erkeklere göre daha fazla etkilendiklerini belirtirken, erkek öğrencilerin teorik olarak nota yazısı ile daha fazla zaman geçirdiklerini belirtmiş, müziğin işitsel ve duygusal bir yaşantı olarak yaşanmasının müziğin algılanması açısından büyük bir avantaj olduğunu ve bütün büyük bestecilerin bu yönünün olduğunu vurgulamıştır. Söylenbilir ki kız öğrencilerin erkeklere göre avantajlı olduğundan söz eden tek besteci EB8'dir. Bununla beraber görüşülen bestecilerin tümü, kız öğrencileri desteklemekten yana olduklarını belirterek, söz ettikleri dezavantajları kız öğrencilerin kişiliklerine değil toplumsal koşullarına mal etme eğilimindedirler.

Bununla birlikte, öğretmenlik mesleğine ve akademisyenliğe olan saygının azalması ile kadınların bu alana girmesinin paralellik gösterdiğine ilişkin görüşler de mevcuttur. Kompozisyon ve orkestra şefliği mezunlarının, doğrudan bestecilik üzerinden geçimlerini sağlamadıkları, önemli bir bölümünün hayatını akademisyen olarak sürdürdükleri düşünüldüğünde, kadının akademideki konumu bestecilik açısından da önem kazanmaktadır. Sosyolog Tülin Ural'a göre, kadınlara toplum içinde verilen rol, aile halkının bakımından sorumlu olan kişi rolü olduğundan, akademisyenlik ve öğretmenliğin bu rolle paralel olduğu düşüncesi, kadınların akademisyen olmasının önünü açmıştır (Ural, 2001). Akademisyenlerin yalnızca sıradan halktan daha eğitilmiş oldukları için kadınlık ve erkeklik rollerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini savunan Ural, kadınların akademi içinde çok daha "gizli ve kalleşçe" ayrımcılıklara tabi tutulduğunu vurgularken kadınların akademisyenliğe kabul edilmesini mesleğin değersizleşmesiyle açıklamıştır (a.g.e). Öğretmenliğin "eğitilmiş bebek bakıcılığı olarak görüldüğü bir toplumda", akademisyenliğin de benzer bir anlayışla değerlendirildiği için kadınların bu alana yönlendirildiğini, yine aynı sebeplerle

akademide yönetici pozisyonunu elde edemediklerini savunmuştur (a.g.e). Bu görüş dikkate alındığında, kadın bestecilerin akademik olarak bestecilik eğitimi görüyor olmaları onların yetenekleriyle ilgili kuşkuvarın nispeten azalmış olmalarıyla bağlantılı olduğu savunulabilirse de, akademisyenliğin ve dolayısıyla besteciliğin kendisinin de yeterince saygı görmediği için “kadınlara uygun” meslek olarak görüldüğü de söylenebilir. Bu bağlamda, bir mesleğin kendisine duyulan saygının azalmasıyla, kadınların o meslekle uğraşmasının uygun görülmesi arasında bir paralellik kurmak mümkün görünmektedir.

Öte yandan konservatuvar eğitiminde kompozisyon alanını seçen kadınların, okul hayatlarında da ayrımcılığa uğradıkları, ancak bu ayrımcılığın toplumdaki ayrımcı bakış açısıyla bağlantısının üzerinde durmadıkları gözlemlenmektedir. KB5, “kompozisyon öğrenimi görmek için girdiği sınavda narin bir vücut yapısı olmasının kompozisyon eğitimini sürdürüp sürdüremeyeceği konusunda erkek hocalarda uyandırdığı kuşkulardan” ve “kariyerinin belli bir döneminde okuldaki hocaları tarafından cinsiyet ayrımcılığına uğramış olmasına rağmen, bunların üzerinde durmamayı tercih ettiğinden” söz etmektedir. Kompozisyon bölümünün giriş sınavlarında jüriden bir hocanın kendisine “Sen çok narin görünüyorsun, gece yarılara kadar çalışmayı başarabilecek misin? Bu bestecilik işinin gerektirdiği ağır işi yapabilecek misin?” sorusunu sormuş olması, besteciliğin fiziksel bir iş olmadığı halde, hocanın ağır zihinsel yükü, narin bir kadın bedenine yakıştırmamış olması dikkate değer bir durumdur. Bu durum her ne kadar engelleri umursamamayı başarması sayesinde kendi hayatına olumlu etki etse de kadınların bu deneyimlerini birbirleriyle paylaşarak ortada bir sorun olduğu bilincine ulaşmalarına engel olmaktadır. KB5, kadınların kendilerine duvar ördüklerini, isteseler bu duvarları yıkıp geçebileceklerini belirtirken, bunu yapabilecek kadar güçlü bir mizaca sahip olmayan kadınlar açısından durum belirsiz görünmektedir.

EB9 ve EB10 her ikisinin de tanıdığı aynı kadın besteciye örnek vererek, kendisinin zamanında kompozisyon hocası tarafından “Sen beste mi yapıyorsun, git dolma sar!” gibi ifadelerle bestecilikten caydırıldığını ifade etmektedirler. Bugün sözü edilen bu kadın bestecinin, yalnızca solfej hocalığı yaptığından, beste yapma fikrine ise sıcak bakmadığından söz etmişlerdir. Bu

noktada kadınların kendilerine duvar ördüğü düşüncesi, örülmüş duvarları yıkabilen kadınların başarısını vurgulamakla beraber yerinde bir bakış açısı olmayabilir. Daha girişken veya çekingen ve desteğe daha fazla ihtiyaç duyan, farklı kişilik yapılarına sahip yetenekli öğrenciler her öğrenci grubunda ve her cinsiyette bulunmaktadır. Ancak görülen odur ki erkekler daha fazla cesaretlendirilirken, “duvarları yıkmak” kadınlar tarafından bile kadınların görevi olarak algılanmaktadır. KB5’in yaşadığı cinsiyet ayrımcılığı deneyimlerinin üzerinde durmayarak yoluna devam ettiğini söylerken, kadınların “isteseler etraflarındaki duvarları yıkabilecekleri” yorumu bu düşüncenin ifadesidir. Söz edilen durum, hocasından veya etrafından yeterince destek görmediği için hak ettiği başarıya ulaşamayan kadınların deneyimlerini açıklamak için tek başına yeterli olmayacaktır. Kadınların, ortak olarak yaşadıkları sorunları tanımlamaları ve münferit olaylar biçiminde algılamamaları önemli bir konudur. Bu çalışmada görüşülen kadın bestecilerin büyük bir olasılıkla bu konu hakkında daha önce düşünmedikleri veya düşünmüş olsalar bile bu konuda yaşadıkları deneyimlerin ortak noktalarını saptamadıkları sonucuna varılmıştır. Böylelikle aslında kadın oldukları için yaşadıkları sorunları, ayrımcı bakış açısına sahip kişilerin kişisel ayıpları olarak görerek, kendi durumlarının çözümünü talep etme zeminini sağlayacak bakış açısından uzaklaşmaktadırlar.

Ayrımcı bakış açısının içselleştirilme sürecine ışık tutması açısından kadın bestecilerin bu yaklaşımları önemlidir. Kadınlar sorunu bireysel olarak, tek tek karşılaştıkları sorunlarda “daha güçlü olarak” çözüme yoluna giderken, toplumsal olarak şekillendirilmiş erkek egemen bakış açısı varlığını sürdürmekte ve yeniden üretilmektedir. Ayrımcı yaklaşımlar sergileyen bir erkeğin kişisel olarak saygısızca bir tutum geliştirdiğinden söz etmek mümkün olmakla beraber, günümüzde bunu açıkça dile getirmeyerek “saygılı” bir yaklaşım sergileyen bir erkeğin benzer düşüncelere sahip olup olmadığını kestirmek asıl sorundur. Kadının da erkeğin de aynı toplum tarafından şekillendirildiği düşünüldüğünde kadınların başlarına gelen durumların bir toplumsal sorun olduklarını fark etmeleri ve örtük bir ayrımcılık yaşayıp yaşamadıkları konusunda dikkatli olmaları, yaşadıkları sorunun çözümünü talep edebilir hale gelmeleri açısından önem taşımaktadır.

