

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**SAHNE SANATLARINDA KADINLAR: MÜSLÜMAN
DİNDAR KADINLARIN DENEYİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**RÜMEYSA ÇAMDERELİ ERDOĞDU
2501150436**

DANIŞMAN: PROF. DR. SERPİL ÇAKIR

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : RÜMEYSA ÇAMDERELİ ERDOĞDU Numarası : 2501150436
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : KADIN ÇALIŞMALARI Danışmanı : PROF.DR. SERPİL ÇAKIR
Tez Savunma Tarihi : 22.08.2019 Saati : 13:00
Tez Başlığı : "SAHNE SANATLARINDA KADINLAR: MÜSLÜMAN DINDAR KADINLARIN DENEYİMLERİ"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF.DR SERPİL ÇAKIR		Kabul
2-DOÇ.DR. MELİS PINAR YELSALI PARMAKSIZ		Kabul
3-DR.ÖĞR.ÜYESİ ÖZGÜN AKDURAN		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DR.ÖĞR.ÜYESİ ZEYNEP ÖZDE ATEŞOK		
2-DR.ÖĞR.ÜYESİ TUBA DEMİRCİ		

ÖZ

SAHNE SANATLARINDA KADINLAR: MÜSLÜMAN DİNDAR KADINLARIN DENEYİMLERİ

RÜMEYSA ÇAMDERELİ ERDOĞDU

Bu çalışma, Türkiye’de sahne sanatlarında icracı olarak yer alan kadınların deneyimlerini ele almayı, Müslüman dindar kadınların ortaklaşan ve ayrışan deneyimlerini ise bir örnek olarak incelemeyi amaçlamıştır. Buradan hareketle çalışma kapsamında, ilk olarak, bedene yönelik politikalar, beden ve kamusal alan ilişkisi, kadının kamusal alana çıkışı ve bu alanda var oluşu ve kamusal alanın bir uzantısı olarak sahne sanatlarında var oluşuna dair yaklaşım ve tartışmalara yer verilmiştir. İkinci olarak, çalışmada Türkiye’de kadının kamusal alana çıkışının öyküsü ele alınmış, özelde sahne sanatlarını icra eden kadınların deneyimlerinin dönemin siyasi ve kültürel atmosferiyle ilişkisi incelenmiştir. Son olarak, günümüzde Türkiye’de sahne sanatlarını icra eden yedi Müslüman dindar kadınla yarı yapılandırılmış bireysel görüşmeler yapılarak, görüşmelerden elde edilen veriler teorik ve tarihsel çerçeve ışığında analiz edilmiştir. Araştırma sonuçları, “Kimlik Tanımları”, “Aile Kültürleri ve Ailelerin Din Pratikleri”, “Sanat ve Anlam”, “Sanat Eğitiminin Önündeki Engeller ve Alternatif Yollar”, “Müslüman Dindar Kadınların Kendilerine Özgü Sahne Deneyimleri”, “Kamusal Alanda Görünürlük, Beden ve Sahne”, “Profesyonelleşme ve İcra Alanları: Sanat Çevreleri, Kurumlar ve Piyasa”, “Kadın Hareketi ve Feminist Mücadelenin Dindar Kadınların Sahne Sanatları Pratiklerine Yansımaları” ana temaları ve bu temaların alt kategorileri çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu şekilde, hem Müslüman dindar kadınlara yönelik homojenleştirici bakışa alternatif bir veri ortaya koyulmuş, hem de kadınların kamusal alanda, özelde de sahne sanatlarında var olma mücadeleleri içerisinde farklı öznellikleri kapsama konusundaki tartışmalara bir girdi sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sahne sanatları, sanat, kadın, ayrımcılık, dindarlık, başörtüsü

ABSTRACT

WOMEN IN STAGE ARTS: EXPERIENCES OF MUSLIM RELIGIOUS WOMEN

RÜMEYSA ÇAMDERELİ ERDOĞDU

This study aims to address and examine the experiences of the women in performing arts in Turkey, and approach Muslim religious women's common and diversifying experiences in the performing arts as an example. From this point of view, firstly, approaches and discussions about the policies about and towards the body, the relationship between the body and the public sphere, the emergence of women in the public sphere and their existence in this sphere and the existence of them in the performing arts were given place to. Second, in the study, the story of women's emergence in public sphere in Turkey is approached and especially, the experiences of women in performance arts and these experiences' relationship with the time period's political and cultural atmosphere are examined. Finally, semi-structured individual interviews were conducted with seven religious Muslim women who are performing artists, and the data obtained from the interviews were analyzed in the light of theoretical and historical framework. The results of the research were analyzed under the main themes of "Definitions of Identity", "Family Cultures and Religious Practices of Families", "Art and Meaning", "Barriers in front of Art Education and Alternative Ways", "Specific Stage Experiences of Muslim Religious Women", "Visibility in Public Space, Body and Stage", "Professionalization and Performance Areas: Art Environments, Institutions and Market", "Women's Movement and Reflections of Feminist Struggle on Religious Muslim Women's Performing Arts Practices" and their sub-categories. In this way, an alternative data was presented both to the homogenizing view of Muslim religious women, and an input was provided to the discussions about different subjects in the struggle of women to exist in the public sphere and in the performing arts in particular.

Key Words: Performing arts, art, women, discrimination, piety, headscarf

ÖNSÖZ

Bu çalışma, sahne sanatlarında var olan Müslüman dindar kadınların özgün hikayelerinin ve özelde de mücadelelerinin peşine düşmeyi amaçlamaktadır. 18 yaşına yeni bastığım günlerde “türbanlı gitarist kıza” dönüştüğüm gazete haberinden bu yana kendi tecrübemi dile getirmek ve benimle benzer hikayeleri paylaşan kadınlarla tanışmak hayatımın çok merkezi bir yerinde oldu. Feminist hareketle tanışmanın ardından ise, kişisel hikayelerin, özelde de mücadelelerin hikayelerinin paylaşılmasının, kulaktan kulağa yayılmasının ve başka kadınlara güç vermesinin önemini daha iyi anlamış oldum. Bu tezi yazmamın amacı da tam olarak bu hikayeleri tarihe not düşmek, ilerleyen zamanlarda benzer problemler yaşayan kadınlara umut olmak, böylesi problemlerin anlaşılabilir hale geldiği günler için birlikte mücadelenin olanaklarını aramaya zemin oluşturmak. Buradan hareketle, ilk olarak, tez kapsamında gerçekleştirdiğim görüşmelere beni kırmayarak katılan tüm kadın arkadaşlarım başta olmak üzere bu mücadelenin bir parçası olan ya da olacak tüm kadınlara ve benim için en değerlilerinden, bu mücadelenin zeminlerini hazırlayan, hikayelerimizi anlatmanın değerini bana ve birçok kadına hatırlatan Reçel Blog’un editörleri olan sevgili dostlarıma da teşekkürü borç bilirim.

Her ne kadar çok yoğun bir motivasyon üzerine kurulu olmuş olsa da diğer tüm mücadeleler içerisinde kendisine yer bulması çokça zorlukla karşılaşan bu tezin sonuçlanmasını sağlayan iki kişiye de ayrıca teşekkür etmek istiyorum: Tüm bu süreçte beni asla yalnız bırakmayan, tüm heyecanlarımda ve üzüntülerimde yanımda olan, beni her adımda motive eden danışman hocam sevgili Prof. Dr. Serpil Çakır’a, tüm inancımı kaybettiğim anlarda beni umutlandıran, yanımda benimle birlikte ter döken, tüm kafa karışıklıklarımda ve streslerimde beni teskin eden sevgili eşim Furkan Erdoğan’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Son olarak, tezimi bitirip sunma konusunda son dönem motivasyonumu arttırdıkça artıran Havle Kadın Derneği’nden tüm kız kardeşlerime çok teşekkür ediyorum.

Rümeysa Çamdereli

İstanbul, 2019

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM:

BEDEN ve KAMUSAL ALANDA GÖRÜNÜRLÜK	4
1.1. Beden “Doğalı” Simgeler	4
1.2. Modern/Siyasal Beden ve Simgeselliğin Nötrleşmesi	5
1.3. Beden, İktidar ve Ayrımcılık	8
1.4. Beden ve Kamusal Alan	9
1.5. Sahne Sanatları ve Kamusal Alan İlişkisi	11

İKİNCİ BÖLÜM:

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALANDA KADIN DENEYİMİ	16
2.1. Türkiye Cumhuriyeti’nde Kamusal Alanın İnşası ve Beden İlişkisi	16
2.2. Kamusal Alanda Dindar Kadın Deneyimi	20

2.3. Türkiye’de Sahne Sanatları ve Kadın	24
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

SAHNE SANATLARINDA MÜSLÜMAN DİNDAR KADINLARIN

DENEYİMLERİ	31
--------------------------	-----------

3.1. Yöntem	31
-------------------	----

3.1.1. Veri Toplama Süreci, Araç ve Teknikleri	31
--	----

3.1.2. Çalışma Grubu	32
----------------------------	----

3.1.3. Analiz	35
---------------------	----

3.2. Bulgular: Müslüman Dindar Kadınların Sanat Ve Sahne Deneyimleri	38
--	----

3.2.1. Kimlik Tanımları	38
-------------------------------	----

3.2.1.1. Dindarlık Kavramına Bakış	38
--	----

3.2.1.2. Tanımlar Arası Geçişkenlik ve Kafa Karışıklığı	41
---	----

3.2.1.3. Kimlik Olarak Müslümanlık	42
--	----

3.2.1.4. Başörtüsünün Anlamı ya da Başörtülü Kadın Söylemi ve Kimliği	44
---	----

3.2.2. Aile Kültürleri ve Ailelerin Din Pratikleri	48
--	----

3.2.2.1. Aile Kültürleri İçerisinde Sanat İcrasına Olumlu Zemin Hazırlayan Dini Pratik ve Anlayışlar	48
---	----

3.2.2.2. Aile Kültürü İçerisinde Sanat İcrasına Olumlu Zemin Hazırlayan Diğer Faktörler	52
--	----

3.2.2.3. Aile Kültürü İçerisinde Sanat İcrasını Olumsuz Yönde Etkileyen Dini Pratik ve Anlayışlar	55
--	----

3.2.2.4. Aile Kültürü İçerisinde Sanat İcrasını Olumsuz Yönde Etkileyen Diğer Faktörler	57
--	----

3.2.2.5. Destek ya da Engelin Aile İçerisindeki Öznesi	60
3.2.3. Sanat ve Anlam	62
3.2.3.1. İcra Motivasyonları: Kendilik İnşaları ve İçsel Tatmin Arayışları	62
3.2.3.2. İcraya Atfedilen Anlam ve İcranın Hedefi	64
3.2.3.3. Din ve Sanat: Farklılaşan Anlam ve Yorumlar, Kime Göre Haram? Neye Göre Helal?	67
3.2.4. Sanat Eğitiminin Önündeki Engeller ve Alternatif Yollar	73
3.2.4.1. Sanat Eğitime Giden Dikenli Yollar: Konservatuvarlar ve Musiki Cemiyetleri	73
3.2.4.2. Alaylılık: Farklı Eğitim Yöntem ve Alanları	79
3.2.5. Müslüman Dindar Kadınların Kendilerine Özgü Sahne Deneyimleri	83
3.2.5.1. Maruz Kalınan Önyargı ve Ayrımcılıklar, Sahne İcrasında Ayrımcılığın Belirlediği Sınırlar	83
3.2.5.2. Cinsiyet Açısından Karma Ortamda İcra	95
3.2.6. Kamusal Alanda Görünürlük, Beden ve Sahne	100
3.2.7. Profesyonelleşme ve İcra Alanları: Sanat Çevreleri, Kurumlar ve Piyasa	109
3.2.7.1. Piyasa Koşulları ve Profesyonelliğin Önündeki Engeller	110
3.2.7.2. Başörtüsü ve Profesyonelliğin Önündeki Engeller	112
3.2.7.3. Hayaller, Gelecekte Beklentiler	119
3.2.8. Kadın Hareketi ve Feminist Mücadelenin Dindar Kadınların Sanat Pratiklerine Yansımaları	121
SONUÇ ve TARTIŞMA	124
KAYNAKÇA	129
EKLER	136

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Çalışma Grubunun Demografik Özellikleri	33-34
---	-------



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1. Müslüman Dindar Kadınların Sahne Deneyimleri: Tema ve Kategoriler ... 35



KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz. : Bakınız

C. : Cilt

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

s. : Sayfa

S. : Sayı

T.y. : Tarih yok

GİRİŞ

Türkiye’de Müslüman dindar kadınların kamusal alandaki görünürlüğü uzun yıllardır yalnızca başörtüsü¹ bağlamında tartışılabilmiş, kadınların başörtüsüyle kamusal alanda ya da var olan mücadeleler içerisinde konumlanışları farklı açılardan analizlere tabi tutulmuştur. Ancak günümüzde bu açının, özellikle Müslüman dindar kadınların başörtüsünün sınırlarının dışında ortaya koydukları kimlik tanımları ve bu yeni kimlik içerisindeki homojen olmayan, çeşitlilikleri barındıran görünürlükleri, farklı perspektiflerde tespit ve analize ihtiyaç duymaktadır. Kadın tarihi ve kadın hareketi adına farklılıkların keşfi ve kabulü açısından önemli bir adım olacağı öngörülen bu tespit ve analizin odak noktasında ise sanat alanında, özelde de sahne sanatlarında Müslüman dindar kadınların özgün var oluşları olacaktır. Buradan hareketle tezin amacı, sahne sanatlarında yer alan Müslüman dindar kadınların özgün hikayelerini görünür hale getirmek ve bu yolla da hem Müslüman dindar kadın kimliğine yönelik homojenleştirici yaklaşımların karşısında bilgi üretimi zemininde durmak hem de Türkiye’deki feminist harekete katkıda bulunmaktır².

¹ Müslüman dindar kadınların kamusal alanda başlarını örtme biçimleri uzun yıllar, bu örtünmenin siyasi boyutunu vurgulamak amacıyla türban olarak farklı akademik metinlerde ve gündelik metinlerde kullanılmıştır. Aynı zamanda yine bu kadınların örtünme biçimlerini tasvir için kapalı, tesettürlü gibi gündelik kullanımlar da mevcuttur. Ancak tez kapsamında, diğer kavramlarda da olduğu üzere, görüşmelerin gerçekleştirildiği kadınların kendilerini tanımladığı ve ifade ettiği kavramların kullanılması hassasiyetine de paralel olarak “başörtülü” ve “başörtüsü” kavramları kullanılmıştır.

² Bu odak noktasının tercihi aşamasında tezi kaleme alan kişi olarak benim, kendi kişisel hayatımdaki sahne tecrübem belirleyici olmuştur. Kendi kişisel hikayemin kamusal alan yüzüyle gerçek yüzü arasındaki mesafeyi ortadan kaldırma, bunu tarihe not etme ihtiyacı zaman içerisinde benimle benzer tecrübeleri yaşayan kadınlarla tanışmama ve o kadınların tecrübelerini kendi tecrübemle karşılaştırmama vesile olmuştur. Bunun sonrasında bu hem birbirinden çok farklı hem de birbiriyle özellikle tecrübe edilen ayrımcılıklar noktasında benzeşen hikayelerin kadın tarihine olası katkısı tezin temel motivasyon noktasını oluşturmuştur. Bu yüzden de tez, ben dahil olmak üzere sayılı sayıda kadının kendini içerisinde gördüğü, ancak zamanla daha da yaygın ve görünür hale gelen bu özgün tecrübenin görünürlük kazanması ve kendi içerisindeki mücadele ve başarıların tarihe not edilmesi amacını taşımaktadır.

Tezin arka planı öncelikle beden ve sahne üstü görünürlüğe yönelik kavramsal tartışmalara odaklanmaktadır. Bu tartışmalar ışığında sahne sanatlarının kamusal alanda var oluş ve bedenle ilişkide diğer sahne sanatlarından ayrılan özelliklerine dair teorik bir analiz gerçekleştirilmiştir. Bunun ardından, Türkiye’de kamusal alana çıkış tecrübesi ve dindar kadınların bu tecrübe içerisindeki yerine değinilmiş, sahne sanatlarında var oluşla da günümüzde yansımalarını gördüğümüz bu mücadeleye dair arka plan bilgisine yer verilmiştir. Sonrasında sahne sanatları ve kamusal alandaki görünürlük arasındaki ilişki ele alınmış, Türkiye’de dindar kadınların sahneye çıkışına zemin hazırlayan sürecin analizi var olan çalışmalar ve içerikler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Sahne sanatları ile ilgilenen dindar kadınların gündelik deneyimlerinin ve görünürlüğünün anlamlandırılmasının ve analizinin amaçlandığı bu çalışmada, kavramsal çerçeve ve literatürde yer alan tartışmalardan hareketle yedi dindar kadın ile yarı yapılandırılmış şekilde gerçekleştirilen görüşmelerden yola çıkılarak ulaşılan bulgulara yer verilmiştir.

Yapılan bireysel görüşmelerden elde edilen veriler, niteliksel analiz yöntemlerinden yorumlayıcı fenomenolojik analiz tekniği ile analiz edilmiştir. Analiz sonrası ortaya çıkan bulgular, sonuç ve tartışma bölümünde literatürden elde edilen arka plan bilgisiyle paralel bir okumaya tabi tutulmuş, var olan çalışmaya yönelik tartışmalara ve gelecek tartışmalara yönelik önerilere de bu kısımda yer verilmiştir.

Tez kapsamında gerçekleştirilen analizin çerçevesini aşağıdaki sorular oluşturmaktadır:

- Dini hüküm ve uygulamalardaki tartışmalar, fenomenolojik bir olgu olarak başörtüsü, icra edilen sanat dalı tercihleri ve müzik özelinde enstrüman seçimleri, sanat icralarında belirlenen mekân tercihleri ve bu tüm bu değişkenler ile ilişkili toplumsal anlam atıfları ve sosyal temsiller örneklem grubun sahne deneyimlerini nasıl şekillendirmektedir? Örneklem grup, katılımcılar bu değişkenlere nasıl anlamlar atfetmektedir?
- Sahneye çıkan dindar kadınların kamusal bir alan olarak sahnede görünürlüklerine bakışı nasıl ve bedenleriyle sahne arasında nasıl bir ilişki kuruyorlar?

- Dindar kadınlar sahneye çıkmadan önce sanat eğitimi aşamasında, eğitim sonrası sahne deneyiminden önce ve sahneye çıkma aşaması ile sonrasında hangi engellerle karşılaşmaktadır?
- Bu engeller ile karşılaşmalarında kadınlar hangi yöntem ve araçlara başvurmaktadır? Sahne sanatlarıyla ilgilenen dindar kadınlar kadın mücadelesi ve feminist mücadele ile engelleri aşma yöntemleri arasında bir ilişki kurmakta mıdır?



BİRİNCİ BÖLÜM: BEDEN ve KAMUSAL ALANDA GÖRÜNÜRLÜK

1.1. Beden “Doğal” Simgeler

İnsan bedenine yönelik yaklaşımlar modern öncesi ve sonrası dönemde belirgin bir şekilde farklılaşmaktadır. Modern öncesi dönemde beden güçlü bir simgesel karşılığa sahiptir. Günümüzde de kullanılan “ailenin başı”, “ülkenin kalbi” gibi gündelik hayata yönelik kavramsallaştırmalar kendinde bedenle ilişkilendirilen simge dünyasından izler taşımaktadır. “İnsan bedeni sınırları belirlenmiş her sistemi simgeleyebilen bir modeldir. Sınırları tehdit altındaki ya da bıçak sırtındaki her tür hududu temsil edebilir. Beden karmaşık bir yapıdır. Bedenin farklı kısımlarının işlev ve ilişkileri başka karmaşık yapılar için de bir semboldür. Bedeni toplumun bir simgesi olarak görmediğimiz ve toplumsal yapıya atfedilen güç ve tehlikelerin insan bedeni üzerindeki incelikle yeniden temsil edildiğini kabul etmediğimiz sürece ifrazat, anne sütü, tükürük gibi maddelerin kullanıldığı ritüelleri açıklamamız olanaksızlaşır” (Plumwood, 2004: 147, akt. Köse, 2014: 14)

Modern öncesi dönemde, bu kısımda da ifade edildiği üzere bedenin parçaları ve bu parçaların anlamlandırılma biçimleri toplumsal hayatı da etkileyen bir husus haline gelebilmektedir. Bu yaklaşım kadın ve erkek arasında var olan ezme-ezilme ilişkisini “meşru” hale getirmenin bir yolu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sennett (2014), antik Yunandaki şehir yapısı ve bu şehir içerisinde kadın ve erkeklerin konumlanmasına dair verileri aktarırken kadın ve erkek arasındaki toplumsal ayrışmanın temellendirildiği beden yaklaşımına işaret etmektedir. “İnsan fizyolojisinin anahtarı vücut sıcaklığıydı: Vücut sıcaklıkları üzerinde en fazla yoğunlaşıp tanzim edebilenlerin giysiye ihtiyacı yoktu. (...) Yunanlıların insan vücudu anlayışı, farklı sıcaklıklara sahip vücutlar için farklı haklar ve farklı kent mekanlarını beraberinde getiriyordu. Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülür, çünkü kadınların erkeklerin daha soğuk versiyonları oldukları düşünülüyordu.” (Sennett, 2014: 27)

Sennett (2014), Yunanlıların ciddi bir anlam yüklediği vücut ısısı biliminin kadınlar ve erkekler arasındaki toplumsal ve mekânsal ayrıma zemin hazırlayan bir veri kaynağı haline geldiğini ifade etmektedir. Ana rahminde daha iyi bir ısıya maruz kaldığı için bu özelliğiyle zekâ, hareket ve yaratım özelliklerine sahip erkekler ortaya çıktığı iddia edilmiştir. Bunun karşısında ise ana rahminde daha az ısıya maruz kalmaları kadınların madde ilkesine sahip olmasına, dolayısıyla daha pasif bir güç olarak tanımlanmasına, Aristoteles'in de doğrudan görüşlerini ifade ettiği ve katkıda bulunduğu bu düşünme biçimi kadın ve erkek arasında uzun yıllar arası kapatılamayacak bir mesafeye neden olmuştur.

1.2. Modern/Siyasal Beden ve Simgeselliğin Nötrleşmesi

Modern düşüncenin doğuşuyla birlikte bedene dair tartışmalarda da belirgin bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Modern beden simgeselliğinden ayrılmış, nötr bir bedendir ancak bu nötr beden erkek bedeniyle özdeşleştirilmiştir.

Modern düşünceyle birlikte simgeselliğinden arınan bedenin nötrlüğü erkek bedenle özdeşleşmesiyle mümkün olabilmiştir. Bu bakış açısından hareketle asıl olan erkek bedeni olarak tanımlanmış, bu bedene ilavelerin gerçekleştirilmesiyle ancak dişil bedenin oluşacağına yönelik bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu beden yaklaşımı kendisini gündelik yaşamda da ve dolayısıyla siyasette de göstermiş, siyasal özne ya da insan özne erkek bedeniyle betimlenen yine bu sayede nötr olan bir yurttaşlık nosyonunu da beraberinde getirmiştir.

“Siyasal beden erkeksi ve soyut bir “birliğe”, aşkınlığa; “insan özne” imgesiyse erkeğe, erkek zihnine işaret eder. (...) “Standart “yurttaş” nosyonunun zorunlu bir özelliği olan nötrleşme, siyasal imgelemde cinsiyetten ve diğer farklılıklardan azade olmak anlamına gelir. Diğer yandan sadece politik bedeni oluşturan beden imgelerinin cinsiyetsizliği değil, yaratılan politik bedenin cinsiyetsizliği de dikkat çekmektedir.” (Köse, 2014: 18,19)

İnsan bedeninin nötrlüğü, bedenin doğa içerisindeki konumuna yönelik farklı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Öncelikle beden bir nesne olarak ele alınmış ve fiziksel ve kimyasal süreçlerle özdeşleştirilmiştir. Bu yolla bakıldığında insan, kendi bedenini de içeren bir doğa kavramını yine bir nesneler toplamı olarak yeniden üretebilecek şekilde kendini konumlandırmış, kendisini bir üçüncü şahıs olarak fotoğrafın dışına çıkarmıştır. Marleau-Ponty, bedene yaklaşımlar konusunda özgün yaklaşımlarda bulunan düşünürlerden biridir. Marleau-Ponty için beden, organik bir varlıktır. Organik olan beden çevresiyle anlamlı bir ilişki kurar ve bu ilişkiyi de Marleau-Ponty yönelimsellik ve sonrasında ise ten kavramları etrafında tartışır. Ten kavramı etrafında şekillenen insan ve dünya arasındaki ilişkiye Marleau-Ponty, amacı da içeren anlamlar atfetmez, dünyanın kendisi olumsal olanakları ve inorganik olanı içeren, belirsiz bir ten olarak karşımıza çıkar. Buradaki inorganiklik vurgusunun karşısında Deleuze ise makine insan yaklaşımını geliştirir. Deleuze'e göre doğa, endüstri ve kültür özdeş kavramlardır. Doğadaki üretimin kendisiyle bir şeyi yapay yollarla imal etme arasında ayrım gözetmeyen bir yaklaşım olarak Deleuze'un yaklaşımı Batı felsefesi geleneğine önemli bir karşı çıkıştır. Bedenle doğa arasındaki ilişkiyi merkeze alan yaklaşımların yanı sıra bedenle tinsel olan arasındaki ilişkiyi merkeze alan Kartezyen filozoflar da bedene yönelik modern tartışmaların önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Buradaki mekanik olan beden tinsel olandan tamamen ayrı bir yapıdır. Deleuze ise buna karşı çıkmakta, tinsel olanı da makinesel olanın bir parçası olarak ifade etmektedir. (Direk, 2012: 85-88).

Beden ve doğa arasındaki ilişkiyi sorgulama ve bu tartışmaları politikayla ve iktidar ilişkileriyle ilişkilendirme konusunda ise Foucault'nun öne çıkardığı biyopolitika kavramı büyük önem taşımaktadır. “Biyopolitika, ‘nüfus’u, yaşayan ve birlikte var olan varlıklardan oluşan, kendine has biyolojik ve patolojik özellikler sergileyen, dolayısıyla özgül bilme ve teknikler gerektiren teknikler olarak ele alır.” (Foucault, 2013).

“Toplumu Savunmak Gerekir” kitabı içerisindeki “11. Ders” isimli metinde Foucault (2002) hükümlerlik modeline dikkat çekmekte ve bu modeli savaşa, ırklara ilişkin çözümlemelerin arka planını oluşturmaları açısından ele almaktadır. Hükümlerliklerin sahip olduğu sınırsız “yaşatma ya da öldürme” hakkı ve buradan da hareketle bedenleri

yönetmeye ve bedenlere yönelik karar vermeye yönelik hakkı hükümlerlik modelini oluşturmaktadır. 19. Yüzyılda bu modele yönelik radikal bir değışiklik yaşanmış olsa da Foucault'ya göre bu dönüşüm sonuçta bu kez modelin yaşatma ve ölüme bırakma iktidarını barındırmasıyla sonuçlanmıştır. Bu da anatomo-politikten biyopolitikaya geçişe işaret etmektedir. Biyopolitika kavramını ele alırken Foucault özellikle nüfusun kontrolüne yönelik mekanizmalara dikkat çekmektedir. Üreme, doğum oranlarına dair sorunlarını ele alırken de hastalığın edindiği konum dikkate alındığında tıp biliminin bu konudaki misyonu ortaya çıkmaktadır. Bunun dışında ise coğrafi, iklimsel, hidrografik özellikler de yine biyopolitika göz önüne alındığında belirleyici hale gelmektedir. Buradan hareketle bu mekanizmaların ortak noktası olarak üç temel özelliğe dikkat çekilmektedir: Bunların ilki nüfus kavramının kullanımı iken, ikincisi dikkate alınan görüngüler, üçüncüsü ise iktidar teknolojisinin biyopolitika üzerindeki etkisidir.

Bedene yönelik bu tartışmaların çeşitliliği erillik ve dişillikğe yönelik tartışmalara da sirayet etmiştir, ancak “Modernlikte erillik ve dişillik birbirine dönüştürülemez ve birbirini dışlama üzerine kurulan karşı kutuplu statik bir düzen içerisinde kurulur.” (Köse, 2014: 21,22). Feminizm ve toplumsal cinsiyete yönelik Simone de Beauvoir'ın “İkinci Cins” (1993) kitabında ilk kez gerçekleştirdiği kavramsallaştırmasının da bu noktada bu ikiliğin bir parçası olduğunu yönünde post-modern döneme ait tartışmalar söz konusudur. Bu tartışmanın en belirgin ve en bilinen karşılığıyla Butler'ın metinlerinde karşılaştırmak mümkündür.

“Queer kuramın feminist kuramdan doğduğu ve esasen Butler'ın feminizm eleştirisinden beslendiği bilinir. Butler 1980'lerin sonundan itibaren feminist kuramın felsefi açıdan önemseddiği üç düşünürü eleştirmiştir: Simone de Beauvoir, Julia Kristeva ve Luce Irigaray. Bu eleştiriler *Cinsiyet Belası*'nda Butler'ın tezlerinin arka planını oluşturur. (...) Genel olarak, Butler “toplumsal cinsiyet” (gender) kavramını heteronormativite eleştirisinin merkezine koyar, cinsiyet farklılığı mefhumunu ise gereksiz, işlevsiz ve hatta zararlı bularak söylemin dışında tutar.” (Direk, 2012: 73)

1.3. Beden, İktidar ve Ayrımcılık

Modern beden, “simgelerden arındırılmış” ve “nötr” bir söylemle, dolayısıyla da erkeklerle ilişkilendirilerek inşa edilirken bir yandan da doğrudan iktidarla bağları görünür hale gelmiştir. Bedenin bu iktidar ilişkileri arasındaki işlevine yönelik farklı düşünürlerin farklı yaklaşımları bulunmaktadır:

“Lacan’ın anlatısında beden sembolik sistemde belli bir konumu almada rol oynamaz. Foucault’da da beden söylemler tarafından belirlenen edilgen bir varlığı andırır. Butler’da ise performans kuramı, beden, davranış, tekrar tartışmasını beraberinde getirir.” (Direk, 2012: 74)

Bedene Lacan’ın ya da Foucault’nun ifade ettiği şekilde herhangi bir konum almada rol almayan, işlevsiz bir şey, edilgen bir varlık olarak da yaklaşıp, Butler’ın ifade ettiği şekilde performans üzerinden belirledikleri üzerinden bir anlam da atfetsek, bedenin baskı sistemleri içerisinde baskıya ve ayrımcılığa belirgin bir araç olduğu açıktır. Farklı bedenler, yüzyıllar içerisinde farklı şekilde ayrımcılığa maruz kalmış, bedenlere ilişkin bazı özellikler insanların ayrımcılığının nedenselleştirilmesinde bir zemin olarak kullanılmıştır. Farklı olanlar, özelde kadınlar ve çocuklardan başlayan, delilere, hastalara, yabancılara kadar toplumsal farklılaşmalara kadar genişleyen farklı gruplar, “doğayla” ve “bedenle” ilişkisi üzerinden denetlenmesi gereken insan toplulukları olarak ifade edilmiştir. Hatta işçi sınıfına yönelik ayrımcılık da bu sınıfın bedenle ilişkilendirilmesiyle temellendirilebilmiştir: “Günümüz sınıf hiyerarşisinde yoksullar hayvan olarak ve çocuk hazzı (hazzı erteleyebilme kabiliyetinden yoksun) olarak gösterilirken, işçi sınıfı da bedenle eşleştirilir (Plumwood, 2004: 68).”

Bedene yönelik ayrımcılık davranışlarının kitleselleştiği en belirgin tarihsel olaylardan biri kadınların oy hakkı mücadelesi sürecidir. Oy hakkı mücadelesi sürecinde görünürlüğü olan anti-argümanlar kadınlara atfedilen sabit özelliklerle beslenmiştir. Öncelikle kadınların “erkekleşmesine” yönelik tehlikeye dikkat çekilmiş, aynı zamanda ise kadınların zihinsel olarak eksik olmasına, biyolojik özelliklerinden ötürü duygusal yanının ağır olmasına ve bu nedenle karar verme konusunda eksikliklerinin olmasına

referans verilmiş, kadınların “bedensel” zarafetleri de süreçte görünür bir şekilde vurgulanmıştır (Bush, 2018). Bu ayrımcı argümanların bedensel özelliklerle ilişkisi siyahlar gibi farklı toplumsal gruplara yönelik ayrımcılıkların da temelini oluşturmaktadır³: “Batı kültürünü tehdit eden genellikle medenileşmemiş, kontrol edilemeyen bir cinsel ve fiziksel yaratılışları olduğu, siyah bedenleri ötekileştirmek için kullanılan temel argümanlardan biri olarak görülebilir” (Köse, 2004: 39).

1.4. Beden ve Kamusal Alan

Kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrım ve buna yönelik kavramsallaştırmalar 18. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Orta Çağ’da Avrupa toplumunda doğrudan kamusal alan ve özel alanın birbirinden ayrıldığını söylemek mümkün olmamakla birlikte, prens mührü egemenliği simgeleyen sembollerin kamuyu simgelediğini söylemek mümkündür. Feodal yönetim biçimi ve feodal lordların statüsüyle birlikte kamu ve özel alandan bahsetmek gerekli hale gelmiştir. Kamusal alanın tanımlanmasında en temel nokta siyasi temsildir, feodal lord siyasi temsili ise egemenin varlığı ile belirlenen bir temsil olması bağlamında sonraki dönemlerde ortaya çıkan burjuva kamusal alanından ayrılmaktadır. 18. Yılın sonundan itibaren otoritenin kamusal alanla olan doğrudan ilişkisi dönüşüm geçirmiş, otoriteler kamusal ve özel alana ayrılmıştır. Kilise özel alana hitap eden bir otorite kurumu olurken, bürokratik ve askeri kurumlar kamusal kurumlar haline gelmiş, feodal prensin

³ Beden ve beden üzerinden ayrımcı söylemlere ilişkin örnekler Türkiye örneğinde de oldukça farklı bağlamlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu tezin kapsamı dahilinde dindar kadınlara ve özelde başörtülü kadınlara yönelik ayrımcılığın temellendirilmesinde de bedene yönelik ifade ve yaklaşımların varlığının söz konusu olduğu görülmektedir; bu durum farklı medya içeriklerinde ve köşe yazılarının konularında gündeme gelmiştir. Bahsi geçen ayrımcılığın en çarpıcı örneklerinden bir tanesi Mine G. Kırıkkanat’ın 2005 yılında kaleme aldığı, “Tesettür ve Pranga” isimli makalede, bir doktor arkadaşından alıntı olduğu ibaresiyle yer almaktadır: “Muayeneye gelen tesettürlü kızlarımız ve kadınlarımız soyununca, dayanılmaz bir ter kokusu yayılır. Memelerinin altı kırmızı ve kokulu bir sıvı ile kaplıdır. Din uğruna eliniz ıslanır, mideniz bulanır. ... Başlarını açtıklarında, baş derileri, havasızlıktan suları akan, cılk yaradır. Ve bizden, yani hekimlerden, tam da bu yaralar için tedavi isterler. Dünyada bu kadar iğrenç bir manzara ile karşılaşmamışsınızdır Mine Hanım.”

özel alanından ayrılmıştır. Kilisenin özel alana yönelik bir otorite olarak kendini göstermesi ise özel alana yönelik ilk tartışmaların dinsel özgürlükler üzerinden ifade edilmesine olanak tanımıştır. Zaman içerisinde temsilci kamusal alanın varlığı “kamu otoritesi” kavramını da beraberinde getirmiş, kamu devletin çatısı altında toplanan özel bireylerden oluşan bir kurum haline gelmiştir. Toplum ise özel alan içerisinde tanımlanmış, devlete karşı konumlandırılarak tartışılmıştır. Kamu ise zaman içerisinde kendisine yer bulan burjuva kamusal alanı kamu içerisinde örgütlenen bireylerin oluşturduğu bir yapı haline gelmiştir. Burada kamu ve kamusal alan arasında belirgin bir farktan bahsedilmektedir. Kamu, devletle özdeşleşen bir alan iken, bunun karşısında kamusal alan devletin dışında ve hatta karşısında konumlandırılan topluma dair bir alandır; kamusal alan, temsil ve siyasete katılımı doğrudan ilişkidir. Sonraki dönemde, modern anayasalarla birlikte temel hakların ve bu haklara yönelik ilkelerin tartışılması ise liberal modelin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Temel hakların yanı sıra günlük ve siyasete yönelik söz üreten gazetelerin varlığı ve bu gazetelerin kamuoyuna yönelik yönlendirme ve bilgi sağlama gücü ve misyonu kamuoyu kavramının da ortaya çıkmasını sağlamıştır (Habermas, 1995).

Kamusal alanın tarihsel sürecine bakıldığında, kamusal alan ve temsil gücü arasındaki doğrudan ilişki de görünür hale gelmektedir. Tüm bu tabloda kamusal alanın ana aktörleri erkekler olmuş, kadınlar buna karşın özel alanı simgelemişlerdir. Kadına bedenine yönelik ayrımcı söylemler, kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün azaltılmasına ve dolayısıyla da özel alana hapsedilmesine neden olan tutum, davranış ve politikalara hizmet etmiştir. “Kadın cinsel varoluşu nedeniyle “içeri” ile, cinselliğin meşru “olabildiği” tek yere, yani “eve” ait kılınmıştır” (Köse, 2004: 48)

Kadınların ev içerisinde konumlandırılması, kamusal alandaki görünürlüğünün sınırlandırılması ve bu anlamda kamusal alanın gerçek anlamda bir parçası olamaması, üretim ilişkilerindeki konumunu da belirleyen bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasının bir sonucu olarak ev ile iş yeri arasındaki ayrım da netleşmiş, iş yeri de kamusal alanın bir parçası olarak kadınların

içerisinde var olamadığı bir yapı haline gelmiştir. Bu anlamda kadınların “üretim” dışında bırakılmış, ev hayatına sıkıştırılan kadınlar yeniden üretim olarak sonrasında feminist teorisyenler tarafından kavramsallaştırılan bir sürecin eyleyicileri haline gelmişlerdir. Bir kısmına “ev kadını” da denilmeyen başlayan bu kadınlar, görünmeyen bir şekilde harcadıkları sonsuz bir döngü içerisinde gerçekleşen emek-yoğun süreçlerle dış dünyaya açılabilen erkeklerin hayatlarını devam ettirmeleri için gerekli olan ev koşullarını sağlamış, yine gerekli olan temizlik ve gıda ihtiyaçlarını sağlayan, ekonomiyi düzenleyen aygıtlar haline gelmiştir. Kadınların özel alanda maruz kaldıkları eşitsizliğe, şiddete, istismara ilişkin ayrımcılıklar da özel alanın konusu olmaları kisvesinde görmezden gelinmiş, kamusal alana ait olmayan bu kadınların gündemleri de görmezden gelinmiş, yüzyıllardır süren bir sömürge mekanizması doğmuştur (Bora, 2010).

Ev makineleşmiş, kadın da üretim aracı haline gelmiştir. Beauvoir’ın (1993) bu konudaki Sisypheos benzetmesi çok güçlüdür: “Pek az iş sisypheos’un işkencesine sonsuza kadar tekrarlanan ev işleri kadar benzer. Temiz olan kirlenir, kirlenen temizlenir, tekrar ve tekrar, gün be gün. Ev kadını, zamanın dışındadır. O hiçbir şey yapmaz; sadece şimdiyi sürükler.”

Kamusal alan söyleminde kadın bedeninin de yeri muhakkak ki özel alandır. Feminist mücadele de kamusal alana çıkışı, özel alandaki sorunlarının ve emeğinin görünür hale gelmesini, kadın bedenine yönelik baskıcı politikaları ve ev içindeki muamele ve istismarları farklı dönemlerde farklı şekillerde gündeme getirmiş ve bu alanlarda büyük adımlar atılmasını sağlamıştır. Sahne sanatlarına yönelik tartışma ve mücadeleler de bu fotoğrafın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5. Sahne Sanatları ve Kamusal Alan İlişkisi

Sanata, özelde de sahne sanatlarına dair sınıflandırmalar ve kavramsallaştırmalar 18’inci ve 19’uncu yüzyıllarda yoğunlaşmakla birlikte, farklı zaman dönemlerinde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Ancak temel sınıflandırma plastik/görsel sanatlar

(heykeltıraşlık, resim, mimari) ve fonetik ve ritmik (dans, müzik, edebiyat) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer sınıflandırma ise yazım sanatları, görsel sanatlar, sahne sanatları (tiyatro, opera, bale, dans, pantomim) ve müzik ve mimarlık olmak üzere dört sınıf üzerinden yapılmaktadır. Tüm bu sınıflandırmalarda sahne sanatları kavramı tiyatro, opera, bale ve dansla özdeşleşmiş bir şekilde kullanılmaktadır (Gürten, 2009). Bu sınıflandırmalar günümüzde de farklı üniversitelerin akademik çalışmalarını isimlendirmeleri noktasında devreye girmekte, örneğin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümünde Opera, Tiyatro ve Bale Anabilim dalları bulunmakta, müzik alanı konservatuarda sahne sanatları bölümünden ayrı bir şekilde yer almaktadır⁴. Ancak bir diğer örnekte, Bilgi Üniversitesinin Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi yüksek lisans programının kapsamı “Tiyatro, dans, opera, müzikal ve performans sanatları” olarak ifade edilmektedir⁵. Tüm sınıflandırmalarda öne çıkan faktör müziğin sahne sanatları kapsamının dışında bırakılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tez kapsamında ise sahne sanatları kavramsallaştırması sahne üzerinde gerçekleştirilen tüm sanat dallarını kapsayacak ve bu anlamda yeni dönem sanat anlayışlarını da içerek bir şekilde kullanılmaktadır. Özelde müzik alanının kendine özgü akademik ve öğrenme biçimine yönelik ayrıksı özelliklerinden dolayı bu sınıflandırmanın dışında bırakıldığı kanısına varılmış, tez kapsamında sahne sanatları kavramı sahne üzerinde icra edilen, dolayısıyla da bedenin “görünür” olduğu tüm sanat dallarını kapsayacak şekilde kullanılmıştır: Opera, bale, tiyatro, müzik, masal anlatıcılığı tezin kapsamına girmektedir.

Yukarıda da ifade edildiği üzere sahne sanatlarını diğer sanat dallarından ayıran ve kamusal alan tecrübesinde içerisinde ayrışmasına neden olan en belirgin özelliği bedenin görünürlüğüdür. Bedenin sahne üzerindeki görünürlüğü, kadınların bu sanat dalları içerisinde yer almalarına yönelik tepkilerin net bir şekilde ayrışmasına neden olmuştur. Burada en genel tepki, sahne üzerindeki, özellikle de kadınların “ahlaksızlıkla”

⁴ <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/sahne-sanatlari/241/Page.aspx>, erişim tarihi 05.06.2019

⁵ <https://www.bilgi.edu.tr/tr/akademik/iletisim-fakultesi/sanat-ve-kultur-yonetimi/sahne-ve-gosteri-sanatlari-yonetimi/>, erişim tarihi 05.06.2019

suçlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Rönesans döneminde kiliseye bağlılıklarıyla bilinen toplulukların tiyatronun yaygınlaşmasını vebanın yayılmasının nedeni olarak görmesi kadar uç şekillerde dahi yaşanan bu “muhafazakâr yaklaşım” (Cloud, 2009), kadınların sahnenin tamamen dışında tutulmasıyla sonuçlanmıştır. Kadınlar için tiyatro ve dans gibi alanlarda kariyer yapmak ahlaksızlık olarak görüldüğü için ciddi engellerle karşılaşmıştır. Tiyatroyla ilgilenen, ya da farklı şekillerde sahneye çıkan kadınlar “fahişe” olarak görülmüş, kadınlar için tiyatronun veya müzik gibi diğer sahne sanatlarının saygı duyulabilecek bir meslek haline gelmesi çok uzun zaman almıştır (Hurt, 2019).

