

*Araştırma Makalesi***Etnomüzikoloji Dergisi***Ethnomusicology Journal*Yıl / Year: 7 • Sayı / Issue: 1
(2024)

Çingene Asıllı Bir Kadın Müzik Esnafı: Nasip Hanım*

Cüneyt ARSLAN**

Özet

19. yüzyılın son çeyreğinde doğmuş olan Nasip Hanım İstanbul'un müzik piyasasında profesyonel bir kadın hanende ve sazende olarak uzun yıllar çalışmış şöhretli bir müzisyendir. Yaşadığı dönem itibarıyla eğlence mekanlarının Müslüman kadınlara kapalı olması Nasip Hanımın profesyonel müzik hayatını başka bir yönde şekillendirmiştir. Nasip Hanım daha çok konaklarda, köşklere, sayfiye meclislerinde çalışmış, hatta buralardaki meclisler Nasip Hanım'ın iş yoğunluğundan dolayı kendi takvimine göre ayarlanır olmuştur. Kardeşi ünlü fasıl bestecisi Mehmet Yürü ablasının namıyla tanınmış ve "Nasibin Mehmet Yürü" olarak bilinir olmuştur. Nasip hanım ayrıca plakçılık tarihimizin de ilk icracılarından biri olarak kadın kimliğiyle arşivimizdeki en eski taş plağı doldurmuştur.

Bahsedilen tüm bu özellikleriyle Nasip Hanım Osmanlı'dan Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan süreçte çingene kökenli bir kadın müzik esnafı olarak toplumsal kategoriler bağlamında ele alınması gereken önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmayla, hakkında oldukça kısıtlı bilgi bulunan Nasip Hanım'ın hayatına dair bilgilerin derlenmesi ve farklı sosyal kategorilerin bu dönemde Nasip Hanım'ın profesyonel müzik hayatına nasıl yansıdığına ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Nasip Hanım'ın cinsiyet ve etnik köken merkezli yaşadığı "ikili ötekilik" ve özellikle etnik kökenin halkta yarattığı geçirgenlik algısı kesişimsellik ve sosyal sermaye kavramlarıyla ele alınacaktır.

* Makale Geliş Tarihi: 20. 06.2024 Makale Kabul Tarihi: 27.07.20244

** Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Araş. Gör. Türk Müziği (PhD) cuneytarslan@uludag.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0002-1149-9519>

Anabtar Kelimeler: Nasip Hanım, cinsiyet, performans, çingene, müzisyen

A Gypsy Woman Music Artisans: Nasip Hanım

Abstract

Nasip Hanım, who was born in the last quarter of the 19th century, is a famous musician who worked for many years as a professional female singer and sazen in Istanbul's music market. The fact that entertainment venues were closed to Muslim women during her time shaped Nasip Hanım's professional musical life in a different direction. Nasip Hanım mostly worked in mansions, mansions and summer house assemblies, and even the assemblies in these places were arranged according to her own calendar due to Nasip Hanım's workload. His brother, the famous fasıl composer Mehmet Yürü, was known by his sister's name and became known as "Nasibin Mehmet Yürü". Nasip Hanım is also one of the first performers in our recording history and has filled the oldest stone record in our archive with her female identity.

With all these mentioned characteristics, Nasip Hanım appears as an important example that should be considered in the context of social categories as a female music tradesman of gypsy origin in the period from the Ottoman Empire to the first years of the Republic. With this study, it is aimed to compile information about the life of Nasip Hanım, about whom there is very limited information, and to reveal how different social categories were reflected in Nasip Hanım's professional musical life in this period. Nasip Hanım's "double otherness" centered on gender and ethnicity, and especially the perception of permeability created by ethnicity in the public, will be discussed with the concepts of intersectionality and social capital.

Keywords: Nasip Hanım, gender, performance, gypsy, musician

Giriş

Hakkında oldukça az bilgi bulunan Nasip Hanım, bir kadın müzik esnafı olarak döneminde oldukça büyük bir şöhret yakalamıştır. Performansını daha çok köşklere, yalılarda kadınlara özel teşkil edilen meclislerde gerçekleştiren Nasip Hanım'ın söz konusu mekânlardan taşan şöhreti dönemin gazetelerindeki köşe yazılarına da yansımıştır. Şöhretini plak kayıtlarının ilk döneminde bu sahada da ürünler vererek

