

Feminist Müzikoloji Perspektifiyle Erken Cumhuriyet Döneminde Kadınların Müzikteki Konumuna İlişkin Bir Değerlendirme

Duygu Ulusoy Yılmaz¹

Özet

Bu çalışma, erken Cumhuriyet döneminde kadınların müzik alanındaki konumunu, feminist müzikoloji temelli bir bakış açısıyla ele almaktadır. Çalışmanın çıkış noktası, kadınların sahnede görünür hale gelişinin yalnızca modernleşmenin kanıtı şeklinde yorumlanmasının ötesinde, ulusun sesini, duygusunu ve bedenle kurduğu ilişkiyi dönüştüren bir süreç olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir. Çalışmada, Joan Scott, Suraiya Faroqhi ve Deniz Kandiyoti yaklaşımlarından esinle Cumhuriyet modernleşmesi toplumsal cinsiyet üzerinden kurulan bir ulus projesi olarak ele alınmış ve Susan McClary, Marcia Citron, Ruth Solie'nin bakışıyla da müzik tarihinin cinsiyetlendirilmiş yapısını tartışmaya açmıştır. Burada ortaya konan tartışma, alanın bütününe kapsama iddiası gütmemekte, daha çok bu alana dönük dikkatin artırılmasına yönelik küçük bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Belirlenen kuramsal çerçeve, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kadınların müzikle ilişkisi üzerinden izlenebilmektedir. Tanzimat öncesinde saray çevresiyle sınırlı kalan kadın müzik pratiklerinin, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde değişen eğitim imkanları ve dönüşen beğeni kültürüyle birlikte genişlediği, bu birikimin Cumhuriyet'in kültür politikalarına zemin oluşturduğu ortaya konmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde öncü isimler üzerinden sahne, eğitim, radyo ve müzikte kadınlar incelenirken bu görünürlüğün aynı zamanda sıkı kuralların varlığına da değinilmektedir. Müzik tarihi uzun süre erkek merkezli bir bakışla yazılmış, kadınlar geri planda bırakılmıştır ancak Cumhuriyet dönemi müziğinin bütüncül biçimde değerlendirilebilmesi kadınların da emeğinin dikkate alınmasıyla mümkün olabilir. Kadınların tarihsel varlığının ortaya çıkarılmasında sözlü tarih çalışmaları, arşiv incelemeleri ve yerel müzik pratiklerine yönelik araştırmalar büyük önem taşımaktadır.

1 Doktor Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, dulusoy78@gmail.com, 0000-0002-0924-3071

Giriş

Erken Cumhuriyet döneminde kadınların müzik alanındaki konumunu aktarmak, birkaç öncü kadın müzisyenin hayat hikayesini arka arkaya sıralamaktan ibaret değildir. Burada söz konusu olan toplumsal cinsiyet, modern toplum tasavvuru, modern kadın algısı ve müzikteki kadın temsili arasında kurulan karmaşık ilişkileri birlikte düşünmeyi gerektiren daha geniş bir çerçevedir. Bu çalışma tam da bu nedenle, bu olguların kesiştiği noktadan bakmayı benimsiyor. Erken Cumhuriyet’te kadınların müzik alanındaki varlığını, hem modernleşme projesinin bir parçası hem de bu projenin açtığı imkanlar ve beraberinde getirdiği sınırlamalar içinde şekillenen bir deneyim olarak, feminist müzikoloji perspektifinde ele almayı amaçlıyor.

Joan Scott’un (1986) “gender as a useful category of historical analysis” önerisi, toplumsal cinsiyeti tarih metinlerine sonradan eklenen ikincil bir ayrıntı değil, bizzat iktidar ilişkilerini, bilgi üretim biçimlerini ve özne olma süreçlerini kuran temel bir eksen olarak değerlendirmeyi gerektirir. Scott’a göre toplumsal cinsiyet, sembolik sistemler, hukuki ve kurumsal yapılar ile gündelik deneyimler arasında bağ kurarak anlam üretir. Bu nedenle ulus inşasını da bu bütünlük içinde yeniden düşünmek gerekir. Cumhuriyet Türkiye’si bağlamında bu perspektif, kadınları yalnızca reformların yararlanıcısı olarak değil, ulusun siyasal ve kültürel tahayyülü taşıyan, yeniden kuran ve zaman zaman da müzakere eden öznel konumlar olarak analiz etmeyi zorunlu kılar. Deniz Kandiyoti’nin (1991, 1992), İslam, milliyetçilik ve kadın ilişkisine odaklanan çalışmaları, bu zorunluluğu daha da görünür hale getirir. Cumhuriyet’in kuruluş sürecinde kadınlar, bir yandan geleneğin devamlılığını temsil eden figürler öte yandan modern ulusun vitrinindeki yüzü olarak kurgulanır. Bu ikili rol kadınlara yeni imkanlar sunarken aynı anda yeni denetim mekanizmalarını da beraberinde getirir. Bu durum, Türkiye’de modernleşme sürecinin yalnızca hukuki haklar ve kurumsal düzenlemelerle değil, aynı zamanda beden, duygu, temsil ve ses üzerinden işleyen daha incelikli bir boyutu da ortaya çıkarır.

