



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 1 • Sayı/Issue: 1 (2018)

Etnomüzikoloji Dergisi / Ethnomusicology Journal

Yıl/Year: 1 • Sayı/Issue: 1 (2018)

ISSN: 2619-9572

İmtiyaz Sahibi / Holder of a Concession

Etnomüzikoloji Derneği (Türkiye) / Ethnomusicology Association (Turkey)

Editör / Editor: Doç. Dr. Seyit YÖRE

Editör Yardımcısı / Assistant Editor: Yrd. Doç. Dr. Urum Ulaş ÖZDEMİR

Teknik Editör / Technical Editor: İrem ERDOĞAN TÜREN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Fırat KUTLUK

Prof. Dr. Martin STOKES

Prof. Dr. Thomas James SOLOMON

Prof. Dr. Irene MARKOFF

Prof. Dr. Feridun ÖZİŞ

Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Urum Ulaş ÖZDEMİR

Sekretarya / Secretary: Mehmet UZUN

Yayın Türü / Publication Type:

Yılda İki Defa, Ulusal, Süreli / *Twice a year, National, Periodical*

Yayın Dili / Publication Language: Türkçe veya İngilizce / Turkish or English

Yönetim Merkezi Adresi / Address:

Esentepe Mah. Okul Cd. Yılmaz Sit. Kat 5 Daire 9 A Blok No: Bila Nilüfer/Bursa

Tel/Phone: +902242402106

Elektronik Posta/ E-mail: info@etnomuzikoloji.org

Web: <http://www.etnomuzikoloji.org/>

Baskı / Printed by:

Basım Yeri ve Tarihi / Place and Date of Publication:

Etnomüzikoloji Dergisi'ne gönderilen yazıların sorumlulukları yazarlarına, telif hakları Etnomüzikoloji Derneği'ne (Türkiye) aittir.

Articles of responsibility to the authors, copyright belong to Association of Ethnomusicology (Turkey)

1. Sayı Hakemleri / Referees of the 1st Issue

Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU (İstanbul Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU (İstanbul Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. Z. Gonca GİRGIN (İstanbul Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Z. Gülçin ÖZKİŞİ (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Yrd. Doç. Dr. Evrim Hikmet ÖĞÜT (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Yrd. Doç. Dr. Mehtap DEMİR (İstanbul Üniversitesi)

Mag.a Dr. Hande SAĞLAM (Vienna Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi)

About Journal

As the peer-reviewed scientific journal *Ethnomusicology Journal (Turkey)* published by *Association of Ethnomusicology* which is a non-profit organization in Turkey. Journal aims to publish advanced researches in the ethnomusicology field. Its articles represent current theoretical perspectives and research in ethnomusicology and related fields.

Ethnomusicology Journal has been published two times a year. The publication language of the journal is Turkish and English. The journal can include ethnomusicology and in other branches of musicology are articles on the basis of original research-based or theoretical articles, articles from post-graduate theses, interviews, reviews about published books and music recordings. Translations of previously published articles are not considered. Contributors do not have to be members of the association. Articles and interviews should be in accordance with the previously announced theme of the journal. Writings to be submitted to the journal must comply with the following writing rules. Writings sent to the journal will be examined with double-blind peer-reviewing system. The editorial order of the manuscripts is as follows: Editor in Chief and editorial board (general), technical editor (writing rules), referees (content), Editor in Chief and editorial board (final decision). Any manuscript that does not comply with the writing rules can be sent to the author for correction after a technical editor review. Written articles that are found to be corrected can be re-evaluated. The copyright of the texts published in the journal belongs to the Association of Ethnomusicology. The authors are deemed to have accepted it when they sent their writings.



Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl/Year: 1 • Sayı/Issue: 1 (2018)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editör'ün Notu ve Açıklamalar	7
Yeni Angara Müziğinde Kadın ve “Gizli Senaryoları”	9
Zeliha Yiğit Fırat Kutluk	
Eğitim Yıllarından Profesyonelliğe, Üfleme ve Vurma Çalgı Çalan İcracılarda Cinsiyetin İcra Etkisi	25
Gökçe Sarvan Çiler Akıncı	
An Analysis of the Problems Zeki Müren's and Bülent Ersoy's Queer Masculinity/Femininity Performances	41
Ecenur Güvendik	
Listening Technology and The Gay Male Body in Azerbaijan	49
Steven Moon Adriana Helbıg	
Toplumsal Cinsiyet ve Müziğe Dair	68
Şeyma Ersoy Çak	

Editör'ün Notu ve Açıklamalar

Etnomüzikoloji Derneği'nin (Türkiye) bir yayını olan ve yılda iki defa yayınlanması planlanan *Etnomüzikoloji Dergisi*'nin ilk sayısı, geçen yıl vefat eden müzikolog ve kanun icracısı Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU'nun anısına hazırlanmak amacıyla, onun araştırma alanlarından bir olan Müzik ve Toplumsal Cinsiyet teması çerçevesinde belirlenmiştir. Disiplinlerarası olan ve eleştirel yöntemi kullanan Yeni Müzikoloji'nin çalışma alanlarından biri de cinsiyet ve müzik ilişkisidir. Cinsiyet konusu kadınlık ve erkeklik dışında da var olduğundan konu çok geniş çerçevededir. *Etnomüzikoloji Dergisi*'nin bu ilk sayısı için belirlenen makaleler de toplumsal cinsiyet çerçevesindeki cinsiyetleri müziksel çerçevede kapsamış, etnografik ve kuramsal bağlamda irdelemiştir. Bu bağlamda ilgili makaleler müzik ve cinsiyet ilişkisine farklı açılardan değinmiştir.

Derginin açılış makalesi olan **Yeni Angara Müziğinde Kadın ve “Gizli Senaryoları”** etnografik yöntemle yapılmış bir araştırmaya dayalıdır. Makale, erkek egemen bir eğlence mekânı olan pavyondaki ‘Yeni Angara Oyun Havaları’nda kadının rolünü tespit etmeyi amaçlamış ve konsomatris olarak çalışan kadınların performansını, geliştirdiği taktik ve stratejileri ‘gizli senaryo’ ve ‘altpolitika’ kavramlarıyla irdelemiştir. Pavyonlardaki konsomatris kadınların müşteri erkekleri bağlamak için yarattıkları gizli senaryolarıyla, taktik ve stratejileriyle Yeni Angara Müzik performansının odak noktasında olmalarının yanı sıra müziğin yeniden icat edilmesine doğrudan etkiledikleri belirlenmiştir. Makalede erkeğin egemen olduğu bir müzik türü/kültürünün içinde kadının gizli senaryo performansları ile yarattığı etki vurgulanmıştır.

Eğitim Yıllarından Profesyonelliğe, Üfleme ve Vurma Çalgı Çalan İcraçılarda Cinsiyetin İcraya Etkisi başlıklı ikinci makale, adından da anlaşıldığı üzere, farklı anatomik özelliklere sahip erkek ve kadın cinsiyetlerinin çalgı çalmadaki etkisinin irdelenmesi üzerinedir. Makalenin ilk bölümünde kadın ve erkek anatomisindeki farklılıkların üfleme ve vurma çalgı icralarında yarattığı etkiler, ikinci bölümünde ise toplumsal cinsiyet algısı sebebiyle kadın üfleme ve vurma çalgı icracılarının yaşadıkları zorluklar incelenmiştir. Nicel ve nitel araştırma modellerinin bir arada kullanıldığı araştırma, aslında

toplumsal cinsiyet algısı temelli psikolojik etmenler bağlamında orkestralarda üfleme ve vurma çalgı çalan kadın icracı sayısının azlığı üzerine odaklanmıştır. Çalgı çalmada kadın ve erkek icracıların fiziksel açıdan farklı olmadıkları, kadın icracıların erkek icracılar yönünden toplumsal cinsiyet algısıyla zorluk çekmedikleri, yalnızca aile ve çevre tarafından kadın icracılara karşı olumsuz bir algı olduğu belirlenmiştir.

An Analysis of the Problems Zeki Müren's and Bülent Ersoy's Queer Masculinity/Femininity Performances başlıklı üçüncü makale, kadın ve erkek cinsiyetlerinin dışına çıkıp eşcinsel erkeklik ve kadınlığı Zeki Müren ve Bülent Ersoy'un performansları çerçevesinde irdelemeye odaklanmıştır. Kaynak tarama tekniğine dayalı çalışmada, Ersoy ve Müren'in eşcinsel ve müzik performansları arasında tutarlı bir ilişki oluşturulmasından dolayı karşılaştıkları sorunların arka planındaki sebepler, kendi söylemleri ve onlar hakkındaki söylemlerle analiz edilmeye çalışılmıştır. Müren ve Ersoy'un eşcinsel görünürlüklerinin bireysel olarak kaldığı, Türkiye toplumunun, devlet yönetimlerinin ve medya araçlarının sıkı toplumsal cinsiyet bakışları nedeniyle zorluk yaşadıkları, ancak yaptıkları sanatta iyi durumda olmalarından dolayı kabul gördükleri tespit edilmiştir.

Listening Technology and The Gay Male Body in Azerbaijan başlıklı dördüncü makale, toplumsal cinsiyetin bir başka kavramı olan 'eşcinsel' (gay) üzerinden Azerbaycan'da yaşayan genç eşcinsel erkeklerdeki müzik dinlemenin kimliğin korunması ve geliştirilmesi taktikleri olarak nasıl kullanıldığını irdelemiştir. Araştırma, ses çalışmaları, eşcinsel fenomenoloji ve etnografik verilerle biçimlenmiş ve dinlemenin dinleyiciyi yönlendiren bir araç olarak nasıl özel olarak konumlandığını vurgulamıştır. Cep telefonlarının Bakü'deki eşcinsel erkeklerin vücutlarının bir parçası ve duygusal göç yaşamalarının sebeplerinden biri olduğu, onların cep telefonu ile yönlendirilmiş müzik akışına ulaşıp dinledikleri seslerle cinsel kimliklerini müzakere ettikleri ve duygusal çıkış koşulları yarattıkları tespit edilmiştir.

Toplumsal Cinsiyet ve Müziğe Dair başlıklı beşinci ve son makalede ise toplumsal cinsiyet kuramının ne ifade ettiği ve bu kuramın Türkiye'de müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri ekseninde yapılan araştırmalardaki izlerinin neler olduğu kaynak taraması yapılarak irdelenmeye çalışılmıştır. Makalede toplumsal cinsiyetin ne olduğuna dair ilgili kaynaklar çerçevesinde kuramsal bilgiler verilirken, özellikle Türkiye'de müziksel bağlamda yapılmış örnek çalışmalarda toplumsal cinsiyet ve müzik ilişkisinin nasıl yansıdığı sunulmaya çalışılmıştır.

Son olarak, bu ilk sayıda emeği geçen herkese teşekkür eder, Etnomüzikoloji Derneği'nin (Türkiye) çalışmalarıyla birlikte *Etnomüzikoloji Dergisi*'nin zaman içinde farklı temalardaki yeni sayılarıyla devamlılığını ümit ederim.

Seyit YÖRE
Editör



Yeni Angara Müziğinde Kadın ve “Gizli Senaryoları”.

Zeliha Yiğit**
Fırat Kutluk***

Özet

‘Yeni Angara Müziği’ olarak nitelendirebileceğimiz bu türün şarkı sözlerinde, müzik videolarında ve canlı performans mekânı olan pavyonlarda karşımıza sürekli ‘kadın’ ve ‘kadına dair’ atıflar çıkmaktadır. Erkek egemen bir mekân olan pavyonda, kadının performansı erkeğin tahakkümü altındadır, ancak ‘Yeni Angara Müziği’ bu tahakküme rağmen ‘kadın’ olmadan ve ‘kadın’ müziğe zil ile eşlik etmeden başlamamaktadır. Hem bedensel hem de müziksel olarak kadın pavyonun ve performansın odak noktasıdır. Bu bağlamda müzik performansının gerçekleşebilmesi için kadın, erkeğin ‘kamusal senaryosu’¹ altında taktik ve stratejiler geliştirmektedir. Çalışma, Yeni Angara Müziği ve pavyon kültürü içerisinde konumlanan kadının geliştirdiği taktik ve stratejileri gizli senaryo ve altpolitika kavramlarıyla açıklamaya çalışacaktır. Dışarıdan bakıldığında ‘Yeni Angara Müziği’ ve pavyon kültürü erkek egemen görülebilmektedir. İçeride ise kadın ve erkeğin karşılıklı rıza ve direnişleri söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda pavyonda azınlık olan kadın, altpolitikası ile bazen çoğunluğa tahakküm edebilmektedir. Bu çalışmanın amacı Yeni Angara Oyun Havalarında kadının rolünü etnomüzikolojinin araştırma teknikleri olan gözlem ve görüşme ile analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Angara Müziği, Konsomatris, Kamusal Senaryo, Gizli Senaryo, Altpolitika.

Woman and Their “Hidden Transcript” in the New Angara Music

* Birinci yazarın devam etmekte olan yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, zzelihayigit@gmail.com.

*** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, firat.kutluk@deu.edu.tr.

¹ Scott (2014).

Abstract

In the lyrics, music videos and, as the live performance venues, nightclubs (Turkish: *pavyon*) of this new genre we could refer to as the 'New Angara Music,' we continuously encounter 'female' and 'feminine' references. The *pavyon* is a male-dominant environment where the female performance is under the domination of the male. However, the 'New Angara Music,' albeit this domination, does not commence without the presence of a 'woman' and the 'woman' accompanying the music with finger cymbals. The woman is the focal point of the *pavyon* and the performance both physically and musically. In this context, for the musical performance to take place, the woman develops tactics and strategies under the male 'public transcript.' This study aims to explain the tactics and strategies developed by the woman in the New Angara Music and *pavyon* culture through the concepts of hidden transcript and subpolitics. From an external perspective, the 'New Angara Music' and *pavyon* culture might appear to be male-dominant. On the inside, there is a reciprocal consent and resistance between the woman and the man. In this context, the woman, as the minority in the *pavyon*, can sometimes dominate the majority through her subpolitics. The aim of this study was to analyze the woman's role in the New Angara Dance Music using the research methods of ethnomusicology, observation and interview.

Keywords: New Angara Music, B-girl, Public Transcript, Hidden Transcript, Subpolitics.

Giriş

Yeni Angara Müziği ile ilgili çalışmalarda iki sosyolojik yaklaşım söz konusudur. Bunlardan ilki, Eleştirel Kuram çerçevesinde Ankara Müziği'nin, kültür endüstrisiyle olan bağını incelemekte, ikincisi ise var olan müziğin, değişim-dönüşüm geçirerek geleneğin devamı olan bir halk müziği formu olarak, Kültürel Çalışmalar ekseninde değerlendirmektedir.

Hiçbir sosyal sınıf ve statü gözetmeden Türkiye'nin hemen her düğününde "Ankara'nın Bağları" adlı şarkı çalınmaktadır. Kulağımıza sürekli çalınan bu müzik türüne "yozlaşıyor", "dejenere oluyor", "Ankara Müziği bu değil" vb. şekilde meclis gündeminde yer edinecek kadar karışt tepki de mevcuttur. Benzeri tepkiler, epistemolojik cemaatin içinde de oldukça yaygındır. Kültürel Çalışmalar'ın kurucularından Hall'a göre popüler kültür, kitlesel olanı aşağılamak için kullanıldığında işlevsel bir kavram olmaktan uzaklaşır. Onun yerine dinamik bir popüler kültür tanımı yapmak, böylece halkın kültürünün ne olduğunu daha iyi anlamak mümkündür (1980, s. 57). Gramsci; popüler kültürün, alt sınıflar ve üst sınıflar arasında bir hegemonya mücadelesi alanı olduğunu söylemektedir (1994, s. 28). Bilindiği gibi Gramsci'ye göre burjuva sınıfı tarafından yalnız zor ile değil, rıza ile de hegemonya kurulur. Dolayısıyla Hall'un (1980) yaklaşımında popüler kültür hem direnme hem de boyun eğme alanı olarak görülmektedir. Bu araştırmada icat edilen bu mü-

zik türüne, ikinci sosyolojik bakış açısıyla, İngiliz Kültürel Çalışmaları ekseninde yaklaşmıştır ve etnomüzikolojinin temel yaklaşımı da zaten bu yöndedir.

Geleneğe saygıda kusur etmeyen ve şehre indikçe değişen bu müzik türünü çalışma boyunca ‘Yeni’ ve ‘Angara’ kelimeleri kullanarak tanımladım. ‘Yeni’ sözcüğü hem var olan Ankara Oyun Havası geleneğinden bu türü ayırmak, icat edilen olduğuna işaret etmek hem de gelenekten ayrı olarak kendi içerisinde yaşadığı tınısal ve kültürel değişime vurgu yapmak için kullanılmıştır. Bu müzik pratiği içinde olan herkesin kendini Ankaralı olarak değil, Angaralı yerel kimliği üzerinden inşa etmesi ve son dönem, medyada Angaralılığın bir popüler kültür malzemesi olması nedeniyle tanımlamada Angara sözcüğü tercih edilmiştir.

Tekelioğlu’na göre Türkiye’de popüler kültürün tarihi, çevreden merkeze ve aşağıdan yukarıya ilerleyen bir tarihtir; önce kırdan kente, sonra da varoştan şehir merkezine yürümüştür (2006, s. 28). Ankara Müziği’nin köy odalarından, şehirdeki pavyonlara geçiş süreci burada önem kazanmaktadır. Bu geçiş sürecinde Ankara Müziği’nin içinde zaten hep var olan kadının konumu da giderek önemli hale gelmiştir. Kadın, müziğin kente taşınmasıyla birlikte oyun havaları pratiğinin daha da odağı haline gelmiş, bu çark içerisinde çalışma koşullarını en kolay, rahat hale getirmek için strateji ve taktikler üretmiştir. Gizli senaryo kavramı, kadının bu müzik pratiği içindeki yerini ve kendini konumlandırışını anlamak için bu çalışmada alet kutusundan çıkan oldukça yardımcı bir araç olmuştur. Gizli senaryo, gündelik hayatta “egemene”, “üst”ümüze ve “güçlü”ye karşı üretilen taktik ve stratejiler bütünüdür. Scott’a ait olan gizli senaryo kavramı, “güçsüz”ün “egemen”e karşı geliştirdiği yaratıcı direnme şekillerini ifade etmektedir (2014).

Kentleşmesi bitmeyen bir Türkiye’nin başkentinde oluşan bu eklektik müzik türünü ve bu türün baş aktörlerinden biri olan kadının gündelik stratejilerini etnomüzikoloji metodolojisiyle anlamak, her yerde kulağımıza gelen bu türü farklı bir yönden irdelemeye çalışmak, bu makalenin en büyük amacıdır.

Bu çalışmada farklı bir şehirde alan araştırması yapmak ve kişilere ulaşmaya çalışmanın zorlukları yanında alanda kadın olmak da oldukça farklı bir deneyimdi. Ne yazık ki Türkiye’de yapılan sosyal bilimler çalışmalarında etnografik veri, etnografi, etnografik verinin çalışmada nasıl elde edildiğine dair bilgiler ve alan deneyimine çokça yer verilmemektedir. Etnografik dilin benimsenmesi ve çalışmayı okuyan kişinin alanı daha iyi özümsemesinin kendimce çok önemli olduğunu düşünmekteyim. Bu bağlamda, makalenin tüm bölümlerini olabildiğince etnografik bir anlatım diliyle yazmayı uygun gördüm. Kavramsal çerçeveyi, ayrı ve uzun bir şekilde, çalışma verilerinden yoksun, bölümlere ayırıp yazmaktansa kullanacağım kavramları araştırmanın ana temelleri üzerinden oluşturduğum başlıklar altında, etnografik veri ile birlikte vermenin daha sağlıklı olacağına kanaat getirdim.

Her alan çalışması kendine özgüdür ve bir araştırmacı olarak alana sirayet etmenin birçok farklı yöntemi mevcuttur. Kadın olmamın alanda bir avantaj olması yanında, diğer taraftan da alanda yabancı bir insandım. Görüşme kişilerinin büyük bir kısmını oluşturan konsomatris kadınların, içinde buldukları yaşam ve çalışma şartları, onları, kimseye güvenmemek üzerine kurulu bir anlayışa itmişti. Çoğu kadın bana ismini söylemedi, pavyon dışında görüşme yapmak istemedi ve ses kaydı almamamı rica etti. Bu açıdan görüşme kişilerinin isteklerini asla göz ardı etmeyerek karşılıklı bir güven ortamı sağlamaya çalıştım. Her zaman çalışmamın ne olduğunu ve amacını her görüşme kişiye anlatarak orada neden bulunduğumu açıkladım. Birçok kadının ailesi ve çevresi pavyonda konsomatrislik yaptığını bilmemektedir. Dolayısıyla elinde ses kayıt cihazı ve kamera ile pavyonda fazlaca dikkat çekiyordum. Yanımda fotoğraf makinesi ve kamera götürmeme rağmen pavyon çalışanları (Özellikle konsomatrisler) ve müşteriler tarafından biraz fazla dikkat çektiğinden kimseyi huzursuz etmemek adına pavyon çekimlerini Nokia Lumia 830 markalı mobil telefonla her zaman izin alarak yapmayı tercih ettim. Kadın olmanın alan içindeki avantaj ve dezavantajlarını ise ayrı bir başlık altında yazmayı daha uygun bulmaktayım.

Beklenmedik Avantaj: Kadın Olmak

Yeni Angara Müziği'nin izler-dinler kitesinin büyük bir kısmını erkekler oluşturmaktadır. Geleneğin kendisi de zaten bir erkek sosyalleşmesinin ürünüdür. Dolayısıyla Ankara'da görüşeceğim ve gideceğim mekânlardaki insanlar hep erkek olacaktı. Karşımdaki insanların cinsiyetinden ziyade esas sorun, Yeni Angara Müziği'nin yarattığı 'scene' ve kültürün kadınlara olan bakış açısıydı. Burada scene, yarattığı atmosfer içinde, tek bir müzik türünü ifade etmekten çok, o yerle ilişkili yerel olanak ve kaynaklara, müzisyenlere, izler kitleye, 'sound'a ve ideolojilerin paylaşıldığı benzerlikler ve örtüşmelere vurgu yapmaktadır. Şarkı sözlerinde ve müzik videolarında sürekli kadınlara dair atıfların olduğu Yeni Angara Müziği'nin, icra edildiği mekânlarda ise konsomatrisler çalışmakta, erkeklere oyun havalarına dans ederek eşlik etmektedir. Alan araştırmasında karşılaşacağım kişilerin bana nasıl ve ne gözle bakacaklarını, pavyonda nasıl davranacağımı veya mekânlara nasıl gireceğimi bilmiyordum.

“Alan araştırmalarında toplumsal cinsiyetin oynadığı rol de uzun zamandır tartışılan konulardan biri olmuştur. Tartışmalar genel olarak iki grupta toplanabilir. Birinci grupta, özellikle erkek egemen yapılarda kadın ve erkek araştırmacılara eşit davranılmadığı ve kadın araştırmacıların dezavantajlı bir konumda olduğu söylenirken, ikincide kadınların zararsız ve tehdit içermez olarak görüldükleri için görüşecekleri kişilere erişimlerinin kolay olduğu iddia edilir” (Ergun ve Erdemir, 2010, s. 30).

Herkes bir kadın olarak alanda zorlanacağım bir araştırma konusu seçtiğimi düşünürken iş, zannedildiği gibi olmadı. Durum alanda tersine dönmüştü ve kadın olmam tam aksine avantajlı bir durum yaratmıştı. Çünkü ben genç, üniversiteli bir kadın öğrenci olarak kimse için tehlikeli değildim. Ne yaptığım ve neden Ankara’da olduğum, görünümüm ve davranışlarımla fazlasıyla örtüşüyordu. Bu yüzden çoğu zaman görüşme kişilerimle bir güven problemi yaşamadım. Mekân sahipleri ve müzisyenler, onlar için bir tehlike içermeyeceğimi veya bir problem yaratsam bile kolayca beni başlarından tabiri caizse savabileceklerini bildikleri için tüm sorularımı yanıtlamaya çalıştılar. Alan araştırmam boyunca karşımdaki erkekler tarafından hep saf, savunmasız, bir konuya gönül vermiş, çabalayan genç bir kadın olarak görüldüm. Onlar tarafından yaratılan bu imajım araştırmanın lehine oldu. Pavyonlara hep kaynak kişim tarafımdan götürüldüm ve gece geç saatlerde kaldığım yere bırakıldım. Belki bir erkek olsa görüşmeyi sonlandırabilecekleri noktada karşılarında bir kadın olunca, görüşme kişilerim olabildiğince kibar ve sabırlı davranarak tüm sorularımı yanıtlamaya çalıştılar. Bu durumun cinsiyetçi, ayrımcı bir tutum olarak değerlendirilmesi her ne kadar acımasızca olsa da bu algıdan ve dolayısıyla ataerkillikten tamamen bağımsız olduğu da söylene- mezdi (Easterday, Papademas, Schorr & Valentine, 1977, s. 48). Mekân sahipleri, konsomatrislik mesleği ve pavyonun toplum içindeki kötü imajını bildiklerinden bana daha da özenli yaklaştılar. Çünkü onlar için ben, pavyona kadınların da müşteri olarak girebileceğinin ve pavyonun ‘ahlaksız’, tehlikeli bir yer olmadığını genç bir kadın olarak kanıtıydım. Görüşmem için beni müzisyen ve konsomatrislerle tanıştırdılar. Böylece tek başıma ulaşabilme- nin neredeyse imkânsız olduğu insanlarla görüşme yapabilme imkânı buldum. Gittiğim tüm pavyonlarda kaynak kişilerim tarafından insanlarla her zaman “Bu benim gardaşım Zeliha” veya “Bu benim yeğen Zeliha” olarak tanıştırdım. Akrabalık belirten bir sıfat ile tanıtılmak, ricada bulunulan kişi ile rica sahibi arasındaki ilişkiyi resmiyetten çıkartmakta ve bir şey talep eden tarafın konumunu aracınunki ile eşitlemektedir (Duben, 1982, s. 92-93). Kadın olmamla beraber, genç olmam ve Ankara’da tek başıma böyle bir işle uğraşmıyor olmam da karşımdaki “Angaralı Abiler” tarafından “cevval” kelimesi kullanılarak takdir edildi. Belki de 40’lı yaşlarında bir kadın olsam bir yeğen veya “gardaş” olamazdım.

Konsomatrisler ise sürekli oyun havası kültürü içinde yoğurulan erkekliğin içindeydiler. Çalışma hayatları, erkeklere oyun havasında dans ederek eşlik etmek ve çağırıldıkları masaya giderek onlarla sohbet etmekle geçiyordu. Dolayısıyla erkeklerden bıkmışlar, “tiksinmişlerdi”. Pavyonda konsomatris olmayan bir kadın görmek onlar için de farklı bir deneyimdi. Bazıları bu duruma tepki verip, garipse de çoğu benimle görüşmeyi kabul etti ve tüm sorularımı yanıtlamaya çalıştı. Bu noktada aslında toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden onların gerçekleş(e)meyen hayallerini yerine getirmiş biri olarak

algılandım ve kanımca bu da beni bir anda kendilerinden olmayan biri konumuna getirdi (Mutlu, 2009, s. 53).

Pavyonda kadınsan müşteri olma ihtimalin yoktu. Konsomatris zannedilip, müşteriler tarafından rahatsız edilme riskini göze alamadığımdan alan araştırmam boyunca her zaman olabildiğince günlük ve dikkat çekmeyen kıyafetler giymeye özen gösterdim. Bu durum aynı zamanda araştırmacı kimliğimi açıkça ifade etmeme de yardımcı oldu. Tanıştırıldığım bir konsomatrisin üzerimdeki kıyafetimden dolayı bana “Zaten tam bir öğrenci, gazeteci gibi duruyorsun” dediği hatırlıyorum.

