



TÜRK DÜNYASI KADIN ARAŞTIRMALARI DERGİSİ JOURNAL OF TURKIC WORLD WOMEN STUDIES

Dergi web sayfası: <https://turkicworldwomen.com/index.php/pub>
Journal homepage: <https://turkicworldwomen.com/index.php/pub>



Doi: 10.5281/zenodo.19236035

Araştırma Makalesi • Research Article

Türkiye’de Modernleşme ve Kadın Müzisyenler: Toplumsal Cinsiyet, Habitus ve Performans Ekseninde Bir Analiz*

Modernization and Female Musicians in Turkey: An Analysis on the Axis of Gender, Habitus, and Performance

Alaattin CANBAY¹

Özet

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden modern Türkiye Cumhuriyeti’ne geçilen tarihsel süreçte, kadın müzisyenlerin kamusal ve sanatsal alandaki konumlanışlarını toplumsal cinsiyet perspektifiyle sorunsallaştırmaktadır. Modernleşme hareketlerinin kadın bedeni ve kimliği üzerinden kurgulandığı bu süreçte, müzik alanı hem bir özgürleşme mekânı hem de eril tahakkümün yeniden üretildiği bir saha olarak tezahür etmiştir. Pierre Bourdieu’nun “habitus” kavramı ışığında, kadın müzisyenlerin sanatsal eğilimlerinin ve profesyonel kimliklerinin, içine doğdukları toplumsal sınıf ve cinsiyet rolleriyle nasıl şekillendiği analiz edilmektedir. Bu bağlamda, müzikal yetkinliğin “eril tahakküm” tarafından belirlenen bir “kültürel sermaye” olarak nasıl kodlandığı ve kadının bu alandaki varlığının hangi mekanizmalarla sınırlandırıldığı incelenmektedir. Çalışmanın teorik zeminini güçlendiren bir diğer odak noktası ise Judith Butler’ın “performativite” teorisidir. Müzikal icra, sadece teknik bir sunum değil, aynı zamanda cinsiyetin sahnede yeniden inşa edildiği bir performans biçimi olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede, enstrümanların “cinsiyetlendirilmesi” olgusu-bazı çalgıların zarafet ve ev içi alanla (piyano, arp vb.), bazılarının ise güç ve kamusal otoriteyle (bakır nefesliler, vurmali çalgılar vb.) özdeşleştirilmesi-tarihsel verilerle desteklenerek tartışılmaktadır. Araştırmanın yöntemi ve kuramsal çerçevesi, tarihsel sosyolojik analize ve eleştirel kurama dayanmaktadır. Bu bağlamda, tarihsel veriler incelenerek sosyolojik bir analiz yapılmıştır. Aynı zamanda günümüz müzik piyasasındaki görsel temsil biçimleri ve gece hayatı gibi mekânsal dinamikler de bu kuramlar ışığında çözümlenmiştir. Araştırmanın bulguları, modernleşme idealinin bir parçası olarak konservatuvarlara erişim sağlayan kadınların, profesyonel yaşamda “orkestralardaki cam tavanlar” ve görünmez sektörel bariyerlerle karşılaştığını göstermektedir. Özetle bu çalışma; kadın müzisyenlerin pasif bir “nesne” veya süs unsuru olmaktan çıkarak, kendi sanatsal dilini kuran etkin bir “özne” haline gelme mücadelesinin, eril tarih yazımı tarafından nasıl gölgelendiğini ve bu yapısal direncin günümüz müzik endüstrisindeki izdüşümlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Sosyolojisi, Toplumsal Cinsiyet, Kadın Müzisyenler, Habitus, Eril Tahakküm.

Abstract

This study problematizes the public and artistic positioning of female musicians through a gender perspective within the historical process evolving from the late Ottoman Empire to the modern Republic of Turkey. In this process, where modernization movements were constructed through the female body and identity, the field of music emerged as both a space for emancipation and a domain where male dominance was reproduced. In light of Pierre Bourdieu’s concept of ‘habitus,’ the study analyzes how the artistic inclinations and professional identities of female musicians were shaped by the social class and gender roles into which they were born. In this context, it examines how musical competence was encoded as a ‘cultural capital’ determined by ‘male dominance’ and the mechanisms through which women’s presence in this field was restricted. Another focal point that strengthens the theoretical framework of the study is Judith Butler’s theory of ‘performativity.’ Musical performance is treated not merely as a technical

* Makale geliş tarihi / Received date: 07.01.2026 Makale kabul tarihi / Accepted date: 25.03.2026

¹ Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Çanakkale, Türkiye/ acanbay@gmail.com / ORCID ID: 0000-0002-1890-6965

presentation but as a form of performance in which gender is reconstructed on stage. Within this framework, the phenomenon of the 'gendering' of instruments—the identification of certain instruments with elegance and the domestic sphere (piano, harp, etc.) and others with power and public authority (brass, percussion, etc.)—is discussed and supported by historical data. The findings of the research indicate that women, who gained access to conservatories as part of the modernization ideal, encountered 'glass ceilings in orchestras' and invisible sectoral barriers in professional life. Ultimately, this study aims to reveal how the struggle of female musicians to transition from being passive 'objects' or decorative elements to becoming active 'subjects' who establish their own artistic language has been overshadowed by male-centered historiography, and to highlight the manifestations of this structural resistance in today's music industry.

Keywords: Sociology of Music, Gender, Female Musicians, Habitus, Male Domination.

Giriş

Müzik, salt estetik bir haz nesnesi veya akustik bir fenomen olmanın ötesinde, toplumsal iktidar ilişkilerinin, hiyerarşilerin ve özellikle cinsiyet rejimlerinin yeniden üretildiği, pekiştirildiği veya nadiren de olsa yıkıma uğratıldığı hegemonik bir kültürel alandır. İnsanlık tarihinin avcı-toplayıcı dönemlerindeki görece eşitlikçi iş bölümünden tarım toplumuna geçişle birlikte mülkiyet ve yerleşik hayatın doğuşu, ataerkil yapıların kristalize olmasına zemin hazırlamış; bu durum, kadının sanatsal üretim süreçlerindeki “özne” konumunu sarsarak onu ikincil bir konuma indirgemıştır (Harari, 2015:69). Walby’nin, erkeklerin kadınları tahakküm altına aldığı, sömürdüğü ve ezdiği bir toplumsal yapılar sistemi olarak tanımladığı ataerkillik (Giddens, 2009:115), müzikolojide de eril bir tarih yazımını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda müzik, sadece seslerin organizasyonu değil, aynı zamanda bedenlerin ve kimliklerin organizasyonu olarak görülebilir.