Dünyanın farklı farklı bölgelerinde kadınların sahne üzerinde yer alma ve görünür olma mücadelesinin varlığı söz konusu olmakla birlikte feminist tiyatro, feminist müzik, feminist sahne sanatları tartışmaları oldukça yeni tartışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci dalga feminizmin de yaygınlaştığı bir dönem olarak, feminist tiyatronun ortaya çıkışı 1970’lerde mümkün olabilmiştir. Feminist tiyatronun merkezine aldığı en temel kavram “erkek bakışı (male gaze)” olmuştur; tiyatro eserlerinde ve dolayısıyla da sahneden kadınların genel olarak nesneleştirilmesi; kurbanı, mağduru ya da arzu edilen olarak yer alması eleştirilerin temelini oluşturulmuştur. Bu eleştiriler doğrultusunda feminist tiyatrocular var olan eserleri yeniden yorumlamak ve bu perspektif doğrultusunda yeni eserler kaleme almak üzere çalışmalarını sürdürmüştür. Bu anlamda eserlerde yaptıkları değişiklikleri şu şekilde sınıflandırmak mümkündür: (i) Eserlerde var olan toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümlerini ve rol paylaşımlarını tersine çevirmek ya da dönüştürmek, (ii) Görmezden gelen önemli tarihi figürleri, özelde de kadın figürlerin hikayelerini sahneye taşımak, (iii) baskılanan kadınların hikayelerini anlatmak, (iv) kadınların baskılanmalarına neden olan sistemin/sistemlerin eleştirisini içeren hikayeler kaleme almak. Feminist tiyatronun bir diğer özelliği ise tiyatronun üretim süreçlerini yeniden yorumlaması olmuştur. Tiyatronun yönetmen merkezli ve hiyerarşik üretim sürecini de dönüştürmeyi hedefleyen feminist tiyatro, kapsayıcılık, ortak çalışmaya dayalı olma, lineer olmayan anlatı biçimlerini tiyatronun bir parçası haline getirme, kadın odaklı sergileme ve anlatı gibi kriterler doğrultusunda tiyatronun yeni bir soluk kazanmasına neden olmuştur (Kreie, t.y.).

Müzik alanına bakıldığında da feminizm ve müzik ilişkisine yönelik tartışmaların 1970’lerde ortaya çıktığını görmek mümkündür. Bu tartışmaların merkezinde ise ‘60’lı ve ‘70’li yıllarda ciddi anlamda popülerleşen *rock* müziğin olduğunu söylemek mümkündür. Rock müzik haricindeki müzik türlerinde kadınları yalnızca vokalist olarak da olsa görmek bir nebze mümkünken ve bu dönemde kadın vokal gruplarıyla kadınların farklı müzik türlerinde (pop, folk gibi) görünürlüğünden bir nebze bahsedebilirken (Bayton, 1997), bu dönemin *rock* müzik sahnesinde, özellikle de enstrüman icrasında kadınları görmek mümkün değildir, ki bu durumun günümüzde de büyük oranda bu şekilde olduğunu ifade etmek mümkündür (Cohen, 1991). Bu döneme cevaben kadınlar feminist ya da sadece kadınlardan oluşan *rock* grupları kurmaya başlamış ve feminist müziği de bu bağlamda başka bir boyutta tartışmaya başlamıştır. Mavis Bayton (2005), “Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions (Feminist Müzik Pratiği: Sorunlar ve Çelişkiler)” isimli makalesinde, hala günümüzde de eril bir kültürün domine ettiği *rock* müzik kültürü içerisinde kadınların kendilerine yarattığı alternatif alanları ve bu alanlarda yaşadıkları çelişki ve tartışmaları aktarmaktadır. Öncelikle, “Özel olan politiktir” anlayışının bu gruplardaki en temel yansıması grup hayatlarıyla “özel” hayatları arasında erkek gruplarında “profesyonellikle” özdeşleştirilen duvarları yıkmak olmuştur. Bu kadınlar bahsi geçen gruplarda özel hayatlarını konuşabilecekleri, kendi hayatlarına dair önemli konuları paylaşabilecekleri alanlar yaratmış ve hatta çocuklarıyla provaları gerçekleştirmenin yollarını aramıştır. Aynı zamanda feminist müzik pratiğinin ortaya çıkmasına dair bir diğer “yenilik” ise, feminist tiyatro sürecine benzer bir şekilde şarkı sözlerinin değiştirilmesi ve en basit şekilde “he” (İngilizcede erkekler için kullanılan 3. Tekil şahıs ifadesi) kelimeleri “she” (İngilizcede kadınlar için kullanılan 3. Tekil şahıs ifadesi) olarak değiştirilmiş, aşk şarkıları bu yeni düzlemde politik şarkılar haline gelmiştir. Tüm bu tartışmalar kadınların sahne üzerindeki duruşlarını belirgin bir şekilde etkilemiş, kadınlar yüksek bir sahne üzerinde yer almanın doğru olup olmadığından, sahne üzerinde “şov” ve “gösterişin” feminist olmadığına, ön grup – ana grup ayrışmalarının hiyerarşikliğine kadar birçok tartışmayı da birlikte yürütmüştür. Bu tartışmalar bir aşamada kadınların sahne üstünde “süslenmemesi gerektiği” radikalliğine ya da kadınların

“yüksek sesli ve şiddetli müzik yapmaması gerekir” özcü ifadelerine savrulsa da örneğin gitarın erkek gitaristler elinde penis hizasında tutulması ve bunun eril imajı üzerinden feminist kadınların bu tutuşa temel bir mesafesinin olduğunu ve bu tarz sembolik tercihlerle belirgin bir alternatif yarattıklarını söylemek mümkündür.

Burada bahsi geçen tartışmaların Türkiye’ye yansımalarının tam olarak tüm boyutlarıyla gerçekleştiğini söylemek mümkün olmamakla birlikte Türkiye’de kadınların sahne sanatlarındaki var oluşlarına önemli katkıları olduğu açıktır. Bir sonraki bölümde de, bu bağlamda, Türkiye’deki özgün hikayenin ve özelde de Müslüman dindar kadınların hikayesinin zeminindeki bilgi ve tartışmalara yer verilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM: TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALANDA KADIN DENEYİMİ

2.1. Türkiye Cumhuriyeti’nde Kamusal Alanın İnşası ve Beden İlişkisi

Milliyetçi ideoloji ve milliyetçi ideolojinin siyasi hayattaki en belirgin karşılıklarından biri olarak ulus devletlerin inşası kendilerini kadınlara yüklenen sembolik anlam ve kadınların toplum içerisindeki pozisyonlanışları üzerinden toplumsal hayatta görünür kılmıştır. Kadın bedeni ve kadın cinselliği, birçok farklı ideolojide olduğu üzere, farklı bağlamlarda ulus-devlet inşasının ve milliyetçi söylemlerin kaynağı olmuştur.

Milliyetçilik ve kadın bedenine yönelik tahakküm arasındaki ilişkinin en belirgin olduğu gündemlerden biri üreme politikaları ve dolayısıyla da kadınların çocuk sahibi olup olmayacaklarına yönelik üzerlerindeki baskılardır. Kadınlar, bu kurgu içerisinde “doğal” rollerini yerine getirdikleri doğrultuda beş temel doğrultuda kadınların etnik ve ulusal sürece dahil oldukları görülmektedir. Bunlardan ilki, bir milletin “üreticileri” ve dolayısıyla da “topluluğun taşıyıcıları” olarak konumlandırılmalarıdır. İkinci olarak ise topluluğun sınırlarını, yeniden üretim mekanizmalarının devamlılığını sağlayan en temel faktör olarak garanti altına almaları üzerinden fotoğrafa dahil edilirler. Üçüncü olarak ise sınırların, kültürün ve dolayısıyla da milleti millet yapan sembolik faktörlerin, bir diğer deyişle ideolojik olanın yeniden üreticileri olarak düşünülürler. Dördüncü olarak ise sembollerin kendisi şeklinde, bir milletin bir diğerinden nasıl ayrıldığını gösteren en önemli sembollerden biri olarak işlev kazanır. Beşinci ve son olarak, ekonomik, politik, askeri süreçlere kendileri için belirlenmiş sınırlar dahilinde doğrudan katılım gösterirler (Yuval-Davis ve Anthias, 1989, akt. Walby, 2000).

Kadınların bedenleri üzerindeki bu tahakküme yönelik politikaları belirli söylemlerin şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Bu söylemler arasında da en öne çıkanlar Öjenist ve Malthusçu söylemlerdir. Öjenist söylem bir “bilim” olma iddiasında olmakla birlikte üreme konusunda bir “kalite” iddiası ve ihtiyacı üzerinden kendini konumlandırmaktadır, saf/arı ırk tartışmalarının ortaya çıkışı da bu söylemle desteklenmiştir. Kimin “daha Türk”

olduğuna, kimin daha “Alman” olduğuna ve hatta olup olmadığına karar verilebileceğini ve bunun bilimsel yollarla yapılabileceğini iddia eden bu söylemin, en belirgin örneği Nazi politikalarında gözlemlenmiştir. Nazi politikalarının marjinal örneklığinin yanı sıra Singapur gibi ölkelerde de bu söylem bağlamında politikaların gerçekleştirilmesi, bu şekilde yüksek eğitimi kadınlardan vatanseverliklerinin bir parçası olarak ocuk doğurmalarının teşviki örnek olarak gösterilebilir. Mathusu söylem ise nüfusun kontrolsüz artışıyla ilgili olumsuz algıya yönelik önlem ve politikaların gerçekleştirilmesi durumlarında öne çıkmaktadır. Sezeryan yapılan kadınların bir kısmının kendi bilgileri haricinde kısırlaştırılması (Brezilya örneği) ve erkekleri de hedefine alan kısırlaştırma politikaları (Hindistan’ın 1970’lerdeki örneklıği) bu söylem sonucunda ortaya çıkan politikaların bir kısmını oluşturmaktadır. Tüm bu tablo içerisinde, milletin gücüyle sürekli büyümesi ve sayıca artması arasında kurulan ilişki üzerinden kadınların üremesini teşvik eden politikalar da belirli kadınların ocuk doğurmasını teşvik eden politikalar da kadınların kendi istekleri haricinde kısırlaşmalarını öngören politikalar da kadınların üzerindeki yükü artırmakta ve özel alan üzerinden tanımlanmalarına ve dolayısıyla da kamusal alanda belirgin bir varlık gsterememelerine neden olan söylemsel zeminleri oluşturmuştur. (Yuval-Davis, 2010, s. 61-83)

Bahsi geçen politikalar hem özel hem de kamusal alandaki var oluşlarının sınırlarını ve biçimlerini en belirgin bir şekilde belirleyen zeminler olarak dünyanın çok farklı coğrafyalarında ve kültürlerinde değişmez bir şekilde karşımıza çıkmıştır. Türkiye de bu örneklerin arasında yerini almaktadır. Türkiye’de ulus-devletin kurulması sürecinde kadınların özel ve kamusal alanda var oluşunu belirleyen ve yine bu süreçte sembolik bir anlam yüklenen en önemli kavramlardan biri ailedir. Aile hem bir kurum hem de bir metafor olarak kadınların özel alan ve kamusal alandaki yaşamlarını belirlemenin bir aracı haline gelmiştir.

“Ulus-devlet için *ailenin* kurum olarak değeri, nüfusun fizyolojik üretimini sağlaması ve temel sosyalizasyonu vermesinde yatar. Doğurganlığın, özellikle *aile* içerisinde gerçekleşmesi için devletin teşvikte bulunmasının ardında, sadece sağlığa dair bir endişe değil, “ahlakî” açıdan da vatandaşları kontrol altında tutma

gayesi vardır. Devlet için aile kurumu, *normal* bir yaşantının garantisini oluşturur.”
(Şerifsoy, 2000, s. 169)

Ailenin Türk Kemalist modernizasyonundaki değeri de buradaki bağlam üzerinden anlamlandırılabilir. Bu noktada, “duyuş, düşünüş ve isteyişte” birliğin temelini oluşturduğu halkın aydınlanmasına yönelik adımların gerçekleşmesi ve dolayısıyla da Türkiye Cumhuriyeti modernleşmesinin sürecini tamamlaması için aileye odaklanılmıştır. Aile konusu okul müfredatlarının temel meselelerinden biri olarak karşımıza çıkmakta, aile kurmak iyi bir vatandaş olmanın gereği ve dolayısıyla da bir zorunluluk olarak okul kitaplarında servis edilmiştir. Ailenin içerisinde kadın ve erkeklerin rol dağılımı da yine bu okul kitapları içeriklerinde ve farklı yazılı ve sözlü kaynaklarda pekiştirilmiş, dolayısıyla modernleşmeyle gelen kadın özgürlüğü kamusal alandaki belirli hakların edinimiyle sınırlı kalmış, kadınlara eğitim hayatlarının neredeyse tüm aşamalarında aile içerisindeki rolleri vatandaşlık görevlerinin de bir parçası olarak sunulmuştur. Bu bağlamda, yine yeni bir devletin kuruluş sürecinde, başta da bahsedildiği üzere yeniden üretimin temel öznesi olarak kadın, özellikle “ev kadınlığı” olarak ifade edilen, görev sorumlulukları da detaylı bir şekilde betimlenen bir ev içi pozisyona teşvik edilmiştir. Ordu ve halk evleri de benzer bir şekilde eğitim içeriklerine bu konuları dahil etmiş, ordu erke sahip “adamlar” ve iyi babalar yetiştirmeye, halk evlerinde de ev içerisindeki görev sorumluluklarını iyi bir şekilde gerçekleştiren kadınlar yetiştirmeye hizmet edecek içerikler paylaşılmıştır (Şerifsoy, 2000).

Ancak bu kurgu içerisinde kendine yer bulamayan, daha doğrusu bulmamayı tercih eden kadınların kamusal alandaki var oluş mücadelesi Türkiye kadın hareketi adına bir mihenk taşı olmuştur. Serpil Çakır’ın (2010) aynı isimli kitabında Osmanlı Kadın Hareketi olarak zikrettiği bu kadınlar Osmanlı’nın son döneminden Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk dönemine uzanan bu hareket içerisinde kadınlara atfedilen rollerle edebiyattan politikaya farklı alanlarda mücadele etmiş, Türkiye’de kadınların kamusal alandaki var oluşlarına dair en önemli ilk kazanımların özneleri haline gelmiştir. *Kadınlar Dünyası* dergisi bu dönemdeki mücadelenin anlaşılması adına önemli bir örnek teşkil etmektedir. *Kadınlar Dünyası* dergisinde kadın inkılabının boyutları olarak hukuk, toplumsal yaşam, giyim,

aile, eğitim ve çalışma yaşamı ele alınmaktadır. Aile bölümünde, yukarıda bahsedilen kalıpların işaret ettiğinin aksine, var olan politikaların deşifre edilmesi ve bu politikaların kadınların lehinde düzeltilmesine yönelik taleplerini dile getiriyorlardı:

“Erkeklerin, özellikle ülkeyi yönetenlerin, Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu güç duruma çözüm arayışlarının yüzeysel olduğu, saplantıları nedeniyle gerçeği göremedikleri ileri sürülüyordu. Dergide, Türkçülük ve İslamcılık akımlarına da değinilerek, kimi erkeklerin Türklüğü ihya etmeyi düşündükleri halde başarısız oldukları; kimilerinin de ahlaki düzeltmeye çalışırken, aileyi, özellikle de kadını göz ardı ettikleri saptaması yapılıyordu” (Çakır, 2010).

Osmanlı döneminden Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk dönemine geçişte önemli bir mücadelenin öznesi olan bu kadınlar, inkılapların bir parçası olarak görülmediler. Yaprak Zihnioğlu’nun “kadınsız inkılap” olarak ifade ettiği bu geçişte, 1923 yılında Kadınlar Halk Fırkası’nın kurulma girişiminin olumsuz sonuçlanması, Türk Kadın Birliği’ndeki bir grup kadının da denetimli olarak etkinliklerine devam etmesine izin verilmesi ve tüm bu süreçte haklarını alan değil, hakları verilen kadınlar olarak var olabilmeleri Cumhuriyetin ilk döneminde kadınların kamusal alana çıkış mücadelesindeki temel çıkmazların en görünür halidir (Zihnioğlu, 2003).

Cumhuriyetin ilk dönemindeki bu tecrübe ve kadınların haklarının verildiğine yönelik vurgu, Türkiye’nin içerisinden geçtiği siyasi süreçlerin de etkisiyle, Türkiye’de kadın hareketinin yeniden kamusal alanda belirgin bir görünürlük kazanmasını engellemiştir. Dünyada ikinci dalga kadın hareketinin yaygınlaştığı 1970’lerden 10 yıl kadar sonra 1980’lerde Türkiye’de kadın hareketinin ve özelde de feminist hareketin belirgin bir şekilde kamusal alanda kendine yer bulduğunu söylemek mümkündür. 90’larla birlikte İslamcılık ve Kürt hareketiyle de karşılaşmalar yaşayan, bu karşılaşmalara dair tartışmaları da farklı kaynaklarda olabildiğince şeffaf bir şekilde paylaşan feminist hareket (kaynaklardan biri için bkz. Bora ve Günal, 2009) Türkiye’de kadınların kamusal alanda var olan mücadelelerinin dönüşümüyle birlikte şekillenmiş, her dönemde Türkiye’deki farklı kadınların dahiliyeti ile özgün bir nitelik kazanmıştır (Berber, 2017). Kendisini

İslami bir arka plana sahip/dindar/Müslüman olarak kamusal alanda tanımlayan kadınların dahiliyeti de bu boyutlardan birini oluşturmaktadır.

2.2. Kamusal Alanda Dindar Kadın Deneyimi

Özellikle Cumhuriyet'in ilk döneminde ve modernleşme ve çağdaşlaşma söylemlerinin desteğiyle Türkiye'deki kamusal alan ve kadın tecrübesi içerisinde “makbul” olan kadın profili başı açık, üst sınıf, Türk, ailesine bağlı ve toplum içerisinde “yerini bilen” kadın olmuştur. Bu kadın profiline yönelik farklı dönemlerde gerçekleştirilen karşı çıkışların niteliğinin Türkiye'deki kadın hareketinin ve özelde de feminist hareketin farklı öznel durumlarını oluşturduğunu söylemek mümkündür⁶. Kamusal alanda başörtülü kadınlar özelinde görünürlüğe sahip olan, günümüzde ise belirgin bir şekilde dönüşüm geçiren “Müslüman” /dindar⁷ kadın hareketi de buradaki farklı makbüllük durumlarını sorgulayan bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hareketin ilk dönemi başörtüsü hareketiyle özdeşleşmiştir. Başörtüsü hareketi tek başına bir kadın hareketi olmamış, aynı zamanda İslamcı hareketin kendisini ideolojik olarak var ettiği bir alan olarak da işlev edinmiş olsa

⁶ Feminist öznellik, özne durumlarına yönelik güncel bir tartışma metni için bkz. Çatlak Zemin, 2019, “Feminist Özne Mümkün mü?”, <https://catlakzemin.com/feminist-ozne-mumkun-mu/>, erişim tarihi 05.06.2019

⁷ Bahsi geçen kadın grubuna dair yapılan akademik çalışmalarda bu kadın grubu farklı kavramlarla tanımlanmıştır. İslamcı, mütebedeyin, muhafazakâr, dindar, başörtülü olarak çeşitlilik gösteren bu isimlendirme arasında tez başlığında dindar kavramı tercih edilmiştir. Başörtülü kavramı odaklanılan kadın grubundaki çeşitliliği yeteri kadar yansıtmadığı, İslamcı kavramı ise bu kadınların kendi İslamcı arka plan ve geçmişleriyle olan mesafesi ve mücadelesini yansıtmadığı ve bu kadınlar tarafından özellikle de son dönemde sahiplenilmediği gözlemlendiği için kullanılmamıştır. Muhafazakâr ve mütebedeyin kavramları, kadınların toplumsal algı ve sınırları zorlayan jestlerini karşılamadığı için tercih edilmemiştir. Tüm bu seçenekler arasında bu noktada dindar kavramı en tutarlı kavram olarak görünmekle birlikte, bu kavramla ilgili sorun ise kavramın kadınların kendisi tarafından kullanılmaması olmuştur. Bahsi geçen kadın toplulukları kendilerini yalnızca “Müslüman” kadınlar olarak tanımlamakta (bkz. Reçel Blog “Reçel Nedir?” metni, <http://recel-blog.com/recel/> veya Havle Kadın Derneği “Hakkında” metni <https://havlekadin.wordpress.com/hakkinda/>), kendilerine “yakıştırılan” dindarlık kavramıyla da aralarına mesafe koymamaktadır. Bu nedenle dindar ve “Müslüman” kavramları birbirine özdeş bir şekilde metin içerisinde kullanılmaktadır. Kadınların kendi dilinden kendilerini ifade ettikleri alanları vurgulanan noktalarda “Müslüman” kavramı, diğer analiz aşamalarında ise dindar kavramı kullanılmıştır.

da kadınların bu hareket içerisindeki var oluşları ve buradaki mücadelenin güçlendirici etkisi “Müslüman” kadın hareketinin başlangıcına zemin hazırlamıştır.

Bu tartışmalara yer vermeden önce dindarlık / “Müslümanlık” kavramsallaştırmaları önem kazanmaktadır. Dindar kişi, “mensubu olduğu dinin inanç, ilke, pratik ve sembollerini içselleştirip bunları tutum ve davranışlarında sergileyen kişi” olarak tanımlanabilir (Kurt, 2009). Türkiye’de dindarlık ve dindarların kamusal alandaki görünürlüğüne dair en önemli kırılma noktası Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun kendisi olmuştur. Osmanlı Devleti döneminde hem kamusal hem özel alanda önemli bir belirleyici olan din, Türkiye Cumhuriyeti’nin kamusal alanında bir gerilim hattı olarak kendine karşılık bulmuş, bu gerilim seneler içerisinde farklı sosyo-politik olaylara zemin hazırlamış, son aşamada da ‘90’larda ivme kazanan İslami hareketin temel çıkış noktasını oluşturmuştur (Erkol, 2015). “Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması” olarak ifade edilen, sonuçta ise özellikle başörtüsü ile vücut bulan sembolik düzlemin kamu alanlarından ve kamu hizmetlerinden men edilmesine kadar uzanan laiklik anlayışı, dinin yalnızca bireyin vicdan alanında karşılık bulan bir özel alan etkinlikleri serisi olarak betimleyen bir laiklik yorumu olmuş, bu yorum da toplumun önemli bir kesimi üzerinde uzun yıllar belirgin bir baskı oluşturmuştur. Baskıyla kendisini mümkün kılan bu fotoğraf, ‘90’larda büyüyen İslamcı hareketin kitleselleşebilmesini mümkün hale getirmiştir.

28 Şubat 1997’de gerçekleşen post-modern darbeyle kendi sembolik düzlemden de öteye taşıyan bu baskı ortamı, başörtüsünün üniversitelerde ve belirli kamu kurumlarında yasaklanmasıyla birlikte, Türkiye’de ciddi sayıda kadının hayatını doğrudan etkileyen bir mefhum olarak uzun yıllar Türkiye’nin sosyo-politik gündemini de belirleyen faktörlerden biri olmuştur. Peki, tüm bu tablo içerisinde kadınların yeri neresiydi? Bu kadınlar kimdi? Kendilerini nasıl tanımlıyordu?

“Bir yandan İslamcı hareketlerin yükselişi kadının geleneksel konumuna geri dönüş anlamı taşımakta, diğer yandan ise geleneksel Müslüman kadın profili, siyasallaşan Müslüman kadının etkisiyle çözülmektedir. Zihinlere yerleşmiş kaderine boyun eğen, pasif, yumuşak başlı, itaatkâr, geleneksel Müslüman kadın

imgesi, evinin kapalı kişisel dünyasından çıkarak kolektif kitlesel hareketlere karışan, aktif, talepkâr, hatta militan olan İslamcı kadınlar tarafından kırılmaktadır.” (Göle, 2011).

Göle’nin bu noktada bir nebze “şaşkınlıkla” (Arıkan, t.y.) karşıladığı bu kadınların zaman içerisinde kendi toplulukları içerisinde büyük mücadeleler verdiklerine, “Bacı’dan Bayan’a” dönüştüklerine ve sonrasında da başörtüsünün sınırlarının da dışına taşan ve gittikçe kalabalıklaşan bir tartışmaya vesile olduğuna günümüzde de şahitlik etmekteyiz. “Bacı’dan Bayan’a” kavramsallaştırması Cihan Aktaş’a aittir. Cihan Aktaş’a göre (2000), başörtüsü mücadelesinin başlangıcında kadınlar, İslamcı hareket içerisinde “bacılar” olarak konumlanmaktaydı: “Bacı, tek cinsli (eril) bir toplumsal karakteristiğinin sürdürücüsü olduğu kadar handikabıdır da.” Başörtüsüyle bir bütün olarak düşünülen bu kadınlar, başörtüsü kadar Müslümanların “namusu” olarak görülen, üniversitelere gitme gibi “kutlu” bir mücadelenin bir parçası oldukları için evlerinden dışarıda olmalarına rağmen bir fesat kaynağı görülmeyen, “güvenli bölgenin” sakinleri olmuşlardır. Bu durumun tek faili İslamcı erkekler değildir; aynı zamanda bu güvenli alanın kendilerine açtığı olanaklardan yararlanan kadınlar tarafından da sahiplenildiğini söylemek mümkündür. Ancak kamusal alandaki varlıkları bu kadınların hem kendilerini konumlandırışlarını hem de etraflarındaki erkeklerin onları konumlandırışlarını radikal bir şekilde değişime uğratmıştır. Bu erkekler, kendileriyle aynı hiyerarşik seviyelere gelen bu yeni kadın profiliyle “bayan” hitabıyla ilişki kurmaya başlamış ve yeni bir çatışma ve iktidar kavgası alanı oluşmuştur (Aktaş, 2000).

Başörtüsüyle özdeşleşen bu kadınlar kendi “mahallelerinde” özellikle erkeklerle verdikleri iktidar kavgalarının yanı sıra öteki mahallede, özelde de feminist kadınlarla da önemli karşılaşmalar yaşamıştır. Bu karşılaşmaların en görünür olduğu alanların başında ‘90’ların feminist dergileri gelmektedir. Dönemin en önemli feminist dergilerinden *Pazartesi Dergisi*’nde Sibel Eraslan’la yapılan “Ben İmanlı Feministim” başlıklı söyleşi bu tanımayla çalışma/tanımayla derdi olma durumunu net bir şekilde örneklemektedir. Sibel Eraslan’la oldukça samimi ve gündelik hayatından Refah Partisi’ndeki militan olarak tanımlandığı çalışmalarına kadar birçok farklı gündemi içeren bu röportajın hemen

yanında bu röportaja yer dergide yer verilmesine dair bir “savunma” kaleme alma gereği duyulmuştur:

“Çok farklı biçimlerde de olsa, Kemalizm gibi politik İslam’ın da özel alan/kamusal alan ayrımını sorgulamanın önünde bir engel oluşturduğu ve İslamcı hareket içindeki kadınların cinsiyetçiliği sonuna dek ve tutarlı bir biçimde sorgulayabilmelerinin önündeki engelin de bu olduğu kanısındayız.” (Tuna, 1995)

Bu karşılıklı tanıma sürecinin çok kısa bir zaman zarfında daha pozitif bir noktaya evrildiğini ise Sibel Eraslan’ın (2009) *90’larda Türkiye’de Feminizm* kitabındaki makalesinde yer alan şu bölümden anlamak mümkün:

“Fatmagül Berktaş, bir kitabını “dayanışma duyguları ile...” şeklinde imzalayınca çok şaşırmıştım. Eski bir Maoçu ve feminist ile neyi dayanışabilecektim. “Yıllar ve hayat” demişti kendisi. Yılların, çok kısa bir zamanda, birbirimize hiç benzemediğimiz halde bizleri nasıl da birbirimize benzettiğini hayretle gördüm, görüyorum.”

Sonraki dönemde ise, siyasi iktidarın el değiştirmesi ve AKP’nin uzun yıllar yönetimde olduğu yeni bir siyasi atmosferin varlığı, ardından 2011 yılında başörtüsü yasaklarının kaldırılması yeni bir Müslüman kadın görünürlüğüne vesile olmuştur. Zaman içerisinde kendisini İslamcıdan ziyade muhafazakâr olarak da tanımlayan bu yeni siyasi yapı, kadınlara yönelik sınırlayıcı tutumları nedeniyle ciddi eleştiriler almış, bu eleştirilerin özneleri arasında Müslüman kadınların görünürlüğü de gün geçtikçe artmıştır. Aynı zamanda artık bu yeni Müslüman kadınlık kimliği kendisine başörtüsünün de üzerinde bir alan açmış, yeni tartışmaların ve özellikle homojenleştirmelerine karşı çıkışların görünür olduğu yeni bir “harekete” dönüşmeye dair nüveler barındırmaya başlamıştır; “Müslüman” kadınların kendi mahalleleriyle ve öteki mahallede verdikleri mücadele kendilerine ve kimlik inşalarına yönelik radikal değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle son dönemde bu kadınların yalnızca başörtüsüyle özdeşleştirilemeyeceği ve homojen olmadıkları, farklılıklarıyla görünür olmak istediklerine dair birçok içerik

özellikle internet ortamında yaygınlaşmış, yeni bir görünürlük ve kimlik alanı inşa edilmiştir:

“Başörtülü kadınların homojen bir cemaatten oluşmadığını; hayatı (ve dini) yaşama, siyasi görüş, giyim tarzı gibi pek çok konuda toplumun herhangi bir başka kategorisi kadar çeşitli olduğunu (ve olabileceğini!) kabullenemiyorlar. İstiyorlar ki her Müslüman kadının varoluşsal derdi, toplumla (ve “karşı mahalleye”) kavgasının temel odağı, kimliğini ifade etmesinin yegâne aracı başörtüsü olsun.” (Reçel Blog, 2018).

Homojenleştirilmeye direnme ve farklılıkların görünürlüğüne yönelik vurgunun en dikkat çeken örnekleri ise sanat alanında verilmiştir.

2.3. Türkiye’de Sahne Sanatları ve Kadın

Kadınlar yüzyıllardır sahne üzerindeki varlıklarını her türlü zorluğa rağmen devam ettirmektedir. Kadınların sahne sanatlarında, sahne üzerindeki var oluşlarına yönelik engellemeler, zorluklar ve tartışmalar ise yine yüzyıllardır farklı coğrafyaların, farklı kültürlerin konusu haline gelmiştir. Bu durumun ilk örneklerinden biri Japonya’daki Kabuki sahnelemesi olarak gösterilebilir. Kabuki ismindeki geleneksel Japon tiyatrosunda kadınların sahnede yer alması 1629’da yasaklanmış, 1888’de bu yasakla ilgili pozitif adımlar atılmış olmasına rağmen 21. Yüzyıla geldiğimizde dahi sahnede kadınların yer alması oldukça nadir karşılaşılan bir durum olmuştur (Griffith, 2018; Herndon, 2000). Bu duruma başka bir örnek de Shakespeare’in oyunlarındaki kadın rollerinin İngiltere’de 1660’a kadar genç oğlanlar tarafından oynanması olarak verilebilir. Bu tarihten sonra kadınların tiyatro sahnesindeki görünürlüğü büyük zahmetler gerektirmiş, öncü kadınların varlığı kadınların sahne sanatlarındaki görünürlüğü için zemin hazırlamıştır (Thorpe, 2016).

Benzer bir durum Ortadoğu coğrafyasındaki kadınların sahne üzerindeki tecrübeleriyle ilgili de söz konusudur. Reem Kelani, “Write it down... Artist or Prostitute (Şunu yaz...

Sanatçı ya da Kahpe)” isimli makalesinde (2013) eski bir Irak fıkrası/kıssasından bahsetmektedir. Bu fıkra da bir sanatçı grubu seyahat etmektedir, yol üzerinde bir kontrol noktasına gelirler. Herkes isimlerini ve mesleklerini göçmenlik memuruna söylemektedir. Sıra kadın müzisyene geldiğinde ise memur ona mesleğini sorma gereği bile duymaz; “Şunu yaz: Kahpe”. Buradan yola çıkarak Kelani, Arap dünyasında kadınların sahne sanatlarıyla, özelde de müzikle uğraşmasının önündeki algısal engellere işaret etmektedir. Bu durum Kelani’ye göre yalnızca kadınların değil, müzikle uğraşan erkeklerin de hayatlarında belirleyici bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır; Kelani, dönemin önde gelen sanatçılarından Sayyid Darwish (Seyit Derviş, 1892-1923)’in evlendiği esnada mesleğinin, kayıtlara özellikle “öğretmen” olarak geçirildiğini not düşer. Buna karşın bu önyargı sarmalında bir ikiyüzlülük de söz konusudur. Kelani bu noktada, Ümmü Gülsüm ve Fairouz gibi önde gelen kadın müzisyenlerin Arap müzik kültüründeki yeri yadsınamayacağına, özellikle coğrafyadaki savaş ve çatışmalara ilişkin hafızanın iyileşme boyutunda önemli bir misyon edindiklerine, kadınların sahne üzerindeki var oluşlarına net bir şekilde karşı çıkan birçok erkeğin de “gizli gizli” bu kadınların ürettiği müzikleri dinlediklerine dair ifade ve anekdotlara çalışmasında yer vermektedir. İran ise Ortadoğu coğrafyasında, günümüzde de büyük zorlukların yaşandığı bir ülke olarak dikkat çekmektedir. Kadınların yalnızca çok kısıtlı koşullarda sahneye çıkmasına izin verilen bu coğrafyada, müzikle ilgili tartışmalar özellikle din ekseninde farklı boyutlarda tartışılmakta, tüm bu tartışmalar da büyük oranda kadınların sanat icrasının önünde engel teşkil etmektedir (CHRI, 2018).

Türkiye örneğine bakıldığında ise, dünya ve özelde de Ortadoğu tecrübesine paralel bir durumu izlemek mümkündür. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemine kadar kadın müzisyen ve dansçıların varlığına dair kaynaklar oldukça sınırlıdır. Ancak her ne kadar bu kaynaklar sınırlı olsa da özellikle görsel alanda, onların bu alandaki varlıklarını kanıtlayan eserlere rastlamak mümkündür. Örneğin 15. Yüzyılda, Fatih Sultan Mehmet’in Osmanlı Devleti’nin başında olduğu dönemde çalışmalarını yürüten Turan Bey Fatih’in oğullarının sünnet töreni esnasında cariye şarkıcı ve enstrümcuların varlığından eserlerinde söz etmektedir. Bunun gibi, Fransız Kralı I. François’in büyükelçi vekili

Guillaume Postel, Leh gözlemci Ali Ufki, Fransız Büyükelçisi Jean de la Haye, İngiliz John Covel gibi birçok ismin Türkiye'ye geldiklerinde gözlemlerini kaleme aldıkları metinlerde kadınların dans ve özellikle de müzik icralarına dair betimlemelerin yer aldığını görmek mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde kadınların sanat alanlarında var oluşuna dair en önemli kırılmanın önce II. Mahmut döneminde, sonrasında da Sultan Abdülmecid döneminde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu dönem, sarayda piyano konserlerinin, sultanın kızlarına ve cariyelerine piyano derslerinin verildiği, cariyelerden oluşan ve fanfar adı verilen orkestrasının kurulduğu saray içerisinde batı müziğinin de icra edildiği ve opera ve bale gibi farklı formların özellikle saraydaki kadınların gündemine girdiği bir dönem olarak betimlenmektedir (Beşiroğlu, 2019).

Osmanlı'nın son döneminde ise modern anlamda tiyatronun yaygınlaşmasıyla birlikte ilk olarak erkekler kadın kıyafetiyle sahneye çıkarılmış, sonrasında ise oyunlarda gayrimüslim kadınlar rol almıştır. Müslüman kadınların sahneye çıkması ilk kez Türk Ocağı'nın Halide Edip'i kendi yazdığı *Yeni Turan* isimli eserin sahneye uyarlamasında sahneye çıkartmasıyla mümkün olabilmiş, bu durum ise oldukça büyük tepki almıştır. Müslüman kadınların tiyatroya gidip gidemeyeceğinin dahi tartışıldığı bu dönemde Şeyhülislamın müdahalesi sonucunda Müslüman kadınların sahneye çıkması kesin olarak yasaklanmış, Ermeni ve Rum kadınlar tiyatro sahnesinde yer almıştır (Kaplan, 1988, s.29). Cumhuriyet ilk dönemlerinde ise kadınların kamusal alanda var oluşlarının desteklenmesiyle birlikte Afife Jale, Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar gibi isimlerle özdeşleşen bir görünürlüğün başlangıcı söz konusu olmuştur.

İlerleyen dönemlerde, her ne kadar kadınların kamusal alandaki görünürlüğüne dair kritik ve olumlu değişiklikler olsa da kadınların sahne üzerindeki imgesi üzerine farklı önyargılar zaman içerisinde değişiklik göstermekle birlikte her zaman görünür bir şekilde var olmuştur ve bu önyargıların bir kısmı farklı dönemlerdeki farklı uygulamalarla da desteklenmiştir. Bunlardan biri de dönemin en yaygın sahne alma biçimi olan pavyon ve gazinolarda şarkı söyleyen ve icra yapan kadınların vesikalı olduğu uygulamalar ve bu uygulamanın yaygınlığına yönelik önyargılardır. Formel yollardan seks işçiliği yapan

kadınların nüfus cüzdanına el koyulup yerine vesika adı verilen belgeyle hayatlarına devam etme zorunluluğu ve bu zorunluluğun hayatlarında oluşturduğu büyük zorlukların tekrar gündeme gelmesi ve bu konuda düzenlemelerin yapılması 2010 yılını bulmuştur. Vesikalı olmanın kadınların hayatında ne anlama geldiğine, nasıl bir tecrübe olduğuna dair sınırlı çalışmalar olmakla birlikte, pavyonda çalışan tüm kadınların vesikalı olduğuna dair ön yargı çok yakın zamana kadar uzanmaktadır. Bir köşe yazısına da konu olan bu durum, 2012’de yayınlanan bir dizide pavyonda şarkı söyleyen bir kadının vesikalı olduğuna dair ifadeyle eleştiri konusu olmuştur⁸. Ancak vesikalı olma hali gibi “uç” bir özdeşleştirme olsa da olmasa da kadınların sahneye çıkmasının ahlak dışı algılanması çok yaygın bir anlayıştır.

Türkiye’de bu sınırların zorlandığı, kadınların hem sahnede var oluşlarıyla hem de ürettikleri eserlerle ön plana çıktığı ilk belirgin dönem 1960-1980 arası olarak söylenebilmektedir. Popüler müzikte en belirgin halini alan bu dönüşüm, kadınların kendi sözleriyle ve üretimleriyle de görünür olduğu önemli bir kırılma noktasıdır. Bu dönüşümün ilk örneklerinden biri Ülkü Aker’in sözlerini yazdığı, Gönül Yazar’ın seslendirdiği “Çapkın Kız” (1968) şarkısıdır. “Adım çapkın kız ... Aşk yalan, inanmam ... Çok sever çabuk unuturum” gibi güçlü sözleri olan bu şarkıya tepki niteliğinde olabilecek, erkeklerin kaleme aldığı şarkıların varlığı, bu şarkıların toplumsal bir dönüşüme işaret ettiğini ve bir karşılık bulduğunu bize kanıtlamaktadır: İlham Gencer – Zamane Kızları şarkısı (1965), “Girmeden daha henüz 13-14 yaşına / Şu zamane kızları, kimseden yok korkuları /Hürriyeti tüm seçmişler, dünya ne umurları”. Bu akım, sonrasında daha da güçlü duruşlarıyla, Türkiye’nin farklı kadın temsillerinin popüler müziğe yansımalarıyla da görünürlüğünü sağlamıştır. Ayla Algan’ın “Koca Öküz” şarkısı, sonrasında hala 8 Mart’larda duyduğumuz, Tülay German yorumuyla “Burçak Tarlası” türküsü, Esin Afşar, Selda Bağcan’ın birçok diğer eseri bu konuda önemli bir ivme kazanılmasını sağlamıştır. Sonraki dönemde Hümeysra, Sezen Aksu gibi sanatçıların

⁸ İlgili köşe yazısı için bkz.: <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/aytug/2012/11/03/vesika-mazide-kaldi>, erişim tarihi 05.06.2019

“Adım Kadın”, “Ünzile” gibi popüler müzikte yer etmiş şarkıları da kadınların popüler müzikteki görünürlüğüne hem üslup hem de içerik anlamında katkı sağlamıştır (Yıldız ve Çelik, 2006).

96 yıllık cumhuriyet döneminde bu konuda farklı dönemde farklı tartışmalar gündeme gelmiş, özellikle son dönemlerde kadınların sahnede var oluşuna yönelik negatif olayların artışı söz konusu olmuştur. TBMM’de gerçekleştirilen bir temsil esnasında kadınların sahneden indirilmesine yönelik iddiaların ardından 100 tiyatrocunun bir araya gelerek “Kadınlar Sahnede” sloganıyla öne çıkan bir kampanyaya sözcü olmaları bu alanda son dönemlerde gerçekleşen önemli olayların başında gelmektedir⁹.

Tüm bu tablo içerisinde, Türkiye’de sahne sanatları alanında kadınların görünürlüğüne yönelik tartışmaların odağındaki kadınların son döneme kadar “tekil” bir görüntüsünün olduğunu da söylemek mümkündür. Dindar kadınların, özelde de başörtülü kadınların sahne sanatlarında yer alması oldukça güncel bir tartışmanın konusu olmaktadır.

Başörtülü kadınların Türkiye’de sahnede var oluşlarının önündeki en temel engel müziğin, kadının sesinin ve/veya kadının sahne çıkmasının haram olduğuna yönelik söylemler ve toplum içerisinde bu söylemlerin yaygınlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Din İşleri Yüksek Kurulu’nun internet sitesinde yapılan açıklamada, “haram işlenmesine sebep olmayan” müziklerin icrasında ve dinlenmesinde bir sakınca olmadığı ifade edilmektedir. Kadınların hem ses hem de enstrüman icralarına da Hz. Aişe döneminden bir örneğin verildiği bu açıklamada müziğin mutlak anlamda yasaklanmayan, mübah bir eylem olduğu ifade edilmektedir (Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığı, t.y.). Günümüzün önde gelen ilahiyatçılarından Hayrettin Karaman gibi birçok ilahiyatçının da bu ifadeyi destekler nitelikte açıklamaları olmakla birlikte (Karaman, t.y., İslamoğlu, 2018), bunun aksini söyleyen ilahiyatçıların ve “din adamlarının” açıklamaları ve günümüzde bu

⁹ <https://www.cnnturk.com/turkiye/tbmmde-kadin-tiyatroculari-sahneye-cikarmadilar>, erişim tarihi 05.06.2019

konudaki bilgilerin yaygınlaştığı online platformlar¹⁰ tüm tutarsız içeriklerine rağmen büyük kabul görmüş ve enstrüman çalsa da şarkı söylese de kadınların, özelde de dindar kadınların sahne üzerindeki var oluşlarının üzerinde toplumsal bir baskı oluşturarak önemli bir engel teşkil etmiştir.

Bu genel kabul içerisinde “çatlakların” oluşması kadınların ve özelde de dindar kadınları sözde “temsil eden” başörtülü kadınların sahneye çıkmasıyla mümkün olabildi. Başta “Boğaziçi’nde Tuhaf Şov”, sonrasında da tepkilerle değiştirilerek “Boğaziçi’nin Türkiye’si” olarak yayınlanan *Hürriyet Gazetesi* haberindeki¹¹ “Türbanlı bir kız¹² gitarıyla parçalara eşlik etti.” ifadesi ve gazetenin manşetinde yer alan bu haberdeki görsel kullanımıyla “türbanlı” bir kişinin sahne üzerinde olmasının haber niteliği kazanıyor olması bu örneklerin ilkleri arasındadır. Bu görünürlüğün bir diğer örneği ise “çarşafı Rapçi Habibe” ile 2010’ların başında gerçekleşti. Zaman içerisinde gittikçe yaygınlaşan bu örnekler dindar kadınlardan oluşan grupların oluşması (Bir dönem aralarında olduğum Akşam Grubu örneği), cinsiyet açısından karma gruplarda müzik yapan başörtülü/dindar kadınların varlığı ile de gün geçtikçe daha görünür hale gelmektedir. Bu durumun en yakın zamanda gerçekleşen örneği ise Eftelya Fettahoğlu Emirmiran’ın Kanal D’de yayınlanan “Benimle Söyle” isimli ses yarışmasında yarışmacı olarak yer alması ve finale kadar yükselmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eftelya Fettahoğlu Emirmiran’ın bu başarısı ve örtünme ve giyinme biçimine dair imaların süreç içerisindeki azlığı ve hatta popüler kültüre dair Milliyet’te köşe yazıları yazan Sina Koloğlu’nun Eftelya Fettahoğlu Emirmiran’a “World Music alanında isim olabilir” başlıklı yazısındaki objektif övgüleri

¹⁰ Örnek için bkz. “Sorularla İslamiyet” internet sitesi: <https://sorularlailslamiyet.com/kadinin-sarki-soylenesi-erkeklerin-dinlemesi-caiz-mi>, erişim tarihi 05.06.2019

¹¹ Başlıktaki değişim *Hürriyet* gazetesi arşivlerinden izlenememektedir. Değişimi *Eksi Sözlük* online platformundaki ilgili başlıktan izlemek mümkündür: <https://eksisozluk.com/bogazicide-tuhaf-sov--1692105?p=1>, erişim tarihi 05.06.2019.