Kadın otobiyografileri üzerine yaptığı çalışmalarla feminist tarih yazımında referans olan Davidoff (2002), Durakbaşı (1995) ve Koç (2020) geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde kadınların kendi hayat hikayelerini yazma, anlatma ve kurma biçimlerinin, resmi ulus anlatısını yeniden ürettiğini ortaya koyar. Kadınların otobiyografik metinleri, yalnızca bireysel deneyim kayıtları değil, aynı zamanda ulusal tarihin, cinsiyet rejiminin ve modernlik tahayyülünün, gündelik ve duygusal bir çerçeveden yeniden yazıldığı metinlerdir. Bu kapsamda Cumhuriyet modernleşmesini siyasal reformlar dizisi olmanın çok ötesinde değerlendirmek mümkün

olabilir. Ulusun en başından beri toplumsal cinsiyet üzerinden kurulduğunu ve kadınların bu inşa sürecinin tam merkezinde yer aldığını düşünmeye sevk eden bu değerlendirme, kadınların müzik alanındaki varlığını yalnızca sahneye çıkan modern kadın gibi yüzeysel bir görünürlük meselesine indirgemeden, ulusun sesini, duygusunu ve bedensel ifade biçimlerini şekillendiren temel bir unsur olarak görmemize olanak tanır. Susan McClary'nin (1991) çalışması, müziği uzun süre “özerk, soyut bir sanat” olarak ele alan modernist anlayışı kırarak, tonalitenin, formun, anlatısal yapının ve icranın toplumsal cinsiyet kodlarıyla yüklü olduğunu ortaya koyar. *Feminine Endings*, yalnızca kadın bestecileri görünür kılmaya çalışan bir çalışma değildir, aksine tonal gerilim, çözülme, form ve anlatının toplumsal cinsiyetle, bedenle ve cinsel imgelerle örülü olduğunu göstererek Batı müzik tarihinin normal gördüğü estetik ölçütlerin aslında erkek merkezli bir özneyi gizlice desteklediğini gözler önüne serer.

Feminist müzikoloji literatürünün temel kaynaklarından biri olan Marcia Citron'un “Gender and the Musical Canon” (1993), bu çözümlemeyi tarih yazımı düzeyine taşır. Citron, kanon kavramının kendisinin cinsiyetlendirilmiş olduğunu, hangi bestecilerin büyük, hangi eserlerin kanonik sayılacağına ilişkin ölçütlerin tarihsel olarak erkek özne lehine kurgulandığını ikna edici biçimde gösterir. Dolayısıyla mesele yalnızca kanona daha fazla kadın eklemek değil, kanonun kuruluş mantığını, değer hiyerarşilerini ve bunların arkasındaki toplumsal cinsiyet rejimini sorgulamaktır. Bu sorgulama, erken Cumhuriyet Türkiye'si için de doğrudan geçerlidir. Müzik tarihinde hangi bestecilerin, hangi kurumların ve hangi icra biçimlerinin merkeze alındığı, kadınlar için yazılan eserlerde kadınların hangi rollerde olduğunu sorgulamayı gerektirir.

Ruth Solie'nin derlediği “Musicology and Difference” (1993) ise feminist, queer ve eleştirel kuramı müzikolojinin merkezine çekerek, fark kavramını – cinsiyet, cinsellik, iktidar, sınıf, ırk, beden– müzik araştırmalarının merkezine yerleştirir ve tartışır. Bu yaklaşım, Türkiye'de Cumhuriyet'in müzik kurumlarına, repertuvarına ve icra pratiklerine yalnızca ulus-devlet projesi perspektifinden bakmanın yetersizliğini gösterir. Bu alanların aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş ve sınıfsallaşmış fark rejimlerinin sahnelendiği, yeniden üretildiği ve zaman zaman sorgulandığı alanlar olduğunu hatırlatır.

Toplumsal cinsiyet ve ulus inşasını merkeze alan perspektif ile feminist müzikoloji, müzik, duygu ve gündelik yaşam üzerine gelişen düşünce alanı ile bir araya geldiğinde, erken Cumhuriyet'in işitsel dünyasını kavramak için güçlü bir mercek elde ederiz. Tia DeNora'nın “Music in Everyday Life” (2000) çalışması, müziği büyük anlatıların, konser salonlarının ya

da kanonik repertuvarın ötesine taşıyarak, gündelik hayatın en sıradan anlarında dahi bedenleri, duyguları, hatırlama biçimlerini ve toplumsal ilişkileri biçimlendiren bir pratik olarak çözümler. Müziğin insanların duygu durumlarını düzenleme, mekanları anlamlandırma, kendilik algısını kurma ve başkalarıyla ilişkilene biçimlerini yapılandırma kapasitesine vurgu yapan bu yaklaşım, Cumhuriyet'in müzik politikalarını da duygusal bir yurttaşlık mühendisliği olarak yeniden düşünmeye elverişlidir.