Bu çalışmanın kuramsal temelini, Judith Butler’ın “performativite” (edimselcilik) kavramı ve Pierre Bourdieu’nun “habitus” ve “eril tahakküm” teorileri oluşturmaktadır. Bourdieu’ya göre eril tahakküm, devlet ve toplumsal kurumlar aracılığıyla meşrulaştırılan ve sürekli olarak yeniden üretilen bir sembolik şiddet biçimidir. Bu tahakküm mekanizması, müzik alanında geçerli olan bilgi, eğitim ve yetenek gibi “kültürel sermaye” ile çevre ve iletişim ağlarını kapsayan “sosyal sermaye”nin tarihsel süreç boyunca erkeklerin tekelinde toplanmasına yol açmıştır. Öte yandan habitus, bireylerin içine doğdukları toplumsal yapının dayattığı, dünyayı algılama ve eyleme geçme şemalarını oluşturan içselleştirilmiş yatkınlıklardır. Eril tahakkümün bir sonucu olarak kadınların müzikal habitusu; onları bestecilik veya virtüözlük gibi yaratıcı, aktif ve otorite gerektiren pozisyonlardan ziyade, icracılık veya dinleyicilik gibi daha pasif ve tüketici alanlara yönlendirecek şekilde kurgulanmıştır. Bu durum, yüzyıllar boyunca kadını sanatsal bir “özne” olmaktan alıkoyarak kamusal icra alanının dışına itmiştir.

Butler (1990), *Cinsiyet Belası* adlı eserinde toplumsal cinsiyetin sabit bir öz veya biyolojik bir kader olmadığını; aksine, tekrar eden edimler ve söylemler yoluyla inşa edilen, akışkan ve performatif bir olgu olduğunu savunur. Butler’cı perspektiften bakıldığında, sahnede enstrüman çalan bir kadının varlığı, sadece müzikal bir icra değil, aynı zamanda yerleşik toplumsal cinsiyet normlarını (kadının pasifliği, ev içi alana ait oluşu) sarsan veya yeniden düzenleyen bir “cinsiyet performansı”dır. Öte yandan, Pierre Bourdieu’nun sosyolojisi, bu dışlanmanın yapısal dinamiklerini anlamak için kritik bir çerçeve sunar. Bourdieu’ya (2015:106-107) göre devlet ve toplumsal kurumlar, “eril tahakküm”ü meşrulaştıran ve yeniden üreten sembolik şiddet araçlarıdır. Müzik alanındaki “kültürel sermaye” (bilgi, eğitim, yetenek) ve “sosyal sermaye” (network, çevre), tarihsel olarak erkeklerin tekelinde toplanmıştır. Kadınların müzikal alandaki “habitus”u, yatkınlıkları ve algılayış biçimleri onları bestecilik veya virtüözlük gibi “yaratıcı/aktif” alanlardan ziyade, icracılık veya dinleyicilik gibi “pasif/tüketici” alanlara yönlendirecek şekilde şekillendirilmiştir. 19. yüzyıl erkek düşünürlerinin, kadınların biyolojik doğaları gereği “bestecilik” yeteneğinden yoksun olduğu yönündeki iddiaları (Özkişi, 2018), Bourdieu’nun bahsettiği sembolik şiddetin müzik tarihindeki en somut tezahürüdür. Ancak müzik tarihi, bu durumu yüzyıllar boyunca “sapkınlık” veya “yetersizlik” olarak kodlayarak kadını kamusal icra alanından dışlamıştır. Tarih boyunca dünyada ve bu coğrafyada kadının çocuğuna ninni söylemesi, tarlada, bağda, bahçede toprakla uğraşırken, ekin biçerken türkü çığırması ya da düğünlerde, kına eğlencelerinde şarkılar söylemesi veya cenaze törenlerinde ağıtlar yakması yaşamının bir parçası olmuştur. Ülkeden ülkeye yöreden yöreye

değişiklik gösteren aynı zamanda da folklorik özellik taşıyan bu aktiviteler sosyolojik boyutuyla da araştırma ve inceleme konusu olarak ele alınmıştır. Görkem, “Türk Edebiyatında Ağıtlar, Çukurova Ağıtları” adlı kitabında eski Yunanlılardan kalma cenaze törenlerinde toplu halde ağıt söyleyen kadınların olduğunu ve bu kadınlara “korainai” adı verildiğinden bahsetmektedir (Görkem, 2001: 12). Musevilikte de müzik ve din iç içe olup kadınlar da dini korolar içinde yer alıyordu. Bu korolarda kadın çalgıcılara yer veriliyor ve değişimli korolarda solistlerden birisi kadın sanatçıdan oluşuyordu (Selanik, 1996: 36). Osmanlı’da da sarayların, konakların harem dairelerinde veya mesire yerlerindeki mekanlarda kadınların şarkı söylemek ve dans etmek için bir araya gelip, eğlenceler düzenleyerek, tek başına veya toplu halde müzikli eğlenceler yapması da yüzyıllar öncesinden tanıklıkları olan eylemlerdir (Çolakoğlu 2010: 187). Osmanlı’daki müzisyen kadınların birçoğunun sistematik müzik eğitimi aldıkları bilinmektedir. Özellikle III. Selim döneminde musiki fasılları oldukça rağbet görmüş ve bu eğitilmiş kadınların içinde olduğu “Harem Mûsikîsi ve Raks Heyeti” oluşturulmuştur (Bor, 2019: 62).

Bu çalışma, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan modernleşme süreci ve günümüz popüler müzik endüstrisi ekseninde, kadın müzisyenlerin karşılaştığı “cam tavanları”, eril tarih yazımının gölgesinde kalan “sessizleştirilmiş” sesleri ve bu sessizliğin sosyolojik arka planını analiz etmeyi amaçlamaktadır.

1. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Geçişte Müzikal Alanın Mekânsal ve İdeolojik Dönüşümü

Türk modernleşmesi, sadece siyasal ve idari bir yapı değişikliği değil, aynı zamanda kadının toplumsal konumunun ve kimliğinin devlet eliyle yeniden tanımlandığı, çok katmanlı bir dönüşüm sürecidir. Bu süreçte müzik, kültürel bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, yeni ulus kimliğinin inşasında ve modernite ideallerinin kitlelere aktarılmasında stratejik bir 'ideolojik aygıt' işlevi görmüştür. Bu ideolojik dönüşümün köklerini ve yarattığı kırılmaları anlamak için Osmanlı İmparatorluğu’ndaki müzik ekosisteminin toplumsal cinsiyet temelli yapısını incelemek gerekir. Osmanlı döneminde müzik eğitimi ve icra pratikleri, toplumsal yapının genel karakteristiği olan 'haremlik-selamlık' uygulaması uyarınca kesin ve aşılması güç mekânsal sınırlarla birbirinden ayrılmıştır. Bu mekânsal ayrışma, müzikal bilgiye erişimi ve bu bilginin icra ediliş biçimini de cinsiyetçi bir hiyerarşiye tabi tutmuştur. Erkekler için tasarlanan Enderun meşkhaneleri, kurumsal, sistematik ve hiyerarşik bir eğitim modeli sunarak müzikal otoritenin kamusal alandaki temsilcisi ve koruyucusu rolünü üstlenmiştir. Burada yetişen erkek müzisyenler, devletin ve dinin resmî anlatılarını destekleyen bir kültürel sermayeyi temsil etme hakkına sahip olmuşlardır. Buna karşın kadınların müzik eğitimi, kamusal görünürlükten yoksun bırakılarak 'Harem-i Hümayun' ve aristokrat konaklarının 'iç mekân' sınırları içerisine hapsedilmiştir. Bu mahrem alanlarda sürdürülen eğitim, kadının entelektüel gelişiminden ziyade, onu ev içi hiyerarşide ve toplumsal temsilde zarif bir özne haline getirmeyi hedefleyen bir nitelik taşımıştır (Çolakoğlu Sarı, 2010; Güvençoğlu, 2021). Dolayısıyla, Osmanlı’da kadının müzikal kimliği, kapalı mekanların estetik bir unsuru olmanın ötesine geçememiş; müzikal otorite ve kamusal performans hakkı tamamen eril habitusun tekelinde kalmıştır. Bu tarihsel miras, modernleşme sancıları içinde kadının 'nesne' konumundan çıkıp kamusal bir sanatçı 'öznesi' olma mücadelesinin en temel yapısal engelini oluşturmuştur.