Sonuç olarak tüm alan araştırmam boyunca, kadın olmam düşünüldüğü gibi bir dezavantaj oluşturmadı. Çalışmayı bir erkek yürütse belki de benim ulaştığım kişilerle görüşemeyecekti. Maynard’ın da belirttiği gibi; araştırmacının kadın, görüşülenlerince erkek olduğu durumlarda araştırmacı ile görüşülenler arasındaki güç ilişkisinin bir kat daha önem kazandığını (1994, s. 16) alan araştırmamda deneyimlemiş oldum. Her zaman karşımdakiler tarafından bir “gardaş”, yeğen olarak görüldüm ve kimse tarafından rahatsız edilmedim, kötü muameleye uğramadım.

Yeni Angara Müziği ve Kadın İlişkisi

Genel kanının aksine Ankara Müziği içinde kadının varlığı, müziğin şehre taşınması ile birlikte ortaya çıkmış bir durum değildir. Köylerde yapılan “oturak âlemi” adlı erkek eğlencelerinde de kadın, dans etmesi için çağırılmakta ve sıkı kurallar dahilinde müzik performansının bir parçası olmaktadır. Oturak âlemi, aynı zamanda, Ankara ve çevresinde Cümbüş, Muhabbet ve Ferfene olarak da adlandırılmaktadır. Halil Bedi Yönetken, *Derleme Notları* kitabında cümbüşü, “usullü, disiplinli bir muhabbet, edep ve terbiye dairesinde yapılan” içinde “içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimi olarak” tanımlamıştır (2006, s. 2). Bu ortamda saygı önem taşıyor ve insan ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzende işler. Alemde küçük, büyüğe saygı gösterir; büyük, küçüğe riayet; cümbüş, karşılıklı bir sevgi ve güven içinde devam eder. Büyüklerin idaresi altında içilir (Yönetken, 2006, s. 2). Oturak âlemi köylerde ve köy düğünlerinde yapılan önemli bir etkinliktir ve yapılacak gün herkes tarafından heyecanla beklenmektedir.

“Eskilerde köylerde köy düğünü yapmak çok önemliydi. Senede bir, iki, üç sefer olan bir şey. Köy düğünlerinde oturak âlemi yapılır, kadın- kız getirilir, içki olur, kadınlarla oynamak çok büyük bir merak, ilgiydi o dönemde. Orada alem yapmak çok önemliydi. Senede işte birkaç günün olacak da oraya gideceksin ama herkes akın akın, çok acayip bir kalabalık olurdu” (Tayfun Soydemir, Kişisel Görüşme, 23.01.2016).

“Bu performanslarda kadın, erkek eşi ile birlikte karşılıklı oyun havası oynamakta ve oyun havalara zil ile eşlik etmektedir. Kendine ait kurallar

sistemi olan oturak aleminde kadına belli sınırlar dahilinde yaklaşılmaktadır. Geleneksel eğlence biçimlerinden oturak, cümbüş ve muhabbet ortamlarının en önemli ortak özellikleri yemekli, içkili, müzikli ve danslı olmalarıdır. Buralarda ‘kadın oynatmak’ esastır. Kadın, bu ortamların en belirleyici figürüdür” (Satır, 2014, s. 207).

Oyun düzeni ise şöyledir: İlk önce bir veya iki delikanlı oyuna kalkmakta, ardından kadınlar gelmektedir. Bu kadınlar ekseriyetle kırma-pile-uzun beyaz entariler, üzerine sırmalı camadanlar giymekte, bellerine şal kuşatmakta, şalın uçlarını da göbek üstüne düğmelemektedirler. Kadınlara oynarken onlara göbekten yukarı bakmak yasaktır. Cümbüşe daima iyi saz çalan, iyi oynayan delikanlılar, iyi zil döven ve yine iyi oynayan kadınlar çağırılmaktadır. Cümbüş boyunca dansçı kadınlar yalnızca birkaç kere oyuna kaldırılmaktadır (Yönetken, 2006, aktaran Satır, 2014, s. 207).

Yeni Angara Müziği, oyun havası pratiğinin tam anlamıyla eğlence hayatına ve işletmelere girişi 2000’li yıllarda gerçekleşmiştir. 90’lı yıllar, gazino kültürünün, çeşitlilik kazanan popüler eğlence hayatına karşı yenik düştüğü ve marjinalleştiği bir dönemdir. Bundan böyle gazinolara bütüncül bir Türk müziği anlayışı yerine arabesk müzik ve grupları egemendir. Ancak yine de halk müziğinden vazgeçmek o kadar kolay değildir. Her ne kadar bu dönemin gazinoları fasıl ve assolist anlayışına son verse de arabesk soundlu türkü- lere yer vermeye devam etmişlerdir (Satır, 2014, s. 221). İnsanlar bir yerden bir yere göç ederken somut ve soyut toplumsallıklarını da yanlarında taşımaktadır. Dolayısıyla 90’larda Yeni Angara Müziği’nin büyük kitlelere ulaşması, bu müziğin oturak âlemleri ve asker uğurlamaları gibi geçiş ritüelleri dışında da gerçekleştirilebileceği mekânlara ihtiyaç duyulmasını sağlamıştır. Böylece oyun havaları, ilk kez geleneksel bağlarından kopup gazino ve pavyonlara girmiştir. 2000’li yıllarda ise gazino ve pavyonlar tamamen oyun havası konseptine dönmüştür. Bu durumu Sebati Karakurt, 16.08.2003 tarihli Hürriyet Gazetesi Pazar ekinde yayınladığı yazıda şu şekilde anlatmaktadır;

“Maydanoz Kulüp, Ankara Rüzgârlı Sokak’taki iş merkezinin zemin katında. Hafta içi olmasına rağmen tıka basa dolu. İşin sırrı hemen ortaya çıkıyor. Sahnedeki bağlamacının çaldığı Sincan tarzı oyun havası. Oynamak isteyen dileğini peçeteye yazıp gönderiyor bağlamacıya. Sırası gelen sarışın Rus kızlarıyla karşılıklı misket havasını oynuyor. 14 ay önce burası da çevredeki kulüpler gibi sinek avlıyordu. Maydanoz’un işletmecisi Asıl Altun (35) kendine sordu: ‘Burası Ankara’ysa neden Ankara müziği yapmıyoruz?’ Kolları sıvayıp, Kuğu Gölü balesini sahnelemek için gelen Rus grubuna kaşıkla Sincan havası oynamayı öğretti. Yerel televizyonlara ve gazetelere ilân verdi. Şimdi haftanın her günü dolup taşıyor. Altun, ‘Özellikle Polatlı, Gölbaşı ve Çubuk’tan gelenlerin sayısı arttı. Cuma ve cumartesi günleri içeriye girmek mümkün değil, oynamak için sıra bekleniyor. Ali Albay’ın müziği Seymenler için çok uygun. Oynamak için sıra bekleniyor. Asker uğurlama, kına gecesi, sünnet düğünü eğlencesini her gece

gerçekleştiriyoruz. Köy odası modelini buraya getirdik. Rus revü kızları da durumlarından memnun. Revü gösterileri sırasında çok yorulduklarını, Ankara müziğiyle sabahlara kadar oynadıkları halde yorulmak bir yana rahatladıklarını söylüyorlar’.”

Araştırmam esnasında bana oyun havalarının pavyonlara taşınma sürecini ilk anlatan kişi ise Sarı Leyla olmuştur. Leyla, Ankara Müziği kente taşınmadan önce, köylere dans etmek için giden en eski ve işi hala bırakmamış bir konsomatristir. Dansı ile öyle ünlüdür ki adına “Bas Bas Paraları Leyla’ya” adlı bir şarkı bile yazılmıştır. Tüm görüşme kişileri Leyla’nın oyun havaları figürlerini çok başarılı ve ‘doğru’ uyguladığını, yeni kadınların onun gibi oynayamadığını söylemektedir. Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla beraber Ankara’ya birçok Rus ve Rus asıllı kadın göç etmek zorunda kalmıştır. Bu göç Ankara eğlence hayatını değiştirmiş, gazino ve pavyonlarda revüleri ve küçük dans gösterileri yapılmaya başlanmıştır. İşletmelerde konsomasyon hizmetinin başlaması da bu zamanlara denk gelmektedir (Tukabaeva, 2015, s. 110). Ankara Müziği tam anlamıyla işletmelerin içine girdiğinde ise dans pratiği genellikle yabancı kadınlar tarafından icra edilmiştir. O yıllarda çalışmış yabancı kadınlara ulaşmak oldukça zordur, çoğu memleketine dönmüştür. Bu bakımdan Leyla, oyun havası dans pratiğini pavyonda sergileyen ilk yerli kadınlardan biri olması, köy ve kent ortamında bu pratiği gerçekleştirmesi ve değişimin doğrudan bir parçası olması sebebiyle önemli bir görüşme kişisidir. Leyla müzik ve dans pratiğinin pavyona taşınmasını şu şekilde anlatır:

“Gazino ortamında 97-98’lerde geldi oyun havası. İlk gazino ortamına oyun havasını ben getirdim. Ee o zaman meyhanelerde falan saz çalışıyorlardı ama gazino ortamı solistti. Oyun havası falan yoktu. Biz bir yer açtık, eski patronlarımla. Cebeci’de Hamamönü’nde Yeni Ay diye bir yer. Bir oyun havası, gazino ortamı orda oldu saat dörde kadar (04.00). Ondan sonra her taraf oyun havası oldu. Peşine Parlement, peşine eski Eydost. O şekilde dağıldı yani. İlk aleme, ortama ben Ali Albay’la başladım. Ali, ‘Sen çok iyi oynarsın gel gazinoda da oyna’ dedi. Eee tabi benim gazino ortamında oynadığımı duyan herkes akın akın geldi müşteri olarak. O gün bu gündür buradayız işte” (Sarı Leyla, Kişisel Görüşme, 28.01.2016).

Köylerde yapılan oturak âlemlerine katılan erkekler her zaman bir kadınla karşılıklı dans edememekle birlikte, oturak âleminin düzen ve organizasyonundan sorumlu kişi “delikanlıbaşı”nın dışında kadınla çoğu zaman konuşmak da yasaktır. Pavyon ortamı ise erkeklere kadına yaklaşabilme ve cebindeki para kadar onunla konuşabilme şansı tanımaktadır. Oyun havasına geçiş yapan işletmelerin, 2000’lerin başında çok tutulmasının bir nedeni de budur. Ankara müzik sektörünün en önemli yapımcı firması Aşk Müzik’in sahibi Tayfun Soydemir ise oyun havasının kent eğlencesine girişini şöyle anlatmaktadır;

“Burada çalışan gazinolar o zaman aile gazinoları tabii. Aile gazinolarında

çalışırken buradaki bağlamacı müzisyen arkadaşlar, oradan bir mekân sahibi fark etmiş bu köydeki düğün muhabbetini. Bunlar da buraya geldiklerinde gazinolarda ara ara çalışıyorlar ya oyun havası, demişler ki 15 dakikada bir veya 45 dakikada bir bir oyun havası yapalım, bayan çıkartalım falan. Bir deniyorlar, o 15 dakikalar patlama yapıyor. Bu dediğim yerin adı Maydonoz. Asım Abi vardı oranın sahibi bıraktı şimdi o işleri. Ondan sonra 15 dakikada bir bunu denemişler. Bakmışlar çok ilgi çekiyor. Bir de taşra kesimi, köy kesimi çok meraklı bu işe. Adamlar, bütün olayı çevirmişler oturak alemine. Demişler ki senede iki-üç sefer gitmesin her gün gelsin buraya. Mesela şimdi düşünsene senede bir-iki sefer onu bekleyen bir adama her gün bunu verirsene köylüsü, kentlisi koşu koşu gitti tabii. Tabii bazı kurallar aşıldı, bayanlar çoğaldı falan derken anlayacağın pavyon kültürü dediğimiz bahsettiğimiz kültürün patlaması ortaya çıkması bundan kaynaklı” (Tayfun Soydemir, Kişisel Görüşme, 23.01.2016).

Yeni Angara Müziği, metinlerarası yapısıyla bir kent müziğidir. İcra edildiği mekândan, şarkı sözlerine kadar kent ile varoşlar arasındaki tüm çelişkileri içerisinde taşımaktadır. Bu bağlamda tüm bu ikilikler, kent yaşamının acımazlığının içinde bu müziğin baş aktörlerince mücadele vererek yaşanmaktadır.

Kadının Pavyonda “Gizli Senaryo” Performansları

Pavyonda çalışan kadınların performanslarına geçmeden önce, yaptıkları mesleği ve hayatlarını anlamaya çalışmak önemlidir. En basit anlatımıyla konsomatris: İşletmecilerin pavyona gelen erkek müşteriler ile ‘sohbet’ ve dans etmesi için önceden ‘kiraladığı’ kadın çalışanlardır (Özarslan, 2016, s. 130). Konsomasyon Latince kökenli olan “consumo” (tüketiyorum) kelimesinden gelmektedir. Çoğu kaynakçaya göre, konsomasyon yapan, adı konsomatris olan genç kızlar, çalıştığı mekânın sunduğu içecek, yiyecek vs. hizmetlere müşteri tarafından talebi teşvik etmek için, bar, gece kulübü, lokanta, kumarhane gibi yerlerde bulunmaktadır (Tukabaeva, 2015, s. 106). Kadınların konsomatris olma süreçleri genellikle yoksulluk hikâyeleri ve ailesel problemlere dayanmaktadır. Özarslan (2016, s. 134), konsomatrisliğin yaygınlaşmasını iki nedene bağlar: Bunlardan ilki borçluluk, ikincisi ise reel sektörde, bilhassa tarımsal alanda daralmadır.

“Kadınların buraları tercih etmelerinin sebepleri var. Sebepler nedir bunlardan? Bu alemde çalışan kadınların baktığın zaman yüzde 90’ın üzerinde bir hikayesi var. Ya aile sahip çıkmamış ya aile çok fakir ya bir evlilik yapmış veya bir erkek arkadaşının, sevgilisinin peşine gitmiş. Netice itibarıyla 80 milyonluk bir ülke artı, bunun yanında sonuç olarak nerden bakarsak bakın insanları buraya iten şeyler maddi durumları. Her kadın gelip bu işin içine girdiğinde muhakkak ki bizatihi buraya gelen kadınlar kendisi gelir iş ister. Bu şekilde olur. Kimse bunu gidip dışardan bulamaz” (Mehmet Aşatır, Kişisel Görüşme, 24.08.2016).

“Bak bunların yüzde 70’i düşün, bu aleme isteyerek gelenler değil canım. Nasıl biliyor musun? Genç yaşta kandırılmış, ya da annesi babası ayrı, annesi babasından bir umudu olmayan, babası ilgilenmeyen, kendi başına sokakta onla-bunla gezen kızlar bunlar. Ondan sonra bir de bunları dövüyor, yiyor, içiyor bırakıyor ya sonra bunlar da iş arıyorlar tabi. Bunlar da oturup asgari maaşla bir yerde her gün çalışıp bir milyar almaktansa, burada 500-600’e çalışıyorlar günlük ve biriyle gezecek, görüşecek zorunluluğu yok. Çoğunun çocuğu var. 15 yaşında evlenmiş, kocası ceza evine girmiş ya da bırakmış, boşanmış öyle. Yani aile ortamından uzak olan insanlar genelde burada” (A.N. Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

Konsomatris kadınların çoğu pavyonda çalıştığını ailesine ve çevresine söylememektedir. Âlemin en eskilerinden olan Sarı Leyla bu durumu, “Şimdi ortamda çalışan kadınların yüzde 80’inin, 90’ının ailesi bilmiyordur çalıştığını. Anlatabiliyor muyum? Ben bunca senedir âlemdeyim, benim ailem bilmez burada çalıştığımı. Anladın?” diyerek açıklar (Sarı Leyla, Kişisel Görüşme, 28.01.2016).

Pavyonda konsomatrislerin günlük ücreti, müşteri sayılarına, danslarına ve popülerliklerine göre değişmektedir. Tek bir pavyon içinde her kadın aynı ücreti almamaktadır. Bu ücret, günlük 500 ile 1500 TL arasında değişmektedir. Mekân sahibi Mehmet Aşatır’a göre konsomatris olmanın belli şartları vardır. Bunlar: Akıl, güzellik, çene ve oyundur (dans) ve bu özelliklerin hepsi bir insanda toplandığı zaman o, bu âlemin içerisindeki kusursuz kadındır (Kişisel Görüşme, 24.08.2016).

Müşteriler ise bir kadınla dans etmek için her “çök”e 60 TL ücret ödemektedirler. “Çök” başlı başına başka bir araştırma ve makale başlığı olmaya değer nitelikte bir konu olsa da pavyonda müşterinin yani erkeğin konumunu anlamak için çalışmada bahsinin geçmesi önemlidir. Geleneksel oturak âlemi oyun havası pratiği içerisinde oyuncular (dansçılar), uzun süre karşılıklı dans etmektedir. Karşılıklı dansın 40 dakikalara kadar çıkabildiği, kondisyon gerektiren oyun havalarında müzisyen, oyuncuların yorulduğunu anladığında oyun havasından uzun havalara geçmektedir. Oyuncular uzun havalarda boynuca yere “çök”erek dinlenmekte ve kendilerine tepsi ile getirilen içki ve mezeleri tüketmektedir. Günümüzde bu gelenek, pavyona, değişim-dönüşüm geçirerek aktarılmıştır. Pavyonda her “çök” 15-20 dakikalık periyotlarda ilerlemekte, müşteriler her bir periyot için 60 ile 75 TL arasında ücret ödemektedirler. Pavyonda konsomatris ile pistte dans etmenin adı “çöke kalkmak” veya “çöke çıkmak” olarak adlandırılır. Her “çök” periyodunun arasında “çök garsonu” tekerlekli bir servanla konsomatris ve müşteriye içki getirmektedir. Ancak artık gelenekteki gibi yere çökülmez, içkiler ayakta tüketilir. Müzisyenler için ise “çök” anı, aynı oyuncuların da tanımlandığı gibi bir mola, ara, dinlenme zamanıdır. Bu süreçte uzun havalara başlanmakla beraber pavyonda bazen arabesk türünde şarkılar da seslendirilmektedir.

Tüm bu bilgilerin ışığında pavyon ortamında müşterilerin çokça para harcadığı aşikârdır. İşletmeciler de çoğu görüşmem esnasında pavyona içki ve yemeklerden ziyade kadınların para kazandırdığını açıkça dile getirmişlerdir. Bu bağlamda kadınların, pavyonda işletmeciler tarafından korunup kollanması ve onların bazı gizli senaryolarına göz yumulması normaldir. Unutulmamalıdır ki gizli senaryolar, egemen yani kamusal senaryoya sahip tarafından fark edilebilir, anlaşılabilir, göz yumulabilir. Bu karşılıklı direnme alanını yıpratmamakta, yeni gizli senaryoların oluşmasını engellemekte aksine yenilerinin ve daha 'yaratıcılarının' ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Pavyonda kamusal senaryonun sahibi erkeklerdir. Yeni Angara Müziği her şeyiyle erkeklerin kontrolündedir. Kamusal senaryo, hâkim olan ile tabi olanları tanımlayarak, taraflar arası "görelî mutabakat" ve diyalog koşullarını (ve aralarındaki ilişkileri) belirleyen, toplumsal norm ve ahlaki ilkeler yekûnu altında kabul gören değerleri daim kılan, sosyo-politik-gündelik pratiklerin işleyişine yönelik bir alan oluşturan söyleme denir. Bir başka deyişle her dönemin şartlarına uyumluluk taşıyan ve kimin nasıl davranacağını ön-belirleyicisi (olmazsa olmaz) olan kamusal senaryo, belli ifade alışkanlıklarının egemenliği altında bir dil toplamını oluştururken, özünde statükoyu koruyarak, işlerin herhangi bir değişim ve meydan okumaya uğramadan yolunda gitmesini de sağlamaktadır (Scott, 2014, s. 77). Bu bağlamda pavyondaki kadın, tahakküme karşı 'direniş sanatını' geliştirerek, arada, bir mücadele alanı yaratmaktadır. Her farklı durum, müşteri profili, şarkı ve dans için sürekli gizli senaryolar üretilir, yeniden icat edilir.

Her konsomatrisin hayali bir gün işi bırakmaktır, ama bu ne yazık ki çoğu zaman gerçekleşmemektedir. Kadınlar bütün tehlikelere ve düzensiz yaşama rağmen gece hayatında kendilerini "kıymetli" hissetmektedirler. Para kazanmaları onların özgüvenlerini pekiştirmekte, böylelikle modernitenin onlara vaat edip gerçekleştirmediği "ekonomik özgürlük" anlatısına bağlanmış olmaktadır. Dolayısıyla konsomatrislik, borçluluğun ve yoksulluğun mağduru olan kadınlar için bütün etik mülahazaların ötesinde yalnızca "ekmek kapısı" değil pavyonda bir özne olma imkânıdır (Özarslan, 2015, s. 143). Görüşme kişilerimden bir konsomatris hayatını idame edebilecek parası olmasına rağmen konsomatrisliği bırakamamasını şu şekilde özetler:

"Ben 91'liyim. Altı-yedi yıldır bu işi yapıyorum. Evet bir 400 bin liralık evim var, 200-300 bin liralık bir dükkanım var bu alem sayesinde kazandığım. Bunu altı senede yaptım ama yatağa yattığımda şunu düşünüyorum; Altı senede yaptığım evim, dükkanım var ama 'Değer miydi?' diyorum. On ev-on dükkâna asla değmezdi. Bu alem insanın bütün gençliğini, güzelliğini, her şeyini harcayan bir alem. Bırakmak istediğinde bırakamadığın bir alem ve sonu gelmeyen. 'Bunu yapayım bırakacağım' yok, 'Onu yapayım bırakacağım' yok asla yok. Asla değmez. Kimseye de önermiyorum. Kimse bu kırmızı ışıklara aldanmasın. Bu güzel hayata, toz pembe hayata aldanmasın. İçi çok bok bir alem. Ben gecelik, asgari ücreti ben bir

gecede kazanıyorum. Çok iyi para ama buradan sabah çıkıyorum, bir yemek yiyorum, gidiyorum yatıyorum. Akşam en erken kalktığım saat beş bilemedin altı. Kalkıyorum, duş alıyorum, yemeğimi yiyorum, dükkâna geliyorum. Yani monoton, standart bir hayat. O yüzden sıkıcı yani. Haa gecelik asgari ücret alıyorum ama o beni tatmin ediyor mu? Belki para olarak tatmin ediyor eyvallah, 1300 gecelik çok iyi para. Bu dükkânda en yüksek parayı alan hatun benim eyvallah ama sıkılıyorum çok. Çünkü monoton, standart. Ama bir yandan da ‘Ne yapacağım?’ diyorum. Başka yapabileceğim bir şey yok gibi geliyor. Sonuçta burada hep el üstündesin, alışyorsun buna. Dışarda kimse sana öyle davranmıyor. Zaten burada en fazla bir ay iş bırakılır. Sonra yeniden dönersin. Her şeyin farkında olsan da alemi bırakamıyorsun” (Konsomatris, Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

Pavyonun öznesi olma durumu, kadınların müşterilere karşı birçok strateji ve senaryo geliştirmesine neden olmuştur. Kadınlar işletmeye en çok para kazandıran çalışanlar ve müzik performansının olmazsa olmazı olduklarının farkındadırlar. Bu farkındalığa aynı zamanda işletmeciler de sahip olduğundan pavyonda, kadınlar, aynı oturak âlemlerinde de olduğu gibi korunup kollanmaktadır. “Kadın olmadan Ankara Müziği, Ankara Müziği olmadan kadın olmaz” (Sarı Leyla, Kişisel Görüşme, 28.01.2016) cümlesi pavyonda görüştüğüm bir konsomatrise aittir ve karşılıklı bağımlılık ilişkisinin pavyonda ne kadar iç içe geçtiğinin en kısa ve net özetidir. Erkeğin egemen olduğu pavyonda kadınların gizli senaryoları bazen bu tahakkümü yerle bir etmektedir. Yoksulların sistemi kabul etmiş gibi görünerek cepheden değil, ona karşı alttan alta sürdürdükleri “direnişi” Asef Bayat “sessiz tecavüz” (2008), Kurt Schock “silahsız isyan” (2017), James Scott ise “direniş sanatları” olarak adlandırmaktadır. De Certeau, sıradan ile muktendir insan arasındaki ilişkiyi savaş meydanına benzeterek strateji ve taktiğe özel anlamlar atfetmektedir (2009, s. 55). Alt tabakanın en önemli hayatta kalma silahlarından birisi, mukteditrin izlenimini yönlendirmektir (Scott, 2014, s. 69). Gizli senaryo kavramı ise burada devreye girmektedir. Gizli senaryo, egemenin izlenimini yönlendiren ama alttan alta gizli bir ajanda uygulayan ve sıradan insanın hayata tutunma taktiklerini içeren senaryodur. Her tâbi grup kendi sıkıntılarından, hâkim olanın arkasından dile getirilen bir “gizli senaryo” yaratmaktadır (Scott, 2014, s. 193). Scott, söylentileri, dedikoduyu, halk masallarını, türkülerini, jestleri, şakaları ve anonimliği, gizli senaryoların kılık değiştirmiş birer “altpolitikasi” olarak tanımlamaktadır (2014, s. 142). Altpolitika, ‘tahakküme karşı gizli ve kaçak olarak mücadele etme’ olarak tanımlanabilir. Böylece kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen, açıkça ilan edilmemiş direniş biçimleri altpolitikadır.

“Bu âlemde çalışan çoğu kız maske takar maske. İçine girdiğinde çok başka, çok vasat bir hayat vardır, çok kötü bir hayat. Ama dıştan görürsün ki onu çok mutlu, çok neşeli, çok keyfi yerinde. Aslında öyle değildir. Biz

maske takıyoruz, yani gün içinde iki kişiyiz” (Konsomatris, Kişisel Görüşme, 28.01.2016).

Yukarıdaki cümleler bir nevi gizli senaryoları yaratan altpolitikaların habercisi, belirgin bir örneğidir. Güçsüz olan, iktidarın huzurunda bir maskenin arkasına gizlenmek için açık ve zorlayıcı nedenlere sahip olabilmektedir. Birey tahakküme maruz kalmamak ve hayattaki özne konumunu sürdürmek adına ihtiyatsız benliğini daha az öne çıkarırken, en iyi davranışlarını sahne önünde sergilemektedir. Böylece tahakküm süreci, iktidarın yüzüne söylene-meyen birtakım sahne arkası söyleminin üretilmesinde ve bireyin benliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Pavyonda kadınların müşterilere karşı uyguladığı birçok taktik olsa da çalışmanın esas odağı müzik olduğundan, müzik performansını etkileyen senaryolar ele alınmıştır. Bu senaryolardan ilki, dans esnasında müzisyenle göz teması kurarak, müşteriyi olabildiğince uzun süre pistte tutmak ve ondan bahşiş almaktır.

“Canım adamı ne kadar oynatırsan o kadar iyi. Bu âlemde oynayan kadına daha çok para verirler. Ama tabi bazı erkekler olayın farkında değil. Müzisyenlerle biz sürekli kontak halindeyiz oyunda. Adam gıcıklsa, sarmadıysa hemen bir göz yaparım müzisyen şarkıyı kısa keser. Kimse de bir şey diyemez. Veya adam paralı belli, yine hemen bir göz yaparım sazçıya uzatır da uzatır. Sonunda bahşişi kaparım. Bazen bana vereceği yerde müzisyene parayı takar. Ama sonradan sazçılar parayı bize geri verirler. Bu salak erkekler zannediyor ki ‘çök’ün belli bir süresi var, tamam var da onu en çok etkileyen kişi biziz” (Konsomatris, Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

İkinci gizli senaryo taktiği ise yakınlaşmaktır. Pavyonlarda erkeklerin kadınlara dokunması yasaktır. Kadınlara temas genellikle erkekler tarafından kadınlar buna izin vermediği sürece yaşanmamaktadır. Bu yakınlaşma durumu “sıcak kons” olarak adlandırılmaktadır.