4.4. KOMPOZİSYON/ORKESTRA ŞEFLİĞİ ALANININ TERCİH EDİLMESİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN ETKİLERİ

Kompozisyonu neden tercih ettikleri sorusuna verilen yanıtlarda 11 erkek besteciden 4'ü, sesleri bir araya getirme çabalarının akademik müzik eğitimlerinden daha önce başladığını belirtmişlerdir. EB4 sesleri bir araya getirmenin kendisi için "Legolarla oynamak" gibi olduğunu anlatırken, EB5, enstrümanlar ve sesler üzerinde deneyler yapmanın kendisine keyif verdiğini belirtmiştir. EB9 piyanoda bir oyuncağın kullanma kılavuzundaki Arapça harflerin nota olduğunu hayal ederek piyanonun tuşlarına bastığını ve besteleme oyunu oynadığını söylerken, EB10, mandolin kursuna giderken beste yapmaya başladığını ve okula girdiğinde adını bile bilmediği halde amacının o olduğunu hissettiğini anlatmıştır. 11 Erkek besteciden diğer 6'sı ise başka alanlarda müzik eğitimi almaya başladıktan sonra (2'si şan, 2'si piyano, 1'i akordeon) içlerindeki güçlü besteleme duygusunun farkına vardıklarını ve bu alana yönlendiklerini/yönlendirildiklerini söylemişlerdir. 11 erkek besteciden 1'i ise, piyano okumak isterken geç kaldığı için besteciliğe yöneldiğini ve besteciliğin başlangıçta aklına gelen bir uğraş olmadığını ancak şu anda ana uğraşı olarak gördüğünü söylemiştir.

Kadın bestecilere bakıldığında ise besteciliğin kendileri için henüz müzikle amatörce uğraşırken ortaya çıktığını söyleyen kişi sayısı 11 kadın besteci arasında 2 kişidir. Besteciliğin/şefliğin kendileri için hep içlerinde olan "doğal bir yönelim, bir zorunluluk" olduğunu düşünen kadın bestecilerin sayısı 2'dir. Kendini "hikaye anlatıcısı" olarak tanımlamak ve yaratıcılığın içinde hep olduğunu söylemekle bunu ifade etmişlerdir. Akademik eğitim alırken besteciliğe olan yatkınlıklarını keşfederek bu alana yöneldiklerini söyleyen kişi sayısı 3, ailesi tarafından bu alana yönlendirildiğini söyleyen kişi sayısı 1'dir. Besteciliği asıl alanı olarak gördüğü diğer alanlar için yardımcı bir unsur olarak niteleyen kadın besteci sayısı ise 3'tür.

Bu noktada da genel hatlarıyla bakıldığında kadın bestecilerin yaratıcı etkinliklerine sahip çıkma oranının erkeklerden daha düşük olduğu görülebilir. Kadın besteciler ve erkek bestecilerin besteciliğe yönelik ifadelerine

bakıldığında, erkeklerin genel olarak mesleklerine karşı çok daha güçlü duygu ifadeleri kullandıkları görülebilir.

4.5 BİR KİMLİK OLARAK BESTECİLİK VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ

11 erkek görüşmecinin 1'i hariç tamamı kendilerini öncelikle besteci/orkestra şefi olarak gördüklerini vurgulamıştır. EB6 kendisini daha geniş bir müzisyenlik tanımı içinde konumlandırmaktadır. Bu noktada belirtmek gerekir ki, kendini besteci olarak tanımlamıyor gibi görünen bir diğer besteci olan EB11'in "henüz meslekte yeterli olmadığı için kendisini besteci olarak tanımlamamak" şeklinde ifade ettiği düşünce, özünde, kendisini öncelikle besteci olarak tanımlama gayretinin yansımasıdır. Dolayısıyla erkek bestecilerin biri dışında tümünün öncelikli uğraşlarını bestecilik olarak tanımlamaları dikkat çekicidir.

Kendilerini besteci olarak tanımlayıp tanımlamadıkları sorusu bu çalışmadaki kadın ve erkek besteciler arasındaki yaklaşım farklılığını öne çıkaran en önemli bölümlerden biridir. 11 erkek besteci/şeften 10'u kendisini öncelikle besteci/orkestra şefi olarak gördüğünü veya besteciliğine verdiği önemi vurgularken; 11 kadın besteci/şeften ise 6'si kendilerini öncelikle besteci/orkestra şefi olarak tanımlayıp, 5'inin önceliği diğer kimliklerine verdiği görülür. Kadın bestecilerin yarısından fazlası kendilerini "müzisyen" gibi daha geniş kavramlar altında tanımlamıştır. Kadın bestecilerin azımsanamayacak bir bölümü, önceliği diğer kimliklerine vermişler veya besteciliği özellikle ön plana çıkarmamışlardır. Bu noktada erkek kompozisyon ve orkestra şefliği bölümü mezunlarının, yaratıcılığı içeren süreçlere daha fazla önem atfettikleri ve yaratıcı aktivitelerine daha fazla anlam yükledikleri söylenebilir. Kadın mezunlar ise yarıya yakın bir oranla kendilerini besteci olarak tanımlarken bile tereddüt içinde görünmektedirler.

4.6. CİNSİYETLERE GÖRE KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ ALANINDA KAZANÇ OLANAKLARI ÜZERİNE YORUMLAR

Kadın ve erkek bestecilerin tamamı, çok önemli bir sorun olarak besteciliğin yeterince değer görmediğinden bahsederek, bestecilik geliri ile yaşamının mümkün olmadığını ve geçimlerini kazanmak için başta akademisyenlik olmak üzere başka işlerle uğraştıklarını söylemişlerdir. Çalışmaya katılan 11 erkek görüşmeciden 6'sı akademisyen, 1'i müzik icracısı olduğunu belirtmiştir. Bu 6 akademisyenden ise yalnızca 1'i 40 yaşın altındadır. Geriye kalan yaşları 25-40 yaş aralığındaki 4 erkek besteci özel derslerle veya gününbirlik işlerle geçinmektedir. Bununla beraber bestelerinin teliflerinden en fazla gelir elde ettiğini söyleyen kişi aynı zamanda akademisyen olan bir erkek bestecidir (EB10). Öte yandan bestecilikten elde ettiğini söylediği gelir yıllık ortalama 10.000 lira ile 2019 yılı net asgari ücretinin yaklaşık yüzde 41'idir. 11 kadın besteciden 7'si erkek bestecilerde olduğu gibi akademisyendir veya akademide ders vermektedir. 30 yaşından daha genç olan KB3, aylık gelirin yüzde 80'ini şeflikten veya orkestralardan elde ettiğini belirtmiştir, ancak şeflik eğitiminin büyük bir bölümünü yurtdışında tamamlamıştır ve kariyerini orada sürdürmektedir. Geriye kalan kadın görüşmecilerden 2'si ise özel müzik dersleri verdiklerini, 1'i ise kendi bestelerini icra ederek gelir elde ettiğini belirtmiştir. Bunun dışında, besteciliğin akademik teşvik getirmesi; reklam, film, oyun müzikleri, metal müzik türündeki eserlerinin gelirlerinden söz eden kadın ve erkek besteciler bu gelirlerin hem düşük hem de düzensiz olduğunu vurgulamışlardır. KB9, [heavy] metal müzik türünde bestelediği eserlerinden toplam 30-40 dolar kazandığını, EB6 ise bir yıl önce bir oyun müziği besteleyerek tek seferlik 1000 lira aldığını söylemiştir. Eğer bu işten bir kazanç sağlayabilirlerse bu durum bestecilerin çoğu için neredeyse sürpriz bir gibi görünmektedir.

Sponsorluk sistemi veya bestecilerle orkestralar arasında özel sipariş anlaşmaları gibi çözüm önerilerini getiren bestecilerin, cinsiyetten bağımsız olarak ortak sorununun, bestecilik alanının toplum tarafından tanınmaması ve benimsenmemesi olduğu görülmektedir. Bestecilerin tamamı, telif haklarının takip edilmesinin zorluklarından, bestecilere sipariş verilmediğinden söz

etmişlerdir. Bu çalışma kapsamında yapılan görüşmelerin arasındaki kişisel sohbetler sırasında erkek bestecilerin 3'ü birbirlerinden habersiz bir şekilde esprili bir dille besteci dendiğinde akla gelen ilk ismin "Yedi nota ile kaç farklı beste yapılabilir ki?" gibi bir yorum yapan pop müzik bestecisi Serdar Ortaç olduğundan şikâyet etmişlerdir. Yine birbirlerinden habersiz şekilde, 2 erkek besteciden EB8 bir imamla sohbeti sırasında, EB6 ise otobüste karşılaştığı yaşlı bir amca ile sohbeti sırasında kendilerine ne iş yaptıkları sorulduğunda verdikleri "Besteciyim" veya "Bestecilik öğrencisiyim" yanıtının, sohbet ettikleri kişi tarafından "Olsun..." diyerek yanıtladığını ve üzücü bir durum olarak algılandığını birer anekdot olarak belirtmişlerdir. Hem kadın hem de erkek besteciler, cinsiyete dayalı bir destek görme sorusuna verdikleri yanıtlarda, cinsiyet ayrımcılığından daha fazla besteciliğin toplum tarafından tanınmamasından şikâyetçi gibi durmaktadırlar.

