

BAĞLAMA'NIN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN TEMSİLİ

Seval EROĞLU
Songül KARAHASANOĞLU
Sevilay ÇINAR

Abstract**Baglama's Representation in Terms of Gender**

Music has cultural dynamics depending on the community that makes the music. When solving the concepts and actions that frame and ensure the transmission of music, cultural dynamics become apparent. Instruments are one of these cultural dynamics and with their symbolism, their conceptual as well as operational characteristics, they reveal the structure of the community they are used in. *Baglama* is more than just a string instrument. In terms of symbols and representation it provides data on gender.

This paper titled *Baglama's Representation in Terms of Gender* addresses baglama and the representations in baglama performances from a gender perspective. The aim is to evaluate the components of this landscape from a historical perspective; determine, synthesize and analyze, and interpret its socio-cultural characteristics.

The historical data for this research is drawn from compilations and representations in the tradition of Ashiklik produced in Turkey in the last century, written sources concerning baglama, field research, observations and interviews. The examination of the tradition of Ashiklik and the qualities of Ashiks in this tradition exposes struggles of women Asiks in the field; the marks of the general outline of the rural friendly conversation place on the relationship baglama-women. Additionally, private and public representations of baglama and its ratio in educational institutions will be discussed and effects of changes in gender roles influenced by cultural industry and capitalism on women playing baglama will be evaluated. Conclusion and synthesis will be reached by analyzing all the data obtained in this research that constitute performance and relate to baglama in terms of gender findings, traditional norms, symbols, time and place, private - public and official – unofficial.

Giriş

Merriam (1980), *Antropology of Music* isimli çalışmasında müziğin sadece fiziksel bir olgu olmadığını, onun aynı zamanda kendisiyle bağlantılı kültürel içerikle yüklü olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, 4 büyük davranış ses organizasyonu ve üretim içerisinde dikkat çekmektedir: Fiziksel davranış, müzikle ilgili sözel davranış, hem müziğin üretiminde hem de alımlanmasındaki sosyal davranış ve müzisyenlerin seslere yaklaşımına imkân sunan öğrenilen davranıştır (1980:103).

Merriam'ın bu yaklaşımı aynı zamanda performansın içeriğini belirlemektedir. Bu bağlamda, performans, mesaj veren ve dinleyici/izleyici (alımlayan) arasında, kültürel çerçevede kurulan iletişim ağının adıdır. Dolayısıyla, müzik performansı müzik ve müziği kapsayan, çevreleyen, müzikal aktarıma sebep olan her araç, kavram ve eylemin birleşiminden oluşmaktadır. Çalgı da

bu araçlardan biridir. Bu araç aynı zamanda, kültürel ilişkilerde; hatta daha özelleştirirsek sosyal davranış içerisinde diğer iki belirleyici (kavram ve eylem) hakkında bilgi vermektedir. Yani, müzikte kullanılan çalgı, sadece nesne değildir; toplumsal iletişimin aracıdır; anlamlarla yüklüdür ve toplumsal cinsiyet gibi pek çok konuda ipucu vermektedir. Geleneksel bir çalgı olması ve kültürel aktarımın gerçekleştirildiği en etkili ve yaygın araçlardan biri olması sebebiyle bağlama cinsiyet kimliğine dair çarpıcı toplumsal veriler sunmaktadır.

Bağlamanın Toplumsal Cinsiyet Açısından Temsili başlıklı bu makalede, bağlama çalgısının müzik performansındaki temsili cinsiyet kimlikleri açısından ele alınması amaçlanmıştır. Araştırmada toplumsal olarak bağlamaya ve bağlama icrasına yüklenen kimlik görünümü ve bu görünümü oluşturan etmenler tarihsel, sosyal ve kültürel açıdan analiz edilmektedir.

Bağlama, gövde ve sap boyutları yörelere ve repertuar türlerine göre değişen armudî biçimde telli bir sazdır. Duygulu (2014) *Türk Halk Müziği Sözlüğü* adlı çalışmasında *bağlamayı* şöyle tanımlamaktadır: [*Bağlama*] Armudî gövdeli, ağaçtan oyularak veya ince dilimlenmiş ağaçların birbirine yapıştırılmasıyla imal edilen, gövdeye göre en az bir buçuk-iki kat uzunluğunda sapı olan, telli, elle veya tezene ile çalınan halk çalgısıdır (2014:66).

Bağlamanın önceki yüzyıllarda (Aksoy'un ve Gazimihal'in iddiasına göre XVII. yüzyılın sonu veya XVIII. yüzyıla kadar) saz adıyla kullanıldığı bilirse de (elbette farklı adlarla da kullanılmaktadır), günümüzün yazılı literatüründe genellikle bağlama adıyla varlığını sürdürmektedir.¹ Gazimihal (1975) *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* adlı çalışmasında bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

“*Bağlama* nispeti, sazın kendisinden önce perdelere mi, yoksa ... tahta göğüs kapağına mı tercih edilmişti istifhamı keza şimdilik çözülememiştir: çünkü, Anadolu'nun XIV. Yüzyıl metinlerine doğru inildikçe bağlamak fiili kapamak anlamıyla kullanılmış görünüp buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilirdi. Onsekizinci yüzyılda artık sazın kendisine *Bağlama* denildiği biliniyor.” (1975:106)

Sazın Gazimihal'in tespitine göre XVIII. yüzyıldan itibaren *bağlama* adını almasının en belirgin sebepleri arasında *perde bağlamak* eylemi sayılmaktadır. Parlak (1998) *Türkiye'de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri* adlı çalışmasında *bağlama* adının nereden geldiği ile ilgili belirsizliklerin bulunduğunu belirtmekle birlikte, Gazimihal'in tespitinin ihtimali üzerinde durmaktadır (1998:55-57). Erzincan (2016), Türkiye dışında, bu çalgıyı kullanan ülkelerdeki farklı adlandırmalara dikkat çekerek, bağlama adının bağlama düzeninden gelmiş olabileceğini ifade etmektedir (137-138). Kurt (2016) ise, bu noktada farklı bir yaklaşımda bulunarak; *Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı* adlı çalışmasında *bağlama* adının Alevî-Bektaşî topluluklarının cem ayinlerindeki “Deste *Bağlama*” geleneğinden geldiğini vurgulamaktadır (2016:57-64).

Bağlama adının nereden geldiği ile ilgili tartışmalar bir yana, çalgının kendisi ve icrasıyla ilgili tüm verilerin Merriam'ın belirttiği gibi kültürel anlamlarla yüklü olması araştırmanın toplumsal cinsiyet açısından incelenmesine imkân sağlamaktadır. Bu doğrultuda, gerek gözlem, gerekse katılımcı gözlem yönteminin etkili şekilde kullanılabilmesi, elde edilen bulguların ve sonuçların

¹ Sözlü kültür ve sözlü kültür ürünlerinde saz terimi hâlâ kullanılmaktadır. Ancak, günümüzün yazılı kaynaklarında saz genellikle çalgı anlamında kullanılıp, *bağlamanın* dışındaki çalgıları da ifade etmektedir.

² Kurt (2016), *Alevî-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı* adlı çalışmasında *Deste Bağlamanın* art arda en az üç deyişin birbirine bağlanması ile gerçekleşen icraya verilen isim olduğunu vurgulamaktadır (2016:57-64).

güvenilirliğini sağlamaktadır. Bu bakımdan, araştırmacılarından birinin yaklaşık 24 yıldır *bağlama* çalan ve sahada yer alan bir performans sanatçısı olmasının avantajları göz önünde bulundurulmuştur. Araştırmada alan içerisinde gözlemlerle elde edilen, *bağlamanın* nerede, hangi amaçla üretildiği ve kimler tarafından kullanıldığı ile ilgili bilgilerin toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilmesi esastır. Bu amaç doğrultusunda 2016 yılında tarafımızca yapılan mülâkatlardan, alan içerisindeki gözlemlerden, video kayıtlardan ve yazılı-basılı kaynaklardan yararlanılmıştır.

Araştırmadaki analiz ve sentezler, yazılı ve görsel kaynaklarına, videolarına ulaşabildiğimiz veriler doğrultusunda, yaklaşık olarak son yüzyılı kapsamaktadır. Araştırmanın etkinliğinin ve güvenilirliğinin sağlanması için yazılı-basılı kaynaklardan yararlanılmış, *bağlama* çalan 12 kadın performans sanatçısıyla mülâkatlar yapılmıştır. Yapılan mülâkatlar M kodu ile belirlenmiştir. Bu mülâkatlardan biri, kadın zâkirlerle (3 kişi ile aynı anda) yapılan odak grup çalışmasıdır ve M11, M11(1) ve M11(2) olarak kodlanmıştır. M11(2) meseleyle ilgili fikir beyan etmediği için değerlendirme kapsamına alınmamıştır. İncelediğimiz performans sanatçıları ise P kodunu taşımaktadırlar ve M kodları ve numaralarına karşılık gelmektedirler (Örneğin, M1 kodu aynı zamanda P1 kişisini ifade etmektedir). Böylece güvenilir tespitlere ulaşabilmek amacıyla söylemler ve pratikler birbirinden ayrılmıştır. Erkek performans sanatçıları ise EP kodu ile belirtilmiştir. Ayrıca, elde ettiğimiz verilere ek olarak, sahadan farklı kişilerle yapılan mülâkatlar, videolar ve gerek sahnede, gerek sahne dışındaki (performans sanatçısını sahneye taşıyan süreçteki) kişisel gözlemler araştırma kapsamına alınmıştır.

Hem mülâkatlar ve saha çalışmaları, hem de yazılı-görsel kaynaklar aracılığıyla elde edilen verilerden hareketle, araştırmamızda *bağlamanın* toplumsal cinsiyet açısından anlamı ve bu anlamın zaman ve mekân eksenindeki açılımı irdelenmektedir. Bu bağlamda, araştırmamızın kapsamı şu sorular etrafında şekillenmiştir:

- Bağlama* hangi amaçla kullanılmıştır, kullanılmaktadır?
- Bağlama* Anadolu'da semiyotik açıdan hangi anlamlara gelmektedir? Bu anlamların toplumsal cinsiyet açısından önemi nedir?
- Bağlamayı* çalan ve/veya üreten kişilerin cinsiyetinden bahsedilebilir mi?
- Toplumsal roller ve bu kapsamda oluşan mekânlardaki toplumsal cinsiyet dağılımının *bağlama* tercihi ve icrasına etkisi nelerdir?

Elbette bu sorular çoğaltılabilir. Ancak mevcut sorular *bağlamanın* toplumsal cinsiyet açısından nerede konumlandığını tespit etmemizi sağlayabilmektedir. Bu soruların cevapları Türkiye'de son yüzyılda yapılan derleme çalışmalarında; Âşıklık Geleneğinde ve bu gelenekteki Âşık vasıflarında; kadın âşıkların alandaki mücadelelerinde; kırsal alandaki muhabbet mekânlarının genel krokisinde aranacaktır. Ayrıca *bağlama* ile ilgili özel ve resmî temsiller ve eğitim kurumlarındaki oranlar, kültür endüstrisi ve kapitalizmin etkili olduğu toplumsal roller dönüşümünün, *bağlama* çalan kadınlar üzerindeki etkisi değerlendirilecektir.

Türkiye'de Darü'l Elhan tarafından başlatılan ve yaklaşık yüzyıldır hem resmî ve özel kurumlar tarafından, hem de bireysel olarak yapılan derleme çalışmalarında, kadınların performanslarının çok geniş bir çerçevede ele alınabileceğini tahmin etmek pek de zor değildir. Ayrıca, kadın performansının toplumsal roller ve bu roller doğrultusunda kendisine ayrılan alan ile doğrudan bağlantılı olduğu görülmektedir.