“Normalde burada kimse kimseye dokunmaz. Dokunma dediğimiz şeyin de bir sınırı var bu arada. Abartılı hareketler yok burada. Bazen bazı müşteriler gelir, çok zengin. Yani adam bir geliyor, belli, 20 bin bırakıp gidecek pavyondan. Veya tanıdığımız çok eski, zarar gelmeyecek müşteriler olur işte bunun ve diğer bahsettiğim gibi adamları oyunda tutmak için yakınlaşırız azıcık hani işte ‘sıcak gons’ denen olay bu. Göstereceksin ama elletmeyeceksin hesabı gibi. Ee adamın o kadar parası varsa sana da düşer yani. Böyle adamlar öğrenip o daha sıraya girmeden onun repertuvarını müzisyene söylerim” (Konsomatris Delikız Tuba, Kişisel Görüşme, 24.08.2016).

Kadınların bu gizli senaryoları, pavyonda müziğin hızını ve işleyişini etkilemektedir. Aynı zamanda kadınların zil çalarak müziğe eşliği, Angara Müziği’nin vazgeçilmez bir özelliğidir. Her kadın iyi zil çalamaz ve dans edemez. Kadınlar dansı ve zil çalmayı, zaman içerisinde pavyonda deneyimleyerek öğrenmektedirler.

“Zil çalmak zorundasın. Ankara Oyun Havası’nda kadınların zili meşhur. Yani mesela oyunla zili zıt gidersen olmaz, bokunu çıkarırsın. İkisini aynı anda yapmak zorundasın. Onu yapana kadar baya bir götün ağrır ama yaptığın zaman da iyi olur” (Konsomatris Eylül, Kişisel Görüşme, 09.02.2016).

Görüşmelerim esnasında işi bırakan eski bir konsomatrisin Ankara Oyun Havaları dans ve figürlerini, konsomatrisliğe yeni başlayacak kadınlara öğrettiği bir kurs açtığını duydum. Ancak kendisine telefonla ulaşmama rağmen görüşmeyi kabul etmedi. Buradan da anlaşılacağı gibi konsomatrislik, çaresi olmayan kadınlar için en kolay şekilde para kazanabileceği ve kısmen de olsa zarar görmeyeceği bir meslek haline gelmiştir. En eski ve meşhur konsomatrislerden biri olan Sarı Leyla, “İş tamamen görselliğe döndü. Eskiden böyle değildi. Bu kadar kısa falan da giyilmezdi. Eskiden olay gerçekten oyundu, oynamaktı. Şimdiki kızların yaptığı oyun değil” diyerek dansın zaman içinde pavyonda değiştiğini vurgulamaktadır. Dans figürlerindeki değişimin en büyük öncüsü ise Sarı Tutku rumuzlu konsomatristir. Normalde ağır ve küçük ayak hareketleriyle oynanan havaların figürlerini, Sarı Tutku, çok daha dinamik, zıplayarak ve pistte sürekli yer değiştirerek, pistin her yerini kullanarak oynamaya başlamıştır. Bununla beraber şarkının sözlerine uygun olarak müşterilerle gerçekleştirdiği atışmalar ve küçük parodiler, oyun havaları dans figürlerini ve kadınların oynama tarzını kökünden etkilemiştir.

Diğer taraftan pavyonda kadının varlığı, şarkı sözlerine de yansımıştır. “Aldanma Pavyon Kızına” ve “Bas Bas Paraları Leyla’ya” konsomatrisler için yazılmış en ünlü şarkılardan bazılarıdır. Goffman, performans kavramını daha da genelleştirerek belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri olarak tanımlar (2016, s. 28). Ayrıca o, bir kimsenin belli bir izleyici kitlesi önünde gerçekleştirdiği ve izleyiciler üzerinde etkisi olan tüm faaliyetleri anlamak için performans kavramına başvurmaktadır. Goffman’a göre bir performans, kimi gerçeklerin vurgulanıp kimilerinin ise bastırılmasını içermektedir (2016, s. 137). Bu bağlamda kadının bedensel performansı dışında geliştirdiği strateji ve taktiklerden oluşan gizli senaryolar da performansın bir başka yanı olarak sayılabilir.

Sonuç

Tüm makale boyunca vurgulanmak istenen; erkeğin egemen olduğu bir müzik türü/kültürünün içinde kadının gizli senaryo performansları ile ne kadar önemli etki yarattığıdır. Scott’un ifade ettiği gibi; “İktidar karşısında güçsüzün ikiyüzlülük etmesi, pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Bu ikiyüzlülük her yerde hazır ve nazırdır” (2014, s. 23). Emegini ve zamanını zorla satmaya zorlanan bu kadınların aslında gördükleri kadar itaatkâr olmadıkları, ilk fırsatta durumu kendi istedikleri şekle gizli senaryolarıyla çevirebilmeleri, Yeni Angara Müziği pavyon ortamında oldukça net karşımıza çıkmaktadır.

Bu taktiklerle ayakta kalan insanların bir “yaşama sanatı aktörü” olduğunu söyleyen Certeau, bir nefsi müdafaa olan taktiklerin ise kısmi başarılar ile sonuçlandığını ifade etmektedir. Taktikler başarıyla sonuçlandıklarında dahi tahakkümü ortadan kaldıramamakta, yalnızca bireyler üzerindeki baskıyı azaltmakta, onlara yalnızca yaşam alanları yaratabilmektedir. Örneğin ağır iş baskısı altında kalan bir çalışan, sağlık raporu alarak çalışma saatlerini azaltmakta ya da çalışırken işlerini aksatmakta, böylece yukarıdan uygulanan baskı sonucu çalışma saatleri ve iş yükü artsa da bu taktiklerle zamanını geri alabilmekte, kendini rahatlatabilmektedir. Böylece iktidarın dayattıklarına boyun eğerken aynı zamanda onu çiğnemekte, “düşmanın görüş alanı içerisinde hareket edebilmeyi” başarmaktadır (2009, s. 88).

Konsomatris kadınlar Yeni Angara Müzik performansının odak noktasıdır ve müziğin yeniden icat edilmesine doğrudan etkileri olmuştur. Erkeklerin ve Yeni Angara Müziği kültürü içerisinde bulunan diğer insanların (Pavyon çalışanları, müşteriler, işletmeciler, müzisyenler), kadınlar tarafından yaratılan gizli senaryolardan haberdar olması, var olan taktik ve stratejilere köstek olmamaktadır. Çünkü erkekler için pavyondaki kadın, arzunun tüketiminin kendisidir. Pavyona gelen çoğu müşterinin bir konsomatrisle ilgili cinsel bir beklentisi yoktur. Elde edilemeyen bu arzunun beklentisi müşterileri zamanla birer pavyon müdavimine çevirmektedir. Kadınların gizli senaryolarıyla arzu, yeniden ve yeniden yaratılır.

Ezilen sıradan insanın en büyük marifeti, egemenin kendisine dayatmış olduğu rolü kabul etmiş gibi görünmesidir (Scott, 2014, s. 76). Konsomatris kadınlar gece hayatının sıradan insanlarıdır; gece hayatının sahipleri müşteriler ve erkeklerdir; gece hayatının savaş meydanı olan pavyonları ve kurallarını kendi keyiflerine göre koyarlar (Özarlan, 2016, s. 146). Kadınlar ise gece hayatının kaçak avcılarıdır; onları avlamaya gelen erkeklerin avını gizli senaryoları ile imkânsız kılmaya çalışan sıradan kadınlardır.

Kaynaklar

- Bayat, A. (2008). *Sokak siyaseti: İran'da yoksul hareketi*. Soner Torlak (Çev.). Ankara: Phoenix.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi – I*. L. Arslan Özcan (Çev.). Ankara: Dost.
- Duben A. (1982). The significance of family and kinship in urban Turkey. In Ç. Kağıtçıbaşı (Ed.), *Sex roles, family and community in Turkey* (pp. 73-99). Bloomington: Indiana University Turkish Studies.
- Easterday, L., Papademas, D., Shorri, L., & Valentine, K. (1977). The making of a female researcher: role problems in fieldwork. *Urban Life*, 6(3), 333-48.
- Emerson, R. M., Fretz, R. I. ve Shaw, L. L. (2008). *Bütün yönleriyle alan çalışması: etnografik alan notları yazımı*. A. E. Koca (Çev.). Ankara: Birleşik.
- Ergun, A. ve Erdemir, A. (2010). Negotiating insider and outsider identities in

- the field: 'insider' in a foreign land, 'outsider' in one's own land. *Field Methods*, 22(1), 16-38.
- Goffman, E. (2016). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. B. Cezar (Çev.). İstanbul: Metis.
- Gramsci, A. (1994). *Hapishane defterleri: Felsefe ve politika sorunları; seçmeler*. A. Cemgil (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media & Cultural Studies*, (2), 57-72.
- Hall, S. (1998). Notes on deconstructing 'the popular'. In J. Storey (Ed.), *Cultural theory and popular culture: a reader* (pp. 477-487). England: Pearson.
- Maynard, M. (1994). *Researching women's lives from a feminist perspective*. London: Taylor and Francis.
- Mutlu, Y. (2009). *Turkey's experience of forced migration after 1980s and social integration: A comparative analysis of Diyarbakır and İstanbul*. (unpublished Master's thesis). Middle East Technical University, Ankara, Turkey.
- Özarslan, O. (2016). *Hovarda alemi: taşrada eğlence ve erkeklik*. İstanbul: İletişim.
- Satır, Ö. C. (2014). Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve eğlence geleneğinin dönüşümü: metalaşma ve tüketim kültürü bağlamında bir inceleme. *İletişim*, (2), 203-214.
- Schock, K. (2017). *Sivil direnişin bugünü*. N. Altun (Çev.). İstanbul: Amara.
- Karakurt, S. (2003, 16 Ağustos). Sincan'da kaşksız gezilmez. <http://www.hurriyet.com.tr/sincan-da-kasiksiz-gezilmez-165749>.
- Scott, C. J. (2014). *Tabakküm ve direniş sanatları: Gizli senaryolar*. A. Türker (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: varoştan merkeze yürüyen 'balk zevki'*. İstanbul: Telos.
- Tukabaeva L. (2015). *Göçün feminizasyonu bağlamında Ankara'da eğlence sektörü* (yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları 1. kitap*. Ankara: Sun.



Eğitim Yıllarından Profesyonelliğe, Üfleme ve Vurma Çalgı Çalan İcracılarda Cinsiyetin İcraya Etkisi.

Gökçe Sarvan**
Çiler Akıncı***

Özet

Müzik eğitiminin çok küçük yaşlarda başladığı göz önünde bulundurulduğunda, çocukluktan yetişkinliğe değişen fiziksel yapının ve cinsiyet kimliğinin icraya etkisi kaçınılmazdır. Kadın ve erkek anatomisindeki biyolojik farklar bilimsel temellere dayanır. Bu bilgiler ışığında icra sanatı olan müzikte kadın ve erkek vücudundaki farkların icraya etkisi tartışma konusudur. Spor gibi bir alanın müsabakalarında, farklı anatomik özelliklere sahip olduğu için kadın ve erkek ayrı değerlendirilirken müzikte eşit şartlarda değerlendirilmektedir ve bu farklara rağmen pek çok kadın icracı erkek icracılar kadar yüksek icra gösterebilmektedir. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin kültürel olarak yorumlanan 'kadınlık' ve 'erkeklik' rol ve statüleriyle özdeşleştirilip, ayrılmasıdır. Kadın icracıların bu algı sebebiyle yaşadığı zorluklar da icrayı etkileyen bir başka unsurdur. Çalışmanın ilk bölümünde kadın ve erkek anatomisindeki farklılıkların üfleme ve vurma çalgı çalan icracıların icralarında yarattığı etki, ikinci bölümünde toplumsal cinsiyet algısı sebebiyle kadın üfleme ve vurma çalgı çalan icracıların, icra hayatları boyunca yaşadıkları zorluklar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet, Fiziksel Fark, Kadın Virtüöz, Toplumsal Cinsiyet, Üfleme ve Vurma Çalgılar.

* Birinci yazarın devam etmekte olan sanatta yeterlik tezinden üretilmiş ve *Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı*'nda (17-19 Temmuz 2017, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimağusa, KKTC) sözlü bildiri olarak sunulmuştur (Sarvan ve Sarıboğa, 2017).

** Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, gokcesarvan@gmail.com.

*** Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bölümü, Üfleme ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalı, cilerakinci@gmail.com.

Effect of Gender Concept for the Wind and Percussion Artist from Education to Professionality

Abstract

Considering that the music education starts at very young ages, the effect of change of the physical body and sexual identity to the performance during transition from childhood to adulthood is inevitable. Biological differences between female and male anatomy is based on science. In light of that information, effect of physical differences between male and female bodies to the music which is performance art is a subject of discussion. Although, in sports, women and men are evaluated separately due to physical differences, in music, they are evaluated equally, still many female artists can perform as high a performance as male artists. Social sexuality is division of female and male gender by consubstantiation of the 'femininity' and 'manhood' roles and statues with cultural interpretation. That perception related problems are another performance affecting factor for female performers. In the first part of the study, the effect of the differences between female and male anatomy on wind instrument performers and percussionists will be researched, In the second part difficulties encountered by female wind instrument performers and female percussionists due to the social perception of sexuality will be researched.

Key words: Gender, Female Virtuoso, Physical Differences, Sex, Wind and Percussion Instruments.

Giriş

Çalgı icrası özel yetenek isteyen, beden ve zihnin aktif olarak kullanıldığı bir çalışmanın sonucudur. Çalgı eğitimi ise çok küçük yaşlarda başlayıp tüm mesleki hayata yayılan uzun ve meşakkatli bir süreçtir. Kişinin anatomik yapısının çalgısına uyumu eğitim ve meslek hayatı boyunca kendisine kolaylıklar ya da zorluklar yaratacaktır. Anatomik yapıdaki farkların en belirleyici unsuru cinsiyettir. Koç ve Yüksel (2015), 12 yaşlarına kadar boy, ağırlık ve kuvvet gibi parametrelerde erkek ve kadınların cinsiyet farkı gözetmeksizin gelişmekte olduğunu ancak 12 yaşından sonra erkeklerde testosteron, bayanlarda östrojen hormonlarının fazla salgılanması ile cinsiyet arasındaki farkın belirginleştiğini belirtmektedir (s. 1).

Eğitim sürecinin başında profesyonel bilgi sahibi olan insanların yardımıyla doğru çalgı seçimi çalgı eğitiminin sağlıklı ilerleyebilmesi açısından çok önemlidir. Çalgı seçimini etkileyen unsurlardan bir tanesi cinsiyet kimliğidir. Cinsiyet sebebiyle çalgı seçimi konusunda en çok etkilenilen alan üfleme ve vurma çalgıdır. Genel olarak bakır üfleme ve vurma çalgı çalan erkek icracıların sayısının daha çok olduğunu görürüz. Buna rağmen kadın icracılar erkek icracılar kadar başarılı icra göstermektedir. 1 erkek korno icracısı, 1 erkek trompet icracısı, 1 kadın trompet icracısı ve 1 kadın vurma çalgı icracısı ile yüz yüze ve mail yoluyla yapılan soru-cevap şeklindeki görüşmelerde, eğitim

ve meslek hayatları boyunca kadın icracıların fiziksel ve toplumsal cinsiyet algısı nedeniyle yaşadıkları avantaj ve dezavantajları konusunda fikir alınmıştır. Görüşülen kadın icracılar birlikte çalıştıkları pek çok kadın icracıdan yola çıkarak bilgiler vermişlerdir. Görüşme yapılan erkek trompet ve korno icracısı konservatuvarda eğitimidirler ve kadın icracıların eğitim hayatları boyunca fiziksel farklar ve toplumsal cinsiyet sebebiyle avantaj ve dezavantajları konusunda gözlemlerini belirtmişlerdir. Tablolarda Türkiye'deki ve dünyadaki A sınıfı orkestralarda bakır üfleme ve vurma çalgı çalan icracılarda kadın erkek sayısı karşılaştırılmıştır. İlk rakam kadın icracı sayısını parantez içindeki rakam rahledeki toplam icracı sayısını belirtmektedir. Orkestra kadrolarındaki bilgiler kesin olmakla birlikte dünyada A sınıfı denebilecek orkestra sayısı değişkendir. Her orkestra kendi içinde gelişmeye devam etmektedir. Bu bölümde ele alınan orkestralar şahsi araştırmalarımla sonucu kayıtları ve konserleri referans kabul edilebilecek ve kadro bilgilerine ulaşabildiğim seçkin orkestralardır. Mutlaka aynı kalitede pek çok orkestradan bahsetmek mümkündür. İcracı sayıları web sitelerinde erişim tarihlerinde belirtilen sayılarla sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın amacı

Bu çalışmada kadın ve erkek üfleme ve vurma çalgı çalan icracıların fiziksel özelliklerinin ve toplumsal cinsiyet algısı sebebiyle kadın icracıların meslek hayatları boyunca yaşadıkları zorlukların araştırılması amaçlanmış ve aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Kadın ve erkek üfleme ve vurma çalgı çalan icracıların fiziksel farklarının icralarına etkisi var mıdır?
2. Bir erkeğe göre çok daha minyon ve narin yapılı kadın icracıların bile erkek icracılar kadar başarılı olabilmemesinin sebebi nedir?
3. Toplumsal cinsiyet algısı kadın üfleme ve vurma çalgı çalan icracılar için eğitim ve meslek hayatları boyunca zorluk oluşturuyor mudur?
4. Türkiye'deki ve dünyadaki orkestralarda bakır üfleme ve vurma çalgı rahlelerinde kadın ve erkek sayısı arasında fark var mıdır?
5. Neden bakır nefesli ve vurma çalgı çalan kadın icracı sayısı daha azdır?

Bu araştırma kadın ve erkek vücudunu anatomik bilgilere dayanarak incelemeyi, insan vücudunun salt bedenden ibaret olmadığı düşünülerek toplumsal cinsiyet algısı temelli psikolojik etmenleri de ele alarak ve orkestralarda üfleme ve vurma çalgı dalında kadın icracı sayısının ne kadar az olduğunu rasyonel bilgiyle sunmayı amaçlamaktadır.

Kadın ve Erkek Üfleme ve Vurma Çalgı Çalan İcracılarda İcrayı Etkileyen Belirgin Anatmik Farklar

Kas Sistemi

Çalgı icrasında temel yapı taşlarından biri olan kas sistemi kuvveti ve dayanıklılığı etkiler. Özellikle vurma çalgı çalan icracıların çabukluk, dinamizm gibi gereklilikleri kas sistemiyle yakından ilişkilidir. Hareket sisteminin temelini iskelet ve kaslar oluşturmaktadır. Koç ve Yüksel (2015) insan vücudunda 217 çift kas olduğunu, kasların tüm vücut ağırlığının %40-45'ini oluşturduğunu, kadınlardaki kas kitlesinin aynı ölçülerdeki erkeğe nazaran %15-20 daha az oranda olduğunu belirtmektedir (s. 5). Kas, kuvveti daha zayıf olması sebebiyle kadınlarda daha kolay yorulmaktadır ve verimi düşüktür.

Müzik salt kas gücüyle icra edilen bir sanat dalı değildir. Esneklik, çabukluk gibi unsurlar en az kuvvet kadar ayırt edicidir. Kadınlarda kuvvet geliştirilebilir. Koç ve Yüksel (2015) esnekliğin kadınlarda erkeklere göre daha gelişmiş olduğunu kadınlarda tendonların daha düşük, daha zayıf ve gevşek oluşu, kas tonusunun zayıf oluşunun eklemlere daha fazla hareketlilik kazandırması, eklemlerin hareketlilik açılarının erkeklere oranla daha geniş olması, eklem ve bağ yapılarının bayanlarda daha ince ve zayıf olması ve eklemlerde sürtünmenin daha az olmasıyla açıklamaktadır (s. 3).

Sinir sistemi

Bir çalgı çalarken bedenin aktif kullanımı kadar zihnin de sağlıklı kullanımını önemlidir. Koordinasyon, çoklu düşünme, birlikte çalma, duyu durumunu kontrol altında tutma gibi görevler sinir sisteminindir. Gültekin (2014), kadın beyninin genelde ve bölgesel olarak belirgin oranda erkek beyninden daha küçük olduğunu belirtmektedir (s. 12-13). Kadınların motor ve nöro-vegetatif sistemle ilgili reaksiyon zamanları daha süratli olması çabukluk için ayırt edici bir özelliktir. Psikik durumda ise Koç ve Yüksel (2015), heyecanlı olma halinin yarattığı dezavantajı genellikle kadınların erkeğe oranla daha heyecanlı olduğu, bu heyecanlı olma durumunun yarışma sporlarında kadın için önemli bir dezavantaj sağladığı şeklinde açıklamaktadır (s. 5).

Hormonal Sistem

Bayanlarda cinsel olgunlaşma ilk menstürasyonla başlamaktadır. Cinsler arasında biyolojik cinsiyet değişikliğine sebep, erkeklerde testosteron, bayanlarda östrojen hormonları daha fazla salgılanmasıdır. Testosteron hormonun salgısıyla kas gelişiminde, östrojen hormonlarının salgısıyla yağ hücrelerinde gelişme artmaktadır.

Menstürasyonun İcra Üzerine Etkisi

Menstürasyonun çalgı icrasına etkisi konusunda akademik çalışmaya rastlanmamakla birlikte, menstürasyonun icraya etkisi bakımından spor üzerine hazırlanmış çalışmalar incelenmiştir. Koç ve Yüksel'in (2015) çalışmasında, kas gücünün, reaksiyon zamanının ve hareket kabiliyetinin ölçüldüğü bazı araştırmalarda menstürasyon öncesi ve esnasında kadın sporcularda icra de-

ğişikliği görülmediği, kadın sporcuların en yüksek icraya menstürasyon sonrası devrede ulaştıkları; bununla birlikte bu konuda tam bir fikir birliği olmadığı, bazı atletlerin menstürasyon sonrasında daha iyi, bazılarının ise daha kötü bir icraya sahip oldukları, kötü icra gösterenlerin dayanıklılık gerektiren spor yaptıkları, menstürasyon siklusunun her hangi bir devresinde altın madalya kazanıla bilinmekte olduğu ve hatta dünya rekoru kırılabildiğine değinilmektedir (s. 9). Benzer şekilde Özdemir ve Küçükkoğlu'nun (1993) yaptığı çalışmalarda, bayan sporcularda menstürasyonun sürat ve dayanıklılığa etkisi araştırılmış ve sonuçta 35 kişiden oluşan bayan sporcuların menstürasyonun ikinci günü ile ovulasyon günü olan 14. gün arasında sürat ve dayanıklılık değerleri açısından istatistiksel değerlendirmede anlamlı bir fark bulunmadığı belirtilmiştir (s. 7).

Menstürasyon döneminin orkestra ve solo icraya etkisi konusunda görüşme yapılan trompet çalan kadın icracı E. Arman (kişisel görüşme, 18 Mayıs 2017), menstürasyonun ilk gününde dudakların yumuşayabildiği ve ağrı sebebi ile icra sırasında zorluk yaşanabildiği ancak pek çok kadın icracının bu dönemde hiçbir icra kaybı yaşamadığı bilgisini aktarmıştır.

Kadının fertilitate yeteneğini gösteren normal fizyolojik bir süreç olan menstürasyon, toplumun sosyal ve kültürel algısına bağlı olarak her toplumda farklı algılanıp yaşanmaktadır. Menstürasyon döneminde kadınların tutum ve davranışlarının toplumun kültürel yapısından olumlu ve olumsuz yönde etkilenmekte olduğu Sakar, Özkan, Saraç, Atabey ve Nazbak'ın (2015) çalışmasında, sosyal etkileşim içinde bir toplumun bireyleri tarafından oluşturulan kültürel değerlerin insan davranışlarında önemli bir belirleyici olduğu, adölesan dönemindeki kızların menstürasyon dönemi ile ilgili doğru bilgilendirilmedikleri ve kültürel inanışlardan etkilendikleri takdirde yaşam boyunca sürebilecek gerginlik, utanma, korku ve huzursuzluk duyguları yaşayabilecekleri şeklinde açıklanmaktadır (s. 117-118). Konuyla ilgili müzik eğitimcisi erkek korno icracısı K. Gürerk'in (kişisel görüşme, 22 Mayıs 2017) menstürasyon dönemi tepkilerinin Türkiye'de kadınlarda ağırlıklı olarak psikolojik olduğu, Avrupa'da eğitim aldığı yıllarda ve yabancı kadın icracılarda böyle bir duyumla karşılaşmadığı, burada kültürün ve Türk kadınının yapısının devreye girdiğini düşündüğünü belirtmesi kültürün menstürasyon döneminde kadının davranışlarına etkisini desteklemektedir.

Spor alanında yapılan araştırmalarda da menstürasyon döneminde, öncesinde ya da sonrasında kadının yaşadığı ağrı, ruh hali değişimi, kuvvet kaybı, yorgunluk hali kişiden kişiye göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Bu bilgiler ışığında bu dönemin kadın icracılarda doğrudan olumsuz etki yaratığı söylenemez.

Solunum Sistemi

Üfleme çalgı çalan icracılar için solunum sistemi kapasitesi icra kalitesi açısından çok önemlidir. Kadın ve erkek solunum sistemi karşılaştırıldığında Helvacı (2015) çalışmasında ciğer kapasitesi olgun bir erkekte akciğerlerin

ağırlığının 1300 gram (gr.) kadınlarda ise 1000 gr. olgun bir erkeğin nefes aldığı zaman 5000 santimetreküp (cm³), kadının akciğerlerinin ise 4000 cm³ hava aldığı şeklinde açıklanmaktadır (s. 255).

Kadın ve erkek bedeni üfleme çalgılar söz konusu olduğunda göğüs kafesi büyüklüğü bakımından da incelenmelidir.

“Ergenlik dönemi içinde bayanların göğüs kafeslerinin gelişimi, erkeklerden daha hızlıdır. Ancak 16 yaşından itibaren erkeklerin göğüs kafeslerinde, kadınların ise karın boşluklarında daha fazla bir gelişim söz konusudur. Yetişkin bayanlarda göğüs kafesi, erkeklere göre daha küçüktür” (Aktaran Koç ve Yüksel, 2015, s. 3).

Erkek vücudunun kadına göre kas sisteminde kuvvet ve solunum sistemi kapasitesi bakımından avantajlı olduğu görülmesine rağmen müziğin yalnızca kas gücü ile icra edilmediği, esneklik ve çabukluğun icrada ayırt edici özellikler olduğu ve kadınların bu konuda avantajlara sahip olduğu bilgisiyle, kadın icracıların icra için gerekli sistemlerini tam kapasite ile kullandıklarında gerek solo gerek orkestra icralarında erkek icracılar kadar başarılı icra gösterebildikleri sonucu ortaya çıkmaktadır.

Toplumsal Cinsiyet Algısının Kadın İrcacılar Üzerindeki Etkisi

Biyolojik cinsiyet insanın doğuştan kadın ve erkek olma durumudur. Kadının ve erkeğin biyolojik ve fiziksel farklılığıdır. Toplumsal cinsiyet kadın ve erkeğin biyolojik farkının kültürel olarak yorumlanıp değerlendirilmesidir.