¹² Giriş kısmında da ifade ettiğim üzere, tezi yazma motivasyonumun temelinde başörtülü bir kadın olarak sahne tecrübemin kamusal görünürlüğü olan versiyonuyla benim yaşadığım versiyonu arasındaki mesafeyi ifade etmek vardı. Bu haberin kendisi de tecrübemin kamusal alandaki ilk ve en büyük görünürlüğü olarak sayılabilir.

önemli bir dönüşümün işaretidir¹³. Aynı zaman zarfında aynı zamanda, daha az gündem olmakla birlikte tiyatro, masal anlatıcılığı alanlarında da dindar kadınların varlık gösterdiğini kanıtlayan haberlere ulaşmak mümkün olmaktadır (“Yeni Şafak”, 2011).

Tezin konusunu da bu “çatlakları” oluşturan ve dönüşümü tetikleyen özneler olan kadınların deneyimleri şekillendirmektedir. Tez kapsamında bu öznelerin sahneye çıkmaya karar vermeleri öncesindeki ve sahneye çıktıkları esnadaki tecrübelerine, bu süreçte karşılarına çıkan engellere ve bu engellerle mücadele etme biçimlerine yer verilmiştir.

Bu araştırmada bir kamusal alan deneyimi olarak dindar kadınların sahne sanatlarında görünürlüğü ve deneyimlerinin anlamlandırılması, maruz kalınan önyargılı ve ayrımcı tutumlar ile bu tutumların kadınların sahne icralarına yansımalarının analiz edilmesi, bu bağlamda kadınların kendi sahne deneyimlerinde ortaklaşan mücadele alanlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

¹³ İlgili köşe yazısı için bkz.: <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/sina-kologlu/world-music-alaninda-isim-olabilir-6007866>, erişim tarihi 05.06.2019

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: SAHNE SANATLARINDA MÜSLÜMAN DİNDAR KADINLARIN DENEYİMLERİ

3.1. Yöntem

3.1.1. Veri Toplama Süreci, Araç ve Teknikleri

Araştırma öncesinde araştırmanın zeminini oluşturması dolayısıyla farklı sanat dallarında icracı olan dindar kadınların belirlenmesi amacıyla, öncelikli olarak sosyal medya ve geleneksel medya taramaları yapılmış, dindarlık, başörtülü olmaları ile sanat icracılıkları dolayısıyla bireysel tercih ve yaşantıları ile haberlerde ve paylaşımlarda nitelenen katılımcıların isimleri ve sanat alanlarına dair bilgiler derlenmiştir. Ayrıca araştırmacının kendisinin de sanat icracısı olması dolayısıyla, kendi bireysel ilişkileri ve bağlantıları ile de çalışma grubunda yer alabileceği düşünülen kadınların bilgileri derlenmiştir. Bir sonraki aşamada farklı iletişim kanalları aracılığıyla, ağırlık olarak sahne üzeri icracısı olan katılımcılara ulaşılmaya çalışılmıştır. Farklı kanallarla ulaşılan katılımcılara araştırma hakkında bilgiler verilmiş ve çalışma kapsamında bireysel deneyimlerini ve görüşlerini paylaşmayı kabul eden katılımcılar ile bireysel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın konusu özelinde, literatürdeki çalışmaların yetersizliği nedeniyle bu alanda yapılacak çalışmalara destek olma istekleri katılımcılar tarafından dile getirilmiştir. Bu kendi sorun, deneyim ile görüşlerini paylaşma ve çalışmaya katılım konusunda katılımcıların istekli ve gönüllü oldukları görülmüştür.

Bu çalışmada, dindar kadınların sahne sanatları ve icrasındaki bireysel deneyimlerini analizi ve anlamlandırılması amaçlandığı için niteliksel bir araştırma perspektifi benimsenmiştir. Bu doğrultuda katılımcılar ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde katılımcılara sorulacak soru formunun hazırlanmasından önce, araştırmacı ve tez danışmanı tarafından konu ve temaların öncelik sırası belirlenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen konu ve temalar içerecek şekilde 30 açık uçlu sorudan oluşan soru formu hazırlanmıştır (Bkz. Ek 1: Görüşme Soruları). Soru formunda yer alan sorular sırasıyla: 6 soru aile deneyimleri, 5

soru sanat ve gündelik yaşam deneyimleri teması, 6 soru sahne deneyimi teması, 3 soru sahne deneyimi: yorum ve tepkiler teması, 4 soru bedenle görünür olmak teması ve 6 soru aidiyet durumları ve kendini konumlandırma teması altında yer almaktadır. Görüşme formunda yer alan sorulardan önce katılımcılardan demografik bilgileri talep edilmiştir (Bkz. Tablo 1.).

Görüşmeler esnasında araştırmacı tarafından soruların sorulmasında resmi bir üslup ve uzman dilinden kaçınılmıştır. Görüşmelerde katılımcıların kendilerini daha rahat ifade etmeleri amacıyla yalnızca araştırmanın amaçları doğrultusunda yön gösterici ancak kolaylaştırıcı bir rol benimsenmiştir. Ayrıca görüşmelerin seyrine ve katılımcıların ifade ve cevaplarına göre görüşme sorularına ek sorular sorulmuştur. Araştırmanın amaçları çerçevesinde, görüşmelerde katılımcıların ifadelerinde önemli görülen hususların detaylandırılması araştırmacı tarafından talep edilmiştir.

Yapılan görüşmelerin, katılımcıların izni alınarak, ses kayıtları alınmıştır. Katılımcılardan çalışma kapsamında kişisel deneyimlerini paylaşmaları talep edildiğinden kimliklerinin ve bilgilerinin gizliliği amacıyla katılımcılar kronolojik olarak, görüşme sırasına göre “Katılımcı” ve görüşme sırasını belirten sayı ile (ör: Katılımcı-1) isimlendirilmiştir. Metin içerisinde ise “Katılımcı” ve sayı ile ifade edilen (ör: Katılımcı-1) katılımcılar, görüşmelerden yapılan alıntılarda ise kısaltmalarla (ör: K1) belirtilmiştir.

3.1.2. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu Türkiye’de farklı sanat dallarında sahne icraları gerçekleştiren Müslüman dindar kadınlar oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında yaşları 23 ile 35 arasında değişen toplam 7 sanatçı kadın ile bireysel yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yaş ortalamaları 28,28 olan katılımcıların tamamı kendilerini ya Müslüman olarak ya da dindar ve Müslüman kimliklerinin her ikisi ile birlikte tanımlamıştır. Bu durum bu araştırmanın çerçevesini oluşturan Müslüman dindar kadınlar değişkeni ile ilişkili olarak homojen bir çalışma grubunun oluşmasını ve

bu doğrultuda görüşmelerde elde edilen verilerin analizini kolaylaştırıcı bir etmen olmuştur. Katılımcı-4 dışında da tüm katılımcılar gündelik ve dini yaşantıların bir parçası olarak başörtüsü kullanmayı tercih etmektedir ve bir kimlik durumu olarak başörtüsü kimliğinden bahsetmektedir.

Tüm katılımcılar İstanbul ili içerisinde farklı ilçelerde ikamet etmektedir. Katılımcıların medeni durumlarında ise Katılımcı-3 ve Katılımcı-7'nin evli olduğu görülmektedir, diğer katılımcılar ise bekar bireylerdir. Tüm katılımcıların eğitim durumlarına bakıldığında ise lisans eğitime devam etmekte olan Katılımcı-2 hariç diğer katılımcıların tamamının üniversite lisans mezunu olduğu görülmektedir. Bunu yanında Katılımcı-3'ün akademik doktor olup Katılımcı-1, Katılımcı-4, Katılımcı-6 ve Katılımcı-7'nin ise lisansüstü eğitimlerine devam ettikleri bilinmektedir. Ancak katılımcıların akademik ya da formel eğitimlerini tamamladıkları alanlar ile icra ettikleri sanat dalları ilişkisine bakıldığında ise, müzisyen olup farklı alanlarda lisans eğitimi alan fakat sonrasında kendi çabaları ile konservatuvar eğitime yönelen Katılımcı-2 ve Tasavvuf Müziği alanında lisansüstü eğitim alan Katılımcı-4 hariç diğer katılımcıların “alaylı” olarak tanımlanan bir eğitim yöntemi ile konservatuvar dışında, farklı kişi ve kurumlar aracılığıyla sanat eğitimi aldıkları görülmektedir. Katılımcı-1, Katılımcı-2, Katılımcı-3, Katılımcı-4 ve Katılımcı-7 müzik alanında sanat icralarına devam ederken, Katılımcı-6 masal anlatıcılığı ve drama alanında sahne icrasına devam etmektedir. Katılımcı-5 ise drama ve tiyatro alanlarında ise sahne icrasına devam etmediğini ancak eğitmen olarak ilgi alanlarda faaliyetlerine devam ettiğini belirtmektedir.

Bulgular bölümünde katılımcıların ifadelerinden hareketle elde edilen verilerin analizine geçmeden önce ise önemli bir durum olarak, katılımcıların gündelik yaşamlarını devam ettirmek amacıyla çalıştıkları sektörler ve meslek durumlarına bakıldığında ise ilgilendikleri alanlarda sanat eğitmenliği yapan Katılımcı-4, Katılımcı-5 ve Katılımcı-6 dışında diğer katılımcıların icracısı oldukları sanat alanları dışındaki sektörlerde çalıştıkları görülmektedir. Ancak Katılımcı-5 eğitmenliğin dışında ayrıca bir ulusal gazetede kültür sanat sayfasının editörlüğünü yaptığını ifade etmiştir. Bu bağlamda çalışma grubunun özellikleri sanat ve sahne icralarında deneyimledikleri yaşantıları

anlamlandırma ve analizinde önem arz etmektedir. Çalışma grubunun demografik bilgileri Tablo 1.'de yer almaktadır (Bkz. Tablo 1.).

Tablo 1. Çalışma Grubunun Demografik Özellikleri

Katılımcı	Yaş	Meslek	İl	Eğitim Durumu	Medeni Durum	Sanat Dalı	Sahne Üstü İcrası	Okullu / Alaylı	Başörtülü / Başörtüsüz
K1	23	Sinirbilimci	İstanbul	Lisansüstü (Öğrenci)	Bekar	Klasik Türk Müziği	Şarkı söylemek	Alaylı	Başörtülü ¹⁴
K2	24	Öğrenci	İstanbul	Lisans (Öğrenci)	Bekar	Opera, Pop-Rock	Şarkı söylemek	Alaylı - Okullu	Başörtülü
K3	32	Akademisyen	İstanbul	Lisansüstü (Doktor)	Evli	Klasik Türk Müziği	Enstrüman (Kanun)	Alaylı	Başörtülü
K4	28	Müzik Eğitmeni	İstanbul	Lisansüstü (Öğrenci)	Bekar	Klasik Türk Müziği	Şarkı söylemek ve Enstrüman (Bendir ve rebab)	Alaylı-Okullu	Başörtüsüz

¹⁴ Katılımcı-1, görüşmeden kısa bir süre sonra başını örtme yönündeki tercihini değiştirmiş, bunu da görüşme sonrasında ifade etmiştir. Ancak görüşme içeriğine doğrudan etkisi olmadığından görüşmeye dair bir yenileme ya da gözden geçirme kararı alınmamıştır.

K5	35	Drama Eğitmeni	İstanbul	Lisans	Bekar	Tiyatro / Drama	Oyunculuk (Beden ve vokal)	Alaylı	Başörtülü
K6	26	Drama Eğitmeni / Masal Anlatıcısı	İstanbul	Lisansüstü (Öğrenci)	Bekar	Drama / Masal Anlatıcılığı	Oyunculuk (Beden ve vokal)	Alaylı	Başörtülü
K7	30	Sivil Toplum Çalışanı / Proje Uzmanı ve Araştırmacı	İstanbul	Lisansüstü (Öğrenci)	Evli	Müzik (Etnik, Pop, Rock, Blues)	Enstrüman (Elektrik Gitar)	Alaylı	Başörtülü

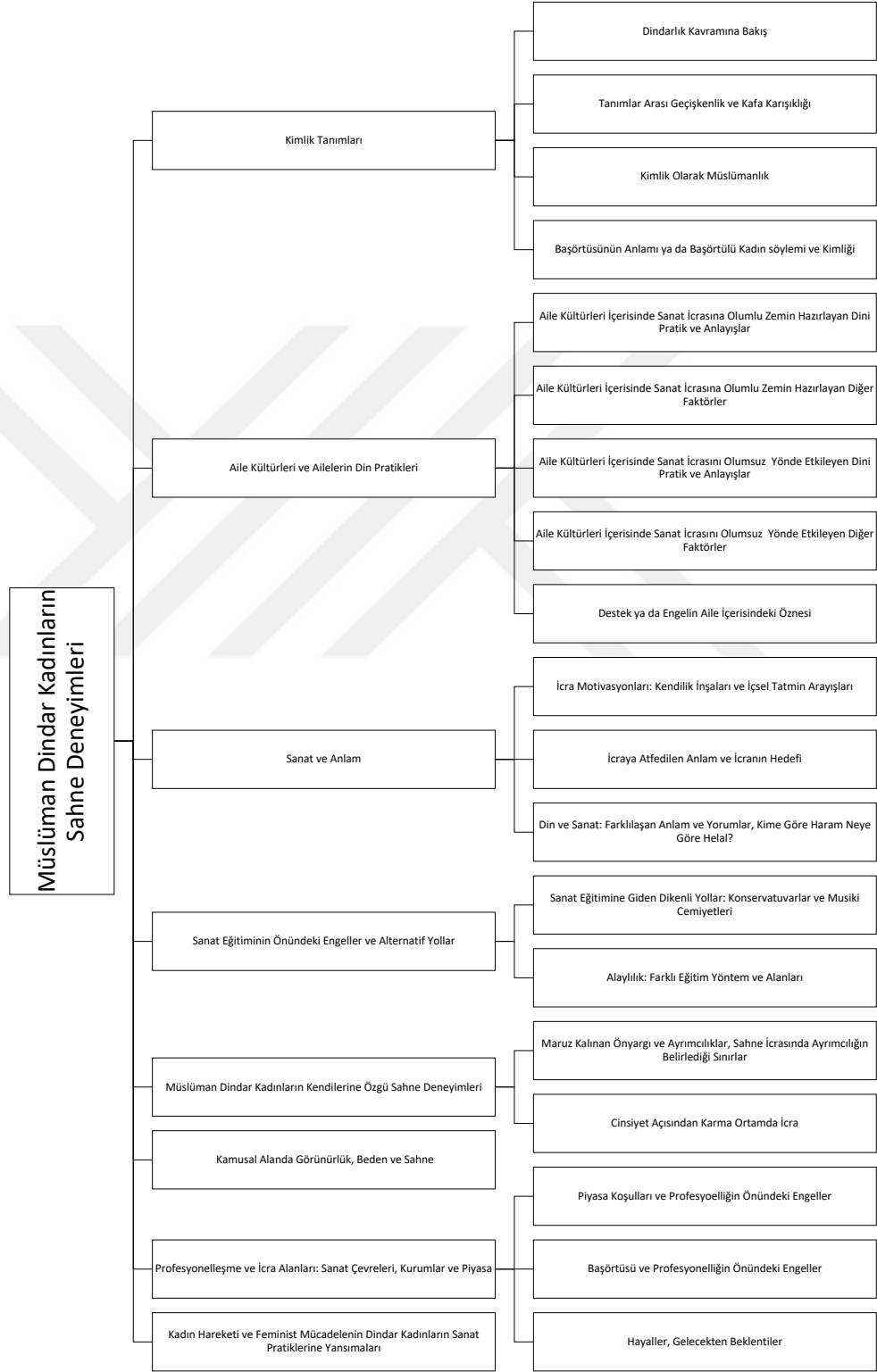
3.1.3. Analiz

Bu çalışmanın yöntemi yorumlayıcı fenomenolojik analiz (interpretative phenomenological analysis (IPA)) olarak belirlenmiştir. Yorumlayıcı fenomenolojik analizin (IPA) amacı, katılımcıların kişisel ve sosyal dünyalarını nasıl anlamlandırdıklarını ayrıntılı olarak araştırmaktır ve IPA çalışmasının ana kaynağı, belirli deneyimler, olaylar, katılımcıların sahip oldukları anlamlardır. Bu yaklaşım, katılımcının yaşam dünyasının detaylı incelemesini içerdiği için fenomenolojiktir; kişisel deneyimi keşfetmeye çalışır ve nesnenin veya olayın objektif bir ifadesini üretme girişiminin aksine, bireyin kişisel algısını veya bir nesneyi veya olayı dikkate almasıyla ilgilenmektedir. Aynı zamanda IPA, araştırma alıştırmalarının, bu süreçte araştırmacı için aktif rol oynayan dinamik bir süreç olduğunu da vurgulamaktadır. Erişim, araştırmacının kendi anlayışlarına dayanır ve karmaşıktır. Bu nedenle, iki aşamalı bir yorumlama işlemi veya çifte bir yorum süreci söz konusudur. İlk aşamada katılımcılar kendi dünyalarını

anlamlandırmaya çalışır; ikinci aşamada ise araştırmacı, dünyalarını anlamlandırmaya çalışan katılımcıları anlamaya çalışır¹⁵.

Bu yöntem doğrultusunda, belirlenen soru formunun paralelinde, ancak görüşmenin içeriğine bağlı olarak soruların vurgu noktalarının değiştirilmesi ya da yeni sorular eklenmesi yoluyla, yarı yapılandırılmış bir şekilde yedi adet görüşme gerçekleştirilmiştir. 9 saat 47 dk. Süren bu görüşmelerin kayıtları çözümlenmiştir. Kayıtların çözümleme metinleri üzerinden kodlama işlemi gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde araştırma sorularının oluşturulması aşamasında belirlenen temalarla görüşmelerde ortaya çıkan yeni temalar birlikte ele alınmış, görüşmecilere verilen sayı kodlamaları (K1-K7) ile paralel bir şekilde kodlanarak (Örneğin, K1-03) tabloya dönüştürülmüştür. Buradan hareketle çıkan yeni kategori ve temalar analizin bölüm sonunda şematize edilen başlıklarını ortaya çıkartmıştır (Bkz. Şekil 1. Müslüman Dindar Kadınların Sahne Deneyimleri: Tema ve Kategoriler).

¹⁵ Yöntemin belirlenmesi aşamasında tezi yazan kişi olarak benim araştırmanın merkezinde olduğum bir etnografik çalışma gerçekleştirilmesi de ihtimaller arasındaydı. Ancak bu yöntemin seçilmemesinde ve fenomenolojik analizin tercih edilmesinde en büyük etmen, kendi hikayemin medyada ve farklı kaynaklarda görünür kılındığı halinin aksine, diğer birçok kadının hikayesinden yalnızca biri olduğunu vurgulamak ve bu şekilde ele almak istememdi.



Şekil 1. Müslüman Dindar Kadınların Sahne Deneyimleri: Tema ve Kategoriler

3.2. Bulgular: Müslüman Dindar Kadınların Sanat Ve Sahne Deneyimleri

3.2.1. Kimlik Tanımları

Çalışma kapsamında yapılan derinlemesine görüşmelerde katılımcıların kendilerini nasıl tanımladıkları bu araştırmanın zeminini oluşturmaktadır. Katılımcıların kendilerine dair “muhafazakâr, dindar, Müslüman, başörtülü” olmak üzere farklı kimlik tanımlarında bulunmaları ve tanımlar ile özdeşim kurlmaları çalışmanın içeriğinde önemli bir belirleyici olmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde katılımcıların kendilerini hangi kimlikler ile tanımladıkları ve bu kimlikleri nasıl anlamlandırdıkları üç başlık ve kategori halinde analiz edilmiştir.

3.2.1.1. Dindarlık Kavramına Bakış

Katılımcılar kendi tanımladıkları haliyle dindarlığa olumlu anlam atıflarında bulunurken, bu tanımlarda dindarlığı bireysel deneyim ve yaşantıları ile ilişkilendirmişlerdir. Bu noktada katılımcıların toplumsal din ve dindarlık tanımlarından çok kendi anlam dünyalarındaki bireysel deneyim ve yaşantılarındaki karşılıklarının belirleyici olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla katılımcıların toplumsal kabullerin dışında, bazı noktalarda benzeşen bazı noktalarda ayrışan yeni dindarlık tanımlarında bulunduğu söylenebilmektedir. Katılımcı-7 ve Katılımcı-2 dindarlığı ibadetleri yerine getirme ile özdeşleştirirken, toplumsal tanımlardan çok, daha bireysel yaşantıda dini inançtan kaynaklı sorumluluklarını yerine getirme, eylem ve davranış odaklı bir tanım yapmaktadır.

“Yani, dindar çok böyle yükü olan bir kelimeymiş geliyor bana. Yani böyle yapamadığım şeyleri bana hatırlatıyor gibi geliyor dindar demek. O yüzden öyle bir şeyi kendimi tanımlarken kullanmam. Ama dışarıdan bakıldığında bir

kategorizasyon yapılsa bana dindar dense mutsuz olmam. Bana pozitif bir kavram olarak geliyor dindarlık yani. Dinine düşkün, elinden geldiğince ibadetlerini yerine getirmeye çalışan insan derdim.” (K7-01)

“Dindar deyince inançlarını gün içinde ya da pratik hayatında yaşarken ona göre uygulayan ya da kıstas alan insan geliyor. Ya da bu tarz bir yaşam biçimi geliyor. Ama sonuçta herkesin dini algılayışı farklı olduğu için kendini dindar olarak yorumlaması da değişir. Kendimi dindar olarak yorumlar mıyım? Dindar olmaya çalışan bir insan olarak yorumlayabilirim.” (K2-01)

Katılımcı-6’nın anlatısında, dindarlığı Katılımcı-7 ve Katılımcı-2 ile benzer bir şekilde ibadet odaklı bir tanımla ifade etmesine ve bu durumu babası üzerinden örneklendirmesine karşın olumsuz bir anlam ile şekil üzerinden bir kimlik performansı şeklinde değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda toplumsal olan ile bireysel olan arasındaki mesafeye de dikkat çekmektedir; bireysel olanı olumlamaktadır.

“Dindarın karşılığında çok zorlanıyorum. Mesela benim dini anlamda dinine en saygılı gördüğüm insan babam. Ama mesela ben babama da dindar diyemiyorum. Çünkü benim örtünmem falan mevzu olduğunda babam benim bunu henüz kaldıramayacağımı falan söylemişti. Babam her uyandığında nafilesini, teheccüdünü falan hepsini kılar. Her uyandığında biz cüz okuyup öyle güne başlayan bir adam. Ama yine de mesela şekilci bir şey hiçbir zaman onun merkezinde değildi. O yüzden dindar tanımını yapamıyorum. Dinine bağlılık anlamındaysa dine bağlıyım, ama bireysel bir din anlayışım var.” (K6-01)

Bireysel ve toplumsal olan arasındaki mesafe ve bireysel olanın olumlanması Katılımcı-3 ve Katılımcı-6’nın ifadelerinde de öne çıkan öğeler olmaktadır. Katılımcıların gözünde dindarlık maneviyatla birlikte var olan bir ilişki biçimi iken toplumun gözünde daha şekli ve “öyle görünmeye” dayalı bir performans ya da kendilik sunumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Benim anladığım dindarlık bir kere ciddi anlamda hoşgörülü bir şey. Yani kimseyi ötekileştirmeyen bir şey. Benim aklımda herkesle iletişim kurabilen bir

dindar tanımı var. Onun dışında birtakım dini inançları olan ve bunu yaşamaya çalışan insan. Yaşayabilen ya da yaşayamayan, ama yaşamaya çalışan insan ve bu insan kesinlikle başkaları bunu yaşamadığı için yargılamaz. Belli şeylere göre yaşamaz. Olmazsa olmazları yoktur. Kendisini sadece Allah'a karşı sorumlu hisseder ve buna uygun yaşar. Yaşayama çalışır. Dindarlık bu.” (K3-03)

“Ve ben gerçekten değerlere bağlıyım. Din noktasında da şeyi düşünüyorum, bağlıyım ama bireyselde. Toplumsal bir şey olarak şey yapmıyorum.” (K6-10)

Dindarlık ve maneviyat arasındaki ilişki, dindarlık tanımının yapılması konusunda belirleyici bir diğer faktör olmaktadır. Katılımcı-1 de toplumsal işlevi, görünürlüğü ya da kimlik atıfları ile değil, tanrı ile birey arasındaki içsel ilişki bağlamında dindarlığı tanımlamaktadır.

"Genelde ilk olarak sözlük anlamı gelir aklıma; dinle alakalı olan kişi. Ama onun haricinde dinin içsel bir şey olduğuna inanıyorum. Daha somut ifadelerinden ziyade soyutluğuna inanıyorum. Yani artık hangi dine mensupsa kişi Allah'tır, tanrıdır, ateştir ya da işte her neyse ona tapan ve onun kendisiyle arasında bir bağ olduğuna inanan kişi olarak tanımlıyorum ve kendimi de bu yüzden dindar olarak tanımlarım. Çünkü bağım olduğunu, inancım gereği kendimle Yaratan arasında bir ilişki olduğunu düşünüyorum." (K1-01)

Katılımcı-4 tarafından, deneyimlediği dindarlık, şekil ve görüntüden uzakta dini eylem ve yaşantıların dışında daha içsel, manevi ve aşkın yönü ile tanımlanmaktadır. Katılımcıların bireysel dindarlık tanımlarının geleneksel dindarlık tanımlarından ayrıştığı noktada başka bir örnek olarak katılımcının anlatısı ele alınabilmektedir.

“Yani şimdi az önce söylediğim gibi. Dinci olmaktan çok daha iyidir. Dindarlık en azından kişinin kendine karşı samimi yani bunu satmayıp bununla bir yerlere gelmeyip kendi içinde yaşadığı bir hal olduğu için; bir iki sene önce daha dindardım diyebilirim. Yani din anlayışıma göre düşünüyorum. Ama bir iki seneye göre biraz daha aşka yaklaşmış olabilirim böyle bir şey. Aslında dindarlık, aşkın doruk noktası olması gerekirken. Hani dogmalardan, kurallardan bahsediyorsak;

tabi ki de bunlar da dinin içinde çünkü. Bilerek daha az dindarım. Ama bir de şöyle birleştirirsem işte o dindarlıkla aşkı daha yakın hissediyorum.” (K4-02)

3.2.1.2. Tanımlar Arası Geçişkenlik ve Kafa Karışıklığı

Katılımcıların ifadelerinde "Müslümanlık, muhafazakarlık ve dindarlık" tanımları zaman zaman birbirleri ile iç içe geçmektedir. Dindarlık, muhafazakarlık ya da Müslüman kimliğinin birbirlerinin yerine kullanıldığı durumlar ile isimlendirmeler konusunda ortaklaşma sağlanamamış olsa da bu tanımların ortaya çıkmasında öncelikli olarak üç değişkenin rol oynadığı söylenebilmektedir: birincisi dini vecibelerin yerine getirilmesi ile gündelik deneyimin şekillendirdiği bir kimlik olarak dindarlık; ikincisi katılımcıların ifadelerinde sıklıkla karşılaşılan bir durum olarak tanrı ile bireyin arasında inanç temelli kurulan bağın şekillendirdiği bir kimlik olarak Müslüman kimliği; üçüncüsü ise toplum içerisinde kabul gören dini yargı ve yorumların kabulü ile şekillenen ve bunun benimsenmesi sonucunda ortaya çıkan muhafazakarlık.

“Yani bir kere başörtüsünün olması, kılık kıyafet açısından olsun, uzun giyinmek çok dar olmayacak şekilde giyinmek; onun haricinde alkol almamak, namaz kılmak, oruç tutmak gibi böyle daha somut şeylerle de anlatılabilen kısımlar açısından muhafazakâr ya da dindar diyebilirim.” (K1-03)

Katılımcı muhafazakarlığı dini ve politik bir kimlikten ayırıştırırken yine muhafazakarlığı bir tutum olarak ifade etmektedir. Aynı zamanda muhafazakarlık ve dindarlıktan ayrılan bir kimlik tanımı olarak kendini Müslüman olarak tanımladığını belirtmektedir

“Dindarlıkla ilgili kafam çok karışık. Bugünlerde şeyi düşünüyorum: Mesela şu ayrımı yapıyoruz ya, ben muhafazakar değilim, Müslümanım diye. Ben aslında muhafazakar olduğumu hissediyorum, ama benim muhafaza ettiğim şey... Muhafaza etmek, korumak demek. Çok güzel bir şey. Ama dine dair bir şey değil. Haydarpaşa'yı muhafaza etmek istiyorum. Boğaziçi Köprüsü'nü muhafaza etmek

istiyorum. Öss 'yi muhafaza ediyorum mesela. Yapı olarak tuttuğum bir şeyden kolay kolay vazgeçebilen biri değilim. Aslında muhafazakarım, koruyucuyum. Ama muhafazakarı dini bir şey yapınca sadece şekilsel şeyleri korumak gibi oluyor. O yüzden ben şey demek istiyorum: Muhafazakarım. Ayrıyeten Müslümanım.” (K6-08)

Katılımcı-5 ise gündelik deneyim ve pratiklerine dair bir ölçü ve sınırlandırma biçimi olarak kendini dindarlıkla özdeşleştirirken, toplumsal bir kimlik atfı ile kendini Müslüman olarak tanımlamaktadır.

“Kendimi Dindar olarak tanımlarım. Çünkü şöyle diyeyim Bir kere hak olayı benim için çok önemli bir şey yani ve bunu sadece dinim istediği için. Sahne de benim için böyle bir şey yani dinim buna belli ölçüde müsaade ettiği için orada var oldum, ama o ölçüyü baktım ki artık aşmaya başladım, başladığım takdirde nefsim mi dinim mi dediğimde nefsimi değil dinimi tercih ettim. Çünkü Müslümanım diyorsan Onun gibi yaşamam lazım olduğuna inanıyorum açıkçası.” (K5-08)

3.2.1.3. Kimlik Olarak Müslümanlık

Yukarıdaki alıntılardan hareketle, katılımcıların özellikle kendilerine dair yaptıkları tanımlar ile bu çalışmanın değişkenlerinden biri olan dindarlık, Müslümanlık ve muhafazakarlık kavramları arasında bir uyumsuzluk ya da var olan tanımlardan bir farklılaşma algıladıkları görülmektedir. Dolayısıyla geleneksel tanımlar ya farklılaşmakta ve değişmekte ya da bu çalışma örneğinde katılımcıların anlatılarında görüldüğü üzere bireylerin politik ve gündelik deneyimleri ile uyuşmamakta ve anlam dünyalarında yer edinmemektedir. Örnek olarak Katılımcı-2 ve Katılımcı-5 başörtüsünün bir sosyal kimlik olarak sunumundan rahatsız olduğunu belirtirken, genel olarak kimlik tanımlarına ve ifadelerine karşı çıkmaktadır. Katılımcılar yalnızca Müslüman kimliği ile özdeşim

kurabildiğini belirtirken, diğer kimlik tanımlarına karşı çıkışının nedenini de insanlar tarafından şekillendirilme biçimlerine bağlamaktadır.

“Evet, evet yani şimdi başörtülülük de bir kimlik ya o yüzden kendimi direkt başörtülü olarak da tanımlayamıyorum. Tanımlarla ilgili bir sıkıntım var benim. Evet, Müslümanlıkla ilgili bir sıkıntım yok çünkü kuralı belli yani kelime-i şهادet getirince peygambere ve Allah a inanınca Müslüman oluyorsun ama diğer bütün insanların oluşturduğu kavramlar çok kompleks ve ben bilmiyorum açıkçası.” (K2-09)

“Ben Müslümanım, net yani şu an için böyleyim. Daha ileride ne olur bilmiyorum. Çok şükür, Müslümanım ve öyle de kalmayı arzu ediyorum. Harici, hayata bakışım biraz sosyalizme yakın, çünkü hani Müslümanlıkta zaten var olan aslında adının sosyalizm olmasına gerek yok zaten Müslümanlıkta var olan bir terim tartışıyorlar. Sadece ona bir isim koymuşlar. (...) Bir şey olmak zorunda değilim. Ben Müslümanım zaten.” (K5-07)

Müslüman kimliği, aidiyetleri ve inşası katılımcılar tarafından başka kimlik ve aidiyetlere ait olmama durumları ifade edilerek, diğer kimlik kategorilerinden ayrıışan bir kategori olarak konumlandırılmaktadır. Buradaki en temel ayrışma ise geleneksel olan ile ve özelde de geleneksel dindarlık anlayışı ile özdeşleştirilen muhafazakarlığa tepki olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Ben özellikle kültürel şeyleri muhafaza etmeyi çok seviyorum. Ama onu dini bir şey altında muhafaza ettiğin zaman sen Allah adına yasa veriyorsun ve o güçle insanların karşısında duruyorsun. Bunu istemiyorum. Bugünler düşünüyorum: Bunu nasıl ifade edebilirim?” (K6-09)

3.2.1.4. Başörtüsünün Anlamı ya da Başörtülü Kadın Söylemi ve Kimliği

Her ne kadar katılımcıların içerisinde başını örtmemeyi tercih eden ya da tez yazım sürecinde bu tercihte değişiklik yapan kadınlar olmuş olsa da tüm katılımcıların kendilik tanımlarına dair ifadelerinde “başörtülülük” ya da başörtülü olma durumuna değinilmiştir. Katılımcıların başörtüsü ve kimliğine dair yaptıkları açıklamalarda da iki husus ön plana çıkmaktadır. Buna göre ilk olarak bir anlam ve kimlik kategorisini beraberinde getiren toplum tarafından paylaşılan ve kabul gören bir “başörtülü kadın söyleminin” katılımcıların ifadelerinde yer aldığını söyleyebilmekteyiz. Bir diğer husus ise katılımcıların kendilerine dair yaptıkları tanımlarda, bir kimlik olarak başörtüsü ile özdeşim kurmalarında esas rol oynayan değişken ve etmenin bireysel dini inançları ile bir gündelik pratik olarak deneyimlenmesidir. Bu bağlamda katılımcıların bir kimlik kategorisi olarak “başörtüsü” tanımları dahilinde yorumlarına bakıldığında, Katılımcı-2’nin ifadelerine benzer şekilde, toplumsal anlam atıfları ile şekillenen bir grup kimliği ya da sosyal kimlik ile başörtüsü motivasyonunu ilişkilendirmek yerine, bireysel dini inanç ve deneyimin performe ediliş şekli olarak başörtüsünün tanımlandığı görülmektedir.

“Daha sonrasında benim aslında Allah’la ile kurduğum yaratıcı ile kurduğum bağ ile birlikte gelişti. Şu anda başörtü ile ilgili hissettiğim şey, ben gerçekten yaratıcıyı çok seviyorum, çok ilgimi çekiyor kendisi. Ve onla olan ilgimi herhangi bir şekilde göstermek beni mutlu ediyor.” (K2-08)

Katılımcı-1 de bireysel ve deneyimsel bir anlam ile başörtülü kimliğini açıklamaktadır; içerisinde yetiştiği, bulunduğu ortamlar ve deneyimler üzerinden başörtüsünü anlamlandırmaktadır. Başörtüsü katılımcının biricikliğinin, özgünlüğünün ve farklılığının bir ifadesi olarak, kamusal alanda özgünlük ve farklılık atıfları ile bireysel benlik sunumunun ve performansının bir aracı olarak ifade edilmektedir.

“Başörtüsü şöyle; benim için inanışımın gereği gibi geliyor bana. Yani bunu Kuran’a dayandırılan bir kısmı var. Buna karşı çıkanlar var farklı yorumlayanlar

vesaire var. Yani ben yedinci sınıftayken, ortaokul ikideyken kapandım ve o zaman gerçekten çok içsel olarak o ayetlerin ve tabii ki ailenin de, coğrafyanın da etkisi olarak, Ankara’da büyüdüm ben, kapanmak istedim. İsteyerek kapandım ve bu zaman kadar hiç pişman olmadım bundan. Biraz da bana bu açıkçası şey geliyor, psikolojik tarafından söyleyeceğim. Mesela benim büyüdüğüm ortamın, ortaokulda olsun, lisede olsun, üniversitede de, şu an öyle değil ama, yani hemen hemen hiç bu şekilde yaşayan, hayatına bu şekilde bir yön veren insanla hiç karşılaşmadım. Hep muhafazakâr ya da kapalı olarak ben vardım. Benim haricimdeki herkes, daha rahat, seküler yaşama sahipti. Bunun belli bir noktada bana bir farklılık kattığını hissediyordum ve bu farklılık benim hoşuma gidiyordu.”
(K1-13)

Katılımcı-6 da başörtüsüne manevi ya da içsel bir tatmin ile olumlu bir kendilik tasavvuruna hizmet edecek şekilde “huzur” ve “özgürlük” değer ve anlam atıflarında bulunmaktadır. Bu noktada başörtüsü, katılımcının anlatısında bedeninin bir bölümünün örtülmesi anlamından ayrılan dolayısıyla toplumsal beden söyleminden de ayrılan bir anlam ile yüklenmektedir.

“Şu anda da şey diye düşünüyorum: Küçüklüğümde beri önemli biri olacağıma çok inandım ve örtülü olmak beni sadece bir kesime ait bırakacak ve benim etki alanım daralacak. Hep böyle şeyleri hesaplıyordum. Allah’ım ben örtünmek istiyorum, diyordum. Saçımın örtünmemesinden falan alacağım bir tatmin kalmadı. Aldım zaten. Ben zaten doya doya yaşadım. (...) Hızmayla nasıl gözükrüm biliyorum. Belim açık nasıl gözükrüm biliyorum. Hepsini biliyorum, çünkü yaşadım. O yüzden içimde o tarz bir şey olmuyor. Ondan sonra o yıl baya alıştıktan sonra Kadir Gecesi ibadet ettim. Örtülüydüm de. Sonra, ben açmak istemiyorum, dedim. Huzurlu hissediyordum. Hala daha hissi hatırlıyorum. Çıktığımda Nasıl hissediyorum diye kontrol ediyordum. Örtülü çıktığımda gerçekten huzurlu hissediyordum. Kendimi örtülü olduğumda daha özgür hissettiğimi hatırlıyorum. Yani bir gün örtülü çıktım ve gerçekten özgür olarak hissettim. Zaten kafamdaki tek problem oydu. (...)” (K6-13)

Katılımcı-3 ise başörtüsünün içsel motivasyonlar ve bireysel dini anlam atıfları ile ilişkili olarak hayatında önemli bir belirleyen olduğunu ifade etmektedir. Başını örtmeye başlamasının ailesinin ve özelde annesinin “projesiyle” doğrudan ilişkili olduğunu, ama sonrasında örtmeye devam etme kararının kendisi tarafından verildiğini belirtmektedir. Katılımcının-3’ün anlatısında dikkat çeken nokta ise Hollanda’da başörtülü olmak ile Türkiye’de başörtülü olmak arasında yaptığı ayrımda kendini Türkiye’de daha rahatsız hissediyor olmasıdır. Bu noktada bireysel bir tercihin, ülkelere göre deneyimlenmesinde farklılaşmaların olması toplumsal bazı etmenlerin bu rahatsızlık hissini ortaya çıkmasına neden olduğu sonucunu ortaya koymaktadır: Türkiye toplumunda hakim olan başörtülü kadın söylemi ve kimliği ile katılımcının kendi bireysel deneyimleri ve motivasyonları başörtüsüne atfettiği anlamlar arasındaki çatışma.

“Ben ilkokul bittikten sonra başı örtülmüş biriyim ve o yaşlardan itibaren Kur’an kursuna gönderilmiş biriyim. Annem 80’lerin radikal Müslümanlarından biri. O da sonradan başını örtmüş. Üniversitede falan. Onun bir projesiyiz. O radikal Müslümanların bir projesiyiz hepimiz. Ben de o projenin bir parçası olarak başımı örttüm. Ama sonra tabi ki herkes gibi ben de sorguladım, bunun bir gereği var mı diye. Zaten ablam 20’li yaşlarında başını açtı. Onun peşinden gidemedim. Böyle bir şey yapmadım. Çeşitli sebeplerle. Ama bunu şu anda düşündüğümde, başörtüsü benim için ne ifade ediyor? Ben başörtülü iyiyim. Beni ifade ediyor. Başörtüsü beni tanımlayan bir şey. Özellikle Hollanda’ya gittikten sonra çok sorguladım buna gerek var mı diye ve aslında kendimi orada daha da iyi hissettim. Yani kendimi daha başörtülü tanımladım. Burada daha rahatsız oluyorum. Mesela burada başımı açmak istediğim zamanlar oldu, ama orada olmadı. Orada kendimi daha iyi hissettim.”(K3-13)

Başörtülü kadın olma durumu, toplumsal bir söylem ile bir bireysel tercihin ötesinde sosyal ve politik kimlik olarak, hatta katılımcıların ifade ettiği tüm bireysel motivasyon ve deneyimlere rağmen sosyal çevre tarafından dayatılan ve kategorik bir etiketlemenin aracı haline gelebilmektedir. Genel toplumsal yargılar ve başörtüsü söylemi “açık” ve “kapalı” ayrımları ile kadının din ile kurduğu ilişkinin de belirleyicisi olmakta ve

katılımcının ifade ettiği bu söylem dahilinde belirlenen stereotiplere uyum sağlanması gerekmektedir. Aksi takdirde toplumsal yüzleşmelerde ve sosyal çevrede suçlamalara ve yargılamalara maruz kalma, kendini sorgulama ve bu sorgulama neticesinde stereotiplere uyum sağlama yönünde baskıya neden olmaktadır.

“Şunu hatırlıyorum, 29 Mayıs’ta namaz kılmamaya başlamıştım. Çünkü gelip, sen bizden mi özendin de namaz kılmaya başladın, ne güzel falan diyorlardı. En iyisi, ben açık olup namaz kılacak bir insan olduğumu düşünmemiştim diyordu. En iyi böyle diyor. Açıksın neden kılyorsun diyorlar. Ama benim arkadaşlarımda açık olup kılan vardı. Biz zaten hep böyleydik. Açıktık, ama kılyorduk. Çünkü gerçekten şekilsel bir şey vardı. Hakikaten şu an benim annem de çalışmaya devam ediyor ve kapalı. Ben büyürken de emekli olduktan sonra örtünülür, çünkü çalışamazsın diyordum.” (K6-11)

Dolayısıyla toplumda hâkim olan başörtüsü söylemi ve başörtülü kadın profili, katılımcı-6’nın ifadelerinde de görüldüğü üzere, bireysel dini bir tercih, eylem ve yaşantı olmasına karşın kadın bedeni üzerinden bir politik araç haline gelmekte ve kadının din ile ilişkisinden sosyal ilişkilerine kadar belirleyici olmakta ve kimliğe dair belli normları dayatmaktadır. Sosyal ortamlardaki ayrışmalar, kurumların bu ayrışmalar üzerinden edindikleri politik tutumlar, bu kurumlarda bulunan bireylerin konumları başörtülü kadın söyleminin iktidar alanlarını ve eyleyicilerini inşa etmektedir. Tüm bu tablonun içerisinde ise görüşme yapılan tüm kadınların kendisini bu sosyal dayatmalardan azade, bireysel kazanım ve jestlerini vurgulayan bir kimlik anlayışlarının olduğunu söylemek mümkündür.

“29 Mayıs benim için çok eksi bir yer olmuştu. Mesela 29 Mayıs’ta namaz kılmamaya başlamıştım. Aşağıya iniyordum. Üsküdar’da camide kılıp yukarıya geri çıkıyordum. Çünkü insanların tavırları beni rahatsız ediyordu. (...) Daha sonra mesela biri kapandığı zaman falan çok mutlu oluyorlar. Buna zamanla alıştım. Ben bunun bireysel bir tercih olduğunu düşünüyorum ne takdir edilmem gerektiğini ne de açıldığım zaman azarlanmam gerektiğini. Orada başkasına bir

şey düştüğünü düşünmüyorum. O yüzden kötü bir yıld, ama mesela o yılın sonunda ben karar verdim. Ama tepkiyi yönetmek benim için çok zordu. İnsanların bizim sayemizde kapandı demesini istemiyordum. Beni o tutuyordu. Artık kapanmak istiyordum, örtünmek istiyorum, ama onu duymak istemiyorum. Ya da Diyanet'in okuluna geldi örtündü, duymak istemiyordum. Mesela bunu duymak beni çok rahatsız ediyordu.” (K6-12)

3.2.2. Aile Kültürleri ve Ailelerin Din Pratikleri

Tamamı sanat icrası ile uğraşan katılımcıların içinde yetiştikleri aile kültürü ve bu kültürü deneyimle biçimleri, sanat icraları ve tercihlerinden politik görüşlerine kadar hayatlarının pek çok alanında etkin olabilmektedir. Buna göre aile kültürü içerisinde ebeveynlerin sahip olduğu politik yaklaşımlar, mensup oldukları sosyal sınıflar, eğitim durumları, deneyimledikleri toplumsal olaylar ve kimlikleri gibi etmenler katılımcıların akademik hayatlarından, dini anlayış ve pratiklerine ve sanatsal icra ve uğraşlarına kadar belirleyici olmaktadır.