Anadolu'da kadınlar müzikal icralarını genellikle eğlenme, davet-çağrı, yas tutma, çocuk bakımı amacıyla gerçekleştirmektedirler. Buna bağlı olarak, kadın ağı ezgileri genellikle, ninniler, gelin çıkarma havaları, asker türküleri, ağıtlar, boğaz havaları, iş türküleri, sözlü oyun ezgileri olarak sınırlandırılmıştır. Kadınlar bu repertuar türlerini belli çalgılarla, beden dillerini kullanarak, vokal icrayla gerçekleştirmektedirler. Altınay (2013:251), "Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzikli Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri" adlı makalesinde kadınların müzikal aktarımlarını leğen, güğüm, kazan, metal tepsi, ibrik, toprak çömlek, kaşık, bardak, fincan, cam bilezik gibi mutfak gereçleri; tef, def (zilli,zilsiz), deblek, delbek, dümbek, darbuka, daire, zil, zilli maşa gibi vurmali çalgılar; *bağlama*, ud, kanun, keman gibi çalgılar vasıtasıyla gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Ancak, Anadolu'da geleneksel müziğimizle ilgili yapılan resmî derlemelerde kadınların genellikle ikinci grupta birlikte anıldıkları görülmektedir. Üçüncü grupta yer alan *bağlama* ile neredeyse tanımlanmamaktadırlar³ Kadınlar geleneksel müzik aktarımlarını ekseriyetle vokal ve vurmali çalgılar (özellikle, def, tef, kaşık, zil) ya da sadece vokal icra ile gerçekleştirmektedirler.

Türkiye'de gerek resmî ya da özel kurumlarla; gerekse bireysel çabalarla yapılan derlemelerde elde edilen bulgular, kadınların geleneksel müzik aktarımlarını nasıl gerçekleştirdikleri ile ilgili detayların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Örneğin, Altay'ın (2015) *Anadolu'da Kadın ve Müzik* adlı çalışmasında Teke yöresindeki boğaz çalma geleneği ile ilgili mülâkatı kadınların çalgıya karşılık olarak boğaz çalma teknikleri kullandıklarını göstermektedir: "Tınsal tasarım açısından boğaz çalma temelde kaval sesini taklit etmeye yöneliktir... Çoğunlukla genç kızların boğaz çaldığı göz önüne alınırsa, sonuç olarak bu edimin, çalgı çalmanın erkeklere özgü olduğu yerlerde, kadınların kaval çalanlara yanıt vermek için boğazlarını bir çalgı gibi kullanmaları olduğu söylenebilir." (2015:55).

Yerel hikâyelerde de bağlama çalan kişinin sıklıkla erkek olduğu belirtilmektedir. Örneğin Altay'ın çalışmasında Fethiye yöresine ait bir yerel hikâye şöyle anlatılmaktadır: "[Gülsüm-Çömlek Kırdıran türküsü...]Yörede üç telli parmakla çalınan ve curayı çalan bir adam varmış; adam curayı o kadar güzel ve tatlı çalıyormuş ki inek sağmakta olan bir kız çömleği kaldırıp yere atmış ve çömlek kırılmış." (2015:64).

Şüphesiz, Anadolu'da böyle hikâyeler çoktur. Ayrıca, 20. yüzyıl öncesinde (Kadın Âşıklar çalışmaları yapılmadan önce) yaşayan kimi saz şairlerinin şiirlerinde sazın kadına olan aşkını anlatan bir müzik aleti olarak görüldüğü belirtilebilir. 16. yüzyıl âşıklarından Karacaoğlan'ın bazı şiirleri bu durumun en bariz örneklerindedir. Aşağıda Karacaoğlan'ın şiirlerinden bir dörtlük bulunmaktadır:

"Santur mu istersin saz mı istersin
Ördek mi istersin kaz mı istersin
Tomurcuk memeli kız mı istersin
Ben senin derdini çekemem gönül" (Artun, 2011:299).

Karacaoğlan'ın dörtlüğü hem cinsiyet kimliğini yansıtmakta, hem de bu kimlikle alâkalı çalgılar hakkında ipucu vermektedir. Buna göre, belirtilen dörtlükte sazı çalan erkektir. Daha önceki yüzyıllarda da böyle örneklere rastlanabilir. Örneğin, *bağlama* tarihi hususunda değerlendirilmeden geçilemeyecek ölçüde önem arz eden Dede Korkut hikâyelerinde sazın kopuz, kolca kopuz adlarıyla ve Dirse Han, Kam Büre Beg oğlu Bamsı Beyrek, Dedem Korkut, Kanlı Koca oğlu Kan Turalı, Uşun Koca oğlu Egrek (Segrek), Salur Kazan gibi erkek isimleriyle anıldığı görülmektedir.

3 Geleneksel müzik kapsamında *bağlama* çalan kadınlar istisnadır. Isparta, Burdur, İzmir, Ankara, Nevşehir, Malatya, İstanbul illerinde yaptığımız gözlemler, mülâkatlar; resmî kurumlar tarafından yapılan derlemeler ve âşıklık geleneği ve kadın âşıklarla ilgili yazılı basılı kaynaklar *bağlama* çalan kadınların sayılarının ne kadar sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Âşıklık Geleneği içerisinde sınırlı sayıdaki *bağlama* çalan kadınların *bağlama* icraları ön plânda değildir, bağlamayı vokal icraya eşlik etme amacıyla kullanılmaktadırlar.

Kadınlar ise erkeklerin kolca kopuz/kopuz icrasına oynayarak karşılık vermektedirler. Diğer bir deyişle, kadınlar kopuz çalma ile değil, oynama eylemi ile tasvir edilmişlerdir (Gökyay, 2007:36, 71, 73, 82, 83, 89, 126, 128, 171, 177, 185). Kısacası, konuyla ilgili örnekleri sunulan tarihsel kaynaklar değerlendirildiğinde, 20. yüzyıla gelene dek *bağlamaya* toplumsal açıdan yüklenen cinsiyet kimliğinin, 20. yüzyıl kadın âşıklarının *bağlamaları* ile varlıklarını ortaya koymalarında yaşayacakları problemlerin habercisi olduğu açıktır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise kadının Âşıklık Geleneği'nin neresinde olduğu sorusuyla karşılaşırız. Şüphesiz, kadın âşıkların bu geleneği alımlama ve aktarım sürecinde yaşadıkları, *bağlama* ile münasebetlerini ortaya koymaktadır. Saz çalmak âşıklar için şart olmasa da, Âşıklık Geleneğinin sürdürülmesinde büyük bir öneme sahiptir. Bilindiği üzere, saz çalan âşıklar ayrıcalıklıdır. Yine de, kadınların *bağlama* ile münasebetleri âşıklık vasıflarının sadece saz çalma şartında aranmamalıdır. Nitekim Artun'un (2011) *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* adlı çalışmasından edindiğimiz aşağıdaki tanım doğrultusunda âşıkların saz çalmalarını sağlayan yan etmenlerin olduğunu görmekteyiz: "Âşıklar, saz çalan, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, bir edebiyat geleneği oluşturan, doğaçlama şiir söyleyen, atışma yapabilen, bade içtiğini belirten veya bu özelliklerin bir bölümünü bünyelerinde toplayan şairlerdir" (2011:3). Artun'un âşıklık vasıflarını işaret ettiği bu tanımlamaya bakıldığında, kadın âşıkları nerede konumlandırırız? Bir başka deyişle, kadın âşıklar bu vasıfların ne kadarını gerçekleştirebilmektedirler?

Çınar'ın (2008) Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar isimli çalışmasından elde edilen ve Tablo 1'de sentezlenen veriler mevcut sorularla ilgili tespitin gerçekleştirilmesi için olanak sağlamaktadır.

Tablo 1. Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar isimli çalışmadaki kadın âşıkların vasıfları ve sayıları⁴

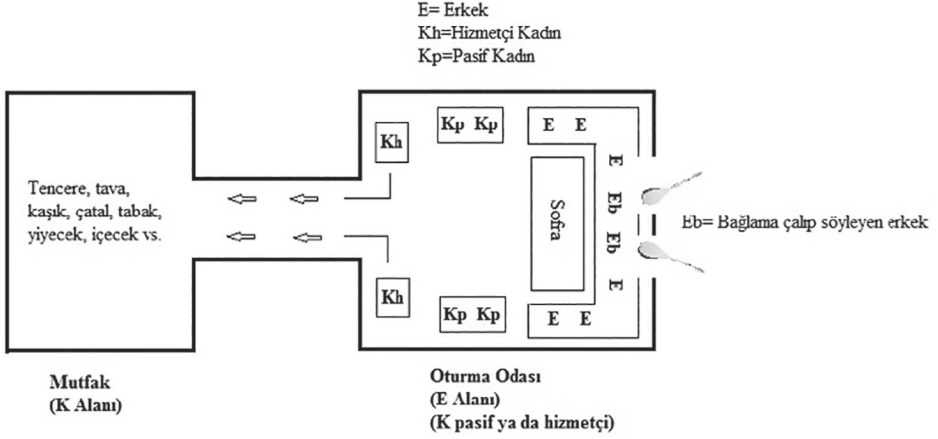
Âşıklık Vasıfları	20. Yüzyıldan İtibaren Âşıklık Vasıflarını Taşıyan Kadın Âşık Sayısı			Toplam
	Belirlenebilen		Belirlenemeyen	
	Evet	Hayır		
Saz çalması	20	4	23	47
İrticâlen şiir söylemesi	7	1	39	47
Usta-Çırak ilişkisi içerisine dâhil olabilmesi	6		41	47
Badeli olması	5		42	47
Gezebilmesi	12	2	33	47
Meclislere katılabilmesi	10		37	47

⁴ 2013 yılında II. Uluslararası Bağlama Sempozyumu'nda Seval Eroğlu tarafından sunulan, 2017 yılında basılan *Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama)* adlı bildirden alınmıştır. Bkz. Eroğlu, Seval. 2017. *Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama)*, Die Baglama in der Türkei und Europa, Das Erste Baglama-Symposium in Deutschland (II. Uluslararası Bağlama Sempozyumu) edit. Nevzat Çiftçi, Martin Greve, Ries & Erler Verlag, Berlin-Deutschland.

