

Kadın âşıkların âşık sanatı içerisinde toplumsal rolleriyle konumlanma problemleri

Sevilay ÇINAR*, Songül KARAHASANOĞLU, Süleyman ŞENEL

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, 34437, Taşkışla, Taksim, İstanbul

Özet

Âşıklar, içinde buldukları toplumun dünya görüşünü, sanat zevkini, yaşam düzenini ve beraberinde de geleneklerini yansıtan, yaşatan ve gelecek nesillere aktarılmasında köprü görevi gören halk sanatçılarıdır. Bir yönüyle, halk edebiyatı - halk müziği ürünlerinin hem üreticisi hem taşıyıcısı hem de güncelleyicisi olan âşıklar, bu yönüyle de halk kültürü içerisinde önemli bir yer tutan ve kendine özgü kuralları olan âşıklık geleneğinin, asli temsilcileri olarak günümüze kadar ulaşmayı başarmışlardır. Ancak, ülkemizde âşık sanatına dönük çalışmalara Tanzimat sonrasında ve yoğun olarak da 20. yy'ın ilk çeyreğini takip eden süreçte başlanabilmiş, kadın âşıklar üzerine yapılan çalışmalar ise, daha çok yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren ilgi çekici bir konu olarak algılanabilmiştir. Kısacası, haklarında yeterli çalışmaların yapılmadığı kadın âşıklar, büyük ölçüde bu dönemde ihmale uğramışlardır. İhmalin nedenleri irdelendiğinde, ortaya çıkan pek çok sorunun cevabı olarak, kadın âşıkların toplumsal rollerinin neden olduğu problemler karşımıza çıkmaktadır. Kadınların toplum içi yaşam biçimlerinden ve sorumluluklarından kaynaklanan bu problemler, onların sanat hayatını da çarpıcı şekilde etkilemiş, hatta adeta engellemiştir. Bu çerçevede, çalışmanın amacı, âşık sanatı (âşıklık geleneği) içerisinde yer alan günümüz kadın temsilcilerinin sanatçı kimliklerini, geleneği temsil biçimlerini irdelemek ve beraberinde bahsi geçen temsilcilerin ürettiklerinden örnekler vererek, buldukları konunun durumunu, neden-sonuç ilişkilerini sorgulayarak değerlendirmektir. Müzikoloji-etnomüzikoloji araştırma teknikleri kullanılarak hazırlanan bu çalışmada, tarihsel veriler, alan çalışması verileri ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmış; söz konusu veriler ve yöntemler ayrıca "toplumsal cinsiyet" teorisi bağlamında da değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Kadın âşık, âşıklık geleneği (sanatı), toplumsal cinsiyet, sosyal konum-kimlik.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Sevilay ÇINAR. sevilaycinar@gmail.com; Tel: (212) 293 10 00.

Makale birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda tamamlanmış olan "Yirminci Yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de kadın Âşıklar" başlıklı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 23.06.2008 tarihinde dergiye ulaşmış, 23.12.2008 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.10.2009 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

The social role of women minstrels and their problem of locating themselves within the minstrel tradition

Extended abstract

The aim of this study is to elaborate the artist identities of contemporary women minstrels, the way they represent the minstrel tradition and, giving examples of their works, to evaluate their situation at their current position. Also, by questioning the contemporary problems of the women minstrels, by discussing their shortcomings, criticizing if necessary, to raise the level of cultural consciousness has been aimed. In this study, which was prepared by adopting the approach of musicology-ethnomusicology, methods such as historical research, site work, musical analysis have been used and, since it was also necessary to examine how the gender of women minstrels reflected in their art, the results obtained have been evaluated in the context of social gender theory.

Minstrels reflect and carry ahead the points of view, tastes of art, living practices and traditions of the society they live in and play an important part in transmitting folk art to future generations. They are fundamental representatives of the minstrel art, which holds an important place within the culture of the people, be it male or female. It is a well known fact that, for a long period of time, minstrel art, has been represented, has found opportunity to live, has been transmitted, learned and taught visually and aurally in environments such as minstrel cafes, semai (It is a specific style in folk music.) cafes, village centers, fairs. However, these are environments for communication, entertainment and chat, totally between men. In order to be able to exist in, what we call, male dominant professional spheres (within the minstrel art) of the tradition, it is necessary to play saz and sing, to travel between villages-towns-cities day and night when needed, to get training in the context of master-apprentice relationship, to participate certain activities, etc. To fulfill these necessities, is not easy at all for women. Therefore, in these male dominant surroundings, women minstrels cannot find a place for themselves and thus there appears a shortcoming in their art. Male minstrel candidates complete their training process in these surroundings; gain certain qualifications by passing through certain stages under master's training, by traveling together with the master when needed. In

connection with this, it can be said that, since, from the aspect of training conditions, minstrels get formation within an understanding of art, covering relations mainly between men, women minstrels have been condemned to a sort of closed circuit training process based mainly on experience within the limits of family and/or relatives and as a result, they have determined themselves certain ways of existence.

However, women minstrels, about whom there have not been sufficient studies up until the last quarter of twentieth century, have mostly been neglected. When trying to elaborate the reasons of this neglect, as answers to many questions, one comes across with problems that arise due to their social roles as women and that influence their art. In the context of social gender theory, their socially determined role has a huge influence on the place of women minstrels within the tradition and that the derivative problems, reflect in their works. In connection with this, traditional artist identities and life styles of women minstrels, literary and musical works they have created, and traditional and modern presentation methods of these works, do qualify as documents of the problem under consideration.

In conclusion, it has been established that women minstrels face problems due to their woman identity. As a reflection of their social role in performance of their art, we have come across with their lacking the natural training process within the tradition, insufficiency of technical knowledge about it, restrictions in providing circumstances for performance, saz-vocal performance being within a limited voice range, musical hybridization, shortcoming of self-confidence in performing their art. Also, effort was made to explain the reasons of why the tradition under consideration is less popular among women, in consistence with the implications of their social role. In addition to these, although the women minstrels who took part in the study lived and were brought up in different regions, although they created works in different types and forms, a qualitative similarity between the works they have produced attracts attention. Despite all the differences, the "womanish spirit and sensitivity" in their works imposes itself as an unchanging social identity.

Keywords: Woman minstrel, minstrel tradition/ minstrel art, social gender, social place, social identity.