Bu bölümde görüşmelerde ortaya çıkan farklılaşan aile deneyimlerinin, aile kültürü ve dini pratiklerinin katılımcıların sahne icralarına ve sanatsal eğilimlerine zemin hazırlayan olumlu etkileri ile ve engel teşkil eden olumsuz etkileri analiz edilmiştir.

3.2.2.1. Aile Kültürleri İçerisinde Sanat İcrasına Olumlu Zemin Hazırlayan Dini Pratik ve Anlayışlar

Din ile kurulan ilişkinin daha modern veya geleneksel dindarlık biçimlerinden uzak bir şekilde oluştuğu bir aile kültürü tanımlaması, Katılımcı-7'nin ifadelerinden hareketle sanatsal uğraşmayı ve sahne icrasının kolaylaştırıcı bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Bizde görünürde bizim Müslüman olduğumuzu anlatabilecek tek şey ortalıklardaki, Kuran ilmihal falan olabilir. Yani eve girdiğinde, bu evde Müslümanlar yaşıyor diye anlatacak bir şey yok. Hala düşünüyorum babamların evine girsem o ev herhangi bir Avrupa şehrinde de olabilir. Sadece ayakkabı ile girilmiyor olması onun Türkiyeli olduğunu gösteriyor. O yüzden dinle kurduğum ilişki dindarlık ile kurduğum ilişki belki bu yüzden pozitif kalabildi, hiçbir şekilsel tarafı yoktu. İlahi dinleyerek büyümedim, Ahmet Kaya ve babamın Fransızca kasetleri vardı onları dinliyorduk” (K7-03)

Yapılan görüşmelerde katılımcılar, aile kültürlerini ve yapılarını betimlerken farklı faktörlerin etkin olduğu anlatıları dile getirmiştir. Bu faktörlerden biri de göçmenliktir. Göçmenliğin sonucu bir durum olarak kendini azınlık hissetmenin beraberinde getirdiği dışarıya kapalılık ve bu durumun dini pratik ve dindarlık anlayışları üzerinde etkisi Katılımcı-6'nın ifadelerinde yer almaktadır. Katılımcı, göçmenlik ve azınlık hissetme durumları dolayısıyla ailesinin ve kendisinin yaşadıkları yerleşim yerindeki toplumun paylaştığı genel din ve dindarlık anlayışlarından ayrıştığını ifade etmektedir; katılımcı ailesini geleneksel din anlayışlarının ötesinde daha açık görüşlü ve farklı deneyimlere açık bir aile olarak tanımlamaktadır.

“İnsan ilişkileri falan noktasında mesela ailedekiler namaz kıyıyorlar, hacca gidiyorlar falan, o noktada baya bağlılar ama mesela bunu söyleyince çok garipteniyorum ama bizim Hristiyan damadımız var. Aile onu kabul etti. Mesela bir ara dedem dar pantolonu kabul etmiyormuş, ama Hristiyan damadı kabul ediyor. Muhtemelen göçmenliğin getirdiği bir sınır çizememe hali var. O yüzden neyi ne yapacaklarını kestiremiyoruz da. Mesela annem örtülü, ama hem benden sonra örtündü, çünkü emekli olunca örtünmeyi düşünüyordu hem de daha bakımlı.” (K6-02)

Aile kültüründe geleneksel formlarda da olsa var olan bir sanat icrasının varlığı, katılımcının sahne deneyimine dair aileden olumsuz tepki gelmesinin önüne geçmektedir.

Ancak yine de aile dışından gelebilecek olumsuz yorumlar ve toplumsal geleneksel ve dini kodlar ile ilişkili eleştiriler, özellikle kadın erkek ilişkilerindeki sınırlar gibi, aile tarafından katılımcıya az da olsa yansıtılabilmektedir ve bu durumda katılımcı tarafından kabullenilmektedir.

“Mesela ben örtü ve sahne tarzı baskı aileden değil, daha dışarıda gördüğüm şeyler. Yoksa ailem böyle şeyler konusunda daha kabullü. Mesela bizde çok fazla kız erkek ortamı var. Bizimkiler de biliyorlar. Bizimkiler şöyleler: Baş başa kalmıyorsan sıkıntı yok, diyorlar. Hep birliktesiniz. Onun bir aile ortamı olduğunu gördükleri için oradaki erkekler bizimkilerde, yan gözle bakıyordu, şöyledir böyledir gibi şeyler canlandırmıyor. Hatta Bursa’ya gittiğimizde bizim evde hep birlikte kalıyoruz; oğlanlar aşağıda, kızlar yukarıda. Onu dert etmiyorlar.” (K6-03)

Uğraşılan sanat dallarına yönelik ailelerin tepkileri din ile kurdukları ilişki bağlamında da farklılık göstermektedir. Türk Müziği olması muhafazakâr olarak tanımlanan ailenin katılımcının uğraşısını kabul etmesini kolaylaştırmıştır. Ancak uğraşının profesyonel bir icraya dönüşme yönünde eğilim göstermesi, sahneye çıkma ya da sahne de görünür olma ile birlikte ufak da olsa tepkileri beraberinde getirmiştir. Bu durumda sanatın kendisi, özellikle geleneksel bir sanat ise muhafazakâr aile için sorun teşkil etmeyebilirken, sahneye çıkma sorun olarak ortaya çıkmaktadır ve aile bireyleri arasında bu tepkiler farklılaşabilmektedir.

“Türk Müziği kökenliyim ben. Türk Müziği biraz daha bizim geleneğimizden gelen bir müzik olduğu için Osmanlı geleneğinde vs. durum biraz daha muhafazakâr ailelerle örtüşüyor. O yüzden ilk başta dinlememe ve küçük çaplı söylememe pek bir şey söylemediler. Hatta onlar da desteklediler onlar da dinlediler vesaire ama bunu sahneye taşıma işine geldiğim zaman, hani bu artık farklı bir iş oluyor. Hani bir meslek sahibi olacak kadar farklılaştırmış oluyorum bu işi. İlk başta şaşırdılar hani “Nasıl cesaret ediyorsun?”, “Korkmuyor musun?” ya da işte “Başına bir şey gelir” gibi kaygıları oldu ama yavaş yavaş ben bir yerlere gitmeye başladıkça hani

bunun kötü bir şey olmadığını, sahneye çıkmanın beni iyi hissettirdiği için devam etmek istediğim bir yer olduğunu söyledim. İlk başta tabi ki kaygıları oldu, hani, arkamda durdular derim ama “Sen yaparsın.”, “Tabi ki ne zaman? Biz de gelelim.” gibi şeyler duymadım. Sadece hiçbir şey söylemediler. Daha sonrasında ama yavaş yavaş alıştılar onlar da.” (K1-04)

Toplumsal kimlik olarak muhafazakâr, aile yaşantısı olarak dindar şeklinde tanımlanan bir aile içerisinde yetişen Katılımcı-1’in müzik ve modellik tercihlerini dolayısıyla sahne deneyimini bir süreç içerisinde destekleyen aile kültürü ve ortamı ifade etmektedir. Ancak katılımcının süreç vurgusu bu noktada önemli görünmektedir, katılımcının dindar ve muhafazakâr olarak tanımladığı aile yapısı ve kültürü ile mücadelesi sonrası aile tarafından onay görmüş olması zaman içerisinde ailenin dindarlık biçimlerinde de değişikliklerin olabildiğini göstermektedir.

“Dindar bir aile kültürü içinde yetiştim. Hatta bu tanımlı muhafazakâr olarak da çerçeveleyebiliriz. Muhafazakâr derken dış yaşantı olarak muhafazakâr ama iç yaşamda; genel toplum anlayışına göre biraz daha açık görüşlü bir ailede yetiştim. Benim yapmak istediklerim konusunda vesaire, modellik ve müzik birazcık muhafazakâr ailelerin dışında oluyor, tabi ki direkt okay de değildiler yavaş yavaş onlar da biraz açıldılar ama açık görüşlü ama yine de muhafazakâr bir ailede büyüdüm diyebilirim.” (K1-02)

Katılımcıların aileleri, Katılımcı-1’in ailesi gibi, doğrudan desteğini ifade etmese de aile dışından gelen ya da gelebilecek olası tepkilere karşı katılımcıyı ve sanatsal uğraşısını sahiplenici nitelikte davranışlar sergilemektedir.

“Bir direkt olarak bana karşı olan tutum var bir de ben olmadığım zamanlarda insanların benim ve müzik anlayışım ile alakalı tutumları var. Mesela benimle birlikteyken, işte “Sahnen nasıl geçti?”, “Konser var mı?”, “Nasıl hazırlıyorsun?”; çünkü ben sürekli provalardayım, yani konser gününe kadar da olsa uğraşıyorum, bir şeyler yapıyorum. “Nasıl geçti?”, “Ne yaptın ne ettin?” gibi bir şeyler söylemezler. Konsere çıkacağım zaman da ben mesela çağırmam, çünkü biliyorum

gelmeyeceklerini. Ama mesela ben olmadığım zamanlarda benimle ilgili birisi işte, “Aa kızının konseri varmış.” Ya da işte “Kardeşinin konseri varmış” dedikleri zaman “Evet ya gurur duyuyorum çıkıyor, yapıyor gibi şeyler duydum ikinci ağızdan, ama bana asla öyle şeyler yok. Zorladım, “Sen ne düşünüyorsun çıkmam konusunda? Çıkıyorum şarkımı söylüyorum.” falan dedim geçiştirir ya da işte “Ne yapıyorsan onu yap, zaten sen istediğini yapıyorsun” gibi şeyler söyler.” (K1-05)

3.2.2.2. Aile Kültürü İçerisinde Sanat İcrasına Olumlu Zemin Hazırlayan Diğer Faktörler

Katılımcıların sanat icraları ve sahne pratikleri her ne kadar doğrudan ailelerin dini anlayışları ve dindarlık biçimleri ile ilişkili olsa da, bu dini argümanlar ile doğrudan ilişkili olmayan farklı faktörler de sahne deneyimlerinde olumlu yönde etkiye neden olabilmektedir.

Bu faktörlerden biri de her ne kadar kendisi olumsuz bir durum olsa da sonuç itibari ile katılımcıya olumlu yönde etki eden, ailenin göçmenliğe dayalı ayrımcılık deneyimidir. Katılımcı-6'nın göçmen bir aileden geliyor olması, yaşadıkları yerlerde çeşitli nedenler ve etnik-dini kimlik atıflarıyla, ötekileştirilme ile önyargılı ve ayrımcı tutumlara maruz kalması ailenin kendi içine dönmesine ve kendi geleneği içerisinde yer alan sanatsal uğraşların paylaşımlarına neden olmuştur. Bu durumun neden olduğu aile kültürü, katılımcının kendi icra ettiği sanat dalını seçmesinde, içselleştirmesinde, motivasyon ve eğilimlerinde, alaylı eğitimi ile birlikte yön gösterici olmuştur.

“Ardahan’dan Bursa’ya taşınıyorlar. Bursa’da Ardahan’dan gelmeleri nedeniyle Kürt Alevi dışlamasına maruz kalıyorlar. Evden çıkmıyorlar. İçte bahçeli bir ev. Etrafı duvar. O yüzden bizim köyle temasımız yok. Ne yapacaksın? Toplanıp şarkı türkü yapacaksın. Kültür o yüzden devam ediyor. Bursa’ya karışsalar da kültür devam etmezdi. O yüzden ben bunun diğer insanlarda olmadığını üniversitede öğrendim. Soruyorum, “Bize hiç masal anlatmadılar? Sen çok şanslısın filan

diyorlar, Allah Allah filan diyorum. Nasıl anlatmazlar? Ben normalde herkesin dedesi masal anlatır diye düşünüyorum, ama insanların dedelerinin akıllı telefonları var. Öyle bir şey yok yani. Bizde kuşak kuşak anlatırlar. Dayımlar da anlatırlar. Annemler teyzemler de anlatırlar. İlla mesel anlatırlar.” (K6-07)

Katılımcı-3’ün anlatısında annesi eğitim düzeyi ve kültür seviyesi yüksek bir birey olarak ifade edilmektedir. Katılımcı ayrıca boşanmış bir anne babanın çocuğu olmasının annesiyle kurduğu ilişkide önemli bir belirleyen olduğunu ifade etmektedir. Bu durumda annesine daha yakın hissetmesi sonucunda, annesiyle kurduğu ilişkinin güçlenmesine ve ebeveynlik tutumlarına dair eleştiri getirmesine karşın, annesinin sahip olduğu özelliklerin sanata olan ilgisine zemin hazırlayan bir tablo ortaya koyduğunu vurgulamaktadır.

“Benim annem babam ayrı. Dolayısıyla tamamen annemin etkisi altında yetiştim. Projeliyim. Tutmayan projesi. Ailecek öyleyiz. Biz üç kardeşiz. Üçümüz de öyleyiz. Annem çok dindar. Benden daha dindar birisi, fakat onun dindarlığı bu tanımların hiçbirine uymuyor. Çok samimi Müslüman bir insandır. Samimi bir şekilde inanır ve uygulamaya çalışır. Ona uymak için hayatta çok taviz verir. İnsanları kırar, döker falan. Ona uymak için elinden geleni yapar. Onun için Allah’a karşı sorumluluğu insan ilişkilerinden çok daha önemlidir. Aynı zamanda eğitilmiş biri, doktor. Ve kültürlü biri. Her anlamda kültürlü biri. Sinemaya gider, çok iyi müzik dinler vs. Dolayısıyla bizi de hep öyle yönlendirdi. (...) Benim müziğe olan ilgimde annemin rolü herhalde çok büyüktür. Çocukluğumdan itibaren elimden tutup beni konserlere götürmüştür. Bana ilk enstrümanımı o almıştır.” (K3-05)

Doğrudan ailesinin olumlu yönde desteğini aldığını ifade eden Katılımcı-5, bu durumu babasının politik olarak sol görüşlü bir çevreden geliyor olması ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Bu durumda katılımcının dindar/muhafazakâr ve sol olmak üzere ikili bir karşıtlık içerisinde oluşturulan bir toplumsal kabul olarak dindar/muhafazakar ailelerin kadınları sanatsal icra ve uğraşılarda desteklemeyeceği kanaatine sahip olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

“Şöyle diyeyim ailemden özellikle ailemden ciddi destek aldım, yani daha doğrusu şöyle köstek olmadılar ama destek olarak da bir şey en azından takip ederek ya da arkamda kalarak destek oldular. Hani madem öyle, bir destek olmadı ama şey çok büyük bir destek, siz zaten olayı, babamın bakış açısı çok büyük bir destek ve benim için, annemle çok sonradan tanıştık zaten böyle bir bağımız yoktu. Bu manada ama benim babam zaten Şişli’de doğmuş büyümüş bir insan ve yapı olarak çok farklı değildi bu ortamlardan.” (K5-09)

Bu noktada ailelerin destek davranışlarının niteliğinin, biçim ve sınırlarının değişkenlik gösterdiği ve farklı faktörlerce şekillendiği söylenebilmektedir. Buna göre kimi ailelerde aile desteği konusunda müzikten para kazanmak ya da kazanamamak önemli bir faktör olarak görülmektedir. Katılımcı-3’ün ailesinin hem sınıfsal hem de kültürel anlamda seviyesinin yüksek olması para kazanamayacak bir işle meşguliyet süresinde de engel olmaması anlamına gelmiş; ancak yine de ailenin isteyeceği, destekleyeceği, en azından engel olmayacağı sınırlarda sanat icrası söz konusu olmuştur.

“Ben müziğe başladığımda şarkı söylüyordum, ama onu ilerletemedim. Ya da mesela liseden mezun olduğumda konservatuarı teklif bile etmedim. “Ben konservatuara gitmek istiyorum.” falan bile demedim. Hep bir alternatif arayışında oldum, çünkü annemin onaylamayacağını biliyordum. Enstrümanı aldı ve mesela hiçbir zaman şu tutumda olmadı: “Müzikten para kazanamazsın. Sen ne yapıyorsun?” Tam tersi, her zaman çok destekledi. Benim para kazanamayacağım, ama kültürel anlamda ideal işlere her zaman çok yönlendirdi. Sadece müzik değil. Diğer alanlarda da böyle. Ama tabi ki dini anlamda, mesela insanların önüne çıkıp şarkı söylememden, bunu onunla hiç konuşmadık, ama muhtemelen pek hoş karşılamazdı.” (K3-06)

3.2.2.3. Aile Kültürü İçerisinde Sanat İcrasını Olumsuz Yönde Etkileyen Dini Pratik ve Anlayışlar

Aile kültürü, dini anlayış ve dindarlık biçimleri üzerinde etkili olurken, kendilerini dindar, inançlı, inancının gereği olarak başörtülü ya da bir sosyal kimlik olarak Müslüman şeklinde tanımlayan katılımcıların sanat icra ve uğraşları ile dini inançları arasındaki ilişkiyi de etkilemektedir. Aile bireylerinin farklılaşan din anlayışları ve tepkilerine örnek olarak, katı kuralları olan, dindar ve dini argümanlar ile enstrüman kullanımını ve kadın sesini haram olduğunu düşünen bir aile kültürü anne tarafından katılımcıya yansıtılmaktadır. Burada iki dini argüman öne çıkmaktadır: ilk olarak hem enstrüman haram hem de kadın sesi haram şeklinde değerlendirilirken, ayrıca müzik icrasının harama sürüklenme ihtimali de bir diğer argüman olarak ortaya çıkmaktadır.

“Dedem müezzin ama sadece müezzin değil, tasavvuf müziğiyle ilgileniyor ve besteleri ilahileri var fakat dedem enstrümanın haram olduğuna inanan bir sanatçı aynı zamanda o yüzden kendi kayıtlarında vurmali çalgı bile kullanmıyor. Böyle bir babanın yetiştirdiği bir kız ne olursa olsun çok mesafeli bakıyor müziğe. Aynı zamanda annem de çok iyi bir sopranodur. Ve küçüklüğünde o kadar çok severmiş ki şarkı söylemeyi korkarmış bu isteğinden aslında. İşte ellerini açıp Allah’ım n’olur içimdeki bu şarkı söyleme isteğini al diye dua edermiş. Ben böyle bir annenin eline doğdum sonuçta. Böyle bir ailede büyüdüm.” (K2-02)

Aile kültürünün tanımlanmasında, baba ile annenin farklılaşan din anlayışları ve dindarlık biçimleri de katılımcıların aile bireyleri ile kurduğu ilişkide ve kendi din anlayışlarının şekillenmesinde etkili olabilmektedir. Dindarlık anlayışında da Katılımcı-4’ün geleneksel ve katı kuralları ile şekillenen bir dindarlığa babası ile ilişkisi üzerinden tepki gösterdiği ve daha maneviyat ağırlıklı bir din anlayışının benimsediğini görmekteyiz. Katılımcının bu noktada edinmiş olduğu maneviyat ağırlıklı din anlayışı kendi sanatsal icrasının da meşru zeminini sağlamıştır.

“ (...) Ama biri inanç noktasında yapıyordu bunu ve dayandığı bir din vardı o yüzden saygım sonsuzdu. Ama birinin dayandırdığı hiçbir olgu; hani ayetinden hassasiyeti falan yok sadece bir gelenek... İçi boş bir sıkılık vardı. Katılık vardı, o yüzden babam bana hiçbir şey veremedi o ne dediyse zıddını yaptım ama annem ne dediyse ona yakın yaşamaya çalıştım. Atıyorum işte böyle çok karışık ortamda söylememi çok istemezdi annem. Hani yapmamaya çalıştım bir dönem sonra dedim ki anne böyle olmuyor ama o da beni kabul etti çünkü annemi tanımlayacak olsaydım; beni kulluğuyla değil anneliğiyle sevdiği için kazandı. İşte babam tam tersi biraz töreye bakış açısıyla gönlüne de onu koydu o yüzden beni kaybetti. Şimdi resmi bir ilişkimiz var, çay içiyoruz, film izliyoruz. Ama ailede böyle bir kaos yaşadım yani kendi içimde. Bir dönem kapalıydım dört sene boyunca, yine kendi isteğimle kapanıp kendi isteğimle açıldım. Ondan sonra o sırada tabi ailemin ne bir reddi oldu ne bir şeyi hani katı desem de bir yere kadardır. Öyle bir ailede büyüdüm.” (K4-03)

Katılımcı-7'nin hayatının farklı dönemlerinde ebeveynlerinin özellikle babasının sanat uğraşısına dair tepkileri farklılık göstermiştir. Katılımcının çocukluk anlatısında, sanatsal uğraşmayı destekleyen ve bu durumdan nostaljik anlam atıfları ile memnuniyetini belirten baba figürü zamanla, katılımcının hayatının ilerleyen dönemlerinde dini argümanlar ile şekillenen politik anlamlar ile engelleyen bir figüre dönüşmüştür. Bu noktada dini bir argüman olarak müziğin haram olmasının ifadesinin ötesinde, politik bir amaç ve argüman ile dinin kullanımının söz konusu olduğu görülmektedir ki, katılımcının babasının politik bir özne olarak tanımladığı Müslüman bireyin aynı zamanda aynı politik anlayış ile tanımlanan özelde müzik gibi bir sanat dalı ile “boş” ya da “hobi” olarak nitelenen bir uğraşı ile vakit geçirmemesi gerekmektedir. Ancak katılımcı bu durumun üstesinden, yine aynı politik zeminde karşıt bir argümantasyon ile gelmiştir. Aynı politik düzlemde katılımcı tarafından ifade edilen argümanın ebeveyn tarafından kabul görülmesine karşılık, baba figürünün bu sefer farklı bir yöntem olarak toplumsal cinsiyet rolleri ile şekillenen aile içi otorite konumu ile katılımcıyı sınırlandırmaya ve engellemeye yani bir yeni yöntem ve stratejiye başvurduğu anlaşılmaktadır. Kısaca ebeveynlerin din ve

dindarlık anlayışlarının, toplumsal ve politik kimlik ve düşüncelerden ayrılmadığı görülmektedir ve çeşitli yöntem ve stratejiler ile bu anlayışlar doğrultusunda katılımcıların sanatsal icralarını, eğitim ve uğraşlarını engellemeye yönelik eylemlerde bulunmaktadır.

“Başta babam ilgi ile karşıladı benim gitara başlamamı. İlk gitarımı da kendi harçlıklarından biriktirerek almıştı. O şekilde gitarı hatta kendisi alıp getirmişti eve. Dedem de mandolin çalarmış. Müzik de öyle başladı ama sonra lise de falan da zaten akademik olarak başarıyı tutturduktan sonra geri kalan meseleler çok önemli değildi, ben sosyalleşmemişim lisede bulduğum çözüm dersimi çalışıp gitar çalmak. Başka hiçbir şey hatırlamıyorum lise ile ilgili. O zamanda sıkıntı değildi ama ne zaman üniversiteye geldim, o zaman şey olmaya başladı ha bu kızın hayatı değişiyor hissi olmaya başladı. Bir kere işte provalar okul derslerinin çıkışında oluyordu, saat dokuz gibi falan ben çıkıyordum, bir kere geç saatte evde olmak ilk krizdi. Sonra da tabi buna dair fazla zaman harcamak, müzik ile ilgili fazla zaman harcamak ile ilgili tartışma yaşamaya başladık. İşte hobi olabilir bir Müslüman için müzik falan demişti. Bir Müslümanın boş zamanı olamaz her yaptığı eylemin zekâtı olmalı o zaman diye olabilecek en İslamcı argüman ile gittim ona. Sonra bunu baya kabul etmişti, evet falan diye doğru. Ancak babam senelerce beni sahnede izlemedi. Çok inanılmaz tepki koydu bir yerden sonra. Zaten ben evden ayrıldım bu vakalardan sonra.” (K7-04)

3.2.2.4. Aile Kültürü İçerisinde Sanat İcrasını Olumsuz Yönde Etkileyen Diğer Faktörler

Aile kültürlerinin katılımcıların sanat icralarında ve sanat dalları arasındaki tercihlerinde etkisi olduğu diğer katılımcıların anlatılarında görüldüğü üzere, ön planda yer almaktadır. Ancak Katılımcı-7, müzik ile kurulan ilişkinin sınırlı tutulduğu ve müzik konusunda aile bireylerinin farklı eğilimler gösterdiği bir aile kültüründen gelmesine karşılık müzik

icrasını tercih edebilmiştir. Bu durumda aile içerisinde kurulan müziksiz ya da sınırlı ortamın, katılımcının icrasına aile bireylerince getirilen tepkilerinde gerçekleşen farklılıkların ortaya çıkmasında da etkili olmuştur. Katılımcının ergenlik dönemlerine tekabül eden bir dönemde babası ile yaşadığı çatışmalarda, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında baba otoritesi ve figürünün tahakkümü ile mücadelenin bir aracı, kendilik inşasının ve anlam arayışlarının bir parçası olarak müziğin katılımcı tarafından araçsallaştırıldığı sonucu da aile deneyimleri neticesinde karşılaşılan bir tartışma boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Annem ilk (üniversite öğrenci kulübünün) gösterilere gelmişti. Bir de anneannemi getirmişti, teyzemle falan geliyorlardı. Düşünsene hani annemle teyzem geliyorlardı, babam gelmiyordu. Ama annem geliyordu, seviyordu, tebrik ediyordu, gidiyordu. O da iyi şarkı söyler aslında, iyi bir sanat müziği dinleyicisidir annem. Müzikle bir ilişki kurabildiysem onun sayesinde, yoksa bizim ev de o kadar müziksizmiş ki başkalarından dinlediğimde yani babam Pink Floyd dinlerdi falan diyorlardı ben şaşıırıyordum. Babam bir Ahmet Kaya kaseti vardı, bir Sezen Aksu, o üç kaset falandı. Ben eve müziği sokan insanım herhalde yani, annem sanat müziği dinlerdi radyodan babam üç tane kaseti vardı onları dinler başka da hiçbir yoktu müzik namına evde, bizim ev sessizdir yani.” (K7-07)

Katılımcı-6'nın ailesinde ise, katılımcı her ne kadar ailesi tarafından aile içerisinde var olan geleneksel sanatsal uğraşları devamı ettirdiği için olumlu niteleme ve tepkiler desteklense de sanatsal uğraşının kendisi hobi, geçici uğraş, abesle iştigal gibi tanımlamalar ile değersizleştirilmektedir.

“Mesela ailem baya baya geleneği devam ettiriyorum diye düşündü. Bu onların güzel karşıladıkları bir şey oldu. Babamı öyle deneyimlemedik. Babam genel olarak akademiye devam etmemi daha makul... Babam genel olarak, bunlar hobi olan şeyler ya, bu kadar vakit ayrılmaması gerekiyor diye düşünüyor. Profesyonel anlamda sahne sanatı düşünmüyor. ‘Sanat besleyen bir şeydir. Aile arasında, şurada burada yaparsın, ama senin hayatında çok merkezde olduğu zaman

akademi falan aksar.’ Babam o anlamda genel olarak, sadece sahne meselesi değil, oyun çalışmalarımı komple abesle iştiğal gibi görüyor. Vakit kaybı.” (K6-04)

Katılımcı-2’nin ifadelerinde dini yorumlarda yaşanan kafa karışıklıkları ailede öne çıkmasına karşın, dini argümanlardan çok müzik icrasının, eğitim ortamlarının ve müzik çevrelerinin olumsuz olarak değerlendirilmesi sonucunda katılımcının müzik ile uğraşma, eğitim alma istek ve taleplerini engellenmesi amacıyla aile tarafından yalnızlaştırılma ve ekonomik olarak desteklememe gibi stratejilerin kullanılabildiği görülmektedir.

“Annem tamamen bunun çok kaygan bir zemin olduğuna inanıyordu. Eğer oraya gidersem, o dünyaya belki kontrollerinden çıkacağımı ve kayacağımı düşünüyordu. Bundan çok korkuyordu. O yüzden on sekiz yaşına kadar dediler ki bana, ‘müzikle ilgilenebilirsin tabi ki ama herhangi bir şekilde kursa gitmene bir şey öğrenmene izin vermiyoruz. Serbest olarak ilgilenmekte bağımsızsın tabi ki. On sekiz yaşından sonra istediğini yapabilirsin tabi ki ama maddi olarak desteklemiyor olacağız seni. Manevi ve maddi olarak desteklemiyor olacağız.’ Ben de o yüzden on sekiz yaşına gelmeyi bekledim yıllarca. Ama bu süreçte, bu benim hikayem oluyor tabi... ailemin görüşü böyle yani.” (K2-03)

Benzer bir başka durumda ise, aile ve sosyal çevre desteği olmamasına rağmen Katılımcı-1 maruz kaldığı ayrımcılık durumlarına karşın kendi bireysel girişimleri ile farklı kişi ve kurumlar aracılığıyla hem eğitimine hem de sahne deneyimlerine devam etmiştir. Ailelerin ya da sosyal çevrenin desteklerinin yetersizliği veya hiç olmayışı yalnızlaştırmanın, kabul edilmeyen bir uğraşı olan müzisyenlikten katılımcının vazgeçmesi için bir yöntem olarak kullanıldığı ya da kullanılabileceği sonucunu düşündürmektedir.

“Tam müziğe başladığım zamanlarda iyi olan deneyimim bir anda çok kötüye dönmesiydi. Ha bu zamanlarda da mesela, bu dönemlerimi tek başıma geçirdim. Çünkü ailem bana bu konuda zaten destek değildi. Onlara söylemedim bile bunu çok sonra öğrendiler. Bu da çok kötü bir durum. Keşke ailem destekleyen bir aile

olsaydı da bu durumu ben onlara söylemiş ve paylaşmış olsaydım. Ama yani geçti o günler daha sonra şöyle bir şansım oldu; Türk Müziğinin tam içlerine, daha klasik kültüre; biraz daha hani o asil olan kültüre sahip insanlarla tanıştım. Baktım ki bu iş aslında cemiyetten çok uzak bir iş. O klasik anlayış ve cemiyette söylenen şarkılar ve öğretilen şeyler çok başka. Onlar biraz daha böyle piyasa şarkıları dediğimiz şarkıları yapıyorlar. Benim beğendiğim ve gerçekten Türk Müziğini ifade eden şey onlardan çok çok uzak. Sonra Boğaziçi Üniversitesinin Türk Müziği korosuna girdim ve gerçekten insanı ayırmayan çok özgürlükçü ve hani böyle geldiğimde de hiçbir şey söylemeyen, tam tersi beni destekleyen insanlarla karşılaştım. Tabi ki orada da üniversite ile ilgili şeyler vardı.” (K1-11)

3.2.2.5. Destek ya da Engelin Aile İçerisindeki Öznesi

Katılımcıların sanat icralarına yönelik aile üyelerinin farklılaşan tutum ve tepkileri de söz konusu olabilmektedir. Ancak diğer katılımcıların ifadeleriyle ortaklaşan bir nokta olarak genelde bu ayrışmanın yaşandığı durumlarda anne desteklerken babanın desteklemediği bir tablonun ortaya çıktığı ve sıklıkla tekrarlandığı görülmektedir.

“Yani böyle ailenin çok kösteğini görmedim; söylemediğim içindi o ama desteğini de annemden gördüm yani. Her ne kadar, çarşafıyla işte, beni çok böyle yobaz zannedilen, geri düşünülen bir topluluğun üyesi olarak; çıktığım kafelere gelip bir köşede alkışlamıştır. Konser duman altı; bir kafede ama bir köşede alkışlamıştır, o çarşafıyla.” (K4-05)

Destekleyen kişi olarak anne figürü görüşmelerin büyük çoğunluğunda öne çıkmaktadır ve bu kadınlara ailedeki diğer kadınlar da eşlik etmektedir.

“Annem ilk (üniversite öğrenci kulübünün) gösterilere gelmişti. Bir de anneannemi getirmişti, teyzemle falan geliyorlardı. Düşünsene hani annemle teyzem geliyorlardı, babam gelmiyordu. Ama annem geliyordu, seviyordu, tebrik

ediyordu, gidiyordu. O da iyi şarkı söyler aslında, iyi bir sanat müziği dinleyicisidir annem. (...)" (K7-07)

Sanat icralarına babanın ve erkek kardeşlerin de destekleyici olduğu buna karşın annelerin olumsuz tepki gösterdiği ailelere de katılımcıların anlatılarında rastlamak mümkündür.

"Bu konuda annem ve babamın, her aile bireyimin tutumu farklı aslında. Örneğin babam biraz daha açık bir insandır, çok bir şey söylemez "Sen nasıl mutlu oluyorsan." der. Annem daha muhafazakârdır. Koyudur. Ablam da aynı şekilde. Abim de aynı şekilde çok karışmaz. Mesela abim gelmiştir konserime, ama annem hiç gelmedi. Hâlâ da gelmez mesela." (K1-22)

"Lisede ilk defa bir enstrüman çalmak istediğimde bunu babama söylemiştim. Babam çok heyecanlandı. O zamanlar elektro ut çalmak istiyordum bu arada. Çünkü elektro gitarın perdesiz olanının olduğunu bilmediğim için perdesiz bir enstrüman istiyordum. Bunu ilk söylediğimde babam, 'Ne kadar güzel ben de lisedeyken hep gitar çalmak istemişim' dedi. Sonra babam annemle konuşmuş ve fikri tamamen değişti." (K2-28)

Burada desteğini açıktan ifade eden babaların varlığı ve annelerin karşı çıkışı da bu kişilerin aile arka planlarıyla ilişkilendirilmektedir. Aynı zamanda bu kadınların desteğindeki eksiklik, babaların desteklemiyor olmasından daha vurgulu bir şekilde ifadelerde yerini almakta, kadınların hayatlarında annelerinin yerinin önemli bir belirleyici olduğu ve onların icra ettikleri sanatla olan mesafesinde de önemli bir belirleyen olduğu görülmektedir:

"Böyle bir babanın yetiştirdiği bir kız ne olursa olsun çok mesafeli bakıyor müziğe. Aynı zamanda annem de çok iyi bir sopranodur. Ve küçüklüğünde o kadar çok severmiş ki şarkı söylemeyi korkarmış bu isteğinden aslında. İşte ellerini açıp Allah'ım n'olur içimdeki bu şarkı söyleme isteğini al diye dua edermiş. Ben böyle bir annenin eline doğdum sonuçta." (K2-02)

3.2.3. Sanat ve Anlam

Sanat ve sanat icrasına kişilerin kendi hayatlarında verdikleri anlam hem kişilerin hayat görüşlerine, gündelik yaşamlarına hem de ait oldukları aile kültürlerine, arka planlarına göre çeşitlilik göstermektedir. Bu bölümde de gerçekleştirilen görüşmeler içerisinde icra edilen sanata yüklenen anlam ve bu anlamın katılımcıların hayatlarındaki karşılığı üzerine bulgulara yer verilmektedir.

3.2.3.1. İcra Motivasyonları: Kendilik İnşaları ve İçsel Tatmin Arayışları

Katılımcıların önceki bölümlerde yer alan ifade ve alıntılarında da yer aldığı şekilde, kendi kendilik ve kimlik tanımları ile var olabilme mücadelesi, sanatsal eğilim ve icra motivasyonlarında belirleyici olmaktadır.

“Bir de orada şunu çok net gördüm, çizginizin net olması lazım. Hani netlik her zaman önemli bir şeydir ya insan hayatında, özellikle bu kulvarda netlik çok önemli, çünkü ‘aa ya olabilir de’yi kaldırabilecek bir şey söz konusu değil burada. Çünkü eğer cidden yapmak istiyorsanız bu işi, orada mesela arkadaşlarımın çoğuna dönüp baktığım zaman, kimisiyle dönüp konuştum ama, çoğuna baktığım zaman zihniyet olarak beni net görmeleri arkamda durmalarını sağlamış, ya da yanımda olmalarını sağlamış. Kendi kimliğinden ödün vermediğiniz müddetçe var olabiliyorsunuz.” (K6-19)

Diğer katılımcılarda da karşılaşılan bir durum olarak Katılımcı-1 sahne ve sanat icrasına dair motivasyonunu içerisinden geldiği ya da dahil olduğu kitleye kendini kabul ettirmek, aynı değer ve anlam yükünü paylaşmak üzerinden kurmadığını aksine motivasyonunu kendi istediklerini, arzu ve taleplerini tatmin etmek üstünden sağladığını ifade etmektedir. Sahne her ne kadar kimlik, toplumsal özellikle de ait olunan sosyal grup özelinde değer ve yargılar ile ilişkili pek çok deneyime neden olsa da, Katılımcı-4 ve Katılımcı-6’nın da

ifadelerinde görüldüğü üzere, sanatçı olarak kadınlar kendi içsel arzu ve duygulanımlarının tatmini ile sanat icrasına ve sahnede olmaya güdülenmektedir. Dolayısıyla sanat ile kurulan ilişkide ilk olarak katılımcılar nezdinde, toplumsal yargı ve sınırların anlamsızlaştığını bunun yerine katılımcıların kendi deneyimleri ve duygulanımları ile sanatın, icranın ve sahnenin anlam kazandığını söylemek mümkündür.

“İçsel motivasyonlarımı insanların (yani muhafazakâr kesimin) desteklemesinden almıyorum. Ben motivasyonumu, daha içsel olarak tamamlamaya çalışıyorum. Gerçekten keyif alıyorsam, yani oraya gitmek bana mutluluk veriyorsa, o bana yetiyor. Benim için alkış, tabi ki önemli ama ya da muhafazakâr kesim ve ailem açısından; onların beni desteklemesi ya da bana iyisin-kötüsün demesi, çok bir şey ifade etmiyor.” (K1-06)

“(bana) söylenen şey şu, müziğe aşkınsın ve böyle sen işte yaşayarak söylüyorsun, yaşayarak okuyorsun. Musiki icra ederken başka yerlere gidiyorum. Ondan sonra gönülden dinleyenleri de oraya götürüyormuşum. Mutlu oluyorum. Yani müzik benim her şeyim olmazsa olmaz üç şeyim olsaydı biri annem, biri bendirim, biri de rebabım olurdu.” (K4-01)

“İnsanın yemek yemesi, doğması, cinsel bir sürü ilişki ihtiyacı varken hikaye anlatırken aslında sen bunları tek başına yapıyorsun. Öyle bir hal olduğu ben çok etkileniyorum. Bu olduğu için. Ben tek başıma ihtiyaçlarımı gideriyorum gibi bir şey oluyor. (...) Mesela sahnedeysen ben o ihtiyaçlarımın sıfırlandığını hissediyorum, çünkü bütün ihtiyaçlarımla tam olduğumu hissediyorum öyle anlattığım zaman. O yüzden öyle anlatmadığım zaman anlatmak istemiyorum.” (K6-31)

Katılımcıların uğraştıkları sanat dallarına ve sanat icrasına atfettikleri anlamlarda ve icra motivasyonlarında inançlarının bireysel anlam arayışlarının da etkili olduğu Katılımcı-4'ün anlatısından hareketle söylenebilmektedir. Bu anlam arayışlarında dini inanç ve aşkın olanla ilişki kurması Katılımcı 4'ü, özellikle geleneksel musiki icrasına yönlendiren en önemli etmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

“ (...) beni etkileyen şey müzikse kesinlikle, Kal-u Bela’ya dayanıyordur. Orada sorulmuştur sen neyi araç istersin bu hayatta biraz kâmil olabilmek için. Ben musiki demişimdir. Öbürü resim demiştir. Öbürü para bile demiş olabilir ciddiym. Ben müzik demişimdir orada buna inanıyorum kesinlikle. Müzik neden bana bu kadar hisli geliyor. (...) Niye bu kadar hoşumuza gider? Bizi alır bir yerlere niye götürür? Çünkü Bezm-i Eleste, işte o Allah u Teâlâ bize en güzel sesle hitap etti; biz de güzel seste, her güzel yüzde cemalde oraya gideriz. (...) Oraya dayanıyor. Dünya zamanı ve mekanıyla ilk o zaman keman serüvenim başlamıştır. Ama keman gitar bunları arayış olarak görüyorum. İlk musikiyle böyle derinlemesine, hani şükür ya, iyi ki başlamışım.” (K4-08)

Katılımcı-7 de kendi dinle kurduğu ilişkiyi daha “pozitivist” olarak tanımlarken, maneviyatla kurduğu ilişkide müziğin önemli bir rolünün olduğunu altını çizmektedir. Müzik, katılımcıların çoğunluğunun ifadesinde hem bireysel bir tatmin aracı hem de onların bireysel olarak dinle kurdukları ilişkide bir aracı alanı ifade etmektedir:

“Daha pozitivist bir din anlayışım olduğunu söyleyebilirim. Dinin öyle kıssalar, ilahiler, mucizeler kısmı beni cezbetmiyor. Asıl beni cezbeden kısmı gündelik hayata, toplumsal hayata getirdiği çözümler, dünya üzerinde adaletin tesisi için ifade ettiği anlam. Ama tüm bunların içerisinde o insanın kalbinin titrediği, kendini Allah’a yakın hissettiği anların başında müzik yaptığım zamanlar geliyor. Hatırlıyorum, bir gün Kardeş Türküler’in konserinde kulisteyiz, Ara Dinkjian sahnede solo çalıyor. Doğrudan görmüyorum ama içeride gözlerimi kapatıp “Allah’ım bundan daha güzel bir ibadet olabilir mi?” dediğimi hatırlıyorum.” (K7-29)

3.2.3.2. İcraya Atfedilen Anlam ve İcranın Hedefi

Sanat icrası katılımcıların anlatılarında, hem kendilerinin, kendi duygulanımlarının, hem de politik düşünce ve inançlarının diğer insanlara aktarımı için bir araç olarak tarif

edilmektedir. Dolayısıyla sanat katılımcıların ifadelerinde hissedilen kendine dair ya da çevresinde olan bitene dair bir söz söyleme ihtiyacı ile birlikte, kendini ifade etme eylemi olmaktadır. Diğer katılımcılar ile ortaklaşan bir şekilde Katılımcı-2 sanat uğraşısını, konservatuvar eğitimi alıyor olmasına rağmen teknik bir olgu ve disiplinden öte farklı seviyelerde ve şekillerde kendini ifade etmenin bir aracı olarak ifade etmektedir.

“(...) küçüklüğümde beri hep şarkı söyledim ve hiçbir nota bilmiyorken beste yapıyordum. Mesela kardeşim doğuyordu ninni besteliyordum ona. Bir çocuk vardı biliyordum mesela bana aşık ama söylemiyor ona şarkı besteledim mesela işte itiraf etsen falan diye. Hani bu benim için kendini ifade etme biçimi olmuştu aslında, dolayısıyla şu anda da müziğe öyle bakıyorum. Bence müzik yapmak demek ille bir enstrüman bilmek ya da nota bilmek demek değil. Şu an belki konservatuvara giden bir insan olarak böyle düşünmemem bekleniyor olabilir ama hiç öyle düşünmüyorum. Bence müzik gerçekten yaşanan bir şey.” (K2-06)

Katılımcı-1 ise, müziği özelde de klasik ve geleneksel bir niteliği olan Türk Müziğini, insanlara duygular ve duygulanımlar aracılığıyla ulaşılan bir araç olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca katılımcı duygulara hitap etme özelliği ile din arasında kurmuş olduğu özdeşim ile müziği, aşkın ve ilahi bir araç olarak görmektedir. Din ve müzik arasındaki geleneksel yorumlar ile kurulan çatışmaya katılımcı, din ve müziğin duygulara hitap etme, insanı ehlileştirme, tamamlama, diğer insanlar ile topluma uyum sağlayabilmesine aracı olma gibi özellikleri üzerinden kurduğu benzerlik üzerinden karşıt bir argüman geliştirmektedir. Buna göre katılımcının ifadelerinde müzik toplumsal işlevi ile anlam kazanmaktadır. Bu noktada katılımcının anlatısında çıkan bir başka durum ve anekdot olarak da katılımcının din ve müzik arasında kurduğu ilişkide ve anlam atfında her iki olgunun da insanları ehlileştirme, ortaklaştırma ve toplumsal düzene katkı sağlama yönlerinin ön plana çıkması makbul olan ve makbul olmayan müzik formları ve türleri tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla katılımcının anlatısında icra edilen müziğin insanların dürtüsel taraflarını besleyen veya isyana sürükleyen bir nitelik kazanması ya da böyle bir özelliği olması durumunda ilgili form ya da müzik katılımcı tarafından yüklenen anlamını kaybedecektir. Dolayısıyla icranın kendisine yüklenen

araçsal anlamlar sanat dalı tercihlerini de belirleyebilmektedir. Bu tanımlar dahilinde de katılımcının müzik formu olarak Türk Müziği ve icrasına dair tercihlerinin şekillendiği söylenebilmektedir.