Çınar'ın çalışmasından hareketle, yazılı kaynaklarda tespit edilen, dolayısıyla müzik verilerine ulaşılamayan kadınların, âşıklık vasıflarını gerçekleştirebildikleri ile ilgili kesin bilgilere de büyük oranda ulaşılamadığı görülmektedir (Bkz. Tablo 1). Aslında sadece bu tablodaki verileri edindiğimiz çalışmada değil, kadın âşıklar ile yapılan neredeyse tüm çalışmalarda kadınların âşıklık vasıfları ile ilgili özelliklerinin belirlenemediği ifade edilebilir. Bu durum, saz çalmaları da dâhil olmak üzere, çalgı icrasını besleyen, âşıklık geleneğinin belirgin unsurları olan birçok etmeden uzak kalmış olmaları ihtimalini arttırmaktadır. Nitekim bu ihtimaller kadın âşıkların yaşam hikâyeleriyle sentezlendiğinde, saz ile münasebetlerinin sınırlı bir alanda ve sınırlı bir sayıda gerçekleştiği görülecektir. Örneğin, kadın âşıklar kültürel birikim edinmelerindeki en önemli üç faktörden (usta çırak ilişkisine dâhil olabilmek, muhabbet meclislerine katılabilmek, gezgin olma) büyük oranda mahrum kalmaktadırlar. Bu üç faktörden mahrum kalmalarının en önemli sebebi, kadınların özel alanla ve özel alanda sınırlandırılan toplumsal rolleridir. Hal böyleyken, sazını sırtına asıp, köy köy, şehir şehir gezen, kamusal alandan kültürel birikim elde eden, birikimi aktarmak suretiyle saz çalan kişi *erkek* olarak tanımlanmaktadır. Kadın olması durumunda ise, dedikoduya maruz kalması, dışlanması, yaşadığı bölgeden uzaklaştırılması gibi ağır bedeller ödemesi muhtemeldir ki yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki kadın âşıkların büyük çoğunluğunun da söz konusu bedelleri ödemediğini Çınar'ın sahada yapmış olduğu çalışmasında örnekleyebilmekteyiz (2008:207-217). Ayrıca, 18. yüzyılda Malatya Arıvan'da yaşamış olan kadın ozan Şah Sultan'ın mücadelesi (Sultan Hatun) bu durumun en bariz örneklerinden biridir. Şah Sultan yetiştiği yörede döneminin iki ozanı gibi (Derviş Muhammed, Ahmet Âşıkî) Hakk âşığıdır. Derviş Muhammed ve Ahmet Âşıkî ile meclislerde bulunmuştur. Bu durum kimi çevrelerde rahatsızlık yaratmıştır. Şah Sultan'ın ortaya çıkan dedikodular nedeniyle köyünden ayrılmaya zorlandığı ifade edilmektedir (Öztürk, 2015:11). Yani, Şah Sultan yaşamı boyunca Hakk âşığı olmasından çok, Âşıklık Geleneği içerisinde kadın olarak verdiği mücadeleyle anılmaktadır. Bu durumun 20. ve 21. yüzyıla yansımaları da pek farklı olmasa gerektir. Hal böyleyken, kadın âşıkların genellikle kadın meclislerinde-ki bu meclisler özel alanla sınırlandırılmışlardır- *bağlama* çalıp söylemeleri tesadüf olamaz. Çınar'ın çalışmasında belirtilen Güllühan isimli kadın âşığın Âşık Pervânî ile atışma talebinde almış olduğu, *Benim, kız ile mız ile işim yok* (Çınar, 2008:42) cevabının nedeni toplumsal roller; bu rollerle bağlantılı özel ve kamusal alan hâkimiyetinde aranmalıdır.

Bağlama hem kamusal alanda, hem de özel alanın kamusal alana açılan kısmında icra edilmektedir. Kamusal alan geniş bir sosyal çevre ile buluşulan, halka açık yerleri; özel alan ise paylaşımın özel olduğu, sınırlı sayıda insanın yer aldığı mekânları ifade etmektedir. Özel alan aynı zamanda haneyi ve mahremiyeti işaret etmektedir. Mahremiyet derecesi hanenin bölümlerine göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin, salon özel alanın kamusal alana açılan penceresi olarak görülebilir. Oturma odası da keza öyledir, kırsalda pek bulunmaz; çünkü salon oturma odasının işlevini görmektedir. Ancak, yatak odası, tuvalet, banyo ve mutfak özel alanın özel bölümleridir ve toplumsal normlar açısından kadının sınırlarının çizildiği bölgelerdir. *Bağlama* hanenin özel bölgesinde yani; kadına atfedilen bölgede değil, erkeğin hâkimiyetinde olan salon ve oturma odasında çalınmaktadır⁵. Âşıklık geleneğinin ustadan çırağa, kulaktan kulağa aktarıldığı muhabbet meclisi alanının toplumsal cinsiyete göre dağılımı bu çalışma için hazırlanan Şekil 1'de gösterilmiştir.

⁵ Salon ve oturma odası sadece kadın meclislerinde kadın hâkimiyeti göstermektedir. Bu bölümlerde kadın ve erkek aynı anda bulunduğu- ki müzikli toplantılarda bunun örneklerine ancak kimi çevrelerde ve az rastlanır- hâkimiyetin erkekte olduğu görülmektedir.



Şekil 1. Ev içi alanın/muhabbet meclisi alanının toplumsal cinsiyete göre dağılımı⁶

Erkekler başköşede ve sofranın etrafında konumlanmaktadır. Kadınlar ise salonda ya pasif halde (müdahale etmeden, eylemde bulunmadan ya da erkek hâkimiyetinde ve izni doğrultusunda) ya da hizmet etmek amacıyla bulunmaktadır. Erkeklerin sofrasını donatan kadınlar, salon kapısına ve mutfağa yakın biçimde konumlanmaktadır. Aynı zamanda, mutfağa yaklaştıkça, muhabbete; tencere, tava, çatal, kaşık ve bardağa yaklaştıkça, *bağlamaya* uzaklaşmaktadırlar. Oysa erkek icracılar kendi alanlarını muhafaza etmekte, muhabbeti kesintisiz biçimde sürdürmektedirler.

Mekânda çalgı üzerinden toplumsal cinsiyet dağılımını belirleyen başka performanslardan bahsetmek de mümkündür. Örneğin, kırsal bölgede evin başköşesine asılan *bağlamanın* alanını, bu alana kimlerin girebileceğini belirlemek için çocuklara *dedenin veya amcanın sazına dokunulmaması gerektiği* uyarısı yapılmaktadır. Buna paralel olarak, araştırmamız kapsamında mülâkat yapılan 12 performans sanatçısının çoğu, *bağlamayla* tanışmalarının başta dede, baba, amca ve erkek kardeş olmak üzere herhangi bir erkek vasıtasıyla gerçekleştiğini ifade etmişlerdir. Öte yandan, kırsalda Alevî nüfusunun yoğun yaşadığı coğrafyadaki evlerden örnek bir kroki oluşturduğumuz şeklin iyimser bir tablo sunduğu göz önünde bulundurulursa- ki öğretide(!) kadın-erkek eşitliği esastır-, çalgı alanındaki kadın ve erkek ayrımı daha iyi anlaşılır. Nitekim Alevî nüfusunun yoğun olarak yaşadığı yörelerin dışındaki pek çok yerde kadınlar erkeklerin müzikli toplantılarının olduğu mekânlarda (Urfa Sıra Geceleri, Burdur Maşala Geceleri, Erzurum Herfene Geceleri, Balıkesir-Dursunbey Barana Geceleri vb. sosyal düzenin sağlanmasını sağlayan muhabbetlerin yapıldığı mekânlar) zaten bulunmamaktadırlar. Bu sebeple, Alevîlerin *bağlama* çalma, müzikli muhabbetlere katılabilme hususunda kadınlara öğretideki eşitlikçi yaklaşım kadar olmasa da, bir miktar özgürlük alanı tanıdığı belirtilebilir. Nitekim mülâkatı yapılan ve *bağlama*

⁶ Şekil 1 kırsal alanda yer alan evlerin genel krokisine örnektir. Muhabbet meclisleri hanenin iki bölümü ile ilişkilidir: Salon ya da oturma odası ve mutfak. Kültürel aktarım salonda yapılır; mutfak ise aktarıcıların (icracıların) birikim sağladıkları bölümdür. Ancak bağlama icracıları erkektir, ya da kadın icracıların olduğu varsayıldığında, hâkimiyet erkeğindir. İcra iznini, sırasını, süresini erkek belirlemektedir. Hâkim icracılar salonun sadece mutfağa en uzak bölümünde konumlanmaktadır. *Bağlama* ise bu icracıların başköşesine yerleştirilmiştir. Yani, *bağlamanın* olduğu bölümde bir hâkimiyet alanı varlığı dikkat çekmektedir.

çalıp söyleyen 12 kadından 11'i bu görüşü doğrulamaktadır. Hatta Alevi olduklarını ifade eden 10 kadının *bağlama* ile münasebetlerinde Aleviliğin önemli ölçüde etkisi olduğu görülmektedir. Yine de, bu noktada şekil 1'de görüldüğü üzere, *bizde cinsiyet yoktur, can vardır* söyleminin aksi yönünde bir uygulama biçiminin olduğu da inkâr edilemez. Hatta sadece teoriyi oluşturan, pratiğe ancak sınırlı geçebilen bu sav aslında mevcut sorunun çözülmesini engellemektedir.

Araştırma kapsamında yapmış olduğumuz mülâkatlarda, Alevilerin kadınlara özgürlük alanı sundukları doğrultusunda ifade veren kadınların tamamının performansında örtülü dışlamaya maruz kaldıkları gözlenmiştir. Bu dışlamalar çoğu zaman öğretiye dayalı eşitlikçi söylem ile mevcut durumu yansıtan örtülü eylem arasında kalan çelişkili cevaplarda ortaya çıkmaktadır. Araştırmamız kapsamında *bağlama* çalıp söyleyen kadınların çoğu bir taraftan kendilerini Alevi oldukları için şanslı hissederlerken, diğer taraftan uygulamadaki cinsiyet eşitsizliğinin ufak bir kısmına dikkat çekmektedirler.

“(...). biz daha çok Aleviliğin yaşatılması ve korunmasına o kadar şartlanmışız ki, asıl Aleviliğin içindeki o temeller ne oluyor? Onlar sarsıldı mı, sarsılmadı mı, ona bakmıyoruz. Kadını buradan çıkardığında olmaz. Erkekler temel çatıyı kuruyorlar her anlamda, hangi tür etkinlik ya da ne bileyim nasıl sunum yapılacaksa, birkaç tane de serpmeye kadın yerleştiriyorlar. Bu doğru değil!” (P5:Kişisel Görüşme:2016).

Yani, Alevilerde de, diğer tüm kesimlerde olduğu gibi performansla ilgili tüm organizasyonlarda, hem organizasyonları yapanlarda, hem de etkinlikte yer alan sanatçılarda erkek hâkimiyeti görülmektedir. Kadın ve erkek sayıları eşitlene bile-ki son dönemlerde toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusundaki eleştirilerimiz doğrultusunda kadın sayısını arttırmaya yönelik girişimler olsa da, performans eşitliğinin sağlanabildiği herhangi bir uygulamaya tanık olduğumuz söylenemez-erkek sanatçıların bariz bir şekilde öne çıkarıldığı belirtilebilir. Bu organizasyonlarda erkeklerin kendi aralarındaki dayanışma da dikkat çekmektedir. Örneğin, etkinliklerde özellikle popüler olan, birbirleriyle münasebeti bulunan, sosyal ilişkileri bakımından güç sahibi olan ve *bağlama* çalıp söyleyen erkek icracılar üzerinde durulmaktadır. Bu icracılar aynı zamanda muhtelif zamanlarda muhabbet ortamlarında buluşmaktadırlar. Kadınlar ise muhabbet alanının ya tamamen dışındadırlar; ya da ikincil konumda (erkekten sonra; kendi iradesini, sözünü ortaya koymaksızın; erkekten onay beklercesine) ve aynı zamanda hizmet alanında yer almaktadırlar.