Georgina Born ve David Hesmondhalgh'ın editörlüğünü yaptıkları "Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music" (2000) kitabı ise müziği kültürel fark, temsiliyet ve iktidar ilişkileri bağlamında ele alır, müziğin her zaman ötekilerle –sömürge, sınıf, etnisite, cinsiyet– kurulan ilişkiler üzerinden kurgulandığını, sınır çizdiğini ve bu sınırları yeniden müzakere ettiğini gösterir. Bu bakış açısından erken Cumhuriyet'in Batı müziğiyle kurduğu ilişki, sadece estetik bir tercih değil, hem Osmanlı mirasıyla Doğu'yla ve yanı sıra içerideki sınıfsal ve etnik ötekilerle mesafeyi yeniden tanımlayan bir politik jest olarak görünür. Kadın müzisyenlerin bu jest içindeki konumu, bir yandan modern ulusun yüzü diğer yandan bu modernliğin üzerinde yükseldiği fark rejimlerinin kırılan taşıyıcıları olarak okunabilir. Bu üç kuramsal alan harmanlandığında, ortaya Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk on yılını anlamak için şu tür sorular çıkar: Toplumsal cinsiyet, ulus inşasının yalnızca temsili düzeyinde değil, işitsel düzlemde nasıl kurucu bir rol oynamıştır? Hangi müzik türleri, hangi icra kipleri, hangi kurumlar modern ve ulusal kabul edilmiştir? Bu kabul süreçlerinde kadınlar nasıl özneleştirilmiş, nerelerde dışlanmış, nerelerde disipline edilmiştir? Feminist müzikolojinin kanon, beden, anlatı ve fark tartışmaları, Türkiye'deki resmi müzik tarihinin boşluklarına, sessizliklerine ve kırılma noktalarına nasıl ışık tutabilir?

Cumhuriyet'in müzik modernliği, Scott'un tarif ettiği anlamda toplumsal cinsiyetin kurucu bir tarihsel kategori olduğu, Kandiyoti'nin gösterdiği üzere kadınların hem modernliğin vitrini hem de kontrol nesnesi haline geldiği, McClary ve Citron'un dikkat çektiği şekilde kanonun, formun ve estetiğin cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkilerini taşıdığı, Solie'nin vurguladığı gibi müzikolojik bilginin de bu fark rejimlerinden bağımsız olmadığı, DeNora ve Born & Hesmondhalgh'ın işaret ettiği üzere müziğin gündelik hayatı, duygulanımı ve ötekiyle kurulan ilişkileri biçimlendiren bir pratik olduğu çok katmanlı bir alan olarak düşünülmelidir. Bu yaklaşım, erken Cumhuriyet'te kadınların müzik alanında görünür hale gelmesini basit bir ilerleme anlatısı olmaktan çıkararak ulusun hem kendi içinde hem de dünyaya karşı nasıl görüldüğünü, kendini nasıl duyulur şekle dönüştürdüğünü ve bu süreci hangi toplumsal sınırlar içinde şekillendirdiğini anlamak için bize zamanı

ve mekânı titizlikle inceleme yapmamız gerektiğini düşünmemize imkan verir. Kadın müzisyenler, repertuvar, pedagojik pratikler ve sahne estetiği üzerinden modern yurttaşlığın işitsel kodlarını kurarken, aynı anda bu kodlar tarafından sınırlandırılmış, denetlenmiş ve çoğu zaman tarih yazımından silinmişlerdir. Toplumsal cinsiyet, ulus ve ses eksenlerini birlikte ele alan bir kuramsal çerçeve, tam da bu gerilimi –kurucu emek ile tarihsel sessizlik arasındaki mesafeyi– görünür kılmayı mümkün kılar.

Modernleşme Sürecinde Kadınların Müzikteki Konumu

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla birlikte şekillenen modernleşme projesi, yalnızca siyasal ve hukuksal alanlarda değil, gündelik hayatın duygusal, kültürel ve estetik boyutlarında da köklü dönüşümler yarattı. Bu dönüşümde müzik, modern ulusun hem sembolik hem pedagojik düzeyde inşa edilmesinde merkezi bir işlev üstlendi. Kadınlar ise bu sürecin hem öznesi hem nesnesi olarak konumlandı: bir yandan modern ulusun yeni yüzü olarak kamusal temsilde görünür kılındılar, diğer yandan müziksel üretim, eğitim ve icra pratiklerinde üstlendikleri roller büyük ölçüde görünmezleştirildi, ikincilleştirildi ve çoğu zaman resmi modernleşme anlatılarından dışlandı. Nitekim Durakbaşı ve İlyasoğlu, erken Cumhuriyet modernleşmesinin toplumsal cinsiyeti kurucu bir kategori olarak yeniden tarif ettiğini belirtir ve kadın anlatılarını “modernliğin farklı düzlemlerde deneyimlenmesinin taşıyıcıları” olarak tanımlar.

Cumhuriyet modernleşmesinde kadınların icracı, besteci, eğitimci ve temsil figürleri olarak müzik alanındaki yerini anlamak için bu tarihsel çok katmanlılığı görmek gerekir. Bu çok katmanlı yapı yalnızca Türkiye’ye özgü değildir fakat Türkiye’de, dönüşümün devlet merkezli niteliği nedeniyle kadınlara yüklenen sembolik rol daha görünür hale gelir. Bu durum, gerek yerli gerek yabancı basında geniş yankı bulmuştur. Örneğin The New York Times, 1920’ler boyunca Türkiye’deki reformları yakından izlemiş ve Türk kadınının dönüşümünü modern ulusun en çarpıcı göstergelerinden biri olarak sunmuştur. Nur Ceran (2019) basında yer alan bu haberlerden yola çıkarak, kadınların eğitimden giyime, sosyal hayattan siyasal haklara uzanan dönüşümünü “Türkiye’nin Batılılaşma kararlılığının kanıtı” olarak değerlendirmiş, The New York Times’da çıkan haberleri analiz ettiğinde, 1923–1938 arasında Türk kadınının geçirdiği değişimin modernleşmenin en görünür yüzlerinden biri olarak algılandığını tespit etmiştir. Bu dış gözlem, içeride yaşanan dönüşümün müzik alanındaki karşılıklarını daha dikkat çekici kılar. Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadınların müzik eğitimi, icrası ve kamusal temsili, gerek modern bir toplum kimliğinin gerek ulusun Batılı standartlarla yeniden kurgulanmasının araçlarından biri olarak görülmüştür.