Ecevit’e (2003) göre, “toplumsal cinsiyet (gender), kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulmuş roller ve öğrenilmiş davranış ve beklentilere işaret etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu kavram, kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarına işaret eden biyolojik cinsiyetten (sex) farklıdır. Bütün toplumlarda doğuştan gelen bu biyolojik farklılıklar kültürel olarak yorumlanıp değerlendirilir. Böylece hangi davranış ve faaliyetlerin kadınlar veya erkekler için uygun olduğuna, bu iki cinsin hangi haklara, kaynaklara ve güce ne derecede sahip olduğuna ya da olması gerektiğine ilişkin toplumsal beklentiler geliştirilir.” (s. 4).

Tarih boyunca insanların ırk, sınıf, din gibi sebeplerle ayrımcılığa tabi tutulmaları sık görülse de erkeğin sadece cinsiyeti sebebiyle ayrımcılığa uğradığı görülmemektedir. Kadınlar içinse durum farklıdır. Berktaş’a (2003) göre kadınlar, aidiyetleri ne olursa olsun, sırf cinsiyetleri nedeniyle ayrımcılığa tabi tutulup tarihin yazılması ve yorumlanması işleminden, daha genel olarak sembol yaratma işleminden dışlanmışlar, tarihin yapımına etkin olarak katılan özneler oldukları halde, kendi tarihlerini bilmekten alıkonulmuşlardır (s. 21). Tarih boyunca kadın nerede diye bakıldığında kadının en fazla ‘ev’de bulunmasını Ağaoglu Canay (2015) biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kavramlarını birbirinden ayrı tutmayarak, biyolojik farkların toplumsal cin-

siyet alanında varsayılması; tersinden bir okumayla toplumsal alandaki cinsiyet eşitsizliği görünümünün biyolojik cinsiyet farklılıkları zannedilmesi ve bunun erkek bakış açısının en tehlikeli tarafı olduğu şeklinde yorumlamaktadır.

Gates müziksel yaratıcılık ifadesini, bir bestecinin özgün bir müzik yapıtı üretmek üzere müzik öğelerini bir araya getirdiği zihinsel süreç olarak tanımlayarak; on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerinden bazılarının kompozisyonun matematiksel bir süreç ve dolayısıyla soyut akıl yürütme gerektirdiği düşüncesiyle kadın besteci sayısının azlığını, müziksel kompozisyonun matematikle olan ilişkisine bağlamakta olduğunu ve b yargının 20. yüzyılın başlarında kadınların Almanya'daki konservatuarlarda teori ve kompozisyon derslerine alınmamasıyla varlığını korumaya devam ettiğini belirtmektedir (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 458).

Kadınların müzik eğitimine erişimi konusunda Özkişi'nin çalışmasında 1843 yılında kurulan ve bünyesinde Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand David ve dönemin diğer ünlü müzisyenlerini barındıran Leipzig Konservatuarı'nın tüm erkek öğrenciler kompozisyon ve teori dersleri almak zorundayken, kadınlar için kompozisyon içermeyen kısaltılmış bir teori müfredatı uygulandığı, o dönemde Leipzig Konservatuarı'nda öğrenim gören İngiliz kadın besteci Ethel Smyth'in 1919 tarihli *Impressions that Remained* adlı otobiyografisinde Smyth'in, Carl Reinecke'nin kompozisyon derslerine girmesine 1877'de izin verildiği bilgisi yer almaktadır (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 461).

Gates, geçmişte kadınların müzik eğitimine erişim hakları konusunda karşılaştıkları en büyük engelin profesyonelleşmek için gereken teorik eğitime erişimlerinin yetersizliği olduğunu; profesyonelleşmenin yolunun kadınların geri çevrildikleri müzik teorisi derslerinden geçtiğini belirtmekte ve 19. yüzyılın sonlarına kadar ancak rahibeler, asil ve varlıklı bir aileye mensup olanlar ve yeteneklerinin eşit olarak değerlendirildiği müzisyen bir ailede doğma şansını yakalayanların müzik eğitimine erişimlerinin mümkün olduğunu eklemektedir. (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 458)

Aldıkları eğitimle birlikte çağın ünlü besteci ve müzisyenleri ile birlikte çalışmaları kadın müzisyenlerin başarısında ayırt edici bir nokta olmuştur. Klasik dönem ve sonrasında bestecilerin isimleri eşleri ve kardeşleri sebebi ile daha bilindiktir. Fanny Mendelssohn Felix Mendelssohn'un kız kardeşi, Clara Schumann Robert Schumann'ın eşi, Anna Mahler Gustave Mahler'in eşidir.

Bir kadının doğum, evlilik ya da ölüm ilanı dışında isminin yayınlanmasının asilliyini zedeleyeceği inancıyla takma isim kullanarak ya da anonim şekilde yapıtlarını yayınlayan kadın bestecilere Claribel takma ismiyle Charlotte Allington Barnard, Dolores takma ismiyle Ellen Dickson, erkek takma ismi Guy d'Hardelot ile W. J. Rhodes örnek verilebilir.

Kadınların, haksız eleştirileri engellemek için kimi zaman konser programlarına isimlerinin baş harflerini koyarak cinsiyetlerini gizlemelerini 1890'da Crystal Palace'daki bir programdan sonra George Bernard Shaw: 'E. M. Smyth'in Anthony and Cleopatra'sı bitip de besteci sahneye davet edildiğinde, tüm o sarsıcı sesin bir kadın tarafından yazıldığını görünce serseme döndük.' şeklinde aktarmaktadır (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 455).

Toplumun kadın üzerindeki yargılarının sonucunda kadın bestecilerin erkek isimleriyle bestelerini yayınlamalarını destekleyen bir diğer bilgi de 2014 yılında yayınlanan *Bach'ın bestelerini aslında karısı Anna Magdalena mı yaptı?* isimli haberdır (T24, 2014). Avusturalya'daki Charles Darwin Üniversitesi profesörü Martin Jarvis'in, dünyaca ünlü 'dahi' besteci Johann Sebastian Bach'a atfedilen onlarca yapıtı karısı Anna Magdalena'nın bestelediğini iddia ettiği belirtilmektedir. Bach'ın aralarında Goldberg Varyasyonları'nın da yer aldığı eserlerinin aslında ikinci karısı Anna Magdalena'ya ait olduğunu iddia eden profesör, 'Bach'a atfedilen onlarca yapıtı karısının bestelediği kamısına vardım' dediği, iddiasını ilk olarak 2006 yılında ortaya atan profesörün, geçtiğimiz 8 yıl boyunca Bach'ın el yazısı, imzası ve yapıtlarını incelediği aktarılmaktadır. Adli tıp uzmanlarından da yardım alan Jarvis'in, notalardaki el yazılarının ve mürekkep kullanımının Bach'a değil, eşine ait olduğunu belirttiği aktarılan bilgilerden bir diğeridir. Belgeleri inceleyen adli tıp uzmanı Heidi Harralson'un da, 'Bilimsel olarak bu iddiayı makul kabul etmek için sebeplerimiz var' sözü yapıtlarını erkek besteci isimleriyle sunan kadın bestecilerin varlığını destekler niteliktedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonları, kadınların müzik tarihine katılımları açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci, müzik alanında yer edinmiştir. Bu büyük değişikliğin önemli nedenlerinden biri konservatuarlarda kadınlara verilen eğitim hakkının genişletilmesi; ikinci ise İlk Feminist Akım'ın¹ etkisidir. Tunçdemir (2004), feminist akımın ve kadın örgütlenmesinin kadınların müzik tarihindeki yerine etkisinin, kadınların erkeklerin dünyasında önemli rolleri üstlenmesinde yardımcı olduğu, bunun müzik dünyasına da yansıdığı ve 'Kadın Besteciler Birliği'nin' kurulmasına, çeşitli uluslararası sempozyum ve festivallerin, konferansların yapılmasına ön ayak olduğu ve kadınların engeller bulmadan daha hızlı şekilde ilerleme sağlayabildikleri şeklinde olduğunu belirtmektedir. Özkişi'nin çalışmasında Amerikalı eleştirmen Rupert Hughes'un 'Dünyanın her yerinde kadın zekâsı

¹ 18. yüzyılın sonlarına doğru batı ülkelerinde ortaya çıkan feminizmin temelinde çalışma hakkı, aile içi şiddet, eşit maaş, kadınlar için seçme ve seçilme hakkı, cinsel istismar ve cinsel şiddet gibi mevzularda kadınları korumak veya eşit haklar elde etme isteği vardır. Feminizmin ilk periyodu orta ve üst sınıflardaki beyaz kadınlar için seçme seçilme hakkı ve politik eşitlik isteğiyle ortaya çıkmıştır. İkinci dalгада amaç sosyal ve kültürel eşitsizliği ortadan kaldırmaktır. Üçüncü dalğa ise 1980 ve 1980 arasında ortaya çıkarak yenilenmiş bir strateji ve referans ile kadınların politikada ekseriyeti teşkil etmesi gereğini dava edinmiştir.

müzik yapıyor... Bir yayıncı, kadın kompozisyonlarının birkaç yıl önce toplamın onda biriyken, şimdi ise neredeyse üçte ikiye ulaştığını söylüyor.’ sözleri kadınların eser üretimlerinin ne kadar arttığını vurgulamaktadır (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 462).

Gelinen bu noktada kadın müzisyenlerin müzik akademilerinde başarılı kadın ve erkek müzik eğitimcileriyle çalışma fırsatı bulmasıyla müzik üreticiliği ve icracılığında büyük gelişme gösterdiği sonucuna ulaşılabilir.

Kadının müziksel yaratıcılığı üzerine düşünceler erkeğe göre eksik olduğu şeklindedir. Özkişi’nin çalışmasında Scott’a göre müzik dünyası ‘ev’ olan kadınların bir icracı ya da besteci olarak halkın içine girmeleri kabule bağlı, çalgı seçimlerinde tuşlu çalgılar kabul görmekte, çello çalmak için bacakları bir kadına yakışmayan şekilde yerleştirmek, üfleme çalgılar çalmak için yüzün şeklini bozmak uygun bulunmamaktaydı (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 463).

Çocuk ve ev içi sorumlulukları sebebiyle kadının müzik yaratıcılığındaki şansının kısıtlı olduğu Rorem tarafından “Müzik bir amatörün dili değildir. En az profesyonellik ve en fazla zamanı gerektirir. İki saatlik bir operayı var etmek, günde on saatlik yaklaşık üç yıllık bir serüvendir. Bir kadını ailesine bakıp sanatta da bu yeterliliği gösterirken düşünmek zordur” (s. 464), şeklinde dile getirilirken besteci Emil Naumann’ın erkeklerin yaratıcı gücü hakkında “Müzik tüm sanatların en erilidir, çünkü temelde yaratıcı düşünceye dayanır. Bütün yaratıcı eserlerin erkeklere ait olduğu çok iyi bilinmektedir” (s. 452). Jean-Jacques Rousseau’nun “Genel olarak kadınların ne bir şey hakkında fikri ne de zekâsı vardır... Bilimle, yetenek ve çok çalışmayla edinilebilecek her şeyi elde edebilirler, ama ruhun ateşini yakan kıvılcım, o zekâ, coşkuyu kalbin derinliklerine götüren erişim her zaman için kadınların yazılarında eksik olacaktır. Eserleri soğuktur. İçinde istediğiniz kadar akıl bulabilirsiniz ama asla bir ruh yoktur.” (s. 453), Immanuel Kant’ın “Aydın bir kadın kitaplara sahiptir; tıpkı bir kol saati gibidir, insanların görmesi için kolunda taşır, ama ya çalışmıyordur ya da güneşe göre kurulmamıştır” (Aktaran Özkişi, 2013a, s. 453) sözleri ve kadın caz davulcusu Allison Miller’ın erkek müzisyenlerin ‘sen hiç de kız gibi çalmıyorsun’ dediklerini ve bunu bir iltifat gibi dile getirdiklerini belirtmesi, tarih boyunca kadının yaratıcılık eksikliği savı üzerine verilebilecek örneklerdir (Aktaran Uyar, 2013, s. 93).

Bütün toplumlarda farklı seviyelerde kendini gösteren toplumsal cinsiyet ayrımcılığı müzikte kadının ya da erkeğin hangi çalgıyı çalacağı, icranın nerede yapılacağı ve icracı olarak halka kabul gibi konularda kendini göstermektedir. Çalgı seçimi ve meslek hayatının devamı konusunda Türkiye’de ve dünya genelinde orkestralarda bakır üfleme ve vurma çalgı rahlelerinde kadın icracı sayısının azlığı ve çoğu rahlede yokluğu toplumsal cinsiyet algısının yarattığı etkiyi destekler niteliktedir.

Tablo 1.
Türkiye’de Devlet ve Belediye Bünyesindeki Orkestralarda Bakır Üfleme ve Vurma Çalgı Çalan İcracılarda Kadın Erkek Sayısı²

	Trompet	Trombon	Korno	Tuba	Vurmali
İzmir D.S.O	1 (2)	0 (3)	0 (5)	0 (1)	2 (5)
İzmir D.O.B.	1 (4)	0 (5)	0 (5)	0 (1)	0 (5)
İstanbul D.S.O.	0 (4)	1 (3)	0 (4)	0 (2)	0 (2)
İstanbul D.O.B.	1 (5)	1 (6)	0 (7)	0 (2)	0 (5)
C.S.O.	0 (4)	0 (2)	0 (4)	0 (1)	0 (4)
Ankara D.O.B.	1 (6)	1 (7)	1 (10)	0 (1)	1 (7)
Bursa B.B. D.S.O.	1 (2)	0 (3)	0 (2)	0 (0)	0 (3)
Çukurova D.S.O.	-	-	-	-	-
Mersin D.O.B.	1 (1)	0 (2)	0 (3)	0 (1)	1 (3)
Eskişehir B.B.S.O.	1 (3)	1 (3)	1 (4)	0 (0)	0 (3)
Antalya D.S.O.	0 (1)	0 (2)	0 (1)	0 (0)	0 (3)
Antalya D.O.B.	0 (3)	0 (4)	2 (5)	0 (1)	0 (5)
Samsun D.O.B.	2 (3)	0 (4)	1 (5)	0 (0)	2 (4)

Tablo 2.
Dünyada Önde Gelen Orkestralarda Bakır Üfleme ve Vurma Çalgı Çalan İcracılarda Kadın Erkek Sayısı³

	Trompet	Trombon	Korno	Tuba	Vurmali
Berlin Filarmoni Orkestrası (F.O.)	0 (4)	0 (5)	1 (7)	0 (1)	0 (6)
Viyana F.O.	0 (6)	0 (4)	0 (10)	0 (2)	0 (6)
Londra F.O.	1 (2)	0 (3)	0 (5)	0 (1)	0 (3)
Royal Concertgebouw O.	0 (5)	0 (5)	2 (7)	0 (1)	0 (5)
Londra S.O.	0 (3)	0 (4)	1 (4)	0 (0)	0 (5)
Chicago S.O.	0 (3)	0 (3)	1 (5)	0 (1)	2 (6)
Bavarian Radio S.O.	0 (5)	0 (5)	1 (7)	0 (1)	0 (5)
Cleveland O.	0 (4)	0 (4)	0 (5)	0 (1)	0 (5)
Budapest Festival O.	0 (4)	0 (4)	0 (5)	0 (1)	0 (5)

² Orkestra kadro bilgilerine ilişkin erişim adresleri için bkz. Elektronik Kaynaklar. Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası'nın kadro bilgilerine erişilememiştir.

³ Orkestra kadro bilgilerine ilişkin erişim adresleri için bkz. Elektronik Kaynaklar.

Dresden Staatskapelle O.	0 (8)	0 (6)	0 (12)	0 (2)	0 (8)
Boston S.O.	0 (4)	0 (3)	1 (6)	0 (1)	0 (5)
New York F.O.	0 (4)	0 (4)	2 (6)	0 (1)	0 (5)
San Francisco S.O.	0 (5)	0 (5)	2 (6)	0 (1)	0 (5)
Rusya Ulusal O.	0 (4)	0 (4)	0 (6)	0 (1)	0 (5)
Leipzig Gewandhaus O.	0 (9)	1 (9)	1 (12)	0 (3)	0 (9)
Metropolitan Opera House O.	0 (6)	0 (4)	4 (8)	0 (1)	0 (4)

Toplumsal zihniyet, kültür gibi unsurlar kadının ve erkeğin müzikteki yeri konusunda ayırt edicidir. Çünkü bir toplulukta kabul edilemeyecek anlayışlar farklı topluluklarda sorun teşkil etmemektedir. Örnek olarak Ersoy Çak ve Beşiroğlu'nun (2013) çalışmasında, Brezilya'da 'kagutu' adı verilen flütü kadın cinsel organını temsil ettiği düşüncesiyle yalnızca erkeklerin çalabildiği, benzer şekilde Güney Cezayir'de 'tazammart' adlı flütün sadece erkekler tarafından çalınabildiği, tam tersi Amerika okullarında müzik programlarında flütün yoğunlukla kız öğrenciler tarafından tercih edildiği, Bulgaristan geleneklerinde yalnızca erkeklerin çalgı çalmasının uygun bulunduğu; kadınların müzik yaptıklarında dedikodulara hedef oldukları belirtilmektedir (s. 59). Çalgıların cinsiyetlendirilmesinin örneklendirilmesi batı Afrika'da yaşayan Berberi bir kabile olan Tuareg'lerde yalnızca kadınların ve özellikle yaşlı kadınların çaldığı 'imzad' adlı tek telli yaylı bir çalgı ve bu çalgı repertuarı üzerine yapılmış çalışmalarla, bir Japon flütü olan 'Shakuachi'nin yalnızca erkekler tarafından çalınabiliyor olması ve aynı zamanda onlar için bir statü sembolü olmasıyla, Avustralya yerlilerinin ünlü nefesli çalgısı 'didgeridoo'nun da yalnızca erkeklere özgü bir çalgı olması ile çeşitlendirilebilir (Beşiroğlu ve Koçhan, 2009, s. 136). Uyar'ın çalışmasında kadınların Papua Yeni Gine'de ayinlerde icra edilen 'kutsal flüt'leri çalmalarından da öte görmelerinin dahi uğursuzluk getirip, bu çalgıların onların doğurganlığını artırıp topluluğun bakabileceğinden çok çocuk dünyaya getirmelerine sebep olacağı inancı aktarılarak, günümüzde orkestralarda kadınların çoğunlukla flüt ya da klarinet gibi çalgıları icra ettikleri, Leslie Gourse'nun caz tarihinde özellikle trompet, saksafon, trombon gibi üfleme çalgıları icra eden kadınların en büyük önyargılarla yüzleşmek durumunda kaldığı fikri belirtilmiş; flugherhorn icracısı Nadine Jansen'in anısı 'bir icra sırasında seyircilerden bir erkeğin gelip, çalgısının ucuna vurarak "bir kadının bunu yaptığını görmekten nefret ediyorum!" dediği şeklinde aktarılmıştır (Aktaran Uyar, 2013, s. 89-90). Yakın zamana gelindiğinde Uyar'ın çalışmasında caz müziğinin erken dönemlerinde kadın çalgı icracılarından yalnızca piyanistlerin endüstri içerisinde tutunabildikleri ve müzik üretim sistemindeki 'sözde' rol dağılımında erkeklerin çalgı çalarken kadınların şarkıcı rollerini devraldığı, 20. yüzyılın başlarının Kuzey Amerika'sında piyano ve arp gibi çalgıların kadınlar için uygun

çalgılar olduğunun düşünüldüğü aktarılmaktadır (Aktaran Uyar, 2013, s. 88). Yazar Michelle Cliff caz trompetçisi ve şarkıcısı Valaida Snow'un hayatından ilham alarak yazdığı kitabında caz müziği icra eden bir kadının toplum içinde ötekileştirilmesini 'Bir kadın. Bir siyahi kadın. Bir siyahi kadın müzisyen. Trompet çalan siyahi bir kadın müzisyen. Üfleyen bir aşıfte. Hanımefendi bir trompet icracısı. Sözüünü sakınmayan bir kadın. Otuzlarında. Oldukça başarılı oldu. Bir zenci için, bir kadın için, kadının kendisi olmayan bir araç ile, kendi teninden değil, metalden bir çalgı ile.' sözleriyle dile getirmektedir (Aktaran Uyar, 2013, s. 86).

Çalgıların cinsiyetlendirilmesi ve toplumsal cinsiyetin kadın üfleme ve vurma çalgı icracılarına etkisi konusunda görüşleri alınan vurma çalgı icracısı Ö. Sözar (kişisel görüşme, 22 Mayıs 2017) toplumsal cinsiyet ile ilgili vurma çalgı çalmaktan ziyade kadın icracı olmanın Türkiye'de psikolojik zorluklar yarattığını, kendisi birebir yaşansa da çevresinden birkaç örnek duyduğunu dile getirmiş ve toplumsal cinsiyetin kadın icracılar üzerindeki etkisinden bahsetmiştir:

"Ülkenin sosyolojik yapısı kadınlara sahnede özgürce her şeyi çalıp söyleyebilme şansını çok tanımıyor. Nüfus olarak bakıldığında erkeklerin daha fazla olduğu müzik alanında doğal olarak kadınlarla erkekler sırt sırta senelerce birlikte okuyup birlikte çalışmaktadırlar. Bunu kaldıramayıp okulu bırakan insanlar veya çocuğuna baskı yapan aileler olduğu gibi, maalesef sözlü ya da fiziksel şiddet ve tacize uğrayan kadınlar da vardır. Çalışma saatleri, provalar, eğitimler derken kendi aile ve sosyal hayatına yeterince vakit ayıramamakta maalesef bazı kadın icracılarda sosyal baskıya sebep olabilmektedir" (kişisel görüşme, 22 Mayıs 2017).

Toplumsal cinsiyet algısıyla kadın icracıların icracılıklarında yetersiz olduğu yargısını görüşme yapılan kadın trompet icracısı E. Arman kendi yaşadığı bir deneyimle "özel bir konserde bir orkestra şefi 1. rahlede bir kadın trompetçinin oturduğunu gördüğünde bunu kabul edemeyeceğini söylemişti. Ancak beklediğinden çok daha iyi bir icra ortaya koyduğumda özürlerini ilettiler" (kişisel görüşme, 18 Mayıs 2017) şeklinde aktarmıştır. Kadın bakır üfleme ve vurma çalgı çalan icracıların eğitim hayatları boyunca yaşadıkları zorluklar, konservatuvarda eğitimci olan erkek trompet icracısı B. Matniyazov (kişisel görüşme, 22 Mayıs 2017) tarafından eğitim hayatları boyunca kadın trompet icracılarının eğitimciler ve trompet sınıfı arkadaşları tarafından toplumsal cinsiyet sebebiyle sorun yaşamadığı ancak çok çeşitli kesimden öğrenci ile karşılaştıkları, aileden ve yakın çevreden kaynaklı sorunlar yaşana-bileceği şeklinde yorumlanmıştır.

Çalgı seçimi, çalışma saatleri, prova ve konser saatleri, ev içi ve çocukların sorumluluğu nedeniyle mesleğin devamını getirebilme, kadının sahnede sözlü ve fiziksel tacize uğrama olasılığı, erkek meslektaşlar tarafından kabul edilip edilmeme kadın icracıların mesleki hayatları konusunda toplumsal cinsiyet sebebiyle yaşadıkları belirleyici etkilerdir. Bununla birlikte Özkişi'nin

çalışmasında önde gelen radikal feministlerden Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin akışkan ve değişken olduğu düşüncesi “toplumsal cinsiyet ifadelelerinin altında yatan bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur aslında... kimlik, tam da kendi sonuçları olduğu söylenen ‘ifadeler/dışavurumlar’ tarafından meydana getirilir” şeklinde dile getirilir (Aktaran Özkişi, 2013b, s. 897). Profesör David Gauntlett Butler'ın görüşünü şöyle yorumlar:

“Toplumsal cinsiyet bir performanstır; evrensel anlamda kim olduğundan çok belli zamanlarda ne yaptığınızdır. Butler, geleneksel olsun ya da olmasın bir toplumsal cinsiyet performansına güvendiğimizi savunur; dolayısıyla toplumsal cinsiyet performansı sergileme sorunu değil, performansın alacağı biçimdir. Bu konuda farklı olmayı seçerek toplumsal cinsiyet normlarını ve maskülen/feminen ikiliğini değiştirebiliriz. Bu şekliyle kimlik düşüncesi serbestçe hareket eder ve bir ‘öz’e bağlı değildir. Ondan ziyade bir performans ve queer teorisinin kilit fikirlerinden biridir. Bu açıdan bakıldığında kimliklerimiz, toplumsal cinsiyet yüklenmiş olsun ya da olmasın, kendine ait içsel bir ‘öz’ değil, performanslarımızın dramatik (nedeni değil) sonucudur.” (Aktaran Özkişi, 2013b, s. 897).

Postyapısalcı feminizme göre kadın ve erkeğin kendi kimliğini seçebiliyor olması, toplumsal cinsiyetin kişiye göre değişkenlik gösterebileceği fikri müzikte her kadın icracının toplumsal cinsiyet algısından farklı oranlarda etkilenebileceği şeklinde yorumlanabilir.

Sonuç ve Tartışma

Kadın ve erkek vücudunun fiziksel özellikleri icraya avantaj ve dezavantajları bakımından karşılaştırıldığında solunum sisteminde akciğer kapasitesi, kas sisteminde kuvvet, sinir sisteminde heyecanlı olma halinin daha az olması sebebiyle erkeğin avantajlı olduğu söylenebilir. Solunum sisteminde karın boşluğunun daha çok genişlemesinin diyafram kullanımı açısından, kas sisteminde eklemlerde sürtünmenin daha az olmasıyla esneklik konusunda ve sinir sisteminde motor sistemin daha süratli çalışmasının çabukluk ile ilgili kadınlara avantaj sağladığı söylenebilir.

Yapılan görüşmeler sonucunda kadın icracıların fiziksel olarak erkek icracılara göre zorluk çekmedikleri, görüşme yapılan erkek icracılar tarafından eğitim ve meslek hayatları boyunca kadın icracıların toplumsal cinsiyet algısıyla zorluk çekmedikleri, bu zorluğun yalnızca aile ve çevre tarafından oluşabileceği söylene de kadın icracıların, kendi yaşadıkları ya da çevrelerinde yaşanan toplumsal cinsiyet algısı kaynaklı sorunlar olduğu görüşüyle bu sorunların kadın icracıların eğitim ve meslek hayatlarını etkilediği sonucuna ulaşılabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet algısının yalnızca günümüzde değil tarih boyunca müzikte kadının ve erkeğin konumunu etkilediği çalgı seçiminde, müzik eğiti-

mine erişim hakkında ve mesleki hayata devam edilmesi gibi konularda kendini göstermektedir. Bakır üfleme ve vurma çalgı rahlelerine kadın ve erkek sayısını karşılaştırmak üzere bakıldığında erkek icracı sayısının belirgin şekilde fazla olduğu pek çok orkestrada pek çok rahlede fiziksel hiçbir yetersizliği olmamasına rağmen kadın icracıların yer almadığı görülmektedir.

Tarih boyunca toplumsal cinsiyet algısıyla müzik eğitimine eşit şekilde erişim hakkı sekteye uğrayarak, yaratıcılık ve icracılık yetersizliği yargısıyla değerlendirilen, fiziksel özelliklerinin hiçbir olumsuz etki ya da eksiklik yaratmadığı görülen kadın icracılar, toplumsal cinsiyet algısından ne kadar az etkilendikleri ölçüsünde erkek icracılar kadar müzik dünyasında yer edinebilmektedirler.