arttırmıştır. Aşağıda detaylı bir şekilde yer verilen az sayıda kaynaktan (Demirdil ve Alus) anlaşıldığı üzere çingene kökenli bir aileden geldiğini anladığımız Nasip Hanım'ın çingene kimliği ve profesyonel bir kadın müzisyen olmasıyla toplumun farklı katmanlarını birden temsil eden bir figür olması Türk Müziği tarihi üzerine yapılacak kadın çalışmaları açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu çalışma Nasip Hanımı bahsettiğimiz yönleriyle tartışmaya açan ilk çalışma olacaktır. Çalışmada Nasip Hanım'ın biyografisi ve diskografisiyle ilgili veriler sunulmuş, profesyonel müzisyenliği ve çingene kadın bir müzisyenin bu sosyal kategoriler bağlamında nerede konumlandırıldığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada Nasip Hanım'ın profesyonel müzisyenliğini ifade etmek için “müzik esnafı” kavramının kullanılma sebebi kendisinin çingene bir sanatçı olarak profesyonel müzisyenliğini bir zanaatkar gibi değerlendirmesi ve ev meclisleri, sayfiye meclisleri gibi müziğin yardımcı rolde olduğu toplantılarda icracı olarak yer almasıdır. Esnaf kavramı TDK sözlüğünde “Küçük sermaye ve zanaat sahibi” şeklinde açıklanmış ve bununla birlikte “Başlıca düşüncesi, mesleğinin bütün inceliklerinden yararlanıp bunları karşısındakinin zararına kullanarak ve meslekte kötü örnek oluşturarak çok para kazanmak olan kimse” şeklinde bir mecaz anlama da yer verilmiştir (sozluk.gov.tr). “Müzik esnafı” kavramı ise daha çok abdallar ve çingeneler gibi toplulukların profesyonel müzisyenliğini betimlemek için kullanılan geleneksel bir kavramdır (bkz. Özdemir, 2013, s. 35 / Zarifoğlu, 2021, s.1).

Nasip Hanımla ilgili ulaşılan tek müstakil akademik çalışma Mahmut Demirdil'e (2021) ait Yegâh dergisinde yayınlanan çalışmadır (s. 153-164). Sermet Muhhtar Alus'un 02.04.1939 tarihli Akşam gazetesinde yazdığı “Piyasadaki Hanendeler” başlıklı yazısı ve Cemal Ünlü'ye (2016) ait “Git zaman gel zaman: Fonograf-gramofon-taş plak” gibi birkaç kaynak dışında hakkında detaylı bilgiye ulaşmaya imkân sağlayacak bir kaynağa da rastlanmamıştır. Fakat eldeki betimlemeler, ses kayıtları, birkaç fotoğraf ve kardeşi Mehmet Yürü ile yapılan röportajlar Nasip Hanımı bir inceleme konusu yapmaya yetecek niteliktedir. Zira Nasip Hanım profesyonel müzisyenliği dönemin şartlarına uygun şekilde bir kadın olarak tek başına yapabilmüş ve bunu yeni gelişen kayıt endüstrisine dahil olarak da farklı bir boyuta taşımıştır. Hem etnik kökeni hem de cinsiyeti Nasip Hanım'a profesyonel yaşamda bazı duvarlar öreren farklı kapılar da açmıştır.

Judith Butler'ın (2002) Luce Irigaray'den aktardığına göre, kadınların kimlik söylemi içinde bir çelişki değilse bile bir paradoks mevcuttur. Kadınlar bir “olmayan cinsiyeti” temsil eder. Yaygın olarak eril, fallogosentrik bir dil içinde kadınlar temsil edilemez olanı oluştururlar. Başka bir deyişle, kadınlar düşünülemeyen cinsiyeti, dilsel bir yokluğu ve donukluğu temsil ederler. Tek anlamlı anlamlandırmaya dayanan bir dil içinde, kadın cinsiyeti sınırlandırılmaz ve tanımlanamaz olanı oluşturur (s.9). Bu noktadan bakıldığında müzik esnaflığında kadın kimliğinin tanımlanabilirliği özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında tartışmalıdır. Özellikle Müslüman kadınların sahne almasının yasak olduğu bir süreçte müziği profesyonel saiklerle

yapmak Nasip Hanım için kuvvetle muhtemeldir ki bir meydan okuma olmuştur. Bu mücadeleyi başarıyla sürdürmesine imkân sağlayabilmiş olabileceği düşünülen birkaç durum söz konusudur. Bunların başında Nasip Hanımın daha çok kadın meclislerinde çalışması gelir.

Kadınların eğlence hayatına profesyonel olarak katılmasının zorluğuna odaklanırken bu hayata izleyici olarak katılmaları hususundaki zorluğu da göz ardı etmemek gerekir. Bu meyanda şehirli kadınların evlerinde teşkil ettikleri meclislerde bir kadının icracının bulunması gerekliliği, bunu hem çalgı çalarak hem de şarkı söyleyerek yapan Nasip Hanım'a bir sahne oluşturmuştur. Bununla birlikte çingene asıllı olması müzik konusundaki becerilerini kolaylıkla ticari bir sahada değerlendirmesini sağlamıştır. Zira toplum nezdinde çingeneler halkın çok fazla tevessül etmediği iş alanlarında oldukça görünür durumdadır ve çoğunlukla hizmet sektörü içerisinde yer alırlar. Müzik esnaflığı da bu hizmet biçimlerinin en öne çıkanlarından biridir.