1.1. Osmanlı’da Müzik Eğitiminin Kurumsallaşması: Dârülelhan ve Kadın Kimliğinin Ahlaki Denetimi

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, sanat eğitimi rasyonel ve modern bir zemine oturtma çabalarının en somut ve kurumsal tezahürü olan Dârülelhan (Nağmeler Evi), 1916 yılında faaliyete geçtiğinde, kadınların müzik eğitimine erişimi noktasında derin bir paradoksu bünyesinde barındırıyordu. Kurum, bir yandan Batılı anlamda bir konservatuvar yapısı sunarak kadının sanatsal gelişimine kapı aralamış, diğer yandan ise dönemin toplumsal cinsiyet rejiminin sınırlayıcı kodlarını bu yeni yapının içine zerk etmiştir. Dönemin resmi arşiv belgeleri ve eğitim talimatnameleri incelendiğinde, kurumun yapısal olarak “erkekler” ve “kadınlar” (İnas) olmak üzere iki keskin şubeye ayrıldığı görülür. Bu dikotomik (ikili) yapı, yalnızca fiziksel bir mekân ayırımına olmayıp; aynı zamanda kadın ve erkek müzisyen adayları için tasarlanan müfredatın kapsamı ve sanatsal amaçları noktasında da hiyerarşik bir ayrışmayı temsil etmektedir. Ayrıca kurumun işleyişinde yer alan, kadınların mülki idari amirden izin almak suretiyle erkekler ile ortak katılım sağlayabilmeleri kuralı, gerek kadının sanat ve müzikteki yerinin gerekse de Dâr-ül-elhân’ın muhafazakâr bir anlayış doğrultusunda şekillendiğini ve ancak inkılaplar

süreciyle modernleşme sürecinde çağdaş bir anlayışa kavuşabildiğini göstermektedir (Özkaya Duman, 2017: 120-121). Söz konusu kurumsal ayrışmanın ötesinde, devletin kadın sanatçı üzerindeki denetimci iradesi, dönemin idari yazışmalarında gün yüzüne çıkmaktadır. Dahiliye Nezareti tarafından 26 Ocak 1922 tarihinde kaleme alınan resmi yazı, bu baskıcı tutumun en çarpıcı vesikalarından biridir. İlgili belgede, kadınların kamusal alanlarda çalgı çalmaları ve teganni eyleminde (şarkı söylemesi) bulunmaları, “ahlak-ı diniyye ve milliyeye” (dini ve milli ahlaka) aykırı birer faaliyet olarak tanımlanmıştır. Dahası, kadınların erkek sanatçılarla aynı sahneyi paylaşarak konser vermeleri veya tiyatro temsillerinde yer almaları katı bir biçimde yasaklanmıştır (Şengül, 2023). Bu idari kısıtlamalar, modernleşme idealinin sanatsal düzlemdeki iddialarına rağmen, devlet aygıtının kadının müzikal varlığını ve kamusal görünürlüğünü bir 'ahlaki panik' nesnesi olarak kodladığını göstermektedir. Şengül'ün (2023) vurguladığı üzere bu belge; kadının sanatsal üretiminin, modernleşmenin rasyonel ilkelerinden ziyade, geleneksel denetim mekanizmaları ve eril bir ahlak muhafızlığı aracılığıyla zapturapt altına alınmaya çalışıldığının tarihsel bir kanıtı niteliğindedir. Dolayısıyla Dârüelhan örneği, Türkiye’de kadın müzisyenlerin profesyonel birer özne olma yolundaki mücadelesinin, sadece teknik bir eğitim sorunu değil, aynı zamanda yapısal bir hak ve özgürlük mücadelesi olduğunu bir kez daha teyit etmektedir.

1.2. Cumhuriyet Modernleşmesi ve Toplumsal Cinsiyet: Denetim, Himaye ve Görünmez Bariyerler

Cumhuriyet’in ilanı, Türk modernleşme tarihindeki en radikal dönüşümlerden biri olarak, kadının kamusal alandaki görünürlüğünü artırmayı ve toplumsal statüsünü yeniden tanımlamayı hedefleyen bir “kopuş projesi” niteliği taşımaktadır. Ancak, bu projenin müzik alanındaki pratik yansımaları ve kurumsal işleyişi dikkatle göz önüne alındığında, söz konusu kopuşun Pierre Bourdieu’nun kavramsallaştırdığı “devletin eril karakteri” teziyle derin bir biçimde örtüştüğü ve geçmişten gelen patriyarkal süreklilikleri yeni formlar altında barındırdığı görülmektedir.

1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı’nın kurulması ve ardından 1948 yılında yürürlüğe giren “Harika Çocuklar Yasası” (özellikle İdil Biret ve Suna Kan’ın müzikal dehalarının devlet tarafından tescil edilerek yurt dışına gönderilmeleri), kadın yeteneğinin devlet eliyle kurumsal bir himaye altına alındığı tarihsel ve sembolik açıdan hayati adımlardır (Alpaslan & Gökdemir, 2019). Ne var ki, bu ilerici hamlelerin ardındaki zihniyet dünyası, dönemin meclis tutanaklarına yansıyan tartışmalarla tüm çıplaklığıyla ifşa olmaktadır. 1948 yılındaki meclis görüşmeleri sırasında, Seyhan Milletvekili Sinan Tekelioğlu’nun İdil Biret’in üstün yeteneğine yönelik sarf ettiği “*Bana piyano lazım mı?*” şeklindeki küçümseyici itirazı ve Suna Kan’ın eğitim süreci için dile getirdiği “*Oradan belki de bir enişte getirecektir*” şeklindeki cinsiyetçi söylemi, kadının sanatsal dehasının ve başarısının dahi patriyarkal normlar çerçevesinde, yani “evlilik ve aile” kurumu üzerinden bir değerlendirmeye tabi tutulduğunu kanıtlamaktadır. Tekelioğlu’nun; “*Şurada Numune Hastanesinde dört tane insan bir yatakta yatarken beş yaşındaki İdil Hanımı Amerika’ya göndereceğiz. Ne öğrenecek Amerika’da? Piyano, ne olacakmış deha imiş efendim, deha imiş. Piyano öğrenecekmış. Ben açım yahu, bana piyano lâzım mı?*” (TBMM Tutanak Dergisi Dönem: VIII, Cilt: 12, Toplantı: 2, 07.07.1948, s. 923 akt. Alpaslan ve Göktekin 2019: 291) sözlerindeki bu yaklaşım, kadının kamusal alandaki başarısının ancak geleneksel rollerle uzlaştığı ölçüde meşru görüldüğü bir “himaye” modeline işaret etmektedir.