Bununla birlikte kompozisyon ve/veya orkestra şefliği alanından mezun kadın görüşmecilerden kendilerinin şanslı olduğunu ve iş hayatlarından memnun olduğunu belirtenlerinin (KB9 ve KB11), bu alanda yaşanan kazanç zorluklarının ve genel sorunların özellikle üzerinde durmadıklarını belirtmek yerinde olacaktır. Erkek görüşmecilerin ise kendi durumlarının diğer meslektaşlarından daha iyi olduğunu belirtenleri bile (EB8 ve EB10) bestecilik emeğinin maddi karşılık bulmamasından şikâyet etmiş ve çözüm yollarına daha fazla ilgi göstermiş görünmektedirler. Bu durumu, kadın bestecilerin mevcut durumlarını kanıksama eğiliminin daha yüksek olmasıyla ve kadınların kendilerine verili durumları içselleştirmeye daha yatkın olmasıyla açıklamak mümkün görünmektedir.

4.7. KADIN VE ERKEK BESTECİLER ARASINDA KADINLIK ROLLERİNİN ALGILANIŞ BİÇİMİ

Anne olmanın kadınlar için bir zorluk yaratıp yaratmadığı sorusuna 11 erkek görüşmeciden 8'i iş bölümünün öneminden söz ederek cevap vermişlerdir. Görüşmecilerden EB4, çocuğun anneden ilgi istediği zamanlarda babanın da çocuğa ilgi gösteriyor olmasının önemini vurgulamıştır. Zorlukların yanında, anne olmanın kadın besteciler için ilham verici olabileceğini ve onları duygusal

olarak zenginleştirebileceğini söyleyerek cevabına farklı bir boyut eklemiştir. EB1, evlilik hayatındaki işbölümünden söz ederken kadınlar için eş seçiminin önemine dikkat çekmiştir. EB3, Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda adlı kitabından alıntı yaparak (Woolf, 1992, s.127), "kadınların on-on iki yerine üç çocuk doğurmasının daha yerinde olacağını" söylemiş, böylelikle esprili bir dille anne olmanın zorluklarına değinmiştir. Clara Schumann'ın yedi çocuğu ile 19. yüzyılda başarılı bir piyanist olmasına rağmen çok yetenekli olduğu besteciliği arka plana atmış olması düşünüldüğünde, bu esprili ifadenin gerçeğe dönüşmüş örneği olarak değerlendirilebilir. EB9, Almanya'daki ev erkeği kavramının bizde karşılığı olmadığına değinerek, kadınların sosyal statülerinden bağımsız olarak ev yüklerini daha fazla yüklediklerinin altını çizmiş ve işbölümünün önemini vurgulamıştır. Yaşları oldukça genç olan iki erkek görüşmeci, EB5 ve EB11 ise, hamilelik dönemi veya çocuğun yeni doğduğu dönemler haricinde bir sorun olacağını düşünmemektedirler. Ancak bu durumu yalnızca bir anneliğe adaptasyon sorunu olarak ele alırken, anne olmanın yarattığı kalıcı bir şekilde artan iş yükü ile çocuk için fazladan harcanan zamanı hesaplamamış gibi durmaktadırlar. EB7, "Kadınların, yüzyıllardır çocuk doğurmak ve ev işi yapmaktan ayaklarına ağırlık bağlanmış birer atlet gibi güçlenmiş olduklarına" ve eğer fırsat verilirse çoğu alanda erkeklerden daha başarılı olacaklarına inandığını belirtmiştir.

Erkek görüşmecilerin tümü, evlilik hayatında ve çocuğun bakımında kadın ve erkeğin eşit roller üstlenmesi gerektiğini belirtmişlerdir. EB8 dışında kalan erkek bestecilerin tümü, evdeki işbölümünde eşleriyle eşit durumda olmak için özel bir çaba gösterdiklerini belirtmişlerdir. EB10, "Ev işleri konusunda eşiyile eşit sorumluluk almak konusunda çok özen gösterdiğini" belirtmiştir. EB8 ise evdeki sorumlulukların eşinin üzerinde olmasından dolayı ona minnet borçlu olduğunu ve kendisine beste çalışmaları yapabilmek için izole bir ortam yaratma arzusunun eşinin iş yükünü artırdığını söyleyerek özeleştiriyi yapmıştır. Bu özeleştirisinde, anne olmanın kadınlara yarattığı zorluklara dikkat çekerek, "Bir çocuğun babası benim gibi biriyse, çocuk sahibi olmak da bir kadın besteci için büyük bir dezavantaj olur!" ifadesini kullanmıştır. EB4, bir çocuk annesinden ilgi istediğinde babanın "Gel yavrum, annenden istediğin neyse ben yapayım,

annen şu anda meşgul,” diye yaklaşması gerektiğini, EB2 ise, “Vicdanlı bir erkeğin evdeki tüm işleri karısının üzerine yıkamayacağını” ifade etmişlerdir. Bu bağlamda erkek besteciler, Türkiye’nin ev işinin kadının işi olduğunu düşünen genel erkek profilinden oldukça uzaktadırlar. Buna karşın kadınların her zaman ev işlerini ve çocuk bakımını organize etmekten ve işin zihinsel sorumluluğunu asıl yüklenen kişi olmaktan kurtulamadığı sonucuna ulaşmak yerinde olacaktır. KB9, eşinin kendisine büyük ölçüde yardımcı olmasına rağmen “çocuklar hasta olduğunda her şeyi bırakıp ilgilenen kişinin sonuçta kendisi” olduğundan söz etmesi de bunu doğrular niteliktedir. Ayrıca erkeklerin, teorik olarak ev işlerini üstlenmenin kadın kadar erkeğin de görevi olduğu düşüncesine sahip olmasının, eylemlerine ne denli yansıdığı konusu belirsizdir. EB8 samimiyetle ev işlerine katkısının oldukça az olduğunu itiraf etmiştir.

Kadının asıl yerinin ev olduğu düşüncesinin, Türkiye’nin orta veya üst-orta sınıflarından gelen ve yüksek bir eğitim düzeyine sahip olan kadın besteciler üzerindeki etkisi sorgulandığında, kendi yerlerini öncelikle ev olarak tanımlamadıkları kendi ifadelerinden çıkarılabilir. Öte yandan kadınlık rolleri ile bestecilik çalışmalarının birlikte nasıl yürüdüğü sorusuna evli ve/veya çocuk sahibi olan kadın bestecilerin yarıya yakını, anneliğin ve ev işlerinin mesleki çalışmalarına ayıracakları vakti kısıtladığını belirterek yanıt vermişlerdir. “Kadınlık rollerinin mesleki hayatını olumsuz etkileyip etkilemediği” sorusuna görüşülen 11 kadın katılımcının 5’i kadınlık rolleri ve ev işlerinin mesleki hayatlarını olumsuz etkilediği cevabını verirken, 6’sı etkilemediği yanıtını vermiştir. Ancak bu noktada söylemek gerekir ki, kadınlık rollerinin mesleki hayatı zorlaştırdığını söyleyen 5 kadın katılımcıdan 4’ü çocuk sahibi iken, zorlaştırmadığını söyleyen 6 kadın katılımcıdan yalnızca 1’inin çocuğu vardır. Çalışmada yer alan 11 erkek katılımcının ise yalnızca biri çocuk sahibidir. Ayrıca kadınlık rollerinin mesleki hayatlarını zorlaştırdığından söz eden kadın bestecilerin hiçbiri, bu durumun zorluklarından söz etmelerine karşın, öncelikli olarak bestecilik etkinlikleri için zaman ayırabilmelerine olanak tanınması açısından bu durumun değişmesinin veya sosyal yardımların gerekliliğinden söz etmemiştir. Eğer günlük hayatlarını iyi organize ederlerse her işe yetişileceğinin altını çizmiş ve çocuklarının hayatlarındaki önemini vurgulamışlardır. Hatta

KB10 tarafından besteciliğin yanında “hayatı da kompoze etmek” olarak tanımlanan bu durum, çocuk sahibi olan tüm kadın katılımcılar için besteciliğin yanında varlığından gurur duydukları ayrı bir yetenek kategorisi gibidir. Bu düşünce biçimi, anne olan kadın bestecilerin besteciliği özellikle geri plana attığına kanıt oluşturmamakla birlikte, özellikle yeni kuşaktaki kadınların Berktaş’ın (2015, s. 202) tabiriyle her işe yetişen bir “süper” kadın figürü olmayı olmazsa olmaz bir koşul olarak gördüğü konusunda önemli bir delil oluşturur. Anne olmak, günümüzde hala kadınların kimlik algısında ve kişisel yeterlilik algısında ön plandaki kavramlardan biridir ve anne olmak ile kariyerinde ilerlemek arasında bir tercih yapmak zorunluluğu olmasa bile annelik, kadın kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir.