Biyografi

Çingene asıllı bir ailede Derviş Hüseyin Efendi ve Nefise Hanımın çocuğu olarak doğan Nasip Hanım küçük yaşlardan itibaren müziğe alaka göstermeye başlamıştır (Demirdil, 2021, s. 153). Bunun dışında çocukluk ve gençlik hayatına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Kendisiyle ilgili ilk kayıtlar bir müzisyen olarak cemiyette tanınmaya başladıktan sonrasına aittir. Demirdil'in (2021) çalışmasında Nasip Hanım'ın doğum tarihi 1854 olarak belirtilmiştir. Fakat yaptığımız araştırmada kardeşi Mehmet Yürü'nün 10 Mart 1952 tarihli Akşam gazetesine verdiği röportajda Nasip Hanım'ın 8 yıl evvel (1942) 73 yaşında öldüğünü belirtmiştir. Bu bilgiyi yakın şekilde teyit eden bir başka kaynak da 28 Ocak 1941 tarihli Vakit Gazetesidir. Nasip Hanım'ın vefatıyla ilgili yazan haber şöyledir:

Türk musiki aleminde şöhret kazanmış olan Bayan Nasip (Nasip Hanım) 72 yaşında olduğu halde Yenimahalle'deki mütevası evinde hayata veda etmiştir.

Bir zamanlar Boğaziçi yalılarında bülbül gibi şakrayan bu Türk kadını uzun yıllar tanıdıkları arasında bir neşe kaynağı olmuştur. Yaşının çok ilerlemiş olmasına rağmen gür ve davudi sesini muhafaza ettiğinden kendisini ziyarete gelenlere her fasıldan şarkılar okuyarak misafirlerini eğlendirmekten zevkiyab olurdu (28 Ocak 1941, s.5).

Bu iki bilgi birbiriyle bir yıl farkla çelişse de röportajın yapıldığı ve yayınlandığı tarihlerin farklı olma ihtimaline karşı Vakit Gazetesinin haberinin daha güvenilir olabileceği düşünülebilir. Bu durumda Nasip Hanım'ın 1869-1870-1871 yıllarından birinde doğduğu söylenebilir. Bu tarih kardeşi Mehmet Yürü'nün 1882 yılında doğduğu da düşünüldüğünde aradaki yaş farkı da ilgili çalışmaya göre çok daha makul bir yere oturmaktadır.

Nasip Hanım'ın müzik hayatına nasıl başladığı, kimlerden ders aldığı bilinmese de inşa ettiği şöhret açısından bakıldığında sağlam bir müzikal temeli olduğu anlaşıl-maktadır. Zira hem sazende hem hanende olarak zaman içerisinde kendisini tanıtmış ve kabul ettirmiştir. Demirdil (2021) Nasip Hanımla ilgili Mesut Cemil Bey'in şu görüşlerini aktarmıştır:

Mesud Cemil, tanıdığı musikîşinaslardan bahsederken ilk olarak Nasib Hanım hakkında açıklamalarda bulunmaktadır; Nasib Hanım'ın herhangi bir saray eğitimi almayıp kendi yeteneğiyle halkın içinde yetiştiğini, yine aynı şekilde halkın sayesinde meş-hur olduğunu ve bu cesareti, kabiliyetiyle adını her yerde du-yurduğunu belirtir. Dönemin haremlik-selamlık anlayışı gereği erkeklere nazaran kadınların da musikiye olan ilgilerinde Nasip Hanım bu ihtiyaca bir deva olmuştur. Nasib Hanım'ın bu ka-dar rahat bir şekilde çekinmeden dönemin kadın-erkek örflerini kolayca aşması, onun halk içinde yetişmesi ve her tür insan ta-nınmasından kaynaklı olduğunu da belirtmek gerekir. Terbiyesi, zekiliği, herkesten bir şeyler öğrenmeye olan azmi de dikkat çe-ken diğer bir unsurdur. Ayrıca Mesud Cemil, Nasib Hanım'ın kendilerinin evine de geldiğini, hatta annesi ile diğer kadınların o gün heyecanla yiyecekler, içecekler ve hediyeler hazırladığını anlatmaktadır (s.158).

Nasip Hanım'ın evlilik hayatına dair bir bilgiye de rastlanmamıştır. Fakat Sermed Muhtar Alus'un gazete yazısından kendisinin bir evlatlığa sahip olduğunu anlıyoruz. Nasip Hanımın bu profesyonel müzisyenlik hayatında evlilik üzerinden gelen cinsi-yet rolleri ve annelik sorumluluklarıyla ilgili herhangi bir sorun yaşayıp yaşamadığı bilinmemektedir. Yine kendisinin zaman zaman birkaç gün süren mesire cemiyetleri-ne katıldığı, İstanbul'un sayfiye yerlerindeki köşklerde uzun süreli eğlence meclisleri için konakladığını biliyoruz.

Elmalı Kantosu olarak bilinen şarkının güfte ve bestesinin Nasip Hanıma kayde-dildiğinden Nasip Hanım'ın bestecilik sahasında çalışmaları olduğu da anlaşıl-maktadır. Kantonun üslubuna bakıldığında sözlerinde herhangi bir cinsiyet belirten bir ifadeye rastlanılmazken ezgisel olarak İstanbul türkülerinin ezgisel yapısıyla para-lellik arz ettiği görülür. Özellikle aranağmenin beylik bir aranağme olması müzikli meclislerde fasıl tipi süit yapılar içerisinde seslendirildiğini yahut buna uygun şekil-de yazıldığını düşündürmektedir. TRT repertuarında başka bir bestesi bulunmayan Nasip Hanım'ın bu şarkıdaki kompozisyon başarısına bakıldığında başka pek çok bes-tesinin de olabileceği düşünülebilir. Fakat yine sahip olduğu özellikler (nota ve hatta okuryazarlık bilgisine de sahip değiliz) bazı üretimlerini saz meclislerinin dışarısına taşıyamamasına sebep olmuş olabilir.

