

## TÜRKİYE'DE CAZ MÜZİĞİNDE KADIN: ÇALGI İCRACILIĞINA TOPLUMSAL CİNSİYET MERKEZLİ YAKLAŞIMLAR

Yaprak Melike Uyar

### Abstract

#### Gender Issues and Performance Practices in Jazz: Women Instrumentalists in the Jazz Scene of Turkey

Since the early days of Turkish Republic, jazz music has become a crucial part of the music scenes of Istanbul, in relation to its influence on the entertainment culture and its role on the evaluation of the popular musics in Turkey. However the cultural representations of the word of 'jazz' and music styles it represented varied within specific time periods in relation to cultural, political, economic situations and the music industry. Besides since the 1940's women musicians –mainly vocalists- have been active in the scene. This article mainly explores, women instrumentalists in the jazz scene of Turkey and how gender roles have an influence on performance practices. This study is constructed through oral history interviews conducted with musicians from jazz scene of Turkey.

*"Bir kadın. Bir siyahi kadın. Bir siyahi kadın müzisyen. Trompet çalan siyahi bir kadın müzisyen. Üfleyen bir aşúfte. 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."*

Michelle Cliff, 1990. "Trompet Çalan Kadın Sürgünde."

Caz trompetçisi ve şarkıcısı Valaida Snow'un hayatından aldığı ilhamla yazdığı hikâyesinde yazar Michelle Cliff, caz müziği icra eden bir kadının toplum içinde ötekileştirilmesini yukarıdaki gibi dile getirmektedir. Toplumsal cinsiyet merkezli roller, yaşamın her alanında olduğu gibi; müzik icrasında, performans geleneklerinde, müzikal geleneklere kimlik temelli yaklaşımlarda büyük önem taşımaktadır. Kaynağını ataerkil toplumlarda bulan birçok müzik kültürü gibi; caz müziği de kadınların varlığının belli *stereotiplere* indirgendiği ve kadınların çalgı icracılığı kariyerlerinde çeşitli bariyerlerle karşılaştıkları bir kültür olagelmıştır. Tarihi boyunca ırksal ve sınıfsal ayrımcılığa ses olmasına rağmen, siyahi erkek hegemonyasında, özellikle cazın erken dönemlerinde kadınların rolleri -birkaç istisna dışında- orkestraların şarkıcılığını üstlenmekten, nadiren piyanistlikten ya da eğlence dünyasına hitap eden ve sadece kadınlardan oluşan gruplarda yer almaktan ibaret olmuştur. Anavatanı olan Amerika'da durum bundan ibaretken; Türkiye'de 1920'li yıllardan bugüne çeşitli müzikal ifadeler ve kültürel anlamlara bürünmüş olan caz müziği icrasında kadın müzisyenlerin varlıkları yoğunlukla vokalist ve nadiren piyanist olarak kendini göstermektedir. Bu makalenin temel amacı caz çevrelerinde çalgı seçimlerinde toplumsal cinsiyet temalı yaklaşımların etkilerini araştırmak, Türkiye'de caz icra eden kadın müzisyenlere odaklanmak ve kadın müzisyenlerin

Türkiye caz çevrelerindeki deneyimlerine değinerek cinsiyet kaynaklı rollerin müzik icrasındaki etkilerini analiz etmektedir. Bu çalışma Türkiye caz sahnesinden müzisyenler<sup>1</sup> ile yapılmış olan görüşmelerin ürünüdür. Günümüzde Türkiye’de “caz ve kadın” teması altında yapılan çalışmalar<sup>2</sup> bu çalışmaya da önemli katkı sağlamaktadır.

1960’lı yıllarda ikinci feminist dalgaın ivme kazanmasının da etkisiyle 1970’lerden itibaren müzikoloji literatüründe; müzik tarihinde kadının yeri, çalgı seçimlerine toplumsal cinsiyet bağlamında yaklaşımlar, müzikteki dişilik ve erillik kavramları ile ilgili çalışmalar önem kazanmaya başlamıştır (Starr 1974; Porter ve Abeles 1979; Bogin 1978; Koskoff 1987; Bowers ve Tick 1987). Söz konusu caz tarihinde kadının yeri olduğunda özellikle 1980’ler ve 1990’larda yapılan çalışmalar dikkat çekmektedir (Dahl 1984; Gourse 1995; Sunderland 1992). Lakin feminist kuram kapsamındaki müzik çalışmaları yoğunluklu olarak pop, klasik müzik ve opera odaklı olup caz müziğine daha az yönelmektedir (Tucker 2001). Caz dünyasında da pek çok meslek grubunda olduğu gibi, piyasanın “kadın meslekleri” ve “erkek meslekleri” ikiliği ile bölündüğü gözlemlenmektedir. Genel olarak caz müziği, şarkıcıların ve piyano dışında bir çalgı çalan kadınların erkek egemen müzik dünyasında yer edinmek için büyük uğraşlar vermek durumunda kaldıkları bir kültür olmuştur.

Caz tarihinin erken dönemlerinde kadın çalgı icracıların erkeklerden oluşan topluluklardaki rolü piyanistlikle sınırlı kalmıştır. Lil Hardin ve Mary Lou Williams gibi kadın piyanistler, bu anlamda öncü olmuş müzisyenlerdir. 1920’li yılların en önemli erken dönem caz topluluklarından King Oliver’s Creole Jazz Band’in piyanisti olarak ünlenen Lil Hardin, 1922-24 yılları arasında bu topluluğun üyeleri arasında bulunan trompetçi Louis Armstrong ile 1924’te evlenmiş ve Louis Armstrong’u solo kariyerine odaklanmasında rol oynamıştır (DeVeaux ve Giddins 2009: 121). Louis Armstrong’un, -caz müziğinin New Orleans eğlence müziğinden bir solist sanatına dönüşmesinde büyük rol oynayan- *Hot Fives* ve *Hot Sevens* kayıtlarında da çalan Lil Hardin, *ragtime* etkilenimli perküsil stili ile erken dönem cazın etkili piyanistlerinden biri olmuştur. Ancak caz tarihi kaynaklarında Lil Hardin, kendi müzikal başarılarından ziyade “her başarılı erkeğin arkasında bir kadın” klışesi ile Louis Armstrong’un kariyerine etkisi ile daha yoğun yer almaktadır.