Giriş

Halk kültürünün temsil edildiği âşık sanatı, koçaklamalarıyla ün salan *Koroğlu*, yaşadığı toplumun sözcüsü olan *Dadaloğlu*, üstün doğaçlama yeteneği ile birçok âşığa örnek olan *Karacaoğlan*, köy enstitülerinde ders vermiş, birçok âşığa kılavuzluk etmiş olan *Âşık Veysel*, sazındaki usta icrâsı ve kuvvetli irticâlî ile *Âşık Şeref Taşlıova* gibi erkek âşıkların yanı sıra; tarikatlarda üretimini geliştirmiş *Fatma Kâmile*, *Cevheriye Bânu Hanım*, köyünden hiç uzaklaşmayarak yaşamını eserlerinde işlemiş *Şerife Soykan*, aile büyüklerinden etkilenecek sanatını icrâ etmiş *Ayşe Berk*, *Dudu Karabıyık*, bâde içerek bu sanatı benimsemiş *Nevruza Oylum*, *Telli Gölpek*, yarı göçebe çevrede halk şiiri okuma alışkanlığını kazanarak üretkenliğini kanıtlamış *Vasfiye T. Hanım*, âşık kahvelerinde atışma fırsatı yakalayarak yeteneğini sergilemiş *Döne Sultan*, *Güllühan Hanım*, yeteneği Aşıklar Bayramı'nda keşfedilmiş *Derdimend Ana*, âşık olan eşlerinden etkilenecek sanatını geliştirmiş *Yeter Yüzbaşıoğlu*, *Fatma Taşkaya*, siyasi nitelikli şiirleriyle dinleyici kitleye ulaşmış *Şahturna Ağdaşan*, *Şahsenem Akkaş*, *Filiz Yurdakul*, kaset çalışması yapmış *Arzu Yiğit*, *Kevser Ezgili*, *Sürmelican Kaya*, müzik kurslarına giderek, değişimle yerleşen gelişim fikrini hayata geçirmeye çalışmış *İlkin Manya*, *Durşen Mert* gibi kadın temsilcileri tarafından da, temsilini sürdürmüş ve sürdürmektedir.

Farklı koşullarda yetişen kadın âşıkların, günümüzde kına gecelerinde, köy düğünlerinde, belediye şenliklerinde, vakıf-dernek geceleri vb. etkinliklerde kendilerine icrâ ortamı sağlayarak bugüne dek varlıklarını sürdürdüklerine tanık olmakla birlikte, geleneğin doğal sürecinden mahrum kaldıklarını da gözlemlemekteyiz.

Kadın âşıkların, toplumsal rollerine ilişkin problem olarak sunduğumuz bu durum, temelde bu sanat / gelenek içerisinde yaşadıkları doğal süreçlerine verdiğimiz örnekler kapsamında açıklanmaktadır.

Kadın âşıkların konumlarının toplumsal cinsiyet teorisi bağlamında değerlendirilmesi
Sosyal bilimlerde yaygın şekilde, biyolojik ve fizyolojik olarak sınıflandırılan cinsiyetin kültü-

rel, sosyal ya da tarihsel yorumlanması şeklinde tanımlanan toplumsal cinsiyet, (Kallberg, 2008; www.grovemusic.com) biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili bir kavramdır. Herkesin doğuştan gelen bir cinsiyeti vardır, fakat her kültürün kadınlara ve erkeklere yükledikleri roller farklıdır. Bu sosyal ve kültürel rollerin öğretilmesi ve öğrenilmesi sonucu toplumsal cinsiyet ortaya çıkar (Akın, 2005; www.gencgazeteciler.org). Biyolojik cinsiyetin aksine, toplumsal cinsiyet toplumun geleneklerine, inançlarına, kısaca bir toplumun yaşam biçimine özgüdür (Herndon, 1990). Bu terim kültürel bir yapıyı karşılamakla birlikte, bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir (Dökmen, 2004).

Toplumsal cinsiyet nasıl oluşur, nerede öğretilir sorularına cevap ararsak, toplumsal cinsiyet sabit ya da doğuştan değildir; ancak zamanla sosyal ve kültürel yapılanmayla bir anlam kazanır. Toplumsal cinsiyet kavramı bütün toplumsal kurumlar ve kurallarla ilgilidir. Aile, din, iletişim araçları, eğitim sistemi ve eğitim kurumları gibi toplumsal kurumlar kişiye belirlemiş olduğu kadın ve erkek kalıplarını aşılacaktır. Böylece kişi belli rolleri, ilişkileri ve bunları nasıl yerine getireceğini bu kurumlardan öğrenir (Tanrıöver, 2003; Bhasin, 2003).

Toplumsal cinsiyet teorisinde ana fikir, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir roldür. Bu rolü kadın cinsiyeti üzerinde açıklayacak olursak, aynı zamanda sosyal rollerin öğrenilmesi ve dolayısıyla kadınlık rolünün toplumsallaşması söz konusudur.

Bu çerçevede, kadın temsilcilerin edebi ve müzikal sürecinden önce, kadınların toplumsal rol süreci de dikkat çekmekte ve bu yaklaşım temel alınarak, çalışma içerisinde yer alan kadın âşıkların yaşadıkları toplumun, yakın zaman öncesinden, bu konuya değinmek gerekmektedir.

Bu durumda, Türkiye'nin yakın tarihi içerisindeki süreci değerlendirecek olursak, Tanzimat

Dönemi, II. Meşrutiyet gibi önemli tarihsel evrelerden geçilerek, büyük toplumsal-kültürel değişimlerin yaşandığı Cumhuriyet Dönemi'nde, her alanda, toplumsal olarak yeni bir yapılanmaya girildiği ortadadır. Eğitimde eşitliğin gerekliliği, *Türk Kadınlar Birliği*'nin kurulması (1924), *Medeni Kanun*'un kabulü (1926), *Seçme-Seçilme Hakkı*'nın tanınması [1930 (uygulanması 1935)], *İş Kanunu*'nun hazırlanması (1936) gibi uygulamalarla, kadınların toplumsal gelişimi adına birçok adımların atıldığı bu tarihsel süreçte, batılılaşma çabalarıyla kadının rolü etkinleştirilse de bölgesel farklılıkların varlığı yeterince dikkate alınmamıştır. Bu durum, söz konusu değişimlerin toplumun her kesimi için aynı derecede etkin olmamasına neden olmuş ve verilen çaba yetersiz kalmıştır denilebilir. Ancak, yaşanan bu sürece kayıtsız kalmayan kadınlar, ilerleyen yıllarda, yaptıkları atılımlarla, söz konusu sürece daha da hareketlilik kazandırmışlardır. 1950'lerde *Kadın Hakları Koruma Derneği* ve *Türk Kadın Dernekleri Federasyonu*'nun kurulması; sosyalist düşüncelerin öne çıktığı 1960'lı yıllarda, Anayasa'da bir takım değişikliklerin yapılması talebi ve gerçekleştirilmesi; *Türkiye Ulusal Kadınlar Partisi*'nin kurulması (1972); kadın hareketi için farklı gelişmelerin ortaya çıktığı 1980'li yıllarda feminist örgütlenmelerin oluşumu; 1990'larda çeşitli üniversitelerde kadın araştırma merkezlerinin kurulması, söz konusu atılımlara örnektir (Berktaş, 1995; Kılıç, 1998; Kırkpınar, 1998; Tanilli, 2006; Yaraman, 2001).