Diskografi

Nasip Hanım henüz emekleme aşamasında olan kayıt endüstrisinde de yer almıştır. Henry König'in 1905-1906 yıllarındaki Odeon firması tarafından yapılan kayıtları yayınladığı kaynağa göre müstakil olarak yaptığı kayıtlar şunlardır: "Hâl-i Dilimi Şerh Edemem Kimseye Ey Mâh - Suzûnak Şarkı, Bir Yâr Sevdim - Uşşak Şarkı, Arayanlar Beni Gülümden Sorsun - Hicaz Şarkı, Bir Nigâh Et Kahr İle - Hicaz Şarkı, Dağ-ı Kürdi Taksim" (König, H. 27.05.2024, Labelliste von Odeon (GB) (1905-1906), http://www.musiktitel.de/Label/Ode_x31.html)

Bunların dışında bir de Anastas ve Kerekine ile birlikte çaldığı bir Rast Peşrev kaydı bulunmaktadır. Bu kayıtların peşrev kaydı dışında hiçbirisi umuma açık bir şekilde dijital mecralarda yayınlanmış değildir. Yalnızca özel arşivlerde bulunmaktadır. Rast peşrevin kaydı ise "Archives de la musique Turque ; vol.1" adlı albümle Fransa'da yayınlanmıştır. Bu kayıttan Nasip Hanım'ın yetkin bir ud icracısı olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 1. *Turquie - Archives De La Musique Turque* Albüm Kapağı

König'in yayınladığı kaynakta bu dönemde yapılan diğer kayıtlara bakıldığında Victoria Hanım gibi gayrimüslim kadın icracıların sektörde kendine yer bulunduğunu görmekteyiz. Ayrıca Gülfidan Hanım, Şevkidil Hanım ve Gülistan Hanım adında Müslüman olduğu düşünülen üç kadın müzisyenin de aynı dönemde vokal formlarla Odeon bünyesinde kayıtlar yaptıkları görülmektedir. Müslüman erkeklerin hem çalgı hem de ses icracılığında çoğunluğu temsil ettiği dönemde Bunların arasında dikkat çeken Nasip Hanım'ın hem çalgısıyla hem de sesiyle kayıt endüstrisine giren ilk Müslüman kadın olmasıdır.

Ud çalgısının büründüğü kimlik düşünülünce özellikle de kadın icracılar arasında ud'un daha çok sese eşlik etmek, vokal icracı için bir yol gösterici ve vokal icrayı zenginleştirici amaçlı kullanılageldiğini söylemek mümkündür. Fakat Nasip Hanım'ın ud icrasının sadece bu çerçevede değerlendirilemeyecek derinliğindedir.

Ses kayıt endüstrisinin ülkemize yeni girdiği dönem Nasip Hanım'ın bu alanda varlık göstermesi devrimci bir hareket olarak tanımlanabilir. Bugünkü kültür

endüstrisinin dinamiklerinden çok farklı olmayarak kendi şöhretini arttıran bu girişimi bu denli erken bir dönemde gerçekleştirmesi oldukça anlamlıdır. Zira gazinolarda sahne almayan Müslüman bir kadının, adı gazetelerde, tabelalarda yer almadan kulaktan kulağa yayılan şöhreti ve bunu o günün şartlarında marjinal sayılabilecek bir girişimle desteklemesi kendisinin kadın müzisyenliğinde bir yenilik yarattığını ispatlar niteliktedir. Bununla birlikte Nasip Hanım'ın bu erken dönemde yaptığı kayıtlardan sonra kayıtlara devam etmemiş olması da sorgulanması gereken bir olgudur. Şöhretli bir icracının kayıt teknolojisi yaygınlaşmaya başladıktan sonra bu işe tevessül etmemesini açıklayacak bir bilgiye ulaşılamamıştır.

1920'lerden sonra hayatımıza giren radyo, Cumhuriyet'in ilanından sonra kadın icracıların giderek daha görünür hale gelmesi gibi gelişmeler dikkate alındığında Nasip Hanım'ın şöhretinin görece dar bir çerçeveye sıkıştığı söylenebilir. Burada yine etnik kimliğinin bunda etkili olup olmadığı sorgulanması gereken bir durumdur. Gazinolarda sahne almayı reddeden yahut dış görünüşünden dolayı tercih edilmeyen Nasip Hanım'ın radyoda bir kaydının olmaması, ilk kayıtlardan sonra herhangi bir kayıt yapmamış olması müzik esnaflığının da yine dar bir çerçevede kaldığını göstermektedir.