Kaynaklar

- Ağaoğlu Canay, D. (2015, 31 Ocak). Müzik ve cinsiyet üzerine. *Musiki Dergisi*. Erişim adresi: http://www.musikidergisi.com/haber-4073-muzik_ve_cinsiyet_uzerine%E2%80%A6.html.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ecevit, Y. (2003). Toplumsal cinsiyetle yoksulluk ilişkisi nasıl kurulabilir? Bu ilişki nasıl çalışılabilir?. *C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi*, 25(4), 2003 Özel Eki. Erişim adresi: <http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/495.pdf>.
- Ersoy Çak, Ş. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (Bahar 2013). Avrupa müzik çalışmalarında kadın. *Porte Akademik* (Toplumsal Cinsiyet), (6), 54-60. Erişim adresi: http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/6.-say%C4%B1/porte_akademik-6-5.pdf
- Gültekin, M. (2014). *Bilimsel araştırmalarda kadın-erkek farklılıkları* [e-kitap]. Bursa: Aile Akademisi Derneği. Erişim adresi: http://turkiyeaileplatformu.com/wp-content/uploads/2014/07/arastirma_kadin_erkek_farkliliklari.pdf
- Helvacı, A. (2015, Mayıs). Sağlıklı yaşam, etkili konuşma ve şarkı söylemede doğru nefesi kullanma ve öğrenmeye yönelik uygulamalar. *Uluslararası Sanat ve Sağlık Sempozyumu*'nda sunulan bildiri, Medipol Üniversitesi, İstanbul.
- Koç, H. ve Yüksel, O. (2015). Kadınlarda Fiziksel Ve Fizyolojik Performansın Değerlendirilmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9, 1-9. Erişim adresi: http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_/9/239-250.pdf
- Özdemir R. ve Küçüköğlü S. (1993). Bayan sporcularda menstruasyonun sürat ve dayanıklılığa etkisi. *Spor Bilimleri Dergisi*, 4(4), 3-9. Erişim adresi: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sbd/article/viewFile/5000092568/5000086053>
- Özkişi, Z. G. (2013a). Kadın besteci sorunu: Cinsiyet rollerine ve kadınların yaratıcılıklarına ilişkin yargılar. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8, 3, 449-470. Erişim adresi: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-142>

3933044.pdf

Özkişi, Z.G. (2013b). Müzik disiplini bağlamında feminist müzik teorisi ve cinsiyet semantiği. *Turkish Studies*, 8(12), 889-961. Erişim adresi: http://www.turkishstudies.net/Makaleler/341035814_60%C3%96zki%C5%9FiZeynepG%C3%BCl%C3%A7in-sos-889-961.pdf.

Sakar, T., Özkan, H., Saraç, M. N., Atabey, K. ve Nazbak, M. (2015). Öğrencilerin menstrüasyon dönemindeki kültürel davranış ve uygulamaları, *Turkish Family Physician*, 6, 3. Erişim adresi: <http://turkishfamilyphysician.com/wp-content/uploads/2016/07/C6-S3-ogrencilerin-Menstruasyon-D%C3%B6nemi.pdf>.

Sarvan, G. ve Sarıboğa, B. (2017, Temmuz 17-19). Eğitim yıllarından profesyonelliğe, üfleme ve vurma çalgı çalan sanatçılarda cinsiyet kavramının etkisi. *Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı* içinde, KKTC.

Beşiroğlu, Ş.Ş. ve Koçhan, G. (2009). Çeng: Bir çalgının toplumsal cinsiyet -üzerinden kadın simgesi olarak Kuzey Hint, Timur ve Osmanlı saraylarındaki görsel malzemeler üzerinden değerlendirilmesi. Z. Dilek, M. Akbulut, A. Uçan, Z. Bağlan Özer, R. Gürses, B. Karababa Taşkın (Yay. Haz.), 38. *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi-Bildiriler (Cilt 1) içinde (s. 127-139)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Erişim adresi: <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/M%C3%9CZ%C4%B0K-K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9C-VE-E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M%C4%B0-1.-C%C4%B0LT.pdf>.

Tunçdemir, İ. (2004). Müzik sanatında kadın olgusu, yaratıcılığı ve besteciliği. A. Güçhan (Ed.), *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri* (Cilt 2) içinde (s. 275-284). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Erişim adresi: http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Tuncdemir_4.html

Uyar, Y. M. (2013). Türkiye’de caz müziğinde kadın: çalgı icracılığına toplumsal cinsiyet merkezli yaklaşımlar, *Porte Akademik (Toplumsal Cinsiyet)*, (6), 86-97. Erişim adresi: http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider/181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/6.-say%C4%B1/porte_akademik-6-9.pdf

Elektronik Kaynaklar

Ankara Devlet Opera ve Balesi. (t.y.). <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx>.

Antalya Devlet Opera ve Balesi. (t.y.). <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx>.

Antalya Devlet Senfoni Orkestrası. (t.y.). <http://antalyasenfoni.gov.tr/sanatcilar/>

Bavarian Radio Senfoni Orkestrası. (t.y.). <https://www.br-so.com/orchestra/instrumentation/>.

Berlin Filarmoni Orkestrası. (t.y.). <https://www.berliner-philharmoniker.de/orchester/>.

Boston Senfoni Orkestrası. (t.y.). <https://www.bso.org/brands/bso/about-us/musicians/bso-musicians.aspx>.

Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası. (t.y.). <http://www.bursasenfoni.gov.tr/>

- tr/orkestra/artist.
- Chicago Senfoni Orkestrası. (t.y.). <https://cso.org/about/performers/chicago-symphony-orchestra/>.
- Cleveland Orkestrası. (t.y.). <https://www.clevelandorchestra.com/About/Musicians-and-Conductors/Meet-the-Musicians/>.
- Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası. (t.y.). <https://www.cso.gov.tr/orkestra.html>.
- Dresden Staatskapelle Orkestrası. (t.y.). <http://www.staatskapelle-dresden.de/staatskapelle/orchestermitglieder/>.
- Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası. (t.y.). <http://senfoni.eskisehir.bel.tr/orkestra.php>.
- İstanbul Devlet Opera ve Balesi. (t.y.). <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx#>.
- İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası. (t.y.). <http://www.idso.gov.tr/kategori/5126-orkestra-sefi>.
- İzmir Devlet Opera ve Balesi. (t.y.). <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx>.
- İzmir Devlet Senfoni Orkestrası. (t.y.). <http://www.izmirsenfoni.gov.tr/Orkestra>.
- Leipzig Gewandhaus Orkestrası. (t.y.). <https://www.gewandhausorchester.de/en/orchester/>.
- Londra Filarmoni Orkestrası. (t.y.). <https://www.lpo.org.uk/about/musician-biographies/>.
- Londra Senfoni Orkestrası. (t.y.). <https://lso.co.uk/orchestra/players.html>.
- Mersin Devlet Opera ve Balesi. (t.y.). <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx>.
- Metropolitan Opera House Orkestrası. (t.y.). <http://www.metopera.org/Donor-List/Donor-Levels/Orchestra/>.
- Royal Concertgebouw Orkestrası. (t.y.). <https://www.concertgebouworkest.nl/en/musicians>.
- Rusya Ulusal Orkestrası. (t.y.). <http://russiannationalorchestra.org/about/musicians/>.
- Samsun Devlet Opera ve Balesi. (t.y.). <https://secure.dobgm.gov.tr/opera2013/devopera.aspx>.
- San Francisco Senfoni Orkestrası. (t.y.). <https://www.sfsymphony.org/About-Us/Musicians-Conductors/Members-Of-Orchestra.aspx>.
- T24. (27 Ekim 2014). Bach'ın bestelerini aslında karısı Anna Magdalena mı yaptı? Erişim adresi: <http://t24.com.tr/haber/bachin-bestelerini-aslinda-karisi-anna-magdalena-mi-yapti,275168>.
- Viyana Filarmoni Orkestrası. (t.y.). <http://www.wienerphilharmoniker.at/orchestra/members>.



An Analysis of the Problems Zeki Müren's and Bülent Ersoy's Queer Masculinity/Femininity Performances

Ecenur Güvendik*

Abstract

In Turkish culture people like to watch/listen musicians who owned arabesque and Turkish classical music as their music genre and we can show Zeki Müren and Bülent Ersoy as greatest examples for that kind of music. About these two musicians, there is another important issue. Both of them confused Turkish people's minds about traditional gender roles in Turkey; Zeki Müren known for his sexual orientation for young boys and feminine style and Bülent Ersoy had a gender-change surgery in 1981 -in England- and become a first trans-gendered singer in Turkish Republic. Both, Ersoy and Müren faced with problems in creation of coherent relationship between their musical performances and private life. To add, their standpoint in front of LGBTI individuals differs into Turkish society. This article aims to explain and analyze the reasons behind several problems which related with queer performances of Ersoy and Müren by giving a brief description of their backgrounds and speeches.

Key Words: Queer Musicians, Zeki Müren, Bülent Ersoy, Turkish Music, LGBTI

Introduction

Turkish people always known for their strong emotional worlds, they would like to find themselves into the lyrics of songs, doesn't matter which genre they belonged. Western world identifies Turkish classical music and arabesque as traditional types of Turkish music, in addition to Turkish folk music, and they were partially right. Bülent Ersoy and Zeki Müren were seen

* MS Student, METU Gender&Women's Studies, ecenurguvendik@gmail.com.

as successful and popular representatives of Turkish classical music/arabesque music genres. Their music career intersected in Maksim Gazinosu (the most prestigious night club in İstanbul before late 1980s); once Ersoy was a second lead male singer, after Zeki Müren. Their relation in music also had an effect on their challenges in codes of masculinity in Turkey with their public character. The feminine image that Müren created was really extraordinary at his time - he was appeared in costumes or accessories that challenged established masculine dress codes; such as mini-shorts, ostrich feathers or sequins or wore hairstyles or bracelets and earrings that were normally seen on women. Ersoy had appropriated an image with which the audience was already familiar, through Zeki Müren, who maintained it until late 1960s, when he adopted a feminine style. It would not be wrong to say, while Müren was adopting a feminine image, Ersoy was taking on Müren's previous one (Altınay, 2008). To add, Selen Eser argues that their queer identity only can be existing on stage. The stage is a space that dilutes homophobia/transphobia, if not erasing it, until the end of a show. Queer bodies pertain to a subjectification onstage, as seen in the works of Müren and Ersoy as they sustain their absence off stage because of the subjectification that the queer entails. In Turkey, these performers fill a sense of lack by producing willful queer responses through their presence onstage and absence offstage. They do this through the very elements bound to notions of representation, such as language or discourse, and visibility or display. These two artists should therefore be understood as representing major challenges to heteronormativity when performing onstage, yet while offstage they subordinate themselves to queer repression (Eser, 2012).

In theoretical frame, their situation fits into Butler's identification of 'gender' in her work 'Gender Trouble'. We saw Butler used the term 'gender' as the process of producing sexed bodies; a way of understanding the structures of power that produce the category of women. Basically, she argues that gender is a kind of improvised performance and within this performance there are lots of ways of differentiating bodies but Western/dominant perspective chose characteristics to differentiate different bodies. In case of queer performances Butler identifies them as revealing the unspoken prohibitions on the basis of heterosexual gender identities, normative gender identities of all kinds, within a theoretical basement (Butler, 1990; Second edition 1999). As a queer performers, both Müren and Ersoy were constricted in their queer visibility by the strict gender roles of the Turkish society and its media tools. I will give a detailed background and details of their queer identity for each singer one by one.

Star performer Zeki Müren (1931-96) can perhaps memorialize as the most revered singer of Turkish classical music in Turkey, even the facts that his cross-dressed style during most of his musical performances and his ho-

mosexuality was an all but open secret. A star on the radio, screen, and television and at nightclubs, Müren queered Turkish masculinity—that is, he performed it convincingly, while also exposing its contradictions. His performances reproduce gender norms in such an ambiguous yet widely celebrated way that the very notion of masculinity comes to seem less oppressive in its demand for conformity. Over his career, he expanded his audience from the urban bourgeoisie who frequented upscale nightclubs, to the rural peasantry who increasingly attended his movies, and finally to include whole families, including children, in his audience through colorful televised music videos (Hawkins, 2016). Müren's artistic excellence in singing, together with his commitment to Turkish classical music, has been held in high regard, and in 1991, he was endowed with the honor of 'State Artist' for his lifetime of musical achievement. Also, he would be called as the "Sun of Art" (Sanat Güneşi), in Turkish society. Müren's iconic status as the Republican ideal of a well-spoken, educated and sophisticated modern Turkish man and gifted artist illustrates the complexity of national identity bound up with paradoxical conceptions of *transvestism* and masculinity. He not only introduced queer to Turkish audiences with his unique style in (cross) dressing but also pioneered the closeting of a public figure's same-sex desire. His gender and sexuality have been an issue of debate since his debut in an hour-long radio program at the beginning of his career in 1951, after which many listeners dwelled on his gender status: Was it a she or a he? (Kahraman, 2003). Müren had a long-term male partner (Fahrettin Arslan) which was locally known in Bodrum - popular touristic town on the Aegean Sea where Müren lived for most of his professional career (Stokes, 2003). After all, Müren never publicly identified himself as a homosexual; such a declaration would likely have negated his tactical moves aimed only one thing; to save his reputation. The Turkish mass media still behave suspiciously on his gender ambiguity and at times questioned him directly. In response, Müren asserted his masculinity under multiple pretexts. For example, responding to questions regarding his clothes, Müren declared, "If women wear trousers, does this mean they are all going to have sex-change operations, too? . . . I don't wear women's clothes. I wear the kind of clothes Caesar, and Baytekin, and Brutus wore" (Stokes, 2003). About Müren's way to save his reputation, Serkan Görkemli (2011) said: Müren's tactics to steer his public image clear of his homosexuality in this manner, through his claim to ancient, allegedly heterosexual masculinity, were also supported by other mass media representations. His films and the newspaper images of him with female stars were constantly available to his audience, fueling the assumption that he was heterosexual.

Bülent Ersoy (1952-present) began performing as a male singer in the restricted political atmosphere of the 1970s. Those years were marked by tensions between official state secularism and Islamism, leading to fears of a reli-

gious revolution, and violent confrontations between left and right wing political parties led to widespread destabilization. In 1971, the year that Ersoy made his first record, a military ultimatum set the stage for a coup as various revolutionary movements. When Ersoy was physiologically male, he would usually wear a white tuxedo or a dark suit and bow tie. Unlike Müren, at the time, he was never appeared in costumes or accessories that challenged established masculine dress codes. It was only after his hormone treatment began that he started to appear on stage in female attire. Arguably because Ersoy wanted to claim the female body, his costumes were particularly revealing. In 1980, after the military coup, when she was singing in a nightclub at the İzmir International Fair, Ersoy did not deny the audience and their desire to see her newly developing breasts. Proving her femininity in this way gave a big result to her - go in prison and served forty-five days inside (Altınay, 2008). In 1981, she went to sex change operation in England (London). This would change her life in ways that she probably never expected. Maybe the well-known speech of Simone de Beauvoir can perfectly describe the situation of Bülent Ersoy, and other transgendered women individuals – “one is not born, but rather, *becomes* a woman”. Even Ersoy had a quiet long journey to become a women, she denied her past. Rüstem Altınay (2008) identifies Ersoy as “a self-proclaimed expert on classical Ottoman music- one of the first Turkish men to undergo sex change and the very first one to ask for female passport, and a hater of transgendered prostitutes”. The issue of having a female passport for Ersoy, is highly political topic. In 1988, Ersoy was permitted by the neoliberal government of Turgut Özal to obtain a female ID and work in Turkey. It is clear that she had become a showpiece for the Özal government. Before her sex change operation, Ersoy was a very popular male singer and the public had been longing for her comeback as a female singer. Altınay (2008) identifies two different goals of Özal government by saying;

“... giving her a female ID and allowing her to perform in Turkey, the government achieved two goals. First, to increase their own legitimacy, they presented the case of Ersoy as expressing the epitome of personal freedom. Second, by granting Ersoy her work permit the Özal regime differentiated itself from the highly unpopular military regime that had preceded it“.

After the sex change operation, Ersoy was adopted the language of the heterosexist hegemony, develop survival tactics that actually reproduce this hegemony and its strategies rather than resisting against what she was suffered. This can be interpreted as a bargain with the hegemony. Also Rüstem Altınay believed that this bargain is what gives Ersoy’s story its particular significance. It is quite obvious that the political environment of Turkey forced Ersoy and Müren to act carefully. By saying ‘carefully’ I mean being careful in line with the frame of Turkish gender stereotypes. Turkish citizens

and politicians accepted their queer identity and mass media had a great role on this acceptance. In order to avoid an exclusion from the society, both Ersoy and Müren preferred not to support LGBTI members and other excluded groups, in presence of the mass media. In front of LGBTI community, Zeki Müren's partially gender neutral attitude looks better than Bülent Ersoy's insulting attitude towards same sex relationships and gender bender people, except herself (Altınay, 2008).

Discussions

To analyze more, I want to discuss about Bülent Ersoy's homophobic speeches (as a transgendered woman) and Zeki Müren's LGBTI supportive speech examples (even he never confessed that he was homosexual directly), which these two issues were quiet unusual in a context of queer musicians, from my perspective.

In a strict political atmosphere of Turkey in 1980s, Ersoy was the only person who had the power to have her voice heard, as a transgendered woman. What was striking in her attitude was that she was not making a claim in the name of queer people or the trans community—she was only trying to save herself. That makes her to be criticized by LGBTI members. One of Ersoy's speeches we found out a strange way to explain herself as a woman: “My mother thought I was a girl when she was pregnant with me. Maybe that is the reason why my male hormones did not develop.” In her speech, she was clearly rejecting her transgendered identity and the established gender codes. Ersoy's only desire is to be accepted as a woman, in front of the society. To add, she did not have any intention to fight against heterosexism. In one of her interviews with the newspaper *Günaydın* in 1981, Ersoy said: “The people whom I find most disgusting are homosexuals. I am so glad that I am not one” and claimed a female identity who owned a homophobic view. Ersoy might not have that kind of homophobic perspective in her personal life but in front of Turkish press she was acted according to save her professional life - as far as the court was concerned, her efforts were in vain: her performances were banned, and she was unable to work in Turkey, at past. Her right to work -a basic human right- had been violated and she had to work in Germany and France (in Altınay, 2008).

Bülent Ersoy was neither a young “flamboyant boy” nor “the *femme fatale*” in her early post-operation years. Although she was still loved dearly by her audience, her sex change operation was seen as a threat to the heterosexist patriarchal state hegemony during the military regime of 1980s. She was cornered and had to face the tools of the homophobic and transphobic regime, from medicine to law. When she was back on the stage, she did not use the power that she hold we can read in Altınay's criticism “she refused to

use her transgendered status as - as a way to challenge gender codes, heterosexism, patriarchy, nationalism, capitalism, or conservatism. Rather, she refused to acknowledge her transgendered status and gradually started to advance an identity as a conservative, Muslim, nationalist, upper-class woman". Many members of LGBTI community also had a same criticism about Bülent Ersoy but they were not aware of the reality of what Ersoy faced when she went beyond the borders which drawn by the Turkish society and the government (Altınay, 2008).

Discussions related with Ersoy still continuing in today's media. Once she claimed in a TV music competence programme that she would oppose her son to joining the army; facing immediate backlash by the public, at the beginning of 2000s. The discussion ended only after she gave a public apology. This is a strong reminding to her about the initial bargain: she would accept the norms in order to be accepted. Unfortunately, the more she reproduced the dominant discourses, including the homophobic and transphobic ones, the more social acceptance she enjoyed.

The homosexuality of Zeki Müren was always questioned since he cross-dressed during his stage performances. Kaan Arer (2015) analyzed speeches of Müren in his work and showed these two sentences as an example of homosexuality into Müren's speeches;

"I don't have a liberty to tell my love to my lover, like everyone else. I explored famous people of the world in area of art, more than %80 of them were gay, so that a person can have two souls together. I do not name it as a mistake, rather I named as a richness of soul. To have female and male souls at one time and live without disturbing anyone or not to be a wrong example through people around is a situation even not grounded by laws" (in Arer, 2015).

Discussion of Müren remarks on the apparent contradiction: he presents as queer or feminine in a culture with rigid norms of masculine dress—even for performers—yet is revered as a national treasure. Film historian Umut Tümsay Arslan draws on Nurdan Gürbilek's analysis of Turkey's "masculinizing struggle" to find in Müren's cinema appearances a figure who survived the abjectness of Turkish people masculinity. Zeki Müren's homosexuality was an open secret that produced what he had to offer the imagination:

He was never openly referred to as "gay." This censored text is constantly at work in Zeki Müren's image. While on the one hand enabling fears of effeminacy, loss of masculinity, or fixation in childhood to be played out in relation to domineering characters, this secrecy on the other hand, turns homosexuality into a libidinous investment that is not publically acceptable (Arslan, 2011).

Müren exhibited queer tendencies onstage but his closeted sexuality is part of the text and amounts to what Selen Eser called "work of sacrifice" where Müren's "gender ambivalence remained existential to his stage performance

and his work, for which he sacrificed his queer subjectivity offstage. Between the 'manly' and the 'unmanly', the ways by which he managed his queer subjectivity are emblematic, exemplary and perhaps indicative of an economy where his work of sacrifice was rendered valuable".

To add an important point, Göksenin Çakmak – very old close friend of Zeki Müren – gave an interview about his memories and private life of Zeki Müren in 2014. Çakmak identifies Zeki Müren as "passive gay" and underlined that the honesty is the reason of why did Turkish society loved Müren that much. He mentioned Müren's secret memories with many male partners in his interview (in Çınar, 2014).

After a performing career of over 40 years, Müren remains an icon and inspiration for younger artists and queers in Turkey (Eser, 2012). Müren recreated his life with his fascination for the stage. Even his death took place on stage. On 24 September 1996, he was called for an honorary ceremony by the state broadcaster (TRT), where he was presented with the microphone with which he first sang on the radio. Five minutes after this ceremony, while the live broadcast continued, he suffered from a heart attack and died on stage. His body was carried on the grave with prayers, mourned by crowds of fans from all sections of the Turkish society.

Conclusion

Even both of these two musicians can be categorized under the title of queer Turkish musicians, their treatments through Turkish society's recognition of LGBTI identity were differs, also, the thoughts of their homosexual and heterosexual audiences. For that, Fausto's statement from her book 'Sexing the body' fits very well. She stated that labelling someone as a man or a woman is a social decision (Fausto-Sterling, 2000). Social decisions created the dualism between sex and gender and author mentioned about developmental system theorists who rejects dualisms at all. Also I think there is a dualism in comparison of Turkish society and LGBTI individuals' perspectives, but not a biological type. From the perspective of their heterosexual audience, Müren and Ersoy were loved as artists because of their musical success, mainly. However, as the discussion above illustrated, the maintenance of their status as household icons depended on what Rüstem Altınay (2008) calls a "bargain with the heterosexist hegemony"; that is- as Altınay said "they were popular and successful as long as they could project and reaffirm their audience's expectations regarding heterosexual normativity and gendered decency".

Furthermore, this bargain with the heterosexist hegemony worked for both musicians: Müren and Ersoy remained popular and enjoyed commercial success, while their heterosexual audience saw its values regarding gender and sexuality, religion, and nation, affirmed through their mass-mediated public

image and performances (Görkemli, 2011). From the perspective of the homosexual audience, Müren and Ersoy's bargain with the heterosexist hegemony is seen as having negative consequences for this particular segment of the Turkish audience, since it meant distancing, denial, and erasure of LGBTI existence, fueling heterosexism and homophobia in Turkish society. To return in main aim of this article, we can say that queer performances of Ersoy and Müren and their contributions stand in individual level rather than a massive support to overcoming Turkish society's gender stereotypes because of their personal struggles related with their music career, personal life and Turkish government.

References

- Altınay, R.E. (2008). Reconstructing the transgendered self as a muslim, nationalist, upper-class woman: The case of Bulent Ersoy. *Women's Studies Quarterly*, 36(3/4), 210-229.
- Arer, K. (2015, Aralık). Zeki Müren queerist miydi?. *GZone Magazine*, 64-67.
- Arslan, U.T. (2011). Sublime yet ridiculous: Turkishness and the cinematic image of Zeki Müren. *New Perspectives on Turkey*, 45, 185-213. doi.org/10.1017/S0896634600001357.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London: Routledge
- Çınar, A. (2014, 6 Ekim). İşte benim Zeki Müren. (Interview with G. Çakmak). *Yurt Gazetesi*'nden aktarım. Erişim Adresi: <http://nostalji24.blogspot.com.tr/2015/09/zeki-murenin-hep-yannda-olmus-arkadas.html>.
- Eser, S. (2012). The stage: a space for queer subjectification in contemporary Turkey. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, 19(6), 730-749. doi.org/10.1080/0966369X.2012.674923.
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*. USA: Basic Books
- Görkemli, S. (January 18, 2011). Gender benders, gay icons, and media: Lesbian and gay visual rhetoric in Turkey. *Enculturation: A Journal of Rhetoric, Writing, and Culture*. Retrieved from <http://enculturation.net/gender-benders>.
- Hawkins, S. (2016). Queerly Turkish: Queer masculinity and national belonging in the image of Zeki Müren. *Popular Music and Society* (Online), 1-20. doi.org/10.1080/03007766.2016.1212625.
- Kahraman, H. B. (2003). *Kitle kültürü: Kitlelerin afyonu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stokes, M. (2003). The tearful public sphere: Turkey's "Sun of Art," Zeki Muren. In T. Magrini (Ed.), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean* (pp. 307-328). Chicago and London: University of Chicago Press.



Listening Technology and The Gay Male Body in Azerbaijan

Steven Moon**
Adriana Helbig***

Abstract

This article asks how listening is employed as a tactic of identity preservation and cultivation for young gay men living in Azerbaijan. Drawing on work in sound studies, queer phenomenology, and ethnographic data, I argue that listening devices such as the cell phone functionally alter how the individual is phenomenologically oriented within the city of Baku through directed listening practices. Through what I call “affective exodus,” gay men living in Azerbaijan tap into their bodies’ affective potential and purposefully alter their psychosomatic modes of ‘being’ in Azerbaijan, fostering a gay space within the confines of violence.

Key Words: Azerbaijan, Gender Studies, Phenomenology, Listening, Sound Studies

Introduction

Listening has become an eminent site of musical inquiry, particularly alongside the rise of sound studies. Across disciplines, authors have balanced large-scale phenomenological work on listening, music and sound (Ihde, 2007; Dolar, 2006) with highly localized ethnographic projects (Feld, 1996; Bull, 2007), but are often unable to strike a balance between the two, opting instead for an ontology of listening rooted in either universalism or relativism. Recent studies on aurality privilege the latter, insisting upon an excavation of listening that understands it as historically constituted under colonial economies of power (Ochoa Gautier, 2014). This study, based upon ethnog-

* This article has been produced from the first author's master's thesis (Moon, 2017).

** University of Pittsburgh, srm117@pitt.edu.

*** Prof. Dr., University of Pittsburgh, anh59@pitt.edu.

raphic data collected in Baku, Azerbaijan, proposes yet another phenomenology of listening in order to understand how listening is specifically deployed as a tool of the body which reorients the listener.

Following a brief overview of the history of anti-sodomy law and LGBT rights in the former-Soviet country, the first section of this essay titled 'Listening Elsewhere' argues for the consideration of 'space' as a negotiation between the individual and surroundings, rendering 'space' necessarily multiple in its iterations and allowing for the individual to gain agency. I refer to this as 'affective exodus,' or the intentional (re)creation of particular affects and emotions as a tool for withdrawal from pathological conditions and the preservation of non-normative identity. One interlocutor, Anar, demonstrates this through his targeted consumption of American black femininity via the music of Nicki Minaj. Understanding 'race' as a technology attributed to bodies through the biologizing narrative of African colonization, 'race' circulates as a commodity, and the purchase of race simultaneously perpetuates an exploitative notion of blackness.