Tevhid-i Tedrisat'tan sonra kız öğrenciler için müzik eğitiminin daha ulaşılabilir hale gelmesi, kadınların bu alanda görünür bir konuma sahip olmasını sağladı. Bu durum, toplumda öne çıkan yeni kadın imgesinin yalnızca bir göstergesi değil, aynı zamanda bu imgenin oluşumunu besleyen bir süreç olarak işledi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların müzikle kurduğu ilişki, modernleşme anlayışının topuma aktarılmasında etkili bir zemin oluşturdu ve kadınlar bu sürecin en görünür kişileri oldular. Bu görünürlük, elbette çelişkili bir karakter taşır. Kadınlar sahnede, radyoda, konser salonlarında yeni ulusun yükselen değerlerini temsil ederken aynı anda bu kurumların toplumsal cinsiyete dayalı denetim mekanizmalarına da maruz kalmışlardır. Dönüşümlerin çok sonrasında parlayan kadın caz müzisyenleri üzerine yapılan günümüz çalışmalarında bu durumun yansımalarını hala görmek mümkündür.

Tüm bu veriler, Cumhuriyet modernleşmesinin müzik alanındaki etkilerini anlamak için kadınların deneyimlerini merkezileştiren yeni bir yaklaşımın zorunlu olduğunu gösterir. Bu kitap bölümü tam da bu nedenle, kadınların müzikte modernleşme sürecindeki rollerini yeniden tartışmayı amaçlamaktadır. Bu girişin temel iddiası şudur: Cumhuriyet'in müzik modernliği, yalnızca erkek bestecilerin tasarladığı bir kurumlar dizisi değil, kadınların pedagojik, icracı ve kültürel emekleriyle şekillenen duygusal bir dünyadır. Bu perspektif bize üç önemli imkan sunar: 1. Kadınların görünmezleştirildiği tarih yazımını sorgulamak, 2. Müzikte modernliğin duygusal ve toplumsal cinsiyetli yönlerini açığa çıkarmak, 3. Modernlik deneyimini kadınların öznel konumları üzerinden yeniden okumak.

1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modernleşmede Kadınların Müzikteki Konumu

Cumhuriyet dönemindeki modernleşmeyi anlamak, bu dönüşümün köklerini 19. yüzyıl Osmanlı kültürel hayatında aramayı gerektirir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde ortaya çıkan Batılılaşma eğilimleri, yalnızca hukuki ve idari reformlarla sınırlı kalmamış, müzik, sahne sanatları ve eğitim gibi alanlarda yeni düşünme biçimlerinin filizlenmesine de zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda kadınların müzik alanındaki konumu, modernleşmenin hem en görünür hem en kırılgan yüzlerinden birini oluşturmuştur.

1.1. Tanzimat Öncesi Osmanlı Toplumunda Kadın ve Müzik

Osmanlı kadınlarının müzikle ilişkisini değerlendirmek için öncelikle Tanzimat öncesindeki toplumsal yapıya bakmak gerekir. Suraiya Faroqhi'nin (2005, 2023) saray yaşamına ilişkin ayrıntılı incelemeleri, kadınların müzikle ilgili üretimlerinin büyük ölçüde harem çevresinde gerçekleştiğini, bu alanın

toplumun geri kalanından belirgin biçimde ayrıldığını ortaya koyar. Walter Feldman'ın (2023) saray müziği üzerine yaptığı çalışma da bu tabloyu destekler, dönemin müzik kültüründe kadınların görünürlüğünün esas olarak sarayla sınırlı olduğunu ve müziğin seçkin bir çevrede sürdürülen bir uğraş niteliği taşıdığını gösterir. Cem Behar'ın Osmanlı müzik kültürü üzerine yürüttüğü araştırmalar (1992, 1998, 2005), bu yapının tarihsel köklerini daha ayrıntılı biçimde açıklar. Behar, saray kadınlarının gerek sözlü gelenek gerek repertuvar aktarımı bakımından önemli bir rol oynadığını, ancak bu müziksel birikimin geniş kadın topluluğuna yayılmadığını vurgular. Saray içinde yetişen Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Esmâ Sultan ve Adile Sultan gibi isimler, Behar'ın değerlendirmelerinde dönem müzik ortamının bilinen figürleri arasında yer alır. Bu kapsamda yapılan tüm çalışmalar, Tanzimat öncesi dönemde kadınların müzikle ilişkisinin toplumun geneline açık bir etkinlikten çok, saray yapısı içinde sınırlı bir çevrede varlık bulduğu görülür. Bu isimlerden özellikle Dilhayat Kalfa (1710–1780), Osmanlı sarayında besteci ve müzisyen olarak yaşayan (Ersoy Çak, 2021:990), III. Selim'in de hocası olan (Beşiroğlu, 2006:13) ve kadınların müzik üretiminde aktif roller üstlendiğini gösteren önemli bir örnektir. Beşiroğlu, bu figürlerin toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu bir çerçevede konumlanmış olsalar da müzikle ilgili üretimleriyle Osmanlı müzik tarihine katkı sağladığını vurgular.