Toplumsal Kategoriler bağlamında Nasip Hanım

Nasip Hanım'ın farklı sosyal kategorilerinin ve müzik esnaflığının çeşitli avantaj ve dezavantajlar getirdiğini söylemek mümkündür. Camiada kazandığı intiba ve edindiği yer açısından bakıldığında Nasip Hanım'ın bu konumunu sosyal sermaye kavramıyla ele almak yerinde olacaktır. Bourdieu (2010), sosyal sermayeyi toplumsal yükümlülükler ve bağlantılardan oluşan, belirli şartlar içinde iktisadi sermayeye dönüştürülebilir ve bir soyluluk unvanı gibi biçimlerde kurumsallaştırılabilir bir yapı olarak tanımlamaktadır (s. 49). Bourdieu'nün özetle bireylerin toplumsal ağlar ve ilişkiler yoluyla kaynak sağlama biçimlerine odaklanan sosyal sermaye tanımlamasını merkeze alırsak, Nasip Hanım'ın çingene kimliğinin, ona belirli sosyal ağlar ve kültürel sermaye sağladığı, kadın icracı olarak yaşayacağı pek çok problemi, toplumda kendisinin çingene olmasına verilen geçirgenlik refleksiyle yaşamamış olabileceği, profesyonel müzisyenliği bu sayede daha kolay yapabilmiş olduğu düşünülebilir.

Sermed Muhtar Alus 02.04.1939 tarihli Akşam gazetesinde yazdığı "Piyasadaki Hanendeler" başlıklı yazısında Nasip Hanımla ilgili şunları kaydetmiştir:

Nasib Hanım kadın hanendelerimizin ilk profesyonellerinden biridir. Şöhreti afaki tutmuşlardandı. Büyük konakların harem bölüklerinde var mı Nasib Hanım, yok mu Nasib Hanım? Ele geçirene ne mutlu; mumla ara. Evine art arda kâhyanım, ağafendi yollayacaksın; bastırabildin mi, bir hafta evvelden randevulaşacaksın. İstedğin kadar yalvar yakar, yanındaki evlâtlığına sualde: -Bu hafta boş günümüz var mı? Cevabı almaya kalkmadan, tamamlayan gene kendisi:

-Yarın akşam Nişantaşında filân paşalardayım... Öbür gece Serencebey yokusunda falan beyefendilere davetliyim... Daha öbür gün feşmekânların Erenköyündeki sünnet cemiyetine çağırdılar... Salıya mı diyorsunuz, imkânı mı var cicim, Naime sultan dört gözle beni bekler... Çarşambayı hiç hesaba katmayın, sıcağa gidip başıma boya koyacağım! (s.7).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı üzere Nasip Hanım profesyonel müzisyenliğinin önemli bir bölümünü yoğun bir şekilde geçirmiş, büyük talep görmüştür. Verilen örneklere bakıldığında semtlerin ve unvanların dönemin zenginlerini, soylularını ve ekabirlerini işaret ettiği görülmektedir. Bununla birlikte bu yoğun profesyonel hayattan nasıl bir maddi kazanç elde ettiği, nasıl bir servet edindiğine dair bir bilgi yoktur.

Nasip Hanım müzik esnaflığını kısa bir dönem yaptığı kayıtların dışında çoğunlukla bu minvalde gerçekleştirmiştir. Konser bağlamında değerlendirilebilecek yalnız bir performansı olmuştur. Bu bağlamdaki tek örnek hakkında Barutçu (2019) şunları aktarmaktadır:

Çingene asıllı Nasib Hanım'ın verdiği tek konserde kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı seyirci kitlesinden yükselen kahkahalar ve ıslıklar, Nasib Hanım'ın umduğu zaferi tutmasına mâni olmuştur. Kendisi sahne hayatı hariç dalkavukluk mesleğinde başarılı olmuş ve plak doldurmuştur. Bu yönde müzikal kimliği gelişmiş bir sanatçı olduğu söylenebilir. O dönemde bir kadının sesinin bütün gürlüğüyle yükselmesinin münasip görülmediği bilinmektedir. Fakat kendisi geniş bahçeli köşklere koşarak sesi ile öyle yüksekliklere erişmiş ki komşu köşklere gelip bahçe kapısına birikenler olmuş, "yaşa, varol" sesleri yükselmiştir (s.98).



Görsel 2. Nasip Hanım (Demirdil, 2021, s. 155)

Yazıda bir müzik performansçısı kadının bedeni üzerinden nasıl değerlendirildiğine önemli bir örnek olduğunu görüyoruz. Cinsiyete dayalı estetik algılarının kadınların müzikal performansları noktasında eril tahakküm tarafından belirleyici görüldüğüne örnek teşkil eden bu yazıda icrası başarılı görülen bir kadının yaşlı ve genel estetik normların dışında olmasının icrayı önemsiz hale getirmesi, bununla birlikte hakarete uğraması üzücüdür. Bu noktada kolay ıslıklanabilmesi, kolay hakarete uğrayabilmesi sadece kadın olduğu veya sadece “çirkin ya da yaşlı” olduğu için değil geldiği etnik kökenle de ilgili olabilir. Hem çingene kökenli hem yaşlı hem de “çirkin” bir kadın icracının bu dört büyük dezavantajı yenmesi kolay bir mücadele değildir.