Cell phones have become the dominant listening device in much of the world, and their importance to gay men in Azerbaijan is explained in the second section, titled "Technical Manifestations Of Affective Exodus." Karen Barad's agential realist ontology is used in this section in order to explain the embodiment of technics such as the cell phone. Rather than thinking the body as fixed and inherently separate from the objects with which it engages, the body-phone relationship is one of reciprocity and agency, wherein touch, listening, and affect become linked through the repetitive use of the cell phone. In this way, the cell phone-body relationship is critical to the negotiation of space between the individual and the surrounding city.

Homosexuality & Law

The state of affairs for LGBT+ individuals in Azerbaijan has been static since the institution of a new Penal Code in 2001. Prior to Azerbaijan's independence in 1991, it was a state of the Union of Soviet Socialist Republics (USSR), and subjected to union-wide legal administration. According to the Penal Code that was in place from 1960-2000, consensual sexual acts between two men were criminalized, punishable by up to three years in prison (Azad LGBT, n.d.). No such laws existed for sexual acts between women, and non-binary conceptions of gender were not considered. According to the country's primary LGBT rights organization, AZAD LGBT Azerbaijan, it is widely considered that the Penal Code was changed 9 years after independence only in order to gain access to the Council of Europe, whose requirements dictate certain legal reforms, such as the eradication of anti-sodomy laws (Azad LGBT, n.d.).

Such reform has not changed public opinion, however. In 2010, it was reported that two members of the Azerbaijani delegation to the Council of Europe refused to engage in discussions of LGBT discrimination, asserting that “national and culture values” must be upheld, despite their desired integration into Europe (Azad LGBT, n.d.). As such, Azerbaijan has no legal protections for same-sex couples—whose marriages not recognized under the Family Code of Azerbaijan—nor for LGBTQ individuals in the workplace (Van der Veur, 2007, p. 27). Further, Azerbaijani law differentiates between ‘rape’ and ‘violent acts of sexual nature,’ with the prior requiring vaginal penetration. It is thus considered not legally possible for men to be ‘raped,’ only victim of a ‘violent act of sexual nature.’ Azerbaijani legislation is vague in its criteria for these categorical decisions, and thus many sexual assaults go unreported or uninvestigated.

The Azerbaijani legislature and president maintain significant power and influence over public opinion. The dire social circumstances, combined with widespread nationalism channeled through the presidency, causes for few dissenting voices. Azad LGBT Azerbaijani has been relatively inactive since the 2014 suicide of its chair İsa Şahmarlı, who hung himself with a rainbow flag. Only twenty years old, Şahmarlı was the center of the LGBT rights movement in Azerbaijan, and his death brought much public work to a halt. While Azad LGBT Azerbaijani is still active, little political advocacy takes place in the public sphere due to fear of shame, ostracization, and violence.

Listening Elsewhere

I stand at the Sahil metro station in Baku waiting for a potential interlocutor to arrive, leaning against the cement wall and anxiously fidgeting with the strap on my backpack. A rather tall young man wearing sunglasses approaches me, smiling, followed closely by a friend. He says my name aloud, confirming who I am before reaching out to take my hand. I exchange hellos with Fazil—a handshake and simultaneous kisses on the cheek—and I turn to the young man accompanying him. He simply waves, saying in English “Hello, I’m Anar. It is nice to meet you.” Fazil says that he brought Anar along because he studies English at the university, and he would like to meet an American. Spending the rest of the day together and finding our musical tastes to be quite similar—Anar is a devout Nicki Minaj fan—Anar became a close friend and interlocutor for the remainder of my summer in Azerbaijan.

Through Anar’s love for Minaj, as well as other American celebrities, I argue that directed listening practices reorient the body in both local and transnational spaces. Through the purposeful alteration of their acousteme, my interlocutors in Azerbaijan such as Anar consume music from foreign countries in order to sonically know their city surroundings differently, thus reorienting themselves towards others, towards material spaces, and towards

their own gay-Azerbaijani identities. I refer to these directed listening practices affective exodus, or the intentional (re)creation of particular affects and emotions as a tool for withdrawal from pathological conditions and the preservation of non-normative identity. Taking both comfort and discomfort to be affective economies that circulate between bodies, my analysis explores how ‘space’ and ‘place’ are constituted through sound, and how such creations are made conducive to specifically-oriented bodies. That is, how does sexual orientation sonically figure into space?

Space, Place, Sound

The study of “space” and “place” within music studies—largely following the vast sociological literature on the subject—burgeoned in the 1990s and early 2000s alongside the advent of sound studies. Michael Bull has been a leader in the study of sound’s spatial qualities and ability to form “place” out of “space,” or perhaps to eliminate distinctions. Bull notes that technology such as the iPhone causes “space and place [to] lose their cultural specificity” (Bull, 2013, p. 30). David Beer notes that as technology advances, especially following the creation of Apple’s iPod and iPhone, the individual holds more power over their auditory sense of place. Much work by Beer and others has specifically focused upon the city and an urban “acoustic ecology,” to use William Mitchell’s term, to discuss how “these devices allow for a more self-aware construction of the virtual mis-en-scene, as we use these technologies to cultivate linkages between the physical city and our *thinking* of the city” (Beer, 2007, p. 854). Others such as Nicola Dibben and Anneli B. Haake have examined the uses of music as “a tool by which people reconfigure their auditory environment” within an office space, bridging work and leisure, nesting a private auditory place within a public space (Dibben & Haake, 2013, p. 158).

These analyses of listening practices allude to escapism from public spaces through auditory control. The human body’s spatial perception is equally comprised of visual and auditory capabilities, although we often rely upon and thusly privilege the visual as being our primary mode of making sense of the world. Jonathan Sterne notes—and writes against—the significant differences that have been constructed between seeing and hearing, which he calls the *audiovisual litany*. This litany, as deconstructed by Sterne, “idealizes hearing (and by extension, speech) as manifesting a kind of pure interiority,” asserting that vision takes us out of the world while sound places us within it (Sterne, 2003, p. 15). The sonic acts equally in demarcating space, and acts upon our bodies and minds as a force of locative power. This section follows on the trail of this sonic power, and examines the agency of sound and materiality in forming space. As many have argued, the individual makes use of

music as a tool for “reflexively stimulating and regulating particular memories and emotions,” that is, shaping and perpetuating one’s own subjectivity through the agential manipulation of the sound environment (Beer, 2007, p. 854). I assert that queer individuals exercise this agency as a form of affective exodus from the hegemonic ‘hum’ of the city (Atkinson, 2005, as cited in Beer, 2007, p. 859).

Affective exodus draws upon Tobias van Veen’s analysis of exodus in rave culture, which asserts that an “exodus explores alternative unfoldings of being-with-others” (van Veen, 2010). His use of exodus as a model for studying raves is particularly helpful in illuminating the ephemerality of this affective exodus. Van Veen writes,

“Exodus, though flight, is not to be mislabeled as a phantasmatic escape from a *de facto* reality. If anything, the ideological imperatives to enjoy and consume are precisely such an escape, serving as the cathartic performance of approved excess that maintain, through consumption and exhaustion, the economic imbalances of the social order. If anything, it is the belief that sovereign forms of political order represent the precarious subject that is fantasy” (van Veen, 2010, p. 41).

Without falling into the trap of social constructivism, affective exodus helps to reconfigure what this ‘*de facto* reality’ means for the individual, and one might alter that reality rather than existing within or outside its rigid bounds. I am interested in where these bounds lie, who creates them, and where exodus seeks to take us. Van Veen notes that “exodus abandons assigned destinations; it errs away from wherever it should be; it ends up customizing its place with new customs” (van Veen, 2010, p. 41). His use of words such as ‘assigned’ and ‘should’ seems to further assume a hegemonic power even in exodus—the power exodus seeks to escape—that affective exodus subverts. Further, as van Veen notes, such an exodus highlights the subject’s ongoing precarity, their inability to escape such conditions. As such, affective exodus is an engagement with precarity to recontextualize the self.

Listening As Knowledge

Through Stephen Feld’s ‘acoustemology’ and corresponding ‘acousteme,’ we find that ‘space’ isn’t merely what we can see. Feld argues for what space to be understood through sound in what he refers to as the ‘acousteme,’ and the study of ‘acoustemology.’ He writes;

“I am adding to the vocabulary of sensorial-sonic studies to argue the potential of acoustic knowing, of sound as a condition of and for knowing, of sonic presence and awareness as potent shaping forces in how people make sense of experiences,” defining acoustemology as “an exploration of sonic sensibilities, specifically of ways in which sound is central to making sense, to knowing, to experiential truth” (Feld, 1996, p. 97).

To hear is *also* to know. As those with vision can see to know, so too can the blind or visually impaired, or those who close their eyes and listen to the space around them.

The acceptance of ‘hearing to know’ is critical to affective exodus. Affective exodus in the case of gay Azerbaijani men refers to a manipulation of the acousteme—here done through directed music listening practice—in order to (re)create affects of safety and comfort, reconfiguring the surroundings saturated with anti-gay rhetoric and threat to physical safety. This affective exodus imbues conception with emotion, thought with sensation. It is self-induced, called upon through the agential “tuning out” of the heteronormative *hum* of Azerbaijan, to use Beer’s terminology. It functions as sensorial excess, or the ‘affect’ of affective exodus, overriding discomfort with what my interlocutors perceive to be the sounds of a more gay-friendly “elsewhere.”

Black Femininity and American Popular Media

As Anar and I walk into Port Baku Mall, I ask him about his musical tastes.

“Well, I like all types of music,” he says to me, seeming to think quite hard as to what answer he should give me. Following a moment of silence, he says “but Nicki Minaj is definitely my favorite.” I cannot help but smile as a Minaj fan myself. The rapper dominates conversation between us for the following two months—his posts on social media and messages to me constantly quote her newest album, *The Pinkprint*, but also works as old as her 2007 and 2008 mixtapes. When I (repeatedly, to this day) ask Anar about this love for Minaj, he often acts surprised by the question; “Why would you even ask this?” he asks, laughingly. “She’s flawless. Her songs have so much power, they make me feel powerful” (Anar, personal interview, June 28, 2016). He tells me that he likes the masculine edge of not only her lyrics but also her personality. Despite being born in the Caribbean and raised in the city, despite being a black woman living in the midst of American racism, she demands respect and enacts a power usually held by men. Minaj’s black femininity, accessible sonically through her albums but also gesturally in her videos and live performances, becomes a technology for the enactment of power, and the right to demand respect. The act of listening to Minaj is one of self-empowerment, one that reminds him that while the material conditions around him approach pathology, he can sonically reconfigure the city.

American black femininity can be taken as a tangible cultural artifact that is significant worldwide as capital commodity through the body of Nicki Minaj. I find this particular racialized assemblage of gender expression particularly potent in the study of culture broadly, and of other, perhaps more expected artifacts. How is American popular media, especially that of a Black

female performer, consumed by gay men living in Baku, and how do such consumption practices simultaneously reify spatial distance and create local ephemeral spaces or intimacies? In a world of seemingly infinite readily available media, how do these particular performers become so crucial in the personal lives and identity formation of gay men living in a country these artists have never visited? The following analysis asserts that celebrities such as Minaj embody a specific (commodified) brand of black femininity that, as a tangible artifact for purchase and consumption, evokes abstract notions of and subsequent affective experiences tied to the marginalized individual becoming powerful and self-fulfilled.

Cultural artifacts can be understood as a snapshot or “freeze-frame” of cultural processes as they normally flow. This does not, however, insinuate stasis. Rather, it refers to the temporal differentiation of the tangible artifact as removed from its exact moment of production. Constantly reproduced in new temporal and spatial locations, and in new sociopolitical contexts, the cultural artifact indexes its genesis and each subsequent moment since its abstraction as singular, individual. This is to say artifacts exist both ephemerally—they disappear almost immediately following their creation through cultural flow—and permanently—through differentiation as singular artifact and carried across time—and are thus both tied to and free from temporal bounds.

In studying black femininity as such an artifact, the body is crucial to discussing race and gender as they relate to sound. The surfaces of the body, the skin, are a particularly potent site of examination. Sara Ahmed and Jackie Stacey note, “not only is skin assumed to be a sign of the subject’s interiority...but the skin is also assumed to reflect the truth of the other and give us access to the other’s being” (Ahmed & Stacey, 2001, p. 4). It is thus through the flesh that we experience the world, know one another, know ourselves.

Beginning a fleshy analysis, the ontologies and technics of race are paramount to conversations about music and race, which remains a complex and contentious topic. Race has become biologized in the west, particularly through the colonization of Africa, since the late eighteenth century. Alexander Weheliye writes;

Consequently, racialization figures as a master code within the genre of the human represented by western Man, because its law-like operations are yoked to species-sustaining physiological mechanisms in the form of a global color line—instituted by cultural laws so as to register in human neural networks—*that clearly distinguishes the good/life/fully-human from the bad/death/not-quite-human*. This, in turn, authorizes *the conflation of racialization with mere biological life*, which, on the one hand, enables white subjects to “see” themselves as transcending racialization due to their full embodiment of this particular genre of the human while responding antipathetically to nonwhite subjects as bearers of ontological

cum biological lack, and, on the other hand, in those subjects on the other side of the color line, it creates *sociogenically instituted physiological reactions against their own existence and reality* (Weheliye, 2014, p. 27-28, Emphasis added).

This is to say that the category of race is a creation of power that turns phenotype (here, skin tone) into a sociogenic phenomenon (race). The function of race, according to Weheliye, is “to create and maintain distinctions between different members of the *Homo sapiens* species that lend a supra-human explanatory ground (religious or biological, for example) to these hierarchies” (Weheliye, 2014, p. 28). Racism is built into the ontology of race, imbuing skin with social and hierarchical difference.

Race is thusly not biological. In his discussion of race as technics, Julian Gill-Peterson writes that “if race is ‘merely’ a bodily function, it follows that it must eventually be subtracted from the human, that antiracist and postcolonial projects must share the goal of restoring the body to an unraced form” (Gill-Peterson, 2013, p. 410). Citing Latour’s understanding of humanism as purified of technology and race, which resonates strongly with Agamben’s notion of ‘bare life,’ Gill-Peterson draws our attention to the technologies of race, and its importance to talking about bodies, skin in particular. “Race as a technology,” he writes, “entails an affirmation of the capacity wielded by all subjects to retool the future of racialization in a less exploitative, less violent, and less racist way than humanism offers in its zero-sum game of subtraction” (Gill-Peterson, 2013, p. 410). In discussing race and music, and in this case, blackness, the black body must remain central to scholarship. As Anar makes musical choices, his consumption is inextricably bound to the bodies of the artists, to the way those bodies have been marginalized throughout history. In consuming music by black artists, we consume the history of racism in the United States. Black skin carries the history of African colonialism and American slavery, of the Jim Crow South and lynching. It is imbued with the death administered by police, the poverty dispensed by the state, the anxiety induced by whiteness.

Anar’s purchase of black female subjectivities includes associated affects of safety and empowerment, of defiance and strength. While conceptions of race differ greatly in Azerbaijan, and the white/black dichotomy of American racial politics does not reflect the realities of Baku (where there is very little racial/ethnic diversity), Minaj’s gender politic, which balances a hyper-sexual femininity with queer undertones, demands an intersectional approach, one that might affectively shatter the heteronormative hum of Azerbaijan. For Anar and others, Minaj’s black femininity remain an important technic in the preservation of gender identity.

Nicki Minaj was signed to Young Money Entertainment, founded by Lil’ Wayne, in 2009 following the success of three mixtapes. Her first two studio

albums, *Pink Friday* and *Pink Friday: Roman Reloaded* were huge commercial successes, with radio hits such as “Super Bass” and “Starships” allowing Minaj to cross the lines of genre and censorship, maintaining residence in both pop and hip hop. “Radio” and “censorship” as used here both reference the politics inherent to the delineation of genre in the American music industry in particular. Such lines are highly racialized, demarcating the music of white musicians as acceptable and viewing that of black musicians with suspicion and caution. Rap and hip hop, born in 1970s and 80s in the Bronx, is largely understood to be a black genre, a music for youth and black audiences. Contrarily, ‘pop’ music remains whitewashed and benign, void of politics (read: race) and is thus considered more radio friendly. Through creative use of genre and tactful writing, Minaj bridges these genres to gain airtime, an exposure that translates directly into economic gain.

Questions regarding ‘black sound,’ or ‘sounding black,’ and inevitably their answers, can risk falling victim to both social constructivist and biologizing arguments, as outlined above in relation to black skin. But scholars such as Nina Eidsheim have noted the reiterative performativity of timbre and style that create the category of black music. Eidsheim refers to the process of vocal timbre’s racial socialization as ‘vocal choreographies.’ She writes, “people seen as belonging to a certain race are thus assigned particular vocal choreographies; and in performing these choreographies, these persons’ voices sonically align with the racial categories that society assigned them” (Eidsheim, 2012, p. 20). Such studies reveal that black sound, albeit ‘constructed,’ must be taken seriously as a marker of difference and a delineation of genre that results in significant disparities in economic gain between black and white musicians.

If we take Minaj as an example of such differences, particularly her crossover hits such as “Super Bass” or “Starships,” one notices a distinct difference between the fast, heavy-hitting flow of the verses and melodiousness of the sung choruses. Vocal style aside, there is a significant timbral and shift in pitch space between the two structures. The rapped verses, especially in Super Bass, play with accent and vocal timbre to create multiple characters and weave a narrative, yet the inflection retains a masculine edge that Minaj fosters later in her career. But this melodious, sing-songy chorus is largely absent from the albums’ tracks not tailored for the radio. Minaj’s other tracks, especially on her newest album *The Pinkprint*, are representative of her brand of black femininity, a black sound that is dominant, aggressive, and makes claims to masculinity through overt sexual power reserved for the male body.

When I ask Anar about this shift in Minaj’s work, about these distinct stylistic differences, he recalls the first time he heard her music.

“I saw her on the TV at home, the ‘Superbass’ video,” he says. “And I was like...‘who’s this silly bitch out there that’s just about the pink,’ you know, the cute stuff, and I was like ‘yeah, fuck her.’”

I couldn't help but laugh as I heard this. "So you don't know the 'pink' kind of Nicki Minaj?" I asked.

"I don't like her pink style," he replied immediately. "I like her original, like black [style], because it really indicates her as a...true feminist figure." Anar refers to "Roman's Revenge," "Beez in the Trap," and "Did It On 'Em," songs from Minaj's early career that fit within her 'masculine' style, as those which attracted him.

"I was not really aware of [her second album] Roman Reloaded...[but] it was Roman's Revenge and stuff like that [that I liked.] I was like 'you know, I like the way she sings,' because it was my first time listening to a female rapper, and I was like 'you know, she's really better than the male counterparts'" (Anar, personal interview, January 6, 2017).

Minaj's brand of black femininity, imbued with masculine qualities, resists embodiment by women under normative notions of sex and gender. But Minaj's use of a black masculine edge *disrupts* male/female binaries regarding behavior and sexuality, and (re)creates a black femininity that is no longer biologized, but rather acts technically (in the capacity outlined by Gill-Peterson), as an artifact in Sterne's formulation of the term ("a crystallized set of social and material relations"). Anar's association of pink and black with Minaj's stylistic shifts, as seen above, isn't rooted necessarily in his own gendered conceptions of color. Rather, on Minaj's early albums and in public appearances she often wore pink head to toe, sporting brightly colored hair. Her most recent album, *The Pinkprint*, and its associated videos depict Minaj in darker tones, most often in black. This is not to say the change in wardrobe is not influenced by the shift to a more masculine, hard-hitting style. On the contrary, I find Anar's perception to be astute. Minaj's shift towards blackness, broadly construed, raises concerns regarding the masculinization of the black female body, as well as the gendering-male of hip hop.

This masculinization, as Anar perceives it, is precisely why he consumes Minaj's work. Through directed listening practices, the specific brand of black femininity Anar sees in Minaj becomes a technic for embodiment. This works to functionally alter how Anar sees himself in relation to the city around him. His sonic knowledge of space is changed through a purposeful alteration of the acousteme through which he knows the environment, and thus, is able to make an agential move that renders the city again multiple and, now, conducive to non-normative sexuality, if only for a moment.

Technical Manifestations of Affective Exodus

The cell phone is omnipresent in the lives of young Azerbaijanis, much in the way it is for American millennials. In addition to being a primary mode of communication for all, the cell phone is perhaps the only tool finding other gay men. LGBT organizations are few and far between, and marginalized as niche interest groups deemed as lacking political merit. And without gay bars

and clubs, mobile applications become their only way of meeting one another. This section takes the cell phone as an irreducible unit for conducting social analysis in Azerbaijan, and with gay men in particular. Used music streaming, the cell phone is essential to the negotiation of identity through directed listening. Through the music streaming site YouTube, as well as the cell phone used to access it, the first section below asks how technology creates the conditions for an affective exodus. By investigating the relationship between technics, the body, and materiality, this section explicates the ways in which technics contribute to the preservation of a gay identity under an oppressively heteronormative government. Of course, the ability to enact an affective exodus through such technics requires economic capital and access to expensive electronics. My use of affective exodus here reflects only the experience of those with such access. But affective exodus does not require Internet access or an expensive phone/listening device. The alteration of one's acousteme in favor of an affective exodus does not necessitate technical intervention, but can be achieved through spatial relocation, the dampening of one's acoustic environment, or simply singing to oneself. Such directed activities might achieve the same effect/affect. Of course, the use of musical listening technologies is the simplest method for enacting an affective exodus, but this model is not hinged upon a technical reliance.

Affective exodus grants sound itself agency rather than reducing it to the position of passive tool, guided by the human hand without inherent affective capabilities. This "intra-action," in the Karen Barad's sense of agential realist ontology, allows for a more nuanced understanding of "listening" as neither a passive force on the body nor as passive action on behalf of sound. Rather, both act with specific agencies that "intra-act"; "Relations do not follow relata, but the other way around" (Barad, 2007, p. 136-137). This is to say that sound and the body exist together, in constant negotiation: sound requires a body (human or otherwise) to be perceived, while bodies are constantly touched and shaped by sound. Viewed in this way, it is impossible for sound to renounce agency, or rather, have its agency stripped away by human intellectual exceptionalism. Sound demands that it be heard, that it be felt.

The second section examines the body as both a medium and matter. The body is the primary site of affective exodus, as this model does not alter one's spatial location but rather one's orientation towards that space. Here I rely upon Sara Ahmed's *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, which theorizes "orientation" as how we reside in space, and how our "bodies take shape through tending toward objects that are reachable, that are available within the bodily horizon" (Ahmed, 2006, p. 1-2). I make use of Ahmed's queer phenomenology in conjunction with Bernadette Wegenstein's conception of the body as medium. Through a critical reading of Wegenstein's definition of the body as medium, I question *where* and *how* reality is constructed during affective exodus, exploring the role of the body

and its intra-actions with technics.

Technics must be considered not external to the body, but rather, considers technics as bodily prosthetics. I ask *what* and *where* the body is, and how cell phones become integral to the body's negotiation of and orientation within space. By understanding the listening device as embodied rather than additive, I expand upon Michael Bull's work on the iPod, wherein the device acts *upon* the body rather than *as* the body. In combination with the technical analysis from the first section, this section's discussion of bodily orientation grounds affective exodus as a materialist epistemology. Our flesh, our ears, the plastic and metal of cellphones and headphones, brick walls and streetlights: this is the matter of affective exodus, the convergence of media, technics, and the gay male body.

This line of inquiry seeks to answer how such enactments assist in the (re)creation of reality. "Reality," of course, becomes slippery and difficult to pin down. I move away from the social constructivism that surrounds "reality" as being both singular and created by the human mind. While spatiality is perceived and processed through mind and body as one, to reduce it to mere constructivism undermines the material (a/e)ffects that reality has on the body. The assumption of a de facto reality undermines the agency of both human bodies in creating reality and of non-human bodies in acting upon the human and one another. Such a formulation falls under Barad's sense of the *posthuman*, which references not the death of the human, but rather "taking issue with human exceptionalism while being accountable for the role we play in the differential constitution and differential positioning of the human among other creatures (both living and nonliving)" (Barad, 2007, p. 136). In this way, affective exodus is a posthumanist epistemology. This is to say that by taking sound and technics as agential beings that intra-act with the body, the human being is displaced, both ontologically and affectively, from its arrogant centrality within the world.

In relation to Feld's *acousteme*, affective exodus, as applied here, relies upon the able-bodiedness of my interlocutors. Feld writes that he is "adding to the vocabulary of sensorial-sonic studies to argue the potential of acoustic knowing, of sound as a condition of and for knowing, of sonic presence and awareness as potent shaping forces in how people make sense of experiences" (Feld, 1996, p. 97). The *acousteme*, then, is the world we come to know through experiencing sound. By framing my model of affective exodus within Feld's notion of the *acousteme*, I challenge the marginalization of sonic perception and uphold sound as being equal to vision in the human perception and construction of the world.

Throughout the paper, ethnographic material gathered during fieldwork in Baku during the summer of 2016 illuminates my theorizing on the body, cell phone, and affective exodus. This section focuses on Fazil, who studies in Turkey during the academic year. Because he spends the majority of the

year living somewhere he perceives to be more gay-friendly, his uses of affective exodus as self-preservation during the summer months is particularly illuminating for the analysis at hand. Further, his families' wealth, which allows him to study in a foreign country, enables transience unavailable to other interlocutors, such as Anar (above). As such, this section presents differentiating uses of affective exodus, or listening-as-preservation.

Technics and Embodiment

YouTube is a primary service used for music consumption in Azerbaijan. While YouTube functions primarily as a video streaming site, artists and record labels use the platform for posting music videos, and will often upload videos containing a still image and audio tracks. Fans make use of the site to share audio as well, although the legality of this practice under copyright law is questionable. In Azerbaijan, YouTube is very important for streaming music and enacting affective exodus. As a free service available in most countries, YouTube does not require a subscription to use. Streaming services such as Spotify and Apple Music are not widely used in Azerbaijan, as limited financial means make it difficult to purchase monthly subscriptions. Many make use of third-party apps and websites to illegally download audio files from YouTube, which has very little protection against such actions.

Fazil frequently would send me messages on WhatsApp—the primary way we communicated—with YouTube links to his favorite Italian artists. He would tell me that I didn't need to know Italian, that I would enjoy the song anyway.

"Italian music is very beautiful. You don't need to understand the words." For Fazil, Italian sonority enacted this sort of affective exodus. Carrying Italian music wherever he went, Fazil never failed to smile when the word "Italian" left his mouth. Fazil spends the majority of his free time listening to Italian pop artists and dancing in his room. Italy and its language for him is a signal of freedom, of gay salvation, of beauty and aesthetic value. When I ask Fazil about his love for the Italian language in particular, he is often overcome with adoration, unable to find the words to describe it. He just repeats the word *güzel*, "beautiful" until I laugh and tell him I understand: *anladım*. Fazil tells me that from Turkey, it is much easier to travel to Europe than from Azerbaijan, where flights are mostly limited to Germany and England. But in Ankara, he can go to a gay club and dance without feeling threatened. "Bence Ankara daha rahat" ("For me, Ankara is more comfortable"). But as school ends for the summer holiday, Fazil must return home and stay with his family. It is during these moments that Italian becomes even closer to his heart. YouTube serves as his primary access to Italian music and what it represents to him, and such access is dependent upon the cell phone.