Erken dönem caz müziğinde etkili olmuş bir diğer kadın müzisyen Mary Lou Williams ise 1930’lu yıllarda, tubacı Andy Kirk’in grubunda besteci, piyanist ve düzenlemeci kimlikleri ile tanınmış olup sonraları yaptığı düzenlemeler Benny Goodman, Tommy Dorsey gibi *swing* döneminin en büyük başarıya ulaşan orkestraları tarafından çalınmıştır. Mary Lou Williams, saksafon icracısı eşi John Williams’ın, Andy Kirk’ün grubuna katılması üzerine, grupta eşi dolayısı ile turneye çıkmaya başlamış, katıldığı arada tur otobüsünü kullanmak ve grup üyelerinin saçlarını yapmak gibi görevler üstlenmiştir (DeVeaux ve Giddins 2009: 203). Bir gün grubun piyanistinin kayıta

1- Bu çalışma için kadın caz piyanistleri Ayşe Tütüncü, Selen Gülün, Nilüfer Verdi ve caz vokalisti Sibel Köse ile görüşüldü. Türkiye caz tarihindeki kadın müzisyenlerle ilgili bilgi aktarımı için Emin Fındıkoğlu (müzisyen), Altan İrtel (müzisyen), İlham Gencer (müzisyen), Neşet Ruacan (müzisyen) ile yapılmış olan görüşmelerden yararlanıldı. Her birine bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki katkılarından dolayı teşekkür ederim.

2- Bkz. Özge Baykan. “Türkiye’den Caz Vokal.” Derleme, *Cazkolik*. <http://www.cazkolik.com/playlist/?bolum=playlist&id=1> adresinde dinlenebilir. // Leyla Diana Gücük. “Jazz, Müzik ve Kadın” *Cazkolik*’te yayımlanan radyo programı.

gelmemesi üzerine Mary Lou Williams piyanoya geçerek gruba eşlik etmiş ve sonrasında grubun üyesi olmuştur.

Caz müziğinin erken dönemlerinde kadın çalgı icracılarından yalnızca piyanistlerin endüstri içerisinde tutunabilmeleri, çalgılara yüklenen kültürel anlamlar düşünüldüğünde pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Veronica Doubleday, dünya genelinde kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ile 'uygun' olarak kabul edilen ve 'gelenekte' kutsallaştırılmış çalgıların kabulüne eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşır ve müzik üretim sistemindeki 'sözde' rol dağılımında, erkeklerin çalgı çalarken, kadınların şarkıcı rollerini devralmaları beklentisine değinir (2008). Caz müziğinin doğduğu topraklarda, 20.yy başlarının Kuzey Amerika'sında piyano ve arp gibi çalgıların kadınlar için 'uygun' çalgılar olarak algılandığı ve feminenlikle bağdaştırıldığı belirtilmektedir (Tick 1987; Ehrlich 1976). Judith Tick bahsi geçen ifadesinin gerekçesini: "yüzdeki ifadelerin ve beden hareketlerinin hanım<sup>3</sup> bir müzisyenden yayılan zarif portreye engel olmaması" olarak açıklamaktadır (1987: 327). Piyanonun 20. yy başlarında Amerika'da 'feminen' bir çalgı olarak algılanmasının bir diğer örneği ise Jelly Roll Morton<sup>4</sup>'ün piyano çalmanın kendisini 'hanım evladı' gibi gösterebileceği konusunda endişesini belirtmesidir (DeVeaux ve Giddins 2009: 203).

Piyano icracılığının yanı sıra, kadın müzisyenlerin caz kültüründe varlığının 'uygun' bulunduğu bir diğer alan ise şarkıcılık rolüdür ve caz dünyasında kadın müzisyenlerin ön plana çıkması 1930'larda swing döneminde başlayan 'kız şarkıcı'<sup>5</sup> furyası ile başlamıştır. Swing orkestraları yeteri kadar varlıklı olduklarında, şarkıcıları<sup>6</sup> da gruba dâhil etmeye başlamışlardır (Harker 2005: 169). Aslında özellikle şehir bluesu'nda gözlemlenen kadın vokal geleneği<sup>7</sup> caz şarkıcılığının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Erken dönem caz müziğinde vokale nadiren rastlanırken, İkinci Dünya Savaşı yılları kadın şarkıcıların orkestralara katıldıkları ya da yalnızca kadın çalgı icracılarından oluşan orkestraların caz çevrelerine girdikleri seneler olmuştur. Ana akım müzik tarihi anlatısında genellikle caz ve kadın temaları işlenirken, odaklanılacak isimler şarkıcılar arasından seçilmektedir<sup>8</sup>. *Woman in Jazz* isimli çalışmasında Sherrie Tucker; caz tarihi kitaplarında ve kayıtlarda görünür olan kadın müzisyenlerin genellikle vokalist ve bazen piyanist olduklarını söyler (2012). Caz çalışmalarına toplumsal cinsiyet merkezli yaklaşımlarda cazda kadın müzisyenlerin vokalist ve piyanist olarak görünür olmaları, kadınlara biçilen toplumsal roller ve çalgılara yüklenen dişilik ve erillik anlamları ile açıklanmıştır (Gourse 1995; Sunderland 1992; Tucker 2001).

3- Metnin İngilizce orijinalinde *lady* olarak yer almaktadır.

4- Erken dönem caz piyanisti, bir piyano müziği olan *ragtime*'i orkestraya uyarlayarak caz müziğinin ilk dönemlerinde önemli rol oynamıştır.

5- Swing döneminde orkestralara ya kadın ya erkek şarkıcılar eşlik etmekteydi: *girl singer, boy singer*.

6- Dönemin başarıya ulaşan tüm orkestralarının kadın şarkıcıları vardı: Peggy Lee, Benny Goodman Orkestrasında; Ivie Anderson, Duke Ellington Orkestrasında; Anita O'Day ise Gene Krupa Orkestrası'nda şarkı söylemekteydi.

7- Bkz. Bessie Smith, Ma Rainey, Clara Smith.