Öte yandan, *bağlamanın* Alevilerce Telli Kur'an olarak nitelendirilmesi, sesinin ise Ali'nin avazına benzetilmesi de toplumsal cinsiyet açısından dikkat çekicidir. Diğer bir deyişle, bu benzetmeler *bağlamaya* kutsal anlamlar yüklemek bakımından kendi içerisinde çok önemli olsa da, toplumsal cinsiyetle ilgili çeşitli meseleleri de tartışılabilir kılmaktadır. Bilindiği üzere, Kur'an'ı kamusal alanda okuyan erkektir. Kur'an kadın tarafından özel alanda ve sadece kadın toplantılarında okunabilmektedir. Öyleyse asıl önemli sorulardan biri şudur: *Bağlama* (Sarı Turna) Ali'yi simgeliyorsa Fatıma; muhabbet erkeği simgeliyorsa marifet nerededir? Bu soru başlangıçta şok etkisi yaratabilir. Muhtemelen şöyle bir savunmayla cevap bulacaktır: “Olur mu öyle şey! Hepimiz canız. Bizde kadın-erkek eşittir”. Sanki bu meseleyi irdeleyen araştırmacılar, bu söylemleri bugüne kadar hiç tanımamışlar gibi(!). Elbette bu öğreti kadın-erkek eşitliğinin de ötesinde, varlığın birliği ilkesini kayıtsız-şartsız uygulama temeli üzerine kurulmuştur. Bu sebeple, ayinin kurucu öğelerini, iç işleyişini yargılama gibi bir amacımız yoktur, olmamalıdır. Ancak, öğretilerde kadın-erkek eşitliği savunusuna rağmen, pratikte bu eşitliğin sağlanamadığını görmek gerekmektedir. Çünkü meselenin farkına varılmadığı ya da üstü kapatıldığı takdirde, toplumsal cinsiyet eşitsizliği

sürüp gidecektir. O halde, Alevilerin Alevilik ile ilişkisinin sorgulanması kaçınılmazdır. Bu sebeple, öncelikle kendi içerisinde kurucu ilkeleri, mitleri, söylenceleri, anlatıları olan bu öğretiyi iyi anlaşılmalıdır. Öğretinin ilkelerini içeren Hacı Bektaş Veli ve Vîrânî'ye atfedilen; 19. yüzyıl Bektaşî kadın şairlerinden Zehra Bacı ve Naciye Bacı'nın öğretiyi esas almak suretiyle, uygulamaya itirazlarını gösteren şu dörtlükler toplumsal cinsiyet eşitsizliği meselesine açıklık getirmektedir:

“Erkek dişi sorulmaz, muhabbetin dilinde
Tanrı'nın yarattığı her şey yerli yerinde
Bizim nazarımızda kadın erkek farkı yok
Noksanlık ve çirkinlik senin görüşlerinde”
(Hacı Bektaş Veli) (Özmen:2010:360)

“Güruh-u Naci'den bir bacı geldi
Kırkların dolusun eline aldı
Cümlesi o baciya hep secde kıldı
Şah dedik baciya Şah'tan içerib”
(Vîrânî) (Doğanay: Ses Kaydı)

“Yâ Muhammet, bize nâkıs diyorlar;
Nedendir erlerin bu hataları?
Ehl-i Beyte karşı düşkün olurlar;
Çünkü doğru değil iddiaları
(Yenisey,1946:35-37)

Naciye fakire kemter bacıdır
Muhammet Ali'ye kuldur nacidir
Cümle erenlerin başı tacıdır
Fatimat-üz-zehra anamız vardır”

Bu dörtlükler analitik değerlendirildiğinde, günümüzdeki Alevi Sivil Toplum Kuruluşlarının örgütlenme yapısı ve yönetici kadrosundaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini tahmin etmek zor olmasa gerekir. Nitekim öyledir ve buradaki sorun kişilerden ziyade- elbette kişilerden bağımsız da değildir- yapının erilleşmesidir ve bu yapı gündelik yaşamın her alanında yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla, genel çerçevede müzik, özel çerçevede kutsallık atfedilen *bağlama* icrası da bu yapıdan nasibini almaktadır. Zaten Türkiye'de kadın zâkir sayısının oldukça sınırlı olduğu; hatta bazılarının *bağlama* çalmadıkları bilinmektedir. Örneğin, 2016 yılında Alevilerin yaşadığı Isparta-Gümüşgün köyünde yaptığımız araştırmada, Türkiye'de oldukça nadir bulunan kadın zâkirlerden9 Özer ve zâkir Culum ile yaptığımız mülâkatlarda elde edilen veriler *bağlama* icrasındaki mevcut durumu göstermektedir.

Özer, zâkir olarak anılmakta, ancak saz çalmamaktadır. *Bağlamayı* amcasının elinde gördüğünü, kendisinin ise o dönemlerde niçin saz çalmaya merak salmadığını şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Onu öğrenmediğime çok pişman oldum. Amcamın sazı vardı. Keşke dedim elime aleydim dedim, uğraşa dureydim ne vardı dedim. Bir de onu çalaydım keşke dedim. Sadece sözümü çalıyor.(...). [Neden bağlama çalmamış kadınlar?] Bilmem ki. Orasını bilmiyon gari. (...). Eskiden ayıplarlar mı diyorlardı, ne diyorlardı. Halbuki, bilim gibi iyi bir şey yoğumuş dünyada. Keşke onu da çaleydim da, söyleyeydim” (Özer, Kişisel Görüşme:2016).

7 Bu dörtlüğün Hacı Bektaş Veli'ye ait olduğu varsayılr. Elimizde mevcut dörtlüğün Hacı Bektaş'a ait olduğunu kesin olarak bildiren herhangi bir belge bulunmamaktadır.

8 Vîrânî'ye atfedilen bu eser Viranî'nin şiirlerini içeren yazılı kaynaklarda tespit edilememiştir. Ancak, bilindiği üzere bazı sözlü kültür ürünleri yazılı kaynaklara dâhil edilemeyebilirler. Bu bakımdan, Âşık Sadık Doğanay'ın icra ettiği, Vîrânî mahlasını taşıyan bu deyişin müzik yoluyla aktarıldığı tespit edilmiş olmakla birlikte, yazılı kaynaklara henüz girmemiş olabileceği göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca, âşiğin sözü bu noktada önemli bir kaynaktır.

9 Aslında yörede zâkir sıfatının önünde getirilen cinsiyet kimliği de bu konudaki ayrımcılığı işaret etmektedir.

Özer'in ifadelerinde çalan kadınların ayıplandığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak, bu noktada habitusun, gizli bir ayrımın (örtülü dışlamanın) ve dolayısıyla, simgesel şiddetin varlığından bahsedilebilir (Bourdieu,2016:42-64). Bourdieu (2015) *Eriş Tahakküm* adlı çalışmasında bu ayrımın, düzene yönelik sessiz çağrılar sayesinde gizlendiğini belirtmektedir. Toplumsal tahakküm sessiz çağrılar sayesinde kalıcı hale dönüştürülmekte; ayrımın farkına vardırımsızın erkeği ve kadını iki ayrı habitus sınıfına dâhil etmektedir (2015:45). Özer'in yaşadığı dönemde *bağlama* çalan kadını ayıpladıklarından emin olamaması, ama aynı zamanda "Biz görmedik doğrusu. Kadın *bağlama* çalan görmedim. Erkek gördüm, kadın görmedim" (Özer, Kişisel görüşme:2016) şeklinde ifadesi, bu düzen çağrılarının açıktan değil; sessizce yapıldığını ortaya koymaktadır. Özer ile aynı köyde zâkirlik yapan Culum'un köyündeki tek kadın âşıkla ilgili şu ifadeleri de sessiz düzen çağrılarının yansımasıdır:

"[Kadın] saz çalan yok. Okuyan var da, saz çalamaz. [Niçin çalamaz?] Öğrenmediler, kabiliyet lâzım. Bizim o usta Şahin öldükten sonra bana devroldu, ben geçtim posta. Şimdi sazi aldın mıydı, [çalmanın bir usulü vardır]. Ama bu kadın [Fatma Özer] öyle etmez.(...). Beri yanda saz çalası yok. Sazi topleycen, ona yol verisin. Şaşırtırdı yorardı beni." (Culum, Kişisel Görüşme:2016).

Culum, adı geçen kadın âşığın müzik performansını değerlendirmeden önce kadınların saz çalma konusunda kabiliyetsiz olduklarını belirtmiştir. Hâlbuki üzerinde durulması gereken husus, kadın âşığın toplumsal olarak belirlenen rollerini kabul etmesi ve bu sebeple saz çalmaya yeltenmemesidir. Ev sorumlulukları ile ancak vokal icra gerçekleştirebilmesi, saz icrasına zaman ayıramaması, çalabileceği ihtimalini dahi göz önünde bulundurmamasıdır. Özer, mülâkattan anlaşıldığı üzere, saz çalmadığı için saza uyum sağlayamamaktadır. Öte yandan, kadınların saz çalamayacaklarına dair önyargılar kadınları o alandan uzaklaştırma, dışlama çabalarıdır. Yani, düzenin sessiz çağrılarıdır. Ve bu sessiz çağrılar çoğu zaman bilinçsizce, farkında olunmadan yapılmaktadır. Ayrıca, Culum'un konuyla ilgili aşağıdaki ifadeleri, Özer'in ifadelerindeki belirsizliğin bir adım ötesindedir ve sessiz çağrılarının simgesel şiddete dönüştüğünü göstermektedir:

"[Kadınların sınırları vardı] Vallaha geçmişte herhalde havas mı edemiyordu, yoksa ayıp mı sayılıyordu bilmiyorum. Kadınların daha evvel nefes söylemesi ayıp geliyordu erkeklerin içinde. Öyle zamanlar vardı. Kadınların nefes söylemesine kocası razı olmazdı. Ayıp gelirdi. Onun gibisi saz çalmak da kadınlara ayıp geliyordu. Ebes geliyor derlerdi." (Culum, Kişisel Görüşme:2016).

Simgesel şiddetin göstergesi daha pek çok noktada aranabilir. Türkiye'de 1920'li yıllardan itibaren yapılan derleme çalışmalarında önemli bir yer tutan Kurt ve Ursula Reinhard (2007), *Türkiye'nin Müziği 2* adlı çalışmalarında kadınların toplumsal tüm alanlarda olduğu gibi, müzik alanında kısıtlanmaya maruz kaldıklarını belirtmektedirler. Reinhard'lar, derleme gezileri sırasında göçerlerin çadırlarında dinî nedenlerden dolayı şarkı söyletmediklerini, müzik yapmanın haram olduğunu anlatmak istediklerini ifade etmektedirler (2007:90). Üstelik bu durumun kadın performansındaki tezahürü oldukça belirgindir. Bu durum, onların müzik alanında konumlanmalarını kısıtlamakta; kültürel ve müzikal birikim edinmelerine engel olmakta; *bağlama* da dâhil olmak üzere, çalgı tercihlerini etkilemektedir. Reinhard'lar bu noktada kadınların aktif olarak düğün alayına katılmadıklarını ve kahvelerde oturmadıklarını, kahvelerde sadece erkeklerin oturduğunu ifade etmektedirler. Kadınlar kendi aralarında şarkı söylemekte, dans etmekte; bazen def, bazen de ud çalarak eğlenmektedirler (2007:92). Oysa âşık kahvehanelerinin sadece müzik değil, siyasî, sosyal, kültürel pek çok alanı ilgilendiren meselelerin tartışıldığı, geleneğin sürdürülmesinde önemi yadsınamaz mekânlar oldukları bilinmektedir. Artun, tarihsel seyri içinde âşıklık geleneğinin en önemli icra mekânlarının kahvehaneler olduğunu bildirmektedir (2011:40).

Kurt ve Ursula Reinhard'ın derlemelerinin konu edindiği çalışmada kadınların çalgı çalmalarıyla ilgili şu ifadeler dikkat çekmektedir:

“(...).Diğer bir fark da kadınların erkeklerden daha az çalgı çalıyor olmalarıdır, bu da kadınların müziği ve çalgı çalmayı daha az sevdikleri anlamına gelmez, onlar utangaçlıklarından, dini korkularından ve topluluktan kaçtıklarından dolayı ve erkeklerden daha çekimsiz olduklarından bu konuda daha az aktifler. Bir başka neden de müzik yaşamı olan kadının köy yerinde yanlış bir imaja sahip olması.” (2007:93).