Bu tarihsel kesitte kadınlar, modernleşen Türkiye’nin çağdaş ve Batılı yüzü olarak sahne üzerinde birer “ıcracı” (yorumcu veya virtüöz) kimliğiyle vitrine çıkarılmışlardır. Ancak kadının müzikal alandaki bu görünürlüğü, müziğin asıl “mutfağı” kabul edilen, kuramsal derinlik ve entelektüel otorite gerektiren “bestecilik” (kompozisyon) alanında aynı karşılığı bulamamıştır. Kadın sanatçılar bu alandan büyük ölçüde dışlanmış, yaratıcılık ve otorite mekanizmalarından uzak tutulmuşlardır (Gülün, 2019). Melahat Pars ve Neveser Kökdeş gibi istisnai kadın besteciler, dönemin zorlu koşullarında nitelikli eserler üretmeyi başarmış olsalar da, müzik tarihinin eril bir dille yazılan kanonunda erkek meslektaşları kadar yer bulamamış ve tarihsel anlatının çeperine itilmişlerdir (Yağcı, 2019: 825; Akalın, 2015). Nihayetinde, Türk modernleşme süreci kadına “ıcracı” sıfatıyla yeni bir temsil alanı ve rol tanımlarken; “yaratıcı” ve “otorite” figürü olarak konumlanma hakkını büyük ölçüde erkek egemenliğinin tekelinde bırakmıştır. Bu yapısal ayrışma, Cumhuriyet’in kadın özgürleşmesi idealinin, müzikal üretim sahasında toplumsal cinsiyet hiyerarşisini yeniden üreten sınırlarla karşılaştığını göstermektedir. Buna benzer çeşitli örnekleri günümüzde de görmek mümkündür. Türkiye’de müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olan kadın

sayısı ile profesyonel müzik piyasasında (özellikle enstrümanist olarak) istihdam edilen kadın sayısı arasında, literatürde “sızdıran boru hattı” (leaky pipeline) olarak adlandırılabilir derin bir istatistiksel uçurum bulunmaktadır.

Akademik veriler, kadınların müzik eğitime erişiminde Cumhuriyet dönemiyle birlikte ciddi bir ivme kazandığını göstermektedir. Gülün’ün (2019) aktardığına göre, günümüzde Güzel Sanatlar Liseleri’nde eğitim gören kız öğrenci sayısı, erkek öğrenci sayısının neredeyse iki katıdır (Gülün, 2019: 74-82). Bu veri, genç kadınların müziğe olan ilgisinin ve yeteneğinin, erkeklerden az olmadığını, bilakis başlangıç seviyesinde daha yüksek bir motivasyona sahip olduklarını kanıtlamaktadır. Benzer şekilde, Ankara Devlet Konservatuarı’nın erken dönem kayıtlarına (1942-1952) bakıldığında, Piyano Bölümü’nden mezun olan 16 öğrenciden 10’unun kadın olduğu görülmektedir (Karabey, 2019:62-63). Özetle, icracılık eğitimi söz konusu olduğunda, kadınlar tarihsel olarak kurumların içinde var olmuş ve sayısal olarak geride kalmamış ancak, eğitimin niteliği ve branşlaşma incelendiğinde, cinsiyetçi ayrışmanın ilk sinyalleri konservatuvarlarda başlamıştır. Aynı konservatuvarın (Hacettepe) Kompozisyon Bölümü, 1983 yılına kadar hiç kadın mezun vermemiştir. Bu istatistik, kadınların "icracı" (yorumcu) olarak eğitilmesine izin verilirken, müziğin "yaratıcı/teknik" otoritesini temsil eden bestecilik alanından sistematik olarak uzak tutulduğunu algısını oluşturmaktadır.

2. Türkiye Popüler Müzik Piyasasındaki “Erkek Egemen Enstrümantal Yapı”

Günümüz Türkiye popüler müzik piyasası, sadece bir sanatsal üretim sahası değil; aynı zamanda tarihsel mirastan günümüze yansıyan cinsiyetçi kodların, kapitalist üretim ilişkileri ve popüler kültür endüstrisinin dinamikleri içerisinde sistematik olarak yeniden üretildiği bütünsel bir alandır. Bu alan, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin modern pazarlama stratejileriyle eklemlendiği bir güç mücadelesini barındırmaktadır. Bu endüstriyel yapıda kadınlar, özellikle “vokalist” veya “solist” kimliğiyle sahnenin merkezine yerleştirilerek son derece yüksek bir sembolik görünürlüğe sahip kılınmaktadır. Ancak bu durum, kadının müzikal üretimdeki etkinliğinin bir sonucu olmaktan ziyade, popüler kültürün görsel odaklı tüketim kalıplarıyla ilişkilidir. Buna karşın, müziğin teknik ve tınısal gövdesini oluşturan “enstrümanist” (icracı) konumu söz konusu olduğunda, kadınların müzik sahasının dışına itildiği ve marjinalize edildiği görülmekte, kadın enstrümanistler profesyonel piyasada sadece nicel olarak azınlıkta kalmamakta, aynı zamanda niteliksel olarak da ikincil bir konuma hapsedilmektedirler.

Kadınların enstrümanist olarak profesyonel alandan dışlanması, rasyonel temellerden yoksun ancak sektörel pratikte oldukça baskın olan belirli “mitler” aracılığıyla meşrulaştırılmaktadır. Bu bağlamda iki temel engel mekanizması ön plana çıkmaktadır: Kadınların belirli enstrümanları (özellikle elektrogitar, davul, bas gitar gibi "maskülen" kodlanmış çalgıları) çalmak için fiziksel veya teknik olarak “yetersiz” olduğu yönündeki asılsız yargı, kadınların profesyonel stüdyo kayıtlarından ve sahne kadrolarından dışlanmasına zemin hazırlamaktadır. Müzik piyasasının gece hayatı, stüdyo ortamları ve prova mekanları gibi eril bir habitus içinde şekillenen alanları, kadınlar için “güvenlik”, “ahlaki normlar” veya “uygunsuzluk” gibi bahanelerle mekânsal birer engele dönüşmektedir (Yıldız, 2009:84). Böylece, Türkiye popüler müzik piyasası; kadını sahnede estetik bir obje ve vokal figürü olarak “vitrine” çıkarırken, onu müziğin teknik, yaratıcı ve icracı “mutfağından” sistematik olarak uzaklaştırmaktadır. Bu yapısal dışlanma, müzik endüstrisinin sadece sanatsal değil, aynı zamanda ideolojik bir inşa sahası olduğunu ve eril tahakkümün piyasa ekonomisi içinde kendini sürekli tazelediğini kanıtlar niteliktedir.