8- Türkiye'den bir örnek, Özge Baykan'ın, caz tarihinde yer eden otuz iki caz müzisyeninin hayatlarına ve müziklerine dair yazılar içeren *Caz Kadınları* kitabında yer alan tüm müzisyenlerin caz şarkıcıları arasında seçilmesidir (2011).

Caz tarihindeki kadın şarkıcıların duruşlarının, müzikal ifade biçimlerinin, kimliklerini ortaya koyuşlarının yanı sıra, kendilerine yüklenen anlamlar söz konusu olduğunda iki kadın *stereotipi* özellikle dikkat çekmektedir. Bunlardan biri blues kültüründe olduğu gibi ‘melankoli’ ile simgeselleştirilmiş; feminenliği ön planda, deneyimlediği kalp kırıklıklarını ifade biçimlerine taşıyan, ırksal ayrımcılığa karşı söylemini dile getiren “caz kadını” *stereotipidir*; örnek olarak Billie Holiday, Dinah Washington ve Abbey Lincoln gibi isimler verilebilir. Bir diğeri ise ‘zerafeti’ ile simgeselleştirilmiş; ana akımda yeteneği ve güzelliği ile anılan, genellikle beyaz kadınlara atfedilen kategori olmuştur; Peggy Lee ve Diana Krall gibi müzisyenlerin müzik basınındaki temsilleri incelendiğinde bu örnek dikkat çekmektedir. Müzik literatüründe toplum tarafından kadınlara atfedilen rollerin ikiliğini Susan McClary *Feminine Endings* kitabında opera tarihinden ve popüler müzikten örneklerde detaylı olarak analiz etmektedir (1992).

Esasında kadın müzisyenler 1940’lardan itibaren orkestra içersinde saksafon, trompet, davul, kontrbas gibi çalgılar da icra etmişlerdir; ancak *swing* döneminde bu topluluklar yalnızca kadın müzisyenlerden oluşmaktadır. Siyahi kadın müzisyenlerden oluşan *International Sweethearts of Rhythm* ve beyaz kadın müzisyenlerden oluşan *The White Darlings of Rhythm* bunların en popüler örnekleridir. Caz müziği Amerika’da ırksal ve sosyal meselelere ses olması bakımından, feminist bilincin yansıtılması için de iyi bir araç gibi gözükse bile piyano dışında bir çalgı icra eden kadın müzisyenlerin özellikle çalgıcı olarak caz dünyasında kendilerine yer edinmeleri oldukça zaman ve emek almıştır. Piyano dışında bir çalgı icra eden bir kadın müzisyenin, erkeklerden oluşan bir orkestrada yer almasının ilk örneği 1950’lerde Dizzy Gillespie’nin grubunda yer alan tromboncu ve aranjör Melba Liston olmuştur. Erkeklerden oluşan müzik gruplarına kabul edilmesinde, tromboncu kimliğinden ziyade yapmış olduğu düzenlemelerin yarattığı takdirin etkisi olmuştur. Leslie Gourse, Melba Liston’ın erkek egemen bir topluluk tarafından kabul edilen ilk üflemeli çalgı icracısı olmasını takiben beraber çaldığı erkeklerle ilişkisinin “göz kulak oldukları küçüz kız kardeşten; kendilerine sigara ve içki getiren, giysilerinin düğmelerini diken ve saçlarını kesen ‘anne’ye çeşitlendiğini” söyler (1995: 20).

Ingrid Manson, yıllar içersinde bir çok kadın çalgı icracısının toplumsal cinsiyet bariyerini aşarak erkek müzisyenlerden oluşan orkestralarda yer aldıklarını ancak bir çoğunun cinsiyetlerinin sembolik sorumluluklarını, teknik müzikal becerileri ile telafi etmek durumunda kaldıklarını belirtir (1995). Sherrie Tucker caz dünyasında kadın çalgı icracılarını ele aldığı *Women in Jazz* isimli çalışmasında, kadın müzisyenler içinde yalnızca şarkıcı ve piyanistlerin görünürlüğünün sebeplerini tartışır. Tucker, dişilik ve erillik kavramlarının toplum içindeki güç dengelerine etkilerine değinirken, toplumsal cinsiyet rollerinin farklı beklentilere, tavırlara ve kariyer seçimlerine yol açtığını söyler (2012). Caz müziğinde yoğunlukla solist rolünü üstlenen bakır ve tahta üflemeli sazlar dikkate alındığında, kadınların bu sazların icrası konusunda görünür olma oranlarının piyanistlik ya da şarkıcılık rolüne oranla çok düşük olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum, kadınların bu çalgılara yüklenen erillik ve dişilik anlamları sebebi ile bu çalgıları tercih etmemesinden ya da bu çalgıları çalan kadınların müzik dünyasında karşılaştıkları bariyerler dolayısı ile görünürlüklerine elverişli koşullar sağlayamadıkları gerçeği ile açıklanabilir. Aslında dünyanın bir çok müzik kültüründe, ataerkil topluluklarda kadınların üflemeli sazlarla ilişkisi oldukça karmaşık olmuştur. Kadınların, Papua Yeni Gine’de ayinlerde icra edilen ‘kutsal flüt’leri çalmalarından da öte görmeleri dahi uğur-

suz kabul edilmektedir. Bu çalgıların onların doğurganlıklarını arttıracığına ve topluluğun bakabileceğinden fazla çocuk dünyaya getireceklerine inanılır (Thomas 1995: 54). Adorno bakır üflemeli sazların maskülenlikle, tahta üflemeli sazların ise feminenlikle bağdaştırıldığını belirtir (Bell 2004). Günümüzde klasik orkestralarda kadınların çoğunlukla flüt ya da klarnet gibi çalgıları icra ettikleri görülmektedir. Leslie Gourse caz tarihinde özellikle trompet, saksafon, trombon gibi cazda önem taşıyan nefesli sazları icra eden kadınların en büyük önyargılarla yüzleşmek durumunda kaldığını belirtmiştir (1995: 197). *Madame Jazz* isimli kitabında değindiği bir örnek, *flugelhorn* icracısı Nadine Jansen'in 1940'lardan bir anısıdır: bir performans esnasında seyircilerden bir erkeğin gelip, sazının ucuna vurarak "bir kadının bunu yaptığını görmekten nefret ediyorum!" dediğini belirtir (1995: 8).