Zira Alus'un (1939) Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler başlıklı Akşam Gazetesi yazısında kendisiyle ilgili bir başka değerlendirmesi şu şekildedir:



Görsel 3. 2 Nisan 1939 Tarihli Akşam Gazetesi 8. Sayfa Görseli

Nasip hanımı da tarif edelim: Sülük gibi iki karakaş, tesbih tanesi gibi de iki karagöz. Esmer, etlicene, kısarak; hayda hayda 45, 50lik. Sesi oldukça yerinde, revşî usul üzereydi. Boğaziçi'nin kırıntısı döküntüsü kalmış olan mehtap âlemlerinde bir kadın heyheyi yükseldi mi, yalılardakilerin hepsinde keşif alesta: Nasip hanım! Sonraları onun tek tük gezintiler, mededler de büsbütün gaiplere karıştı ya!... (s.8).

Nasip Hanım'ın fiziksel özelliklerinin tanımlandığı bu yazı aynı zamanda farklı hanendeleri de işleyen bir köşe yazısıdır. Buradaki diğer betimlemelere bakıldığında ise kadınlarla ilgili yapılan tariflerin erkeklerinkinden oldukça farklı olduğu göze çarpmaktadır. Yazıda Lavtacılı Lamba'nun gazelhanı Arap İbrahim'in fiziksel özellikleri de bir yere kadar anlatılsa da “Topal Sıdka, Hatice Hanım ve Nasip Hanım'ın fiziksel özelliklerinin belirgin şekilde betimlendiği görülmektedir. Bu noktada yazarın tasvirlerini niyet okuyarak değerlendirmek uygun olmasa da üç kadının da tasvirleri

olumsuz özelliklerinin öne çıkarılması yoluyla yapılmıştır. Örnek olarak Topal Sıdıka Hanım ile ilgili tasviri şu şekildedir:

O devrin hanende hatunelerinden Topal Sıdıka hanım da Habeşti. Kıvrır kıvrır saçlarında ipek işlemeli başörtü, kaşlarında rastık, gözlerinde bol sürme; hafif pudrası ve allığı da vardı galiba. Kısa boylu, şişman, geçkince ve lâkin gençlere taş çıkartanlardan. Girgin, sözlü, sohbetli, neşeli, alaycı, âdeta bir kul çengilerden. Fenerbahçe'nin cuma ve pazar piyasalarında, bulunduğu arabadakileri gıdıklanıyorlarmış haline getirir; tenha günlerde ağaç altında gazeli tutturur, hemencecik ekşiyen kırık udlu, çatır çutur mızrablı Zenob'a uyararak etrafı kahkahadan kırırdı (s.8).

Yine aynı yazıda Hatice Hanım şu şekilde tasvir edilmiştir:

Bir de Hatice Hanım vardı. Vükelâ hanelerine sellemehüsselâm girenlerden biri de mezbure. Vakti zamanında hanendeliği beğenilir, sözü çekilir, düşünlere soygunluk yani davetlilere teşrifatçılık yaparmış. Son günlerinde bohçacılık ederdi. Birkaç sene evveline kadar kapı kapı dolaşır, peşinde kakavan Çerkeş ortağı, koltuklarında küçücük iki bohça, tepsi örtüsü, tabak altı, işlemeli mendil, levanta, pudra, allık, krem filân gibi şeyler satmağa yeltenirdi. 70 yıllık gözlerinde gene kuyruklu sürmeler; iki üç dişli ağzı ile: "Huriler bilmem güzel mi hüsnü cananım kadar Mihr ü mah parlar mı aya şemsi tabanım kadar"ı tuttururdu. Bu acınacak haline rağmen para dokunduruşu, ârsızlığı yok. Eski tanıdıkları beş on kuruşla gönlünü hoş ederlerse eyvallah...(s.8).

Anlaşıldığı üzere Alus, piyasadaki hanendeleri andığı yazısında kadın hanendelere farklı bir pencereden bakmış, onların hayatlarını fiziksel özelliklerini de denkleme katarak değerlendirmiştir. Bu noktada kadın icracıların tek başına icracı olmadıkları, aynı zamanda "kadın" da oldukları ve bu iki kimliğin bir araya getirilmesinde kompleks bir bakış açısıyla değerlendirildikleri ortaya çıkmaktadır.

Kendisine dair bu betimlemeler ve yorumlar dikkate alındığında Nasip Hanım'ın farklı sosyal kategorilerinin çeşitli dezavantajlar da getirdiği görülür. Nasip Hanım'ın bu anlamdaki özel konumunun değerlendirilebileceği temel kavram "kesişimsellik-tir". Avcil (2020) bu kavramı şu şekilde tanımlamaktadır:

"Kesişimsellik kavramı son dönemlerde ortaya çıkan ve kadınlar arasında var olan farklılıkların görünür kılınmasına aracı olan bir kavramdır. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren üçüncü dalga kadın hareketinin yaşadığı dönüşüm, kesişimsellik kavramı çerçevesinde siyah kadınların beyaz kadınlara karşı konumunun sorgulanmasını, kadınlar arası farklılıkların tanınmasını ve kadın çalışmalarında bu farklılıkların göz ardı edilmemesi gerektiğini gündeme getirmiştir" (s. 1291).