Kurt ve Ursula Reinhard'ın bu tespitleri kırsal yaşamda varlığını sürdürmektedir. Kent yaşamında ise kısıtlanma eyleminin sabit olması ile birlikte, dönüştüğü görülmektedir. Örneğin, muhabbetler yine genel olarak erkekler arasında yapılmaktadır. Aynı evi paylaşan (kardeşler, eşler, akrabalar vs.) müzisyenlerden erkek olanı muhabbete katılır, kadın olan ise evde bulunur, ev sorumluluklarıyla meşgul olur. Son zamanlarda evler, konser salonu kulisleri, içkili mekânların dışında saz yapım atölyeleri de muhabbet mekânları arasına dâhildir. Saz yapım atölyelerinin sahipleri; yani sazı yapanlar da genellikle erkeklerdir. Bu ortamlara kadınlar pek davet edilmemektedirler. Aslında davet edilmeleri pek de kimsenin aklına gelmez. Genellikle tesadüfen ve belli bir saate kadar bulunabilirler. Muhabbet ortamlarında nadiren, belli bir saate kadar bulunabildiklerinde, *bağlamaların* çalındığı mekânda çekimsizdirler. Sadece sözlü ifadelerinde değil, aynı zamanda beden dilleriyle ortamdaki erkeklerden izin ve onay ya da destek bekledikleri kolaylıkla anlaşılır. Oysa muhabbetle yani, geleneksel müzik eğitimiyle anlaşılan bu mekânlar, kültürel birikimin edinildiği mekânlar olmanın yanısıra, müzik alanı ilişkilerinin sürdürüldüğü, organizasyonların yapıldığı mekânlardır. Araştırmamız kapsamında yer alan P3 ve P5'in ifadeleri konuyla ilgili mevcut durumu yansıtmaktadır. P3 muhabbet ortamlarındaki kadın ve erkek davranışını şöyle açıklamaktadır: “(…).muhabbet ortamlarında bulunuyoruz ama muhabbet ortamları mesela muhabbetten keyif alan kadın arkadaşlarımızla başlattığımızda, erkekler de dâhil oluyor ama erkek arkadaşlar bir muhabbet başlattığında bir kadını dâhil etmiyorlar.”(P3,Kişisel görüşme:2016).

P3 muhabbetlerde çoğu zaman tesadüfen bulunduğunu ise şu sözleriyle vurgulamaktadır: “[Evime] yakın olduğu için çok sıklıkla uğruyorum [bağlama yapım ustasının] atölyesine. Mesela oraya [Halk Müziği alanında popüler icracılar] geldiği zaman, o ortamda ben bulunmuşumdur ama tesadüfi...Haydi P3 muhabbet var diye çağırılmıyorsunuz ama Ahmet bir ustanın yerine gittiği zaman Mehmet hadi gel meşk var” (P3, Kişisel görüşme:2016).

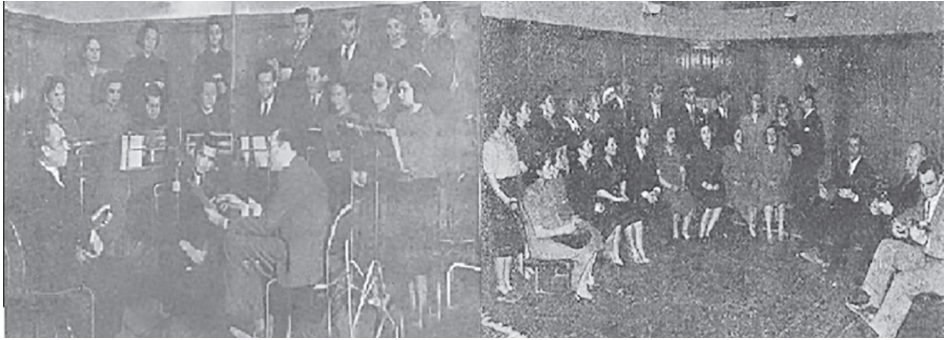
P5 ise evli olması sebebiyle (evliliğin eşlerle ve ev sorumluluklarıyla ilgili bazı kısıtlamalar getirdiği düşünülür) P3'den daha az sıklıkta ortak paylaşım alanına dâhil olabildiği belirtilebilir. Yine de, P5'in konuyla ilgili şu ifadeleri muhabbet ortamlarındaki cinsiyet eşitsizliği ile ilgili mevcut durumu yansıtmaktadır:

“(...).bir cem ortamında orada ben EP dışında buyur sen de gel, sazını al, otur bu köşeye diyen bir insana denk gelmedim. Bir tek EP bu anlamda çok hassastır.(...). Tabii ki çevremizde de kızımız da sanat yapıyor destek olalım gibi söylemler oluyor. Ama nedense bir güven eksikliği var. Bu benim kendi şahsıma değil, çalıp söyleyen kızlara... Bu orayı yapamaz, hak edemez[gibi]” (P5, Kişisel Görüşme: 2016)

Mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin *bağlama* çalan kadınlara yansımaları değerlendirilebilmek için P5'in bu ifadesindeki dikkat çeken birkaç hususun altının çizilmelidir. Öncelikle P5 daha önce de ifade ettiğimiz gibi, kendi iradesini ortaya koymaktan çok, destek ve onay beklemektedir. *Bağlamayı* ortamdaki bir erkek hâkimin onayıyla almayı içselleştirmiştir. Bir

tarafından onay beklerken, diğer taraftan kendisini tanımlayan *kızımız* öznesini kullanarak, farkında olmadan kendisiyle ve *bağlama* çalıp söyleyen tüm kadınlarla ilgili yetersizlik mitine destek vermektedir. Oysa bu tanımlamalar erkekler için kullanılmaz. Ayrıca, *bağlama* çalan erkekler, ustası ya da yaşça büyüğü olan erkek dışında kimseden onay beklemezler. Yani, bu noktada, kadınların *bağlama* çalmada ikincilleşmeyi (çocuklarla birlikte) kabul ettikleri, kendilerinde özgüven sorunu yaratan bu düzenin sessiz çağrılarına uyum sağladıkları açıktır.

Düzenin sessiz çağrıları ve toplumsal rollerin yansımaları olarak “sazı erkek çalar” doksası, kırsalda olduğu kadar kentteki icra yapılanmalarında da kendisini göstermektedir. P3 ve P5’in ifadeleri her ne kadar kent ve özel mekânlarındaki performanslar hakkında olsa da, resmî mekânlardaki işleyişte de *bağlamanın* resmîyetteki temsilinin toplumsal cinsiyet açısından anlamını karşılamaktadır. Bu noktada, *bağlama* ile ilgili olarak kırsaldaki evlerin cinsiyet dağılımını gösteren krokisi ile, kentteki özel ve resmî mekânların cinsiyet krokisi aslında birbirine benzerdir. Yani konuya açıklık getirecek olursak, Ankara, İzmir ve İstanbul’daki radyo kurumlarının ilk yönetim kadroları ve koro yapılanmaları, P3 ve P5’in bugün ifade ettiği durumun geçmişteki tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Alpyıldız’ın (2012) *Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler* isimli çalışmasından alınan 1 no’lu resim 1940’lı yıllarda kurumların icra yapılanmasındaki cinsiyet dağılımını göstermektedir.



Resim 1. *Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz* Programı ve Yurttan Sesler Korosu provasından görüntüler¹⁰

Resim 1’deki görüntü sol ve sağda bulunan iki fotoğraftan oluşmaktadır. Soldaki fotoğrafta Muzaffer Sarısözen yönetiminde soldan sağa Sarı Recep (görüntüdeki tek saz sanatçısıdır), Muzaffer Sarısözen, Mesut Cemil ve büyük oranda kadınlardan oluşan koro görülmektedir. Sağdaki fotoğrafta ise yine *bağlama* çalanların erkek sanatçılardan; koronun ise büyük oranda kadın sanatçılardan oluştuğu belirlenmiştir. Ayrıca, 1947 yılında Radyo dergisinde yayınlandığı belirtilen aşağıdaki resimde korodaki saz sanatçılarından çalışmalarını görmektedir (Alpyıldız,2012:89).

¹⁰ Bu fotoğraflar Alpyıldız’ın (2012) *Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler* isimli Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi’nde yayınlanan makalesinden alınmıştır.



Resim 2. Korodaki saz sanatçıları çalışırken¹¹

1940 yıllarında kayıt altına alınmış fotoğraflardaki gibi, Yurttan Sesler Korosu'nun 1950-53 yılları arasındaki saz sanatçılarının tamamının da erkek sanatçılar oldukları görülmektedir.¹² Açıkçası, toplumsal roller sadece saz ve vokal alanını değil; kurumsal yapının tamamındaki aktif görev alanlarını etkilemiştir. Bu kurumlarda Muzaffer Sarısözen'den sonra aktif görevlere Ahmet Yamacı, Sadi Yaver Ataman, Yücel Paşmakçı, Nida Tüfekçi, Neriman Altındağ Tüfekçi gibi birçok kişinin getirildiği bilinmektedir. Bu kişiler arasında tek kadın sanatçının varlığı dikkat çekmektedir: Neriman Altındağ Tüfekçi. Onun böylesi aktif görevlerde bulunmasında başarısının yanında, başka etkenlerin varlığı hissedilse de (Tüfekçi, aktif görevlerde bulunan kişilerle yakın ilişkilidir; Sarısözen'in eski eşi, Tüfekçi'nin ise eşidir. Aksi halde döneminin şartları itibarıyla resmî bir kurumda aktif görev alması ihtimali kanımızca maalesef çok düşüktür), Radyo tarihindeki ilk kadın solist ve ilk kadın şef olarak tarihe geçmiştir. Ancak, Tüfekçi sazda değil; vokalde kendisine ait bir üslup oluşturmasıyla dikkat çekmektedir. Altınay, Tüfekçi'nin çalışmalarını şöyle özetlemektedir:

"1962'de Neriman Altındağ Tüfekçi yönetiminde Kadınlar Korosu kuruldu. 1960'ta İstanbul'a gelen Nida Tüfekçi...1962-1972 arasında Erkekler Topluluğu ile Dört Ses Dört Saz Topluluğu'nu, 1970-1993 arasında Başlama Takımından Oyun Havaları'nı, 1979-1985 arasında da zaman zaman Yurttan Sesleri yönetti, 1973'e kadar halk müziği yayınları şefi görevinde bulundu" (Altınay,2004:144).

Altınay'ın ifadelerine dikkat edilirse, Neriman Tüfekçi'nin kadınlar için ayrı bir çalışma grubu oluşturmaya ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Bu ihtiyacın kadının toplumsal rolü gereği vokal alandan giderilmeye çalışıldığı açıktır. Bu korodaki kadınların rol modeli Neriman Tüfekçi'dir ve koronun yapılanması Tüfekçi'nin giyimi-kuşamaı, makyajı, beden dilindeki resmiyeti, İstanbul ağzı konuşma biçimi üzerine şekillenmiştir. Bu korolarda modern, kimi zaman toplu ve ortak, kimi zaman ise solo performanslar sergileme amacı güdülmüştür. Ayrıca, günümüz korolarının ve bu korolar içerisinde yetişen bilhassa kadın sanatçıların kafa rezonansını yoğun kullanarak,

¹¹ Bu fotoğraflar Alpyıldız'ın (2012) *Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler* isimli Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanan makalesinden alınmıştır.

¹² Saz Sanatçıları: Sarı Recep (Giray) (saz), Avni Özbenli (saz), Osman Özdenkçi (saz), Ahmet Yamacı (saz), Ahmet Gazi Ayhan (saz), Mucip Arcıman (saz), Emin Aldemir (saz), Seyfettin Sıgırmaz (Mey, zurna, kaval), Cengiz Akmeriç (önce ses, daha sonra saz), Nida Tüfekçi (saz).