Türkiye'de caz çevrelerinde kadın müzisyenlerin rollerinden bahsetmeden önce kısaca Türkiye'de caz müziği icrasından bahsetmek yerinde olacaktır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında, ulusal kimliği tanımlama sürecinde güdülen müzik politikalarının Batılılaşma odağı, kendini yalnızca Avrupa Sanat Müziği icrası teşviki ile değil; ayrıca Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika kökenli popüler müzik formlarının dönem içerisinde kendine yer bulmaları ile de göstermiştir. Dönemin müzik ideasını tanımlarken çokça vurgulanan çok seslilik tutkusu; caz, tango, samba, vals, çaç, çarliston, fokstrot gibi müzik ve dans türlerinin dönemin kültür hayatı içerisinde önemli bir yer edinmesine etki etmiştir. 1920'li yıllarda 'yabancı' menşeli dans müziklerini tanımlamak için 'caz'; yabancı popüler müzikleri çalan orkestraları tanımlamak için ise 'cazban' sözcüğü kullanılmaktaydı. Birçok kişi için caz sözcüğü, cazın yanı sıra tango, samba, vals gibi tüm dans müziklerini de ifade etmekteydi (Mimaröğlü 1958: 12). Türkiye'de caz müziği 1920'li yıllardan 1950'lere değin, yurtdışından Türkiye'ye gelen müzisyen, orkestra ve dans gruplarının ya da çoğunluğunu Ermeni ve Yahudi yurttaşların oluşturduğu azınlıklar tarafından icra edilmiştir (Kahyaoğlu 2002; Tekelioğlu 2011; Tireli 2007; Woodall 2008). Tekelioğlu 1950'lerin, cazın Türkiye'de yalnızca yaygınlaştığı değil aynı zamanda ulusallaştığı yıllar olduğunu belirtir (2011:112). 1950'li yıllar Türkiye'nin NATO üyeliği ile birlikte, Amerika ile ilişkilerin yeniden şekillendiği ve Amerika etkilerinin politik hayatın yanı sıra kültürel boyutta da yoğunlukla gözlemlenmeye başladığı yıllardır. Caz müziğinin Türkiye'deki tarihi ile oldukça sınırlı olan akademik çalışmalarda ve müzik yazarlarınca kaleme alınmış Türkiye'de caz tarihi ile alakalı yazınlarda genel yönelim, caz icrasının 1930'lu yıllarda Ermeni müzisyen Leon Avigdor ile başladığının belirtilip, tarih anlatımına genellikle 1950'li yıllar ile başlanmasıdır (Başar 1987; Meriç 2006; Tireli 2007). 1960'lar caz icrası bakımından zengin olup, 1970'li yıllar Türk müziği ve caz füzyon denemelerinin revaçta olduğu yıllardır (Tunçağ 2010). Günümüzde Türkiye –özellikle İstanbul- caz müziğinin yoğunlukla icra edildiği; bir gecede yaklaşık 3 farklı caz konseri dinleme imkânı bulunabilen; çoğunlukla caz müzisyenlerinin üyesi olduğu bir dernek<sup>9</sup> ile müzisyenlerin haklarının korunduğu; caz icra edilen gece kulüplerinin<sup>10</sup>, caz eğitimi veren resmi kurumlarının<sup>11</sup>, caz konserlerinin ve yayınlanan caz albümlerinin azımsanamayacak boyutlarda olduğu bir coğrafyadır.

9- Ediz Hafızoğlu önderliğinde Serbest Müzisyenler ve Yapımcılar Derneği

10- Bkz: Tekelioğlu, O. (2011). 1940'lı Yıllardan İtibaren İstanbul'un Caz Mekanları

11- Bilgi Üniversitesi (1997-2006), Hacettepe Devlet Konservatuvarı (2011-..)

Türkiye'de caz icra eden öncü kadın müzisyenler şarkıcı Sevim Tevs ve Sevinç Tevs kardeşlerdir. Önce Ankara'nın gece kulüplerinde, sonra Ankara Radyosu'nda program yapmaya başlamışlardır. Sevinç Tevs 1941 senesinde Şoray Sineması'nda verdiği konser ile İstanbul dinleyicisinin ilgisini kazanmış ve İstanbul'da Taksim Belediye Gazinosu'nda sahneye çıkmaya başlamıştır (Meriç 2006:191). 1942'den itibaren Ankara Radyosu Dans Orkestrası'nın solistliğini yapar ve 1949'dan itibaren İstanbul Radyosu'nda İlham Gencer ile program yapmaya başlar. Sonraları Cüneyt Sermet, İsmet Sıral ve Erol Pekcan gibi Türkiye'de caz müziğinin yayılmasında rol oynayan önemli müzisyenlerle çalışmıştır. Yine Türkiye'de caz vokalinin öncülerinden biri Ayten Alpman'dır. Uzun süre İlham Gencer'in grubunun solistliğini üstlenmiş; İstanbul Radyosu'nda programlarda yer almış ve Taksim Belediye Gazinosu gibi dönemin popüler mekânlarında sahne almıştır.

Türkiye'de caz müziği icra eden kadın müzisyenlere odaklandığımızda birkaç istisna dışında şarkıcılık<sup>12</sup> rolünün ön planda olduğu gözlemlenir. Türkiye'de yer aldığı albümler, çaldığı konserler vb. görünür müzikal üretimi göz önüne alındığında 'caz müzisyeni' olarak tanımlanabilecek üç kadın çalgı icracısından bahsedilebilir: Nilüfer Verdi, Ayşe Tütüncü ve Selen Gülün. Üç kadın müzisyen de piyano icracısıdır ve çeşitli performanslarında şarkı da söylemektedirler. Kariyerlerinde başka müzik türlerinin yanı sıra caz icra eden kadın çalgıcılar<sup>13</sup> da vardır. Caz çevrelerinde çok aktif olarak yer almamasına rağmen, görüşme yapılan kadın müzisyenler tarafından 'caz davulcusu' olarak tanımlanan bir diğer çalgı icracısı, Ankaralı davulcu Canan Aykent'tir.