2.1. Müzikal İcrada Cinsiyetçi Kodlamalar: Enstrümanların Ontolojik Ayrışması ve Teknik Otorite Paradoksu

Müzik sosyolojisi literatüründe, çalgıların sadece ses üreten teknik araçlar olmadığı, aksine her birinin toplumsal cinsiyet rolleriyle derinlemesine kodlandığı genel kabul gören bir olgudur. Bu kodlama mekanizması, enstrümanın fiziksel yapısından icra ediliş biçimine kadar geniş bir alanda kültürel anlamlar inşa eder (Harari, 2015:159). Türkiye’nin pop ve rock müzik piyasası incelendiğinde, bu cinsiyetçi dikotominin oldukça belirgin sınırlarla çizildiği görülebilir. Özellikle elektro gitar ve davul gibi enstrümanlar, modern müzik sahnesinde doğrudan “erkeklik performansı” ile özdeşleştirilmektedir. Bu çalgılar; ham güç, desibel yüksekliği, karmaşık teknolojiye hâkimiyet ve virtüözüte gibi “eril” kabul edilen niteliklerin sergilendiği birer sembolik sermaye alanına dönüşmüştür. Elektro gitarın teknik aksamı ve

davulun fiziksel baskınlığı, icracısına sahne üzerinde hegemonik bir konum kazandırırken, bu konumun geleneksel cinsiyet rolleri gereği erkek müzisyenlere rezerve edildiği görülmektedir. Buna karşılık; flüt, keman veya tarihsel bir çalgı olan çeng gibi enstrümanlar; yapısal olarak “naif”, “duygusal”, “zarif” ve dolayısıyla “kadınsı” olarak etiketlenmektedir (Karahasanoğlu vd., 2017: 145).

Sektördeki erkek müzisyenlerin, kadınların “ritim duygusundan yoksun olduğu” veya davul gibi yüksek fiziksel efor gerektiren çalgılarda yetersiz kalacağı yönündeki önyargıları yaygındır. Örneğin, Özlem Tekin’in grubundaki erkek bir müzisyenin (Murat Bekin) “*Kadınların o kadar ritim duygusunun olduğunu ben kabul etmiyorum*” şeklindeki beyanı, kadınların biyolojik doğaları gereği belirli enstrümanları çalamayacağı yönündeki özcü (essentialist) yaklaşımın sektörel tezahürüdür. Bu söylem, kadınları ritmik ve teknik otoriteden yoksun bırakarak, onları sadece melodik veya görsel bir unsur olmaya zorlamaya çalışmaktadır (Sakar, 2007). Rock gruplarında kadın enstrümanistlerin varlığı genellikle bas gitar ile sınırlı kalmaktadır. Bunun nedeni, bas gitarın elektro gitara kıyasla “daha kolay” veya “arka planda” bir enstrüman olarak görülmesi ve elektro gitarın fallik/eril sololarına (Jimi Hendrix örneği gibi) (Serçe, Bakar, Şahin, 2009) alternatif olarak, kadına “eşlikçi” rolünün uygun görülmesidir. Kadın bas gitaristler, genellikle teknik yetkinliklerinden ziyade, sahnedeki “estetik duruşları” ve grubun görsel imajına katkıları üzerinden değerlendirilmektedir. Bu etiketleme, kadın müzisyenleri icra sırasında dahi belirli bir estetik kalıba girmeye zorlamakta; sertlik, hız veya teknik gövde gösterisi yerine, duygusal dışavurumun ön planda olduğu melodik alanlara hapsedilmektedir. Bu durum, kadının müzikal kimliğini “güç” odağından uzaklaştırarak “estetik bir nesne” odağına indirgemektedir. Sektörel pratikte, özellikle erkek müzisyenler ve karar vericiler arasında, kadınların biyolojik veya bilişsel olarak “ritim duygusundan yoksun olduğu” yönündeki önyargılar yaygın bir biçimde dolaşımdadır. Davul gibi yüksek fiziksel efor, dayanıklılık ve koordinasyon gerektiren çalgılarda kadınların yapısal olarak “yetersiz” kalacağı iddiası, bilimsel dayanaktan yoksun birer toplumsal mit olarak karşımıza çıkmaktadır (Sakar, 2007). Bu söylemsel bariyer, kadını müziğin matematiksel ve ritmik omurgasından (teknik otoriteden) mahrum bırakmayı amaçlamaktadır. Bu cinsiyetçi söylem ve kodlamalar, kadın müzisyenleri müzikal üretimin teknik ve ritmik otorite gerektiren safhalarından dışlamakta, kadınlar müziğin “mutfağında” veya “motor gücünde” yer almak yerine, sadece melodik süslemeler yapan veya sahnenin görsel estetiğini tamamlayan ikincil unsurlar olmaya zorlanmaktadır. Bu durum, Türkiye müzik piyasasında eril tahakkümün sadece sektörel ilişkilerle değil, bizzat enstrümanın kendisi ve icra biçimi üzerinden nasıl yeniden üretildiğini çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır.

2.2. Mekânsal Dışlanma ve Ahlaki Damgalama: Gece Hayatında Kadın Enstrümanist Olmak

Müzikal icranın gerçekleştiği özellikle barlar, gece kulüpleri ve rock mekanları gibi fiziki ve sosyal mekanlar, Türkiye’nin toplumsal hafızasında ve kültürel kodlarında uzun süre ahlaki açıdan “tekinsiz” ve norm dışı alanlar olarak kategorize edilmiştir. Bu mekânsal algı, kadın müzisyenler için sadece bir sahneleme sorunu değil, aynı zamanda kimliklerinin ve profesyonel varlıklarının eril otoriteler tarafından ahlaki bir sorgulamaya tabi tutulması anlamına gelmektedir. Kadın enstrümanistlerin bu mekanlardaki varlığı, kamusal alanın eril sınırlarını ihlal eden bir unsur olarak görüldüğü için, sistemli bir “damgalama” ve denetim mekanizmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu yapısal baskının en somut ve çarpıcı örneklerinden biri, Türkiye’nin öncü kadın rock gruplarından olan Volvox’un kurucusu Şebnem Ferah’ın yaşadığı tarihsel deneyimdir. Ferah, bir röportajında, sadece bir rock barda enstrüman çalarak müzik yaptıkları gerekçesiyle emniyet güçleri tarafından taciz edildiklerini; kendilerine sanatsal bir özne değil, birer “konsomatris” muamelesi yapıldığını ve hatta bu gerekçeyle kendilerine zorla “vesika” verilmek istendiğini açıkça ifade etmiştir (Çiftçi, 1994). Bu tanıklık, kadının sahnede elinde bir enstrümanla var olmasının, devletin ve toplumun eril bakışı tarafından nasıl doğrudan “fuhuş” veya “ahlaksızlık” parantezine alınmaya çalışıldığını belgelemektedir. Bu örnek; kadın enstrümanistlerin profesyonel müzisyen kimliklerinin, içinde bulundukları mekânın eril kodları ve bu mekânlara atfedilen ahlaki damgalama (stigmatizasyon) nedeniyle nasıl sürekli bir tehdit altında olduğunu göstermektedir.