Erkek bestecilerin de tamamına yakını, çocuk bakımı işinin kadının üstlendiği bir görev olduğunu vurgulamakla beraber, tamamı özünde çocuk bakımının yalnızca kadının üstlenmesi gereken bir görev olmadığını belirtmekte, hatta EB2, kadın bestecilerin kariyerlerinde ilerlemek istiyorlarsa çocuk sahibi olmaktan vazgeçmesi gerektiğini özellikle vurgulamaktadır. Fakat genel itibarıyla, kadınların ve erkeklerin çocuk bakımında eşit paya sahip olması gerektiğinin düşünüldüğü söylenebilir. Bununla beraber, düşünsel yükün her zaman kadınlar üstünde olduğu ve en eşitlikçi erkeklerin bile ev hayatında ancak kadının talimatları ile hareket edebildiği kadın besteciler tarafından vurgulanmıştır. Bu durumda ev işleri sorumluluğunun yine kadınlara düştüğü, erkeklerin görevinin ise bunu ne kadar eşit biçimde yapmaya özen gösterirlerse gösterebilirler yardım etmek biçiminde olduğu çıkarılabilir.

Kadın görüşmecilerin biri dışında hiçbirinin “Kendilerine yüklenen kadınlık rollerinin meslek hayatlarını nasıl etkilediği” sorusuna annelik, çocuk bakımı ve ev işleri gibi bir konu dışında cevap vermediği görülmüştür. Bu durum, kadınlık rolleri dendiği zaman akla gelen ilk konunun, kendiliğinden domestik roller olduğunu göstermektedir, oysa kadın bestecilere sorulan bu soru, “annelik” veya “ev işleri” sözcüklerini içermemektedir. Kadın katılımcılar, kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini eleştirirler ve bu rollere direnmeye çalışsalar da bu rolleri algılayış biçimlerinin toplum tarafından şekillendirilmiş olduğu düşünülebilir. “Kadınlık rolleri” sözünden anne olmayı ve domestik rolleri

algılayan kadın görüşmecilerin evli ve/veya çocuklu olmalarının bu cevaba yol açmış olması anlaşılabilir olmakla beraber, evli olmayanların yaklaşımlarının “Evli olmadıkları için kadınlık rolleri olmadığı” düşüncesi, kadınlık rollerinin evlilik ve annelik rolleriyle özdeşleştirilmiş olduğunu gösterebilir.

Kadınlık rolleri sorusuna ikili ilişkilerde kadınlardan beklenen roller bağlamında cevap veren tek görüşmeci olan KB3 ise “Kafamı karıştıran tek kadınlık rolü flört konusu. Özel hayatımda tanıştığım erkekler benim gibi bir kadınla konuşmaya, sevgili olmaya alışkın değiller. Başta her şey güzel oluyor, sonradan dominant olmaya çalışıyorlar ya da manipüle etmeye çalışıyorlar. Bu da beni çok yoruyor,” şeklinde ikili ilişkilerde kadının nasıl görüldüğünü yorumladığı bir yanıt vermiştir. Kendisinden daha tecrübeli olan birden fazla erkek şefin, kendisiyle ilişki kurmak istediğini ve bunun için mesleki avantajlarını kullandıklarından söz etmiştir. Söz ettiği erkek şeflerin kendisine mesleki gelişme olanağı sunan ortamlara sokma vaadinde bulduklarını, ancak kendisi ikili ilişki kurma niyetinde olmadığını ve yalnızca arkadaşça yaklaştığını belli ettiğinde, bu kez “Senin gibi pek çok kişi var, neden özellikle seni götüreyim ki o ortama?” dediğini anlatmıştır. Bu konu kişisel olarak pek fazla kişinin söz etmeyi tercih etmediği çok daha kişisel bir konu olmakla beraber, çarpıcıdır.

EB2'nin bestecilik özelinde olmasa da kadınların genel olarak “kadınlıklarını kullanarak” işe alınma şanslarını artırdıklarını düşünmesi de “dikkat çekicidir”. Bu durumu “cinselliği kötüye kullanmak” veya yüksek not almak için hocaya şirinlik yapmak da olsa, sonuçta “kadınsı taktik” olarak nitelemiştir. Bu durumun zorunluluktan kaynaklanıp kaynaklanmadığının sorulması üzerine ise “sanmıyorum, hakkıyla almak istese alır” cevabını vererek aslında kadınların taktikleri kullanmaya daha eğilimli olduğunu söylemiştir. Bu noktada Kandiyoti'nin “ataerkil pazarlık” kavramı duruma uyarlanabilir. Kadınların mesleki olarak hak ettikleri konumlara adil şartlar altına gelemedikleri durumlarda, işlerini yaptırabilmek için özel taktikler geliştirmiş oldukları düşünülebilir. Buna karşın, “başvurulan taktiklerin” toplumsal şartların yönlendirmesiyle değil, kadınların doğasından gelen bir yöntem olduğunu savunmak, fazla genelleme ve indirgemeci bir bakış açısı olacaktır. Bestecilik özelinde ele alındığında ise KB10'un da belirttiği gibi besteciler için icra edilmek

Türkiye şartlarında fazlasıyla zor ve “hatır gönül, tanışıklık” üzerinden devam eden iş ilişkilerine dayanmaktadır. İcra edilmenin kadın da olsa erkek de olsa bestecilerin kişisel ilişkilerine dayandığı olgusundan yola çıkılırsa, kişisel ilişki ağına dayanmanın yalnızca kadınlara özgü olmadığı ortaya çıkar. Kadın besteciler için de erkek besteciler için de durum büyük ölçüde benzerken, EB2'nin kadınların uyguladıkları “kadınsı taktiklerden” söz etmiş olması, hatır gönül ilişkisi içinde işlerini yaptırmaya çalışan tüm bestecilerin arasından, kadınların tavırlarının daha fazla göze battığının kanıtı olarak sunulabilir.

KB10, bestecilerin eserlerini icra ettirmek için “tanışıklık ve hatır, gönül” ilişkilerine gerek duyulmasının tüm besteciler tarafından yaşanan bir sorun olduğunu belirtmesine rağmen, EB2 bu sorunu kadınların daha kârlı çıktığı bir durum olarak ele almaktadır. KB3 ise kariyerinde ilerlemek isteyen genç bir şef olarak, bu ilerlemenin ancak kendisinden daha tecrübeli bir erkek şefle “hatır, gönül” ilişkisinin ötesine geçen bir ilişki kurması halinde kolaylaşacağını kendisine söylenmiş olmasından rahatsız olduğunu dile getirmiştir. Kariyerinde belli bir noktaya gelmiş bir erkek şefin genç bir kadın şefe çıkar götürmeksizin duygusal bir ilgi göstermesi elbette mümkün olmakla beraber, bunun mesleki yardımla bağlantılı olarak ortaya konması ve duygusal ilişkinin reddedilmesi halinde o kişiye vaat edilen yardımın yerine getirilmeyeceğinin söylenmesi, duygusal ilişkiden çok, üstün durumdaki kişinin konumunu kötüye kullanması izlenimi vermektedir. Ancak KB3'ün belirttiği gibi, bunu yapan kişi bir erkek olduğu halde, EB2'nin de sahip olduğu ve toplumsal olarak oldukça yaygın olan “kadınların cinsiyetlerini kötüye kullanması” düşüncesinde, ikili ilişkilerle profesyonelliğin sınırlarını korumanın sorumluluğu tamamen kadına yüklenmiş görünmekte, üstelik kadın bu durumdan kârlı değil zararlı çıktığı halde, erkek “üstün konumunu” kötüye kullanmamış, yalnızca kadın “cinsiyetini” kötüye kullanmış tablosu çizilmektedir. KB1'in anılarında söz ettiği amatör bir kadın bestecinin, bestesinin icrası sırasında “Kocasını zengin olduğu için besteleri çalınan bir besteci” yorumlarından duyduğu rahatsızlık da kadınların bu alandaki başarılarının cinsiyetleri ile elde edilmiş olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. KB1, sözünü ettiği amatör kadın bestecinin teknik yetersizlikleri olmasına rağmen, “emek verilmiş hoş bir eser” yazdığını, ancak “olması

gerekenden çok daha fazla eleştirildiğini“ vurgulamıştır. Bu bağlamda, kadınların cinsiyetlerini kötüye kullandıkları veya eşlerinin zenginliği üzerinden başarılı olduğu düşüncesinin hala yer yer kendini gösteriyor olduğu düşünülebilir.