“Bana göre müzik hep ilahi bir şeydi. Müziği ilahi bir şey olduğu için yapıyorum demem ama yaptığım şeyin ilahi olduğunu görmek tabi ki beni içsel olarak daha da güzel hissettiriyor. Sonuç olarak inanmak da çok kalple olan, içsel olan bir şey. Müzik de hangi tür olursa olsun, kendim açısından bu Türk Müziği ama, hangi tür olursa olsun o kalbi duyguları harekete geçirdiği için, kesinlikle ben dinden aykırı bir şey olduğunu düşünmüyorum. Nasıldır; yani çok böyle isyana getirici insanın dürtüselliğini arttırıcı müzikler olur, o biraz daha itebilir. Ama hani benim hissettiğim, yani sadece Türk Müziği de dinlemiyorum, batı müziği de dinliyorum, kendi kendime de yapmaya çalışıyorum falan, onları yaptığım zaman da hep böyle kalbimin daha yumuşadığını hissediyorum ve bu benim sosyal bir insan olarak toplum içerisinde daha uyumlu bir insan olmamı sağlıyor. Yani tek bir açıdan değil çok çok güzel yönleri var.” (K1-07)

Katılımcı-5 ise daha politik bir araç olarak, kendi yaptığı sanat icrasına toplumsal ve sektörel dayatmalara, özellikle cinsiyet merkezli ayrımcılık ekseninde, bir başkaldırı ve direniş olarak, aktivist eylem anlam atfında bulunmaktadır.

“Şundan dolayı mesela şundan size bir örnek vereyim: Ben Çin masalları yapıyorum ve Türkiye’de neredeyse benim yaptığım işi çok az insan biliyor. Mesela film çekiyorum ödül alıyorum ama neyse ya boş ver, hani onlara mı yaptım ben kendime yaptım, işte kendime yaptım kısmıyla yetiniyorum. Aslında öyle değil aslında bir yerde bir başkaldırı sonucu yapmış olduğum bir şey. Tamam, sevdiğin bir şeyi yapıyorsun ama başkaldırarak yapıyorsun netice itibariyle, çünkü toplumda hani kadının tamamen toplumda kabul görmeyen bir alanda, hani işini icra ediyorsun işte.” (K5-13)

Müzik icrası, kendisi de politik bir aile kültürü içerisinde gelen Katılımcı-7 için de başta özellikle ilk gençlik dönemlerinde aile ile çatışmalarında temel etmen olan politik

ayrışmaların da etkisi ile politik bir eylemin, aktivizmin aracı olarak anlam bulmuştur. Ancak katılımcının hayatının ilerleyen dönemlerinde müzik ve icra araçsal anlamını yitirmese de bu araçsal anlamın içeriğinde değişiklik olduğu görülmektedir; politik sözün ya da aktivizmin anlatımının yerini, her ne kadar önemini korusa da kendiliğin ya da kendi benliğinin ifadesi almıştır. Bu örnekten hareketle de katılımcıların sanat icralarına yükledikleri araçsal anlamların deneyimler ile ilişkili olarak zaman içerisinde farklılık gösterebildiğini söyleyebilmekteyiz.

“Benim bire bir sahneye çıkmamın kendisi bir şeydi yani ve insanlar bundan pozitif ya da negatif bir şekilde etkileniyorlardı. Bunu kontrol edebiliyordum, yönlendirebiliyordum, politik bir güçtü yani. Ben insanlara bu vesile ile ulaşabiliyordum, örneklik sağlayabiliyordum, insanlara ilham kaynağı oluyordum falan. Hatta bana Ara Dinkjiyan onunla görüştüğümüzde bir kere, ne yapmak istiyorsun, ilerleyen hayatında neyi hayal ediyorsun? Demişti. Kendimden de şeyi bekliyordum, üç albümüm çıkacak işte bilmem ne grubum olacak falan. Şeyi demiştim yani bir yığın başörtülü kız olacak gitar falan çalan, bunu böyle söylediğimi hatırlıyorum. (...) Sonra beste işine girdim, sonra birden hamile kaldım bir anda her şey birdenbire üst üste geldi. Tüm bunlardan sonra müzik gerçekten benim için kendimi ifade etme aracı oldu. Politik yönü hala devam ediyor ama şu an tek politik aracım o değil. Şimdi daha kendi kendime takıldığım, daha çok duygularımı da anlatabilen bir şey haline geldi müzik benim için.” (K7-08)

3.2.3.3. Din ve Sanat: Farklılaşan Anlam ve Yorumlar, Kime Göre Haram? Neye Göre Helal?

Katılımcılar, sahne deneyimleri ve sanat icraları üzerinden çeşitli eleştirilere maruz kalırken özellikle müzisyen katılımcıların hemen hemen tamamının, geleneksel dini yorumlarla müziğin ve sesin haramlığına dair kendilerine yöneltilen eleştirilere cevap

vermek durumunda kaldığı ve bu doğrultuda araştırmalar yaptığı, farklı yorum ve argümanlara başvurduğu görülmektedir. Ancak bu noktada şunu tekrar hatırlamak gerekir ki, aşağıda yer alan tüm katılımcı anlatılarında bahsi geçen haram-helal tartışmaları; kadının sahne üzerinde yer alması, kadının sanat icrası ve kadın sesi üzerinden toplumsal dini söylemin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Kadın olup şarkı söylememle ilgiliydi. Tabi başımı açmamın da bunda payı vardır, ama zaten okulda başım açıktı. Ama tabi daha çok sesin haram olmasıyla ilgiliydi. Ben o zamanlardan oturup düşünmeye başlamıştım “Bu ses gerçekten haram mı acaba?” diye. Araştırmalar yapmaya başlamıştım.” (K3-16)

Katılımcı-7, bu araştırma ve sorgulama sürecinin doğrudan kadın ve erkek olmayla ilişkili olduğunu, kadınların, özelde de başörtülü kadınların bu sorgulamaya itildiğini, ancak erkeklerin böylesi bir süreçten geçmediğini, en azından bu süreci çok daha rahat atlattıklarını ifade etmektedir:

“Müzik helal mi, haram mı diye çok araştırdım. Aslında başta her şeye başladığım aşamada kafamda en ufak bir soru işareti yoktu ama o kadar eleştiri aldıktan sonra araştırmak ve en azından sorulara cevap vermek zorunda hissettim kendimi. Bunun başörtülü olmamla, aslında kadın olmamla çok alakası var. Benimle aynı şekilde inanan, dini pratiklerini yerine getiren bir erkek böyle süreçlerden geçmiyor bence. En azından kamusal olarak bunu yapmak zorunda kalmıyor. Bir sıkıntısı varsa içinde çözüyor, böyle kitlelere cevap vermek gibi bir misyon hissetmiyor üstünde. Bu kadınların üstünde ayrıca bir baskı.” (K7-30)

Katılımcıların anlatılarında ortaklaşan bir başka nokta olarak, geleneksel din ve dindarlık anlayışlarının ve bu anlayışların argümanlarının genç sanatçı kadınların dini anlayış ve yorumları ile uyuşmadığından bahsedilebilmektedir. Katılımcıların dini yorumlamalarında müzik ya da sanatsal performansın barındırdığı haz ve duygusal yoğunluk, geleneksel dini argümanların aksine basit bedensel hazların ve cinsel dürtüleri uyandırmanın çok ötesinde, aşkın ve ruhani bir anlam da taşımaktadır, icra edilen sanatsal eylem ise önceki bölümlerde yer aldığı üzere bunun bir aracısı olarak görülmektedir.

“Biraz daha aile çevresinden olan insanlar. İşte böyle beni oturtup anlatıyorlardı, gösteriyorlardı. Bak şu hoca şunu demiş, bak bu hoca bunu demiş, bak şöyle olur, bak böyle olur, bak işte dilinden asılırsın falan filan; bir korkutma yoluyla. Yani bence din, tabi ki bir Allah korkusu gerektiren bir şey ama ben dinin korkudan çok sevgiyle olan bir şey olduğuna inanıyorum ve bu kişiyle insan arasından olan bir şey ve benim o insanlara karşı cevabım hep bu yönde oldu. Bu benim dinim siz eminim yaşıyorsunuzdur ve güzel yaşamaya çalışıyorsunuzdur ama bırakın nasıl yaşamak istediğime ben karar vereyim. Yanacaksam da şayet; Allah bana bunu uygun gördüyse bana bunu Allah uygun görsün siz görmeyin. Benimle Allah arasına girmeyin yani. O şekilde cevaplar verdim. (...) Çünkü söylüyorsun ve yani bir kadın, oradaki açıklama da şu: Kadının o müzikli cazibeli sesi erkeği cezbedecek. Yani bir erkeğin cinsel olarak da daha farklı şekillerde de bir insandan etkilenmesi için illa onun müzikli sesine maruz kalması gerekmiyor. Her şekilde etkilenebilir ve yani bu cinsel açıdan olsun etkilenme açısından olsun bunlar gayet biyolojik şeyler ve çok normal şeyler. Bunun da böyle bir aşırı korkutma yoluyla yapılması çok manasız bence. Tabi ki kadın erkekten, erkek kadından etkilenecek yani. Ben bu konulara çok daha başka bakıyorum.” (K1-14)

Karşılaşılan olumsuz tutumlar, önyargılı davranışlar katılımcının özellikle kendilerini geleneksel anlamda dindar olarak tanımlayan toplumsal kesimle arasına mesafe koymasına neden olmuştur. Ancak katılımcının icra ettiği, kendi tanımı ile musikiye yüklemiş olduğu dini ve manevi anlam atıfları kendisini toplumsal bir çıkmaza iletmektedir. Buna göre katılımcı en çok olumsuz tutuma dindar olarak tanımladığı kesim tarafından maruz kalırken, kendi musiki icrasına atfettiği dini ve aşkın anlamlar gereği dinleyici ve ortak icracı kitlesi açısından inanan ya da inançlı bir kitleye ihtiyaç duymaktadır. Geleneksel din yorumları ve dindarlık biçimleri ile katılımcının din anlayışı ve müzik icrasının uyumsuzluğu bu durumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

“Yani belki de benim imtihanım. Çünkü çok zor tutuyorum artık kendimi ya hep mi dindarlarda, hep mi Allah diyenlerde bir şey olur? Allah’ım ben artık Allah diyenlerle iş yapmak istemiyorum. İşte bu kadar trajikomik bir yakarış oldu yani.

Allah'ım ben artık Allah diyenlerle iş yapmak istemiyorum. Çok komik ya çok acı bir şey gerçekten çok yıpratıcı. İşte inşallah, artık daha az yanılmayı umarak yine onlarla tabi. Çünkü öbür tarafta da yani denedim hani solcu filan çok arkadaşım vardı. Yani bunlarla da dostluğum var benim ama bir eserde ağladığım insanlar genelde Allah diyenler oluyor. Ya da beni anlayan insanlar aslında gerçekten Allah diyenler oluyor öbürleri zaten belli çerçeveden bakabiliyor. Hani alt tarafı inanmayanın benim müziğimi anlaması zaten imkânsız. Hak dinlerden biri için söylüyorum. Çünkü İspanya'da bir dondurmacıda her gün ilahi okumuşluğum var Pepi diye bir arkadaşım. Pepi, muhteşem bir kadın. Annemden büyüktü hatta. Mama Falan diyordum ben ona yani benim o İspanya'daki annemdi. Ben de onun kızıydım hala geçen gün doğum gününde annemle ona, annem işte, kapalı filan, video yolladık falan.” (K4-09)

Bu noktada katılımcılarca, icranın kendisinden çok sanatsal uğraşının icra edildiği alanların ve icranın kendisinin, amaç ve niyetinin değerlendirilmeye tabi tutulduğu anlaşılmaktadır.

“Ben insanların içsel duygularını kontrol edemem yani dürtülerini de kontrol edemem ha buna destekçi ya da bunu körükleyici bir şey yaptığımı da inanmıyorum yani. Pavyonda çıkmıyorum. Bir rakı masasında masanın üzerine çıkarak da şarkı söylemiyorum. Yani bu yüzden benim yaptığım müziğin, o şekilde algılanan veya cezalandırılmaya layık müzik olduğuna inanmıyorum.” (K1-15)

Katılımcı-7 de diğer katılımcılar ile paylaştığı ortak görüşte, kendi dini inançları ile sanat icrasının arasında bir çatışma görmediğini belirtmektedir. Çünkü haram ve helalin sınırını belirleyen bireysel deneyimlerde karşılaşılan durumlar, sanat icrasının icra edildiği alan ve mekanlar, performansın kendisi, performansın ya da icranın amacı ve niyeti olmaktadır. Bu görüşü katılımcı hem çağdaş hem de İslam fıkhi ve düşüncesinde önemli konumda olan isimlerin görüşleri ile desteklemektedir.

“Sahneye çıkarken ne yaptığının önemli olduğunu düşünüyorum orada. Ben ilk bu meseleleri okuduğumda Hayrettin Karaman'la İmam Gazali'nin yorumuna zaten

şey yaparak ikna olmuşum meseleye. Herhangi bir şey yaptığında bu neye hizmet ediyor ve nasıl bir ortamda ve kimlere yapılıyor şeyi. Sonuçta direk dansı yapıyorsan sahnede bunun dini olmayacağını düşüneceklerdir insanlar. Erotik bilmem ne de bir şeyin ya da günah olacağını tahmin edebiliyorum. Ama bu çok yoruma açık bir şey. O anlamda da bunun sınırlarını belirlemek tehlikeli olabilir ama ben en azından içkili ortamda çalmıyorum mesela, içkiye meze olmamalı şeyim var yani. Zaten sevmiyorum o kurulan ortamı da sevmiyorum bunun günah olmasının haricinde. Herkesin gözlerinin kaydığı, bilincinin olmadığı bir ortamda da müzik yapmaktan hoşlanmıyorum. Böyle tercihleri olan ve Müslüman olmayan birçok müzisyenle de konuştum o yüzden de çok seküler bir talep aslında bir yandan da bu ama ben dini bir yerden biraz şey yapıyorum yani.” (K7-22)

Katılımcıların sanatsal uğraşlarında, beden ile görünür olma, cinsellik ve cinsel dürtüleri uyandırma gibi temel tartışma noktaları üzerinden, haram ya da helal yargı ve yorumlarının şekillenmesinde, sorgulamalar, arayışlar ve Katılımcı-7’nin önceki alıntısında bahsi geçen dini bilgi ve referanslara başvurulması sonucunda bireysel deneyimleri ve dindarlık anlayışları ile şekillenen bir huzurun, olgunluğun ve tatminin sağlanması belirleyici olmaktadır. Kimi zaman bireysel beklenti, talep ve arzular ile inançlarının çatıştığı bir süreç sonucunda katılımcılar, yaptıkları sanatın ve sahne deneyimlerinin kriterini belirlemektedir ve sonuç olarak belirlenen kriter kendi din ve dindarlık anlayışları herhangi bir çatışma yaşamamalarını sağlamaktadır.

“Hoca şey dedi işte, sana solo vereyim koroda ve çok güzel bir parçaydı bayıldım parçaya. Evde söylüyorum ediyorum vs. fakat parça biraz şeydi oynak da bir parçaydı, yani flört ediyormuşsun gibi oradakilerle. Dedim ki Z. belki başka bir parça olsa olurdu ama bu parça olmaz. Yani şey yapma ve reddetmiştim ve hani o beni çok üzmişti. Ama daha sonrasında mesela işte ağıt var Ederlezi gibi, mesela sonra biz çok seste çingene müziğine döndük, ikinci yılda o yüzden işte Makedonska, Ederlezi falan baya biliyorum yani orada aslında o sonra mesela Ederlezi başında bir kısım var dedim ki Z. bir bak buna bunda herhangi bir cazibeni kadınlığını gösteren bir şey yok. Bu konuda bir süre sonra manyak olmaya

başlıyorsunuz. Bu arada çünkü ölçü diye bir şey yok. Sen kendince belirlemeye çalışıyorsun dolayısıyla bu ölçüyü kendi kendine belirlemeye çalışan bir insandım. Bu şekilde solo performanslarım ufak ufak başladı ama ben gene şu konuda çok hassastım benim gerçekten içi huzurum ya da o şeyim çok önemli. Herhangi bir çelişki olmadan kendimi olduğum gibi hissedebilmem çok önemli. Şunu istemedim yani bir şeyleri kendi içimde oturtmadan direkt böyle manşetlere çıkmak ve şarkı söylüyor vesaire yani.” (K2-13)

Kendisi masal anlatıcısı olan Katılımcı-6’nın ifadelerine göre, haram ve helal ayrımlarında içselleştirilen geleneksel ya da muhafazakâr yorumlar aslında katılımcının vurguladığı şekilde ses kullanımı dolayısıyla şarkı söylemekten çok da farklılaşmayan masal anlatıcılığının kabul edilebilir sınırlar içinde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bunun yanında katılımcının kendi ailesini ve aile kültürünü azınlık ve sosyal alanda dışarıya kapalı olarak değerlendirmesi ile içselleştirilen geleneksel toplumsal yorumlar iç içe geçmektedir. Verilen tepkilerde her iki durumunda etkisi olmakla birlikte, hangi sanatsal icraya nasıl tepki verileceği konusunda da kafa karışıklıkları ile karşılaşılabilceği katılımcının anlatısında görülmektedir.

“Sonuçta neneni onunla kodlamadığın için herhalde oradan yırtıyor. Ama şarkı söyleyince direkt “güzel ses, tahrik ediyor” oluyor. Bir de onda “ses haramdır” mevzusu da var. Mesela masal anlatırken de sesini kullanıyorsun. Hatta şarkı söylerken dümdüz şarkı söyleyebilirsin, ama masal anlatırken bütün cilveni kullanıyorsun. Bütün mimiğine kadar kullanıyorsun. Diyorum ya oturup toplumsal olarak onun üzerine düşünmekten kaçıyoruz, çünkü elimizde bir tek masal anlatmak var. Ona da haram dersek ondan da kurtulamayız şeyi olabilir diye düşünüyorum. Mesela şeyi görmedi bizimkiler. Kapalı, şarkı söylüyorlar, ama üzerinde çok konuşacak şeyimiz olmadı. Ama sanmıyorum ya. Çok aşırı tepki vermezler, çünkü aile ortamında söylenmesine alışkınlar. Ama bizimkilerde şöyle bir şey var. Biz azınlığız ya, aile ortamında bütün kuzenler çok sosyaller, çok aktifler, ama aile dışında benim kadar sosyal olan yok. Benim aile dışında bir

hayatım olmasını garipsiyorlar. Genel olarak azınlık kültürünün getirdiği bir şey.”
(K6-06)

3.2.4. Sanat Eğitiminin Önündeki Engeller ve Alternatif Yollar

Sanat icrasının, özelde de sahneye çıkmanın en temel koşullarından biri bu icranın iyileştirilmesi için gerekli eğitimin alınması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahne sanatlarında alınabilecek okullu eğitim olanaklarıyla okul dışı, ya da bir diğer deyişle “alaylı” eğitim arasındaki farklılıklar sahne sanatlarını icra edenler için bir seçim sebebi olmaktadır. Tez kapsamında gerçekleştirilen görüşmelere bakıldığında, katılımcılar için bu seçimlerin kişisel tercihlere dayalı olmaktan ziyade dış faktörlerden etkilenen seçimler olduğunu söylemek mümkündür. Bu bölümde de bu dış faktörlerin katılımcılar tarafından nasıl ifade edildiği ve bu faktörlerle katılımcıların nasıl muhatap olduklarına yönelik bulgulara yer verilecektir.

3.2.4.1. Sanat Eğitime Giden Dikenli Yollar: Konservatuvarlar ve Musiki Cemiyetleri

Katılımcıların tamamı sanat icralarını geliştirmek için farklı yollara başvurmuş ve tüm katılımcılar için konservatuvar ilk tercih olarak akla gelmiştir. Ancak konservatuvar hem başörtüsü yasaklarının uygulanması sürecinde hem de yasakların uygulanmadığı süreçte bu kadınların kendilerini rahat hissedebilecekleri bir yer olarak görülmemiştir. Alaylılık, bu kadınlar için zorunlu bir tercih olmuştur:

“Başımı açmamak için konservatuvara gitmedim, kafadan o var, bir o var. Bir de puanım çok yüksekti, o puanla kimseyi ikna edemezdim konservatuvara gitmeye, çünkü konservatuvar baraj geçmeyi gerektiren bir yerdi. Ama şey, zaten gitsem de o ortamın zaten bana uymayacağını hissediyordum. Konservatuvar ortamında

rahat edemeyeceğimi mutsuz olacağımı hissediyordum. Hala da öyle galiba, birçok insandan duyuyorum. O yüzden orayı hiç tercih etmedim. Alaylı gideceğim zaten kesindi, Boğaziçi'nde de bir yığın müzik bir şeyleri vardı. Tamam dedim yani orada bir şekilde öğrenebileceksem, bu işi yapabileceksem oraya gideyim dedim. Yani üniversite tercihim belirlendi benim. (...) Ben surf bir şey olur da müzikle uğraşırım diye Boğaziçi'ne gitmiştim, tabi bu lüks söylemesi de o şekilde.” (K7-11)

Eğitim kurumlarında özellikle konservatuvarlar da hâkim olan ideoloji katılımcıyı farklı eğitim mecra arayışlarına yöneltmiştir. Bu noktada bir yol gösterici ve sektör içerisinde söz sahibi, deneyimli, kabul görmüş bir yönlendiricinin varlığı belirleyici olmuştur. İdeolojik ayrımcılıklarda ve olası durumlarında, ayrımcılığın hedefi olarak kimlik ve kimliğin göstergesi ya da sembolü olarak başörtüsü ön plana çıkmaktadır.

“Ayla Algan'dı benim üstadım. Ayla hocadan biz, çok kısa dönem eğitim aldım ve sağlık problemlerinden dolayı yarıda kaldı sonraki gruplarına da ben gidemedim zaten yoğunluklarımdan sebep. Ayla hocanın bana kurduğu, cümle ben şeyi çok istedim. Acaba gidip bu şeyin okulunu mu okusam, çünkü ben istiyorum bunu hayatımı bu şekilde yaşamak istiyorum ve bu şekilde kazanmak istiyorum. Benliğimin nerede olduğunun farkındayım ve ben kendimce devam etmek istiyorum bu yolda. Hocanın kurduğu cümle, sen bu şekilde çok daha güzel işler yaparsın emin ol. Ben öyle bir kaldım ama hocam dedim ben şimdi neden yani. Bir şey de diyemiyorsunuz hocaya, çünkü sizde gördüğü şey başka. Ki Ayla Hoca yani çok ahlaklı bir insan yoksa yoktur, varsa da vardır anlatabiliyor muyum? Sen dedi bu şekilde çok fazla didişirsin insanlarla, yani kimliğinden sebep didişirsin. Yani bu kimlikte var olmak çabası senin yapacaklarının önüne geçer. Bu yüzden bence alaylı olmak çok da şerefli olur senin için. Orda çok daha farklı bir ortamda farklı söylemler arasında cebelleşirsin zaten istediğin şey de olamazsın. Ki eğitim her yerde eğitim diyoruz.” (K5-18)

Eğitim sürecinde özellikle, formel eğitimin dışında alaylı olarak bireysel çabalar ile gerçekleşen eğitimlerde sosyal çevre desteği ve teşvik edecek bir otorite figürüne ihtiyaç duyulmaktadır. Bu noktada formel eğitimden uzak kalma katılımcıların anlatılarında ilgili sanat alanında otorite onayından ve sosyal destekten mahrum kalma ve sonucunda kendini yetersiz görebilme gibi durumlara neden olması dolayısıyla engellenmenin bir çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Üniversiteye geçince maddi açıdan desteklenmediğim için -ve Türkiye’de yaşayan herkes bilir ki Türkiye’de müzik yapmak çok çok pahalı bir şey gerçekten ve öğrenci başına çok zor oluyor. O yüzden dedim ki hani “Ben müziği nasıl ücretsiz olarak öğrenebilirim, bir şeyler öğrenebilirim?” İSMEK’ler çıktı direkt karşıma. Bu nokta gerçekten bir gün bununla ilgili çok güzel bir gönderi yayınlamak istiyorum, hani çoğu zaman insanların küçümsediği yer, İSMEK ih falan dediği yerlerden ben o kadar çok şey öğrendim ki. İSMEK’le başladım, kendime güvenmiyordum, enstrüman konusunda. Çünkü çok geç kaldığımı düşünüyordum ve bu beni çok üzüyordu. O yüzden klasik gitarla başlayabildim. Zaten ona param yetebildi. Ondan sonra bir klasik gitar eğitimine başladım. Klasik çalıyordum. Başlamamızın ikinci üçüncü ayında hoca geldi sırayla ilgileniyordu ve bana şey dedi: “Z. sen enstrümana çok yeteneklisin.” tarzından bir şey söyledi. Bu benim hayatımı çok değiştirdi diyebilirim. Çünkü gerçekten hani ayağa kalkmaya çalışan bir yavru fil falan düşün -neden fil yavrusu geldi aklıma bilmiyorum ama- onun ufacık bir desteğe ihtiyacı vardı aslında. Ben de o disiplinden birinin yapacağı bir yoruma çok ihtiyaç duyuyordum. (...) Hocadan bu cümleyi duyduktan sonra gazımı alamadım zaten. Sonraki yıl bir yer olduğunu öğrendim Kadıköy’de Hasanpaşa Müzik İhtisas Merkezi İSMEK’in yine. Bunun diğer İSMEK’lerden farkı şu sadece müzik üzerine yoğunlaşmış bir İSMEK ve dört yıl boyunca eğitim görebiliyorsunuz ve gerçekten ikinci sınıfa geçtiğinizde zaten eğitim baya bir yükseliyor seviyesi. Sonrasında ikinci yılda piyanoya, gitarı öğreneli daha bir yıl olmuş, 2. Yılda gitar derken klasikle devam ettim. Aynı zamanda klasik piyano bire başladım, bendire başladım. Orada bir ses eğitimi gibi

bir şey vardı ona başladım. Tam 4 tane kursa gidiyordum. Normalde İSMEK’te sadece 1 tane kursa izin verirler.” (K2-07)

Katılımcı-3 ise üniversiteye girerken zorunluluktan ötürü başörtüsü yerine şapka taktığını, ancak sanat icrası bir zorunluluk olmadığı için sanat icrasını gerçekleştirmek için şapka takmayı tercih etmediğini, bu yüzden de sanat icrasından üniversite hayatı içerisinde uzak kalmış olduğunu ifade etmektedir. Konservatuvar eğitiminin engellenmiş olması gibi nedenlerin belki de bir sonucu olarak akademik eğitim ile sanat eğitimi arasında hiyerarşik bir ilişki kurmakta, sanat icrasını “keyifle” ilişkilendirmektedir. Katılımcı-3, başörtüsü yasakları nedeniyle şapka gibi farklı örtünme biçimleriyle üniversiteye girmesi beden algısına yönelik olumsuz bir sonuç ortaya çıkartmaktadır; kendisini bu kıyafetler içerisinde “çirkin” hissettiğini ifade eden katılımcı, bu şekilde de sanat içerisinde var olmak istemediğinden sanat hayatını kendi gündelik hayatından ayrı bir şekilde konumlandığını belirtmektedir:

“Ben üniversiteye zaten şapka takıp giriyorum, ama oraya da öyle girmek istemedim, çünkü benim tamamen kendim için yaptığım, kendi keyfimle yaptığım bir şey. Ben zaten üniversiteye şapkayla girdiğim için kendimi çok çirkin hissediyorum. Kendimi tam güzel hissetmem gereken zamanlardayım aslında ve ucube gibi hissediyorum. Oraya öyle girmek istemedim ve gitmedim. Keşke gitseymişim, ama gitmedim, çünkü benim için bir protesto gibi bir şeydi. Sonra İsmek’e gittim. İsmek daha beni kabul edecek insanların olduğu bir ortam, ama orası da bana çok hitap etmedi. Daha çok piyasa müziğinin öğretildiği bir yerdi. Tamam, oradan da bir şeyler aldım, ama R. S. ile tanıştıktan sonra onunla çalışmaya başladım. Fakat hiçbir zaman düzenli bir eğitim almadım. “Ben bu hocanın talebesiyim.” diyebileceğim bir eğitim alamadım.” (K3-11)

Katılımcı-1 ve Katılımcı-2, icra hayatlarında belirli bir ilerleme kaydettikten ve mücadele için yeterli “özgüvene” sahip olduktan sonra konservatuvar eğitimi de almışlardır. Ancak bu eğitimleri müziğe olan “alaylı” olan bakışlarını değiştirmemiş, icra alanları ve şekilleri konusunda değişikliğe gitmemişlerdir. Buna paralel olarak Katılımcı-1 bireysel beceri,

deneyim ve eğitimlerinin yeterli olduğunu belirtmesine rağmen, ayrıca konservatuvara başlamasının nedenini; formel bir eğitimin sonucunda elde edeceği diplomanın hissedilen ve algılanan bir olgu olarak, dışlanmasına ve müzisyen kadın kimliği ile toplum tarafından kabul görmemesine neden olan pek çok engeli ortadan kaldıracak bir araç olarak tanımlayarak ifade etmektedir:

“Lisansı bitirdim, yüksek lisansa başladığım sıra başladım konservatuvara. Hem diplomam olsun hem de hani alaylı olmak belli bir yerde yetmiyor. Yetkinlik açısından biraz da topluma yönelik bir şey bu, hoş değil bence ama yine de öyle yani kural. (...) Onun haricinde zaten diğer kalan kısımda işte solfej, nazariyat diye geçiyor bizde, ya da işte şan dersidir vs. onların zaten hepsinin eğitimini aldım. Direkt merkezlerine giderek, özel hocalarla vs. Bunları tamamladığım için bir konservatuvarın bana katacağı şey piyanodur, bir de biraz daha ileri solfejdır mesela. Onun haricinde bir konservatuvar mezunundan eksik kalan bir yönümün olduğunu düşünmüyorum.” (K1-09)

Katılımcıların konservatuvara dahiliyet yönündeki çekinceleri, zaman içerisinde Katılımcı-3’ün örneğinde görüldüğü üzere bu eğitime yönelik bir eleştiriyi de beraberinde getirmektedir. Orta yaşlı katılımcılarda ortak bir tema olarak zikredilen başörtüsü yasağı ve bu yasağın üniversite tercihlerine olan etkisi, özellikle müzik üretimi ve icrayla ilgili öne çıkan kurumlardan birinin Boğaziçi Üniversitesi olmasına ve bu kurumun bir konservatuvarmışçasına zikredilmesine neden olmaktadır. Ancak buradaki eğitime erişim de kısıtlı kalmaktadır. Katılımcı-3’ün örneğinde İstanbul Üniversitesi’ndeki lisans hayatı esnasında eğitimi için dahil olmaya çalıştığı diğer ortamlar da sonuçsuz kalmış ve eğitimin dışında kalmasına neden olmuştur:

“Üniversitede okurken ben artık öyle böyle kanunu elime almış ve çalmak isteyen bir insan olarak “Nerede eğitim alacağım?” sorusu karşıma çıktığında çok fazla alternatifim de yoktu. Konservatuara birkaç kere gittim. Belki oralardan bir şey bulurum diye, ama kendimi hiçbir şekilde ait hissetmedim. Her anlamda. Bana göre orası apaçillerle dolu bir ortamdı. Benim müzikal anlamda anladığım seviye

orada yoktu. O zamanlar üniversite korosu vardı, bizim İstanbul Üniversitesi'nin. Ki ben aslında Boğaziçi Üniversitesi'ne gitmek istedim, fakat orayı kazanamadım. Boğaziçi Üniversitesi'ne gitmek istememin sebebini şöyle açıkladım: Çünkü orada başörtülü okunabiliyor, diye açıkladım, ama esas sebebi şuydu: Türk müziği kulübü çok faal. Onlar çok iyi iş çıkarıyorlar. Eğitim de çok iyi. Fakat ben orayı kazanamadım ve bu benim dünyamı yıktı. İnsanlar, annem de dahil olmak üzere, beni şöyle yönlendirdiler: Ben sınava tekrar girmeyi, tekrar hazırlanmayı düşünüyordum, ama "Bak sen Türk Dili ve Edebiyatı okumak istiyorsun. Bu işin erbabı İstanbul Üniversitesi. Boğaziçi'ne gireceğim diye sen niye bu kadar uğraşıyorsun, İstanbul Üniversitesi'nde oku bunu." diye yönlendirdiler. Neyse, oraya gittim, başladım, ama... Orada üniversite korosuna gittim. Üniversite korosu var. O da çok köklü bir korodur. Devlet korosunun falan temeli oradan çıkmıştır. İlk gittiğimde çok heyecanlandım ve orada başörtüm falan... Bu arada üniversite korosu başka bir binada. Kulüplerin olduğu binada. İstanbul Üniversitesi'ni bilirsin, biraz dağınık. Oraya başörtülü giriyordum. Normalde okula biz şapkalı giriyoruz. Okula girmekten o yüzden nefret ediyorum, ama oraya başörtülü giriyordum. Girmiştim. Orada çok heyecanlandım. Oradan bulunmaktan dolayı. Bize eserler dağıttılar. Herkes "Bunlar ne?" Modundaydı, ama ben o eserlerin hepsini biliyordum ve bunu da söylemiştim, "Ben bunları biliyorum." diye. Zarür, Ağır Semai falan. Değme müzisyen onları bilmez yani. Öyle bir şey. Çünkü benim annem bana onları dinletmişti kasetlerde falan. Bunları arabada çalardı. "Ben bunları biliyorum" dedim, çok heyecanlandım. Sonra "Enstrümanları olanlar ertesi hafta enstrümanlarınızla gelin." dediler. Ben enstrümanımla gittim ve ilk defa bir grupta müzik yaptım. Hayatımda ilk defa başka bir ikinci şahısla çaldım. Aslında tabi ki çalamadım. Dolayısıyla. Ama havalarda uçuyordum. Ertesi hafta gittiğimde beni içeri almadılar. Başörtülü olarak almadılar. Yine şapka takmamı istediler." (K3-10)

Klasik Türk Müziği icrası gerçekleştiren kadınlar için, okullu eğitimle icra edilen sanat alanı da düşünüldüğünde, musiki cemiyetleri de önemli bir eğitim kurumu olarak

karşımıza çıkmaktadır. Ancak Katılımcı-3'ün de belirttiği üzere, eğitim alabileceği öncelikli alanlardan biri olan musiki cemiyetlerinden de haklarında çıkan başörtülülere almadıkları yönündeki söylemlerin de caydırıcılığıyla bir eğitim almamayı tercih etmemiştir. Bu şekilde kurumsal eğitimlerin büyük oranda dışında kalmış ve kişilerle eğitim hayatını sürdürmüştür. Buradan yola çıkılarak, devletin eğitim politikaları kapsamında konservatuar gibi alanlarda yaşanan ayrımcılık hikayeleri bu politikaların dışında da toplumsal hayatın farklı alanlarında, bu örnekte kültür-sanat alanında sivil toplum faaliyeti yürüten kurumlarda da kendisini göstermektedir. Katılımcı bu ayrıştırmayla mücadele etmeyi sanat icrasıyla çelişkili bulmakta, sanat icrasının ideolojik kimliklerden bağımsız bir şekilde konumlanması gerektiğini ve burada kimliklere yönelik bir gerginlik ve mücadele içerisinde sanat icra etmektense hiç etmemeyi tercih ettiğini ifade etmektedir:

“Mesela Üsküdar Musiki Cemiyeti’ne hiç gitmedim, çünkü şöyle bir şey duymuştum, oraya başörtülülere almıyorlarmış. Yani açıkçası ben müzikle ilgili bu gerginliği hiçbir yerde yaşamak istemedim. Çünkü müzik icra ederken ben başörtülü müyüm, değil miyim? ... Bana göre müziğin tek bir kimliği vardır, o da müziğin kendi kimliği. Birlikte müzik yapma duygusu her zaman benim bütün dış görünüşümü falan ortadan kaldıran bir şey oldu. Dolayısıyla bu gerginliği hiç yaşamak istemedim ve bu gerginliği yaşama ihtimalim olan yerlerden her zaman uzak durdum. Bilinçli ya da bilinçsiz. O yüzden hiçbir yere gitmedim.” (K3-12)

3.2.4.2. Alaylılık: Farklı Eğitim Yöntem ve Alanları

İcra edilen sanat dallarının kendine has özellikleri, tarihsel ve toplumsal nitelikleri kendi eğitim alanlarını ve metotlarını şekillendirmektedir. Katılımcı-1’in klasik Türk Müziğinin gelenekselleşmiş enformel eğitim alanlarına dair anlatıları, resmi nitelik taşıyan kurumların bu alanda yetersiz kalmasına yönelik saptamaları alaylı eğitim olarak tarif edilen eğitimin bu sanat dalı özelinde önemini ortaya koymaktadır. Kısaca ilgili sanat

dalları, kendilerine özgü durum ve şartlar dolayısıyla alaylı ya da okullu eğitimin önemini de belirlemektedir; Katılımcı-1'in ifadelerinden hareketle her alan ya da sanat dalı için o sanat dalının toplumsal ve tarihsel gelişiminden kendine özgü şartlarından ve özelliklerinden bağımsız bir şekilde, alaylı eğitimin kendine özgü bir önem kazandığını söylemek mümkündür:

“Türk Müziğinde konservatuvarlar İTÜ’nün haricinde çok yetkin değil. Zaten çok fazla üniversitede de açılan bir alan değil. Daha böyle butikleşmiş bir alan. Çevresinin de biraz az olmasından kaynaklı. Üniversitedeyken düşünmüştüm, bölümümü bırakıp konservatuvar mı okusam diye ama Türk Müziğinin şöyle bir güzelliği var, daha geleneksel bir şey olduğu için, usta çırak ilişkisine daha dayalı bir alan. Konservatuvar okuyanlar bile hocaya tutunmadığın sürece çok bir şey öğrenemiyor. Bizde teorik olarak şu metoda göre ilerleyelim olmuyor. Metot orada açık duruyor ama hoca sana öğreteceğini kendi hocasından da öğrendiği şekilde aktarıyor. Konservatuvar açısından şöyle; daha bu sabah konservatuvar dersinden geldim.” (K1-08)

Katılımcı-3’de bu durumu destekler nitelikte, Klasik Türk Müziği ve alaylılık ilişkisinin kaçınılmazlığını ifade etmektedir. Sanat alanlarının kendine özgü özellikleri kadınların dahiliyeti ve eğitimine dair farklı rotalar ve farklı süreçleri belirlemektedir.

“Şu şerhi düşeyim: bizde, Türk müziğinde okul eğitiminden çok senin alaylı diye tarif ettiğin bizde asıl eğitim sistemidir. Biz ona meşk deriz. Dolayısıyla konservatuvara giderken de olmuyor, o hoca öğrenci ilişkisini mutlaka yaşamak durumundadır. Çünkü bizde teori ve notasyon Batı müziğindeki kadar kesin değildir.” (K3-09)

Alaylı eğitimlere sahip olan Katılımcı-3 ve Katılımcı-7’nin anlatılarında, alaylı eğitim içerisinde farklı kişilerden farklı zamanlarda farklı şekillerde eğitim almak önemli bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca alaylı eğitim sanat dallarına ve kişilerin bireysel çabalarına bağlı olarak da yeterli ve yetkin bir eğitim metodu olarak da değerlendirilebilmektedir.

“Çok sistemli bir müzik eğitimi almadım. Alamadım. Ortaokulda burslu olarak özel bir okulda okudum ve oradaki müzik hocalarımın yönlendirmesi oldu. Dolayısıyla biraz onlardan eğitim aldım. Üniversiteye başladığımda, yine çok iyi bir eğitim alamadım. Önce İsmek’e başladım. Sonra iş iyice ciddiye binince özel hocalardan eğitim almaya başladım. Mesela ilk hocam TRT Radyo’sundaki bir sanatçıydı.” (K3-07)

“Eğitimim lisedeki kurs, üniversitede katıldığım müzik çalışmaları ama o da az uz bir şey değildi tabi. Yani armoni biliyorum, temel müzik eğitimi çalıştırıcılığı yaptım çok uzun süre temel müzik kavramları ve şeyleri konusunda baya hakimim, temel seviyede birkaç gitar dersi aldım Tolgahan Çoğulu’dan şu an mikrotonal gitar ile ünlü ondan solfej bono eğitimi almıştım falan. En sonda, arada bir Cenk Erdoğan ile perdesiz gitar maceram var iki aylık ama o da bana çok şey kattı. Sonra da Akın Eldes’ten ders aldım. Öyle yani bir ara işte lisede kısa bir dersimsi bir şey yapmıştık bir arkadaşla ama bu kadar işte aslında.” (K7-10)

Katılımcıların icra ettikleri sanat alanlarıyla ilgili eğitim alması noktasında karşılarına çıkan en temel yöntem özel ders olmuştur, ancak bu özel derslere erişimde de belirgin sorunlar yaşadıkları söylenebilmektedir. Özel ders ve birebir çalışmalara dair katılımcıların tamamının ortaklaştığı hususlardan biri bu dersleri veren kişilerin erkek olması ve bu erkeklerle birebir çalışmayı ve en önemlisi dersi veren kişinin evi gibi özel ve bir oranda bu kadınların kendilerini rahat hissetmedikleri alanlarda gerçekleşmiş olmasıdır. Örneğin, Katılımcı-3 özel ders esnasında bir erkekle yalnız kalmanın olası sonuçlarını tedirgin edici bulmakta ve bunu da kadınlık durumuyla doğrudan ilişkilendirmektedir.

“Kendi adıma tabi ki sıkıntım vardı. Oluyordu. Ama bunun dindarlıkla değil daha çok kadınlığımla alakalı olduğunu düşünüyorum. Çünkü adam her kadını rahatsız ediyordu. Daha sonra arkadaşlarımla konuştuğumda... Dolayısıyla bu biz kadınların başına gelen bir problem.” (K3-08)

“Ben mesela özel derste beyleri almaya hâlâ çekinirim. Ben çekiniyorum yani aslında öyle bir şeyim yok ama nasıl davranır keşke birkaç kişi gelseler filan diye. Genelde de almıyorum yani öyle bir şey var. Ama ben giderim. Mesela S. (erkek bir eğitmen) hocamdan özel ders almıştım. Çünkü dünyanın, ama genelde yaşı büyük hocaları tercih ederim.” (K4-10)

Bu kişilerinin kendi rahatsızlıkları olmasa da ailelerinin özellikle dini yargıları yoluyla böylesi bir dersin uygun olmayacağına yönelik tepkileri ve yönlendirmeleri de eğitim almalarının önünde bir engel olarak da karşımıza çıkabilmektedir:

“Yani benim bire bir engelim olmadım, çok şanslıydım üniversitedeki ortam açısından. Ama özel ders kısmı çok sıkıntılıydı yani. Yani Akın Eldes’ten ders aldığımda artık evliydim, eşimin bu konuda bir gerginliği yoktu da ilk Cenk’ten ders aldığımı annem öğrendiğinde baya olay çıkarmıştı. Ne yani bir adam yalnız bir yerde, tek başına mısınız, falan diye. Ama açıkçası dünyanın en tatlı insanı fandır ki yani Cenk de ama bir yandan da sonra bunun ne kadar tacize açık bir ortam olduğunu da düşündüm. Yani ben iyi kişilere denk geldim ama kötü niyetli biri olabilirdi beni taciz edebilirdi ve bu hayatımın travması olup hayatım boyunca bir daha hiç gitar çalamıyor olabilirdim. Onu düşününce aslında burada devasa bir boşluk var. Neden insanlar özel ders almıyor, ay erkekten de ders almıyorlarmış diye insanları yargıladığımı hatırlıyorum. Ama nasıl özel ders alsın ki, gerçekten yalnız kalıyorsun. Ben de kimseye öneremem bunu, güvenli değil yani bu şekilde özel ders yapmak. Bir dersane ortamında olmak zorunlu. Ama ben de Akın abiden dersane ortamında aldım dersi, o çok rahattı. Bu açıdan düşününce kadınların eğitimin önünde çok büyük bir engel olduğunu düşünüyorum. Benim kendi eğitimim önünde bir engel oluşturmadı çünkü çok dünya tatlısı insanlardan ders alma şansım oldu. (...) Çok az kadın elektrik gitarist var, çok kadın gitarci var zaten genel olarak. Ve hani nasıl alınacak ki eğitimi alaylı bir şekilde. Bir de elektrik gitarın zaten konservatuar eğitimi de yok. Tamamen erkekler arasında alaylı bir şekilde büyüyen bir dünya rock gitar özellikle, tabi cazın eğitimini alabiliyorsun bir nebze de.” (K7-12)

3.2.5. Müslüman Dindar Kadınların Kendilerine Özgü Sahne Deneyimleri

Çalışmaya konu olan dindar kadınların sahneye çıkma tecrübelerini ve bu tecrübelerle dair aldıkları kararları belirleyen, onları kendilerini farklı kimlik kategorileri dahilinde tanımlayan ve sahnede icra yapan diğer kadınlardan ayıran farklı faktörler söz konusudur. Bu bölümde bu faktörlere dair bulgulara yer verilmektedir.