Kadın müzisyenler için sahne sadece bir performans alanı değil; aynı zamanda kendilerine dayatılan bu ‘tekinsizlik’ etiketine karşı profesyonel bir meşruiyet kazanma mücadelesi verdikleri bir direniş sahasına dönüşmüştür. Mekânın ahlaki açıdan damgalanması, kadının müzikal yetkinliğini gölgeleyen ve onu sanatsal bir aktörden ziyade denetlenmesi gereken bir “ahlaki risk” nesnesine indirgeyen yapısal bir şiddet biçimi olarak tezahür etmektedir (Çiftçi, 1994). Müziğin üretim aşaması olan stüdyolar ise,

teknolojiyle iç içe olduğu için mutlak bir erkek egemenliğindedir. “Teknoloji erkektir” algısı, kadınların aranjör, tonmaister veya prodüktör olarak bu alana girmesini engellemekte; kadınlar stüdyoda sadece “sesi kaydedilen nesne” konumunda kalırken, sesin nasıl tınlayacağına karar veren “özne” (teknik akıl) erkek olmaktadır (Yıldız, 2009:84).

2.3. Görsel Temsil ve Nesneleştirme: Sanatsal Öznen Seyirlik Aksesuara

Müzik kanalları ve dijital akış platformlarının egemenliğindeki günümüz medya ekosisteminde, kadın müzisyenlerin ve kadın figürlerin sunumu, sanatsal yetkinliklerinden veya müzikal yaratıcılıklarından ziyade, bedensel temsilleri üzerinden kurgulanan bir pazarlama stratejisinin merkezinde yer almaktadır. Bu görsel politika, müziğin işitsel derinliğini gölgeleyerek performansı tamamen estetik ve cinsel bir ambalaja indirgemektedir. Türkiye’deki popüler müzik videolarının kurgusu incelendiğinde, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kamera açıları ve giyim kodları üzerinden yeniden üretildiği açıkça görülebilir. Bu videolarda erkek solist genellikle “merkezi, yöneten ve eylemi başlatan” bir figür olarak kurgulanmakta, erkek sanatçının giyim tarzı genellikle sanatsal kimliğini veya toplumsal statüsünü vurgulayan, korunaklı bir "giyiniklik" halindeyken; ona eşlik eden kadın figürler dansçı veya “enstrümanist dekor” olarak konumlandırılmaları farketmeksizin çoğunlukla yarı çıplaklık üzerinden görselleştirilmektedir. Bu kadın figürler, isimleri veya bireysel kimlikleri olmayan, sadece erkeğin merkezi gücünü, karizmasını ve otoritesini onaylayan, mekânı estetik açıdan tamamlayan birer “isimsiz aksesuar” seviyesine indirgenmektedir (Ersoy Çak, 2018). Uygulanan bu görsel rejim, kadının müzikal üretim sürecindeki “etken özne” konumunu temelinden sarsmaktadır. Kadın sanatçı veya icracı, izleyicinin kulağına hitap eden bir sanatçıdan ziyade, erkeğin görsel tahakkümü altındaki birer “seyirlik nesne” (spectacle) statüsüne dönüştürülmektedir. Bendaş’ın (2018: 196) da vurguladığı üzere, bu temsil biçimi kadını müzikal anlatının asli kurucusu olmaktan çıkararak onu görsel bir tüketim objesi haline getirmektedir. Sonuç olarak, dijital platformlardaki bu temsil dili, müzikal yeteneği ikincil bir plana iterken; beden politikalarını sanatsal üretimin ön şartı haline getirmekte ve müzikal alandaki eril hegemonyayı görsel bir mutabakatla pekiştirmektedir.

3. Türkiye Müzik Piyasasında Yapısal Eşitsizliğin Anatomisi: Bourdieu’cu Bir Analiz

Bu araştırma kapsamında elde edilen ampirik bulgular, Pierre Bourdieu’nun sosyolojik kavramsal araçları ışığında analiz edildiğinde; Türkiye müzik piyasasında gözlemlenen toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bireysel tercihlerden öte, köklü ve sistematik bir yapısal direnç teşkil ettiği açıkça görülmektedir. Müzikal alan sadece yeteneğin sergilendiği bir zemin değil; aynı zamanda güç ilişkilerinin, sembolik şiddetin ve cinsiyet temelli bariyerlerin sürekli yeniden üretildiği bir mücadele sahasıdır. Kadınların müzikal alandaki varoluş biçimleri ve kariyer yörüngeleri, içine doğdukları toplumsal yapının onlara dayattığı ve bireyin tercihlerine içkinleşen “habitus” (bedenselleşmiş sosyal yapı) ile şekillenmektedir. Bourdieu’nun ifade ettiği gibi, habitus, failin toplumsal dünyayı algılama ve eyleme geçme şemalarını oluşturur (Bourdieu, 2015: 106-107). Türkiye’de kız çocuklarına yüklenen “uysal, evcil, estetik” habitus, onların agresif, gürültülü ve kamusal iddia taşıyan enstrümanlara (elektro gitar, davul) yönelmesini içsel bir bariyerle engellemektedir. Kadın müzisyenler, flüt veya keman gibi “kadınsı” çalgıları seçerek veya vokalist olarak kalarak, aslında toplumsal cinsiyet habituslarına uygun, “uyumlu” bir strateji izlemektedirler. İstatistiksel veriler, bu habitus’un yarattığı çarpıcı bir asimetriyi ortaya koymaktadır: Konservatuvar ve müzik fakültelerinde eğitim alan kadın öğrenci sayıları niceliksel olarak erkeklerle eş düzeyde veya daha yüksek olsa da bu akademik başarı profesyonel istihdam süreçlerine aynı oranda yansımamaktadır.

Profesyonel orkestraların hiyerarşik yapısında ve özellikle kurumların yönetim kademelerinde kadınlar belirgin bir biçimde azınlıkta kalmaktadır. Örneğin, Türkiye’nin en köklü sanat kurumlarından biri olan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda (CSO) kadın sanatçı oranı tarihsel süreç içerisinde bir ivme kazanmış olsa da karar alma mekanizmalarını temsil eden yönetim kurullarındaki kadın temsili hala oldukça sınırlı düzeydedir (Makal, 2020: 763). Bu durum, kadınların orkestra içinde “icracı” olarak kabul görseler bile “yönetici/otorite” kimliğiyle müzikal alanın tepesinde yer almalarını engelleyen görünmez bariyerlerin varlığını kanıtlamaktadır.