Erkek bestecilerin yorumlarına bakıldığında kadın bestecilerin camia içinde eşit olmasalar da eskisinden daha iyi koşullara sahip olduğu yorumu yapılabilir. Yine de 2019 yılı itibariyle kadın bestecilerin bir bölümünün bile olsa hayatının bir döneminde cinsiyet ayrımcılığına maruz kaldığını veya şahit olduğunu belirtmiş olmaları kayda değerdir. Bununla birlikte erkek bestecilerin arkadaş ortamlarında şahit oldukları sohbetlerde kadınlarla ilgili negatif düşüncelerin dile getiriliyor olması, ancak kadın besteciler arasında hiç ayrımcılık yaşamadığını veya şahit olmadığını söyleyenlerin bulunması, bu işin genellikle açıkça yapılmadığını göstermektedir. Bu durumda günümüzde cinsiyetçi bakış açısının bir miktar azalmakla birlikte, görüldüğünden daha fazla olduğunu, ancak kolayca dile getirilmediğini ve gizlendiğini düşünmek yerinde olur.

Bu noktada, hiç cinsiyet ayrımcılığı yaşayıp yaşamadığı sorusuna, cinsiyet ayrımcılığı yaşamadığını, ancak yetenek ayrımcılığı yaşadığını söyleyen bir kadın bestecinin yorumunun üzerinde durmak faydalı olacaktır. Sözü geçen besteci (KB11) yetenekli olduğu için tercih edildiğini “mizahi” bir dille “Cinsiyet ayrımcılığı yaşamadım, ancak yetenek ayrımcılığı yaşadım” ifadesiyle anlatmıştır. Ancak Türkiye gibi kadınların genellikle domestik etkinliklere yönlendirildiği bir ülkede, kadınların besteci olamayacağına ilişkin geçmişten gelen önyargıları aşmak için, bir kadın bestecinin veya müzisyenin, bir erkeğe göre kendini daha fazla kanıtlaması gerektiğini unutmamak gerekir. Erkek bestecilerin bazıları da bu durumu ifade etmiştir (EB3, EB7, EB9, EB10). Bu durumda bir kadın müzisyenin veya bestecinin yeteneği ile gurur duyması doğal olmakla beraber yalnızca yeteneği ile bir yerlere gelmesinin güçlüklerini fark etmemiş olması, aslında yaşadığı zorlukları içselleştirmiş olması biçiminde yorumlanabilir. Ayrımcılık kavramının kendisine bakış bu noktada sorunludur. “Yetenek ayrımcılığı” özünde bir kategori değil, mesleki olarak elemeye tabi tutulmanın ifadesidir. Ancak yeteneğe bağlı olarak tabi tutulduğu elemeyi de bir tür ayrımcılık olarak, üstelik tercih edilmekten duyduğu gurur nedeniyle pozitif

bir anlamla dile getirmek, cinsiyet ayrımcılığını normalleştiren ve cinsiyet ayrımcılığı ile yetenek sınavları arasındaki farkı yok etme tehlikesi barındıran bir yaklaşım olacaktır.

BÖLÜM 5: SONUÇ

Türkiye’de kadın bestecilerin ve müzisyenlerin günümüzde halen ayrımcı tutumlara maruz kaldıkları yapılan mülakatlarda kadın ve erkek bestecilerin ifadeleriyle ortaya konmuştur. Bu bağlamda, bestecilik özelinde cinsiyet ayrımcılığı açısından Türkiye’nin Batı ile kıyaslandığında, Bülent Aksoy’un (Aksoy, 2014a, s. 542) iddia ettiği gibi daha iyi durumda olduğunu söylemenin mümkün olmadığı düşünülebilir. Batı ve Türkiye arasındaki kültürel farklılıklar, başlı başına Türkiye’de kadın bestecilerin daha az ayrımcılığa maruz kaldığını söylemek için yeterli değildir. Günümüzde kadın bestecilerin maruz kaldıklarını ifade ettikleri, erkek bestecilerin ise varlığını itiraf ettikleri ayrımcı tutumların geçmişle bağlantılı olmayıp ortaya yeni çıkmış olması düşünülemez. Batı’da da Türkiye’de de tarihsel süreçte kadın müzisyenler ve bestecilerin, erkek müzisyenlere ve bestecilere rakip oldukları zaman, “dehalarından kuşku duyulduğu” çeşitli örneklerle gösterilmiştir. Günümüzde de varlığını sürdüren ayrımcı tutumların tarihsel bir süreklilik gösterdiği bu verilerin ışığında düşünülebilir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadınların çeşitli meslek alanlarında bireysel varlıklarını topluma göstermesinin önünün politik uygulamalar aracılığıyla açıldığı söylenebilir (Tekeli, 1993, s.30-31). Fakat devletin 1920’lerdeki bu gibi politikaları hızını kaybettikten sonra, kadınların geleneksel ev içi rollere öncelik vermesi gerektiğine ilişkin düşüncelerin yeniden güçlendiği düşünülebilir. Piyanist İdil Biret ve kemancı Suna Kan’ın yurtdışında eğitime gönderildiği ve geri dönerken yanlarında bir “enişte” getirip getirmeyeceklerinin tartışıldığı zamanlardan bugüne, kadına düşen öncelikli görevin toplum tarafından evlenmek ve çocuk yapmak olarak görüldüğü düşünce yapısının pek fazla değişmediğini söylemek mümkündür. Araştırmaya katılan ve anne olan kadın besteciler de her ne kadar bugün anneliği kimliklerini tanımlamaktaki en önemli öncelik olarak görmüyorlarsa da kimliklerini tanımlarken anneliği ön sıralara koymaktadırlar. Bu durum, kadınların annelik aracılığıyla mesleklerini ikinci plana itmeye zorlanmaları karşısında geliştirdikleri “her işe yetişebilen kadın” rolünü zorunlu kılmakta ve kadın besteciler de bunu üstlenmiş görünmektedirler.

Kadın bestecilerin ev işlerinin ve çocuk sahibi getirmenin kendilerine getirdiği ekstra iş miktarını reddetme eğiliminde olmadıkları, aksine başarılarını bu işlerle birlikte kazanıyor olmaktan gurur duyduklarını söyleyebiliriz. Ancak sonuç itibariyle bu durumun ileriye dönük bir kazanım getirmeyeceği ve ancak mevcut durumun sürdürülmesini sağlayacak bir bakış açısı olduğu da söylenebilir.

İnsanın toplumsallaşma süreci çocuklukta başladığı için, bestecilerin de eğitim süreçlerinde maruz kaldıkları toplumsal cinsiyet rollerinin etkileri yetişkinlikte kendini göstermektedir. Henüz çocukluk çağında kız çocukların domestik rollere ve insanları hoşnut etmeye yönlendirilirken erkeklerin dış dünyaya merak duymaya yönlendirilmeleri, kadın besteciler arasında çocukluk çağında müzikle amatörce uğraşma aşamasında müziğe çoğunlukla aileleri veya öğretmenleri tarafından yönlendirmelerini açıklamakta yardımcı olabilir. Erkekler arasında ise aileleri kendilerini müziğe yönlendirme düşüncesine sahip olmadığı halde, bunu talep eden çocukların daha fazla olması, erkeklerin daha dışa dönük yetiştirilmeleriyle açıklanabilir. Bu durum, ilerleyen yaşlarda kadın bestecilerin besteciliği bir öncelik olarak tanımlamakta tereddüt etmeleri ve daha genel tanımları tercih etmeleriyle, ancak erkeklerin neredeyse tamamının kendilerini net bir şekilde her şeyden önce besteci olarak tanımlamalarıyla bağlantılı olabilir. Kadın ve erkek besteciler aynı eğitimden geçtikleri halde, kadınların kendilerini besteciden çok müzisyen veya bestecilik alanında hoca olarak tanımlamaları, kadınların, kendilerini aynı eğitimi aldıkları erkek bestecilerin gerisine konumlandıklarına işaret edebilir.