Bu bağlamda, ülkemizde değişmekte olan sosyal, ekonomik ve kültürel değerlere rağmen, toplumumuzun ataerkil aile yapısı ve toplumumuzda var olan cinsiyet ayrımcılığı, toplum içinde kadın için geçerli olan kuralları ve rolleri belirlemektedir. Kadınlara toplumdaki rolleri hatırlatılarak, özgürce mesleklerini yapabilmeleri engellenmektedir. Erkek egemen diye tabir ettiğimiz meslekî alanlarda durum daha belirgindir ve bu durum, çalışmamızın konusunu oluşturan âşık sanatı içerisinde örneklendirilmektedir.

Sözgelimi, bu gelenek içerisinde varolmak için saz çalıp-söylemek, usta-çırak ilişkisi içinde

yetişmek gerektiğinde gece-gündüz demeden köy-şehir-kasaba gezmek, çeşitli etkinliklere katılmak vb. gerekmektedir. Bu gereklilikler kadınların konumu için pek de kolay olmayan şartlardır. Geleneğin sosyal ortamı kadınlara bu imkânları sunmamaktadır.

Bu çerçevede, çalışmamızın konusu olan kadın âşıkları gelenek içinde örneklendirmek istediğimizde, verilen örnek kişilerin büyük ölçüde erkek olduğu görülmektedir. Toplumun kadına vermiş olduğu rollerle, toplumsal ve dinsel geleneklerin etkileriyle kadın âşıkların, kendilerini ön plana çıkaramadıkları gerçeğiyle karşılaşmaktadır. Toplumun kadına yüklediği anne, ev kadını gibi roller, pek tabiidir ki kadın âşıklar için de geçerlidir.

Sözgelimi, görüşülen kimi kadın âşıklar, onlara biçilmiş olan toplumsal rollerinden dolayı, kendilerini ifade ettikleri çalgılarını bırakmak zorunda kalmışlardır. Sazlarını icrâ etme isteklerini ancak annelik sorumluluklarının büyük bir kısmını yerine getirdikten sonra gerçekleştirmişler ya da aile büyükleri, eşi izin vermediğinden gerçekleştirilememişlerdir.

Çalışmada, toplumsal cinsiyet tanımına uygun açıklamalar, âşıklık geleneği içerisindeki kadın icrâcılar üzerinden yapılırken, bu noktada toplumsal cinsiyetin müzik konusu içerisinde değerlendirildiği Batı'da yapılmış araştırmalar da örneklendirilmektedir.

Kimi etnomüzikologların [Alan Lomax (1968), Helen Myers (1992), Margaret Sarkissian (1992)] yapmış oldukları çalışmalara bakıldığında, toplumsal cinsiyetin kadın icrâcılarının müzikal üretimlerini ne şekilde etkilediği, kadınların toplumdaki konumları göz önüne alınarak araştırıldığı ve bu sorunsal içerisinde "Sosyolojik, Davranışsal, Marksist..." gibi birçok yaklaşımın ortaya çıktığı, birtakım performansların bu yaklaşımlarla ele alındığı görülmektedir.

Örneğin, Alan Lomax şarkı söyleme stiline toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bir ölçüsü olabi-

leceğini, cinsel görenekleri ve özel bir toplumda erkekler ve kadınlar arasındaki otoritedeki denge­sizliği yansıtabileceğini açıklamaktadır. Aynı zamanda, vokal ürünlerdeki ses sahalarının, vokal oluşumlardaki melodi yapılarının, söz konusu toplumun kadına olan tutumunu gösterileceğini belirtmektedir (Sarkissian, 1992).

Buna bağlı olarak, çalışmamızda yer alan kadın âşıkların vokal icrâlarındaki ses sahaları, kadın seslerine uygun olmaktan öte, erkek sesine yakınlıkları ile dikkat çekmektedir, kimi kadın temsilcilerin erkeksi okuma üslubu da bu yakınlığı örnekler niteliktedir. Eserlerin 3 ila 12 ses aralığında seyrettiği, icrâlarında iniş ve çıkışın oldukça nadir olduğu görülmektedir. Görülen o ki, ses sahalarını kullandıkları enstrümanın tınladığı yere ve/veya örnek aldıkları sanatçı kişilerin okudukları tona göre belirlemektedirler; ancak söz konusu belirlenen tonlar da, gelenek içerisinde egemen olan erkek icrâcılarının tercihi­dir¹.

Benzer çözümlenmeler, söz unsurlarında da gerçekleştirilebilir. Eserlerin güftelerinde aşk, gurbet, toplumsal, inanca dayalı konular işlenmekle birlikte; kadın kimliklerine bağlı özel tematik anlatımlara da rastlanmaktadır. Başka bir deyişle, kadınların kendilerine özgü anlatım üsluplarındaki özgün vurgulamalar dikkat çekicidir. Şiirsel, ya da müzikal sunumlarındaki ağırlıklı duygu aktarımları, bu özgün vurgulamalara bir örnek teşkil edebilir, ve bu durum da “kadın tarzı” sunumun doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Ancak, kadınların duygularını

¹Kullandıkları enstrümanın [Bağlama (uzun/kısa saplı)] yapısı ve ebatları, akortlanma tekniği, bu enstrümanların do/si seslerinde iyi tınlamalarını sağlamanın yanında, daha tiz seslere akortlanamamasına neden olmaktadır. Burada dikkat çeken nokta ise, bağlama yapımının ve icrâsının erkek âşıkların ses yapılarına, tercihlerine ve çalım stillerine göre şekillenmiş olmasıdır. Ancak belirtmeliyiz ki, 1990’lı yıllara kadar hâkimiyetini sürdürmüş olan bu durum, günümüzde enstrüman yapımının gelişmesi ile geçerliliğini yitirmektedir; fakat, çalışmamız içerisinde yer alan kadın âşıkların, âşıklık geleneği içerisinde varolma süreçleri dikkate alındığında, söz konusu durum geçerliliğini korumaktadır.

ifade ederken, erkek dilinin de hâkimiyeti dikkat çekmekte ve bu durum, erkek egemen kültürün yansıması olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu ifadeleri bir sonraki başlık içerisinde örnekleyeceğiz.

Âşıkların yakın dönem tarihi içinde âşık kahvehaneleri, köy odaları, panayırlar, semaî kahvehaneleri, vb. gibi ortamlarda temsil edildiği, yaşama imkânı bulduğu, görgü ve işitsellikle aktarıldığı, öğrenildiği ve öğretildiği bilinmektedir. Ancak bu sosyal çevreler, tamamen erkekler arası iletişim, eğlence ve sohbet ortamlarıdır. Kadının sosyal konumu bu ortama girmesini engellemektedir. Kadına biçilen roller, sosyal bilimlerde toplumsal cinsiyetin tanımında açıklanan “anne, bacı, ev kadını” rolleri kadının sanat yaşamında engel teşkil etmiştir. Kadın âşıklar, erkek egemen diye nitelendirilebileceğimiz bu ortamlarda kendilerine yer bulamamışlardır.