Ses Sanatçıları: Turhan Karabulut, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ, Mustafa Geceyatmaz, Kemal Karasüleymanoğlu, Necdet Nemutlu, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç (Alpyıldız, 2012:87).

hesaplanabilir (orantısal) nağmelerle oluşturdukları melodik işlemler Tüfekçi izlerini taşımaktadır. Tüfekçi üslubu, bu bakımdan kırsaldaki kadınların icrasından ayrılmakta; tabiri caizse, Türkiye’de müziğin, modern ve eğitilmiş, hesaplanabilen, sınırları belirlenebilen, kafa rezonansının ve tiz frekansların yoğun olarak kullanıldığı kadın vokal yönünü temsil etmektedir.

Nida Tüfekçi ise aynı yıllarda Erkekler Topluluğu ile hem saz hem de ses alanına müdahale etmiştir. Ayrıca bu kurumlara kimi zaman yöresel âşıklar (*bağlama* çalıp söyleyen erkekler) davet edilmesine vesile olmuştur. Kısacası, bahsi geçen bu çok değerli ustaların Halk Müziği numunelerinin derlenmesi, arşivlenmesi, öğretilmesi ve icra edilmesine katkıları tartışma götürmeyecek bir gerçektir. Yine de, dönemlerinin şartlarının gereğini dikkate almak suretiyle, vokal ve *bağlama* alanında toplumsal cinsiyet ayrışmasını gösteren verilerin varlığına dikkat çekilmeli ve değerlendirilmelidir. Bu verilere paralel ifadeler yapılan mülâkatlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, araştırmamız kapsamındaki P1’in mülâkat esnasında TRT kurumunda, 1970 yılında girdiği imtihanla birlikte başlayan resmî iş yaşamı hakkında verdiği bilgiler *bağlama* çalan kadınların alandaki ayrımına dikkat çekmektedir. P1, TRT kurumunda önce ses, sonra geçirdiği bir rahatsızlık sonucu sesini kaybettiği için (!) saz sanatçısı olarak görev yapmış; 2006 yılında emekli olmuştur. Bu süreç içerisinde yaşadıklarını şöyle ifade etmektedir:

“(...)Ben bu işi erkeklerden alacağım derdim ve aldım yani. Ama çok çektim. Çok engellendim. TRT’de engellendim, erkekler tarafından dışlandım. Bir kadının iyi bağlama çalmasını hazmedemediler. Yani gurur meselesi yaptılar bence radyodaki sanatçı arkadaşlar, erkek sanatçılar. [Bağlama erkek çalgısı olarak mı görülüyor?] Evet. Neden sadece erkeklerle has olsun bu? Bizim eskiden kadın âşıklarımız varmış meselâ. [Gerçi onlar da] kabul edilmiyorlardı” (P1, Kişisel Görüşme:2016).

P1’in ifadelerinden anlaşıldığı üzere *bağlamanın* devletin resmî kurumunda erkeğe ayrılmış bir alanda konumlandığı açıktır. Bu sebeple, P1 sınava girdiği 1970 yılından, emekli olduğu 2006 yılına kadar mevcut duruma karşı bir mücadele alanı oluşturmaya çalışmıştır. Bunu yaparken, erkeğin davranış biçimine karşı, erkeksi olarak tanımlandığı davranış biçimini geliştirmiştir. Hakkını kimi zaman masaya yumruk vurarak aldığını belirtmektedir. P1, o süreçte yaşananları şöyle açıklamaktadır:

“Hiç unutmuyorum, ilk başlayacağım, bağlama olarak yer alacağım, isim vermek istemiyorum (yani çocukluklarını bildiğim) biri sen kalk benim yanımda dedi. Git dedi sen. Kadınsın, bağlamayı çalamazsın(...).Türkü aralarında kim açış yapmak ister derlerdi. Hocam ben yapayım derdim. Sen bırak, hadi sen falanca yap derlerdi. Bunu kendi hocamda dâhil yaşadım ben. Ki beni yetiştiren insan. Çaldırtmazlardı yani. Önümde mikrofon olurdu, mikrofonun sesini açtırtmazlardı(...).” (Kişisel görüşme: 2016).

P1’in ifadelerinden hareketle, *bağlama* alanının belirlenmesindeki şiddet biçiminin kimi zaman açık, kimi zaman da simgesel olarak gerçekleştiği belirtilebilir. P1’in *bağlama* çalma konusundaki ısrarı onu müzik alanında hayatı boyunca tek başına mücadeleye zorlamıştır. Öte yandan, kurumdaki kadrosu kendisi emekli olduktan sonra, başka bir erkek saz sanatçısına verilmiştir. Yani, TRT kurumunda saz sanatçısı kadrosunda bulunan tek kadın sanatçı ünvanına sahip olan P1’in emekliliği ile birlikte, bu kurumdaki saz kadrosunda bulunan kadın *bağlama* sanatçısı devri kapanmıştır. Bu kurumlarda görev yapan ve *bağlama* çalan birkaç kadın sanatçı ise ses kadrosundadır.

Âşıklık geleneğinden, muhabbet mekânlarına; özel alandan, kamusal alana; resmî kurumlardan özel ve bireysel performanslara kadar elde ettiğimiz bulgulara rağmen, araştırmamız kapsamındaki *bağlama* çalıp söyleyen kadınların *bağlamanın* cinsiyetinin olup olmadığına dair sorumuza verdikleri cevaplar mevcut bulguların aksi yönündedir. Mülâkat yapılan 12 performans sanatçısının konuyla ilgili ifadeleri Tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2. Toplumsal Cinsiyet Açısından Bağlama Mülâkatları Tablosu

	Bağlamanın cinsiyeti var mıdır? Bağlama çalgısı herhangi bir cinsiyeti çağrıştırmakta mıdır?	“Bağlama erkek çalgısı” mıdır?
M1	“Bağlamanın çeşitleri vardır. Divanı gördüğüm zaman irfan meclisi hatırlarım. Ama müziğin cinsiyeti olmaz. Cinsiyet anlamında hiç düşünmedim.”	Hayır
M2	“Enstrüman...İnsanoğlu...Her cinste ki insan çalmak ister, çalabilir ve çalar ama yakıştırmaya gelince ben yaylı çalgıları kadına yakıştırır, nefeslileri erkeklere yakıştırıyorum...Şu anlamda yani erkeğin nefesi daha mı güçlü o diye kadın daha burada zayıf kalıyor mu onu bilemiyorum.”	Hayır
M3	“Vardır tabii ki. Daha konunun ilk başında dediğim gibi şöyle cinsiyeti biçimsel olarak bir erkeğin erkek cinsiyeti olarak kabul görebiliriz bir erkeğin yapım düşüncesiyle ortaya çıkmış bir şey olduğu için, otomatik olarak kendileriyle bağdaştırıp öyle bir konumlandırma yapmışlar diyebilirim.”	Evet
M4	“Zamanında bağlamayı ilk yapan erkeklermiş, ilk çalanlar erkeklermiş ama bunun kadını erkeği yok. Bunun bir kıyaslaması olduğunu sanmıyorum.”	Hayır
M5	“Bunu belki erkekler duysa, gülerler. Bana derler ki “birçok erkek icracı var virtüözlüğünü ispatlamış, neden bunu kabul etmiyorsunuz?” Kabul etmeme değil. Nasıl ki dünya çapında en sevdiğimiz kemancı bir kadın olabiliyor, bağlamada da böyle düşünelim. Belki ben virtüöz olma yolunda ilerlemedim ama bir kız çıkacak öyle bir güzel çalacak ki, virtüöz olacak.”	Hayır
M6	“Cinsiyetsiz ya! Cinsiyetsiz bence. Çok erkek enstrümanı gibi de gelmiyor bana. Kadın enstrümanı gibi de gelmiyor yani (...). Belki çıkış noktası öyle olmadığı için kadına da çok mal edemiyorum ama erkek enstrümanı diye de bir algı oluşmuyor içimden.”	Hayır
M7	“Bağlamayı çalınca kadın bağlama, erkek çalınca erkek bağlama yok canım öyle bir şey yok cinsiyet.”	Hayır
M8	“Yok, bence yok.”	Hayır
M9	“Bağlamanın cinsiyeti yoktur.”	Hayır
M10	“Şu açıdan düşünüyorum: Yani genelde bağlamada mesela şimdi çok daha çok ilginç şeyler yapılıyor görüyorsunuz. İşte şenlikler olsun ama bunu başaran hep ortaya çıkan genelde erkek ya, ben ona yoruyorum. Belki daha çok çaba gösteriyor, daha üstüne düşüyor(...). Öyle bir görüş var var, yok değil de ama başaran çok da kadın var”	Hayır
M111	“Hiç öyle düşünmedim yani erkeği anımsatmıyor kesinlikle kadını da anımsatmıyor. Ya sadece kültür. Kültürü anımsatıyor bana. Yani e bu kadar. Yani öyle şey yok cinsiyet yok benim için.”	Hayır
M11 (1)	“Cinsiyetsiz(...).Böyle bir görüş var ama ben katılmıyorum.”	Hayır

Bu tabloya göre, *bağlama* çalan 12 kadın performans sanatçısından 11'i *bağlamanın* erkek çalgısı olmadığını net olarak ifade etmişlerdir (Tablo-2) Ancak, bu noktada mülâkatların geneline bakıldığında *bağlama* alanında erkek hâkimiyetinin varlığı konusunda hemfikir oldukları görülmektedir. Bu sebeple, *bağlama* icrasındaki erkek hâkimiyetine karşı tepkisel davrandıkları, *bağlamanın* kadınlara da açık bir alan olması gerektiği yönünde ifade vermişlerdir. Mülâkatlardan hareketle, *bağlamanın* kimi performans sanatçıları tarafından cinsiyetsiz olarak görüldüğü; hatta daha önce *bağlamanın* cinsiyeti olup olmadığı yönünde bir düşünceyle karşılaşmadıkları anlaşılmaktadır. Yine de, *bağlamanın* hem kamusal hem de özel alanın kamusal alana açılan kısmında (bu alanı eşik olarak tanımlayabiliriz) konumlanması ve genellikle erkekler tarafından icra edilmesi ile oluşan ayrım mülâkat yapılan 12 performans sanatçısının 11'i tarafından onaylanmaktadır.

Bağlamanın cinsiyetsiz olarak algılanması Alevî-Bektaşî inancıyla ilgilidir. *Bağlamanın* cinsiyetsiz olabileceği varsayımında bulunan kadınlar *bağlamayı* kültürel açıdan Alevî-Bektaşî öğretisinin içinde tanımlamaktadırlar. Bu noktada, öğretinin en önemli pratiği olan ceme cinsiyet kimliğiyle değil, can olarak girilebileceği kuralı; Alevî Bektaşî topluluklarca kutsal kabul edilen sazın cinsiyetsiz olarak algılanabileceğini göstermektedir. Yine de, öğretinin kendisi değil; ama mevcut pratiği bu sazla ilgili tüm alanların erkek hâkimiyetinde olduğunu gizleyememektedir.