1.2. Tanzimat Sonrası Batılılaşma ve Kadının Müzikteki Konumu

Tanzimat reformlarıyla beraber Osmanlı toplumunun gündelik yapısı da değişmeye başlamış ve bu değişim doğal olarak kadınların müzikle ilişkisine de yansımıştır. Suraiya Faroqhi'nin çalışmaları, saray kadınlarının zaten uzun süredir müzikle iç içe olduğunu fakat Batı'ya dönük yeni eğitim olanaklarıyla birlikte bu ilişkinin daha görünür bir nitelik kazandığını gösterir. Özellikle piyanonun saray ortamına girmesi, kız çocuklarının Batı repertuvarıyla tanışmasına yol açmış ve aile içindeki müzik etkinlikleri biraz daha çeşitlenmiştir diyebiliriz. Walter Feldman da bu dönemde müzik beğenisinin hem sarayda hem de seçkin çevrelerde farklı yönlerle açıldığını aktarır. Geleneksel repertuvarla Batı etkisinin iç içe geçtiği bu ortam, kadınların müzik alanındaki rolünü genişletmiş, onları yalnızca eşlik eden değil, daha belirgin biçimde icra eden ve eser dağarcığı oluşturan figürler haline getirmiştir.

Cem Behar'ın Osmanlı müzik geleneği üzerine kaleme aldığı incelemeler, Tanzimat sonrası dönemde kadınların artık sadece icracı değil, besteci olarak da kendilerini göstermeye başladıklarını açıkça ortaya koyar. Leyla Saz'ın eser üretimi, Neveser Kökdeş'in armoni arayışları ya da Tanburi Şadiye Hanım'ın meşk çevrelerindeki konumu, kadınların müzik alanındaki yaratıcılığının

istisna düzeyinde olmadığını, aksine dönemin estetik yönelimlerine katkıda bulunduklarını gösterir niteliktedir. Bu birikim Cumhuriyet döneminde karşılaştığımız kültürel dönüşümlerin zeminini oluşturmuştur. Kadınların Cumhuriyet dönemindeki üretim koşulları, büyük ölçüde Tanzimat sonrası oluşan kültürel çevrenin devamı niteliğindedir. Dolayısıyla kadınların müzik alanında görünür hale gelişi yalnızca Cumhuriyet reformlarının değil, daha erken bir dönemde başlayan dönüşümün üzerine inşa edilmiştir. Bu süreklilik, Cumhuriyet döneminde kadınların müzik alanındaki görünürlüğünün tarihsel arka planına işaret eder.

1.3. Erken Cumhuriyet'e Geçiş: Modern Kadın Kimliğinin İnşası

Cumhuriyet ideolojisi kadınları toplumsal dönüşümün merkezine yerleştirirken, onların modern ulusun dışa dönük imgesi olarak sunulması özellikle uluslararası kamuoyunda geniş yankı uyandırmıştır. Nur Ceran'ın (2019) değerlendirmesine göre The New York Times'ın 1923–1938 yılları arasında Türkiye'deki reformlara gösterdiği yoğun ilgi, kadınların toplumsal konumundaki değişimin dış basında nasıl sembolik bir değer kazandığını açık biçimde ortaya koyar. Gazetenin Türk kadınının eğitimden giyime, sosyal hayattan siyasal haklara uzanan dönüşümünü modernleşmenin en görünür yüzlerinden biri olarak aktarması, bu temsilin ideolojik boyutunu doğrular. Ceran'ın bulgularında vurgulandığı gibi, kadınların kazandığı yeni haklar ve kamusal roller, Türkiye'nin Batılılaşma kararlılığının bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, müzik alanında kadınların artan görünürlüğünün siyasal bir anlam taşıdığını ve modernleşme söyleminin uluslararası düzeyde duysal bir temsile dönüştüğünü gösterir.

Osmanlı son döneminden Cumhuriyet'e geçişte kadınların müzik alanındaki rolü bir kopuş değil, daha çok süreklilik içinde yeniden konumlanma sürecidir. Tanzimat'la birlikte genişleyen eğitim olanakları ve saray kadınlarının müzik pratikleri, Cumhuriyet'in modern müzik kurumlarında farklı bir işlev kazanarak yeni biçimlerde görünür olmuştur. Bu dönüşüm, geç Osmanlı dönemindeki görece görünmez ama etkin kadın müzik pratiklerinin, Cumhuriyet'le birlikte görünür ve aynı zamanda belirli normlarla sınırlandırılmış bir kamusalığa evrilmesiyle açıklanabilir. Bu ikili yapı, Cumhuriyet müzik modernleşmesinin toplumsal cinsiyet boyutunu kavramak açısından kritik önem taşır. Kadınların hem modern ulusun vitrini hem de dönüşen kültürel düzenin taşıyıcıları olarak konumlandırılması, müzik alanındaki temsillerine siyasal bir ağırlık kazandırmıştır.

2. Erken Cumhuriyet'te Müzikte Kadın

Erken Cumhuriyet dönemi, müziğin yalnızca sanatsal bir faaliyet olmaktan çıkarak modern ulusun kendini ses aracılığıyla kurduğu temel bir alana dönüştüğü yılları ifade eder. Reformlarla birlikte şekillenen işitsel düzen, kadınların sahnede, eğitim alanında ve kamusal yaşamda üstlendikleri roller sayesinde somutluk kazanmıştır. Kadınlar, modern ulusun duysal çerçevesini hem temsil eden hem de üreten figürler olarak bu yeni düzenin merkezinde yer almışlardır.