Burada, kadının sanatsal-mesleki anlamda geri kalmasında, çocuk doğurması, çocuklarını büyütmesi gibi biyolojik donanımlarının bir sorun teşkil ettiği düşünülebilir. Ancak, Michelle Rosaldo gibi kimi sosyolojik yaklaşımçılar bu durumu, kadınların biyolojik donanımlarının sonucu olmadığı, erkeklerin kültürel değer merkezinde yer almalarından kaynaklandığı şeklinde açıklamaktadırlar (Özbudun, 2007).

Kadının yeri toplumsal koşullara göre belirlenmiştir, sözgelimi âşıklık geleneğinin, kahve ve meydanlarda icrâ edilmesi dolayısıyla, kadınlar geri planda kalmıştır. Bu tabii erkek egemen kültürün hâkimiyetinden kaynaklanmaktadır diyebiliriz, ancak kadına biçilen rollerin ve beraberinde yüklenen sorumlulukların nedeninin biyolojik donanımlarının sonucu olduğu da yadsınamaz.

Bir diğer sosyolojik yaklaşım da, Rayna Rieter tarafından, erkeklerin kamusal alanda daha fazla yer almalarının, kabul görmeleriyle doğru orantılı olduğu, kadınların ev içi kapalı mekânlarda yaşam alanlarının çizilmesiyle birlikte kabul görebilmelerinin zorlaştığı şeklindedir (Özbudun, 2007).

Diğer dikkat çekici husus kadın âşıkların mahlaslarıyla özdeşleşen “bacı” kavramıdır. Görüştüğümüz kaynak kişilerin kimisinde görülen (Şahsenem Bacı, Nurşah Bacı, Sinem Bacı, Arzu Bacı), kadını tanımlayan söz konusu bu kavram, girdikleri erkek ağırlıklı toplumda kabul görebilmenin ya da kabul görmüşlüğü garantisi gibidir.

Ancak, düşünsel yaklaşımçılar bu durumu aynı zamanda, kadının ötekileştirilmesi olarak değerlendirmekte ve söz konusu “kız kardeş / bacı” nitelmesini bu noktada eleştirmektedirler (Özbudun, 2007).

Genel görünüm bu mesleğin bir cinsiyeti olduğunu göstermiştir ki, bu durum, çalışma yapılan kadın âşıklar özelinde değerlendirildiğinde, bu sorunların gelenek içerisindeki âşık kimliklerine nasıl yansıdığına, beraberinde bir takım eksikliklerin, değişimlerin, farklılıkların nasıl oluştuğuna örnek teşkil edecek veriler elde edilmesini sağlamıştır. Toplumsal rollerinin, gelenek içindeki kadın âşıkların yaşadıkları ne gibi problemlere neden olduğu, görüşülen kaynak kişiler üzerinden örneklenmektedir.

Kadın âşıkların yaşamlarından örnekler

Âşıklık geleneği içerisinde yaşamakta olan ve sanatsal faaliyetleri devam eden kadın kaynak kişiler ile yapılan görüşmelerde, gelenek içi temsillerinde kadın kimlikleriyle yaşadıkları sorunlar hakkında sözlü ya da yazılı olarak şu bilgilere ulaşılmıştır:

-Kevser Ezgili (Ezgili Kevser): Ezgili Kevser’in gelenek içinde, kadın âşık olarak varlığını ispatlaması kolay olmamıştır. Kendisine bağlama çalma ve şiir yazma tekniğinde yardımcı olan, yol gösteren meslektaşları olmuştur fakat Âşığın mesleğinde, “dilediğim gibi kadınlığımı yaşamadığım” ifadesi dikkat çekicidir. Bu ve benzeri ifadeler doğrultusunda, Ezgili Hanım’ın, mesleğinde varlığını sürdürebilmek için, toplumsal rolüne getirdiği çözüm yollarından biri olan erkeksi görünümü göze çarpmakta ve söz konusu durumu kendisi de doğrulamaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Kevser Ezgili (Ezgili Kevser)

Bu örneğin yanı sıra, Âşığın usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişememiş olmasından dolayı, söz konusu durumunun sanat yaşamını olumsuz yönde etkilediğini düşünerek bu bilinci kazanmak adına, yakın çevresindeki köylere gitmesi, eserler derlemesi böylece edindiği eserleri usta malı olarak nitelendirerek kendisine orijinal bir repertuar oluşturma çabası da dikkat çekmektedir. (Ezgili, 2006; Kişisel Görüşme).

-Ayten Çınar (Gülçınar): İki çocuk annesi olan Âşık Gülçınar’ın, çocuk yaşta ve kendisinden 25 yaş büyük biriyle evlendirilmesinin yaşamını nasıl etkilediği, nasıl zorluklar yaşayabileceği kolayca tahmin edilebilir. Meslekî açıdan bakılacak olursa, genç yaşta saz çalması yasaklanan evli bir çocuğun, pes etmeyerek bu gelenek içinde var olmaya çalışması yadsınamaz bir örnektir.

Âşık iki evlilik yaşamıştır, her iki evliliği de aile ve toplum baskısı ile gerçekleşmiştir. İlk evliliğini bitirdikten sonra evlenmeyi düşünmeyen Ayten Hanım’a ailesi ve çevresi dul bir kadın olduğunu vurgulayarak bu durumdan rahatsız olduklarını dile getirmişler ve Ayten Hanım’ın ikinci evliliğini gerçekleştirmesine neden olmuşlardır. İlerleyen zamanlarda ikinci eşinden de maddi-manevi destek alamayışı ve geçmişten gelen başka sebeplerin de eklenmesiyle, bu evliliğine de son vermek durumunda kalmıştır. İşçilik yaparak çocuklarını tek başına büyüten Ayten Hanım, çocukları da kendi ayakları üzerinde durduktan sonra, çalmayı çok istediği bağlamaya nihayet zaman ayırmış; çocukluk yılları

rında köyünde gördüğü âşıklar gibi, yazdığı şiirleri için ezgiler üretmeye başlamıştır.