3.2.5.1. Maruz Kalınan Önyargı ve Ayrımcılıklar, Sahne İcrasında Ayrımcılığın Belirlediği Sınırlar

Çalışma kapsamında görüşülen katılımcıların tamamı, sanat icraları aşamasında kritik ayrımcılık hikayelerine maruz kalmıştır. Katılımcılar çeşitli ortam ve yöntemler ile ayrımcılığa maruz kalmaktadır, ancak maruz kaldıkları ayrımcılık durumlarında ortak nokta olarak başörtülü olmaları ön plana çıkmaktadır. Katılımcı-5 aktardığı deneyiminde bireysel yetkinliğini ispat etmek durumunda kalmakta, ancak ortaya çıkan durumda bireysel yetkinlik ve yeterlik de maruz kalınan ayrımcılığın ortadan kalkmasını sağlamamaktadır.

“Ben mesela Martı’yı oynadım ve martıyı oynarken ve ben Darü’l Beda-i atölyesi için oynamıştım. Martı’yı oynarken oyunu yarıda bıraktım. Şöyle diyeyim, ben zaten sahnede martıyı oynamıştım. İki yıl boyunca da oynamıştım. Zaten Martı bende en azından fikren de olsa var, ben Martı’nın ne olduğunu biliyorum. Şimdi karakterimin de ne olduğunu biliyorum. Ve yönetmen arkadaşlarımdan da bakmalarını istemiştım. Neticede orada bir seçkiye giriyorsunuz ve seçkide seçilme arzusuyla giriyorsunuz. İsmi veremeyeceğim bir grup, tiyatrocu arkadaşlarımız sanatçı arkadaşlarımız ablalarımız abilerimiz daha doğrusu, ismim okundu sıra bana geldi Kerem Yılmaz sahnesindeyiz, çıktım Martı’yı oynuyorum ama zaten oyunla girmem gerekiyor içeriye çünkü yani öyle bir şeyim var. Neyse girdim, o

kadar, ben ama, diyorum ya sahne beni çok özgür kılan bir yer ve gerçekten fikren zihnen bedenlen çok özgür kılan bir yer. Şimdi ben tam gittim salon tamamen bomboş olduğu ve sahnede siz en ufak bir çıtırtı dahi duyarsınız net yani. Konuşmalardan şunu duydum. Fena değilmiş mimikleri de iyiymiş, vurgu da iyi, sahne duruşu da fena değil, oynamış mı acaba bunu, bakın demek ki oynamış mı acaba bunu beğendin sen bunu. Oynadığım oyunu beğendin. Tam kapı deliğinden bakma sahnesindeyim. Tam 'o da buradaymış diyeceğim'. Ama kapalı dedi, abi çiz dedi kapalı, kapalı dedi, çiz dedi." (K5-17)

Yine, Katılımcı-5 çok tanınan bir tiyatro ve sinema oyuncusu ile bir galada yaşadığı deneyimi aktarmaktadır. Katılımcının tiyatro çevrelerinde maruz kaldığı önyargılı ve olumsuz tutumlar çeşitli ortamlarda farklı davranış ve pratikler ile ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak bu tutumlar, katılımcının maruz kalarak deneyimlediği ötekileştirilme ve ortamdan izole edilme, yok sayılma, sosyal olarak dışlanma gibi stratejilere sebep olmaktadır.

"S. ile yaşadığım şey buydu; telefonda o bayan telefonlarımızı verdikten sonra benim resmimi gördükten sonra konuşmalar değişti. S'de de telefonda bir canım cicim gidiyor muhabbet anlatamam, (K5)cım diye açılan telefonlar falan. Bir galada karşılaştığımızda, S. merhaba dediğimde, tanıyamadım, ifadesi beden dili tamamen kimsin pislik modunda değişen dönüşüyle. Yanımdaki erkek arkadaşlarımdan rica ettim çünkü dergi olarak biz oradayız. Beyler röportaj gitmek üzere siz devreye girin bu adam belli tepki verdi. Yani inanılmaz rejide adımı ve söylüyorum nereden olduğumu söylüyorum, S. diyorum, merhaba diyorum, nasılsın diyorum. Hiç tanımadığınız bir insana ismen hitap etmezsiniz, ister istemez sizli bizli bir muhabbet ile başlar muhabbet. Ama orada direk ben bu kadar samimi girmişim olaya. Beden dili ile beden tamamen burada kafa tamamen şöyle, (diğer tarafa bakıyor) tanıyamadım. Hani o kadar yokum ki adam için, o kadar yokum yani. Bu tarz tepkileri bazı oyuncuların ciddi manada gördüm." (K5-15)

Katılımcı-6'nın da homojenize edilen bir kültür sanat çevresinde, başörtüsü dolayısıyla katılımcıya yüklenen kimlik etiketlemesi dolayısıyla bir ötekileştirilme durumu ortaya çıkmaktadır. Kendi olarak ilgili sosyal ortamda bulunamayan katılımcı, başörtülü kimliği ile ötekileştirilen ilgili ortamdan izole edilen dolayısıyla yalnızlık hissinin ağır bastığı bir durumu deneyimlemek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda, başörtülü kadın söylemi ile ilişkili olarak yüklenen başörtülü kimliği, ortaya çıkan önyargılı tutumlara maruz kalma deneyimlerinde yüksek siyaset ile bir siyasi parti ve seçmeni ile özdeşleştirilerek, önyargının aracı haline dönüşmektedir.

“Ben bu kendim ile ilgili kısmını tamamladığımdan sonra başvurduğum için zaten marjinal bir görüntü kazanmıştım. Önceki, üç yıllık ürkek dönemimde olsaydı aynı yerlere alınmazdım. Çünkü gittiğim yer bana “Bi sen böylesin.” diyorsa demek ki benden öncekilerle temas kuramamış. Zaten o hikayeleri çok duyuyordum. O yüzden “Hayır, öyle değil. Siz yanlış biliyorsunuz.” demiyorum. Çünkü benim kendimle olan ilişki biçimim tamamlandıktan sonra gittiğim için zaten marjinal olarak algılanıyordum. İnsanlar benimle ilişki kurmayı seviyordu. Çünkü onun diyalog kurabildiği farklı camiadan arkadaşı oluyorsun. (...) Orada tek örtülü benim. Tek olmamanın sebebi oradaki temizlikçi, mutfakta çalışanlar falan örtülüler. Yoksa o kadroda, gelenlerden eğitmen olarak örtülü başka yok. Oranın kurucusuyla bir şey konuşuyorduk. Çok aydın bir tip. Çok güzel şeyler söylüyor. Sonra bir şey oldu. “Ben herkesin farklı olmasını istemiyorum. Birlik olmak çok güzel bir şey. Ota, şunla bununla... ‘Gelin canlar bir olalım.’ diyor ya.” dedi. Ben de “Tevekkelt’ü Taalallah” dedim. İlahinin devamını söyledim. “Gelin canlar bir olalım / Münkire kılıç çalalım / Tevekkelt’ü Taalallah” Devamı o. Zaten Alevi deyişi. Gayri ihtiyari “Tevekkelt’ü Taalallah dedim. Onu söyledim ama, o şurada duruyor, ben buradayım. İki gündür çok tatlı muhabbet ettiğimiz kadın “Allah diyorlar neler yapıyorlar. Dinle olmuyor. Onların Allah’ı Allah değil. Onlar öyle Allah diyorlar, sonra ne hayvana ne bitkilere saygı duyuyorlar. Küçücük çocuklara neler yapıyorlar.” falan dedi. Direkt çıktı. O çıkıyor. Ben değil yanımdaki arkadaş söylese onu o cevap çıkmayacaktı. Ben örtülü olduğum için o

onu kodladı. (...) Benim otobüs muhabbetim çok oluyordu. Bağdat Caddesi'nde çocuklarla çalışıyordum. Oradaki çocuklara gidip geliyorum. Otobüsteki bütün teyzeler Bağdat Caddesi profili. Hemen "Ak Parti'ye oy vermemelisin." diyorlardı. "Okumalısın." Ben zaten bitirmişim, oraya çalışmaya geliyorum. O arada beni aydınlatmaya çalışıyor." (K6-17)

Katılımcı-3'ün örneğinde ise, toplumda paylaşılan geleneksel dini yorumlarda kadın sesinin haram olduğuna dair kabul, katılımcının küçük yaşlarda ağır eleştirilere maruz kalmasına neden olmaktadır, ancak katılımcı sahnede kalmaya da devam etmeyi arzuladığı içi enstrümana eğitimi ve icrasına yönelmiştir. Enstrüman çalmayı sesini kullanmaya nazaran bir nebze daha gergin gören katılımcı, sahne üzerindeki tecrübesinde belirgin bir farklılaşma olmadığını ifade etmektedir.

"Kanuna yönelmem bence biraz bunun sonucu. Baktım şarkı söyleyerek olmuyor, ama ben sahnede olmak istiyorum. Başörtülü olarak bunun imkânı yok. Bunu anladım. Buna kani oldum. Ben inanmasam bile, o zaman da inanmıyordum, yani sesin haram olduğuna, ben inanmasam bile Türkiye'de böyle bir alan yok, böyle bir ortam yok. Ben bunu yapamayacağım. Dolayısıyla bir enstrüman çalmam gerekiyor. Kanun çok seviyorduk. Göksel Baktagır'ı dinliyordum falan. O şekilde ona yöneldim. Kanunla da ilk lisede sahneye çıktım, ama çok daha sonraydı. Lise sonun sonlarında falandı ve tabi ki çok kötüydü. Doğru dürüst bir eğitim almadığım için. Üniversitede üniversite etkinliklerinde çıkmaya başladığım bir dönem oldu. Ondan sonra kendi gruplarımla sahneye çıkmaya başladım ve ses sanatçılığının yerini tuttu. Biraz daha gergin. Bence insanın kendi sesi daha kontrol edilebilir bir enstrüman. Öyle yani. Ama bana yaşattığı heyecan açısından çok büyük bir fark yoktu bence." (K3-17)

Her ne kadar kanuna yönelmek başta daha kolay görünmüş olsa da, bu kez de Katılımcı-3 enstrümana yönelik eğitiminin ancak onu başörtüsü kimliğinden ayrı bir şekilde görebilen, o şekilde yaklaşan bir eğitimciyle mümkün olabildiğini söylemektedir. Ancak yine de sahneye çıkması yönünde bu eğitimci de doğrudan destekleyici olmamakta, var

olan ideolojik bakışın onun sahnedeki varlığına yönelik yorumunun olumsuzluğuna dair uyarıcı bir pozisyon edinmektedir.

“Mesela ilk ders almaya başladığım R. S., ki kendisiyle tanışmam çok enteresandır. Beni onunla tanıştıracaklarını söyleyen akademisyen konservatuvar hocasıyla biz internetten tanışmıştık. Dolayısıyla benim başörtülü olduğumu bilmiyordu ve bana çok büyük iltifatlar etti. Bu adam kanun çaldığımı da öğrenince “Kimden ders alıyorsun?” diye sordu, çünkü daha yaşıam küçük. Ben de “İsmek’e gidiyorum.” dedim. O da “Ben seni R. S.’la tanıştırayım. Bizim İstanbul’da şöyle bir etkinliğimiz olacak. O da oraya gelecek.” falan dedi. Ben de heyecanla oraya gittim. Adam beni görünce bu isteğinden vazgeçti, yani beni görmezden geldi. Hiç oralı bile olmadı. İsim vermiyorum. Hiç oralı bile olmadı. Benim yaşadığım hayal kırıklığını tahmin edersin. Dolayısıyla çok kötü hissetmişim ve fakat ben kapıda bekledim. Herkes gittikten sonra R. S. adamla birlikte dışarı çıktı. Benim orada beklediğimi görünce adam, R. hoca kendisi bana yaklaştı ve “Merhaba.” dedi. Ben de “Merhaba.” dedim. “Sen kimsin? Ne yapıyorsun?” “Ben aslında sizinle tanışmak istiyordum. O yüzden kapıda bekliyorum.” dedim. “Kimsin? Necisin?” falan. “Nereye gidiyorsun?” dedi. Ben de “Üsküdar’a gidiyorum.” dedim. “Gel beraber gidelim.” dedi. Tabi ki yanındaki adamlar “R. Bey, biz sizi bırakacaktık.” dedi. “Ben şuradan vapura binerim.” dedi. Biz onunla vapurla Üsküdar’a geçtik. O sırada hiç benim başörtülüğüm, dindarlığım söz konusu olmadı. Tamamen şeyden bahsettik: “Ne çalışıyorsun? Neler çalışıyorsun? Bakayım, mızrapların nasıl? Bak işte şöyle olsun, böyle olsun.” Ve bana numarasını verdi. “Gel beraber çalışalım.” diye. Onunla öyle çalışmaya başladım. Dolayısıyla aslında adamın bakış açısı bana hiçbir zaman öyle olmadı. Ama yıllar sonra sahneye çıkmak söz konusu olunca “Bence sen sahneye çıkmamalısın Z.” dedi. Ben de “Neden?” dedim. Çünkü ben sahneye çıkarsam, muhalif bir adam, belli kesimlerin bundan gurur duyması, benim sahneye çıkmam onların sayesinde olmuş gibi bir gurur hissetmeleri söz konusu olacakmış ve buna layık değillermiş.” (K3-20)

Katılımcı-3 profesyonel olarak icra ettiği işine aidiyet hissine müzisyenlik özelinde sahip olamadığını, özellikle de bu durumun “çevrelere” dahil olamamasından ve maruz kaldığı ayrımcı tutumdan kaynaklandığını ifade ediyor. Bu çevrelerdeki muhafazakâr kişilerin de doğrudan dışlayıcı ve başörtüsüne yönelik kamusal alanda tanımladıkları alanın dışına çıkmaya yönelik ayrımcı ifadeleri önemli bir engel olarak tanımlamaktadır.

“Ben kendimi hiçbir zaman, mesela hala, müzisyen olarak tanımlayamıyorum. Akademisyen olarak tanımlıyorum. Sanırım kendimi müzisyen olarak tanımlamamamın sebebi insanların beni bir türlü böyle tanımlamalarını sağlayamamış olmam. Çünkü bunun için baya hevesliydim. Bu konuda baya inatçıydım da. Ama belli bir noktadan sonra pes ettim ve akademiye yöneldim. Akademiye yöneldikten sonra ise, ben Türkiye’de akademide de tutunamadım, ama buna rağmen kendimi iyi bir akademisyen olarak görebiliyorum. Çünkü yurtdışına gittim geldim. Bir şeyler yaptım. Üretiyorum. Yani üretmeme engel olmuyor. Ama müzikte öyle değil. Müzik şeyinde tutunamamış olmama rağmen, olmam sebebiyle oradan kendimi müzisyen olarak tanımlamama sonucu çıkıyor. Akademide çıkmıyor. Ama bir şekilde müzikte çıkıyor. Çünkü o sahne deneyimini yaşayamıyorsunuz, o çevreler sizi kabul etmiyor. Ortamlarda bulunamıyorsunuz. Hala girdiğim bütün ortamlarda kendimi fazla gibi hissediyorum. Bu değişmedi. Çünkü profil de değişmedi. Değişti zannediliyor, ama değişmedi ve dediğim gibi muhafazakâr çevrelerden Türk Müziği’ne dahil olan insanlar da bizi orada istemiyor. Bizzat o çevrelerden duyduğum laftır “Sen başörtüünden utan.” falan lafı. Onlar da bizi orada istemiyor. Hiç kimse bizi orada istemiyor.” (K3-28)

Ayrımcılığın bir diğer tezahürü ise sahne üzerinde icra gerçekleştiren kadınların üzerine yüklenen temsiliyet yükü olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcı-3 de bu durumdan da açıkça rahatsız olduğunu ifade etmektedir. Katılımcının anlatısında karşılaşılan bu durumun başörtüsü üzerinden gerçekleştirilen bir marjinalizasyon olduğu ve başörtüsü üzerinden damgalanmanın (stigmatizasyonun) farklı yöntem ve söylemsel araçlar ile yeniden üretimi olduğu söylenebilmektedir.

“Enstrümanda şöyle şeyler oldu: hiçbir zaman eleştiri almadım. Belki bana söyleme cesareti bulamadı insanlar, bilmiyorum. Hiçbir zaman eleştiri almadım, ama şöyle şeyler oldu ki onlar da beni rahatsız etti. “Senin bir misyonun var. Bir başörtülü olarak bu işi yapan tek kişisin ve senin burada bir önderliğin olmalı.” hissini aldım. Yurtdışında sahneye çıktığımda da diğer arkadaşlarımdan daha çok ilgi çektiğimi fark ettim. Avrupa’da falan. Bence bunlar da çok rahatsız edici. Eleştiri almak kadar rahatsız edici. Bana “Senin bir misyonun var.” diyenlere “Hayır, benim bir misyonum yok.” Hatta bunun benim biraz sahnelerden çekilmeme etkisi olduğunu bile düşünüyorum.” (K3-18)

Beden olarak sahnede olmanın, görünür olmanın ya da başörtülü bir kadının sanatsal icra ile meşgul olmasının ayrımcılığın hedefi olmasının yanında, kültür sanat çevrelerinin farklı sosyal alanlarında da kadınlık, genç olma gibi kimlikleri dolayısıyla da ötekileştirilmesi söz konusudur. Katılımcıların üzerlerinde barındırdıkları çoklu kimlikler, belirli durumlarda ayrımcılığı kademelendirmekte ve karmaşıklştırmaktadır:

“Yine böyle İBB’nin yapmış olduğu bir programda şimdi birçok sanatçı davet etmişler ve o sanatçı da orada. Arkadaşlarla biz konuşuyoruz, ben de o zaman masaldan çıkmışım masal kıyafetim var üzerimde ve masal kıyafetim Çinli ne kadar İran’dan gelse de Çin motifleriyle süslü bir kıyafet zaten renkler birbirine yakın. Öyle bir elbiseyle varım orada ve tam o esnada arkadaşla konuşuyoruz, ediyoruz falan. Ben de o zaman oyun çıkartacağım oyunun son aşamasındayız onu konuşuyoruz. Yan masadaki bey “tatlım şunu değiştirir misin” dedi bana. Ben böyle bir kaldım, duyuyor ama beni yani yan yanayız çünkü onun masası burada kokteyl masası burada bizimki de burada. Bana bardağı uzatıp “tatlım şunu değiştirir misin” dedi. Yeniler misin, değiştirir misin? Dedi. Ben önce üzerime alınmadım tabi ki. Sonra “pardon size demiştim” dedi. Ben böyle bir kaldım hani olaya o kadar açık ki pislik yapacak. Evet ve benim orada konuştuğum konuyu duyduğuna kesinlikle eminim, çünkü şundan dolayı eminim. Sinema grubundaki bir arkadaşım da var orada ve arkadaş kıpkırmızı. Sonra abi dedi o bizim arkadaş deyince, pardon dedi fark etmemiştim dedi. Abi dedi şimdi oyun çıkartacak ya dedi

ve adam güya mahcup olması gerektiği yerde, yine tepeye çıkararak “ya işte bu işlerde çoluk çocuğa kaldı” dedi.” (K5-16)

Başörtüsü ve sahne deneyiminde maruz kalınan olumsuz tutumların kaynağını yalnızca dindarlık ya da muhafazakarlık oluşturmamaktadır. Dindarlık ya da muhafazakarlık ile çağdaşlık karşıtlığında ve kutuplaşmasında, kendisini çağdaş olarak tanımlayan ve bu şekilde bir kurum kimliği ile kendini lanse eden bir kurum hocalarınca ötekileştirmenin aracı olarak başörtüsü seçilmektedir. Başörtüsü, Katılımcı-1’in anlatısında kurumun eğitim ortamlarında bir sorun teşkil etmemekte iken, kurumun kamusal alana açıldığı, görünür olduğu, kendi kimlik ve ideolojik tercihlerini icra ettiği sahne söz konusu olduğunda tehdit haline gelmektedir ve merkezinde başörtüsünün olduğu çeşitli ötekileştirme stratejileri ile “başörtülü kadın müzisyen” sahneden uzaklaştırılmaktadır. Bu noktada sahne bir kamusal alan olarak hem bireylerin hem de kurumların kendi kimlik durumlarını ve ideolojik tercihlerini sergiledikleri ve bunlar üzerinden çatışmaların yaşandığı bir alan haline gelmektedir.

“Tabi ki dönem içerisinde değişmiş ama Türkiye’ye baktığın zaman cemiyet dediğin zaman orası bilinir mesela. Bir sene boyunca çalışmalara devam ettim. Konser zamanı, bizim altmış kişilik falan bir sınıfımız vardı. Solo şarkılar seçtik yani en fazla böyle 10’a yaklaşmayacak şekilde 7 kişi falan solo şarkı söyleyecek işte. Kadına da erkeğe de eşit bir şekilde paylaştırılacak. O zamanlarda hani hoca benim sesimi de dinledi. Sonuçta herkese söyletiyor. Az bir kısım da olsa “sen söyle” diyor sen böyle bir nakaratını söylüyorsun mesela. Bir de senin sesini tanımış oluyor. Sürekli bana söyletiyordu işte sesimi çok beğeniyordu sürekli hani, o insanların karşısına çıkıp, o şarkıları bana direkt söyletiyordu. Öyle olunca konser zamanı geldi hoca dedi ki “Kimsenin solo şarkısı belli değil ama ben sana solo şarkı veriyorum. Al sen bunu, istediğin bir şarkıyı seç, ne istiyorsan onu yap tamam, sen söyleyeceksin, çok güzel sesin” falan filan. Ama ben nasıl mutluyum ama “ya diyorum işte oldu. Bak işte emeklerimin karşılığını da alıyorum.” Daha tutkuluyum falan. Daha sonrasında oranın başında A. hoca var, A. hoca da böyle hafız bir insan, dindarlığıyla daha çok bilinen bir insandır. Besteleri bilmem neleri

falan... ondan sonra A. hocanın yanına gittim hocam dedim hani konsere çıkacağız beni de hoca böyle görevlendirdi. Kapalıyım ama, bir sıkıntı olur mu sizce. Hoca dedi ki “tabi ki olmaz. Sen istediğin şekilde çık. Hani renklerini uyumlu yap böyle, hani böyle garip, cırt bir renk olmasın. Onun haricinde ben seninle gurur duyarım” dedi. Bu bizim için bir renktir bir çeşittir, çok güzel böyle şeylerin olması keşke senin gibi olsa herkes gibisinden beni baya yüreklendirdi. Ben daha da mutluyum, öyle arkadaşlarımla paylaşıyorum falan. Daha sonrasında, bir hafta sonra ben çağırıldım bir gün. Sınıfta böyle herkes bir şaşkın böyle ne oluyor falan diye. Ben gittim orada birisi daha vardı işte B. diye bir hoca, orada baya yaşlı birisi işte dedi ki “Sen” dedi bir yandan A. hoca da var ortamda ikisi birlikte beni odaya çağırdılar. “İşte dediler ki sen konsere kapalı çıkacakmışsın falan, kapalı falan çıkamazsın. Biz sana öyle bir şey söylemedik. Sen uydurmuşsun hani konsere çıkmak istiyorsan başını açıp çıkacaksın” filan filandı. Ben şok oldum “nasıl yani, ama siz böyle demediniz” diyorum. “Bana istediğin gibi çıkabilirsin demiştiniz.” “Yok, biz öyle söylemedik sen hani başını açarsın bir şey yaparsın arkana bilmem bir şeyler, geleneksel bağlarsın o saç görünür.” O saç görünecek. Yani maksat o. Ama ben o kadar üzüldüm o kadar üzüldüm ve on sekiz yaşındayım. Muhteşem hayallerim var ve böyle etrafımda kimse müzikle uğraşmıyor ve ben ilk olmuşum. Daha da heyecanı oluyor insan da ama bu şekilde devam etti süreç. Ben böyle sınıfa gittim. Çaktırmamaya çalışıyorum ama başladım ağlamaya, yani çok üzüldüm. Sonra işte sınıftakiler sordular hoca sordu n’oluyor falan diye. Bu sefer işte n’oluyor işte “hocam olur mu öyle şey.” Biz arkadaşımızın arkasındayız bu nasıl bir kutuplaşmadır. Böyle bir şey olamaz” gibisinden konuştular. Daha sonrasında neyse o gün geçti falan işte. Baya bir kişi destekçim oldu yani, hatta şey dedi birisi hiç unutmam, bana şey demişlerdi hocalar “Ahengi bozuyorsun, bir tek sen farklısın”. Oysaki herkesin saç rengi de farklı. “Madem ahengi bozuyormuş o zaman arkadaşlar hepimiz kapalı çıkıyoruz” falan. Böyle güzel şeyler de oldu. Daha sonrasında ertesi hafta oldu falan. Ama böyle çalkalanıyor herkes bana mesaj atıyor, işte, “öyle miydi, aa n’olmuş böyle,” falan; daha

sonrasında hani böyle bir kısım döndü, “Aa bize böyle söylenmedi” falan diye. Bir yandan hocalar onları dolduruyor. ‘Birileri diyor ki biz öyle bir şey söylemedik o kendisi uyduruyor falan, herkes ağız birliği ediyor.’” (K1-10)

Benzer bir şekilde, Katılımcı-3’ün hikayesinde katılımcı, kendisine yönelik tepkilerin ağırlıklı olarak seküler cenahtan geldiğini, muhafazakarlarla doğrudan bir karşılaşması olmadığını ifade etmektedir.

“Benim sıkıntım genelde muhafazakarlarla ilgili olmadı. Genelde daha seküler kesimin beni sahnede istememesiyle ilgili oldu. Mesela bir kere TRT’ye çıkamadım. Oraya kadar gidip... Son anda iptal ettiler.” (K3-24)

Bunun tersi şekilde, katılımcıların muhafazakârlar tarafından da maruz kaldığı ayrımcılıklara rastlanmaktadır. Başını örtmemeyi tercih eden Katılımcı-4 için dindarlığın bir zorunluluğu ve görünümü olarak başörtüsünün toplum tarafından kabul görüyor olması, kimlik ve temsiliyet bağlamında katılımcının iç çatışmalara neden olmuştur. Kendini dindar olarak tanımlamasına karşın, müzik ile kurduğu ilişkinin başörtülü kadın stereotipine ters düşmesi katılımcının başörtüsü kullanımından vaz geçmesine ancak bu noktada da dindar olarak görünmediği, başka bireylerce bu şekilde tanımlanmadığı ya da anlaşılmadığı düşüncelerine neden olmuştur. Dolayısıyla müzik, sahne deneyimleri katılımcıların hem din anlayışlarını hem de başörtülü olma, dindarlık ve Müslüman olma gibi sosyal kimliklerinin kurulumunda ve tercih edilmesinde bir önemli ve etkin bir değişken haline gelmektedir.

“2012 diyelim. O sırada ben çıktım ve başörtülü o şarkıyı söyledim ya aslında eleştiri alma ihtimalim değil bütün, biliyordum. Şu sıralar yine daha fazla 2012’de hiç yoktu, bu kadar Instagramlar bilmem neler. İranlıları falan şimdi ben görüyorum ama hiçbirini ben hatırlamıyorum 2012’de. O yüzden hani ben böyle biraz çekincelerim olarak çıktım ve Facebook’ta paylaşmışım. Oradan gelen yorumlar zaten baya beni şey yaptı. Ama şu değil yani Allah ya müzik ya sen galiba, al bunu falan değil diye ama Allah’ım ben bu şeyi temsil etmek istemiyorum. Ama yine ediyordum işte. Buna da sevindim yani dindar kisvesi

altında görmeniz çok mutlu etti. Sonuçta orda Instagramda giyimim kuşamım bellidir, kah mini etekle kah bilmem bir şeyle derler ona ama yine de onlara takılmayıp, çağırmanız çok hoşuma gitti. Allah razı olsun.” (K4-16)

Her iki camianın da farklı şekillerde ayrımcılığa uğrayan Katılımcı-7’nin hikayesi ise dönemin medyasına dahi taşınmış, sonraki sanat icrasında ve bu alanda atacağı adımlarda belirleyici bir etmen olmuştur.

“Bir de işte benim başıma gelen o Tuhaf Şov vakası, 2008’deki Hürriyet Gazetesine manşet olmamız vakası var işte. Ben ilk sahneye çıktıktan sonra, o sene işte bir şey denk geldi folklor kulübü ile sahneye çıktığımda, Hürriyet Gazetesi bir haber yapacakmış işte Meksikalılar gelmiş, Meksikalılar Boğaziçi’deki gösterilere katıldı diye çok jeneriklik bir haber yapacakken işte Büfk’ün bu Kürtler sahnede translar dönüyor, eylemler var, başörtülü bir kız var falan filan meselesi acayip ağızlarını sulandırmış. Sonra da onunla ilgili bir haber yaptılar ve manşete çıktım o sene. Baya kendi kendimi bakkal rafında görüşümü hiç unutmuyorum yani.” (K7-06)

“Bir tane adam şey yazmıştı: Bir film vardı işte genel evde çalışan bir kadın, pardon rahibe bir kadın genelevde çalışmaya başlıyor kapıya açanlara karşılık veriyor böyle bir sahneyi aklıma getiriyor gibi, yani baya orospu demiş açıktan. Ona falan çok üzüldüğümü hatırlıyorum, niye insanlar bu kadar kötü şeyler söylüyor diye. Çünkü hiçbir yaptığımı düşünmüyordum ve ahlakla, kendi namusumu korumakla bir ilişkisi yoktu ama sonuçta gerçekten bir şey yapmıyordum hani görünür anlamda, sahnede olmanı kendisinin hiçbir karşılığı yoktu bu tarz konularda diye ona çok üzüldüğümü hatırlıyorum. Bir de şey olmuştu, daha ilerleyen zamanlarda yakın zamanda olup benim sinirlendiğim şeylerden bir tanesi, A. diye müzisyen bir kadın var o beni tanıyor, benim kafe dinletilerimden birinin duyurusunu paylaştı kendi sayfasından, altına bir tanesi bu süslümanlar görselleri dolaşmaya başlamıştı makyajlı Müslümanlar başörtülüler falan, öyle bir post yapmış süslümanlar diye. Bir zaten benim makyaj yapmayı bile

sevmem ki sana ne makyaj yapan kadınlardan ama birincisi A. da Müslüman bir kadın ve şarkı söylüyor ve sahneye çıkıyor ama başörtüsüz, başörtülü ve gitar çalan bir kadını paylaştığında o kadına rağmen bunu söylüyor. Ben A. 'ya da üzülmiştüm o postta. Bana bu lafı sokuyorsun A. o zaman ne oluyor, süslümanlar ahlakları bozuldu falansa o zaman A. ne?" (K7-19)

Her ne kadar tekil örnekler olarak görmek mümkün olsa da Katılımcı-1'in ifadelerinde ön plana çıkan toplumsal cinsiyet perspektifinden eşitsizliklerin giderildiği, farklı kimliklerin ve yaşama biçimlerini tercih eden bireylerin bir arada bulunabildiği, eğitim ve sahne performanslarında yer alabildiği ortamlara da rastlanmaktadır.

"Benim hocam kadın şan hocasıydı ama orada gitardı, uddu vs. idi Türk Müziği de vardı Batı Müziği de vardı kim geliyorsa gerçekten hani biri cinsiyet ayrımı yok. O sınıf gerçekten çok enteresan bir sınıftı. Çarşafslısı da vardı, eşcinseli de vardı, yaşlısı da vardı genci de vardı. Çok karma bir sınıftı ve güzel bir sınıftık yani. Öyle hani çok vaktimiz olmuyordu ama hani genel itibariyle eşitlik vardı. Daha sonra TRT'ye girdim TRT'de de hiçbir sınıktı yaşamadım ve bence bu çok büyük bir adım. TRT gibi bir kurumda ve şu anda ikinci üçüncü senem olacak, ilk girdiğim sene tek olarak çıktım. Şu anda mesela kapalı var. Şu an mesela o şekilde de devam ediyoruz ve hani kapalılar da girebiliyor. Ben şu şekilde de düşünmüyorum hani kapalıdır açıktır, bunların ayrımını yapan bir insan da değilim bana göre o sadece bir yaşama şekli de diyebiliriz, inancın da tabii ki büyük bir katkısı var ama ben insanları bu şekilde ayırmaya yatkın bir insan değilim tam tersi çok da karşıyım bana göre herkes eşit. Kadını, erkeği vs." (K1-12)

Sahne üzerinde ayrımcılığa uğrayan ya da önyargılarla mücadele eden kadınlar, var olan durumda bir dayanışma ihtiyacı hissetmekte ve birbirleriyle tanışıklık kurmaktadır. Netice itibariyle bu durum bu kadınların "sahnedeki yabancılar" olarak bir tür azınlık grubu oluşturmalarına neden olmuştur.

“Birbirlerini buluyorlar. Mesela böyle biri varsa bana ulaşıyor. Mutlaka beni Facebook’tan ekliyor, bir şey yapıyor. Bir şekilde onu tanımamı sağlıyor. Bir de Türk Müziği de öyle. Hepimiz birbirimizi tanıyoruz. O yüzden öyle.” (K3-26)

3.2.5.2. Cinsiyet Açısından Karma Ortamda İcra

Çalışma kapsamında görüşülen katılımcıların sahne tecrübelerinde etkili olan bir diğer etmen ise cinsiyet açısından karma ortamlarda icra yapma ya da yapmama tercihleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcı-2 karma ortamda sanat icrasında kendisini sınırlandıran geleneksel din ve dindarlık yorumlarının geçerliğini ve haklılığını kendisini net bir şekilde Müslüman kimliği ile tanımlaması dolayısıyla araştırma gereği duymuştur. Bu araştırmanın motivasyonunu ise müzik ile kurduğu ilişkiden değil aksine kendi dini inancının gereği ve bir sorumluluk olarak okuyup öğrenmek ve yanlıştan kaçınmak güdüsünden almaktadır. Dolayısıyla karma ortamda sanat icrasında bulunmayı tercih eden Müslüman kadınlar, toplum içerisinde kabul gören geleneksel din anlayışının kendilerini sınırlandıran ve baskılayan sonuç ve etkileri yine kendi dini inanç ve motivasyonları ile geleneksel anlayışın dışarıda bıraktığı farklı dini yorum ve fetvalar ile karşı çıkmaktadır.

“Bu arada dindar olmaya çalışan bir insanım demiştim ama bu konuda şöyle de bir insan değildim ya ben şarkı söylemeyi çok seviyorum napayım söyleyeceğim gibi değildi benim için ne olursa olsun yaratıcının ölçülerini anlamak daha önemliydi. Devamlı sohbet takip ettiğim vaizeler vardı bu arada onlarla iyi bir ilişkim vardı ve bu konuyu çok araştırıyordum aslında bunun baya baya farklı görüşlere açık ve farklı görüşlerin tartışıldığı bir mecra olduğunu gördüm ve böyle bir ifade geçmiyor haramdır diye bir ifade geçmiyor. Hani dedim dur bakalım buradan bir şey bulabiliriz. Tabi şunu itiraf edeyim; hep bir açık bulma amacıyla bir şeyler öğrenmeye çalıştığımı söyleyebilirim ama mesela en son diyanetten bir vaizeden hani mesela çocuk şarkısı söylüyorsun çocuklara sonra içeri başka bir hoca girdi şarkıyı bölmene gerek yok devam edebilirsin ‘it’s okay’ fetvası aldıktan

sonra önce (cinsiyet açısından karma olan ve karma seyirciye icra yapan bir) koroya katıldım çünkü alışık olmadığım bir şey olduğu için bu yolda kişiliğime zarar verecek beni kendime kötü hissettirecek bir şey yapmak istemedim ya da ruh halimi bozacak. Çünkü biliyordum ki eğer çelişecek bir şey yaparsam bu beni daha kötü etkileyecek o yüzden hep kendimi korumaya çalıştım. (...) Başörtülüysen ve müzik yapıyorsa taviz vermiştir dininden, dolayısıyla mesela namazlarına dikkat eden dikkat etmeye çalışan ve gerçekten önemseyen bir insanın ve onun felsefesine vesaire beş vakit durmaya ve onun düzenine, ben kaçırdığım zaman çok huysuzlaşıyorum ve dengem alt üst oluyor, kimse aynı zamanda namaz kılan ve, çıkıp orada bir dakika ben namaz kılıyorum dediğimde başörtülü arkadaşlarımın şaşkın bakışlarına maruz kalıyordum. Bu noktada böyle bir şey gelişmiş başörtülüysen ve müzikle ilgileniyorsan sen taviz vermişsindir şeklinde. Bunun da işte dediğim gibi müzik yapan kadınların belki araştırma yapmayıp kendi kafalarında böyle bir algı oluşturdıkları için olmuş olabileceğini düşünüyorum. Bu da çok ilginç bir şeydir yani.” (K2-12)

Ancak zaman içerisinde Katılımcı-2’nin karma ortamda icraya dair bakışı değişmiştir. Katılımcı kendilerini dindar ya da Müslüman olarak tanımlamakta olan kadınların sanat ve sahne deneyimlerinde, karma ortam ya da kadın kadına ortam özelinde ölçü ve sınırlarının belirlenmesinde bireysel deneyimlerin öne çıktığını belirtmektedir ve bu noktada belirleyici olması gerekenin de toplumsal dini yorumların yerine bireysel deneyimler olması gerektiğini savunmaktadır. Fenomenolojik olarak hem müziğe hem de dine yüklenen anlamlar ve bunlar arasında kurulan ilişki, kadınların sahne deneyimlerinde belirleyici bir değişken olarak ön plana çıkmaktadır. Bu noktada da kadın kadına sahne ve sanat deneyimi kendilik arayışı ve sonucunda dine ve müziğe dair anlam atıflarında önemli bir deneyim alanı olarak görülmektedir.

“Üniversite 1. Sınıfta müzik yaptığımız arkadaşşıma, gel dedim senle bir kadın müzik grubu kuralım ve kına gecesine nasıl sadece kadınlar geliyor yani aslında var böyle işler mesela günlere sadece kadınlar gidiyor. Arkadaşıma bana yazdığı şey de ‘kim gelecek kızım?’ Tarzı bir şeydi. (...) Şu şekilde olmasını istemiyordum

komşular bize geldiğinde ne olursa olsun çaldığım şey memnun oluyorlardı. Kadın ortamlarında maalesef beklenti düşük tutulabiliyor. Ben dedim ki hayır ben çıksam sevilirim biliyorum ama ne olursa olsun o müzik iyi olsun diye. (...) İki buçuk yıl önce üniversitede gerçekten müzik tutkusuna, disiplinine sahip ve yeteneğine sahip iki kızla tanıştım. Ve dedim ki dur bakalım acaba bir şey yapabilir miyiz? Aslında Akşam Grubunu ve kendi kitlemizi oluşturma olayı buraya dayanıyor. Küçüklüğümden beri nasıl yapabilirim diye düşündüğüm şey. Şu an demek istediğim şu an müziği karma ortamlarda yapıyorum fakat her müziği yapmıyorum ara ara çok değişebiliyor bu arada ya dedim ben bu şarkıyı geçen yıl karma seyirciye söylemezdim sonra dedim hayır bunu söylemeyeceğim yani tutamıyorsun o yüzden (yalnızca kadınlara icra yapan) 'Akşam' gibi bir ortamın olmasının sadece beni değil birçok kadını çok rahatlattığını gördüm.” (K2-14)

Farklı katılımcılar tarafından da kadın kadına sanat icrasının ve seyircisinin, farklı anlam ve kendine özgü duysal ve duygusal tatmin alanları oluşturmalarının önemi vurgulanmaktadır. Kadın seyircinin sahnedeki kadın ile kurduğu özdeşim ve özdeşimin kurduğu duysal ve duygusal tatmin alanlarının seyirci üzerindeki katılımcının tabiri ile “sağaltıma” ve iyileşmeye, iyi hissetmeye hizmet eden olumlu etkileri ifade edilmektedir.

“Özellikle Clarissa Estes'te. Vahşi kadın hikayesi anlatırken coşan kadınlar... Hakikaten anlıyorsun. Orada enerji boşalıyor. Sen onun bütün uzuvlarını hissediyorsun. Dansta da öyle. Bir müddet sonra içindeki asıl karakter ortaya çıkıyor. Mesela halayda tek form var. Ama yine hızlanabiliyorsun vs. ama lirik dansta öyle bir şey değil. Onda bir müddet sonra içindeki müzikle dans ediyorsun. İçindeki müzik vahşiyse vahşi dans ediyorsun ve hikâye senin vahşileşebilmene de naifleşebilmene de imkan tanıyor. O yüzden aslında sağaltım. Ben dini anlamda da temiz zemin olduğunu düşünüyorum. Her şeyi yapıyorsun, kimse hiçbir şey anlamıyor.” (K6-25)

Kendini feminist olarak tanımlayan Katılımcı-7, kadınlara açık sahnelerin ve sadece kadınlara açık sanat ortamlarının kadınların güçlenmesinde önemli bir zemin olduğunu

ifade etmekte, ancak bunun bir aracı olduğu, karma ortamlarda icra için kadınları hazırladığı durumda olumlu olduğunu belirtmektedir.

“Yani şey, ben hem karma seyirciye hem de kadınlara açık sahnelerde çıktım. Ve sadece kadınlara açık sahne meselesi ilk defa hayatıma feministlerle birlikte girdi hatta, tam tersi daha muhafazakâr grupların sadece kadınlara açık konserlerini falan da duyuyordum. Benim arkadaşlarım öyle konserler veriyordu, onlara kıl oluyordum. Çünkü birlikte kampüste takılıyorduk ama birlikte takıldığımız insanlar bizim konserlerimize gelemiyordu, gelemeyecekti orada çalsaydım, orada çalmayı kabul etseydim, o yüzden reddetmiştim çalmayı. Bir yandan da bunu bir feminist bilinç yükseltme anı olarak yaşamak da çok sahiplendiğim bir fikir oldu. Bir yandan sadece kadınlarla çalarken de çok eğlendiğimiz konserler olduğunu hatırlıyorum. Ve şey falan da yapıyorduk, kanto yapıyorduk mesela, kantoyu tam kanto kostümü ile falan yapıyordu mesela dansçılar ve istemiyorlardı bunu erkeklerin önünde yapmayı. Ama kadın kadınayken yapılabilirdi ve hep beraber eğleniyorduk. Ve kadınların reaksiyonları daha güçlü oluyordu. Biz bir kere çalmayı orada öğreniyorduk, bizimle öyle bir olayımız vardı. Bizim gösteriler nisan sonu, mayıs başı gibi çıkar, 8 Mart’ta da kadın konseri olur ve şöyle denir: Kadınlar 8 Mart konserine çıkacak, zorunda, çünkü Mayıs’taki konser için erkeklerden bir kere daha fazla sahne almış olmaları onların güçlenmelerini sağlıyor. Yani erkeklerde bir özgüven varsa artı olarak, kadınlar da o özgüveni 8 Mart konseri sayesinde sağlıyor. O yüzden böyle bir konsere ihtiyaç var diyerek konuluyordu ve bana çok katkısı oldu. Ses sistemi kurmayı orada öğrendim, kendi kendime soloları falan hep orada çaldım. Çünkü ne bileyim öbür tarafta dört tane gitarist var kalabalık grupta, dört sahnenin bir tanesine çıkıyorum falan, ama orada bütün sahne benim çünkü ben varım sadece kişi sayısı da az olduğu için. Düzenlemeleri yapmaya çalışmak, her şeyi orada denedim ben ve o tecrübeyi asla azımsayamam ve çok değerli. Ama sürecin sonunun hep karma ortama güçlü çıkmak olduğunu düşünüyorum.” (K7-17)

Politik tercihler ve bakış açıları sahne ve performans alanlarını şekillendirmektedir. Katılımcı-1 ise bu duruma dini bir dayanak bulmak ya da dini bir argüman ile bu durumu açıklamak yerine, toplumsal cinsiyet perspektifi ile karma ve kadın kadına ortam arasında bir ayrım yapmadığını ifade etmektedir.