Türkiye'de caz müziği icrasında kadınların yöneldiği asıl alanın şarkıcılık olduğunun bir diğer göstergesi ise Bahçeşehir Üniversitesi bünyesinde 2012 senesinde eğitim vermeye başlayan *Caz Okulu Sertifika Programı*'na ilk aşamada başvuran öğrencilerin eğitim yönelimleridir. Tablo 1<sup>14</sup>'de belirtildiği gibi başvuran toplam 44 öğrencinin 38'i kadın adaylardan oluşmaktaydı ve bunların 36'sı vokal eğitimi almak üzere başvurmuşlardı. Okulun eğitmen kadrosundaki toplam dokuz müzisyen arasında iki kadın müzisyen / eğitmenin yer alması ve bu kişilerin caz vokal eğitmeni görevinde Başak Yavuz ve piyano eğitmeni görevinde Nilüfer Verdi olması dikkati çekmektedir.

12- Kadın caz şarkıcıları; Aseña Akan, Ayşe Gencer, Ayten Alpman, Ayşegül Yeşilnil, Başak Yavuz, Bilge Susar, Buket Coşkun, Ceyda Özbaşarel, Ceyda Köybaşıoğlu, Çağrı Kaya, Deniz Özçelik, Dilet Sert Erdoğan, Dolunay Obruk, Ece Göksu, Edibe Yörükoğlu, Elif Çağlar, Esra Dalfidan, Evrim Özkaynak, Evrim Özsuca, Feyza Eren, İldeniz Çetin, İpek Dinç, Jülide Özçelik, Lamia Ünalın, Meltem Ege, Nükhet Aruca, Nükhet Ruacan, Sanem Kalfa, Sevim Tevs, Sevinç Tevs, Sezgi Olgaç, Sibel Gürsoy, Sibel Köse, Ozay Feth, Ülkü Aybala Sunat. Çeşitli müzik türlerin yanı sıra caz da söyleyenler kadın şarkıcılar Ajlan, Esin Afşar, Handan Çivicik, Melis Sökmen, Senem Diyici, Şehrazat, Şenay Lambaoğlu, Şirin Soysal, Rüşhan Çamay, Tülay German.

13- Çeşitli müzik türlerinde aktif olmalarına rağmen caz projelerinde de çaldığı gözlemlenen çalgı icracıları Berna Sağdıç (trombon), Burcin Elmas (alto saksafon), Burcu Börü (klarnet), Cana Cankaya (trompet), Kamucan Yalçın (klarnet), Meriç Dönük (arp), Oya Erkaya (bas gitar), Öykü Karadağ (klarnet) olarak sıralanabilir. Lakin müzik kariyerlerini caz odaklı kurmadıkların dolayı çalışmanın esas odağını oluşturmazlar.

14- Bu tablodaki veriler için kaynak kişi müzisyen ve eğitmen Şevket Akıncı'ya teşekkür ederim. Kendisi kurum bünyesinde gitar ve caz tarihi dersleri vermektedir.

	Kadın	Erkek	Toplam
Vokalist	36	0	36
Piyanist	2	3	5
Gitarist	0	2	2
Davulcu	0	3	3
Trompetçi	0	1	1
Toplam	38	6	44

**Tablo 1. Bahçeşehir Üniversitesi Caz Okulu Sertifika Programı 2012 başvuruları**

Yukarıdaki sayılar göz önüne alındığında caz müziğinde dünyadaki yönelimin Türkiye’de de değişmediği, kadın müzisyenlerin tercih ettikleri alanların piyanistlik ve şarkıcılık olduğu gözlemlenmektedir. Bunun nedenlerinden biri piyanonun yukarıda bahsi geçen sebeplerle feminitikle bağdaştırmasının yanı sıra, kadınlara müzikte biçilmiş en belirgin rol olan şarkı söylemeye imkân vermesi olarak açıklanabilir. Türkiye’deki kadın caz piyano icracılarının üçünde kariyerlerinin sonraki dönemlerinde caza yöneldikleri dikkat çekmektedir: Ayşe Tütüncü ve Selen Gülün konservatuarda eğitim görmüşler ve Nilüfer Verdi ise özel ders ile eğitimine başlamıştır. Caz gruplarında çalan diğer müzisyenler trombon icracısı Berna Sağdıç ve arp icracısı Meriç Dönük’ün bir yandan klasik müzik icracılığına devam ettikleri gözlemlenmektedir. Türkiye’de caz icra eden kadın çalgı icracılarının büyük çoğunluğunun konservatuar eğitiminden sonra caza yöneldikleri söylenebilir.

Kadın çalgı icracıları ile yapılan görüşmelerde en dikkat çeken konulardan biri erkek egemen caz çevrelerinde bir çalgı icracısı olarak kendilerini kanıtlamaları ve teknik yeterlilik göstermeleri gerekliliğine değinmeleridir. Caz piyanistliğinin yanı sıra, besteci, düzenlemeci ve eğitimci kimlikleri ile de tanınan Selen Gülün, bir konser esnasında ilk kez birlikte çaldığı bir erkek gitaristin, ilk parçadan sonra kendisini kastederek; “bu kız baya çalabiliyormuş” dediğini belirtmiştir. Ayşe Tütüncü ise kariyerinin başlarında özellikle müzikal üretimi ve yetkinliği ile kabul edilmek için sahnedeki kıyafetinin çok dikkat çekici olmamasına çaba harcadığını belirtmiştir.

Erkek egemen caz çevrelerinde toplumsal cinsiyet rollerinin icra pratiklerine etkileri söz konusu olduğunda, Ayşe Tütüncü kadın olmasının herhangi bir farklılığa yol açmadığını, çünkü kısa süreli projelerde değil, grup bazlı ve aynı müzisyenlerle uzun süreler çalıştığını belirtmiştir. Uzun süre birlikte çalışmanın getirdiği samimiyet ile cinsiyet rolleri kaynaklı bariyerlerin etkilerinin dönüşüme uğrayacağına değinmiştir, ama yine de çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu bir ortamda, kullandıkları dil açısından erkeklerin zaman zaman bir tür ‘çete’ gibi davranma eğilimi olduğunu söylemektedir.