2.1. Modern Ulusun Görünür Sesleri: Sahnede Kadın Temsili

Cumhuriyet'in erken döneminde kadın icracıların görünür hale gelmesi, değişen ulusal kimliğin en etkili göstergelerinden biriydi. Semiha Berksoy'un opera sahnesindeki varlığı, yeni devletin ses ve beden üzerinden kurduğu estetik modernleşme anlayışının örneğini oluşturur. Berksoy'un temsil gücü, erken Cumhuriyet'in kültür politikasındaki ideal kadın figürünün göstergesidir. Benzer biçimde, Ferhunde Erkin (Paşaoğlu, 2018) Cumhuriyet'in müzikteki modernliğinin pedagojik temelini atan isimlerden biridir. Erkin'in eğitimci kimliği, hem teknik hem estetik açıdan dönemin müziksel yönelimini belirlemiştir. Ferhunde Erkin, Türkiye'de piyanonun teknik ve yorum geleneğinin kurucusudur. Onun katkıları olmadan Cumhuriyet dönemi piyano estetiğini anlamak mümkün değildir (Duygulu, 2023). Bu figürlere ek olarak Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nın ilk kadın arp sanatçısı Nazmiye Hanım (Makal, 2020) ve ilk kadın kemancısı Meliha Demirkuşak (Radyo Dergisi, 1949), operanın ilk kadın solistleri Vahdet Nuri Esen (Kahramankaptan, 2014), Mesude Çağlayan (Coşkun, 1942), Semiha Berksoy (Gürün, 2024), Türkiye'nin ilk harika çocukları olan İdil Biret (Xardel, 2007) ve Suna Kan (Kahramankaptan, 2014), Nazife Aral Güran (Beşiroğlu Atalay, 2022), Safiye Ayla (Güngör, 2006; Bardakçı, 2017) ve Zehra Bilir (Mühür, 2021) gibi müzisyenler, yeni ulusal ses düzeninin kurucu kadrolarında yer almışlardır. Bu öncül kadınlar ve onları takip eden diğerleri, Türkiye'de modern müziğin gelişimine kalıcı katkılar yapmış ve tarihe geçmişlerdir.

Erken Cumhuriyet'in modern müzik alanında kadınların bu denli etkin olması, yalnızca bireysel başarıların değil, kültür politikasının bilinçli bir yöneliminin ürünüdür. Kadınların sahnede görünmesi, ulusal modernliğin duysal ve estetik çerçevesini tamamlayan önemli bir unsurdur.

2.2. Cumhuriyet'te Müzik Eğitimi, Kamusal İcra ve Popüler Sahnede Kadınların Konumu

Cumhuriyet'in müzik reformunun taşıyıcı gücü yalnızca konser sahnelerinde değil, eğitim alanında da şekillenmiştir. Kadın öğretmenlerin bu süreçte üstlendiği etkin rol, modern yurttaşlık anlayışının duygusal ve estetik çerçevesini belirleyen en etkili unsurlardan biri olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik eğitimi, kız öğrenciler açısından modern yurttaşlık kimliğinin en görünür araçlarından biri olarak belirleyici bir konuma yerleşmiştir. Bu durum, eğitimdeki eşitlik hedefi ve ulusal modernlik söylemi açısından belirleyici olmuş, kadınların müzik alanındaki konumunu da güçlendirmiştir. Özellikle Ferhunde Erkin'in piyano eğitimine getirdiği yenilikler, Türkiye'deki müzik modernleşmesinin teknik ve estetik altyapısına katkı sunarak kadınların profesyonel müzik yaşamında daha güçlü yer edinebilecekleri konusunda cesaret verici olmuştur.

Kadınlar yalnızca konservatuvar düzeyindeki formel eğitimde değil, aynı zamanda ilk ve ortaöğretimdeki müzik derslerinde de ulusal duyarlılığı şekillendirmişlerdir. Kadınların eğitim alanındaki etkisi, okul koroları, törenler ve müzikli kutlamalar aracılığıyla daha geniş bir kamusal alana taşınmıştır. Bu etkinlikler, genç kuşaklarda ulusal duyarlılığı güçlendiren bir pedagojik zemin yaratarak kadınların bu süreçte ulusal sesi şekillendirmelerine ve aktarmalarına fırsat vermiştir. Müzik böylece hem kamusal hem de duygusal bir araç olarak görünürlük kazanmıştır. Bu pedagojik ve kamusal dönüşümle eşzamanlı olarak radyo, modernliğin en güçlü kültürel mecralarından biri olarak kadın icracıların kamusal görünürlüğünü (Aras, 2019; Çınar, 2019; Tetik Işık, 2022) artırmıştır. Kadın sesinin radyoda düzenli biçimde duyulması, erkek egemen müzik alanında hem yenilik hem de belirgin bir gerilim yaratmıştır. Radyo kurumlarının zaman zaman kadınlara yönelik davranış, sahne duruşu, repertuvar ve ses kullanımına ilişkin kurallar koyması, bu görünürlüğün aynı anda bir denetim mekanizmasıyla birlikte işlediğini gösterir. Kadın icracılar yalnızca müziksel becerileriyle değil, mekansal ve bedensel davranışlarıyla da modern ulusun temsil kodlarını taşıyan figürlere dönüşmüştür. Bu durum, işitsel modernliğin özgürleştirici yönlerinin yanında, devletin biçimlendirdiği bir disiplin çerçevesini de barındırdığını açıkça ortaya koyar.