“Açıkçası ben insanlara biraz daha eşitlikçi baktığım için kadının erkeğin birlikte olması ya da birlikte olmaması benim için çok önemli bir şey değil. (...) Bana göre olmaması gereken bir ayrımdı tabi genel kültürel açıdan düşününce sadece kadınların gittiği bir yer hem toplum olarak hem kadınlarda daha güven sağlayan bir ortam. Ama bence böyle bir ayrım yapılmamalı yani kadınlar da olsun erkekler de olsun.” (K1-16)

Katılımcı-4 de kendi bireysel sahne deneyimlerinden hareketle, karma ortam ve kadın kadına ortamda icra yapmanın dinleyici kitlesi için her ne kadar kendilerine has ayrı özellikleri olsa da icra ortamlarında sanatçı için cinsiyet açısından bir ayrım yapılmaması gerektiğini savunmaktadır.

“Benim yaptığım müzik tarzında hani erkek olduğunda ya da kadın olduğunda hiç daha farklı okumuyorum ben ama şeye bakıyorum dinleyicileri düşünüyorum onlar kendi cinsinden olanların yanında çok daha rahatlar, daha huzurlu hiss ediyorlar. Daha huzurlu hiss ediyorlar çünkü hani sevenlerimiz belli bir kitle oluyor ve onlar bazen hem karışık ortam, düşündüm şimdi de hem karışık ortama gelen hem de hanımlarla davet ettiğim yere gelen birkaç kişi canlandı zihnimde eşlik etmeleri artıyor. Mesela işte kendileri oluyor orada biraz kasıyorlar ama bende öyle bir şey yok. Hem ben kesinlikle bunun bir ayrımı olması gerektiğine inanmıyorum musikide.” (K4-18)

Katılımcı-5 ise karma ortamda icra ve eğitimin duygusal yakınlaşmalara sebebiyet vermesi dolayısıyla kontrolünün zor olduğunu belirtmektedir ve son noktada karma ortamda icra yapmaktan vazgeçmiştir. Özellikle prova ortamlarında kadın ve erkeklerin yakınlaşmasından ve bu ortama vesile olmaktan rahatsız olduğunu, bu yüzden açtığı sahneyi devam ettirmediğini ifade etmektedir. Kısacası Katılımcı-5’in karma ortamda icra

tercihi konusunda ahlak ve kadın-erkek ilişkilerinde uygun gördüğü ölçüler konusundaki tutumu belirlemiştir.

“Harbiye’de yaptığım kurslar karma oldu ve sahne şimdi dediğim gibi siz rahat kılan bir yer ve çok açık bir şekilde... Mesela oyun veriyorsunuz ya da konu veriyorsunuz kursiyerlere oynuyorlar. Yani bir sarılma bir öpüşme sahnesinde çok rahat yapabiliyorlar, kız ve erkek yapıyorlar birbirlerine orada tanıdıkları için artık bir iletişim söz konusu ve bir zaman sonra artık sevgililer türemeye başladı. Ben açıkçası bundan biraz çekindim, evet iyi bir şey yapıyorsun çıkış noktanı hatırla lütfen diyerek karma ortamı bıraktım.” (K5-05)

3.2.6. Kamusal Alanda Görünürlük, Beden ve Sahne

Katılımcıların önceki bölümlerdeki anlatılarında sahneye attettikleri anlamın da bir devamı olarak, sahne üzerinde görünür olma, sahnede bulunma kendini ifade etme ihtiyacının bir motivasyonu olarak tanımlanmaktadır. Edebiyat gibi farklı sanatsal uğraşlar da kendini ifade etmenin bir yöntemi olsa da görünür olmanın ve sahne üzerinden insanlara sanatsal icra ile hitap etme kendini ifade etmenin daha etkin bir yolu olarak öne çıkmaktadır.

“Yani insanların gözü önünde olmak. İnsanlara bir şey sunmak beni içsel olarak çok motive eden bir şey. Bu konuda insanlar açısından tepki aldığımı söyleyebilirim. Yani ne gerek var o kadar insanın önüne çıkacaksın, kendi kendine yap, daha küçük yerlerde yap, ailenin içinde yap, duşta şarkı söyle falan; yani bunlarla çok karşılaştım. Ama yani ben içsel olarak insanlara hitap edebilmeyi, insanlara bir şey sunabilmeyi ve karşımdaki insanın da bunu anlayabilmesini çok önemsiyorum.” (K1-17)

Benzer bir şekilde Katılımcı-7, bedenin görünür olmasının hem sanatı icra eden kişi açısından hem de kendine yönelen tepkiler açısından önemli bir belirleyen olduğunu ifade

etmekte, sahne sanatlarının bu anlamda kadınların sanat icrası açısından daha zorlu bir süreç olduğunu belirtmektedir:

“Reçel Blog’a sahne sanatlarında dindar kadınlar için bir etkinlik koymuştuk. Oraya sinemacı bir kız gelmişti. Kız şeyden bahsetmişti, ben senelerce sinema yaptım fotoğraf çizim derslerinde işte nü resim çizdik hiçbir şey olmadı, ailemle o fotoğraflara baktık birlikte karakalemleri inceledik hiç kimse bir şey söylemedi ama ne zaman bir sergide o fotoğrafın yanında durmam gibi bir mevzu oldu o zaman ailem karşı çıkmıştı demişti. Yani görünürlüğü çok büyük bir karşılığı var. O benim hep aklımda tınıyor gerçekten. Yani işte edebiyat çevrelerinde görece, bunların hepsinin zorluklarının olduğunu biliyorum işte bir tane daha edebiyat dergilerinde var olmaya çalışan bir kadın arkadaşım vardı böyle ya da sinemanın kendisinde de erkeklere rağmen olmak gibi ama bu kamu tepkisini farklı yaşamaya neden oluyor sanırım. Yani hem ailenin tepkisini hem de dışarıdaki insanların tepkisini biraz farklılaştırıyor yoksa çok benzer yollardan, çok erkek dominant bir yerlerden bir yerlere gelmeye çalışıyorsun ama kamusal tepkiye bakıldığında gerçekten görünür olmak yaptığın sanatta fark ediyor bence. Ama sahne üzerinde görünür olduğunda hele başörtülü o şeye daha fazla maruz kalıyor, ne yaparsa yapsın o şeyi yapamayacağı söyleniyor.” (K7-20)

Katılımcı-2’nin anlatısında ise çocukluk çağı deneyimlerinde kamusal alanla kurulan ilişkinin kalitesi, özgüvenli olarak deneyimlenmesi ile anlam kazanan bir sahne söz konusu. Bu şekilde anlam kazanan, ya da böylesi bir ilişki ile kurulan sahne üzerinde beden imgesinin rahatlığını ve beden konforunu da beraberinde getirmektedir.

“Birince sınıfta okuma bayramında çıktım ilk kez sahneye, solom vardı. İlkokul yıllarından itibaren devamlı okulda düzenlenen bütün programlarda solo performansım oldu. İnsanlar bana gelip şunu sorarlardı: ‘Sahne bu kadar rahat mısın? Yoksa rahat taklidi mi yapıyorsun? Diye ya da şöyle düşünürlerd. Sahne bu kadar rahat olan bir insan normal günlük hayatta çok daha rahattır. Ben tam tersiydim. Sınıfta mesela önde duran çöp kutusuna dersin ortasında gidip çöp

atmak benim için gerginlik verici ya da zorlayıcı bir şey olurken sahnede takla atabilecek rahatlıkta bir insandım. Sahne benim evim gibiydi küçüklüğümde beri o kadar rahat olduğum ve çok konforlu hissettiğim bir yer.” (K2-10)

Katılımcı-6'nın ifadelerinde ise başörtülü ya da dindar kadın söylemi tarafından baskılanan benliğin ve sözün, bedensel görünürlük ile görünür kılınma çabası ve motivasyonu öne çıkmaktadır. Dolayısıyla baskılanan benliğin ortaya konması ile kamusal alana hitap etme amaç olurken bunun yolu sahne üzerinde beden ile var olmadan geçmektedir.

“Bir kere Müslüman kadına şu çok iyi geldi oraya çıkıp kendini ifade etmek çok iyi geldi. Çünkü oturduğumuzda zaten çok konuşuyoruz ama kimsenin dinlemediğini görmek her zaman konuşmayı daha da uzatıyor. Ama oraya çıktığınız zaman bir kere varlığınıza haberdar ediyorsunuz karşıyı ve şu çok önemli yani ben mesela derslerde ilk kurduğum cümlelerden biridir: Arkadaşlar sahne benim sözümü söylediğim yer ve o kadar çok sözüm var ki dinleyebilecek adam gelsin buyursun çünkü çok fazla konuşasım var.” (K6-25)

Başörtüsü ile sahne üzerinde görünüm ve beden kullanımları, ilgili sanat dalları ile kurulan uyumu ve yüklenen anlamları belirlemektedir. Buna göre tesettür anlayışına göre bedenin daha az hareketine yönelik öz-kontrolleri, sesin farklılaşan kullanımlarına göre uyum arayışı katılımcıların icra alanlarını ve sanat dalı seçimlerini etkilemektedir. Katılımcı-2 opera ve Geleneksel Sanat Müziği arasında bir karşılaştırma yaparak bu durumu kendi din ve tesettür anlayışı ile uyumu üzerinden açıklamaktadır. Katılımcı-2'nin bu yorumundan ve Geleneksel Sanat Müziği icrası ile meşgul olan Katılımcı-1'in farklılaşan yorumundan hareketle, icra edilen sanat ve özelde müzik dallarına yüklenen anlam atıflarının, bu anlam atıfları ile dini inanç arasında ve özellikle tesettür ya da başörtüsü ile kurulan ilişkilerin şekillenmesinde bireysel deneyimlerin ve görüşlerin etken olduğu görülmektedir. Dolayısıyla katılımcıların benzeşen din ve dindarlık anlayışları olduğu ve bu anlayışlar ile motive bir şekilde müzik icrası ile ilgilendikleri söylenebilmekle birlikte, müziğe

yüklenen anlamların dayanağı olan din anlayışlarında bireysel farklılıkların olduğu da görülmektedir.

“Ben de mesela şöyle düşünüyorum. Abi operada zaten ağzın, yüzün bir çeşit oluyor. Söylediğin şeyler anlaşılmıyor ama sanat müziği bana bütün çevrem şey dedi ya sanat müziği yapsaydın. Ya bana göre var ya opera daha tesettüre uygun bir şey. Çünkü neden hani pozisyonun duruyor şekilde söylüyorsun bitiyor. Bir de kişisel sesin çok duyulmuyor. Böyle bir şey de var. Zaten kafa sesinden yaptığın bir şey, diğerinde direkt senin sesin ve içerisinde geçen ateşli dudaklar gözler bakışlar onu o hareketleri yapmadan ben söylemek istemem. Hani o yüzden ben var ya gerçekten operayı daha böyle daha rahat hani daha uygundur herhalde diye. Öyle yani. Kendi adıma da canım opera ya.” (K2-27)

Sahne görünür olmak, katılımcıların gündelik hayatlarında ve hayatlarındaki insanların seçiminde dahi belirleyici hale gelebilmektedir. Öyle ki, bu durum eş adaylarının seçimi gibi durumları da etkilemektedir.

“Araya bir şey girince; adam kâğıttan okuyor onu, ne olurdu çok daha fazla ya daha az tehlikeli bulunurdum. Çünkü gerçekten tehlikeli bulunduğumu hissediyorum bazı çevreler tarafından. Eş adayları çok tehlikeli buluyor mesela. Ya korkuyorlar. Bu kızın ne yapacağı belli olmaz diye. Halbuki oturup konuşsa ben anlatacağım bak ben bu yüzden yapıyorum diye. O yüzden çok daha desteklenirdim diye düşünüyorum muhtemelen ailem tarafından da sosyal çevrem tarafından da.” (K2-16)

Beden olarak görünür olmanın ve sahne üzerinde sanatsal icranın kamusallaşması maruz kalınan eleştirileri yanında bazı sorunları da beraberinde getirmektedir. Bu zorluklardan biri olarak bedenin görünürlüğünün icranın önüne geçmesinden söz edilebilmektedir.

“Kadın olduğum için tabi ki daha çekici oluyorum. Sonuçta tüm vücut olarak çıkıyorsun bir şekilde görünüyorsun yani bununla alakalı olumlu dönüşler aldım ama bunlar bana çok olumlu gibi gelmiyor. Bana mı bakıyorsunuz müziğime mi bakıyorsunuz? O zaman da diyorlar ki neden çıktın sahneye, kendini göstermek

istemiyor musun? Yani o kendini göstermek vücutsal olarak bir parçası ama hani en önemli parçası ya da önemsenmesi gereken bir parçası değil. Bence hepsi bir bütün, ben oraya çıkıyorum ve bir bütün halinde çıkıyorum ama daha çok sesim ön planda olsun ki ben oraya şarkı söylemeye çıkıyorum zaten. O duyguyu hissettirmek için çıkıyorum. Benim bir yerlerime baksınlar diye çıkmıyorum.”(K1-19)

Beden ile sahne üzerinde görünür olmanın bir başka zorluğu olarak, Katılımcı-5 zaman içerisinde bedeniyle sahnedeki var oluşu ve buradaki erkek seyirci oranıyla ilgili rahatsızlığının arttığını, bu yüzden de sahne almayı bıraktığını ifade etmektedir.

“Zaten artık sahne de almıyorum prensip olarak çünkü seyirciler bayanla başladı, ama erkek oranı çoğalmaya başladı ve sahne beni çok rahatlatan bir yer yani. İnanılmaz rahat kılan bir yer. Öyle olunca şimdi çok fazla erkeğin var olması beni rahatsız etti. Çünkü sadece tek bir şeyle ilgilenmiyorsunuz, orada bütün bedeninizle varsınız ve ruhumuzu da katmamız gerekiyor. Sadece bedeniniz olduğunda da yetmiyor orada ruhumuzda katmamız gerekiyor ve bir kadının ruhu ile bedeninin sahnede var olması demek o sahneyi ele geçirmek demek. Karşı taraftan bazen hoş karşılanmamak demek. Hoş karşılanmamak hiç olmadı şimdiye kadar çok şükür en azından sahnedeysen, bu ne bu ne lan olayı falan hiç yaşamadım.” (K5-04)

Katılımcı-4 için ise görünür olmak arzu edilen bir şey iken, bedensel olarak var olmanın, kadın olmanın, estetik anlayışların şekillendirdiği bir sahne imgesi söz konusudur ve bu imge katılımcının müzik icrasını motive eden bir değişken olmaktadır.

“Mesela duruyorum ayna karşısında ama annemin olduğu zamanda da yapmışlığım var. Söylüyorum. Bunun provasını ediyorum çünkü ölmenden önce bir gün bunu yapmak istiyorum ben ve her an yapabilirim hazır olmak lazım. Ve dediğiniz orada çok güzel ortaya çıkıyor ama aynaya bakıyorum böyle saçlarımı şey gibi, tıpkı çocuklar yapar ya eskiden fırçaları alırlar ellerine. Ben de öyle işte aynanın karşısına boy aynasının karşısına geçiyorum. İşte kendimi bir kıyafetle

hayal ediyorum ve o arada gerçekten tam olarak bir kadın olarak hayal ediyorum kendimi aslında sesten ziyade hani şurada bu nameyi yapsam mı değil; orada böyle ne hareketler yaparım, nasıl geçişler yaparım ellerimle işte yüzümle filan diye. Dolayısıyla bence önemli ya görsel çok önemli ben bir de öyle bir şeyim kesinlikle var benle çalışan insanlar ufak da iş yapsak büyük de çok çekmiştir benden.” (K4-15)

Sahne üzerinde görünürlük ve kadınların bedenleriyle kurduğu ilişki konusundaki kolaylaştırıcı etkisi ise Katılımcı-2'nin ifade ettiği üzere, sahne üzerinde icra yapan kadınların beden farklılıklarının sahne üzerinde icra yapmayan diğer kadınlardan, özelde de dindar kadınlardan ayrışmasına neden olmaktadır:

“Şöyle bir şey fark ettim Müslüman kadınların bedenleriyle kurdukları ilişkinin zayıf olduğunu. Ben şimdi aynı zamanda anlatıcılıkla ilgilendiğim için ve hani bedenle çalıştığım için gerçekten yani o kolumu şöyle götürdüğümde neler değişiyor orada, dengeyi bulmak, işte gök ve yerle kurduğun bağ, bunları çok önemsiyorum. O yüzden hep bunun üzerine çalışmış da bir insanımdır. Dolayısıyla beni hiç rahatsız etmiyor. Çünkü içim çok rahat ben bu şekilde bulunabilirim şeklinde düşünüyorum. Hani bu şey değil tabi yine cinselliğe atıf yapacak bir beden hareketi ne bileyim, çünkü hani bir yandan şunu biliyorum nasıl yürüdüğün dışarıda önemli o zaman sahnede nasıl durduğun önemli. Ama sen buna dikkate ettiğin sürece istediğin şeyi yapabilirsin. Yani hareket etmemek manasına gelmiyor bu, hareketin içeriğiyle alakalı bir şey diye düşünüyorum. O yüzden benim içim çok rahat. Ama dediğim gibi hani benim gözlemim diğer kadınlar bu konuda biraz sıkıntı çekiyorlar.” (K2-17)

Bunun bir örneği Katılımcı-6'nın anlatılarında gözlemlenmektedir. Katılımcı-6 kendi bireysel hazlarının tatmini olarak dansa duyduğu ilgi ve anlam ile masal anlatıcılığı arasında bir özdeşim kurmaya çalışıyor. Katılımcıya göre doğrudan bedensel bir sanat icrası olan dansı sahne üzerinde deneyimlememesinin nedeni başörtülü olmanın kendisinin ötesinde başörtülü bir beden imgesinin estetik olamayacağı ve çeşitli şekillerde

sınırlı kalacağıdır. Ancak katılımcı bu nedenlerle sahnede deneyimleyemediği danstan alacağı bedensel hazzın tatminine hizmet eden ve yerine ikame ettiği bir icra olarak, sahne üzerinde kendini özgür ve rahat hissettiği, duygusal tatmin sağlayan masal anlatıcılığından bahsetmektedir.

“Benim ilgi alanım, insanlar yetilerle doğarlar ya, mesela erkeklerin birçoğu futbolda daha iyidir. Benim gerçekten masaja ve dansa var. Ama masaj ve dans var. Ben yaptığım şeye bunu sokmaya çalışıyorum ve aslında masal anlatırken dans ettiğimi ve masaj yaptığımı falan hissediyorum. Zaten o hazzı bana o veriyor. Her masalda olmuyor. Mesela dinlemiyorlarsa hayatta anlatmıyorum. Davet edilmişsem de anlatmıyorum. Normalde bu çok büyük bir şey. Otuz yıllık masalcı olursun da öyle olur. Ben ilk yıldan beri talep edilmediği sürece anlatmam diyorum. Çünkü benim derdim dans etmek. Benim derdim masala hizmet etmek falan değil. Ben bunu dans etmek için yapıyorum. O yüzden bir müddettir anlatmıyorum. Çünkü şu anda bana haz veren bir hikâye yok. Yine anlatırım bir hikâye, karşı tarafı etkilerim ama ben haz almam. Benim sahneyi kullanma sebebim ve aslında sadece sahne de değil, mesela şu kadar alanda havaya girip yaparsak ben ondan haz alıyorum. Ciddi anlamda vecd hali bir şey ama bu vücutsal bir hal ve bu bana iyi geldiği için yapıyorum. Bu ara hayret ettiğim bir hikâye yok. Kendimden geçeceğim, haz alacağım bir hikâye olmadığı için anlatmıyorum.” (K6-21)

Dolayısıyla bedenle sahnede görünür olmak katılımcının arzu ettiği sanat icrasını, çeşitli kaygılar ile sınırlandırmaktadır ve yerine arzularının tatmini motivasyonu ile başka bir icra ikame edilmektedir.

“Sonuçta aklımdan geçenlerden bile sorumlu olmak var. Bir yandan da biyolojik istekler var. Bilmiyorum yani. Mesela evli olsam ve eşim yaptığım dansın karşılığını verebilecek, yani onu anlayacak, bana o tatmin duygusunu verebilecek biri olsa belki de almam. Ama muhtemelen yetmeyebilir. İnsanın içinde yetmeyen bir şey var. Diyorum ya, masal anlatırken, Şehrazad’daydı işte, çocuklara

anlatmışım, şurada burada anlatımlar yapıyorum, ama insanların karşısında Şehzarad'ı anlattığımda dans ettiğimi hissettim. Ondan sonra "Bu nedenle anlatıyorum." dedim ve ondan sonra anladım. Dans ediyorum, insanlarla hiçbir şekilde temas kurmuyorum, sıfır temas, şarkı da söylemiyorum, aslında geleneklere de çok uygun, aslında çok müspet bir zeminde ama ben gayet kendimi tatmin ediyorum. İşin aslı o. Söylesem sıkıntı olur ama... Bunu birçok yerde söylüyorum. O yüzden göz göz temas kurmanın benim için çok bir şey ifade etmediğini de söylüyorum. Çünkü etkileniyorsun, etkiliyorsun." (K6-22)

Katılımcının anlatısında, bu örnekte masal anlatıcılığı özelinde, sahnede olma durumunun kendisi dinleyici ya da seyirci tarafından ulaşılabilir ve duygusal ilişkiye açık kadın imgesine neden olmaktadır. Bu noktada erkek dinleyici sosyal bir ortamda belli toplumsal norm ve sınırlar dahilinde kadın ile ilişki kurma teşebbüsünde olmayacağı kadar kendisinde cüret hissedebilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın söyleminin belirlediği pozisyonlar dışında bir konum olarak sahnede bulunma bu cüretin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Dolayısıyla tam olarak vesikalı ya da ahlaksız kadın imgesi özdeşim kurulan bir imge olmamakla birlikte, duygusal ilişkiye açık kadın imgesinin çekiciliği, toplumsal cinsiyet rolleri ve hâkim kadın söylemince kurulmaktadır.

“Mesela G.’ye sürekli masaldan yürüyorlar. “Benim farklı bir kimliğim de var. Ben şu anda daha tolere edebiliyorum. ... (öğrenci kulübü)’daki reis havasından dolayı gelen yanım bunu tolere ediyor. G. şu anda sırf masal kimliği üzerinden duruyor ve o yüzden sürekli masaldan yürüyorlar. Bu şey gibi oluyor: Karşı taraf aslında açık davet alıyor, ama nereden aldığını bilmiyor. Aslında emin olarak geliyor, ama sen onu bir sürü kişiye anlattığın için sen onu seçmiyorsun. Ama karşı taraf çok hazır bir şekilde geliyor. “Ben onları da anlıyorum.” diyorum.” (K6-23)

Bedenle sahne üzerinde var olmanın da ötesinde kurulan simgesel dünyada erkek seyircinin kendini ve anlatıcıyı konumlandığı roller bu cüretin ve katılımcının tabiri ile “yürüme”, yani ilişki teklifinde bulunma eyleminin birer gerekçesi haline gelmektedir.

Ancak bu gerekçelerin kendisinin irdelenmesi, bir tür yapı bozumu ya da yeniden okumaya tabi tutulması sonucunda toplumsal cinsiyet rollerinin dışında bir eylem ve rol olarak şekillenen sahnedeki kadın imgesinin sorunlu yapısını ortaya çıkarmaktadır.

“Ben aslında biraz cinsiyetsiz biri olduğumu düşünüyorum. O yüzden ben anlatırken haz alıyorum ya aslında bütün olay daha çok içeride dönüyor. Karşı taraftaki kadın da olsa ben o buluşmayı yaşıyorum. Ben kadının kadından da etkilendiğini düşünüyorum. Çünkü oradaki şey hikâye aracılığıyla bir etkilenme. Anlatırken o kadar denk geliyorsun ve tutunuyorsun ki o gözümde kadın erkek olarak değil harika dinleyici olarak duruyor. O yüzden şey olarak ayırt etmiyorum. Dedik ya anlatırken kabul etmeyebilir, o kadar açılmayabilir, ama dinlerken çok açılıyorlar. Erkekler dinlerken acayip açılıyorlar. Seni çok açık bir şekilde, çok kucaklar bir şekilde dinliyor. O dinleme, anlatma noktasında genel konumda biz başka bir şey oluyoruz.” (K6-33)

Tüm bu tablo içerisinde icra edilen farklı sahne sanatları arasında da toplumsal bakış açısından belirgin farklılaşmalar söz konusu olmaktadır. Başörtüsü ile sahnede bulunmanın kendisinin bir ayrımcılığa ve olumsuz yargı ve tutumlar neticesinde tepkilere neden olmasının yanında, baskın başörtülü kadın söyleminin ortaya koyduğu kadın imgesinin sınırlarından biri olarak hangi sanat dalı ile uğraştığı da ayrımcılık alanlarından birini oluşturmaktadır. Başörtülü kadının şarkı söylemek için sahnede bulunması doğrudan “muhafazakâr” ya da baskın başörtülü kadın söylemini paylaşan dinleyicilerden tepkiye neden olurken, erotik olarak tanımlanabilecek bir hikâye veya masal anlatan katılımcının kendisi herhangi bir tepki ile karşılaşmamaktadır. Bu iki farklı durumun ortaya çıkmasında katılımcının ifade ettiği üzere masal anlatıcılığına anlatıcısının dinleyici ile kurduğu ilişkinin kendine özgü yapısının olumlu yönde etkisi olsa da kendisinin tepki almayıp başörtülü bir kadının şarkı söylemesinin tepki alması dini referansların etkisi olmakla birlikte bu tepkilerin toplumda paylaşılan başörtülü kadın söyleminin daha ideolojik ya da politik düzlemde bir sonucu olduğu söylenebilir. Kısaca baskın “başörtülü kadın söylemi” dini referanslar ile başörtülü bir kadının sahnede kamuya açık alanda şarkı söyleyemeyeceğini salık verirken, yeni karşılaştığı bir alan

olarak kadının sahnede masal anlatmasına benzer dini referanslar ile cevap üretemeyebilmektedir. Bu durumda tepkilerin dini referanslardan çok, neyin haram neyin helal olduğu noktasında, baskın toplumsal algı ve söylem sonucunda aslında paylaşılan kimlikler bazında politik söylemsel ezberler haline geldiği sonucuna ulaştırmaktadır.

“Sahnede hayal meyal hatırlıyorum, ama üzerinde bile durmamışım. Bir kere de şöyle bir şey oldu. Örtülü bir kız benden sonra şarkı söyledi. Sonra bize onunla ilgili mesaj geldi. Ben anlatmışım, Şehrazad’ı anlattım. Ben Şehrazad’ı anlatıyorum. Kız erkek hep birlikte sevişiyorlar. Öyle bir hikâye. Benim anlatmamla ilgili hiçbir şey gelmiyor ve çok sevmiş hikâyeyi. Benden yana bir şeyi yok, ama neden kapalı birinin sesi haramken ona şarkı söyletmişiz falan diye tepki geldi. Diyorum ya ben anlatırken, hikâyeyi dinlerken muhtemelen bende onun soruyu soracak kimlik kalmadı. Halbuki o tepki isteyen bir hikâye. Ama şarkıcıyı dinlerken o gözle gördü. Ama hikâye anlatırken muhtemelen içindeydi. O yüzden bana o tepki orada gelmedi.” (K6-34)

3.2.7. Profesyonelleşme ve İcra Alanları: Sanat Çevreleri, Kurumlar ve Piyasa

Uzun yıllar sanat icrasında bulunan kişiler için bu icraya amatör ya da yarı-profesyonel olarak devam etme ve profesyonelleşmeyi tercih etme arasında bir tercihte bulunma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Profesyonelliği tercih etmek yapılan sanatın icrasından ya da sanatın eğitiminden para kazanarak hayatı geçindirmeyi ifade ederken, amatörlük ya da yarı-profesyonellik icra edilen sanat alanının özellikle maddi geçim kaynağı olarak kişinin hayatının merkezinde olmaması olarak ifade edilmektedir. Bu bölümde, görüşmeler ışığında katılımcıların müziğe profesyonel olarak devam etme yönündeki ya da tersi yöndeki kararlarını verme sürecinde karşılaştığı engeller ve bu engellerle mücadele etme ya da bu engeller karşısında kendi alternatiflerini üretmeye yönelik jestlerine yer verilmektedir.

3.2.7.1. Piyasa Koşulları ve Profesyonelliğin Önündeki Engeller

Katılımcılar sanat icrasının kendisinin, piyasa koşulları ve içinde bulunulan konjonktürün bir sonucu olarak para kazanma, hayatını sanat ile idame ettirebilme ve dolayısıyla maddi getiriler özelinde bir profesyonelleşmenin mümkün olmadığı hususunda ortaklaşmaktadır. Bu nedenle katılımcıların büyük bir kısmı hayatlarını idame ettirmek amacıyla uğraştıkları sanat dalları ile kısmen ilişkili ya da tamamen ilişkisiz alanlarda çeşitli meslek dallarında ve işlerde çalışmaktadır.

“Düşündüm oradan bu olsa bir akademisyen olarak devam etmek isterdim yine sahnelerde olurum vs. ama işte biraz daha maddi şeyler işin içine girince insanlar iyi müziği çok önemsemiyor. Daha çok nasıl para kırarız, nerde yaparız? Falan. Hatta şöyle bir şey oldu. Bir kere radyo programı yapacağız. Ve orada sonuçta beni geçtim oradaki sazlara bir para ödenmesi gerekiyor ve onu radyonun karşılaması gerekiyor bu yüzden radyo programı iptal edildi, mesela ben çok üzülmiştim. O insanların bir tanesi Ankara’dan gelecekti bir tanesi İstanbul’un ta bir yerinden gelecekti. Bizim gittiğimiz yer de çok uzak bir yerdi. İnsanlar bunu öyle düşünmüyorlar ama hani gelsin yapsın söylesin gitsen aman canım ne var ki? Ama işin arkası öyle değil biz gerçekten bir çaba sarf ederek yapıyoruz ve Türkiye’de müzik o anlamda hiç olması gereken bir yerde değil, maalesef. Bırak para kazanmayı. Ben bu yüzden bile diğer sazların gönlünü kırmış oldum. Tabi ki direkte ben yapmadım ama ben o insanlara çok mahcup olmuşum ve bu beni çok üzmüştü. Hatta şey demiştim gelsinler ben cebimden vereyim programı yapalım ama o insanlara da mahcup olmayayım falan. Sonra baktım hiç yapılacak gibi bir şey değil. Artık o kazanma kısmını çok çok aştım bile yani.” (K1-18)

Katılımcı-1’in anlatısına paralel olarak Katılımcı-3’ün anlatısında da Klasik Müzik çevrelerinde var olan “aristokrasiye” dikkat çekilmekte, bu ağların içerisinde var olamamanın profesyonelleşmenin önündeki en temel engeli oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu durumu aşmak ve çevrelere dahiliyet ancak sahneye çıkmakla mümkün olabilmektedir.

“Belki başka müzik türlerinde o sahneye herkes çıkabilir. Herkes sahne alabilir. Ama Türk Müziği’nde öyle değil. Hiç hoş olmayan bir şey belki ama... Belki değil, öyle. Aristokrasi var. Bir sınıf var ve o sınıfa girmek bir mesele ve o sınıfa hiçbir zaman giremeyen çok iyi müzisyenler var. Mesela ben bunları gözlemliyorum. Çok iyi bir müzisyen ama bir türlü o sınıfa giremiyor. Kendini orada ispatlayamıyor. Dolayısıyla sahneye çıkmak bizde o anlamda önemli.” (K3-23)

Profesyonelleşmenin önündeki engellerden bir diğeri ise insan kayırma, liyakate uygun hareket etmeme ve torpil olarak ifade edilmektedir.

“Birilerini yeğeni olarak yere gelmek çok fazla yaşadığımız bir şey olduğu için sanatta da bu işin zirvesi yani. Üstat A. var mesela gitti Amerika’da şu anda ve buraya misafir sanatçı olarak gelebiliyor. Hani burada bir şeyler döndü ve kadroya alınamadı ama galiba şimdi bir kadro gelecek öyle bir şey duydum sevindim. Devleti korosuna başka biri alındı onu söylemeyeyim. Ondan sonra gelinin bilmem nesi olduğu için o alındı. (...) Ben mutlaka bir icra dinle bir şeyleri değiştirecek olsaydım mutlaka bir kere ehli olana vermek hiçbir türlü siyasi dini kimlikler olmaksızın güzel olan hoş olan latif olan gerçekten hak eden yerde olan kişilerin getirilmesini isterdim ikincisi de bu daha büyük kültür merkezlerinde niyet edilen konserlerin dinletilerin içinde işte bir deneme adeta sınav gibi bir icra denemesi yapılmasını tercih ederdim.” (K4-23)

Sanat alanlarında icranın maddi yöndeki yükleri, özelde de sigorta gibi güvencelerin sanat alanında yalnızca sınırlı bir grup insanın erişebildiği olanaklar olması profesyonelliğin önündeki bir diğer engel olarak Katılımcı-7 tarafından dile getirilmektedir. Özelde annelik, güvencesiz çalışmayla birlikte tabloya dahil olduğunda profesyonelleşmenin önünde hayati bir engel oluşturmaktadır.

“İşin içine para girince ve para kazanması çok zor bir işte girince, hiçbir güvencesi olmayan bir işte, sigortası bilmem nesi olmayan, herkesin kendi objektif olmayan haliyle yorumlar yaptığı ve ona göre iş aldığı ve işten attığı bir ortamda olunca, o tedirginlik ve müziğin kendisi ile hiç alakası olmayan bir ortam olduğunu

düşünüyordum profesyonel dünyayı gördüğümde. Yani baya kurumsal hayat mutsuzluğu kadar mutsuz bir yığın da insan gördüm açıkçası etrafta. Çok şanslı ve birbirleri çok iyi geçinen, yani şanslı olmam gerekiyor profesyonel dünyada gerçekten bir şeyler yapıyor olmak için, biraz da zengin olman gerekiyor. Çünkü çok fazla yatırım yapmak gerekiyor enstrümanlara falan, parasız da pek olacak bir iş değil. O yüzden kendimi zaman içerisinde pek bulamadım. Zaten anne olduktan sonra da olay değişti. Hali hazırda çok güzel profesyonel kariyerleri olan kadınlar bile bazen çocuk sahibi olduktan sonra devam edemez hale geliyorlar, özellikle enstrümcılar. Şarkı söylemenin ve onun üzerinden bir kimlik kurmanın kendisi enstrümcı olmak da çok farklı müzik dünyasında. Öyle olunca profesyonel dünya tamamen yabancı bir dünya olmuş oldu benim için sürecin sonunda. (...) Ders verebilirdim ama o da güvencesiz. Ben güvencesizlikle çok fazla derterli olan bir insan değildim açıkçası, bütün insanlık güvenceli yaşamıyor hayatını diye düşünüyordum. Son geldiğim noktada bu emeğe o kadar ekmek olmaz yani gerçekten çok büyük mağduriyetlerin ve şeylerin olduğu bir alan yani.”
(K7-24)

3.2.7.2. Başörtüsü ve Profesyonelliğin Önündeki Engeller

Çalışma kapsamında görüşmeler gerçekleştiren icracı kadınların önündeki en önemli engellerden biri var olan ağırlara ve ortamlara girme önündeki gizil engeller olarak öne çıkmaktadır. Örneğin Katılımcı-3, başörtülü olmasının profesyonel hayata geçiş aşamasında belirgin bir engel olduğunu ifade etmektedir. Başörtüsü, muhafazakârlara yönelik ayrımcılıklar ve kadın olmasının etkisinin profesyonel müzisyen olabilmesi için zorunlu olarak girmesi gereken ortamlara ve ağırlara girmesinin önünde önemli bir engel olarak belirten Katılımcı-3, camianın içerisine girmeyi başarmış “muhafazakar” erkeklerin de kadınların bu camiaya dahil olmasını istemediğini, bunun önüne geçmek için elinden geleni yaptıklarını, muhafazakar kadınları desteklemesi “beklenen” bu erkek

profilinin kadınların kamusal alandaki özellikle başörtüsüz temsilini destekler nitelikte jestlerde bulunduğunu ifade etmektedir.

“Başörtülü olarak sahneye çıkmanın, hep başörtüye vurgu yapıyorum ama bence benim durumumda bunun önemi çok fazla, dezavantajlarını çok yaşadım. Müzik çevrelerinde de kabul görmedim. Sadece şey değil. Çünkü Türk müziği camiası, her ne kadar dışarıdan öyle görünmese de aslında uzun zamandır asla muhafazakarların elinde değil. Ki muhafazakâr olup uzun zamandır müzik camiasında iyi yerlere gelmiş olan erkek bireyler de muhafazakâr kadınları o camiaya sokma taraftarı değiller. Dolayısıyla bir kere o çevrelere giremedim. (...) En basitinden devlet korosunda, benim müziğe birlikte başladığımız bütün arkadaşlarım şu anda devlet korolarında, girdiler yani. Sonra TRT sınav açtı. Ben o sınava girmedim bile. Denemedim bile. (...) Yakın arkadaşlarımdan bir tanesi mesela, kendisi şu anda TRT’de, beni başka bir arkadaşıyla tanıştırtırken müzikolog diye tanıştırdı. Halbuki ben o zaman kendimi müzisyen olarak görüyordum.” (K3-19)

Sanat çevreleri, icra alanları, sahneler, piyasa koşulları ve bu piyasa koşulları içerisinde yer alan kişilere dair var olan kabuller Katılımcı-7 tarafından dile getirilmektedir. Burada tasvir edilen, “müzisyen denilince ilk akla gelen” insan profilinde olmamanın kendisi sanat hayatının içerisinde var olmanın da önünde bir engel olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Müzik üzerinden düşününce özellikle, çok kendimi ait hissedemediğim bir yer oldu çok uzun süre çünkü kültürü ve içerisinde bulunan insanların halleri tavırları... Ne bileyim bir kere zaten gece olan bir şey ve mümkünse içki eşliğinde olan bir şey müzik denen şey. Ondan sonra zaten erkeklerin ağırlıklı olarak yaptığı bir şey. Mümkünse en pis en garip ortamlarda olan giderken tedirgin olduğun çıkarken tedirgin olduğun mekanlarda yapılan bir şeydi. Stüdyo ortamında düşünsen, ne idiği belirsiz bir grup adam garip garip tipler hep böyle aklımda canlanıyor.” (K7-23)

Katılımcılar başörtülü olma durumları ile sanat çevreleri ve toplumca paylaşılan stereotipler arasında yaşanan çatışmaların neden olduğu çeşitli sorun ve deneyimleri dile getirmektedir. Lisede başlayan sahne ve icra deneyimlerinin sonrasında elektrik gitar icrasına başlayan Katılımcı-7, başlarda toplumda paylaşılan elektrik gitarist stereotipi paylaşmaktadır ve başörtüsü ile bu stereotip arasında bir çatışma yaşamaktadır.

“Lisede folk grubunda çaldım, klasik gitar çalıyordum. Sonra lise sonda, elektrik gitara geçtim. Elektrik gitara geçtikten sonra da üniversitede elektrik gitara devam etmeye karar verdim. Oradaki kararımı da klasik gitarla elektrik gitar arasında kalarak karar vermiştim. Emin olamamıştım, elektrik gitar bana çok güçlü geliyordu. Klasik gitar daha makbuldü. Hatırlıyorum ilk solo çaldığımda kendim buna uymuyorum falan gibi yaşıyordum sürekli, bir Rolling Stones parçası, Satisfaction o şarkıyı çalarken işte ben Müslümanım falan dedim kendi kendime. Aman ne yapıyorum ben, elektrik gitar çalar mı başörtülü biri diye ben de yaşadım ve düşündüm, çok net bir şekilde. Yani çalarken birileri kesin bir şey diyor diye yaşıyordum. Sonra birilerinin dediklerini çok sallamayıp, bir de gitarın inanılmaz sınırsız bir dünyası var, her sesi her şeyi yapabiliyorsun gibi hissediyorum. Öyle olunca kendi bestelerimi de elektrik gitarla daha güzel kendi içime sinen bir şekilde yapmaya başladım.” (K7-09)

İdeolojik ayrımlar ile belirlenen stereotipler Katılımcı-4’ün anlatısında yer almaktadır. Dindar ya da başörtülü ve seküler müzisyenler ve müzisyenlerin dile getirebilecekleri icra edebilecekleri müzik türleri ve formların farklı olması gerektiğine yönelik kabuller olduğu ve bunlara karşı çıktığı katılımcı tarafından dile getirilmektedir:

“Niye öfkem kapalılara karşı olsun? Benim öfkem onlara sen burada olamazsın, açık olabilir diyenlere. Öyle trajikomiktir ki bu. Ben kapalıyken bir yerde işte atıyorum, şu anda burada bir ilahi okuyayım şuradan geçen ya da tanıdık birileri ya kapalısın bari böyle şeyler söyleme, Allah Allah diyorsun ama kadın erkek karışık, ama açıldım işte kapalılık geçmişimi de bilmiyor insanlar ya açık maçı ama Allah diyor kız ya falan der oldular. Ya ikisi de kadın ikisi de aynı yani aynı

şeyi yazacaklar yani. Çok garip ya o yüzden hani bunlara ne denir ki ben artık kendime döndüm.” (K4-17)

Katılımcı-2 çok açıkça tarif etmediği ancak var olduğunu ve başörtülü kadınların uymadığı yönünde kanaatlerin olduğu stereotiplerden ve bu stereotipler ile yüzleşmelerindeki deneyimlerden bahsederken doğrudan politik ya da ideolojik bir ayrımcılığa ya da önyargıya maruz kalmadığı aksine bu durumlarda daha çok var olan sahne ve estetik kabuller ile baş etmek zorunda kaldığı söylenebilmektedir. Katılımcıların, böyle durumlarda var olan profesyonel ortamların bir parçası olması için birlikte çalıştığı kişilerin de belirli riskleri alması, bu riskler doğrultusunda ortak kararlar alması gereken, oldukça zorlayıcı ve büyük oranda mümkün olmayan bir tabloyla karşılaştığını söylemek mümkündür. Bu noktada, yalnızca sanat icrası için bir araya gelen kişilerin kendileriyle mücadele etmeye zorlanamayacağını düşünmekle birlikte, var olan norm ve yapılara da kırılganlıklar yaşamaktadır:

“Dedim ben bir koroda söyleyeyim baktım işte piyasada en sevdiğim koro ne; çünkü Boğaziçi Caz Korosu gerçekten amatör ve profesyoneli ayırıyor. Diğerini magmaya, atıyorlar caz korosunda söylüyorlar ve gerçekten çok iyi yani. Başvurdum bundan beş ay önce falandı. Girdim işte seçmeleri önce işte bir parçayı seslendirmeni istiyorlar onların verdiği parçayı. Seslendirdim yolladım. Başörtümle görüyorlar beni videoda, it's okay. Geçtim ondan sonra sonrasında ikinci tura, ikinci aşamada kulak ve ses var. Kulağı da çok güzel geçtim. Gececeğim bir şey yani. Sonra işte çok da güzel bir şarkı söyledim çok da beğendi şef. Sonra bak ne oldu; ben onu da geçtim. Sonra dediler ki üçüncü aşamada size koro parçalarından bir tanesini vereceğiz buna çalışacaksınız ve geleceksiniz. Ben gittim. Ondan sonra organizasyonda on yıldır belki o koroda söylemekte olan kadın geldi dedik ki, şey biz seninle bir konu konuşmak istiyoruz. Diğer herkes çıktı, iki kişi kaldık. İki kadın. Şimdi dedi. Hani şey güzel ama dedi hani biz çok sevdik seni ve gerçekten samimi bulduğumuz için bunu konuşmak istiyoruz. Şimdi, şunu düşündük biz ilk defa başörtülü bir kadın başvurdu bu koroya dedi. Ben dedim ki hani tahmin etmiştim böyle bir şey olabileceğini dedim. Biz de dedi nasıl

karşılayacağımızdan emin olamadık. Hani dedi yeteneğin konusunda herhangi bir sıkıntı tabi ki yok ama Boğaziçi caz korosunun eğer olursa yani girersen kabul edersek koroya ilk başörtülü üyesi olacaksın ama bu aynı zamanda medya tarafından çok sansasyonel şekilde yansıtılabilir. Gelip senle caz korosunun işte türbanlı şeyi diye yok garip röportajlar yapabilir. Ondan sonra, ben dedim ki, hani bu konuda eğer ben zaten bir koroya giriyorsam kafama göre koro hakkında bir şey konuşmam ve bunları karşılıklı iletişim halinde yaparız, eğer böyle bir durum olursa hani zaten ben bu tarz haberlerden hoşlanmam onu da iletiyim dedim. Biliyorum ama bir de şöyle bir durum var dedi, şimdi biz yurt dışı yarışmalarına katılıyoruz ve bir kostümümüz var ve kostümümüz bu şekilde, acaba nasıl bir çözüm bulabiliriz buna? Ben dedim hani çözüm derken hani ben bu şekilde giyinmem. Biz seni tanıdık ve anladık yani kafanı ve bir sıkıntı olmayacağını düşünüyoruz ama şu var mesela yarışmaları giriyoruz ve koro uyumundan bile puan gider yani dedi. Bu konuda ne yapabiliriz dedi. Mesela dedi şu da olabilir. Bizim birkaç korumuz var Boğaziçi caz korosu, Boğaziçi gençlik korosu ve Magma yani sen dedi Magma bu konuda dikkat çekmez dedi. Ben buna girmeyeceksem Magma'ya niye gireyim ki o seviyede bir sürü koro var. Yani hani ona gir çok göz önünde olma biz bir şekilde idare edelim demek istiyordu. Kötü niyetli değillerdi. Gerçekten şey olarak estetik anlamda sahnedeki uyuma dikkat ettiklerini anladım.” (K2-20)

Benzer bir hikâye Katılımcı-7'nin anlatılarında da karşımıza çıkmaktadır. Lise döneminde benzer şekilde başörtüsü yasağının olmadığı, kamusal alanda gerçekleşen iki icra etkinliğinden birinde öğretmene ortak bir direniş gerektiren bir ortamda başını açmayı tercih ettiğini ve bundan da duyduğu vicdan azabını unutamadığını ifade eden Katılımcı, iktidarla çatışmayı gerektirmeyen, bireysel olarak mücadele edebileceği durumlarda daha kolay hareket edebildiğini ifade etmektedir. Bu da ilerleyen dönemlerde profesyonelliğe adım attığı zamanlarda da belirleyici bir faktör olmuştur:

“Ama bir tane konser var, başım açık ve dışarıda verdiğimiz lisede, onu da öğretmenden emin olamıyordum ne tepki verecek diye. Aslında folk grubunu şehir

dışında bir yere çağırdılar, konsere çağırdılar, aslında ben orada örtülü olabilirim yani ama öğretmenin tepki verme potansiyeli orada o riski alamadım. Etrafımda kim olacağını bilmiyordum yani. Hatta sonrasında o grupta ve üniversitede birlikte çaldığım bir arkadaşım var, onunla konuştuğumuzda demiştim “sen mesela benim arkamda olur muydun bilmiyordum” diye. Ben bu jesti yapsam ve onu o gün yapmamayı tercih etmiştim ve hala hatırlıyorum o günü o konseri. Beni onu yapsa mıydım yapmasa mıydım, bana yasak olmayan bir yerde ben neden başım açık gittim. Ve kendim nefsim için, bir de bu muhabbet var, konsere çıkıyorum ya. Ama mesela Açık Radyo’da çıkmıştık orada öğretmen yoktu. Oradaki o grupla ben başörtülü çalmıştım. Ama otoriteyle o gerilim anını yaşayamadım. Ben genel olarak onu yaşamıyorum yani, yüz yüze ona cesaret eden bir insan değilim yani, o kadar atıp tutup aktivizm yaparım ama o teke tek karşılaşmayı yapamıyorum, benim elim ayağım titriyor ve bitiyorum. O konseri herhalde hiç unutmayacağım. Güzel de bir konserdi, güzel çalmıştık. Sonrasında Kardeş Türküler’le çalarken, ya da başka konserlerde beni desteklememiş olsalardı, o başta lisedeki öğretmene karşı arkadaşlarımı yanımda hissetmediğim gibi olsaydı, hiç profesyonel sahnelere çıkamamış olabilirdim.” (K7-15)

Tiyatro alanına bakıldığında ise, müzik alanına benzer bir tablonun yanı sıra başörtülü bir kadının oynayacağı ve oynayamayacağı roller arasında görünür olmayan bir tasniften söz etmek mümkündür. Başörtülü olarak tiyatro icra etme esnasında Katılımcı-5, sadece belirli roller oynayabildiğini, bunun hem dışarıdan yönlendirmeyle hem de kendi talebiyle bu şekilde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Ancak bu durumda, kendi yetkinliği ve aldığı rollerle kurduğu ilişkisellik beraberinde soru işaretlerini getirmekte, belirli rolleri yeterli yetkinliğe ulaşsa da yapamayacağını düşünmesi onu profesyonel dünyada kısıtlamaktadır.