Dünyanın çeşitli yerlerinde birçok müzisyenle çalan bir kadın müzisyen olarak Selen Gülün, erkek müzisyenlerin kendilerine has bir sohbeti olduğundan ve aralarına girmenin zorluğundan bahsetmektedir. Nilüfer Verdi de erkek müzisyenlerin arasındaki arkadaşlık bağından ve bir kadını aralarına sokmalarının zorluğundan bahsetmiştir. Selen Gülün, çocukluğundan beri piyano çalmasına rağmen, Türkiye’de müzik çevrelerine şarkıcılık ile girdiğini, ilerleyen yıllarda bir piyano icracısı olarak kabul edilmesinde kendi müziğini yazıyor olmasının ve eğitmen kimliğinin etkilerine değinmiştir. Lakin kariyerinin erken dönemlerinde piyano icracılığı bilinmesine rağmen, diğer erkek müzisyenlerce ona uygun görülen rol şarkıcılık olmuştur; kendisini gruplara piyanist pozisyonu ile değil, şarkı söylemek üzere davet ettiklerini belirtmektedir. Daha sonra Berklee Collage of Music’te okumaya gittiği süre boyunca, piyanist kimliği ile tanınabilmek için hiç şarkı söylemediğini belirtmiştir. 1990’lı yıllarda İstanbul’da bir rock bar’da sahne aldıkları dönemde bir yandan şarkı söylerken, bir yandan da klavye icra etmesi üzerine mekanın erkek işletmecisinin yorumu şöyle olmuştur: “Biz sen şarkı söylediğinde, klavye çaldığından daha çok beğeniyoruz. Ne o öyle yetenek sergiler gibi.”

Bunun yanı sıra bahsi geçen üç çalgı icracısının da birçok projede lider olarak çalıştığı gözlemlenmektedir. Erkek egemen caz çevrelerinde kadın müzisyenler lider rollerini üstlendiğinde toplumdaki çeşitli *stereotipler* ile algılandıkları dikkat çekmektedir. Ayşe Tütüncü, bazen müziğin akışını yönlendirmek adına iktidar sergilediği zamanlarda ‘anne’ rolü ile bağdaştırıldığını belirtmiştir. Kadın iktidarının erkek gözünden konumlandırılmasının bir diğer örneği ise görüşülen kişilerden iki erkek caz müzisyeninin, Türk caz çevrelerinde Nardis Jazz Kulübü’nün işletmecisi ve Jazz Dergisi’nin editörü olarak Türkiye’de caz müziğinin yaygınlaşmasında büyük rol oynayan Zuhal Foçan’ın emeklerinin öneminden bahsederken; Zuhal Foçan’ın ne denli güçlü, çalışkan ve azimli olduğunu ifade etmelerini takiben kendisi için ‘hükümet gibi kadın’ deyimini kullanmalarındır.

Cazda kadın icracıların yeri ile ilgili yapılan çalışmaların yanı sıra Türkiye’den müzisyenlerle yapılan çalışmalarda “kız gibi çalmak” diye bir ifade biçiminin yaygınlığı gözlemlenmektedir. Dile yansıyan ve müziği tanımlarken kullanılan sözcüklerin feminen ve maskülen çağrışımları müzik yazınında olduğu kadar gündelik hayattaki tasvirlerle de yansımaktadır. Susan McClary, toplumsal cinsiyet algıları kaynaklı yerleşen müzik terminolojisini feminist bir yaklaşım ile analiz eden ve müzikoloji literatüründe toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından büyük önem taşıyan *Feminine Endings*<sup>15</sup> kitabında, dile yansıyan dişilik ve erillikle bağdaştırılan özellikleri detaylı biçimde tartışmaktadır. Caz literatüründe ise bu konuya değinen Yoko Suzuki’nin “*You sound like an old black man’: Performativity of Gender and Race Among Female Jazz Saxophonists*<sup>16</sup>” başlıklı tezi kadın saksafon icracılarının caz türünün tarihi ve kültürel açıdan yerleşmiş hitap biçimini sağlamak için maskülenlik sergilemelerini tartışmaktadır. Kadın caz davulcusu Allison Miller erkek müzisyenlerin “sen hiç de kız gibi çalmıyorsun” dediklerini ve bunu bir iltifat gibi dile getirdiklerini belirtir (2013). Selen Gülün, Berklee Müzik Okulu’nda caz eğitimi gördüğü dönemde bir derste çalıştığı bir top-

15- Kitabın isminine ilham veren terim olan *feminine cadance*, klasik armonide bir parçanın bitiminde akor gelişiminin ‘zayıf’ vuruşta sonlanması demektir; eğer bitiş güçlü vuruşta gerçekleşiyorsa *masculine cadance* olarak tanımlanmaktadır.

16- Yaşlı siyah bir adam gibi tınılıyorsun: Toplumsal cinsiyet ve ırkın kadın saksafon icracıları arasında performe edilebilirliği.



lulukta, dersin eğitmeni tarafından “kız gibi çalma” diye uyarılmasına dair hikâyesini paylaşmıştır. Eğitmenin bu tavrı üzerine tüm grup arkadaşları çalmayı bırakmış, enstrümanlarını toplayarak orayı terkedip, tepkilerini göstermişlerdir. Selen Gülün bu cinsiyetçi algı üzerine tepkisini dile getirmektedir: “Tabi ki kız gibi çalacağım, ben kadını. Müzikte iktidarı ele geçirmek gibi bir tavrım yok. Aklımda birşey yoksa çalmam ben, kalabalık yaratmam, bu mesela kadınla çok alakalı birşey. Enstrümanda hâkimiyeti ele geçirmek, iktidarı ele geçirmek üzerine kurulu bir tavrım yok. Müzikle başka bir ilişkim var.”

Piyanoya yüklenen toplumsal cinsiyet anlamları söz konusu olduğunda, Ayşe Tütüncü ile Roll Dergisi tarafından yapılan bir röportajda (1999), kendisine piyanonun feminen bir çalgı olup olmadığı sorusu yöneltildiğinde şöyle yanıtlar:

“Hem maskülen hem de feminen bence. Çok da iyi bir karışımı ama. Piyano başında her şeye aday olabilirsin. Bir kere hiç kimseye ihtiyacın olmadan tek başına çalıp bitirebilirsin. Sen kendine eşlik edebilirsin. Sen başkasına eşlik edebilirsin. Solist olabilirsin. Altyapı olabilirsin. Bir senfoniye piyano ile çalabilirsin. Bir piyanist zihniyetiyle müziği çok yapı-kurucu düşünebilirsin. Hâlbuki monofonik bir aletle solist olarak çaldığında alt tarafta ne döndüğü seni o kadar da ilgilendirmeyebilir. Ortalığı çekip çevirmek, derleyip toplamak feminen bir işse, bir piyanist bunları yapmak zorunda. Ama yapı kurmak, bir şeyin karkasını<sup>17</sup> kurmak maskülen bir şey kabul ediliyorsa bir piyanist bunları da yapmak zorunda.”