1950'lerle birlikte genişleyen popüler müzik ortamı, kadınların müzik alanındaki konumunu daha da çeşitlendiren yeni bir sahne oluşturmıştır. Sevinç Tevs'in caz yorumculuğu, dönemin kozmopolit modernliğinin duygusal ifadesi olarak dikkat çeker. Kadın caz müzisyenlerinin erkek egemen sahnelerde görünürlük mücadelesi verdiğini belirten İlbi'nin değerlendirmesi, bu mücadelenin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda modern kadınlığın

Türkiye'deki yeni kültürel yüzünü şekillendiren bir süreç olduğunu gösterir. Tevs bu bağlamda, yalnızca cazın Türkiye'de tanınmasına katkı sunan bir icracı değil, aynı zamanda kentli, dışa dönük ve modern kadın kimliğinin işitsel imgelerini kuran bir figür olarak öne çıkar. Popüler müzik sahnesindeki kadınlar, Cumhuriyet modernliğinin Batı'ya dönük estetik ufkunu kendi sesleriyle yeniden tanımlamışlardır.

Sonuç

Osmanlı'nın son yüzyılından Erken Cumhuriyet'e uzanan çizgide kadınların müzik alanındaki konumunu, toplumsal cinsiyet, ulus boyutlarını birlikte düşünerek ele alan bu çalışmada, tanzimat öncesinde saray çevresiyle sınırlı kalan kadın müzik pratiklerinin, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yeni eğitim imkanlarıyla, değişen beğeni düzeniyle nasıl genişlediğine değinildi. Geç Osmanlı döneminin bu birikimi, Cumhuriyet'in müzik modernliği için sadece bir arka plan değil, üzerinde yükselmesini sağlayan bir zemin olarak okunmalıdır. Erken Cumhuriyet döneminin müzikteki modernliği, ulusal kimliğin estetik, duygusal ve ideolojik düzlemlerde yeniden inşa edildiği bir dönüşüm sürecini ifade eder. Bu dönüşümün merkezinde yer alan kadınlar, yalnızca temsil figürleri değil, ulusun işitsel dünyasını kuran kültür mimarları olarak değerlendirilmelidir. Kadınlar sahnede, radyoda, sınıfta yalnızca sanatçı ya da eğitmen değil, ulusal kimliğin kendini duyma ve duyurma yüzü olarak konumlandırıldı. Semiha Berksoy, Ferhunde Erkin, Nazmiye Hanım, İdil Biret, Suna Kan, Nazife Aral Güran, Zehra Bilir ve daha niceleri, modern Türkiye'nin işitsel ufkunu belirleyen figürler haline geldi. Bu figürler, modern ulusal kimliğin göstergesi olarak sunuldu. Ancak bu görünürlük, kurumların getirdiği kurallar, beklentiler ve ölçütlerle sıkı bir denetim çemberine de alındı. Bu çelişkili yapı, geçmişten gelen yapının gölgelerini, Cumhuriyet'in müzik modernliğinin kadınlar açısından ne kadar katmanlı olduğunu ortaya koyar.

Kadınlar bir yandan eğitmen, icracı, besteci olmalarıyla modern kadını temsil ederken öte yandan resmi müzik tarihlerinde adı anılmayan, arşivlerden izi silinen kişiler oldular. Ulusal müzik tarihinin büyük kısmı erkek müzisyenler üzerinden anlatılırken, kadınların varlığı uzun süre görmezden gelinerek emekleri duygusal, pedagojik ve gündelik düzeyde bırakılarak değersizleştirilmiştir. Bu noktada feminist müzikoloji önemli araçlar sunuyor. Toplumsal cinsiyeti, tarihsel çözümlemenin merkezine alan bu yaklaşım, kadınların müzik alanındaki varlığını ek bilgi olarak değil, bizzat modernleşme sürecinin ana eksenlerinden biri olarak görmeyi mümkün kılıyor. Nitekim Erken Cumhuriyet'te kadınların müzik alanına girişi, basit bir ilerlemenin öyküsünden ibaret değildir. Bu süreç, ulusun sesinin kim

tarafından, nasıl, hangi sınırlar içinde gösteren karmaşık bir süreçtir, bu bağlamda Cumhuriyet'in müzik tarihini yancıl yazmamak için kadınların katkılarını da görünür hale getirmek zorunludur.

Bu çalışmanın genel çıkarımı şudur;

Cumhuriyet'in müzikteki modernliği, kadınların icrası, eğitimi, temsili ve kültürel emeği olmadan düşünülemez. Kadınlar, ulusal sesin estetik kodlarını belirlemiş, yeni müzik kurumlarının işleyişinde etkili roller üstlenmiş, popüler ve klasik müzik alanlarında modernliğin duysal imgelerini yaratmış, müzik eğitiminde modernliği topluma aktarmış ve sahnede modern ulusun bedenini ve sesini temsil etmişlerdir. Bu nedenle kadınların müziğe katkıları, modern ulusun kültürel hafızasında merkezi, kurucu ve yeniden yazılması gereken bir yere sahiptir.