Âşıklık geleneğini tanımak-öğrenmek adına ilk zamanlar âşıkların bulunduğu birçok derneğe, etkinliklere izleyici olarak katılan Gülçınar Hanım, zamanla gördüklerini, duyduklarını sazına aktarmaya başlamış ve yazdığı şiirlerine eşlik eder olmuştur. Erkek meclislerinde çalıp-söylediği ilk zamanlar, birçok meslektaşı tarafından yadırganan Âşık Gülçınar, atışmalardaki başarılı icrâlarından sonra gelenek içinde özgüvenini kazandığını ve böylelikle erkek meslektaşlarının birçoğuna kendisini kabul ettirdiğini belirtmiştir. Daha sonraki yıllarda, katıldığı yarışmalardan aldığı dereceler Ayten Hanım'ı daha da yüreklendirmiştir. Âşık Gülçınar, artık bütün bu yükümlülükleri aşmış sadece maddi olanaksızlıklarını aşmaya çalışan, büyük bir hırsla sahip kadın âşıklardandır. (Çınar, 2006; Kişisel Görüşme)

-Durşen Mert (Nurşah Bacı): Âşık Nurşah, âşıklık geleneği içerisinde varolmaya başladığı ilk yıllar kadın âşık olarak tek kalmanın zorluklarını yaşadığını, ilk zamanlar çevresinden, eşinden tepkiler görmesine rağmen yılmadığını, kendisini mesleğinde ispatlayınca eşinin yardımcı olduğunu ve hatta çevresinden saygı görmeye başladığını belirtmiştir. Yaklaşık 35 yıldır sazını icrâ eden Âşık Nurşah, 2004 yılı başında Hacca gitmiş ve bu ziyaret sonrasında sazını çalıp-söylemeyi bırakmıştır. Artık sadece kaleminden düşürmediğini ifade etmiştir. Bâdeli² âşıklardan olan Nurşah Hanım, bu durumu: “Hak’tan aldım, bu benim fazla açıklama yapamayacağım bir durum, Arafat’ta bir söz verdim, ancak sonra ne olur?” açıklamalarının yanı sıra: “Beni susturdular, elbet bir gün adalet yerini bulur” sözleriyle de çelişkisini dile getirmiştir (Mert, 2005, 2008; Kişisel Görüşme).

Yapılan görüşmeler-araştırmalardan sonra, mesleğinin en verimli döneminde, Âşık Nurşah’ın yaşam koşulları, yaşadığı toplumun geçmişten

²*Bâde:* Âşık edebiyatında bâde, rüyada yenilebildiği-içilebildiği ya da bir saz bir söz gibi gelenek içerisindeki vasıflardan biri olarak sunulduğu, şeklinde tanımlanır.

gelen yanlış bilgileri ve önyargıları düşünülürse, mesleğinde neden değişiklik yaptığı kolayca tahmin edilebilir³.

-İlkin Manya (Sarıcakız): İlkin Manya’nın türkülere olan yakınlığını ailesi dikkate almamış ve destekte bulunmamıştır; ancak İlkin Hanım, tanımayı ve yer almayı çok istediği bu gelenek içinde, hazırlıksız gittiği Konya Âşıklar Bayramı’nda aldığı birincilikle önemli bir adım atmıştır. Geçmişte üç evlilik yaşamış olan Âşık Sarıcakız, Âşık Reyhanî, Âşık İhsanî ve Âşık Emircan ile gerçekleştirdiği evliliklerinin başlıca nedenleri arasında; “âşıklık geleneğini tanımak, bu geleneğin içinde yaşayabilmek, birlikte çalıp söylemek, bir kadın olarak halk şiirine katkıda bulunmak” şeklinde dikkat çekici bir açıklamada bulunmuştur. Âşık, evliliklerinin nedenlerinin sadece bunlar olmadığını ve pek tabii ki severek evlendiğini de belirtmiştir; fakat nedenler arasında bu açıklamaların da olması, konunun örneklendirilmesinde önemli bir neden oluşturmuştur.

Bir kadın olarak bu gelenek içerisinde kabul görülme isteğini bu şekilde çözme tercihi, toplumsal rolün çarpıcı bir örneğidir. Âşık Sarıcakız, söz konusu gelenek içerisinde, kabul görmesi adına bu adımları atsa da, evlilikleri oldukça kısa sürmüştür (6 yıl). Kısa süren evliliklerinde, gelenek adına çok şey öğrendiğini söylemektedir; ancak halkın ve basının bir kadın olarak kendisine gösterdiği ilgiden, yakın çevresinin rahatsız olması birtakım meselelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu rahatsızlık sonucunda da yaşam alanının evinin içiyle sınırlanmaya başlaması ve mesleğinden gitgide uzaklaş-

³Bu durum sonucunda ortaya çıkan sorular, ilgili makamlara gidilerek yönlendirilmiş ve bu çelişkilere açıklık getirebilmek adına, Diyanet İşleri Başkanlığı’na gönderilen dilekçeyle (19.01.2007) yaşayan kadın âşık özelinden bir cevap aranmıştır. Sonuç olarak, alınan cevaplar (03. 08. 2007), Nurşah Bacı’ya bu süreçte yeterli gelmiştir. Birçok etkinlikte yer alması beklenen kadın âşık, sazını tekrar çalması doğrultusunda gelen isteklere karşılıksız kalmamış, icrâsına devam etmek adına çalışmalarına hareket kazandırdığını açıklamıştır.

tırılması, evliliklerini bitirmesinde öncelikli sebepler olmuşlardır.

Toplumsal cinsiyet konusuna bir diğer çarpıcı örnek, basında yer alan bir haber üzerine ortaya çıkmıştır. Sarıcakız Hanım'ın yer aldığı Âşıklar Bayramı'nda, "atışma" yaptığı erkek âşığı (Karslı Âşık İlhami Demir) yenmesiyle gazete bu haberi "kadın ozanın fendi erkekleri yendi" şeklinde manşet atmıştır (Gazel, 1977) (Şekil 2). Haber sonrasında da, Âşık Sarıcakız, söz konusu âşıklar bayramından uzun bir süre davet almamış, hatta o dönemde sanat yaşamının sonunun geldiğini düşünmüştür. Bütün bu sorunlar Sarıcakız Hanım'a aşılamayacak sebepler olarak görünmemiş, Âşık, daha çok çalışma, araştırma gücüyle üretmeye, kendisini geliştirmeye devam etmiştir (Manya, 2006, 2007; Kişisel Görüşme).



Şekil 2. İlk Manya (Âşık Sarıcakız) ve Âşık İlhami Demir (Konya Âşıklar Bayramı)

Âşık Sarıcakız'ın yaşamında dikkat çeken noktalardan biri de, ileriki yaşlarında daha fazla saygınlık kazandığının ve söz konusu toplum içerisinde yer almasında kabul görme sıkıntısının kalmadığının görülmesidir. Bu olumlu gelişmede Âşığın tecrübesi, birikimi ve beraberinde gelişimi pek tabii ki önemlidir, ancak bu durum Ernestine Friedl'in çalışmasındaki bir saptamayla da açıklanabilir. Söz konusu araştırmacı, kadınların ileriki yaşlarında yani, cinsel güçlerini kaybettiklerinin düşünüldüğü yaşlarda, yaşamlarının dengesini tersine çevirmek için ya da yaşamlarında aleyhlerinde oluşan birçok durumu lehlerine çevirmek için bir fırsat yakaladıklarını düşünmektedir (Koskoff, 1989). Bu tez çalışmasında da, kadınların cinsel kimliklerin-

den dolayı yaşadıkları sıkıntılar dikkate alındığında, genç yaşlarında karşılaştıkları kimi engellerin, ileriki yıllarda geçerliliğini kaybettiği görülmektedir.