Gerek kent yaşamının merkezindeki resmî kurumlarda, gerekse kırsalda toplumsal rollerin etkili olarak hissedildiği yerde, *bağlamanın* kadın alanının en azından günümüze kadar uzağında olduğu görülmektedir. Bu durum günümüzde kadınların *bağlama* çalmaktan çok, vokal performans sergilemeye meyilli olmalarında etkindir. Araştırma kapsamında incelediğimiz performans videolarından hareketle, günümüz sahne kurulumları ve performanslarındaki genel durum bu araştırma özelinde hazırlanan Şekil- 2'deki gibidir:



Şekil 2. Sahnede Kadın ve Erkek Rollerini

Şekil-2'de görüldüğü üzere, sahne kurgusu toplumsal cinsiyet açısından genellikle iki şekilde yapılmaktadır. A biçimindeki kurulumda kadınlar koroda yer almaktadırlar. B biçiminde ise solist olarak görülmektedirler. Her iki kurulumda da *bağlama* çalan kişi erkektir. Ancak elbette bu iki mevcut durumun dışında, istisna olarak tanımlayabileceğimiz örneklerin de mevcut olabileceği unutulmamalıdır. Hatta bazı istisna örneklerin çalışmamızla ilgili söylemlerin takip edilmesinin ardından oluşturulması dikkat çekicidir. B kurulumunda nadiren de olsa, solist kadının aynı zamanda *bağlama* çaldığı görülmektedir. Ancak, *bağlama* çalan kadına eşlik eden bir orkestranın varlığını; hatta eserlerin saz bölümlerinin büyük oranda orkestra tarafından icra edildiğini de belirtmek gerekmektedir. A kurulumunda ise *bağlama* çalan kadının nadiren bulunabildiği görülmektedir.

Kadının bağlama ile münasebeti hususunda elde edilen tüm olumsuz bulgulara rağmen, *bağlamaya* toplumsal cinsiyet açısından yüklenen anlamla mücadele etmek adına son yirmi yılda *bağlama* çalan kadınların sayısında artış dikkate değerdir. Bu artışta kitle iletişim araçlarının (TV, radyo, sosyal medya vs.) ve *bağlama* çalıp söyleyen popüler sanatçıların etkisi büyüktür. Ayrıca, örgün ve yaygın eğitim kurumlarının *bağlama* çalıp söyleyen kadın sayısındaki artışa ciddi oranda katkı sağladığı açıktır. 2013 yılında örgün ve yaygın eğitim kurumlarındaki cinsiyet dağılımıyla ilgili yaptığımız araştırmada elde edilen veriler aşağıdaki tabloda sunulmaktadır:

Tablo 3. Yaygın ve örgün eğitim kurumlarındaki kadın öğrencilerin sayı, yaş ve seviye dağılımları

Kurumun Adı	Dönemi	Toplam Öğrenci Sayısı	Toplam Kadın Öğrenci Sayısı	Kadın Öğrencilerin Yaşları ² (Tespit Edilebilen- Adet)			Kadın Öğrencilerin Seviyeleri		
				0-18	19-35	36 ve üstü	1-4	5-8	9-13
Beşiktaş Halk Eğitim Merkezi ³	13.10.2012 12.05.2013	99	33	1	10	7	Değişkenlik göstermektedir ⁴ .		
Erdal Erzincan Müzik Merkezi	2013 yılı Ocak-Ağustos	193	57	21	26	8	21	14 ⁵	22
Arif Sağ Müzik Merkezi	2013 yılı Ocak-Ağustos	128	39	9	13	1			
İ.T.Ü T.M.D.K	2012-2013	39	14		14				

Tabloda gösterilen ve elde edilen verilerden hareketle, 4 eğitim kurumundaki toplam *bağlama* çalan kadın oranının %32 olduğu görülmektedir. Beşiktaş Halk Eğitim Merkezi'nde %33,3; Erdal Erzincan Müzik Merkezi'nde %29, Arif Sağ Müzik Merkezi'nde %30.4, bir kısmı Harp Akademileri'nden oluşan Beşiktaş Halk Eğitim Merkezi'nde ise %42,1 oranında kadın *bağlama* öğrencisi bulunmaktadır. Ayrıca incelenen kurumlarda *bağlama* dersi alan kadın öğrencilerin 15-35 yaş grubunda yoğunlaştığı; 35 yaş üstünde ise ilgi oranının pek iç açıcı olmadığı belirtilebilir. Aslında bu durum, genç kuşakta *bağlama* çalan kadın sayısındaki artışı göz önüne sermektedir. Öte yandan, 35 yaş üstü için özel alan sorumluluklarının artmasıyla birlikte *bağlama* çalmaya yönelik ilginin azalması ihtimali düşünülebilir. Yine de, mevcut tablo geçmişe nazaran umut vericidir (Eroğlu,2013:Yayınlanmamış bildiri).

¹³ 2013 yılında II. Uluslararası *Bağlama* Sempozyumu'nda Seval Eroğlu tarafından sunulan, 2017 yılında basılan *Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama)* adlı bildirden alınmıştır. Bkz. Eroğlu, Seval. 2017. *Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama)*, Die Baglama in der Türkei und Europa, Das Erste Baglama-Symposium in Deutschland (II. Uluslararası *Bağlama* Sempozyumu) edit. Nevzat Çiftçi, Martin Greve, Ries & Erler Verlag, Berlin-Deutschland.

Eğitim s¼recinin sahneye taşındığı orkestralara bakıldığında, *bağlama* açısından toplumsal cinsiyet dağılımı durum pek i açıcı değilse de; toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusundaki ısrarlı çalışmalar (eşit temsil hakkının dillendirilmesi, uygulamaya koyulması, yazılması, sosyal medya aracılığıyla paylaşılması) doğrultusunda oldukça sınırlı sayıda *bağlama* alan kadının bu topluluklarda yer bulabildiği belirtilebilir. Elbette bu sayı yetersizdir ve aynı zamanda g¼r¼nt¼ açısından eşitlemeye y¼nelik bir çaba olarak algılansa da, işlev sorununu beraberinde getirmektedir. Yani, *bağlama* alıp s¼yleyen birkaç kadının orkestraların içinde veya ¼n¼nde konumlanması *bağlama* performansındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini elbette gidermemektedir. Orkestralardaki kadın icracılar, tıpkı erkek icracılar gibi g¼r¼nt¼leri ile değil, işlevsellikleri ile ¼n pl¼na çıkmalıdır. Ayrıca, kadın sayısının az olmasındaki sebebin yetersizlik miti ile açıklanması, alışılagelmiş ama aynı zamanda sağlıksız sonuçların ve ¼nyargıların s¼rekli kazanmasına neden olmaktadır. Nitekim bazı kadın sanatçıların *bağlama* icralarındaki h¼kimiyetlerinin yanısıra, orkestralardaki partiyon mantığının işleyişi (yani herkesin herşeyi çalma zorunluluğunun olmamasına dayalı işleyiş) bilinmektedir. Bu bakımdan, *bağlamada* toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin açılması için, performans sanatçılarıyla ilgili ¼nyargılar bir kenara bırakılmalı- ki iyi derecede *bağlama* aldığı d¼ř¼n¼len kadınların varlığı yadsınamaz bir gerçektir ve bu durum erkek icracılar açısından da geçerlidir-, orkestra konserlerinin, partiyonların birleştirilmesi ile gerçekleştiğinin altı çizilmelidir. Ayrıca, ¼nyargıların ¼nemli bir kısmını oluşturan X'den iyi *bağlama* alan yoktur, Y'den iyi t¼rk¼/beste s¼yleyen yoktur gibi doksaların, cinsiyet kimlikleri açısından çalgı ya da vokal icraya y¼nelmede habitus sağladıkları açıktır.

Bu noktada, kadınların toplumsal olarak belirlenen davranış biçimleri arasında itaat etme, kabullenme ve geri çekilmenin yaygın olarak g¼r¼ld¼đ¼ bilinmektedir. Diğer yandan, *erkek çalar, kadın s¼yler* gibi alışılagelmiş toplumsal kabullerle çevrelenen kadınlar *bağlamalarını* zaman içinde bırakarak (aslında bu durum hem fiziksel açıdan, hem de pop¼ler olmak açısından icracıya kolaylık sağlamaktadır) vokal icraya y¼nelebilmektedirler. Bu bakımdan, son yıllarda yapılan alb¼m çalışmalarında *bağlama* alan kadınların çoğunun gerek fotoğraflarda, gerekse kayıt sırasında *bağlamadan* uzak durması ya da *bağlamayla* b¼t¼nleřmediđini açığa vuran (*bağlamanın* herhangi bir s¼s eşyası gibi g¼sterildiđi) g¼r¼nt¼ler vermesi tesad¼f değildir. Diğer bir deyişle kadınlar çođ¼ zaman Kapitalist sistemin toplumsal normları kadının metalaşması ¼zerinden d¼n¼řt¼rmesine ayak uydurarak, *bağlama* icrasından uzaklaşmakta; g¼r¼nt¼leri, vokal solo icraları ve *bağlama* alan erkeğin/erkeklerin desteğiyle ¼n pl¼na çıkmaktadırlar.

Sonuç

Anadolu'daki varlığının y¼zlerce yıl ¼ncesine uzandığını bildiğimiz *bağlama*, g¼n¼m¼ze kadar yapılan teorik ve tarihsel çalışmaların yanısıra sosyo-k¼lt¼rel açıdan ele alınabilir. ¼nk¼ *bağlama* geleneksel s¼rek içerisinde kavramlara, sembollere, biçimlere ve pratiğe (performansa) dayalı bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. *Bağlamanın* bu d¼rt ¼zelliđi- ki bu ¼zellikler zaman ve mek¼n konusunda bilgi sunmaktadır- hem mikro, hem de makro d¼zeyde çeşitli anlamlara ulaşmamızı sağlamaktadır. *Bağlama* ile ilgili mikro ve makro d¼zeydeki bu anlamlar, onun sosyo-k¼lt¼rel içeriğine bağlı olarak, toplumsal cinsiyet bulgularının ortaya çıkmasına vesile olmaktadır.

Bağlama, genellikle s¼zli k¼lt¼r ¼r¼nlerinin m¼zikle b¼t¼nleřmek suretiyle geleceğe aktarılmasında kullanılan telli çalgının adıdır. Bu algı, s¼zli k¼lt¼r ¼r¼nlerini aktarırken toplumsal iletişim kanallarının ¼nemli bir işareti olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda, hem çalgının kendisi

(biçimi, yapısal özelliklerindeki semiyotik unsurları), hem de icrasıyla ilgili tüm unsurlar (icra biçimi, performans alanında konumlanma, zaman, mekân, kimlik vs.) toplumsal normları tasvir etmektedir.

Türkiye’de Darü’l Elhan tarafından başlatılan ve yaklaşık yüzyıldır hem resmî ve özel kurumlar tarafından, hem de bireysel olarak yapılan derleme çalışmalarında kadınların genellikle ninniler, gelin çıkarma havaları, asker türküleri, ağıtlar, boğaz havaları, iş türküleri, sözlü oyun ezgilerini; sesleri dışında herhangi bir çalgı kullanmaksızın ya da tef, def (zilli, zilsiz), deblek, delbek, dümbek, darbuka, daire, zil, zilli maşa gibi vurmali çalgılarla icra ettikleri görülmektedir. Elbette, bu tercihler tesadüf değildir; kadınların toplumsal rollerinin ve bu roller doğrultusunda oluşturulan özel alan sınırlamasının yansımalarıdır. Gerek geçmişten günümüze kadar yapılan Âşıklık Geleneği ile ilgili çalışmalar, gerekse bu ve benzeri çalışmalarda yer alan âşıkların şiirleri, halk hikâyeleri ve kültürel aktarımın yapıldığı muhabbet ortamlarıyla ilgili katılımcı-gözlem yoluyla edinilen izlenimler ve görüntüler, *bağlamanın* aslında kimler tarafından icra edildiğini ortaya koymaktadır. Saha araştırmalarından ve incelenen yazılı ve görsel kaynaklardan hareketle, *bağlamanın* genellikle erkekler tarafından icra edildiği görülmektedir. Bu noktada kadınlar özel alanla sınırlanmış, özel alanın kamusal alana açılan tarafında en iyi ihtimalde dâhi merkezden (*bağlama* çalınan bölgeden, mekândan, odadan) uzaklaştırılmış, kamusal alanda ise *bağlamayla* yan yana gelebilmeleri ya mümkün değildir, ya da *bağlamanın* dışındaki unsurlarla mümkün olabilmektedir. Âşık sıfatını taşıyan kadınlar kamusal alandaki kimi zaman örtülü, kimi zaman da açık dışlamalara karşı mücadeleler vermiş, yaşamlarında bedeller ödemişlerdir. Günümüzde kadınların *bağlama* ile kamusal alanda bulunabilmelerine (en azından görünür oldukları belirtilebilir) yol açanlar en başta kadın âşıklardır.