Afyonoğlu'nun (2020) Samuels ve Sherrif'ten aktardığına göre de kesişimsellik toplumsal cinsiyetin, ırk, göç statüsü, tarih ve sosyal sınıf gibi diğer sosyal kategorilerden bağımsız olarak izole bir analitik çerçeve olarak incelenmesine karşı çıkan ikinci ve üçüncü dalga feminizmin kavramsallaştırdığı bir görüştür (s. 706). Kesişimsellik, Nasip Hanım'ın ait olduğu farklı sosyal kategoriler bağlamında değerlendirilmesinde geniş bir bakış açısı getirmektedir. Nasip Hanım'ın muhafazakar sayılabilecek yapıdaki bir toplumda kadın bir çingene müzisyen olması hem ırka, hem de cinsiyete dayalı bir ayrımcılıkla mücadele etmiş olabileceğini çok güçlü bir ihtimal olarak karşımıza çıkarmaktadır. Dış görünüşünün eleştirilmesi ve ondan sanatçı bir kadın olarak görünüş bağlamında belli bir beklentinin olması, mensup olduğu toplumsal katmana dair algılar ve bu katmanın mensuplarına karşı geliştirilegelen davranış biçimleri Nasip Hanım'ın "ötekiliğinin" cinsiyet dışında ırka ve mesleğine dönük de olduğunun işaretidir. Zira döneme baktığımızda çoğunlukla kadınlardan oluşa da eğlence meclislerinde profesyonel bir kadın müzisyenin bulunması tepki çekebilecek bir olguyken bu müzisyen çingene olduğunda aykırı görülmemektedir.

Alus'un Nasip Hanım'ın bu kadar meşgul ve ulaşılamaz biri olmasını ifade ediş biçimindeki abartı, bir çingene kadının bu kadar iltifat görmesinin şaşkınlığıyla açıklanabilir. Burada Nasip Hanım'ın bu iki kimliğinin bir aradalığı kendisinden beklentinin düşük olmasına, başarısının bu yüzden şaşırtıcı olduğuna işaret eder. Ayrıca Müslüman kadınların sahnede olmaması, gazinolarda çalışmaması Müslüman-Çingene-Kadın müzisyen kimliğini girift bir noktaya konumlandırmaktadır. Sözde değer ve sakınma refleksli yasaklamalar, gayrimüslim, çingene gibi alt kültür görülen gruplara karşı daha esnektir. Buna rağmen Nasip Hanım belirli bir yol haritası izlemiş ve bir nevi "harem" müzisyenliğini merkeze koymuştur.

Nasip Hanım'ın adı vefatından sonra bestekar kardeşi Mehmet Yürü ile birlikte anılmaya devam etmiştir. Dünyada bu konuda sayılı belki de tek örnek olduğunu söyleyebileceğimiz bir şekilde Mehmet Yürü ablasının adıyla "Nasibin Mehmet Yürü" olarak bilinegelmiştir. Doğu Varlı'ya (2017) göre dünyada ve Türkiye'de sayıları fazla olmasına rağmen, müzikle, bilimle, felsefeyle uğraşan kadınların "hafif" olarak nitelendirilmesi gerçeği kadın bestecileri babalarının, kocalarının veya erkek kardeşlerinin isimleriyle bestelerini gün ışığına çıkarmaya itmiştir (s.110) Fakat bu örnekte tam tersi bir şekilde Mehmet Yürü ablasının şöhretinin etkisi altında kalmış ve tüm müzik camiası kendisinden çok daha önce meşhur olmuş olan ablasının adını kardeşinin adında da yaşatmıştır.

Rona'nın kaleme aldığı 50 Yıllık Türk Musikisi isimli kaynakta hayatına dair kısa bir bölüm ayrılan Nasibin Mehmet Yürü'nün bu yazıda ablası dışında herhangi bir hocaya intisap etmeden ud öğrendiği ve kendisini geliştirdiği kaydedilmiştir. Daha sonra profesyonel hayat içerisinde Kemani Tatyos, Kemani Memduh, Udi Arşak gibi ustalarla birlikte çalışan Nasibin Mehmet, 500'den fazla eser bestelemiştir (Rona, 1961, s. 166). Mehmet Yürü 1953 yılında, ablasından 12 yıl sonra vefat etmiştir. Böylesine şöhret sahibi bir müzisyenken bile ablasının adıyla anılmış olması

ve bundan bir rahatsızlık da duymamış olması üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Bu durum Nasip Hanım'ın dönemin müzikoloji yayınlarına yansımayan, müzik entelijansının kalemine düşmeyen büyük şöhretinin ispatı niteliğindedir.

Sonuç

Çalışmada, Müslüman-Çingene-Kadın müzisyen kimliği ile hem çalgısıyla hem de sesiyle kayıt endüstrisine giren ilk Müslüman kadın Nasip Hanım'ın ayrıca eğitimci olarak bestekar Mehmet Yürü'yü yetiştirmiş olduğunun altı çizilmiştir. Ablasının adıyla "Nasibin Mehmet Yürü" olarak tanınan bestekar Nasip Hanım karakterinin toplumda kadın bir çingene müzisyen olmanın hem ırka, hem de cinsiyete dayalı bir ayrımcılıkla güçlü bir şekilde mücadele ettiğini de düşündürmektedir.