-*Şahsenem Akkaş (Şahsenem Bacı)*: Şahsenem Akkaş, çocuk yaşlarda saz çalmaya başlamış, ancak yetiştiği kültür çevresi sazla tanışık olsa da, âşıklık geleneği içinde kadın olarak varolma çabası vermiştir. Bir kadın âşığa ilk defa tanık olan çevresi tarafından öncelikle yadırganmış, kendisini kabul ettirmek için de yılmayarak üretimini sürdürmüştür.

Ürettikleriyle halktan olumlu tepkiler alan Şahsenem Bacı, üç çocuk annesi olarak büyük zorluklar yaşamış ve mesleğinde yeterli desteği göremediğini belirtmiştir. Öyle ki, çocuklarını emanet edecek kimseyi bulamadığından, zaman zaman onları da konserlerine götürmek durumunda kalmış olduğunu üzüntüyle aktarmıştır. Mesleği adına eşinden yeterince destek göremeyen Şahsenem Bacı, şiirlerinin yakılmasına, sazının kırılmasına kadar giden tartışmalar yaşamıştır. Şahsenem Hanım, bu meslek adına sadece kazancını önemseyen eşinin, sanatına olan ilgisizliği ve pek tabii ki başka sorunların sonrasında evliliğine son vermek durumunda kaldığını belirtmiştir.

Halen bu gelenek içinde kendi kimliklerini oluşturmak için çalışmalarına devam ettiğini belirten Şahsenem Bacı, âşık sanatı içerisinde kendilerine sahip çıkılmadığını düşünerek, bazı kırgınlıkları olduğunu dile getirmektedir (Akkaş, 2005; Kişisel Görüşme).

-*Sürmelican Kaya (Sürmelican)*: Sürmelican Hanım, on beş günlük evliyken, eşinin bir evlilik daha gerçekleştirmesiyle yaşamının en zor zamanlarını yaşamış ve o günlerde en büyük tesellisi ürettikleri olmuştur. Yaşamının bu zor zamanlarının, üretimine büyük etkisi olduğunu belirten Sürmelican Hanım, eşinin sanatına müdahale etmediğini ifade etmiş, ancak maddi ya da manevi destekte de bulunmadığını açıklamıştır.

Sürmelican Hanım, âşık olan ağabeyinin [Âşık Yener (Hüseyin Yener)] yardımlarıyla yeteneği

olduğu sanatında bağlama icrâ ederek eserlerini seslendirmiş ve yine ağabeyinin desteğiyle birçok etkinliğe katılmış, hatta kaset çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu sayede geçimini sağlama-ya başlayan Âşık Sürmelican, katıldığı etkinliklere kardeşinden başka kimseyle gidemediğinden, yakın çevresi bu duruma müdahale etmiştir. Bu müdahalelerin sonucunda kardeşine yük olduğunu düşünerek, davet edildiği etkinliklere katılmamaya başlamış, kısaca yeni ilerlemeye başladığı meslekî yaşamına bu düşünceler neticesinde son vermiştir. Âşık üretimine devam etmekte, ancak belirttiğimiz gibi etkinliklere katılmama durumu geçerliliğini büyük ölçüde korumaktadır (Kaya, 2006, Kişisel Görüşme).

Kadın âşıkların toplumsal rollerinin ürettikleri eserlerine yansısı

Yukarıda da bahsedildiği gibi, toplumsal cinsiyetin kadının konumu üzerinde büyük etkisi vardır. Bu rollerle ortaya çıkan meselelerin, halk şairelerinin ürettiklerine, farklı ya da benzer şekillerde yansıdıkları görülmektedir. Konuya, kadın âşıkların “Şiirlerinde cinsiyetleri fark ediyor mu?” “Toplumsal cinsiyetle ortaya çıkan rollerin neden olduğu meseleler şiirlerine yansımış mı ve yansımışsa ne şekilde yansımış?” sorularıyla yaklaşıldığında şu verilere ulaşılmaktadır:

-*Toplumsal rolün yansısı*: Halk şâirelerinin şiirlerinde cinsiyetleri fark edilmekle beraber, toplumsal rolün doğurduğu sorunlar ifadelerine yansımaktadır.

Sarıcakız

El kızı dediler ele saydılar
Sineye çekip de ağlamadık mı
Töre namus dedi cana kıydılar
Rıza göstermeyi yeğlemedik mi

At kaderi it kaderi
İlle de avrat kaderi

Berdel oldu öldü hem diri diri
Çift kuma getirdi sütsüzün biri
Boş ol dedi karı elinin kiri
Duyduk da karalar bağlamadık mı

At kaderi it kaderi
İlle de avrat kaderi

(...).

Gün oldu dövüldük yere post olduk
Susturdular heykel olduk büst olduk
Acıyla yaşadık dertle dost olduk
Yutkunup ümükte düğlemedik mi

At kaderi it kaderi

İlle de avrat kaderi

(...).

-*Atışmalardan⁴, taşlamalardan⁵ toplumsal rol örnekleri*: Toplumsal rollerin yansısı atışmalarda açıkça görülebilmektedir. Bu bağlamda, bir kadın ve bir erkek aşığın yaptıkları atışmalı taşlamada, erkek aşığın, kadın aşığa karşı kullandığı: “Hanımsın nazik ol” ya da “Sen tavuksun” vb. nitelermelerden, kadına biçilen rolün yansısı örneklenmekte, diğer taraftan, kadının verdiği cevaplardan, bu nitelermeleri kabullemeyişin ve karşı duruşun izleri gözlemlenmektedir.

(...)

Emircan

Taze civciv iken uçmaya çıktın
Çıkma kümesinden h/kışlarım seni
Sen tavuksun horoz olmaya kalkma
Keskin bıçak ile suçlarım seni

Sarıcakız

Ben seni bilirim delisin deli
Delinin her zaman budur halleri
Vakitsiz ötüşen horoz misali
Tutar bir kazanda haşlarım seni

Emircan

Deliler her zaman olurlar Veli
Velinin açıktır bütün ehvali
Hanımsın nazik ol gönlüm sultanı
Her ne diyer isen hoşlarım seni

Sarıcakız

Sarıcakız düzen ettim telleri
Bülbül oldum hep gözettim gülleri
Dikkatli ol fazla gittin ileri

⁴*Atışma*: Âşıkların karşılıklı yarışması ve birbirini imtihan ederek üstünlük sağlamaya çalışmasına genel olarak “Atışma” denir (Şenel, 2007).

⁵*Taşlama*: Toplum ya da bir kimseyi ilgilendiren konularda yergi ve eleştiri yapan deyişlere “Taşlama” denir (Şenel, 2007).