Bu çalışma, kadınların Erken Cumhuriyet dönemindeki müzik deneyimlerini tarih yazımının merkezine alarak modern ulusun sesinin nasıl kurulduğunu yeniden düşünmeyi mümkün kılmayı, ulusal ve uluslararası düzeyde yürütülecek yeni araştırmalar için mütevazı bir başlangıç noktası olmayı amaçlamıştır. Bu kapsamda yapılacak sözlü tarih çalışmaları (Erken Cumhuriyet döneminde yaşamış kadın müzisyenlerin öğrencileri, akrabaları ve tanıklıkları dinlenmesi) büyük önem taşır. Yanı sıra arşiv taramaları ve özel koleksiyonlar kapsamında; radyo kayıtları, konser programları, özel fotoğraf albümleri, konser eleştirileri yeniden değerlendirilebilir. Bölgesel çalışmalara yönelim sağlanarak, Ankara, İstanbul gibi büyük şehirlerin dışında kalan yerel kadın müzisyen pratikleri araştırılmalı ve kayıt altına alınmalıdır. Aynı paralelde, Nasip Hanım örneğinde olduğu gibi etnisite ve sınıf temelli çalışmalara önem verilmelidir. Nitekim bu çalışmalara gerekli önemin verilmeyişi, kadın müzisyenlerin tarih içinde kaybolup gitmelerinin ana nedenidir.

Unutulmamalıdır ki; kadınların emeği, yalnızca görünürlük orantısızlıklarını düzeltmek için değil, Cumhuriyet modernliğinin doğasını anlamak için de vazgeçilmezdir.

Kaynakça

- Adak, H. (2007). "Suffragettes of the empire, daughters of the republic: Women auto/biographers narrate national history (1918–1935)." *New Perspectives on Turkey*, 36, 27–51
- Aras, İ. (2019). *Toplumsal cinsiyet bağlamında Türk halk müziğinin ilk kadın temsilcileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Behar, C. (1992). *Zevk ve musiki: Osmanlı/Türk müziği üzerine denemeler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1998). "The Ottoman musical tradition." In V. Danielson, S. Marcus, & D. Reynolds (Eds.), *The Garland encyclopedia of world music*: Vol. 6. The Middle East (pp. 11–18). New York: Garland Publishing.
- Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca Mesk olmaz: Osmanlı/Türk musikisinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu Atalay, M. (2022). *Women composers' creative conditions before and during the Turkish Republic*. Vienna: Hollitzer Verlag.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). *İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri*. İTÜ Dergisi/b: Sosyal Bilimler, 3(2), 3–19.
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (Eds.). (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Ceran, N. (2019). *The New York Times Gazetesi'nde Türk Kadını (1923-1938)* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coşkun, N.S. (1942). "Opera sanatkarı Mesude Çağlayan anlatıyor." *Perde ve Sahne Dergisi*, 19.
- Çınar, S. (2019). *Yurttan kadın sesler 1940-1963 Ankara Radyosu*, Ankara: Bizim Dijital Matbaacılık.
- Davidoff, L. (2002). *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet (Social Class and Gender in Feminist Historiography)*, ed. Ayşe Durakbaşı; İstanbul: İletişim.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durakbaşı, A. (1995). "Feminist Tarih Açısından Otobiyografiler: Halide Edib." *Kadın Araştırmaları Dergisi* (3).
- Duygulu, M. (2023). *Cumhuriyet ve müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Ersoy Çak, Ş. (2021). "Güfte Mecmualarındaki Kadın İzleri: Bestekâr Dilhayat Kalfa." *Türkiye'de Arşivciliğin Bugünü ve Yarını: Kadınların Arşivlerdeki Yeri Sempozyumunu Bildiri Kitabı*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 2023, 984-1009.
- Faruqi, S. (2005). *Subjects of the Sultan: Culture and daily life in the Ottoman Empire*. London: I.B. Tauris.
- Faruqi, S. (2023). *The Ottoman Empire and the world around it* (Revised and expanded ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Feldman, W. (2023). *Music of the Ottoman court: Makam, composition, and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Güngör, N. (2006). *Safiye Ayla*. İstanbul. Heyamola Yayınları.
- Gürün, D. (2008). *Ateş kuşu Semiha Berksoy*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1991a). "Identity and its discontents: Women and the nation." In N. Yuval-Davis & E. Anthias (Eds.), *Woman-Nation-State* (pp. 97-128). London: Macmillan.
- Kandiyoti, D. (1992). "Women, Islam and the state." *Middle East Report*, 173, 9-14.
- Kandiyoti, D. (1991b): "The End of Empire: Islam, Nationalism and women in Turkey" in *Women, Islam and the State* (Deniz Kandiyoti Ed.), pp, 22-47, Philadelphia: Temple University Press.
- Koş, H. (2020). "The Construction of the Self in Nigâr Hanım's Diaries: Writing the Female Subject in the Late Ottoman Period." *Journal of Turkish Language and Literature*, 60(2), 669-718. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-814104>
- Makal, A. (2020). "Toplumsal cinsiyet açısından müzik ve kadın: Dünyada ve Türkiye'de kadın müzisyenler ve cinsiyete dayalı ayrımcılık." *Çalışma ve Toplum*, 2(65), 739-790.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mühür, N. (2021). *Tiridine bandım Zebra Bilir*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Paşaoğlu, S. (2018). "Toplumsal cinsiyet bağlamında bir kadının portresi: yeni Cumhuriyetin rol-modellerinden piyanist ve pedagog Ferhunde Erkin." *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 35-41.
- Radyo Dergisi. (1949). Mecmua, 88 (Nisan). Başbakanlık Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü.
- Scott, J. W. (1986). "Gender: A useful category of historical analysis." *The American Historical Review*, 91(5), 1053-1075.

- Tetik Işık, S. (2021). “Muhafazakâr modernleşme bağlamında kadın, kimlik ve mekân’ın inşası: Radyo’da kadın icracılar.” *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 105–127.
- Xardel, D. (2007). *İdil Biret: Dünya sahnelerinde bir Türk piyanisti* (Ü. Birkan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