Bir diğer ele alınması gereken unsur toplumsal olarak dişilik ve erillik ile bağdaştırılan özelliklerin müziği tarif etmede kullanılmasıdır. Piyano söz konusu olduğunda bol boşluklu ve lirik stil kadını çağrışımlarla anlandırılmaktadır. Nilüfer Verdi ise kadın kimliğinin müziğindeki yansımalarını hissedip hissetmediğini sorduğunda: “Müzikal olarak hissetmiyorum. Ben zaten agresif ve enerjik çalma yanlısıyım, yani kadını diye algılanacak romantik ve yumuşak nağmeli yorumlar bana pek uygun değil. Dolayısı ile bu bağlamda bir ayrımı hissetmediğimi sanmıyorum dinleyicinin.”

Piyano dışında bir çalgı icra etmesine rağmen müzik kariyeri caz odaklı ilerleyen tek müzisyen olarak Canan Aykent belirtilebilir. Türkiye’de genellikle konservatuarlarda klasik müzik eğitimi almış üflemeli saz icrası kadın müzisyenlerin, klasik müzik kariyerlerinin yanı sıra caz da icra ettikleri görülmektedir. Türkiye’de orkestralardaki kadın müzisyen oranlarının Avrupa’da olduğundan yüksek olması gözlemlenmektedir; bu da Batı klasik müziği geleneğinin Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşu ile birlikte yer etmeye başlaması ve oldukça yeni olarak tabir edilebilmesi ile açıklanabilir. Kadın müzisyenlerin orkestralarda, toplumsal cinsiyet çağrışımları ile eril olarak tanımlanan trombon ve perküsyon gibi sazların dahi eğitimini aldıkları ve orkestralarda profesyonel olarak icra ettikleri görülmektedir. Lakin klasik orkestra dinamiklerinin piyasa koşullarından oldukça farklı olduğu söylenebilir. Gerek rock gerek caz müziğinde yoğun olarak maskülenlikle bağdaştırılan davul söz konusu olduğunda ise, caz davulcusu Canan Aykent ile yapılan röportajın başlığı bu tutumu açıkça ortaya koymaktadır: “Canan Aykent, serbest kalan kızların davulcuya kaçacağına inanılan topraklarda daha beteri yapıp caz davulcusu oldu.” (Atasoy 1999)

17- Bir yapının ya da büyük bir nesnenin iskeleti.

Bir diğ er görü Ő ise i Ő inizi iyi yaptığınız s¼rece kadınlığın bir dezavantajdan ziyade bir avantaj olarak belirmesi unsurudur. Selen G¼l¼n kendi m¼ziğini yapıyor olmanın yurt dı Őı festival başvurularında ilgi ç ektiğini, bu konuda az kadın m¼zisyen olması dolayısı ile kolaylık sağ l adığını belirtmiştir. Türkiye'nin tek kadın caz davulcusu olarak anılan Canan Aykent ise röportajında, kadın olmanın seyircinin ilgisini ç ektiğini belirtmiştir (Atasoy 1999). Caz vokalisti Sibel Köse, erkek caz vokalistlerinin de benzer bir ayrımcılığı Ő arkıcılık söz konusu oldu ğ unda deneyimlediklerini belirtmektedir; toplumsal cinsiyet rolleri göz önünde olarak ç alğı icracılığı erkeklere atfedilirken, erkek caz Ő arkıcılarının da kariyerlerinde çe Ő itli bariyerlerle kar Őıla Ő tıkları gözlemlenmektedir.

Türkiye'de caz m¼ziğı sahnesinde üretim yapan üç kadın ç alğı icracısı da kendi bes-telerini yapmaktadırlar. Nilüfer Verdi kadınların ç alğı icracılığından çok Ő arkıcılığa yönelmesini, bir enstr¼mana hâkimiyetin uzun bir emek gerektirmesi ile açıklamaktadır. Selen G¼l¼n ise caz ç evrelerinde bir kadın olarak yer edinebilmek için çok güçlü ve dirençli bir karakter olma gerekliliklerine değ inmektedir. Türkiye'de her ne kadar 1990'lerden itibaren caz eğ itimi veren kurumların, caz icra edilen mekân sayısının, düzenlenen festivallerin, caz dinleyicisinin, caz m¼ziğı icra eden m¼zisyen sayısının artışı ndan ve genişleyen bir caz ç evresinden bahsedebiliyor olsak da; hala azınlık olarak tanımlanabilecek bir kitle tarafından icra edilen caz m¼ziğı dâhilinde kendini ifade etmenin zorluklarını Sibel Köse Ő öyle ifade etmektedir: "Cinsiyeti ne olursa olsun bugün bir caz m¼zisyenin ayakta kalması, m¼ziğini ifade edebilmesi ve cazı yaş aması kolay değ il. Bir kadın olarak bu dünyada varolmak da öyle."