Uslu dur yoksa tıpışlarım seni (...).

Âşık Gülçınar'ın ayrılmış olduğu eşine yazdığı taşlama örneğinde de, aile içi rolleri ve sorumlulukları üzerinden ayrılma nedenlerini, nasıl ifade ettiğini görmekteyiz:

İşi gücü yalan dolan numara

Kocanın böylesi düşman başına

Yuvamızı kurban etti kumara

Nice emeklerim gitti boşuna

Pilav yerken taş gelsin otuziki dışına

(...).

-Erkek dilinin kadınların ifadelerine yansımaları:
Eserlerde dikkatimizi çeken bir diğer husus da erkek dilinin hâkimiyetidir. Erkek egemen bir gelenek içerisinde gelişen bu kültürün, erkek dili büyük ölçüde gelişmiştir ve yaygındır.

Sarıcakız

Başım aldım gurbet gurbet götürdüm

Ben canımı boşa yedim bitirdim

Leyla gibi Mecnun'umu yitirdim

Steppe sahrada çölde aradım

Nurşah

Hakk'a ermiş Mevlânâ'yım

Yunus gibi divaneyim

Mecnûn gibi âvâreyim

Anla beni sen yaradan

Halk hikâyelerindeki karakterler (Leyla-Mecnun, Kerem-Aslı, Ferhat-Şirin, Emrah-Selvihan, Arzu-Kamber, vd.) halk şiirinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadırlar. Halk şairleri de, bu karakterlere kendilerini benzetir ve ifadelerini güçlendirerek sevdalarını anlatırlar. Burada önemli olan nokta, kadın halk şairlerinin aşklarını, "Aslı", "Şirin", "Leyla" vb. kadın karakterlerin yanı sıra, Mecnun gibi erkek bir karakterle de özdeşleştirmiş olmalarıdır. Halk şiirinde erkek egemen bir dilin var olduğunu gösteren bu dizeler, kadınsı ifadelerin yanı sıra erkeksi ifadelerin de dillerine hâkim olduğunu gösterir niteliktedir.

Bir diğer örnek de, Osmanlı ve Modern Türk çalışmaları üzerinde araştırmalar yapan Kemal Sılay'ın bir makalesinde erkek şairlerle çarpıcı benzerlik taşıdığını belirttiği ve erkek egemen dilin kadın şiirine yansıdığını örneklediği "şa-

rap" imgesidir (Sılay, 2000). Çalışmamız içerisinde yer alan Suna Gölpek (Telli Suna)'de de bu imgeyi örneklemekteyiz:

Telli Suna

Ben bir gönül pınarından

İçtim aşkın şarabını

Ateş düştü canevime

Verdim gönül hesabını (...).

Burada söz konusu olan bir şiir geleneğidir, bu geleneğin bir dili vardır ve görülen bu dilin hâkimiyeti pek tabiidir. Kadın âşıkların şiirlerinde zaman zaman görülen bu erkeksi dil, kadın dilinin bir özgünlüğü olmadığı anlamına gelmemekte, yazdıklarının bir öykünmeden ibaret olduğunu göstermemektedir.

Sonuç

Bu başlık altında yapılan görüşmeler sonucunda, töresel-dinsel nedenlerin, ev yaşantısında ve toplum içinde fırsat eşitsizlikleri ile karşılaşan kadının, gelenek içinde bir yaratıcılık ortaya koymasını engellediği, yaşadığı toplumda kadın olmanın beraberinde getirdiği yükümlülüklerin mesleğinde sorunlar oluşturduğu görülmektedir. Toplumun yüklediği kadın rolleri (annelik, ev hanımlığı vb.) köy-kasaba-şehir gezme fırsatı yakalayamadıklarından gezginci vasfa sahip olamamalarına; yine yerleşik düzenin neden olduğu eşitsizlikler, dolayısıyla ustalarının olmayışına; çeşitli âşık meclislerine girememeleri, atışan âşık, vb. vasıfları taşıyamamalarına; beraberinde teknik bilgi yoksunluklarına ve meslekî özgüven kazanamamalarına sebep olan örneklerden birkaçıdır.

Çalışmada yer alan kadın âşıklarda gözlemlendiği gibi, küçük yaşta evlendirilmek ve bu yaşta anne olmak, sazından, mesleğinden uzaklaşmasına sebep olan en belirgin örneklerdir. Evlenmeden önce icrâ edebildiği sazını, erken yaşta evlendirildiği için, uzun bir süre çalıp-söylemeyi yarıda bırakan kadınlar da bu durumu göstermektedir. Bir zaman sonra mesleğine öncelik veren kadınlar ise, evliliklerini bitirmek durumunda kalmış, yakın çevresinden tepkiler görmüşlerdir.

Ailesinin desteğini alan, hatta evlendikten sonra saz edinebilen, eşinden tam destek alan kadın temsilciler de bulunmaktadır. Fakat beraberinde yine kaynak kişi örneğinde gözlemlendiği gibi, toplumsal ve dinsel baskılar kadının kafasında soru işaretleri bırakarak, kadını geriye çekmiştir. Buradan yola çıkılarak, kadının toplum içindeki durumu ve din arasındaki ilişki incelendiğinde sorunlar, çelişkiler yaşandığına şahit olunmaktadır. Kadının yaşadığı çevresi, sosyo-kültürel durumu, yaşam koşulları da dikkate alındığında; bu durumun nedenleri arasında toplumun geçmişten gelen önyargıları ve yanlış bilgilenmelerin bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Toplumsal rolünün yüklediği sorunların üstesinden gelen, kimi zaman önyargıları görmezden gelebilen kadınlar da gözlemlenmiştir. Bu temsilciler ise meslekleri gereği bir araya geldiklerinde, âşıkların büyük bir kısmının erkeklerden oluşması nedeniyle, yeterince destek görememişler ve meslektaş olarak aynı dili konuştuklarını savundukları halde yadırganmışlardır.

Bu örneklerin yanı sıra kadın meslektaşına saygı duyan, bildiklerini paylaşan, birlikte çalıp söyleyen erkek âşıklar da bulunmakta, desteklerini sürdürmektedirler. Ancak söz konusu sorunların aşılması için bu sayı yeterli değildir.

Bütün bunlara bağlı olarak, durağan olmayan halk kültürü, yaşadığı süreçte koşullara göre değişmekte ve toplumsal-sosyal koşulların değişimi-gelişimiyle, halk kültürünün temsilcisi konumundaki âşıkları da, büyük ölçüde etkilemektedir. Ancak, kadınların sosyal konumlarının bu değişimlerle birlikte kimi zaman gelişim gösterdiği, geleneğin de olmazsa olmaz vasıflarının, bu koşullar karşısında geçerliliğini koruduğu düşünüldüğünde; âşık sanatı içerisinde, bu sanatı icrâ eden / meslek edinen kadınların konumları gereği, yaşadıkları problemlerin devam ettiğini gösteren örnekler kamuoyuna yansımaktadır.