Besteciliğin meslek olarak seçilmesinin ise, bestecilerin ailelerinde yarattığı geçim kaygısının ise erkek besteciler açısından daha fazla sorun yarattığı söylenebilir. Geleneksel cinsiyet rollerine göre ev geçindirmenin erkeğin sorumluluğu olması, erkeğin iyi para kazanacağı işlerle uğraşmasını gerektirmektedir. Bu çalışmada ulaşılan veriler de yaratıcılık içermesine rağmen iyi bir kazanç vaadi olmayan bir meslek olan besteciliğin ise günümüzde erkeklere uygun görülmediğini doğrulamaktadır. Aileler çocuklarının müzikle hobi olarak uğraşmasını isterken, bestecilik mesleğini seçmeleri karşısında kaygı duymuşlardır ve bu kaygı erkek bestecilerin aileleri arasında daha fazla gibi görünmektedir. Günümüzde kadın besteci sayısının artmış olmasını,

günümüzde kadınların yaratıcılıklarına ilişkin önyargıların azalmış olmasıyla açıklamak mümkün olduğu gibi, besteciliğin kazanç olanaklarının az olması sebebiyle erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi prestijli görülmemesine bağlamak da mümkündür. 1980 sonrası, kazanç faktörünün bir mesleğin toplum gözündeki prestijini etkileyen en önemli faktörlerden biri olduğu düşünüldüğünde, besteciliğin görüşülen hiçbir bestecinin ana geçim kaynağı olmaması, bu mesleğin seçilmesinin önündeki önemli engellerden biri olarak görülebilir. Kompozisyon ve/veya Orkestra Şefliği bölümü mezunlarının şanslı olanlarının akademisyenlik gibi prestijli bir alanda çalışabildikleri söylenebilirse de, çok azı bu şansı elde edebilmektedir. Dolayısıyla bir erkeğin para kazanma şansını azaltan bir mesleği seçmesi, “evi geçindirmenin asıl sorumlusu” olduğundan dolayı daha zordur. Kadınlar ise meslekleri ne olursa olsun asıl işleri ev işleri olarak görüldüğünden, müziğe yönlendirilmelerinin erkekler kadar sakıncalı bulunmadığı düşünülebilir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele alındığında, erkeğe yüklenen ev geçindirme rolü ile kadının mesleği ne olursa olsun çalışmasının toplum nazarında ikincil kalması, bestecilik alanında çalışan her iki cinsi de farklı şekillerde etkilemekte olduğu çıkarılabilir.

Kadın bestecilerin mülakat sorularına verdikleri cevaplarda, ayrımcılığa uğrayıp uğramadıkları konusundaki fikirlerinden bağımsız olarak, bireysel deneyimlerini paylaşırken kendilerini müzik tarihindeki diğer kadın bestecilerle çok az bağdaştırmış olmaları ilginçtir. Gerek kadın gerekse erkek bestecilere doğrudan tarihsel bir referans verilmesi gereken bir soru sorulmadığı halde, görüşülen 11 erkek besteciden 8'inin (EB1, EB3, EB4, EB5, EB7, EB9, EB10, EB11) ise kadın bestecilerle ilgili sorulara tarihsel referanslar vermiş olmaları dikkat çekicidir. Erkek besteciler, kadın bestecilerin önceki yüzyıllarda uğradıkları ayrımcılıkların günümüze olan etkilerini veya kadın besteci sayısının geçmişten günümüze kadar hala devam eden azlığını vurgulamak için bu referansları kullanırken, kadın bestecilerden yalnızca KB3, kadınlara yönelik tarihsel ayrımcılığa atıfta bulunmuştur. Bu durum, kadınların Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren haklarının kendilerine verilmiş olması durumunu, eleştirel bir sorgulamaya tabi tutmadan bir kalıp olarak benimsemeleriyle bağlantılı görünmektedir. Erkek bestecilerin kendilerini günlük hayatın içinde

konumlarında, tarihsel bağlantılarının da farkında oldukları söylenebilir. Dolayısıyla kadın bestecilerin, egemen görüşü sorgulamaktan çok, kendilerinin de tarih içinde bir konumları olduğunu düşünmeksizin gündelik konulara daha fazla odaklandıkları, gündelik hayatın uğraşları ile tek başlarına başa çıkabilmekten gurur duydukları, ancak bu durumun mesleki olarak kendilerini köreltip köreltmediğiyle ilk elden ilgilenmedikleri sonucuna varılabilir. Bu durum, Berktaş'ın vurguladığı, kadınların kendilerinin tarihsel konumlarını ve bu konumun günümüzle bağlantılarını sorgulamayı yeniden öğrenmeleri gerektiği görüşünü doğrulamaktadır (Berktaş, 2015, s. 8). Görüşülen kadın bestecilerin eğitim hayatlarının en büyük bölümünü 1980 ve sonrasında geçirdikleri düşünüldüğünde, bireyleri politikadan ve haklarının sınırları üzerinde fazla düşünmekten uzak tutmak yönündeki devlet stratejisinin bu durum üzerinde etkili olduğu düşünülebilir. 1980 sonrası yeniden güç kazanan feminizmin ise görüşülen kadın besteciler üzerinde doğrudan bir sorgulamaya yol açtığı gözlemlenmemiştir.

Kadın bestecilerin hayatlarının çeşitli dönemlerinde cinsiyet ayrımcılığına uğradıklarını veya bir hemcinslerinin cinsiyet ayrımcılığına uğradıklarına şahit olduklarını beyan etmiş olmalarına rağmen, bu durumun kendilerinde sistematik bir ayrımcılık izlenimi oluşturmamış olması da bu çalışmada elde edilen bulgulardan biridir. Kadın ve erkek bestecilerin daha çok desteklenip desteklenmedikleri, daha çok tercih edilip edilmedikleri, daha çok kazanıp kazanmadıkları ve kimin daha girişken olduğundan oluşan dört soruya verilen yanıtlarda, erkek besteciler kadın meslektaşlarının uğradıkları ayrımcılığın sistematik olma ihtimali üzerinde dururken, kadın bestecilerin bu düşünceye sahip olmadıkları görülmüştür. İlgili sorulara verilen yanıtlarda kadın besteciler/şefler, erkek bestecilerin/şeflerin daha çok desteklendiğini, erkek şeflerin daha çok tercih edildiğini, erkek bestecilerin daha çok icra edildiğini, daha girişken olduğunu beyan etmiş olmalarına karşın buradan sistematik ayrımcılığa ilişkin bir sonuca varmamışlardır. Bazı kadın besteciler/orkestra şefleri, cinsiyet ayrımcılığına zaman zaman uğradıklarını veya şahit olduklarını da söylemelerine karşın, bu iki durum arasında bağlantı kurmamış ve tarihte kadın bestecilerin uğradıkları ayrımcılığa nadiren değinmişlerdir. Kadınların

kendi tarihlerine ilişkin bu denli az referans vermeleri dikkat çekici bir durumdur. Çıkan sonuçlara dayanarak söylenebilir ki kadın besteciler, gündelik hayatın sorunlarıyla baş ederken ve gündelik sorunları çözebilmekten gurur duyarken, tarihte iz bırakmanın önemini erkekler kadar düşünmemektedirler. Erkek besteciler/şefler ise, günümüzde kadın ve erkek bestecilerin/şeflerin tercih edilme, desteklenme, para kazanma ve girişkenlikte büyük ölçüde eşit olduklarını düşünmelerine rağmen, geçmişten referanslar vererek, kadınların ayrımcılığa uğramalarının tarihine değinmiş ve bunun günümüzde ne ölçüde değiştiğini değerlendirmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda, erkek bestecilerin ayrımcılığa ilişkin daha eleştirel bir tutumu olduğu düşünülebilir. Erkek bestecilerin bir bölümünden gelen ve kadınların besteci olamayacağına ilişkin görüşlerin sohbet ortamlarında dile getirildiğini ifade eden “itiraflar” da bunun üzerine eklendiğinde, erkek bestecilerin bu konuya kadın bestecilerden daha fazla dikkat ettikleri düşünülebilir. Bu durum, erkeklerin genel olarak tarihte yerini almak ve dünyayı bugünden ibaret olarak görmemek üzere eğitilmeleriyle ve kadınları da bu gözle yorumlamalarıyla açıklanabilir. Kadınlar ise besteci de olsalar, öncelikle gündelik hayatla ilgili sorunları çözmek zorundadır ve bu noktadan başını kaldırıp tarihin neresinde durduğunu düşünmek bir kadın için günümüz şartlarında dahi kolay değildir. Öte yandan, görüşülen erkek bestecilerin kadın meslektaşlarının durumu konusunda kadın bestecilerden daha “bilinçli” bir izlenim bıraktıklarını söylemek yerinde olur. Bu bağlamda, Türkiye’de kadın bestecilerin kendi konumlarını biraz daha eleştirel biçimde, tekrar gözden geçirmeleri, mesleki şartlarının iyileşmesinin ön koşulu olarak gerekli görünmektedir. Aksi halde, erkek bestecilerin kadınlar konusundaki çoğunlukla olumlu, ancak “itiraflarında” da belirttikleri gibi, zaman zaman da olumsuz düşüncelerinin arasında, kadın bestecilerin kendi durumlarını, kadın gözüyle ve ortak bir çerçeve içinde tanımlamalarının zor olacağı söylenebilir. Eğer kadın besteciler toplumsal cinsiyet rollerinin kendilerine yüklediği görevler ve dezavantajlara ilişkin daha eleştirel bir bakış açısı geliştirmezlerse, bu rollerle birlikte gelen dezavantajlardan diğer hemcinslerine göre daha çok etkilenen kadın bestecilerin kariyerlerinin önündeki engellerin kaldırılması daha uzun zaman alabilir.