Using cell phones for most downloading and listening activities, the consumer interacts in a reciprocal relationship with their devices. A touch on the screen is met with a positive or negative reciprocity—that is, something happens, or nothing happens in return. Like the injured neural pathway that can cause loss of a specific body part’s function, the cell phone is essentially just matter, prone to failure; it fails as the body fails. Farman writes;

If successful, the haptic reciprocity engages the users in a feedback loop that produces sensory-inscribed embodiment. When it fails (i.e., when I press the button and there is no response), this again points toward a kind of reciprocity: negative or asymmetrical reciprocity. My touch confirms that I made contact with the device; however, the device refuses to acknowledge my touch. This is still reciprocity (Farman, 2012, p. 65).

The cell phone, touched by flesh and provoked to respond, becomes re-inscribed and embodied with every use, just as the smooth surface of the screen against one’s finger embodies that user.

As Fazil searches YouTube and clicks on Italian videos or songs, his engagement with the virtual interface acts not only to re-inscribe himself and phone as embodied, but makes use of this reciprocal embodiment to enact an affective exodus. Through his interaction with this medium, Fazil enacts an affective exodus as an embodied epistemology—that is, his way of differently being-in-the-world—that begins at the flesh and ends at cognitive perception. YouTube works in service of achieving this *differently being* as an embodied act of merging the virtual and the material, overlaying the senses with intentionality in order to alter one’s acousteme.

As gay men in Azerbaijan navigate their daily lives, the edges of their body *feel* particularly apparent. His body does not fit here, his skin pressed upon by heteronormative governmentality and social shame. Ahmed writes, “the skin that seems to contain the body is also where the atmosphere creates an impression... Bodies may become orientated in this responsiveness of the world around them, given this capacity to be affected” (Ahmed, 2006, p. 9). The body’s responsiveness to touch is precisely the granting-power for affective exodus. As one feels the surfaces of their body, capitalizing on this affective openness is exactly how to counteract it. In her earlier book *The Cultural Politics of Emotion*, Ahmed describes discomfort as that affect which brings one’s attention to their surfaces. Comfort then is “to be so at ease with one’s environment that it is hard to distinguish where one’s body ends and the world begins” (Ahmed, 2004, p. 148). The world’s beginning, as a spatial referent, is determined through the embodied subject’s perception. As one changes their perception, that beginning can be moved. For the gay man, the alteration of his orientation towards the heteronormative space through intentional listening and the embodied device can push that beginning away from his flesh, placing the world’s beginning outside of himself. This is the

importance of affective exodus. This is the importance of the cell phone as technic and prosthetic.

Body: Medium & Matter

I have outlined above how affective exodus might be considered an embodied posthumanist epistemology. But for a moment we must consider the materiality of the body, of the technics involved in enacting affective exodus, of the end result. Until now, I have used the term “material” to refer to the “real world,” or the physical world. At this point I invite a reconsideration of that materiality/virtual binary in relation to ‘reality’. If we recognize the materiality of virtual spaces, and consider the body—skin and cell phone joined as one—the medium of affective exodus, how might our orientation shift? In what ways must we rethink the body?

Noted above, the body is the primary site of affective exodus—that is, its ‘*where*’ is the body. A phenomenological perspective asserts that all experience is based in, upon, around the body. Bernadette Wegenstein writes, “the body is always our most fundamental medium of knowledge and experience” (Wegenstein, 2010, p. 34). Experience always refers back to the body: its position, orientation, or lack thereof. Knowledge as a process of knowing refers to the body, as does learning; the body must be present, and if it is not, that is perhaps more significant. The body is centered within affect and phenomenology because it is *fundamental*; it is the site of experience.

The danger of focusing upon the body is biological determinism. Critics of materialism and phenomenology reduce processes such as experience and cognition to mere biological matter. It of course cannot be refuted that our biological body is important here: the eyes are necessary for sight, as the eardrum is for hearing. The difference to be drawn though is the difference between the body and embodiment. Wegenstein explains this in the following way:

The specificity of human embodiment can thus be expressed via the phenomenological differentiation between “being a body” and “having a body”: the former, insofar as it designates the process of living body, and first-person perspective, coincides with dynamic embodiment; the latter, referencing the body from an external, third person perspective, can be aligned with the static body (Wegenstein, 2010, p. 21).

Saying that one ‘has a body’ merely comments on the scientific truth that bodies exist. To describe one as embodied, on the other hand, refers specifically to the experience of that body’s being-in-the-world. Human interaction cannot be biologized. The body’s biology merely enables experience: it doesn’t define it. This is not to say, however, that the body’s materiality does not matter. As Barad uses the term, matter is what *matters*. Matter *isn’t*, but it *does*.

When we take the body as material, its fusion with the cell phone as appendage *feels* differently. Without the soapbox of human exceptionalism, flesh and metal, the material and virtual merge much more easily. This merge is crucial to the cell phone as sensory ability. Maurice Merleau-Ponty writes, in his ubiquitous exemplification,

The blind man's stick has ceased to be an object for him, and is no longer perceived for itself; its point has become an area of sensitivity, extending the scope and active radius of touch, and providing a parallel to sight... To get used to a hat, a car or a stick is to be transplanted into them, or conversely, to incorporate them into the bulk of our own body (Merleau-Ponty, 1962, p. 143).

Through its repeated use, its embodiment through a reciprocal-touch relationship, the cell phone is incorporated into the body. As prosthetic of the body that enables interaction in the world, cell phones warrant consideration as a sense in and of themselves. But to move one step further, I suggest that performing gay identity in Baku is dependent upon the cell phone.

Living in a country without gay spaces, where non-normative identity is grounds for complete social shame and ostracization, cell phones are the primary method for finding other gay men. Very few websites or chatrooms exist for people to share information or discuss gender issues in Azerbaijan, perhaps due to government regulation and surveillance. And while the cell phone is not protected against surveillance, many apps use encryption or location 'fuzzing' to hide their users (Hoang, Asano, & Yoshikawa, 2016). Thus, the cell phone is the only option for find other gay men (often through dating apps) and is the primary tool for effecting affective exodus. To be gay in Azerbaijan without access to the gay scene-qua-cell phone is to resign oneself to the heteronormative pressure that reveals one's edges, making him constantly aware of himself.

As such, the embodied gay male's cell phone is crucial to his sexual orientation. Ahmed writes, "if orientation is a matter of how we reside in space, then sexual orientation might also be a matter of residence; of how we inhabit spaces as well as 'who' or 'what' we inhabit spaces with" (Ahmed, 2006, p. 1). As a materialist, posthumanist, phenomenological epistemology, affective exodus relies upon the body and its orientation in space as crucial to its experience and enactment. The body as the primary medium of affective exodus is also the locus of experiencing such an exodus. The medium does not give way to the result, but rather becomes enveloped and reoriented within it. The body *matters*, constantly and without end, in an endless state of becoming and negotiating with space and proximal objects. For the gay body, this must include the cell phone.

Conclusion

For Anar and Fazil, as well as many others not named here, cell phones are tantamount to life in Baku. In addition to finding romantic and sexual partners through dating apps, free and open communication via encrypted third-party apps and music consumption allow them to carve out space conducive to a gay identity. Through Barad's agential realist ontology and Farman's mobile interface theory, there is no delineation between 'real' and 'virtual' space, or between individual versus public space. All space is constantly becoming, influenced by and influencing the individual at every turn. So while space is often constructed and perpetuated as heteronormative, it is not such by default. Much in the same way that Judith Butler suggests gender is performed, and prescribed through repeated action, space is made straight, gay, or otherwise through the purposeful labor of performance (Butler, 1990). Through the specific uses of the cell phone, my interlocutors form their own space, a process which I have called affective exodus. The repetition of these actions continually reinforces specifically-gendered spaces that one inhabits, and thus require perpetual enactment of alternate-space-making.

So much of our lives is organized through the cell phone: it is our calendar and our primary mode of communication with others. It holds our memories in photographs, and it serves as entertainment. But the frivolity of such technology is frequently overstated. Michael Bull notes that through the use of cell phones in public, "transforms representational space into a very specific form of vocalic space—a space of potential intimacy and warmth whilst all else that occupies that space is recessed, transcended" (Bull, 2007, p. 84). Bull points to the potential of technics to create connection between bodies and the world, or between bodies and other bodies, and to transform how space is used and experienced in the process. Beyond transcendence, however, the supposed objectivist construction of 'space' can be rethought, however, as an ongoing process that engages each individual that passes through it. Listeners need not 'transcend' some de facto reality in favor of a sonic escape, but rather can reconfigure 'reality' through directed listening. There is little to say that the world beyond headphones is any more real than that within them.

References

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. & Stacey, J. (2001). *Thinking through the skin*. London: Routledge.
- Azad LGBT. (n.d.). Retrieved from <http://www.azadaz.org/tool-kit/>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.

- Beer, D. (2007). Tune out: Music, soundscapes and the urban mis-en-scène. *Information, Communication & Society* 10: 846-866.
- Bull, M. (2007). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. New York: Routledge.
- Bull, M. (2013). Sound mix: The framing of multi-sensory connections in urban culture. *Sound Effects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 3(3): 26-45.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Casey, E. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena. In S. Feld & K. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 13-52). Santa Fe: School for Advanced Research Press.
- Dibben, N., & Haake, A. (2013). Music and the construction of space in office-based work settings. In G. Born (Ed.), *Music, sound, and space: Transformations of public and private experience* (pp. 151-168). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Eidsheim, N. (2012). Voice as action: toward a model for analyzing the dynamic construction of racialized voice. *Current Musicology* 93, 9-33.
- Farman, J. (2012). *Mobile interface theory: Embodied space and locative media*. New York: Routledge.
- Feld, S. (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bostavi, Papua New Guinea. In S. Feld & K. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91-136). Santa Fe: School for Advanced Research Press.
- Gill-Peterson, J. (2013). The technical capacities of the body: Assembling race, technology, and transgender. *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 1(3), 402-418.
- Hoang, N.P., Asano, Y. & Yoshikawa, M. (2016). Your neighbors are my spies: Location and other privacy concerns in GLBT-focused location-based dating applications. *ICACT Transactions on Advanced Communications Technology (TACT)* 5(3): 851-860.
- Ihde, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (Colin Smith, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Moon, S. (2017). *Listening, elsewhere: Enacting affective exodus in gay Azerbaijan* (Master's thesis). University of Pittsburgh, United States of America.
- Ochoa Gautier, A.M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Sterne, J. (2006). The mp3 as cultural artifact. *New media & society* 8(5): 825- 842.
- Tuan, Y. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Van der Veur, D. (2007). *Forced out: LGBT people in Azerbaijan—Report on*

- ILGA-Europe/COC fact-finding mission*. Netherlands: The European Region of the International Lesbian and Gay Association. Retrieved from https://www.ilga-europe.org/sites/default/files/Attachments/forces_out_lgbt_people_in_azerbaijan_august_2007.pdf
- Van Veen, T. (2010). Technics, precarity, and exodus in rave culture. *Dancecult: Journal of electronic dance music culture* 1(2), 29-49.
- Wegenstein, B. (2010). Body. In W. Mitchell & M. Hansen (Eds.), *Critical terms for media studies* (pp. 19-34). Chicago: University of Chicago Press.
- Weheliye, A. (2014). *Habeas viscus: Racializing assemblages, biopolitics, and black feminist theories of the human*. Durham: Duke University Press.



Toplumsal Cinsiyet ve Müziğe Dair

Şeyma Ersoy Çak*

Özet

Feminist kuramlar kendi içinde farklılaşan yaklaşımlara sahipken, toplumsal cinsiyet (gender) kavramı; feminist kuramları kapsaması ve 'cinsiyet' sorsalsalını odak noktasına almasının yanı sıra ortak eleştirisini sosyal yaşam içerisinde "cinsiyet" sebebiyle ötekileştirilen kimlikler üzerinden kurar. Toplumsal cinsiyet kuramları biyolojik, politik, ekonomik, sosyal ve kültürel bağlamda biçimlenmiştir. Toplumsal cinsiyet ve müzik bağlamında, çalgılar, icra ve performans çalışmaları başta olmak üzere çeşitli araştırmalar yapmak mümkündür. Bu makaleye yön veren temel soru şöyledir: Toplumsal cinsiyet kuramı ne ifade eder ve bu kuramın Türkiye'de müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri ekseninde yapılan araştırmalardaki izleri nelerdir? Araştırmada, müziksel bağlamda toplumsal cinsiyete dair literatür taraması yapılarak, yukarıdaki soruya ilişkin fikirler tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, müzik, müzikoloji, etnomüzikoloji, Türkiye.

About Gender and Music

Abstract

While feminist theories have differentiated approaches within themselves the concept of social gender in terms of covering the feminist theories, as well as establishing common criticism through identities differentiated by "sex" in social life and the focus on the issue of 'gender'. In the context of gender and music, it is possible to carry out various researches with different perspectives, especially musical instruments, performance and performance studies. The fundamental question that guide this article are: What does gender theory mean in terms and what are the traces of this theory in the studies carried out on the basis of disciplines of musicology and ethnomusicology in Turkey? In the research, the ideas related to the above questions were discussed with the data analysis method by reviewing the literature on social gender in the musical context.

Key Words: Gender, music, musicology, ethnomusicology, Turkey.

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ersoyseyma@gmail.com

“Cinsellik, iktidarın kontrol altında tutmaya çalıştığı bir tür doğa olayı veya bilginin açığa çıkarmaya çalıştığı belirsiz bir alan değil, tarihi bir kur-gudur.” MICHEL FOUCAULT

Giriş

Toplumsal cinsiyet ve cinsellik ilişkilerinin politik, ekonomik, sosyal ve kültürel oluşumlardaki etkileri, ilk olarak insan hakları savunucuları tarafından yapılan çalışmalarla gündeme gelmiştir. Bu süreçte, *A Vindication of the Rights of Woman* (Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, 1792) adlı öncü çalışmasıyla Mary Wollstonecraft, (1759-1797), ardından Frances Wright (1795-1852), Sarah Grimke (1792-1873) gibi isimler ve *Seneca Bildirgesi* (Seneca Falls Convention, 1848) Aydınlanma geleneğinde yer alan feminist referanslardan bazılarıdır (Çak Ersoy, 2017, s. 183).

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

18. yüzyıl sonrasında akademik sahada çalışmalar yükselişe geçmiş, gerçek yaşam pratiğinde baskı unsuru olarak algılanan davranış ve fikir kalıplarına karşı çeşitli eleştirel yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu süreçte toplumsal cinsiyet kuramları; kadın hakları savunucuları tarafından kuramsallaştırılmış olan feminizmin dallanıp budaklanan yaklaşımlarından farklılaşarak, cinsiyet merkezinde kadın-erkek eşitliğine odaklandığı bir süreç ve ardından queer kuramın da etkisiyle, heteronormatif yapının eleştirisine yönelik farklı odak noktalarına işaret eden çalışmaları kapsamıştır. 20. yüzyıl. yaşanan dünya savaşlarının değiştirdiği sosyo-kültürel yapı ve ekonomik düzenin yanı sıra teknolojinin ivme kazanması sonucu kitle iletişim araçlarının işlevselleştiği, bireylerin ve dolayısıyla toplumların ‘farkındalık’ kazandığı ve tarihsel kurguda ‘ötekileştirilen’ kimliklerin hak arayışlarına uzanan bir sürecin habercisidir.

Feminist kuramın son kırk yıldaki genel seyri, toplumsal-kültürel kuruluşun dışında bir “doğal”, “biyolojik” ya da “beden” gerçeği olmadığı şeklindeki vurgunun artması yönünde gerçekleşti. Bu bağlamda, bedenin varsayılan “doğallığı” da sorunsallaştırılmaya ve bizzat bedenin kendisinin bu toplumsal cinsiyet sistemine nasıl dahil olduğu araştırılmaya başlandı (Özkazanç, 2015, s. 112).

1970'lerden beri özellikle feminist araştırmacıların kadının toplumdaki yeri üzerine yaptığı çalışmalar, birçok temel soru sorulmasına yol açmıştır. Kadın akademisyenler, erkek bakış açısıyla yapılan ve erkeklerin idare ettiği bir akademik disiplinle mi sınırlandılar? (Farganis, 1989; Rosaldo, Lamphere ve Bamberger, 1974; Koskoff, 1989). Bir kadının, erkek müzisyenler tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde, müzik yazmaya ve icra etmeye girişmesi nasıl olanaklı olabilir? (Beşiroğlu, 2004, s. 247). Kadın ve erkek için kamusal alan ve özel alan ayrımı kimler tarafından, ne şekilde belirlenmiştir? gibi birçok soru alana yönelik araştırmalara öncülük etmiştir. Bu süreçte; edebiyattan, tiyatroya resimden müziğe kadar tüm sanat alanlarında toplumsal cinsiyet temasının izlerini sürebileceğimiz farklı sorun-sallar, kuramsal tartışmalara konu olmuştur. Bu makaleye yön veren temel soru ise şöyledir: Toplumsal cinsiyet kuramı ne ifade eder ve bu kuramın Türkiye'de müzikoloji ve etnomüzikoloji disiplinleri ekseninde yapılan araştırmalardaki izleri nelerdir? Araştırmada, müziksel bağlamda toplumsal cinsiyete dair literatür taraması yapılarak, yukarıdaki soruya ilişkin fikirler sunulmuştur.

1949 yılında Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" biçiminde ifade ettiği toplumsallaşma süreci, kadınlar tarafından farklı biçimlerde dillendirilerek devam etmiştir (Saygılıgil, 2016, s. 14). Beauvoir, kadının erkeğin ezeli "öteki"si olduğunu öne sürerken varoluşçu ben-öteki kavrayışını insanlık tarihindeki kadın-erkek ilişkisine uyarlama çabası içindedir. Aynı zamanda bu ilişki tanımlaması, Levi-Strauss'a dayanır Buradan, kadının var olduğunu ama verili sembolik düzende kendisini ifade etmesinin mümkün olmadığını öne süren Lacan'a geçmek zor değildir (Berktaş, 2010, s. 26). Aslında bu görüşlerin tümünde, kadınlar ile erkekler arasında bir iktidar/egemenlik ilişkisinin varlığı konusunda bir *farkındalık* söz konusudur. Yapısalcı bakışıyla Levi-Strauss'un ilk temel karşıtlık olarak belirlediği ekin/doğa karşıtlığı başta olmak üzere diğer ikili karşıtlıklar farklı düzeylerde şu şekilde sınıflandırılır: Çiğ-pişmiş, biz-öteki, büyük-küçük, kadın-erkek, uzun-kısa, yüksek-alçak vb. (Nar, 2014, s. 38). Ne var ki bu ilişkinin kendisini sorgulayıp dönüştürmeye çalışmak yerine, verili durumu meşrulaştıran zihinsel kurgular üretmekte, dolayısıyla onu ideolojik olarak haklılaştırmaya hizmet etmektedirler (Berktaş, 2010, s. 27). Öznelliği verili olan ve öznel için temel teşkil eden cinsiyet kavramının kendisi, toplumsal-söylemsel bir cinsellik rejiminin ürünü ya da sonucudur:

"Hiç şüphesiz, cinsiyet, -bize tahakküm eder gibi gözüken o faillik ve bizde var olan her şeyin temelinde var gibi gözüken o sıır, ortaya koyduğu iktidar ve sakladığı anlam sayesinde bizleri esir eden ve ne olduğumuzu açığa çıkarmasını ve kendimizi, bizi tanımlayan şeyden kurtarmasını istediğimiz o noktadır- cinselliğin konuşlanması ve işleyişi tarafından zorunlu hale getirilen bir ideal noktadan ibarettir. Cinsiyetin, iktidarla temasının

tüm yüzeyinde ikincil olarak çeşitli etkiler üreten özerk bir faillik olduğunu düşünme hatasına düşmemeliyiz. Tam aksine, cinsiyet, bedenleri, onların maddiliklerini, kuvvetlerini, enerjilerini, duyumlarını ve hazlarını denetimi altına alan iktidarın örgütlediği bir cinsellik konuşlanmasındaki en spekülâtif, en ideal ve en içsel öğedir” (Foucault, 2010).

Betty Friedan 1963 yılında yayınladığı *Feminine Mystique* (Kadınlığın Gizemi¹) isimli eserinde, kadına biçilen annelik ve ev kadınlığı rolleri üzerinden Freud eleştirisi yapar. 1970’de yazdığı *Sexual Politics* (Cinsel Politika²) kitabıyla Kate Millett, feminist literatüre yeni bir kuram kazandırır: Cinsel politika. Burada Millett, ataerkilliğe karşı duruş sergilerken, eğitimde, çalışma hayatında, ailede, toplumda, dinde ve cinsellikte cinsel politikanın işleyişini anlatır. D.H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller ve Jean Genet’ nin kurmaca yapıtlarındaki cinsel stereotipleri ve arketipleri betimleyen edebiyatın içeriğini çözümleme girişiminde bulunur (Saygılıgil, 2016, s. 14). Heidi Hartmann ise 1980’lerde yazdığı *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism* (Marksizm’le Feminizm’in Mutsuz Evliliği³) isimli kitabında, kadınların aile içinde ve dışında ikincil konumda olma nedenlerini açıklaması açısından Marksist analizin yeterli olmadığını dile getirir. 1990’lara kadar toplumsal cinsiyet analizine ilişkin farklı ekoller söz konusudur. Bunların başlıcaları, patriyarkanın kökenlerini açıklamaya yönelik yaklaşım, psikanalitik yaklaşımdan beslenen diğer bir yaklaşım ve Marksist yaklaşım olarak sınıflandırılabilir. 1990’lardan sonra ise “eleştirel erkek çalışmaları” ile “Queer” teori toplumsal cinsiyet çalışmalarında ağırlık kazanmıştır (Saygılıgil, 2016, s. 15). Joan W. Scott toplumsal cinsiyet tanımını, ‘cinsler arasında algılanan farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesi ve iktidar ilişkilerini göstermenin asli yoludur’ şeklinde yapar (aktaran Tuğ, 2016, s.38). Hem ayrımcı, eşitsiz, baskıya dayalı bir toplumsal düzenin adıdır toplumsal cinsiyet, hem bu ilişkinin temellerini oluşturan toplumsal grupları dile getiren bir kategori; ama hem de bu grupların mensuplarının psikolojik ve davranışsal özelliklerine göndermede bulunur. (Saygılıgil, 2016, s. 10) Toplumsal cinsiyet, doğal, sağduyuya ve biyolojik farklara dayanıyormuş gibi görünen birtakım düşünceleri ve temel organizasyon ilkelerini kapsamakla birlikte aslında kültürel olarak yapılandırılmış sistemleri içerir ve değişkenlik gösterebilir. Kadın ve erkek kimliğiyle bağlantılı özelliklerinin tersine, pek çok bilim insanı, ‘tüm günümüz toplumlarının bir yere kadar ataerkil olduğunu ve kadının ikincilliğinin ifadesi ve derecesinin çok fazla değişmesine rağmen cinsel asimetrinin şu anda hayatın evrensel bir gerçeği olduğunu’ söylemektedir (Beşiroğlu, 2004, s. 246).

¹ Friedan, B. (1983). *Kadınlığın gizemi*. T. Mertoğlu (Çev.). İstanbul: E Yayınları.

² Millett, K. (2011). *Cinsel politika*. S. Selvi (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

³ Hartmann, H. (2006). *Marksizm’le feminizm’in mutsuz evliliği*. G. Aygan (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Çağdaş feministlerin çoğu biyolojik cinsiyeti dilsel pratik içinde dayatılan toplumsal cinsiyet rollerinden ayırmayı amaçlar (Hekman, 2016, s. 58). Post-modern feministler ise Aydınlanmacı geleneğe yaslanan düalizmin gereklerinden yola çıkılarak biyolojik cinsiyet tanımı üzerinden toplumsal cinsiyeti kurgulamanın yanlışlığına işaret eder. Bu anlamda, feminizm için önemli olan şey, ilk olarak toplumsal cinsiyetin onu üreten mekanizmaları teşhir etmek için analiz edebileceğimiz bir sosyal inşa olduğu ve ikinci olarak dikotomik cinsiyetçi söylemin yıkılmasının cinsellik konusundaki mevcut söylemi karakterize eden ayrıcalıklı kılmaktan kaçınacak biçimde konuşmamızı mümkün kılacağıdır. Böylece, feminizm farklılaşan bakış açılarının yanı sıra queer kuram da toplumsal cinsiyet kurgularının ifade ettiği ‘cinsiyet’e dayalı çalışmalar için dayanak noktası ya da eleştiri pusulası olarak yol göstermiştir.

Queer teori ne olduğuyula değil, neye karşı olduğuyula kendini ortaya koyar. “Normal”i, normallığı kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgular. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliği üzerine kurulduğu “apaçık” her tür kategorie karşı durur. Toplumsal cinsiyetin de içinde bulunduğu (kadınlık/erkeklik) ikili düşünce yapılarının iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemediğini savunur (Çak Ersoy ve Beşiroğlu, 2017, s. 6).

Foucault, toplumsal cinsiyet kavramının da önceden kurulmuş cinsiyet temeli üzerindeki bir örtü –az ya da çok sabit ve evrensel bir altkatmanın kültürel bir çeşitlemesi– olarak anlaşılması gerektiğini ve performans kavramının bu olguyu tasvir ettiğini söyler. Butler’a göre performans, cinsiyetle toplumsal cinsiyeti dolayımlayan terimdir: “Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansıdır” (aktaran Grosz, 2011). Ayrıca, toplumsal cinsiyet kategorisine; toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasındaki süreksizlik, ürkütücü ve tehditkâr ayrışmayı, erkek bir öznenin kadın gibi davranabileceğini ve kadın bir öznenin de erkek gibi davranabileceğini, heteromerkez talepli queer öznenin, kadınla bağdaştırılan kıyafetleri giyen (drag) öznenin, heteroseksüel norm ve buyrukları hem performatif bir şekilde tekrar eden, hem de onları alt üst eden öznenin yıkıcı ihlallerinden ayıran gerilim, huzursuzluk noktasını ve radikal bağlantısızlık alanını göstermek için ihtiyaç duyar (Çak Ersoy ve Beşiroğlu, 2017, s. 12).

Müzik ve toplumsal cinsiyet belki de çeşitli metodolojileri birleştirerek; bilim tarihinin son yıllardaki feminizm ve müzik çalışmalarıyla kesiştiği üç tarihsel sürece sahip ve bu süreçteki farklı araştırma ve analitik paradigmalara ayna tutan ilk içeriklerdendir. İlk dalga, kadın-merkezli çalışmalardır ve en belirgin temsilcileri arasında Farrer (1975), Cormier (1978), Bowers ve Tick (1985), Briscoe (1986), Pendle (1991), Marshall (1993) ve Neuls- Bates (1996) yer almıştır. Kadın müziklerinin notasyonu ve dökümantasyonunun bir araya getirilmesiyle ilgili bilimsel literatürdeki çalışmalar, kadınların müziksel aktivitelerinin görünür kılınmasıyla ilgili mücadeleyi yansıtır. İkinci dalga, esasen antropoloji, tarihsel disiplin ve folklor tarafından etkilenen –daha top-

lumsal cinsiyet merkezli- çalışmalarla sınırlarını genişletmiştir. Bu sahada, Koskoff (1989), Kelling (1989), Herndon ve Ziegler (1990), Cook ve Tsou (1994) gibi araştırmacılar çeşitli toplumlardaki toplumsal cinsiyet düzenlemeleri, stiller, müzik yaratımı ve performans hakkında araştırmalar yapmıştır. Üçüncü dalga ise feminist teorideki postmodern bilgi, gey ve lezbiyen çalışmaları, kültür ve performans çalışmaları, semiyotik, psikoanaliz araştırmalarının temsilcileri olarak Solie (1993), McClary (1991), Citron (1993) ve Brett ve Wodd (1994) gibi isimlerin sosyal ve müziksel yapı arasındaki bağları anlamaya çalıştığı süreçle gelişmiştir (Koskoff, 2000, p. x). Susan McClary müzik ile cinsiyet ve cinsellik arasındaki bağları ele aldığı metni *Feminine Endings*'te müzikteki ataerkil anlatımı betimlemek için 19. yüzyıl beyaz Avrupalı erkek bestecilerin kompozisyonlarını doğrudan müziksel alıntılar yaparak inceler ve necitede 'eril yüksek kültür üstün kalırken, erotizmin feminen şeytanın dışı vurumu olarak gösterilmesini' protesto eder. (aktaran Özkişi, 2017, s. 64).