Bu çerçevede, görüşülen kadın âşıkların, söz konusu meselenin çözümüne dönük, çeşitli tercihleri olduğu ve yöntemler belirledikleri görülmüştür. Bu yöntemler arasında, âşık kahveleri ya da çeşitli il derneklerine giderek söz konu-

su ortama girme çabaları, âşık geceleri, âşıklar şöleni, âşıklar bayramı, vb. gibi etkinlikleri takip ederek sözlü kültür ortamından beslenme çabaları, genel bir müzik eğitim sisteminin öğretisi içerisine girme çabaları (nota bilgisi almak istemeleri, bağlama kurslarına gitmeleri, halk evlerinde saz çalmayı öğrenmeleri, bağlama icrâları için parmaklarını hızlandırmak adına egzersiz çalışmaları vb.), basılı kaynaklardan yararlanmaları (folklor dergileri, kitap, gazete, vb.), kitle iletişim araçlarından faydalanmaları (radyo, televizyon, müzik cd ve kasetleri, internet vb.) sayılabilir.

Mevcut sorunlar ve bu sorunların çözümüne dönük yöntemler sonucunda, kadın temsilcilerinin, “geleneksel âşık sanatını temsil etme imkânlarının / icrâ ortamlarının kısıtlılığı” fark edilerek bir diğer problem olarak değerlendirilmekte ve söz konusu problem de yine beraberinde, saz-vokal icrâlarının sınırlı bir ses sahası içerisinde gerçekleştirmeleri, eserlerinde müzikal melezleşme, sanatı icrâlarında özgüven eksiklikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede, çalışma içerisinde yer alan kadınlar farklı bölgelerde, farklı koşullarda yetişmeler de, ürettikleri eserler, nitelik açısından benzerlik göstermektedir. Bu durum da, bütün farklılıklara rağmen kadın konumlarının değişmediğini, toplumsal rollerinin her koşulda geçerliliğini koruduğunu göstermiştir.

Bu çalışmanın içeriğini kadın âşıklar oluşturduğundan, pek tabii ki kadının rolü tartışılmıştır. Toplumun sadece kadına rol yüklediği bilinmektedir. Konu erkekler açısından değerlendirildiğinde, toplumun erkeğe yüklemiş olduğu rollerin sonucunda onların da sergiledikleri davranışların tartışılabilirliği ortadadır; fakat, gözlemlenen, irdelenen alan âşık sanattır ve bu sanat birlik olmadan icrâ edilemez. Bu durumda erkek egemen olan bu meslekte, kadınların ürettikleriyle, kendi başarılarıyla ayakta durmalarının yanı sıra, onlara âşık meclislerinde ve diğer etkinliklerde yer almaları (konumlanmaları) için fırsatlar sağlanması, erkek meslektaşlarından beklenmektedir.

Diğer taraftan, kadın temsilcilerin zaman zaman bir araya gelebilecekleri organizasyonların, akademik, sanatsal çalışmaların yapılmasının meslekî-sanatsal özgüvenlerini sağlayabilmek ve toplumun bu kültürü kadınlar temsilinde de tanımları açısından gerekli olduğu görülmektedir.

Kaynaklar

- Akın, A., (2005). Toplumsal Cinsiyet. <http://www.gencgazeteciler.org/tcinsiyet.asp> (12. 05 2005)
- Akkaş, Ş., (2005). Kişisel Görüşme, Balıkesir-Ayvalık.
- Berktaş, F., (1995). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bhasin, K., (2003). *Toplumsal Cinsiyet*, 1-9, 17, Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Çınar, A., (2006). Kişisel Görüşme, Ankara-Etimsesgut.
- Dökmen, Y. Z., (2004). *Toplumsal Cinsiyet*, 4-5, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Ezgili, K., (2006). Kişisel Görüşme, Çorum-Bahçelievler.
- Gazel, M. (1977). Kadın Ozanın Fendi Erkekleri Yendi, *Hürriyet Gazetesi*, (26 Ekim).
- Herndon, M., (1990). *Biology and Culture: Music, Gender, Power, and Ambiguity*, eds. Herndon, M. and Ziegler, S., *Music, Gender, and Culture, Intercultural Music Studies 1*, Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven, 11-12, Germany.
- Kallberg, J., (2008) Gender and Music. <http://www.groovemusic.com>. (14. 03 2008)
- Kaya, S., (2006). Kişisel Görüşme, Çorum-Yavruturna.
- Kılıç, Z., (1998). *Cumhuriyet Türkiye'sinde kadın hareketine Genel bir bakış*, ed. Hacımirzaoğlu (Berktaş), A., *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Tarih Vakfı Yayınları, 347-360, İstanbul.
- Kırkpınar, L., (1998). *Türkiye'de toplumsal değişme sürecinde kadın*, ed. Hacımirzaoğlu (Berktaş), A., *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Tarih Vakfı Yayınları, 13-28, İstanbul.
- Koskoff, E., (1989). *An Introduction to women, music, and culture*, ed. Koskoff, Ellen., *Women And Music in Cross-Cultural Perspective*, Illini Books, 1-23, Chicago.
- Manya, İ., (2006). Kişisel Görüşme, İstanbul-Alibeyköy.
- Manya, İ., (2007). Kişisel Görüşme, İstanbul-Alibeyköy.
- Mert, D., (2005). Kişisel Görüşme, Eskişehir-Odunpazarı.
- Mert, D., (2008). Kişisel Görüşme, İstanbul-Beykent.
- Özbudun, S., Balkı, Ş., Altuntek, S., (2007). *Antropoloji: Kuramlar Kuramcılar*, 342-345, 354-356, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Sarkissian, M., (1992). *Gender and Music*, ed. Myers, H., *An Introduction Ethnomusicology*, W. W. Norton Company & Company, Inc., 337-348, New York.
- Sılay, K., (2000). *Erkeğin ağzıyla söylenen gazel: Osmanlı kadın şairler ve ataerkilliğin gücü*, ed. Zilfi, M.C., *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*; Tarih Vakfı Yayınları, 198, İstanbul.
- Şenel, S., (2007). *Kastamonu'da Aşık Fasılları Türler / Çeşitler / Çeşitlemeler*, c. I-II, 320, Kastamonu Valiliği Özel İdare Yayınları, Kastamonu.
- Tanilli, S., (2006). *Ne Olursa Olsun Savaşıyorlar*, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Tanrıöver, H. U., (2003). *Türkiye'de okul kitaplarında cinsiyet ayrımcılığı*, Ders kitaplarında İnsan Hakları: Tarama Sonuçları, Tarih Vakfı Yayınları, 77-84, Ankara.
- Yaraman, A., (2001). *Resmi Tarihten Kadın Tarihi-ne*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.