“Hizmetçi de orada sürekli var olan bir şey zaten onu oynamak çok ağırıma gitmedi. Ama oyunun sonunda ‘Ya sen kapalıydın ya şimdi hizmetçi de iyi olmuş’ dendi. Oyunu izleyen arkadaşlarım söyledi ve bunlar mütedeyyin insanlar. Kapalı olduğun için herhalde diğerlerini oynayamadım. Yoo, çok sevdiğim için oynadım. Hizmetçiyi ben kendim istemişim, çok fazla ortadaydı. (...) Ama çok sonra beni

izleyenlerin yargılarının bu yönde olduğunu gördüm. Sonra yönetmenimize de gittim dedim ki çok rica ediyorum bir şeyi çok merak ediyorum ama samimiyetle cevap verin. Neden bana hizmetçiye verdiniz? Sen istedin dedi. Ben istedim diye mi verdiniz yoksa küçümsediniz mi? Ya saçmalama dedi, ki bu arkadaş ateiste yakın bir arkadaş, senin nasıl bir insan olduğunu biliyorum ve senin kendi tercihlerin var ve zaten kimse bir şey yaptıramaz. Ben seni biliyorum, çünkü e sen bunu istedin ve ben de bakalım dedim ve sende güzel durdu verdik dedi. Bunu dinleyen arkadaşlardan bir tanesi de oradan hemen atıldı ‘sen zaten başka ne oynayabilirdin ki’ dedi. Öyle mi düşünüyorsun gerçekten dedim ve evet dedi tamam dedim sustum. İkisi arasındaki fark anlatabiliyor muyum? Beni izleyen en yakın arkadaşlarından biri ki bu arkadaş tarihçi bir arkadaş ciddi manada ciddi çalışmaları var İslamiyet ile Dinler Tarihi ile alakalı önemli çalışmaları var, kadınlar üzerindeki günümüzdeki algısını çalışan bir insandan bahsediyoruz ve ‘sen kapalı olduğu için hizmetçiye oynadın’ dedi. Bu cümle acı bir cümle, biz bazen kendimizde kendimizin ayağını sıkıyoruz birbirimizi ayağına önce biz sıkıyoruz anlatabiliyor muyum o rol bana verilirken küçümsendiğim için verilmemişti, ben istediğim için verilmişti.” (K5-21)

Benzer bir şekilde Katılımcı-6’nın başörtülü olarak sahne üzerinde yer almasına getirilen tepkilere rağmen, muhafazakâr ortamlarda ya da seyirci tarafından kabul görmesi ancak uğraştığı sanat dalı ve icrasında bireysel yetkinlik ve yeterliliği ile birlikte “tek” olması rol oynamaktadır. Bireysel yetkinlik aynı zamanda maruz kalınan olumsuz yargı ve tutumlara karşı direnmenin ve mücadelenin aracı haline gelmektedir. Bir başka okuma ile maruz kalınan önyargı ve ayrımcılık katılımcıyı kendini ispata zorlamaktadır.

“Ben masal anlatıcılığı yapsam sıkıntı olmuyor. Muhafazakâr mahallelerdeki neredeyse tek eğitmenim. Burada çok eğitmen yok. O yüzden hep soruyorlar. Ben açıkladıktan sonra anlıyorlar. Ben insanların geçişlere çok açık olduğunu da düşünüyorum. Mesela insanlar beni kabul ettiler. Bazen “Başka ihtimal olmadığı için mi kabul ettiler.” diye de düşünüyorum. Bunu çok düşünüyorum. Çünkü dramada da hikâye anlatıcılığında da eğitim alıp burada verecek insan yok. İ. ’de,

Y.'de (muhafazakâr sivil toplum kuruluşları) filan da iyi kabul görüyorum. İlk başta bununla ilgili “Benim başarım sayesinde.” diye düşünüyordum, çünkü direndim. Olduğum gibi durmak için çok direndim diye... Ama acaba başka alternatifim olsa böyle olmaz mıydı diye de düşünüyorum.” (K6-15)

Bu noktada, masal anlatıcılığı yeni bir sanat alanı olması dolayısıyla klasik sanat dallarından, toplumsal algısı, talep ve beklentileri ile kurumsal olarak standartları oturmamış bir alan olarak ayrıışmaktadır. Bu durum bir anda yeni bir alan olması dolayısıyla moda, trend gibi tabirler ile revaçta olmasına ve bu nedenle farklı standardı, normu olmayan ya da kabul gören bir algısı bulunmayan bir alanın suiistimal edilmesi gibi olumsuz durumlara neden olabilmektedir. Ancak yine aynı nedenlerden ötürü farklı tarz ve uygulamaları da mümkün kılması, icracının kendini kabul ettirmek ya da bireysel yetkinlik ve yeterliğini ispat etmek zorunda olmadığı ve hem politik hem de sanatsal anlamda etiketlemelerden ve olumsuz tutum ve yargılardan uzak görece daha özgür bir alan sunmasını sağlamaktadır.

“Çünkü masalın bir de denetimi yok. Tiyatro oyuncusuysan mesela şey olabilir; birinin taklidini yaparsın, sana “İyi taklit yapamadın. Öyle maymun mu olur?” diyebilir. Ama sen farklı maymunu anlatırsın, ben farklı maymunu anlatırım, bunun hangisinin daha iyi olduğuna dair dinleyenin denetim şeyi yok. Mesela bazıları gerçekten kötü anlatıyor. Gerçekten kötü anlatanlar var. Ama bakıyorsun yine de acayip kitlesi var. Gerçekten kitlesi var. Ama oyunculukta öyle değil..” (K6-29)

3.2.7.3. Hayaller, Gelecekte Beklentiler

Tüm engellere rağmen, katılımcıların kendilerini büyük sahnelerde, müzisyenler için özellikle profesyonel icraların gerçekleştirildiği önemli sahnelerde gördükleri hayalleri söz konusudur ve katılımcılar, Katılımcı-3'ün örneğinde olduğu üzere bu hayallerin peşinden gitmeye devam etmektedir.

“Çok zor bir soru sordun ve ben bu soruyu hiç beklemiyordum. Şöyle söyleyeyim. Bazen rüyalarım girmiştir. CRR gibi bir sahnede tek başıma kanun çaldığımı ve insanların beni alkışladığı bir şeyler rüyama girmiştir. Bilmiyorum. Şey biraz hoşuma gidiyor; hemen o anda geri dönüş almak, alkışlanmak. Sonra, yaptığın işi iyi yapmak. Orada insanlara keyif vermek. “Ne güzel çalıyor.” dedirtmek. Neden hoşuma gidiyor, bilmiyorum tabi ki. Oturup bunların psikolojik tahlilini yapabiliriz, ama herhalde bunlar hoşuma gidiyor.” (K3-21)

Aynı zamanda katılımcıların var olan profesyonel ortama eleştirilerinden biri ise Klasik Türk Müziğinin önünde devlet otoritesi ve devlet yönlendirmesi olarak karşımıza çıkmakta, Katılımcı-3 bu durumun değişimine yönelik talep ve beklentilerini dile getirmektedir. Buradan da hareketle katılımcıların yalnızca kişisel hayatlarına değil, var olan sistematik yapılara da radikal değişiklikleri önerdiği bir gelecek beklentilerinin olduğu söylenebilmektedir.

“Ben Türkiye’de biraz daha bugünün İran’ı, veyahut Hindistan’ı gibi bir müzik ortamı olsun isterdim. Bu işin bu kadar devlet destekli olması, bir sürü devlet korosu var ve müzisyenlerin kendini gösterdiği ortamlar buralar ve bu işi TRT çok sahiplenmiş durumda. Bu kadar devlet destekli olması işi çok zora sokuyor. Belli dönemlerde belli kesimler giriyor giremiyor, bir şeyler oluyor. Müziğin bir sınıfını oluşturmuş oluyorsun. Yani elimde bir imkân olsaydı bunun daha rahat bir ortam olmasını isterdim ve eğer daha rahat bir ortam olsaydı herhalde ben de bu müziği daha... (...) Mesela bizim müzisyenler arasında en büyük sıkıntı şeydir; bu insanlar yurtdışına gittiklerinde birden virtüözleşirler. Çok taksimler yapmaya başlarlar, çünkü bir otorite beni dinleyecek ve eleştirecek kaygısı bitiyor. Türkiye’de böyle bir kaygı içerisinde çaldığımız için bir türlü hiç şeye çıkamıyoruz. Bende bunun üstüne bir de başörtülü olmam ekleniyor. Zaten sazandelerin böyle bir açmazı var. Elimde olsaydı bu ortamı değiştirirdim. O zaman ben de çok daha rahat ederdim.” (K3-25)

Sistematik bir diğer öneri ise sanat icrasının gerçekleştirildiği mekanlara yönelik getirilmektedir.

“Yani açıkçası kültür sanat merkezleri gibi yerleri daha erişebilir ve gerçekten başvuruyla, onlar politik olarak beğendiler mi beğenmediler mi belediyeler gibi bir şey ile değil de baya böyle arkadaşlar bütün sahnelerimizi şu kadar şu kadar profesyonel şey var şu kadar günü buraya ayırıyoruz şeklinde. Sahne ve prova alanın aşamasında daha erişilebilir şeyler yapardım. O büyük oranda benim sıkıntımı çözüyor çünkü insanlar sahneye çıkamıyorlar. Yani bir grup kuruyorsun, nerede sahneye çıkacağım, işte barda çıkabilirsin barda çıksam zaten para verecekler mi vermeyecekler mi belli değil zaten çıkmayı tercih etmiyorum. Daha böyle erişilebilir sahneler yapardım muhtemelen. Daha böyle kadınların da içerisinde olabileceği eğitim alanları yarattım daha çok, özellikle enstrüman eğitimine erişim de çok kısıtlı, birçok adamdan ders aldığımız bir şeye kalmak zorunda oluyor. En çok onları düzeltirdim sanırım.” (K7-25)

3.2.8. Kadın Hareketi ve Feminist Mücadelenin Dindar Kadınların Sanat Pratiklerine Yansımaları

Çalışmaya katılan kadınların tamamı kendi sahne üzerindeki var oluşlarıyla kadın hareketinin kazanımları arasında bir ilişkiselliğin varlığını kabul etmektedir. Örneğin Katılımcı-1 doğrudan bir referans olarak başvurmasa da kendi bireysel tecrübesi ve gözlemlerinden hareketle, kadınların hem geleneksel Türk Müziği ve sanat çevrelerinde hem de Batı müziği ve sanat çevrelerinde kendilerini kabul ettirebilmesinin az da olsa görünür olmaya başlamasının kadınların çeşitli alanlarda verdikleri mücadeleler ile mümkün olduğu sonucunu ifade etmektedir.

“Bireysel olarak düşündüğüm zaman deneyimle ben rahatladım ve artık insanlara kendimi kabullendirmiş olmanın sürekli aynı kadını göre göre alışmalarından kaynaklı rahatlama oldu ama dış dünyadan baktığım zaman, tabi ki 21. yy’da

kadınların artık çok daha sesinin çıktığı daha özgürleştiği kendilerini ifade edebildiğini bu anlamda çok çok geliştiği düşünüyorum. Tabi ki bunun da müziğe katkıları çok fazla hatta yani bizim kapalı olarak ya da tesettürlü olarak demeyim Türk Müzikçilerde çok fazla kadın var bu benim hep dikkatimi çekmiştir mesela. Diğer batı müzikçiler için çok net bir şey söyleyemem ama kadınlar bu anlamda kendilerini çok cesur bir şekilde ifade edebiliyor ve bu bence muazzam bir şey. Yani tabi ki bu kadınların biraz daha direniş göstermesi kendi varlıklarını ispat etmeleri sadece evde yemek yapan çocuk bakan okumayı yazmayı bilme ya da okum yazmayı bilse bile yine de o cahildir görüşünden artık insanların çıkıp kadınların iş hayatına girmesi çok büyük bir etken.” (K1-20)

Aynı zamanda sahne sanatlarında varlıklarını devam ettiren kadınların diğer kadınlara örnekliği de bu tartışma paralelinde önem kazanmaktadır. Doğrudan örgütlü bir hareket içerisinde yer almasalar da katılımcıların varlığı, görünürlüğü başka kadınlar için örnek teşkil etmekte ve ulaşabildiği çevrelerde diğer kadınları da harekete geçiren bir unsura ya da motivasyon kaynağına dönüşmektedir.

“Çok başörtüsü yüzünden engellenen belli yerlere gidemeyen bir kadın benim Türk Müziğinde özellikle TRT’de olduğumu duyunca çok çok şaşırmıştı. Baya biz muhabbet etmiştik baya güç almıştı falan sonra işte şeye döndü ben cemiyete tekrar gideceğim o bakış açılarını kıracağım falan filan.” (K1-21)

Kendisini feminist olarak tanımlayan Katılımcı-7, kendi mücadelesiyle Türkiye’deki feminist mücadele arasında doğrudan bir ilişki kurmakta, bunun kendi hayatında ve benzer alanlarda çalışan kadınların hayatında oluşturduğu güçlendirici etkisini öne çıkarmaktadır. Ancak yine de Müslüman kadınların var olan dayanışma fotoğrafları içerisindeki eksikliğine dikkat çekmekte, bu fotoğraflardaki çeşitliliğin gelecek dönem için önemli bir değişimi de beraberinde getireceğini vurgulamaktadır.

“Benim mücadelem kadın meselesine dair farkındalığım arttığında gerçekten bir mücadeleye dönüştü ve gerçekten bir şey haline geldiği için. Çok kritik bir yerde feminizm benim için. (...) #kadınlarsahnedeki fotoğrafındaki kadınların arasında

başörtülü olmadığı için, başörtülü olmaması benim için hala bir şey yani. Ben hala o fotoğrafların içerisinde hissetmiyorum kendimi, ne bileyim çağrılmıyorum vesaire. Ama biz de yoktuk uzun süre, onların akıllarına gelmemesi de çok doğal. Daha çok çırpınmak, daha çok uğraşmak gerekiyor.” (K7-28)



SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu çalışma, odak noktasına sahne sanatlarında kadınların, özelde de Müslüman dindar kadınların özgün tecrübesini almaktadır. Tiyatrodan müziğe sahnede icra edilen sanat dallarında yer alması ve özelde de profesyonel bir anlamda kadınların görünür olması dünyanın neredeyse her yerinde uzun yıllar süren tartışmalar ve mücadelelerin sonucunda mümkün olabilmiştir. Hangi arka plandan gelirse gelsin, kadınların sahne üzerinde yer alması ve görünür olması birçok önyargıyı ve toplumsal baskıyı beraberinde getirmektedir. Bu anlamda kadınlar, sahneye çıktılarında ve bedenleriyle görünür olduklarında farklı ayrımcılık şekilleriyle yüzleşmek durumunda kalmakta, bunlara karşı farklı mücadele ve hayatta kalma biçimleri geliştirmektedir. Bu mücadele hikayesinin yeni görünürlük kazanan öznelerinden biri ise Müslüman dindar kadınlardır. Bu çalışmanın konusunu da Müslüman dindar kadınların sahne ve sanat icralarındaki mücadeleleri ve deneyimleri oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında kendisini Müslüman/dindar olarak tanımlayan yedi kadınla yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş, bu görüşmeler sonucunda elde edilen veriler yorumlayıcı fenomenolojik analiz yöntemiyle analiz edilmiş ve katılımcıların ortaklaştıkları ve ayrıştıkları noktalara farklı temalar ve alt kategorilerinde yer verilmiştir.

Analiz kapsamında ele alınan ilk husus katılımcıların kimlik tanımları olmuştur. Tüm katılımcılar kendilerini Müslüman olarak tanımlamakla birlikte, dindarlık kavramına farklı anlamlar atfederek kendisini bu kavrama yakın ya da uzak konumlandıran katılımcıların varlığından söz etmek mümkündür. Yine muhafazakarlık kavramını pozitif atıflarla ifadelerinde geçiren kadınlar olmakla birlikte, bu kavramı tamamen dışlayan ve kendisini tanımlamadığını açıklayan katılımcılar da söz konusudur. Buradan hareketle, katılımcıların kendilerini Müslüman olarak tanımlamayı tercih ettiklerini, dindarlığı da doğrudan dışlamadıklarını söylemek mümkündür. Bu yüzden bu iki kavram tezin ilgili yerlerinde, katılımcıların kendilerini ifade ettikleri şekilde kullanılmıştır. Tezin içerisinde ise genel kavramsallaştırma olarak Müslüman dindar kadın ifadesi kullanılmıştır. Aynı

zamanda bu kimlik inşalarının içerisinde başörtüsünün de önemli bir yerinin olduğunu söylemek mümkündür. Katılımcılar içerisinde başını örten ya da örtmemeyi tercih eden kadınlar olmakla birlikte, hepsinin geçmiş dönemde başörtüsüne dair bir tecrübesi vardır. Bu tecrübe, tüm kadınların özelde maruz kaldıkları ayrımcılıklar üzerinden ortaklaşmalarına neden olmakla birlikte, başını örtmeyi tercih eden ve etmeyen kadınların hayatların ilerleyen dönemlerindeki tercihleri arasında farklılaşmalar olduğu sonucunu da ortaya koymaktadır. Başını örtmeyi tercih eden ya da etmeyen tüm kadınlar benzer bir şekilde sahnede olmak konusunda etraflarındaki insanlar tarafından tepkilerle karşılaştıklarını ifade etmekte ve bu karşılaştıkları ayrımcılıklarla kadınlıkları arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Burada başörtülü olma durumu yalnızca maruz kalınan ayrımcılıkların öznelarini ve gerçekleşme biçimlerini değiştirmektedir.

Çalışmanın bir diğer odak noktası ise görüşmelere katılan kadınların aile kültürleri olmuştur. Bulgulardan yola çıkılarak, katılımcıların birbirlerinden son derece farklı aile kültürlerine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kadınların “sınırların dışına çıkmasına”, sahne sanatlarında yer almasına destek olan aileler olduğu gibi tamamen karşı çıkan ve engel olan aileler de söz konusudur. Bu aileler desteklerinde ya da karşı çıkışlarında hem dini hem de dini olmayan farklı argümanlar üzerinden çocuklarına yaklaşmakta, bu çeşitlilik de Müslüman dindarlık kimliğinin homojen olduğuna yönelik yargı ve ifadelerle karşıt bir sonuç olmaktadır. Katılımcıların ailelerinde onlara destek olanların büyük oranda kadınlardan oluştuğunu söylemek mümkündür. Anneler, kız kardeş ve ablalar, hikayelerin büyük çoğunluğunda destek olan kişiler olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu durumun istisnaları da olabilmektedir: Araştırma sonucunda, kimi annelerin dini “sınırları” ve olması gereken davranışları kızlarına hatırlatma ve bu şekilde hem toplumsal olarak hem de kendi dini motivasyonları ile kabul görme ve onaylanma ihtiyaçları, kendi kız çocuklarıyla dayanışmasının önünde engel teşkil edebildiği görülmüştür.

Tez çalışmasının odağında olan sahne sanatları ve Müslüman dindar kadınların bu sanatlar içerisinde kendilerini konumlandırma biçimleri çalışmanın en belirgin çıktılarında biri olmaktadır. Kadınların sahne sanatlarında icra motivasyonlarını doğrudan Müslüman ve

dindar kimlikleriyle ilişkilendirmedikleri, kendi duygu dünyalarının ve içsel deneyimlerinin dışı yansımalarının sonucunda gerçekleşen bir eylem olarak sanat icralarını tanımladıkları bu çalışmanın önemli sonuçlarından birisidir. Ancak icra ettikleri sahne sanatlarında neyi yapıp neyi yapmayacaklarına kendilik tanımlarında ifade ettikleri Müslüman kimliği ve inançları ile çelişmeyecek şekilde, helallik / haramlık çizgisinde kendi dindarlık biçimlerine ve din anlayışlarına uygun dini otoritelerin ya da kişilerin yorumları üzerinden karar verdikleri görülmektedir. Kısacası, bu kadınların hikayesinde sahne sanatlarına başlangıçları bireysel haz ve içsel itkileri temelinde olurken, sonrasında ne yapacaklarına karar vermeleri ise inanç ve dini kimlikleri temelinde gerçekleşmektedir.

Katılımcıların hikayelerinde belirgin bir şekilde görünür olan bir diğer husus ise bu katılımcıların büyük çoğunluğunun icra ettikleri sanatın formel eğitimlerinden uzak kalmalarıdır. Özellikle başörtülü olan katılımcıların dolaylı bir şekilde başörtüleri üzerinden maruz kaldıkları ayrımcılık tecrübeleri, onları konservatuvarlardan ve hatta musiki cemiyetleri gibi sivil toplum ortamlarından ve hatta üniversitelerdeki öğrenci kulüplerinden ya da gruplarından uzak tutmuş, yalnızca “kamusal alanın dışında kalan”, özel ders gibi alternatiflerle kendi eğitimlerini mümkün kılabilmişlerdir. Başörtüsü yasağının 2011’de ortadan kalkmasından sonra başörtülü katılımcıların bir kısmının üniversitede formel eğitime adım atması, TRT gibi kurumlarda kendilerine yer bulabilmesi, görüşmelerin gerçekleştirildiği başörtülü Müslüman kadınların kendilerinden sonra gelen kadınlara sağladığı bir zemin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sahne üzerine geçtiğimizde ise Müslüman dindar kadınların kendilerine özgü en temel iki meselesinin kimliklerinden ötürü maruz kaldıkları ayrımcılıklar ve karma seyirciye icra etme ve etmeme yönündeki tercihleri olmaktadır. Tüm katılımcılar ayrımcılık deneyimleriyle ilgili ortaklaşmakla, başörtülüler başörtülü oldukları için, başörtülü olmayanlar da başörtülü olmayıp “Müslüman ortamlarda” icrada bulundukları için ayrımcılığa uğramaktadır. Ancak karma seyirciye icra konusunda tüm katılımcıların farklı yaklaşımlarının olduğunu söylemek mümkündür. Cinsiyet açısından karma ortamda icra etmeme tercihini “harama teşvik ettiği” gerekçesiyle, ya da kadın kadına ortamlara değer verdiğini erkeklerle bir arada icra yapmak ya da konser izlemek istemeyen kadınların da

ihtiyaçlarını karşılamak gerektiği gerekçesiyle açıklayan katılımcılar olmakla birlikte; cinsiyet açısından karma ortamda icra etmemenin ayrımcılık olduğunu ve sanatın bu şekilde anlamına ulaşabileceğini, sanat ortamlarının cinsiyetsiz ortamlar olması gerektiğini ve bu şekilde algılanması gerektiğini ifade eden, karma ortamda icra yapmanın toplumsal dönüşüme katkı sağlayan bir özelliğinin olduğunu söyleyen katılımcılar da vardır. Bu noktada bir ortaklaşmamasına karşın, cinsiyet açısından karma ortamda icranın sahne sanatları ile uğraşan bu kadınların gündelik deneyimlerinde önemli bir gündem maddesi olduğu sonucuna ulaşabilmekteyiz.

Çalışmanın en merkezi odak noktasını oluşturan beden ve görünürlük konusunda ise katılımcıların kendilerini ifade etme biçimleri oldukça çarpıcıdır. Öncelikle sahne sanatlarını icra etmenin kendisinin, görünür olmadıkları bir sanat icrasından farklılaştığını ve bu farklılaşmanın onların bu sanat alanları içerisinde var olmalarını zorlaştırdığını ifade etmektedir. Ayrıca katılımcılar bu görünürlük durumundan da hoşnut olduklarını belirtmektedir. Görünür olmayı ve hatta sahne üzerinde kendilerini güzel hissetmeyi sevdiklerini ifade eden katılımcıların bir kısmı kendilerini sahne üzerinde daha “kadın” hissettiğini ifade ederken, bir kısmı da, özellikle masal anlatan katılımcılar, cinsiyetsizleştiklerini ve farklı bir deneyimi yaşarken o deneyim içerisinde kendilerini hissettiklerini ifade etmektedir. Bir katılımcının sahne üstünde masal anlatma deneyimiyle şehvet arasında kurduğu ilişki de özgün bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada kadınların bu hisleriyle inanmaları arasında bir çelişki olmadığını, kendilerini ifade etmek ve görünür olmakla Müslüman olmak arasında herhangi bir çelişki görmediklerini söylemeleri, kendilerine yöneltilen önyargıların büyük çoğunluğuna cevap niteliği taşımaktadır.

Çalışma kapsamında görüşme yapılan kadınlar, dolayısıyla bu çalışmanın çalışma grubu, aktif bir şekilde sahnede icra yapan ya da uzun yıllar sahnede icra yapmış olan kadınlardan oluşturulmuştur. Çalışma grubunun bu özelliği dolayısıyla, görüşmelerde tezin bir diğer konusu olan profesyonellik ve Müslüman dindar kadınların tecrübesi arasındaki ilişki üzerinde durmak da mümkün olabilmıştir. Katılımcılar arasında profesyonel sanatçı adayları olmakla birlikte profesyonel hayata giriş aşamasında yaşadığı zorluklardan ötürü

profesyonellik konusundaki hedeflerini bir kenara bırakan kadınlar da vardır. Burada en önemli vurgu, sanat çevrelerinin homojen yapısı ve kadınları, özelde başörtülü kadınları içine alma konusundaki direnişi olarak gösterilmektedir. Her türlü farklı sanat formu için katılımcıların benzer ifadeleri söz konusudur. Tüm katılımcılar gelecekte sahne sanatlarında icra konusunda benzer kimlik aidiyetleri olan kadınların daha rahat ortamlarda olacakları konusunda umutlu olduklarını ifade etmekte, kendi verdikleri mücadelelerin dönüşüm göstereceğini, gelecek kuşaklar için de gerçek mücadeleler olacağını ancak daha kolay aşılabileceğini düşünmektedirler.

Son olarak katılımcıların tamamı kadın hareketi ve feminist hareketin kazanımlarıyla sahne sanatlarında kendi var oluşları arasında bir ilişki olduğunu belirtmektedir. Ayrıca kendi örnekliklerinin ve deneyimlerinin, kendilerinden sonra gelecek olan yeni kuşan, genç kadınların hayatında muhtemel iyileşmelere benzer bir zemin hazırladığını ifade etmektedirler. Katılımcılar tarafından da onaylanan bu paralellik, tezin başlangıcında ifade edildiği üzere kadın hareketinin ve feminizmin yeni görünürlük kazanan öznelerinin gündelik hayatta vesile olduğu dönüşümünü de göz önüne sermektedir.

Kısacası, bu tez çalışmasında Müslüman dindar kadınların sahne sanatlarında var olma çabalarının ortaya çıkardığı özgün hikayelerin peşine düşülmüştür. Bu özgün hikayelerin anlatılmasının, görünür kılınmasının hem bu kimliğe sahip farklı kadınlara bir zemin hazırlayacağı, hem de kadın hareketi ve feminist hareketin farklı öznellikleri kapsamayı tartışan ve birçok noktada da başaran yeni dönemine bir girdi sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada başörtülü Müslüman dindar kadınların hikayeleri önemli bir vurgu almakla birlikte, başörtüsüz ve Müslüman dindar kadınların, başörtüsüz ve dindarlık tanımlarında kendilerini bulmayan tüm kadınların sahne sanatlarında ve farklı sanat dallarındaki tecrübelerine dair çalışmalara ciddi oranda ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışma, bu alanda literatüre özgün içeriğiyle de katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- AHMED, L., **Women and Gender in İslam: Historical Roots of a Modern Debate.** Connecticut, Yale University Press
1993
- AKBULUT-ARIKAN, N., “Modern Mahrum: " Modern Mahrem " Üzerine Bir Değerlendirme” [PDF Belgesi], Erişim: (t.y.) <https://artuklu.academia.edu/neglihanakbulutarikan> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- AKTAŞ, C., “Kamusal Alanda İslâmcı Kadın ve Erkeklerin İlişkilerindeki Değişim Üzerine: Bacıdan Bayana”, **Birikim Dergisi**, Sayı: 137.
2000
- BAYTON, M., “Women and Electric Guitar.” **Sexing the Groove: Popular Music and Gender** içinde, (Ed.) S. Whiteley, London, Routledge.
1997
- BAYTON, M., "Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions." **Rock and Popular Music** içinde, Routledge, s. 193-208.
2005
- BERBER, N., “1980’ler: Feminist Hareket Yeniden...” Erişim: 2017 <https://tr.boell.org/tr/2017/09/18/1980ler-feminist-hareket-yeniden> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- BEŞİROĞLU, Ş.Ş., 2019 “Osmanlı Müziğinde Kadınlar” **Türkiye’de Kadın ve Müzik** içinde, İstanbul Üniversitesi Bilgi Yayınları, s. 23-57
- BORA, A., 2010 **Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası.** İstanbul, İletişim Yayınları
- BORA, A., **90’larda Türkiye’de Feminizm.** İstanbul, İletişim Yayınları.
GÜNAL, A.,
2009

- BUSH, J., 2018 “The Anti-suffrage Movement”. Erişim: <https://www.bl.uk/votes-for-women/articles/the-anti-suffrage-movement#> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- CLOUD, A., “Attitudes Towards Plays and Players”. Erişim: 2009 www.cedarcrest.edu/academic/eng/lfletcher/henry4/papers/acloud.htm adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- COHEN, S., **Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making.** 1991 Oxford University Press.
- ÇAKIR, S., **Osmanlı’da Kadın Hareketi.** İstanbul, Metis Yayınları. 2010
- DE **Kadın: İkinci Cins.** Payel Yayınları. BEAUVOİR, S., 1993
- [Dini Cevaplar], “Kadının Sesi Erkeğe Haram mıdır? Mustafa İslamoğlu” [Video]. 2018, Eylül 19 Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=dYgmD__eWKI&t=30s+ adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- DİREK, Z., “Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı”, **Cinsellik Muamması** içinde, 2012 (Haz.) C. Çakırlar ve S. Delice, İstanbul, Metis Yayınları.
- ERASLAN, S., “Uğultular... Silüetler...”, **90’larda Türkiye’de Feminizm** içinde, 2009 (Der.) A. Bora ve A. Günel, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ERKOL, M., “Türkiye’de Dini Hayatı Anlamlandırmak: Dindarlık Olgusu ve Dindarlığın Ölçülmesi”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 17(2), s. 131-161. 2015

- FOUCAULT, M., 2002 “11 Ders”, **Toplumu Savunmak Gerekir** içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- FOUCAULT, M., 2013 **Güvenlik, Toprak, Nüfus.** (Çev.) F. Taylan, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- GÖLE, N., 2011 **Modern Mahrem.** İstanbul, Metis Yayınları.
- GRIFFITH, P., 2018 “Kabuki: Where Are the Women?”, **Japan Forward.** Erişim: <https://japan-forward.com/kabuki-where-are-the-women/> adresinden 20.03.2019 tarihinde erişilmiştir.
- GÜRTEN, E., 2009 **Sahne Sanatlarında Yönetim ve Etkili İletişim,** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- HABERMAS, J., 1995 “Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale”, **Birikim Dergisi**, 70. Erişim: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4966/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale#.XKC6-y2B3OQ> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- HERNDON, M., 2000 “Epilogue: The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems.”. **Music and Gender** içinde, (Ed.) E. Koskoff, United States of America, Board of Trustees of the University of Illinois.
- HURT, A. E., 2019 **The Most Influential Women in the Arts.** New York, Rosen Publishing Group.
- İLKKARCAN, P., 2018 **Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik.** İstanbul, İletişim Yayınları.

- KAPLAN, L., **Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını (1908-1960).** 1988 Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi.
- KARAMAN, H., (t.y.) “Soru-(211) Kadın sesi dinlemek ve musikinin hükmü konusunda tartışma.” Erişim: <http://www.hayrettinkaraman.net/sc/00211.htm> adresinden 20.03.2019 tarihinde erişildi.
- KELANİ, R., 2013 “Write it down... Artist or prostitute: Perspectives on female creativity and activism in the Arab World”, **Confronting the International Patriarchy: Iran, Iraq and United States of America** içinde, (Ed.) P. Winkler, Cambridge Scholars Publishing.
- KÖSE, E., 2014 **Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden.** İstanbul, İletişim Yayınları
- KREİE, H., (t.y) “Feminism in Theatre: History & Examples”, [html sayfa], <https://study.com/academy/lesson/feminism-in-theatre-history-examples.html> adresinden 04.06.2019 tarihinde erişilmiştir.
- [KONUK YAZAR: Mavi] 2018, Mayıs 18 “Madem Normalleştik, Ben Bunları Niye Yaşıyorum?” [Blog Yazısı], **Reçel Blog.** Erişim: <http://recel-blog.com/madem-normallestik-ben-bunlari-niye-yasiyorum/> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- KURT, A., 2009 “Dindarlığı Etkileyen Faktörler”, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 18 (2), s. 1-26
- SENNETT, R., 2014 **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir.** (Çev.) T. Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.

ŞERİFSOY, S., “Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950”, **Vatan** 2000 **Millet Kadınlar** içinde, (Der.) A. Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları.

ŞEFKATLİ- **Kadın Karşıtı Söylemin İslam Geleneğindeki İzdüşümleri.**
TUKSAL, H., Ankara, Kitabiyat Yayınları.
2000

THORPE, V., “Secret lives of women who break the taboo to act in Shakespeare”,
2016 **The Guardian.** Erişim:
<https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/10/secret-lives-of-women-shakespeare> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.

TUNA, N., 1995 “Kadınlık Durumuna Rağmen...”, **Pazartesi Dergisi**, Sayı 8.
Erişim: <http://www.pazartesidergisi.com/pdf/6.pdf> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.

[TurbanlıKizlar “Çarşafli Rapçi Habibe'den Savaş karşıtı şarkı” [Video]. Erişim:
Kanali], 2011, https://www.youtube.com/watch?v=glEO_95S9SA adresinden 3 Nisan 13 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.

WADUD, A., **Inside the Gender Jihad: Women's Reform in Islam.** Oneworld
2007 Publications.

WALBY, S., “Kadın ve Ulus”, **Vatan Millet Kadınlar** içinde, (Der.) A. Altınay,
2000 İstanbul, İletişim Yayınları.

YILDIZ, B., “Şarkılar Bir Pusula / Türkiye’de Popüler Müzik ve Kadın (1960-
ÇELİK, F., 2006 1980), **60’lardan 70’lere 45’lik Şarkılar** içinde, (Der.) Ayhan Akkaya, Fehmiye Çelik, İstanbul, bgst Yayınları

- YUVAL-DAVIS, N., 2010 **Cinsiyet ve Millet.** İstanbul, İletişim Yayınları.
- ZİHNİOĞLU, Y., 2003 **Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği.** İstanbul, Metis Yayınları
- 2007 “Boğaziçi’nin Türkiye’si.”, **Hürriyet Gazetesi.** Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/egitim/bogazici-nin-turkiye-si-6521999> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- 2011 “Aaa! Sahnede başörtülü tiyatrocu var”, **Yeni Şafak.** Erişim: <https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/aaa!-sahnede-basortulu-tiyatrocu-var-344642> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- 2018 “She Studied Singing in College But is Banned From Performing on Stage in Iran”, **CHRI (Center for Human Rights Iran).** Erişim: <https://www.iranhumanrights.org/2018/01/iranian-female-vocalist-we-never-get-a-chance-to-practice-our-art-in-a-professional-setting/> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- 2019 “Akşam Grubu: Kadın kadına, kadınlara özel müzik”, **BBC Türkçe.** Erişim: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-47415518> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.
- 2019 “Benimle Söyle yarışmacısı Eftalya Fettahoğlu kimdir?”, **CNN Türk.com.** Erişim: <https://www.cnnturk.com/magazin/benimle-soyle-yarismacisi-eftalya-fettahoglu-kimdir> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.

(t.y.)

“Müziğin Dindeki Yeri Nedir?”, **Din İşleri Yüksek Kurulu Başkanlığı**. Erişim: <https://kurul.diyanet.gov.tr/Cevap-Ara/1010/muzigin-dindeki-yeri-nedir-> adresinden 3 Haziran 2019 tarihinde erişilmiştir.



EKLER

Ek 1.

GÖRÜŞME SORULARI

Demografik Bilgiler

1. Kaç yaşındasınız?
2. Eğitim durumunuz?
3. Ne işle uğraşıyorsunuz?
4. Medeni durumunuz?
5. Nerede yaşıyorsunuz?
6. Tek başınıza/anne ve babanızla/kendi çekirdek aileniz ile/arkadaşlarınızla mı yaşıyorsunuz?
7. Çocuğunuz ya da bakmakla yükümlü olduğunuz bireyler var mı?

Arkaplan / Aile Deneyimleri

1. Kendinizi nasıl tanımlarsınız? (Dindar, Müslüman, kadın, feminist...)
2. Kendinizi dindar olarak tanımlar mısınız? Dindarlık sizin için ne ifade ediyor?
3. Nasıl bir aile kültürü içerisinde yetiştiniz?
4. Ailenizin sanat/icra ettiğiniz sanata bakışı nasıldı?
5. Aileniz sizi sahnede izledi mi?
6. Başkaları icra ettiğiniz sanat dalıyla ilgili ailenize soru sorduğunda aileniz nasıl cevap veriyor?

Sanat ve Gündelik Yaşam Deneyimleri

1. Hangi sanat dalı ile ilgileniyorsunuz? İlgilendiğiniz sanat dalı sizin için ne ifade ediyor?
2. Ne zamandan beri bu sanat dalı ile uğraşıyorsunuz?
3. Nerede eğitim aldınız? Eğitim alamadıysanız neden?
4. Eğitim aşamasında nasıl engellerle karşılaştınız?
5. (Başörtülü ise) Başörtüsü sizin için ne ifade ediyor?

Sahne Deneyimi

1. İlk kez ne zaman, nerede sahneye çıktınız?
2. Nasıl bir deneyimdi? Bu deneyim onun için ne ifade ediyordu?
3. Nasıl bir ortamdı? (Mekan, karma mı değil mi?, dinleyici kitlesi kim?, kimlerle sahnedeydi?)
4. Şu an ne sıklıkla, nerede, nasıl bir ortamda, kimlerle sahneye çıkıyorsunuz?
5. (Karma ortamda çıkmayanlar için) Cinsiyet bağlamında karma ortamda sahneye çıkmak konusunda ne düşünüyorsunuz? (Karma ortamda çıkanlar için) Cinsiyet bağlamında karma ve yalnızca kadınlara açık dinleyici arasında ne tür farklardan söz edebilirsiniz?
6. (Müzikle uğraşanlar için) Ses ve enstrüman arasında nasıl bir fark var?

Sahne Deneyimi: Yorum ve Tepkiler

1. İlk sahneye çıkışınızdan itibaren ne tür yorumlar/tepkiler aldınız? Zaman içerisinde yorum ya da tepkilerde bir değişiklik oldu mu?
2. Sahneye çıktığınız için tehdit aldınız mı?
3. Bu tepkilere ve yorumlara karşı sizin tavrınız ve yaklaşımınız ne oldu? Bu tavrınızda zaman içerisinde ne tür değişimler oldu? (Motive / de-motive oldu mu?...)

Bedenle Görünür Olmak

1. Sahneye çıkmadığınız bir sanat üretiminde olsaydınız ne değişirdi?
2. Video ve diğer görünür olduğunuz kayıtları online ortamda paylaşma konusunda ne düşünüyorsunuz? Sanatınıza ve kişisel yaşantınıza nasıl etkisi olduğunu/olacağını düşünüyorsunuz?
3. Görünür olmak/sahne olma ile inancınız arasında bir çelişki var mı? Varsa/yoksa, neden?
4. Kadınların sahneye çıkmasının haram olduğuna yönelik düşüncelere sahip oldunuz mu? Kendinizi nasıl temellendirdiniz? Fikriniz değişti mi? Bu düşünceye yönelik ne tür karşıt argümanlara sahipsiniz?

Aidiyet Durumları ve Kendini Konumlandırma

1. Sizce “Sanat Dünyası” nasıl bir yer? Siz kendinizi bu bağlamda nerede konumlandırıyorsunuz?
2. Profesyonel anlamda sanatınızı icra edebiliyor musunuz? Bunun önünde nasıl engeller görüyorsunuz?
3. İcra ettiğiniz sanat dalında kendi adınıza nasıl bir gelecek öngörüyorsunuz (Profesyonel, amatör, yarı-profesyonel, kariyer...)? Elinizde imkanlar olsa neyi değiştirdiniz (Ortam, dinleyici, olanaklar)?
4. Örnekliğinizin başka kadınlara da ilham olduğunu düşünüyor musunuz? Nasıl?
5. Kadın olmanın serüveninizde fark yarattığını düşünüyor musunuz? Sizce nasıl bir fark bu?
6. Feminizm ya da kadın hareketi konusunda ne düşünüyorsunuz? Zaman içerisinde kendi mücadelenizle kadın mücadelesi arasında nasıl paralellikler hissettiniz?