Toplumsal Cinsiyetin Müzikoloji ve Etnomüzikolojideki İzleri: Türkiye'de Yapılan Araştırmalara Bir Bakış

Toplumsal cinsiyet bağlamında yapılan çalışmalar antropoloji, sosyoloji, edebiyat, siyaset bilimi, tarih, felsefe, psikoloji gibi disiplinlerin yanı sıra müzikoloji ve etnomüzikoloji araştırmalarında da önemli bir yere sahiptir. En önemli kültürel aktarım öğelerinden biri olan müziksel repertuvar toplum yaşamında var olan toplumsal cinsiyet algısını anlamamız açısından önem taşır. Örneğin; şarkı, türkü vb. vokal müzikler söylendiği bölge ve/veya yakıldığı yörenin ritüelleri, inançları, yaşayış biçimi gibi toplumsal yapı özelliklerinin yanı sıra toplumsal cinsiyet kurguları hakkında da fikirler verir. Müziksel davranışlar, icra performansları, çalgı seçimleri, sözlü eserlerdeki ifadeler, müzik tekniğine yönelik terminoloji gibi farklı konularda izlerini sürebileceğimiz toplumsal cinsiyet sınıflandırmaları, çalgılara yüklenen eril- dişi anlamlar, çalgı icrası ve performans pratikleriyle ilgili terminoloji açısından da (erkek gibi yay çekmek, mızrap vurmak vb.) cinsiyet okumaları için önemlidir. Bir çalgının daha çok kadın ya da erkek tarafından tercih edildiğine dair araştırmalarda belli cinsiyetler ile belli çalgıların özdeşleştiği örnekler karşımıza çıkmaktadır. Herhangi bir müzik nasıl "kadınsı" olarak algılanabilir veya kadın ne derece müzik üretebilir, yapabilir sorgulamaları, müzikli her türlü performansta tekrara tekrar cinsel algının açığa çıkmasının bir göstergesidir. Müzikte tonların, makamların, çalgıların cinsiyetleri üzerine algılar hakkında yapılan çalışmalarda görülür ki, müziksel algının şekillenmesinde etkili olan eril-dişi mücadele, hatta zaman zaman savaştır. (Varlı Doğuş, 2017, s. 104). 1910'dan günümüze- kadınların müziksel etkinliğinin neredeyse hiç görülmemesi ile ilgilenen ilk dönem çalışmalar, kadın müziklerini

toplamaya, sınıflandırmaya ve basmaya odaklanan bir yapıyla karşımıza çıkar. 1965 sonrası antropoloji ve folklordan etkilenen ikinci süreçte, kadın müziği meselesi geniş cinsiyet ilişkileri bağlamında değerlendirilmiş ve son olarak 1985'ten sonra ise özellikle feminist teorideki postmodernizmin etkisiyle kültür ve performans çalışmalarından, semiyolojiden ve psikanalizden etkilenen çalışmalarla sosyal ve müziksel yapı arasındaki bağlantılar incelenmiştir (Özkişi, 2017, s. 63). Bu süreçleri incelerken karşımıza çıkan ataerkil yapının, Osmanlı döneminden itibaren izleri sürüldüğünde sanat eğitiminin, icranın ve/veya üretiminin cinsiyet sınırları dahilinde belirlenmiş toplumsal kurallara dönüştürüldüğünü de farkedebiliriz.

Bu konu, sayıca çok olmayan görsel ve yazınsal metnin incelendiği çalışmalarda verilmiştir. Bu verilerde; Osmanlı sarayı haremde kabiliyetli cariyelerin müzik eğitimi gördüğü ve⁴ sonrasında hanende veya sazende olarak fasıllara katıldığı bilinir (aktaran Aksoy, 2004, s. 268). 16. yüzyıllarda seyyahların gözlemlerinden yola çıkarak dans ve müzik ile ilgili verilere ulaşılmaktadır. Bu seyyahlardan Johannes Lewenklaui'nun 1586 yılında yazdığı ve kişilerin mesleklerini resimlediği kitabında, kadın müzisyenler çeng, kanun, ney, daire, tanbur çalarken görülmektedir (Beşiroğlu, 2003, s. 74). 16. yüzyılda yaşayan ünlü tarihçi Gelibolu'lu Mustafa Ali, *Mevâ'idü'n Nefais fi Kava'idü'l Mecalis* (Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları) adlı Osmanlı gelenek ve göreneklerinden de bahsettiği eserinde kimi çalgıları erkek kimilerini de dışı çalgılar olarak tanımlamıştır. Bu eserdeki dışı çalgılar arasında çeng, kemençe ve def yer almaktadır (Beşiroğlu, 2002). Müzik çalgılarının feminen ya da maskülen olarak addedildiği araştırmalara rastlamak mümkündür. Kuzey Amerika'daki yapılan bir araştırmada çocukların müzik aletleri tercihlerinde toplumsal cinsiyetçilik bağlamındaki stereotiplere aynen sadık kaldıklarını gösteren çalışmalar yapılmış, yetişkinlerin çoğunun flüt, keman, klarnet ve çellou daha feminen, saksafon, trompet, trombon ve vurmali çalgıları daha maskülen olarak niteledikleri tespit edilmiştir (Aksoy, 2004, s. 266-267). 17. yüzyıla kadar Osmanlı'nın çevre kültürlerle olan ilişkisinden dolayı sanatçıların gezgin nitelik taşıdığı ve bu niteliğin özellikle Osmanlı, İran, Kuzey Hint ve Türkistan sarayları ve haremelerindeki yakın kültür anlayışını yarattığı bilinir. Bu süreçte, Bağdat, Herat, İsfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Delhi gibi kültür merkezlerinde yapılmış minyatürlerde sıkça rastlanan sahnelerde kadınlar genellikle; şarkı söylemekte, çeng, kanun, bendir, daire, def, kopuz, Horasan tanburu, rebab, kemençe, ney gibi çalgılar çalmakta ve ellerindeki çarpaya ile dans etmektedir (Beşiroğlu, 2004, s. 248).

⁴ Şeker, M. (1997). Gelibolulu Mustafa Ali ve Mevâ'idü'n-Nefais Fi-Kava'idü'l-Mecalis. Ankara: Türk Tarih Kurumu. Ayrıca bkz. Gelibolulu M. A. (1978). Görgü ve toplum kuralları üzerine ziyafet sofraları 1 (Mevâ'idü'n-Nefais Fi-Kava'idü'l-Mecalis). O.Ş. Gökyay (Haz.). İstanbul: Tercüman.

Müzik tarihinde kadının cinsiyet rolleri açısından tasvirini inceleyen araştırmaların yanı sıra “Müzikta Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu” makalesinde Gülçin Özkişi’nin de belirttiği gibi, kadınlar icra ve performans süreçlerinde olduğu kadar bestecilik sahasında da toplumsal cinsiyet sınırlarını aşmak için sınırlar. Özkişi, Nochlin⁵’in “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusuna ya da Emil Naumann⁶’ın *The History of Music*’teki sözleri: “Müzik tüm sanatların en erilidir, çünkü temelde *yaratıcı* düşünceye dayanır.” mitinin üretildiği felsefe tarihine ışık tutmuş, Rousseau, Kant ve Spchoppenhauer’in yazılarında çıkardığı üç temel noktayı açıklamıştır. Bunlardan ilki, kadınların doğuştan objektiviteden mahrum oldukları; ikincisi, erkeklerdeki özelliklere sahip olmaya çalışan kadınlara destek verilmemesi gerektiği çünkü bunun doğalarına ters olduğu; üçüncüsü ise kadınları kamusal alanda meslek icra etmek üzere değil, evlilik ve annelik çerçevesinde erkeğe yardımcı olmak amacıyla eğitmek gerektiğidir (Özkişi, 2017, s. 69-72).

Müziksel üretim, müziksel üretimlerin icrası, geleneksel ve modern toplum yapılarında müzikli performansların tümünde “kadınısı” roller ataerkil söymlerle yazılmaktadır. (Varlı Doğuş, 2017, s. 99) Performans esnasındaki tavır ve ifadeler, içinde bulunulan kültürün toplumsal cinsiyet inşasını açığa çıkarır. Bu sebeple, müziksel repertuar ve icra pratikleri incelendiğinde oldukça fazla veri elde edilecektir. Performans sergilemek başlı başına bir toplumsal cinsiyet konusudur. Sahnede çalgı ya da vokal müzik icrasında bulunan bir kişi aynı zamanda görselliğiyle ön planda olduğundan cinsiyet temsili söz konusu olur. Sahnede kıyafet, makyaj gibi unsurlarla oluşturulan imaj, performe edilen cinsiyete atıfta bulunur ve bu bağlamda değerlendirilir. Bu minval üzere gelişen düşünce biçimleri, toplumdaki cinsiyet ayrımının kültürel olarak yapılanmış şekli ve müziksel davranış arasındaki bağlantıların araştırılmasına olan ilgiyi arttırmıştır.

Toplumsal cinsiyet üzerine çalışan etnomüzikologlar, alan çalışmaları sayesinde kültürleri incelerken, müziksel performans üzerinden cinsiyet algısını ortaya çıkarmak için çalışmalar yapar. Örneğin, J. C. Sugerman, *Prespa* Arnavutları’nın toplumsallaşma sürecinde şarkı söyleme stillerinin çok önemli olduğunu ileri sürmüş, şarkı söyleme geleneği üzerinden toplumsal yapıya ait cinsiyete ilişkin düşünceleri incelemiştir. Toplumsal cinsiyet ve sosyal ilişkiler konusunu ilk inceleyen araştırmacılarından Sophie Drinker *Music and Women* (1948) çalışmasında antropolojik konulara değinirken, Cecil Sharp (1932-ancak 1920 öncesi yapılan koleksiyon) ve Schiorring (1956-

⁵ Nochlin, L. (2008). *Sanat/cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. A. Antmen (Ed.), İstanbul: İletişim.

⁶ Naumann, E. & Ouseley, F. A. (1986). *The history of music*. London, NY: Cassel & Company.

Selma Nielsen'in repertuvar koleksiyonundan) gibi etnomüzikologlar şarkıcı, konuşmacı, danışman kadınlar hakkında ilk çalışmaları yapan isimler arasında yer almıştır. Béla Bartók ve Albert B. Lord'un (1951) "erkekler" ve "kadınlar"ın şarkılarını tanımladıkları Sırp-Hırvatça şarkı repertuvarı incelemesi önce şiirsel, ikinci defa ise kadınlar ve erkekler tarafından söylenen lirik şarkılar olarak sunulan saha araştırmalarına öncülük ederken, cinsiyet temsillerine vurgu yapması açısından dikkat çekicidir. Etnomüzikologlar, özellikle ilk zamanlar müzikte kadın ve erkek arasındaki sosyal ilişkinin mahiyetinin nasıl olduğu sorusuna Margaret Mead ve Bronislaw Malinowski'nin klasik antropoloji çalışma modelleriyle temellenen araştırma yöntemleriyle müziksel stillerini tanımlarken toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunu incelemişlerdir (Nettl, 2005, s. 410-411).

Örneğin Curt Sachs (1943), saha araştırmasına istinaden kabilelerdeki kadınlar ve erkeklerin şarkı söylemeleri arasındaki ana farkları şöyle ifade eder: Eğer şarkı söylemek tüm insanlık için bir aktivite ise ve insanlar arasındaki en belirgin farklılık da cinsiyet (sex) ise bu durumun müziksel stile mutlak bir etkili olmalıdır. Dans konusunda da erkek ve kadın ayırımının belirleyiciliğini anlatan ve Eskimolar üzerinde yaptığı çalışmadan örnekler veren Sachs, toplumsal cinsiyet sınırlarını iyiden iyiye belirginleştirir (aktaran Nettl, 2005, s. 410-411).

Dünya müziklerini kültürel ve disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirmek, müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların ilgi görmesini sağlamıştır. Bu süreçte, dünya müzik kültürlerinde "müzik ve kimlik," "müzik ve cinsiyet," "müzik ve toplumsal cinsiyet" gibi yeni konu başlıkları gelişmiş, yapılan çalışmalarla gözle görülemeyen ancak çoğu araştırmacı tarafından kabul görmüş olan yakınlıklar ortaya çıkmıştır (Cook, 1999, s. 153). Anthony Seeger, *Suya* erkeklerinin ergenlik çağına geldikten sonra, anneleri ve kız kardeşleriyle nasıl iletişim kurmak için şarkı söylediklerini göstermiştir. Kültürel antropologlar gibi, etnomüzikologlar da halk şarkılarını, esas olarak klasik müzik incelemesine dayalı akademik ölçütlere tâbi tutmaktan ziyade, onları kendi kültür bağlamı içinde inceleme girişimlerine başlamışlardır. Bu sebeple, Avrupa halk kültürlerinde şarkılar doğum, evlilik ve ölüm gibi geçiş törenleriyle ilişkilendirilerek ele alınmış ve toplu olarak yapılan diğer önemli etkinlikler ile aralarında bağlantı kurulmuştur. Charles Seeger, halk şarkısını kendi kültür bağlamı içinde ele alarak, onun başlıca işlevinin, kültürü kuşaktan kuşağa taşımak olduğunu ileri sürmüştür. Seeger, 'kültürel geleneği, kazanılan özelliklerin muhafaza edilmesi' olarak tanımlar ve bunun, insan ile diğer canlılar arasındaki temel ayrım olduğunu belirtir (Seeger, 1950, s. 826). Kültür vasıtasıyla, insan bir önceki kuşağın sona ermesinden, yeni bir kuşağın başlamasına kadar geçen zaman aralığında yaşamış insanlarla iletişimi mümkün kılan "zaman belirleyici" (time-binding) bir gelişme elde eder. Seeger, bu kültür kavramı temelinde, halk şarkıları üzerindeki, etnolojik çalışmalarına başlar.

Ona göre, musiki geleneği kültürün bir fonksiyonudur ve bu gelenek bütünüyle sürekli bir değişim içindedir (Ferris, 1997, s. 87). Alan Lomax, müziksel stil ve kültür arasındaki bağlantıyı tanımladığı altı maddenin ikisinde kadın ve erkek arasındaki cinsel geleneklerin önemi ve üstünlük seviyesinden bahseder. Lomax, kültürler arasındaki müziksel stil farklarının cinsiyetler arasındaki ilişkilerin nitelik ve çeşitliliğine göre önem kazandığını belirtir. (Nettl, 2005, s. 412). George Herzog, halk şarkılarının kullanılış biçimleri ve topluluğun hayatını, geleneklerini yansıtan içeriklerine göre tasnif edilmesinin mümkün olduğunu belirtmektedir. Herzog, halk şarkısının sosyal ortamdaki rolüne dikkat çekerek hem içerik hem de üslubuyla, bir topluluğun geçmiş ve bugünkü durumunu nasıl yansıttığı üzerinde durur (Ferris, 1997, s. 88). Dönemsel bağlamda toplumun kültürel unsurlarını yansıttığından, toplumsal cinsiyet kurgularını bu pencereden incelemek etkili olacaktır. Vural ve İstanbullu'nun, Türkiye'nin yedi bölgesinden rastgele seçilmiş 2030 türkü üzerinde yaptıkları araştırmanın verileri toplumsal cinsiyet araştırmaları için farklı bir perspektif sağlar. Araştırma bulgularında, 293 türkünün açık cinsel çağrışım içeren sözlerden oluştuğu belirlenmiştir. Yedi farklı bölge içerisinde kadın ve erkek ağzından yakılan türkülerin tespiti yapılırken, cinsel içerikli türkülerin %74'ünün erkek ağzından, %26'sının ise kadın ağzından yakıldığı ve erkek ağzından yakılan türkülerin kadın ağzından yakılanlara oranla daha açık ifadeler içerdiği tespit edilmiştir (Vural ve İstanbullu, 2016, s. 92).

Burcu Yıldız, "Müzik Araştırmalarında Toplumsal Cinsiyet Yaklaşımlarına Türkiye Bağlamında Genel Bir Bakış" başlıklı bu süreci incelediği makalesinde, 1992-2012 yılları arasında müzik ve toplumsal cinsiyet alanında 7 doktora, 14 yüksek lisans olmak üzere toplamda 21 adet tez çalışmasının yazılmış olduğunu belirtir. Araştırmalara bakıldığında ise Anadolu'da erkek toplantılarının halkbilimsel incelemesinin yapıldığı bir makale (Dede, 2012), köçekliğin (Kurt, 2007) ele alındığı bir tez (Ersoy, 2007) ve makale (Beşiroğlu, 2006) ve bunun yanında erkek ağzı türkülerdeki kadın imajlarının çalışıldığı bir makalenin (Erdal, 2011) göze çarptığını belirtmiştir. Bu araştırmaya göre İstanbul'daki gay müzisyenlerin konu edildiği yüksek lisans tezi dışında herhangi bir queer çalışmasına rastlanmamıştır (Shidfar, 2006). Bu çalışma bile 'queer' kelimesi ile değil 'gay' sözcüğü ile tarama yapıldığında arama motorunda görülmektedir. Zira, farklı akademik dergilerde yayınlanan toplumsal cinsiyet eksenindeki çalışmaların sayısı 30'u geçmez (Yıldız, 2017, s. 20).

Dilhayat Kalfa, Fatma Sultan (Gevheri Osmanoglu), Kevser Hanım, Leylâ Saz, Vecihe Daryal, Fahire Fersan, Neveser Kökdeş gibi son yıllarda yapılan çalışmalar sayesinde fikir sahibi olunan kadın besteci⁷ ve icracı sayısının özellikle 20. yüzyıl öncesinde pek fazla olmadığı görülmektedir. Kadın besteci-

⁷ Bahsedilen kadın bestecilerin yaşamları hakkında bilgi için Turhan Taşan'ın *Kadın Besteciler* adlı kitabı incelenebilir.

lerle ilgili cinsiyetçi yaklaşımlar ise müzik tarihinde rastlanan örnekler arasındadır. Özkişi'nin temas ettiği tarihçi Yılmaz Öztuna'nın Leylâ Hanım'ın sarayda sultanlarla birlikte gördüğü tehsil neticesinde aydın bir kadın sanatçı olduğunu, "deha sahibi, dâhi doğmuş bir san'atkâr" olmadığını belirtirken, aslında bütün Türk müziği ve şiirinde "deha sahibi kadın" çıkmadığını, zaten bu durumun Batı'da nadir olduğunu eklediği sözler üzerinden açıklamıştır. (Özkişi, 2017, s. 84) Bir başka örnek, Irmak Kaleli'nin kaleme aldığı Evin İlyasoğlu'nun piyano sanatçısı İdil Biret ve besteci Zeynep Gedizoglu ile yapmış olduğu söyleşide Biret'in değerlendirmesinde Brahms'ın ikinci konçertosunu her çaldığında "Bu aslında erkek konçertosudur ama İdil Biret kadın olmasına rağmen bu eserin hakkını verdi" şeklindeki ifadesiyle ortaya çıkmıştır (Varlı Doğuş, 2017, s. 113).

Sonuç Yerine

Toplumsal cinsiyet kuramları, biyolojik cinsiyet tanımlamasındaki kadın-erkek üzerinden meşrulaştırılırken, kültürel olarak 'kadınlık' ve 'erkeklik' rollerinin belirlenmesi hakkında tartışmaların yapıldığı ve birçok disiplinin yakından ilişkili olduğu bir alandır. Toplumsal cinsiyet ve müzik bağlamında çalgılar, icra ve performans çalışmaları başta olmak üzere farklı perspektiflerle çeşitli araştırmalar yapmak mümkündür. Bu sahada, önemli verilerin toplanabileceği bir diğer alan sözlü formların incelenmesidir. Toplum bireylerinin kültürü hakkında çokça veri elde edebileceğimiz halk şarkıları, özellikle söz unsuru incelendiğinde gelenek, ritüel gibi öğeleri içermesinin yanında, 'cinsiyet' teması hakkında da oldukça fazla bilgi verir.

18. yüzyılın son çeyreğinde başlayan feminist düşünce akımının, toplumsal yapı içerisinde ve kültürel bir unsur olarak incelendiği etnomüzikoloji ve müzik tarihi çalışmaları; özellikle kadın müziği kategorisiyle 1970 sonrası süreçte, Susan McClary ve Margaret Sarkissian öncü kadın araştırmacılar tarafından ortaya konulan tartışmalarla gelişmiştir. Türkiye'de mevcut toplumsal cinsiyet ve kadın araştırmaları sayıca az olmasına rağmen, iki ana başlık altında incelenmiş olarak görülmektedir. İlki, müzik tarihinde kadının yeri ve varlığının sorgulanması (besteci, icracı vb. olarak), ikincisi ise cinsiyetlerin müziğin içinde inşaa edildiği roller bakımından (operalarda biçimlenen kadınsı ve erkeksi roller) incelenmesidir. Bunlardan müzik tarihinde kadının varlığı ve konumu hakkında 14., 18. ve 20. yüzyıllardan bazı örnekler olmasına rağmen, sayıca oldukça az olduğu dikkat çeker. Müzik tarihi yazımının erkek egemenliğinde olması ve kadın müzisyen eğitiminin ihmali gibi unsurlar sebepler arasında sayılabilir. İkinci başlık altında, inşaa edilen cinsiyet rollerine bakıldığında ise 18. yüzyıldan beri operalarda kurgulanan şehvetli ve *kadınsı* kurgunun çok dışına çıkılmadığı, 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının müzikle birleştiği videolarda da benzer *maskülen*, *feminen* kurgunun sürdürüldüğü araştırmalara yansımıştır.

Kaynaklar

- Aksoy, B. (1999). Osmanlı musiki geleneğinde kadın. G. Eren (Ed.), *Osmanlı* (Cilt 10) içinde (s. 778-800). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Aksoy, O. E. (2004). Toplumsal ve müzik enstrümanları; İ.T.Ü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'ndaki kadınların enstrüman tercihleri ve bu tercihlerin altyapısı. A. Güçhan (Ed.), *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri* (Cilt 2) içinde (s. 265-274). İstanbul: Türkiye. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Berktaş, F. (2010). Felsefenin kadına bakışı. H. Durudoğan, F. Gökşen, B. E. Oder ve D. Yüksek (Ed.), *Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları eşitsizlikler, mücadeleler, kazanımlar* içinde (s. 23-33). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. (2017). Türk müzik geleneğinde kadınlardan kadınca müzik. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* içinde (s. 139-176). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. (2006). Müzik çalışmalarında 'kimlik', 'cinsiyet', Osmanlı'da çengiler, köçekler. *Folklor/Edebiyat*, 12(45), 111-129.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. (2004). Osmanlı-Türk mûsikisi'nde kadın'ın müzikal kimliği: Timur-Mughal-Osmanlı görsel malzemelerinin müzikal açıdan değerlendirilmesi. A. Güçhan (Ed.), *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri* (Cilt 2) içinde (s. 245-254). İstanbul: Türkiye. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. (2003). Türk müziğinin popülerleşme sürecinde yeni bir tür: kantolar. *Folklor/Edebiyat: Üç Aylık Kültür Dergisi* (Popüler Müzik Özel Bölümü), 9(36), 69-79.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. (2002). Osmanlı musikisi ve kadın. H. C. Güzel, K. Çiçek, S. Koca (Ed), *Türkler* (Cilt 12) içinde (s. 454-463). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Citron, M.J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çak Ersoy, Ş. ve Beşiroğlu, Ş.Ş. (2017). *Bir muhabbet kuşu: postmodern göstergeler ışığında Zeki Müren*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çak Ersoy, Ş. (2017). Toplumsal cinsiyet perspektifinden 2000-2014 yılları arasında Türkiye müzik kanallarında yer alan popüler müzik videolarına bir bakış. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* içinde (s. 177-192). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Çak Ersoy, Ş. ve Beşiroğlu, Ş.Ş. (2017). Avrupa'da müzikoloji alanında yapılmış çalışmalarda kadının varlığı. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* içinde (s. 47-62). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Dede, M.E. (2012). *Anadolu erkek toplantılarının halkbilimsel incelenmesi* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Dede, M.E. (2012). *Anadolu erkek toplantılarının halkbilimsel incelenmesi* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Erdal, T. (2011). Erkek ağızlı türkülerde kadın imajı. *Folklor/Edebiyat: Üç Aylık Kültür Dergisi*, 17(65), 37-52.
- Ersoy, Ş. (2007). *Osmanlı'da toplumsal cinsiyet bağlamında köçekler, çengiler* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Farganis, S. (1989). Feminism and the reconstruction of social science. In A.M. Jagger and S. R. Bordo (Eds.), *Gender/body/knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing* (1st ed., pp. 207-223). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Ferris, W. (1997). Halk şarkıları ve kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax (F. G. Mirzaoğlu, Çev.). *Milli Folklor*, (34), 87-93.
- Foucault, M. (2010). *Cinselliğin tarihi*. H. Uğur Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Hekman, S.J. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve bilgi postmodern bir feminizmin öğeleri*. İstanbul: Say Yayınları.
- Koskoff, E. (2000). *Music and gender*. Chicago-Illinois: University of Illinois Press.
- Koskoff, E. (Ed.) (1989). *Women and music in cross-cultural perspective*. Chicago-Illinois: University of Illinois Press.
- Kurt, B. (2007). Dans erkeği 'bozar' mı? Sinop'ta köçeklik geleneğine kısa bir bakış. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi*, (3), 77-93.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, & sexuality* (1st ed.). Minneapolis-Minnesota: The Regent of the University of Minnesota Press.
- Nar, M. Ş. (2014). Yapısalcılık kavramına antropolojik bir yaklaşım: Levi-Strauss ve yapısalcılık. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, (27), 29-46. DOI: 10.1501/antro_0000000225.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Chicago-Illinois: The University of Illinois Press.
- Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve Queer kuram*. İstanbul: Dipnot.
- Özkişi, Z.G. (2017). Müzikte cinsiyet rollerine ilişkin yargılar: Kanon, getto-laşma ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın besteci sorunu. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* içinde (s. 63-96). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Rosaldo, M. Z., Lamphere L., & Bamberger, J. (Eds.). (1974). *Woman, culture and society*. Standford, England: Standford University.
- Saygılıgil, F. (Haz.). (2016). *Toplumsal cinsiyet tartışmaları*. İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Tuğ, B. (2016). Tarih ve toplumsal cinsiyet. F. Saygılıgil (Haz.), *Toplumsal cinsiyet tartışmaları* içinde (s. 33-50). İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Shidfar, F. (2006). *A psychological approach to gay musicians in Istanbul* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Solie, R.A. (Ed.). (1993). *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Taşan, T. (2000). *Kadın besteciler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Varlı Doğuş, Ö. (2017). Geleneksel ve modern yaşam biçimleri içinde müzik içerikli performanslarda "kadını" rollerin yazımı. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu

- (Ed.), *Kadın ve müzik* içinde (s. 97-118). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Vural, F.G. ve İstanbullu, S. (2016). Cinsel çağrışimli türkü sözlerinin bölgelere göre dağılımı. *Turkish Studies*, 11(18), 79-94.
- Wollstonecraft, M. (2007). *Kadın haklarının gerekçelendirilmesi*. D. Hakyemez (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.