Nasip Hanım, toplum normlarına göre dezavantajlı sayılan kimlikleriyle büyük başarı ve şöhret elde etmiş bir sanatçıdır. Bir kadın müzisyen olarak profesyonel sahada bu kadar görünür olması dönemin şartlarına bakıldığında oldukça anlamlıdır. Müslüman bir kadın olarak kadınların müzikli meclislerindeki ihtiyaca cevap olmuştur. Dezavantajlı kadın kimliğini kadın meclislerinde çalışarak avantaja çevirmiştir. Diğer bir dezavantajlı kimliği olan çingeneliği, ırkına atfedilen geçirgenlikle kendisine bir alan yaratmıştır. Döneminde çok örneği olmayan bir şekilde kadın meclislerinde müzik esnaflığı yaparak büyük şöhret kazanmıştır. Bu şöhreti ünlü besteci kardeşi Mehmet Yürü'nün ismine kadar sirayet etmiştir.

Bu çalışmada elde bulunan oldukça az veri bir araya getirilmeye ve bunlar üzerinden Nasip Hanım'ın farklı kimlikleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Türk Müzik tarihinde kadın müzik esnaflığı kavramının ilk ve en önemli örneklerinden biri olan Nasip Hanım'ın etrafında birtakım sorgulamalar yapılarak dönemin kadın çalışmaları hakkında farklı bir inceleme alanı olduğuna da işaret edilmek istenmiştir.

Osmanlı'nın pek çok açıdan sancılı geçen son dönemine ve Cumhuriyetin ilk 20 yılına şahit olmuş olan Nasip Hanım sosyokültürel değişikliklerin yoğun olduğu bir dönemde yaşamış bir icracı olarak özel bir değerlendirme alanıdır. Hakkında daha detaylı bilgilerin toplanmasına, özel arşivlerde bulunan kayıtların dijital ortama aktarılmasına ve buradan icracılığına dair anlamlı çıkarımlar yapılmasına ihtiyaç vardır. Osmanlı'dan Cumhuriyete uzanan süreçte kadın müzisyenlerin durumuna dair bambaşka ve önemli bir örnek teşkil eden Nasip Hanım sadece kardeşinin adında saklı bir biçimde varlığını sürdüren bir figür olarak kalmamalı, hakkında daha fazla bilgiye ulaşmayı sağlayabilecek kaynaklar gün ışığına çıkarılmalıdır.

Nasip Hanım döneminde büyük şöhrete sahip olmasına rağmen, hakkında yok denebilecek kadar az kaynak olması çingene, kadın ve müzik esnafı üçlemesinden oluşan kimliğinde kaynaklı mı? sorgulaması gelecekte yapılacak araştırmaların da temel hareket noktası olacaktır.

Kaynaklar

- Alus, S. M. Kırk Yıl Evvelkiler: Piyasadaki Hanendeler, Akşam, 2 Nisan 1939, s. 8. <https://www.gastearsivi.com/gazete/aksam/1939-04-02/8> (Erişim Tarihi: 14.05.2024)
- Avcil, C. (2020). Kesişimsellik: Feminizmde kapsam genişlemesine doğru. *Şarkiyat*, 12(4), 1290-1312.
- Barutcu, T. (2019). Taş Plak Geleneğinde Türk Müziği Kadın Ses Sanatçılarının Müzikal Kimlik ve Roller. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 83-107.
- Bourdieu, P. (2010), "Sermaye Biçimleri", *Derleyenler: M. M. Şahin ve A. Z. Ünal, Sosyal Sermaye, Değişim, İstanbul*, s. 45-75.
- Butler, J. (2002). *Gender Trouble*. Routledge, New York
- Demirdil, M. (2021). Hânende ve Sâzende Nasib Hanım. *Yegâh Musiki Dergisi*, 4(1), 153-164.
- Özdemir, E. (2013). *Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik* (Doctoral dissertation, Sakarya Üniversitesi (Turkey)).
- Rona, M. (Ed.). (1960). *Elli yıllık Türk Musikisi: Bestekârları ve Besteleri Güfteleleriyle*. Türkiye Yayımevi.
- Ünlü, C. (2016). *Git zaman gel zaman: Fonograf-gramofon-taş plak*. Pan Yayıncılık.
- Doğuş Varlı, Ö. (2017) "Geleneksel ve Modern Yaşam Biçimleri İçinde Müzik İçerikli Performanslarda "Kadınsı" Rollerin Yazımı" *Kadın ve Müzik* ed. Şeyma Ersoy Çak-Şehvar Beşiroğlu. 97-118, İstanbul: Milenyum Yayınları
- Zarifioğlu, M. A. (2021). *Kahramanmaraş Abdallık geleneğinde müziğin toplumsal kimlik bağlamında işlevi* (Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ University (Turkey)). http://www.musiktitledb.de/Label/Ode_x31.html (Erişim tarihi: 24.05.2024)

Diskografi

Turquie - Archives De La Musique Turque 1-2, Ocora Radio France, 1995.