Kadın bestecilerin kendi hayatlarına ilişkin ayrımcı tutumları görmelerine rağmen, bunun ayrımcılık olduğundan kuşku duymalarını, toplumsal cinsiyet körlüğü ile açıklamak yerinde olabilir. Kadın bestecilerin yaşadıkları eşitsizlikleri eleştirel bir gözle yeniden ele almamaları, bazı eşitsizliklere maruz kaldıklarının farkında olmalarına karşın cinsiyetle bağlantılı olduğunu düşünmemeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Kadın besteciler, eğer daha eleştirel bir gözle bakarak mesleklerindeki olumsuz deneyimlerin en azından bir bölümünün sistematik bir ayrımcılığın ürünü olduğunu düşünürlerse, bu bakış açısı değişikliğinin hayatlarına ilişkin kalıcı bir paradigma değişikliği yaratması muhtemeldir. Kökten bir bakış açısı değişikliğine yönelmenin zorluklarından kaçınmak için duyulan bilinç dışı ihtiyaç, belli bir hayat standardına sahip olan kadın bestecilerin mevcut bakış açısını koruma ve ayrımcılıkları münferit olaylar olarak değerlendirme eğilimini açıklayabilir. Kadınların yaşadıkları zorlukların büyük bir bölümü, cinsiyetlerinden ayrı düşünülemez konular olmasına karşın, bu sorunları ele alış biçimleri cinsiyetlerinden dolayı yaşadıkları sorunların cinsiyetle olan bağlantısını inkâr etmek biçiminde olması, sorunların üstünün örtülmesini beraberinde getirmektedir. Kadın besteciler, ayrımcılığa ilişkin deneyimleriyle bireysel olarak baş etmeyi ve bundan şikâyet etmemeyi ayrımcılıkla baş etme yöntemi olarak seçmiş gibi görünmektedirler. Bu durum, cinsiyetçi tutumların gizlenmesine yardımcı olacağı gibi kadın ve erkek arasında mevcut eşitsizlikleri yok sayan toplumsal cinsiyet körlüğünün devam etmesine neden olmaktadır.

Bütün bunların yanında, kadın ve erkek bestecilerin/orkestra şeflerinin yakındığı ortak mesleki sorunlarla ilgili çalışmaların yapılmasının da önem taşıdığı görülmüştür. Hem kadın hem erkek besteciler, cinsiyetlerinden bağımsız olarak “desteklenmediklerinin” altını çizmiş, mesleklerinin toplum tarafından benimsenmediğini ve saygı görmediğini belirtmişlerdir. Kadın bestecilerin yarısına yakınının, erkek bestecilerin daha çok desteklendiği yönündeki izlenimlerine, erkek bestecilerinse kadın bestecilerle eşit desteklendikleri yönündeki ifadelerine rağmen, şikâyetlerinin içeriğinin büyük ölçüde ortak olduğu söylenebilir. Besteciliğin kendisinden para kazanamamak, kadın bestecilerin de erkek bestecilerin de cinsiyet ayrımcılığı olmaksızın sorun

olduğunu belirttikleri tek alandır. Telif hakları sorunları, beste sipariş sistemi olmaması, eserleri aldırmaktaki sorunlar, orkestralarda yardımcı şeflik pozisyonu bulunmaması, yoğun çalışma saatleri, ekonomik elverişsizlikler sebebiyle yurtdışındaki mesleki gelişmeleri takip edememek gibi sorunlar hem kadın hem de erkek besteciler ve orkestra şefleri tarafından dile getirilmiştir. Bütün bu verilere bu çalışmanın kapsamı dışında kalması sebebiyle bütün detaylarıyla yer verilememiştir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, L. ve Görmez, A. (2017). Rebecca Lenkiewicz'in Her Naked Skin Adlı Eserinin Feminist Bakış Açısıyla Değerlendirilmesi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (38), 165-178.
- Aksoy, B. (2014a). Musıkîmizin Bir Merkezi: İstanbul. *Yeni Türkiye*, (57), 1451-1463.
- Aksoy, B. (2014b). Osmanlı Musıkî Geleneğinde Kadın. *Yeni Türkiye*, (57), 530-565.
- Arslan, A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları İle Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 126-143.
- Ataman, N. (1999). *Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Kimliğinin Oluşumu*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Aubrey, E. (2001). Dia, Comtessa de. *Grove Music Online*. Erişim: 13 Nisan. 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002423>.
- Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 28(2), 115-138.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Berktaş, F. (1993). Türkiye Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı? Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 313-326). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berktaş, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti*(5. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beşiroğlu Ş., Özbilen, B. (2010). Osmanlı Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular. Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.). *Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil* (s. 233-241). İstanbul: Porte Akademik.
- Beşiroğlu, Ş. (2017). Türk Müzik Geleneğinde Kadınlardan Kadınca Müzik. Ş. Beşiroğlu (Ed.). *Kadın ve Müzik* (s. 139-176). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Bora, A. (2010). Hatırlananlar ve Unutulanlar: İslam Coğrafyasında Modernleşme ve Kadın Hareketleri. *Bilgi*, 53, 51-66.
- Bora, A. (2018). *Kadınların Sınıfı*(8. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Broadberry, S. ve O'Rourke, K. (2010) *The Cambridge Economic History of Modern Europe: Volume 1, 1700–1870*. [Elektronik Sürüm] Cambridge: Cambridge University Press.
- Burkholder, J.P., Grout, D.J., Palisca, C.V. (2010). *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company.

- Carter, T., Hitchcock, H., Cusick, S., ve Parisi, S. (2001). Caccini family. *Grove Music Online*. Erişim: 13 Nisan 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040146>.
- Citron, M. (2001). Mendelssohn(-Bartholdy) [Hensel], Fanny. *Grove Music Online*. Erişim: 13 Nisan 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018387>.
- Connell, R.W. (1987). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*(C.Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık. (2017).
- Çağatay, N. ve Soysal, Y. (1993) Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler. Ş. Tekeli (Ed.) *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 327-338). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çolakoğlu Sarı, G. Osmanlı-Türk Müziğinde Padişahların İzleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(35), 52-65.
- Doğuş Varlı, Ö. (2017). Geleneksel ve Modern Yaşam Biçimleri İçinde Müzik İçerikli Performanslarda "Kadınsı" Rollerin Yazımı. Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.). *Kadın ve Müzik* (s. 97-117) İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Donovan, J. (2016). *Feminist Teori* (A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (1985).
- Dural, B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.
- Ecevit, Y. (1993). Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Konumu ve Değişen Biçimleri. Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 117-129). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gates, E. (2005). Women Composers: A Critical Review of the Psychological Literature. *The Kapralova Society Journal*, 3(2) 6-11.
- Gates, E. (2006). The Woman Composer Question. *The Kapralova Society Journal*, 4(2), 1-11.
- Gök, F. (1993). Türkiye'de Eğitim ve Kadınlar. Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 181-198). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüsoğlu, F. (2008). Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet. *Toplum ve Demokrasi*, 2(4), 39-50.
- "Harika Çocuklar Yasası" hakkında TBMM 1948 Görüşmelerinden Kesit, (t.y.). Erişim: 17 Mart 2019, <http://www.musikidergisi.net/?p=2602>
- Harman, C. (2017). *A People's History of The World*. London: Verso.

- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*(A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, F. Özbay, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaynar, H. (2013). "Artisliğe Fazla Hevesim Vardır...": Musikî Muallim Mektebi'nin Evrak-ı Metruke'sinde Saklı Kalanlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2) 56-78
- Kırbaşoğlu Kılıç, L., Eyüp, B., (2011). İlköğretim Türkçe Ders Kitaplarında Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Rollerine Üzerine Bir İnceleme. *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 129-148.
- Kosal, V. (2014). Osmanlı İmparatorluğu'nda Klâsik Batı Müziği. *Yeni Türkiye*, (57), 575-589.
- Küçük, D. ve Şahin, E. (2017). Türkiye'de Batı Müziği Kadın Bestecileri: Cumhuriyet'le Birlikte Görünür Olmak. *KSBD*, 9(9), 249-261.
- Nochlin, L. (2014) Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? A. Antmen (Ed.). (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.). *Sanat/Cinsiyet* (s. 119-157). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oestreich, J. (16 Kasım 2007). Berlin in Lights: The Woman Question, *The New York Times*, Erişim: 15 Nisan 2019, <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2007/11/16/berlin-in-lights-the-woman-question/>
- Özaydınlık, K. (2014). Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye'de Kadın ve Eğitim. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, (33), 93-112.
- Özbay, F. (1993). Kadınların Eviçi ve Evdışı Uğraşlarındaki Değişme Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 129-158). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkişi, Z. G. (2017). Müzikte Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu. Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.). *Kadın ve Müzik* (s. 63-96) İstanbul: Milenyum 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, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Özkişi, Z.G. (2013). Kadın Besteci Sorunu: Cinsiyet Rollerine ve Kadınların Yaratıcılıklarına İlişkin Yargılar. *Turkish Studies*, 8(3), 449-470.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*(4. bs.). İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saz, L. (2010). *Anılar 19. Yüzyılda Saray Haremi*(3. bs.). Cumhuriyet Kitapları: İstanbul.

- Staley, O. ve Shendruk, A. (16 Ekim 2018). Here's What The Stark Gender Disparity Among Top Orchestra Musicians Looks Like. *Quartz at Work*, Erişim: 20 Nisan 2019, <https://qz.com/work/1393078/orchestras/>
- Tekeli, Ş. (1993). 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar. Ş. Tekeli (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 15-50). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tick, J., Ericson, M., ve Koskoff, E. (2001). Women in music. *Grove Music Online*. Erişim: 7 Nisan 2019, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>.
- TÜİK, (2017). Erişim: 19 Nisan 2019, http://tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1018
- TÜİK, (2018). Erişim: 19 Nisan 2019, http://tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1018
- UNESCO (2006) The Making of Literate Societies [Elektronik Sürüm]. *Literacy for Life: Education for All Global Monitoring Report*, 189-213. Erişim: 22 Nisan 2019.
- Ural, T. (2001). Akademide Kadın Olmak [Elektronik Sürüm]. *Birikim Dergisi*, (142-143), 115-121
- Weber, M. (t.y). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı* (Ö. Ozankaya, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi. (1995).
- Witt-Brattstörn, E. (27 Nisan 2019). För Dig Ska Musiken Bara Vara Ett Smycke. *Svenska Dagbladet* s. 36-37.
- Woolf, V. (1992). *Kendine Ait Bir Oda* (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları
- Yaylı D., Kitiş Çınar E., (2014). Ortaokul Türkçe Ders Kitapları Görsellerinde Toplumsal Cinsiyet. *Turkish Studies*, 9(5), 2075-2096.
- Yıldız, B. (2017). Müzik Araştırmalarında Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımlarına Türkiye Bağlamında Genel Bir Bakış. Ş. Beşiroğlu (Ed.). *Kadın ve Müzik* (s. 19-46). İstanbul: Milenyum Yayınları
- Zihnioğlu, Y. (2013). *Kadınsız İnkılap*(2. bs.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

EK 1: MÜLAKAT SORULARI

ORTAK SORULAR

1. Doğup büyüdüğünüz yer/memleketiniz neresi? En başından itibaren eğitim hayatınız nasıl oldu?
2. Ailenizin eğitim durumu nedir?
3. Müziğe nasıl başladınız?
4. Okulun giriş sınavına nasıl hazırlandınız? Sınav ile ilgili hatırladıklarınız neler?
5. Ailenizin müzikle uğraşmanıza ilk tepkileri ne oldu?
6. Neden kompozisyonu seçtiniz?
7. Kendinizi öncelikle besteci mi yoksa akademisyen olarak mı tanımlarsınız?
8. Kendinizi besteci olarak tanımlamıyorsanız buna yol açan nedenler nelerdir?
9. Hayatınızı bestecilikten kazanıyor musunuz? Evet ise açıklayın, hayır ise nedeni nedir?
10. Kız öğrencileriniz ve erkek öğrencileriniz arasında yaratıcılık veya kendini ifade etmekte özgür hissetmek açısından hiç fark gözlemlediniz mi?
11. Öğrenci velilerinin çocuklarına yaklaşımları arasında kız öğrencilerin ve erkek öğrencilerin aileleri arasında bir fark gözlemlediniz mi?

KADIN BESTECİLERE SORULAN SORULAR

1. Sizce erkek besteciler kompozisyon/orkestra şefliği alanında daha çok destek görüyor mu?
2. Erkek bestecilerin eserlerinin daha çok icra edildiğini düşünüyor musunuz?
3. Erkek bestecilerin bestecilikten daha çok para kazandığını düşünüyor musunuz?

4. Camiadaki erkekleri kadınlara göre daha girişken buluyor musunuz?
5. Kadın olarak yaptığınız işler ile bestecilik çalışmaları nasıl yürüyor?
6. Günlük hayatta size yüklenen kadınlık rolleri meslek hayatınızı olumsuz etkiliyor mu? Lütfen açıklayınız.
7. Bir gününüz nasıl geçiyor?
8. Ülke koşulları mesleki çalışmalarınızı etkiliyor mu? Lütfen açıklayınız.
9. Okul hayatınızda/akademik kariyerinizde hiç kasıtlı veya kasıtsız cinsiyet ayrımcılığı yaşadınız mı? Lütfen açıklayınız.
10. Bir başka kadın meslektaşınızın cinsiyet ayrımcılığı yaşadığına şahit oldunuz mu? Lütfen açıklayınız.

ERKEK BESTECİLERE SORULAN SORULAR

1. Sizce kadın besteciler camiada erkek besteciler kadar destek görüyor mu?
2. Sizce kadın besteciler erkek bestecilerle eşit icra edilme şansına sahipler mi?
3. Kadın bestecilerin erkek besteciler kadar bu alanda para kazanma şansı olduğunu düşünüyor musunuz?
4. Camiadaki erkekleri kadınlara göre daha girişken buluyor musunuz?
5. Anne olmanın kadın besteciler için dezavantaj yaratabileceğini düşünüyor musunuz?
6. Bir ekip çalışması içinde yer aldığınızda bir kadın besteci/orkestra şefi ile çalışmayı mı erkek besteci /orkestra şefi ile çalışmayı mı tercih edersiniz?
7. Erkek bestecilerin kadın bestecilere göre daha yaratıcı olduğu konusundaki görüşler hakkında ne düşünüyorsunuz?



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük



Sayı : 35853172-806.01.03
Konu : Müge Deniz ERİŞKİN KARABEY Hk.

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 12.03.2019 tarihli ve 12908312-806.01.03/00000503367 sayılı yazınız.

Enstitünüz Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek lisans programı öğrencilerinden **Müge Deniz ERİŞKİN KARABEY**'in **Dr. Öğr. Üyesi Tunca ARICAN** danışmanlığında yürüttüğü **“Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Türkiye’de Klasik Batı Müziği Bestecilerinin Mesleki Yaşamlarına Etkileri”** başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **19 Mart 2019** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup,etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Rahime Meral NOHUTCU
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine <https://belgedogrulama.hacettepe.edu.tr> adresinden d2159728-7067-4908-aa56-5333eae6755e kodu ile erişebilirsiniz.
Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu’na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.





**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 15/07/2019

Tez Başlığı: TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN KLASİK BATI MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN MESLEKİ YAŞAMLARINA ETKİLERİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 127 sayfalık kısmına ilişkin, 15/07/2019 tarihinde tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Tunca ARICAN tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Müge Deniz ERİŞKİN KARABEY

Öğrenci No: N12226142

Anabilim Dalı: Müzikoloji

Programı: Müzikoloji

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi Tunca ARICAN)



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MUSICOLOGY DEPARTMENT**

Date:15/July/2019

Thesis Title: EFFECTS OF THE SOCIAL GENDER ROLES TO THE CAREERS CLASSICAL MUSIC COMPOSERS IN TURKEY

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 15/July/2019 for the total of 127 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 9 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.


15 July 2019

Name Surname: Müge Deniz ERIŞKİN KARABEY

Student No: N12226142

Department: Musicology

Program: Musicology

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.


(Asst. Professor Dr. Tunca ARICAN)