Kadın âşıkların ve bugünün kent yaşamındaki kadınlarının *bağlama* ile münasebetlerinde diğer inançlara nazaran, Alevilik inancı öne çıkmaktadır. Alevilik öğretisi, kadın-erkek eşitliğinin de ötesinde, varlığın birliği ilkesini kayıtsız-şartsız uygulama temeli üzerine kurulmuştur. Bu bakımdan bu inanç biçimi ve öğretisi kadınlara bir miktar özgürlük alanı sağlamaktadır. Ayrıca bu öğretiye göre, *bağlama* inançtaki kutsal görülen unsurların sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple, bu inancın ilkelerine belli ölçüde aşına olan kadınların müzik çalgısı olarak *bağlamayı* seçmeleri elbette tesadüf değildir. Yine de bu durum, Alevilerin (Aleviliğin değil) toplumsal cinsiyet eşitliği noktasında hassas olduklarını göstermemektedir. Çünkü *bağlamaya* zaman içinde atfedilen anlamlar, kişiler ve bunlarla özdeşleşen durumlar öğretinin değil ama pratiğin erkek hâkimiyetiyle sürdürüldüğünün göstergesidir. Gerek müzik, gerekse inanç alanında; muhabbet meclislerinde ve performans biçimlerinde kimi zaman örtülü, kimi zaman ise açık dışlamaların bariz bir şekilde tespit edilebilmesine rağmen, Alevi olduklarını belirten kadınların *bizde kadın-erkek eşitliği vardır* doksasını ısrarla savunmaları ise son derece ilginçtir. Bu durum aynı zamanda performans sanatçılarının bilimsel verilerden ve bu verilerin sağladığı nesnel analizlerden ziyade, çoğunluk tarafından bilinen kabullerle, çoğulcu bir anlayışla oluşturulan (erkek egemen normlara göre belirlenen) gelenekle şekillendiklerini göstermektedir. Yine de, bu performans sanatçılarının *bağlama* ile bütünleşmelerinin kadınların *bağlamaya* yönelimlerinde etkin bir görüntü oluşturdukları açıktır.

20. yüzyılda kırsaldan kente göçle birlikte, standart ya da ulaşılabilir imkânlarla sahip olma, kentteki örgün ve yaygın eğitim kurumlarından yararlanabilme ve kitle iletişim araçlarının etkili kullanılabilmesi sebebiyle, *bağlama* çalan kadın sayısında artış gözlenmekte; ancak, bu artışın yeterli oranda olmadığı belirtilebilir. Bu bakımdan, *bağlamanın* toplumsal cinsiyet açısından günümüzdeki görüntüsü, dünün izlerini taşımaktadır. Mevcut toplumsal roller kırsaldan

kente ve kadının kamusal alana açılması noktasında bazı değişiklikler gösterse de, özel alan sorumluluklarını azaltmamıştır. Geleneksel toplumun belirleyicilerinden biri olan ve kadın üzerinden tanımlanan özel alan sorumlulukları, onların *bağlama* ile münasebetlerine engel olmaktadır. Böylece kendilerini daha çok, kendileriyle ilgili erkek egemen normlara göre çizilen vokal alanda bulmaktadırlar. Ayrıca, kültürel aktarım sağlama aracı olarak kullanılan *bağlamaya* yüklenen anlamlar ve performans biçimleri geleneksel toplum özelliklerini bariz bir şekilde göstermektedir. Bu kapsamda, araştırmamızda elde edilen verilerden (mülâkat, gözlem, katılımcı gözlem, video kayıt, yazılı-basılı kaynaklar) hareketle, *bağlamayı* yapan kişilerin, *bağlamanın* icra edildiği organizasyonların yürütücülerinin, geleneksel müziğin temsili ve öğretilmesinde kullanılan mekânlardaki söz sahiplerinin büyük çoğunlukla erkekler olduğu tespit edilmiştir¹⁴. Dolayısıyla, *bağlama* ve kadın performans sanatçısı münasebeti erkek egemen normların etkisi altındadır. Yine de, *bağlama* çalan 12 kadın performans sanatçısı ile yapılan mülâkatlardan elde edilen bulgulara göre, *bağlamanın* herhangi bir cinsiyete atfedilemeyeceği yönünde alışlagelmiş söylemlerin %91.6 oranındaki varlığı dikkat çekmektedir. Bu noktada, mülâkatlar sırasında kadın performans sanatçılarının söylemlerinin erkek egemen anlayışa karşı geliştirilmiş bir tepki olduğu anlaşılmıştır. Yine de, kadın performans sanatçılarının *bağlamaya* yüklenen toplumsal anlamlar doğrultusunda, *bağlamanın* herhangi bir cinsiyet kimliği taşıyıp taşımadığı ve mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin giderilmesi yönündeki farkındalıklarının oldukça kısıtlı olduğu belirtilebilir.

Bu noktada, erkek egemen söylem ve eylem biçimlerinin doksalar vasıtasıyla, çözümlenmesi zor ve zaman alan hegemonyaya dönüştükleri açıktır. Hegemonya kapsamındaki örtülü davranışlar kadınları *bağlamada* ikincil konuma düşürmektedir. Zaten, toplumsal rolleri gereği, fedakârlıkla tanımlanan kadınlar, alışlagelmiş doksaları oluşturan “*bağlamayı* kocam/erkek kardeşim/babam/erkek arkadaşım çalar, kadın söyler” ve “*bağlamayı* X(erkek) kişiden daha iyi çalan yoktur” ifade ve eylem biçimlerini memnuniyetle karşılamakta; böylece *bağlama* ile münasebetlerinde ikincil konuma düşmeyi farkında olmaksızın kabul etmektedirler. Bir taraftan erkek hâkimiyetine tepkisel yaklaşırlarken, diğer taraftan herhangi bir/birkaç erkeğin gücünü arkalarına alarak kendilerini *bağlama* icrasında yan unsur olarak konumlandırabilmektedirler. Bu davranış biçimi, her ne kadar erkeği üstün/güçlü kılarak, erkeğin üzerinden güç sahibi olma ve görünürlüğü kolay kılma avantajını sağlıyor gibi görülsede, kadınların kendi varlıklarını ve performanslarını ortaya koymaları, usta kabul edilmeleri bakımından, önlerinde ciddi bir engeldir. Nitekim *bağlama* performansına hâkim olan kadınların sahadaki yadsınamaz varlıklarına rağmen, hâkimiyetleri hususunda yetersizlik miti ile karşı karşıya kalınmaktadır. Günümüzde yetersizlik mitinin toplumsal tabanda geniş yankı bulması ve popüler kültürün, dolayısıyla kolay ve etkili para kazanma yöntemleri geliştirilmesinin neticesinde, bazı kadınların *bağlama* icralarından ziyade, görüntüleriyle öne çıktıkları tespit edilmiştir. Görüntüsüyle öne çıkan, diğer bir deyişle meta olarak sunulan kadınlar ise sadece kendilerine değil; aynı zamanda *bağlamaya* ve geleneğe yabancılaşmaktadırlar.

¹⁴ Elbette istisnalar da vardır. Ancak, bu istisna durumların alanda performanslarını gerçekleştirebilmek için hâkim davranış modellerine uyumlandığı belirtilmelidir. Alandaki hâkim davranış modelleri ve bu modellerin bir bütün halinde sergilendiği performanslar erkek egemen anlayışla belirlenmektedir.

Referanslar

- Alpyıldız, Eray (2012). "Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler." *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*. Yıl 24. S. 96.
- Altay, Yadiğâr Sude (2015). *Anadolu'da Kadın ve Müzik (Kadın Kimliği ve Halk Kültürü İçerisinde Kadının Müzikal İfade Biçimleri)*. İstanbul: Çerçeve Yayınları.
- Altınay, Reyhan (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.
- Altınay, Reyhan. 2013. "Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzikli Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri." *Türk Halk Müziği Makaleler Kitabı*. İzmir:Ege Üniversitesi Yayınları, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Yayın No: 14.
- Artun, Erman. 2011. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı (Edebiyat Tarihi/Metinler) (IV. Baskı)*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *Erişim Tahakküm (La Domination Masculine) (II. Baskı)*, Çev. Bediz Yılmaz, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Çınar, Sevilây. 2008. "Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar." İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi. İstanbul.
- Duyugulu, Melih. 2014. *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eroğlu, Seval. 2017. "Bağlama İcrasında Kadın (Frauen und das Spiel der Baglama)." *Die Baglama in der Türkei und Europa, Das Erste Baglama-Symposium in Deutschland (II. Uluslararası Bağlama Sempozyumu)*. Nevzat Çiftçi, Martin Greve, Ed. Ries & Erler Verlag, Berlin-Deutschland.
- Erzincan, Erdal. 2016. "Bir Akort Türü Olarak Bağlama Düzeninde Ortaya Çıkan İcra Şeklinin Bir Çalgı Olarak Bağlama Adlandırmasına Etkisi." *Müzikte Performans Uluslararası Müzik Sempozyumu*. Gülay Göğüş, Ersen Varlı, Ed. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Gazimihal, Mahmut R. 1975. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:15*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gökyay, Orhan Şaik. 2007. *Dedem Korkudun Kitabı (Kitab-ı Dedem Korkut âlâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan)*. I. Basım. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Jourdain, Anne ve Sidonie Naulin. 2016. *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. Çev. Öykü Elitez. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurt, Necdet 2016. "Alevi-Bektaşî Cemlerinde 'Deste Bağlama' Geleneği ve 'Bağlama' Adının Kaynağı." *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*. İzmir.
- Merriam, Alan. 1980. *Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Özmen, İsmail. 2010. *Simgeler ve Rıza Kenti: Alevilik/Bektaşîlik (Antropolojik, Etnografik, Teolojik ve Felsefî Bir İnceleme)*. Cilt I-II. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Öztürk, Ali İhsan. 2015. *Şah Sultan (Sultan Hatın) Divanı*. ReKTur Reklam Matbaa Ltd. Şti. ISBN: 978-605-89834-1-0.
- Parlak, Erol. 1998. "Türkiye'de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri." İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.
- Reinhard, Kurt-Ursula. 2007. *Türkiye'nin Müziği*. C. 2. Çev. Sinemis SUN. Ankara: Sun Yayınevi.
- Yenisey, Fâzıl. 1946. *Bektaşî Kadın Şairlerimiz*. İzmir: Pazar Neşriyat Yurdu Yayınları.

Kişisel Görüşmeler

- P1 (2016). İzmir
P2 (2016). İstanbul
P3 (2016). İstanbul.
P4 (2016). Ankara, İstanbul
P5 (2016). İstanbul.
P6 (2016). İstanbul
P7 (2016). İzmir
P8 (2016). İstanbul
P9 (2016). İstanbul
P10 (2016), Ankara
P11, P11(1), P11 (2) (2016), Ankara
ÖZER, Fatma (2016). Zâkir, Isparta.
CULUM, Hasan Ali (2016). Zâkir, Isparta.

Elektronik Kaynaklar

- DOĞANAY, Sadık. *Elif-i Mimden Aldık Sırr-ı Kur'an'ı*. <<https://www.youtube.com/watch?v=KwEVbMGbl6E>> (Erişim Tarihi: 01.12.2017)