Sonuç olarak, bu makale için yapılan ara Ő tırmada, tıpkı cazın anavatanı Amerika'da oldu ğ u gibi, Türkiye'de caz m¼ziğı icra eden kadın m¼zisyenler göz önüne alındığında, kadınların tercih ettikleri ve / ya da varlıklarının görün¼r oldu ğ u alanların caz Ő arkıcılığı ve piyanistliği oldu ğ u gör¼lmektedir. Erkek egemen caz ortamlarında kabul edilmiş olan kadın ç alğı icracıları, profesyonel müzik hayatlarında çe Ő itli bariyerlerle kar Őıla Ő mışlardır; kendilerini teknik olarak ve müzik üreten bir birey olarak kanıtlamak bunların başında gelmektedir. Türkiye'nin önc¼ kadın caz piyano icracıları olan Nilüfer Verdi, Ay Ő e Tüt¼nc¼ ve Selen G¼l¼n'ün Türkiye müzik ç evrelerindeki duruşları ile birer rol model olmaları ve eğ itimci kimlikleri ile öğrenciler yeti Ő tirmeleri kadınların ç alğı icracısı olarak görün¼rlükleri ve kariyer yönelimleri açısından büyük önem taşımaktadır. Kariyerini caz m¼ziğı odaklı kuran ve aktif olarak müzik ç evrelerinde yer alan üç kadın ç alğı icracısının da piyanist olması; ç alğılara yüklenen di Ő ilik ve erillik anlamları etkisi ile piyanonun kadınlar tarafından tercih edilen bir enstr¼man olması ve kadınların caz m¼ziğinde önem taşıyan üfleme, vurmali ya da telli sazlara daha az yönelmeleri; yönelenlerin ise piyasa koşullarından dolayı cazın yanı sıra başka müzik türlerinde de aktif olmalarına dair tercihleri ile açıklanabilir.

## Referanslar

Atasoy, Asli. 1999. "Canan Aykent: Zor ama Güzel." Radikal Gazetesi. (24.01.2000).

<http://www.radikal.com.tr/2000/01/24/t/insan/01zor.shtml>

"Ay Ő e Tüt¼nc¼ ile Röportaj". 1999. Roll Dergisi. (Ağ ustos 1999)

Baş ar, Kür Ő at. Mart 1987. "Caz". *Hürriyet Gösteri Dergisi*: 76.

Baykan, Özge. 2011. *Caz Kadınları*. İstanbul: Altıkitap.

- Bell, Daniel Michaels. 2004. "The saxophone in Germany 1924-1935" Sanatta yeterlilik tezi. Arizona: Arizona Üniversitesi.
- Bogin, Meg. 1978. *The Women Troubadours*. New York: Norton.
- Bowers, Jane, Judith Tick. Ed. 1987. *Women Making Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Cliff, Michelle. 1990. *Bodies of Water*. New York: Dutton.
- Dahl, Linda.1984. *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwoman*. Londra: Quartet Books.
- DeVeaux, Scott, Gary Giddins. 2009. *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Doubleday, Veronica. 2008. "Sound of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender" *Ethnomusicology Forum*. 17:1,3-39.
- Ehrlich, Cyril. 1976. *The Piano: A History*. London, Toronto and Melbourne: Dent.
- Gourse, Leslie. 1995. *Madame Jazz: Contemporary Women Instrumentalists*. New York: Oxford University Press.
- Harker, Brian. 2005. *Jazz: An American Journey*. New Jersey: Pearson Education.
- Kahyaoğlu, Orhan. 2002. *Bülent Ortaçgil: Ayrı Düşmüşüz Yan Yana*. İstanbul: Chiviyazıları.
- Koskoff, Ellen. Ed. 1987. *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press.
- McClary, Susan. 1992. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meriç, Murat. 2006. *Pop Dedik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Miller, Allison. 2013. "İYou Donit Play Like a Girl!: Queer in a Jazz World" *Huffington Post*. (26.02.2013)[http://www.huffingtonpost.com/allison-miller/you-dont-play-like-a-girl-queer-in-a-jazz-world\\_b\\_2769544.html](http://www.huffingtonpost.com/allison-miller/you-dont-play-like-a-girl-queer-in-a-jazz-world_b_2769544.html)
- Mimaroğlu, İlhan. 1958. *Caz Sanatı*. İstanbul: Yenilik Yayınları.
- Monson, Ingrid. 1995. "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse" *Journal of the American Musicological Society*: 48 (3): 396-422.
- Starr, Susan. 1974. "The Prejudice Against Women " *Music Journal* 32: 14-15.
- Sunderland, Patricia. 1992. "Cultural Meanings and Identity: Women of the African-American Art World of Jazz". Doktora tezi. Burlington: Vermont Üniversitesi.
- Suzuki, Yoko. 2011. "'You sound like an old black man': Performativity of Gender and Race Among Female Jazz Saxophonist". Doktora Tezi. Pittsburgh Üniversitesi.
- Tekelioğlu, Orhan. 2011. "1940'lı Yıllardan itibaren İstanbul'un Caz Mekanları" İstanbul'da *Eğilence*, ed. Volkan Aytar, Kübra Parmaksızoğlu, 105-20. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Thomas, Nicholas. 1995. *Oceanic Art*. London: Thames and Hudson.
- Tick, Judith. 1987. "Passed away is the piano girl: Changes in American musical life, 1870-1900" *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. J. Bowers and J. Tick Urbana: 325-48. Chicago: University of Illinois Press.
- Tireli, Münir. 2007. "1980'lerde caz." *Türkiye'de Grup Müziği: 1980'ler*. 236-247. İstanbul: Arkaplan Müzik Basın Yayın.
- Tucker, Sherrie. 2001 "Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies» *Current Musicology* 71: 375-408.
- Tucker, Sherrie. 2012. "Women in Jazz." *History in the Key of Jazz*. [http://www.pbs.org/jazz/time/time\\_women.htm](http://www.pbs.org/jazz/time/time_women.htm)

- Tunađ, Hlyya. 2010. "Türkiye'de Caz." 20. *Akbank Caz Festivali Kitabı*, ed. Hlyya Tunađ. İstanbul.
- Woodall, Carol. 2008. "Sensing the City: Sound, Movement, and the Night in 1920s Istanbul".  
Doktora tezi. New York: New York Üniversitesi.
- Yank Porter, Susan, Harold F. Abeles. 1979. "So Your Daughter Wants to be a Drummer?" *Music Educators' Journal* 65: 46-49.

### **Görüşmeler**

- Altan İrtel- İzmir-Şubat 2013
- Ayşe Tütüncü-İstanbul- Şubat 2013
- Emin Fındıkoğlu- İstanbul-Kasım 2012
- İlham Gencer- İstanbul-Kasım 2012
- Neşet Ruacan- İstanbul-Şubat 2012
- Nilüfer Verdi-İstanbul- Şubat 2013
- Selen Gln- İstanbul- Ocak 2013
- Sibel Köse- İstanbul- Şubat 2013