Müzik piyasasının rekabetçi ortamında yükselmek ve kalıcı olmak için gereken sermaye türlerinin dağılımı, erkek egemen yapıların lehine olacak şekilde asimetriktir. Bourdieu’cu perspektifle bakıldığında, iki temel sermaye türü üzerinde bir erkek tekelinin olduğu açıkça görülebilmektedir. Kadınların kompozisyon bölümlerine geç alınması (Karabey, 2019:63), gece hayatındaki ahlaki bariyerler nedeniyle “network” ağlarına dahil olamamaları, onların bu sermaye türlerine erişimini kısıtlamaktadır. Müzik endüstrisindeki “Kapı Bekçileri” olan prodüktörler ve mekân sahipleri, genellikle erkektir ve sermayeyi kendi hemcinslerine aktarma eğilimindedirler. Üst düzey teknik bilgi, orkestrasyon becerisi ve kompozisyon eğitimi gibi prestijli kültürel sermaye unsurları, müzik tarihinin eril yazımı ve eğitim süreçleri içerisinde ağırlıklı olarak erkek öznelere ilişkilendirilmektedir. Kadın bestecilerin eserlerinin profesyonel mecralarda basılması, büyük orkestralar tarafından seslendirilmesi ve kalıcı kayıtlara dönüştürülmesi aşamalarında karşılaşılan “eşik bekçiliği” mekanizmaları, kadınların bu kültürel sermayeye tam erişimini ve bu sermayeyi sembolik güce dönüştürmesini engellemektedir (Gülün, 2019; Özkişi, 2012). Müzik endüstrisinin informal işleyişinde hayati öneme sahip olan “sosyal sermaye” gece hayatındaki ağlar, prova sonrası etkileşimler ve stüdyo içi erkek dayanışma ağları erkek müzisyenlerin tekelindedir. Kadınlar, toplumsal cinsiyet rollerinin (ahlaki yargılar, ailevi sorumluluklar vb.) sınırlamaları nedeniyle bu informal ağların dışına itilmekte, bu da onların iş fırsatlarına erişimini ve profesyonel görünürlüğünü kısıtlamaktadır. Nihayetinde bu bulgular; Türkiye müzik piyasasında kadının “nesne” konumundan çıkarak “etkin bir özne” haline gelme çabasının, sadece bireysel çaba ile değil, bu yapısal sermaye dağılımındaki adaletsizliğin dönüştürülmesiyle mümkün olabileceğini göstermektedir.

Sonuç

Türkiye müzik piyasasında kadın enstrümanistlerin, bestecilerin ve yöneticilerin sayıca azlığı, kadınların biyolojik veya bilişsel yetersizliklerinden değil; Osmanlı’dan günümüze uzanan tarihsel, ideolojik ve sosyolojik sınırlamaların sistematik bir sonucu olarak görülmektedir. Birinci bölümde incelenen Osmanlı dönemi haremlik-selamlık uygulamaları ve Dârülelhan’daki mekânsal ayrışma, kadının müzikal otorite kurmasının önüne geçen ilk yapısal engellerdendir. 1922 tarihli Dahiliye Nezareti kararıyla kadınların sahneye çıkmasının “ahlaki bir panik” olarak görülmesi, devletin eril denetimini ortaya çıkarmaktadır. Cumhuriyet dönemi, kadınları kamusal alana “ıcracı” (örneğin İdil Biret ve Suna Kan gibi yetenekler) olarak davet etse de müziğin asıl mutfağı ve otorite alanı olan “bestecilikten” (kompozisyon) kadınları görece dışladığı görülmektedir. Hacettepe Kompozisyon Bölümü’nün 1983 yılına kadar hiç kadın mezun vermemesi, bu tarihsel mirasın eğitime yansıyan sonuçlarından biridir.

İkinci bölümdeki veriler, günümüz müzik piyasasının bu tarihsel eşitsizliği kapitalist ve popüler kültür kodlarıyla yeniden ürettiğini göstermektedir. Enstrümanların cinsiyetlendirilmesi (elektro gitar ve davulun eril, flüt ve kemanın dişil kodlanması) kadını müziğin matematiksel ve teknik motor gücünden uzaklaştırmaktadır. Şebnem Ferah ve Volvox grubunun yaşadığı polis tacizi ve “vesika” dayatması örneğinde görüldüğü üzere, gece hayatı ve rock barlar gibi mekânların ahlaki açıdan damgalanması, kadını sanatsal bir öznenin çok “denetlenmesi gereken bir risk” statüsüne indirgemektedir. Aynı şekilde, müzik videolarında kadınların erkeğin otoritesini süsleyen “yarı çıplak isimsiz aksesuarlar” olarak kurgulanması, sanatsal kimliği görsel bir tüketim nesnesine dönüştürdüğünün ifadesi sayılabilir.

Araştırmanın bir diğer önemli bulgusu, müzik sektöründeki eşitsizliğin temelinde Pierre Bourdieu’nun “Eril Tahakküm” ve “Habitus” olarak tanımladığı sosyolojik dinamiklerin yer almasıdır. Bourdieu’ya göre eril tahakküm, devlet ve kurumlar eliyle meşrulaştırılan ve kendini sürekli yeniden üreten bir sembolik şiddettir. Metnin bütününde bu tahakküm, “eşik bekçiliği” (gatekeeping) sistemiyle karşımıza çıkar. Müzik endüstrisindeki prodüktörler, mekân sahipleri, stüdyo tonmaisterleri genellikle erkektir. Bu durum, müziğin “kültürel sermayesinin” (teknik bilgi, kompozisyon, aranjörlük) ve “sosyal sermayesinin” (gece hayatındaki network, prova sonrası ilişkiler) erkeklerin tekelinde toplanmasına neden olur. Eril tahakküm, kadınlara müziğin içinde “ses” olma izni verirken, asıl “sözü” (yetki, beste, teknik akıl, stüdyo yönetimi) kendi elinde tutarak hegemonik gücünü korur. Habitus ise, bireylerin içine doğdukları toplumsal yapının dayattığı, zamanla içselleştirilmiş algılama ve eylem şemalarıdır. Türkiye’de kadınlara yüklenen “uysal, evcil, estetik” toplumsal cinsiyet habitusu, kadın müzisyenlerin kariyer ve enstrüman tercihlerini doğrudan şekillendirir. Toplumsal baskılar ve içselleştirilmiş normlar nedeniyle kadınlar; agresif, fiziksel güç gerektiren ve kamusal bir iddia taşıyan davul veya elektro gitar gibi çalgılar yerine, habituslarına uygun, daha naif, duygusal ve estetik kodlara sahip vokalistliğe veya

“dişil” çalgılara yönelmektedir. Hatta eğitimlerini başarıyla tamamlasalar bile, yönetim kademelerine çıkmaya çalışırken “cam tavanlarla” karşılaşır; çünkü orkestra şefliği veya prodüktörlük, kadın habitusuna “uygun olmayan” eril bir iktidar alanı olarak kodlanmıştır. Müzik sektöründeki yapısal eşitsizliği kırmak ve kadınların pasif birer “nesne” olmaktan çıkarak, kendi müzikal dillerini inşa eden “etken özneler” haline gelebilmesini sağlamak amacıyla şu öneriler dikkate alınabilir:

Konservatuvarlarda ve müzik eğitimi veren kurumlarda öğrencilerin sadece icracılığa değil; bestecilik, orkestra şefliği ve ses mühendisliği (tonmaister) gibi “mutfak” ve otorite alanlarına yönlendirilmesi için özel teşvik programları oluşturulabilir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi devlet sanat kurumları başta olmak üzere, müzik sektöründeki tüm kurullarda ve yönetim kademelerinde kadınlara yönelik ayrımcı yaklaşımların önlenmesine dair politikalar hayata geçirilebilir. Kadın sanatçıları müzikal yetkinlikleri yerine yalnızca bedenleri ve cinsellikleri üzerinden nesneleştiren video klip ile medya pratiklerine karşı sektörel farkındalık kampanyaları düzenlenerek; sanatsal kimliği ön plana çıkaran alternatif görsel üretimler teşvik edilebilir. Gece hayatı ve canlı performans mekânlarında kadın enstrümanistlerin karşılaştığı “ahlaki damgalama” ile taciz risklerini önlemek adına, meslek birliklerinin denetiminde güvenli çalışma standartları ve hukuki destek mekanizmaları kurulabilir. Ayrıca, kadınların gece hayatı ve eril stüdyo ortamlarının getirdiği sosyal sermaye dezavantajlarını aşabilmesi için kadın müzisyenleri bir araya getiren bağımsız dayanışma ağları, kolektif stüdyo imkânları ve prodüksiyon atölyeleri gibi oluşumlar da desteklenebilir.

Kaynaklar

Akalın, N. G. (2015). *20. Yüzyıl’da bir kadın besteci: Neveser Kökdeş* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi.

Alpaslan, E., & Gökdemir, T. (2019). Cumhuriyetin ilk yıllarında müzik alanında yurt dışına gönderilen öğrenciler ve çağdaş Türk müziğine etkileri: İdil Biret ve Suna Kan örneği. *Asia Minor Studies*, 7(2), 282-298.

Bendaş, K. (2018). Kültürel tüketim ürünü olarak kadın bedeni: Video klipler örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(79), 188-207.

Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). İstanbul’un kadınları ve müzikal kimlikleri. *İTÜ Dergisi*, 3(2), 11-20.

Beşiroğlu, Ş. Ş. (2018). Türk müzik geleneğinde kadınlardan kadınca müzik. Ş. Ersoy Çak & Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* içinde (2. Baskı, s. 140). Milenyum Yayınları.

Beşiroğlu, Ş. Ş. (2019). Osmanlı müziğinde kadınlar. P. A. Chiti & S. Gülün (Ed.), *Türkiye’de kadın ve müzik* içinde (s. 23-56). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bor, S. (2019). *III. Selim hayatı, edebi kişiliği, şarkıları ve 18. yüzyıl musikisine etkiler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm* (B. Yılmaz, Çev., 2. Baskı). Bağlam Yayınları.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Çiftçi, B. (1994). *Klass bir röportaj. Rock!*
<https://blogsebnemferah.wordpress.com/2013/07/18/klass-bir-roportaj/>

Çolakoğlu Sarı, G. (2010). Toplumsal cinsiyet teorisi bağlamında Osmanlı-Türk musikisi icra mekanlarının kadın icracılar üzerindeki etkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(14), 181-190.

Erişkin Karabey, M. D. (2019). *Türkiye’de toplumsal cinsiyet rollerinin klasik batı müziği bestecilerinin mesleki yaşamlarına etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara,.

Ersoy Çak, Ş. (2018a). Toplumsal cinsiyet perspektifinden 2000-2014 yılları arasında Türkiye müzik kanallarında yer alan popüler müzik videolarına bir bakış. Ş. Ersoy Çak & Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik içinde* (2. Baskı). Milenyum Yayınları.

Ersoy Çak, Ş. (2018b). Toplumsal cinsiyet ve müziğe dair. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 1(1), 69-80.

Giddens, A. (2009). *Sosyoloji* (C. Güzel, Çev.). Kırmızı Yayınları.

Gülün, S. (2019). Türkiye Cumhuriyeti'nde kadın besteciler. P. A. Chiti & S. Gülün (Ed.), *Türkiye'de kadın ve müzik içinde* (s. 57-91). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Güvençoğlu, Ş. (2021). Türk müziğinde akademik bir kadın müzik topluluğu: Âvâze. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(85), 1303-1322.

Görkem, İ. (2001). *Türk edebiyatında ağıtlar: Çukurova ağıtları*. Akçağ Yayınları.

Harari, Y. N. (2015). *Hayvanlardan tanrılara Sapiens: İnsan türünün kısa bir tarihi* (E. Genç, Çev., 7. Baskı). Kolektif Kitap.

Karahasanoğlu, S., Eroğlu, S., & Çınar, S. (2017). Bağlama'nın toplumsal cinsiyet açısından temsili. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (16), 130-151.

Makal, A. (2020). Toplumsal cinsiyet açısından müzik ve kadın: Dünyada ve Türkiye'de kadın müzisyenler ve cinsiyete dayalı ayrımcılık. *Çalışma ve Toplum*, 2(65), 739-789.

Özkaya Duman, O. (2017). Yüzüncü yılında Darülelhan'dan Konservatuar'a musiki eğitimi ve Cumhuriyet dönemi modernleşme ile musikin millileşme meselesi: "Saray müziğinden salon müziğine". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 16(61), 111-143.

Özkişi, Z. G. (2018). *Kadın ve müzik: Müzikte cinsiyet rollerine ilişkin yargılar* (2. Baskı). Milenyum Yayınları.

Sakar, M. H. (2007). *Özlem Tekin örneğinde rock müzikte kadın: Toplumsal cinsiyet, etnisite, hegemonya* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi,

Selanik, C. (1996). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Serçe, H., Bakar, A., & Şahin, S. (2009). *Popüler müzik ve toplumsal cinsiyet üzerine*. Artizan. <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/populer-muzik-ve-toplumsal-cinsiyet-uzerine/>

Şengül, T. (2023). Türk modernleşmesi sürecinde müzik ve kadın. *Journal of International Management, Educational and Economics Perspectives*, 11(2), 108-126.

TBMM Tutanak Dergisi. (1948, 7 Temmuz). *Dönem: VIII, Cilt: 12, Toplantı: 2*. TBMM Basımevi.

Yağcı, S. (2019). Erken Cumhuriyet dönemi Türk müziği kadın bestekarlarından Melahat Pars'ın eserleri üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 14(1), 819-831. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.14774>,

Yıldız, B. (2009). Türkiye popüler müziğinde aykırı kadınlar. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, (7), 81-86.